

România literară

Săptăminal editat de
Uniunea Scriitorilor din
Republica Socialistă România

14

Denaturări și falsificări care
jignesc și profanează memoria
victimelor terorii horthyste

(Paginile 11, 12—13, 14)

ÎNALT SPIRIT REVOLUȚIONAR

EPOCILE de mari transformări istorice sînt caracterizate întotdeauna de prezența unui activ spirit revoluționar. Factor dinamic al dezvoltării și al progresului, asigurînd o vie efervescență socială și politică, spiritul revoluționar constituie o trăsătură permanentă a construcției socialiste, la a cărei desfășurare cu succes contribuie în mod hotărîtor, stimulînd lupta împotriva a ceea ce este vechi și perimat, depășirea formalismului și a inertiilor, îndrăzneala creatoare, receptivitatea față de nou, valorificarea înaltă a resurselor cunoașterii și cercetării științifice avansate.

Actuala etapă de dezvoltare a societății socialiste românești are ca obiectiv major înfăptuirea hotărîrilor stabilite de Congresul al XIII-lea al partidului, a sarcinilor celui de al 8-lea cincinal, a căror îndeplinire marchează trecerea patriei noastre la un nou stadiu, de țară socialistă mediu dezvoltată. Ferm angajată în realizarea planurilor și a programelor prevăzute, strîns unit în jurul partidului, al secretarului său general, întregul nostru popor își afirmă energic voința unanimă, exprimată prin eroice fapte de muncă, de acțiune neabătută pentru înfăptuirea exemplară a sarcinilor și a orientărilor stabilite pentru toate domeniile și sectoarele de activitate.

Un loc însemnat în cadrul acestei ample mobilizări a națiunii noastre socialiste revine efortului de ridicare și dezvoltare a conștiinței revoluționare a oamenilor muncii, a întregului popor. Marile obiective ale edificării socialismului multilateral dezvoltat implică progresul necontenit al conștiinței socialiste pe baza concepției materialist-dialectice despre lume și viață. „Avem — sublinia secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la recenta Plenară a Comitetului Central — forme bune de desfășurare a activității de partid, dar trebuie să îmbunătățim conținutul acestora, să intensificăm munca generală ca o parte a activității de educare a întregului nostru popor în spiritul concepțiilor revoluționare socialiste, al ridicării conștiinței generale a tuturor oamenilor muncii. Și această activitate constituie o latură de importanță deosebită a partidului, a statului nostru, în toate domeniile! Trebuie să înțelegem bine că problemele noi și noi care se pun în toate domeniile de activitate, uriașele cuceriri ale științei și tehnicii, ale cunoașterii umane în general, noile descoperiri din diferite domenii cer oameni cu orizonturi largi, cu înalt spirit revoluționar, receptivi la tot ce este nou, hotărîți să promoveze cu îndrăzneală noul în toate domeniile de activitate!”

Perfecționarea continuă a pregătirii, lărgirea permanentă a orizontului cunoștințelor, afirmarea spiritului innoitor, revoluționar în întreaga noastră activitate reprezintă o preocupare centrală în cadrul procesului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare spre comunism. În epoca noastră, de uriaș avînt al științei și tehnicii, de neînțetată îmbogățire a cunoașterii umane, promovarea noului și utilizarea superioară a potențialului creator al națiunii constituie o înaltă îndatorire patriotică și revoluționară. Puse în slujba dezvoltării socialiste a patriei, a progresului general al țării, cuceririle cele mai noi ale științei și tehnologiei își aduc o contribuție hotărîtoare la înfăptuirea Programului partidului, la transpunerea în realitate a planurilor și măsurilor stabilite. În această activitate, desfășurată cu dăruire și abnegație de întregul nostru popor, însemnătatea dezvoltării conștiinței revoluționare este grăitor ilustrată de marile realizări obținute pînă acum, fundamentul trainic al înfăptuirii unui viitor luminos. Permanența spiritului revoluționar asigură înaintarea neabătută a României socialiste pe calea progresului și a dezvoltării, a întăririi forței noastre materiale și spirituale, a independenței și suveranității naționale.

„România literară”



NOUA SOLIE DE PACE, PRIETENIE ȘI COLABORARE PE PĂMÎNTUL AFRICII

■ Pe aeroportul din Luanda, luni, 30 martie. Ceremonia plecării, la încheierea vizitei oficiale de prietenie efectuate în Republica Populară Angola de tovarășul Nicolae Ceaușescu, președintele Republicii Socialiste România, împreună cu tovarășa Elena Ceaușescu, la invitația tovarășului Jose Eduardo dos Santos, președintele M.P.L.A. — Partidul Muncii, președintele Republicii.

■ Luni, 30 martie, pe aeroportul din Kinshasa. Ceremonia sosirii, la începutul vizitei oficiale de prietenie în Republica Zair, a tovarășului Nicolae Ceaușescu, președintele Republicii Socialiste România, împreună cu tovarășa Elena Ceaușescu, la invitația președintelui fondator al Mișcării Populare a Revoluției, președintele Republicii, Mobutu Sese Seko.



România literară

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

Din 7 în 7 zile

În interesul reciproc al păcii și colaborării

O NOUĂ confirmare a pozițiilor fundamentale ale României socialiste în problemele dezvoltării multilaterale a relațiilor cu toate statele lumii o reprezintă vizitele președintelui Nicolae Ceaușescu, împreună cu tovarăsa Elena Ceaușescu, în Republica Populară Angola, Republica Zair și Republica Populară Congo. Sunt țări care, asemenea majorității considerabile a statelor africane, și-au dobândit independența în această epocă, țări aflate în plin proces de transformări sociale structurale, democratice, țări legate de România socialistă prin profunde relații de prietenie, solidaritate și colaborare.

Aceste relații au fost evocate pregnant în cadrul vizitei desfășurate în Republica Populară Angola. De la primirea caldă, sărbătorească, cu steagurile tricolore fluturând pe aeroportul din Luanda, la cordialitatea și profunzimea convorbirilor oficiale, și până la manifestările pline de simpatie și exprimând recunoștință ale populației — totul a subliniat continuitatea unor raporturi de conlucrare fructuoasă într-o permanentă ascendență. România a acordat un sprijin multilateral mișcării de eliberare națională a poporului angolez, iar când acesta și-a dobândit independența, sprijinul a luat forma superioară a recunoașterii imediate a noului stat și a dezvoltării unor ample raporturi de cooperare, puternic dinamizate de contactele personale și convorbirile dintre președintele Nicolae Ceaușescu și liderii angolezi.

Sunt caracteristici ce au definit și noul dialog la nivel înalt, apreciat de tovarășul Nicolae Ceaușescu, precum și de tovarășul Jose Eduardo dos Santos, în toasturile rostite la dineul oficial, ca un rodnic prilej de largire și mai amplă a conlucrării bilaterale reciproc avantajoase — pe plan economic, tehnicoștiințific, cultural și în alte domenii — pornindu-se de la caracterul complementar al economiilor naționale și în vederea ridicării raporturilor economice la nivelul relațiilor politice.

Comunicatul comun româno-angolez materializează concret aceste orientări. Înțelegerile convenite privind intensificarea cooperării economice, îndeosebi în producție, toate având ca temelie stabilă Acordul interguvernamental semnat cu prilejul vizitei, exprimă în termeni succinți ai documentelor direcții de acțiune fertile, cu roade utile ambelor țări și popoare ce vor inscrie noi pagini bogate în cronică prieteniei româno-angoleze.

În aceeași coordonate benefice s-a înscris și cea de a doua etapă a itinerarului african: vizita președintelui Nicolae Ceaușescu, împreună cu tovarăsa Elena Ceaușescu, în Republica Zair. Și aici, de la sosirea la Kinshasa, manifestările de profundă stimă, considerație și prețuire au însoțit permanent pe înalții oaspeți români. Cu vie satisfacție, cu îndreptățite sentimente de mândrie, oamenii muncii din țara noastră au putut urmări, prin intermediul mijloacelor de comunicare în masă, cadrul festiv de la sosirea pe aeroportul din Kinshasa.

La întâlnirea prietenească a tovarășului Nicolae Ceaușescu și a tovarășei Elena Ceaușescu cu președintele Mobutu Sese Seko și soția sa, Bobi Ladawa, în cadrul convorbirilor oficiale, în toasturile rostite ca și în convorbirile de la bordul navei prezidențiale Kokolo în călătoria pe fluviul Zair, întărirea și diversificarea colaborării multilaterale s-a impus ca idee centrală. Se poate aprecia că, pornindu-se de la baza puternică realizată până acum, conlucrarea economică româno-zaireză, reciproc avantajoasă pentru progresul mai rapid al ambelor țări, va cunoaște un nou dinamism, o mai înaltă eficiență. În acest sens se inscriu înțelegerile convenite pentru identificarea unor noi căi de stimulare a schimburilor comerciale și dezvoltare a cooperării în producție pe baze trainice, pentru edificarea unor importante obiective economice, urmând ca delegații ale ambelor părți să concretizeze acordurile stabilite.

INSCRIIND contribuții substanțiale, de mare însemnătate pe linia aprofundării conlucrării bilaterale, atât vizita în R.P. Angola cât și în Republica Zair au prilejuit importante luări de poziție în problematica vieții internaționale, au evidențiat identitatea sau marea apropiere a pozițiilor.

România, Angola, Zairul și-au făcut astfel auzit glasul exprimând profunda îngrijorare față de încordarea gravă determinată de intensificarea inamărilor, îndeosebi nucleare, subliniind necesitatea adopției unui cuprinzător program de dezarmare, interzicere a experiențelor nucleare, eliminarea tuturor armelor atomice din Europa și, în perspectivă, din întreaga lume, reducerea substanțială a armamentelor convenționale, soluționarea prin tratative a conflictelor din diferite zone ale globului, înlăturarea oricăror forme ale politicii de ingerință în treburile altor state.

În discuțiile româno-angoleze și româno-zaireze a fost acordată o atenție deosebită problematicii specifice continentului african, îndeosebi a Africii Centrale. Cu o mare forță și energie, cu maximă claritate a fost relevată cerința stringentă, dictată nu doar de interese locale ci de coordonatele generale ale menținerii păcii, de a se pune capăt în mod drastic, total și definitiv, actelor agresive ale Africii de Sud, politicii de apartheid, ocupației ilegale a Namibiei, de mare însemnătate fiind întărirea Organizației Unității Africane, respectarea suveranității și integrității teritoriale a statelor din zonă.

Pornind de la caracterul acut al persistenței decalajelor economice, s-a apreciat ca una din cerințele esențiale ale păcii și securității în întreaga lume, necesitatea intensificării eforturilor pentru depășirea consecințelor crizei economice și edificarea unei noi ordini economice mondiale.

Cronicar

Viața literară

„Luna cărții în întreprinderi și instituții”

● Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Consiliul Central al U.G.S.R., C.C. al U.T.C. și Uniunea Scriitorilor organizează în perioada 1—30 aprilie 1987 a XII-a ediție a „Lunii cărții în întreprinderi și instituții”, sub genericul „Cartea în sprijinul educației revoluționare-patriotice, al perfecționării pregătirii profesionale a oamenilor muncii — mesaje de prietenie și pace”.

În acest cadru au loc acțiuni de popularizare și difuzare a cărții pe mari platforme industriale, saniere de construcții, în cluburi ale întreprinderilor, exploatarea miniere și petroliere, în instituții și școli, la case de cultură, biblioteci, librării etc.

Expoziție

„Ion Creangă”

● La „Muzeul Literaturii Române” a fost deschisă o expoziție „Ion Creangă” unde, după cuvântul rostit de Nicolae Ciobanu, directorul Muzeului, au vorbit despre marile povestiri Zoe Dumitrescu Bușulenga și Mircea Dăscălescu.

În cele cinci vitrine sunt prezentate zeci de volume ce cuprind basmele și alte lucrări ale prozatorului de la Humulești, apărute atât în edituri din țara noastră, cât și în limba de

circulație universală, în Europa și America. De asemenea, în expoziție pot fi admirate ilustrații de carte realizate de Const. Baciu, Mircea Dumitrescu, sculpturi de Costel Badea, inspirate din lucrări ale lui Creangă. Printre manuscrisele expuse, pot fi cercetate articolele de Mihail Sadoveanu, G. Călinescu, Tudor Vianu și alți mari exegeți ai scriitorului omagiat.

consiliile județene ale sindicatelor și ceilalți factori educaționali, „Zile ale editurilor”, recitaluri de poezie, dezbateri etc., cu sprijinul asociațiilor de scriitori, al editorilor și revistelor culturale, al cercurilor și cenaclurilor literare.

Deschiderea acestei tradiționale manifestări la nivel republican a avut loc ieri, miercuri 1 aprilie, la „Întreprinderea de mecanică fină” din București, la Clubul Întreprinderii „Azomures” din Tg. Mureș și la Casa de cultură a Sindicatelor din Constanța, — cu participarea reprezentanților editurilor „Politică”, „Albatros”, „Dacia”, „Militară”, „Științifică și Enciclopedică” și ai revistei „Contemporanul”.

● Cu prilejul împlinirii a 125 de ani de la nașterea lui Al. Davila, „Muzeul Literaturii Române”, în colaborare cu Cercul profesorilor de specialitate din sectorul VI al Capitalei, a organizat, la sediul din str. Fundației, un medalion literar consacrat marelui om de teatru și dramaturg. Despre personalitatea și valoarea dramei istorice „Vlaicu Vodă” au vorbit prof. univ. dr. Virgil Brădășeanu și Aurel Ciulea.

Davila — 125

A interpretat scene din „Vlaicu Vodă” actorul Anatoș Spinu de la „Teatrul Național” din București.

● Cercul literar „Construcător” din Capitală a organizat un schimb de experiență cu membrii Cercului literar „Tinere condeie” de la școala generală nr. 132, condus de profesorele Maria Iliescu și Maria Handoca. Între altele, ei au prezentat, cu acest prilej piesa „Tapul cel isteț” de Mihai Georgescu.

A urmat un recital de lirică patriotică la care și-au dat concursul Valeriu Gornescu, Elvira Ivașcu, Petru Marinescu, Eugen Cojocaru, D. C. Mazilu, T. Istrate, Octavian Ciucă.

Schimb de experiență

● Cercul literar „Construcător” din Capitală a organizat un schimb de experiență cu membrii Cercului literar „Tinere condeie” de la școala generală nr. 132, condus de profesorele Maria Iliescu și Maria Handoca. Între altele, ei au prezentat, cu acest prilej piesa „Tapul cel isteț” de Mihai Georgescu.

A urmat un recital de lirică patriotică la care și-au dat concursul Valeriu Gornescu, Elvira Ivașcu, Petru Marinescu, Eugen Cojocaru, D. C. Mazilu, T. Istrate, Octavian Ciucă.

Concursul literar „Poesis”

● Concursul literar „Poesis” (ediția a cincea), organizat de cenaclul dobrogean cu același nume, cu sprijinul Inspectoratului școlar, al ziarului „Dobrogea Nouă”, al Comitetului de cultură și educația socialistă, al Consiliului Sindicatelor, al Comitetului județean U.T.C., al Centrului de îndrumare a mișcării artistice de masă, ale județului Constanța, precum și al mai multor prestigioase reviste literare, — este dedicat în acest an Conferinței Naționale a Partidului Comunist Român, aniversării a 65 de ani de la crearea U.T.C. și a 30 de ani de la înființarea U.A.S.C.R. Manuscrisele se vor trimite

între 9—30 aprilie 1987 pe adresa cenaclului, Str. Fr. Engels nr. 14, Constanța, cod 8700, cu mențiunea Pentru concursul literar „Poesis”.

Pot participa membrii tuturor cercurilor și cenaclurilor literare din țară care nu au debutat în volum. Poeziile (8—12 piese), dactilografiate în 6 exemplare, vor purta, în locul semnăturii, un motto ce va mai figura atât ca expeditor, cât și pe plicul închis conținând datele personale complete ale concurentului.

Festivitatea de premiere va avea loc în ziua de 24 mai a.c., în cadrul „Zilelor școlii constănțene”.

V. Copilu-Cheatră — 75



N U știu cum va fi arătat V. Copilu-Cheatră prin anii '30, '40 și nici cum se vor fi tradus în graiul lăuntric al simțirii ascultătorilor săi versuri ca acestea: „Noi, V. Copilu-Cheatră, Mihai Beniuc, Ion Th. Ilea și alții / Poet și avocați neplătiți ai poporului nostru”, prin care, la patetice șezători literare, poetul, fără îndoială, mindru că-și poate zice „al moșilor”, ba chiar grăbit să dea cit mai la vedere, ca pe un semn de distincție nobiliară, acest al său „grad de rudenie” cu Horea și Iancu, încerca să-și adjucece locul cuvenit între ceilalți confrăți de generație: Emil Giurgiuca, Grigore Popa, Ion Bălan, George Popa, Ion Moldoveanu, Valentin Strava, George Tudoran, Dimitrie Danciu și alții. Posibil să fi purtat încă în buzunar „certificatul de atestare” semnat de Aron Cotruș, care întilnindu-l prima dată la Tîrgul de Fete de pe Muntele Găina, unde Cheatră își „vindea” cu sfiiciune versurile, s-ar fi apropiat de el și i-ar fi spus: „Taragotul ți-e bun. Sună frumos! Verbul vibrează.

Merge la inimă! Oricum, e sigur că în sprijinul locului revendicat, poetul se baza pe o mărturie care și astăzi inclină cu temeinic balanță în favoarea sa. Rîndurile scrie de Mircea Eliade în „Vremea” la 18 mai 1937, deci la puțin timp după apariția plachetei Cartea Moșului: „Sint și acum, după ce am închis copertile ei de tisă, aerul brazilor din Munții Apuseni. Poetul V. Copilu-Cheatră a izbutit prin versul său abrupt și verbul de cremene să mă introducă în universul unei lumi, cum n-ar fi izbutit o mie de tomuri sociologice. Poezia sa nu e nici a lui Cortuș, nici a lui Argezi și totuși are din amindouă sinceritatea și meșteșugul slujite de talent”.

O asemenea recunoaștere, așteptată de poetul coborât din munți de crezmeț / cu vintu-n sin și vremuirea-n cale”, dar și cu fălăsenia izvorită, în mod paradoxal, din conștiința că al său condei „nu e condei de cin / N-are blazon cu pajure sau lei / Da-n fața lui smerit mă-nchiu / Că, plîng și rid în el strămoșii mei”, cu siguranță, l-a măgulit pe V. Copilu-Cheatră, dar a și pus aripi mai sigure unui avânt și așa năvalnic, mai ales că foarte curînd, prin iunie-iulie, același an. Ion Breazu îi va semnala debutul ca pe „cel mai reprezentativ, după Mihai Beniuc”. Poetul devine — prin urmare — deosebit de prezent în epocă. Colaborează cu frenezie la publicațiile transilvănene, în mod deosebit la „Herald”, „Fruncea” și „Tulnicul moșilor”. Înființează, împreună cu alții, reviste: „Crai nou” și „Symposion”. Pune bazele unei edituri, „Lanuri” la Mediaș, iar la Zlatna înghebează un fel de „casă de editură”, cu revista săptămînală „Detunată”. Totodată publică volum după volum, proză, poezie: Neamul nevoii, Viața lingă cer, Cîntece cu călușul în gură, Bună dimineața, Tară!

etc. și dă buzna la aproape toate șezătorile literare.

O asemenea febrilă participare n-avea cum să rămînă fără ecouri favorabile: George Călinescu (Istoria literaturii române...), Vladimir Streinu (în Revista Fundațiilor...) etc.

L-am însoțit pe V. Copilu-Cheatră în 1981, cu prilejul apariției la Editura „Minerva” a volumului său selectiv Cîntecul moșilor, pe plaiurile natale. Dacă Ţara Moșilor este alta, adică „un punct mai luminos pe hartă”, versurile: „Sint moș cioplît din aluat de cheatră / Mi-e chipul înăspriț ca vremea / De traiul meu mă leag-o vatră. / O bardă, un căluș și-un pumn cu grînzi / Răzimate-n cer peste oglinzi...” găsesc și astăzi sălaş în inimile unor cititori de pe Valea Ampoiului și a Arieșului, de pe Valea Ierii, din Zlatna, Gilău ori Abrud, locurile pe care autorul Cîntecului moșilor, asemenea unui înaintas al său „urlat la țară / S-aducă pruncilor mălai”, le-a bătut cu pasul, urmîndu-și destinul: „În frunte mi-a fost scris să umblu-n țară”.

Acum, la șaptezeci și cinci de ani, V. Copilu-Cheatră, cu același fierbinte foc în piept, suie potecile și drumurile ce leagă satele de munte din jurul Branului, face popas în cele mai îndepărtate vetre ale județului Brașov, unde — la numeroasele șezători literare organizate de revista „Astra” sau Asociația scriitorilor — „taragotul” său sună tot frumos, cum încă o dată i-ar opti cu sfătoșenia ce-i caracterizează pe acei născuți în jurul Sibiului, Aron Cotruș și unde sufletul poetului trăiește bucuria unui vechi legămint cu țara: „Nu, n-am schimbat țîrgușul, o să mai zăbovesc / Cu clopotul de lemn pe plaiul românesc”.

Nicolae Stoie

Noi romane istorice

CONCEPTUL de roman istoric trece în prezent printr-o necesară prefacere, regândire: realitatea faptelor memorate nu mai este totul în construcția narativă. Ogândirea faptelor, descrierea lor a fost înlocuită cu Povestitorul implicat direct în fenomenologia istoriei. El răspunde întrebărilor, el provoacă istoria să se dezvăluie. Rolul lui a crescut considerabil, a devenit esențial. Fundamentală și de neînlocuit devine perspectiva din care este privită, înțeleasă, supusă analizei realitatea asumată. Evenimentul istoric este recodificat, trecut prin viața ideii, simbolurile, dramele, eroii sunt puși să-și dezvăluie o nouă existență, la alt nivel al semnificațiilor. Istoria se înfățișează romancierului cu o viață mult mai deschisă angajării în real, în destin, în relațiile sociale. Ființa istoriei este reinventată într-o narațiune unde faptele iau chipul ideilor. Privirea și judecata romancierului reconstituie o lume, lume concretă, pulsând de viață, atit prin realismul intuiției, cit și prin adevărurile morale și istorice reactualizate. Romanul istoric posedă o enormă disponibilitate de a vorbi conștiinței: trecutul este rememorat, reclasat în funcție de prezent, de posibilitatea romancierului de a regândi realitatea, de a-i acorda o nouă tinerete. Memoria documentelor este activizată. Romanul recrează o realitate, devine o voce a istoriei, dar mai ales redescoperă subteranele ei necunoscute, relațiile dintre ea și individ. Procesul nu disprețuiește vulnerabilitatea memoriei cind este vorba de a recupera din istorie destinul unei epoci, al unui personaj, tragicul, de a reciti contextul cu ochii prezentului. Succesul neobișnuit de care se bucură în lume romanul **Numele trandafirului** al lui Umberto Eco este un semn că istoria oferă teme extraordinare, că ea nu și-a închis niciodată granițele, drumul spre adevăr, că istoria poate și trebuie să fie mereu reactualizată, interogată, ca să devină o Bibliotecă a Lumii, o carte de inițiere în marele mecanism al vieții, **Memoriile lui Hadrian**, aparținând Marguerite Yourcenar, sint încă o dovadă a revitalizării romanului istoric, a extraordinarului lui valori în contemporaneitate. Istoria și destinul unui timp nevindecat de erori, cataclisme, există în narațiune coplesitor de real, de autentic. Memoria lor este reinviată. Romanul actualizează un mit, retrăduindu-i viața, semnele rămase să supraviețuiască până în prezent. Totul însă este condiționat de valoarea interogației, interpretării, de ceea ce orizontul romancierului restituie modernității ca literatură autentică, durabilă estetic.

Estetica romanului istoric nu poate face abstracție de originalitatea interpretării faptelor, de punția de a le sincroniza cu ideea de eveniment actualizat, de participare la viața unul trecut ce nu și-a pierdut memoria și semnificațiile, de caracterul de Carte de învățătură care ne poate fi și azi o inițiere în lumea puterii sau a tubirii, a frumuseții și a valorilor morale. Este șansa romanului istoric de a fi, de a nu trăda istoria, memoria și miturile ei neamenințate de anonim. A interpreta și a regăsi lumea unul trecut sint și pentru Marguerite Yourcenar adevăruri ale retoricii romanului istoric modern: „Cei care așează romanul istoric într-o categorie aparte uită că romancierul nu face decit să interpreteze, cu ajutorul procedeelelor vremii sale, un număr de fapte aparținând trecutului, amintiri conștiente sau nu, personale sau nu, țesute din aceeași materie ca și Istoria. Ca și Război și pace, opera lui Proust este reconstituirea unui trecut pierdut. Romanul istoric de la 1830 cade, este adevărat, în melodramă și foileton de capă și spadă; nu mai mult decit sublima **Ducesă de Langeais** sau uimitoarea **Fată cu ochii de aur**. Flaubert reconstituie cu minuție palatul lui Hamilcar cu ajutorul unor mici detalii; în același chip procedează și cu Yonville. În vremea noastră, romanul istoric, sau ceea ce din comoditate s-a admis să fie numit astfel, nu poate fi decit scufundare într-un timp, regăsit, luarea în stăpânire a unei lumi interioare“.

TERITORILE romanului istoric românesc de azi sint recucerite și valorificate mai cu seamă de o nouă generație de romancieri, foarte înzestrați, foarte disponibili să re-creeze o nouă retorică a genului. Nu le lipsește informația documentară, accesul la arhive, talentul, ideile, puterea de creație, intuiția fenomenului istoric în raport cu mitul omului secolului XX, cu șansa lui reală de a nu renunța la arhetipuri, la o filosofie a primordialului regăsit. Distanțându-se de formula tradițională, reprezentată, să zicem, de Mihail Sadoveanu sau Camil Petrescu, ei regindesc marile evenimente ale istoriei naționale din punctul de vedere al actualității, al prezentului. Regăsirea trecutului în oglinzile prezentului traduce o atitudine de natură să ne facă să

înțelegem altfel romanul istoric. Interogațiile din roman se nasc dintr-o profundă, reverberantă conștiință a istoriei. Puterea, voința de putere, iubirea, conștiința participării la o lume, mutațiile provocate de fluxul și refluxul gândirii istorice, definesc o poetică a angajării, o tranșantă atitudine față de realitate. Romancierul nu urmărește să desăvârșească o poetică a scriiturii în sine, ci o retorică a realității trăite, unde timpul istoric se sincronizează cu universul românesc. Actualizarea evenimentelor este regăsirea timpului, stăpânirea lui estetică, întemeierea imaginarului, textului, purtind cu sine durata ființei istoriei. Noua generație de scriitori — Eugen Uricaru, Mihai Sin, Alexandru Vlad, Gabriela Adameșteanu, Mircea Nedelciu, Vasile Sălăjan, Tudor Dumitru Savu ș.a. — gîndește istoria românească în relație cu vocile ei autentice, cu existența trecutului, cu miturile ei încă neexplorate epic. Perspectiva e a interogației lucide, totalizatoare. Interpretările sintetizează o realitate, vorbesc de o epocă, de personaje recunoscute, recuperează valorile, motivează eșecurile, agresiuni neobișnuite. Rememorarea și sancționarea lor se produce în numele unui destin, al unei condiții istorice dramatice, totalizatoare. Interpretările sintetizează o realitate, vorbesc de o epocă, de personaje recunoscute, recuperează valorile, motivează eșecurile, agresiuni neobișnuite. Romanele sint radiografii ale conștiinței morale, riguroase scenariu ale unui timp revoluit, făcut să depună mărturie în fața destinului.

De fapt, noutatea romanului istoric românesc de azi trebuie descoperită și în tratamentul cu care prozatorii deceniului opt și nouă judecă istoria ca fenomen moral, în ce chip ei clarifică și explică estetic natura relațiilor umane, legile morale nerespectate care au produs în spațiile istoriei drame, agresiuni neobișnuite. Rememorarea și sancționarea lor se produce în numele unui destin, al unei condiții istorice dramatice. Realitatea este reconstituită după un cod moral inflexibil, unde ideea de adevăr are întâietate. Principiile morale condiționează o nouă analiză a faptelor, o nouă reevaluare a actelor produse de-a lungul istoriei naționale. Romanul se deschide adevărului, face din adevăr o sinteză a semnificațiilor. Irradiația ideilor păstrate în sacralitatea miturilor cunoaște un proces de integrare cu sensibilitatea modernă. Destinul istoriei se oglindește tot mai limpede și mai pregnant în destinul literaturii. Romanul rivalizează cu istoria. El își cucerește tot mai mult dreptul de a vorbi despre violența și injustițiile istoriei. Romanul istoric se transformă din dialog cu lumea, în proces, în rechizitoriu, în recurs critic. Vocația literaturii creează o alianță cu destinul istoriei. Romanul istoric actual face lumină asupra unor fenomene de irracionalism în istorie, de cosmar și de delir întreținute de un despotism absolut, de o grandomanie fără măsură, focare ale disprețului total față de logica istoriei, față de valorile ei fundamentale.

Spiritul în care romancierii tratează aceste teme, obsesii, culpabilități e al conștiinței morale amenințate. Mitul puterii nu s-a născut dintr-un orgoliu, ci din voința de a domina, de a impune tirania, falsele valori, un climat de teroare, de umilințe, promovind sistematic și abuziv legile morale inchișitoriale. Romanul lui Mihai Sin, **Schimbarea la față** readuce în actualitate o istorie nu prea îndepărtată de noi, privită și interogată din punctul de vedere al puterii tiranice, totalitare, care a dus Germania la prăbușire, la dezastru moral și material.

Romane ale istoriei naționale sint cărțile lui Eugen Uricaru (**Așteptându-l pe invingători, Memoria, 1781 — Vreme în schimbare**). Stăpânirea de sine nu este numai un roman de dragoste, ci unul al istoriei, al adevărului rostii cu arta unui excepțional interpret. Alexandru Vlad (**Frigul verii**) schimbă cu totul perspectiva asupra războiului. Realitatea este altfel înfățișată, altfel înțeles adversarii. Realismul percepției este în acord cu lumea regîndită, cu sensurile ei. Personajele, satul amenințat, terorizat, adus să decidă în momente de criză, trăiesc istoria sub lumina adevărului. Experiența războiului polarizează în narațiunea lui Alexandru Vlad situații tragice. Este justificată poziția eroilor, se recrează o altă imagine a războiului, cu totul realistă. Interpretarea romancierului exclude convenționalul, conflictele false, dă alt înțeles cauzelor declanșării ostilităților. Totul este narat în funcție de realitatea transformată de trecut în memorie, în mit. Alexandru Vlad nu suprasolicitează documentul, ci îi valorifică stratul de eveniment trăit, extrage din el simbolurile, spiritul epocii. Romanul e memorabil prin noua viziune propusă, susținută de Idei originale, de o ficțiune ce pune în evidență o lume neînvințată să-și abandoneze legile morale, să fie duplicitară.

Romanul istoric românesc de azi, interpretînd și regăsind viața istoriei, reconstituind cu realism un trecut din perspectiva actualității, o memorie din miturile ei, a intrat într-un timp al rodului.

Zaharia Sângeorzan



ELENA UȚA CHELARU ◀ Portret

Patria

Oglinzile ochilor noștri strălucitoare
ca trupurile grele ale eroilor
vor lumina întinderea nesfirșită a Victoriei
în sufletele pe care ni le-am știut din trecutul lumii
izvorînd: oamenii își inchiupie arderea ca pe-o intrare
în infinita cetate numită patrie

Să nu coborim în patrie ca-n marea albastră
a unui cuvînt
să nu obosim murmurînd poezia acestei păduri
cum întrebînd dincolo de hotarele melancoliei
mă bucur ca un copil și trăiesc efemerul
adevăr din semințe; iată de ce aștept mereu
să răsără din palmele mele un oraș
cu surzi inundate în liniște...

Cum numai fîntinile au în respirație
sensul împlinirilor prin care au trecut
oamenii pămîntului,
cum numai copiii cunosc secretul
acestui etem ceremonial; marea desenîndu și
portretul pe umbrele pescărușilor
cum acești corăbieri navighează necunoscuți
spre depărtările cuvintelor seara întîlnindu-și
strămășii
cum împrumutăm din zborul nostru statomului riu
pe care eroii latinități coboară în corăbiile de piatră
consemnînd cu gesturi voievodale unirea acestor intime
revoluții, acestor cimpii invadate de roșturi, de izvoare,
de timp, cum sintem fermi amintindu-ne de istorie, de
lăcătii, contemplarea cimpiei pare uneori desuetă
au trecut toți bărbaii spre aceeași țară
și-acum se rotește în jurul fîntinii ca-ntr-un străvechi
ritual.

Ion Popescu

Drumul de raze

Tineretea ca o alergare cu un picior în caleașca
inundată de curcubeie. Zădărnice a iubirii cu vedenii
albasura

Nu știi cum și dintr-o dată te trezești legănat în
scriniciobul de farmec al zorilor. Pur și simplu.
Ceata devine sticloasă, cuvintele de fiecare zi se
desfac din ce în ce mai ușoare, flori de cais. Și e
bine.

Trebuie să se fi petrecut un miracol, îți spui privind
orizontul în apa limpede a uimirii.

Vezi armele dulci ale primăverii. Tolba cu săgeți luminoase,
armura de muguri, lancea scinteiitoare a ploii.

Zimbești. Dimineața și se topește moale în brațe,
caldă și bună ca o iubită.

În depărtări vezi strălucind focul de artificii al visului.
Acuma știi. Cu siguranță ești tinăr.

Din moment ce prin sirma ghimpată a indiferenței îți
surid iluminați primii lăstuni.

Începi să te bucuri. Pentru că vei călători pe roțile
de azur ale vîntului. Pe drumul de raze, hăt în
văzduh.

Îți pui pălăria cu vișini, îmbraci mult prea largul
palton de zefir și o pornești fluierînd.

Silvia Chițimia

Conștiința contemporaneității

NU este deloc obligatoriu ca scriitorii tineri să schimbe literatura, dar nici o schimbare importantă a literaturii nu s-a produs altfel decât prin tinerii scriitori. Ei sînt motorul evoluției literare.

Înainte de a lua o formă constituită, eventual și programatică, impulsurile lor innoitoare se nasc din libertatea pe care ei o au în chip natural față de standardele literare existente. De aceea nimic nu-i leagă în mod special sau profund: ei nu au participat la apariția și la impunerea lor și nu au sentimentul ori conștiința că îi exprimă ori îi reprezintă. Latentă, potențială, această stare naturală de libertate nu devine însă activă decât prin constientizare, proces care presupune două condiții, ambele decisive. Cea dintîi se referă la viața literară și la climatul cultural: care trebuie să fie diversificate, plurale, dinamice, favorizînd căutarea, alegerea, experimentul, depășirea formulelor constituite, autoreglarea, sinteza imprevizibilă. A doua constă în existența unei dimensiuni intelectuale. Schimbările în literatură nefiind pur formale, ci și în spirit, ele nu pot avea loc în absența preocupării de idei, fără un substrat intelectual temeinic. Talentul, doar talentul, deși indispensabil, nu ajunge; mai devreme sau mai târziu declină în confuzie și mediocritate, nu rareori agresive, în resentiment și conservatism: din această zonă se recrutează întotdeauna adversarii innoirilor literare, partizanii rutinei, avocații sinceri ai stagnării.

CELE două condiții încep să se realizeze, pentru prima dată în epoca postbelică a literaturii române, în a doua jumătate a anilor '60, moment cînd se și înregistrează de altfel apariția normală a unor serii (promoții, valori etc.) de scriitori tineri. Deschiderea efectuată la jumătatea deceniului șapte, cu efecte benefice în plan cultural și literar, fusese de ordin precumpănitor politic și ideologic; literatura își schimbase mult și în bine cursul, în cadrul unui proces desfășurat la scara întregii societăți românești, al cărui rol fusese determinant. Contribuția scriitorilor tineri ai epocii la modificările petrecute în literatură era considerabilă. Ei înșiși fiind însă categorial un rezultat al noilor orientări, această contribuție are în primul rînd semnificația și caracterul unei participări la efortul evasi-unanim de reconstrucție a literaturii naționale după încercările la care fusese supusă în anii '50. Simpla cronologie spune tot. Ștefan Aug. Doinaș debutează editorial în 1964, patru ani mai târziu decât Nichita Stănescu; Adrian Păunescu își publică primul volum în 1965, iar Mircea Ivănescu în 1968; Ioan Alexandru devine autorul unei cărți în 1964, iar Leonid Dimov în 1966; în 1966 se tipărește primul volum semnat de Șerban Cioculescu după o lungă absență editorială, iar în 1967 se înregistrează același eveniment în cazul lui Egdat Papu — Eugen Simion debutase editorial în 1964 și Nicolae Manolescu în 1966; cînd apar primele cărți aparținînd lui Alexandru Ivasiuc (1967), Mircea Horia Simionescu (1969) și Radu Petrescu (1970), Fănuș Neagu, Nicolae Velea, D.R. Popescu, Vasile Rebreanu erau autorii a peste patru volume și din bibliografia lor nu lipseau reeditările; Alexandru Paleologu debutează editorial în același an în care își publică Marin Mîncu primul volum

de critică (1970) etc. În aceste condiții de avînt general este cel puțin impropiu să se atribuie în exclusivitate ori preponderent scriitorilor tineri ai vremii schimbările ce au avut loc atunci în literatura română: adevărul istoric e altul.

Odată literatura intrată pe un făgus de existență normală, apariția și manifestarea scriitorilor tineri încetează să mai aibă statut de excepție, campanie sau mit. Vîrsta nu mai constituie un privilegiu (sau un handicap), critica profesionistă, repusă în drepturile sale, asigură o selecție realistă și corectă a valorilor, editurile și publicațiile literare își fac din criteriul calității principalul factor de discernămint.

TOT acum, la hotarul dintre două decenii, se configurează, rezultînd din practica însăși a vieții literare și nu în urma unor măsuri administrative, cum se întîmplase în anii '50, o serie de noi forme și cadre de desfășurare a activității scriitorilor tineri. Ele vor funcționa, vîndu-și eficiența într-un mod cu totul remarcabil, pe tot parcursul anilor '70 și chiar în prima parte a deceniului al nouălea.

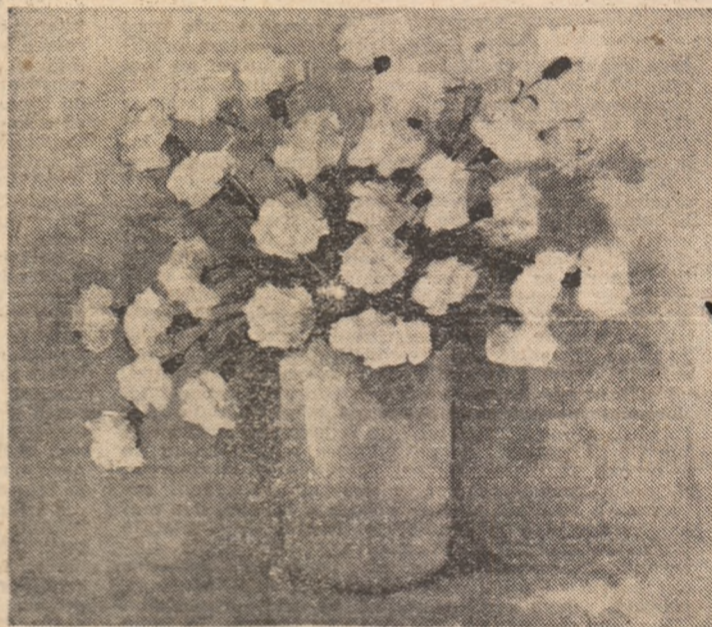
Se constată astfel, mai întîi, creșterea însemnătății publicațiilor și a cenaclurilor studentești, acestea aflate de regulă sub îndrumarea unor universități cu autoritate profesională și morală recunoscută, adesea ei înșiși încă tineri; fenomenul este dublat de o evidentă descentralizare a selecției și a promovării scriitorilor tineri, fapt posibil și prin înmulțirea numărului de edituri și de publicații. Încă „Amfiteatru” (înființată în 1966) devenise una dintre revistele importante ale momentului; dar prototipul noilor tendințe va fi publicația clujească „Echinoc”, „revistă studentească de cultură” al cărei prim număr a apărut în decembrie 1968. Cenaclurile și revistele studentești (ulterior se vor impune și cele din Iași, București, Timișoara, Craiova) nu mai sînt doar „peninere” de talente sau centre de triaj; în cadrul lor aptitudinile și predispozițiile creatoare sînt dezvoltate în sensul dobîndirii unui larg orizont cultural și literar, urmărindu-se formarea de personalități stabil constituite. Atmosfera își păstrează toate atributele tineretii — entuziasm, vioiciune, prospețime —, dar pe fondul unei gravități asumate. Reconstrucția literaturii fiind în linii mari încheiată, începea un moment nou, al construcției originale. Cu doar cîțiva ani înainte, preluarea de teme, formule, motive din clasicii dinadins „uitați” era un factor de originalitate, fiindcă avea un sens recuperator; la începutul anilor '70 această atitudine se transformă, consecință a creării unui climat literar și cultural normal, într-o sursă de epigonism. O vie emulație spirituală înlocuiește amatorismul, improvizatia, pitorescul, veleitarismul exhibitionist — și rezultatele nu vor întîrzi să apară. Tinerii scriitori care se afirmaseră la începutul anilor '60 își făceau mina scriind „reportaje literare” în ton festivist și grandilocvent, ucenicind singurcios într-o retorică pe care încercau să o destelenească prin ingeniozitate verbală; acum, scriitorii tineri se deprind cu exercitiul reflecției literare teoretice și al examenului de idei, cu seriozitatea și rigoarea: cultura este asociată creației în chip programatic. Și nu va fi o întîmplare că nume astăzi de prestigiu ale literaturii române sînt foști

„echinoxisti”: Eugen Uricaru, Marian Papahagi, Dinu Flămînd, Ion Mircea, Adrian Popescu, Petru Poantă, Ion Vartic, Virgil Mihaiu, Mircea Muthu, Aurel Șorobetea, Vasile Sălăjan, Horia Bădescu, Aurel Sasu ș.a., tot din „școala” clujească ieșind Ion Cristoiu, Radu G. Teposu, Alexandru Vlad, Marta Petreu, Ioan Buduca, Ion Groșan, Ion Simuț, Al. Cistelean, Virgil Podoabă, mulți dintre aceștia constituind ceea ce s-a numit „generația '80”, de fapt o convenție desemnînd emergenta în forme noi a spiritului creator tînăr.

A doua observație posibilă sub aspectul prezentei și contribuției scriitorilor tineri privește raporturile dintre ei și critica literară în ipostaza acesteia de instituție ce asigură selecția și valorificarea literaturii prezentului. Ieșirea din regimul de campanie și intrarea pe făgusul normalității a avut un efect aparent neașteptat și paradoxal: despre scriitorii tineri apăruti la începutul anilor '70 s-a vorbit uneori ca despre o „generație” (termenul avea să cunoască o utilizare excesivă) sau „promotivă” fără critică, în sensul că ei nu s-ar fi bucurat de un „sprijin” similar celui primit de precedentele serii de tineri scriitori. Îndreptățită la prima vedere și avînd avantajul dintotdeauna al tonalității revendicative, formula a prins și s-a răspîndit; în realitate nu avea ca suport decât o analogie

Mircea Dinescu, în anii '70 tînăr scriitor egal de bine primit. Cele mai răspiccate contestații ale literaturii scriitorilor tineri au venit nu din partea criticii; au venit fie de la autori consacrați, fie de la alți autori, de asemenea, tineri ca vîrstă, pentru care apărarea convențiilor literare constituite înseamnă o cale de acces și de succes, fapt și el firesc atîta vreme cît nu sînt anexate abuziv argumente de autoritate extraneae literaturii.

DIFERENȚIEREA, îndepărtarea sau — chiar opoziția scriitorilor tineri față de mecanismele și standardele literare consacrate ale prezentului nu reprezintă o cauză a impulsurilor innoitoare, cum printr-o judecată falsă devenită prejudecată tradițională se consideră în mod obișnuit. Reprezintă un efect: efectul acelei libertăți constientizate, dar și al unei noi conștiințe a contemporaneității. Trebuie să admitem acest fapt elementar: scriitorii tineri de azi, născuți cître sfîrșitul anilor '50, au o altă experiență de viață, socială, culturală, intelectuală decât cei care la data nasterii lor debutau în literatură ori erau gloriile literare ale momentului respectiv. Diferențele sînt nu doar firești, ci și necesare, vital necesare; prin ele se asigură înaintarea literaturii. Ei au altă perspectivă literară, altă optică, un alt fel de a în-



GHEORGHE CRISTACHE: Flori

strict formală, istoric și literar nejustificată. Convențiile, standardele, modelele literare a căror dispariție s-a produs în anii '60 nu reprezentaseră rezultatul unei evoluții artistice; sursa lor fusese exterioară literaturii. Tot ceea ce constituia o revenire, o readucere, o recuperare a literarității avea să fie susținut cu un entuziasm generat de însăși conștiința necesității acestui efort; iar criteriile strict valorice abia acum se reintemeiază. Acest climat de avînt în curs de diferențiere, specific unui moment de tranziție, nu avea cum să dureze; și nici nu a durat. Deprinderea normalității nu se face însă dintr-o dată și, în fond, presupune dificultăți numeroase: tranziția este favorabilă tuturor, instituirea și funcționarea criteriilor firești separă apele de uscat. Unanim acceptată în vorbe, democrația reală a valorilor, care nu poate fi asimilată egalitarismului uniformizator, nu are tot atîta partizani în fapte și atitudini. Receptivitatea criticii față de tinerii scriitori în succesiunea lor de-a lungul anilor '70 și '80 nu poate fi pusă la îndoială; mai mult, rolul său în sesizarea innoirilor și în semnalarea factorilor de originalitate a fost, de fapt, hotărîtor.

Această disponibilitate poate fi analizată pe diverse direcții. Nu doar seriile de „echinoxisti” au fost selectate de critică, în virtutea, eventual, a prestigiului cîstigat de primii componenți ai „școlii clujene”; ci și tinerii scriitori formați și apăruti la Iași în ambianța revistelor „Dialog” și „Opinia studentească”, de la Al. Dobrescu, Daniel Dimitriu, G. Pruteanu pînă la Ioan Holban, Mariana Codrut, Andrei Corbea, Mihai Dinu Gheorghiu, Dan Petrescu, Liviu Antonesei ș.a.; la fel s-a întîmplat cu tinerii scriitori din Timișoara, Craiova, Arad, Tirgu Mureș, Piatra Neamț, Constanța, indiferent, așadar, dacă făceau ori nu parte dintr-un cenaclu mai mult sau mai puțin impus ca atare. Un exemplu eclatant de selectare și susținere de către critică a unui tînăr scriitor în afara oricărei prejudecăți de apartenență geografică sau cenaclieră, pe baza doar a criteriului valoric, îl oferă receptarea poeziei lui

telege și practica literatura: de aici trebuie pornit. Intrarea lor în literatură s-a produs în mod natural, deși uneori cu obstacole ce tin de complexitatea realității, către sfîrșitul anilor '70 și, masiv, în prima parte a anilor '80, printr-un aflux de energii proaspete ale cărui dimensiuni au făcut să se vorbească despre o nouă generație literară, manifestată ca atare pretutindeni în țară. În linia tiparelor mai înainte fixate, mulți proveneau din cenaclurile studentești, cele trei existente în Capitală (de poezie, de proză, de critică) impunîndu-se în chip natural prin marea număr de tineri autori trecuți succesiv prin ele — Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu, Matei Vișniec, Traian T. Coșovei, Florin Iaru, Gheorghe Crăciun, Constantin Stan, Magdalena Ghica, Sorin Preda, Mariana Marin, Alexandru Musina, Cristian Teodorescu, Ioan Lăcustă, Elena Ștefci, Cristian Moraru, Ion Bogdan Lefter, Romulus Bucur, Radu Călin Cristea, Ramona Fotiade, Paul Dugneanu ș.a. Aceștia și mulți alții, unii foști componenți ai cenaclurilor studentești din celelalte centre universitare ale țării sau ca Bedros Horasangian și Petru Cimpoesu, formați în afara vreunui cenaclu, au îmbogățit, modificînd de fapt, înfățișarea literaturii contemporane. Receptați cu simpatie și înțelegere de critică, sprijiniți de majoritatea revistelor literare și culturale, indiferent de profilul acestora scriitorii tineri de azi reprezintă unul dintre cele mai importante fenomene ale actualității literare și, cu siguranță, o realitate artistică aflată valoric la un nivel remarcabil, fiind de pe acum deplin posibilă o evaluare a celor mai pregnante individualități. Viitorul literaturii române se află în miini bune cîtă vreme scriitorii tineri de acum și cei care vor veni vor converti în creație majoră avîntul lor innoitor și conștiința contemporaneității ce le este proprie.

Mircea Iorgulescu



CONSTANTIN PILIUȚĂ: Natură statică

Un nou personaj principal

MASA de cititori" este un grup social atât de stratificat încât este un abuz să-l mai numim masă. În sistemele sociale în care activitatea editoria-lă se orientează după piață, literatura răspunde diferențiat cererii diferențiate a cititorilor și, astfel, generații de creatori la fel de stratificate ca și acelea de cititori se succed fără transformări esențiale, fără incidente. Abia dacă se simt unele variații procentuale. Uneori o carte „la modă“ dereglează mai semnificativ decât o capodoperă mersul stafetei de mai sus. Succesiunea curentelor și mișcărilor literare se stabilește de către critici și teoreticieni după calcule complicate care includ și modele și capodoperele și, fatal, interesele de grup.

Caracteristic cititorului este ca el să nu fie strict contemporan cu literatura care se scrie în timpul vieții sale. Coexistă în „masa de cititori“ modele de lectură potrivite cu literatura veche (snoavele, fabulele, cărțile populare), altele acordate la clasicism sau la romantism, unele în căutarea textului avangardist sau modernist și foarte puține cu adevărat devotate literaturii „contemporane“. Acest mozaic discronic a fost pus la un moment dat, cel puțin în spațiul nostru literar, în fața unui singur fel de literatură, a fost, adică, adus la un „regim forțat“ de lectură. Unii cititori au jubilat, alții, desul de numeroși, au suferit. Dar asta nu înseamnă că, în vremea în care se „recomanda“ citirea operelor lui A. Toma, cititorii lui Blaga au dispărut. Ei au ieșit la suprafață imediat ce a fost posibil, uneori reciclați în cititori ai romanului despre deceniul regimului forțat de lectură. Încet, încet, datorită acestor jocuri ale editorialului, și-au făcut loc insatisfacții specifice la nivelul tuturor straturilor „masei de cititori“. Scriitorul care pătrunde în literatura română contemporană la sfârșitul anilor '70, repede înregistrat de critică sub sintagma **promoția '80**, găsește cititorul cu insatisfacții specifice acumulate și imposibil de reprezentat printr-un **portret-robot**. Față de această situație, prozatorul sau poetul tânăr, el însuși un cititor nesatisfăcut, nu avea decât să-și aleagă stratul convenabil din masa de cititori și să înceapă să i se adreseze convingător. Neputând însă găsi motivele serioase pentru a-i refuza pe unii cititori și a-i accepta pe alții, autorul din **promoția '80** a ales, se pare, ca-lea ambiției maxime. El a făcut din **cititor personajul principal al operei sale**. Cred că în proza tinerei generații numitul deziderat este mai evident și această evidență m-a determinat să aleg, pentru articolul de față, prezenta introducere „rocambolască“.

Trăsăturile distinctive ale prozei care se scrie și se publică în ultimii ani de

către scriitorii tineri pot fi mai ușor înțelese din această perspectivă. Prima dintre aceste trăsături trebuie derivată din termenul **angajare**, cu specificarea că avem de-a face cu o angajare autentică și nu una formală. Ea constă în „dialogismul“ literaturii, în relația de la conștiință la conștiință stabilită cu ocazia lecturii și nu într-o relație de la manipulator la manipulat. Puzderia de procedee noi sau reinventate care a fost detectată în mai toate cărțile tinerei generații de prozatori are drept cauză această „adresabilitate“ a textului, această pliere a lui pe cititorul-personaj principal, precum și conștiința autorului că se adresează unei „mase de cititori“ mozaicată și discronică. Asistăm, de fapt, la un fel de dublare a calităților cititorului. Se pornește de la calitatea lui naturală („innăscută“) de cititor de roman istoric (Agopian), de cititor de literatură fantastică (T. D. Savu, G. Cușnarencu), de cititor de schite realiste caragialești (I. Lăcustă), de cititor de roman al mediilor (Sorin Preda), de cititor de proză scurtă cehoviană (C. Teodorescu), de cititor de literatură psihologizantă (Adina Keneres, Vasile Radu), de cititor de roman clasic englez (Alexandru Vlad, Petru Cimpoesu), de cititor al romanului de dezvăluiri cincizeciste (Stelian Tănase), de cititor al romanelor de dragoste (Gheorghe Crăciun), de cititor al literaturii neorealiste (Daniel Vighi) și se încearcă apoi, prin cascade de procedee, implicarea respectivelor cititori în probleme specifice actualității. În această vastă operațiune de **dedublare a cititorului** sint convocate forțe auctoriale importante — parodicul, intertextualitatea, ludicul, metalimbajul, autoreferențialitatea. Aproape nimic din ce a pus la îndemina scriitorului istoria literaturii ca și teoria ei nu este neglijat, fapt ce dă prozei tinerilor un aspect caleidoscopic, un aspect ce nu trebuie însă să mascheze unitatea ei teleologică.

S-A observat, și poate pe bună dreptate, că alura prozei tinere este implicit polemică față de literatura imediat anterioară, dar ea nu este intenționat polemică. Din studiarea insatisfacțiilor specifice lăsate diverselor categorii de cititori și din neîncrederea autorilor tineri față de concepțiile tutelare ale acelei prozei provine aerul polemic al textelor. Există, la tinerii autori, o distanțare față de naivitățile prozatorului tradiționalist care produce literatură „actuală“, împotriva simplismului cu care a fost considerat raportul autor-cititor și autor-personaj. (Un bun exemplu aici este cartea lui Nicolae Iliescu — **Debarie pe jos**, C.R., 1983). Pe de altă parte, „democratizarea“ relațiilor de mai sus, toleranța față de procedee



GRIGORIAN RUSU : Constructori ai magistralei albastre

„marcate“ istoric sau categorial (pină și melodrama este uneori refolosită fără ca asta să însemne concesie făcută kitschului), ironia și autoironia ca regulatori ai textelor care nu pierd, din această cauză, ci câștigă în gravitate, au dus la observația critică a unei asemănări (superficială) a acestei proze cu mișcări literare și de idei din alte spații culturale. Unii critici au jubilat din această cauză, au văzut în aceste asemănări împlinirea unor idealuri de sincronism cultural european și universal. Alții au găsit în asemănările respective un motiv de repudiare; tinăra proză românească de azi ar fi imitație facilă, preluare tardivă a unor experimente demult perimate în culturile occidentale. Ambele interpretări sint însă la fel de fortate. Alții cei care se bucură pentru că există un „textualism românesc“ sau un „postmodernism românesc“, cit și cei care aruncă grăbit acuza de „imitație facilă“ greșesc, poate nu intenționat.

Trăsăturile pe care le descoperim în textele multor autori încă tineri (unii citati mai sus), chiar dacă unele (parodicul, autoreferențialitatea, metalimbajul, intertextualitatea) justifică apropierea de ceea ce se aproximează sub cuvântul încă nedefinit exact de „postmodernism“, iar altele (autonomia textului, tentația non-referențialității, criticismul prin concurență) pot duce gândirea criticului spre „textualism“, sint totuși izvorite din rea-

litatea transformărilor din societatea noastră, izvorite din devenirea istorică reală și recentă a literaturii române, din realitatea relațiilor acestei literaturi cu societatea în care se scrie și apare. Așadar cauzele acestor trăsături (care numai la o privire superficială seamănă cu cele din alte literaturi contemporane) sint adesea diferite de cauzele care au dus la apariția lor în spațiile culturale în care termenii „textualism“ și „postmodernism“ sint operanți.

Dacă ne hotărîm să privim cu multă seriozitate natura relațiilor literaturii noastre cu societatea (pornind de la politica editorială și „portretul-robot“ al cititorului activ și continuind cu raporturile între generațiile succesive de creatori, statutul scriitorului, rolul formativ al literaturii) putem avea surpriza să constatăm că originalitatea prozei ultimei „promoții“ omologate contribuie la conturarea personalității literaturii române între celelalte literaturi europene. Prin dorința ei de a întretine dialogul, prin larga adresabilitate, prin recalcularea rolului cititorului, devenit personaj principal al operei, prin felul nou în care concepe angajarea, estetica acestei promoții se vedește și constructivă, umanistă pe măsura epocii.

Mircea Nedelciu

Schiță pentru un portret

CIT anume din biografia unui scriitor se cuprinde în noțiunea de „tînăr“ și cit o transcende? Pînă cînd un scriitor poate fi socotit tînăr și de cînd începe o altă vîrstă a destinului său? Nu cumva, înăuntrul lor, aceste interogații sint contradictorii, nu-și pot afla rezolvarea decît dintr-o perspectivă istorico-literară și, prin urmare, răspunsurile de pe pozițiile lui aici și acum sint riscante, iar aproximările și mai și?

Un scriitor — dacă există — există și atît! Are o singură vîrstă autumă, identică sieși. El e, cum spunea un poet, „și tînăr și bătrîn“. Din orice punct al existenței, fragila eternitate i se înfățișează precum îi apare privirii orizontul: la o distanță mereu egală. Și încă — s-ar putea amenda —, un scriitor este **necesarmente** veșnic tînăr, într-o perpetuă avangardă, cutreierat de o aceeași, constantă, neliniște a căutării, de o aceeași avidă și stimulatorie nesigurantă în fața foi de hirtie. Un arheolog care știe,

simte, cu întreg cuprinsul ființei sale, ce se ascunde sub stratul immaculat de dinaintea ochilor; dar, pentru a ajunge la acest ceva, trebuie să înlăture, trudnic, sterilul suprafeței. Să decoperteze, cum zic tehnicienii, cuvînt de cuvînt, pas cu pas, ceea ce, în final, va umple pagina. Ceea ce va fi Textul. Opera sa. Și nici măcar cînd lucrul e săvîrșit, cînd aceste urme, în care Istoria, Memoria și Prezentul coexistă fraternal, aventura lui nu s-a încheiat. Pentru că propriul text îl provoacă. I se dezvăluie, mai mult ca înainte, segmentar. Il „acuză“. Se vrea clarificat, refăcut, contrazis. Frazele, propozițiile, cuvintele, la un loc și fiecare în parte, conțin promisiunea unui nou început. Iar, pentru a o lua de la capăt, cu toată încordarea gestului originar, sint necesare resurse pe care numai tînăr fiind le poți mobiliza. Tînăr în raport cu cine? Cu ce? Cu sine, înții și întii, refuzînd, adică, dulcele confort al perfectului fie și compus. Cu lumea, apoi, intrupată în realitatea în care

el există fizic, dar și imaginar. Fiindu-i, acesteia, în sens temporal, consangvin, pentru că, pînă la urmă, ea singură cuprinde, întreg, secretul nesfîrșitei iuventuții.

Și totuși, dacă ipotezele avansate nu sint îndestulătoare pentru a lămuri lucrurile în concretețea lor, să apelăm la încă una intru stabilirea unui gen proximal cit de cit plauzibil. Un scriitor poate fi socotit tînăr între marginile primelor confruntări cu o condiție asumată: o fază parcursă etapă cu etapă de formare a unei conștiințe la altitudinea condiției de scriitor. Dar diferența specifică? Pentru a o detecta se poate face cazualistică. Ori, prin generalizare, o schiță pentru un portret. Un portret al scriitorului tînăr — în înțelesul genului proximal — de azi. Punînd, evident, între paranteze, orice vană și orgolioasă dorință de prevalare.

Format într-un cult al valorilor, scriitorul tînăr de azi a avut de descoperit, după Congresul al IX-lea al partidului, o literatură română pe cale de a-și redobîndi integritatea. Mai mult, a fost chemat să contribuie nemijlocit la acest proces complex de restituire, în care spiritul critic trebuia să funcționeze — în cuvintele lui Eminescu — „între marginile propriilor lui adevăruri“. Prin această fire a lucrurilor, scriitorului tînăr i s-a interzis, din capul locului, eclecticismul dietant. El nu poate fi bun la toate, ei numai foarte bun în ceva anume. A avut de înfruntat, sub o zodie benefică, rigoriile profesionalizării, așa zicînd, timpurii: o unică alternativă ce pornea nu împotriva, nici de la, ci împreună cu clasicii și alături de moderni. Actualitatea bibliotecii s-a suprapus, pentru el, pînă la identificare, peste actualitatea realului, nici una, nici cealaltă, neîngăduindu-i jumătăți de măsură. La prima vedere, între conștiința sa culturală (teoretică) și expresia artistică s-a produs o ruptură, prima depășînd-o, calitativ vorbind, pe aceasta din urmă, pînă acolo unde a făcut posibilă, pentru concilierea opoziției, proclamarea unei „crize a livrescului“ drept sursă a literaturii ultimei promoții. Suprasaturarea culturală pare a fi cauza „întoarcerii“ la realul din imediata apropiere, la faptul mărunț, cotidian, „văzut“ — adesea — în contradicție cu „înțelepciunea oțioasă și convențională“ a bibliotecii lumii.

Dacă, la suprafață, lucrurile stau, în-

tr-adevăr, astfel, în adîncime, imaginea e în oglindă. Literatura aceasta e încă mai livrescă decît cea anterioară, în pofida impresiei (și chiar ea fiind un prim argument!) că încearcă o completă detașare. Numai că faptul cultural apare mult mai difuz, transfigurat, diseminat în figuri a căror substanță nu (mai) ține în nici un fel de retorică, de spectaculos afirmărilor, reiterărilor, compozițiilor pe o temă dată. Diferența fundamentală rezidă, cred, din unghi motivational, în răsturnarea planurilor de împlinire și asimilare a elementului livresc, consecință, la rîndu-i, a inversării direcției de formare a scriitorului tînăr. Accesul lui la conștiința profesională s-a făcut dinspre cultură spre creație, și nu invers. Elementul livresc s-a asimilat, în primă instanță, ideii artistice, iar nu expresiei. Ceea ce ar putea explica de ce aceasta din urmă a dobîndit o enormă libertate, ce o adîncește pe aceea a precursorilor, în raport cu limbajele consacrate: atît de mare încît îngăduie „totul“, de la citarea ad litteram, la răstălmăcirea ludic-ironică. În fond, acuta „conștiință a convențiilor literare“, radicalizarea ei, nu putea veni decît dintr-o, prealabilă, foarte bună cunoaștere, luare în slăpinire și transformare a lor într-un dat existențial, expresiei revenindu-i, în asemenea împrejurări, sarcina de a le reintroduce în circuitul vieții cotidiene. Este o deosebire structurală față de demersul avangardei — în sens istoric; ea vizează mai degrabă experimentul, cu o natură esențial diferită de acela al avangardiștilor (de) la care se revendică. Pentru că, pe de altă parte, scriitorul tînăr a descoperit umana condiție acolo unde aceasta a fost ignorată ori privită mecanicist: în împlinirea obișnuită, în trudnica luptă a fiecărei zile. Acolo unde a avut posibilitatea să se identifice nu cu boemul nonșalant de altădată — pasager într-un tren care nu oprește decît în marile gări —, ci cu combatantul care știe că în fiecare lingă el se consumă un Schwerkpunkt al istoriei; că victoria cea mare se alcătuiește din micile triumfuri zilnice, detectate, acestea, cu o percepție temelnic ancorată într-o solidă experiență culturală devenită pentru el Celălalt din puritatea acestei mari iubiri — Viața.

Marian Odangiu



CARMEN BĂLAN : Peisaj de iarnă



Maria BANUȘ

Liziera

Lui Sorin

La masă

Sint egoistă cum sint toți poeții.
Spun : cind va fi plecarea,
eu să plec intii.

Apoi te văd :
îți pui pe pământ capul și ești singur,
îți încălzești mîncarea și ești singur,
te-asezi la masă și mînci. Ești singur.

Doamne, ia paharu-acesta de la el.
El este bun și-ncrezător ca pruncii.
Pe nimeni n-a lovit.

Lasă-mi mie paharul de venin,
felia mucedă de timp,
și dumițații mici de piine bătrinească,
la masa ce coboară-ncet în Hades.

Ușa

Tu ai să fii intii acolo
sau eu, la secția de reanimare.
Dar citeodată anima se duce
și n-o mai poți ajunge.

E drum intunecos.

Măcar să fim de mină, la plecare.
Atît. Să fie miinile-mpreună.

De puntea-ngustă mie mi-este frică,
de vîmi, de vameși.
Știi tu, intotdeauna m-am temut.

Dar tu ? Tu taci.
Ești pudic.
Nu te despoi
nici chiar în fața mării Oarbe.



Desen de TUDOR JEBELEANU

Degeaba, iubitul,
degeaba te ascunzi.
Și tu imi cauți mina în sudoare.

Dar ușa sălii,
cu geamul mat,
s-a-nchis.
Așa e legea.
Ne risipește-n pulberea de stele.

Și anima se duce.
E singură pe punte.

Frînturi

Cum o să fie lumea ta bătrînă ?
Cum o să-ți faci mîncarea, dimineața ?
Ogarul meu cărunt, fără stăpină...
Se arde piinea. Fii atent. Ești singur.

Cum alergai, triumfător, vinatul
să mi-l aduci, fantomă, la picioare.
N-ai fost un as, nici prada ta – regală.
Te mistuiai în falsă vinătoare
dar ochii-ți străluceau fixind năluca.

Să-ți perii haina. Să citești o carte.
Să fii atent la primul pom în floare.
Tu ascundeai decent ce era moarte.
Am învățat și eu dar nu prea bine.

Ce stări, ce nervi, ce deprimări haine,
ce zestre și-am adus, pentru o viață !
Mă legănai : „Poeta mea nătingă...”
Și eu plingeam, plingeam, și era bine.

Gluma

Sint cupluri care pleacă împreună.
Într-o găoace, două gălbenușuri.
Eroi ai sedativelor ? Sau lași ?

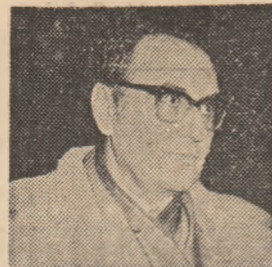
Oprobriu ? Aprobare ? Vorbe
din lumea
cu săli de judecată și cîntare.

Aicea, la liziera unde am ajuns
– bătrini nesăbuiți,
care am luat-o razna –
nu-s cîntare,
nici juzi, nici judecată.

Numai cimpia otova, pleșuvă,
cit vezi cu ochii,
ca o țeastă goală.

Eu zic să-ntoarcem capul de la ea,
bătrine.
Am mers cam prea departe.

Hai acasă.
S-aprindem mici cățui de glume,
să le clătîm
și-n fum să ridem,
să ocultăm cimpia.
Să zicem : vom muri și vom vedea.



Ștefan Aug. Doinaș

N-ai să mă crezi

1.
vara-și întrece ora ei de vîrl
eu – cariul – uneltesc în celofibră

cei ce mă ispitesc dintre magiștri
își pun urechea la pămînt și-ascultă :
vag scîrțîit de osii sus brotacii
căzînd verzui ca dintr-un nuc al ploii
oceanul gri al vipiei sub streșini –
lume-oculîndu-se în propriu-i nume

2.
n-ai să mă crezi :
după ce pasărea din mina mea își ia zborul
absența ei se sfișie-n același tril

3.
nu bir aștept ci-ncredere-n acum
la ce se-ngroașă fruntea cînd pe umeri
trecut și viitor ca două aripi
se subțiază ? au riscat părinții
cîndva mai mult ca merii din livadă ?
răbdarea nu se spune n-are ritm
minia clipei e ca spuma verde :
întrece-n risipire chiar nisipul

4.
fii sigur doar
de rătăcirea timpului :
cînd va vedea că l-am uitat
va năvăli asupră-ne ca ciurma

5.
poemul meu nescris are-ndoieli :
să-și rupă oare singur ombilicul
sau să rămînă-ndatorat tăcerii ?
ca fătul în placenta el se-ntreabă :

ce scară va permite după-aceea
urcușul, coborîrea și refuzul ?

spălarea crimelor ! mai e vreo altă
virtute pe pămînt decît aceasta ?

6.
n-ai să mă crezi :
cel ce se plimbă singur zi de zi pe lună
poartă-ncălțări ce tropăie în pieptul meu

7.
acel peisaj a fost descris demult :

Informul conținutului reversul
a ceea ce tot ciugulim cu ochii
rumoarea intestină-a plictiselii
și-acele fraze de pe cerul gurii
care-și ignoră încă substantivul –

acestea toate or să se preteze
sublimei farse ? sau vor fi ucise ?

8.
fii sigur doar
de mintuirea verbului :
abia căzut din gura ta
va regăsi un alt infern să ispășească

9.
poate că toate stăruie-ntre noi
ca interval al zeilor – ce spadă
e-n stare-a despica-n tăiș Unicul ?

cascada noastră-i murmurul eu-tu
cu flori ne-am popula de-ar fi eterne
cu stele ne-am tăia de-ar fi tăioase
cu fel de fel de sfinte vicleșuguri
am da tircoale-mpreunării noastre

10.
n-ai să mă crezi :
această cobra ce se leagănă hipnotic
e visul meu care te-ascultă cum respiri

11.
din neputința singelui de-a fi
împărăție stăm robiți de spirit

o mică flacăra ca pe comoară
o licărire doar ca licuriciul
atît de pur dar vai ! hidos e ziua
un silf gentil se-agită-n pieptul nostru –
la ce plătim atunci tribut dorinței ?

mă roade-un zvicnet instruit de ingeri

12.
fii sigur doar
de amputarea inimii :
în loc de puls vor da din cap
garoafele care mai tremură-n ierbare

13.
tîmp rătăcit – înaltul meu blestem !
drept consolare aurul tău plouă
chiar gizele străine de nectaruri
fac miere după ce se-ating de sine
un zar purtînd cu fală cifra șase
cade mereu în farfurii comune

și iarba care ca o desfrînată
șoptește oii : paște-mă de Paște !

14.
n-ai să mă crezi :
din degetul acesta care-acuma scrie
va mai rămîne la sfîrșit doar un cotor

15.
vom face-aici și nuntă și județ :

ne vom muta în mijlocul vocalei
vom osîndi la cînt păcatul limbii
vom fi ca prunii grași din cimitire
dar oare fi-vom siguri că-ntrebarea
e și răspuns ? că focul e potabil ?

să nu-mi dai replica – instaurează
culegerea a ceea ce survine

16.
fii sigur doar
de capitala noii țări :
ea va avea un nume dar
abia al doilea – cel secret – va fi aieva

O nouă biografie a lui George Coșbuc

MARELE poet a fost ceea ce se numește un om „umblat”. Din fragedă copilărie și până puțin înainte de încheierea zilelor lui, a străbătut prin multe locuri, în țară și în străinătate. Este așadar un personaj ideal pentru o colecție ca aceasta, numită „Pe urmele lui...”, mai de mult inițiată de Editura Sport-Turism. Recent apărută carte din seria mai sus numită¹⁾ poartă semnătura lui Lucian Valea, care a dat, în 1980, la Editura Albatros, Colecția „Contemporanul nostru”, cartea cu titlul **Coșbuc în căutarea universului liric**. Am recenzat-o la vremea ei, ridicând unele îndoieli asupra așa-zisei „contemporaneității” a autorului **Nunții Zamferei**, al cărui „univers liric” nu are și nici nu putea avea pe vremea timpului nostru, ci aceea, firească, a vremii lui. Să trecem însă peste aceasta. Lucian Valea își cunoaște autorul, dintr-o lungă și empatică frecvență a operei lui, precum și din exhaustiva bibliografie, de 325 lucrări cu care se încheie noua sa carte. S-a scris foarte mult despre Coșbuc și nimic n-a rămas obscur din biografia sa, cu excepția poate a ascendenței lui, în studierea căreia ies la iveală unele lacune și se ridică și alte semne de întrebare. Urmas, în linie paternă, al unei filiere certe de preoți uniți, poetul a fost hărăzit de părinții săi aceleiași cariere, de care a știut însă să se eschiveze, atât din lipsa de credință, cât și din vocația sa scriitoricească, afirmată încă din adolescență. A fost, încă de pe băncile gimnaziului român din Năsăud, un poet abundent, cu o uimitoare facilități de improvizație, dar cea abundentă producție a fost sacrificată, pe măsură ce spiritul auto-critic al tânărului se dezvoltă. Chiar înainte de maturitate, Coșbuc se dovedește un meșter al unor variate forme prozodice, un artist al versificației. Dotat cu o fină ureche muzicală, își cînta pe cite o arie nouă fiecare poezie, pe măsură ce o crea, încercîndu-i în acest fel ceea ce francezii numesc „armonicele”. Din acest punct de vedere a fost un poet foarte original, chiar dacă sursa prea directă a unor poezii a putut alimenta campania inițiată de numitul Grigore N. Lazu, cu acuzația gravă de plagiat. Coșbuc a ieșit onorabil din acel moment critic al carierei lui, curînd după apariția primei sale culegeri de poezii ce i-au stabilit numele: *Balade și idile* (1893, București). Unele din justificările lui ni s-au părut însă foarte curioase, legîndu-se de însăși pretinsa situație similară a lui Goethe. Cică, cercetînd *Cine e autorul scrierilor lui Goethe?*, atribul, nu știm după ce izvoare, pe Werther, unula Guttman, pe Wilhelm Meister poetului von Arnim și lui Schiller, Xeniiile aceluiași din urmă, un ciclu din *Westöstlicher Diwan* Mariannel von Wittkmer, ș.a.m.d. În cine să mai crezi, dacă a fost așa? Dubito...

¹⁾ Pe urmele lui George Coșbuc, Editura Sport-Turism, București, 1986.

²⁾ Serial în ziarul „Epoca”, 22-24 august 1987 (ibid., pag. 166).

SĂ NE INTOARCEM însă la tema drumurilor lui Coșbuc. În copilărie, cel născut ca al optulea din cei nouă copii al preotului Sevastian Coșbuc și al Mariei, născută Avacum, în satul Hordou, urmă clăsele primare în comuna natală și apoi la Telciu, absolvi școala normală la Năsăud, apoi gimnaziul (de fapt liceul) din același oraș. Își luă bacalaureatul în iunie 1884 și obținut de la părinți îngăduința de a se înscrie la Universitatea din Cluj, facultatea de litere și filosofie, unde frecvență trei ani, cu studiile nefinalizate.

Fost-a G. Coșbuc un autodidact, cum ne spune Lucian Valea că l-a considerat Titu Maiorescu? Poate, dacă această etichetă viza pe toți ce nu-și completaseră studiile în Occident. G. Coșbuc a fost însă bine școlit încă din gimnaziu, cu studii clasice, latina și greaca, cu literatură germană, a trecut prin Universitatea din Cluj, serios organizată, a citit foarte mult și s-a remarcat încă înainte de bacalaureat ca un poet promițător și un bun debater literar, în cadrul societății *Virtus romana rediviva*, pe care a și condus-o în ultimul an de școală.

Meritul de a-i fi descoperit talentul, în urma trimiterii unei snoave în versuri, *Filozofii și plugarii*, periodicului „Tribuna” de la Sibiu, a revenit lui Ioan Slavici, directorul acesteia. Aproape un an de zile l-a stipendiat din propriile-i fonduri, negăsindu-i-se o încadrare în gazetă. Abia în momentul condamnării și închiderii lui la Vacz, pentru un delict de presă, i se regulă lui Coșbuc situația bugetară. Înainte de a fi fost luat în brațe de autorul lui *Popa Tandă*, tînrul îi scrisese că nu-i rămînea decît să se călugărească³⁾. Misiva are caracterul unu autentic S.O.S., încheindu-se cu cererea ruginată a unui ajutor bănesc.

La „Tribuna”, Coșbuc scria cronici, traducea folietoane și efectua alte treburi mărunte, evitînd problemele politice. A fost și a rămas toată viața un apolitic, dacă prin acest cuvînt se înțelege lipsa de interes față de luptele politice și mai ales neînregimentarea în nici una din grupările respective „de dincolo” și apoi de dincoace de Carpați. Să-i fi încredințat Slavici, în anii colaborării la „Tribuna”, și unele misiuni „misterioase” prin Transilvania? Așa crede Lucian Valea, în capitolașul cu acest titlu, relatînd că turneul lui Coșbuc a comportat traseul Blaj, Alba-Iulia „spre Abrud”, apoi „pe la Sin Toader”, la Deva, Abrud și la Brașov. Nimeni n-a descifrat însă caracterul acelor „misiuni”, rămase pînă astăzi „misterioase”!

Al doilea mare merit al lui Slavici față de Coșbuc a fost recomandarea ce l-a făcut-o lui Maiorescu și care a dus, pînă la urmă, în decembrie 1889, la trecerea poetului în „țară”, la stabilirea lui definitivă în București și la prezentarea neîntîrziată la ședințele literare ale Junimei, în casele criticului, din strada Mercur. Ce înțeleg prin „prezentarea neîntîrziată”? Coșbuc sosește la București „pe la începutul celei de a doua ju-

³⁾ Scrisoarea cu data 23/7/1887, *ibid.*, pag. 83-84.

Revista revistelor

„Ramuri”

■ În numărul 2/1987 al „Ramurilor” craiovene, Marin Sorescu publică un articol intitulat *Flaubert și patima scrisului* și consacrat relativ-recentului volum de corespondență echivalată în românește la Editura Univers: în epistolele lui Flaubert, pe care-l socotea un „monstru al ideii de scris”, poetul vede „forta de mîntuire a formării și întemeierii unei conștiințe. Gabriel Chifu e autorul unui poem „insingurat” despre *Ninsoare cîzînd peste inimă*. Cronicile literare ale numărului, semnate de George Popescu și Mihaela Andreescu, se ocupă de volumul *În așteptarea cometei* de Traian T. Coșovei („unul dintre cei mai incantanti, mai valoroși și mai promițători reprezentanți ai acestui «nou val»”) și *Tratament fabulatoriu* de Mircea Nedelciu („una dintre cărțile de marcă în proza anului trecut”). Romulus Diaconescu alcătuiește un „Profil” lui Ion D. Sirbu, urmîrind traseul unui destin scriitoricesc, de la anii Cercului literar din Sibiu și pînă astăzi, cînd autorul apare ca „un exemplu frumos de longevitate cărturărească”. Într-un interviu acordat lui Ion Jianu, Eugen Simion își reia pledoaria



SANDA ȘARAMĂT : Tinerețe

Trapez

(CCIX)

947. Toată viața am ascultat muzică. Nu-mi inchipui cum aș fi fost fără muzică. De aceea, nu cred că aș putea fi numit meloman.

948. Îl simțeam cum se uită la mine cu o lungă privire interioară.

949. O picătură într-un pahar cu apă... Dar apa era din lacrimi...

950. Numesc fascism tot ceea ce — chiar după înfrîngerea militară a fascismului — e grosolan, obtuz, violent și se coalizează pentru a instaura arbitrarul.

951. Dacă tigri ar asculta sfatul pisicilor, s-ar apropia de oameni cu pași domoli, ca să fie mingiați pe spinare.

952. Providența m-a scăpat de una dintre cele mai mari nenorociri care mă pindea cînd am venit pe lume : ca părinții mei să mă boteze Romeo.

953. Nu există crez care să nu fie compromis dacă la el aderă pușlamalele.

954. Scheletul multor pești are un os în formă de undiță, ca o ieroglifă a morții de care vor avea parte.

Geo Bogza

mătăți a lunii decembrie”. Să zicem între 15 și 20 decembrie 1889. Este primit la Junimea „în ședința intimă” de la 23 decembrie (numai bine timpul să-și anunțe, direct sau indirect, sosirea și să primească de îndată invitația). Titu Maiorescu și Junimea se entuziasmează la lectura *Nunții Zamferei*, apărută în „Tribuna” de la 15 ianuarie 1890. Poetul ar fi lucrat la ea cinci ani. Slavici îi scrie lui Maiorescu în cursul anului : „Am în sfîrșit o rugare : ajutați-mă să-l trimit pe Coșbuc la București, ca să-l vedeți. Eu sunt sigur că e destul să-l vedeți ca să fiți de acord cu mine că trebuie să facem tot ce ne stă prin putință ca talentul acesta să ajungă la deplina lui desfășurare. Nu e mediocritate [...] ci un tînr cu mîntea bătrînă”, care în cel mai rău caz are să iasă mult știutor, dacă i se va deschide drum în lume⁴⁾.

Dubitativ peste măsura spiritului critic, Lucian Valea pune sub semnul întrebării scrisoarea lui Maiorescu către poet, prin care-și exprima admirația „față de *Nunții Zamferei*” și-i cerea permisiunea de a-l face lectura „în una din ședințele societății noastre”.

Ba chiar, Valea încheie cu afirmația : „Trimiterea lui Coșbuc în capitala României e exclusiv opera lui Slavici”.

Coșbuc n-a plecat însă într-o „aventură”, în sensul bun al cuvîntului, ci cu intenția, cum am văzut, de a se prezenta lui Maiorescu și de a citi cu cea primă ocazie din poeziile lui. În procesul-verbal al ședinței respective, Maiorescu a notat : „Poezii de Coșbuc (originale, talentat)”.

La a doua invitație, la 23 ianuarie 1890, G. Coșbuc citi versiunea definitivă a *Nunții Zamferei*, iar ecoul, în *Jurnalul* lui Maiorescu, este următorul : „Aseară la mine „Junimea” foarte vie. George Coșbuc cu eminenta lui poezie *Nunții Zamferei*”, etc.

G. Bogdan-Duică, prietenul lui Coșbuc, pretinde că numai el și autorul știu că poezia apăruse în „Tribuna”. Oricum ar fi, poezia e publicată în „Convorbiri literare” de la 1 martie 1890. În aceeași lună, Maiorescu, aflînd că poetul vrea să traducă în versuri *Sacuntala*, îi procură „colecția Fonseca, *Orientalische Literatur*”. Asemenea gesturi îi erau proprii. La recomandarea lui, Coșbuc e numit „desenator calculator la Serviciul arhitectonic din Ministerul Instrucțiunii, cu diornă lunară de 150 de lei”, pare-se o sinecură, dacă e adevărat ce ni se spune, că după o lună numai, poetul își rări

⁴⁾ În sensul de „matură”, formată, coaptă.

⁵⁾ *Ibid.*, pag. 119.

prezența la serviciu, pînă la limita zilei de ridicare a leii „fără a mai trece pe la birou”. Asemenea cazuri, al căror beneficiar erau în genere fiți și fiice de partizani politici, s-au prelungit și în perioada interbelică. Era unul din „obiecturile pămîntului” (pe terenul, se înțelege, al birocrăției!). Titu Maiorescu înțelegea, prin plasarea prietenilor literari, să-i ajute a trăi omenește.

ORĂCEALĂ interveni totuși între poet și protectorul său. Lucian Valea respinge versiunea lui I. Rădulescu-Pogoneanu : „...nimeni nu l-a gonit⁶⁾ pe Coșbuc [...] el singur n-a mai dat pe la d-l Maiorescu...”.

I. A. Rădulescu-Pogoneanu era, dintre cirații profesorului, cel mai intim. Lui și soției sale, eminenta profesoară secundară Elena R-P, avea să le incredințeze calitatea de executori testamentari. Era, ce se cheamă, intimul lui prieten, din fostii săi studenți. Nu este așadar exclusă o greșală de tinerețe a lui G. Coșbuc, de pe urma căreia să fi pierdut legătura personală cu Maiorescu, care totuși, în 1898, scriind despre aportul literar al românilor din ținuturile robite „...acorda în sfîrșit citeva rînduri și lui Coșbuc : „Dar mai presus de toți stă incontestabil marele talent al poetului Coșbuc-”⁷⁾.

Nu era oare o recunoaștere răsunătoare ?

Așadar, nu s-a produs încă din 1889, recunoașterea publică a lui Maiorescu (explicabil, dacă e adevărat ce afirmă Lucian Valea, că acesta a ignorat apariția baladei în „Tribuna” !)

O vocabulă al cărei sens exact l-a scăpat lui Lucian Valea este epitetul *amiabil*, în contextul : „Relațiile lui Coșbuc cu Octavian Goga au fost *amiabile*, dar nu *amicale*” (subl. n.)⁸⁾. Despre un acord între două părți, prin bună înțelegere, spun francezii, că e făcut „à l'amiable”. **Dictionarul explicativ al limbii române** prezintă cuvîntul *amiabil* ca un franțuzism, și dă formei adverbiale sensul „Prieteneste” (iar celelalte adjectivale sensurile : „întelegător, prietenesc, binevoitor”). Pe franțuzește, adj. *amiabile* este explicat : rezultat dintr-o conciliere. Ce vor fi avut de împărțit Coșbuc și Goga ? Gloria sau ce alta ?

O sintagmă întrebuintă impropriu de Lucian Valea este aceea de „idee fixă”. Așa explică autorul cărții observația lui Maiorescu, relativă la insuficiența cultură a lui Coșbuc, derivată din „ideea fixă de școlire a tuturor ciraților, de propulsare a lor, prin toate mijloacele, inclusiv cele bănești, spre cariera universitară”. De fapt, Maiorescu pregătea, prin cel mai bun studenți ai săi, un nou contingent de cadre universitare, în locul celor existente, în marea majoritate improvizate, necorespunzătoare ! **Ideii fixe** au unil maniaci și nebunii !

În altă ordine de idei, relevăm un curios anacronism, comis de Slavici, care povestește cum, întîlnind în biroul avocatului Iuliu Coroianu pe „un tînr, pare-mi-se d-l Iuliu Maniu, care-și făcea obligata practică în ale avocaturii”, l-a întreat dacă știe cine este acel oarecare „Boșcu”, care-l trimisese versuri, și că a primit răspunsul cel bun : era pseudonimul (anagrama C. Boșcu) lui Coșbuc. Or, la acea dată, poetul avea 19 ani, iar viitorul om politic numai 12 ! De mirare că Lucian Valea, care a pus sub semnul întrebării chiar unele prestigioase mărturii, ca acelea ale lui Liviu Rebreanu, nu și-a dat seama de eroarea lui Slavici !

Șerban Cioculescu

⁶⁾ De la ședințele Junimei și de la „Convorbiri literare”. *Ibid.*, pag. 153.

⁷⁾ *Ibid.*, cu privire la *În memoria unui poet bănățean : Victor Vlad Delamarina*, pag. 179.

⁸⁾ *Ibid.*, pag. 121. Lucian Valea ar fi dorit ca *Nunții Zamferei* să fi fost reprodusă de „Convorbiri literare” îndată după apariția poeziei în paginile „Tribunei” din Sibiu !

⁹⁾ *Ibid.*, pag. 230.

R.V.

Un Lovinescu mai puțin cunoscut



EROSTUL unei ediții critice din opera unui scriitor să releve momente sau compartimente ale ei mai puțin cunoscute. Fără această operație de restituire, e greu, dacă nu imposibil, de gândit asupra naturii unei ediții critice, riguros întocmită. Pentru ca acest scop să fie realizat, se presupune ca obligatoriu cunoașterea amănunțită a întregii bibliografii despre opera restituită, adică prealabila recunoaștere atentă a terenului de operațiuni. Această cerință e atât de obligatorie, încât pare a nici nu solicita menționarea ei specială. O fac totuși, pentru că am văzut și am citit ediții critice, ce-i drept puține, care dezvăluiau, la o cercetare atentă, că editorii nu aveau decât o imagine prea generală a bibliografiei, pornind la drum după improvizatul principiu „văzind și făcând”.

Am meditat la toate acestea și încă la altele înrudite, citind concentrat al patrulea volum, recent apărut, din ediția critică a operelor lui E. Lovinescu alcătuită de Alexandru George și Maria Simionescu*) Ediția, inaugurată în 1982, evoluează sigur și alert, ajungând acum la al patrulea volum. Citindu-l atent și cu o adevărată bucurie, am exclamat, în gând, că destinul a fost fericit, finalmente, cu opera criticului de la Sburătorul. Doi editori cu experiență, Maria Simionescu și Alexandru George, care au mai colaborat în 1972, când — prima semnănd ca editoare iar cel de-al doilea ca prefector — făceau să apară întâia reeditare a celebrei monografii a lui Lovinescu despre T. Maiorescu, din 1940. Colaborarea de atunci, reluată în 1982, într-o întreprindere de anvergură, și-a dovedit, de pe acum, rodnicia. Rodnicie semnalată nu numai prin impecabilul ritm în apariția volumelor ediției, dar și în structura ei. Cu siguranță că surpriza cea mai mare a ediției o constituie acest ultim volum, relativ recent apărut. Și e o surpriză pentru că adună pentru prima oară în forma originală piese nereluate niciodată în volumele de Critice (abandonate deci în perioadele unde au fost publicate) sau care au suferit, la integrarea în volum, amputări sau modificări. În acest fel, cel din urmă volum din Operele criticului are și semnificația dezvăluirii feței nevăzute a lunii. Și, se va vedea, această ridicare de perdea ne arată un Lovinescu, tânăr, mai puțin sau deloc cunoscut.

Sumarul înscrie articole și studii din 1904—1911. Criticul avea, în 1904, douăzeci și trei de ani. Își luase cu un an înainte licența în Litere la Universitatea din București, era profesor la Ploiești (până în 1906), publica foiletoane în jurnalistă „Epocă”, avind și promisiunea lui Maiorescu de a i se încredința, în 1906, coordonarea suplimentului literar al acestei publicații, funcțiune pe care o dorea și N. Iorga (de unde și iscarea

*) E. Lovinescu, Opere, vol. IV, ediție îngrijită de Maria Simionescu și Alexandru George, note de Alexandru George, Ed. Minerva, colecția „Scriitorii români”, 1986.

primelor scinte ale conflictului dintre cei doi critici). Pleacă apoi la Paris, unde, în 1909, obține un strălucit doctorat la Sorbona, colaborează asiduă, din capitala Franței, la „Convorbirile” (apoi și critice) lui M. Dragomirescu, dar, în 1910 și la „Convorbiri literare”, mai înainte de „Viața Românească” și, fapt mai puțin sau deloc știut, la arădeanul „Românul” (în 1910). În 1906 își publicase, la Fălticeni, cele două volume din Pași pe nisip, o piesă de teatru, un volum de nuvele în 1907 iar, în 1910—1911, două volume de Critice. Se remarcase ca un critic cu opinii independente, care știa să și le afirme peste tot unde colaborează, în ciuda faptului, sau tocmai de aceea, că nu avea, asemeni celorlalți critici ai generației sale (N. Iorga, M. Dragomirescu, G. Ibrăileanu, Ilarie Chendi, H. Sanielevici) o revistă a sa.

S-a întâmplat ca această independență în opinie, pe linia strictă a criteriului estetic în aprecierea literaturii, să fie în divergență cu destule dintre directivele critice ale timpului, dominate de sămănătorism și poporanism. De fapt, cei mai aproape se afla de opiniile lui M. Dragomirescu, de unde și posibilitatea colaborării statonice la revista acestuia, făcând parte și din componența comitetului ei de redacție. Din păcate, veleitățile de spiritul rector ale lui Dragomirescu, nedublate și de gust sigur și spirit critic, l-au pus pe viitorul autor al Științei literaturii în situația, neînvidiabilă, de a decreta mari valori sau capodopere (vezi cazul, semnificativ, al lui Panait Cerna) acolo unde nu puteau fi găsite. Iar cu astfel de entuziasme necontrolate, tinărul Lovinescu nu putea fi de acord, desi în câteva cazuri (Victor Eftimiu, Cincinat Pavelescu, El. Farago, M. Codreanu) gresise și el împardonabil. Lovinescu își îngăduia să exprime în articole puncte de vedere deosebite de ale directorului revistei, acesta amendându-le, prompt și decis, în note. Apoi, în 1909, se deschide polemica dintre cei doi critici (publicată în „Convorbiri critice”) în jurul metodei de investigare (inclusiv axiologice) a fenomenului literar. Lovinescu pledind pentru valabilitatea impresionismului.

Alexandru George (înaintea lui Florin Mihăilescu) demonstrează că mai potrivit ar fi fost — cum reiese din argumentele autorului — să se fi vorbit de natura intuitivă a actului critic. De ar fi utilizat acest termen mai propriu, și nu cel de impresionism, criticul ar fi fost ferit de destule neplăceri. Fapt este că prin suita acestor trei articole Lovinescu își formulează prima oară, polemic, concepția despre statutul metodologic al criticii literare. Un an mai târziu, va reveni asupra chestiunii într-un articol, A zecea muză, din „Convorbiri literare”. În acest articol, nereluat niciodată în volum, criticul își instalează disciplina pe care o profesa în spațiul literaturii efective. „Critica e o artă... Ea e un gen literar, ca nuvele, de pildă. În slujba căruia se folosesc aceleași însușiri sufletești, aceeași putere de observație, aceeași pornire spre ce e frumos, aceeași emotivitate lesne

de pus în mișcare”. Firește că există o diferență specifică. Gust, cultură literară, bun simț (adică etică profesională) și, firește, har expresiv. Așa se și realizează rostul criticii literare: „Cercetând cu pricepere operele de artă și îndrumând gustul public, ea e folositoare, într-o măsură artiștilor, dar mai ales cititorilor. Însemnătatea ei poate fi legată de o clipă sau de o întreagă epocă, dar împrejurările prielnice îi îngăduie de a tăia largi curente culturale”.

A treia luare de atitudine, să-i spunem de ideologie literară, se va produce la sfârșitul anului 1911 în „Convorbiri literare”. E o luare de atitudine exemplară împotriva sămănătorismului, aflată și el, ce-i drept, în perioada extincției. De s-ar fi produs prin 1905—1906, ar fi stîrnit o furtună de proteste. Acum, în 1911, a apărut ca o inițiativă menită a indica un nou drum literelor române. Mai întâi relevă eroarea exclusivismului sămănătorist, care refuză depășirea mediului rural. Consecințele sînt grave: „Literatura noastră de astăzi e lipsită de idei. Prin întocmire ea are toate însușirile primitivității. Nu tăgăduiesc talentele. Sunt multe și unele chiar puternice.” Numai că „literatura noastră trebuie intelectualizată. Aici e scăparea ei. Așa cum e acum, ea s-a împotmolit în adîncuri... Destul cu această literatură sau, mai degrabă, numai cu această zăbovire în adîncurile primitive ale sufletului omenesc; facem o sfortare mai prelungă pentru a vedea că nu sunt numai văgăune, ci mai sunt și culmi, și mai e și un soare, colo sus, ce se silește să risipească negurile ignoranței”. Săi sorozece ani mai târziu, în 1927, Camil Petrescu, va relua pledoaria în De ce nu avem roman, demonstrînd, de asemenea, necesitatea intelectualizării literaturii, prin intrarea, în spațiul ei, a eroului cultivat. Să adăugăm că în critica de întîmpinare din acel an, Lovinescu a vestejit acele scrieri care cultivă o astfel de literatură. S-a crezut că în luarea de atitudine din 1911 ar fi vizată numai literatura lui Sadoveanu. Nu e chiar așa. Există în sumarul volumului pe care îl comentăm un amplu articol din 1909 despre Însemnările lui Neculai Manea, în care se rostesc aprecieri indiscutabil elogioase: „cel mai înzestrat povestitor al nostru”, „romanul acesta... e... atât de puternic, atât de zguduitor, atât de comunicativ”, „dinaintea lui Radian ne oprim cu zguduire sufletească”, „romanul lui Sadoveanu ne zugrăvește... cu o rară putere și siguranță de mînă”. Și, totuși, unele pasaje ale articolului din 1911 trimit și spre unii din eroii lui Sadoveanu. Referirea, am preciza, vizează nu o operă, ci o categorie tipologică. Ceea ce e altceva.

SI acest volum al ediției Lovinescu este remarcabil. Textul îngrijit de Maria Simionescu, e impecabil. Cit privește sumarul, el e împărțit în trei secțiuni: „Note de călătorie”, „În jurul clasicismului” și „Pagini de critică și de doctrină” (mai potrivit

ar fi fost termenul de ideologie literară). Sigur că primele două secțiuni reprezintă preocupări pasagere, abandonate definitiv după 1904—1905 (cu excepția unui singur articol din 1911). Dar includerea acestor piese în ediția de la „Minerva” e de o necesitate indiscutabilă. Centrul de interes al sumarului se află însă în secțiunea a treia. Cum spuneam, aici Alexandru George a restituit texte uitate, nerepublicate niciodată în această formă inițială în edițiile din criticele lui Lovinescu de după 1920. Ba a făcut și citeva descoperiri în paginile ziarului „Românul”, din Arad, unde Lovinescu a publicat o suită de articole în 1911. Cel despre cartea lui Xenopol, Istoria partidelor politice, ne era necunoscut nu numai nouă dar și lui Al. Zub care, am verificat, nu l-a menționat în bibliografia Xenopol publicată în 1973. Și articolul prezintă oarecare importanță pentru că unele idei ale lui Xenopol de aici le vom regăsi, în 1924—1926, în Istoria civilizației române moderne. Aparatul critic, mai precis notele, sînt excelente, dovedind nu numai cunoaștere avizată, din interior, a operei lovinesciene, dar și a epocii. Cînd un editor este și istoric literar care a scris pertinent, mai înainte, despre opera pe care, apoi, o și restituie într-o ediție critică, rezultatele foarte bune nu întîrzii să se producă. Și ne bucurăm că ediția operelor lui Lovinescu e în mina unor competențe indiscutabile.

Cu acest volum se încheie ceea ce s-ar putea numi scrierile perioadei de tinerete. De acum încolo, — lucrurile se complică. În nota ediției la vol. I editorii descriu numai sumarul primelor patru volume, nespunînd nimic despre ceea ce se va întîmpla mai departe. Mărturisim că eram nedumeriți asupra intențiilor privind structura ediției de la volumul IV încolo. Acum, în sfîrșit, ni se dau deslusiri. Ni se spune că următoarele volume vor adopta drept text de bază ediția „Ancora” — Benvenisti. E singura, într-adevăr, soluție, și inteligentă și practicabilă. Deosebirile anterioare ale articolelor în comparație cu cel considerat „text de bază” vor deveni, firesc, variate. Nu vor fi puține, dar altă cale nu există. Scriam, atunci cînd am comentat al doilea volum al acestei ediții, că greul ei abia începe. Acest greu, prin deslușirile menționate, parcă s-a mai ușurat, fără, însă, a se risipi cu totul. Incredători în destinul acestei ediții, să așteptăm cel de al cincilea volum.

Z. Ornea

Filosofie și cultură

Simbolul artistic

UNA dintre cele mai interesante probleme de filosofia artei — care privește însă și filosofia culturii în general — este „aceea a simbolului artistic, corelat adesea cu teoria aristotelică a mimesis-ului și oscilînd între imitația unor realități sensibile (ce i-au servit lui Platon ca temelie al deprecierii artei) și imitația unor realități esențiale de natură ideală.

Contribuții dintre cele mai relevante a adus în această problemă, din unghiul de vedere al filosofiei artei, esteticianul Al. Husar dar, din păcate, ele au fost puțin comentate, ca să nu spun că au trecut aproape neobservate. După lucrările sale mai vechi — Dincolo de ruine, Coșbuc văzut de contemporani, Întoarcerea la literatură (Editura „Junimea”), autorul a publicat, la Ed. „Univers”, două lucrări fundamentale de filosofia artei: Arsa longa, Probleme fundamentale ale artei și Metapoc-tica. Prolegomene. În ambele, printr-o fericită simbioză între istoric și logic, Al. Husar ne oferă o construcție solidă și somptuoasă pe care o consideră doar ca o Introducere la o „Știință atotcuprinzătoare” a artei care, după părerea mea, nu poate fi decît filosofia artei. Dar cele două lucrări reprezintă mult mai mult decît niște Prolegomene.

În cea dintîi, arta este examinată în

contextul unora din raporturile sale constitutive cu simbolul, mimesis și expresie, natura, limbajul, libertatea. În încheierea Metapoc-ticii, autorul scrie: „Lucrarea de față ne introduce în ea, în macheta ei arhitectonică, oferînd un proiect, o primă aproximare, a metapoc-ticii, care era în Arsa longa o cetate în zări”.

Lumea simbolurilor este extrem de complexă și fascinantă; ea exercită o permanentă seducție asupra artiștilor, esteticienilor, lingviștilor etc., iar problema ca atare este dintre cele mai controversate. Noi trăim permanent într-o lume de semne, de o ineputabilă diversitate. Cu semnele-simboluri (sau care simbolizează) intrăm în lumea civilizației și culturii, deoarece funcția simbolului este de semnificare, ceea ce presupune o reacție umană.

Poziția esteticianului leșean mi se pare extrem de interesantă și plauzibilă prin faptul că simbolul nu indică, ci se substituie lucrului simbolizat. Rezultă că relația dintre ele nu este și nu poate fi indiferentă, ca între semn și lucrul semnificat (atunci cînd cel dintîi nu e simbol). „Mai precis, semnul marchează un raport între două ordine fundamentale distincte între ele, ordo essendi și ordo cognoscendi (adică ordinea căreia-i aparține lucrul semnificat și ordinea căreia-i aparține semnul, ordinea existenței și a cunoașterii), în timp ce sim-

bolul aparține într-un sens aceeași ordinii, adică ordinii existenței”. După părerea mea, s-ar putea aduce o corecție acestei idei: obiectul simbolizat aparține într-adevăr ordinii existenței, dar simbolul aparține unei ordini axiologice. Începînd cu cele din sfera relațiilor interumane, cotidiene și culminînd cu cele mai elaborate produse ale spiritului (simboluri gestuale, numerice, cromatice, lingvistice, științifice, artistice). Simbolurile se bazează pe cunoașterea unor afinități dar, prin natura și funcția lor, fac parte din ordinea valorică a lumii omului.

Simbolurile au totdeauna o funcție de comunicare și acționează ca expresii ale unei funcții originare a conștiinței: aceea de a dezvălui și comunica indirect, prin substitute, continuturi mentale ce nu pot fi aprehendate direct: „Un simbol indică... totdeauna o realitate substituită. Din această pricină se poate spune că orice comunicare este simbolică și orice simbol este comunicativ” (Tudor Vianu, Simbolul artistic).

În același timp, însă, simbolul artistic ca sinteză între sensibil și ideal, între semn și semnificație, ca sinteză între o multitudine de semne depășește înțelesul îngust al imitației și se asociază calității de poiesis a artei.

Conform principiului amintit deja, al unității dintre istoric și teoretic, Al. Husar ne prezintă o schiță istorică a

evoluei simbolului, începînd cu simbolul totemic primitiv ridicat la rangul de emblemă — identitate și specificitate pentru o întreagă comunitate umană, cum a fost Lupul totemic la geto-daci.

Însăși ideea de simbol a evoluat de la greci, care au adoptat acest termen și i-au conferit un sens filosofic, la Evul mediu, care adîncește simbolul pe o linie idealist-religioasă, săbînd sau anihilînd contactul cu solul sensibil, și pînă la gîndirea modernă care, odată cu Renasterea, a regîndit simbolul în funcție de restabilirea acestui contact în spiritul în care se exprima Goethe: „adeverata simbolică în care particularul reprezintă generalul, nu ca viș sau umbră ci ca manifestare vie — momentană a insondabilului”.

Orizontul simbolic al artei se va lărgi și îmbogăți considerabil în romantism și simbolism, care „ridică la rang de principiu metodologic simbolul în artă”.

Al. Husar analizează în încheierea considerațiilor sale în această problemă, relația dintre simbolul artistic și simbolul logic, mecanismul și dialectica simbolului, scriînd între altele că simbolul „e traversat de o triplă intenționalitate. Se referă la subiectul care se exprimă prin el, la obiectul pe care-l semnifică și la o comunitate umană, ai cărei membri pot — în el și prin el — să comunice... Datorită lui arta ajunge să reconstituie un simbol al totalității, să atingă o clipă deplină bogăție umană a unei reale înțelegeri a lumii”. Prima propoziție nu e suficient de clară: intenționalitatea nu poate aparține decît subiectului (individual sau colectiv) și este, fenomenologic, o proprietate esențială a conștiinței.

Al. Tănase

Coborîre în infern

EXACT un deceniu s-a scurs de la apariția primului volum al *Istoriilor* lui Mircea Ciobanu, pe care cel de-al cincilea le încheie acum; sau, cel puțin, așa ar trebui să se întâmple, dacă avem în vedere regula că un roman nu mai poate continua după moartea protagonistului său. În cazul de față, va mai urma totuși ceva, un soi de *addenda*, ceea ce, dată fiind compoziția romanului, cum o știm, nici nu e de mirare. Am fost ispitit de mai multe ori până acum să recapitulez acțiunea și structura *Istoriilor*, mai ales după al treilea și după al patrulea volum, nu numai din obligația de a reaminti cititorului planul general al unei opere despre care am scris cam din doi în doi ani, dar și pentru a-mi clarifica mie însumi acest plan, presupunând că autorul a avut în minte unul de la început sau că l-a descoperit pe drum. Acum, după volumul al cincilea (și, în fapt, ultimul), ar fi poate util să redescrivă întregul edificiu (de 1500 de pagini sau mai mult). Mă reține însă chiar absența acelei *addenda* promise, care s-ar putea să continue elemente capabile a schimba perspectiva sau, măcar, a aduce precizări interesante. Și, totuși! Aminând concluziile propriu zise pentru la sfârșitul sfârșitului, să încerc încă o dată să „prind” formula romanului.

Ea nu este una clasică, în ciuda faptului că față de *Martorii*, *Cartea fiilor* sau *Epistole*, *Istoriile* par mai puțin radicale în materie de înnoire a prozei. Mai bogate sub raport epic și mai obiective ca manieră, ele nu respectă totuși câteva din exigențele fundamentale ale romanului tradițional. Și, în primul rând, o exigență pe care am putea-o numi a unității: nu e vorba doar de acea linearitate cronologică, de la care romanul antebelic se abate rareori, și atunci doar în chip mecanic, prin intervenții temporale simple, de felul celor din *Orb prin Gaza* al lui Huxley, ci de o viziune unitară a oamenilor și a destinului lor, care să ne dea impresia că există un unic criteriu de apreciere și că, în defi-

Mircea Ciobanu, *Istorie*, V, Editura Eml-nescu, 1986.

nitiv, lumea însăși înfățișată în roman este coerentă și omogenă. Am observat și mai demult că, de la titlu, romanul lui Mircea Ciobanu sugerează că *istoria* de familie pe care ne-o relatează s-a pulverizat în numeroase *istorii*, autonome nu atât prin felul în care autorul înțelege să le juxtapună, fără a le lega direct, ci prin imposibilitatea lor naturală, dacă pot spune așa, de a mai fi gândite la un loc sau, eventual, ca *membra disiecta* ale unui trunchi comun. Este aici o eterogenitate de substanță a însuși universului uman: moral, istoric și social. „Istoriile” nu mai fac „istoria”.

Interesant este că naratorul central, absent în prozele anterioare ale scriitorului, își face din nou apariția, cu atotștiința lui și cu tot ce decurge din ea: cu deosebirea, față de romanul clasic, că el nu ni se mai prezintă pur și simplu ca cel ce narază, dar și ca cel ce scrie. Naratorul clasic ținea la privilegiul lui de povestitor și nu se sfia să uzeze (și să abuzeze) de el. Naratorul *Istoriilor* este — și nu-și ascunde această calitate — un scriitor, un om care nu se mărginește să povestească ce s-a întâmplat cu personajele, dar care e conștient de obligațiile ce-i revin din transpunerea întâmplărilor între paginile unei cărți. El nu e un martor sau un participant la evenimentele, dar nici o instanță transcendentă, o absență elocventă: este scriitorul însuși. Nu e greu de văzut că, mult mai discret decît, bunăoară, în *Martorii*, metaromanul trebuie neapărat luat în considerare cînd analizăm *Istoriile*: din toate vocațiile cu care ne putem întâlni în proza de ficțiune (de povestitor, de evocator, de analist, de martor, de ideolog etc.) cea mai frapantă este aici vocația de scriitor, de artist al romanului. Această vocație este lesne de identificat în stilul *Istoriilor* (la care m-am referit de cîteva ori pînă acum: un stil al expresivității rafinate care caută frumusețea ascunsă în trivial, transfigurînd ordinarul pînă la a-i da solemnitate și marelitate biblică, amestecînd spiritualul și senzualul, asceticul și orgiasticul), dar nu se rezumă la el: în fond romanul nu ne spune în primul rînd *istoriile* legate de una ori mai multe familii bucarestene din acest veac, ci *istoria* scrierii

lor, a prefacerii acestui material brut de viață în operă de ficțiune și de artă. Doar la Mateiu Caragiale, și la foarte puțin alții, artisticul este, în acest sens, vocația dominantă în roman.

PRACTIC încheiat fiind romanul, ne dăm mai bine seama de construcția lui. Există în el o narațiune-cadru și un moment temporal de referință: revelionul din casa Palada din anul 1959. Fiecare din cele cinci volume se deschide cu un episod situat în acest cadru de spațiu și de timp. Revelionul propriu-zis ne este relatat în primul volum. Următoarele trei volume descriu zilele de sărbătoare de după el. În fine, al cincilea cuprinde o zi întreagă: „cea dintîi zi de lucru a anului o mie nouă sute cincizeci și nouă”. Dacă Mircea Ciobanu ar fi pus cap la cap aceste episoade (doar ultimul extins la tot romanul), am fi avut în față un roman cu o remarcabilă unitate de timp (trei zile) și de loc (casa Palada, casa Pascal și rătăcirile prin oraș, după părăsirea lor succesivă). Dar, exceptînd acest din urmă volum, în celelalte mai există cîte două episoade, doar al treilea avînd în centru tot pe Gheorghe Palada, constructorul (nu știu dacă n-ar trebui să fi scris cuvîntul cu majusculă), ca protagonist al unor retrospectivități situate în timpul și după cel de-al doilea război mondial, adică aproximativ în deceniile de dinaintea nopții de revelion cu pricina. Episodul mijlociu este cel mai vechi, sub raport temporal, din toate, și el aduce în prim-plan alte personaje decît cele care au luat loc la masa de revelion sau pe care le puteam găsi pe șantierele Palada: relația dintre unele și altele este una destul de laxă, o relație de familie, la drept vorbind; episoadele mijlocii descriu pe ascendenții Mariei Palada, soția inginerului, așa cum erau ei în anii celuiilalt război mondial sau de imediat după aceea. Există și o deosebire de manieră narativă între aceste episoade mijlocii — care alcătuiesc un roman obiectiv, de moravuri, deseori, împins în pitoresc și fabulos — și celelalte, inițiale și finale, care sînt mai analitice și, în general, centrate pe unghiul de vedere al unui singur personaj.

Protagonistul romanului (chiar dacă nu și eroul episoadelor mediane) rămîne Gheorghe Palada. Mi s-a părut că el suferă de o anumită inconsistență (mult mai consistente fiind alte personaje, de a doua mînă), probabil și fiindcă autorul nu l-a privit ca pe ceilalți, ci i-a subliniat componenta simbolică. Palada este Constructorul. Toată viața a construit case de locuit. Iar la sfîrșit, după ce și-a părăsit propria casă, s-a refugiat împreună cu o femeie, Iana Pascal, soția unui prieten, într-o cameră de hotel. Presimțirea morții îl copleșește pentru prima dată pe puternicul bărbat. În acest punct se oprea volumul al patrulea: cel de față ni-l arată pe Palada părăsind și această cameră, împreună cu femeia care doarme în ea, spre a rătăci pe străzile unui București abia trezit din sărbătoarea începutului de an. E de fapt o dublă rătăcire: în spațiu, în prima sută de pagini, și în timp, în următoarea sută. Planurile împletindu-se, dominantă este limpede. După cîteva ore petrecute pe străzi, cu ochii atințiți la case (nu la oameni!), sau într-un tramvai fantomatic care îl duce în afara cetății, Palada ajunge la Institutul pe care-l conduce și, pe canapeaua din biroul său, cade într-un somn agitat, care, ca un coșmar, îi reduce în minte întâmplări din trecute epoci ale vieții sale. În fine, trezindu-se, vrea să iasă în stradă, dar e o oră la care porțile clădirii s-au închis și luminile s-au stins: rătăcind pe culoarele ca și necunoscut ale institutului, Palada ajunge în subsol, unde o mînă de oameni petrec (e un fel de titiritoi, de repetare a revelionului și care se prefac a nu recunoaște în impunătorul bărbat pe directorul lor). Ca în vis, Palada îl vede și-i aude, pierzîndu-și treptat forțele și conștiința. Înțelegem că descinderea în subsol e ultima lui experiență. Va muri, spre stupefarea petrecăreților, fără a le adresa o singură dată cuvîntul.

Ce simbolică trebuie să descifrăm aici mi-e greu (deocamdată) să spun. Voi încerca s-o sugerez. Palada este protagonistul unui mit al constructorului și nu întîmplător el moare atunci cînd se rupe de casa în care a locuit, de toate casele, rătăcind pe străzile cetății (tot o construcție) și, apoi, în afara ei, pentru a descinde la urmă în infern (subsolul e infernul). Construcției (casa, cetatea) i se opune infernul (strada mărginașă sau exterioară orașului, subsolul, cu oamenii lui necunoscuți, trăind într-un timp neautentic, al repetării sărbătorii). Acțiunea romanului se desfășoară pe două planuri, îngemănate, totuși distincte. Unul este acela realist, în care putem povesti peripețiile lui Palada sau amintirile lui, altul este acela mitic în care Constructorul ciădește case sau, pierzînd contactul cu el, rătăcește și coboară în infern. Sensul adevărat al *Istoriilor* ar trebui căutat în acest din urmă plan, fiindcă celălalt nu ni-l oferă (nu ni-l poate oferi; nici personajul însuși nu știe de ce pleacă de acasă, de ce o răpește pe Iana soțului ei, de ce o abandonează în camera de hotel și așa mai departe). E importantă, de asemenea, și o altă idee, aceea care face ca narațiunea-cadru a romanului să se petreacă într-un timp al Sărbătorii, al cărui final coincide cu moartea Constructorului, survenită în prima zi de după sărbătoare, o dată cu ieșirea din timpul sacru și cu reîntarea în timpul profan. De altfel, sub acest raport, acțiunea episodului inițial din toate volumele (care este, în cel de-al cincilea, și unicul episod) se desfășoară în scurtul timp sacru al sărbătorii, pe cînd acțiunea celorlalte două episoade din volume se desfășoară în timpul mult mai cuprinzător dintre sărbători, un timp al oamenilor, pe care memoria Constructorului îl străbate ca o cometă.

Deși romanul se cuvine judecat în ansamblu, se poate observa că el nu e egal pe toată lungimea. O anume oboseală a imaginației am notat deja în volumul precedent. Arta detaliului era parcă mai vie, mai bogată, mai flamandă în cele dintîi trei volume. De asemenea, personajele erau mai pregnante. Acest din urmă volum mi se pare și cam lung, destul de dificil la lectură, din această pricină, dînd o oarecare senzație de sațiu. E drept, pe de altă parte, că autorul este un maestru al ocularilor, amînărilor și parantezelor, al incoerenței epice, dacă pot spune așa, pe care chiar a teoretizat-o, în felul lui, cu ajutorul unei parabole din al treilea volum. O colecție de *istorii*, așadar o scriere formată din episoade (treisprezece la număr), se dovedește pînă la urmă ostilă tocmai episodului (care e varianta cea mai joasă a epicului), încercînd să se clădească pe o altă temelie, a mitului, poate. Vom mai avea, desigur, ocazia să vorbim despre acest roman, unul din cele mai originale din literatura noastră și care n-a reținut pînă acum, în măsura cuvenită, atenția criticilor.

Laurențiu Ulici

Nicolae Manolescu

Promoția 70

D'ale dramaturgiei

— o paranteză —

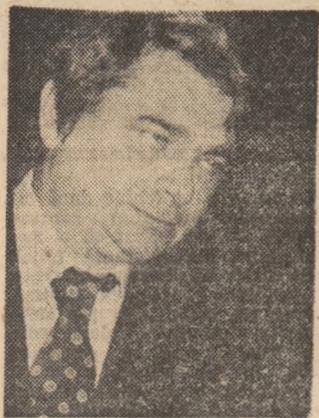
■ În genere literatura română nu s-a dovedit prea productivă, nici cantitativ, nici calitativ, la acest capitol — dacă, de pildă, din vestita perioadă interbelică ar fi să alegem zece mari scriitori aceștia ar fi cinci poeți, trei prozatori, doi critici și restul dramaturgi iar dacă, din generozitate, am găsi douăzeci de mari scriitori, toate genurile, inclusiv dramaturgia și-ar dubla reprezentanții... — dar, comparativ cu promoțiile anterioare, promoția 70 e încă mai parcimonioasă; la un număr total de autori de peste două ori mai mare decît al promoției 60, promoția 70 are abia jumătate din numărul dramaturgilor promoției premergătoare; asta într-o statistică pură căci, introducînd și criteriul valorii sau măcar pe cel al notorietății, diferența crește și mai mult în defavoarea promoției de care ne ocupăm acum. Care sînt, totuși, dramaturgii ei? Radu F. Alexandru, Mihai Neagu Basarab, Rodica Busuioceanu, Viorel Căcovănu, Paul Cornel Chitic, Ion Coja, Adrian Dohotaru, Radu Iftimovici, Nicolae Ionel, Nelu Ionescu, Mihai Ispirescu, Mihai Georgescu, Mircea Lerian, Corneliu Marcu Loneanu, Theodor Mănescu, Doru Moțoc Constantin Munteanu, Mircea Marian, Iosif Naghiu, Constantin Popa, Dimitrie Roman, Constantin Zărnescu, printre cei numiți fiind autori de cărți de teatru și de piese jucate, autori numai de cărți, autori numai de piese jucate și autori numai de piese publicate în reviste. Evident, numele lor puse alături de ale unor Teodor Mazilu, Paul Everac, I. D. Sirbu, D. R. Popescu Marin Sorescu, Ecaterina Oproiu, Paul Anghel, Sütő András, Dumitru Solomon, M. R. Iacoban, Ion Băieșu, Tudor Popescu etc.,

etc., nu spun, încă, cititorului de dramaturgie, nici spectatorului de teatru prea multe. Deficitul de notorietate, chiar dacă în unele cazuri nu e dublat și de un deficit axiologic, rămîne semnificativ pentru starea dramaturgiei din interiorul promoției. Se pot procura, printr-un efort speculativ asupra conjuncturii, cîteva explicații, mă îndoiesc însă că ele ar putea depăși condiția de aparență. Sigur că accesul pe scenele teatrelor, posibilitățile editoriale, presiunea notorietății antecesorilor, și tot ce se leagă de acestea într-un moment istoric sau altul, joacă un anume rol, și nu neglijabil, în evoluția oarecum paradoxală a dramaturgiei (zic paradoxală intrucît e vorba de două promoții ale aceleiași generații, afirmate într-un relativ același timp socio-istoric).

În ce mă privește vîd la originea situației forțelor dramaturgice ale promoției 70 o reacție à rebours a scriitorilor ei, determinată de caracterul imploziv al acestei promoții și de tendința ei structurală spre așteptare, ambele puse în slujba orgoliului de a provoca schimbarea orizontului de așteptare al cititorului (spectatorului). E o reacție în răspăr pentru că, la această oră, în peisajul literaturii universale dramaturgia se află foarte aproape de prestigiul prozei, devansînd poezia. Ce o determină, spunem, este, în primul rînd, caracterul imploziv al promoției; în virtutea lui se refuză o dimensiune imperativă a textului dramatic: teatralitatea; nu e o întâmplare că destule dintre piesele scrise de rarii dramaturgi ai promoției sînt de citit iar nu de jucat, au cu alte cuvinte, mai curînd virtuți literare decît teatrale, ridicînd prin chiar

aceasta obstacole în eventualitatea transpunerii scenice. Al doilea determinant important este tendința promoției spre așteptare; în numele ei este ocultă beatitudinea confundă a succesului imediat, efemerității acestuia fiindu-i opusă durată obținută prin adunarea momentelor constructive, prin ciștigarea treptată (deci repetată) a locului în memoria și, implicit, curiozitatea cititorului; or, dramaturgia și teatrul nu sînt, totuși, cele mai eficiente canale de comunicare pentru o astfel de strategie. Apoi, în raport cu ispita (orgoliul) modificării orizontului de așteptare al cititorului — ispită prezentă în doze diferite în fiecare generație și în fiecare promoție, la promoția 70 mai mult decît la promoția 60 iar la promoția 80 mai mult decît la promoția 70 — dramaturgia este încă puțin operantă, dat fiind că pretinsa modificare nu se produce, de regulă, brusc ci prin taionări și orientări succesive ale cititorului spre altceva; teatrul poate oferi, ce-i drept, un prilej de cotitură bruscă dar numai o singură dată (cazul *Hernani* e revelator) și în măsura în care terenul e pregătit de celelalte genuri. Între a schimba orizontul de așteptare al publicului receptor printr-un spectacol de teatru și a-l schimba prin proză sau poezie e o diferență ca între revoluție și evoluție; vitală este a doua, cea dintîi fiind uneori necesară pentru activizarea celeia.

Cu toate că, în literatura română cel puțin, ne-am obișnuit cu gîndul că dramaturgii vin din celelalte genuri, din poezie sau din proză, ceea ce nu vrea să spună că n-ar mai fi timp pentru apariția unor dramaturgi noi în promoția '70.



ZILELE acestea (31 martie) Nichita Stănescu ar fi împlinit 54 de ani și, nu mai încapă îndoielă, i-ar fi sărbătorit în felul său: ar fi ținut ușa casei deschisă și ar fi primit cu strigăte de bucurie pe oricine îi călca pragul. Avea, în ultimul deceniu de viață, gusturi de boier valah, îi plăcea să petreacă inconjurat de prieteni și admiratori, ținea discursuri strălucitoare, asculta cu emoție firtisirile și devenea, deodată, solemn și protocolar: „vi-l prezint pe domnul profesor universitar...” sau „mă simt onorat că poetul... participă la sărbătoarea noastră”. Era puțină ironie în aceste propoziții, dar era, realmente, și o nevoie de stil în relațiile umane. Curios, lui Nichita Stănescu îi reușeau și asemenea schimbări de ton, devenea, cu adevărat, solemn și princiar. Uitând că-l cunosc de la 11 ani, îmi venea să-i spun în asemenea momente: „Excelența-Voastră, Poete”. Nu-i spuneam, bineînțeles, pentru că noi, ploieștenii, avem simțul comicului și solemnitățile limbajului nu țin la noi mult timp. Poetul însuși nu întârzie în protocol, lepădă haina princiară și redevenea ceea ce era în fapt:

VITRINA

■ DIN LIRICA DE DRAGOSTE A LUMII (Editura Minerva). Pe pagina de titlu stă scris: **Din poezia...** Antologie în două volume, apărută în colecția „Biblioteca pentru toți” (nr. 1269-1270), reflectând opțiunile unui poet: Maria Banus. Culegerea poartă — cu alte cuvinte — „amprenta preferințelor și subiectivității unui poet” (p. VIII), autoarea avertizând asupra faptului că nu socotește a fi alcătuit o **antologie propriu-zisă** (pe aceeași pagină de titlu: „Tălmăci-re, selecție și prefață de...”) și rămânând și acum „o carte deschisă” (p. XI). În **Prefața actuală (Eros prin vremuri)**, Maria Banus reia **Cuvintul înainte** al ediției din 1974 (cum menționează o notă de subsol) și comentează adaosurile noii selecții, în care au fost extinse unele capitole („poezia austriacă sau japoneză, de pildă — p. VIII), altele ajungând să se ocupe de literatură „deloc sau aproape deloc reprezentată în prima ediție, cum ar fi poezia portugheză, olandeză, macedoneană, precum și poeme din lirica sanscrită sau din poezia medievală a trubadurilor” (ibid.). „Florilegiul” astfel obținut e de o mare bogăție și varietate. De un interes special e selecția de poezie românească, inclusă abia acum. Sint reținute saizeci și opt de poeme, de la I. Heliade Rădulescu la N. Labis: cite patru din Eminescu, Arghezi, Bacovia, Ion Barbu și Blaga, cite trei din Macedonski, Vinea, Voronca, Dan Botta, M. R. Paraschivescu și Stelaru și așa mai departe. De la valoarea indiscutabilă, nivelul coboară citeodată la aceea de stimă (Cincinat Pavelescu, Victor Eftimiu, Demostene Botez) sau chiar la una oarecum relativă (Leon Feraru, D. Iacobescu, Marcel Bresișu, Mihai Dragomir). Nu apare deloc poezia erotică prepașoptistă (Alec și Nicolae Văcărescu, Conachi, Anton Pann), singurul reținut înainte de Eminescu e Heliade (deci lipsesc Asachi, Grigore Alexandrescu, Bolintineanu, Alecsandri etc.). Ar mai fi putut apărea Topirceanu și Emil Botta, la fel ca și — alături de Labis — Radu

Poetul și legenda sa

un spirit incântător, colocvial, un om de dialog. Avea un fel inimitabil de a „imbrobodi” ideile în așa chip încât ideile, ieșite din imaginația lui, erau delirante și verosimile, chiar și atunci când, în chip flagrant, băteau spre absurd și provocau adevărul. L-am găsit într-o zi supărat pe Sadoveanu. De ce? Recitise citeva cărți și descoperise că autorul este „un profitor al limbii române”. Orice scriitor profită de limba tribului, poetul înaintea tuturor — asta Nichita Stănescu accepta — dar nu accepta ideea ca un prozator să nu profite și de pe urma ideilor... Îi opunea lui Sadoveanu pe Vasile Pârvan, „mare bărbat”, drag poetului din pricină pe care le-a explicat, de nu mă înșel, într-una din **respirările** sale. Dar ploieșteanul nostru, I. L. Caragiale, marele ironist, cel care ne-a învățat că vorbele goale pot narcotiza conștiințele slabe? Pe I. L. Caragiale îl scoțea din discuție. Nu-i plăcea poetului zeflemeaua și, într-un rind, a scris o iritată tabletă împotriva „jegu-lui ironiei”, aducând argumentul că o cultură tinăra ca a noastră are nevoie de spirite receptive la sublim și tragic. Nichita Stănescu se întilpește în această idee, fără să știe, cu Barthes, care consideră că „epocile mari de creație sînt epoci ale tragicului, nu ale comicului. Drama, soune eseistul într-un articol din 1942 (reprodus în „Le Monde”, 4 aprilie 1986) arată **nenorocirile umane**, tragedia sugerează **suferința omului**. De aceea tragedia este „cea mai mare școală de stil”. Popoarele care au o cultură a tragicului au și un stil, pentru că tragicul modelează nu numai o cultură, fixează și un mod de a fi în lume, un stil de existență.

NU știu dacă poetul **Epicii Magna** se gîndea la toate aceste implicații, dar fapt sigur este că, din cînd în cînd, averstunea lui față de ironie și față de spiritele care întirzie în ironie lua forme violente. Poetului, altminteri, nu-i lipsea simțul ironiei și cine intra cu el în competiție pe acest plan se putea scoti dinainte infrînt, Avea replica tăioasă și

innoda bine vorbele, în așa chip încît vorbele duceau ideea unde voia el și nu unde voia adversarul. Am vrut să scriem, odată, o carte împreună (o carte vorbită) și, după ce am încheiat-o, mi-am dat seama că replicile noastre se atingeau, dar nu se întilneau propriu-zis niciodată. Poetul fugea de orice concept clar și evita, pe cit îi era cu putință, **limbajul transparenței**. Viteza gândirii lui este uluitoare și, dacă este să-l credem pe cuvînt, ideile mari nu-i vin în timp ce scrie, căci iată ce spune el în **Respirări**: „ideile care vin în timpul scrisului sînt idei minore detestabile”. Dar îl putem crede? Poetul avea un dar neobișnuit al improvizatiei și cei care l-au cunoscut știu că el își dicta în ultima vreme poemele, lăsînd impresia că le gîndește pe măsură ce le exprimă.

Despre refuzul scriiturii la un poet care manipulează atât de abil gramatica și se joacă așa de ingenios cu cuvintele am scris altă dată, încercînd să descopăr secretul acestei întoarceri la **oralitate** și, deci, la arhetipul **cîntecului**. N-aș zice că l-am descoperit și, dacă mă gîndesc bine, s-ar putea să nu existe o cauzalitate precisă. Fapt cert este că Nichita Stănescu avea o uimitoare ușurință de a găsi, cînd era cazul, rimele necesare și de a traduce o stare a spiritului într-o viziune esențial lirică. Am și o dovadă, Prin martie 1981 l-am vizitat după o lungă perioadă de eclipsă în relațiile noastre. Îi apăruse în octombrie 1978 **Epica Magna** și, fapt neobișnuit, nu-mi oferise cartea. Mi-o procurasem, bineînțeles, o citisem și, pe cit mi-am putut da seama, poemele de aici arătau un Nichita Stănescu în drum spre altceva, spre alt limbaj liric. Voind să nu întreprin o tradiție, am luat cartea cu mine în intenția de a-i cere vechiului meu coleg de liceu o simplă semnătură. N-am cerut nimănui, niciodată, o dedicație, din motive pe care nu le explic, ceea ce nu înseamnă că, atunci cînd o primesc, nu mă bucur. Văzînd cartea în mina mea, poetul și-a amintit că nu mi-a trimis-o, s-a scuzat în felul său (a trecut printr-o

fază dificilă de existență, a neglijat bu-nele deprinderi etc.) și s-a grăbit să scrie deasupra portretului de pe prima pagină această ciudată dedicație: lui... „tandrețea inogorului față de panteră”. În limbajul urbei noastre natale asta înseamnă tandrețea șireteniei față de tandrețea cruzimii... Acesta a fost, probabil, gîndul dintii. Spre sfîrșitul conversației (la care a participat, dacă nu mă înșel, și prozatoarea Maria-Luiza Cristescu), Nichita Stănescu mi-a cerut din nou exemplarul din **Epica Magna** și mi-a dat o altă dedicație sub forma unui poem dictat soției sale. Îl gîndise înainte, în alte circumstanțe? Cine ar putea ști?! Am motive să cred că este vorba, totuși, de o improvizație și că ideile i-au venit poetului în timp ce dicta (imagina) aceste splendide versuri de împăcare pe care îmi îngădui să le fac publice:

„Eu șterg resentimentul
cu un sentiment
Cum șters se șterge timpul
numai c-un moment
Acela cînd te naști și mori deodată
Văzut de-o stea, departe, idolatră
Cînd sunt se-mbrățișează cu nu sînt
Și singurul ce ochiul meu distinge
E faptul că e iarnă și că ninge...”

Cît despre **Epica Magna** (o carte fără noroc, zicea poetul) este cazul să spun că ea trebuie recitită. Critica literară a fost severă cu ea, nedîndu-și seama că, în fapt, nu-i vorba aici și în cărțile următoare de o simplă oboseală a spiritului creator, ci, cum am zis, de o încercare de a impune un alt tip de discurs poetic: un discurs al rupturii și al fragmentului, al disperării și al dizlocării interioare. Va trebui să revenim, cu altă stare de spirit și altă înțelegere critică, la **ultimul Nichita Stănescu** (cel din **Epica Magna, Opere imperfecte, Noduri și semne, Antimetafizica...**).

Eugen Simion

Stanca sau A. E. Baconsky. Compartimentul românesc al utilei antologii din lirica/poezia de dragoste a lumii ne reaminteste că nu avem încă o bună antologie-„tezaur” a poeziei noastre de la origini și pînă astăzi.

■ IONEL SÂNDULESCU — Zbor în furtună (Editura Cartea Românească). Roman, volumul II. Primul volum a apărut în 1984 (la aceeași editură). Personajul principal și narator la persoana întâi, Dan Ursu, își rememorează viața și desfășoară astfel o veritabilă „frescă” a citorva decenii de istorie românească. Începînd cu copilăria și adolescența interbelică (elev la liceul militar de la Mînaștirea Dealu) și trecînd prin studenția din perioada rebeliunii și a războiului (urmează Dreptul). În primul volum, retrospectiv se produce în închisoare, înainte de 1944, unde Ursu ajunge ca simpatizant comunist (una dintre „made-laine”-le declanșatoare de amintiri e trompeta care sună deșteptarea și stingerea și al cărei minuior se numește la p. 13, Costică Aioanei, iar la p. 489 Costică Ailenei!). În volumul al doilea, fi-rele sînt reluate și continuate după cîteva decenii, strategia narativă fiind schimbată: Ursu citește acum cele trei caiete cu însemnări ale prietenului său Ion Vlad Stoleriu (care urmasa în același an Istoria și Filologia) și le comentează. Interesantă prin premisele ei, această regi-e paralelă a textului e dezavantajată de menținerea caracteristicilor din primul volum, unde confesiunea avea aspectul unei depozitii scrise, romanesti (ca a lui Victor Petrin din trilogia lui Marin Preda). În consecință, o oarecare artificiozitate marchează și însemnările lui Stoleriu, care se abat mereu de la maniera jurnalului, și comentariile lui Dan Ursu, care pierd constant spontaneitatea reacției de lectură și purced la evocarea meticuloasă a unor scene întregi, cu mișcare și dialoguri de roman. Această în-decizie privitoare la tipul de scriitură adoptat e vizibilă — de pildă — în oscilarea „vocii” lui Ursu între naturaletea timpului prezent, corespunzînd „vorbirii” (sau gîndirii) simultane cu lectura, și artificialitatea timpului trecut, care ar do-vedea că și citirea caietelor a avut loc altcîndva, ea fiind acum „relatăată” la modul romanesc. Un singur exemplu, unde se vede schimbarea timpurilor ver-bale: „Citeșc și, pe măsură ce citeșc, simt cum singele îmi fuge din obraji, mi-nile încep să-mi tremure. Deci asta era? mi-am spus cînd am terminat. [...] Și cum mă gîndeam la toate astea” etc. (p. 8). În mai multe locuri intervin clișee și te-zisme (mai ales pentru perioada post-belică „obsedantă”) sau excese rocambo-lesti (în perioada pariziană a lui Stoleriu). Unele inabilități stilistice pot fi puse pe seama inexperienței literare a celor doi eroi-„autori”. Finalul e teatral: Dan Ursu pleacă la Piatra Neamț, unde

Stoleriu e grav accidentat, termină de citit ultimul caiet tocmai cînd trenul a-junge la destinație și în gară află că Sto-leriu a murit „acum două ore” (p. 495). Romanul are mai ales calități de veri-dicitate istorică, atîngînd pe unele por-tiuni un aer de mărturie asupra epocii (apar și în acest al doilea volum perso-naje politice și culturale reale: Ralea, Dinu Brătianu, I. Maniu, Tătărașcu, Vic-tor Papacostea, Fory Etterle și alții).

■ CONSTANTIN POPESCU — Poeți romantici la început de drum (Editura Scrierilor Românești). Cercetare cu alură de teză didactică, urmărînd „o lectură a pri-milor poeți romantici români din perspec-tivă lamartinismului” (Introducere, p. 5). Tema e tratată — de fapt — doar în cele saizeci de pagini ale ultimului ca-pitol, **Romantismul și lamartinismul ro-mâneesc**. Pînă acolo, alte aproape nouă-zeci de pagini enunță și re-enunță scopul cercetării, urmărînd în capitole separate contactele literare româno-franceze după 1800 (**Cultura română în prima jumătate a secolului al XIX-lea**), imaginea poe-ziei lui Lamartine (**Modelul unui roman-tic**) și — pe urmele lui Paul Cornea — traduceri existente (**Lamartine în tra-duceri românești** — inventar de patru-zeci de pagini). În epilog (**În loc de concluzii...**), autorul accentuează singur „interesul filologic al lucrării și mai puțin caracterul de interpretare critică creatoare” (p. 154). Notele lamartiniene sînt urmărîte la Mumuleanu, Clrova, Al. Hrisoverghi, M. Cucuran, Asachi, C. Sta-mati, Heliade, Bolliac, Gr. Alexandrescu, Bolintineanu, odată cu Alecsandri și Emi-nescu constatîndu-se că „gustul literar e-voluează în altă direcție” (p. 149), lăsînd practic în urmă „lamartinismul”. Sint ur-mate îndeaproape (și citate constant) **Istoria lui Călinescu și Dimineața poe-ților** a lui Eugen Simion, ale căror aser-tiuni sînt aduse la numitorul comun al sursologiei impersonale. O anume origi-nalitate se poate constata în scriitură, ca de pildă cînd se spune că traducătorul „se înrudește cu criticul: amîndoi sint metacritici” (p. 5), cînd e comentat fe-nomenul de „interiorizare a valorilor o-perei romantice franceze” (p. 7) sau cînd Iorga, Călinescu Cioculescu și Al. Piru sint numiți „istorici literari de perspec-tivă” (p. 91). Se remarcă și irepresibilul impuls al autorului de a-și relua ideile, adeseori în formulări neschimbate: opera lui Lamartine și a „romanticilor” noștri e un „conglomerat de stări prero-mantice și romantice care coexistă cu forme ale culturii clasice” (p. 5), „așa cum romantismul românesc a coexistat pașnic, chiar în cazul aceluiași scriitor, cu forme ale clasicismului românesc, tot așa în cazul lui Lamartine inspirația ro-mantică a coexistat cu trăsături poetice și retorice clasice” (p. 6). „Lamartine co-respunde întocmai evoluției romantismu-

lui românesc, care nu s-a născut ca o reacție violentă împotriva clasicismului, ci, dimpotrivă, a coexistat, chiar în o-pera aceluiași autor, cu elemente ale esteticii clasice” (p. 7). „Romantismul ro-mâneesc nu a fost o reacție violentă împotriva clasicismului românesc, dimpotrivă, cele două atitudini au coexistat paș-nic, chiar în cazul aceluiași scriitor” (p. 22) etc. (se pot da numeroase alte exem-ple). Cartea e utilă în măsura în care oferă un compendiu al datelor existente despre așa-zisul „lamartinism” românesc.

■ IOAN LAZAR — Cum se face un film? (Editura Cartea Românească). A doua carte de critică cinematografică a autorului, după **Arta narațiunii în filmul românesc** (Editura Meridiane, 1981). A mai publicat două volume de reportaje — **Popasuri și chipuri** (Editura Cartea Românească, 1974) și **O mie de ani fericiți** (Editura Eminescu, 1976) — și unul de proză scurtă — **Pasiuni provinciale** (Editura Eminescu, 1982) —, genuri presupunînd structurări epice, incit e de înțeles de ce în materie de film se dovedeste interesat tot de „arta narațiunii”. În **Argumentul** cărții de acum, autorul vorbește despre film ca „scriere în imagini” și — deci — ca „spectacol al scriiturii” (p. 6), ca „text audio-vizual” (p. 7). E drept că nu va fi vorba despre etapele propriu-zise ale elaborării aceluia „text”, cartea nejustificîndu-și practic titlul: în locul unui tratat, fie el riguros ori liber-eseistic, ni se oferă „mai degrabă un jurnal de filme deghizat, un fals tratat de scriiturologie vizuală, un șir de lecturi realizate în perspectiva filmicității” (p. 7). „Fișele de lectură” ale unui număr mare de pelicule din toată istoria cinematogra-fiei și de toate proveniențele sint grupate în treisprezece capitole care urmăresc cite o latură a „textului audio-vizual”: **Scriitura ca model, Determinările scriiturii filmice, Scriitura ca text, Subiectul, Personajul în film** s.a.m.d. Paragrafele (consacrate cite unui film) poartă titluri „tehnice” (e interesant de remarcat că unul dintre ele — **Final ratat**, p. 171 — fusese purtat, ca într-o „exemplificare” în devans, de o proză din **Pasiuni provin-ciale**). Comentariile folosesc — pe de o parte — un limbaj comun, prin care sint rezumate subiecte și descrise anumite cadre ori secvențe: iar pe de altă parte — un limbaj „științific”, nu o dată pretios, în descendența „noii critici” (sint citați Genette, Claude Bremond și Kristeva în-săși, plus Christian Metz, semioticianul limbajului cinematografic). Între cele două registre se creează un defazaj care ar fi putut fi rezolvat de un capitol (sau mai multe) cu profil pur teoretic. În absența lui (lor), observațiile rămîn pulverizate în „jurnalul” din carte. Sint — de multe ori — fine, dovedind o bună percepție de critic cinematografic.

Lector

Denaturări și falsificări care jignesc și profanează memoria victimelor terorii horthyste

TERMINÂND de citit cele 2000 de pagini ale *Istoriei Transilvaniei*, recent apărută la Budapesta, mă văd silit să constat, cu amărăciune și indignare, că, în ciuda înaltului forum — Academia Ungară de Științe — care a patronat-o, ea se abate, cu o consecvență demnă de o cauză mai nobilă, și de la probitatea științifică, și de la etica istoriei.

Ca fiu al plăurilor transilvane, cetățean român de naționalitate evreu, obligat de soartă, la un moment dat, să beau pînă la fund paharul umilințelor și suferințelor generate de ură și vrajbă, mă simteam îndreptățit să sper că o carte, apărută în zilele noastre într-o țară socialistă, carte ce-și propune să evocă amplu, în trei volume masive, istoria Transilvaniei, să fie — sau cel puțin să încerce să fie — o caldă și sinceră pledoarie pentru colaborarea între țările și popoarele noastre, condamnând energic și fără rezerve toate acele idei, teze și orientări care, în diferite momente ale istoriei, au propagat ura, diversiunea, asuprirea și disprețuirea, ajungînd pînă la acea teroare horthystă deșănțată, care s-a soldat cu exterminarea fizică a zeci și zeci de mii de români și evrei din nord-vestul României. Cred — și nimeni nu mă poate clinti din această convingere — că o carte de istorie trebuie să militeze — tocmai pe baza învățămîntelor cristalizate de istorie — pentru o mai bună cunoaștere, pentru apropiere, pentru respectul reciproc al trecutului popoarelor noastre.

Deschizînd primul volum al *Istoriei Transilvaniei* cu astfel de gânduri, am ajuns ca la terminarea celui de-al treilea să fiu stăpînit de o totală deziluzie, sufletul să-mi fie plin de durere și revoltă. Da, de durere și revoltă, pentru că în paginile celor trei volume s-au condensat nu doar erori și aprecieri tendențioase, nu doar imprecizii și date greșite ci, mai ales, denaturări și falsuri, care merg pînă la pingărirea celor mai luminoase momente din istoria poporului român, pînă la jignirea demnității naționalităților ce au conviețuit și conviețuiesc de secole pe străvechiul pămînt românesc al Transilvaniei, pînă la reînvierea și relansarea unor teze extrem de nocive, soviniște și revizioniste, pe care le credeam de mult înmormintate. În loc să apropie popoarele și naționalitățile țărilor noastre vecine, cele trei volume ale *Istoriei Transilvaniei* — prin falsuri grosolane și inadmisibile omisiuni deliberate, prin aprecieri batjocoritoare și calomnii fățișe — provoacă nedumerire și revoltă, generează animozități și disensiuni, înveninează atmosfera, subminează, prin atacurile sale directe, un bun dobîndit de-a lungul unei zburcinate istorii: concluzura, buna înțelegere.

Nu numai ansamblul lucrării la care ne referim prezintă o imagine denaturată a istoriei Transilvaniei, ci fiecare capitol al ei falsifică etapele și momentele pe care le abordează.

În cele ce urmează nu mă voi referi la faptele incriminate de mult de istorie: masacrele, teroarea fără egal, reprimarea, lagărele de muncă forțată, expulzările exercitate de horthyști în anii 1940—1944 împotriva populației românești majoritare din teritoriul de nord-vest al României ocupat ca urmare a dictatului fascist de la Viena din august 1940. Din multitudinea problemelor privind teroarea horthystă, probleme prezentate denaturat și fals ori pur și simplu omise, mă voi referi, pentru exemplificare, la un singur moment: deportarea și exterminarea populației evreiești din partea de nord-vest a României, cotoplită de Ungaria horthystă.

Pare de necrezut și totuși aceasta este realitatea: din 2000 de pagini, mai precis, din cca 90 000 de rînduri, autorii lucrării consacră doar patru rînduri și jumătate exterminării de către horthyști a evreilor din nordul Transilvaniei. Expediază, așadar, într-o singură frază, deportarea și nimicirea fizică a unei populații care trăia de secole întregi pe aceste plaiuri. Pentru precizie, pentru a vorbi „la concret”, reproducem în întregime fraza: „După ocupația germană, în 1944, autoritățile ungare — în pofida protestelor

curajoase ale intelectualilor progresiști și ale capilor bisericești, ca de pildă a episcopului Márton Aron — au transportat o parte însemnată a populației evreiești din Transilvania de Nord, vreo 90—100 mii de oameni, în lagăre de concentrare din Germania, condamnîndu-i la pieire”.

Dincolo de faptul că reducerea la atît a eliminării fizice a evreimii din nordul Transilvaniei reprezintă o minimalizare de-a dreptul profanatoare a unuia din cele mai mari asasinat în masă din istoria omenirii, fraza de mai sus denaturează, falsifică și induce în eroare opinia publică mondială atît prin omisiuni de neiertat cit și prin fiecare afirmație, prin fiecare cuvînt al ei.

Să le luăm pe rînd.

Autorii încep evocarea holocaustului evreilor din nordul Transilvaniei așternînd pe hirtie, fără să le tremure mina, „După ocupația germană...”. Citi-torul însă nu poate să nu se întrebe: dar pînă atunci, pînă la ocupația germană din martie 1944, evreilor din nordul Transilvaniei chiar nu li s-a întîmplat nimic? Consider jignitoare și profanatoare deopotrivă pentru memoria victimelor și pentru suferințele supraviețuitorilor vehicularea cu insistență și în alte lucrări a tezei potrivit căreia evreilor din Ungaria și din teritoriile pe care le cotopise „nu li s-a clintit nici un fir de păr” — cum le place să declare unora — pînă la 19 martie 1944. Este o impietate pe care mă simt dator s-o resping în numele aceluia dureros de lung șir al victimelor din satele și orașele Transilvaniei de Nord, ucise de gloanțele unor ofițeri sau soldați horthyști, ucise cu patul puștii, cu vină de bou ori izbite cu capul de pereți de jandarmii și poliștii regimului de teroare ungar sau gonite în masă spre marele masacru de la Kamenec-Podolsk.

DESIGUR, pătrunzînd în nord-vestul României pe baza samavolnicului dictat de la Viena, întregul aparat represiv, întreg mecanismul opresiunii horthyste și-a îndreptat tăișul împotriva populației românești, săvîrșind mii de crime individuale și colective, devastînd și maltratînd, semănînd deopotrivă la sate și orașe spaimă și frică, instaurînd o teroare fără precedent în sălbăticia sa.

Dar încă de atunci, din primele zile ale trecerii frontierei, printre victime, alături de români, se numărau tot mai mulți evrei. În marele masacru de la Trăznea — din septembrie 1940 — au fost uciși și șase evrei. Au căzut, de asemenea, alături de români, doborîți de glonț sau spintecați de bacionetă horthystă, evrei din Cerișa și Marga (județul Sălaj), din Vișeu și Tășnad etc. La Sucutard, lângă Gherla, la sugestia grofului din comună au fost uciși doi tineri țărani români — Iosif, Moldovan și Ion Cotin. În aceeași zi, locotenentul Papucs a dispus asasinarea a două tinere evreice — Roza și Ester Rozenberg. Evocînd această crimă într-o carte, Michael Bar-On din Israel consemnează: „După război, cadavrele au fost exhumate. Ungurii, cărora le place să facă paradă de spiritul lor cavaleresc, îngropaseră victimele într-un mod infam: pe fundul gropii au așezat fetele, iar peste ele pe cei doi bărbați”.

Oare chiar nici unul din autorii volumelor să nu cunoască faptul că pentru primul asasinat în masă din lungul șir al celor care au jalonat aplicarea „soluției finale” de către nazisți, adică pentru cumplitul masacru din 1941 de la Kamenec-Podolsk, din cele peste 20 000 de victime, cca 16 000 au fost furnizate de autoritățile horthyste din rîndurile evreilor din nordul Transilvaniei și Ucraina subcarpatică? E greu de crezut, pentru că lucrarea lui Ghideon Hausner, procurorul general în cunoscutul proces intentat criminalului de război Eichmann, apărută în traducere în Budapesta cu titlul „Sentință la Ierusalim” arată: „În vara lui 1941, la scurt timp după ce Germania nazistă atacă Uniunea Sovietică, autoritățile ungare îi string pe toți așa-zii «evrei din Răsărit», adică pe cei care nu aveau cetățenie ungară (foști evrei polonezi, români și cehoslovaci) și-i tirăsc în zonele abia cucerite din Polonia Răsări-

teană. Acolo, S.S.-Obersturmbannführer Jeckelm s-a angajat «că pînă la 1 septembrie îi va lichida pînă la unul pe acești jidani» (pe cei deportați din Ungaria, din Transilvania de Nord și pe cei localnici — n.n.). Și s-a ținut de cuvînt. Einsatzgruppe C, de sub comanda lui i-a măcelărit pe toți la Kamenec-Podolsk și în orașele vecine. Numărul victimelor a depășit cifra de 20 000. Doar cîțiva au reușit să scape ca prin minune, să ajungă la Budapesta și să povestească cele întîmplate”.

Și cum se poate trece peste suferințele celor peste 50 000 de bărbați evrei în floarea vîrstei — dintre aceștia 15 000 au fost din nordul Transilvaniei — pe care autoritățile horthyste, constituindu-i în detașamente de muncă forțată și de pedeapsă, i-au trimis în Ucraina cu scopul premeditat de a-i lichida? După cum reiese din memoriile fostului ministru al apărării din Ungaria horthystă, general-colonel Nagybaconi Nagy Vilmos, din fiecare 7 evrei trimiși în Ucraina șase au pierit: de foame, de frig, uciși în bătai, împușcați sau arși de vii la Dorosici.

Fraza continuă „...în 1944 — în pofida protestelor curajoase ale intelectualilor progresiști și ale capilor bisericești, ca de pildă al episcopului Márton Aron...”. Aici ar fi fost absolut necesar să se facă referiri concrete cel puțin la un singur document, la un singur memoriu public semnat de un intelectual ungar de vază sau de un grup de intelectuali. Noi, cei aflați în ghetouri, așteptam un astfel de protest cu sufletul la gură. Dar nici atunci, nici pe timpul desfășurării deportărilor nu s-a auzit de un astfel de protest. Da, Márton Aron, singurul pe care-l numesc autorii, a protestat curajos, numai că el nu era capul unei biserici din Ungaria, cum lasă să se înțeleagă autorii, ci era episcop cu reședința în Alba-Iulia, deci în România; de acolo a trecut granița vremelnică, și, la 18 mai 1944, și-a rostit protestul în catedrala Sf. Mihail din Cluj, fapt pentru care, chiar la sfîrșitul acelei luni, a devenit „persoană nedorită” pe teritoriul ocupat de Ungaria horthystă și expedit înapoi.”

Este adevărat că, pe la mijlocul lui iunie, a existat din partea bisericii reformate o încercare de a organiza un protest comun al bisericilor ungare. Încercarea a eșuat însă din cauza poziției primatului Ungariei, Seredi Jusztinián, capul bisericii majoritare. Peste ani, apărătorii primatului vor susține că el, aidoma unui strateg militar, a așteptat să atace „la timpul oportun, cu forța necesară și în locul potrivit”. Numai că atunci, cînd oamenii erau duși spre moarte într-un ritm de 12 000 pe zi, „așteptarea și aminarea” nu reprezentau nici strategie, nici tactică ci, pur și simplu, abandonarea victimelor.

Deci, în pofida protestelor curajoase (pentru a căror atestare nu ni se oferă mărturii), spun autorii în continuare, autoritățile ungare „...au transportat o parte însemnată a populației evreiești din Transilvania de Nord, vreo 90—100 mii de oameni în lagărele de concentrare, condamnîndu-i la pieire”.

Pentru mine — supraviețuitor al aceluia calvar — este de neînțeles cum și-au permis autorii să mistifice în așa hal faptele, să eludeze, cu asemenea lipsă de scrupule, o realitate atît de gravă. Las la o parte expresia „au transportat”) — deși nu pot să ascund că mi se înfige în inimă ca un cuțit orice încercare de poleire a unei realități de o cruzime și o sălbăcie fără asemănare în istoria omenirii — dar nu

*) Naziștii au trimis direct sau au patronat trimiterea la moarte, gazare și ardere a cca șase milioane de evrei. În toate documentele vremii emise de autoritățile hitleriste se vorbește însă doar de „transportarea spre Răsărit”, de „evacuarea”, de „strămutarea”, de „aplicarea unui tratament special” evreilor. Niciodată deuciderea, de asfixierea, de exterminarea lor. Urmînd acest trist exemplu, în documentele vremii, elaborate de autoritățile horthyste, se folosește același limbaj eufemistic de un rar cinism, ocolindu-se, de fiecare dată, pînă și cuvîntul „deportare”. Cred că ar fi timpul să spunem lucrurilor pe nume!

pot, n-am dreptul să nu protestez cînd nu se respectă adevărul nici măcar în privința faptelor și cifrelor arhicunoscute. Cum poți să spui că doar „o parte însemnată” a evreimii din nordul Transilvaniei a fost deportată, cînd este un lucru notoriu că jandarmeria și poliția horthystă — cu o precizie și meticulozitate, cu un zel ce i-au surprins pînă și pe hitleriști — au scotocit fiecare casă din fiecare sat și oraș și, pe baza datelor de la serviciile de „evidență a populației” și a „listelor speciale”, întocmite din timp, i-au strîns „om cu om” pe toți din nordul Transilvaniei în ghetouri, apoi, înghesuindu-i cîte 80—90 într-un vagon de vite, i-au expedit la moarte în trenuri de cîte 50 de vagoane. Cei excepțai — cîțiva mari mutilați de război etc. — reprezintă o cifră atît de infimă încît n-au cum să schimbe datele problemei.

Și nu acoperă realitatea nici afirmația că au fost transportați „în lagăre de concentrare din Germania”. Într-adevăr, Reich-ul nazist era împințit, la acea dată, de mii de lagăre de concentrare, în care deținuți de toate naționalitățile din Europa erau supuși unor munci istovitoare și unui tratament imposibil de suportat. Evreii din nordul Transilvaniei au fost însă expediați, fără excepție, în lagărul de exterminare Birkenau-Auschwitz, unde 70-75%, uneori chiar 80% din cei sosiți erau duși, de pe peron, direct în camerele de gazare. Și numai cei 20-30%, rămași în viață au fost trimiși, ulterior, în lagărele de concentrare din Germania.

Deși la Birkenau-Auschwitz era pusă la punct o bandă rulantă a morții și exista o experiență de cîteva ani în asigurarea funcționării ei fără perturbări, în vederea sosirii într-un ritm fără precedent a deportaților din Ungaria și din teritoriile pe care le cotopise s-a luat un șir întreg de măsuri speciale. Locotenent-colonel SS Rudolf Höss, fostul comandant al lagărului, numit între timp inspector general în centrul lagărelor de concentrare, a fost din nou detașat la Auschwitz.

Garniturile au fost renovate, furnalele recositorite, cosurile întărite cu benzi de oțel; au fost săpați kilometri de șanțuri în imediata vecinătate a crematoriilor, pregătindu-se arderea pe ruguri a cadavrelor ce nu vor putea fi mistuite de cele patru crematorii în zilele și noaptele cînd capacitatea lor va fi depășită.

Chiar și camerele de gazare primitive, care fuseseră folosite înaintea construirii celor moderne, au fost re-puse în stare de funcționare.

S-a construit o nouă linie ferată între Auschwitz și Birkenau, iar punctul de debarcare a fost adus mai aproape cu 200 m de crematorii. Numărul Häftling-ilor din cele două Sonderkommando-uri (detașamente speciale) ce lucrau la camerele de gazare a fost sporit de la 224 la 860, iar Kommando-ul care sorta prada din trenuri a fost majorat la aproape 2000 de oameni. Cu toate aceste măsuri, Rudolf Höss a fost nevoit să se deplaseze de cîteva ori la Budapesta pentru a pune de acord ritmul exagerat al deportărilor horthyste cu capacitățile de gazare și ardere de care dispunea Birkenau-I.

Cît privește cifra de 90—100 mii de oameni, pe care o dau autorii, nu poate fi explicată altfel decît ca o tendință deliberată de a micșora dimensiunile crimei săvîrșite de horthyști și, implicit, de atenuare a răspunderilor făptuitorilor ei.

Un calcul cît de cît apropiat de realitate era ușor de făcut. Recensămîntul din 1941 întreprins de organele horthyste a pus în evidență existența a 151 125 de evrei în nordul Transilvaniei. Se știe însă că, datorită legilor anti-evreiești, au fost supuse prigonirii, ghetozării și deportării și persoanele care se considerau creștine dar care aveau părinți și chiar numai bunici evrei. Astfel, numărul lor a crescut cu cca 10%. Cert este că, potrivit datelor cunoscute în literatura de specialitate, numărul evreilor din nordul Transilvaniei supuși acțiunii de exterminare a fost de peste 166 000, dintre care peste 150 de mii au fost deportați de autoritățile

Dr. Oliver Lustig

(Continuare în paginile 12, 13, 14)

horthyste la Birkenau-Auschwitz, iar în jur de 15 000 au fost trimiși la moarte în Ucraina. Nu-mi pot explica cum au ajuns autorii să aprecieze numărul victimelor la maximum o sută de mii. Chiar dacă ei s-ar fi limitat să consulte datele incomplete, consemnate de Comandamentul militar ungar din Kosice, pe unde au trecut trenurile cu deportați spre Birkenau-Auschwitz, ar fi văzut că sint înregistrate 27 de garnituri, indicându-se ziua trecerii, numărul deportaților aflați în vagoanele lăcătuite și ghetoul din care provin.

Adunând cifrele găsite acolo ar fi ajuns la un total de 131 641, la care neapărat trebuiau să-i adauge pe cei 15 000 trimiși în Ucraina.

Apoi se cuvenea, era obligatoriu să menționeze cel puțin, dacă nu și să comenteze cutremurătoarea realitate, că dintre cei deportați — transportați, cum se exprimă eufemistic autorii — 84,5% au fost exterminați.

DE altfel, nu este singurul fapt grav eludat. Din păcate, omisiunile sînt atît de multe și de neiertat încît, în unele privințe, ele sînt mai de condamnat decît inșiși denaturările comise.

Am recitat paragraful în cauză de cîteva ori; nu-mi venea să trec mai departe. Nu-mi venea să cred, nu puteam să concep că într-o carte ce se pretinde de istorie, apărută sub egida Academiei Ungare de Științe și din al cărei colectiv redacțional face parte un membru marcant al guvernului de la Budapesta, se consemnează pur și simplu exterminarea unei întregi populații fără să se dea acestei crime odioase nici un fel de caracterizare, fără să se facă cea mai vagă referire la cauzele care au generat-o, fără să se spună un singur cuvînt de condamnare la adresa făptuitorilor.

Înainte de toate trebuia și trebuie spus răsplat, fără ocolișuri, că aplicarea „soluției finale”, cu alte cuvinte „rezolvarea definitivă a problemei evreiești în stil horthyst” este urmarea directă a politicii fasciste, șoviniste, rasiste și antisemite, promovată de regimul lui Horthy. De altfel, mai marilor acestui regim le plăcea să se mîndrească — și nu fără temei — că în perioada de după primul război mondial, Ungaria a fost primul stat din Europa care a legiferat măsuri antisemite. Într-adevăr, încă în 1920 s-a adoptat legea privind reglementarea admiterii în învățămîntul superior, scopul declarat al legii fiind „contingentarea cu înțeleaptă chibzuință a numărului studenților”. În realitate era vorba de limitarea la anumite procente a studenților aparținînd naționalităților conlocuitoare.

În 1938 a apărut din nou o lege anti-evreiască, purtînd un titlu nevinovat: „Asigurarea mai eficientă a echilibrului vieții sociale și economice”, menită să limiteze accesul evreimii la viața economică și socială din Ungaria.

Peste numai o jumătate de an, parlamentul ungar a adoptat o altă lege anti-evreiască, care stabilea că trebuiau considerați evrei, alături de cei de religie izraelită, toți acei cetățeni unguri care aveau un părinte ori doi bunici de religie izraelită, în momentul ori înaintea intrării în vigoare a legii. Noțiunea de evreu a fost extinsă apoi prin legea din 1941 privind „apărarea rasei”.

Bazîndu-se pe această realitate, vitez Andre László, numit de Horthy secretar de stat la Ministerul de Interne, într-o declarație difuzată la posturile de radio și reluată de întreaga presă ungară, a combătut vehement „concepția potrivit căreia problema evreiască ar fi apărut din nou (adică după 19 martie 1944 — n.n.) ca rezultat al situației politice mondiale”. El a subliniat că „unanimitatea societății ungare apărătoare a purității rasiale urgențează de aproape 25 de ani rezolvarea problemei evreiești. Antisemitismul ungar nu este o politică la modă, nu este copierea sau imitarea unor tendințe și idei actuale. Nu de un an-doi, ci de decenii întregi, ca să spunem așa, prima în Europa, ungarimea a simțit, pe propria piele, ce pericol catastrofal reprezintă creșterea în proporții tot mai mari a influenței evreiești. De-a lungul unei lupte de decenii s-a cristalizat convingerea că numai o rezolvare radicală poate duce la rezultatul definitiv și satisfăcător, dorit de ambele părți.”

Convingerea noastră de nestrămutat — și-a continuat declarația primul co-

laborator al ministrului de interne horthyst — putem s-o sintetizăm astfel: Pentru neamul nostru ungar, evreimea este un element care nu este dorit, nici din punct de vedere moral, nici spiritual, nici fizic. Conștiința de această descoperire, trebuie să căutăm aceea rezolvare care departajează și elimină în întregime evreimea din viața ungarimii”.

Sintetizînd această realitate istorică, Tribunalul Poporului din Cluj, judecînd în mai 1946 pe criminalii horthyști vinovați de exterminarea evreilor din nord-vestul României, releva în actul de acuzare adevărul că „În Ungaria horthystă a fost cel mai vechi fascism din Europa, fiind primul care a introdus legi anti-evreiești, deja în anul 1920, prin legiferarea instituției «Numerus clausus» în universitățile din Ungaria. Aceeași opresiune a practicat-o prin prigoana muncitorilor, a elementelor progresiste, asasinatelor politice, avînd legătură, din primul moment al venirii la putere, cu regimul hitlerist din Germania. Drept consecință a statornicirii unui astfel de regim fascist în Ungaria horthystă au fost adoptate o serie de legi anti-evreiești, s-au înfăptuit măsuri inumane cum au fost deportarea unui număr de evrei în vara anului 1941 la Kamenec-Podolsk, expulzările ordonate de comandamentele militare din nordul Ardealului, pogromul de la Ujvidek și alte fapte similare”.

Mă simt dator să stărui asupra acestor realități, pentru că, nevorbind despre ele, așa cum procedează autorii așa-zisei „Istorie a Transilvaniei”, se creează confuzii, tinerele generații sînt induse în eroare. Aici nu-i vorba de o simplă omisiune. A prezenta holocaustul evreilor din Ungaria și teritoriile cotoprite de ea ca un fapt accidental, a sugera fie și indirect ideea că el a fost exclusiv urmarea intrării trupelor naziste în Ungar a reprezintă o gravă eroare politică și istorică, o încercare condamnată de a micșora — dacă nu chiar de a absolve — răspunderea statului ungar de atunci. O astfel de poziție din partea unor istorici nu poate decît să dezinformeze opinia publică, tinerele generații care au obligația morală să vegheze, să militeze activ ca niciodată, nicăieri în lume asemenea dezastre să nu se repete.

Au perfectă dreptate supraviețuitorii ghetoului Gherla cînd, destăinuindu-și gîndurile cele mai intime în volumul evocator al calvarului, intitulat: „Gherla, Iclod și împrejurimile”, spun: „Trebuie să scriem, dacă nu pentru noi, care am fost martorii acestor orori, care am văzut cu ochii noștri vărsarea de sînge dezlănțuită de monștri cu chip de om, am simțit sălbăticia jandarmeriei cu pene de cocș la pălărie... atunci pentru urmași, care peste una-două generații nu vor crede că așa ceva s-a putut întîmpla. Trebuie să scriem pentru ca lumea să știe și peste zece mii de ani că au existat cîndva și asemenea țări care au văzut că începu sfîrșitul, că frontul a sosit la granița lor și ele totuși, în acele momente critice, nu s-au preocupat decît de lichidarea evreilor”.

Este, cred, semnificativ faptul că Iankó Béla, președintele Tribunalului Popular din Budapesta, care a funcționat în primii ani de după cel de-al doilea război mondial, caracterizînd nocivitatea și pericolul propagandei șoviniste și rasisto-horthyste, urmările dezastruoase ale ațîțării patimilor, s-a simțit dator să sublinieze: „În ciuda prezenței trupelor germane și a violențelor pretenții ale lui Hitler, această acțiune singeroasă (deportarea — n.n.) n-ar fi putut fi efectuată atît de complet, dacă din partea populației creștine s-ar fi manifestat o împotrivire mai mare, așa cum s-a întîmplat în alte părți. După opinia mea, această acțiune rușinoasă, inumană a fost posibilă nu numai datorită guvernului Sztojaj, ci și datorită inducerii în eroare și exacerbării urii poporului ungar printr-o propagandă antisemită de decenii și, nu în ultimul rînd, datorită ațîțării instincțelor gregare ale lepădăturilor flămînde de pradă...”.

Cred că și autorii Istoriei Transilvaniei erau datori să releve nocivitatea ideologiei horthyste, tocmai pentru a sublinia adevărul că vina pentru cele întîmplate n-o poartă poporul în ansamblu ci, în primul rînd, regimul horthyst, exponenții și ideologii lui care, pe diferite trepte ierarhice, au propagat și exacerbât vrajba, ura rasială, teroarea.

Denaturări și jignesc și profoc victimelor te

REVENIND la omisiunile condamnable la care m-am referit, consider, de asemenea, că trebuia și trebuie spus, în al doilea rînd, că aplicarea „soluției finale”, cu alte cuvinte „rezolvarea definitivă a problemei evreiești în stil horthyst” s-a făcut în Ungaria și teritoriile cotoprite de ea cu un zel și o cruzime fără asemănare, întrecînd în multe privințe tot ce s-a întîmplat în alte țări europene, inclusiv în Germania hitleristă.

„Nu, ungurii nu l-au vindut pe evrei naziștilor — exclamă Singer Zoltán în cartea sa Volt egyszer egy Dézs...” („A fost odată un Dej...”) —, ci pur și simplu le-au plătit ca să-i ia și să-i ducă. (Eichmann a mărturisit că „guvernul ungar a plătit 5 000 de mărci pentru deportarea fiecărei familii de evrei” — n.n.). Putem afirma cu inima curată că nu a existat popor în Europa care să se fi purtat mai cumplit, mai inuman cu evreii decît ungurii”.

În volumul A Ierusalémi per („Procesul de la Ierusalim”), Schon Dezső arată că a avut o discuție cu cîteva oameni de la Liska 06, cu aceia care aproape de-a lungul unui an, zi și noapte, au studiat exclusiv holocaustul, în vederea procesului intentat lui Eichmann. Așa a ajuns la concluzia că: „Ungurii au fost cei mai neîndurători. Atîta sălbăticie, atîta inumanitate față de evrei n-am constatată la nici un alt popor din Europa... Este dureros să consemnezi această constatare, îndeosebi este dureros să consemnezi acest lucru în limba maghiară”.

După reconstituirea lui Stern Samu, pe atunci președinte al Consiliului Central Evreiesc din Budapesta, situația devenise atît de insuportabilă, încît „La mijlocul lui aprilie, ne-am adresat pentru ajutor lui Eichmann, împotriva lui Endre László. I-am zăgărit ororile din ghetourile din provincie și am solicitat — în numele minimei omenii — să ne ajute în situația dată. Firește, răspunsul a fost un refuz rece. Atunci a făcut Eichmann faimoasa afirmație: «Endre Will die Juden mit Paprika fressen» (Endre vrea să-i infulece pe evrei cu paprika)”.

Cu prilejul unei întîlniri cu Freudiger Fülöp, președintele comunității evreiești din Budapesta, Wisliceny, colaborator al lui Eichmann, a remarcat: „Ungurii par a fi cu adevărat descendenți ai hunilor, nu am fi reușit niciodată o asemenea performanță fără ei”. Krumej, locțiitor al lui Eichmann, s-a exprimat în același sens: „Jandarmii unguri își fac treaba cu o brutalitate asiatică autentică”.

Lévai, unul din experții în holocaustul din Ungaria, a rezumat astfel realitatea: „Datorită numărului lor redus, naziștii nu erau practic capabili nici măcar să supravegheze deportările, cu atît mai puțin să le efectueze. Marcară evreilor cu Steaua lui David, stringerea lor în ghetouri și lagăre de concentrare au fost posibile numai pentru că jandarmeria — bine pusă la curent cu situația și avînd circa 20 000 de oameni la dispoziție — putea fi sigură, oriunde, și de ajutorul poliției locale”.

Uimit de zelul horthyștilor, Veessenmayer, împuternicitul lui Hitler la Budapesta, raporta încă la începutul acțiunii, la 31 martie 1944, lui Ribbentrop că „ținînd seama de împrejurările

de aici (Ungaria — n.n.) evoluția fi apreciată ca neobișnuit de rap. La numai cîteva zile subliniază nou, într-o telegramă, că în priv. măsurilor anti-evreiești „guvernul gar procedează deosebit de act. cu o rapiditate deosebită”.

Este de altfel semnificativ că m. de la Berlin, examinînd legile evreiești din Ungaria, au constat „unelo prevederi sînt chiar mai s. decît cele germane”.

Zelul guvernului de la Budapes. aplicarea „soluției finale” a atins menea proporții, încît nu numai o surprins și uimit pe frații lor mai — naziștii de la Berlin —, dar dată i-a silit pe aceștia să tem. lucrurile, să intervină ei — ca a sorții?! — pentru a-i „apăra. evrei de unele excese care pute. ricoșeze și să le aducă prejudic. plan mondial.

Este grăitor în acest sens pro. verbal al ședinței Consiliului de. niștri de la Budapesta din 3 mai. care a dezbătut administrarea a. lui cetățenilor-dușmani (evrei și. evrei), precum și a evreilor de. tenie străină: Domnul prim-min. a arătat, printre altele, că este i. teresul comun al celor două po. german și maghiar — n.n.) ca a. nistrarea avutului cetățenilor-dus. (este vorba îndeosebi de evrei — și a evreilor de cetățenie străină. făcă pe baze principiale, în mod. punzător.

„Unul din consilierii ambasad. mane din Budapesta s-a prezent. trei ori la Ministerul de Externe. tras atenția cu pregnanță că. prezintă un interes. comun (na. horthyst — n.n.) să nu se comită e. polițienești, care ar putea g. contramăsuri pe plan extern nu. mai împotriva cetățenilor unguri, a cetățenilor germani... În mod d. bit s-a atras atenția guvernulu. gar asupra tratamentului corez. zător ce trebuie aplicat cetățenilor. siderați dușmani și averii aceș. s-a transmis sinteza reglement. germano în acest domeniu, expri. dorința ca din partea ungară să. se întreprindă măsuri care să le. șească (subl. ns.) pe acestea”.

NIMIC nu incriminează. coplesitor zelul horthy. decît graba cu care au. nizat ghetozarea, decît ri. infernal cu care au expediat tran. turile spre crematorii.

Primarii horthyști, pe baza un. dicații verbale, fără să aștepte. zii scris, s-au pus pe trata. zel fanatic. Cu o grabă inexplic. au îngrămădit zeci de mii de ev. niște perimetre imposibile, fără s. gure în prealabil nici cele mai. mentare măsuri de igienă, agi. tind pericolul epidemiilor. infectării împrejurimilor, au. ceput să ceară forurilor super. inclusiv celor germane, urgen. îndepărtării „acestor aglomerări. dorite și periculoase”, „lichidarea. tor focare de infecție”. Primarul. sului Ungvár își încheia astfel. moriul trimis Ministerului de In. „Cu respect vă rog să dispuneți c. urgent ca evreii adunați în Ungy.

Falsificări care cează memoria rii horthyste

dispus în sistem de lagăr să fie cit mai
rgent expediați”.

În declarația pe care o va face în
1946, în închisoarea din Bratislava,
Hauptsturmführer Dieter Wisliceny
va arăta :

„Eu am trecut la începutul lui aprilie
în Munkács, să supraveghez ghetoi-
zarea. S-a prezentat la mine comandant-
ul jandarmeriei din Sighetul Marmar-
aiei și mi-a spus că nu este în stare
să efectueze [...] ghetozarea în Sighetul
Marmației, deoarece lipsesc clădirile
corespunzătoare, instalațiile sanitare.
Trebuie să se abandoneze activita-
tea sau să se ia «surplusul de oameni»
de evrei — n.n.) și să fie duși în Un-
garia de Apus ori chiar în Germania...”

„Am am sosit la Budapesta, m-am
prezentat imediat spre Eichmann și
am atras atenția : Baky îl va chema
curind la telefon și-i va cere să de-
dă. La prinz, între orele 2 și 3,
m-am întâlnit în cabinetul lui Baky
cu Secretarul de stat Baky și-a povestit
lui Eichmann care este situația în
Maramureș, apoi a spus :

— Te întreb deci, dragă Adolf, să
bandonăm ghetozarea ori ești dispus
să-i preiei de la noi pe evrei ?

— Mein lieben Laci (Dragul meu
Laci), cu aprobarea pe care mi-a avan-
tat-o forul meu superior pot să-ți de-
clar imediat, acum, că sintem gata să-
i reluăm pe toți evreii.

Întreaga discuție (care a pecetluit
arta evreilor din nord-vestul Româ-
niei — n.n.) n-a durat nici 15 minute”.
Firește, naștii înșiși au dorit o ac-
țiune rapidă. După cum s-a exprimat
Eichmann la procesul de la Ierusalim
a urmărit : „Evacuarea accelerată a
tor evreilor și deportarea lor la
Auschwitz, în care scop Ungaria tre-
bia scotocită de la răsărit spre apus.
Accelerarea a constituit o cerință esen-
țială, pentru a evita repetarea eveni-
mentului umilitor (pentru naștii —
n.n.) al răscoalei ghetoului din Var-
șovia”.

Cu toată preocuparea lor pentru a
primă un ritm accelerat deportărilor,
autoritățile naziste preconizaseră inițial
să se transporte spre Auschwitz, zilnic,
1000 de evrei cu câte un tren a 50 de
vagoane. În consecință, Veessenmayer
raportase la Berlin : „[...] Au început
atacările privind transportarea lor (a
evreilor — n.n.) și, începând cu 15 mai,
se-am planificat să transportăm zilnic
1000 de evrei [...]. Gara de destinație :
Auschwitz”.

Supralicitând pe naștii în aplicarea
soluției finale, horthyștii, în condi-
țiile încordate ale războiului, când
se afla fiecare vagon, s-au angajat că
pot asigura — era vorba doar de
conducerea evreilor ! — nu un tren, ci
câte patru trenuri a 50 de vagoane. Așa se
face că din nordul Ardealului au fost
transportați zilnic spre Auschwitz nu
1000, ci 12 000 (uneori chiar 14 000) de
evrei.

N-am înțeles nici atunci și nici în
trecutele peste 40 de ani care au trecut :
ce se atita grabă ? Cum s-a putut ca
țara întreagă, și încă în timp de răz-
boi, să subordoneze totul, forțe și mij-
loace, nu necesităților frontului, nu
echilibrării economiei, nu aprovizionă-
rea populației, ci stringerii, îmbarcării
și trimiterii la moarte a sute de mii
de oameni nevinovați ? Nu existau su-
plimente locomotive pentru transportul

alimentelor, nu se puteau asigura va-
goane pentru rânți, trenurile se împot-
moleau, circulația persoanelor și bunu-
rilor se degrada întruna. Dar trenurile
morții aveau „liberă trecere” zi și
noapte ; în nici un ghetou nu s-a în-
târziat cu nici un transport din lipsă
de vagoane. Graficul sosirii trenurilor
din nord-vestul României pe rampa
morții de la Birkenau, datorită zelului
horthyst, nu s-a dat peste cap nici
măcar o singură dată. De unde atita
ură față de om ? De ce noi, evreii din
nord-vestul României cotopt de hor-
thyști, a trebuit să intrăm în came-
rele de gazare în cel mai mare pro-
centaj în comparație cu deportații din
toate țările Europei ?

Nu-mi pot explica nicicum, de ce
autorii Istoriei Transilvaniei nu amin-
tesc nimic despre toate acestea ? Nici
măcar nu simt nevoia să pomenească
în acest context numele lui Horthy, al
cărui nume a devenit, de-a lungul a
25 de ani, sinonim cu teroarea și care
nu o dată a dat expresie publică —
prin vorbe și mai ales prin fapte, —
urii sale față de evrei.

Este adevărat că Horthy, dându-și
seama de gravitatea fără precedent a
monstruoasei crime ce se organiza im-
potriva evreilor, și-a pregătit un alibi,
imbatabil, credea el. Ședința Consiliu-
lui de Miniștri din 29 martie 1944, care
a declanșat avalanșa legilor antievre-
iești menite să dea — culmea cinismu-
lui ! — un „cadru legal” exterminării
evreilor din Ungaria și teritoriile coto-
pote, a început, — potrivit procesului-
verbal — cu „transmiterea” unei „de-
cizii” a lui Horthy : „Potrivit declara-
ției domnului prim-ministru, excelența
sa regentul dă mină liberă guvernului
de sub conducerea sa în legătură cu
toate ordonanțele evreiești (antievre-
iești — n.n.) și în privința acestora nu
dorește să exercite influență”.

Aprecind ce se săvârșeau de
horthyști în Ungaria, Churchill îi scria
în acele zile lui Eden : „Prigonirea
evreilor din Ungaria este, probabil,
crima cea mai mare și cea mai abjectă
din întreaga istorie a omenirii”.

Participarea nemijlocită a lui Horthy
la conceperea și săvârșirea acestei crime
este incontestabilă. Faptul că și-a decli-
nat orice prerogativă în rezolvarea pro-
blemei evreiești nu denotă decât lăși-
tatea lui. Pentru că el „s-a dat la o
parte” doar „de jure”, „de facto” s-a
îngrijit ca oribila crimă să fie săvâr-
șită fără îndurare. În consecință s-a
grăbit să numească la Ministerul de In-
terne în funcții de secretari de stat cu
misiunea de „a rezolva problema evre-
iască” pe Baky și pe Endre, oamenii lui
de încredere, pe care-i știa încă
de la Szeghedin, binecunoscuți în toată
țara ca fiind cei mai sălbatici și vehe-
menți antisemiți.

De altfel, în fața Tribunalului Po-
porului din Budapesta, Baky va reda
cuvintele pe care i le-a adresat Horthy
când l-a investit în funcția de secretar
de stat la Interne : „Te numeri prin-
tre ofițerii mei vechi din Seghedin, știu
că imi ești devotat, mă incred total în
tine, de aceea te numesc, în aceste zile
grele, secretar de stat la Ministerul de
Interne. Azi avem nevoie de cel mai
bun ungar... Urasc evreii galițieni și
comuniști. Afară cu ei din țară ! Afară !
Afară !”.

Și apoi, cu ce drept un conducător
de stat poate să se decizie pur și simplu

de soarta unui milion de cetățeni ai
săi ? Cum poate el să privească nepă-
sător batjocorirea, schingiuirea și li-
chidarea în masă a unui milion de ce-
tățeni ai țării pe care o guvernează și
să se considere nevinovat, invocând
motivul absurd că „n-a dorit să exer-
cite nici o influență ?!...”

Cine și cum ar putea să absolve un
dictator (așa cum a fost Horthy) de
fărădelegile săvârșite din ordinul gu-
vernului numit chiar de el ? Iar gu-
vernele numite de Horthy, începând
mai ales cu cel prezidat de Sztojaj
Dome, au inițiat, patronat și acoperit
crime inimaginabile, sfidând protestele
unei lumi întregi.

După Eliberare, Tribunalul Poporu-
lui din Budapesta va pune în evidență
fără echivoc atitudinea lipsită de orice
urmă de umanitate, graba febrilă, du-
ritatea și abuzurile, înfiorătorul zel în
săvârșirea crimelor ce au caracterizat
ghetozarea și deportările. În sentința
nr. B.X. 4419 din 7 ianuarie 1946, în
procesul Endre, Baky (secretari de
stat) și Iáross (ministru de interne),
referindu-se la strângerea și expedierea
la moarte a evreilor, Tribunalul va
arăta : „Nu poate exista nici o îndolală
că efectuarea concentrării și deportării
peste graniță a unui număr de 434 351
persoane cu locuințe răspândite în di-
ferite părți ale țării în numai 2 luni
a fost posibilă exclusiv datorită cola-
borării active a autorităților ungare
cunoscătoare a situației locale... La
timpul său, mai multe personalități
germane (Eichmann, Wisliceny) au
declarat că situația în Ungaria este
specială, pentru că Endre și Baky dic-
tează un tempo mai rapid în afacerile
evreiești decât înșii nemții. Iar, potri-
vit depoziției lui Veessenmayer, Eich-
mann Adolf, specialistul Berlinului în
Ungaria pentru rezolvarea problemei
evreiești, i-a comunicat că, în esență,
desfășurarea deportării se bazează pe
jandarmeria și administrația ungară,
pentru că el nu dispune decât de un
mic comandament”.

DUPĂ război se vor găsi, cum
spuneam, voci care vor căuta
să atenueze zelul horthyștilor,
mergând până la încercarea de
a le diminua răspunderea, împingând
pleoaria până aproape de absolvire,
aruncând vina pe naștii. Din păcate,
autorii lucrării nu fac nici ei excepție.
Mărturiile și documentele vremii —
mărturiile inclusiv ale guvernanților
de la Budapesta și Berlin, documentele
elaborate și ștampilate în capitalele de
mai sus — acuză însă fără drept de
apel. Dar chiar dacă n-ar fi rămas nici
un document, chiar dacă nu s-ar fi găsit
nici un martor din foștii deportați care
să-i incrimineze și tot nu s-ar fi putut
ascunde adevărul, pentru că, în cruzi-
mea și neîndurarea lor, au săvârșit, în
ultimul moment, în ultima lor zvicnire,
o crimă strigătoare la cer, o crimă im-
posibil de acoperit, de negat — ingro-
zitoarea crimă de la Sărmaș.

Era septembrie 1944. Suferințele
populației din nord-vestul României se
apropiau de sfârșit. Înaintarea victo-
rioză a trupelor române și sovietice
aducea libertatea și alinarea durerilor.
Dar, pe alocuri, de-a lungul frontierei
vremelnice impuse, trupele nazisto-
horthyste au reușit să pătrundă pentru
câteva zile în sudul Transilvaniei, din-
colo de granița nedreaptă fixată prin
odiosul dictat de la Viena. Aici, toți
evreii, fără excepție, rămăseseră în
viață. În comuna Sărmaș, la cite-
va zeci de kilometri de Cluj, au
pătruns subunități ale armatei hor-
thyste. „Cavalerii” horthysmului au
constatat cu surprindere că mica loca-
litate avea 126 de evrei. Și toți în via-
ță ! N-au stat nici o clipă pe gânduri.
Fără să le ceară ori să le ordone cineva
ceva din partea germană, fără să în-
trebe măcar Budapesta, ei, cavalerii ai
armatei horthyste, din proprie inițiativă,
minați de sentimentele sădite în ei
în cel aproape un sfert de veac de gu-
vernare fascistă-horthystă s-au năpus-
tit asupra celor 126 de bărbați, femei,
copii și bătrâni și au săvârșit una din
cele mai cutremurătoare crime din pe-
rioda holocaustului, care avea să de-
vină cunoscută în toată lumea sub nu-
mele : „oribila crimă de la Sărmaș”.

Am văzut la Birkenau-Auschwitz, la
Landsberg și Kaufering, în toate lagă-
rele prin care m-a purtat destinul hăr-
țuit de horthyști, mii și mii de ca-
davre. Am fost martor ocular la moar-
tea multor camarazi care au pierit de
foame, de frig, de boli, ucși prin as-
fixiere, împușcare sau spânzurare ;
inecați, înghețați ori aruncați de pe
schele. Mărturisesc însă că niciodată
nu m-am înfiorat ca atunci când am

văzut fotografiile victimelor de la Săr-
maș. Redau un singur fragment din
procesul-verbal întocmit cu prilejul
deshumării efectuate de autoritățile
românești la 21 februarie 1945.

„...Foarte multe cadavre — în spe-
cial cele din groapa a doua unde s-au
aflat mai mult femei și copii — pre-
zentau urme de violențe, din cele mai
sălbatic, având craniile zdrobite și
chiar sfărâmate de pe urma loviturilor
puternice provocate cu corpuri tari sau
ascuțite (paturi de armă, tirnăcoape,
lopeți etc.) ; multe corpuri erau stră-
punse sau chiar sfșișiate de arme albe ;
altele aveau oasele membrilor supe-
rioare sau inferioare fracturate.”

Cadavrele au fost aruncate de-a val-
ma, unele peste altele, găsindu-se to-
tuși corpuri înlanțuite, un soț îmbră-
șșindu-și soția, un tată stringindu-și
la piept copilul...”

Este de-a dreptul curios că autorii
Istoriei Transilvaniei, în timp ce des-
pre holocaustul evreilor din nord-ves-
tul României aflat sub ocupație
horthystă, n-au găsit de cuviință să
scrie decât patru rânduri și jumătate,
despre soarta evreilor din România
s-au hotărât să scrie ceva mai mult —
șase rânduri. Autorii le-au folosit din
plin pentru a spori confuziile, a con-
tinua cu mistificările și denaturările.

Pentru a înțelege mai bine jocul pe-
riculos al falsificării istoriei la care se
dedau autorii acestei improvizații is-
torice, e necesar să reproducem un ci-
tat anterior care arată viziunea pe
care ei doresc s-o acrediteze. Potrivit
autorilor, după dictatul fascist de la
Viena a început așa-numita „politică
față de naționalități de reciprocitate :
la expulzări s-a răspuns cu expulzări
de cealaltă parte, la internări cu inter-
nări, la închiderea de școli s-a răspuns
cu închiderea de școli, creindu-se o to-
tală nesiguranță a soartei românimii
din nord, respectiv a maghiarimii din
sud”.

Se încearcă, așadar, să se sugereze ci-
titorilor existența unui paralelism între
situația din nordul și sudul Transilva-
niei. Dar o asemenea încercare este mai
mult decât revoltătoare. Cînd și unde,
în care comună din sudul Transilvan-
niei au fost măcelăriți 155 de oameni
nevinovați — gravide și mame cu co-
pii la sân, bărbați în floarea vârstei și
bătrâni de-a valma — așa cum s-a în-
timplat în nordul Transilvaniei în
noaptea de 13 spre 14 septembrie 1940
în comuna Ip ? Cînd și unde, în ce
comună din sudul Transilvaniei a avut
loc un masacru asemănător celui săvîr-
șit de horthyști la 9 septembrie 1940,
în comuna Trăzneu, soldat cu 81 de
victime ? Cînd, unde, în ce comune din
sudul Transilvaniei s-au comis aseme-
nea crime cutremurătoare ca acelea
săvîrșite de horthyști la Moisei, Sărmaș
sau Leordina ?

Autorii încearcă să lanseze ideea
unui paralelism și în atitudinea față
de evrei. O enunță lapidar, ca un lu-
cru care, chipurile, este firesc : „Politi-
ca fascistă a mers mină în mină de
ambele părți (adică și în nordul și în
sudul Transilvaniei — n.n.) cu antise-
mitismul”. Urmează apoi fraza pe care
am reproduș-o la începutul articolului,
în care autorii înfățișează, în cele patru
rânduri și jumătate, tot ce le-au dictat
inima și conștiința să scrie despre ex-
terminarea evreilor din nordul Transil-
vaniei cotopt. O logică elementară ar
fi pretins ca, în continuare, să se arate
ce s-a întimplat în sudul Transil-
vaniei pentru a susține ideea lansată
privind similitudinea „în ambele părți”.
Autorii sacrifică însă fără remușcări
orice logică și, spre stupoarea cititoru-
lui, nu fac nici cea mai mică referire
la starea de lucruri din sudul Transil-
vaniei, ci sar, fără nici o legătură, la
situația evreilor din întreaga Românie.
Firește, autorii au făcut acest salt pen-
tru că n-au avut tăria să consemneze
adevărul istoric : în sudul Transilva-
niei, sub regimul lui Antonescu, viața
nici unui evreu n-a fost periclitată. În
timp ce evreii din Cluj și Dej, din Ora-
dea și Satu-Mare, din toate orașele și
satele Transilvaniei de nord au fost
strînși și, toți, până la ultimul bătrîn,
pînă la ultimul sugar, au fost minați,
sub amenințarea balonetelor horthyste,
spre crematoriile și camerele de gazare
din Birkenau-Auschwitz, evreii din
Turda și Alba-Iulia, din Arad și Ti-

Denaturări și falsificări care jignesc și profanează memoria victimelor terorii horthyste

mișoara n-au purtat nici măcar steaua galbenă!

Mai mult, aceste orașe ca de altfel orașele din întreaga Românie au oferit adăpost sigur tuturor evreilor din nordul Transilvaniei — și chiar din orașele Ungariei — care au reușit să evadeze din ghetouri și să fugă în România.

Este bine cunoscută, frecvent citată în literatura de specialitate, telegrama din Budapesta expediată la Berlin în care Veessenmayer raportează: „...Din cercurile consulatului general român de la Cluj s-a aflat că evreii din Ungaria refugiați în România sunt tratați acolo ca refugiați politici, urmînd a li se înlesni de către guvernul român emigrarea în Palestina”.

Autorii susțin că „În timpul celui de-al doilea război — potrivit aprecierilor — în România, mai ales la est de Carpați, au fost asasinați cca 337 000 de evrei”.

IN discuție este acum Istoria Transilvaniei, falsurile și denaturările pe care le conține, nu destinul evreilor sub regimul lui Antonescu. Totuși, pentru că autorii ei au făcut o asemenea apreciere, câteva precizări se impun.

Nu este prima dată cînd, autori din Ungaria, cu o simplă trăsătură de condei, trec în totalitate numărul evreilor din nord-vestul României căzuți victimă aplicării în stil horthyst a „soluției finale” în seama regimului antonescian. Mistificarea se petrece în felul următor. Din datele recensămîntului oficial din 1930 rezultă că în România trăiau 728 115 evrei. Datorită sporului demografic natural se estimează că la începutul anului 1940, România avea o populație evreiască de aproximativ 760 000. După eliberarea de sub dominația nazistă, în România mai trăiau peste 350 000 de evrei. Deci numărul lor s-a micșorat, într-adevăr, cu circa 400 000 de oameni. Numai că această cifră cuprinde evident și pe cei peste 168 de mii de evrei deportați de autoritățile horthyste, dintre care 84,5% au pierit. Apoi este vorba de soarta evreilor — cca. 280 000 — din Basarabia și Bucovina. Fără a minimaliza cu nimic răspunderea lui Antonescu pentru moartea în Transnistria a 70—80 000 de evrei din Basarabia și Bucovina, strămutați acolo în vîltoarea războiului mondial, trebuie arătat că în România de sub autoritatea guvernului român, în cadrul granițelor stabilite în vara lui 1940, în ciuda marilor și repetatelor presiuni ale Berlinului, „soluția finală” nu s-a aplicat.

Profesorul universitar dr. Israel Gutman din Israel, într-un referat intitulat: „Situția evreilor din România pe fondul Europei cucerite sau dominate de naziști”, arată că planurile naziste de a-i deporta pe evrei din România în lagărele de exterminare din Polonia au împins „o opoziție energică din partea poporului român și a autorităților românești, inclusiv a guvernului și dictatorului Ion Antonescu... Refuzul lor de a-i preda pe evrei a crescut cu timpul și această rezistență este factorul care a salvat majoritatea evreilor români de «soluția finală» de concepție nazistă. Mi se pare că aceasta nu a fost doar consecința unor poziții oportuniste și a schimbărilor de pe front, ci, în mare măsură și, în parte, în mod decisiv, rezultatul deosebirilor de poziții și concepții care existau între Germania nazistă și România de sub dictatura lui Antonescu în privința evreilor”.

Potrivit documentelor originale aflate în arhiva Iad Vashem-ului din Ierusalim, la 15 septembrie 1942 *Hauptsturmführer*-ul Gustav Richter, sosit la București ca specialist „în problemele evreiești” al Berlinului, semnează planul german de deportare a evreilor din România. Nerăbdător „*Bukarester Tagblatt*”, editat de legația germană din București, anunță că încă în cursul anului 1942 vor fi evacuați evreii din sudul Transilvaniei și Banat, iar în anul viitor toți evreii din vechiul regat vor fi deportați, așa încît nu va mai exista nici un evreu în România. Ziarul afirma, sigur de informațiile pe care le deținea, că „România va servi de astă dată drept exemplu pentru alte

țări”. Intenția de deportare devenind publică, un val de proteste ale celor mai diferite cercuri politice, economice, culturale și religioase din România au început să-și facă simțită presiunea.

Într-un protest al românilor din sudul Transilvaniei și din Banat — intelectuali, comercianți, industriași și meseriași — înaintat Ministerului de Interne de la București, se spunea: „Oricare ar fi concepția noastră despre evrei, sintem creștini și oameni, și noi, care am suferit atîta sub dominația ungară și care știm cit suferă astăzi ai noștri sub aceeași dominație, ne cutremurăm la gîndul că cetățenii unui stat ar putea, fără nici o vină, să fie despuiați de tot avuții lor și alungați din țara în care s-au născut și în care zac de secole osemintele părinților, bunicii și străbunilor lor”. Planul de deportare n-a putut fi pus în aplicare. A eșuat.

Într-un studiu intitulat „Regimul antonescian și salvarea evreilor din Transilvania de sud”, dr. Jean Ancel din Israel apreciază că: „Problema deportării evreilor din Transilvania (de sud — n.n.) și Banat poate fi considerată ca o primă cîcenire serioasă între planurile guvernului nazist și dirigenția unui popor mic. Dacă considerăm Stalingradul ca eveniment hotărîtor în istoria celui de-al doilea război mondial, moment care marchează începutul sfîrșitului dominației naziste în Europa, atunci refuzul guvernului român de a-și preda evreii poate fi considerat ca unul din marile acte de rezistență din Europa, într-un moment cînd Germania se afla în culmea puterii sale...”.

Desigur, nici evreii din România n-au fost scutiți de un șir întreg de măsuri antisemite, de vexațiuni și prigoaniri. La rebeliunea legionară din București din ianuarie 1941, printre victime s-au numărat și 130 de evrei. Apoi, în pogromul de la Iași au pierit cîteva mii. Cifra exactă din lipsă de documente nu s-a putut stabili. Aprecierile cercetătorilor indică peste 3 200 de victime. Referindu-se la rebeliune și la pogromul de la Iași, profesorul

universitar dr. Israel Gutman de la Iad Vashem arată: „Este de presupus că naziștii au fost inițiatorii și aștătorii acestor evenimente tragice, însă nu se poate trece cu vederea faptul că anumite elemente antisemite din rîndul localnicilor au luat parte la ele”.

Am mai spus-o și cu alt prilej și mă simt nevoit să repet: ca supraviețuitor al holocaustului din nordul Transilvaniei îmi vine extrem de greu să compar cifre care exprimă vieți strivite, să apreciez gravitatea crimelor în raport cu numărul victimelor, cînd uciderea unui singur om numai pentru că este de altă etnie reprezintă un act ce merită o condamnare capitală. Totuși consider că este nedrept, este inadmisibil să pui pe același plan — așa cum face autorii Istoriei Transilvaniei — soarta evreilor din nordul Transilvaniei — unde 84,5% au fost exterminați — cu cea a celor din sudul său, unde, se știe, toți au rămas în viață. Este nedrept, este inadmisibil să pui pe același plan destinul evreilor din Ungaria horthystă — despre care cunoscutul istoric american Randolph Braham spune că „au fost nimiciviți cu o viteză fără precedent prin cea mai crîncenă deportare și cel mai nemilos program de masacrare întîlnit pe timpul războiului” — cu cel a evreilor din România, țară care, apreciază același istoric, a reprezentat „o oază, un liman pentru refugiații evrei din Ungaria”.

Însuși Endre László, secretar de stat la Ministerul de Interne, în raportul sinteză prezentat în fața Consiliului de Miniștri de la Budapesta, în ședința sa din 21 iunie 1944, arată: „Pentru a scăpa de ghețozarea a început fuga evreimii peste graniță, în străinătate, MAI ALES ÎN ROMÂNIA (subl. ns.). Dintre țările vecine cu noi România a fost aceea care, printr-o indulgență pază a graniței a facilitat strecurarea evreilor în interiorul ei... În această privință l-am și solicitat pe domnul ministru de externe să dea dispoziții organismelor sale reprezentative de peste hotare să întreprindă acțiunile diplomatice ce se impun”.

După cum se știe, guvernării de atunci de la Budapesta n-au vrut în nici un chip să recunoască public crima pe care au inițiat-o și pe care au săvîrșit-o cu meticulozitate sadică și sălbăticie gregară.

Cu încăpăținare și nerușinare stupefiantă, guvernul horthyst, apoi cel șzálásist, au negat crima săvîrșită împotriva evreilor. La 7 noiembrie 1944, Ambasada Elveției, care reprezenta și interesele României la Budapesta, a prezentat Ministerului de Externe unghar o notă în care guvernul român solicita Crucii Roșii Internaționale să cerceteze autenticitatea știrilor privind intenția guvernului german și unghar de a-i lichida pe evreii deportați din nordul Transilvaniei și comunica, totodată, faptul că studiază măsuri menite să determine guvernele amintite să se abțină de la măsuri extreme față de evrei.

Răspunsul la notă a fost remis ambasadei Elveției la Budapesta la 15 noiembrie. Guvernul șzálásist afirma că evreii din Transilvania de Nord — ale căror trupuri de luni de zile fuseseră transformate în fum și cenușă în crematoriile Birkenau-ului — nu au fost deportați, ci mobilizați la muncă la fel ca toți cetățenii unguri. În continuare, se scria negru pe alb: „nu numai că (pe evrei — n.n.) nu-i amenință nici un pericol, ci, din contră: ei se bucură de un bun tratament (subl. ns.), de o aprovizionare regulată, acordîndu-le munci sigure și importante. Asemănătoare este și situația românilor care efectuează munci obligatorii”.

Generațiile de azi, așa cum am mai spus, nu pot răspunde pentru fărâdelegile de atunci. Au însă datoria morală de a le recunoaște — de altfel ele nici nu pot fi scoase din istorie —, de a le analiza cauzele care le-au generat, de a le combate și a face totul ca să nu se repete. În acest demers, istoricii au mari obligații. Constat cu amărăciune și indignare că autorii Istoriei Transilvaniei nu s-au achitat de ele.

Dr. Oliver Lustig

Suveranitatea și drepturile omului

ELABORAREA unor reglementări juridice care asigură protecția drepturilor omului constituie rezultatul unor acțiuni îndelungate desfășurate de forțele democratice, progresiste, din fiecare țară, împotriva tuturor formelor de opresiune și dominație. Așa cum se știe, drepturile omului au apărut în perioada luptei burgheziei ascendente împotriva feudalismului și au constituit o importantă armă politică în acțiunea pentru răsturnarea monarhiei și absolutismului. Socialismul a îmbogățit în mod substanțial conținutul drepturilor omului și a conferit acestora noi dimensiuni, prin introducerea problematicii economice și sociale, prin definirea și garantarea dreptului la muncă, la sănătate și asistență socială. În epoca zilelor noastre celor două generații amintite deja de drepturi ale omului (prima generație: drepturile civile și politice, a doua generație: drepturile economice și sociale) li s-a adăugat și o „treia generație” de drepturi ale omului, acele drepturi ce se cer exercitate și apărute în colectiv, de toate popoarele, cum sint dreptul oamenilor și popoarelor la viață, la pace, la dezvoltare. Amploarea preocupărilor pentru garantarea și respectul drepturilor omului au conferit în mod treptat acestora și o dimensiune internațională, afirmîndu-se tot mai mult preocuparea pentru respectul drepturilor oamenilor și popoarelor în întreaga lume, pentru pace și dezarmare, pentru lichidarea subdezvoltării și anomaliilor pe care le cunoaște economia mondială, pentru o nouă ordine economică și politică internațională.

Cadrul intern de garantare a drepturilor omului rămîne însă hotărîtor, așa cum atestă permanent viața și practica, reglementările juridice în vigoare, pentru asigurarea și respectarea acestor drepturi. Apărarea drepturilor omului este legată, în fond, de progresul fiecărui popor, de suveranitatea patriei, de propășirea generală a fiecărei națiuni care îi aparține un individ sau altul, beneficiar al tuturor acestor categorii de drepturi. Deși s-a reușit, pe plan inter-

național, să se adopte o serie de documente importante, de largă rezonanță în această materie, precum „Declarația Universală a Drepturilor Omului” sau „Pactele Drepturilor Omului”, există priorități diferite, specifice pentru fiecare țară, elemente proprii, care fac ca anumite drepturi să prezinte, în realizarea lor, trăsături mai importante, uneori vitale chiar, într-o anumită țară sau alta, în funcție de tradițiile istorice, de gradul de dezvoltare economică și socială. Pe de altă parte, statul național suveran este acela care statornicește în mod practic un sistem efectiv de drepturi ale omului, definind mijloacele de apărare a acestora și sancțiunile la adresa celor care încercă, eventual, să le încalce, reglementarea drepturilor omului constituind o problemă internă de suveranitate a fiecărui stat.

Principiul neintervenției în treburile interne ale statelor, principiu fundamental al dreptului internațional contemporan, nu suportă nici un fel de excepții. Dacă Actul Final al Conferinței pentru Securitate și Cooperare în Europa, adoptat la Helsinki, statornicește în mod clar caracterul de principiu de drept internațional al apărării drepturilor omului, este tot atât de evident că în lumea de azi nu pot exista principii juridice „superioare” și principii „subordonate”, ci toate principiile dreptului internațional trebuie interpretate în conexiunea și interdependența lor, nici un principiu neavînd dreptul să primeze față de alte principii. Așadar, principiul apărării drepturilor omului nu poate fi interpretat altfel decît în baza respectului suveranității naționale, al egalității în drepturi a tuturor statelor și neamestecului deplin în treburile lor interne.

Încercările unor cercuri iredentiste de a pune în discuție în mod insidios integritatea teritorială, frontierele stabilite pe plan internațional, reprezintă vădite acte de intervenție, condamnate de dreptul internațional. Nu mai puțin periculoase pentru pacea popoarelor sînt și încercările de a propaga anumite idei false

despre istoria și cultura unui anumit popor, așa numitele intervenții „culturale”, „ideologice”, care tind să pună în discuție suveranitatea unui popor, sub aspectele sale spirituale, între care se înscriu, desigur, la loc de frunte, istoria, cultura și modul sau de viață.

România socialistă care, sub conducerea înțeleaptă și clarvăzătoare a președintelui său, tovarășul Nicolae Ceaușescu, promovează o politică activă, unanim apreciată, de prietenie și colaborare cu toate națiunile, se pronunță pentru traducerea în viață și aplicarea fermă a tuturor principiilor dreptului internațional, pentru respectul neabătut al suveranității și independenței popoarelor, al egalității în drepturi, pentru interzicerea forței și neamestecul deplin sub orice formă în treburile lor interne.

Soluționarea democratică, revoluționară, marxist-leninistă a problemei naționale în țara noastră constituie un exemplu de umanism autentic, marchează o treaptă superioară pe drumul făuririi unității depline de gîndire și acțiune a întregului nostru popor în jurul partidului, al secretarului său general, constituindu-se totodată într-o contribuție remarcabilă la afirmarea patriei socialiste pe drumul prosperității și progresului, al afirmării în întreaga lume a unor principii umaniste, de relații între state, întemeiate ireversibil pe recunoașterea suveranității depline a popoarelor, a dreptului lor de a trăi în pace unele cu altele, de a promova neabătut o colaborare rodnică și eficientă, pe baza principiului egalității în drepturi.

Indisolubil legate de afirmarea statelor suverane, de înflorirea și prosperitatea națiunii române, drepturile omului se înscriu pe agenda marilor împliniri ale orînduirii socialiste ca o coordonată majoră a desăvîrșirii personalității oamenilor în condiții de libertate și demnitate, într-o lume eliberată de cosmarul nuclear într-o lume a păcii și colaborării tuturor națiunilor.

Victor Duculescu



Alexandra STĂNESCU

Mireasa

IULIO! Să nu faci vreo prostie! tună glasul Matildei, mătușa din primul rind, acoperind rumoarea. Ai venit aici să spui da, spune-ți naibii odată și nu ne mai scii.

Mireasa întoarce capul ca și când un bici ar fi plesnit-o fără veste tocmai din partea în care izbucnise glasul minios. Cei care erau așezați în unghiul bun i-au putut zări o clipă profilul șters, pierdut sub cila de păr tapat și lipit cu artă sub un strat strălucitor de fixativ, căci, printre alte dorințe-sugestii ale familiei cărora li se supusesse fusese și aceea de a se lăsa dusă de Elena la coafeza ei, s-o aranjeze.

Coafeza era pricepută în meseria ei, o dovedeau multe din capetele aici de față, care așteptaseră într-o plăcută trănă-neală s-o termine pe ea, pentru că, fi-reste, fiind mireasa, avusese intimitate. Dar tocmai fiindcă se grăbise, simțindu-se presată în spate de așteptarea celorlalți, ori vag emoționată, ca orice persoană, cit de străină, chemată să participe fie și cu un amănunt la un eveniment atât de indiosător. Cum este o nuntă, ce făcuse, ce nu, coafeza a recunoscut că nu-i prea ieșise, adică nu coafura ar fi de vină, coafura este perfectă, să spună și ele — și ele spuseră că da, nu coafura — dar poate pieptănătura asta nu se potrivește cu fata tinerei mirese.

Nu mai era nimic de făcut, nici timp, care abia ajungea să le ia și pe ele, nici certitudinea că dacă o mai pieptăna o dată ar fi ieșit mai bine, nici posibilitatea să întindă părul odată ondulat și tapat până la plețele dezordonate de la care se pornise. O lăsară să plece și ele rămăseră să dezbătă întimplarea, drama, mireasa lor este urită, adică nu propriuzis urită, dar arăta ca un copil din Biafra, mică, slabă, înfășurată în stofta subțire alb-murdar a rochiei atât de pensate încât, când Iulia își îndreptase bustul și inspirase mai adinc că gata, a scăpat, pleacă, atunci stofta i se lipise de trup și i se văzuseră coastele, zău așa, iar gîtul care-i ieșea din decolteul prea adinc pentru o rochie de mireasă părea că-i din cale afară de subțire, se va frînge-acuș-acuș sub povara capului umflat prin coafură de arăta distrofic, cit o banită.

Ce naiba n-ai găsit și voi altă stofă, mai albă, altă croitoreasă, alt model, mai drapat, o certau verișoarele pe Elena cit așteptau sub casă. A fost ideea Iuliei, parcă ele nu știu cit e de încapăținată? a mintit inculoata, declinându-i orice răspundere, gata să izbucnească în plîns. Si fiindcă acestea nu mai terminau, s-a revoltat și ea, că, dacă e pe-așa, le-a spus, de ce nu s-au deranjat și ele să vină la o probă cum atita le-a rugat telefonic și ea și Matilda.

Veniseră la Sfat direct de la coafor, în grup și gata certate și, cum ceremonia dura și așa mai mult decit se prevăzuse, avuseseră timp suficient să descopere și alte defecte mai puțin vizibile, cum ar fi că una din cusăturile laterale trăgea și nici tivul nu era rotund. Insa cind mireasa întorse capul fracțiunea aia de secundă, nimeni nu mai stătea de tivuri si

de alte amănunte, toți la fața ei se zgîseră și au povestit ulterior și celor prost așezați ce citiseră pe chipul miresei.

Că era foarte palidă au fost cu toți de acord. Dar mai departe părerile erau împărțite. Unii citiseră în expresia ei derută, pretindeau că Iulia ar fi arătat ca un actor pălit de lapsus în mijlocul scenei, în imposibilitate de a-și așinti nu numai replica pentru a cărei rostire se afla în fata lor, dar și orice altceva. Și că, întorcindu-se spre mătușa-sa, arăta ca și cum i-ar fi cerut ajutor, ca și cum s-ar fi așteptat ca aceea să-i șoptească ce să facă și ce să spună.

Era complet greșit! îi combăteau ceilalți. Absurd, chiar, dat fiind că Matilda nu șoptise, ci strigase să scoale și mortii, strigase în auzul lor, al tuturor, replica următoare, obligatorie, și tocmai acest strigăt provocase întoarcerea capului miresei. Iar expresia acestui cap — erau ei de părere — conținea un reproș, o acuzație adusă mătușii care iar se bagă în viața ei, se amestecă și n-o lasă să hotărască singură, în deplină libertate, cum tocmai afirmase că trebuie să facă Ofițerul Stării Civile, femeia în taior bleu-rot care ținea în mină Constituția Statului.

În fine, erau alții care pretindeau că pe figura Iuliei juca un zîmbet, celebrul ei zîmbet, un pic cam sfidător, care însă, adresându-se mătușii — că doar ei i se adresa, la strigătul ei se întorse — căpătase o ușoară nuanță jucăușă, glumeată, deși nu era momentul de glume la o căsătorie, mai ales la asta la care de atita vreme întrebarea capitală nu primise răspuns, dar de la Iulia te puteai aștepta la orice. Era o nuanță — susțineau ei — care făcea trimitere, aluzie, la timpurile bune cind ele două erau atât de apropiate, aveau tot felul de jocuri numai de ele știute și obiceiul de a-și lăsa întrebările fără răspuns cind Matilda o conducea la ieșire, pînă în antreul strimt.

SE PARE că singurul care a citit pe fata miresei spaimă, disperare, se afla în ultimul rind, lingă ușa. El nu și-a exprimat niciodată părerea prin viu grai și nu se știe dacă gesturile pe care le-a făcut au fost corect traduse de participanții la eveniment.

Lui îi aparține, de fapt, și comparația, oarecum nepotrivită cu împrejurarea, cum că Iulia ar fi întors capul spre mătușa-sa ca plesnită fără veste de un bici. El, Gelu, venise în București cu o idee preconcepută despre ce va face și ce se va întimpla în aceste trei zile pentru care se învoise de la școala unde funcționa ca profesor titular. Dar fiindcă tot venise și nimic nu se potrivea cu vaza imagine pe care și-o făcuse acolo, departe: și fiindcă putea să-și iasă din minti stînd și așteptînd-o, sau stînd și priticind în minte fațetele ca să găsească unde e greșeala, a seară ieșise totuși în oraș, în orasul pe care-l cunoștea atât de bine încit era de-a dreptul anormal cit de greu se acomoda în el la fiecare întoarcere. Si iarăși fiindcă, din experiențele trecute,

dedusese că procesul de reintegrare mergea mai repede și mai ușor dacă intra la un film; și pentru ultima dată fiindcă pe Bulevard era coadă mare, bătaie, la unul din cinematografe, plățise prețul dublu și văzuse: *Anna celor 1000 de zile*.

De cum se așezase pe scaun, realizase că asta-i greșeala, greșeala cea mare, acum ar trebui să fie acasă. Iulia tocmai acum poate să vină și iar din prostie și din lipsă de răbdare ratează totul. Avusese nevoie de toată voința lui să-și demonstreze de o mie de ori că ea, dacă era să vină, venea a seară, azi-noapte, în zori, oricît de tirziu, și să rămînă pe loc. În aceste condiții, însă, e de la sine înțeles că n-a prea fost atent la ce se întimplă pe ecran și abia ultima scenă a ajuns cu adevărat pînă la el. Femeia aceea splendidă trebuia să moară. Călăul — unul renumit, special adus din Franța, cum șoptise un figurant — ridicase satul, dar Anna Boleyn prea se uita fix la el cu ochii prea mari și prea albaștri și-atunci meseriașul și-a demonstrat adevărata măiestrie, făcîndu-i ajutorului său un semn doar de ei știut, la care secundul o lovise pe condamnată din partea de unde ea nu știa s-o amenințe vreun pericol, o lovise cu un bici, iar femeia, surprinsă de lovitură, întorse capul și totul se terminase cu bine, în sensul că execuția se desfășurase fără probleme.

Sub impresia filmului, conjugată cu ideea pe care și-o făcuse el demult despre fapte și despre persoanele implicate în ele, Gelu a fost sigur că a citit pe chipul Iuliei o spaimă grozavă și o disperare fără seamăn. Si tot sub impresia filmului, sau nu a filmului propriu-zis, ci a vremurilor evocate, vremurile acelea demult abuze, despre care oricine crede că erau dominate de un anumit cavalerism, o anumită tendință din partea celor cu adevărat puternici, nu neapărat fizic, de a-i protege pe cei mai slabi și în pericol, și mai ales pe femei, iar, dintre acestea, mai ales pe cele frumoase sau iubite, din aceste motive vag plutindu-i prin ființă, Gelu se trezi că face ceea ce nici prin minte nu i-ar fi trecut că poate să facă, și anume se trezi strigînd-o de acolo, din ultimul rind unde premeditat se așezase la începutul ceremoniei, lingă ușa, unde stătuse foarte cuminte și resemnat pînă atunci, strigînd-o pe nume patetic: „Iulia!“ de parcă ea s-ar fi aflat pe celălalt versant unde, în tufisul șore care se îndrepta, el ar fi văzut cum s-a ascuns o fiară îngrozitoare care-o va sfîșia sub ochii lui și de care el ru mai poate s-o scape decit oorînd-o prin strigătul „Iulia!“ Si, simultan cu strigătul, se porni să despice multimea comoactă care-l despărțea de cea strigată, multime care nu prea se grăbea să-i facă loc, îl privea nedumerită multime, nu înțelegea ce vrea asta și cine este personajul. Iar cei care știau sau doar bănuiau cine ar putea fi se mirau încă și mai tare, fiindcă din ce scrisese el în picul mare, albastru, nu rezulta deloc cum că ar fi decis să facă una ca asta.

(Fragment din romanul *Nevăzută*)

Haiducii

ERA la Fălticeni, cred prin 1915, adică înainte de războiul mondial dintâi, înainte de unirea tuturor Românilor, pe-o iarnă grea ca toate iernile din acea creastă îndepărtată a Moldovei noastre.

Am spus lui Miti:
— Hai, mergi la Zaidman, să cumpărăm „Haiduci“?

— „Haiduci“? Da, mergem!...
Acuma uite ce-i: să nu vă-nchipuiți cumva că noi, crescuți lingă bibliotecile lui Sadoveanu, nu rufărisem pe Vasilache al lui Collodi, pe Micul Lord al scriitoarei F.E. Burnett, pe Cuore al lui Edmondo de Amicis, pe Jack al lui Daudet, pe Frații Grimm, Povestile Pelesului ale Carmen Sylve, Îngerul Românilui, Basmele lui Ispirescu, Povestile lui Creangă, Făt-Frumos Fiul Iepeii al lui Eminescu și cite, cite altele minunății de primă calitate... Dar, cam sătui de-atitea Zine, Zmei, palate de cristal și poduri de aur — pe deoparte — iar pe de alta de lucrămose povestiri și de istorioare duioase, voiam s-avem de-a face cu lupte crincoene, cu cai care nechează, săbii ce zăngănesc și oameni care luptă pe viață și pe moarte.

Si nu erau străini de asta nici lăutarii cei bătrîni, care veneau la tata, să-i „zică“ la fereastră sau chiar la masa încărcată de bunătăți din noaptea Anului-Nou ori la Sfintul Mihai:

**Măi Codrene, măi Codrene,
te cunoști după sprincene
că ești făcător de rele...**

Ș-apoi, ce, tata nu se jucase de-a Haiducii, cind era în Gimnaziu? Nu răsună-seră de țipetele și strigătele lui hucierii lui Cocirță și vâile din Oprîșeni, chiar la doi pași de casa noastră? Nu era tata Căpitanul Haiducilor, precum se știe, și Eugen Lovinescu, Șeful Poterașilor? Ce mat la deal la vale, aveam o poftă turbată de „Haiduci“ și pace! Așa că ne-am îmbrăcat cu ce aveam mai gros, ne-am pus pânăși de lînă, șoșoni în picioare și căciulă-n cap și-am ieșit pe poarta noastră cu hulubărie.

Era o strălucită zi de soare cu dinți, cu multă zăpadă întărită ca piatra și strada Rădășenilor atât de lustruită, c-aproape ai fi putut să te-oglindești în ea. Din capăt, de la Tărăboi și Broasă și pînă la Hoișii, mergea cum mai mergea, dar de aici încolo aproape că te țineai de garduri, ca să nu cazî. Si-un frig, de îți se lipeau nările una de alta.

Ii spun eu lui Mitică (c-așa-i ziceam pe-atuncea, Mitică, nu Miti) pe cind ne duceam lunecus la vale:

— Sint 31 grade minus!
— 33! m-a corectat fratele meu. E-un ger de crapă ouăle corbului!...

M-am abținut să-ntreb de ce „ouăle corbului“ și nu ale altor păsări? Eram preocupată să-mi string cit mai bine blănița de caracul prin care trecea frigul și să-mi tot mișc într-una degetele de la picioare pe cale să înghețe. Pînă-am ajuns în Strada-Mare, unde era parcă mai bine, mai ferit.

IACA și Zaidman! O chichineată de prăvălie infundată parcă pe jumătate în pămînt, cu niște podele striccate... Citeva rafturi de cărți deasupra unei tarabe în-negrite.

— Cu ce vă pot servi?
Zaidman, mititel și slab, ne aținea c-un zîmbet înghețat pe deasupra ochelarilor căzuți în jos, pe nas...

— Haiduci!... am spus noi, scurt, și ne-am năpustit asupra raftului, pe care stăteau la șir cărțuile subțirele, îngheșuite parcă și ele de frig una într-alta.

— Cite doriți?

Nici n-am răspuns. C-o lăcomie nemăipomenită, luam la rind Haiducii, înghesuindu-i la întimplare prin buzunare. Am luat de citi bani am avut la noi (că nu erau prea scumpi, doar 10—20 de bani Haiducul). Satisfăcuți și emoționați, am ieșit iar în gerul de afară, pornind grăbiți spre ocină. Numai că între timp, ceva deodată se schimbăse. Ce naiba! De ce era mai frig ca înainte? Aha! Pornise crivățul, care s-a năpustit asupra noastră și-a început să ne cotrobăiască, dorînd cu orice chip să ne smulgă Haiducii de prin buzunare. Cu chiu cu vai, i-am apărut cum am putut, pe cind urcam cu greutate dimbul pieptos și-alunecos, dorînd s-ajungem cit mai repede la adăpost. Cu capu-n piept, împotrivindu-ne virtelui lui ce ne plesnea peste obraji, ne împoșca cu gloanțe de zăpadă înghețată și ne incremenea picioarele și miinile. Luați pe sus, am ajuns pînă la poarta cu hulubărie, am intrat în galop pe aleea de tei și am căzut în casă, legați burduf, și cu căluș în gură.

Pe ușa a intrat deodată tata, în timp ce mama, miloasă, ne dezlega de sfori și ne apropia de foc.

— Așa-i cind ieși fără să spui, la drumul mare! — a rostit încruntat, dînd cu piciorul în Florea și alți voinici care se răsfoiau jos, pe podele — Căpitanul.

Căci tata tot Căpetenia Haiducilor, de bună seamă, rămăsese.

Profira Sadoveanu

Zăpezile căzute

Mă duc mereu cu gîndul, de multe ori pe an,
La Meșterul Villon cînd, evocînd pe-Alisa,
Pe Flora, pe Ioana, pe Bertha, pe Taïsa,
Ajuns-a să se-ntrebe: „Où sont les neiges d'antan?“

Acum, la inserare mă chinui greu, în van.
Unde îmi sint Suzana, Tereza și Ileana,
Unde e belga Nouni, unde-i suava Dana?
Pierit-a frumusețea? „Où sont les neiges d'antan?“
Parfumul de-altădată, roză de Ispahan
Mă-nvăluie acuma, în iarna bătrîneții,
Mireasmă-amețitoare, ca vîntul tinereții,
Dar..., spune-mi tu, iubito..., „où sont les neiges d'antan?“

Zăpezile căzute în fiecare an
Nu-ngroapă sub troene regretul meu avan.

Sete

Sorbînd din riul Lete, trecutul ai uitat.
Eu n-am umblat pe malu-i și n-am fost insetat.
Pe mine altă sete mă chinuie acum,
Setea de-a te întoarce pe vechiul nostru drum.
O lună înghețată alunecă în gol.
S-aude lungul vaier în goana lui Eol.
Pe-aici nu trece nimeni și timpu-a început
Să se ascundă-n clipă, însă n-a încăput.

Pe drumul de-altădată, eu merg insingurat,
Rămăș sint fără umbră, de frig nu-s apărut
Și setea mă cuprinde, dar nu voi bea din Lete
Nu vreau să uit trecutul, de tine îmi e sete.

Iubirea-mi nu încape în pieritoarea clipă,
E zbor în nesfîrșituri pe-a timpului aripă.

George Macovescu

Vaietul vremii

Vîntul vaiește. Vaietul vremii
Gonă nebună prin ramuri pustii.
Croncane corbul la vama serii,
Spulber de stafii în albe stihii.
Timpul se mișcă în pas măsurat.
Vine de unde, se duce spre ce?
Pasărea neagră, în zboru-i rotat,
Tace deasupra-mi, aripă rece.
M-auzi cum te chem? Vaietul vremii
E cintu-mi tirziu, spre tine sunat.
Ivit în adînc, din vechi paremii,
Pe triste coarde a fost adunat.

În vaietul vremii, n-aud al tău glas.
Pe barca cea oarbă, singur am rămas.

„Slugă la doi stăpîni“



Marian Rilea, Virginia Mîrea, Șerban Ionescu în „Slugă la doi stăpîni“

MAI întotdeauna, astăzi, punerea în scenă a operelor clasice înseamnă un act de îndrăzneală artistică. Pe lângă faptul că, în privința lui Shakespeare, Molière sau Caragiale, de pildă, s-a creat tradiția unui stil interpretativ, textele respectivelor piese au devenit elemente ale unui vocabular cultural. Despre legitimitatea artistică a interpretărilor moderne ale acestor texte nu e cazul să insist; este una din procedurile majore ale artei regizorale în secolul nostru. Rîndurile de mai sus îmi sînt prilejuate de versiunea (și adaptarea) scenică a unei celebre comedii de Goldoni, „Slugă la doi stăpîni”, realizată de regizorul Tudor Mărăscu la Teatrul de Comedie.

Spectacolul este o propunere demnă de interes. Tudor Mărăscu intervine în textul goldonian, modifică unele scene, creează unele personaje auxiliare, în ideea acordării corpului textual la propria viziune regizorală. La Goldoni există câteva elemente importante care i-au permis regizorul să-și concretizeze scopul: existența a două familii, a lui Pantalone și a Doctorului, care urmas să devină asociate în afaceri în urma probabilei căsătorii a Clarice cu Silvio, soșirea în Venetia — locul acțiunii — a Beatricei, travestită în Federico Rasponi, fostul asociat al lui Pantalone, ucis într-un duel, a lui Florindo, în căutarea Beatricei și a Lumei veselă a lui Goldoni, agitată de interese și pasiuni, l-a determinat pe regizor să conceapă parodierea unui stil de viață contemporan. Vom vedea, deci, că Pantalone și Doctorul acționează ca ve-

ritabili capi de familie — familia mafiotă —, că Truffaldino, „sluga la doi stăpîni”, se pomenește în deloc invidiată postură de *go-between*, intermediar, deci, a cărui soartă, conform literaturii și filmului de gen, sfîrșește lamentabil. Doctorul este asistat de doi killer, Pantalone, de un altul, mereu în flagrant delict de somnolență la Brigella, stăpînul hanului unde se încurcă și se descurcă ițele, se lasă șantajat de influența acestora.

Registru spectacolului este, spuneam, al parodiei. Regizorul creează cu inteligență o serie de ticuri, gesturi fixe pentru majoritatea personajelor. E. În fapt, o replică la interpretarea tradițională a textului în stilul epocii. De aici, însă, surprindem marea problemă a montării: calitatea și practica scenică a parodiei dau sentimentul grefei aplicate textului. În ciuda faptului că ideea spectacolului — parodia imaginii-tip mass-media a pondiferilor mafioți — are un indice ridicat de spectacular, piesa lui Goldoni, în spectacolul de la Comedie, a devenit, în multe momente, un instrument muzical folosit inadecvat. De unde vine această inadecvare?

Tudor Mărăscu a risipit aici inventivitatea în crearea gag-urilor și a situațiilor comice. Pe de altă parte, însă, elementele ale unui schematism comic sînt evidente și nu pot suplini ceea ce ar fi trebuit să fie edificarea risurilor controlată a semnelor comice, a mecanismelor de gag-uri precum și menținerea pentru fiecare personaj, a propriei individualități parodice. Se produce în scenă o adevărată risipă de

efort neconcentrat în vederea semnificării. Există discordanțe stilistice: Pantalone, de pildă, aparține unui alt registru, care este cel al comicalului tradițional (bine făcut) și nu al parodicului, Smeraldina și Clarice sînt deduse din comedia de situații, iar Truffaldino, de mare mobilitate scenică, domină scena printr-un efort ce nu mereu se îndreaptă spre inteligența impunere a intermediarului care devine, Florindo este, însă, un reper al viziunii regizorale. Lui i s-ar fi putut raporta întreg sistemul parodic. Lucrul nu s-a întîmplat.

Decorul, mobil, de formă geometrică (paralelipipede colorate, cu simulacre de ferestre), este profitabil pentru punerea în scenă. Autorul lor, scenograful Ion Popescu-Udrisite, propune un design acceptabil. Manevrarea pieselor, ca în jocurile cu cuburi, accentuează — deși desincronizările sînt, uneori, evidente — o altă trăsătură a concepției regizorale: critica puerilismului pe care mass-media îl cultivă neconștient și care, în acest spectacol, este incriminat ca o primejdie culturală. Jocul decorului permite obținerea unor spații de joc interioare sau exterioare care dezvăluie dinamica locului teatral și efecte spectaculare incontestabile.

În această lume parodiată a gangsterilor aparînd cu automate camuflate în cutii de vioară, deghizați, urmăriți (de cine?), figura lui Truffaldino glisează, spre final, în alt registru. Personajul nu are încă un statut definit în spectacol. Aerul său năuc, confuziile pe care le iscă sau cărora le cade victimă, violențele sa, gimnastica scenică implicînd un consum

metric serios, toate acestea duc personajul în zona unei alte performanțe decît aceea la care te-ai fi putut aștepta. Neîndolos, Marian Rilea, interpretul său, este o valoare confirmată a tinerei generații de actori. Văzîndu-l, de curînd, și în Matea (la I.A.T.C.), mi s-a accentuat impresia că actorul și-a fixat un anumit repertoriu de expresivitate scenică. Cu alte cuvinte, scotează efecte din anume manierisme vocale și gestuale. Truffaldino al său impune, însă, în spectacol, Agită spiritele și place prin candoarea și viclenia cărora actorul le găsește cheia exprimării. Totuși, dezordonarea coregrafiilor sale scenice obstaculează calitatea artistică a rolului.

Șerban Ionescu, în Florindo, mi s-a părut, alături de Marian Rilea, o valoare a spectacolului. În plus spuneam este și un reper stilistic a ceea ce a intenționat Tudor Mărăscu. Înfășat cu un lung fular, cu mustață subțire (ce-l drept, mai toți interpreții o au, chiar și Beatrice!), și cu o matematică exactitate în tot ce face, Șerban Ionescu e irezistibil. Episodul dublei sinucideri (cu Beatrice) eșuate, e excelent. Actorul, pe lângă faptul că a interpretat creator condiția parodică a personajului, nu a trădat-o, ci și-a asumat-o ca pe o trăsătură stilistică unică. Beatrice, în travesti, este jucată de Virginia Mîrea. Chiar dacă îngroșarea vocii, adăugată la un costum adecvat noii posturi, nu denotă efectul comic prevăzut, Virginia Mîrea reușește, în Beatrice, să dea o imagine convingătoare a personajului, mi-mind gesturi consacrate ale durilor, așînd, în general, o poză care place. În Doctorul, Petre Nicolae relevă calități comice prin parodia „șefului” de familie. Și aici, rolul putea arăta altfel dacă actorul nu s-ar retrage cînd și cînd din joc. Ion Lucian îi împrumută lui Pantalone trăsături personale ale comicalului său bonom binecunoscut. Maturitatea mijloacelor sale de expresie comică acordă personajului o greutate care e prea puțin în cheia viziunii regizorale. Florin Anton compune nu fără interes, un tînar (Silvio) cu ochelari și o neîndeminare, jucată excelent uneori, în a se acomoda imaginii prefabricate a durului.

În Brigella, Gheorghe Dănilă are bune momente de joc cu sala. Personajul este, însă, mai puțin dotat regizoral. Același lucru despre Clarice, interpretată cu aplomb de Adina Popescu. Actrița este impetuoasă, situația scenică a rolului prilejuindu-i o expresivitate care convinge. În Smeraldina, Gabriela Popescu se remarcă printr-o frenezie veselă; într-o secvență (cu Truffaldino) actrița dă și o altă dimensiune, la fel de verosimilă, personajului. Daniel Tomescu, cu o coregrafie sumară și cu gag-uri bine fixate, realizează un Hamal ce are, de fapt, o altă sarcină (lipsește postere). Un cuplu de derizorii gangsteri este interpretat, cu efect comic, de Dan Tufaru și Șerban Celea, care speculează simetriile create de regizor.

Am văzut, deci, un spectacol construit inteligent care e pornit de la o premisă interesantă, nepusă total în valoare prin mijloacele scenice concrete. „Slugă la doi stăpîni”, sfîrșind cu sacrificarea intermediarului (Truffaldino), este ca o navă care navighează curajos după o hartă corectă dar cu o busolă năzuoroasă.

Marian Popescu

„Cazul Bologna“

EȘTE vorba, într-adevăr, despre un fel de proces pe care simt nevoia să-l deschid și să-l închid într-o explozie de sinceritate deosebită, care mă apucă (deranjează) uneori, mai ales la schimbările de vreme (sezonuri). Vreau să precizez de la început că nu este vorba despre Bologna din romanul lui Liviu Rebreanu, nici despre Bologna din filmul lui Liviu Ciulei, ci despre Bologna cel din dramatizarea lui Ion Brad și Dan Micu, ce se numește *Ultimul bal* și se joacă la Teatrul Național. Acesta Bologna sînt diferiți măcar în măsura în care se deosebesc modalitățile celor trei genuri artistice în care trăiesc. Am să-l judec deci numai pe cel din dramatizare, considerînd deci că-și merită dreptul la independența față de ceilalți doi Bologna. Faptele ar fi următoarele:

Mergeam eu așa, pe stradă, era primăvară și tocmai îmi scosesem la soare oboseala și plictiseala atîtor partituri cam la fel și cam tot pe acolo, de care viața nu m-a lipsit, ca un actor bun la toate ce sînt, deși m-am rugat mereu de ea să mă mai scutească de acest bir care este banalitatea. Și deodată îmi apare în față regizorul Dan Micu, bem o bere și-mi propune să joc Bologna. Îmi explică oportunitatea temei profund și real-naționale, necesitatea de a vorbi cit mai des limba clasicilor noștri și puterea de generalizare a operelor. Deoarece eram suficient de dezechilibrat și-n jur era primăvară, m-am gîndit atunci că unul ca mine poate muri la fel de bine pentru țară și, oricum, o va face altfel, așa că m-am îndrăgostit și am spus da. Apoi ne-am căsătorit și am început necazurile.

Dramatizări se mai făcuseră, dar fără succes, chiar Rebreanu și-a dramatizat romanul, n-a ieșit prea bine și de aceea a fost acoperită de o tăcere respectuoasă. Am revăzut filmul lui Liviu Ciulei, cu creionul în mîna și am observat cu cită grație a estompat și chiar transformat scene și personaje din roman, care prin

culoare și forță l-ar fi putut umbri pe Bologna. Poate, ba chiar mi-am dat seama că la noi era respectată structura de raport a romanului, iar zona introspectivă a eroului, pe care cartea o prezintă, fiind greu de tradus în realică și probabil ar fi fost o impietate față de autor, nebotăriile, contradicțiile, debusolările, revelațiile lui Bologna rămîneau aproape toate în roman, lăsîndu-mă pe scenă fără suficiente argumente, fără nuanța definitorie a eroului, pe care toată lumea e știe și vrea s-o recunoască în epigonul de mine. Mi-am tocit multe nopți încercînd să găsesc adevărul, căci numai el m-ar fi putut ajuta să trăiesc pe scenă. Dar nu era unul și neclintit, așa cum poartă în general eroii de neam, ci mai multe și contradictorii, așa cum poartă frămîntații și chinuții de neam, ceea ce mi-ar fi stat mai bine. Aceste zburcături, însă, nu-și aveau contur, nu aveau modul de a se arăta spectatorului insetat. Căsătoria mergea greu. Mi s-a părut atunci corect să suprim orice mijloc actoricesc. În slujba tăcerii și răbdării care pot purta o taină, cu care se poate rezista pe scenă, cele trei ore imense cit durează viața unui personaj. Cu condiția, însă, ca taina să fie simțită, observată de celelalte personaje. Simțită dar neînțeleasă, pînă ce binevoiește dintr-o dată să se arate și atunci moartea este un gest pe care și-l asumă în slujba credințelor sale și nu o simplă întîmplare nefericită la care sînt martori ceilalți. Or, celelalte personaje își trăiau și colorat, destine aparent, mai frămîntate ca ale lui Bologna și nu le mai rămînea timp pentru altceva. Am încercat să gîndesc gîndurile lui, sînd din păcate prea mult pe scaun și lipsit de prim-plan cinematografic. În sufletul meu probabil că se întîmpla tot ce trebuia să se întîmple dar se pare că nu chiar totul se vedea afară. Atunci eram nefericit. Și totuși în finalul acestui spectacol care îmi refuză mijloacele uitînd că Bologna sînt eu curgînd în interesul lui de a etala

o lume zburcumată, care se raportează unui punct exact, calm, lipsit de scaun, care este Bologna și nu un om zburcumat care se chinuie să-și înțeleagă lumea care este așa cum este, soluție în care ar fi fost mai util, în final, zic, am lăsat să mor chiar eu și nu altul, iar spectatorul obișnuit era copleșit de emoție și lacrimi, la care nu-l poate aduce decît o minciună prea asemănătoare cu adevărul. De aceea nu mi-e rusine să spun că am fost fericit în această căsnicie.

Iată de ce afirm că acest al treilea Bologna trebuie văzut din unghiul lui și judecat independent de ceilalți. Iată de ce afirm că ar trebui văzute în acest spectacol semnele teatrale de mare adîncime și forță lui de impresionare națională și umană de care avem atîta nevoie și care ar fi trebuit să trezească, poate, instincte mai generoase comentatorilor de orice fel, ba chiar un fel de chibișism față de oameni care, acum, cînd se practică tot felul de comedioare ușor de realizat și cu mare succes de public, își pun în circă idelul mai puțin agreabile, încomode, mai greu de argumentat și izbutesc în mare parte să le implanteze în sufletul spectatorului.

Iată de ce spun că am fost și fericit în această căsnicie.

Cred că emoția simplă și adevărată este un nivel mai important decît o idențificare a imaginii romanului, care nici nu ne este atât de clară și proaspătă în memorie încît să nu admitem și altă citire care se concentrează mai puțin pe erou și mai mult pe lumea care-l schingiuiește. Se concentrează astfel pentru că așa vrea și pentru că nu prea poate altfel, din limitele specifice.

Nu vreau să contrazic pe cineva în acest fel, mai ales că a venit iar primăvara, m-am întîlnit cu regizorul și l-am rugat să mă despartă de Bologna. Vreau însă să înțelegem mai exact distanța dintre ceea ce se face ușor și ceea ce se face greu pe scenă. Să înțelegem că investigațiile temerare ne scurtează viața dar ne fac mai fericiți.

Mircea Diaconu

„Clerolgapol“

■ În seara de 20 martie, Biblioteca franceză din București a oferit publicului un spectacol de poezie cu titlatura de mai sus, care a lăsat pe unii nedumeriți. De fapt, este vorba de un nume propriu compus din Claire, Olga și Paul, respectiv Claire Alric Deveze, profesoară la școala franceză din Capitală, Olga Galațeanu, asistentă, și Paul Miclău, profesor la catedra de franceză a Universității bucureștene. Ultimii doi sînt cunoscuți cititorilor de poezie română tradusă, nu de mult, în franceză prin volumele de *Poezii de Octavian Goga*, transpuse în limba lui Victor Hugo de către Olga Galațeanu, și *Nadir latent* de Ion Barbu, tîlmăcit de Paul Miclău, ambele la Editura Minerva în 1983.

Interpretarea a fost asigurată de Laurent Deveze, lector la catedra de franceză, și de Valérie Herzog, profesoară la școala franceză. Conceput de Laurent Deveze, spectacolul a transmis un vibrant sincretism al artelor: versul recitat sau înregistrat pe bandă era însoțit de discuții alese imaginii pe diapozitive sau de o vigoasă, tulburătoare interpretare actoricească, regizorul-actor fiind și un original dramaturg, tradus deja în limba italiană.

Manifestarea s-a vrut și a reușit să fie și un act cultural, ca un dialog cu profunde semnificații între poezia franceză și cea română: simptomatic, Claire Alric a cîntat peisajul de la Căldărșani, iar, reciproc, Paul Miclău — parfumul multicolor al Mediteranei, unde cîndva a fost încoronat Aleksandrii ca bard al gîntei latine. Simbolic, cei trei poeți au fost marcați cu largi esarfe — roșu, galben și albastru, legate în final într-un unduitor drapel românesc.

Rep.

Imagini pe ecranul unei conferințe

Cinema

Flash-back

Experiența solitudinii

■ Tonul imprecis, baladesc, implantarea puternică în natură, caracterul solitar al protagonistului, lupta de unul singur împotriva întregii lumi, recomandă în prima clipă acest film drept un western, bineînțeles în sensul sofisticat al cuvîntului. Nu altfel este definit **Jeremiah Johnson** în câteva cataloage de specialitate. Numai că tot ce se întimplă aici pledează pentru contrariu: nu un western, ci mai degrabă un anti-western. Căci, dacă în genul istoric personajul este un individ în general insufletit de dorința de a intra în contact cu civilizația, de a se afirma în cadrul unei concurențe decisive, în filmul lui Sidney Pollack el este un dezgustat de această lume convențională, un dezgustat care își caută refugiu în munti, sperînd că singurătatea acestora îi va reda demnitatea sufocată de viața orașelor. Ultima frontieră — iarăși un magnet obligatoriu al westernului — se transformă aici în frontieră supremă, adică într-un prag de revenire a omului social la cel existențial. Personajul intruchipat de Robert Redford caută, demn urmas al ecologistilor de azi, un loc unde să-și redescopere ființa în contact cu natura. În toată viața sa a fost în contact cu natura. În timpul unui război (al Mexicului, care avea să dubleze aproape suprafața țării sale), el urcă în munti, în împărăția ursului grisly, și încearcă să se regăsească pe sine. Crezînd că se rezumă la întîlnirea cu fiarele pădurii, el trăiește experiențe mult mai complexe, care-l obligă să-și revizuiască intoleranțele și incertitudinile.

Cîțiva refugiați, ca și el, în munte, îi dau lecția acceptării cu mizantropie sau cu cinism a durității vieții. Înțîlnirile cu indienii — socotiti în epocă drept sălbatici — îl introduc într-un sistem de valori periculos, dar clar și tonic prin intransigența sa. Unii din acestia, încrezători în semeni, îl convertesc la blîndetea lor familială; alții, neiertători și răzbunători, îl fascinează prin consecvența cu care-și sacralizează adversarii ucisi. În final, personajul rămîne incrementat în stop-cadru. Coperta filmului se închide peste el, ca peste o statuie urcată cu propriii ei pași pe golgota cunoașterii de oameni. Morala filmului este simplă, dacă am descifrat-o bine: nu te poți, niciodată și nicăieri, izola de lumea în care ai trăit, pentru că esti ajuns, dacă nu de suflul istoriei, atunci de acela al propriei ființe, gîfîind în urcușul spre înțelesuri. Experiența umană este inevitabilă și convertibilă în orice sistem de valori. În pustietățile Munților Stîncosi, Jeremiah Johnson învață ceea ce abia dacă ar fi intuit în tranșeele războiului pe care l-a evitat.

Romulus Rusan



Regizorul Roland Bikov, protagonist al filmului de anticipație *Scrisoare de la un om mort*, mult discutat în cadrul Conferinței

MOSCOVA ne-a întîmpinat cu transparența unui cer senin (*Cer senin* se intitulează în 1961 filmul lui Grigori Ciuhrai, deschizător de drumuri pentru Noul Val sovietic) și cu semnele unei impetuoase imprimăvărări. Puzderia cupolelor aurite din incinta Kremlinului scinteiau în soare. Pe arterele vijiiind de circulație se uscase ca-n palmă. Pe marile bulevarde afișe uriașe, colorate și atractive, ale filmelor din rețea. În fața cinematografelelor, coadă la bilete — reconfortantă dovadă a popularității încă neștirbite a artei pe care în 1919 Lenin o proclamase „dintre toate, cea mai importantă pentru noi”. În virtul topului și pe toate buzele un singur titlu: **Căința** (Pakaianie), film realizat în urmă cu trei ani de gruzinul Tenghiz Abuladze și ieșit în premieră recent, într-un tiraj simultan de 30 000 de copii. Numai la Moscova, în primele zece zile de difuzare l-au văzut două milioane și jumătate de spectatori... Triumful tirziu al acestui mare, foarte mare cineașt a cărui operă, după mai bine de două decenii de la debut însumează doar trei filme, ce-i drept însă trei capodopere — *Implorarea*, *Copacul dorințelor* și *Căința* — m-a bucurat neapăs.

În 1974, ca membră în Juriul Festivalului Filmului de Autor de la San Remo, avusesem privilegiul să văd fascinantul *Implorarea* (Molba) și să pledez pentru a fi se decerna pe deplin cuvenitul Mare Premiu al Festivalului. Atunci mă vrăjise desăvîrșirea formei pusă cu ardore în slujba readucerii la lumină din noaptea uitării a milenarelor tradiții și vestigiilor ale mîndrului său popor, a recuperării lor culturale. Acum, în *Căința* — film menit indiscutabil să intre în istoria cinematografului sovietic printr-una din cele mai bune zece creații ale ei — copleșitoarea perfecțiune a formei îmbracă un copleșitor adevăr istoric și uman, coordonata locală devenind paradigma unei vaste geografii: într-un orașel din Gruzia, cadavrul unui fost primar decedat și îngropat cu toate onorurile reapare în fiecare dimineață în grădina copiilor lui; profanatorul mormintului se descoperă a fi o femeie a cărei întreagă familie căzuse victimă, în anii '30, abuzurilor potentatului local; rememorarea faptelor trecute declanșează o violentă criză de conștiință trăită diferențiat, la nivelul a două generații: generația copiilor — aflați la vîrsta compromisiilor — și generația nepoților, aflați la vîrsta idealurilor. Tenghiz Abuladze împletește parabola cu pamfletul și cu ARTA într-o demonstrație de o forță intelectuală zguduitoare pînă la lacrimi, de o expresivitate captivantă pînă la extaz. *Căința* este unul din acele rare filme pentru care cinematograful merita să fie inventat.

Privindu-l, mă gîndeam la cuvintele lui Andre Bazin: „Abia formată, pielea Istoriei cade sub formă de peliculă... Raportul acesta complex dintre cinematograful ca factor al istoriei și ca sursă pentru istorici, relația dintre adevăr și ficțiune, dintre ideologie și artă, dintre receptarea diferită a aceluiași mesaj în funcție de gradul de informație al publicului căruia i se adresează, raportul dintre comerț și educație, dintre pedagogia păcii și pedagogia violenței, și cite altele încă, aveau să fie disecate, analizate și judecate din perspectivele și unghiurile cele mai neașteptate, uneori chiar antagonice, timp de șase zile cită a durat Conferința Internațională „Imagini ale păcii și războiului în cinematograful post-bellic”, organizată sub egida „Asociației Internaționale a Cercetării Istoriei prin Mijloace Audio-Vizuale”. (Intemeiată în 1977

la Londra, IAMHIST reunește istorici, istorici de film și universitari de renume din întreaga lume.)

GAZDELE noastre, Uniunea Cineaștilor din U.R.S.S. și Institutul de Cercetare a Artei Filmului, ne-au oferit un program non-stop, — din care n-au lipsit o seară de balet la Sala Congreselor și o dimineață la minăstirea Zagorsk — pe cit de plin pe atît de incitant: de la 9 dimineața la ora 18 dezbateri la Casa Cineaștilor (Dom Kino), de la ora 19 pînă spre miezul nopții vizionări, fie la Dom Kino (unde în programul curent rula o retrospectivă Tarkovski), fie în cocheta sală de proiecție din subsolul Institutului. Printre cei 50 de delegați din toate țările socialiste (minus Bulgaria și China) și din țări occidentale — S.U.A., Franța, Anglia, Italia, R. F. Germania, Olanda, Belgia, Australia — am reîntîlnit colegi cu care în repetate prilejuri dezbătusem vechea, mereu actuală și niciodată îndeajuns discutată prezentă a războiului pe ecranele lumii. De la primul congres, dedicat în urmă cu 15 ani acestei probleme, metodologia cercetării a evoluat considerabil prin depășirea contabilizărilor globale în favoarea analizelor aplicate și prin integrarea filmului de război în contextul politic al epocii sale.

Rostislav Iurenv, distins istoric al cinematografului sovietic, a pus în cauză, din perspectiva teoretică a psihologiei de masă, nocivitatea dimensiunii violente a unor filme de război. I-a replicat, patetic, cunoscutul regizor polonez Jerzy Hoffman: „Moartea nu este estetică ci groznică. Aveam 13 ani cînd am pierdut în război 27 de membri ai familiei mele”. Cu viziune sintetică, Vladimir Baskakov, directorul Institutului de la Moscova, a explicat că „adevărul n-a fost ușor de obținut presupunînd un mare efort artistic”. Polonezul Stanislav Ozimek s-a referit la drama războaielor civile, prezentînd un scurt-metraj turnat de o echipă de documentariști polonezi în Laos. Regizorul iugoslav Loredan Zafranović, stea a generației tinere, a apărut într-un poetic eseu dreptul la curaj — „numai curajul poate da forță unei opere”. Pe aceeași lungime de undă s-a plasat cineaștul leningrădean C. Lapușitki: „Realismul nu este doar o categorie estetică ci și una etică”. Wilhelm van Kampen, președintele IAMHIST, a demonstrat că pentru marea majoritate a spectatorilor de astăzi răz-

boiul nu mai reprezintă o experiență directă ci una mediată, mijloacelor audio-vizuale revenindu-le un rol decisiv în modelarea acestor informații. În sfîrșit, vedeta necontestată a conferinței a fost istoricul francez Marc Ferro, șeful catedrei de film a Universității din Paris și director al prestigioasei reviste „Annales”, una dintre primele somități care au integrat cinematograful printre instrumentele de cercetare a evoluției umanității acestui veac. (*Analyse de film, analyse des sociétés* apărea în 1976). Cu verba, umorul și spiritul asociativ ce dă atîta farmec cărților sale, Ferro s-a referit la cinematograful ca formă de exorcizare a unei conștiințe naționale vinovate, evoluție succesivă cele două conflagrații mondiale și războaiele din Algeria și Vietnam.

Alături de *Căința*, ni s-au arătat multe alte filme memorabile. *Verificare din mers* (Proverka na daroghe) al lui Iuri Gherman, după o nvelă scrisă de tatăl cineaștului, A. Gherman, și ieșit în premieră de curînd (între timp unul din actorii principali, același care juca rolul titular în *Călăuza* lui Tarkovski, a murit), se înscrie cu autoritate printre cele mai percutante filme sovietice de război, post-belice, ceea ce, ținînd seama de bogata recoltă a genului, este o performanță: în vremea Marelui Război pentru Apărarea Patriei, un ofițer al Armatei Roșii trece la nemții apoi, cuprins de remuscări, se reîntoarce la ai săi unde este mereu suspectat pînă cînd își răscumpără prin sacrificiu vina trădării.

Cer mai sugestivă metaforă anti-războinică am aflat-o însă într-un jurnal de actualități turnat în 1949, în R. F. Germania: într-un orașel aproape ras de pe fața pămîntului, într-o fabricuță incropită în grabă, aparatul de filmat urmărește, rece și metodic, procesul tehnologic prin care, prinse în mehlinea unui strung, temutele căști de oțel ale fostei armate a Führer-ului se preschimbă în pasnice... ceane și strecurători de supă!!!

CIND am plecat, asupra Moscovei se abătuse un neașteptat viscol. Ningea cu furie și în mai puțin de un ceas străzile își redobîndiseră covorul alb, invernal. Moscoviții însă nu păreau să bage de seamă. Veseli, destinși, își vedeau de treburi. Zîmbetul lor avea aerul de a spune: „Degeaba, iarna nu mai are putere, primăvara e la un pas.”

Manuela Cemat

Radio t.v.

■ În 1954, teatrul radiofonic realiza o înregistrare ce se anunța încă de atunci ca un veritabil document artistic: **Apus de soare** de B. Șt. Delavrancea (regia artistică Constantin Moruzan) cu George Calboreanu în rolul domnitorului Ștefan. Spectacolul, reprezentativ pentru o întregă etapă din istoria teatrului românesc și pentru un anume stil de interpretare a textului clasic, s-a bucurat de o substanțială audiență, atestată și de numeroase reluări în programul următoarelor două decenii. Luni seară, am ascultat o nouă versiune (regia artistică Dan Puican), relevantă și în totalitate și în detaliu. Abordînd dintr-un unghi nou și original binecunoscuta partitură literară a lui Ștefan cel Mare, actorul Gheorghe Cozorici a temperat patetismul muzical al tiradelor printr-o undă de indicibilă melancolie și rezultatul poate fi apreciat drept o creație, reprezentativă, la rîndul ei, pentru o viziune și un stil caracteristice unei alte etape din istoria

spectacolului românesc, etapa actuală.

■ Cele două, exemplare, note definitorii ale programului muzical transmis la radio, pe de o parte calitate înregistrărilor și pe de altă parte articularea emisiunii în jurul unui ax modelator au fost bine evidențiate de ultimele ediții ale ciclului *Invitațiile Euterpei*. „Tema”, pasiionantă prin chiar formularea ei, primul și ultimul opus al marilor compozitori, a generat un interesant eseu, urmărit cu atenție și nerăbdare de la o săptămînă la alta. În ce măsură timpul (artistic) marchează și este marcat de operele ce deschid și închid un destin creator, iată o întrebare incitantă nu numai pentru melomani, abordarea ei de către alte emisiuni culturale meritînd a intra în planurile lor de viitor. Căci la oricare dintre exemplele comentate de *Invitațiile Euterpei* ne-am oprit, la *Turandot* de Puccini, la ciclul de liederuri de Mihail Jora, la piesa omagială dedicată de Stra-

vinski lui Don Carlo Gesualdo da Venosa (contemporanul lui Shakespeare) sau la *Simfonia X-a* de Mahler, adăugînd și exemple din literatura, pictura sau sculptura lumii, posibilitatea de a vedea cum o operă (re)organizează contururile hărții unei geografii spirituale se impune cu elocvență.

■ Astăzi, după-amiază, sint suflet în sufletul neamului meu continuă seria *Dicționarului de personaje* cu portretul lui Manole Crudu din piesa lui Horia Lovinescu, *Moartea unui artist* iar pe cea a *Istoriei unei opere literare* cu *Poemele lumii* de Lucian Blaga.

■ Seara. *Lectoratul pentru părinți* pune în fața familiei, probleme ale sfîrșitului de trimestru. Li se pot adăuga, în edițiile viitoare, cele determinate de apropiatele confruntări profesionale pe țară, în cadrul Olimpiadelor pe specialități.

Ioana Mălin

Secvențe

■ ÎN ce privește filmul, la început a fost imaginea, și nu cuvîntul. Și totuși, acesta nu a putut fi ținut multă vreme departe de lumea celei de-a șaptea arte. Cinematograful, inițial mut, și-a dat repede drumul la gură, și de atunci vorbește, vorbește. Iar uneori, și gîndește. Sint filme în care ponderea cuvîntului, a cuvîntului gîndit — chiar dacă el apare sub forma modestă a unei replici sau reflecții „întîmplătoare” — sporește substanțial, iar uneori decide meritul, valoarea filmelor respective; și pe care le ținem minte și datorită a ceea ce au reușit, la propriu, să ne spună. Filmelor din această categorie, le-aș zice „aforistice”; ele nu sint multe la număr, nici măcar la nivelul filmelor bune.

O reflecție profundă, de inspirație am spune bogomilică, găsim în filmul bulgar *Cornul de capră*: „Lumea aceasta nu este pentru femei”. Lumea aceasta rea (din vremea opresiunii otomane) e prea dură, prea crudă, prea sălbatică. Singura șansă pentru ele, ființe delicate, ar fi să se adapteze, transformîndu-se în bărbați. E tocmai metamorfoza pe care încear-

Cuvîntul în film

că s-o impună fiicei sale, ca să facă din ea o perfectă umeală a războiului, eroul filmului, un om lovit cumplit de vitregia istoriei, un om care a pierdut aproape totul: soție, casă, avere și care s-a retras pentru totdeauna în creierii munților. Experiența eazează în chip tragic. Războiul nu poate fi adevărata vocație a femeii: nici măcar în cea mai rea dintre lumi.

În Moscova nu crede în lacrimi, eroul, interpretat de Alexei Batalov, se încaieră la un moment dat cu niște băiețandri ce săvîrșiseră o agresiune. Întrebat de ce și-a pus mîntea cu ei, bărbatul explică memorabil: **ca să priceapă că forței i se poate întodeauna opune o forță și mai mare**. Într-adevăr, n-ar fi rău ca acei ce obișnuiesc să recurgă la forță, în viața cotidiană sau în viața internațională, să înțeleagă, odată, acest lucru.

În *Clipa de răgaz*, filmul realizat cu profesionalism de regizorul Șerban Creangă, unui personaj (ultimul rol al lui Cotescu!) i se reproșează că, într-o împrejurare, n-a avut curajul să spună adevărul. „De ce e nevoie de curaj ca să rostești ade-

vărul — răspunde, din păcate nu cu vocea lui, Octavian Cotescu. Adevărul ar trebui să fie spus simplu, firesc”. Admirabila replică (meritînd din plin „clipa de răgaz” a meditației noastre), mută, cu finețe, accentul de la responsabilitatea individului (neabilită, desigur, decît pentru moment, pentru momentul demonstrației, căci prea s-a insistat uneori excesiv asupra ei) la responsabilitatea celor din jur, a colectivității, a grupului social. E foarte frumos să ai, tu, brav individ, curajul de a spune adevărul, însă ar fi și mai frumos, ar fi ideal — iar asta depinde de noi toți, de toți oamenii de care ești într-un fel sau altul legat — dacă nu ar mai fi nevoie să-ți mobilizezi curajul pentru a-l rosti. E pusă aici într-o mai dreaptă lumină dialectica responsabilităților.

Sint filme, nu multe la număr, care știu să redea cuvîntului importanța lui dominantă, creații care secretă perla gîndului concentrat, implîcind nu o dată o întregă filosofie.

Valeriu Cristea

Umbre și amintiri

Tensiune și mesaj

O EXPOZIȚIE de scenografie trimite de obicei la spectacol, la acel spațiu sacru și estetic în care se petrece ori se confruntă viața omului cu sine și cu ceilalți. Este un spațiu „natural” și totuși artificial-funcțional, subordonat și exterior ființei, dar atât de impregnat de ea încât o reprezintă. Asta în mod normal. Se poate însă și altfel. Și aceasta ca moment de excepție. Excepție provenită din simbioza, din conlucrarea a două viziuni care, aparent foarte apropiate, sînt în realitate de neconfundat: scenografia și pictura. Fără nici o intenție de minimalizare, cred că în această „balanță a justiției” talerul cel mai greu ține nu de scenografie ci de mijloacele specifice picturii. Pentru că, în expoziția lui Bob Nicolescu, avem de-a face cu un pictor care se folosește de scenografie cum se folosește, de pildă, un regizor de actori. Creează un univers artistic unitar ce se povestește și se descătușează astfel de propria-i tensiune existențială. Lipsa aproape totală a culorii, ori folosirea ei cu o sobrietate de grafician în aqua forte nu poate duce în eroare. Ca de altfel nici faptul că tablourile, în marea majoritate, reprezintă locuri în care se desfășoară, s-a desfășurat ori se va desfășura trama ființei. Ele sînt obiecte artistice în sine și chiar dacă se influențează unele pe altele, au în același timp o remarcabilă individualitate. De asemenea este remarcabilă, chiar de-a dreptul spectaculoasă, capacitatea lui Bob Nicolescu de a modela gândurile lui artistice într-un spațiu dincolo de care nu mai există decât neantul. Aici, în fața ochilor noștri, ni se propune să percepem structura fulgurantă de nerostit a vieții, caricatura chipului uman ca și frumusețea lui cel mai adesea invizibilă dar întotdeauna bănuită, traģicul și destrămarea, perisabilul și poezia, spaima dar și efortul continuu de a fi stăpînit ei în încăperi, sub acoperișuri și în subsoluri, în osatura zidurilor, în săli malestuoase, ca peste tot de altfel, lumina pare a avea o funcție mai mult metafizică. Ea nu vine de undeva anume dar este prezentă în așa fel încît te face să vezi, mai precis să gîndești, ceea ce este de nevăzut. Lumina chiar atunci cînd abia mai există, cînd este copleșită de forțe și zidării ostile, se opune încă pînă la capăt, după speranță. O speranță lucidă. Sub mîntîl de cenușieri, dincolo de schelăria impresionistă a destinului rămîne ceva pur, ceva de nerostit încă, ceva inepuizabil care salvează.

Acest mesaj umanist este partea de excepție a expoziției.

Chiar atunci cînd omul lipsește de pe un deal cu trei arbori zburliți de vînt, duhul lui zburciumat bîntuie în construirea propriului adevăr. Duelul se dă între noi. Casele, celulele, gările, cetățile, cupolele, străzile nu sînt altceva decît oglinzi paralele în care sentimentele noastre se amplifică pînă la paroxism. Este aci o anumită măreție care dă unor lucrări ale lui Bob Nicolescu un aer monumental în pofida dimensiunilor, o profunzime care incintă și eliberează. Și aceasta este valabil chiar pentru „un bun de consum” cum ar putea fi considerat afișul de film ori de teatru, afișe pe care le creează cu aceeași severitate a mijloacelor de expresie, cu aceeași „incrințenare” artistică.

Bob Nicolescu este un artist matur care, folosindu-se de sugestiile „cadruului” scenografic, își pune întreaga experiență și rafinament, întreaga luciditate în folosul exprimării inestimabilului, în folosul descifrării indescifrabilului: omul și paradoxalul său destin. Poate nu întîmplător a fost elevul lui Corneliu Baba.

Nicolae Macovei

■ Simbătă, 4 aprilie, ora 12,30, va avea loc la Sala Dalles vernisajul expoziției Ilie Boca în prezentarea lui Dan Hăulică.



TIA PELZ: Circul

FĂRĂ să aibă caracterul unei retrospective, ceea ce ar presupune o extensie cantitativă substanțială, expoziția pe care TIA PELZ și-a organizat-o la „Galeriile Municipiului” restituie integral personalitatea, aria preocupărilor și maniera acestei artiste ce s-a distins totdeauna printr-un ton aparte. Parcurgerea cu intenția descoperirii unui factor unificator a tuturor lucrărilor expuse ne relevă atât amprenta unui stil, cit și, mai ales, constanta propensiune către un tip de relație cu realitatea ce se plasează în continuarea tensiunilor expresioniste. Dar, cum orice clasificare se dovedește relativă și vulnerabilă, vom constata că, sub această mască de maliție și ironie, se ascund disponibilități lirice și nostalgii traduse într-un „lamento” în care umbre și amintiri se amestecă într-o panoramă di-



TIA PELZ: Portret de copil

namică. Sentiment amplificat și de pînoul dedicat capetelor de copil, la un moment dat cartea de identitate a Tiel Pelz, în care climatul spiritual și sensibilitatea degajată de subiectele-semn ne distanțează de caleidoscopul accentelor critice sau groștii ale celorlalte piese. O lume hilară și tragică în același timp, un fel de carnaval al lumii pe dos, sau doar al unor categorii ambigue, aflându-se undeva, în planul unei tradiționale literaturi a precarității suburbane, ni se dezvăluie, nu fără frecvente vitriolări sau accente suprarealiste. Căci permanentul recurs la situații aberante, la atitudinile sau atmosfere stranii, bizare, inventate sau compulsate, ne trimite spre o zonă a invenției de tip livresc, uneori chiar cu posibil cod extrapictural, instalînd senzația unui scenariu atent regizat. Se pot compune mici povestiri, telescopînd pla-

nurile narrative conținute de o lucrare sau alta, se poate compune un film asociînd sugestiile existente chiar în intenția ciclurilor cristalizate în jurul citorva obsesii. Certitudinea că ne aflăm în fața unor recuperări, firește supradimensionate prin intrarea faptelor în legendă, dar și datorită legilor interioare ale atitudinii adoptate față de relația existentă-artă, se instalează încă de la primul contact cu expoziția și rămîne ca o concluzie, firește mereu deschisă. Cu atât mai mult cu cit, prin procedeul suprapunerii unor figuri peste imaginea cartierelor decrepite, sensul și substanța punerii în imaginesint explicit etalate. La această operație de „arheologie sentimentală” contribuie, fără îndoială, procedeele plastice propriu-zise, adică desenul și culoarea. Linia definitorie este alertă, incisivă, turmentată de foarte multe ori, negînd sau contrazicînd obiceiurile noastre optice, o contorsionare cu efecte expresive dinamitează anatomia, scoțînd în prim-plan, ca printr-o anamorfoză sau o filmare cu superangularul, segmente, gesturi, sau expresii cu sens revelator pentru întregul imaginii. Coloritul este exploziv, de cele mai multe ori, în orice caz în asocieri cromatice vexatorii, ca pentru a sugera acel fast al prostului gust suburban, sau pentru a suprasolicita sensibilitatea receptorului aflat în alertă. Oricum, adeptul sau nu al direcției în care se înscrie decisi arta Tiel Pelz, trebuie să-l acceptăm funcția socială și valoarea impactului emoțional, chiar dacă pentru mulți acest sector al umbrelor proiectate pe un ecran proteic nu mai înseamnă decît istorie, sau poate doar simplă fantezie. Și dacă am acceptat ca premisă de lucru existența unei tentații suprarealiste, fără a părăsi teritoriul cotidianului memorialistic, atunci nu ne mai aflăm pe un teren instabil în esență, ci doar în ipostazele imagistice. Iar ca o prezență emblematică, posibilă cheie pentru parcurgerea inițiată a expunerii, portretul scriitorului I. Pelz, patronînd variațiunile posibile pe marginea literaturii sale, ne invită complice la o lectură complexă, asociativă și mereu profitabilă.

Virgil Mocanu

MUZICA

Puterea de a comunica

TALENT năvalnic, clocotitor. Horia Andreescu este un dirijor cu fire romantică. Elaborarea se transformă pe podiumul de concert în spontaneitate, construcția severă devine o formă de vizionarism. Impetuozitatea e, ca la toți marii artiști, întotdeauna convingătoare. Ea se sprijină pe date estetice-muzicale: solidă cultură artistică, simț deosebit al proporțiilor, spațialitate conferită desfășurării sonore, fidelitate stilistică și profundă înțelegere a textului, disponibilitate dramatică lingvă — în egală măsură — lirism, aprofundarea planurilor mari, în dramaturgia lor, alături de exactitatea detaliului. Patetic, nu e totuși exagerat; temperamentul său vulcanic conferă aura de strălucire unei conștiințe artistice riguroase. Un romanticism așezat, asadar, într-o cuprinzătoare ramă geometrică. E poate trăsătura ce dă farmec personalității lui Horia Andreescu. Acest zburciom al contrariilor, „teribilul” oximoron în care se topește situațiile, este, se vede, măsura stabilită sale puteri de a comunica. Horia Andreescu știe să impună cu delicatețe, să fie elegant cu dezvoltură, să recomandă cerind în mod expres. Să împletească surisul bonom cu gestul ferm, privirea radicală cu plătirea discretă a minții sugerînd o nuanță extremă. Să-și „voaleze” intrucivă gesturile, să nu se lase pradă sentimentalismului ori superficialității teatralității, parcurgînd însă întreaga gamă a trăirilor, de la mișcarea visătoare, florală la răscolirea tragică, unde concentrarea are densitatea metalelor grele. Să transmită toate aceste stări direct, eficient orchestrei. Mișcarea are o siguranță desăvîrșită, expresie desigur a coerenței gîndirii sale muzicale. Poți să nu fii de acord cu un tempo, cu o frazare, cu o nuanță dinamică ori accent, vei recunoaște îndată că ele se supun unei ordini interioare perfect articulate, vei sesiza motivația. Vivacitatea pe care o afișează Horia Andreescu valorifică în primul rînd claritatea concepției sale. Trăsătură, s-ar spune, de prim ordin, dar cit de puțini reușesc să o afirme și impună, în mod egal într-un repertoriu bogat, cuprinzînd practic toate epocile de creație.

Impresionează la dirijorul nostru supletea cu care se apropie de compozitori și opere atât de diferite. Nu simți, nici un moment, că ar fi prizonierul — fie și de excepție — al unui singur stil. Dirijează cu aceeași plăcere și cu aceeași pricepere Haydn, Mozart, Beethoven, Rossini, Bruckner, Mahler, Max Bruch,

Sostakovic, Prokofiev, De Falla, Respighi, Alban Berg, Pascal Bentoiu, Lianna Alexandra. Această elasticitate este, fără îndoială, o calitate tutelară, la afirmarea căreia contribuie, pe lîngă orizontul vast de cunoaștere, o exactă intuiție. Tipul dirijorului modern, Horia Andreescu nu ar refuza probabil nici un gen muzical. Un simț evident al dramaturgiei muzicale l-ar putea conduce și spre muzica de operă. Mai ales pentru că, a dovedit-o în atîtea rînduri, stăpînește cu măiestrie arhitectura viziunii dramatice. Avînd, deopotrivă, resurse pentru jovialitatea și prospețimea necesare operei bufe, cum a probat-o, de altfel, într-un spectacol pe scena Ateaneului, cu puțin cunoscuta pînă atunci, operă de Haydn, *Il mondo della luna*, drama giocosa după Carlo Goldoni. Cu o trupă tină, în atmosfera pitorească imaginată de regia Cătălinei Buzoianu (spectacol de teatru modern, într-o privință, operă în concert în viziune sui-generis, în alta), Horia Andreescu a oferit o veritabilă surpriză, trînd cu subtilitate ironică o partitură plină de melodicitate, de lirism, dar și de convenționalitate burlescă; făcînd vie, autentică „livresca”, previzibilă, schematică — pentru gustul contemporan — plămădire comică. Păcat că spectacolul nu s-a re-luat.

Vorbeam de simțul dramaturgiei muzicale pe care îl află la baza unora dintre interpretările lui Horia Andreescu. E ceea ce a dat relief versiunii sale la *Romeo și Julieta* de Prokofiev, într-un recent concert al Orchestrei Radio, o versiune de referință. Din primele două suite alcătuite de compozitor, dirijorul a ales opt fragmente, după o logică a expresivității în concert: de la amplul tablou inițial, cu înfruntarea dintre familiile rivale, început cu un fortissimo de rară emoție, „urlet” prevestitor al orchestrei, la *Moartea lui Tybalt*, încheiere spectaculoasă, cu priză sigură la public. Am urmărit o explozie de culori orchestrale, rafinate înlînturi de tempo, elaborări ritmice de mare pregnanță, impecabilă echilibrare a partidelor. Frămîntarea telurică, sunetele tragice ale basilor, greutatea accentelor și sugestiile pletorice, alternanța de planuri epice, cu implacabilă derulare a conflictului, spiritalizarea în sens liric, pasiunea arzătoare și idealul zdrobit, tensiunea psihologică și mai ales atât de specifică portretistică muzicală, inegalabilă: iată trăsăturile evidențiate cu extraordinară pro-

prietate stilistică. Nimic exagerat însă, într-o piesă plină de efecte teatrale, de-ar fi să ne gîndim numai la rostirea aspră a motivului înfruntării, în partida alăturilor grave, pe fondul urzelii violene din fraza dramatică, la rîndul ei, a viorilor (*Montecchi și Capuleti*) — frază căreia Horia Andreescu i-a dat expresia încordată, suflul scenic ce se impune; la acea inconfundabilă sugesție spectrală din sunetele sticloase ale violinelor la începutul tabloului *Romeo la mormîntul Julietei*, peste care se năpustește acordul pustiitor al fanfarei. În fine, la virtejul duelului, plastic exprimat prin dinonașe și efecte de percuzie, și tot aici patetismul violoncelului, gradația bățăilor de timpan marcînd spasmul trupului înjunghiat, masivitatea cornilor care întonează marșul funebru (*Moartea lui Tybalt*). Totul cu un bun gust desăvîrșit, într-un memorabil echilibru compozitional.

Simfonia a VII-a „Volume” de Pascal Bentoiu, în primă audiere la București, este o muzică de o plasticitate remarcabilă. Dramatismul armonicilor, ritmurile și forma de ingenioasă individualitate trimite la impresii arhitectonice. Întreaga lucrare respiră acest aer „straniu”, al dialogului dintre mari suprafețe și volume. Materia sonoră se organizează în blocuri „sparte” din cînd în cînd de imprevizibile — dar cit de emoționante — celule semantice. Un instrument, o partidă, un moment solistic peste care se trece în grabă, par, în cadrul construcției, sumare concluzii afective. Semnificația generală, abstractă, rezultă din înlîntuirea de plînuri și goluri, de figuri ritmice care tind spre vizualitate. Magia arhitecturii moderne care ar tînde, cum credea Le Corbusier, spre „bucuriile esențiale”: soarele, spațiul, verdețea. „Partea a doua, clădită pe ritmul „barbar” al timpanelor și tom-tom-urilor, este o muzică seducătoare, evocînd parcă nostalgia armoniei universului — configurația astrală, atemporală. O muzică ce te urmărește multă vreme.

După un atac ușor ezitant al Concertului nr. 1 în Si bemol major de Mozart, violonistul Rudolf Fatyol, cu o tehnică multumitoare și intonație plăcută, a cîntat cu finețe, cu personalitate, îndeosebi în *Adagio*, fiind însă mai puțin clar în ultima parte, *Presto*, unde s-ar fi impus, printre altele, și mai multă culoare timbrală.

Costin Tuchilă

Autoconsistența materiei

Eseu

PRINCIPIUL autoconsistenței materiei exprimă o poziție filosofică materialistă în concordanță cu întreaga practică științifică a omului, și anume faptul că materia nu are nevoie de nimic din afara ei pentru a se desfășura pînă la formele cele mai înalte de conștiință; de asemenea, materia nu poate proveni din altceva, nematerial.

Principiul autoconsistenței afirmă proprietatea fundamentală a materiei de a se susține prin ea însăși. Am fost atît de obișnuiți să gîndim materia prin univers, încît atunci cînd se poate afirma, prin datele științei dar și prin gîndire, ca experiment filosofic, în raport cu existența că universul provine dintr-o materie mai profundă și cînd această materie profundă nu se mai găsește în spațiu și timp, deși generează spațiu și timp odată cu universul, încep să se manifeste mari frămîntări provocate de dificultatea noastră de a gîndi ceva în afară de spațiu și timp.

Spațiul și timpul sînt forme de existență ale universului și trebuie să aibă, împreună cu universul, anumite rădăcini în materia profundă. Pentru spațiu, în „Ortofizica” (1985), se presupune că ortosensurile topologice ale materiei profunde se găsesc la originea spațiului. Ortosensurile sînt însă informații fenomenologice și deci la originea spațiului se află o informație specifică în materia profundă. De aceea alături de problemele spațiului și timpului, în strînsă legătură cu noțiunea de materie, trebuie să așezăm și pe aceea a informației.

Timpul, în cadrul aceluiași model din „Ortofizica”, are la origine un ritm cosmic, un tact cosmic, fără durată, care devine timp prin ortosensul duratei manifestat prin sensurile fenomenologice ale organismelor vii în raport cu schimbările care au loc în univers. Timpul, la originea lui, deși spațiul și timpul se imbină în univers, datorită mișcării, într-un spațiu-timp unitar.

Este probabil mai ușor să ne imaginăm un cronos de tipul numărării fără durată în materia profundă decît să gîndim această materie în ea însăși și nu în spațiu. Principiul autoconsistenței materiei poate justifica existența materiei și în afară de orice spațiu. Materia existînd în ea însăși și prin ea însăși, fiind primordial în afara spațiului, nu este în profunzimea ei un lucru în sine, ea se bucură de anumite proprietăți, ascultă de anumite legi și din care vor deriva legile fizicii. Ne este foarte greu să gîndim și să modelăm procesele din materia profundă deoarece spațiul este pentru om o experiență fundamentală legată de prezența corpului său în univers. O anumită cale o oferă totuși, într-o primă încercare de a modela materia profundă, gîndirea unui mod în care se poate genera un spațiu, prin și din materia profundă. Spațiul nu poate fi decît o formă de organizare a materiei profunde, el este materie formată de informația fenomenologică topologică din această materie. Spațiul nu apare din legi fizice, ci din informație în materie odată cu constituirea legilor fizicii. Materia profundă are proprietatea de a genera din sine ortosensuri topologice, o asemenea generare fiind un proces fizic cu consecințe informaționale. Materia posedă potențialitatea de a genera ortosensuri topologice, fiecare univers avînd o struc-

tură proprie de ortosensuri topologice. Ce înseamnă însă o asemenea potențialitate? Există undeva arhetipurile ortosensurilor topologice posibile (și, în general, arhetipuri pentru toate genurile de ortosensuri) de unde materia le alege? Principiul autoconsistenței materiei nu permite însă de a ieși din cadrul materiei, arhetipurile nu pot fi în afara materiei. Dacă am admite ceva în exteriorul materiei atunci am reveni la idealism.

Recunoașterea materiei profunde cu proprietăți dramatic deosebite de ale materiei din univers nu poate fi în nici un fel considerată ca o formă de idealism dacă se respectă principiul autoconsistenței materiei.

Dacă nu pot exista arhetipuri în afara materiei, atunci nu rămîn decît două posibilități: sau arhetipurile se găsesc de la început în materia profundă, sau nu există arhetipuri deoarece ortosensurile pot fi autogenerate prin procese fizice de fluctuație ale materiei profunde.

În primul caz, ceea ce nu ar însemna o filosofie idealistă, ar trebui să se manifeste un proces de actualizare al unor arhetipuri pentru un univers, al altora pentru alt univers etc. De fapt, acest lucru nu ar fi decît un alt mod de a privi generarea de ortosensuri pentru fiecare univers, cu avantajul, în acest al doilea caz, al recunoașterii apariției de nou, pe cînd în primul caz orice formă trebuie să fi avut un arhetip preexistent care este numai actualizat sau descoperit.

Construcția din „Ortofizica” se bazează tocmai pe această a doua soluție, recunoscînd în materia profundă, în componența ei informațională, un ortosens veșnic denumit «a exista», care are nu numai o componentă «în sine», aceea care explică unitatea fundamentală a existenței, ci și o componentă «din sine» care este sursa unei mișcări permanente în ritmul cronosului prin care se generează diferite genuri de ortosensuri. Mai curînd, se recunoaște materiei profunde o anumită putere de «invenție», decît de actualizare a unor arhetipuri, deși fiecare «invenție» odată apărută înseamnă că era potențial posibilă. Ceea ce nu trebuie să ducă în mod necesar la concluzia că potențialitățile există undeva. Potențialitățile materiei sînt infinite dar acest lucru nu înseamnă că și găsim undeva această infinitate. Cum însă orice potențialitate poate deveni realitate, uneori se spune că lucrurile apar ca și cum aceste potențialități ar exista. Materia este autoconsistentă dacă din unitatea ei se desfășoară în cele mai diverse moduri pornind tocmai din această unitate și de la cît mai puține principii primordiale.

PORNIND de la observația anterioară că recunoașterea de arhetipuri nu implică neapărat idealism, dacă aceste arhetipuri s-ar găsi în materia profundă este interesant de a reconsidera modul în care a gîndit Platon arhetipurile. Interpretarea standard la care am aderat pînă acum a fost aceea a unei lumi a Ideilor în afara materiei, deci idealistă. Constantin Noica este însă de altă părere, afirmînd că Platon a fost greșit interpretat și încă din antichitate. C. Noica spune: „Platon vorbea despre un 'loc inteligibil' în care s-ar afla Ideile; și spunînd așa, nimic nu împiedica, ba chiar totul ar fi obligat, poate, ca locul acela, denumit atît de straniu, să nu

fie căutat ca o așezare spațială și mai ales una dincolo de lucruri, ci tocmai în ele (sbl. ns. M.D.), drept iegea lor, de vreme ce era vorba de 'inteligibilitate'. Le-a plăcut însă interpretelor să înțeleagă așezarea spațială a Ideilor drept suprașezare, așa încît de atunci și pînă astăzi realismul platonician înseamnă acordarea unei realități transcendente, pentru Idee... Trebuie să poți combate toată această îngroșare a gîndului platonician și pînă la urmă desfigurare și degradare a lui, spre a înțelege că ori de cite ori Platon vorbește despre un dincolo este în joc un dincoace al Ideii, sau că exterioritatea ei este o simplă metaforă pentru o interioritate «mai adîncă», (Constantin Noica, *Devenirea întru ființă*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1981, p. 305).

O asemenea interpretare a lui Platon este mai apropiată de principiul autoconsistenței materiei și ar putea scuti mulți oameni de știință de tentația renunțării la acest principiu. Unii matematicieni au adoptat „realismul platonician”, unii fizicieni din Apus recurg la o lume ideală a arhetipurilor. Un exemplu recent îl oferă Jean E. Charon, fizician, autor al mai multor volume de teorie relativității, inclusiv a unei relativități complexe originale, care în noua sa lucrare „Les lumières de l'invisible” (Paris, Albin Michel, 1985), încearcă să construiască o fizică nouă, care să cuprîndă fizicul, biologicul și psihologicul într-o viziune unitară. Efortul este meritoriu și este singura încercare concretă pe care o cunoaștem în afară de „Ortofizica”. Interesant este faptul că sînt unele puncte de atingere între care două teorii, pe care nu ne propunem să le examinăm aici. E. Charon încalcă însă principiul autoconsistenței materiei admitînd o lume a arhetipurilor exact în interpretarea idealistă a lui Platon. Pentru a trece de la această lume a arhetipurilor la materie și în același timp la mental, existînd în viziunea sa o dualitate inseparabilă mental-materie în orice formă materială, inclusiv în particulele elementare, este nevoie întotdeauna de un Spirit ca centru de conștiință pentru mental și care face și alegerea arhetipurilor care dau formă materiei. Materia nu mai este materie ci psihomaterie, psihicul coincidînd cu mentalul, mentalul fiind informație. Însă informație discretă ca într-o memorie de calculator, Continuu se realizează prin transcendență. Psihomateria nu este suficientă în această viziune, ei i se adaugă lumea arhetipurilor și Spiritul ca nod de legătură între ele. Psihomateria nu este autoconsistentă. În cazul unei interpretări materialiste a arhetipurilor, care este posibilă cu observațiile noastre de mai înainte, și care ar fi, conform observațiilor lui Constantin Noica, mult mai aproape de intențiile lui Platon, trinitatea. Ființa arhetipurilor-Spirit-Psihomaterie nu este posibilă.

A susține că Spiritul, ca intersecție a Ființei arhetipurilor și Psihomateriei, e singura sursă (centru) de conștiință înseamnă a admite trei transcendențe, a Spiritului în raport cu arhetipurile, a Spiritului în raport cu materia și a arhetipurilor în raport cu materia. În afara spațiului s-ar găsi și Ființa arhetipurilor și Spiritul, fiecare în mod separat, contactele lor fiind un fel de intersecții care ar fi exprimate matematic prin mulțimea vidă, după Charon. Nesubestimînd multe idei și observații interesante ale acestei fizici noi, ea apare a fi mult mai puțin științifică decît o fizică cum este „Ortofizica”, deoa-

rece ultima respectă principiul autoconsistenței materiei, deși în stadiul actual și aceasta este mai mult o filosofie decît o fizică.

Din punctul nostru de vedere, arhetipurile atrag atenția asupra unor procese informaționale naturale în materia profundă. Nu arhetipurile găsim în materia profundă, nu Idei, ci ortosensuri care nu sînt arhetipale, ci dinamice, în procesualitate. Ortosensurile sînt manifestări ale materiei profunde care au particularitatea de a semnifica fenomenologic. Aceste semnificații fenomenologice nu înseamnă existența profundă, deoarece ele sînt în existența materială profundă. Altfel, John Dewey ar avea dreptate: „Dacă semnificația ar fi egală cu existența, dacă valorile ar fi același lucru cu evenimentele, atunci singura filosofie posibilă ar fi idealismul” (John Dewey, *Philosophy and civilisation*, New York, Putman's Son, 1931, p. 5). Semnificația nu este nici existență, nici separată de existență, ea se găsește de la început în existență sub formă de ortosens.

CELE de mai sus scot în evidență importanța informației în materie, ea fiind asociată dintotdeauna și pentru totdeauna cu materia. De aceea afirmăm adesea că informația se găsește la egalitate cu materia, în materie. Dacă materia profundă nu este un haos, acest lucru se datorează unei anumite ordini pe care informația o menține în materie. Fără ortosensul «a exista» aparținînd materiei în întregime nu am putea vorbi de păstrarea unității materiei. Componenta «întru sine» a acestui ortosens completează pe «din sine» și impune o anumită tendință fiecărui univers, o anumită ordine în evoluția unui univers. Ortosensurile care dau naștere unui univers nu se nasc chiar la întimplare, ci sub coordonarea ortosensului primordial «a exista» (cu cele trei componente ale sale). Autoconsistența materiei nu este dată, în primul rînd, de legile fizicii, căci sub aceste legi găsim un substrat informațional în materia profundă, ci de informație. Ea este marea ordonatoare a materiei și prin ea se evită haosul. Fără informație nu ar exista conștiință, spirit, societate.

Fenomenul cel mai tulburător, cu mult mai mult decît acela al ortosensurilor, este al conștiinței. Conștiința rămîne mirată în fața subtilităților materiei și rămîne uimită în fața conștiinței. Dar nu orice conștiință se miră și rămîne uimită. Conștiința inteligenței artificiale, care este o conștiință pentru că este o informație cu semnificație care știe despre lume, nu se miră și nu se uimește. Ea este o conștiință de automat, o conștiință inconștientă (vezi articolul autorului *Conștiința automatului*, în „Contemporanul”).

Omul este singurul obiect natural care se ridică la înălțimea unei conștiințe conștiente. El are o conștiință vie.

Fenomenul conștiinței reprezintă un punct de reper, o țintă de atins în devenirea unui univers. Materia cu informație devenind materie cu conștiință își amplifică posibilitățile inițiale atît în dezvoltarea formelor materiei, cît și în producerea de ortosensuri. Dacă materia are proprietăți informaționale ca cele sugerate și dacă informația determină autoconsistența materiei, ce se poate spune despre conștiință care, este informație? Și ea trebuie să se supună autoconsistenței materiei și să contribuie la autoconsistența materiei. Rolul conștiinței rămîne în materie pentru a amorsa noul și în cele din urmă ciclul unui nou univers. Conștiința nu se va putea ridica deasupra materiei, ea va îndeplini un rol major în materie, în cadrul autoconsistenței materiei. Constatăm că principiul autoconsistenței materiei trebuie să fie foarte puternic. El prezintă multe fațete atunci cînd operăm ca un model al existenței cum este modelul I.L.M. (inelul lumii materiale).

S-ar părea că dacă rolul conștiinței este supus autoconsistenței materiei ar înceta justificarea efortului conștiinței către frumos, moral și bine. Nu rezultă cu necesitate o asemenea tristă interpretare. Din contră, numai prin frumos, moral și bine conștiința își poate îndeplini rolul ei în devenire, în materie. Lucrurile sînt astfel în natură încît numai prin civilizație, bine, frumos și moral, societatea și conștiința își pot îndeplini rolul în existență.

Uneori sperie ideile despre o viitoare inteligență artificială vie și despre viitoare conștiințe care ar putea să depășească stadiul uman. Dacă ne gîndim că de fapt și conștiința este în devenire, că orice conștiință viitoare va fi o evoluție a conștiinței umane, atunci va trebui să-l lăsăm tot ceea ce omul și societatea au cucerit mai valoros. Fericirea viitorilor oameni depinde și de modul în care oamenii de azi au grijă de conștiința lor.

N. Carandino

Mihai Drăgănescu

O carte — dar mai ales un om

Veghe și speranță*) de dr. Vasile Tichel, este o istorie a chirurgiei românești care a numărat, de la Toma Ionescu și pînă la autorul cărții, o serie de personalități (între care maeștrii lui Vasile Tichel — Iacobovici și Rainer) care au purtat numele țării peste hotare. Dar cartea este în primul rînd o analiză a chirurgului ca exemplar de umanitate superioară.

Urmărind cu dezinvoltură scopuri multiple, autorul a știut să acorde mărturiei sale un adînc accent omenesc.

De aceea — revenind —, dincolo de valoarea literară obținută fără efort, dincolo de valoarea științifică, de istoria și practica chirurgiei, cartea recomandă un om cum atît de puțini se află, de aceeași greutate, în jurul nostru.

Cuprinsul oferă numeroase și neașteptate teme.

De la date succinte de familie la formația studențească, de la experiența medicului la asimilarea datelor de cultură generală, de la itinerarul călătorului avid de a cunoaște și de a explica și

pînă la înțelepciunea moralistului capabil să domine deopotrivă drumurile cunoașterii și ale vieții.

Vasile Tichel nu lasă nici un moment impresia că ar respecta un plan prealabil. Capitolele se succed fără aparentă legătură între ele, dezvăluind neașteptate perspective de gînd și de viață. Asta ca la ultimele rînduri să ne dăm seama că am citit cartea unui om deosebit despre o viață excepțională.

Ne dăm seama de greutatea cuvintelor pe care le întrebuițăm și reflexia lucidă a lui Nietzsche care se îndoaie de valoarea unei cărți „care nu ne duce dincolo de toate cărțile” nu ne părăsește o clipă.

De obicei medicul cînd scriu despre arta lor fac fie literatură, fie apologetică.

Conștiința propriei valori și consecința ei imediată, modestia, îi permit lui Vasile Tichel să vorbească despre colegii și despre profesorii lui, cu acea evidentă obiectivitate care se exprimă deopotrivă prin rațiune, prin emoție, prin magia cuvîntului exact.

Autorul pornește uneori de la cele mai mărunte date de viață pentru a urca la cele mai îndrăznețe piscuri fără să evi-

te treptele intermediare cu străduința de a contribui, prin biruințe asupra morții, la mutarea graniței ultime de viață.

În vasta lume a culturii, diversele drumuri par deseori străine, dacă nu divergente.

În această din urmă privință, cartea realizează un adevărat miracol, punînd pe nesimțite la dispoziția cititorului laic date esențiale din istoria și din știința chirurgiei moderne.

Ne mulțumim deocamdată să recomandăm cartea cu toată căldura, convinși fiind că lectura ei nu poate fi decît profitabilă. Motive de a se opri, de a reveni îmbie la fiecare pas și-ar fi de dorit ca tot cititorul să profite de ele.

Recitînd-o, vom avea la rîndul nostru prilejul de a felicita pe autor și pe editor.

Veghe și speranță nu oferă vreo soluție miraculoasă la numeroasele probleme pe care le ridică. Se mulțumește doar să confirme odată mai mult soluția bunului simț, așa cum o fac atîtea lucrări de știință adevărată.

*) Vasile Tichel, *Veghe și speranță*, Editura Eminescu.



Poetica Renașterii europene

IN ce măsură Renașterea a „revoluționat” literatura și a dat un impuls nou „creației” artistice, activ încă în viața intelectuală din zilele noastre? Mai cred scriitorii și cititorii de azi în idealurile estetice ale predecesorilor din secolele 14-16? La asemenea întrebări cele mai clare și mai convingătoare răspunsuri le aflăm în operele lui Shakespeare, Rabelais sau Petrarca; dar răspunsul direct, fără putință de ezitare, ni-l oferă tratatele de poetică ale epocii, adică acele scrieri care ne introduc în gândurile, sensibilitatea și idealurile oamenilor, preschimbate apoi de ficțiune în lumea închisă, cea care ne poartă dincolo de limitele realului pentru a ne îngădui o mai deplină percepere a lui, știut fiind că epocile cele mai stupide se dezvoltă în disprețul față de artă, de teritorii care duc la împlinire. Fără îndoială că pentru a înțelege mai bine acest rost al artei ne vom adresa Renașterii; nu pentru că Renașterea a adus „eliberarea” omului, cum ne-a învățat Burckhardt, ci pentru că atunci a fost discutată intens sorginta artei. Este ceea ce ne demonstrează cu prisosință excelentul volum apărut la Editura Univers: **Arte poetice — Renașterea** (coordonare: Sanda Anghelescu, 701 pagini).

Volumul ne oferă o substanțială panoramă a dezbaterii teoretice din Europa, începând, bineînțeles, cu Italia (Doina Condrea Derer), trecind prin Franța (Sorina Bercescu), Spania și Portugalia (Andrei Ionescu), Anglia (Mihail Anghelescu Irimia), Țările de Jos (Dan Alexe), pentru a ajunge în Germania (Hans Müller), Ungaria (Szabolcs Molnár), în Țările cehe (Tiberiu Pteer), în Polonia (Ion Petrică) și în România (Mihai Moraru). Fiecare responsabil de capitol a făcut o judicioasă selecție din care nu lipsesc Scaligero, du Bellay, Vives, Puttenham sau Dosoftei, a adăugat note explicative și foarte utile studii introductive care, exceptând unele lungimi în citeva puține cazuri, au toate meritele unor articole de enciclopedie, adică exact ceea ce trebuie cititorului pentru ca să pătrundă cu încredere că este bine ghidat într-o lume care devine tot mai străină.

Sigur că fascinația Renașterii continuă să ne domine, ca unii care am crezut în schema simplistă ce opunea unor veacuri întinse un moment de entuziasm creator; dar sensibilitatea noastră pare mai curind atrasă de epoca absolutismelor și a tensiunilor dramatice, a barocului pe care-l vedem peste tot. Motiv în plus ca să ne întoarcem la Renaștere și să ne oglindim într-însa. Cititorul splendidului volum scos într-o serie întreagă de „arte poetice” la Editura Univers va regăsi absența unei introduceri care să fi încercat să dea un răspuns la primul contact al omului de azi cu o lume saturată de retorică — de artă de bună calitate, nu de elocință găunoasă. La o a doua ediție o încercare de sinteză va trebui făcută. Mai ales că mulți dintre autori trec dincolo de limitele țării pe care o prezintă pentru a oferi citeva repere generale; repere cu altă mai necesare, cu cit avem de-a face cu un curent continental. Astfel, Doina Condrea Derer întocmește în prima notă a studiului său o bibliografie de lucrări de bază referitoare nu numai la Renașterea italiană, ci la întreg fenomenul european. Nu ar fi trebuit să lipsească dintr-o bibliografie, fie și sumară, studiile fundamentale ale lui Paul Oskar Kristeller, care a dialogat tot timpul cu Eugenio Garin, copios prezent în bibliografia citată, așa cum trebuiau menționate contribuțiile române ale lui Antoniadă, Alexandru Marcu (despre valoarea artei în Renaștere, reeditare în 1984), Iorga, Ovidiu Drimba, Alexandru Balaci, Zoe Dumitrescu-Busulenga și, desigur, Andrei Otețu, pe care alit Garin, cit și Chabod îl citează în studiile lor despre Renaștere. Mihai Moraru ne propune, la rândul său, o grilă în funcție de care să putem judeca manifestările renascentiste de pretutindeni, formate din trei elemente: „prețuirea individualității creatoare, perceperea caracterului specific al operei de artă, configurarea tradițiilor culturale proprii ale unor entități lingvistice vii”.

Intr-adevăr, afirmarea limbilor vorbite are loc pretutindeni în acest răstimp. Normarea limbii vorbite duc la utilizarea ei pentru a „face” poezie. Antonio Nebrija o spune clar: „limba ne dobește de toate animalele și este specifică omului. În ordinea importanței e prima după contemplare, care este ocupația proprie a înțelegerii”, iar Rabelais va ironiza pe cel „venit de la coada vacii” din Limoges pentru a face pe parizianul în dauna limbii franceze. (Savuros fragmentul din Rabelais, ca și cel din Cervantes sau Shakespeare ni s-au părut a avea mai curind un caracter de exemplu în antologie decât de expunere teoretică). Această ecloziune a limbii vorbite

ne și permite să facem o utilă distincție între texte care aparțin direct Renașterii, și cele care dau expresie unui umanism de inspirație renascentistă, cum este cazul culturilor din centrul și estul continentului; de altfel, autorii vorbesc limpede despre „umanismul” din Germania, din Țările cehe, din cultura ungară și potrivit este să vorbim despre umanismul românesc, fără să adăugăm „Renașterea literară românească”, intrucit cazul român este extrem de interesant, tocmai pentru că a evoluat fără fractura Renașterii, prin intermediul unui puternic curent umanist. Panorama europeană ne îngăduie să surprindem o admirabilă diversitate, în spațiu și în timp, și de aceea o a doua ediție a cărții ar trebui să aducă și alte măturii, din alte culturi, cum este cea greacă, textele cărturarilor greci inspirând, cum se știe, Renașterea italiană. Tot astfel, diversitatea este oferită de timp, deoarece în textele care provin din secole diverse descoperim, datorită unei permanente comunicări, elemente manieriste (ca în curteanul lui Lukasz Górnicki) sau chiar baroce (după cum apar la Bruno). Cu alte cuvinte, poetica Renașterii ni se înfățișează în faza sa „clasică”, în cea manieristă și în cea care anunță barocul pe itinerarul care ne poartă din Florența la Iași.

Alături de limba vorbită, observăm cum o constantă în artele poetice din antologia aceasta este retorică, fie sub înfățișarea ei antică, fie modernizată; dar retorică este punctul de reper. De aici, discuțiile despre imitație, armonie, persuasiune și despre aspectul cel mai atrăgător, am crede, al bașchetului oferit de antologie: problema ficțiunii, a invenției artistice, a „minciunii” lansate de opera literară. De la Dosoftei care explică alegoria ca o „cimitură, cind alta grăești și alta se înțelege” și pină la ingenia Audrey care întreabă, în **Cum vă place**, dacă poezia este „lucru cuvințios în faptă și vorbă”, toți „teoreticienii” se simt obligați să pătrundă în camera de lucru a poetului și să observe cum lucrează imaginația, facultatea care produce închipuirii. Ronsard vorbește despre născocire și tot așa face și Cervantes care distinge fantezia care reconstruiește lumea de cea care o face și mai haotică: ocupându-se de cărțile populare el afirmă, în consens cu „teoreticienii”, „cu toate că ținta cea mai de căpetenie a unor cărți ca aceasta este să desfete, nu pricep cum pot ele să și-o atingă, pline cum sint de altele și atât de gogonate prostii, pentru că plăcerea pe care o simte sufletul trebuie să fie izvorită din frumusețea și potriveala între ele a lucrurilor”. Armonia este cheia de boltă a clasicismului Renașterii, pentru că ea transpune în for-

me viziunea despre lume a oamenilor; armonia nu va fi pusă la îndoială decât atunci cind imaginea tradițională a universului și a omului se va tulbura și cind barocul va aduce la suprafață lupta și tensiunea ce caracterizează o lume tot mai atentă la imediat. De aceea barocul anunță romantismul, dar distanța rămâne considerabilă între „născocirile” lui Ben Jonson și „voluntara suspendare a neîncrederii” recomandată de Coleridge.

IN FOND, Renașterea a dat un nou impuls imaginației, dar fără să o elibereze de sub ascultarea față de memorie și, de aceea, inteligența nu a fost subjugată de fantezie. Noul impuls a fost dat tocmai artelor care au dobândit o funcție tot mai accentuată decorativă în manierism, în cultura întreținută de subtilitatea curților princiare. Dar artele nu au format un sistem, „the fine arts”, decât tirziu cind și-a făcut apariția estetica, spre sfârșitul secolului 18, după cum demonstrează Paul Oskar Kristeller într-un studiu fundamental; atunci, poezia s-a aliat mai mult cu muzica decât cu pictura, fapt care denotă trecerea de la poezia descriptivă la cea emoțională, de la clasicism la romantism. Afinitatea artelor a fost percepută de public mai bine decât de teoreticieni, ne spune Kristeller, justificând, astfel, teoria receptării; publicul a constatat în expoziții, la concerte, la spectacole apariția unei stări de desfătare care demonstra de la sine „înrudirea” artelor, în timp ce teoreticienii de a doua mină au contribuit la apariția esteticii moderne prin analizele lor. Pe această cale practică s-a ajuns la ecloziunea esteticii care pare astăzi să nu mai justifice și să ofere teme unei lumi în schimbare, conchide Kristeller. „Minciuna” s-a însinuat în existența noastră de cind e lumea, dar iluzia nu a început să ne domine decât de la o vreme încoace. Renașterea a deschis porțile lumii moderne prin desprinderea artelor de tehnici și prin formarea unui public tot mai interesat în „inventivitatea” artistului. Dar a trebuit să vină revoluția științifică din secolul 17 pentru ca artele să înceapă lupta pentru autonomie. Renașterea nu ne apare, așadar, numai ca o anticameră a lumii contemporane, cum ne-au spus exegeții care au salutat eliberarea omului din „negura” medievală; ca și Evul Mediu, Renașterea are o individualitate puternică ce se cere cunoscută în propriile ei dominante. O asemenea introducere într-o experiență majoră a umanității ne-o oferă antologia temeinică și extrem de atrăgătoare apărută la Editura Univers.

Alexandru Dușu

Cartea străină

„Poezia este misterul tuturor lucrurilor”



Federico Garcia Lorca

LA timp apărută pentru a marca cincizeci de ani de la moartea lui Federico Garcia Lorca, iată o frumoasă **Carte de poeme** (Univers, 1986), în traducerea lui Darie Novăceanu. Într-o scurtă notă introductivă ni se spune că au fost concepute doar ca un „manual de lectură”, ca o „aplicare pe textele poetului”. În realitate, ni se oferă mai mult: procedind aproape ca în cazul traducerii lui Gongora, Darie Novăceanu prezintă pe larg, în peste șaiszeci de pagini, viața lui Lorca, apoi, carte cu carte, opera poetică, examinată din interior, adică slujindu-se de ample citate din conferințele și declarațiile poetului însuși, precum și din comentariile cele mai subtile (selecțate judicious) pe care le-a suscitată în peste șase decenii de neîntreruptă și entuziastă exegeză. Toate acestea sînt, desigur, cit se poate de binevenite. Ce omagiu putea fi mai potrivit acum decât reinvierea personalității unice prin forța extraordinară de fascinație și iradiază, în care artistul nu poate fi despărțit de om — „față de moneda vie / ce nu va mai exista”, cum spune el despre Antoñito el Camborio, celebrul personaj din **Romancero țigan** care, rănit de moarte de verii lui invidioși, îl cheamă în ajutor pe poet: „Ay, Antonio Camborio, / tu, ce trebuia să fii / demn de-omprăteasă, — aminte / adu-ți de Sfînta Feclioară, / căci în curind vei muri. / Ay, Federico Garcia, / cheamă-i pe guarz să vină! / Mijlocul meu, ca porumbul, nu mai are rădăcină”.

Era oare în aceste versuri, cum s-a spus, sentimentul propriului său sfîrșit prematur și tragic? Alie citeva poeme par să sprijine această ipoteză, care, după unii proza poetici, ar deveni mai puțin contestabilă prin restaurarea termenilor: ca orice mare poet, Lorca posedă aneune sensibile, dacă nu pentru o altă percepție a timpului, în orice caz pentru întregă gamă a omensului, cu lumina și umbră, țările și subiecturile, exuberanță și deprimare, și la el constanța valorabilității era extrem de ascuțită. Iar ca spaniol, valorifica existența avidă mereu prezentă, cu o priză a prezentului ce depășește chipa, perspectiva sfîrșitului, transformă vechii sloganuri din lumea hispanică dintre viață, dragoste și moarte, semnalați de artele și de Novăceanu: „Rostind iubire și moarte am spus amărușe / tot ce se poate spune despre poezia sa”.

Tema morții este asociată, inevitabil, de asasinarea poetului; dar comentatorul știe să se ferească, în secțiunea biografică, de tentația de a asocia prea înăstent gloria literară a poetului cu moartea sa tragică, cum se face uneori cu o excesivă și naivă încredere în forța de iradere retroactivă a acestui ultim moment biografic asupra operei, căci în realitate rareori fama dobîndită în timpul vieții de vreun poet coincide atât de deplin, ca în cazul lui, cu gloria postumă. Omul luminos, exuberant, cuceritor care a fost Lorca este evocat pregnant prin mărturiile numeroșilor săi prieteni, poezii din grupul 1927: „Îl urmărm cu toții pentru că el era sărbătoarea noastră”, își amintește Pedro Salinas, iar Jorge Guillen califică drept irezistibilă capacitatea lui de a trezi simpatia tuturor: „Alături de poet — poet nu numai în poezia sa — plutea o adiere ca de briză, iluminată de propria-i lumină. Atunci nu batea vîntul iernii, nici dogoarea verii; batea Federico (s. în text)”. Și tot din Jorge Guillen este reprodusă o fină analiză a poemului **Despărțire**: („Dacă mor, / lăsați balconul deschis, / Copilul mîncîncă portocale. / Din balconul meu îl văd. / Secerătorul seceră griul. / Din balconul meu îl văd. / Dacă mor, / lăsați balconul deschis.”); „Totul e impresionant de simplu, de elementar, dar are tot ce trebuie să aibă: claritate și mister într-o compoziție stilizată magistral. Ne copleșește adierea proaspătă a balconului deschis spre aerul vieții fără limite, adierea concentrată în două figuri simetrice — co-

pilul și secerătorul — și în două fructe de asemenea simetrice — portocala și griul. Hrană și muncă, natură și copilărie. Nu ni se oferă nimic dintr-o amintire reală. Nici un fel de impresie. Totul este simbol. Muribundul rostește vîd, simț. Cele două strofe de la mijloc se reduc la patru propoziții care comunică fapte. Nici o podoabă. Doar faptele: copilul care mîncîncă, secerătorul care seceră și contemplarea acestor fapte din teritoriul apropiat al morții”.

Intr-adevăr, spre deosebire de Antonio Machado, care și propunea să reconstituie realul, Lorca îl transfigurează. Stilizarea, simbolul, viziunea arhetipurilor, creativitatea mitică, joacă un rol primordial.

Prin îndrăzneala și imprezibilitatea imaginilor, poemele lui Lorca îl incită pe traducător, dar îl și pun nu o dată în dificultate. Caracterul ambiguu, enigmatic, al unora dintre ele, mergînd pină la impresia de arbitrar, îl pot face pe cititorul care ignoră originalul să pună pe seama traducătorului dificultatea înțelgerii logice. Această dificultate constituie însă una din caracteristicile esențiale ale poeziei lui Lorca, și anularea ei printr-o traducere explicită ar fi dus la o sărăcire regretabilă. Jorge Guillen își amintește că Lorca i-a relatat cîndva o conversație semnificativă în acest sens pe care a avut-o cu un chelner, cititor de poezie. „Ce înseamnă cîutare imagine? — I-a întrebat Lorca. „Nu știu” — a răspuns celălalt. „Îți place?” — „Da”. Important este, prin urmare, ca textul să-l pună pe cititor în contact cu fluxul magnetic al poeziei, chiar dacă nu-i înlesnește descifrarea logică integrală a mesajului. Să tragem de aici concluzia că Lorca e un creator intuitiv pină la ignorarea valorii intuițiilor sale? Nicidcum. În celebra profesiune de credință din 1931 (pentru Antologia alcătuită de Gerardo Diego), după ce semnaleză inefabilul poetic („Nici tu, nici eu, nici un poet nu știe ce este poezia”), atrage atenția că e perfect conștient de ceea ce scrie: „Dacă este adevărat că sint poet prin grația lui Dumnezeu — sau a Diavolului —, tot atât de adevărat este că sint poet grație tehnicii și efortului și grație faptului că îmi dau perfect seama de ce este un poem”.

Traducerile lui Darie Novăceanu au meritul de a fi surprins timbrul vocii lui Lorca și de a-l fi păstrat cu toate variațiile sale, de-a lungul unei opere a cărei unitate profundă se dezvoltă într-o ex-

traordinară diversitate. De la **Carte de poeme** din 1921, care evocă lumea copilăriei în stampe și miniaturi delicate, influențate de Juan Ramón Jiménez, trecînd prin **Romancero țigan**, din 1928, opera lirică pe drept cuvînt cea mai faimoasă aparținînd deplină maturității, impregnată de „impurități” dramatice, de senzualitate și de concret cu multiple semnificații simbolice, prin **Poetul la New York**, și, în sfîrșit, pină la **Divanul Tamaritului**, care se înscrie în bogata tradiție arabico-andaluză, Lorca este unul și același, poetul complet și uimitor, care prelucreză materia primă cu cele mai rafinate mijloace, realizînd o continuă transpunere metaforică, poetul aflat în posesia celei forte înnăscute care-i permite să asimileze ce este autentic și profund atît în arta de avangardă, cît și în tradițiile andaluze.

Iată citeva exemple de recreare inspirată a peisajelor estompate din **Carte de poeme**, care anunță caracteristicile creației de mai tirziu: ritmurile populare, viziunea miniaturală și grațioasă a copilăriei, metafora șocantă, care unește termeni foarte depărtați, și misterul, emoția vagă a indeciziei și obscurității. Zori: „Lumina zilei mi-aduce / semine de nostalgie și tristețea fără ochi / din adîncul inimii”. Este aici — observă comentatorul — o subtilă fuziune de concret și abstract, care anticipează extraordinara capacitate de abstractizare poetică de mai tirziu, cînd, bunăoară, aerul cîmpiei „tremură cu spuma moluștei fără cochilje” (poemul **Masa din Poetul la New York**). Ori celebrul **Cîntec de călăreț**, pe care Hugo Friedrich îl consideră cel mai expresiv exemplu pentru situația originară din poezia modernă, imposibilitatea de a atinge țelul: „Peste vînt, peste cîmpie, / căluț negru, lună-aprinsă, / Moartea se uită la mine / din turlele Cordobei. / Ay, ce lung îmi pare drumul! / Ay, căluțule viteaz! / Ay, și mă așteaptă moartea / și n-ajung la Córdoba! // Córdoba, / îndepărtată și singură”. Ori în sfîrșit, citeva exemple din **Romancero**, unde elementul țigănesc nu este documentar și pitoresc, ci devine mit, ritualizare și eternizare a actelor vieții și a misterului morții: „Pe sub luna-ngălbenușă, / cîntînd Preciosa vine / pe cărăruie de rouă, / de dafin și de suspine. / Liniștea fără de stele / fuge și se prăbușește-n / marea care-și cîntă-n zăbucium / noaptea ei plină cu pește.” (Preciosa și aerul): „Negru chin! Ca o nebulă / din bucătărie-n casă, / rătăcesc mereu, cu părul despletit pină-n călcie. / Ce chin negru! De cărbune / hainele îmi simt și carnea! / O, cămăși de in, frumose! / O, nalba coapselor mele! / Soledad, spală-ți cu rouă / trupul cînd pe cer se suie / cînt de ciocirlii. Și-n paec / lasă-ți sufletul. Și chinul / lasă-l, Soledad Montoya.” (Balada chinului negru).

Andrei Ionescu

Războiul și pacea în istoria mentalităților



PROBLEMA mondială la ordinea zilei, datorită mai ales amenințării unei posibile catastrofe nucleare, alternativă pace-război preocupă azi pe toți oamenii conștienți. Între care tot mai numeroși oameni de știință și cultură.

Cercetătorii trecutului n-au rămas nici ei insensibili la pulsul opiniei publice. O demonstrează și coloctivul internațional organizat de Centrul de cercetări revoluționare și romantice al Facultății de litere și științe umaniste a Universității din Clermont Ferrand, sub titlul, „La bataille, l'armée, la gloire (1745-1871)” și ale cărui lucrări au apărut recent în două mari volume, sub îngrijirea conducătorilor Centrului și principalilor organizatori, profesorii Paul Viallaneix și Jean Ehrard. Ideea de Michel Morineau, profesor de Istorie modernă și contemporană la aceeași facultate, coloctivul a fost conceput ca dezbateri științifice asupra metamorfozelor imaginii războiului și implicării păcii, într-o epocă de mari mutații din istoria Franței și a Europei moderne. S-a urmărit, șșadar, ca să ne exprimăm în termeni prezentați introductiv de lui Paul Viallaneix, „mettre à profit le rencontre et le dialogue de chercheurs de disciplines diverses pour explorer les profonds changements intervenus dans les mentalités au cours d'une centaine d'années qui furent, hélas! fertiles en innovations guerrières”!

Stabilindu-și drept obiectiv dialogul asupra mentalităților unei epoci având în centrul său Revoluția Franceză și campaniile napoleoniene, Coloctivul de la Clermont Ferrand n-a urmărit în general o punere în discuție evenimentială — militară sau politică — a istoriei. Preocupările sale s-au situat în special la nivelul conștiinței sociale. Or, dacă în secolul XVIII iluminismul, apoi Revoluția Franceză au pus bazele unei noi conștiințe, s-a continuat și apărarea pozițiilor din Evul Mediu. Motiv pentru care prima secțiune de comunicări și dezbateri — „De Moyen Age aux Lumières” — s-a deschis având ca prolog o pa-

ralelă menită să pună în lumină, prin două concepții reprezentative pentru istoriografia medievală, două poziții extreme caracteristice față de război: mitizarea lui în spiritul tradiției literare la Georges Chastellain, cronicarul ducilor de Burgundia, și demitizarea, demistificarea lui realistă în Memoriile lui Philippe de Comynes. Dacă pentru cel dintâi bătăliile au reprezentat fericitul prilej de afirmare a unor cavaleri perfecți, „à la gloire et louange de Dieu” sau a eroilor de statură clasică, pentru autorul Memoriilor războiul e un loc al suferințelor care ocazionalizează acte din cele mai puțin eroice, dar mai ales o periculoasă intruziune a incontrollabilului. De aceea sînt de preferat negocierile sau alte mijloace de rezolvare a conflictelor interstatale.

Mitizarea războiului a continuat să fie și în secolul XVIII. În bună măsură, opera bisericii. O dovedește și analiza Tedeumurilor dintre 1744 și 1783 în serviciul regalității franceze. Deși n-a lipsit nici consemnarea de către înalte fețe bisericești a contradicției acestei poziții oficiale cu preceptele Evangheliei. Dar monarhia absolută pune acum la contribuție și puterea de seducție a artei. Primele trupe de teatru au însoțit expedițiile militare franceze. Pentru gloriificarea monarhului și cultivarea tradiției războinice. În schimb, interesul se deplasează treptat spre ofițerul de merit și soldatul de rind, spre reabilitarea dezertorului din punct de vedere uman. În plus apar considerațiile personajului „filosof” sau ale omului din popor împotriva războiului ca rău în sine.

SECOLUL XVIII a reprezentat un moment important pentru cunoașterea europeană a celuilalt. Gîndirea iluministă corijează imaginea occidentală tradițională a lui Mahomed și încearcă să înțeleagă războaiele islamice ca în *Viața lui Mahomed* de Boulainviller, cu influență asupra lui Voltaire. Sau, de acord cu privire la ororile războiului, încearcă să le explice critic plecînd de la contactarea vieții unor oameni aproape de natură, de pildă autohtonii din Canada, ca în opera unor călători și etnografi, precursori ai antropologiei sociale de azi.

Una din trăsăturile iluminismului a fost condamnarea războiului în numele toleranței și efortului constructiv, al progresului material, al binelui și fericirii sociale. Pentru enciclopediștii francezi războiul este „malădă convulsivă și violentă a corpului politic”, starea naturală, de sănătate a acestuia fiind aceea de pace. Dacă pentru Hobbes războiul reprezintă starea naturală a omului, în concepția lui J. J. Rousseau el se naște din starea socială a acestuia. Inevitabil în raporturile dintre state, se cuvine limitat la cerințele de legitimă apărare. Fiindcă războiul și tirania merg alături. Interesant este și punctul de vedere al unui fost ofițer, ofițer de carieră el însuși, contele de Guibert, care în al său *Essai général de tactique*, apărut la Amsterdam, Londra și Paris, caută soluții ratiionale pentru a împăca visul gloriei militare și cel al fericirii obștești. Contradictoriu pe alocuri, *essai* a făcut parte din lecturile lui Napoleon.

Cartea lui Guibert se deschide cu dedicația „À ma patrie”. Ideea de patrie se precizează și se îmbogățește cu sensuri noi din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și datorită războiului pentru libertate al poporului polon, împotriva anexionismului monarhilor abso-

lute vecine. Dar mai ales prin Revoluția Franceză. Lupta pentru apărarea patriei devine luptă pentru libertatea națională, cauza întregului popor. Ea se conjugă pe plan intern cu apărarea, consolidarea sau promovarea cuceririlor democratice. Iar pe plan extern cu sprijinul acordat eliberării altor națiuni. În aceste condiții jertfa pentru patrie se confundă cu cea pentru apărarea Republicii și a Revoluției, constituind — cum afirma Robespierre — „inceputul nemuririi”.

O incitantă comunicare încearcă să redefinească pe baza analizei discursurilor din Convenție și Clubul Iacobinilor cauzele, durata și caracterul real al Terorii ca formă de guvernare revoluționară, raporturile sale cu războiul intern și extern.

Cercetarea de arhivă a rezultatelor unor conscripții militare în timpul Revoluției și Imperiului, coroborată cu alte izvoare, a scos în evidență o imagine convingătoare a impactului lor diferențiat din punct de vedere socio-economic sau geografic, dar și în funcție de tradiții, nivel de cultură sau momentul istoric. Sînt motivate astfel și rezistența sau modificările de atitudine ale unei părți din tărînime față de acest „impozit de sînge”. Dacă „dictatura militară” a lui Napoleon a impus pe prim plan cariera armelor, transformînd elanul patriotic în sete de glorie, Waterloo a marcat căderea sistemului de guvernare sub aripile ei. Iar războiul de independență al poporului spaniol a dat o primă lovitură puternică acestui sistem care ascundea de fapt dorința de cuceriri și ambiția dominației europene.

Amintirea Revoluției Franceze și a războaielor sale pentru libertate, sau a campaniilor napoleoniene continuă să frămînte conștiința europeană și în epoca restaurării vechiului regim și a păcii dominate de spiritul Sfîntei Alianțe. A fost evocată astfel poziția favorabilă Revoluției și defavorabilă lui Napoleon a lui Auguste Comte, încrezător în posibilitatea restaurării unei păci bazate pe comerț, industrie și securitate europeană. S-au discutat opere și opinii ale unor mari scriitori realiști ca Balzac și Lev Tolstoi, ale lui Chateaubriand și romanticii francezi căutînd un antidot la „răul secolului”, ale romanticii germani ca Jean Paul și E.T.A. Hoffmann etc.

DOUĂ comunicări făcînd parte din secțiunea „Războiul, armata și deșteptarea naționalităților”, dintre care prima ne aparține, au conturat imaginea Franței ca țară a păcii, războiului și revoluției în mentalitatea românească pînă la Comuna din Paris, sau dîzbaterea în Italia, pînă la 1848, a rolului controversat al lui Napoleon, în lumina ideologiei risorgimentale.

În secțiunea „Guerre, science et utopie” se încearcă un studiu comparativ al polemologiei utopice, de la Campanella la primul roman utopic pe baze marxiste, se urmărește ideea evoluționistă între darwinismul social și adversarii lui, sau raporturile unor oameni de știință cu războiul, începînd cu Revoluția Franceză.

O mare atenție s-a acordat reflectării războiului în arta plastică, de la celebra serie *Dezastrele de la guerra de Francisco Goya* la pictura oficială franceză înainte și după înfrîngerea de la 1870-1871. O zguduitoare evocare a suferințelor populației civile în timpul ocupației militare străine, datorată marelui pictor spaniol, a fost reproducută pe coperta vol. II.

Ultima comunicare, concluzivă, prezentată de Michel Morineau, sublinia ratarea istorică a tentativelor de justificare sau „moralizare” a războiului. Singura moralizare reușită ar putea fi „îngroparea definitivă” a acestui „rău” social. Deși pacifismul posibil e încă limitat.

Dezbaterea finală pune accentul asupra „unui fapt nou, considerabil, refuzul războiului de către conștiința umană” ca fenomen detestabil dar și modalitate depășită de rezolvare a conflictelor. Refuz caracteristic mai ales epocii noastre. De aceea problema „Comment éviter la guerre” a apărut mai mult sau mai puțin, cum s-a observat, în toate comunicările coloctivului.

Discuția generală n-a ocolit nici unele lacune ale coloctivului, mai ales privind abordarea păcii, remediabile prin viitoare reuniuni științifice.

Pe cînd un coloctiv internațional pluridisciplinar dedicat în mod special problematicii păcii și luptei pentru pace de-a lungul istoriei? Accentuînd asupra implicațiilor majore și actuale în conștiința umanității.

N-ar putea fi o inițiativă românească?

Nicolae Liu



GOYA: Din ciclul *Dezastrele războiului*

Dicționarul cronologic

„Politica externă a României”



UN dicționar cronologic al politicii externe a României a apărut acum cîteva luni ca o lucrare colectivă datorată unui grup de istorici și politologi din țara noastră.* Subtitlul lucrării, de „dicționar cronologic”, poate surprinde pe cititorul obișnuit să

* *Politica externă a României, Dicționar cronologic*, de Mircea Babeș, Ion Calafeteanu, Cristian Popișteanu, Șerban Rădulescu-Zoner, Valeriu Stan, Nicolae Stoicescu, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, 415 p.

ducerea în viață a opțiunilor fundamentale care, ieri ca și azi, rămîn, în esență, lupta pentru unitate națională, pentru independență și bunăstare, pentru statornicirea unor relații pașnice și de bună vecinătate.

Cum era și firesc, evenimentele consemnate cronologic pe o perioadă de două milenii de existență nu s-au putut bucura de un tratament egal. Autorii au zăbovit, pe bună dreptate, asupra acelor momente mai semnificative din istoria relațiilor internaționale ale țării noastre, mai ales pe măsură ce România intra în vîltoarea epocii moderne și contemporane. Dacă, de exemplu, epoca lui Mihail Viteazul numără cam 10 pagini de date cuprinzătoare, iar cea a pregătirii și înfăptuirii Unirii Principatelor cam vreo 7, perioada interbelică și a celui de-al doilea război mondial însumează aproape 80 de pagini, iar perioada actuală, din 1965 încoace și pînă la cel de-al XIII-lea Congres al P.C.R., înglobează 110. Dilatarea aceasta spre prezent este pe deplin legitimată de faptul că relațiile, ca și problemele internaționale, inclusiv cele ale României, au cunoscut în vremurile noastre o proliferare și o dinamică fără precedent.

În această ultimă parte a lucrării sînt relevate cu pregnanță rolul hotărîtor ce revine Secretarului general al Partidului, Președintelui Republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în afirmarea țării noastre pe arena internațională, contribuția sa strălucită la înfăptuirea marilor deciderate ale omenirii: pacea și dezarmarea, lichidarea subdezvoltării și instaurarea unei noi ordini economice internaționale, edificarea securității europene, repudierea forței din relațiile inter-

naționale și reglementarea pașnică a diferendelor dintre state, promovarea unor relații noi, democratice, de încredere, înțelegere și cooperare între toate țările lumii.

Un alt merit al *Dicționarului cronologic de politică externă românească* constă în aceea că autorii lui au reușit, cu mult discernămint politic, să furnizeze cititorului mai puțin avertizat datele necesare pentru înțelegerea corectă a evenimentelor. Un tratat internațional ca cel, bunăoară, de la Adrianopol (1829) sau documentele legate de încheierea războiului din Crimeea, de rolul „concertului european” în reglementarea „chestiunii orientale” și, implicit, a viitorului Principatelor române, pentru a nu da decît aceste exemple, sînt tratate explicit, în formulări analitice succinte și clare. Avem de-a face șșadar cu o cronologie care este, în același timp, un comentariu critic. A parcurge filă cu filă acest *Dicționar cronologic* înseamnă, pînă la urmă, a intra treptat în esența istoriei relațiilor externe ale țării noastre și a sesiza astfel mai bine, mai exact, coordonatele ei de bază, naționale, sociale, politice, morale și ideologice. Lucrarea, ne spun autorii în nota lor asupra ediției, este prima de acest fel în literatura noastră de specialitate și se numără, totodată, printre puținele încercări de acest fel existente peste hotare. Strădania pe care au întreprins-o cercetătorii noștri este, credem, incununață de o reușită evidentă. *Dicționarul cronologic* izbutește într-adevăr să fie o lucrare în care erudiția, obiectivitatea și patriotismul se împletesc în chip fericit, pentru a informa și convinge.

Valentin Lipatti



LUMEA PE TELEX

Premiile Oscar

● Puține surprize, în acest an, în palmaresul premiilor ce au fost decernate luni seara la Hollywood, ele revenind unor filme ce s-au bucurat, într-adevăr, de sufragiile unanime ale publicului și criticii de specialitate. Iată lista oficială.

— Oscar pentru cel mai bun film, Oscar pentru cea mai bună bandă sonoră, Oscar pentru cel mai bun regizor: filmul *Platoon* regizat de *Oliver Stone*.

— Oscar pentru cel mai bun scenariu original: *Woody Allen* cu filmul său *Hannah and her sisters*.

— Oscar pentru interpretare rol masculin: *Paul Newman* (*The color of money*).

— Oscar pentru interpretare rol feminin: actrița surdmută *Marlee Matlin* (*Children of a lesser god*).

— Oscar pentru interpretare roluri secundare: *Michael Caine* și *Diane West* (*Hannah and her sisters*).

— Oscar pentru un film străin: regizorul olandez *Fons Rademaker* (*De aanslag*).

— Oscar pentru montaj: *Claire Simpson* (*Platoon*).

— Oscar pentru imagine: *Chris Menges* (*The Mission*).

— Oscar pentru cea mai bună adaptare cinematografică: *Ruth Prawer Jhabvala* cu filmul *A room with a view*, film care a mai adus un Oscar pentru costume lui *Jeremy Bravan* și *John Bright*, precum și un Oscar pentru scenografie lui *Gianni Quaranta*, *Brian Ackland-Snow*, *Brian Savegan*, *Elie Altramura*.

— Oscar pentru efecte vizuale și Oscar pentru efecte de sunet: filmul *Aliens*.

— Oscar pentru lung metraj documentar: ex-aequo, *Time is all you've got* și *Down and out in America*.

— Oscar pentru scurt metraj documentar: *Women for America, women for the world*.

— Oscar pentru cea mai bună partitură originală: compozitorului jazz-rock *Herbie Hancock* pentru filmul *Round midnight*.

— Oscar pentru cel mai bun cîntec original: *Take my breath away* (*Top gun*).

— Oscar pentru desene animate: *A greek tragedy*.

— Oscar pentru scurt metraj: *Precious Images*.

Filmul *Platoon* este, apreciază comentarii, „cea mai gravă — ca tonalitate și problematizare — acuzare a războiului din Vietnam”. Este, în fapt, povestea propriei experiențe trăite de *Stone* ca soldat în Vietnam, a deziluziei și amărăciunii profunde a generației sale. Ambția sa ca regizor: „Prin filmul meu, vreau să fac astfel încît copiii, așa cum am fost eu la 21 de ani cînd am plecat în Vietnam, să se gîndească de două ori înainte de a pleca pe front, înainte de a lupta în război. Am încercat să arăt în acest film dezastrul dăcînarea pe care războiul a produs-o în conștiința generației mele. Am simțit că aveam obligația morală de a arăta războiul așa cum a fost”. *Stone* a urmat cursurile Universității de film de la New York avînd ca profesor pe *Martin Scorsese*. La Hollywood se afirmă foarte repede, obținînd în 1976 un Oscar pentru contribuția sa la filmul *Midnight express*. A realizat cîteva filme de succes, precum *Conan the barbarian* și *The Hand*, apoi, ca scenarist pentru *Brian de Palma* în *Scarface* și pentru *Michael Cimino* în controversatul *Year of the dragon*.

Cr. U.

David Pryce-Jones: „Soarele amiezii”

■ SE poartă în literatură localizarea nostalgiei la Viena. Nu filosofii și muzica, opulența barocă a reședințelor baronale, eleganțele gnădige Frauen, zburdălnicele domnișoare, cheflii nepăsători formează obiectul reminiscențelor, ci rezultanta lor și a altor factori înrudiți: faimoasa Gemütlichkeit — stare de spirit specifică, un fel de opus al stress-ului. Scriitorii, indeobște urmași ai evelor și adamilor izgoniți din micul paradis antebelic, sînt preocupați mai ales de ceea ce a distrus atmosfera de Gemütlichkeit, de putregăul ascuns care a iesit la iveală și s-a întins în mediul favorizant creat de Anschluss.

Soarele amiezii, de *David Pryce-Jones*, roman apărut în 1986, este un specimen al acestei scormoniri prin cenusa sub care nazismul a înăbușit o libertate de spirit definitorie pentru civilizația europeană prehitleristă. Nu are importanță dacă este o scriere strict autobiografică, așa cum lasă să se presupună locul și data nașterii autorului (Viena, 1936), numele lui de familie compus, așa

cum este și numele naratorului, *Julius Smail-Turner*, scolile urmate în Anglia (*Ston* și *Oxford*) și poate o sumedenie de detalii (despre trecutul familiei evocate) nejustificate de necesități epice și ca atare cu valoare, probabil, documentară. Se poate considera totuși și că avem de-a face cu un „tablou de gen”, o compoziție în care își găsește locul elemente din experiența însumată a austriecilor dislocați.

Totul începe cu o figură de proporții legendare, baronul *Gustav Ellingen*, copil găsit, crescut într-un orfelinat, de unde a fugit „întorcînd spatele soarelui amiezii”, geniul financiar care la mijlocul secolului trecut a creat societatea *Concordia*, rivală a marilor conecrne de pe Rin. Castelul ciudat pe care și l-a construit după ce i s-a acordat titlul de baron, colecțiile de artă adunate de ginerele lui, *Rudolf Hechter*, frecventator asiduul al caselor de licitație și al expozițiilor pariziene, moșia și conacul din Ungaria, amenajate ca o fermă-model idilică formează cadrul fizic prin care defilează protipen-



Valentin Rasputin — un interviu

● La împlinirea vîrstel de 50 de ani, scriitorul *Valentin Rasputin* și opera sa au constituit subiectul unor ample articole de analiză semnate de reputeți critici

● Fabuloasa istorie a lui *Metro Goldwyn Mayer* este povestită pe parcursul a patru sute de pagini și 1714 filme începînd cu primul an al filmului mut (1924) pînă în 1976, trecînd prin marea epocă a comediei muzicale americane. Pe „generic” sînt prezente actoricești spectaculoase: *Greta Garbo*, *Joan Crawford*, *Jean Harlow*, *Lana Turner*, *Judy Garland*, *Katharine Hepburn*, *Marilyn Monroe*, Frații *Marx*, *Spencer Tracy*, *James Stewart*, *Clark Gable*, *Robert Taylor*, *Marlon Brando*, „dansatorii” *Eleanore Powel*, *Ginger Rogers*, *Fred Astaire*, *Gene Kelly* etc. A-

● Ajuns la a 50-a ediție, festivalul *Maggio Musicale Fiorentino* va fi inaugurat anul acesta la 28 aprilie cu opera *Benvenuto Cellini* de *Berlioz*. În programul manifestării figurează patru spectacole de operă, două de balet, două concerte simfonice și șapte concerte de cameră. Cea de-a doua operă va fi *Capriccio* de *Richard Strauss*, apoi *Întoarcerea lui Ulisse* în patrie de *Claudio Monteverdi* și *The Fairy Queen* de *Henry Purcell* în regia lui *Luca Ron-*

● Povestea de amor dintre tinăra *Camille Claudel* și celebrul sculptor *Rodin* va fi reactualizată de *Bruno Kuytten*, sculptor și „muzician al luminii”. Pentru eroii principali, regizorul tran-

dada Vienei frivole și simpatice din anii anteriori prăbusirii. Cărturari și snobi, artiști și diletanți, aristocrați și bancheri, intendenți și guvernante englezoaice, femei fatale și efebi, influențează evoluția dinastiei *Ellingen* și sînt influențați de ea. Ultimul vlăstar, *Julius Smail-Turner*, născut *Hechter*, se va întoarce pentru a clarifica ceea ce a fost de neînteles, stingheritor, strîmb, în trecut. De ce a rămas tatăl lui, *Jules*, la *Sagodvar*, în Ungaria, pentru ca să fie deportat și, „la o dată necunoscută, între cea de-a 25-a și cea de-a 26-a aniversare a zilei sale de naștere să fie una dintre victimele asasinatului în masă”? Ar fi putut să se salveze, plecînd în Anglia, împreună cu propria sa mamă, *Henriette* (fiica baronului *Gustav*) și cu capitănul *Rex Smail-Turner*, fostul lui pedagog, prieten intim al tatălui său și mai tirziu cel de-al doilea soț al *Henriettei*. De ce s-a încăpătînat să rămînă în urmă împreună cu iubita lui *Litzi* (și ea deportată și exterminată ulterior) și cu băietelul

sovietici. Ziarul „Izvestia” a publicat cu acest prilej un amplu interviu cu autorul *Despărțirii de Matiora* și al altor scrieri apărute și în traducere română. Scriitorul, un înflăcărat iubitor al pămîntului siberian, al naturii în general, a vorbit pe larg despre obligația scriitorului de a se implica în viața socială pînă în cele mai mici amănunte, despre necesitatea de a se face rînduială în gospodăria spirituală, despre rolul deosebit de important al minutorilor condeiului în înfăptuirea proiectelor societății. *Rasputin* s-a referit la cea mai recentă proză a sa, *Incendiul*, pledoarie pătimașă pentru protejarea mediului ambiant, și, totodată, denunțare a indiferenței față de acest neprețuit avut al oamenilor.

Doa două istorii „fabuloase”

● Cestei uriașe „saga” i se alătură *Fabuloasa istorie a Warner Bros-ului*, un veritabil „serial” de succese al fraților *Warner* în alte 480 de pagini, un „inventar” an de an, ilustrat din belșug, al tuturor filmelor produse între 1918—1978, cu actori ca *James Cagney*, *Edward D. Robinson*, *Gary Cooper*, *Erol Flynn*, *John Wayne*, *Robert Mitchum*, *Kay Francis*, *Loreta Young*, *Joan Crawford*, *Bette Davis*, *Judy Garland*, *Marlene Dietrich*, *Rita Hayworth*, *Lauren Bacall*, *Nathalie Wood*, *Liz Taylor*, *James Dean*, *Barbra Streisand*, *Jane Fonda*, *Faye Dunaway*, *Robert Redford*, *Dustin Hoffman*, *Al Pacino*...

„Maggio Musicale”

● Concl. dirijor *Roger Mar- rington*. Concertele simfonice vor fi susținute — printre alte formații — de *Filarmonica din Los Angeles*, avînd la pupitrul pe *André Previn*. *BBC Symphony Orchestra* condusă de *Yury Temirkanov*, *Orchestra „Maggio Musicale Fiorentino”,* sub bagheta lui *Carlo Mario Giulini*, *Swedish Radio Symphony Orchestra*, condusă de *Esa Pekka Salonen*, *Filarmonica din München*, condusă de *Sergiu Celibidache*.

Camille Claudel pe ecran

● spunerii cinematografice s-a gîndit la doi actori care „vor putea realiza cu emoție” personajele. *Isabelle Adjani* o va întru-chipa pe *Camille Claudel* iar în rolul lui *Rodin* va juca *Gérard Dupardieu*.

lor, *Julius*, salvat de o familie cumsecade care l-a ascuns și, după război, l-a incredințat bunicii sale. *Henriette* și lui *Rex Smail-Turner*? Oare nu mai el, *Julius*, n-are încredere în *Rex* chiar înainte de a afla că nici scoala selectă nici regimentul de elită cu care se lauda acesta nu auziseră niciodată de numele lui — un nume probabil și el inventat — sau și tatăl său fusese profund decepționat de el și această decepție l-a costat viața? Impostura protectorului său, mascarada căsătoriei dintre el și *Henriette* și, în prelungirea acestui sir de situații false, lașitatea, rapacitatea și lipsa de scrupule manifestată în condițiile celui de-al treilea *Reich* de oameni pe care bunicii și părintii lui îi consideraseră prieteni devotați. Il determină pe narator să se simtă străin, de prisos și în Anglia și în Austria și să pornească spre alte orizonturi. Întorcînd, ca și bunicii său, spatele „soarelui amiezii”.

AL. O.



„Venus” revine la Uffizi

● Complet restaurat, celebrul tablou al lui *Botticelli*, *Nașterea zeiței Venus*, și-a reluat locul în muzeul de la *Palatul Uffizi* din *Florența*, de

unde a lipsit aproape un an. Vizitatorii vor putea urmări pe un ecran TV, plasat în imediata vecinătate a tabloului, diverse faze ale procesului de restaurare.

Nadia Boulanger

● Anul acesta se împlinește un secol de la nașterea mării muziciene *Nadia Boulanger*. Omagiul organizat cu acest prilej la *Comédie des Champs Elysées* se menține în universul preferințelor sale: *Bach*, *Wi-*

dor, *Stravinski*. Respectînd tradiția creatoare a muzicienel, au fost lansate cu acest prilej două lucrări noi, una de *Noël Lee* și a doua aparținînd unuia din ultimii elevi ai *Nadiei Boulanger*, *Emile Naumoff*.

Colombo — pictor

● Celebrul detectiv, erou de seriale, nu și-a schimbat tot atît de celebrul balonzaid cu penelul. Interpretul său, actorul *Peter Falk* se lansează în această primăvară ca pictor și desenator. Patru din lucrările sale vor fi expuse la *New York*.

Jorge Amado la Madrid

● Opera scriitorului brazilian *Jorge Amado* a fost obiectul unei analize, în cadrul unei „Săptămîni de autor”, manifestare organizată periodic la *Madrid* de Institutul pentru colaborarea ibero-americană. În vîrstă de 75 de ani, scriitorul, prezent în capitala Spaniei, a făcut o declarație agenției E.F.E. în care s-a referit la deosebirea dintre scriitorii latino-americani și cei din țările europene bogate, care știu prea puțin despre problemele mizeriei, foametei, exploatații. „Problemele sînt altele — a spus *Amado* — de aceea și literatura este alta”. În Săptămîna ce l-a fost dedicată la *Madrid*, creația sa a fost analizată în cadrul a patru mese rotunde: „Scenariul: ritm și culoare”, „Tehnică narativă”, „Femeia în opera lui *Jorge Amado*” și „Compromisul: ideologie și literatură”.

Regizoarea Ingrid Thulin



● Cu două experiențe regizorale cinematografice și după ce, la ea acasă, în *Suedia*, a semnat regia a patru spectacole teatrale, cunoscuta actriță *Ingrid Thulin* (în imagine) a montat pentru prima dată la *Roma* un spectacol teatral. Este vorba de o comedie a lui *Nello Saito* a cărei acțiune se desfășoară într-un azil de bătrîni, unde se află și patru foști mari actori. „Unul din motivele pentru care am preluat această regie este faptul că rolurile celor patru bătrîni sînt interpretate de actori tineri, ceea ce înseamnă un adevărat examen actoricesc” — a precizat *Ingrid Thulin*.

„Bal la curtea regelui Soare”

● Primul dansator de notorietate, în istorie, fost *Ludovic al XIV-lea*. Datorită plăcerii lui de a dansa, arta coregrafică a căpătat avînt; se poate spune că el a fost cel care a ridicat la rangul de artă dansul, oficializîndu-l. „Bal la curtea lui *Ludovic al XIV-lea*” este noul spectacol al Operei *Comice* pariziene. Reconstituirea apartine unei bune specialiste contemporane, *Francine Lancelot*.

N. IONIȚA „Verba volant...”?



„Pains are the wages of ill pleasures” (Proverb englez)

Emile Zola, reporter

● In seria „La terre des hommes”, editura pariziană Plon a publicat **Caielele de însemnări** ale lui Emile Zola, cuprinzând circa 700 de pagini manuscrise conservate la Biblioteca Națională Franceză. Apărute pentru prima oară, acestea conțin reportaje, anchete, descrieri pe care scriitorul le-a așternut în scopul pregătirii romanelor sale. Materialele incluse în volum sînt grupate în ordine cronologică. Ediția a apărut sub îngrijirea marelui specialist în opera lui Zola, prof. Henri Mitterand care, în anul '60, a editat **Oberetele complete** ale scriitorului. Însemnările redau atmosfera epocii, scrie revista „Le Point”, subliniind că Zola a fost nu numai un mare scriitor ci și un strălucit reporter.

Harry Belafonte

● Cîntărețul și actorul american Harry Belafonte, vicepreședintele organizației „U.S. A. for Africa” și unul din creatorii celebrului cîntec „We Are the World”, a fost desemnat „ambasador al bunăvoinței” Fondului Națiunilor Unite pentru copii (UNICEF). Belafonte înlocuiește în această funcție pe recent dispărutul actor Danny Kaye, care a deținut-o timp de 33 de ani. În cadrul unei conferințe de presă organizată la O.N.U., Belafonte a precizat că Danny Kaye a fost cel care l-a atras în activitatea UNICEF-ului, că el i-a conferit acesteia o „anumită poezie” pe care intenționează s-o continue.

Un nou western

● După terminarea spectacolului **Terminus**, regizorul Pierre William Glenn a început să se gîndească la viitoarea sa realizare. De data aceasta nu pe scenă. Este vorba de un western care se va filma anul viitor. În acest scop a luat legătura cu celebrul interpret, Clint Eastwood: pe care-l vede jucînd rolul principal.

Gaston Leroux pe ecran

● Steven Spielberg va adăpta pentru ecran celebrul roman, devenit clasic, de Gaston Leroux, **Fantoma de la Operă**. Chiar dacă nu va începe imediat filmările, Spielberg declară că subiectul îl pasionează și nu va renunța la el.

Desenele micului Toulouse-Lautrec



● Cu cinci ani în urmă, peste 60 de desene și acuarele ale lui Henri Toulouse-Lautrec au fost cumpărate de un colecționar parizian pe o sumă derizorie. Acestea nu purtau nici o semnătură, iar colecționarul nu știa

cine este autorul lor, deși stilul îi era cunoscut. Studiul minuțios au scos la iveală că lucrările — așternute de mina unui adolescent, aparțineau celui ce avea să devină celebrul pictor Toulouse-Lautrec. Tatăl acestuia, sculptor renumit, de origine aristocrată, stătea ceasuri întregi în atelierul castelului în care locuia familia. Micul Henri, așezat pe un scaun la geam, desena tot timpul, schițînd tot ceea ce-i trecea prin fața privirii: copii, cini, cai, oameni. Despre existența desenelelor și acuarelelor descoperite nu știau nici specialiștii în opera marelui pictor. În imagine, unul din desenele lui Lautrec.

„Othello — centenar”

copii ale scrisorilor lui Verdi către Arrigo Boito — autor al libretului împreună cu Giulio Ricordi —, datînd din perioada 15 august — sfîrșitul lunii decembrie 1880. Este interesantă următoarea observație a compozitorului: „Acum e limpede, nu mai trebuie adăugat nimic. Othello poate să înceapă să răsune”. În 1887, pe scena teatrului milanez, opera a fost prezentată pentru prima oară, cucerind, apoi, toate capitalele teatrale ale lumii.

● Împlinirea centenarului de cînd pe scena teatrului „Scala” din Milano a fost reprezentată opera **Othello** de Giuseppe Verdi, a fost pregătită cu minuțiozitate de cei mai iluștri critici și istorici ai artei din Italia, care s-au străduit să descopere noi pagini din viața marelui compozitor, să dezvăluie aspecte neștiute ale colaborării sale — adesea dificile — cu „Scala”, pe care o iubea cu pasiune, dar cu care a întrerupt cîndva orice legătură timp de 24 de ani. Teatrul „Scala” deține

Tirgul de carte de la Leipzig

● 1100 de case editoriale din 22 de țări au participat la Tirgul de carte de la Leipzig, după cum informează agenția A.D.N. Președintele Uniunii Scriitorilor din R.D.G., Hermann Kant, a relevat în cuvîntul rostit la deschiderea rolului important ce revine scriitorilor în mișcarea pentru pace. „Scriitorul — a subliniat

Hermann Kant — nu trebuie să lipsească din acele locuri unde e vorba de existența sau nonexistența literaturii și cititorilor, de creații și vieți omenești”. În cadrul tradiționalei manifestări au fost decernate medalii și diplome pentru „cele mai frumoase cărți din lume”, realizate în cursul anului trecut.

Un film despre Visconti

● Împărțit în opt episoade, televiziunea italiană a început să transmită un film dedicat vieții și operei marelui regizor Luchino Visconti. A fost realizat de Caterina D'Amico — autoare a două volume dedicate lui Visconti — și Vieri Razzini, pe baza unor documente de arhivă, fotografii inedite, secvențe din filmele sale. Sînt in-

cluse, de asemenea, măturile a 60 de personalități, cu care Visconti a colaborat de-a lungul carierei sale artistice. Printre acestea — Paolo Stoppa, Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Burt Lancaster, Annie Girardot, Charlotte Rampling, Vittorio Gassman, Dirk Bogarde, Franco Zeffirelli, Carlo Maria Giulini...

Jean NEGULESCU



Amintiri (LXVIII)

2. Sophia și o insulă grecească

ÎNCEPUSEM filmările de patru zile cînd, din voința zeilor, totul s-a dat peste cap: l-am pierdut pe Carry Grant. Soția lui, Betsy Drake, plecase din Italia spre Statele Unite, la bordul transatlanticului **Andrea Doria** care naufragiase. Cu toate că numai printr-o adevărată minune Betsy se nămurase printre puținii supraviețuitori, Carry a sărit în primul avion, spre New York, ca să-i fie alături. Renunțase să-i mai dea replica Sophiei.

„Cum trebuie să arate actorul cu care o să-l înlocuim?” — m-a întreat Skouras.

„Înalt, voinic, chipeș, cu o înfățișare romantică și, dacă se poate, cu priză la public. Cineva care să poată ține piept unei Venere italiene” am răspuns eu prompt.

„M-am lămurit, las' pe mine” m-a bătut pe umăr președintele firmei „20 th Century Fox” și în aceeași seară a luat avionul spre Hollywood.

Două zile mai tîrziu primeam o veste incredibilă: Spyros îl angajase pe mărunțelul Alan Ladd, oferindu-i și un onorariu fabulos. Cum să fie el partenerul Sophiei? Era curată demență — nu mi-o explic nici în ziua de astăzi.

Prima confruntare dintre Sophia și Alan a confirmat din păcate sumbrele noastre presimțiri. Alan, care avea fobia avionului, a călătorit cu trenul din California pînă la New York, cu vaporul de-acolo pînă în Anglia, traversînd apoi întreaga Europă, cu Trenul Albastru. Se umpluse de păduchi, făcuse o dezinterieră și slăbise șase kilograme. A ajuns la destinație lîvid, cu privirile rătăcite. De-abia se mai ținea pe picioare.

„Sophia, ți-l prezint pe Alan Ladd” — mi-am făcut eu datoria. Au fost singurele cuvinte rostite cu ocazia primei lor întâlniri. Cei doi au mormăit un soi de „...mnă ziua”, în timp ce se măsurau reciproc din priviri, nevenindu-le să-și creadă ochilor. Șocul era la fel de crunt de ambele părți.

De cite ori puteam apela, pentru secvențele lor de dragoste, la o mizanscenă în care Sophia să fie așezată iar Alan să stea în picioare. Ne-am văzut deci nevoiți ca la fiecare loc de filmare în exterior să scobim cite o groapă în care să o plasăm pe Sophia, ca ochii și buzele lui Alan să poată ajunge la nivelul ochilor și buzelor ei. Cînd cei doi trebuiau să se plimbe împreună, Sophia pășea prin adevărate șanțuri... Era clar, în noile condiții, se cerea modificat scenariul. Am trimis un S.O.S. telegrafic lui Boddy Adler, noul director al studiourilor. De la Londra ne-a fost trimis val virteț Ivan Moffat, un strălucit scenarist, cu misiunea expresă de a transforma povestea,

dintr-o aventură romantică într-o melodramă cu urmări și suspens.

Într-un tîrziu, totul a fost gata. Puteam reîncepe filmările. Am ridicat ancora pornind spre insula Hydra. La bordul vasului nostru se aflau actorii, echipa, Dusty, reflectoarele, aparatele de filmat, generatoarele, echipamentul de înregistrare a sunetului, jeep-urile, automobilul Ferrari și Sophia. Cînd să acostăm, am băgat de seamă că toată suflarea orășelului se adunase în port. Localnicii au asistat în tăcere la invadarea insulei lor — protejată de legile țării ca monument natural și istoric — de către hoarda noastră gălăgioasă. În schimbul unei sume bineînțelese astronomice închiriasem de la un armator grec un transatlantic a cărui prezență constituia o intruziune absurdă în existența lor. În mulțimea masată pe chei n-am zărit nici măcar un singur zimbet de bun venit. Sophiei i s-a făcut frică și a declarat că refuză să coboare la țarm. Echipa a început să descarce aparatura. Hydriotii priveau, impasibili. Brațul unei macarale a debarcat jeep-ul pe care se afla montată o cameră de luat vederi. Șoferul s-a suit la volan și a demarat.

Brusc de parcă ar fi fost un singur om, cei de pe chei au luat-o la goană pe urmele jeepului. Aveam să aflăm că pînă atunci nu mai văzuseră niciodată un automobil în mișcare. Slavă domnului, vedeta noastră putea descinde nestingherită, în liniște și pace. Nimeni nu s-a înghesuit să-i ceară un autograf. Chipul Sophiei era senin dar se vedea că povestea cu jeep-ul care îi răpise spectatorii o cam enervase.

ÎN TOATĂ insula nu se aflau decît două case de închiriat. Sophia, pictorița de costume, coafeza și machiezuza au ocupat-o pe cea din virful colinei. Dusty, eu insumi și scenaristul Ivan Moffat ne-am instalat în cealaltă — casa Catharinei Pauris. Avea o duzină de încăperi.

Pentru spălat, apa de la bucătărie și de la baie era pompată manual, de către un puști. Cînd dam drumul la robinet, chiuveța se umplea cu peștișori și cu tot soiul de alge marine.

Pasiunea mea pentru fotografiile ciudate s-a văzut în sfîrșit recompensată. Cîndva mă intrigase instantaneul unei culegătoare de perle din Japonia, surprinsă în clipa cînd ieșea din apa mării. Purta o rochie de pinză galbenă, decolorată de vreme și de intemperii, la briu era încinsă cu un curmei iar partea din spate a fustei o avea petrecută printre pulpe și prînsă în față, pe sub sfoară. Am luat acea fotografie drept model pentru costumul de culegătoare de bureți de mare, reclamat de rolul Sophiei. Prudent, am insistat însă ca, înainte de filmare, să facem mai întii o probă cu costumul, în cada de baie de acasă. (În anul acela — 1957, n.t. — cenzura se dovedise deosebit de severă cu noi). Precauție mai mult decît bine venită. După prima cufundare a Sophiei în apa caldă a băii mi s-a oferit priveleștea explozivă a trupului ei fără cusur, mulat cu primejdioasă fidelitate pe pinza prea subțire a rochiei. Am cerut costumierei să dubleze materialul din care croise vestmintul de pescăriță. La cea de a doua cufundare, ațițătoarea evidentă a realității a apărut camuflată. Acum aveam de-a face cu o simplă sugestie senzuală. Mulțumit, am dat ordin să ieșim în largul mării ca să filmăm. Omisesem însă un detaliu: temperatura apei. Albastră-verzuia Mare Egee este rece ca gheața. Cînd Sophia a reapărat la suprafață, formele ei generoase se șteau spre noi cu sculpturală îndrăzneală. Fotografului de platou i-a scăpat aparatul din mină. Sunetistul și-a ridicat prăjina. Zilierii greci incremeniseră, vrăjiți.

Era prea frumos ca să mă mulțumesc cu o singură dublă. Am reluat iar și iar cadrul cu rochia galbenă și roind de apă, pentru propria mea delectare și spre bucuria echipei.

Imaginea „rochiei galbene și roind de apă” avea să fie preluată de un afiș care a produs senzație pe toate continentele și în toate țările unde avea să ruleze filmul nostru.

In românește de
M. C.

Victoria binelui

■ MULT timp, ani de-a rîndul, împrejurarea că îmi plăceau desenele animate aparținea pentru mine aceleiași familii nostime și puțin rușinoase ca și faptul că îmi plăceau dulciurile. Intram în cofetărie sau mă așezam în fața televizorului cu aceeași bucurie puțin ilicită nu pentru că mi-ar fi fost interzisă de cineva, ci pentru că reprezenta o diferență față de ceilalți și deconspira apartenența la o altă vîrstă, nemărturisită. O vîrstă de care — și asta făcea delectarea mea contradictorie, picantă — eram de fapt nu numai jenată, ci și mîndră. Deși, la drept vorbind, în sinea mea știam prea bine că îmi plac desenele animate nu pentru că sînt prea copilăroasă, ci pentru că am început să obosesc. Întorcerea spre manheismul basmelor și-al luptelor dintre motani și șoriceii nu era, din păcate, o dovadă că nu ieșisem din copilărie, ci una că încercam să mă salvez întorcîndu-mă la ea. Dar, ani de zile, indiferent de motivații, locul întii pe care îl ocupau desenele animate în ordinea preferințelor mele tv a fost un element care mă deosebea de adulții din jurul meu. Ei bine, observ cu uimire cum, încetul cu încetul, această deosebire se subiază și dispare, și asta nu pentru că pasiunea mea pentru filmele cu animale de carton ar fi în scădere. Observ cum tot mai mulți din prietenii mei se așează cuminți în fața micilor ecrane la orele de întîlnire cu ciocănitărea buclucășă, cu rătoitul prostănac sau cu dulăul cumsecade. Nu e nimic nou în filmulețele de animație pe care le urmărim insensinaiți o clipă, ele însele sînt vechi de decenii și le știm cu toții pe de rost, dar era ceva nou în basmele pe care le ascultam cînd eram copii, seară de seară? Tocmai previzibilitatea lor este liniștitoare, tocmai faptul că fiecare personaj își urmează drumul desenat o dată pentru totdeauna este calmant, tocmai faptul că cei slabi și simpatici sfîrșesc invariabil prin a învinge este încurajator. Nevoia de basme, care în copilărie era nevoia aventurii de pînă la victoria binelui, devine acum nevoia de a revedea la nesfîrșit această iluzorie dar clară victorie, necomplicată de nuanțe, neînțeleasă de îndoilei.

Ana Blandiana

Mark Twain inedit

● O descoperire de dată recentă vine să schimbe imaginea lui Mark Twain, de spirit netulburat, cu un umor scintilătețelor nesecat. Revista „Missouri Review” a publicat de curînd povestirea neterminată **Cum s-a înscris Nancy Jackson cu Kate Wilson**, care ne înfățișează un Twain absolut nou, sever și tragic. Scrisă în ultimii ani de viață, povestirea se deosebeste prin subiect și caracter de celelalte ope-

re ale scriitorului. În linii mari, subiectul acestei povestiri „netwainene” se reduce la următoarele: eroina, o tinăra pe nume Nancy Jackson, comite un omor; temîndu-se să nu-și atragă răzbunarea familiei celui ucis, ea apelează la un cunoscut s-o ajute să steargă urmele crimei; acesta e de acord, dar cu o condiție: ea trebuie să dispară din oras, să-și schimbe numele și să-și trăiască restul zilelor travestită în

bărbat. Ulterior, temîndu-se ca taina ei să nu fie descoperită, Nancy este nevoită să „se însoare” cu o femeie gravidă, Kate Wilson. Se pare că acei care au dispus de arhiva scriitorului au fost preocupați să păstreze intactă o anumită imagine a marelui scriitor, publicînd numai ceea ce corespundea cu această imagine. Povestirea publicată recent este o dovadă că a existat și un alt Mark Twain.

Bienala de la Cuenca

● Prima bienală internațională de pictură, care se va inaugura în orașul Cuenca din Ecuador (400 de km la sud de Quito) la 24 aprilie, va întruni opere realizate de o sută de pictori din 22 de țări ale Americii latine și din Caraibe. Cele 400 de opere selecționate de juriu vor rămîne expuse timp de trei luni la Muzeul de artă modernă din acest oras, desemnat ca sediu permanent al bienalelor internaționale. Printre pic-

torii participanți figurează artiști cunoscuți: Rodolfo Opazo (Chile), Antonio Amaral (Brazilia), Luis Solari și Jorge Paez (Uruguay), Noemi Ruiz și Nima Baez (Porto Rico), José Bedia — ultimul laureat al Bienalei de la Havana din 1986, și alții. Simultan cu Bienala, se va desfășura o serie de manifestări artistice: festivaluri cinematografice, expoziții de artă populară și de desene realizate de copii.

„Scriitori traduși de scriitori”

● Astfel se intitulează colecția publicată de editura italiană „Einaudi”, în care de curînd a fost publicat **Cesare Pavese** cu traducerea volumului **Autobiografia lui Alice Toklas** de Gertrude Stein, un text foarte interesant pentru referirile sale la pictorii și oamenii de litere care au frecventat-o pe Gertrude Stein la Paris.



Săptămîna culturală românești

DACA, în acest început de primăvară, aș fi fost pus în situația de a propune un însemn-simbol al Bonnului, care să exprime concentrat particularitatea sa cea mai pregnantă, nu m-aș fi oprit nici asupra celebrității statului a nu mai puțin celebrului fiu al orașului — Beethoven — din fața palatului Fürstenberg (astăzi Poșta centrală), nici asupra lui „Eugen cel lung”, straniu zgirie-nori de 29 de etaje, dintr-un oraș al cărui farmec constă tocmai din jocul subtil al fațadelor bogat colorate ale micuțelor și discretelor clădiri baroce de pe la începutul secolului al XVIII-lea, și nici asupra siluetei elegante, de modern pachebot transatlantic, a Operei construite în 1965. Nici unul dintre acestea nu mi s-ar fi părut suficient de reprezentativ ca semnificație simbolică, după cum la fel de nerelevante mi-ar fi apărut și alte obiective turistice, imortalizate pe brelocuri, cărți poștale ilustrate, postere, tricouri și bațiste care inundă literalmente magazinele din vechiul oraș.

Călăuzit de o subiectivitate a cărei sursă poate fi lesne descifrată în obiectul călătoriei întreprinse, aș fi propus — pentru cele șapte zile cînd la Bonn, Köln și München s-a desfășurat Săptămîna culturală a Republicii Socialiste România în R.F. Germania — o altă imagine simbol a capitalei țării gazdă: stela funerară romană, încastrată discret în structurile moderne de pe bulevardul Romanilor, undeva în partea de nord a orașului, acolo unde adierea Rinului se simte parcă mai aproape printre clădirile care capătă din ce în ce mai mult un aer rustic, aproape de intersecția cu strada Legiunilor (onomastica nu e deloc întâmplătoare!). Mic și neînsemnat vestigiul al unei mari și puternice civilizații, care, aici unde marea fluviu își arcuiește larg apele, a construit cu două mii de ani în urmă fortificații puternice pentru a apăra granițele ținutului, denumind tabăra militară situată în partea de nord a actualului oraș, Bonna, după o mai veche așezare celtică. Semnificativă similitudine cu semnele prezenței romane în Dacia; la margini de imperiu roman, două spiritualități atât de diferite se modelau avînd drept reper comun o civilizație care și-a lăsat pentru eternitate amprenta specifică asupra acestora.

LA numai cîteva sute de metri de vechea piatră marcată puternic de trecerea timpului, în cunoscuta Beethoven-halle, avea să răsune gongul inaugural al Săptămîinii culturale românești. În acest veritabil templu al muzicii, gazdă a festivalului bienal consacrat genialului compozitor al cărui nume îl poartă, construcție simplă, chiar austeră aș zice, avînd aproape 2000 de locuri, dar de o funcționalitate ireproșabilă, orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu” din București a făcut să răsune acordurile citorva dintre piesele de rezistență ale repertoriului muzical național și universal. Cristian Mandea la pupitrul Filarmonicii a realizat un adevărat tur de forță, trecînd cu siguranță prin stiluri și modalități de expresie muzicală atât de diferite (de la Paul Constantinescu, Ștefan Niculescu și George Enescu, la Mozart și Beethoven) într-un spectacol cu măiestrie gradată din punct de vedere al tensiunii emoționale. Un spectacol cu „muzică de înaltă ținută, bine aleasă”, așa cum și-a intitulat cotidianul „General Anzeiger” din Bonn cronică sa, apărută a doua zi după concert. Un spectacol în care, alături de Mandea, a strălucit Valentin Gheorghiu, oferînd „o viziune mozartiană suverană și degajat articulată” celebrului Concert pentru pian și orchestră în re minor. Un concert în care, alături de cel doi, a strălucit, practic, întreaga orchestră, dăruită exemplar muzicii. Dincolo de consemnările elogioase ale presei, de tot ceea ce poate fi protocolar în asemenea momente, dincolo de aprecierile care ar putea fi așezate, eventual, sub semnul circumstanței, aș reține un aspect care poate evoca, la dimensiunile sale reale, celor care nu au fost prezenți în seara zilei de 12 martie la Beethoven-halle, felul cum **eu** am prezentat artiștii români. Atît la sfîrșitul primei jumătăți a concertului, ascultîndu-l pe Valentin Gheorghiu, urmîrînd uimitoarea naturaleză a execuției acestuia, modul emoționant în care a redat dramatismul primei mișcări a capodoperei mozartiene, lirismul senin al romanței și arcuirea luminoasă a finalului, dar, mai ales, la încheierea concertului, după ultimele acorduri ale Simfoniei a II-a beethoveniene, aproape de miezul nopții, după mai mult de trei ore de muzică, publicul a aplaudat minute în șir pe artiștii români, i-a ovationat literalmente, le-a oferit flori, făcîndu-le o superbă manifestare de simpatie și apreciere, „ceea ce nu se întîmplă prea des la Beethoven-halle” — ne-au mărturisit gazdele noastre.

ACORDURILE muzicale românești care au răsunit la Bonn s-au făcut auzite în zilele următoare și în alte localități ale Republicii Federale Germania. Kölnul a găzduit un concert cameral, care a prezentat iubitorilor muzicii pagini de o mare diversitate din componistica românească contemporană, demonstrînd sincronismul acesteia cu creația europeană. Mai apoi, la Conservatorul din aceeași localitate, delegația de compozitori și muzicologi din țara noastră, alcătuită din Vasile Tomescu, Wilhelm Berger și Cornel Țăranu, și-a propus să prezinte, într-o desfășurare de profund profesionalism, cu argumente ce urmăreau îndeaproape însuși firul evoluției

muzicii pe teritoriul României, fundamentarea teoretică a acestui sincronism, izvorît dintr-o strălucită tradiție muzicală augmentată de generațiile succesive de compozitori. Prin toate aceste acțiuni, ecoul lăsat în patria marelui Beethoven de muzica românească a fost pe măsura valorii sale, pe care specialiștii din această țară s-au arătat interesați să o cunoască mai îndeaproape.

DESFĂȘURATA sub patronajul președintelui Consiliului Cultural și Educației Socialiste, Suzana Gădea, și al ministrului de externe al R.F.G., Hans-Dietrich Genscher, Săptămîna culturală a R.S. România a avut loc la puțin timp după aniversarea a două decenii de la stabilirea relațiilor diplomatice dintre țările noastre, eveniment cu o profundă semnificație politică. Nu este o simplă coincidență de date, ci o demonstrație de o mare putere expresivă a felului în care cultura poate contribui — și contribuie — la cimentarea unor relații de prietenie și stimă, la o mai bună cunoaștere reciprocă, la înțelegere și colaborare, la pace. O asemenea „săptămîna culturală” (organizată ca reciprocitate la o manifestare similară găzduită de țara noastră în toamna anului 1985) nu este altoeva decît o fereastră larg deschisă spre sufletul unui popor, un prilej oferit pentru cunoașterea spiritualității acestuia, o spiritualitate structurată pe valori specifice și edificată dialectic prin acumulări calitative succesive, de la tradiție spre actualitate.

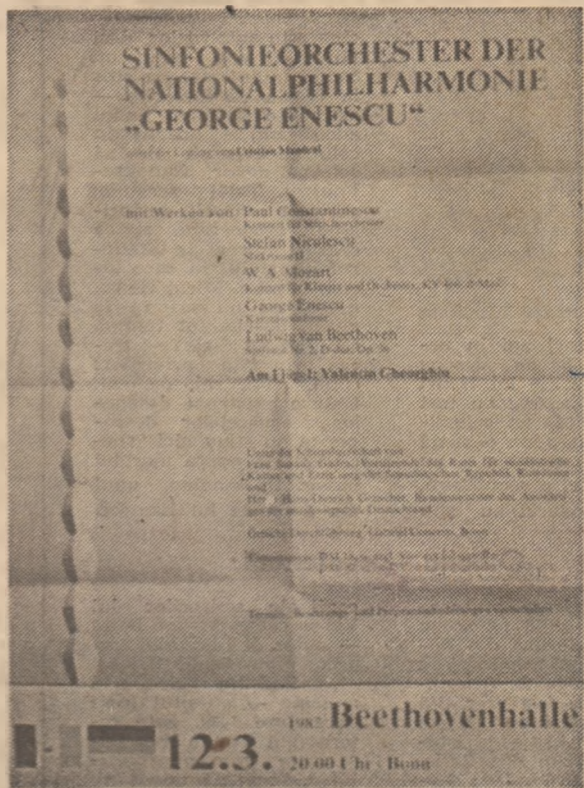
O astfel de „fereastră” s-a dovedit a fi și expoziția de carte inaugurată în holul primăriei din Bonn, tot cu prilejul „săptămîinii” la care ne referim. Mai mult de 500 de volume, ilustrînd evantaiul diversificat al preocupărilor editoriale din țara noastră, au fost etalate în cadrul unei manifestări inedite prin soluția organizatorică adoptată: cărțile au ieșit în întîmpinarea cititorilor lor, în fozierul unei instituții vizitată zilnic de mii de cetățeni. Viceprimarul Bonnului, care a vernisat expoziția, ca de altfel și cele două cunoscutre ziare din capitala R.F.G. — „Bonner Rundschau” și „General Anzeiger” — au elogiat selecția prezentată. Astfel, sub titlul „Cărțile, oglinda vieții spirituale românești”, se releva cu pertinentță faptul că „dezvoltarea editorială armonioasă, așa cum o dovedește și prezenta expoziție, este determinată de editarea în exclusivitate de lucrări bune...” Cuvinte frumoase, stringeri călduroase de mină... Caut, însă, din nou, dincolo de aspectul oficial al întîlnirii, faptul revelativ, spontan, care s-a devinut — tocmai prin aceasta — semnificativ. Și iată-l că acesta nu întîrzie să apară: printre cărți, dintre numeroșii vizitatori, un tînar mă opește și îmi arată cîteva volume pe care le dăduse jos din rafturi și le aranjase cu grijă pe marginea unei mese; ar dori să le cumpere; îl interesează și îmi mărturisește că a auzit aprecieri elogioase despre cîteva din scriitorii români contemporani, pe care se bucură că i-a întîlnit în expoziție. În fața mea, deschide un volum de versuri și începe să-mi citească cu înflăcărare un poem. În holul primăriei din Bonn răsună versurile românești; expoziția de carte a început să mai fie o simplă manifestare protocolară, devenînd un act de cultură.

Programul Săptămîinii culturale a fost completat cu o Săptămîna a filmului românesc, desfășurată la unul din cinematografele centrale din Köln, și cu un simpozion consacrat problemelor cinematografice, pe care delegația noastră de cinești l-a susținut la München în compania colegilor de la studiourile „Bavaria-film” și a unor ziariști și critici de specialitate.

DESPRE toate aceste prezențe culturale românești mediile de informare au oferit date bogate printr-o publicitate ingenioasă și diversificată. În prețuia concertului inaugural ne plimbam prin centrul Bonnului, rătăcindu-ne — cu bună știință — pe străduțe înguste, cu aspect medieval, dar multicolore și pline de viață; am poposit în piața centrală a orașului, în fața vechii primăriei construite în a doua jumătate a sec. XVIII, acolo unde în sezon estival au loc — pe o scenă în aer liber — spectacole artistice; am ocolit pe „city-ring” a celui de intensă viață artistică și comercială care este vechiul oraș, ajungînd pînă la malul Rinului, acolo unde podul Kennedy se arcuiește elegant spre Beuel, cartier al Bonnului ce se pierde în colinele acoperite de verdeață ce inconjoară pitoresc Capitala. Și, peste tot, am putut admira cu mîndrie afișul pe care gazdele l-au dedicat, atât de inspirat, manifestării: pe un fond azuriu, se ridică majestuos Coloana Infinitului, simbol peren al demnității unui popor ce își prezintă cu legitimitate mîndrie cele mai de seamă valori tuturor celor care s-au apropiat cu căldură și profundă înțelegere de acest mare adevăr al contemporaneității, după care drumul către pace impune un dialog sincer, deschis, comprehensiv, dialog în cadrul căruia cultura îi revine un rol preponderent.

Coloana Infinitului strălucea pe afișul concertului inaugural în fața Beethoven-halle. Cultura românească a strălucit prin ambasadorii ei în sălile de spectacol ale acestei manifestări, care s-a bucurat de un binemeritat succes.

Radu Constantinescu



Afișul Săptămîinii culturale românești la Bonn

PREZENȚE

ROMÂNEȘTI

Eminescu sărbătorit în S.U.A.

■ Cu prilejul împlinirii a 135 de ani de la nașterea lui Mihail Eminescu, Universitatea din Michigan și Institutul Internațional din Detroit au organizat primul simpozion dedicat vieții și operei marelui poet. Lucrările lui au fost grupate în volumul **Eminescu — The Evening Star of Romanian Poetry** (Eminescu — Luceafărul poeziei românești), publicat de Departamentul de limbă romanică al respectivei universități (1986, 122 p.). Editorii — profesorii Jean Carduner și Lucian Roșu și asistentul Karl Natanson — au inclus în carte, alături de comunicările propriu-zise, și de alte date privitoare la eveniment, o seamă de traduceri din poeziile lui Eminescu și două cercetări bibliografice orientative, avînd ca autoare pe eseista și prozatoarea Dona Roșu și pe scriitoarea Ann F. Woodward. După un cuvînt înainte al profesorului Jean Carduner, o Prefață a lui Lucian Roșu și o **Privire generală asupra simpozionului** a profesoarei Norma Goldman de la Universitatea Wayne, urmează comunicările, fiecare încercînd a lumina cîte unul sau mai multe aspecte ale operei lui Eminescu.

Astfel, Antonie Plămădeală prezintă **Primele exegeze dedicate poeziei lui Eminescu în secolul al XIX-lea**, insistînd între altele asupra scrierilor lui Elie Cristea. Profesorul Radu Florescu de la Boston College se ocupă de **Dracula în literatura română — de la Budai-Deleanu la Eminescu**, aducînd elemente noi sub raportul faptelor istorice și al celor literare. În eseu **Aura eternității în Eminescu**, Dona Roșu citește cu un ochi proaspăt pagini ale poeziei. Traducătoarea și editoarea canadiană Angela Caracas examinează primele versiuni germane ale scrierilor lui Eminescu, relevînd, între altele, apariția relativ simultană a **Luceafărului** în românește și în nemțește. În versiunea Mitei Kremnitz, Studenta americană Gabriella Rusu vorbește despre Eminescu: o **experiență spirituală**, înfățișează chipul cum s-a apropiat de opera poeziei, care a marcat-o pe termen lung. Eseistul George Alexe propune noi repere în interpretarea operei lui Eminescu, iar Norma Goldman semnaleză cîteva traduceri aproape necunoscute, în limba franceză, din poezia eminesciană, efectuate de Simon Pavves, născut la Ploiești (1892—1983), dintre care se pot citi aici **S-a dus amorul...** și **Mal am un singur dor**. Norma Goldman își încheie comunicarea cu **poezia Somnoroase** pasărele, tradusă de Corneliu M. Popescu, dispărut la 4 martie 1977.

Secțiunea următoare cuprinde traduceri din poeziile lui Eminescu. Parcurgem, astfel, cu textul românesc alături, **Lacul**, transpus în franceză de profesoara Mihaela Bartoi, **O, mamă...** în chineză de Wu Edward Ming-Shing, iar în engleză (americană) poemele: **Ce-ți doresc eu tie, dulce Românie** (tradus de profesoara Sabina Schileru), și **Criticilor mei**, **Sara pe deal** (traduse de Karl Natanson). **Rugăciunea unui dac** (translată de Gabriella Rusu), **Mal am un singur dor** (în versiunea lui David R. Strong), **La steaua** (echivalată de Victoria Prodan Swain) și **Venetia** redată de Tatiana Jitlanu. **Revedere**, tradusă în spaniolă de Maria Teresa León și Rafael Alberti, o reîntîlnim, revăzută și împropătată de Olga Edleen Feliciano.

Bibliografia amintită prezintă o selecție a edițiilor românești din opera lui Eminescu, apărute între 1884 și 1970. Ea se completează cu un catalog-inventar al scrierilor lui Eminescu și al celor despre el, aflate în 1985 în Harlan Hatcher Graduate Library of the University of Michigan, Ann Arbor.

George MUNTEAN

„România literară”

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

Director GEORGE IVASCU

5 lei