

# România literară

G. BACOVIA

(Paginile 12-13)

## DEMOCRAȚIE ȘI CULTURĂ

ÎNȚRE democrație și cultură există în socialism un raport osmotic, profund specific noii orinduirii istorice.

Făurită prin participarea conștientă a întregului popor, societatea socialistă este vital preocupată de adîncirea și de perfecționarea continuă a democrației revoluționare, ale cărei valori, principii și deprinderi sînt formate și însușite în cadrul unui complex și neîntrerupt proces socio-cultural, parte integrantă a marilor transformări care se produc. Unul dintre principalele prime obiective ale revoluției socialiste îl reprezintă realizarea accesului larg la cultură, baza constituirii unei noi conștiințe colective și individuale. Desfășurarea construcției socialiste în țara noastră a implicat astfel, încă de la începuturile sale, un cuprinzător ansamblu de măsuri vizînd culturalizarea maselor, îndeosebi prin intermediul învățămîntului și al unei ample difuziuni a culturii, fără precedent în comparație cu stările de lucruri din trecut.

O schimbare fundamentală, de ordin preponderent calitativ, a acestui proces a fost determinată de Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, eveniment care a marcat în profunzime cursul istoriei socialiste a patriei noastre, inaugurînd o efervescentă epocă de înnoire și de reorganizare în toate domeniile de activitate. Lărgirea cadrului de manifestare democratică a oamenilor muncii, instituirea de noi forme, modalități și mecanisme de participare a întregului popor la desfășurarea vieții sociale și politice, la dezbateră deschisă a marilor probleme ale lumii contemporane sînt însoțite în chip semnificativ de grija pentru ridicarea necontenită a nivelului general de cultură, pentru formarea unei noi conștiințe sociale pe baza existenței unui larg orizont cultural, a asimilării celor mai îndrăznețe cuceriri ale cunoașterii umane. Dezvoltarea culturii și adîncirea democrației revoluționare reprezintă, în concepția partidului nostru, a secretarului său general, două laturi inseparabile, de o însemnătate hotărîtoare, ale vastului proces de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate, a comunismului. „Îndeplinindu-și misiunea sa istorică în România — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu — partidul nostru comunist pleacă de la premisa că știința și cultura sînt părți componente indisolubile ale procesului de edificare socialistă și comunistă a țării. Răspîndirea științei și culturii în masele largi, ridicarea nivelului de cunoștințe generale al întregului popor reprezintă o premisă hotărîtoare pentru atingerea stadiului superior al societății noastre — comunismul, pentru crearea condițiilor ca oamenii să poată face să înșească din ce în ce mai bogat izvoarele avuției materiale și spirituale ale patriei noastre. Numai pe baza înfloririi neîntrerupte a artei și științei și a propagării largi a acestora în mase se poate accelera procesul de lichidare a vechilor mentalități, de ridicare a conștiinței socialiste a oamenilor muncii”.

Întregul efort de înnoire, de modernizare și de reorganizare atît de caracteristic societății socialiste românești de astăzi, se întemeiază pe această legătură indisolubilă dintre democrație și cultură. Dimensiunea formativă și culturală a procesului revoluționar de adîncire a democrației socialiste, de stimulare a participării active a oamenilor muncii la activitatea desfășurată în conducerea și organizarea de către partid a întregului program de edificare a socialismului multilateral dezvoltat se îmbină cu funcția democratică a dezvoltării și răspîndirii culturii, instrument esențial în crearea noii conștiințe. Lupta împotriva vechiului, înlăturarea a ceea ce a devenit perimat, anacronic, avîntul insuflețit pentru progresul neabătut al patriei socialiste se sprijină în chip hotărîtor pe dezvoltarea culturii și perfecționarea democrației noastre revoluționare. Promovînd cutezător această concepție, care se află la baza politicii Partidului Comunist Român, toți oamenii muncii din România, întregul nostru popor își mobilizează energiile pentru transpunerea în viață a mărețelor idealuri socialiste și comuniste.

„România literară”



ROMUL LADEA : Școala Ardeleană (Fotografie de Ion Miclea)

## UN PUNCT ARHIMEDIC

■ **EXISTĂ** mai multe localități în România cărora, numai rostindu-le numele, simți inima cum îți bate mai puternic, te învăluie o vrajă în care se amestecă și admirația dar și conștiința că locul acela, de mărimea unui sat sau a capitalei țării, a însemnat un moment esențial în istoria dramatică a neamului nostru.

O astfel de localitate este Blajul. Numele său a fost consacrat nu printr-o bătălie crîncenă, singeroasă, cîștigată prin forța sabiei și a focului, ci prin puterea minții, a credinței în dreptatea istorică a poporului român, a luptei sale pentru supraviețuire, pentru libertate, pentru unire și independență națională. Blajul, în fața căruia Eminescu se descoperea, salutîndu-l ca pe mica Romă a românilor, Blajul pe care l-au căutat și l-au iubit pașoptiștii din toate cele trei provincii românești, ca pe o stea luminoasă pe cerul întunecat al destinului, Blajul despre care spunea Nicolae Iorga că are în el mai multă istorie decît aer, Blajul lacrimilor rare ale lui Caragiale urmîrîndu-l în zbor pe Vlaicu, în prezența lui Cosbuc, Goga, Agărbiceanu și altor alți spirite alese ale neamului, Blajul purtător de drapel și în unirea din 1918, hotărîtă la Alba-Iulia, Blajul care nu era la început decît un sătuleț, în jurul unui orgolios castel medieval, Blajul a fost și a rămas prin timp ceea ce l-a gîndit și l-a cutezat întemeietorul său adevărat, Inochentie Micu Clain : un punct arhimedic în existența noastră națională. Pe el s-au răzîmat, vreme de peste două secole, ideile și acțiunile revoluționare ale românilor din Transilvania, care n-au vrut să se lase înghenunchiați de monstruoasa, abila și sistematică politică de desnaționalizare a imperiului austro-ungar, socotînd că vechimea, originea, continuitatea și numărul lor preponderent în inima vechii Dacii le dau drept

tul să fie egali cu celelalte nații, să fie ei însisi, să-și unească ființa etnică și statală, pentru totdeauna, cu frații lor din România.

Din aceste idei s-au născut și s-au hrănit și școlile Blajului, cu populația lor totdeauna mai numeroasă decît a orașelului de la imbrățișarea Tirnavelor, școlile care au născut și au hrănit, la rîndul lor, Școala Ardeleană, în vatra căreia s-au călit și ideile lui Bărnuțiu și sabia lui Avram Iancu.

În succesiunea generațiilor, mi-a fost dat și mie, ca atitor mii și mii de copii de țărani, să mă adăp de la aceste adevărate „Fîntini ale darurilor”, cum le numea ctitorul lor, Petru Pavel Aron, și ori de cite ori îmi ating fruntea de umbra zidurilor lor născă mi-aș atinge-o de piatra mormintului uitat undeva într-un colț al Romei, mormintul lui Inochentie, și i-aș auzi cuvintele adresate urmașului său în scaunul păstoresc : „Nu știu prin ce dulceață ne atrage pămîntul natal și nu ne îngăduie să-l uităm”.

Dar cine și cum ar putea să uite un asemenea pămint ?

Cînd string mina oamenilor lui de azi, de la cîrturari la ucenicii mai numeroși ca oricînd pe băncile școlilor cu profiluri atît de variate, de la diriguitorii vrednici ai orașului pînă la muncitorii industriali, la agricultorii și viticultorii lui neîntrecuți, îmi vin iarăși în minte spusele marelui meu consătean Timotei Cipariu, acum, în anul centenarului morții sale, care, lăudînd vrednicia și conștiința de sine a blăjenilor, sublinia : „...asta va face totdeauna din Blaj cel mai înflăcărat corp pentru popor, în care se află părintii, rudele, prietenii și singele lui”.

Singele ideilor, singele existenței și luptei noastre.

Ion Brad



## România literară

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

Din 7 în 7 zile

## România în conştiinţa lumii: o imagine de prestigiu

POLITICA externă a României socialiste, iniţiativele şi demersurile tovarăşului Nicolae Ceauşescu pentru soluţionarea echitabilă a marilor probleme ale contemporaneităţii sunt receptate cu interes de opinia publică mondială, contribuind la consolidarea nemcercată a înaltului prestigiu internaţional pe care această politică l-a adus şi continuă să-l aducă, mereu sporit, ţării noastre, poporului nostru.

Desfăşurările săptămânii la care ne referim aici au fost urmărite atent, poziţia afirmată în cadrul lor de conducătorul partidului şi statului nostru trezind un viu ecou internaţional. Realizările construcţiei noastre interne, programele de modernizare a tuturor sectoarelor existenţei sociale, concepţia despre necesitatea aplicării cuceririlor celor mai noi ale ştiinţei şi tehnicii în toate domeniile activităţii economice, astfel încât ele să cunoască o dezvoltare pe măsura obiectivelor formulate de Congresul al XIII-lea al P.C.R., — toate acestea adaugă noi dimensiuni calitative la imaginea României în lume. Binomul alcătuit din independenţă şi colaborare îşi găseşte reflectarea exemplară în concepţia şi politica noastră. Situiind în centrul relaţiilor cu lumea raporturile de colaborare cu toate celelalte ţări socialiste, manifestându-şi în acelaşi timp solidaritatea cu toate forţele progresiste, democratice, revoluţionare, iubitoare de pace de pretutindeni, România contribuie la instaurarea unui tip nou de relaţii între state, între organizaţiile politice şi obşteşti, între popoare. Apelul lansat de tovarăşul Nicolae Ceauşescu la întărirea şi lărgirea continuă a colaborării, a unităţii de acţiune, a solidarităţii internaţionale a tuturor celor pentru care pacea şi progresul sunt valori fundamentale, idealuri de viaţă, aspiraţii primordiale se face auzit în întreaga lume, cu atât mai mult cu cât este însoţit de chemarea la o abordare nouă a problemelor, a acestor necesare unităţi, în concordanţă cu dinamica realităţii ineseşi.

În această ordine de idei, cuvântarea rostită de tovarăşul Nicolae Ceauşescu la primirea secretarilor cu probleme organizatorice ai comitetelor centrale ale partidelor comuniste şi muncitoreşti din unele ţări socialiste a avut un ecou deosebit. În relatările presei internaţionale se insistă asupra afirmării de către conducătorul român a necesităţii ca relaţiile dintre ţările socialiste să fie bazate pe o egalitate deplină, pe respectarea reciprocă a independenţei şi suveranităţii, pe neamnestecul în treburile interne, avantajul mutual şi înfrăţirea socialistă. De asemenea, este prezentată propunerea făcută de secretarul general al Partidului Comunist Român de a se organiza consultări ale partidelor comuniste şi muncitoreşti, pentru a se putea adopta poziţii comune asupra unor probleme internaţionale. A fost în acelaşi timp reţinută aprecierea dată de tovarăşul Nicolae Ceauşescu rolului conducător al partidelor comuniste şi muncitoreşti ca factor decisiv al fărâşirii cu succes a socialismului şi al participării active la înfrăţirea dezarmării, la asigurarea păcii.

În efortul pentru pace şi dezarmare, în primul rând pentru dezarmare nucleară, România a propus — se ştie — un program complex şi concret de dezarmare, realizabil în etape, menţionând că orice pas în această direcţie ar fi o contribuţie constructivă la opera de salvare a omenirii de consecinţele distructive ale cursei inarmărilor.

SĂRBĂTORIREA zilei independenţei de stat a României continuă să-şi afle ecou în lume ca un prilej de evocare a puternicelor rădăcini pe care actuala structură şi înfrăţirea a ţării le au în istoria naţională. Marile sacrificii făcute de poporul român în lupta sa pentru libertate şi independenţă, punctul lor culminant — revoluţia de eliberare socială şi naţională, antifascistă şi antiimperialistă din august 1944, — toate acestea sunt astăzi unanim recunoscute ca jaloane fundamentale ale evoluţiei istorice care a dus la instaurarea societăţii socialiste în România. Independenţa, suveranitatea, edificarea noii societăţi sunt pietre de hotar ale locului pe care ţara noastră îl ocupă astăzi printre ţările lumii. Realitatea nouă a României se impune în conştiinţele contemporane ca o realitate exemplară, rezultat al concepţiei umanist-revoluţionare, ştiinţific-vizionare a marelui om politic care se află la cîrmă destinelor noastre naţionale.

În cele două decenii şi mai bine de când la conducerea partidului şi statului nostru se află tovarăşul Nicolae Ceauşescu, luptător comunist de înaltă ţinută, patriot înflăcărat, personalitate politică de mare prestigiu internaţional, poporul român a înscris mari succese în toate domeniile economiei naţionale, ştiinţei, culturii, vieţii sociale, în dezvoltarea generală a României.

Între marile realizări cu care Partidul Comunist Român se prezintă în faţa poporului, la loc de frunte se înscrie asigurarea deplină suveranităţii şi a autenticei independenţe naţionale a ţării, a unei politici externe româneşti active, dinamice, al cărei unic scop este apărarea intereselor fundamentale ale poporului român, promovarea cauzei socialismului şi păcii. Datorită acestei politici, România se înfrăţisează azi lumii ca un stat socialist puternic, hotărât să înainteze pe drumul pe care în mod liber şi l-a ales, ca un stat doritor de pace şi colaborare, care îşi spune ferm şi deschis cuvîntul în dezvoltarea problemelor internaţionale, care aduce contribuţii proprii, originale, la soluţionarea lor. Rezultat al muncii eroice a poporului român sub conducerea partidului, această imagine a României de astăzi e definitorie pentru activitatea neobosită, multilaterală a tovarăşului Nicolae Ceauşescu, pentru iniţiativele şi acţiunile sale consacrate salvării păcii, stăvilirii cursei inarmărilor şi trecerii la dezarmare, apărării dreptului sacru al popoarelor şi al oamenilor la existenţă, la viaţă liberă şi demnă, la pace.

Cronica

# Viaţa literară

## Manifestări literare

O serie de manifestări literare în judeţele Sibiu şi Alba au fost dedicate aniversării a 110 ani de la dobindirea Independenţei de Stat a României şi aniversării partidului.

Sub egida Ministerului Apărării Naţionale şi a Uniunii Scriitorilor, în colaborare cu Asociaţia Scriitorilor din Sibiu, a fost efectuată o vizită de documentare la Şcoala militară de ofiteri activi „Nicolae Bălcescu” din Sibiu.

La Casa Armatei din localitate a avut loc o sezoare literară. Au participat: Mircea Ivănescu, Ion Mărgineanu, Ion Mircea, Radu Selejan, actorii Constantin Chiriac şi Alexandru Bălan, precum şi membri ai ceneclurilor literare din şcolile militare ale garnizoanei Sibiu. Din partea Consiliului Politic Superior al Armatei a participat căpitan Grigore Buciu.

La Alba Iulia, la Consfăţuirea cercurilor şi ceneclurilor literare de pe raza judeţului Alba, au participat Ion Mărgineanu şi Mircea Tomuş.

La Uzina Metalurgică din Cugir a fost organizat un recital de poezie patriotică. A urmat, la Clubul Muncitoresc al uzinei, un dialog cu membrii ceneclului literar din localitate. Au participat Ion Mărgineanu, Ion Mircea şi actorul Ion Buleandă de la Teatrul din Sibiu.

La Consfăţuirea cercurilor şi ceneclurilor literare din judeţul Sibiu au reprezentat Asociaţia Scriitorilor Mircea Tomuş şi Ion Mircea.

O sezoare literară s-a desfăşurat şi la Grupul şcolar din Mirsa. Au luat parte Vasile Chifor, Ion Mircea, Mircea Tomuş şi actorul Ion Buleandă.

La Casa de cultură a sindicatelor din Sibiu a fost lansat volumul de poezie *Comentarius perpetuus* (Editura Dacia, 1986), semnat de Rodica Braga şi Mircea Ivănescu. Prezentarea a fost făcută de Titu Popescu. Au mai luat cuvîntul Mircea Ivănescu, Ion Mircea, Mircea Tomuş şi Florin Predescu.

40

Conducerea Palatului Culturii din Piteşti a organizat o serie de manifestări consacrate împlinirii a 40 de ani de activitate neîntreruptă a Ceneclului literar „Liviu Rebreanu”. În cadrul acestor manifestări a fost invitat să ţină două sezoare: „Infrăţite” Ceneclul umoristilor al Asociaţiei Scriitorilor din Bucureşti.

Au participat (din Capitală) scriitorii Vasile Băran, Ştefan Cazimir, Tudor Popescu, Valentin Silvestru, Dumitru Solomon, actriţele Tamara Buciceanu, Rodica Mandache, muzicienii Ovidiu Bădilă, Ioan Boeru şi (din Piteşti) Traian Gărdus, Daniel Militaru, Virgil Militaru, Nicolae Petrescu, George Rizescu.

## Simpozion de dramaturgie

În zilele de 12, 13 şi 14 mai, Comitetul de lectură de pe lângă Secţia de dramaturgie şi critică teatrală a Asociaţiei scriitorilor din Bucureşti, în colaborare cu C.C.E.S., a organizat, la Casa scriitorilor, un simpozion de dramaturgie originală numit „Tirgul de piese”. În cadrul căruia au fost lecturate, în fata unei asistenţe de teatrologi şi secretari literari, un număr de nouă lucrări dramatice semnate de Paul Cornel Chitit, Paul Everac, Tina Ionescu-Demetriu, Doru Moţoc, Iosif Năghiu, Dumitru Radu Popescu, Marin Sorescu, Aurel Sterin, Mircea Tomuş. Opt piese au fost citite de autorii lor, cea a lui Marin So-

rescu, de Elvira Ivaşcu. Piesele au vădit o gamă variată de preocupări şi modalităţi. La comentarea lor au participat: Margareta Bărbuţă, Victor Bibicioiu (C.C.E.S.), I. Caragea (Teatrul Giuleştii), Val. Condurache (T.N. Iaşi), Valeria Duca, B. Elvin, I. Gheorghiadă (Teatrul din Satu Mare), Florian Nicolau, Oana Popescu (Teatrul Notara), Florin Potra, D. Roman (Teatrul din Braşov), Radu Anton Roman, Natalia Stancu, Traian Selmaru, Laurenţiu Ulici, D. Velca (Teatrul din Petroşani), Ion Zamfirescu.

Lucrările simpozionului au fost conduse de Paul Everac, secretarul Secţiei de dramaturgie.

## Întîlniri cu cititorii

au participat Valeriu Răpeanu, Adrian Angheliescu, Bogdan Bădulescu.

La „Casa colecţiilor de artă” din Brăila — romanul „Singularitatea din urmă” de Mihail Crama şi volumul „Înainte de a uita” de Paul Cortez.

La Facultatea de Filologie a Universităţii din Craiova — volumele „Scriitori romantici români la început de drum” de Constantin Popescu şi „Poetica minulesciană” de Sina Dănculescu.

La Ceneclul literar al Asociaţiei Scriitorilor din Timişoara şi al revistei „Orizont” — au fost citite fragmente dintr-un roman în lucru de Antoaneta C. Iordache. La discuţii au participat Mircea Mihăies, Eugen Dorcescu, Marian Odangiu, Valeriu Drumes, Cornel Ungureanu, Olimpia Berca, Brînduşa Armanca şi Anghel Dumbrăvenanu.

La şcoala generală nr. 85 din Capitală s-a desfăşurat un simpozion literar în cadrul căruia Gh. Bulgăi şi Ion Tănase au vorbit elevilor şi cadrelor didactice despre „Arta literară în opera lui Mihail Sadoveanu”.

La Biblioteca „I.L. Caragiale”, sub genericul „Poezia politică a ultimelor decenii”, Mircea Micu şi Radu Vaida au purtat un viu dialog cu publicul.

La Biblioteca „M. Sadoveanu” din Capitală a fost prezentat volumul de nuvele „Eternele iubiri” de Ioana Postelnicu. Au luat cuvîntul Toma George Ma-

## În spiritul colaborării

Vineri, 15 mai 1987, a făcut o vizită de lucru la Uniunea Scriitorilor dl. Hugh Arbuthnot, ambasadorul extraordinar şi plenipotenţiar al Marii Britanii la Bucureşti.

Ospetele s-a întâlnit cu Dumitru Radu Popescu, preşedintele Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România. La întrevvedere au participat dl. Kevin Mc. Guinness, ataşatul cultural al Ambasadei Marii Britanii la Bucureşti, Ion Hobana, secretar al Uniunii, şi prof. Andrei Bantaş. Au fost discutate aspecte ale dezvoltării relaţiilor de colaborare dintre scriitorii din cele două ţări.

Cu prilejul vizitei pe care o întreprinde în ţara noastră, poetul Giovanni Giudici s-a întâlnit, vineri 15 mai 1987, la Casa Scriitorilor „Mihail Sadoveanu” cu Alexandru Balaci, vicepreşedinte al Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România. La discuţiile care au avut loc au participat Vasile Andru şi Teofil Bălaj şeful Secţiei relaţii externe a Uniunii. A fost de faţă Giancarlo Silvestro, directorul Institutului italian de cultură din Bucureşti.

## „Colocviul Artelor”

La Casa de cultură „Friedrich Schiller”, în cadrul Colocviului Artelor, a avut loc o manifestare sub genericul „Lupta pentru unitate şi independenţă — permanenţă a istoriei patriei”, subiect dezvoltat de prof. Florian Tănăsescu.

Recitalul de poezie patriotică cu tema „O ţară, un partid, un tricolor” a fost susţinut de: Petre Strihan, Elvira Ivaşcu, Valeria Deleanu, Petru Marinescu, Al. Clenciu, Geo Călugăru, Dennis Dărău, Călugăru Rodica, Gh. Penciu, Doina Vodă, Elena Vataman, Eugenia Muntean, Costin Monea, Florian Iordache, Ion Untaru, Fronca Bădulescu, Corina Donos, Laurian Stănescu, Cantilă Rodica şi Arcadie Donos.

iorescu, Ion Horea, Dan Zamfirescu, Ioan Meişoiu.

La Casa de cultură a sindicatelor din Medgidia a avut loc o sezoare literară intitulată: „Literatură poetică actuală în contextul literaturii române”.

Scriitorul constantean Eugen Lumezianu a realizat un fructuos dialog cu publicul cititor. Membri ai ceneclului literar-artistic „Metamorfaze” al Casei de cultură a sindicatelor au susţinut un recital de poezie intitulat „Oda pămîntului meu”.

În judeţul Cluj: Augustin Buzura, Horia Bădescu, Viorel Căcoveanu, Letay Lajos, Teohar Mihaeş, Mircea Muthu, Ion Oarcăşu, Mircea Oprea, Petru Poantă, Vasile Rebreanu, Eugen Uricaru, Ştefan Damian, Tudor Dumitru Savu, Domiţian Cesereanu, Doina Cetea, Const. Cubleşan, Vasile Igna, Negoită Irimie, Király László, Lászlóffy Aladár, Cseke Péter, Tudor Vlad, Mircea Popa.

În cadrul Decadei culturii ştiinţifice turdene „Poetaisa 87” a avut loc întîlnirea oamenilor muncii din municipiul Turda cu scriitorii: Horia Bădescu, Ştefan Damian, Mircea Ghiţulescu, Liviu Petrescu şi Mircea Muthu.

La Liceul Energetic din Cluj-Napoca a avut loc o sezoare literară la care au participat scriitorii: Tudor Dumitru Savu, Doina Cetea şi Valentin Taşcu. La cinematograful „Arta” a avut loc întîlnirea scriitorilor: Adrian Popescu, Cornel Udrea, Ion Arcaş şi Doina Cetea, cu publicul cititor.

## SEMNAL

N. Iorga — PE DRUMURI DEPARTATE. Vol. I. 1890—1926. Ediţie îngrijită, selecţia textelor, studiu, note şi comentarii de Valeriu Răpeanu. (Editura Minerva, 672 p., 43 lei).

Alexandru Balaci — ÎN FLUXUL SPIRITUALITĂţii. Eseuri. (Editura Eminescu, 228 p., 11 lei).

Nicolae Manolescu — DESPRE POEZIE. Volum în seria „Critică-Eseuri”. (Editura Cartea Românească, 248 p., 11,5 lei).

Tudor George — CARTEA SONETULUI. Partea întâi. (Editura Cartea Românească, 321 p., 10,50 lei).

George Alboiu — TURNIR. Versuri. (Editura Cartea Românească, 88 p., 9,25 lei).

Mihail Duţescu — UN OM, ÎNTR-O ZI. Roman. (Editura Scriitură Românească, 164 p., 10,50 lei).

Petru Ursache — T. MAIORESCU ESTETICIANUL. Studiu hermeneutic. (Editura Junimea, 304 p., 15 lei).

Vasile Dan — ELEGIE ÎN GRĂDINĂ. Versuri. (Editura Eminescu, 52 p., 6 lei).

Vasile Bogdan — DORANA. Roman. (Editura Eminescu, 232 p., 12 lei).

Lia Miclescu — CUMINŢENIA ZĂPEZII. Note de călătorie din Scandinavia şi Groenlanda. (Editura Sport-Turism, 180 p., 7,75 lei).

Gheorghe Schwartz — OM ŞI LEGE. Roman. (Editura Eminescu, 362 p., 18 lei).

Petru Rezuş — PE ARIPI. Versuri. (Editura Cartea Românească, 174 p., 14 lei).

Daniel Tei — VOINICIA, VOINICEL ŞI AZOREL. Versuri pentru copii. (Editura Ion Creangă, 72 p., 7 lei).

Eugenia Zaimu — VARA ENIGMELOR. Roman. (Editura Ion Creangă, 128 p., 7 lei).

Liviu Mărghitan — DECEBAL. Volum în colecţia „Domnitori şi voievozi”. (Editura Militară, 192 p., 8 lei).

Corneliu Omescu — MOSTENIREA. Roman. (Editura Militară, 240 p., 8,75 lei).

Mihail Negulescu — DE UNDE VINE DIMINEAŢA. Versuri pentru cei mici. (Editura Ion Creangă, 60 p., 12,50 lei).

Vasile Avram — SPIRALA. Roman. (Editura Cartea Românească, 180 p., 8,75 lei).

Mihail Martiş — DE LA BHARATA LA GANDHI. Volum în colecţia „Popoare, culturi, civilizaţii”. (Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 360 p., 42 lei).

Liviu Pendefunda — DRUMURI PRIN MOLDOVA. Note de călătorie. (Editura Sport-Turism, 96 p., 5,50 lei).

Alexandre Dumas — ISABELA DE BAVARIA. Traducere de Şt. Dimulescu în colecţia „Romanul istoric”. (Editura Univers, 384 p., 19 lei).

Henry James — AMBASADORII. Traducere de Corneliu Rudescu; ediţia a II-a revăzută; prefaţă de Ştefan Stoescu. (Editura Univers, 512 p., 27 lei).

Odette Renaud-Verné — POVESTIRI ELVEŢIENE CONTEMPORANE. În româneşte de Jean Grosu. (Editura Albatros, 135 p., 7,25 lei).

LECTOR



# Centrul vital al națiunii

**ROLUL** conducător al partidului în procesul revoluției socialiste și al edificării noii societăți este o necesitate istorică, o legitate obiectivă care decurge din însăși esența societății socialiste, din structurile și forțele sale motrice. Este o problemă de socialism științific, dar cu implicații și consecințe durabile în toate sferele gândirii și activității sociale. În opera secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, acest principiu ocupă un loc de frunte și din ea se desprinde o concepție generală (filosofică, sociologică, politologică), întemeiată deopotrivă pe învățătura socialismului științific și pe experiența bogată a construcției socialiste în patria noastră despre necesitatea și perfecționarea rolului conducător al partidului. O idee fundamentală a acestei concepții, reafirmată cu noi argumente în Cuvântarea tovarășului Nicolae Ceaușescu la primirea secretarilor cu probleme organizatorice ai Comitetelor Centrale ale partidelor comuniste și muncitorești din unele țări socialiste, este că acest rol se constituie, se afirmă cu eficiență și se legitimează nu ca ceva din afară, ci ca o forță lăuntrică a clasei muncitoare, a tuturor oamenilor muncii — și tocmai în acest sens partidul este **centrul vital al întregii națiuni**.

„Partidul Comunist Român a avut și are în vedere — afirma tovarășul Nicolae Ceaușescu — că întreaga dezvoltare a construcției socialiste trebuie să se bazeze pe asigurarea rolului conducător al partidului comunist în toate sectoarele de activitate. Desigur, fiecare partid poate să adopte forme organizatorice și de activitate practică diferite. Dar asigurarea, într-o formă sau alta, a rolului conducător al partidului constituie, după părerea noastră, o necesitate generală — așa putea spune — o legitate obiectivă a construcției societății socialiste”.

În teoria socialismului științific, acest rol este argumentat de regulă pentru societatea modernă, prin poziția obiectivă a clasei muncitoare în această societate, ea fiind clasa ce intruchipează pozițiile cele mai înaintate ale muncii productive, prin necesitatea conștiinței de sine a acestei clase, a unui proces de constituire a tendințelor fundamentale din lumea contemporană, a statutului și funcțiilor diferitelor clase, în primul rând ale clasei muncitoare, care polarizează și conduce lupta revoluționară. În ultimele decenii s-a pus însă o problemă nouă: aceea de a înțelege rolul conducător al partidului din perspectiva edificării societății socialiste, a experienței dobândite în noile condiții ținând seama de schimbarea radicală a dialecticii spontan-conștient în dezvoltarea socială, prin creșterea considerabilă a proceselor conștiente, prin călăuzirea științifică a tuturor sectoarelor de activitate, în lumina unor idealuri etico-filosofice devenite deziderate programatice; dezvoltarea societății prin desființarea claselor exploatoare, omogenizarea socială prin apropierea condițiilor de viață și muncă a claselor și categoriilor de oameni ai muncii, în frunte cu clasa muncitoare, creează o situație cu totul nouă: **partidul intruchipează acum interesele vitale ale națiunii**, valorile sale definitorii, referențiale. Resortul esențial al omogenizării sociale, care reclamă o conducere politică unitară, îl constituie noua și tripla calitate a oamenilor muncii: proprietari ai mijloacelor de producție, participanți cu drepturi depline la organizarea și conducerea proceselor de producție, la adoptarea deciziilor privind treburile generale ale țării, și beneficiari (direct sau indirect) ale muncii lor. De aici decurge adevărul că **necesitatea și legitimitatea** rolului conducător al partidului are temeiuri de ordin economic, social și politic — ținând seama de primatul revoluției politice și a factorului politic în reconstrucția vieții sociale, de promovarea unor criterii umaniste la nivelul structurilor de bază ale societății, de semnificația cognitivă și axiologică a acestui principiu — partidul fiind expresia cea mai înaltă a conștiinței axiologice a națiunii.

**CONTRIBUȚIA** originală a partidului nostru, a tovarășului Nicolae Ceaușescu, se referă tocmai la noile determinări social-politice și culturale, la calitatea morală umanistă a acestui principiu, în acord deplin cu umanismul revoluționar al întregului sistem de civilizație. Plecând de la cuvintele lui Marx: „Un violonist se dirijează singur, o orchestră are nevoie de dirijor”, tovarășul Nicolae Ceaușescu spunea: „Folosind metafora lui K. Marx, putem spune că dezvoltarea societății moderne în general și cu atât mai mult a societății socialiste, care este opera creației conștiente a masei, impune existența unui dirijor multilateral, cu vaste și multiple calități și cunoștințe. De fapt, în cadrul societății de azi acționează un mare număr de dirijori care, la diferite niveluri ale organizării sociale, asigură buna funcționare a mecanismului public, îndrumarea nenumăratelor compartimente de activitate. Dar, la rindul lor, toți acești dirijori trebuie să acționeze, în mod unitar, pe baza unei conduceri și dirijări centrale, unice. Tocmai în această concepție este necesar să se realizeze conducerea societății noastre socialiste, rolul de dirijor colectiv îndeplinindu-l partidul comunist — forța politică conducătoare a întregii națiuni”.

Rezultă din această sugestivă caracterizare integrarea organică a partidului în societatea socialistă la

toate nivelele și în toate structurile funcționării sale, de la Comitetul Central până la organizația de bază. Autoritatea partidului și a fiecăruia din componentele sale, a fiecăruia din membrii săi nu este impusă din afara structurilor muncii și activității oamenilor, ci se dobândește și crește din chiar funcționarea optimă a acestor structuri, ca modele de conștiință și inițiativă creatoare, ca modele de organizare și conducere, de valorizare și decantare a unei noi experiențe sociale de muncă, de gândire revoluționară și asumare a unor înalte responsabilități.

**ÎN** CHIP metaforic, am spune că prezența partidului în uriașul șantier de muncă constructivă, pe care-l reprezintă România contemporană poate fi asemuită cu punctele cele mai luminoase, mai încărcate de energie și inițiative creatoare, de pe harta geografică a ființei românești. În acest sens trebuie să înțelegem și sintagma: „**partidul — centru vital al întregii națiuni**”, perfecționându-și el însuși, odată cu dezvoltarea națiunii și societății socialiste, structurile de organizare, stilul de gândire și acțiune, având însă mereu conștiința că trebuie să fie exemplar și călăuzitor, în raport cu întreaga societate, cu toate compartimentele vieții sociale. Însăși perfecționarea structurală și funcțională a partidului, a exercitării rolului său conducător nu este o problemă de sine stătătoare, ci e organic legată de maturizarea și dezvoltarea întregii societăți, a activității productive, a organizării și conducerii, a culturii și conștiinței socialiste. O pirhie esențială a acestui proces o constituie adinca **democrației socialiste** în propria organizare și funcționare a partidului, care trebuie să fie, de asemenea, exemplară pentru întreaga societate. Partidul este inițiatorul creării unui sistem atocuprinzător al democrației socialiste.

Prin conștientizarea superioară a contradicțiilor sociale și a dificultăților ivite sau erorilor comise, prin promovarea consecventă și în toate domeniile de activitate a **spiritului revoluționar**, îndeosebi în ceea ce privește dialectica vechiului și noului în actuala etapă și necesitatea unei pedagogii sociale a modelelor, prin actualizarea și educarea **omeniei românești ca omenie comunistă**, ca atitudine umană, ca stil de viață și gândire, se asigură un permanent și benefic circuit cognitiv-informațional și creativ-axiologic între popor și partid, ca partea sa cea mai conștientă, mai revoluționară. Idee exprimată astfel de tovarășul Nicolae Ceaușescu: „Partidul reprezintă nucleul în jurul căruia gravitează întreaga societate și de la care radiază energia și lumina ce pun în mișcare și asigură funcționarea întregului angrenaj al orinduirii socialiste. La rindul său, partidul se regenerează continuu sub impulsul puternicelor fascicule de energie și lumină ce se îndreaptă continuu spre el din rindul rațiunii noastre socialiste”. Este, cu alte cuvinte, un partid legat prin mii de fire de tradițiile profunde ale culturii românești, de marile însușiri și năzuințe spirituale ale poporului român, de umanismul funciar și intrinsec al omului român și al civilizației socialiste românești, de visurile sale cele mai scumpe de a-și făuri o societate mai dreaptă și mai umană, în deplină independență, libertate și demnitate.

**CULTURA**, arta nu sint și nu pot fi în afara exercitării benefice, stimulative a rolului conducător al partidului, dar aici el se manifestă în forme specifice. De fapt, concepția potrivit căreia această legitate obiectivă acționează dinăuntru, înainte de toate prin munca și viața exemplare ale comunistilor își dovedește eficiența mai ales în sferele culturii și artei. Dacă ar fi să sintetizăm unele din aceste modalități specifice, am menționa: afirmarea consecventă a unei filosofii partinice, angajate, în stare a impulsiona și direcționa toate formele culturii, pe toți creatorii de artă și literatură, promovarea unui anumit **model uman** pe temeiul unei experiențe constructive înaintate și stimulative, a unei superioare conștiințe morale și punind în joc uriașe energii psiho-afective și intelectuale, stimularea libertății, a schimbului de opinii, a dezbaterii celor mai dificile probleme care interesează întreaga societate. Așa cum subliniază tovarășul Nicolae Ceaușescu: „Forța transformatoare a artei este condiționată într-o măsură hotărâtoare de concepția filosofică ce stă la baza ei”. Rolul conducător al partidului nu se exercită nicăieri prin metode administrative sau substituirii organizaționale, iar în sfera artei mai puțin ca oriunde. Nu numai că acest rol nu împietăiește asupra libertății actului creator și diversificării stilistice a artei, dar el ia chiar chipul libertății constructive, al autoangajării filosofice. Peisajul artei și literaturii românești contemporane arată cu deosebită claritate că principiul conducerii de partid, nu numai că nu înseamnă uniformizare, absența libertății, ci dimpotrivă, asigură o mare diversitate stilistică, cele mai variate forme de libertate constructivă, înflorirea nestingherită a tuturor formelor și genurilor de artă. Ca atare, orice artist autentic subscrie la aceste cuvinte ale secretarului general: „Unor oameni le poate place arta abstractă, altora nu. Noi considerăm că tendințele și curentele artistice se pot manifesta cu o singură condiție: să promoveze elevarea spirituală a omului, prietenia și colaborarea între oameni”.

Al. Tănase



RODICA CIOCARDEL-TEODORESCU: **Artiști amatori** (Galeriile municipiului București)

## Poem de laudă

Fluture alb — dimineața de mai  
Mi se așează în bătaia privirii  
Și lancea unui fir de iarbă  
Ca sabia lui Damocles imi stă  
Deasupra capului, cit încerc  
Fără umbrirea emoției să termin  
Un minuscul poem de laudă  
Plăpindului virf ce strâpunge  
Țărina și inima neagră a nopții  
Cu o forță mai mare decît oțelul  
Lăncii adevărate aducătoare de moarte.

## Poem în mai

În luna mai poemul politic  
Îl scrie floarea de mac;  
Nici timp nu mai este acum  
Să alătur două cuvinte.  
La marginea orașului, în verdele ierbii,  
Vocala ei roșie  
Umple de tăcere muzica ploii.

Nicolae Stoie

## Prezentul pînii

Vin din adincul tău  
Și adu-mec parfumul livezilor tale  
Știind datinile și obiceiurile de patrie  
Muncitorii lucrînd la primenirea  
Satului și orașului a tot ce se cheamă istorie  
Și spun, ah, măică țară, liră de aur —  
Carpații, Cimpia Bărăganului  
Fluierul prin care rostești prezentul pînii...

Ion Machidon

## Străluciri

Strălucesc stelele  
În griul carbonizat  
De la Sarmizegetusa Regia  
Și-n cele trei colțuri  
Ale singurătății.  
Zidul nopții se îndepărta  
Ca și părul Junonei  
Și sabia șlefuită la Roma  
Prinse timpul în dans  
Și-l biciuia și-l bifurca  
Și-adus de pe drumuri lungi  
Focul și singele  
Țișneau și mușcau.  
Vă rog să vă reamintiți  
Cine mai era  
Cine mai era alături de mine  
Griu  
La Sarmizegetusa Regia ?

Doina Cetea



# Frescă, psihologii, experiențe



**C**U al treilea volum al romanului *Chinuții nemuririi* se încheie o construcție narativă de proporții monumentale. Redactată în timpul războiului (1941-1945), dar editată abia în cursul ultimilor zece ani\*, trilogia lui Victor Papilian se înscrie tipologic în linie dostoevskiană, apărând în contextul creației prozastice a autorului ca pandantul unuia din romanele sale anterioare. În credința celor șapte sfeșnice (2 vol., Cluj, 1933), fată de care de altfel se situează, în parte, paralel, prin încadrarea timpului epic în aceeași perioadă istorică.

Prin spațiul epic, *Chinuții nemuririi* se clasează alături de *Fără limită* (1936), având însă o arie incomparabil mai vastă. Acest ultim roman este, în aspectul pictural, o mare frescă a ambianței medicale universitare și a vieții spitalicești din Capitală în anii imediat premergători înnărilor război mondial (1914-1916) și în durata aproximativ unui deceniu după, cu tablouri marginale și din alte medii, bucureștene și provinciale. Modalitatea compozițională: cronică. Pe suprafața a mult peste o mie de pagini se succed lent situații din existența cotidiană a unor medici și, mai ales, a spitalelor în care acestia lucrează. Filantropia și Colentina. Cartea este o imensă expoziție de „felii de viață”.

Principiul formativ al unei asemenea opere nu putea fi, desigur, artisticul integral. Prin compoziție și stil, *Chinuții nemuririi* aparține prozei aflate chiar la antipodul scriiturii estetice. Naratorul relatează fără preocupare pentru construcția frastică, pentru efectele de ordin literar ale formulărilor, și fără a căuta să structureze original, imprevizibil, totul epic. Nici un procedeu neobisnuit, interesant sau măcar o pluralitate de tehnici fie și tradiționale, nimic — în ordinea compozițională — de natură a sparge monotonia, a înlătura platitudinea. Unica modalitate rămâne expunerea, aglutinarea de situații. Totul se petrece în prezent și în realitatea obiectivă, nimic nu e rememorat, retrăit în conștiință sau proiectat în zonele visului. Fără finete, cu instrumente primitive sint practicate incursiunile în lumea lăuntrică a personajelor și nu în puține rânduri la adresa acestora sint emise caracterizări, inclusiv caracterizări apreciative, auctoriale. Și totuși, cită autenticitate substanțială! Ce revărsare de viață!

**S**CRIEREA debutează cu un bal studentesc, la care, ca la hora din Ion al lui Rebreanu, viitoare personaje își dau pe față, sumar, o trăsătură psihică definitorie, spre a deschide apoi cititorului toate încaperile (inclusiv culisele) lumii lui Asklepios, introducându-l în săli de operație și disecție, în amfiteatre, laboratoare, cabinete, birouri, săli de ședințe, locuințe particulare, nu fără a-l purta și în afara ei: pe străzi, prin localuri, prin periferii, în orașe de provincie, la țară. Parcurgem romanul cum am viziona un film. Un film doar la prima vedere documentar. În stereotipia lor adesea doar aparentă, nenumăratele secvențe cinematografice compun realmente o lume. Climatul de mediu universitar cu specific medical, atmosfera vieții de spital sint, prin derularea de „momente”, înfățișate panoramic, cu o exactitate și o forță plasticizantă unice în literatura română. Viguros realistă, pictura e de caracter pluridimensional. Fixând imagini, ea comunică și pulsații de viață interioară, reflectă tensiuni intelectuale. Dialogurile dintre medici sint adesea discuții științifice, unul dintre subiecte, cel mai pasionant, fiind, mai ales în volumul întâi, teoria lui Freud, o noutate înainte de primul război chiar pentru savanți, cunoscută doar de citiva, și mai mult din auzite. O seamă de situații sint, prin conținut, adevărate mici spectacole dramatice. Operațiile, de exemplu, în special cele efectuate în prezența studenților, includ momente de tensiune, emoții, suspansuri. În durată lor se verifică metode și procedee chirurgicale, se confruntă competențe, orgolii, ambiții, fiind în joc, odată cu viața pacientului, și reputația, prestigiul, chiar cariera și libertatea medicilor și viitorilor medici. Indiferent de natura lor, situațiile pun în lumină pasiuni, interese, dușmăni, dezvăluie ca-

ractere. Relevă, într-un cuvânt, omenescul: eternul omenesc, într-o anume variantă a lui care, modelindu-le, integrează psihologii și mentalități felurite diferențiate.

Romanul-frescă încorporează un roman de caractere. Multe dintre figurile ce mișună în trilogie sint prezente episodice, apariții meteorice, dar nu e mic nici numărul celor cu pregnant sau măcar distinct contur individual: profesori și docenți, precum Anghel Drăghiceanu, chirurg de prima clasă, jovial, volubil, debitor de snoave, unele compuse pe loc, chiar în timpul operațiilor, elegantul Traistaru, și el un chirurg eminent, dar temperament diferit, irascibil la modul simpatic, izolatul, disprețuitul Orman, bigot notoriu și (totuși) personalitate științifică excepțională, descoperitor al insulinei, Buteanu, ardelean ursuz, autentic om de știință, hapsinul Drăghici, spoliator al bolnavilor, sirguinciosul fără personalitate Marin Gheorghiu, mereu molarul Urlișu, doctor cu pregătire solidă, multilateral instruit, însă dascăl nedrept, părtinitor, pățimaș, fals puritan, cu viață dublă, Magheru, contracandidat fără voie la catedra rivnită de Urlișu, natură complexă, cu reacții imprevizibile (după dobândirea catedrei, ...se sinucide), spirit distins, generos, sensibilitate fină, timoratul și ranchiunosul Mladin, chirurg mediocre, minte redusă, ins cu apucături despotice; medici fără atribuții didactice, ca întreprinzătorul, libertinul Podariu, ca inhibatul Cleonic Mavru, care, spre a-și ascunde timiditatea, se complăce în postura de „mască oficial”; studenți în practică la spitale, ca interni sau externi: incrincentatul arivist Marius Leluț, personaj balzacian, „character”, creație memorabilă, ușuraticul, un timp, apoi interiorizat Gabriel Leonin, ale cărui trăiri fac obiectul unui adevărat roman de analiză psihologică, călugărul Manoil, coruptul Tomazu, neajutoratul „boul”, căcătorul în străchini Badea Popescu, suflet de slugă, carierist de speță inferioară, fanaticul naționalist Bratu, după război pistolar, Tepeșu, emulul său politic, superficialul lăncu, compunător de șlagăre, Irineu Bulbuc, un spilcuit cu monoclu, infatuit, nu lipsit de posibilități intelectuale, cultivata Cornelia Toporaș, amanta lui Magheru, după a căruia plecare în lumea cealaltă își provoacă și ea sfârșitul, Alice Teodoru, o nimfomana arghirofilă cu mare simț practic, cu multe relații utile; în fine, oameni de tot soiul din afara lumii medicale, dar având cu ea, sau cu unii dintre acei ce o compun, diverse raporturi: între alții, Iosif Bidaru, „filosoful pleșcar”, mincâu și a femeiat, pentru care gindirea e joc gratuit, speculație pură, poeta Ioana Stamat, fostul profesor de desen Eustașiu, pictor considerat de unii genial, frumoasa, mindra, curtată Lia Caloianu, viitoare soție a lui Leluț, pitorescul medic de mahala Pandeale Raică, vulgar, incult, primitiv, necioplit, dar cu intuiții uimitoare, vinderător empiric al gonoreei printr-un preparat de speță viitoarelor sulfamide, obținut la împlinire, învățătorul Leluț, tatăl studentului, șnapan vesel, potlogar de o viclenie rudimentară, agent electoral bătaș, lăuator de mită de la elevi, falsificator de acte, nenorocitele prostituat Mindra și Mița, proxenetul Fănică Domnișoru.

**P**ERSONAJELE de prim-plan permanent, puternic individualizate, statuare, atlași ai întregului edificiu romanesc sint două: Marius Leluț și Gabriel Leonin. Purtătorul celui de al treilea nume titular, Manoil, sustine doar o aripă a edificii, cea ideatică. Căci, frescă, roman de caractere, roman psihologic, *Chinuții nemuririi* e și un roman de idei.

Veritabil tip, omologul în halat alb al lui Ion (fără vigoarea lui, totuși, Marius Leluț, este intruparea arivismului absolut, feroce. Mobilul actelor sale este dorința de glorie și putere, impulsivă de

complexe atavice, exacerbată până la monstruos de setea răzburării pentru originea joasă. Calitățile pentru satisfacerea acestei dorințe pe cale onestă nu-i lipsesc. E capabil, inteligent, dibaci, posedă o voință de fier, o extraordinară putere de muncă, o capacitate de a se domina formidabilă. Numai cu acestea i-ar trebui însă prea mult timp pentru a se realiza la nivelul ambițiilor. Decis să parvină rapid, nu-i rămâne, pentru atingerea scopului, decit să acționeze, cu indiferență mijloace. Mereu activ și tot timpul la pînă, studentul imbină munca profesională tenace, și în genere efortul intelectual neconținut, cu practici tenebroase. Învață cu obstinație, nu numai medicină; ci și limbi străine (germana și-o însușește în câteva luni, trecind apoi la engleză), încearcă să se califice pictor (deși nu are vocație) și se ține, în același timp, de intrigi, asmute profesori împotriva colegilor competitivi, face „jandarmerie științifică”. Sobru pînă la rigiditate, dur, nemilos, cinic, urind „ciocoi” din învățământul medical fărânește, disprețuind „inutilii” (aceștia sint pierzătorii de timp, spunătorii și ascultătorii de bancuri), Leluț dușmănește, de fapt, instinctiv, pe toți acei ce îl concurează pe un tărâm oarecare, ori l-ar putea concura.

Principiul unic al conduitei sale fiind calculul rece, e normal ca Marius Leluț să aprecieze oamenii exclusiv în funcție de propriile interese. Pe cei de care se poate folosi îi cultivă în măsura în care izbuteste să-i manevreze, pe inutilizabili îi declară „inutili” și întreprinde tot ce îi stă în putință pentru a-i elimina. La baza amicitiei cu Leonin pune interesul de a împiedica alegerea ca președinte al societății studentești a lui Tomazu. Cu Lia Caloianu se însoară pentru a pătrunde în societatea înaltă și a avea în socru deputat un ocrotitor. Il obține. Prin tatăl Leluț izbuteste în timpul primului război mondial să scape de front. Din Urlișu, pe care în timpul studenției îl admiră sincer, își face un idol, și luptă pentru el cu îndrăzneală, în speranță, adevărată, că, ajuns profesor, docentul îi va lăsa lui laboratorul și la momentul oportun, îl va ajuta să obțină catedră. Cînd nu mai are nevoie de cineva, îl abandonează simplu, fără procese de conștiință. Lipsa lui de scrupule nu are limite. Mergînd în Statele Unite, cu o bursă Rockefeller, publică acolo, sub numele său, o lucrare a lui Urlișu, cea mai importantă. Nu-i pasă de scandal. Tot mai infatuaș și tot mai doritor să urce, în virtutea consacării științifice și treptele ierarhiei sociale, Leluț își pune candidatura la postul de decan, se visează ministru. Pierzînd orice simț al măsurii, și chiar al realității, el se abandonează, în ceasurile de euforie, unei grandomanii delirante, își dăruie iluzii de autoafirmare eclipsantă, prin negații răsunătoare, demolări spectaculoase.

Incins de adevărate deliruri, uneori, alte dați copleșit de anxietate, Marius Leluț, parcurge stări paroxistice. Acestea nu pot, firește, decit să-l dezechilibreze psihic și să-i perturbeze grav funcțiile organice. Surparea ia forma unei hemiplegii.

Leonin e altă natură. Frivol, ca student, glumeț și petrecăreț, creator de snoave și cel mai mare crai din facultate, activ totuși și în plan profesional, descoperitor al unei substanțe bacteriofage, autor al unei broșuri, excelent pianist amator, el se schimbă după aceea radical. În psihicul său se produce o adevărată mutație. „Domnișorul ochi frumoși” (cum îi spun femeile) devine în volumele doi și trei nu doar opusul lui Leluț din toate punctele de vedere, emulul cu evoluție inversă, ci un personaj de altă speță. Leluț este un caracter. Leonin — un anticaracter. Leluț se situează literar în categoria eroilor de factură balzaciană și stendhaliană: Leonin: în descendența oamenilor lui Dostoevski. Ioana Stamat îl declară „tovarăș” al lui Mișkin și Marmeladov.

Pe front în tot cursul războiului, după demobilizare medic, timp de trei ani, la Strenaia, unde dintr-un spital paraginț face un model, dobîndind implicit renume, Leonin străbate experiențe interioare de pe urma cărora întreaga lui concepție de viață se modifică. Prietenia cu un copil fenomenal, pe moarte, și mai ales cu o femeie de vis îi relevă noi dimensiuni ale existenței, sensuri nebănuite, determinîndu-l să considere totul dintr-o nouă perspectivă. „Chinuit al nemuririi” asemenea lui Leluț și multor altora, Leonin este, de la un timp, stăpînit tot mai mult de simțul eternității. Pînă să ajungă însă a percepe fenomenele cu acest simț, oarecum supraindividual, are, firește, de surmontat obstacole, de invins crize traumatizante, și tocmai înregistrarea acestui proces de prefacere sufletească procură scrierii un loc în teritoriul prozei de analiză psihologică. Orgolios din fire, dornic de afirmare superioară, consternat de a nu se fi impus, la un număr de ani de la absolvirea facultății, decit ca bun practician, mare chirurg merit să rămînă toată viața „la hernii și apendicite”, scurmat de sentimentul că este irevocabil predestinat mediocrității, tînărul medic are momente de exasperare, frică, deprimare extremă. Ar dori să inebunească, să moară. Gîndul că unii dintre colegi, inclusiv slăbănogul Badea, au ajuns universitari, că Leluț a tipărit o multime de lucrări și trece drept o somitate științifică, în timp ce el n-a mai scris după licență nimic și parcă paralizază la vederea unei coli albe, îl umple de invidie otrăvită, de ură demențială. Sub apăsarea sentimentului de ratare, se crede mizantrop și ateu, spune intimitilor și își spune lui însuși că, deși vindecă oamenii, nu-i poate iubi. La un moment dat i se pare că ar prefera descoperirii unui leac împotriva cancerului de către Leluț moartea în cele mai infernale chinuri a milioane de suferinzi.

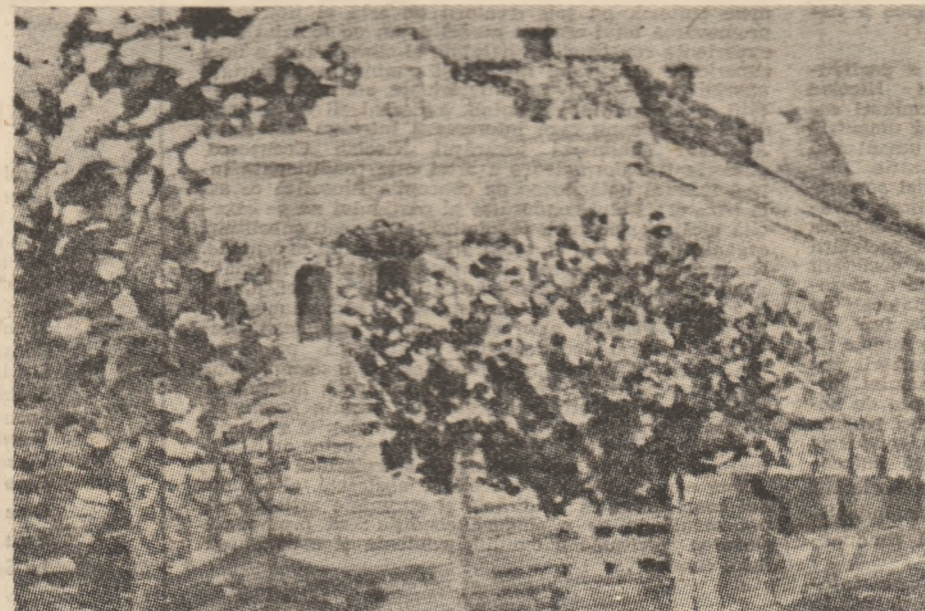
La toate celelalte surse de suferință se adaugă un sentiment (dostoevskian) al păcatului. Oferindu-i-se, înainte de plecarea pe front, șansa de a salva o fată, sora lui Leluț, de la moarte, a ratat-o. Tînăra s-a prăpădit, poate, fiindcă el nu s-a jertfit suficient, pentru ca s-o mențină în viață. Punînd alte îndatoriri deasupra celei umanitare, a păcătuit grav (își zice), iar păcatul „strică armonia cosmosului”. Cum să scape de remușcări? Comițînd o crimă, e normal să suporte pedeapsa. Dar îl este refuzată. Oferindu-se procuraturii, spre a fi inculpat, e luat drept nebun. Cum să se pedepsească?

De obsesia păcatului Leonin se eliberează prin mărturisire. Își descarcă sufletul nu în fața vreunui profesionist al tertării păcatelor, ci a unui păcătos îndreptat, fostul declassat Fănică Domnișan, devenit, din „pește”, negustor de luminări. Pierzîndu-și pupila, pe Mița, sinucisă, codosul s-a transformat, în urma șocului, alt de adinc încît, covîrșit de înțelepciunea lui, i se spovedește insusit Manoil. Călugărul își are și el cugetul împovărat, căci a încălcat legămîntul de castitate. Împrieteniți, medicul, preotul și vizitatorul de luminări formează un trio dostoevskian de personaje ale căror structuri — descoperă Leonin — nu intră „în rubricile psihologilor”, nu pot fi „etichetate”. Asemenea „chipuri”, balzaciene — observă același — „nu se cred”, „și totuși există”. Ele sint însăși viața, care „depășește cu mult schemele literare”.

Un alt personaj care iese din propria schemă caracterologică este Urlișu. În urma experienței cu Leluț, firea și conștiința lui se schimbă complet.

**R**AMININD însă la cei trei, aceștia sint suflete chinuite salvate prin iubire după ce au cunoscut experiența păcatului. Toți trei au ajuns la iubire prin păcat. De aici întrebarea pe care și-o pune Manoil: nu cumva păcatul e și el „un mijloc dumnezeiesc” de vreme ce „răzvrătește simțurile împotriva rațiunii și distruge rigida armonie a făpturii umane”, îndreptînd „drumul sufletului prin griji și dureri”? În ce îl privește, monahul, înainte de căderea în păcat, credea fără a iubi. Acum nu știe dacă mai crede în Cel de sus, dar, printr-o păcătoasă, „a găsit darul omenesc, iubirea”. O păcătoasă a fost „solia” mintuitoare și peștru Fănică Domnișoru, acum un adevărat apostol al iubirii, emițător de sentințe ce rezumă sensul romanului: „Cine cunoaște iubirea acela a pipăit nemurirea [...] păcatul, prin frică, ne leagă trupul de lume, dar [...] prin ispășire ne duce în împărăția luminii”. Acea „împărăție” — reflectează Leonin — se găsește în noi înșine, și tărîmul ei nu e altul decît inconstientul, plin, după el, de nostalgia absolutului. „Doctrina” inclusă în roman devine o replică la concepția psihanalitică despre inconstient...

Exprimînd psihologii, reflecțiile și comentariile diverselor personaje nu par introduse arbitrar în narație. Ele se integrează în totul romanesc în același mod și aceeași măsură ca toate celelalte materiale prin care, întocmîndu-se o substanțială frescă, se dezvăluie totodată, în expresive culori de mediu și epocă, permanente ale sufletului uman.



RODICA ANCA MARINESCU: Casa cu iasomie (Galeria Căminul artei)

Dumitru Micu

\* *Chinuții nemuririi*, vol. I. Marius Leluț, 1976; vol. II. Gaby Leonin, 1981; vol. III. Manoil, 1986. Ediție îngrijită și cuvînt înainte de Titus Bălașa. Ed. Scri-sul românesc, Craiova.





# La „ora dintre cîine și lup“

Confrontări

Dorința de nou și de innoire este atât de impetuoașă încât a fi altfel — de la o carte la alta, de la un an la altul — devine o regulă. Este un timp al metamorfозelor, atât la nivel individual cit și în ansamblu; cele mai diferite formule poetice coexistă și se tolerează reciproc tocmai în virtutea acestei efemerități; energiile sînt absorbite de febra prefacerii permanente, stare și totodată ideal, nu de constituirea și de impunerea unui univers; impulsul „geografic“ este mai activ și mai puternic decît cel „istoric“.

**S**INT însă și poeți care nu cedează ispitei schimbării perpetue, resimțind-o ca pe o insuficiență; regimul lor de existență, se va spune, este monoton; și de fapt, sînt constructorii de lumi poetice. Nu sînt asemănători și nu toți reprezintă un nou val; dacă unii abia debutau (după 1965) acum (Leonid Dimov, M. Ivănescu, Dan Laurențiu, Emil Brumaru), alții aveau o experiență literară publică mai îndelungată, pe care de obicei o resimt ca pe un handicap (A.E. Baconsky, Florin Mugur): ei nu se schimbă, pur și simplu, se redescoperă.

Editorial, Dan Laurențiu debutează relativ tîrziu, la 30 de ani; de la prima lui carte (*Poziția astrilor*, 1967) și pînă la cea mai recentă (*Ave Eva*, 1986) exsistă desigur, o anumită evoluție; dar în sensul adîncirii datelor inițiale, al accentuării și al dezvoltării lor; al insistenței și al intensificării. Spirit fin și cultivat, cum dealtfel sînt și ceilalți poeți din această categorie. Dan Laurențiu își configurează spațiul poetic prin situaarea decisă și, pînă acum, definitivă în zona de interferență a existențialului cu esteticul. A trăi este o artă; a scrie (a crea) înseamnă viață. Poetul pune, într-un vers, semnul egalității între „ars amandi“, „ars scribendi“ și „ars moriendi“, alcătuit o „sfîntă treime“ ce-i patronază deopotrivă arta și existența: „ars amandi=ars scribendi=ars moriendi/si această sfîntă treime vai/și a slujit să ajungi să infigi aici la capătul lumii / steagul roșu și negru al artei / al unui modus vivendi amin“. Factorul comun al treimii tutelare invocate este ars, iar arta de a iubi, arta de a scrie și arta de a muri asigură, prin identificarea lor, atât izbînda artei cit și a modului de viață, ambele aflate sub același „steag“.

Identificarea termenilor și, subînțelese, a planurilor diferite cărora aceștia le aparțin derivă dintr-o incertitudine asumată, uneori solemn, cu accente extatice, alteori parodice pînă la clovnerii dadaiste, radical polemic de obicei. Situaarea în indecis este cînd apăsătoare și cînd resimțită ca voluptate și eliberare, fiind liric foarte profitabilă și marcînd spiritual o condiție activă, de rezistență față de teroarea certitudinilor limitative. Spațial, acest univers poetic implică frontierele, limitele dintre tîrîmuri și lumi, zonele de tranziție (*riul Styx, țărîmul mării* sînt motive frecvente), dar e mai pregnant în latura temporalității,

mai abstractă, mai metafizică și totodată mai profund și mai concret umană, în măsura în care omul este unica ființă avînd și sentimentul și conștiința timpului. Dan Laurențiu este prin excelență poetul amurgului, al „orei dintre cîine și lup“, al violenței cromatice crepusculare, al purgatoriului suferînd și totodată izbăvitor. Amurgul, în sistemul acestui univers poetic, reprezintă o alternativă atît față de „lumina feroce a soarelui“, cit și în raport cu beznă friguroasă a nopții, care de altfel se întrepătrund și chiar se identifică, ilustrînd simbolic un paradis negativ, strict și oprîmant („Vino, iubito, -i frig în paradis/Copacii lungi îngălbeniți de toamnă/Cu crengile slăbite de nesomn/În noaptea albă pașii ni-i indeamnă“), unde complicitatea dintre luminos și întunecat („soare zornăie lanțuri de umbră“) naște monștrii cenușiuului și ai efemerității permanente („Vorbe cenușii vinare de vînt picurînd luncind / dispărînd imediat în nisipul răcoros“). „Tot ce se întimplă în spațiul său poetic — scrie Eugen Simion despre poezia lui Dan Laurențiu — se întimplă în amurg și cu participarea unui inger“. Ingerii, atîția citi sînt, fiindcă în realitate, observă criticul, „nu-i vorba decît de un singur inger“, respectă regimul propriu acestei poezii, regimul inserării, ce reprezintă în același timp o cădere și o mintuire. Ingerul poetului este uneori demonizat, pătător mai bine zis, umanizat s-ar putea spune („vin ca un porc sau vin ca un inger / vin ca un inger sau vin ca un porc / din toate rîniile singer / iubito la tine mîntorc“), alteori este un demon angelizat, un „inger ca un cîine“, „negru“ („ochiul albastru aduce lumină / lumină cadă pleoapa mea / pe lacrima de singe a orașului / nu vreau să plîng adio ingerul negru / femeii și avioane motonave / rechini fug pe mare ave ave / fără sfîrșit va fi drumul salvării / vai cerul rînit de luminile rîului / la Nisa la Nisa eu sînt nadirul / la Nisa la Nisa eu sînt delirul / poduri de aur hohot de ris și lumină întuneric / voi părași acest oraș ingrat în amurg / sînt obosit am căzut lingă voi / ochii mei aduc cerul cu ingeri vine și noaptea / în inima voastră zilele își acoperă fata / amar e drumul acesta“). Ambiguitățile, amestecul straniu de bucurie și disperare, sovăiala și siguranța imbinată indestructibil, fragilitatea plină de forță, tehnica oximoronică însăși, mult folosită, toate acestea provin din specificul „orei dintre cîine și lup“, al amurgului ca extază și inspăimîntare. Imaginile de „paradis corupt“ și totodată „neconținut visat“ semnalate de Nicolae Manolescu sînt generate de „ora incertă“, cum o numește poetul, ce figurează nucleul unei lirici de o consistentă originalitate. Retorica de factură „estetă“ și „decadentă“, a cărei prezență a fost remarcată prin asocieri (Macedonski, Bacovia, Emil Botta) este articulată în poezia lui Dan Laurențiu pe un ton energetic, artificial și ipostaza convențională capătă o materialitate vigo-

roasă, hieratismul este dublat de funambulesc, vitalitatea și rafinamentul se imbină. În eseurile sale, cele mai multe de fapt poeme în proză trăind prin insolitul și forța asociațiilor, demersul noțional și viziunea lirică se contopesc urmînd imprevizibilul traseu al revelației.

Crepusculară în sens profund, structurată de o personală poetică a amurgului ca zonă de fuziune a existențialului cu esteticul, lirica lui Dan Laurențiu aparține unui poet care gîndește riguros imaginărilor, fortificîndu-și conceptual puter-nicele intuiții.

Mircea Iorgulescu

P.S. Într-un număr și altminteri demn de remarcat al revistei „Săptămîna“ (din 15 mai 1987), în care Dante este considerat plicetisitor, bigot și ranchinos, Șerban Cioculescu este muștră condescendent iar Nicolae Manolescu este muștră contondent, N. Mihaescu îmi face și mie onoarea (mi-o face des, e adevărat) de a-mi discuta, în felul său, un articol publicat nu demult în „România literară“, cu prilejul împlinirii a 120 de ani de la apariția primului număr al revistei „Convorbiri literare“. Statornicul meu exeget, pe a cărui listă de preferințe am intrat după 1982, se oprește la analogia pe care o stabileam între destinul „Convorbirilor literare“ și destinul lui Maiorescu în planul semnificațiilor generale, citînd în acest sens cunoscuta afirmație a lui E. Lovinescu („La răspîntiile culturii române veghează ca și odinioară degetul lui de lumină: pe aici e drumul“). Analogia, citatul, ca și afirmația mea că „la fel se poate spune, fiind tot atît de adevărat, și despre Convorbiri literare“ îl nedumeresc vîdit pe N. Mihaescu, făcîndu-l să se întrebă: „Oare ?“. Însă nedumerirea se transformă în indignare și indignarea în denunț, denunțul unei erori, pentru că N. Mihaescu, brusc vehement, continuă astfel: „Să nu știe cel care lansează o asemenea „idee“ că nu despre întreaga activitate a periodicului Junimii se pot face aprecieri elogioase, că el, — așa după cum se știe și după cum remarcă și criticul Șerban Cioculescu, în comentariul său din Rom. lit. — între anii 1906 și 1923 intrase în declin «nemaiparticipînd la procesul de viață al literaturii» și că, între anii 1940—1944, alunecase «spre dreapta naționalistă»?... Si atunci, cum rămîne cu «degetul de lumină» pe care l-ar întinde... Convorbirile literare la «răspîntiile culturii române», arătînd; «pe aici e drumul...» ?“

Și nedumerirea, și indignarea, și denunțul lui N. Mihaescu n-ar mai fi avut însă obiect dacă el ar fi luat în considerație și paragraful imediat următor din articolul meu, unde precizam că atunci „cînd ne referim la momentul Convorbiri literare înțelegem de fapt doar aproximativ primele două decenii din existența, altminteri îndelungată și nu lipsită de perioade penibile, a ilustrei publicații“. Este atît de clar încît pînă și un N. Mihaescu ar putea înțelege: degetul de lumină se referă la momentul de început al „Convorbirilor literare“, nicîdecum la „perioadele penibile“ din istoria revistei, una fiind chiar aceea a alunecării „spre dreapta naționalistă“! Dar firește că N. Mihaescu nu poate înțelege. El are un scop, iar scopul scuză metodele. Pentru a fi nedumerit, indignat și demascator cu orice preț, N. Mihaescu era obligat nu doar să nu înțeleagă acest paragraf: era obligat să nu-l vadă, trebuia pur și simplu, să facă abstracție de prezența lui. Altfel cum ar mai fi putut scrie un articol nedumerit, indignat și denunțător ?!



**U**N dramaturg tenace, conștiincios cu această dificilă meserie, mi se pare a fi George Genoiu. Constanta și îndelungata pasiune de alergător de probe diferite — autor și actor dramatic — i-a permis să studieze genul din multiple puncte de vedere. Experiența s-a cristalizat firesc, iar rezultatele nu s-au lăsat așteptate. Se poate vorbi, în cazul lui, de un mers ascendent. Volumul de teatru comentat *Doi pentru un tango*\*) cred că îl reprezintă în momentul de față, autorul realizînd o bună selecție din creația sa, unitară stilistic și consecventă ca demers al ideilor. Situaarea în prezent este o preferință predilectă, dar și un pretext pentru scormonirea trecutului — acest „insotitor nevăzut“ care dă titlul unei piese neincluse în recentul volum. Cu rare excepții, autorul își recoltează personajele din medii obișnuite, cu aspirații conforme identității lor, animate de dorința de a trăi adevărat un timp de o istoricitate concretă. În general, eroii săi gîndesc așezat și sănătos, manifestă, ca să zicem așa, un pragmatism de bun gust care nu refuză însă efuziunile romantice; cînd le invadează viața, acestea vizează starea de puritate și frumusețe sufletească, într-o relație imediată cu me-

diul existent. Mulți dintre eroi provin de la țară, s-au implantat în oraș și, de aceea, tînjesc după spațiul originar. S-ar părea că avem de-a face cu niște dezrădăcinați, dar nostalgia lor nu capătă forme de violență depresivă; cînd apar, de-reglările morale sînt vremelnice și apoi polizate de timp.

Calistrat din piesa *Doi pentru un tango* este un meseriaș foarte bun și căutat de o mulțime de clienți. Venit de la țară, el nu are altceva în gînd decît să agonisească bani, cit mai mulți bani. Camera în care locuiește este expresia acestei lăcomii: o grămadă de fieroteni, motoare și piese care-l ocupă tot timpul liber și îl sărăcește afectiv. Este ceea ce-i reproșează tatăl, venit de la țară, alarmat de zvonurile care circulă despre lăcomia, devenită publică, a fiului. Totuși, voința de a se elibera de o stare inconformă cu datele sale morale, are ceva cuceritor și faptul că încearcă să se apropie de Cecilia, femeie cu copil mare, dezvăluie fondul său de generozitate, cu resurse încă intacte.

Cînd dă titlul unei piese, George Genoiu are în vedere un simbol pe care discursul dramatic îl explică și nu e greu să înțelegem că se confundă cu idealul personajelor. Pentru Calistrat a învăța pașii tangoului înseamnă a deprinde sensul iubirii adevărate, al vieții în cuplu, după cum echinoxul este pentru Ioana, eroina din altă piesă (*După echinox...*) aspirația de a fi egali cu noi înșine pe toată durata vieții; trăind, adică, frumos, curat, în conformitate cu pornirile sufletești. *După echinox* este, fără îndoială, una dintre cele mai bune piese scrise de George Genoiu, piesă care merita cu îndreptățire o mai mare atenție din

partea scenelor noastre. Tema cuplului cunoaște aici o dezvoltare complexă și prin ea sînt luate în dezbateră teze sociale și morale, cu un vădit suport ideologic. Familiile din vila-„navă“ a marinarului în retragere Belizarie nu seamănă între ele, noțiunea de fericire fiind relativă, iar viața, ca de obicei, imprevizibilă. Tatăl Ioanei se hotărăște să dea divorț de soție (după o inscenare meschină, internînd-o la un spital de psihiatric) cînd fiica se afla pe creasta valului — reușind la facultate asemenea iubitului ei; proprietarul vilei, Belizarie, după o viață aventuroasă, este „curtat“ de fascinantă Albena, arhitecta orașului, însă prudentele virtești înaintate îl fac să renunțe. Am fi tentați să credem că Marin, om cu răspundere importantă în ierarhia locală, este cel mai puternic sufletește dintre toți; el se dovedește consecvent cu sine (asemenea Ioanei) în mod exemplar, poate prea fără cusur dacă ne gîndim că întimplările dramatice prin care trece fiul său Dan, ar fi trebuit să clatine această rectitudine sufletească.

Încrederea, termen al reciprocității, — combustibilul propulsator pentru individ și colectivitate — este tema piesei *Drumul spre Everest*, lucrare care ilustrează mai degrabă un subiect la modă: accesul feminismului în viața socială. Directoare a unei fabrici de confecții, profund justifiată în raporturile cu subalternii, îndejuns de „emancipată“ în privința părerilor despre tineret, Roxana este vulnerabilă în viața personală; primul soț o părăsește, cel de-al doilea decedează, însă ea arată (sau simulează) o tărie sufletească demnă de toată stima. Revenirea primului soț nu o tulbură prea mult, după cum implorațiile amoroase ale pictorului

Sotir o fac circumspectă. În schimb, relația, pre-matrimonială dintre fiica sa Adria și Tiberiu se consumă cu mai multă directete. În ambele cazuri se resimte uneori emfaza retorică ce diminuează prestația (la care autorul, totuși, ține mult) discursului dramatic. Conform unor vagi precizări acțiunea din *Trecere prin verandă* se desfășoară într-un sat; Delia și Boris, doi fii vitregi se întîlnesc oarecum întîmplător, și nu prea, în casa tatălui, ca apoi să aflăm în final misterul despărțirii tragice dintre părinții lor — Magda și Petru. Și aici, autorul știe să împletească abil meandrele intrigii, pentru a ne demonstra de ce, o bună bucată de timp, atmosfera de pe veranda casei părea sortită linfezelii. Veranda ar fi locul destăinuirilor pînă la capăt și al purificării morale. George Genoiu știe să minuiască simbolurile și să le exploreze semnificațiile. În Casa noastră sentimentul de statornicie capătă o semnificație expresă: ridicînd o casă nouă, bătrînul Vlad vrea să reunească familia, chemîndu-l pe cei trei copii — fiecare cu o viață ce nu e ferită de complicații — sub acoperișul tradiției dătătoare de liniște și pace sufletească. Finalul piesei nu precizează reușita deplină. Este de altfel meritul lui George Genoiu de a lăsa, de fiecare dată, un final deschis, sub semnul unei ambiguități de bun gust artistic. Dar în felul acesta avem de-a face și cu o monotonie a discursului, cu repetiții de situații care seamănă a schematicism. Temperanța tonului este și ea, deopotrivă, merit și scădere. Însă teatrul lui George Genoiu are un chenar personal în dramaturgia românească actuală.

Romulus Diaconescu





Constantin Th.  
CIOBANU

## Luneci curat

Alergătorule, numai cu mersul  
află-mă ceea ce sint : cugetul tău labirintic,  
precum te urmez ca o eșarfă de cometa  
cât ai pașii fierbinți și luneci curat.  
Numai cu mersul știe-mă contorul inimii tale,  
nu privi înapoi prin lentila neobosită a soarelui  
neobosind s-o-nrămezi cu-aceleași zeci de ori  
cu care-o-nconjori,  
să luneci curat în porți mai nostalgice,  
urcuș tincturat la vama aramei.  
Nu privi înapoi, toate unghiurile te slujesc  
orbindu-te și spălindu-te cu nepăsare  
și-acum te vezi bine din delirul clorofilei,  
singur devreme  
și de-a-nărășirea luminii trecute prin miere,  
la răsăritul singelui-arcuș  
prin tandrele desprimăvărări locale.

Alergătorule, ia-mă ceea ce sint :  
scutierul tău de rigoare,  
nu privi înapoi, știe-mă cu pașii,  
drumul e tinăr, eu te urmez pe cuvinte,  
tu doar ascultă-mă.

## Cauza-n așchii

Nu-ntirzia cu ochiul fix pe lucruri,  
le poți ului frigul stării neutre.  
Uite, parcă din vedere salcia și-a coșcovit părul,  
umbra de clopot se taie-n răgușeală și rază,  
tărițele trimit scame promiselor seminte  
spre o eventuală nouă măcinare.  
Nu-ntirzia cu ochiul fix pe lucruri,  
le poți răsuci cauza-n așchii  
pină la incendierea lor cu alte-ntrebări,  
uite, și-o spun și plopii sosind gifiitori,  
au vîntul în sin, același vînt  
care-ți ascute umerii viorii,  
să poți da drumul zilei ca unei ferestre curgătoare.

## Intrarea-n grafic

Intr-o clipă oceanul, într-un cer secolul,  
intr-un gînd soarele...  
Intr-un pas viața ta pină-n măduva drumului,  
o proclamă cu tălpile date la polizor,  
aduni potcoave desperecheate  
dintr-un galop dinspre chilometrul dansului  
și afli din mers îmbătrînirea gleznelor  
pe bărbile de sprijin,  
pină dincolo de moartea prin similitudine.

## Cu două fulgere

Iar cînd și-e de-amurg ori și-e simbătă,  
prinde-n palmă două fulgere,  
iarba le-a cosit la scăderea lor în pămînt,  
ia-le cit încă nu-s veștede  
și spală-ți arena cit șoaptele nu-s puncte lichide  
pe-ngindurarea norilor.  
Șpală-ți arena cu dira aceasta,  
deocamdată fără să știi ce anunță tabela magnetică  
mai amintindu-ți că văzduhul e suma privirilor  
și lăsatul grijei în soare  
se cunoaște după răgușeala din frunză.

## Linia de sosire

În cor te vor anunța c-ai ajuns,  
dar înțelegindu-i, nu-i vei crede,  
căci ești liber și n-ai cum te opri  
cînd frunzele cu-aplauze-ți amintesc actualitatea  
cursei,  
incit memoria, ocolind poleiul solar,  
și se dezleagă pe seama vechilor focuri  
să furi cu genele curenții  
care trag marginile înapoi  
cită vreme planetele cu osii neunse  
respiră încă oxizi.  
Te vor primi festiv, de premiere,  
dar tu ești liber, liber în maraton,  
decî n-ai cum te opri  
și laurii puși din mers și se vor suci pe frunte  
cînd vei zimbi drumit  
cum că a sosi nu-i de ajuns și-a ajunge nu-i timp,  
căci orice sosire și-e de urmare  
cătred fugarele uși ferecate  
ce-ți bat insistent în pumni.



Mihaela  
MINULESCU

## Ruperea în cuvinte

— ARS POETICA —

Apune-mă tu pasăre și vezi  
de crezi că poți fi om,  
fii tu ceea ce vrei a crede  
— și destrămare și cele asemeni nu fi-vei,  
nu te fă asemeni lor,  
tu, unică nemărginire, —  
în nori, mai ales, du-te dintre ginduri,  
pe-un zepelin te călătorește  
pină mă vei afla pasăre,  
pină mă vei sili să-mi rup oasele  
să-nfiar cuvintele  
să le bată inimile lor de cuvinte  
să le inventez inimi,  
tu, mută pasăre,  
de crezi, fă-mi un semn de viață,  
de nu crezi,  
fă-mi un semn...

## Simion Stîlpticul

E atîta noapte.  
E atîta noapte dragostea mea  
și-i întunericul închis ca un stilp  
căzut și nevătămător și blind.  
Te-aștept, o, liniște  
și visul e-o aripă cu pietre-n loc de pene  
și somnul o răscură spre niciunde  
și viața o cădere spre nicicînd.  
E noapte-adîncă, noapte mult deplină  
și coridoare îi brăzdează trupul,  
rănite umbre și nedureroase doamne,  
spre niciunde.

## Merg

Merg pe străzi  
și voci de pretutindeni  
lovesc în carapacea cu solzi portocalii,  
tain deplin, chemările iubirii,  
îndemmurile frunzei și-a spaimei cochilii  
se-adună de departe,  
de-aproape se-mpreună.

E soarele fierbinte,  
un dor crescînd în trup și-arzînd de setea sorții, —  
e soarele un elf căzut în univers ?

Timpan cu ochi de lună în somnul viu,  
un scut de ajutor  
în arderea din stupul de dedesubt !

## Visul, visul și furtuna

Imi seamăn umbra printre pietrele căzute din stea,  
printre lucirile reci ale lumii,  
în întunericul cald-gri-umed  
din privirea unui ciine prieten,

umbra să mi-o semăn  
cu rămuroase pietrele voastre  
de pe planete și spații și sori nevăzuți,  
prieten.  
Univers întors și tălmăcit  
în uimiri  
în cascade-de-clepsidre-bete.

## Pasăre ruptă

Sint totuși multe străzi închise, —  
și treceri sint, și treceri sint,  
prin timp coclîte și gîndite, —  
ah, cite treceri, cite treceri sint  
pierzînd, pierzînd mereu  
și încă azi...

Drum învechit în oase și deschise, —  
ah, doamne, treceri nu mai sint  
și calea e-nghițită-n ierburi dese, împlinite,  
și strigăte de fiare o străbat, —  
de netrecut și spart,  
și locul unde-ar fi putut să fie pasăre zburînd  
e-un gol stătut, —  
ah, drum nestrăbătut ești viu și mort,  
pe totdeauna mort și dispărut.

## Curcubeul palid

Ridicol arc,  
ei s-a strivit pe sine într-o respirație prea crudă,  
prunc proaspăt într-o mare neudă  
și-eterne deschisă spre marele-univers cretos, —  
o stalactită spartă în bucăți,  
ceară topită pe un perete de catedrală, aprins,  
ochii tăi, ochii tăi căutîndu-mă  
pină în ultimele cotloane ale lumii, —  
avidă chemare, avidă cădere,  
ridicol arc de ceară și topit.



Cornel  
BRAHAȘ

## April dactilografiat

Orașul era luminat de bucăți mari de licurici  
pe unde treceai tu de ziceau localnicii  
asta da poezie  
eram obligat să mă țin după tine  
aeroportul devenise cucerit de către zei  
furnicile la rîndul lor ocupaseră zeodromul  
helioportul era în stăpinirea păsărilor de noapte  
gara — de crocodili  
stațiile de tramvai de iederă, eram necesar să mă țin  
după tine

dar ea tace iubiți ascultători sau teleascultători  
și se cațără pe ramuri cu o repeziune  
care inverzește totul

se condensează în aripi care-mi bat fruntea  
mi-o urcă pe ramuri  
cu o repeziune care inverzește totul

după care ia verdele din salcie  
il încarcă într-o vrabie  
și-l depune rapid în caisul care zicea : e din ce în ce  
mai greu

să fii copac  
să aștepti totul numai de la tine  
să nu poți ajuta lăstarul tău cînd îți cuprinde  
genunchii și spune  
tată mi-e foame și vreau soare cit tine  
să fii copac iar cuvîntul tău să crească numai odată  
cu tine

și tu să nu mai trăiești să-l înțelegi

## Anul 1986 dactilografiat

Astăzi trece limba română prin stația Drumul Taberei  
stau aici pe trotuar și-o aștept  
c-o bocceluță de poeme  
mă dor toate incheieturile zice mina dreaptă  
— pentru că tu nu scrii sute de ani la un vers

de ce tremur că doar nu de frică  
— textul din inimă nu-i inimă  
inima din text nu-i text

de ce mă usuc că doar nu de teamă  
jos creșteau vertiginos unghiile lucrurilor  
Se făcea

că stam la coadă la propriul destin  
între plapi care nu au chef de vorbă nici cu poeții  
mai exact la margine de București

de ce mă doare tot trupul tău ?  
— cîmpiile se tolănesc, încep să se tolănească  
singurătatea clarifică mult drumurile

de ce mă doare tot trupul tău ?  
— uneori de bucurie. Un vultur bate din aripi  
ca din două scinduri uscate  
alt vultur bate din aripi  
ca din două scinduri uscate  
cerul bate din aripi  
ca din patru scinduri uscate

## Veche, II

Iată și limba incremenită la marginea cîmpului  
iarba n-o recunoaște așa de una singură  
s-o ia încet spre pădure ? ar face pași  
dar nu-i are  
știe totul despre miini dar nu le are  
doamne, cum poate arăta un cîmp de poeți  
după ce ei nu mai sint

dă colțul griului și o ia direct spre neant  
nu-i poate fixa măcar o vorbă un strigăt ceva  
doar aerul e mai singur ca ea

face-un efort cuibărindu-se într-o furnică  
furnica se plimbă peste tot  
ca o virgulă după nimic

își poartă tirziul tirș  
bruscă dreptate oricui  
se ghemuiește ca oboșeală fixă  
ca punct după nimic

plouă mărunt  
să caute text de cerut scuze zeilor încet spre pădure ?  
dar copacii —  
ca niște virgule după nimic



# Caragialești în „Dicționar al presei românești”

**C**EI trei frați, Luca, Costache și Iorgu, nu apar în ordinea virtuții, ci în aceea a notorietății. Costache primul, în broșura **Dreptatea popoului judece pe frații Caragialei** (1848), într-un comentariu al lui Emilgar (Em. Girleanu), în periodicul „Reînvierea” (1909). Fusese relevantă cu șapte ani înainte de Ilarie Chendi, în „Semănătorul”, după afacerea Caion, cu semnificativul titlu **Un alt proces Caragiale**. Costache e citat la **Indice** de două ori: o dată cu versuri, în **Albumul literar** (1856—1861), iar apoi tot așa, la „Timpulu”. Jurnalul politic-comercial (1856—1861). L-am mai găsit, omis însă din **Indice**, la „Scena” (1908), obiect al unui articol nesemnăat, **Costache Caragiale** (manuscris inedit de Pantazi Ghica). Luca și Iorgu nu figurează nici în text, nici la **Indice**!

Firește, I. L. Caragiale se bucură de 148 de citări, fără a epuiza prezența sa în presa timpului și pînă în zilele noastre (o imposibilitate materială, compensabilă numai printr-un just criteriu selectiv!).

Vom releva în primul rînd erorile grave ce s-au strecurat în **Dicționar**. Se menționează, astfel, în „**Adevărul literar și artistic**”, piesa inedită **Hatmanul** de I. L. Caragiale (nr. 960/1939). Or, piesa este o traducere în proză a unei drame în versuri de Paul Deroulede, descoperită în arhiva Teatrului Național din București, din colecția de manuscrise a lui Constantin Nottara. Sub titlul **Cazacii și polonii** s-a jucat la începutul stagiunii 1881—1882 a aceluiași teatru, nu însă în versiunea lui Caragiale, cum apare la Ioan Masoff, în **Istoria Teatrului Național din București, 1877—1937**, ci în aceea, în proză, a lui M. Pascaly?).

A doua eroare gravă este atribuirea talmăcirii **Corbului** de Poe lui I. L. Caragiale, în „**Viata Românească**” nr. 7/37. Or, autorul acelei versiuni a fost fiul mezin al lui Caragiale, Luca! Acesta, în trecut, fie zis, lipsește la **Indice**, dar figurează la rubrica „**Ideea europeană**”, cu **Amintiri despre Caragiale!**

A treia gravă eroare de atribuție, la „**Cuvîntul literar-artistice**” (1924—1925), Caragiale este trecut ca autor al unei schițe inedite, **2 aprilie**, publicată de Cezar Petrescu. A fost o mistificare a acestuia, în stilul lui Caragiale, o pasișă!

Relevăm o greșală de tipar la „**Revista enciclopedică română**”, 1912—1914, la „amintiri de Al. Ionescu (Caragiale creator) nr. 1/1914”. Corect, fără calambur, **corector** (la „**Uniunea democratică**”, în anii 1876—1877).

La „**Convorbiri**” ale lui M. Dragomirescu, **Dicționarul** menționează trimiterea de la Berlin a basmului **Făt-Frumos cu moț în frunte** (nr. 24/1908), nu însă și importantul pamflet **1907, din primăvară pînă în toamnă**, și fabulele, pentru care ceruse anonimul, dar directorul le-a de-

1) În **Dicționar al presei românești** (1790—1982), de I. Hangiu, argument de Ion Dodu Bălan, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1987.

2) Cf. Eminescu, **Articole și traduceri**, I. Ediție critică de Aurelia Rusu și Aurel Martin, Editura Minerva, Buc., 1974, pag. 267. Mai precizăm că s-a descoperit, de către Teodor Scarlat, manuscrisul autograf al versiunii lui Caragiale după comedia **Une camaraderie** de Scribe. — Camaraderia (Cirdășia), care n-a intrat însă în programul Teatrului Național din București (cf. „**Universul literar**”, 13 mai 1939).

clarat scrise de un mare anonim, cu precizarea că acela era cel mai mare scriitor român în viață!

La „**Universul**” lui Cazzavillan, se menționează „I. L. Caragiale, schițe și rubrica **Notițe critice**”, dar se omite precizarea că acele schițe aveau să constituie sumarul **Momentelor** (1901). Urmează, cu exactitate, colaborarea lui din anul 1909 (sub direcția cea nouă, a lui N. Dumitrescu-Cimpina). Caragiale lipsește la rubrica „**Românul**”, cotidian, Arad, 1911, în paginile cărui a susținut campania partidului național împotriva aceeaia a lui Octavian Goga, cu o serie de articole. Se omite, de altfel, acest episod politic, care a fost rezolvat prin intervenția lui Constantin Stere.

Alte omisiuni la **Indice**. Articolul lui C. Săteanu, **Un duel satiric între Caragiale și Tony Bacalbașa**, în revista „**Comedia**”, București, 1938—1940. La rubrica finală, „**Alți colaboratori**”, figurează cel dintîi Barbu Cioculescu, la acea dată în etate de 11—13 ani, și înaintea debutului său real, din 1942. Se dă însă în text, la „**Gazeta săteanului**”, Rimnicu-Sărat, colaborarea lui Caragiale cu schița **Cănuță, om sicut și un fragment din scrisoare**.

La „**Moftul român, Revistă spiritistă națională**”, nu se precizează că această calificare viza practicile spiritiste ale lui Hasdeu și că nu lipsește nici săgeți în texte împotriva celui ce se asociază lui D. A. Sturdza în condamnarea teatrului caragialian, ca imoral și nepatriotic.

Mai lipsește la **Indice**: La pag. 250, articolul lui C. Rădulescu-Motru, înregistrat în text la ziarul „**Provincia**”: **Filozofia lui Caragiale**, nr. 33/1946.

La pag. 254, în „**Rampa**”, necrolog al lui Caragiale și amintirile lui Emil Isac despre susținătorul piesei lui, **Maica cea tinăra**, reprezentată pe scena Teatrului Național din București. Cit despre articolul din „**Rampa**”, **O senzațională descoperire de interes istoric: Cine au fost în realitate Coana Joița și prefectul Tipătescu**, se acordă o prea mare importanță unei „tiribombe”!

În pagina următoare, la „**Rampa nouă ilustrată**”, este trecut Caragiale într-un șir de colaboratori „prezenți prin articole și comentarii”. (fără alte precizări).

La „**Vatra**”, și ea netrecută în **Indice**, se afirmă despre colaborarea lui I. L. Caragiale (codirector alături de G. Coșbuc și I. Slavici), că ar fi fost „susținută”, ceea ce este inexact: nu este adevărat că „mare parte din textele care apar nesemnate în diverse rubrici îi aparțin lui”, nici că și-ar fi afirmat prin câteva note semnate de el „simpatia pentru mișcarea socialistă”.

Se menționează la „**Viata Românească**” numărul omagial cu ocazia centenarului nașterii sale. Era bine să se treacă numele colaboratorilor respectivi, pentru ca referința să fie cit mai utilă!

**P**ENTRU CĂ am pus în lumină crudă carențe biografice ale lui Mateiu I. Caragiale și n-am participat la cultul „mateinilor” pentru **Craii de Curtea-Veche**, am fost și mai sint considerat pe nedrept ca detractor al operei lui. Ca un semn că această acuzație nu este justă, voi observa locul meschin ce i s-a acordat acestui important prozator (nu însă: „Prim și ultim Caragiale”), și anume 11 mențiuni, față de 13 lui P.P. Carp (literat ocazional, în tinerțe!) și 16 Liei Hirsu!

## TRAPEZ

CCXX

985. Ridicîndu-se de la masa de scris, se zări în oglindă: — Ce frumos sint! Și nebun!

986. Mergeam pe un drum de munte, printr-o pădure de brad. Peste vechile ninsori, o alta proaspătă se așternuse. Totul — vastitate și detaliu — era alb. Dacă Dumnezeu s-ar fi îmbolnăvit, acesta era sanatoriul în care ar fi putut veni. Îmi dădeam seama de privilegiul pe care îl trăiam, cînd începui să fiu nefericit. După trei ore de drum, mă aflam într-o situație pentru a cărei rezolvare, la școala primară, ridicam două degete. Priveam în jurul meu, dar nicăieri nu era o palmă de loc mai impur. Supunîndu-mă necesității, am blestemat încă o dată mizeria fiziologiei umane. La sfîrșit, am întors capul și am zărit pe drumul pe care venisem un bărbat în uniformă pădurarilor. Mi s-a făcut negru înaintea ochilor. În clipa următoare am auzit un zgomot sec. Trosnise pesemne o cracă, dar conștiința mea vinovată m-a făcut să mă gîndesc, și să-mi accept pedeapsa: — Acum își încarcă arma și o să mă impuște.

Geo Bogza

Se afirmă la „**Revista vremii**”, Galați, că articolul ce i s-a consacrat în 1936 ar fi fost „urmat de o selecție de versuri inedite”. Nu avem însă cunoștință de versuri ale poetului publicate postum, în nici un periodic.

Netrecute la **Indice** sînt **Mențiuni critice** despre **Craii de Curtea-Veche** în „**Tîrnînița literară**”. Despre aceeași carte se mai menționează, printre alte articole, acela al lui Paul I. Papadopol, în „**Vitrina literară**”. Or, la apariția romanului, i s-a consacrat o pagină omagială întreagă în ziarul „**Ultima oră**” cu articole de Ion Barbu, Emanoil Bucuța, Petru Comarnescu, Barbu Brezianu, și o scurtă declarație a lui Ion Pillat. Ziarul lipsește la **Indice**.

Mențiunea de la pag. 210, a lui Mateiu I. Caragiale, în calitate de colaborator la „**Miscarea literară**” (1924—1925) a lui Liviu Rebreanu, nu corespunde realității.

Se semnaleză, la „**Gîndirea**”, al cărei colaborator fusese, un articol al lui Cezar Petrescu, ce este drept, foarte interesant, dar se omite splendidul necrolog datorat lui Tudor Vianu, exagerînd însă cu afirmația că defunctul fusese strîns legat de gruparea „**Gîndirii**”!

Cînd se afirmă că și revista studentescă „**Amfiteatru**” a dat inedite de Mateiu I. Caragiale, mențiunea numărului și anului este insuficientă.

Era bine să se amintească revistele care au consacrat lui Mateiu I. Caragiale, cu ocazia unor comemorări, bogate grupaje de articole. Menționăm „**Viata Românească**”, ianuarie 1966, la 30 de ani de la moartea lui. În acel număr, sfîrșitul romanului-detectiv **Sub pecetea tainei**, scris de Radu Albală, în stilul autorului, a dat naștere confuziei că ar fi aparținut autorului însuși.

Un alt grupaj i-a mai fost închinat atunci de „**Tribuna**” din Cluj, cu articole semnate în paginile 4—5 și 6 de Liviu Petrescu, Petru Comarnescu, Ion Pauc, Oiga Schina Adrian și Constantin Culeșan. Multe alte periodice au ținut să fie și ele prezente la comemorarea scriitorului, frecvent repetînd în ultimele trei decenii.

Aceeași, de altfel, este și situația literară a lui I. L. Caragiale, cărui nume roase periodice i-au închinat grupaje impunătoare. Ultimul, în cadrul cronologiei **Dicționarului** (apărut chiar în 1982, termenul ultim al acestuia), și anume în

„**Studii și cercetări de istoria artei, teatru, muzică, cinematografie**”, neînregistrat în **Dicționar**, cuprinde un grupaj de cinci studii, la rubrica **Omagiu lui Ion Luca Caragiale**, iar la rubrica **Studii, Teatrul în viziunea estetică a lui I. L. Caragiale**, de Ion Toboșan.

O altă rubrică ignorată de **Dicționar** ar cuprinde articolele cele mai semnificative despre Caragialești și interviuri ale urmașilor. Văduva lui Caragiale ne-a acordat nouă unul, apărut în „**Universul literar**” (1939) și altul lui Gaby Michailescu, în „**Duminică**” din 20 septembrie 1942. Ecaterina I. L. Caragiale, de curînd încetată din viață la vîrsta de 93 de ani, a publicat interesante amintiri despre tatăl ei, cu precizări revelatoare, despre relațiile dintre părintele ei și Mateiu (în „**Universul**”, 27 ianuarie 1952). Cella Delavrancea a semnat numeroase amintiri despre tatăl (în „**Revista Fundațiilor**”) și despre Mateiu, în „**România literară**” de la 24 decembrie 1940.

O altă „problemă” o ridică aceea a generațiilor, astfel pusă în **Dicționar** la sfîrșitul pag. 371, după trecerea în revistă a colaboratorilor „**Vieții Românești**”, cea de după 1948:

„În paginile V. R. s-au întîlnit scriitorii din generația lui Tudor Arghezi, M. Sadoveanu, G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Camil Petrescu, alături de cei din generația afirmată înaintea celui de-al doilea război mondial sau imediat după actul istoric al revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă de la 23 August 1944: M. Beniuc, Eugen Jebeleanu, Maria Banuș, Marin Preda, Al. Piru, Ov. S. Crohmălniceanu, Paul Georgescu, N. Manolescu, Eugen Simion ș.a.”

Să distingem! Nici G. Călinescu, nici subscrișul și nici Camil Petrescu n-am făcut parte din generația lui Tudor Arghezi și M. Sadoveanu, afirmați înainte de primul război mondial!

Din generația literară interbelică reținem numai pe M. Beniuc și Eugen Jebeleanu. Ceilalți, într-adevăr, s-au remarcat după 23 August 1944.

Evident, față de enormul material nevrat în interval de 25 de ani de către I. Hangiu, observațiile noastre sînt ca „petele în soare”.

Nu le dăm prea multă importanță.

Șerban Cioculescu



## Cu motocicleta spre basm

zele nenumăraților săi cititori. Cu aceeași pricepere a atletului învățat cu locul intîi pe podium aruncă el buzduganul de zici din lumea noastră adultă, grăbită, zgribulită și ursuză pînă hăt, în lumea copilăriei. O lume a copilăriei pusă în imagine cu har și fantezie, ca întotdeauna, de Anamaria Smigelschi.

Ca altă dată Ūrmuz, care scria spre delectarea nepoților, Marin Sorescu scrie pentru niște copii gata să accepte pînă în pinzele albe convenția ficțiunii, niște copii pentru care nimic nu poate fi nefiresc de vreme ce, de pildă, e atît de firesc și simplu să mergi în miini și să te uiți la lume pe dos.

Poeziile acestei cărți nu te trag de urechi și nu te pun la colț, nu te învață cum să te speli pe dinți, cum să traversezi strada, cum să bați cuie (poate cel mult în propria talpă — vezi poezia „**Fachîrul**”). Folosindu-se de recuzita clasică (pisoi, brotaci, castele, zmei, feți frumoși), modernă (motociclete, becuri, Skode,

morți, bălăi) și chiar de procedee post-moderne (ludicitate în loc de finalitate, destructurare, recuperare a tradiției — vezi poezia „**Paparude**”), poetul se joacă dezinvolt cu imaginile și cuvintele, dez-morțînd articulațiile întepenite ale limbajului din prefabricate (din păcate atît de des întîlnit și în cărțile pentru copii), de-viind sensuri prin rîcoșe, ca la biliard, spre bucuria copiilor și nu mai puțin a adulților care au știut să lase deschisă poarta dinspre copilărie:

„Două cuști neparalele / Pentru doi du-lăi nebuni / Unul latră doar la stele / Ce-lălalt latră la luni / Fiindcă vede-n cer vreo trei / (Numai lumea vede una) / Lunile sînt anii mei / Marțea și întotdeauna” (Două cuști).

„În cochilii cu doi melci”, „în căruțe, cu maimuțe” iată ce „păștește” spiritul însetat de ficțiune: „Spre basm eu cu motocicleta / De șapte zile fac naveta / Mă

duc urit mă-ntore frumos / Mă duc pe sus, mă-ntore pe jos / Cînd Făt-Urit, cînd Făt-Frumos / Cînd Făt-Frumos, cînd Făt-Urit / Și încă nu mi s-a urit”.

Citînd îmi vine în minte tristețea copilului din poezia lui Prêvet, pentru care 2x2 se încapăținează să facă patru pînă cînd ferestrele redevin nisip, pînă cînd apare pasărea liră.

La fereastra prin care privesc ar putea veni, ar fi timpul să vină „**Pitulicea**”: „Fiindcă tot sticlețul zice: / Vai săracă pitulice / Ce mîncîcă ea de n-are / Nici opt grame pe cintare? / Cîntă ea degeaba oare?”

Nu cîntă degeaba, pentru că pe noi, iată, vine să ne scoată din real câteva clipe (și, se știe „din real ieșit afară nu mai ești ca orișicare”) nu pasărea liră ci Cocostirul Git-Sucit. Marin Sorescu nu și propune în această carte să sucească gîtul elocinței ci, sucînd și răsucînd cuvinte în felul său inimitabil (degeaba se străduie unii...) ne arată din goana motocicletei sale hrănite cu jăratec drumul spre basm.

Daniela Crăsnaru



# Existență și muzică

**E**XISTĂ centenare pline de febre, dar și centenare academice, centenare obligatorii sau plictisitoare, ca o vizită pe care n-o mai poți amina. Dar semicentenarele? Deși ele taie în carnea încă vie a timpului, trebuie să constatăm că și semicentenarele ascultă de aceeași lege și că vor fi, la rindul lor, sărbătorite în febre sau în indiferență. Din acest punct de vedere, semicentenarul Holban are de ce să ne mire. Se întâmplă destul de frecvent ca un autor să-și descopere postum cititorii autentici; dar e foarte rar ca un autor să fi fost aproape lipsit de cititori în timpul vieții pentru a fi receptat cu atita pasiune după moarte. În fond, orice sărbătorire a semicentenarului Holban ar trebui să înceapă cu sublinierea acestei perplexități: de unde provine interesul brusc și atât de acut pentru prozatorul mort tânăr în urmă cu 50 de ani?

Sentiment tardiv de culpă? Improbabil. Interesul vizibil și plasat în crescendo este opera ultimelor două decenii, deoarece voga Holban își face apariția abia spre sfârșitul deceniului VII, în apropierea anului 1970. Studiile despre Holban ca și editarea operelor sale au urmat în ritm galopant: de la monografia lui Al. Călinescu și apariția primului volum din ediția critică de *Opere* (Minerva, 1970) până la editarea corespondenței sub forma *Pseudojurnalului* (Minerva, 1978). Nici măcar abundența studiilor parțiale sau a capitolelor de monografii nu epuizează întinderea acestui interes; ar fi mai bine să spunem că Holban a intrat în citarea spontană a cercetătorului literar, în tezaurul activ de referințe la care orice exeget al prozei românești se simte obligat să facă apel.

O celebritate surprinzătoare (dar nu fără precedent, deoarece cazul lui Mateiu I. Caragiale ilustra perfect aceeași schemă), care ar fi mirat profund pe contemporanii săi. Ce ar fi spus despre această glorie postumă Camil Petrescu, Octav Suluțiu sau chiar Pompiliu Constantinescu — critici atenți, dar citeodată destul de severi cu proza scriitorului? Ne întrebăm desigur ce ar fi spus Holban însuși — spirit lucid, departe de auto-iluzia pioasă a răscumpărării postume.

Proza lui Holban a fost apreciată, în general, la justa ei valoare de intelectualul din epoca interbelică. Publicarea *Jocurilor Daniei* — roman rotund și surprinzător — n-a putut schimba radical perspectiva. Mai degrabă decât o recitare atentă și valorizantă a operei, posteritatea se oprește cu interes — oricât de ciudat s-ar părea — la stilul unei existențe fascinante în el însuși. Pentru noi, cei de astăzi, Holban a ajuns reprezentant tipic și atașat al unei generații de proporții mitice — al generației care, în deceniul al patrulea, introdusese un nou mod de a vedea viața și un nou mod de a propune literatura. Cu numai câțiva ani mai în vârstă decât Mircea Eliade, Emil Cioran, Mihail Sebastian sau Constantin Noica, Anton Holban nu a făcut din „trăire”, „experiență” și „autentic” program teoretic, ci program

de existență. Și aceasta fără ostentație și fără fast. În stilul existenței trepidante, construite parcă anume în premoniția morții. Holban a unit într-o singură trăire iubirea și călătoriile, jurnalistică și filosofarea, literatura și critica, totul sub semnul cultului pentru muzică. În doze și proporții uimitoare, acestea s-au succedat într-o singură viață terminată înainte de împlinirea a 35 de ani: iată o realitate făcută să ne lase visători!

**P**ROBABIL că cifra explicativă a vieții și operei prozatorului Anton Holban poate fi definită ca un principiu muzical. Și aceasta nu numai în sensul dragostei pentru muzica bună (Holban a fost un meloman recunoscut și chiar un cronicar muzical dintr-unul din cei mai subtili), ci în sensul unei scheme ordonatoare care i-a ghidat, din umbră, pașii și scrisul. Punem această existență sub semnul muzicii, dar vedem, etimologic, în muzică un anumit sistem de ordonare a universului.

A presupune că tocmai stilul existenței sale a fost cel care a valorizat scriitorul nu este pură speculație, ci o explicație a psihologiei receptivității lui Anton Holban. Pentru a vedea în ce măsură autorul Ioanei a putut deveni simbol al unei generații și al unei epoci egal intrate în legendă, să cităm un fragment de scrisoare cu aparențe dintre cele mai anodine:

„Sint la Saint-Malo, după ce am văzut Praga și Nürenbergul. Plec de-a lungul coastei Britaniei. Vrei să-mi scrii la Fălticeni, unde voi fi din nou pe la 20 august? Ești la Balcic și te invidiez. Te asigur, eu care am volaiat destul, că Balcicul e unic. La Galați voi aduce plăci noi. Și vom vorbi, și vom asculta. Reiau *L'Égoïste* al lui Meredith” (scrisoare către Nelu Argintescu-Amza, 31 iulie 1929, reproducă după *Pseudojurnal*, ed. Ileana Corbea și N. Florescu).

Anodin aparent sau anodin relativ. În care textul celor citeva sute de scrisori de aceeași factură își regăsește unitatea; pentru că, la o lectură mai atentă, pagina de mai sus schițează un autopoartret și un mod de existență dintre cele mai aparte. Holban e pe malul Oceanului, după ce străbătuse avid Europa Centrală; generația de scriitori ai deceniului patru se află prin definiție în febra călătoriei, se deplasează pe pretexte culturale, dar mai ales pentru a-și stinge o insatizabilă sete de experiențe individuale. Dacă așa fac Mircea Eliade sau Mihail Sebastian, așa va face și Holban. Aflat în Britania, el visează însă la Balcic; melancolizat de ploile ce vin dinspre Atlantic, are nostalgia păcii insorțite de la Marea Neagră. Conform unei psihologii instinctiv-proustiene, Holban aspiră avid la ceea ce momentan îi lipsește și nu ezită să califice Balcicul drept „unic” numai pentru că se află departe de el. Poezia numelor și a departării, punct fulger în scrisul lui Holban, își află aici cea mai simplă expresie — consemnarea într-o scrisoare ocazională. Reveria geografic-poetică a textului apare cu transparență; în plină vară cosmopolită, Holban visează la

toamna și la iarna autohtonă, iar în scrisoarea trimisă de la Saint-Malo, numele Fălticeni sau Galați poartă melodia suavă a patriei depărtate și a locului familial integrat.

Ce citește prozatorul? Un romancier englez, desigur. Ca și Proust, va face o pasiune pentru romanul englezesc și va mărturisi naiv tuturor amicilor că îl găsește „extraordinar”. Nu știm dacă la lectura lui îi dădeau lacrimile, ca lui Proust, dar știm că îl prefera tuturor celorlalte.

Cea mai tipică frază din textul de mai sus ni se pare însă a fi: **Și vom vorbi, și vom asculta.** Vor conversa prin urmare la infinit și vor asculta muzică simfonică, dar și muzica propriilor lor voci. Există aici un veritabil program de viață al unei generații formate în cultul comunicării orale și al prieteniei întreținute prin confesiune, amatoare de discuții teoretice, nesfârșite, creatoare de cenacluri unde se discuta orice, o generație formată ea însăși sub inițierea unui profesor de filosofie dotat cu genul oratoric. Fericea întoarcerii în țară ia, pentru Holban, forma muzicii ascultate în companie și a discuțiilor. Ce altceva poate fi considerată scrisoarea de față decât fragment aleatoriu dintr-o conversație nesfârșită? Scriind sute de scrisori, Holban ceda aceleiași fascinații de „a sta de vorbă” cu prietenii și de a întreține iluzia *convivium*-ului. Ca și maestrul său Proust, va scrie numeroase scrisori într-o viață teribil de scurtă și va discuta, în acest mod particular, până în ultimele zile de viață. E greu de afirmat că prozatorul a dat dovada unui geniu prozastic; dar el posedă, fără îndoială, genul epistolar, adică genul de a face, din fragmente de oralitate, o mică bijuterie scriptică. Scrisorile lui Holban compun o „operă paralelă”.

**P**ROFILUL lui Anton Holban, așa cum ni-l imaginăm noi, iese treptat din umbră. Dacă astăzi stilul existenței sale devine mai fascinant cu fiecare an care trece, acest fapt nu mai miră pe nimeni, Holban a fabricat toată viața. Nu doar la propriu (mai ales în ultimii ani ai unei existențe chinute), ci și la figurat: pornirea de a trăi cu egală intensitate și concomitent pe multiple planuri reprezintă caracteristica ireductibilă a autorului. Cit mai mult, cit mai diferit, cit mai repede! O schizofrenie superioară (în ocaziune, calificarea nu are nimic peiorativ) pare a ghida fiecare pas din viața scriitorului. Nu mai contează calitatea trăirii, ci intensitatea ei. Plasat în mai multe proiecte paralele, incapabil de a duce vreunul până la capăt, Holban a trăit cu ferocitatea de a îmbrățișa multiplul și de a se ști prezent, permanent, în cit mai variate puncte ale hărții spirituale personale.

În al doilea rând — și ca o concluzie aproape firească: opera lui Holban este o operă prin excelență fragmentară. Și nu ne referim doar la accidentul biografic ce a dat scrierilor sale alura unor fragmente, ci la principiul ultim al compunerii prozelor. Chiar cele mai „rotunde” compoziții, romane în sensul tradi-



ANTON HOLBAN (10 II 1902 — 15 I 1937)

țional al cuvintului (*Ioana* sau *Jocurile Daniei*) sint formate, în cele din urmă, din fragmente puse în slujba unei idei. Febra recurentă nu i-a lăsat autorului răgazul de a compune în mod reflexiv: totul va fi așternut pe hirtie în agitația dominantă a momentului. Scrisul lui Holban poartă pecetea unui prezent continuu. Dar această operă de fragmente nu este o improvizatie. Ce ar fi rămas din Marcel Proust, din idolul scriitorului român, dacă ar fi murit la vârsta lui Anton Holban? Fără îndoială, un alt Anton Holban al literaturii franceze. Regimul tremurat și fragmentar al scrisului îi este impus lui Holban atât de pornirea intimă a personalității, cât și de premoniția rețezării tragice a existenței.

Să recapitulăm: dacă stilul existenței se poate rezuma la trăirea unor experiențe variate, iar stilul operei se explică printr-un fragmentarism imposibil de depășit, o anumită coerență spirituală se schițează la capătul drumului. Ea este de tip muzical. În cazul lui Holban, principiul muzical pare a-i fi dominat și viața și opera. În această configurație existențială, rămâne de o importanță secundară faptul că Holban i-a îndrăgit pe Bach și pe Beethoven, că scria despre Enescu și Thibaud sau că s-ar fi putut sinucide, ca eroul lui Huxley, în sunetele unuia dintre ultimele cvartete beethoveniene; toate acestea sint profunde exacte, dar atastă o muzicalitate încă prea vizibilă, o muzicalitate de suprafață. Veritabila relație cu Euterpe a personalității lui Holban se află în principiul muzical adică, numit astfel aproape printr-o metaforă. Ce este altceva o bucată simfonică decât un fragment, infinit prelucrat, smuls universului sonor, pentru crearea, interpretarea sau recepția căruia este nevoie de o trăire intensă, limitată în timp, de situare conștientă într-un regim de transă?

Dacă revenim la întrebarea inițială — căruia fapt datorăm popularitatea postumă a lui Anton Holban? — răspunsul se precizează: o datorăm în primul rând existenței personajului și în al doilea rând operei propriu-zise, ce pare a susține un mit. Principiul muzical pe care l-am descoperit ca simbură al unei personalități are, în cazul de față, și o dimensiune tragică involuntară. Nu a fost însăși viața lui Holban intensă, sfârșită între contrarii și, mai ales, extrem de scurtă — trăsăturile unei simfonii! Insiidios, grav și, până la urmă, terifiant, principiul muzical s-a înșinuat în miezul vieții scriitorului, făcând-o pură, intensă și strict limitată în timp, ca orice bucată muzicală destinată să înfrunte viitorul.

Mihai Zamfir

# Complexul capodoperei

**S**TINJENIȚI de ideea de-a fi geniali, scriitorii ardeleni s-au mulțumit, cel mai adesea, de-a fi doar mari scriitori. Nu de alta, dar lucrurile trebuiau lămurite pe deplin, gospodărește: operele întemeiate pe pământuri ferme, îndelung muncite, recolta scutită de emoțiile cultivatorilor de hazard. Unde au plantat porumb n-au așteptat să răsară trestie de zahăr. Pactul cu diavolul, atunci cind s-a făcut, n-a fost semnat în umbra sticlei cu absint ci paraflat cu acte în regulă, la primărie, fără cacialmale, cu cărțile pe masă.

Purtind pe figura-i irizată de funingini astrale zimbetul amar-ironic al celui ce s-a născut prea târziu spre a mai interveni întru stingerea incendiului Bibliotecii din Alexandria, Ștefan Aug. Doinaș a devenit în timp el însuși „bibliotecă mișcătoare”, custode al imaginarului lăcaș de capodopere universale, capabil să mute turnul lui Hölderlin pe malul Dimboviței, ajutat mai degrabă de Deus decât de machina... Desigur, uneltele sale poetice nu sint atât de abstracte pe cât par la prima vedere. Dulgher încercat și arhitect cumpănit, edificiile înălțate de el au materialitatea odihnită și parfumul lemnului proaspăt ieșit de sub rindea. Sub arcadele baladelor sale regăsești tihna azizilor de odinioară, în labirinturile construite de el firul Ariadnei și din odgon zdravăn ce te scoate cu siguranță către lumină, vulcanul bine educat al imaginației nu va arunca poemul în aer odată cu cititorul. Cultul geometriei și al lucrurilor desăvârșite aureolează întreaga-i operă și as spune chiar propria-i viață: dovadă faptul că sub acoperșul casei sale locuiește balerina Irinel Liciu. Iar dacă e să mergem și mai departe, chiar întâmplarea de a fi paz-

nic nu numai la „armonii” ci și al lăzii de zestre a Uniunii Scriitorilor, adică președinte al Fondului Literar, anulează pojarul biografilor romanticoși, dispuși să drapeze cu propriul somnambulism mersul sigur al poetului printre semenii săi...

Curios e că Doinaș însuși a mimat, de-a lungul carierei sale mersul împiedicat, șovăiala încărcată de profesionalism, dovadă poemele sale arcimbolice, imperfecțiunile fără de cusur sfârșite ici și colo, într-o liniștire a spiritelor oloage ce-și inchipuie că numai prin mijlocirea versului șchiop se pot pipăi drumuri neumblate.

Lehamitea față de propriul dar nu se manifestă, din ferocitate, tot timpul. Clasi- ca fugă a dracului de tâmie nu are nici o acoperire în fapte. Complexat de a fi autor de capodopere într-o vreme cind capodopera nu se mai poartă, Doinaș se lasă hăituit de o retorică zveltă, căutind să-și acordeze vocea la soborul tinerelor sau maturizateelor noastre primadone lirice. Rezultatul: Enrico Caruso pripășit într-un cor comunal...

Fascinanta zbatere între neputința de a deveni un poet ca oricare altul și blestemul de a se întâlni, din cind în cind, cu colții de argint ai capodoperei și-a înscenat-o el însuși în *Cronica ființei duble*: „mi-am pus ființa dublă pe cîntar // erau egale-n patimă și-n har / nătinga-n stînga / înțeleapta-n dreapta / la muzică / la sabie / și la țîntar // apoi s-au dus / era-ntr-o zi de luni // și toată viața au făcut minuni / nătinga-n stînga / înțeleapta-n dreapta / prin iarmaroace / la răsuciri / și sub luni // acuma zac pe pragul unei mori / nătinga-n stînga / înțeleapta-n dreapta / și fiecare-i strigă ceelealte / mori! // ca două limbi ce joa-

că pe comori / la locul unde se usucă fața”. Coborind din arborele genealogic poeticesc până la rădăcină, constatăm că echilibrul și maturitatea au înflorit mai degrabă în poemele de tinerete, seninătății olimpice și geometrice de odinioară substituindu-i-se o neliniște roditoare și proaspătă, captată în antene copilărești, capabilă de iluminatul strigăt de basm: **regele e gol!** Tinăra capodoperă a lui Doinaș intitulată *Vîrstă*, scutește comentatorul de a mai dansa în jurul ei ca în preajma sfintelor totemuri: „ce cumpil sentiment / ocolind / iminenta lui dare pe față! / călușarii te iau / drept colind / negustorul te vinde / în piață / și s-a prins în unghere-un paing / care țese / te țese / ne țese / ești dulce ca leproșii / te ling / animale cu bot de prințese / amintiri / angajate ca troici / te mai plimbă prin lume / lacheii / îți deprind șofăiala / și doici / îți dau lapte / prin / gaura cheii / pină cînd? / ești doar bube și negi / îți sporești / doar cu farduri / culoarea / pină cînd / ai să cînti / și-ai să negi / la județul cîntării / oroarea?”. Martori ai vinătorii sale cu șoim într-un ținut în care bintuie himera capodoperei, sintem noi înșine săgetați de cite un poem, de miracolul ce se naște din alba hirtie, din bietul catren, din litere de-o șchioapă. În fața *Examenului de admitere*, o altă nebagată în seamă minune doinașiană, rămînem perplecși și scoleri, fie că batem cimpii textualismului, fie că ne-am retras cu totul în pășunilese texte: „despre zori mi s-a spus că-s flămînzii — foarte bine! / n-au decit să mă ceară: / delirantul meu suc e deus de albine / în celule de ceară // ce-a fost greu a-nceput însă — Doamne ajută! / o femeie mioapă / a trecut pe la schituri vinzind pe valută / per-

spective de-o șchioapă // viitorul întii încă treacă și meargă / dar al doilea e — unde? / dacă-l strig cineva care-l duce pe țargă / îndărăt îmi răspunde // cu ce floare în mină să vin la examen? / azi mătușa și unchiul / ce-au jurat să stropescă-nfocatul ciclămen / spun că-i doare genunchiul // în profeti mi-e speranța deci — bată-i să-i bată / două găuri din piine / mă observă atenț ca o rouă holtbată / a mării de miine”. Critica subtilă a reușit să scoată din această teribilă carte, presărindu-i cu penseta prin cronici, doar foetusii lirici pe care o capodoperă îi cară de obicei după ea la vale, așchiile de marmură rămase din construirea unui templu părindu-li-se mai valoroase decit templul însuși. Carevasăzică nu-i vorba de vreo boală profesională (gust tocit, radar defect) cimilitura e profundă: miinile sfărîmate ale zeiței Venus sint mult mai importante decit statuia în sine. Cui să te plîngi?

Cititor desuet și neprofesionist, dar onșcituși de puțin, de meserie autor, declamă aici fără pic de rușine că am murmurat fericit și invidios ignoratele capodopere doinașiene, cu sentimentul că oficiez o slujbă poetică de zile mari.

Acționind ca o ghilintă asupra diletantismului, opera sa nu pare deloc incurajatoare pentru cei ce s-ar inhăma la o gemăna meserie, cavalieri criticii înșiși lăsindu-și precauții armele în rastele cind îi vizitează domeniile.

Distant, fără să-și planteze admiratorii în curtea din fața casei spre a da lăstari, a-fișind o oarecare familiaritate cu răposății clasici (fiind, cum s-ar spune, reprezentantul lor, în viață), Ștefan Aug. Doinaș e nu doar un mare poet (fiindcă, slavă domnului, mari poeți se mai găsesc și pe alte străzi) ci și un făuritor de capodopere cum nu mai există la această oră pe aici sau aiurea.

Mircea Dinescu



# Pozitivismul și metodele noi

**A**L DOILEA volum de *Interpretări* (Editura Junimea) consacrate de Mihai Drăgan lui Eminescu debutează, ca și cel din 1982, pe o notă polemică. În *Argument*, autorul constată din nou că „lectura operei eminesciene pare a se complica mai mult decît să-și găsească direcții cit mai sigure de manifestare” și pune cauza (una din ele) pe seama pretenției comentatorilor, îndeosebi a celor tineri, de a deveni interpretii ai operei poetului prin „mimarea și aplicarea mecanică” a unor „metode critice străine” și, încă, știute acestea doar superficial, în „suportul lor teoretic” (p. 5). Anii care despart cele două volume n-au convins, deci, pe Mihai Drăgan că metodele moderne pot aduce și altă noutate în afară de sofisticarea limbajului critic. Aș fi fost ispitit să mă înscriu în replică, fie și numai invocînd citeva studii foarte serioase despre Eminescu, dintre acelea insuflete de dorința de a-l citit pe poet într-un fel nou, așa cum sint ale Ioanei Em. Petrescu, dacă n-aș fi fost descurajat, din capul locului, de plasarea întregii dispute într-un plan în care orice inovație metodică este confundată automat cu „grimasa culturală, obediența față de teoriile de aurea, sobismul și modernismele ridicole” (p. 9). În aceste condiții, polemica purtată de autorul *Interpretărilor* mi se pare oțioasă, căci, chiar dacă există (și cum să nu existe?) exemple de imitare servilă, nu cred deloc că ne găsim în situația de a ne plinge de presiunea excesivă a informației sau de recrudescența snobismului critic. Ca să nu mai spun că, în general, modernizarea metodelor s-a făcut la noi cu destulă prudență.

Ca și precedentele, *Interpretările* de azi, se limitează la epoca tinereții poetului și anume la romanul *Geniu pustiu* și la unele texte de la începutul studenției vieneze, care pot fi (și trebuie) corelate cu acesta. Sugestia pentru aceste apărări, mai mult de idei, cum se va vedea, vine probabil dintr-o observație preluată de G. Bogdan-Duică de publicarea postumă, în 1904, a singurului roman eminescian. Pentru cititorii poetului, scria atunci meticolosul istoric literar (citat de M. Drăgan la p. 96), „va fi o plăcere să vadă cum în *Geniu pustiu* se ivesc aproape toate elementele din care se va dezvolta opera ulterioară a poetului. Citind, parcă vezi războiul din care va ieși pinza atît de colorată a operei viitoare. O mulțime de idei ce împodobesc această operă se găsesc în roman”. Criticul de azi împărtășește ideea că întreaga creație eminesciană are un spirit organic, „vădit în toate principalele proiecte și texte din această perioadă” față de care opera de mai târziu nu va fi decît „o dezvoltare”, o „adîncire și o esențializare” (p. 14-15). El ia totodată atitudine contra ideii de ruptură sau de cotitură care ar caracteriza această creație. „Rațiunea acestei întreprinderi critice — afirmă M. Drăgan despre propria lucrare — este că pînă acum nu s-a scris un

Mihai Drăgan, *Mihai Eminescu, Interpretări*, 2, colecția Eminesciana, Editura Junimea, 1986.

studiu consacrat operei lui Eminescu de tinerete, analizată în totalitate și coerența ei, și nu i s-a acordat importanța excepțională pe care o are ea ca «intuiție de totalitate a operei viitoare», spre a folosi ideea lui T. Vianu...” (ibidem).

Nu sint un specialist și nu mă pot pronunța asupra obiectului acestei polemici, între partizanii organicității și cei ai rupturii. Așa că mă voi ocupa în continuare de unele din tezele susținute de M. Drăgan, lăsînd în suspensie chestiunea ca atare a organicității sau neorganicității operei eminesciene. Vreau totuși să observ că nivelul la care se situează declarat *Interpretările* este mai degrabă ideologic decît estetic. Importanța, mereu afirmată, a romanului și a celorlalte texte eminesciene de junete e una de laborator, dacă pot spune așa, indicînd în tumultul ideilor care bîntuiau pe studentul vienez un punct de plecare pentru filosofia literară (și nu numai) a maritității. Această precizare își are rostul ei, căci adepții unei cotituri în evoluția poetului au mizat mai ales pe valoarea estetică, preferînd antumelor postumele, din care, o mare parte erau texte de început, abandonate înainte ca desăvîșirea formală să stingă ceva din văpaia imaginației tinerești.

**I**N OPINIA lui M. Drăgan (ca și în a altora), Eminescu este o sinteză originală a romantismului european, grație geniului său, dar și valorificării tradiției autohtone. Simburiile din care a ieșit sinteza pot fi identificați în *Geniu pustiu* și în alte proiecte din anii 1866-1870. Autorul *Interpretărilor* ridică aspirația către proză a tinărului Eminescu la rangul la care Călinescu așezase aspirația spre teatru și consideră că în *Geniu pustiu* se precizează în fond „destinul de scriitor al lui Eminescu”, romanul acesta fiind unul „poetic” și, în parte, „un jurnal indirect”, ce stă sub semnul „unei sensibilități romantice arzătoare și total inconformiste” (p. 31). Ideea cu jurnalul o avusese și Călinescu (citat ca atare la p. 83). Inconformismul cu pricina este descifrat apoi de către interpret prin prisma nemulțumirii (uneori foarte vehemente) pe care Eminescu o arată față de literatura contemporană lui, față de spiritul acesteia, care ar reprezenta un regres. M. Drăgan nu comentează în nici un fel afirmațiile poetului și publicistului cu privire la „decăderea” contemporană, la abuzul de forme importate, mîrgînindu-se să identifice în respectiva atitudine „trăsătura esențială a personalității lui Eminescu” (p. 38), din care va porni „pesimismul (lui) cosmic” (p. 46). Dar dacă M. Drăgan socotește (și pe drept cuvînt) că nu putem accepta ideea că opera poetului nostru ar fi o simplă colecție de imprumuturi și influențe, mi se pare că el ar fi trebuit să amendeze o acuzație similară chiar dacă ea ieșea de sub pana lui Eminescu însuși și se referea la înaintașii lui imediați sau la contemporanii și pe care pașoptiștii și post-pașoptiștii o meritau aproape la fel de puțin. Fiind de acord că „indoiala și

scepticismul sint elemente esențiale și, totodată, origine ale structurii sufletești a lui Eminescu” (p. 45), nu putem să nu observăm că ele se manifestau uneori cu oarecare exagerare pamphletară.

Discutarea revoltei eminesciene, a criticismului său (care nu merg însă de la sine cu scepticismul: iată un punct de psihologie ce ar trebui privit mai cu atenție) trece prin două noțiuni rudite — **titanism și demonism** — care au preocupat și pe alții dintre cercetătorii din trecut și de azi. M. Drăgan îi consacră citeva zeci de pagini dense, nu scutite însă de unele, cum să zic, desincronizări. În centrul tezei sale se află convingerea, deseori reluată, că titanismul și demonismul eminescian nu trebuie socotite exclusiv pe latură etico-socială, ci legat de resorturile cele mai adînci ale spiritualității poetului, ca un inconformism în planul cunoașterii și al creației. Revolta nu e la Eminescu byronism egocentric, ci o facultate productivă ieșită din comun. Portretul „demonului” ipostaziat în *Geniu pustiu* este clar și exact desenat la p. 58-59: M. Drăgan inclină să creadă (și-i dau dreptate) că demonismul eminescian nu e atît acela socratic, cît acela goethean. După ce se referă fugitiv la **daimonul** celui dintii, pe urmele lui Vianu, împreună cu care îl descoperă, identificat cu ingerul, chiar și în poezia **Înger de pază** (unde însă demon înseamnă pur și simplu banalul spirit rău care alungă pe inger, ingerușul meu!), el dezvoltă ipoteza goetheană, cu multe argumente juste și noi. (În paranteză fie zis, o dovadă peremptorie putea fi scoasă din portretul lui Toma Nour, care e „un Satan dumnezeiesc”. Sintagma apare citată de M. Drăgan, la p. 95, dar în alt context). I-aș reproșa doar o ușoară indecizie, vădită în formula prea circumspectă de la p. 62: „Eminescu a fost un om demonic în sens socratic, dar poate și mai exact în spiritul viziunii lui Goethe...”. Cum a arătat Blaga, cele două accepții ale demonului diferă radical, așa că Eminescu nu le putea îmbrățișa concomitent pe ambele. Din ferice, în tot ce urmează, M. Drăgan se rupe definitiv de socratismul sub semnul căruia a fost văzut uneori demonismul lui Eminescu.

Analiza *Geniului pustiu* sprijină aceste idei, dar reprezintă totodată o încercare de a caracteriza această operă juvenilă ca roman. Definiția cea mai bună o dă Eminescu însuși chiar la începutul cărții: „Dumas zice că romanul a existat totdeauna. Se poate. El e metafora vieții. Priviți reversul aurit a unei monede calpe, ascultați cîntecul absurd a unei zile care n-a avut pretențiunea de-a face mai mult zgomot în lume decît celelalte în genere, estrașteți din aste poezia ce poate exista în ele și iată romanul”. Definiția merge exact în sensul romantic, de la Novalis, bunăoară. „Nu e vorba aici — scrie M. Drăgan — de ideea cultivării realului în accepția obișnuită a secolului XIX-lea” (p. 72). Dar romanticii nu aparțineau tot de secolul al XIX-lea? În respectivul secol au fost mai multe accepții, și toate obișnuite, ale noțiunii de realitate. Eminescu o prefera pe aceea

novalisiană, împotriva celei flaubertiene, ca, de altfel, și Maiorescu. Romanul lui este unul „de imaginație” sau de „viziune poetică”, spune M. Drăgan, cum e întreg romanul romantic, dar adaugă că formula teoretizată de Eminescu și realizată în *Geniu pustiu* este una „foarte modernă” (p. 74). Ultimul adjectiv n-are nici un sens în context, căci romanul modern, deosebindu-se de cel naturalist și realist al lui Flaubert, se deosebește și mai mult de proza poetică a romanticilor. Fiind iritat de realități, Eminescu se situează de fapt pe o poziție anterioară, nu ulterioară. Nici alte disocieri ale criticului nu sint mai clare. Romanul realist nu e deobicei povestire, ci reprezentare, așa că structura lui (melo)dramatică este evidentă. Povestirea, ca procedeu, apare în proza romantică, dar nu și în aceea modernă de după 1900. Nici Proust, nici Joyce nu sint povestitori. Eminescu pornea în observațiile sale de la aceeași estetică clasică pe care o adopta și Maiorescu în comparația dintre roman și tragedie. M. Drăgan are prea multă încredere în metaforele lui Bérain sau Gourmont (p. 80), care nu dovedesc nimic în privința filiației (inexistente!) între proza romantică și romanul modern din secolul XX. Nici propoziția lui Călinescu — „adevărulul romancier rămîne un poet” — nu poate servi ca argument util într-o comparație strînsă a structurilor respective. După cum, în fine, nu înțeleg cum poate fi tehnica portretului de la Eminescu (unul „de factură tipic romantică”) în același timp îndreptată spre „individualizarea succesivă” și în stare să confere „realului o formă simbolică” (p. 95). Este evident că romanticii iubeau simbolurile și nu și individualizau personajele, care erau idei, nu ființe în carne și oase, ca acelea de la realști. Toma Nour, de care e vorba, e la fel de puțin individualizat ca Heinrich von Ofterdingen.

ACESTE obiecții sint facilitate și de o anume șablonizare a criticii lui M. Drăgan în aceste ultime *Interpretări*, care sint departe de a reprezenta cartea lui cea mai bună. Eu nu cred că o metodă este în mod abstract „impusă de obiectul analizei” (p. 14): există un paralelism istoric între metode și obiecte care, neocotit, conduce la anacronisme. Nesîniindu-se de inovații, pe care le respinge cu obstinație, M. Drăgan rămîne fidel metodei pozitivistice de studiu istoric-literar, bazată pe o factualitate minuțioasă (aici una ideologică și care e latura ei cea mai temeinică) și pe o masivă circumspecție a ipotezelor. Această metodă, în esența ei didactică, ar avea nevoie de oarecare improspătare.

Nicolae Manolescu

## Critica lingvistică

**E**STE momentul să se observe că între istoricii literari, criticii și lingviștii de astăzi, Boris Cazacu ocupă o poziție „specială” care se datorează pe de o parte excepționalei sale pregătiri în ceea ce privește studiul limbii române literare și, pe de altă parte, faptului că abordează fenomene de istorie literară și textele beletristice printr-un gest integrator.

Volumul \*) tipărit de Societatea de Științe Filologice cuprinde o suită de articole, eseuri și studii grupate în trei secțiuni. Partea I: *Studii teoretice*, Partea a II-a: *Scriitorii și limba*, Partea a III-a: *Interpretări de texte*.

Dintre studiile din partea întâi, unele se constituie într-o Introducere în lingvistică: „Ce este istoria limbii române literare”, „Limbă vorbită, limbă scrisă, stil oral”, „Dialectal și literar în sincronie și diacronie”, „În legătură cu constituirea normelor exprimării literare”. Altele aduc puncte de vedere noi pentru cei ce sint inițiați: „Stilistica și socio-lingvistica (Implicații în interpretarea textului literar)” unde este comentat „comportamentul lingvistic” al unor personaje din schițele lui Caragiale (*Temă și variațiuni. Un pedagog de școală nouă*), al interlocutorilor din comedia *Preșul* de Ion Băieșu (remarcîndu-se necesitatea variației în formula de adresare în vederea adecvării la situația de comunicare), al protagoniștilor dintr-o scenă din *Seringa* lui T. Arghezi (aici o replică a

\*) Boris Cazacu, *Probleme teoretice și interpretări de texte*. Ed. Societatea de Științe Filologice din Republica Socialistă Română, București.

doctorului Scarlat reprezintă, de fapt, un comentariu metalingvistic din care „apare implicit opoziția dintre formele caracteristice comunicării familiale, informale, și cele convenționale, formale, determinate de anumite raporturi profesionale; totodată, aceste formule marchează stilistic relațiile dintre personaje”. Atragem atenția mai ales asupra unui studiu nou și ca problematică și ca metodologie: „Expresia lingvistică a tehnicii cinematografice în proza literară”, unde autorul își propune să releve anumite procedee de expresie comune în „comunicarea” realizată în proza artistică și în film. Romanul „clasic” era marcat de caracterul **continuu** al discursului literar, ceea ce îl deosebește de film, definit ca „o varietate de imagini discontinue, dar care ascund discontinuitatea”, după cum arată Roman Ungarden, citat aici cu *Das literarische Kunstwerk*, ediția a III-a, Tübingen, 1965. Un alt punct de pornire în studiul lui Boris Cazacu este oferit de R. Barthes cu ale sale *Essais critiques* (1964), unde „a scrie” este definit ca „a face să curgă cuvinte în interiorul acestei mari categorii a conținutului care este povestirea”. Exegeza modernă a observat aspectul „discontinuu al romanului modern”. În sensul că scriitorul distruge cronologia literară a succesiunii evenimentelor: „timpul își pierde continuitatea neîntreruptă și direcționarea ireversibilă”. Boris Cazacu are dreptate să observe că, dacă există anumite procedee de expresie comune prozei artistice și filmului, nu se poate spune că în toate cazurile ar fi vorba de influența filmului asupra literaturii. Și

în *Odissea* lui Homer o acțiune din trecut este inserată într-o acțiune prezentă — procedeu ce în această artă modernă care este cinematografia se numește „flash-back”. Pe de altă parte se observă că acest procedeu este utilizat deosebit de frecvent în romanul modern. Autorul prezintă „jocul” timpurilor verbale — indicativ prezent și imperfect — ca efect stilistic prin care se obțin efecte de apropiere sau îndepărtare a imaginilor.

Probleme privitoare la „variația registrelor stilistice”, „elemente ale comicului verbal” (la primii dramaturgi), pătrunderea neologismelor în prima parte a secolului al XIX-lea, cu aplicații la Anton Pann, cu referințe la acel neglabil și spiritual *Dicționar românesc de cuvinte tehnice și altele greu de înțeles* al paharnicului T. Stamati (Iasi, 1851), arta de scriitor a lui Caragiale, a lui Alecsandri, a lui Arghezi — toate acestea și altele ce cuprind nuanțe de mare interes în interpretarea mesajului artistic al clasicilor români, constituie partea a II-a a cărții. Am decupat între atitea observații stilistice și psihologice de finețe (căci nu studierea integrală a Operei îl interesează pe autor) pe acelea privitoare la „amănunte” importante în realizarea lingvistică a mesajului „închis” sau „deschis”: e vorba de rolul **intonajului** și de rolul **punctelor de suspensie** în marcarea grafică. Un studiu de sinteză care să adune și să grupeze opiniile, să ofere fertile generalizări ar fi completat și rotunjit această atît de subtilă, deși fragmentară, parte a doua.

Partea a III-a dă măsura originalității și eficienței metodei propuse de Boris Cazacu: „pe de o parte legătura consubstanțială dintre limbă și literatură, pe de altă — necesitatea raportării rezultatelor acestor cercetări și la datele lingvistice, în vederea unei interpretări integrale a mesajului literar”.

Lingvist cu o solidă formație tradițională dar asimilînd, scrupulos, o infor-

mație „la zi”, referindu-se necontenit la cele mai noi tratate și studii de specialitate, publicate în diferite centre universitare europene, Boris Cazacu rămîne sensibil la faptul că textul literar pastrează o dimensiune **inefabilă**. Referindu-se la unele viziuni „atomiste” care fărîmițează textul și unilateralizează unul sau altul dintre nivelurile textului, autorul acestor comentarii lingvistice observă: „urmărind studiul științific al expresivității limbii și stilului unei opere, se ajunge adesea la anumite exerciții intelectuale în care contactul cu mesajul literar prin intermediul unor tehnici, procedee, instrumente conceptuale devine un scop în sine, ceea ce situează pe un plan secundar explicarea modului cum o anumită creație impresionează sensibilitatea și intelectul cititorului.” (p. 136). Într-un eseu sobru și substanțial — „De ce lectura modernă a textului literar narativ? Modalități narative și implicații lingvistice” —, făcîndu-se mereu referiri și la o biografie amplă, sint analizați factorii care acționează creînd o disponibilitate **specifică** cititorului.

Critica lingvistică, așa cum o înțelege profesorul Boris Cazacu, își dă măsura atunci cînd sint analizate fragmente din operele scriitorilor contemporani și, cum se poate observa, completează — cu un punct de vedere de o incontestabilă importanță —, cronicile și eseurile prin care criticii literari și-au afirmat la momentul potrivit opinia în legătură cu cele mai noi apariții editoriale semnate de Sadoveanu, Arghezi, Z. Stancu, A. Baranga, M. Preda, Al. Ivăsiuc, Fănuș Neagu, Marin Sorescu.

Volumul *Probleme teoretice și interpretări de texte* propune o metodologie de investigare a textului de care exegeza modernă trebuie să țină seama. Mai mult, să observăm că talentul exegetului deschide o cale frumos promițătoare hermeneuticii, sporînd șansele de a lumina polisemantismul mesajului artistic.

Adriana Ilescu



# Fatalitatea relației



**Z**ILELE acestea (16 mai) s-au împlinit șapte ani de la moartea lui Marin Preda, iar peste câteva luni (5 august) se vor împlini 65 de ani de la nașterea lui. În chip normal, marele scriitor ar fi trebuit să fie printre noi, să scrie al doilea volum din *Delirul*, cum avea de gând, și să se întoarcă la existența țărănească de azi cu un scurt roman pe care, după apariția *Celui mai iubit dintre pământeni*, proiectase să-l scrie repede, sub impresia unei intimplări pe care o auzise și care-l tulburase enorm. Nu știu prea bine despre ce era vorba, rețin doar, din ceea ce povestea scriitorul, că în centrul narațiunii trebuia să fie destinul unei bătrâne țărăni. La moartea mamei lui, publicase în *România literară* (31 martie 1977), sub titlul *Ziua din urmă a bătrânei țărăni*, un fragment din jurnalul său. Pagini tulburătoare de meditație, în acel stil al gravității și al cumpătării propriu lui Marin Preda. Să fi fost acesta punctul de plecare al romanului proiectat? Nimeni n-ar putea să știe. Prozatorul nu vorbea prea mult de cărțile pe care voia să le scrie. Citeva amănunte vagi (o carte despre pierderea sentimentului de prietenie, un roman despre rolul personalităților în epocile de convulsie a istoriei...) și atât. Mi-am notat, în ziua de 25 februarie 1975, discuția pe care am avut-o cu Marin Preda despre continuarea *Delirului* și din cele însemnate de mine deduc că prozatorul nu știa sau nu voia să precizeze ce va cuprinde volumul al doilea din acest roman scris în stil stendhalian (stil fără figuratie, fără farmec, stil demonstrativ). În nici un caz, mi-a mărturisit el, nu va fi un roman al războiului. Va urmări doar istoria a patru tineri (Paul Ștefan, Luchi, Adrian, dr. Spurcațiu) care-și trăiesc marile lor pasiuni într-un moment de criză a istoriei. O să vedem ce se întâmplă cu ei, încheia evaziv Marin Preda ca și când numiții tineri și pasiunile lor ar fi existat în afara voinței prozatorului. Imi dă-

duse, mai înainte de a tipări volumul întâi, să citească un capitol care ulterior a fost eliminat din roman. Fapt curios, era vorba de o scenă petrecută în cabinetul unui mare om de stat al timpului. Nu i-am văzut de la început utilitatea în structura romanului și, cerându-i explicații, prozatorul și-a justificat proiectul său în chipul următor: voia să dovedească epic idea că marile personaje istorice nu pot fi absolvite de vinovăție și că în viața lor sint, uneori, drame necunoscute de marele public (dispariția unei femei apropiate, de pildă) care influențează deciziile așa-zis „istorice” și, în chip fatal, destinul maselor. Citind mai multe documente (amintiri, scrisori, jurnale). Preda descoperise o uluitoare simetrie în existența a două din personajele care au marcat istoria tragică din prima jumătate a secolului nostru. Voia să speculeze epic această similitudine de destin pentru a dovedi că marile tragedii ale istoriei pornesc uneori de la micile drame ale celor care manipulează masele în istorie. Preda se despărțea, la acest punct, de Tolstoi și de Sădoveanu, cum a și mărturisit într-un interviu luat de Mihai Ungheanu și publicat în *„Luceafărul”* (nr. 17, 1975). Teza prozatorului este că „toate ființele umane existente pe pământ fac istorie” și că „toată lumea intră în vîrtej”. *Delirul* este contagios și istoria nu este o zeită nepătată.

Ideea din urmă revine și în alte scrieri. Am recitat, înainte de a mă apuca să scriu articolul de față, *Imposibila întoarcere*, splendidă carte din 1972 a lui Marin Preda. Am citit-o, trebuie să spun, de mai multe ori și am scris despre ea la timpul cuvenit, dar de-abia acum descopăr adevărata ei temă: revoltă față de fatalitatea istoriei. Există, spune prozatorul într-un eseu cunoscut, o fatalitate a relației dintre om și istorie, omul nu poate trăi în afara istoriei, n-o poate în nici un fel „boicota”, iar prozatorul care vrea să infățișeze condiția omului modern nu poate face abstracție de această relație. Însă istoria este de multe ori irațională și cruzimile ei nu trebuie acceptate ca fatalități. Istoria este manipulată, în spatele necesităților ei se ascund, adesea, acte subiective, arbitrare, impure și prozatorul trebuie să observe cu luciditate condiția omului în acest complicat mecanism de relații. Sartre spune că lumea (umanitatea, istoria) este sarcina scriitorului. Preda îl corectează (fără să-l numească) precizând că sarcina scriitorului este în primul rînd omul ca ființă ireductibilă: „istoria se impune ca o idee, ca o necesitate. Asta nu e un lucru atât de abisal și cu asta nu ne putem mulțumi. Este foarte lesnicios pentru omul de literă să se adăpostească în spatele necesității istorice și să se eschiveze, în felul acesta, de a se întreba nu cită necesitate conține istoria, ci care e soarta fiecărui om în parte, știind că omul nu are decît o singură viață de trăit, în timp ce istoria este înceată și nepăsătoare. Nu e greu de susținut că, de pildă, Dostoievski nu înțelegea necesitatea progresului social. Dar el

a descoperit, ignorînd pentru moment istoria, că scena este ocupată de demoni, care, însușindu-și ideile necesității istorice, dansează călcînd peste vieți omenești.”

**M**AI toate însemnările din *Imposibila întoarcere* și, mai tirziu, reflecțiile din *Cel mai iubit dintre pământeni* reiau această idee exponată în termeni expliciți într-un eseu intitulat *Scriitorul și cuvîntul*, unde Marin Preda polemizează cu noul roman și, în genere, cu teoria că romanul modern trebuie să renunțe la personaj ca ax structural al narațiunii: „Nu e nici o îndoială că oricare i-ar fi condiția și oricare situația cuvîntului, scriitorul nu trebuie să părăsească omul, chiar dacă omul, sătul de propriile sale fapte, n-ar dori să i se pună în față o oglindă și să-și vadă în ea chipul. Nu totdeauna e plăcut să te vezi așa cum ești. Dar nu poți urca nici un fel de culmi morale și ale conștiinței dacă nu știi cum arăți. În deceniul 50—60 această gândire, pe care o moștenim de la cei vechi, era considerată o gravă erezie; omul nu trebuia arătat așa cum e, ci așa cum ar trebui să fie, punînd astfel arta sub tutela unui cod abstract de morală bizantină care, așa cum era și ușor de prevăzut, nu putea decît să condamne creația la uscăciune și dulcегărie. Și asta tocmai într-o perioadă de mari convulsii sociale și de răsturnări spectaculoase.” Unii comentatori (printre ei și prozatori) au tras de aici concluzia că Preda se oprește, în proză, în pragul modernității și că modelele lui epice rămîn acelea ale secolului trecut. Chiar și azi circula ideea că Marin Preda este un sfîrșit de serie (realist), nu un început. N-aș accepta atât de ușor acest punct de vedere și iată de ce: e drept că el admiră pe Balzac („recitai patru, cinci mii de pagini [...] a surprinde o dată o psihologie originală într-un personaj, asta ne arată puterea talentului cuiva, dar a face acest lucru de mai multe ori și de fiecare dată altfel, asta e puterea geniului”), pe Tolstoi („este scriitorul pe care eu îl cred cel mai mult, pe care îl cred în totalitate”), pe Dostoievski („precursor care evita senzația că stie el dinainte tot ce are de spus”), într-un articol din 1958 spune că scriitorul postbelic trebuie să învețe de la Victor Hugo (*Mizerabilii*) tehnica de a sugera senzaționalul din viață, iar dintre prozatorii români simpatia lui merge nu spre Creangă, prozator venit ca și el din lumea țărănească, ci spre I.L. Caragiale, modelul stilistic incontestabil... Sintem, pînă aici, o adevărată, în spațiul realismului din secolul al XIX-lea și nu prea departe de modelele lui epice. Sint, totuși, semne că Preda nu este străin de mișcarea prozei din secolul al XX-lea. Citise atent pe Proust și face citeva observații de mare finețe despre tipologia din *În căutarea timpului pierdut*. Are simpatie pentru Camus și Malraux și crede că Céline („o conștiință asaltată de întuneric”) este cel mai original scriitor francez din secolul al XX-lea. Preferă pe Kafka lui Joyce („marea noutate în materie de lit-

ratură modernă a fost nu Joyce, ci Kafka”), **Conștiința lui Zeno** de Italo Svevo îi pare o carte excepțională, marii prozatori americani nu-i sint străini, după cum nici Thomas Mann nu este uitat... Față de romanul scriitorului, Preda este mefient, ideea că arta trebuie să renunțe să infățișeze omul nu este pe gustul său. Vizitează într-o zi o expoziție de pictură și sculptură modernă și este dezamăgit. Nu găsește nici un argument pentru a justifica „dispariția formelor coerente”. Se uită la aceste „drăcovenii” și se întreabă unde este fiorul eternității?! „Moartea și suferința nu sint abstracte”, notează iritat Preda cu gîndul la marile opere din trecut...

Marin Preda se formase prin lecturi atente (aș zice: lecturi foarte speciale, lecturi de prozatori) din marii scriitori și nu primea oricum, necondiționat, modelele. Le supunea judecării lui libere, le cerceta cu spiritul lui obsedat de ceea ce este profund și grav în existența omului. Ideea lui că, în afara omului, arta nu are nici o justificare vine dintr-o convingere adîncă. Am discutat de multe ori cu el acest paradox al artei din secolul nostru: pe măsură ce omul și-a pierdut, în epoca modernității, locul lui în ierarhia de valori și imaginea lui tradițională (imaginea omului stăpîn pe lucruri) s-a spulberat, arta, în loc să la apărarea omului, i-a întors spatele... Va plăti scump această dezertare, profetiza Preda, arta nu trebuie să părăsească omul, chiar dacă... Este în această încăpătînire un semn de întîrziere în modelele altui veac sau un semn de luciditate și previziune? Citesc cartea unui prozator cu mare audiență azi în Occident și descopăr cu uimire aceeași obsedantă idee: romanul contemporan ori sesizează „esența problematicii existențiale a omului”, „codul său existențial”, ori dispare... Și în privința atitudinii romancierului față de istorie sint unele potriviri surprinzătoare. Autorul consideră că istoria trebuie să fie înțeleasă și analizată în opera epică întocmai ca o situație existențială. Preda, cu aproape 15 ani în urmă, nu cerea altceva: prozatorul modern să judece istoria din unghiul de vedere al omului care-i suportă violențele și să fie apărătorul lui inspirat...

Fără să fie (fără să vrea să fie) un spirit în avangardă, Preda și-a înnoit structurile romanului în funcție de un element, după el, capital: individul și complexitatea istoriei. Ordinea acestei ecuații nu trebuie niciodată inversată, aceasta este convingerea cea mai statornică a lui Marin Preda.

Eugen Simion

P.S.: Editura Cartea Românească a publicat nu de mult o ediție nouă din *Delirul*. Este un act de cultură important și editura trebuie lăudată pentru această inițiativă. Totuși, să nu uităm că de mai bine de un deceniu romanul *Morometii* (I, II) lipsește din librării, nici celelalte scrieri ale marelui prozator nu sint la îndemîna noilor generații de cititori. Editurile noastre n-ar trebui să le ignore.

## VITRINA

**GRIGORE URECHE** — *Letopisețul Țării Moldovei* (Editura Minerva). Apariție în colecția „Patrimoniul”. Textul și glosarul se reproduc după ediția critică din 1958 a lui P. P. Panaitescu, iar obișnuitele (în „Patrimoniul”) „Repere istorico-literare” sint alcătuite de Mircea Scarlat, care oferă astfel o antologie a receptării cronicarului, extrem de interesantă prin implicațiile ei. Mai evident decît în alte cazuri, se pot observa etape destul de bine delimitate ale înțelgerii *Letopisețului* lui Ureche. Cea dintîi cuprinde primele reacții, ale continuatorilor imediați — Miron Costin, Stolnicul C. Cantacuzino, I. Neculce: ei omagiază efortul inaugurator al cronicarului („Laud osirdia răsposatului Urechie-vornicul”, scrie M. Costin — p. 181). Iuind totodată poziție față de „defăimările” interpolatorilor. Kogălniceanu, primul editor al *Letopisețului*, anunță o a doua etapă a receptării, în care opera cronicarilor e recuperată și așezată într-o perspectivă istorică. Urmează etapa interbelică a „clasicizării” prin integrarea în tratatele de istorie a civilizației și a literaturii datorate lui Lovinescu, Iorga, Călinescu și Cartoajan, la care se adaugă studiul de sinteză al lui Pompiliu Constantinescu despre *Umanismul erudit și estetic*. Prelungiri postbelice ale acestei etape pot fi considerate analiza lui Al. Piru din *Literatura română veche* sau comentariile de editor ale lui P. P. Panaitescu. Locul lui Ureche fiind astfel fixat, în ultimii 15—20 de ani se manifestă o relativă pasivitate

a receptării. „Reperele...” înregistrînd unele orezări de erudiție (L. Onu, D. Velciu), referiri eseistice (N. Manolescu), reluări universitare (I. Rotaru) și articole de dicționar (Doina Curticăpeanu și C. Teodorovici). În netă minoritate, tentativele de lectură din unghiuri noi sint cu atât mai relevabile: monografia Ureche-Costin publicată în 1972 de E. Negrici și studiile mai sumare scrise spre sfîrșitul deceniului trecut de M. Scarlat (cu trimiteri la Barthes și Camus) și I. Simuț (cu pornire de la o observație a lui Lotman). Să presupunem că va urma etapa altor lecturi critice?

**VASILE DAN** — *Elegie în grădina* (Editura Eminescu). Al cincilea volum de versuri al autorului, după *Priveliștile* (1977), *Nori luminați* (1979), *Scara înteroară* (1980) și *Arbore genealogic* (1981). Rămînînd un grațios constructor de atmosferă, eu vizibile rădăcini livrești, poetul continuă — în același timp — să evolueze înspre un ton mai direct: păstrează desenul subtil al versurilor, păstrează ceva din ermetismul vegetal al primelor cărți, dar își extinde (pe drumul început cu *Arbore genealogic*) suprafața de percepție și își elasticizează scriitura. De unde dezavantajul — poate — de a nu putea stabili un contur ferm al poemului, o „formă fixă”, imediat recognoscibilă, dar și profitul serios al lărgirii zonei de contact cu realitatea și al ieșirii — măcar pe jumătate — din manierismul grațios către meditația mai acută. Înregistrînd variațiile stărilor de spirit, textele oscilează între amplitudinea din *Căderea în somn* (p. 38—40) și concentrarea „așchilor” poetice adunate în *Flash-back* (p. 41—44). În cel dintîi, e dezvoltată opoziția dintre vis ca „distilerie a realului” și „viața de peste zi” (p. 39), deci dintre

radiografia epurată de concretețe și impactul cotidianului. Între aceste două extreme și-a fixat poetul spațiul vital. Îl caracterizează și o notă simbolică permanentă, amplificată cîteodată pînă la forma parabolii (ca în *Pelerinajul*, p. 22—3), Poezia, cunoaștere a lumii și cunoaștere de sine, se infățișează — în concluzie — ca act de lectură profundă: „Citești pe un perete cariat de ploii, / scorejit, des-cărnat, colorat aprins / în straturi succesive — / un text mult mai vechi / ca al trupului tău. // O hieroglifă din care picură / un punct / o dată pe zi / ca dintr-un «i» răsturnat, / o hieroglifă / lingă altă hieroglifă, / o scriere scurgîndu-se încet în pămînt, / în alta ce o să inverzească / la primăvară. // Ții capul drept, deasupra unui trup / ce intră în mișcare / cu fiecare pas tot mai mult. // Mersul nu e și el / tot o scriere?” (*Scriere*, p. 12).

**ADRIANA ILIESCU** — *Cartea cu Pichi* (Editura Ion Creangă). Proză pentru copii, brodată pe un subiect simplu: o fetiță de clasa a V-a vede intrînd pe fereastră un pui de canar, îl îngrijește și îl îndrăgește. Pichi (așa se va numi zburătoarea) crește încet-încet în colivia lui, face cunoștință cu jucăriile fetiței, cu „bătrînul Ficus”, cu bibelourile casei, pleacă în călătoria de vacanță ș.a.m.d. Scrisă curat, povestea are farmecul caracteristic genului, la care se adaugă un plan de interes aparte, datorat unei priviri din unghi intelectual asupra lucrurilor: totul e relatat de către o voce naratoare care-și asumă persoana întîi a verbelor (și se invocă drept „eu, povestitoare” — p. 12), adoptînd o poziție conștientă — disimulată prin glume „copilărești” — față de mecanismul generic al poveștilor („S-ar putea să credeți că po-

vestea cu Pichi este un basm” — p. 3). Nu e — atunci — de mirare că și fetița se raportează la lumea mirificelor ficțiuni: „în cap îi forfoteau diferite gînduri și imagini luate din cărțile pe care le parcurgeam mai pe îndelete, mai pe nerăsuflate, dar mereu cu nesat” (p. 4). Se creează astfel o atmosferă imaginativă favorabilă intrării fetiței înseși în poveste, într-o manieră „motivată” în pian realist („imaginația ei era sprinteră, jucăușă și sălta destul de departe cînd era vorba de povești frumoase” — *ibid.*). Cartea pendulează în consecință, din perspectiva vocii naratoare, „între mirarea ce mi-o provoacă fantezia ei și dorința de a o aduce la realitatea prozaică dar adevărată, de fiecare zi” (p. 8). Fetița ajunge să declare fără ocol că „Fiecare își inventează povestea sa” (*ibid.*). Sint și alte elemente care țin de acest plan — să-i zicem — metatextual: capitolele au titluri parodice, ca în romanele vechi (*Unde apare Pichi, Unde aflăm despre locuința lui Pichi, Unde aflăm una din hotărîrile lui Pichi, Unde se vede cum, în viața oricărei ființe vii, intră inventarul de mobilier etc.*), apar povești în poveste (p. 25—30, 39—43, 58—59, 68—70), întîlnim ici o aluzie socratică (fetița constată „că «nu știe decît că nu știe nimic»!” — p. 7), dincolo o ironie la adresa romanelor „melo” („ceea ce prin cărți citise că s-ar numi «o neagră melancolie»” — p. 19) ș.a.m.d. La un moment dat, fetița are iluzia că Pichi ar fi Pasărea Măiastră și se grăbește să vadă dacă se aseamue ori ba cu... „Măiastra” lui Brăncuși! (p. 24). Finalmente, Pichi va pleca în lume, spre „tărîmul unde locuiește Pasărea Măiastră” (p. 70), spre „Țara Poveștilor” (p. 71)...

Lector



# Între etern și efemer

Poezia



**C**U MAI mulți ani în urmă, ocupându-mă de poezia lui Horia Ziliu (în: „Ramuri” nr. 2/1974), afirmam că demersul liric de până atunci al acestuia se singularizează prin îndrăzneala de a scrie o poezie ancorată în tradiție și clasicism hermetizant, o poezie a regretelor calme și tandre, a surisurilor diafane — în esență: o poezie a contemplării împăcate, a bucuriilor naiv-casnice, a fragilităților vegetale. Pe plan estetic, poetul nu mușcase încă din fructele dulci-amare ale păcatului, nici din roadele angoasante ale plictisului, ale spleenului, lăsându-se solicitat doar de bețiile caste ale luminii, ale candorilor liliale. Evoluția ulterioară va înregistra arderea și a acestor etape. De la hermetismul clasicizant al anilor șaptezeci, poezia lui Horia Ziliu avea să înregistreze salturi surprinzătoare, evoluind spre un expresionism evanescent, de coloratură nostalgic-existențială. E vorba despre o tot mai accentuată propensiune spre elementaritate, coroborată obsesiv anamnezic originare. Această nouă cotitură („De ce-am fost cel care sint / mă rup...”) ilustrează o nouă etapă a devenirii, un salt dialectic marcat de o autentică dramă launtrică anunțată prin două frumoase versuri: „Preașma toată — pustiire / turn și ceas și vechi menhire...” În ilustrarea acestui liminar grav ca o lovitură

\*) Horia Ziliu, *Doamna mea, eternitatea*, Editura Junimea, 1986

de gong ne întâmpină imaginea revelatorie a unei contorsionate stări de spirit: „Rid și plîng cele trei faze / ale nopții. Cîntă pomul / roua mana idiomul / stelei prisosindu-și raza / dinlăuntru intrerupte. // Obosiți de cer și drum / nu coborâ / să mai lupte / iacov (eu de-odinoară) / ingerul (eu cel de-acum) // sub salcimmii luptători / abia frîntă / piinea zvîntă / singe-n care nasc și mor” (*Cercuiri paralele*). Drama poetului își are rădăcinile infpte în însăși istoria la care a participat ca martor îndurerat al dereglărilor traumatizante: „Rezelul din sat în sat / a tunat / întunecat / mințile după bărbat / și soldații dorm în lună / cu capul pe arma jună” (*Ruine de bocet*).

Structură melancolic-nostalgică, poetul schițează liniile unei retrospectivii vizionare: „Iată / pun timpla grea pe piatra innoptată / și văd prin sterpele spături o scară / spre muntele promis odinoară” (*Rămășiță de ulei*). Aflat la cumpăna dintre viață și moarte, pe pragul dintre etern și efemer, dintre esență și aparență, obsedat de „timpu ce rămîne / aspru-ntunecat”, poetul se întreabă cu anxietate: „Mai rămîn / ne mai rămîn primăveri?” — observînd cum „steaua măsoară / lacrima celor de-afară / cit undelemn a rămas / în gîngășul vas” (*Scara și balanța*). La modul arghezian, imploră ajutorul matern: „Mamă! grădinile goale / ia-le în palmele tale / și ține / căderea cu morții din mine” (*Idem*). Stăruitoare este viziunea primordialității arhaic-rurale („Mă uit în cer. Văd steaua inspirată / podul de lemn biserica străveche”) erodată de presentimentul ireversibilității, corelat eshatologic unei posibile resurrecții: „Jos / clopote bătînd refuzul veșted / ridică satul cu păr alb în creștet / și va să curgă fagure de miere / multimea de morminte la-înviere” (*Pe malul celălalt*).

Devenirea intru inserare e conexasă explorării miturilor și folclorului, fiind sugerată prin procedeele magic-simbolice ale celor șapte chei de aur: prima — „cit schinteia” descuie descintul; a doua — „sparge roua / cit bureții mării — spuza inserării”; cea de-a șasea „descheie” graiul intru revelarea mioritică a reînnoierii în ciclul inițial: „colo în grădină / mă visam cu mieii / și o mia mai crînă / păsînd brebeneii / m-a tot dus / smerit / de la răsărit / pină la apus / și m-asteaptă miine / fără corn și ciine” (*Alte chei*).

Noua modalitate cu străfulgerări expresioniste axate pe motivul extincției are trimiteri și spre o nouă gază, prin intruchiparea imagistic-programatică a unui „basm după basm” — ceea ce este cu totul altceva decît estetica poetică a „visului în vis”. Originalitatea acestei modalități se însoțește necesarmente cu o înnoire atît a limbajului, cit și a structurii compoziționale. Poetul are reprezentarea mitic-fantastică a unei insolite geneze, într-un topos mai degrabă mioritic decît biblic: „La mijloc de rai / copacii din grai / nasc flori / și lucori // Piriul cu brațele trei / ca limba de fiare / spală tălpile ei / — desfă-te și fugi vergurare / fără inel și cîngătoare... Iată o secvență, amintindu-ne de **Mai mult ca plînsul** lui Ion Gheorghe: „Suspînul / leagă asinul de roata c-o spiță / și minzul asinei / de frunza de viță / să are streinul / grădina streinei... Finalul circumscrie premoniția dramei: „La cina de azim / aedul / jupoie și iedul / iar vremea cea stearpă / o petrece cu mina pe harpă / din cerul răsfrînt / polenul surpînd / să-i îngroape o dată / intru arderea toată” (**Basm după basm**).

Orientat de-acum „cu fața spre amurg”, poetul își reconsideră cîștigurile și detritusurile, resimțînd lucid distanța dintre „bătrîni” aplecați peste filele îngălbenite ale unor „vechi letopisețe și palii” și „poetii tineri” („vlăstari”, alcătuitori de „poeme cuantice”): „Distanța dintre ei nu-i oare / — se autointeroghează poetul — / pe abstractul cer o fulgerare / claviatura altor spire / ca verbul morții să respire?” (*Matca de foc*). Angajat în dialogul dintre antici și moderni (reiterat ciclic), Ziliu își asumă rolul de „bard secund”, complăcîndu-se în a rămîne un alchimist al verbului (logosului). El cîntă, răs-cîntă și descîntă vechile cuvinte, reverberînd „tristețe și vecie” pe motivul eclesiastic al lui *vanitas vanitatum*: „vid și cenușă — limba mea tirzie” (*Rămășiță de ulei*).

Limba sa tirzie e, de fapt, limbaj elaborat, apt de a figura și de a impulsiona sensibilitatea epocii prin intermediul unor intuiții fundamentale, alcătuite „după vechiul grai”, prin asociații insolite între „rari / neologisme / în acute schisme / cu neaștă cutur” (*Lacrima*). Obsedat de retrospectivitate, poetul ni se prezintă drept descendentul unei mirabile silpe poeticești: „— Eu? mă în de-o spiță rară / Cu mirabilia mioară / în le-

gendă (ca ghetarii / o treime stînd afară / restul sub obscura apă / arii / de funebră-agapă)” (*Leviathană*). Plăcîndu-i a vîrsului „în limbajele baladei”, poetul e un ostenitor împătimit pe ogorul limbii române — „valah / cu un corb vinînd hymere / pe versanții altei ere” (*Har*) — neascunzîndu-și mindria de a fi el însuși: „Farmece / de soarece / de bibliotecă cine / mai poate băsmi ca mine?” (*Raiul vîntului*). Iată — în insolit grai antonpanesc — și citeva linii de autoportret liric: „Rahtivan c-un pean pegas / n-am ajuns arhont nici az / pîrcălab / cu astrolab / să măsoar / decadenții meteori. / Nici n-am fost eu pestifer / dînd bufoneriei în cer. // Clucer mare în cabal / n-am cîntatu / sultanatu / la o vreme / cam geamală / ci o zină / ce fulmină / tumbelchile poheme” (*Patimile după Anton Pann*). „Epifan pochivnic”, își recompose *legenda tirzie*, amintindu-și de timpul cînd fost-a „brigand / după șerpi în despuiere” și cînd, „cu nervii în revoltă”, striga cu orgoliu juvenil că are „în craniu / uraniu”: „Cui să mă spun? O trestie subțire / mă scrie / și rescrie” — concludde poetul intr-o semnificativ-expresionistă **Horă de mină**.

Un cuvînt și despre tehnică. Horia Ziliu este — în mod incontestabil — un inefabil **poeta faber**, lucrîndu-și poemele cu mîlgă de artizan, cu minuțioasă acribie, după modelul unor Arghezi sau Ion Barbu, situîndu-se în contemporaneitate undeva între Ștefan Augustin Doinaș și Șerban Foartă... El nu ascunde, ba chiar își face un titlu de glorie din asta: „Tehnica melancoliei — clamează poetul — se-nvață / o viață / copii! / pină cînd ne vom copilări” (*Întoarcerea fiului ră-tăcitor*). În această ordine de idei se cade a aminti atît de „ritmul [său] galant”, dar și de surprinzătoarele rime (ex.: *thales* — rimează cu: *ale tale-s* etc.).

În încheierea acestor considerații, aș vrea să arăt că meritul lui Horia Ziliu — este „cel mai blind / zugrav / valah” — acest de a fi urmărit cu tirnică stăruință să ne smulgă din contingent prin intermediul unor rafinate lingvistice convertite în imagini revelatoare ale unei drame launtrice („străvechea [sa] povară”) cu reverberații general-umane, pulsînd din inima poetului „dincolo de sfera strîmță”. Ceea ce nu este deloc puțin!

Simion Bărbulescu

## Promoția 70

# „Cazul” și „norma”

**C**A romancier, GHEORGHE SCHWARTZ (n. 1945) e preocupat de scrutarea existenței istorice a indivizilor sau a grupurilor sociale din perspectivă comportamentistă și în scopul studierii ecourilor pe care ideile politice, faptele sociale sau hazardul le au în psihologia individuală și colectivă, în sistemul de reacții și atitudini ori în mentalitate. Într-un peisaj în genere domestic, al vieții de fiecare zi, strict localizat în timp și spațiu, ca în romanul balzacian, se caută mereu abateră de la normă, insolitul comportamental și factologic, ca în romanul senzational, extragerea și analiza „cazului” punînd deopotrivă în lumină dezbătătoare „normalitatea” contextului însuși. Pentru că ecoul ideilor politice sau morale, al bruscării firescului este mai vizibil, în primă instanță, la nivelul individului decît al mulțimii, scoaterea în evidență a efectelor lui asupra unui singur personaj riscă să subțieze pină la rupere firul motivațional ce leagă felul de a se manifesta al „cazului” de modul de manifestare al lumii din care a fost decupat, făcîndu-l astfel să apară ca un personaj „exemplar”, însă doar „posibil”, în loc să fie „exponențial” și, prin asta, „probabil”. Este ceea ce se întîmplă în primul roman al prozatorului, *Martorul* (1972), al cărui erou, medicul psihiatru Poolo, face, grație rupturii de care vorbim, drumul invers celui presupus de osatura realistă a narațiunii: de la probabil la posibil și apoi la incredibil; ce-i drept, un incredibil „exemplar”, căci personajul evoluează spectaculos pe orbita unui ideal moral demn de toată stima; absorbit de o lucrare de psihologie și de activitatea profesională curentă în spitalul de boli nervoase, doctorul Poolo află că un prieten din copilărie, cu care nu mai avea practic relații dar pe a cărui mamă o îngrijea, este arestat — acțiunea epică e fixată în perioada interbelică — din motive, se pare, politice (era comunist sau simpatizant) și, pe urmă, judecat și condamnat pentru o crimă (uciderea unui medic); subit, abulic doctor, care dăduse totuși o declarație ce putea fi interpretată în defavoarea celui arestat, asta înainte de a i se pune în circă omorul, intră într-un complex de culpabilitate în numele căruia încearcă să afle adevărul în legătură cu „vina” prietenului de odi-

noară, în care scop — avînd, el, oarecari bănuiele — începe să practice pe scară largă un tratament medical prin hipnoză, aplicabil oricărei maladii; efectul e dublu: pe de o parte își sporește cu repeziune prestigiul și starea materială iar, pe de alta, ajunge să-și exercite aptitudinile vindicătoare asupra persoanei bănuite de a fi autorul real al crimei (nu alta decît soția victimei), medic ea însăși, morfomană la capătul rezistenței); evident, persoana recunoaște fapta, nu sub stare de transă fiind, ci în perfectă luciditate recîștigată prin tratamentul doctorului, numai că această recunoaștere — constată Poolo — nu are nici o valoare cită vreme justiția nu e dispusă să o ia în considerare; dacă în ordinea practică a lucrurilor, eforturile doctorului se dovedesc zadarnice, în ordinea morală a existenței sale personale efectul lor e semnificativ: dintr-un martor „orb” și „surd” al timpului său, doctorul Poolo devine un martor atent, implicat în contextul istoric, un martor cu opțiune morală, dacă nu și politică, limpede; dar, în lipsa legăturii de motivație cu contextul (acesta palid și irelevant prezentat), schimbarea launtrică a personajului rămîne convingătoare doar teoretic; parabola jocului de șah dintre un „profesionist” și un „amator” cu care se încheie romanul, deși lămuritoare pentru intențiile auctoriale, e mai mult o concluzie apoteotică la o demonstrație ratată.

Defecțiunea de optică va fi remediată în romanele următoare (*Pietrele*, 1978; *A treia zi*, 1980; *Spitalul*, 1981. *Efectul P*, 1983) ce compun o saga lugojană din anii premergători celui de al doilea război mondial și pină spre sfîrșitul acesteia. „Cazul”, cînd mai apare, e racordat fără echivoc la „norma” contextului, umeri chiar „norma” constituîndu-se în „caz”, un întreg moment istoric, cum este cel dinainte și din vremea războiului ilustrîndu-se ca atare în raport cu desfășurarea normală a istoriei înseși. *A treia zi* și *Spitalul* sînt, în această privință, cele mai expresive literar și reprezintă totodată moduri simetrice ale investigării ecoului ideologic-politic intr-un cîmp social eterogen și contradictoriu, de o mare diversitate tipologică și de atitudine, reductibilă, totuși, în condițiile ieșirii din matca normalității istorice, la un număr mic de variante prin comasare.

*A treia zi* este o descriere în registru realist a febricității entropice de care e cuprins un oraș, în speță Lugojul, în preziua rebeliunii legionare; o multime de personaje din toate straturile sociale, de felurite profesii, atitudini și vîrste, negustori, profesori, avocați, liberschimbîști, căruțași, medici, prolegionari, anti-legionari sau apolitici, bătrîni, maturi și adolescenți intră treptat în virtutea de teroare al „cămășilor verzi”, prilej pentru autor de a lumina caractere și moravuri prin simple descrieri de comportament; privirea asupra lumii urbei e panoramice, nu lipsită însă de transfigurări amănunțite; se relevă, prin acest din urmă procedeu, naivitatea tragică a micului negustor Raica, prezent la o agapă a legionarilor în speranța încheierii unei afaceri cu ei și sfîrșind prin a fi ucis, spiritul gregar al „camarazilor” reunindu-l dincolo de diferențele de condiție intelectuală, complicitatea involuntară a indiferenților, cu nimic mai puțin pernicioasă decît a agresorilor, stupefacția revoltată a bunului simț ori împotrivirea fățișă a celor care, precum profesorul de latină Penescu, au o conștiință morală nealterată de marasm; țelul mai subtil al reconstituirii epice, prezent și în celelalte romane ale ciclului, este demontarea mecanismului psihologic, social și politic prin care bină parie din lumea orașului e manevrată precum marionetele.

MAI bine se vede asta în *Spitalul*, cea mai bună carte a lui Gheorghe Schwartz și titlu de referință pentru proza promoției. În felul utopiei negative, cu accente kafkiene, scriitorul imaginează un „spital” funcționînd ca un univers închis, terifiant, în care se regăsesc multe din personajele romanului anterior, plasarea istorică fiind de data aceasta în vremea războiului, deci doi ani mai tîrziu decît a precedentului. În „spital” se retrag din diverse motive, unii la propriu bolnavi, alții pentru a se ascunde, unii de bunăvoie, alții de nevoie, mulți din participanții la evenimentele din *A treia zi*; printre ei, un anume Luca, legionar prin ideologie, cu nostalgii de inchișitor în psihologie și inclinații dictatoriale în comportament; la puștin timp după „internare” Luca izbuteste să răstoarne conducerea spitalului înlocuînd-o cu un „stat major” în fruntea căruia se pune și instaurează în tot mai aglomeratul stabiliment o ordine cvasi-militară,

un climat de teroare și suspiciune propriu societăților totalitare. Ce se întîmplă între zidurile „spitalului” și în împrejurimile anexate temporar cu sprijinul prefecturii aflăm mai ales prin mijlocirea lui Lazăr, un negustor instărit care, în romanul dinainte, se arătase ostil legionarilor, dar care, interesat acum de extinderea prosperității personale, acceptă funcția de administrator general oferită de Luca; iar tot ce se întîmplă acoperă întreaga fenomenologie a acestui „caz” de sfidare a bunului simț istoric care este totalitarismul; „boli” numeroase și contaminante: corupția, ipocrizia, frica, suspiciunea, psihoza colectivă, intoleranța, incompetența, agresivitatea sînt divulgate cu subiacent patos satiric intr-o succesiune de ipostaze epice expresive și pline de miez. În aparenta ordine impusă de Luca încap toate retele lumii, sub coaja strictelor legiferări colcăie autoritar arbitrar și capriciu; în procesul alienării, minuțios urmărit, personajele pierd nu numai simțul realității dar și bruma de rezonabilitate a intereselor proprii așa incit, în clipa cînd prăbușirea stabilitamentului devine pentru toți iminentă, panica și debusolarea se instalează cumva de la sine, fuga finală a lui Lazăr avînd toate datele unei evadări din ospiciu. Romanul ține mereu trează atenția prin tensiunea așteptării a tot mai surprinzătoare evenimente și impresionează prin radicalitatea utopiei ca și prin abila introducere a similitudinilor cu istoria anilor patruzeci.

Ca autor de proză scurtă Gheorghe Schwartz face exerciții de imaginație în stil bogesian sau în stilul fantasticului romantic, ba chiar și în stil urmuzian; de fantasticul romantic ține citeva povestiri din *Ucenicul vrăjitor* (1976) și alte citeva din *Castelul albastru* (1986), după cum mai multe povestiri din acesta din urmă sînt bogesiene iar textele din *Maximele-minimele* (1984) au un pronunțat caracter urmuzian. În afară de faptul că sînt bine scrise, aceste exerciții de imaginație nu prezintă vreun interes deosebit, poate și pentru că stilul bogesian este inimitabil iar celelalte două, deși ușor imitabile, au cam ieșit din orizontul de așteptare al lecturii (cititorului). Condiția fantastică a unor întîmplări povestite, natura alegorică a altora sau „cosmomicările” textelor urmuziene nu parvin decît rareori la o semnificație literară chiar dacă semnul literarității e vizibil pretutindeni. Dar, așa cum sint, simple exerciții de imaginație, au, totuși, utilitatea lor, în sensul că reprezintă un soi de repaș activ între două acțiuni ale romancierului; e drept că momentul publicării lor nu confirmă această ipoteză, însă asta nu înseamnă că ele n-au fost scrise ca interludii.

Laurențiu Ulici



# Bacovia, un model al tranziției

DINTRE poezii noastre recunoscute ca „mari”, poate că Bacovia e printre cei direct „favorigați” de evoluția actuală a poeziei și literaturii române. El a fost — nu-i vorbă — un mit literar și în deceniile precedente. Detectarea unor note bacoviene în scrisul celor mai diverși autori a făcut din referirea la poetul Plumb-ului aproape un ritual critic, unii repetat cu asiduă frecvență. Însă Bacovia a fost invocat — în majoritatea covârșitoare a cazurilor — ca sursă de inspirație ori numai termen de comparație pentru poezia solitudinii și a angoaselor existențiale (teamă, disperare, „greață” în sensul sartrian al cuvintului), precum și atunci când în versurile zilei au apărut toamna, ploaia, amurgul, moartea, culorile stinse. Altfel spus, putem observa că „bacovienele” au fost sistematic considerate anumite teme și anumite elemente de recuzită — iar nu (sau prea arareori) constantele de structură a limbajului poetic.

Nici nu s-ar fi putut altfel, căci poezia română dintre (cu aproximație) 1965 și 1980 s-a caracterizat în cea mai mare parte a ei prin preluarea modelului blagian și într-o oarecare măsură a celui barbian, adică a unei structuri de limbaj tipic moderniste, față de care Bacovia se situase, mai ales prin efortul său de evoluție, într-o poziție marginală. În rare cazuri credem că se poate vorbi cu o mai profundă justificare despre existența în

să fi ieșit fără zdruncinături **Științele galbene. Cu voi, Comedii în fond.** Iar apoi, cu volumul din 1946, s-ar fi produs ruptura, secătuirea, epuizarea... Ecuatie cu doi termeni: un Bacovia genial, sumbru în fond și „muzical” în formă, opus unui Bacovia obosit, sec, redus la sterilitatea „stenogrammei” lirice.

E o „idee primitivă” (cum zicea Flaubert). Recitată de la început și până la sfârșit, creația poetică bacoviană își relevă — pe de o parte — unitatea globală, refuzând ideea unei „cezuri” între **Comedii în fond** și **Stănțe burgheze**; și lasă la vedere — pe de altă parte — o evoluție lentă, nu lipsită de ezități și dezorientări, desfășurată pe mai mult decât două „etape”.

Așezarea poemului **Plumb** (fără îndoială, una dintre creațiile memorabile ale literaturii române) în fruntea primei culegeri a lui Bacovia și preluarea titlului ca emblemă globală au adus autorului tot atita câștig câtă pierdere. Poziția „ierarhică” a textului nu putea să nu impună, dirijind — în consecință — lectura. Grație **Plumb-ului** (poemul), prima impresie despre Bacovia este a unui autor uzind de un limbaj simbolic și simbolist. Simbolic — pentru că cele opt versuri conlucrează docile la densificarea unui simbol cu mare putere generalizatoare, egal cu o viziune asupra lumii și poeziei; și simbolist — prin procedeele retorice folosite, de la simetriile de construcție și până la reverberările grafice (punctele de suspen-

care sfișească prin a produce monotonele efecte de „proză” cunoscuțe.

Iar în al treilea rînd și în legătură cu cele spuse înainte, e de clarificat problema simplității discursului poetic bacovian. G. Călinescu a formulat la acest capitol o idee care a făcut carieră, impunând imaginea unui poet al regiei textuale complicate: „Poezia lui G. V.-Bacovia a fost socotită, în chip curios, ca lipsită de orice artificiu poetic, ca o poezie simplă, fără meșteșug (E Lovinescu, A. Maniu). Și tocmai artificul te izbește și-i formează în definitiv valoarea.” Însă aici se ascunde, ieșită dintr-un spirit de contradicție, o confuzie lexicală: criticul folosește cuvântul **artificiu** în alt sens decât predecesorii săi, și anume în acela de **artificialitate**. Cei doi termeni nu se exclud: în genere lipsită de sofisticate artificii poetice, simplă în structură, poezia bacoviană dă cu adevărat un puternic sentiment de **artificialitate** prin maniera decupajului său „realist” și prin însuși caracterul realului „decupat”.

Toate aceste observații permit lectura poeziei bacoviene drept una de **notație** ori — mai precis — de **notare**: componentele existenței reale sint absorbite într-o scriitură „prozaică”, datorată unei percepții pasive, menite să „înregistreze” lumea inconjurătoare. Practic oricare poem se constituie din asemenea **notații**, stilul descriptiv sprijinindu-se mai ales pe adjective eficiente în ordine „realistă”.

Între aspirația ralierei la simbolism și vocația notației stricte se crează tensiunea contradictorie care a produs în primele volume ale lui Bacovia înșelătoare efecte de perspectivă și surprinzătoare, chiar deconcertante jocuri de suprafețe și adincimi; adică straniile valori de expresivitate care au făcut faima poetului. „Contratimpul” existent între planurile poeziei (alte ipostaze: între tonalitatea sumbră a peisajelor autumnale și muzicalitatea simbolistă a versurilor, între extensia retoricii prozaizante și lapidaritatea pe care Bacovia o prefera discursivității nepotrivite naturii sale — ș.a.m.d.) — această stare de dizarmonie generalizată la toate nivelele textului are drept rezultat esențial menținerea pe linia ambiguităților care dau farmecul neliniștitor al operei bacoviene: autentic / artificial (unde se poate vorbi — și s-a și vorbit — despre natura artificialității ori despre artificialitatea naturalului), original / mimetic, epigonic / parodic, patetic / (auto)ironic, tragic / (tragi)comic, lucid / ingenuu, rafinat / simplu etc. Poezia atinge extrema de jos când se abandonează deplinului mimetism simbolist, ca în mult-citatele dar — în fapt — puțin consistente **Amurg violet** și **Nervi de primăvară**: „Amurg de toamnă violet... / Doi plopi, în fund, apar în siluete” etc.; „Primăvară... / O pictură parfumată cu vibrări de violet...” (acest din urmă vers făcând carieră datorită ilustrării didactice a noțiunii de „sinestezie”). La polul opus, sustrăgându-se retorismului supra-individual, se află decupajele de real reduse la peisaje austere, schițate prin două-trei detalii și abia marcate de cite o pilpărie de conștiință, ca în **Amurg de iarnă**: „Amurg de iarnă, sumbru, de metal / Cimpia albă — un imens rotund — / Văzind un corb încet vine din fund. / Tăind orizontul, diametral. // Copacii rari și niși par de cristal. / Chemări de dispartie mă sorb. / Pe cînd, tăcut, se ntoarce-același corb, / Tăind orizontul, diametral.” Atmosfera apăsătoare se constituie aici din sumbra lentoare a mișcării, la limita staticului înghețat, la care se adaugă scinteia de sens produse de încorporarea unităților lexicale neașteptate: alese probabil pentru că rimează cu **metal** și **corb, diametral** și **mă sorb** ne împing pentru cite o fracțiune de secundă în cimpuri semantice mai îndepărtate, participând la combinații de o ciudată seducție și creind sentimentul profundizării.

În **Științele galbene**, cartea a doua, nu mai sint poeme memorabile. Într-un răstimp de zece ani, Bacovia nu găise o ieșire din capcana sonorităților simboliste. Și cum repertoriul său tematic (toamnă, singurătate, dolii ș.a.m.d.) nu era făcut să se schimbe, poezia pare acum să fi trecut la stadiul de autopastaș, adică de... pastaș a pastșei chipurile „simboliste” din prima carte. Multe texte au aspectul unor rescrieri după (pseudo)originalele din **Plumb**, cu evidentă plusare pleonastică (incepînd de la titlul noii culegeri): **Nevroză** e pastașată în **Marș funebru**, „vibrările de violet” din **Nervi de primăvară** devin „vibrare de violete” în... **Nervi de primăvară**. Temele sint dezvoltate în variante paralele, ca în cele două texte numite **Științele galbene**, în care elementele celor două serii de trei strofe sint distribuite într-o relativă simetrie. Aceste continue reveniri determină inevitabile devieri spre un model parodic, aproximativ cam fără voce (doar în **Strigoii** găsim că apar clare mărci intenționale: „Dar cînd despre ziua cocoșu-a cîntat, / Cad buzna, din poă, grămcezi de strigoii”). Adevărata morală a perioadei **Științele galbene** e fragilitatea rețetei inițiale, în condițiile în care percutanța notației a scăzut mult, bruiată de tonalitatea sim-

G. BACOVIA (17 X 1881 — 22 V 1957)

bolistă predominantă. De rămas rân versurile atestînd că acel Bacovia al percepției i-mediate continuă să existî splendide... — O, cum omul a deveni concret...” (**Plumb de toamnă**) sau „P crengile-nclîcite mi-am notat / Vers fără de talent” (**Vint**), unde preferăm vedem ideea emancipării de sub autotatea obligatorului „talent” metaforizat, cerut de modelul modernismului poetic.

Renunțăm pe moment la analiza volumelor trei și patru publicate de Bacovia. Vă spun doar că sint cele mai puțin conștente din opera sa și că interesul lor stă în primul rînd în „radiografiera” unor tări și-a unei limpeziri foarte lente. Cîntul epigonizează tot mai fără conșt în linia simbolismului, înocărcă modele (în special cel eminescian, dar unul folcloric, în **Furtună!**), însă atî un nivel valoric foarte bun doar atî cînd redevine sec, „absent”, ca în **Lid Froză. Epitaș** (cu o a doua strofă memorabilă), sau în textele prin care se fîcă ză treptat maniera sa eliptică din poada postbelică. **Stănțe burgheze** și **Chetel de poezii** publicat postum avî să definitivizeze noul stil.

**E**UN stil al maximei lapidaritî obținute nu prin densificare simbolică și fulguranță metaforică prin recurgerea — în sfîrșit — „decurată” la exprimarea „prozaică”, rectă, „realistă”. Comentatori de fontie modernistă au respins această extî de interesantă experiență de limbaj; teorii aprecierile au fost mai conces-

Dincolo de prejudecata dizolvării vîrii, ce ne spune examenul direct textelor? În **Stănțe burgheze**, Bacovia are încă tentația potrivirii sonore a versurilor, însă parcurge pînă la urmă o pa renunțării la rime, simțite — probabil — ca presă „poetică”: „Describe tu, / Cînd, / Ore trec”, spune un poem **Autrenare**, poate pentru a sugera autorului însuși se „antrenează” încă întru foloșirea noului său limbaj. Bacovia se simte acum suspendat între două „lîtăp”. Inconjurat de concretețea obiectelor, a lumii inconjurătoare, care i se spune totalitară, el n-a încetat — tot — să perceapă dincolo de ea aceea „realitate” a viziunii, distorsionantă: „realitate”. Cum, de la un etaj / Se vînt Autrenari / Si-o lume micșorată” (**Stănțe burgheze**). Stilul stenogramatic nu e de contact cu informațiile zilei, de pul celor vehiculate de presă (v. **ultimă oră. Modernă, [Modernă II]**). E tismul dă rezultate excelente și atî cînd împiedică discursivitatea speculă „filosofice” și o reduce la o schemă lînară, neliniștitoare, plină de virtual de sens: „Nu este și nici n-a fost Trec zile șirag. / Orizont suspect, metafizic prag” (**Sine die**); „S-ar face / Multe reforme. / Mă gîndeam gur”. (**Vizită**).

Urmează cele citeva poeme noi din **legerea antumă de Poezii (1957)**, două texte — **Zgomote și În iarnă** — mase în reviste. Între ele. Și dacă **De-ăș fi artist** sint „eminesciene”, rîniscente ale perioadei de tranziție, **pet** e ocazională. **Cogito** (mult citată totî unei lecturi eronate), **Zgomote în iarnă** exersează scriitura nouă a **Științelor**, iar **Doină** cuprinde patru versuri care nu se pot uita: „Poate, miine, mai miine, / Va fi dulce / Acea pi-

Lar cele șazece și patru de post (cite sint în ediția Petroveanu din 1957) fixează definitiv maniera „ultimului” bacovian. „Pulverizarea” la care s-a favorizează șansa de percutanță a nîșilor bine găsite, dar lasă fără apărîm micile texte în care scinteia nu apuce să producă. Ea apare fără greș ori cite ori Bacovia face din nou uz, la înalte, de o facultate a sa combina cu totul originală (manifestată în **de la Plumb**); accentuează enunțuri sintagme foarte simple, unde cel unu din termeni e strident-neologic față de nota medie a contextului,



această perioadă a unor „bacoviene” autentice. Ei au apărut pe măsură ce s-au făcut simțite deplasări structurale de atitudine literară, permițîndu-ne să observăm că Bacovia aparține mai puțin categoriei mari a poeziei moderniste, o poezie a **sugestiei** (conform și crezului său „simbolist”), și mai mult unei poezii a **numirii directe**, profesate instinctiv, ca adevărată natură a percepției sale.

Dacă așa stau lucrurile, s-ar putea să ne descoperim martori ai „cazului” unui poet care intră cu adevărat în „actualitate” după ce a cunoscut deja două decenii de glorie postumă! Va trebui — atunci — să dăm slab credit multitudinii de raportări grăbite la Bacovia și să vedem o deosebită profunzime a înțelegerii poeziei în — de pildă — schița de tablou propusă cu discreție lipsă de insistență de Liviu Ciocărlie: „Teoria textului a fost teoria literaturii inițiate de Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé și continuată de alții — între care Joyce — după ei. A fost o expansiune a poeziei în toate zonele literaturii, realizată prin explorarea resurselor limbajului. Acum, de la o vreme, curentul s-a răsturnat. Asistăm la o expansiune a „prozaicului”. Ca să dau un exemplu, vîd în Bacovia un precursor al acestei literaturi și vîd în Mircea Ivănescu pe poetul important al acestor ani.” (interviu în „Vatra” din 20 martie 1982).

**C**ONFORM încă-actualei imagini-standard a poeziei lui Bacovia, cele patru culegeri cuprinse în ediția de **Opere** din 1944 — **Plumb** (1916), **Științele galbene** (1926), **Cu voi** (1930) și **Comedii în fond** (1936) — formează o singură etapă de creație, omogenă. Ar fi urmat, prin **Stănțele burgheze** din 1946 și prin restul de poezii publicate postum, o a doua etapă, structural diferită, în legătură cu care s-au rostit verdicte pozitive citeodată și negative de cele mai multe ori (epuizare, secătuire etc.). Pînă să examinăm problema acestei fluctuații de evaluare, se cuvine pusă în discuție așa-zisa omogenitate de mai înainte. Impresia de unitate a poeziei de pînă la **Stănțe** ne-a fost lăsată moștenire de către critica interbelică: sub presiunea valorii **Plumb-ului**, ea a repetat la fiecare nouă apariție că Bacovia își reia mereu maniera, încît culegerea de debut a devenit un fel de „manta” de sub care au pîrut

siej. Cu toate adaosurile și nuanțele sacrificiate într-o asemenea descriere tipologică. Etalînd de la început un model ontologic, poetic, stilistic ferm conturat, și încă unul de o asemenea forță, poezia lui Bacovia a și pierdut — din punctul de vedere al unei sociologii a lecturii — atenția cititorului față de etapele și mecanismul constituirii respectivelor modele, dacă nu chiar riscînd să-și vadă pusă în paranteză maniera „autentică”, poate că infidel reprezentată de „emblemă” autoritară. Să observăm, deocamdată că dirijarea lecturii prin grila poemului **Plumb** a determinat atragerea pe următoarele poziții ale „ierarhiei succesului” texte bacoviene de aceeași factură, adică fie cuprinzător-simbolice — **Lacustră. Negru** —, fie „simboliste” — **Decor. Amurg violet. Decembrie. Rar. Nervi de primăvară. Poemă în oglindă** etc. Caracteristica importantă pe care „selecția” obținută o mistifică este înclinația temperamentală, instinctivă a autorului către scriitura „albă”. Modul lui Bacovia de raportare la real nu e unul al deformării, ci unul al fidelității: nu o plutire serafică sau tumultuoasă a imaginației, proiectare în lumi ale fanteziei, nu o transcendere a obiectelor, nu metafore fără referent, ci restringere la orizontul „îngust” al percepției concrete și simplă „transcriere”; nu fantastic, ci realism; nu lirism fulguranț, ci monotone „prozaică”.

Spunînd aceste lucruri, trebuie de îndată să adăugăm alte citeva observații absolut necesare.

În primul rînd, că apelul la tiparele simboliste în vogă la începutul secolului se produce printr-un efort de conformare, printr-un mimetism autoimpus. Toate referințele prezente în poemele din **Plumb** și luate de obicei drept dovezi ale consonanței autorului nostru cu poezii în cauză pot fi citite și în acest fel. Fără să înțelegăm că e structural diferit față de ei, Bacovia își dorește să le semene.

În al doilea rînd, se cere observat faptul că, în ciuda aparențelor, principalele elemente de stilistică simbolistă și mai larg modernistă, recte simbolul și metafora, sint destul de rar folosite, predilect fiind epitetul descriptiv. În deficit de vocație a tropismelor evanescente și totuși obsedat să dea un aer „simbolist” poemelor, Bacovia recurge mai ales la figuri repetitive (repetiție, refren etc.),



# Bacovianismul

**I**N cazul lui Bacovia, caracterizările consacrate („simbolist“, „modernocord“, „decadent“) sînt cu atît mai inadecvate global cu cit, parțial, sînt juste, ceea ce le face înșelătoare. Eronat este și să-l considerăm parțisan al versului liber ori al reformei poetice de la începutul secolului. Bacovia este mult mai complex decît să se înțeleagă fiecare din caracterizările enumerate. În versuri și proză, individualizarea scriitorului este atît de pronunțată, încît orice epitet din panoplia criticii literare tradiționale este inoperant în judecarea ansamblului. În faze diferite de creație, autorul a fost eminescian, clasicizant, decadent, simbolist. Dar o parte definitorie a operei „scapă“ acestor calificative, dovedindu-se o literatură pentru care singurul termen adecvat este cel de bacovianism. Grație puterii de iradiere a „formulelor“ critice și, îndeosebi, didactice, Bacovia este mai cunoscut prin poemele simboliste și „decadente“ decît prin cele care îi relevă, plenar, modernitatea. Exegeții au acordat mai multă atenție ilustrării de către artist a convențiilor literare preexistente decît analizării bacovianismului propriu-zis! Exemplul cel mai concludent îl oferă marele Călinescu: „grila“ prin care l-a abordat pe Bacovia (simbolismul) s-a dovedit tot atît de procustiană ca aceea aleasă pentru comentarea *Crailor de Curtea-Vechi* (romanul de tip balzacian). Așa se explică de ce modernismul autentic al lui George Bacovia a fost crezut de G. Călinescu „simulație“, care ar fi dus la „manierism insuportabil“.

Chiar atunci cînd, totuși, s-a vorbit despre bacovianism, limitele au fost extrapolate în așa măsură încît termenul a devenit... irelevant pentru opera analizată. Pornindu-se de la texte dispartate din Radu Ionescu, Mihai Eminescu și Traian Demetrescu s-a afirmat, fără acoperire, că bacovianismul ar fi preexistat lui Bacovia. Lucrul este fals, de vreme ce bacovianismul nu s-a născut nicî măcar odată cu formarea artistică a autorului *Plumbului*, ci este urmarea unui complex de factori accidentali!

Simbolismul este fenomenul originar al bacovianismului; acesta din urmă s-a individualizat treptat, dovedindu-și natura profund diferită de cea a autorilor de școală simbolistă. Deosebirea vizibilă între ei și poetul aici comentat se află în punctul de sosire, nu în cel de plecare. Îl disting de ei mai mulți factori, toți importanți în crearea unui profil liric distinct: referentul liric (Apocalipsa), natura (tragică), expresivitatea (disonantă), imaginarul (producător de viziuni neunitare), atitudinea existențială, abolirea speranței, a nostalgiei, a melancoliei și a reveriei.

Ipostazele bacoviene ale tradiționalismului romantic, ale decadentismului și ale simbolismului sînt realizări artistice care au precedat bacovianismul. Fiind rezultatul unor circumstanțe particulare, independente de voința autorului (mediul epigonic în care s-a ivit, criza limbajului artistic, experiența bolii), bacovianismul este expresia unei practici literare irepetabile. El s-a conturat deplin cînd poetul părea a-și fi dat măsura talentului! Pînă atunci, interpretase aceeași melodie în game diferite. Pendularea între mai multe convenții literare (cînd imaginarul individualizator era deja cristalizat) a fost generată de o neconștientizată criză a limbajului artistic (simptomele crizei sînt mai evidente la Urmuz). Bacovia a apelat la mai multe convenții pentru simplul motiv că nici una nu îl mulțumea deplin.

În epoca bacoviană surprindem concomitent atracția și rezistența în fața convențiilor literare existente. Din distanțarea ingenuuă față de ele și din imposibilitatea de a li se conforma se va naște bacovianismul. Acesta implică o slăbire a capacității de construcție. Dar, inițial, ea s-a manifestat și tocmai grație ei artistul a atras atenția unor literați marcantî ai vremii: Alexandru Macedonski, Ion Pilat, Adrian Maniu și alții.

Imaginarul bacovian este unul torturant. În tinerețe, artistul l-a stăpînit grație încadrării în convenții literare ce-i ofereau catharsa. Dintre cele existente, răspundeau cel mai bine cerințelor sale cele ale romantismului „satanic“, ale „decadenților“ francezi și ale simbolisților.

George Vasiliu devine Bacovia într-o epocă în care imaginarul (entitate independentă de factorii voliționali) își crea noi structuri. Drama artistului a fost generată de decalajul între propria-i fantezie și structurile retorice încă în vigoare. Hainele rămăseseră prea mici... Fără voia lui, Bacovia s-a aflat în situația de a încerca să intruzeze noile structuri ale imaginarului în formele consacrate ale poeziei. Acestea nemulțumindu-l, s-a orientat, neprogramtic, în direcția pe care modernismul literar românesc avea s-o adopte mai tîrziu, deliberat. Drama bacoviană a fost provocată de inadecvarea dureros resimțită, tocmai pentru că nu era conștientizată.

Bacovianismul este una din expresiile individualizate ale neoromantismului din prima jumătate a secolului nostru, apărîndu-ne drept simbolism „ruinat“, ros de nostalgia eminescianismului. Revoluția romantică a constatat în conceperea literaturii ca **prelucrare** a imaginarului, în timp ce bacovianismul implică practicarea literaturii ca **proiecție** a imaginarului. Prin această înțelegere se deosebește clar de romantism și de simbolism, apropiindu-se de programele avangardei „istorice“, fără a se putea confunda cu ele din cauza lipsei programului însuși.

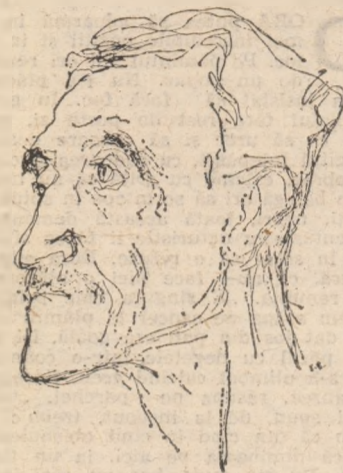
Bacovianismul (al cărui ecou este neatinșată armonie) presupune un angoasat cronicar al imaginarului, aflat în căutarea artificialului izbăvitor. Primul simptom pare să dateze din anul 1903, cînd a fost scris poemul *Note de toamnă* („În toamna violetă, compozitorii celebri...“). Expresii mai pregnante găsim, în intervalul 1905—1907, în *Pulvis, Furtună, Note de toamnă* („Tăcere... e toamnă în cetate...“).

**A**DEVĂRATA inaugurare a bacovianismului se produce abia în 1914, prin poemul *Nervi de toamnă* („Toamnă... iar sînt copil...“). Un text mai reprezentativ încă este *Dialog de iarnă*, publicat în 1915. Diminuarea capacității de ordonare „arhitectonică“ a notațiilor este pronunțată, ducînd la curată proză lirică. Incongruența notațiilor este unul din indiciile bacovianismului. Căzut sub apăsarea dureros resimțită a cotidianului, artistul găsește din ce în ce mai greu energia înălțării coloanelor euritmice: versurile. O dovedește *Poema finală*, tipărită în 1918. Din același an datează poemul *Belsuz*, unde discontinuitatea este vizibilă doar la nivelul imaginarului, nu și la acela al discursului liric (coerent).

Bacovianismul este clar în poemul *Vint* (1919). Autorul se arată aici un docil cronicar al imaginarului. Ecurile de plîns sînt „vechi“ și autorul însuși atrage atenția că văzu-i „cade neatent“; precizarea grăitoare în privința prevalenței fanteziei asupra percepției.

În poemul *Scinteie galbene* (cca 1920) este mai evidentă incitarea imaginarului de către cotidian. La fel se petrec lucrurile în poemul *Frig*, din 1922. Capacitatea structurării prozodice scade în *Nervi de primăvară* („Melancolia m-a prins pe stradă...“), publicat în 1925, și în două texte din 1926: *Nocturnă* („Clar de noapte parfumată...“) și *De iarnă* („Cum ninge repede, apoi încet...“). Bacovianismul apare în 1929 în patru texte: *Imn, La țîrm, Pe deal, Din urmă*. Alte două creații reprezentative pentru acest registru datează din 1935: *Elegie și Din vremuri*. Alte texte sînt din 1936: *De iarnă* („Un hoit, un corp, un cîmp și eu...“), *Pastel* („Tăcute locuri... curent...“). „E oare viață, sau e vis?“ — se întreabă subiectul liric în poemul *De iarnă*, subliniind o dată în plus „imixtiunea“ imaginarului în datele oferite de percepții.

Și în unele postume autorul se comportă ca un cronicar al imaginarului. Reprezentativ este textul intitulat *Feude*. *Bogățiile ascunse în fabulosul „departe“ sînt, toate, născute de fantezie; opuse prin însăși natura lor perceptibilului („peisagiilor din zări“), ele sînt adevăratele „feude“ ale artistului. Posesiuni nesigure, trebuind pînă și sustrate imaginarului, în scopul imortalizării prin scris. Actul creator devine unul de instăpînire asupra efemerului. Alte versuri publicate după moartea autorului se intitulază *Gîndiri*, readucîndu-ne în memorie versul final din *Feude*. Și în alt text postum (*Singurătate, nu te-am voit*) se vorbește de „ochiul gîndului“, sugerîndu-se aceeași*



dorință de a accede la „utopii“, „mirajii“ și alte „făuriri mintale“. Pentru Bacovia, „mintea“ și „gîndul“ sînt de sfera imaginarului; numai „cugetul“ (care „tace“ în *Stanța la Bacovia*) ar fi expresia gîndirii logice. Neschopenhauerian, autorul *Plumb-ului* concepe lumea literaturii sale ca reprezentare nesupusă voinței.

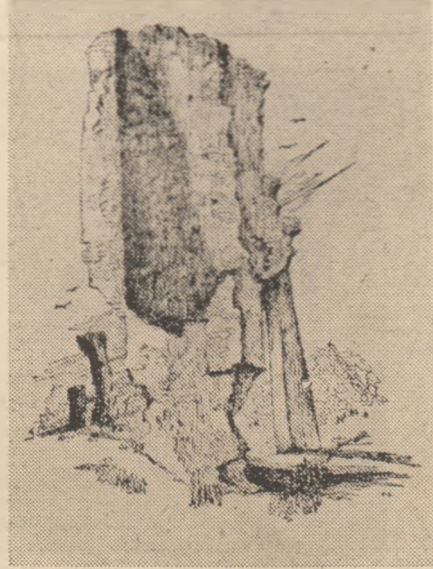
Bacovia este mai mult decît cel mai mare simbolist român de factură „decadentă“; este creatorul unui stil inimitabil, generat de o experiență singulară. Unicitatea nu este a experienței existențiale ori a celei culturale, ci a **simultanității** lor.

Artistul a depășit simbolismul fără a-și fi propus. Imaginarul l-a determinat să trădeze în spirit convenția căreia îi adoptase litera. Din simbolism n-a încercat niciodată să iasă; dar se observă la el, îndeosebi după 1916, destrămarea progresivă a convenției amintite, din cauza unui accident: diminuarea forței creatoare a poetului. Previzibil ar fi fost ca lirica lui să aibă destinul limbilor moarte care, deși continuă să existe și să fie vorbite sporadic, nu mai evoluează. Din perspectiva convenției literare simboliste, lirica bacoviană a agonizat; dar a făcut-o, surprinzător, în sensul dezvoltării modernității poetice post-simboliste! Este un caz unic în întreaga literatură română, accidentalul amintit avînd, de astă dată, efect artistic fericit.

Faptul că un erou al prozei bacoviene se numește *Sensitiv* denotă confuzia scriitorului; căci, pînă foarte tîrziu, Bacovia nu ne lasă pradă percepției, ci imaginarului. O poezie (doar) a simțurilor nu ar fi fost atît de atrăgătoare, nici atît de valoroasă. În cazul lui Bacovia, mult discutata acuitate senzorială este rezultatul structurării imaginarului; senzațiile (de frig, de gol, de pustiu ș.a.m.d.) sînt provocate de fantezie, nu de sistemul senzorial. Convenția culturală este a înregistrării simțurilor și a tulburărilor afective; în realitate, „cronicarul“ nostru pînă dește închipuirile fanteziei (n-a ocolit vinul, cafeaua, tutunul), sperînd în ivirea templului euritmîc așa cum emirul din poemul macedonskian aștepta contururile albe ale Mekăi. Lui Bacovia, Meka i s-a arătat în mai multe rînduri, făcînd cu atît mai arzătoare dorința de a o regăsi și provocînd tragedia trăită în lungile perioade cînd nu se arăta.

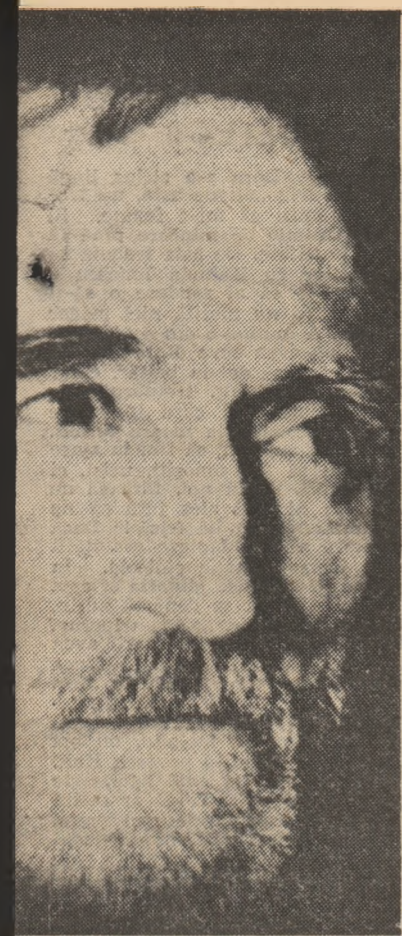
Bacovianismul implică, deci, „sufocarea“ percepției de către reprezentare. Cînd percepția se substituie reprezentării, se iese din bacovianism, ajungîndu-se la prozaismul anticipator al modernității lirice actuale. Degradarea bacovianismului a fost marcată de slăbirea capacității de transpunere a percepției într-un plan de existență fictiv. Un prim moment al diminuării capacității creatoare îl reprezentase dificultatea resimțită în zămislirea Versului. Al doilea îl marchează imposibilitatea de a mai fi cronicar al imaginarului. În acest din urmă caz, autorul devine un „stenograf“ al cotidianului, înscriindu-se (fără voce) într-una din direcțiile cele mai fecunde ale poeziei moderne! Limita în privința oferirii unei sume de notații este atinsă în textul *Din ultima oră*, scris în intervalul 1941—1946.

Ceea ce receptăm drept modernitate la George Bacovia nu l-a încîntat pe autor. Dimpotrivă. Tragedia lui începe odată cu noutatea-i stilistică. Bacovia este primul care se sperie de frapanta originalitate a literaturii sale. Versurile scrise după primul război mondial nu-l mai liniștesc. Atît de modernă incoerență a viziunii îl angosează; pentru că e reală, nu trucasă. Sperația lui rămîne imaginarul. De aceea îl „ocrotește“, tatonîndu-i activitatea și așteptînd ca un stenograf răbdător „roadele“ sperate. Între ele, cel mai rivnit era Versul.



Portret și desene din volumul *Stante burghize* de FLORICA CORDESCU

Mircea Scarlat



It încît acolo se produce un „scurt“ poetic și segmentul în cauză se „pează“ din rest, ieșînd în evidență ascundînd într-un mod subtil și greu explicat, către un sens parabolic, „Cu gîndul meu / La tine, / Sîntilnit / Aspecte similare“ (*Obsesii*); „Atîtea ori / Induoceți gînd / Contem- / În unele...“ (*Amurguri*); „Ce om erai, / Și cite s-au demers...“ (*ment*) etc.

Bacovia scrie acum *Stanța reală*, în simplu, informativ (sînt titluri de...). Notația „prozaică“ a cîștigat în poziția cu aspirațiile „literaturizării“. „Cinismul consemnării se înșelătoare deplasează scenele reale în gro- / „Piericură, / Polei, / Cad oameni / „Tradă, / Pe coaja de gheață. / Nu-i / de umblat / Fără cîngi. / E ris du- / De căderi / Și loviri. / Valsea- / „Cepători? / Sau toți / S-au îmbăt...“ / „De iarnă. Poetul simțea — probabil — „ultimul acceptării acestei maniere din / „gustului modernist de lectură, / „moment ce scrie: „Nu știu dacă / „înțelese / Aceste stanțe...“ (*Stanța / „De iarnă*). Se desprinsese — în orice caz și / „de risc — de vechile reflexe muzicale, / „biate acum ca deșarte: „Nu-ți mai / „mînta / Romante / Și, desigur, / Le-am / „(Vanitas). Alte versuri care se im- / „cu strălucire: „Iar ce va fi în vi- / „— Deocamdată e sublim...“ (*Stanța: / „Prospectivă în care aparțin op- / „tă e concurată de nota unui sinistru / „meism subtextual*); „Eu scriu / Și, / „e, / Trădez / O criză morală, / Fără / „știu, — / Ar obiecta / Cititorul. / „linc / ca să trăiesc. / Scriu / Să mă / „ept. / — Contagiul / De tristul meu / „al, / Stimate cititor, / Uită-l, — / „alte cărți“. (*Pro arte*).

**I**NT — așadar — „doi“ Bacovia la nivel înalt: cel din *Plumb* și, după trei decenii, „noul“ poet al *Stanțelor*. Care să fie „adevăratul“ *Plumb*? Spunînd că prima etapă a avut model structural mai complicat, re- / „celui din urmă (notația directă) / „du-i una dintre componente; apoi / „tatînd că atare situație indică „re- / „*Stanțelor* drept numitor comun al / „regulii bacovianism, indiferent de / „tazele sale evolutive, vom păstra — / „și — concluzia că exemplar ră- / „re traseul parcurs, efortul de radica- / „re a structurii moderniste și de tato- / „a unui limbaj poetic nou.

„Eva a lipsit — oricum — creației „ul- / „alului“ Bacovia, dacă o privim în totali- / „Decupajele se dovedesc nu o dată / „seci și prea puțin semnificative, iar / „rticirutele“ stilistice nu se produc / „deaceuna. Încît decalajul dintre versu- / „percutante și cele fade e prea mare, / „înd că „mecanismul“ poeziei nu / „ționează perfect. Să ne reamintim / „autorul nostru a ajuns aici prin elimi- / „nea treptată din text a unei serii de / „stante de limbaj modernist. Ce n-a / „reusit să facă a fost o revizuire (fie / „componentă ori instinctivă) a statutului / „ai poetic în funcție de trăsăturile mo- / „lului către care se îndreptase. După ce / „mpins poziția instanței auctoriale la / „ata „mineralului“, n-a avut puterea / „inpirația să facă pasul decisiv al / „biografizării vocii „naratoare“ din / „zie (și intuiuse necesitatea atunci cînd / „ernuse îndemn la întorcerea către / „eretul trăirii umane? „Poeti, evitați / „gurăta. / Între oameni / E viața...“ / „Singurătate, nu te-am voit, (din pose- / „ne). Pentru asta, ar fi trebuit regîni- / „poziția și atitudinea eului poetic față / „realitate și de propria existență.

„autorul *Stanțelor* nu mai era capabil, / „re sfîrșitul carierei literare, să-și re- / „enteze demersul creator într-o direcție / „structivă egală cu o restructurare în- / „șă de asemenea proporții. Făcuse — / „șă — foarte mult...“

Ion Bogdan Lefter  
(fragmente dintr-un eseu)





Eugen URICARU

# Fenomene secundare

**D**ORA putea să adoarmă în cele mai incredibile poziții și în orice loc. Pe pământul gol ori rezemată de un copac. Nu i-a plăcut că ea a insistat să facă foc. În general umblatul fără rost de peste zi, numai așa, ca să urce și să coboare dealurile, cu gitul înțepenit, cu sudoarea șiroindu-i pe obraz, călcând cu grijă să nu intre în vreo balegă ori să se înțepe în spinii lustruiți, negri, toată această demonstrație de entuziasm naturistic îi făcea silă. Nu era în stare să o refuze, Dora știa, era sigură, că nu-i face nici o plăcere dar nu renunța. „E singura cale prin care putem scăpa de cancer la plămân”. Dora s-a dat jos din pat, era goală, își strângea părul cu degetele într-o coamă roșie, s-a plimbat călcând greu, fiecare pas se auzea, răsuna pe parchet, „trebuia să-ți spun, de la început, trebuia să-ți spun că din când în când obișnuiește să treacă dimineața pe aici, ia un taxi și vine. Nu stă mult, bea un ceai, se învarte prin camera de dincolo, mormăie ceva și apoi pleacă. De fapt, plecăm împreună. Dar după două stații el se dă jos și ia autobuzul următor, nu-i place să ne așăm deși nu e absolut nimic, dar nimic de ascuns. Pricepi?”

Nu prea asculta ce-i spunea, era lămurit în ceea ce-l privește pe Kálmán Ionescu, altceva căuta el, nu o femeie zdravănă și destul de singuratică, parăsită chiar, nu era o exagerare, se uita la ea și nu-i venea să creadă cit de simplu a decurs totul, abia trecuseră o zi și o noapte de când aflaseră unul de existența celuilalt și se găsea într-o situație din care mai avea puține lucruri de aflat în ceea ce o privește. „Fă cițiva pași”, a rugat-o, și Dora s-a uitat la el fără să-l priceapă. Poate nu auzise. „Fă cițiva pași, te rog”, dar vocea lui era destul de autoritară. Așa cum stătea, cu brațele ridicate, lăsând să se vadă cirlionții arămii ai axilei, cu sinii ridicați, mișcându-se încet în ritmul respirației, încă zveltă, cu semnele unei celulite incipiente, trădând o lenă greu stăpinită a organismului, era impresionantă. I-a trecut prin minte o întrebare prostescă „oare chiar a fost a mea femeie asta atât de grozavă?”. Ii veni să ridă, se stăpini și făcând ușor pe supăraturul îi ceru din nou să se plimbe prin fața lui. Dora a schițat un pas, doi, apoi, parcă năpădită de un val interior de pudoare se acoperi la repezeală cu un pled aspru, cenușiu. „Vrei să-ți bați joc de mine, te știu eu, ești la fel ca toți ceilalți. După ce vă săturați, faceți pradă, risipiți, dihorni nu altceva”. Se uita crunt la el, nu mai semăna deloc cu Dora pe care o simțise cum tremură ca varga lângă el, fierbinte și lacomă. „Hai, îmbracă-te și du-te, nu-i bine să stai prea mult aici. Am niște vecini, niște porci, chiar așa, niște porci”. S-a dat încet jos din pat, a tresărit când a atins podeaua cu tălpile, era rece și el încă mai păstra febra de peste noapte. S-a dus în baie, ținându-și hainele de-a valma într-o mină, ar fi fost bine să se bărbiească, pe stinghia din fața oglinzii numai dresuri și sticlute cu oajă, nimic din ce ar putea semnala trecerea unui bărbat. Poate că avea drepte Dora, nu era nimic între ea și Kálmán Ionescu. Strigă prin ușa întredeschisă „și vine des?” Nu trebuia să precizeze mai mult. Se aștepta la orice răspuns, însă Dora a întrecut orice așteptări. „Vine de cite ori vrea. Unui om ca el nu-i poți impune nimic. Nimeni n-a reușit să-i facă program. De ce aș fi eu mai tare decât...” N-a spus decât cine ar fi trebuit să fie mai tare. Și poate nici n-ar mai fi discutat despre Kálmán Ionescu dacă în vocea Dorei nu s-ar fi strecurat o doză de admirație. O admirație sinceră, de care trebuia să ții seama. A ieșit din baie cu apa șiroind pe față, pe git. Dora se îmbrăcase și stătea pe marginea patului cu palmele în poală. „Și cine e Kali așa al tău, fiul lui Pește, o fi chiar Gheorghe Dracu’?!” Era grobian și căutase anume să fie așa. Era convins că în nici un caz o femeie cu care te-ai culcat n-are voie, chiar așa, n-are voie să pomenească nici un alt bărbat. Măcar vreme de citeva ore, ori nici așa, măcar cit încă n-a schimbat așternutul.

Dora îl privi absent, mai era încă adormită ori, în vreme cit se spălese el, o prinsese somnul. „poți să folosești prosopul galben, e nou, o să-ți uzi cămașa, n-o să poți pleca, te rog fii înțelegător”. A ascultat-o, a luat prosopul galben, mirosea a detergent, nu-l clătise bine, pentru asta îți trebuie răbdare sau o mină de bărbat, „ia zi, ce-i cu domnul ăsta, Kálmán Ionescu, sper că nu te-ai culcat cu el, numai cind îl vezi ți se face greață, e ca un vierme, fără oase”. Ar fi băut ceva, ori măcar o cafea dar nu se făcea să-l ceară. Dacă singură nu se gândise, nu se făcea. Dându-și seama

că nu îndrăznește să-i ceară, a înțeles că tot ce se întâmplase noaptea între ei nu mai avea nici o putere, se retrăgea încetul ca marginile unei plăgi, va rămâne în cele din urmă un punct sensibil, poate dureros, mai tirziu. Carevaszică tu nu știi nimic despre Kali, ba nu, știi că vine în casa asta (iați un exemplu de cum cuvintul inventează o realitate?), știi că tot timpul dorește ca eu să fiu amanta lui, ceea ce s-ar potrivi cu imaginea cunoscută a bătrînului libidinos și a femeii perverse, adaptată la regimul slujbelor, el șef și ea subalternă. Pe tine te deranjează, mai bine spus, te-a deranjat cumva chestia asta noaptea trecută? Avea buzele umede, tremurau ușor într-un rictus, își ridicase instinctiv pieptul, lăsând să se vadă pata maronie, de mărimea unei cești de cafea a sinului, era un fel specific de a înfrunța. „Nu doar pe el, cel mai puțin pe el”. Era amuzant. Aducea cu o scenă de operă italiană. Cel mai bine ar fi fost să se apropie de ea, să-i ia pătura de pe umeri și să o tragă încet, pe spate îndărăt în pat. Dar după cum se uita la el, nu prea avea cum să o convingă că era cel mai bun lucru de făcut. „De data asta nu. Dar cine știe, data viitoare” și a schitat un zîmbet care desigur era impertinent. „Atunci o să-ți spun că n-o să mai fie nici o dată viitoare. Ai avut noroc, doar ți-am spus, din prima zi ai avut noroc. Dacă veneai mai repede cu o zi, ori astăzi, să zicem, nu se întâmpla nimic. Nici măcar nu te duceam înăuntru, în depozit. Ai fi stat mult și bine să caști ochii să nu sterpească te miri cine un Pif ori Ludas Matyi. Vrei să știi de ce te-am chemat? Din igienă. De multă vreme nu m-a mai atins un bărbat tânăr. Nu ești tu chiar tânăr de tot dar nici n-ai îmbătrinit. Uite, ți-o spun de-a dreptul, îmi plac. Mi-ai plăcut, ești întreg, sănătos, ai poftă. Dar vreau să-ți spun că în cele din urmă diferența nu-i prea mare. Am vrut să mă conving de asta. Și știu și de ce. Totul pricepi, totul e în mine. Bucuria, frenezia, pasiunea, extazul, totul, dacă mai este ceva, e în mine, în prelea, în carnea asta” și pentru o clipă i s-a părut că vrea să-i arate încă o dată toată pielea și carnea în care avea atita încredere, chiar începuse un gest dar s-a stăpinit, oare de ce?, s-a frint din mijloc și i-a sopțit „trebuie să pleci, te rog, o să-mi faci atita necazuri, te rog, du-te”.

**A**SA l-a convins. S-a apropiat de geam, încă era întuneric, chiar în fața intrării era o stivă de lăzi cu sticte de lapte, nici nu auzise cind le-au descărcat. „Bine, o să mă duc. O să mă duc și o să mai vin. Nu-i așa că o să mai vin?” Dora a încuviințat dind din cap, voia să scape de el cit mai repede. S-a uitat la ceas, era aproape cinci, era o prostie să plece, înseamnă să umble pe străzi două ore, această n-avea rost să se ducă, abia ar fi ajuns și ar fi trebuit să plece imediat, fără a mai socoti și înghesuiala din autobuze. „E cinci, mai am de pierdut două ore. Dacă ți-e frică să rămîn aici, îmbracă-te și hai cu mine. Dacă ne-a fost bine împreună, să ne fie și rău împreună. Ce zici?”

Propunerea venise din nimic. Pe măsură ce vorbea înțelegea și ce spunea. Și nu era rea. Dora își încrunță sprincenele a mirare, a neînțelegere, după o clipă ridică din umeri, erau rotunzi și pistruiați, neașteptat de delicati pentru ținuta ei mai mult athletică. „mai bine așa, uite că am ajuns să te ascult. Ca o femeie pe bărbatul ei”. S-a apropiat să o sărute.

chiar se emoționase, asemenea cuvinte îți vin rar în minte, Dora s-a ferit, „lasă-mă să mă îmbrac, du-te în bucătărie și fă un ceai, o să adorm pe stradă. Tu nu ești ostenit?” A atins-o în glumă peste obraz: „eu nu, eu mai pot. Eu nu sint Kálmán Ionescu”.

Pe stradă l-a făcut să priceapă că niciodată, dar niciodată n-o să fie în stare să poată ce a reușit să poată Kálmán Ionescu.

N-aveau de ce să se grăbească. Era încă întuneric, umezeala nopții nu se risipise, nici frigul ei. Pină în centru, unde se afla Anticariatul erau vreo patru-cinci kilometri. La blocuri se aprindeau luminile la baie ori la bucătărie. Din stradă se puteau auzi căderile de apă la W.C. ori cum cineva hodoragea, poate chiar injura, dar asta nu se putea ști, vasele în bucătărie. Treceau pe lângă ei femeii cu copii adormiți pe umăr ori în brațe, căciulile de melană împletită trase pină peste ochi îi făceau să semene cu păpușile din vitrina librăriei. Bărbații erau morocănoși, cei mai mulți cu minile infundate în buzunarele pantalonilor, sacosele cu mîncare se băteau de picior, fosnind, strîngeau din umeri a frig, aveau ochii topiți și gura amară. „Astora le trebuie citeva ore pină se trezesc, dorm de-a-mpicioarele, noroc că se înghesuie la autobuz altfel nici nu s-ar urca” a zis Dora și nu era pic de răutate nici de compasiune în vocea ei. Părea să o distreze. Troleibuzele treceau scirțind, oamenii stăteau ciorchine pe scară, asta în fiecare zi și nimeni nu se gîndea că ar putea fi cite un accident la fiecare cursă. Nici nu era. Pe jos era mizgă, praful de peste zi se muia, bucăți de hirtie, pungi, ziare rupte mai înveseleau pavajul.

**„K**ALMAN Ionescu a fost bibliotecarul, secretarul particular și confidentul lui Romașcanu”. Dora îi spusese această propoziție abia ținindu-și risul, totuși, spectacolul era de tot hazul chiar dacă nimeni n-avea chef, tot lungindu-și gitul să vadă de vine sau nu vine vreo mașină de la capăt. N-a reacționat. De fapt nici n-avea de ce să reacționeze într-un fel anumit, care să-i dea satisfacție. „Sau poate n-ai auzit de Romașcanu?” Auzise de el, cum să nu audă. În parcul orașului, chiar la intrare era și un soclu cu un bust de unde privea un cap de tînăr cu ochii rotunzi și părul cirliontat. Fața prelungă și buzele conturate ferm, chiar senzuale, dădeau o imagine romantică. Pe soclu era notat „Andrej Romașcanu, 1900—1949”. Nimic altceva. Si ce altceva ar fi trebuit să se scrie? „Am auzit, este și o stradă. Cu o singură casă. Un ghinionist, asta-i încă o dovadă. Uite că am început să vorbesc în versuri. Sau despre eroi poți vorbi numai incantatoriu. Și Kálmán Ionescu ăsta de ce e amantul tău în loc să fie statuie în parc. Ar fi trebuit să...” Dora l-a prins de braț, avea degetele țepene, ca niște cionți de oțel. „să nu mai vorbești așa despre el niciodată, Kali e un martir, asta e, iar tu n-ai dreptul...” S-a smuls din strînsoare, „ascultă fetișo, martirii sint morți”.

Se infierbintase și era elocvent. Era evident că Dora nu putea să-i facă față, chiar dacă ar fi avut dreptatea de partea ei. „Nu trebuia să vin cu tine, am fost o proastă”. A ris și a prins-o pe după ceafă. „asta pentru că am dreptate, vezi, puțină luciditate și fiuuu cu Kálmán Ionescu. Un tigru de hirtie. Un tigru cu

urechi de ceară”. Dora s-a strîns lângă el, chiar îi era frig „nu de asta, nu trebuia să vin pentru că mi-e foame. Și n-o să găsec nimic de mîncare pină la ora șapte și jumătate. De asta trebuia să rămîn acasă. Iar cu Kálmán Ionescu altceva și dacă o să ai răbdare o să-ți spun. Cu toate că nu merită nici măcar atât — să știi”. A împins-o din sold, atingerea de o clipă avea ceva dintr-un gest obscen, „vezi că o să dai în baltă”, chiar era o băltoacă în asfalt, trotuarul se crăpase din cauza apei care înghetase peste iarnă, „cine nu știe moare fericit. Nu ăsta e scopul suprem, să fim în stare să murim? Nu să fim omorîți, ucși, ci să murim singuri, de la noi, fără să ne silească cineva. Și mai ales fără să ne fie frică. Să nu murim de frică!” Dacă nu era în stare să se adapteze gravității ei, o punea într-o situație ridicolă. În cele din urmă el stăpinea situația și asta îl mulțumea. De aceea se depărta puțin, îngînă preocupat, știutor, „astea-s lucruri grave, nu pricep ce legătură pot avea cu...” Desigur, Kálmán Ionescu făcea parte din altă lume, din alt limbaj. „L-a cunoscut încă înainte de război, Romașcanu avea un tată fost deputat, avocat, poate era chiar senator, nu știu, nu mă pricep. Spun și eu ce mi-a povestit Kali. Nu spune prea multe și cind istorisește ceva mai mult se repetă. Parcă ar recita un rol. Același lucru în cele mai mici amănunte, nimic mai mult, nimic mai puțin. Și fără intrerupere, vorbește de parcă i-ar fi frică să nu i se taie respirația ori să nu se incurce, să greșească. Ah, dar asta n-are importanță. Important e altceva”. Și s-a oprit de parcă ar fi meditat, de parcă ar fi avut de ales ceea ce este important. „Și Romașcanu în loc să facă avocatul ori să intre în politică, putea ajunge ministru, deputat, orice, era o capacitate și avea charisma, să știi că e un lucru extraordinar de important, tu n-ai, nici eu, dar sint însi care au, în loc să trăiască bine mersi s-a făcut comunist. În 1921—1922 era o chestie cu totul ieșită din comun din partea unuia ca el. Bineînțeles că una-două s-a trezit la închisoare. N-avea treizeci de ani și au fost nevoiți să-l vire la puscărie. După aceea, prin treizeci și ceva, lumea s-a lămurit că nu-i vorba de o golănie, cam așa putea fi interpretată în lumea lui afișarea cu stînga, ci ceva, ceva subtil, delicat, care scapă printre degete. Kali l-a cunoscut în acea perioadă în care Romașcanu era privit cu respect, respectul pe care îl trezește un om care este foarte sigur pe sine și care face lucruri împotriva logicii normale, comune. Poate era și teama față de ceva neînțeles, de necrezut. Poate. Dar Kali a trecut peste proba la care erau supuși toți cei care încercau să se apropie de el. Știi cum făcea? Uite-așa: îl invita pe noul venit, putea să fie el o veche cunoștință dar să nu aparțină cercului, mă înțelegi, celor inițiați, să bea ceva cu el, Kali mi-a spus că îi plăcea țescovina, rachiul din vin parcă, nu?” A ridicat din umeri „parcă, dar s-ar putea ca țescovina să fie altceva decât rachiul din vin, așa cum s-ar putea ca Romașcanu despre care ți-a povestit Kali al tău să fie altceva ori chiar altcineva decât cel căruia i-au ridicat statuie. Eu cred că nimeni n-a cunoscut vreodată o statuie. Sau cel puțin nimeni nu i-a supraviețuit celui căruia i-au ridicat monument. Întotdeauna alții le-au ridicat”. Dora se prefăcea sau chiar era preocupată de un șir de băltoace pe care trebuia să le ocolească. „Hai să mergem pe șosea, acolo cel puțin nu-i noroi”. A ris, „no-roiul e în plămîni nostri, n-ai văzut, se mătură, se curăță șoseaua, se string movile de pămînt lângă trotuar și într-o lună dispar fără să le fi strîns nimeni. Încetul cu încetul le-am inspirat. Sintem făcuți din pulbere trecătoare, parcă așa se zice...” Deci îl chema să-i dea de băut, nici nu era rău, la beție se cunoaște omul. Eu n-am reușit să mă îmbăt niciodată. Mințea, dar era convins că e bine. „A, nu, nu-l chema să-l imbecile, numai așa să bea un păhărel. Îi ruga să țină paharul în mina întinsă și-i turna din sticlă cu o precizie uimitoare. Umplea paharul ochi, ajungea încă o picătură și s-ar fi vărsat. Dar n-o turna. Îi privea atunci în ochi pe noul venit și-i zicea:

## Primăvara nopții



ELENA VASILESCU: Straturi (Galeria Galatea)

Cineva  
c-un deget de catifea  
ast-noapte mi-a ciocănit ușor  
în geam.

Să fi fost doar un ram  
ori dragostea mea?  
M-am ridicat din pat  
cu inima bătînd precipitat  
și-am ascultat  
să aud pașii iubirii  
palpitînd în liniștea firii —  
Dar degetul a repetat  
acel semnal ciudat —  
Am deschis geamul  
să văd dacă e ramul;  
și am rămas năuc, așa,  
privind în livada mea.

Era vis ori o feerie  
ce mi s-a infățîșat mie?  
Toți lumina păreau că s-au gătit  
cu lumina aurorii din răsărit.  
Erau ca niște tainice făclii  
în vâlul dimineții azurii  
iar aerul era îmbalsămat  
de un parfum ca din Olimp  
furat.

Ah! fericit am exclamat,  
tu erai, zeiță fugară și  
neîndurătoare,  
tu, cea cu pletele scinteind în  
soare!

Theodora Sadoveanu





Tudor OCTAVIAN

# O chestiune de consens

Bea. Bea pentru mine. Dacă se prelingea măcar un strop peste buza paharului, Romașcanu îi întindea un servet de pinză, să se vadă bine că are degetele umede și îl ruga să-l scuze, trebuia să plece, are treburi urgente. La minister, la gazetă, la editură, era un tip foarte ocupat. Dacă nu, își punea și el în pahar și beau împreună toată sticla. „Iar Kálmán Ionescu?“ „Kali a golit sticla cu el deși nu băuse niciodată pinza atunci nimic. Și nici după aceea n-a mai băut. Suferea cu ficatul“.

„Se vede. Hepatici sînt acriți și mizantropi. Singuratici. Dar, să nu te supere, chestia asta o știu din altă parte“. Dora se feri de o mașină care trecu pe lângă ei ca un pește în apă, se auzise numai un vîiet „asta-i șefu' de la Palace“ și în vocea ei se simți o undă de admirație invidioasă. Nu era în stare să-l injure pentru că fusese gata să o lovească. „Cum adică, din altă parte? Kali mi-a spus-o numai mie, un fel de cadou, cum să-ți spun, Kali e unul dintre aceia care au făcut istoria, firul principal. Crezi că eu nu sînt conștient? Ce-mi spune el mie despre cum s-a făcut istoria sînt unicate. Sînt ale mele, numai pentru mine. Asta mi-a făgăduit-o Kali, n-are de ce să nu-și țină promisiunea, nimeni, chiar nimeni nu l-a obligat la asta...“ Era furioasă, ridicase tonul și în strada tăcută răsună nespuse de tare. S-a uitat în jur. Nimeni nu asculta. Oamenii mergeau infrigurați, cu ochii pe jumătate închiși, gesturile erau încetinite, aerul se condensa în jurul gurii lor. Păreau că dorm. Poate chiar dormeau. „Nu mai striga. E o confuzie. Nu știu nimic de la Kali al tău. Am citit undeva chestia asta cu paharul plin. Pot chiar să-ți spun. E vorba de generalul Mannerheim, finlandezul. Așa își angaja ofițerii în statul major. O fi fost vreodată răspîndită în epocă, sau poate Kali a citit și el despre ea și o pune în scama lui Romașcanu. Tu ești sigură că e chiar atît de grozav, nu cumva e mitoman sau te crede proastă? Și-o fi pus în cap să te cucerească cu trecutul, inventîndu-l.“

**D**ORA s-a oprit, l-a privit aproape cu dușmănie. „ceea ce mi-a spus el nu poate fi inventat. Primept, nu poate. E atît de ncomensesc, încît nu poate fi născocit. Dar s-au înșimplat cu adevărat. El le cunoaște. Le știe. Le-a trăit“. A luat-o înainte, bocănînd inciuatată cu pantofii pe asfaltul mîncat de zăpadă și sare. A stat o clipă uitîndu-se după ea, arăta bine, îl atrăgea, îi plăcea chiar și după o noapte pe-trecută împreună. „Hei, Dora, Dora...“ Nu s-a oprit. N-avea chef să fugă, nimeni nu se grăbea, de ce să fugă? „Doraa...“ a strigat atît de tare încît s-a auzit și ecoul venînd din zidurile cenușii ale blocurilor. Femeia s-a oprit și cînd a ajuns lângă ea a auzit-o „nu mai striga, tu. O să-i trezești. Nu vezi că dorm?“ A ridicat din umeri a ris. „Și ce dacă se trezește? Tot trebuie să se trezească odată și odată“. Dora l-a atins pe obraz, avea aceleași degete reci dintotdeauna „dar așa le e bine. Dacă îi trezești, dragule, poți tu să le faci bine, măcar atît de bine pe cît le este acum?“ N-a mai zis nimic. Nu era capabil să-și reprime o ușoară neliniște care urca dinlăuntru organismului către cerul gurii, crispîndu-l. Ceea ce-i spusese nu se potrivea aproape deloc cu Dora pe care o știa și nici cu cele ce-și spusese. Pină în centru, cînd au ajuns era o oră potrivită, se luminase de-a binelea, n-a mai scos un cuvînt. S-au plimbat în tăcere prin fața vitrinelor, strasuri, borcane cu magiun, fulgi de fasole, pulovăre de plastic, cutii cu macaroane, sticle, cutii goale de bomboane din ciocolată, bilete loto. Vîntul purta hîrțile zilei trecute prin rigolă, paznici de noapte roșii la față, cu barba crescută se îndreptau către Autogară, orașul se umplea de lume. Cîț au stat în fața ușii zăvorite, cheia era la Kálmán Ionescu s-a gîndit dacă nu trebuia să-i pună o întrebare care să o remonteze, mai bine zis să-i aducă pe amîndoi în preajma aceleiași linii de plutire. „Și pină cînd a rămas Kálmán Ionescu în apropierea lui Romașcanu?“ Dora s-a crispat, a lăsat să treacă o bucată bună de timp, probabil se pregătea pentru ceva care să-l dea gata. Și intr-adevăr răspunsul a fost năucitor: „Pină cînd l-a scuipat. N-a mai rezistat. I-au promis că îl vor lăsa să doarmă dacă îl scuipă“. A simțit atunci cum i se umple gura cu salivă. Știa că era un semn al spaimii. I se făcuse și greață deodată. Inghiți cu greu. Trebuia să-i spună că el n-ar fi făcut așa ceva pentru nimic în lume. Chiar credea că n-ar fi făcut. Dora s-a uitat peste umărul lui, stringînd puțin din pleoape, era mioapă cu siguranță, „vine, uite-l că vine. Să nu cumva să te scapi cu ceva. Nici nu știu de ce ți-am spus și atîtea. Poate pentru că ești un om norocos“. Și ca să-și ia o măsură de siguranță a adăugat aproape șoptit „Dacă vrei să-ți mai spun ceva să-ți ții gura“. Era eficientă, nu-i păsa de fenomenele secundare.

**I**NTRU sub duș și stau să-mi plouă vijelios în creștet, minute de-a rîndul, ca detectivilor lui Chase și Chandler, după ce încasează o bătaie importantă. Viața unora e astfel croită încît se desfășoară numai între două încăierări. Sînt un burlac realizat: existența mea a căpătat un reper. Am primit o lovitură puternică drept în inimă; acum fac un duș și mă pregătesc pentru următoarea.

Mă înfășor într-un prosop plușat și-mi torn un pahar de vodcă. Ieșirea de sub duș e o chestiune de stil. În cărțile cu detectivi înfrinți, sfîrșitul unei băi e ca sfîrșitul lumii. Ca sfîrșitul uneia și nașterea alteia. Atîta doar că și sufrageria, în care vin să-și bea alcoolul eroii lui Chase și Chandler, cît și paharul sînt mult mai mari. Garsoniera mea are cu totul patruzeci de metri cubi volum locuibil și, ce nu-i umplut cu mobilă, umplu cu muzică. Am prize pretutîndeni și de la fiecare pornește un cablu. În jur îmi bîzîie prietenos o sumedenie de aparate: am clima mea personală și vara mea personală și, cînd am poftă de o iarnă ca altădată, prizele și aparatele îmi livrează puțin decembrie autentic. Curentul electric toarece tihnit în motoare și în circuite miniaturizate și totul e atît de eficient, încît chiar și desăvîrșirea mai poate fi ameliorată. Apesi pe un buton și reduci sunetele înalte, invirtești un buton și îndulcești sunetele joase. Am Mozart-ul meu unic și irepetabil și Beethoven-ul meu privat și stările mele sufletești atent controlate electronic. Imi pot modula presiile și rotunji impulsurile voluntariste. Aparțin unui univers logic, pus sub un control absolut. În casa mea nu se potere excepții. Butoanele și intrerupătoarele au grijă de asta.

Mă apropiu de ferestrele ce stau deschise în permanență și trag în piept cu neașt aerul proaspăt al nopții.

Aerul proaspăt al nopții are un iz de legume rîncezite în tomberoane și de terase de restaurante economice.

Revin în mijlocul odăii și pun în funcțiune un aparat. Am aerul cel mai bine dozat din tot cartierul. Curentul electric e singurul adevăr absolut în această joie a adevărilor relative.

Mă gîndesc la Caterina și la curentul alternativ și-mi repet că adevărul este întotdeauna o problemă de consens. Cît despre cele numite elementare, ele prezintă inconvenientul că nu sînt niciodată elementare. Eșecul legăturii mele cu Caterina s-a produs ca urmare a unui astfel de adevăr primar evaluat în chip diferit de amîndoi. Doi sprinteri care se antrenează frenetic în așteptarea mării curse, care așteaptă încordați secunda startului și care, la pînă pistolului, țîșnesc înainte cu mișcări de kinogramă.

Atîta doar că fiecare în altă direcție.

Eșecul nu-i altceva decît un fel de a se închide al cercului. Nu sînt primul om căruia i se întimplă s-o apuce într-o direcție contrară intereselor sale și nici primul care filosofează asupra acestui fapt. Pentru a te detașa de o anumită situație, cea mai sigură metodă e să te preocupi cît mai mult de situația respectivă. Cunoașterea te ajută să te desprînzi. Acum știu totul despre Caterina și, conform logicii cunoașterii, ar trebui să o uit.

Cînd te îndrăgostești de o femeie care are un copil, povestea poate fi calificată drept foarte delicată.

Un bărbat care buștește o femeie avînd doi copii e un aventurier.

Iubirea pentru o femeie cu trei copii e ceva atît de special, încît mai bine ai consulta un psihiatru.

În fine, nimeni nu-și pune nădejdi de împlinire afectivă atunci cînd se incurcă — iar termenul e cît se poate de adecvat — cu mama a patru copii, indiferent ce vîrstă au aceștia. Pentru o asemenea încercare trebuie să fii ori martir, ori masochist. Sau și martir și masochist totodată.

M-am îndrăgostit de Caterina ca orice bărbat deprins să idealizeze femeia. Nu de o anumită femeie te îndrăgostești, ci de eventualitatea ca persoana care vădește atîta puritate și grație să fie ființa visată.

Nu sînt un caz special. Numărul bărbatilor care îmbracă realitatea în hainele de gală ale idealului e foarte mare. Înfașurarea și felul de a fi al Caterinei m-au încurajat în acest sens. Caterina e o persoană sfioasă, tăcută și care, din priviri și din gesturi, mărturisește o neistovită nevoie de tandrețe. Felul acela de tandrețe, după care tinjesc inocenții și ființele cu sufletul pervertit de romane sentimentale. Nevoia de tandrețe are

ceva din expresivitatea involuntară a intoxicăției cu heroină ori alte droguri radicale și ar trebui considerată ca atare. Faptul cel mai interesant e că unele femei reușesc să rămînă sfioase, tăcute și sensibile la orice manifestare de tandrețe și după ce nasc cinci copii.

De pildă, Caterina.

Persoanele cu multă imaginație nu sînt obligatoriu niște ființe foarte agere. Imaginația este mai curînd capacitatea de a separa net un lucru de altul decît darul de a născoci lucruri noi. Trec drept un individ imaginativ. Fapt care nu m-a împiedicat să descopăr în înfașurarea Caterinei, în comportarea ei suavă și rezervată prinosul unei castități demne, aproape eroice. Cît despre Caterina, lipsa ei de imaginație a făcut-o să creadă că interesul ce i-l arătam nu era altceva decît un mod al respectului, așa cum se manifestă acesta la bărbații foarte, foarte bine crescuți. Lipsa de imaginație a Caterinei a împiedicat-o să remarce excedentul imaginației mele. Nu mi-a vorbit niciodată despre familia ei, fiindcă nu-și putea închipui că n-aș fi la curent cu problemele acesteia. O adoram pentru feminitatea ei desăvîrșită și e probabil că mă adora și ea. Pentru ceea ce ea lua drept detașare. Femeile cu cinci copii sînt îndeobște dorința de a fi apreciate pentru tot ce ar fi însemnat ele, dacă nu ar fi avut atîtea nașteri. În clipele cînd o priveam, Caterina era creația perfectă a privirilor mele.

Era ceea ce doream să fie.

**S**TAU de un ceas impachetat într-un prosop plușat și ascult concerte pentru fagot și orchestră de Wolfgang Gotlieb Chrisostomus, din care, printr-o simplă apăsare pe un buton, elimin fagotul. Mă enervează timbrul dogit și emfatic al acestui instrument.

Fără fagot, concertele pentru fagot și orchestră sînt întotdeauna liniștitoare.

Și fără vioară. Apăs pe un alt buton și suprim violoncelul. Mă enervează contrabasul, așa că renunț și la el. Combina muzicală are o sumedenie de clapete și butoane și rostul lor e tocmai acesta, să elimine orice element disturbator. Cu excepția, bineînțeles, a soneriei telefonului. Ascult, se vede treaba, un concert pentru soneria telefonului și orchestră, iar bunul Wolfgang Gotlieb Chrisostomus n-are nici o vină.

Scurgerea timpului nu-i niciodată o problemă de consens. E miezul nopții, pur și simplu, e o oră la care toate generațiile dorm, consolete cu victoriile sau infrîngerile de peste zi. Cu excepția generației lui Constantinescu.

— Dragă, imi spune la telefon Heracit Constantinescu, generația mea nu înțelege o astfel de reacție.

Are nouăzeci de ani și, în afară de faptul că nu prea aude, conversația cu el e, la orice oră din zi și din noapte, un prilej de franchise.

— Din păcate, îi comunic, tot ce are un început, are și un sfîrșit.

— Poftim, a?!?

Apropii receptorul de gură și răcnesc:

— A fost și s-a sfîrșit!

Cuvintele țîșnesc pe fereastră chelălînd. În apartamentele de vizavi, se aprind luminile, bărbați buimaci de somn

deslușesc sensul frazei și se ridică în fund. Nu sînt singura persoană din cartier hotărîtă să pună capăt unui lucru, care trebuia, odată și odată, să se termine. Nu sînt unicul mascul care vrea să-și urle în noapte infrîngerea. Revoltele intelectuale se produc prin procură. Cei resemnați la o existență afectivă mediocră se simt răzbunați în spaimile altora. Suferința celorlalți este întotdeauna o rezolvare.

— Nici măcar nu ți-ai băut cafeaua, spune șocat Constantinescu.

Bărbații generației sale și-au băut cafeaua pină la ultimul strop, indiferent de mersul evenimentelor. Pentru ei, o seamă de treburi au fost și au rămas sfinte. Acum putrezesc cuvințios în sicrie de plăci aglomerate și singur Constantinescu își clamează uimirea. Uimirea unei întregi generații ultragiutate. Sîntem doi sahiști cărora jocul le merge, oricî s-ar întimpla în jur. Ne cunoaștem prea bine ca să ne mai temem de surprize. Știu ce are să-mi spună în următoarele șapte sau opt propozițiuni. Și el ar trebui să știe ce urmează. De data asta însă am dat lovitură: partida e a mea. Am înmuiat biscuitul în ceasca de cafea și l-am ținut suspendat deasupra ei o oră, ca să priceapă Constantinescu noutatea strategică. Imi va spune că întreaga istorie a afectat-o enorm pe Caterina. Imi va mărturisii că și el este enorm de afectat. Oamenii generației sale au avut parte de o multime de prilejuri de a simți enorm, de a supraviețui enorm și chiar de a muri enorm. În generația mea, termenul e folosit arareori.

Imi spune toate acestea și încheie patetic. Vocea unui om de nouăzeci de ani, care pretinde, în felul ceremonios și întotdeauna un pic prea subtil al celor cu două sau trei licențe în discipline umaniste, acțiuni cu sens. Și un comportament coerent. Generația lui nu apreciază exploziile afective. Oamenii superiori se controlează. Și se întîlnesc joia.

Îi răspund cu delicatețe. Un urlet plin de delicatețe:

— Și joi, și niciodată! Nimic nu e ca înainte!

Heruvimi pufoși, de un alb sticlos se reped bezmetic în calcanele blocurilor cu zecce etaje și aerul se umple de un puf suav de pădășie în floare. În fața a zeci de ferestre deschise bărbații trag în piept duhul fierbinte și înecăcios al nopții de decembrie și înțeleg, în sfîrșit, că nimic nu mai poate să fie ca altădată, nici pentru ei și nici pentru femeile lor, că toate au un capăt și că acolo, la capăt, nu se cascadează decît un hău de picile și gudroane. Și că de fapt nici nu există un capăt. Ei trebuiau să intre în așternut și să uite ceasul acela, fiindcă nu le aparține.

Și poate că nu ninge cu penit de îngeri, ci cu zăpadă. Fulguiala aceea vine de undeva, din straturile îndepărtate, curate și reci ale atmosferei și încearcă să străbată, prin pătura caldă și picloasă, pină la pămînt. Iar eu și asta trebuie să uit. Pentru că nu se cade să povestești ceva ce nu crede nimeni.

Fusese obișnuitul telefon „de confirmare“ al bătrînului, mă căuta ca să se asigure că exist, mă căuta în fiecare miez de noapte să-și confirme că există.

(Fragmente din romanul „Sortit iubirii“)



V. MELICA: Peisaj (Galeria Simeza)



## Tragedia lui Coriolan

**T**RAGEDIA shakespeariană **Coriolan**, scrisă în 1607 sau 1608, făcând parte din „dramele romane” (alături de **Iulius Cezar** și **Antoni și Cleopatra**), a fost reprezentată — se pare — pentru prima oară pe o scenă românească (la Teatrul „Nottara”) din inițiativa regizorului Dinu Cernescu. Acel spectacol n-a reușit — din mai multe motive, analizate de critică în mod pertinent. Acum, artistul a reluat piesa la Teatrul Mic și, cu maturitate și profunzime a gândirii, a izbutit o montare frumoasă, puternică, modernă. Ambiguitatea acestei evocări a începuturilor istoriei romane, ce descrie grandios înfruntările dintre aristocrație și democrație, dintre romani și inamicii lor peninsulari — lăsând impresia că autorul s-a ferit de orice partizanat în disputele infățișate — a dat de furcă tuturor regizorilor importanți ce i s-au adresat în perioada postbelică: Giorgio Strehler, Peter Hall, Bertolt Brecht. Ultimul a tranșat chestiunea rescriind piesa după concepția sa (care e și a istoricului literar italian De Sanctis sau a istoricului teatral austriac Heinz Kindermann), susținând că acțiunea e grefată în principal pe conflictul dintre patricieni și plebei, iar tragedia (care nu e a lui Coriolan, ci a Romei) are ca germene credința eroului trușă că e de neînlocuit, ceea ce putea să ducă la pieirea cetății, de unde și reacția îndreptățită, radicală, a poporului. Am văzut spectacolul brechtian monumental de la „Berliner Ensemble” și, într-adevăr, am fost cucerit de privilegiul multilor ce-și apărau proaspetele și fragilele cuceriri republicane împotriva unei primejdii dictatoriale.

Regizorul român de azi a optat și el, cu hotărâre. Încercând — și în bună parte reușind — să nu deterioreze esențial ambiguitatea autorului (de care vorbește ca de un principiu compozițional și Ian Kott), el a identificat o idee conducătoare de rezonanță contemporană: megalomania eroului — care are însemnate răspunderi în stat dar nu vrea să cunoască o altă voință decît a sa, alt merit decît al său, disprețuind atît interesele comunității, cît și ale indivizilor — duce pînă la urmă la cea mai abjectă crimă, trădarea de patrie. Istoria ultimei jumătăți de veac a oferit destule exemple de acest fel. Dar și istoria lui Caius Marcius Coriolanus, povestită de Plutarh (ce l-a inspirat pe Shakespeare) și de Titus Livius o atestă: general viteaz și îndrăzneț, el i-a înfrînt pe volsci, a rivnit la postul de consul, dar din cauza aroganței și infurării a fost respins de popor și exilat. S-a dus la inamici, a devenit comandantul oștirii lor, a pornit contra țării sale, provocînd mari distrugerii, a fost oprit doar de rugămintele mamei și soției, a propus un tratat de pace, dar volscii l-au ucis ca trădător, după ce și ai săi îl consideraseră ca atare.

Amestecul de istorie și legendă (faptele s-au petrecut, se pare, în 493 î.e.n., dar cel dintîi istoric roman ce le-a relatat, le povestește de-abia în secolul III) a intrat, în piesa shakespeariană, în zona poeziei, dramaturgului dînd propria sa versiune, așa cum francezul Alexandre Hardy și-a modelat-o pe a sa (probabil la puțină vreme după a lui Shakespeare, dar fără s-o cunoască pe aceea), iar autorul austriac Heinrich Joseph von Collin (pentru a cărui lucrare Beethoven a scris, în 1807, celebra-i uvertură) a avut-o pe a sa. Vom spune deci că și regizorii, comitînd unghiurile de observație, își au și ei îndreptăcirile lor. Cît îl privește pe Dinu Cernescu, el își întemeiază cu rigoare concepția. Dă eroului statură shakespeariană. Conflictului între partide — tensiune ideatică brechtiană. Iar vectorul spiritual al spectacolului îl stabilește dintr-o perspectivă politică românească a actualității, care îndeamnă la judecarea atitudinii oamenilor în problemele mari ale existenței în raport cu felul cum sînt slujite ori deservite interesele colectivității. Cu raportare expresă la destinul țării. De aceea, putem considera, cred, că Teatrul Mic ne oferă în **Coriolan** un spectacol politic actual, de sorginte istorică, în care poezia bărbătească, tumultul pasiunilor, contradicțiile crincene dintre indivizi și categorii sînt expuse cu intensitate tragică și spirit civic pătrunzător.

Asupra textului folosit sînt de făcut unele rezerve. Aveam o traducere remarcabilă, în versuri și proză, a lui Tudor Vianu, nu știu dacă era nevoie de alta — în care se folosesc și întorsături învechite de frază, expresii bolovănoase din versiunea anterioară a lui Dragoș Protopopescu, cu adăugiri dintr-o altă traducere (a lui Andrei Bantas) — și mai ales de un text „stabil” de regizor (reluîndu-se, fără a se aminti, și fragmente din Vianu). Ce înseamnă în fapt această **stabilire**? S-au eliminat multumile puse în mișcare de poet — „romani, volsci, senatori, patricieni, edili, lictori, ostași, cetățeni, soli”. S-au evacuat cîteva personaje. S-au redus, unele, la cvasi-

Imblinzirea scorpiei de Shakespeare la Teatrul Național din Cluj-Napoca. Regia, Mihai Măniușu. În imagine, cele două surori (Maria Munteanu și Miriam Cuibus)



muțenie, cum e soția lui Coriolan, Virgilia, a cărei înfiorare perpetuă și tăcere uimită o face aproape inutilă (interpreta, Irina Movilă, figurînd în contrastens perpetuu). S-au comasat scene. O atare contopire e denaturantă: Senatul volscilor e gata să aprobe tratatul cu Roma, dar un grup de conjurați conduși de generalul Aufidius îl injunghe pe Coriolan. În scenă conjurați sînt chiar senatorii, care în același timp îl preamăresc pe roman și-l măcelăresc. Extirparea discursurilor de pe cîmpul de luptă, dispariția elementelor definitorii pentru virtuțile de comandant ale eroului, simplificarea extremă a personajelor feminine debilitază musculatura piesei. Înțelegem, desigur, că din motive mai mult sau mai puțin artistice, regia poate fi nevoită să renunțe la aglomerări scenice. Dar teatrul are — și a avut dintotdeauna — posibilitatea sugerării. El știe să sugereze, cu **mijloacele sale**, spații siderale, oceane și bătălii navale, lupte între oști (chiar aici e meritoriul sugerată bătălia, cu steaguri fluturînde, purtate în goană, zgomote și vaiere în megalofane, muzică foarte potrivită — ca în toată reprezentarea — compusă de Călin Ioachimescu). Problema e de a se inventa mijloace specifice prin care universul propus să fie populat cu ființele și obiectele necesare demonstrației intenționate. Nu cred, dealtfel, că Teatrul „Globus” din Londra folosea pentru aceeași piesă un număr mai mare de actori și figuranți decît Teatrul Mic din București. Dar probabil că prilejula spectatorului toate impresiile dorite de autor.

Dacă ne învingem părerea de rău pentru carentele textului scenic, rămînem cu satisfacția unei închegări spectaculare de relief înalt. Între ziduri și porți de metal plumburiu, sub un cer involburat — o scenografie lapidară, cît se poate de nimerită și excelent iluminată sau apăsată de umbre (Maria Miu — pictoriță tină, de autentică înzestrare) —, o masă adună în jurul ei cetățeni ai Romei, iar mai tîrziu volsci, avînd acea masă o funcție simbolică, de loc al judecării. Stilizată cu gust — în spațiile de joc, în costume — și în forme austere, reprezentarea e, în ansamblu, metaforizată, mai fiecare secvență avînd subtexte și racorduri bogate. Tribunii poporului — personaje de prim plan — au demnitate și ironie (nu sînt caricaturizați sau minimalizați, ca în alte spectacole pe care le-am văzut) și se dovedesc, într-adevăr, reprezentativi ca funcție — datorită și interpretării serioase, echilibrate, pe care le-o asigură Vasile Pupeza și Petre Moraru. Prima înfruntare dintre mamă și fiu — Volumnia și Coriolan — e o lecție dură de tactică politică duplicitară, pe care matroana romană i-o servește fiului într-un chip categoric, aici Leopoldina Bălanuță semnificînd multiplu, cu harul ei notoriu, acționînd cu o persuasiune teribilă, accentuîndu-și convicția admirabil, cu o forță aproape virilă. A doua scenă, cea în care mama și soția îl determină pe Coriolan să nu atace Roma — mai palidă, poate prea muștată în lacrimi, suspine, zimbele galeșe — a avut totuși, în finalul ei, un

moment de maximă tensiune, datorită cruzimii liniștite cu care matorul Aufidius trage concluzia sa enigmatică și părăsește scena. Toate întîlnirile dintre Coriolan și volscul Aufidius au expresivitate și relevă ura și iubirea dintre doi oameni excepționali prin ambiție și mărunți prin patimă egolatră. După părerea mea, Gheorghe Visu, care-l creează pe Aufidius ca pe un om ascuns și rece, izbucnînd arareori și divagîndu-se de-abia la sfîrșit, face cel mai bun rol din cariera sa, aici el fiind și un însemn stilistic al spectacolului, prin sobrietate, vigoare, directete, prin măsura gestului și tonalităților, prin frumusețea descripției psihologice a personajului. Nicolae Iliescu (consulul Cominius, deasemeni precis fixat), Nicolae Pomoje (Menenius Agrippa — convingător mai ales cînd îi zeflemește pe adversari și cînd caută să-și tempereze prietenul pornit), Papil Panduru (jucînd cu adresă), Marius Ionescu (vorbind și mișcîndu-se cu eleganță), Iulian Enache; Iuliu Popescu siluetează cu distincție cetățeni romani aflați într-o perpetuă indecizie, Constantin Bărbulescu și Constantin Dinescu prezintă și ei, cu îngrijire, cetățeni volsci.

Reprezentarea se bizuie pe erou — și are pe ce se bizui, dacă vorbim de interpretul eroului, Coriolan al lui Dan Condurache vădește o combustie extraordinară. Sarcasmul său — cînd cere, malmuțărîndu-se, voturile mulțimii — e aprig. Modestia sa după triumful militar — reală — e marcată cu personalitate. Întîlnirea de la Coriolan cu Aufidius — deoparte un procris și de cealaltă un amfizion care-l putea ucide doar cu un semn — e o imbrățisare exaltată și o luptă dureroasă a ficăruia cu el însuși și cu celălalt — de toată frumusețea, calligrafiată regizoral cu mare artă. Energia, spiritul voluntar, insolenta față de popor, dar și ura față de demagogie și nimienic, veleitarismul bolnăvicios, orgoliul aristocratic, orbirea individualistă, felonia megalomanului care nu cunoaște altă lege decît a sa, mitocănia apucăturilor dar și forța de a înfrunta vicisitudinile sînt infățișate în culori tari și la temperaturi înalte. E, într-adevăr, un erou shakespearian complex, de o carnație bogată, și artistul i-a dat acele trăsături care configurează, dincolo de ins, o specie caracteristică perioadelor istorice tulburi. E adevărat că, mizînd pe un anume tip de expresivitate pletorică și folosînd o emisie vocală tărăgănată, cu silabe mult prelungite, actorul mai reduce din cînd în cînd, fără vrere, impactul cu publicul, ce sesizează instinctiv defectiunea și părăsește personajul pentru a urmări doar excesul interpretului. Dar e vorba de o creație în deplinul înțeles al cuvîntului și dacă socotim acest spectacol nu numai o reușită importantă în plan estetic, ci și o contribuție românească la shakespearologia modernă (căreia Dinu Cernescu i-a furnizat, prin ani, cu metodă și clarviziune, atîtea alte argumente: **Măsură pentru măsură**, **Timon din Atena**, **Hamlet**, de neuitat) atunci sîntem obligați să notăm că protagonistul are un aport definitoriu.

## Comedia femeii îndărătnice

**O**NOSTIMA exegează a comediei shakespeariene **Femeia îndărătnică** (sau **Imblinzirea scorpiei** ori **Imblinzirea îndărătnice** — cum traduce Dan Lăzărescu) a produs Teatrul Național din Cluj-Napoca, prin regizorul Mihai Măniușu și scenograful T. Th. Ciupe. De vreme ce acțiunea e indicată a se petrece la Padova și undeva la țară (lingă acea urbe), iar comentatorii identifică în trama piesei motive și procedee ale commediei dell'arte, realizatorii s-au gîndit că se poate întocmi o reprezentare în stil italian și i-au dat o turnură comică în consecință, cu rugăciuni, expresii, interjecții, exclamații și chiar atitudini tipice, producînd voioșie (cînd nu au haz silît și cite-o pată de grosolanie). La început te simți înrușinată deranjată de o bucată de muzică modernă americană, de o imitație de ritual japonez și de alte intruzuni ale unor elemente eterogene și acronice. Dar te obișnuiești repede cu ele, chiar și cu circulația prin sală a eroilor în stări sureșcitate ori de torpoare. E învececat ca regizorul lîne în mină hăturile atelajului și-i tot reasează hotărît pe calorii pe locurile ce le-au fost inițial fixate, cînd se cîntesc de pe ele, la zdruncnături. Aut doar că, cînd cînd în cînd, mai moșăie și ea; atunci calorăria aceasta excentrică da prin nărușe, o ia prin șanțuri, și înceunește cursul pînă la amorțire, și-și scerște umorului.

Și costumația e isucnic — dar cu manșe. Catarina are un lei de vestmint de cow-boy și trage cu pușca în ciori, înspăimîntînd masairii tatălui său. Petrucchio face exerciții atletice cu un butoi. Servitorul lui, Grumio, are umbrelă și evantai, Bianca e într-o excitație continuă, rîzînd aștit, giugurînd chiar și cînsoră-sa o pedepsește contondent. Un arlecîn (Biondello — acesta dietetic, adică total nesărat, interpret Paul Basarab) cu două rînduri de sprincene aduce o roată în scenă fără nici un motiv aparent (că anul ascuns o fi avînd el...). Să vedem însă cum se rezolvă enigma piesei — căci toată această hărmălaie năzdrăvană bine-dispune și prin ea însăși, dincolo ori dincolo de comedie. Ce a vrut Shakespeare să zică — se întrebă mulți, de aproape patru sute de ani — cu acest drăjg domestic? E o probă de misoginism? O încercare de a îndemna femeia să se supună necondiționat bărbatului, în regim patriarhalist? E o joacă între un hoțel întîrziat, dornic de chivernisală și o tinărbă sălbatică plină de născăle, care se cerea imblinzită și nu-și găsea pînă atunci imblinzitorul?

Mai decare spectacol schițează un răspuns; de la cel foarte amar (da, e o așezare severă a căsniciei pe dururile ei firești), pînă la cel foarte dulce (e eucerirea unei tinere de către un om înțelept, în urma căreia se creează o armonie, ce-i fericește pe amîndoi). Spectacolul londonez recent (cu Vanessa Redgrave), plat și monocord, nu dă nici un răspuns. Spectacolul clujean propune două repere: Petrucchio și Catarina se vor apropia prin **cunoaștere** (în sens larg, dar și în sens... biblic); iar din cunoaștere se va naște o dragoste adevărată, care va face ca noua pereche să-și bată joc de toate formulele prestabilite și să-și ia peste picior și pe ceilalți soți, ce nu știu să-și armonizeze firile și pornirile. S-ar părea — zice Măniușu în subsidiar — că fiecare a aflat ceva nou și surpriza îi alătură.

După o opinie întemeiată a lui Northop Fry, evoluția e de la o situație irațională și nedreaptă la o sârbătoare (căsătoria) care înlătură acea situație, făcînd ca femeia să-și capete identitatea.

Indiferent de părerea noastră despre părerea lor privitoare la mobilurile autorului, vom zice că protagoniștii sprijină cu talent afirmarea ideii regizorale și conduc cu bucurie aventura spirituală a eroilor — ba chiar și pe cea telurică. Miriam Cuibus compensează cu succes ceea ce îi lipsește ca simț al umorului și deprindere comică, printr-o plasticitate excelentă a întregii făpturi și detalii de joc îndeobște bine găsite. Anton Tauf — pe care-l aud pentru prima oară vorbind deslușit și-l văd cu plăcere umblînd pe poteci limpezi prin scenă — e de o exorbitanță comică intru totul apreciabilă. Schimbă mereu și dezinvolte măștile, e spiritual, are o ironie directă și limpede, e robust, tenace, mai încapăținat decît partenera (spectacolul ar putea fi chiar intitulat „Imblinzirea scorpiei de către un îndărătnic”) dar și un bărbat înțelept care se lasă, cu tandrețe, a fi imblinzit de femeia ce-i cade cu tronc. Cum Maria Munteanu (jucînd cu fervoare, inspirat), Ion Tudorică, Eugen Nagy, Victor Nicolae, George Gherasim, Gelu Bogdan Ivascu (cel mai reușit italianizant din scenă), Bucur Stan, Ion Marian, Octavian Cosmăușă se integrează cu vervă ansamblului, iar momentele de final sînt spumos sau cu lirism susținute de cei doi eroi, se poate spune că montarea reprezintă o ipoteză shakespearologică posibilă. Într-o bună măsură, tradusă scenic agreabil.

Valentin Silvestru



# „O zi în București“



Anca Sigartău și Cesonia Postelnicu în „O zi în București“

**O**GHIDUȘIE fantezistă precumpănește în toate filmele de lung metraj ale lui Ion Popescu-Gopo, Fie povești izvodite dintr-o sursă literară (cu predilecție Ion Creangă) și tratate cu o totală libertate — *De-aș fi Harap Alb*, *Povestea dragostei*, *Maria-Mirabela*, *Rămășagul* — fie pure născociri, asimilabile genului științifico-fantastic — *S-a furat o bombă*, *Pași spre lună*, *Comedie fantastică*, *Galax* — sau doar simple pretexte pentru a filma la răstimpuri orașul iubit (scheiciul din *De trei ori București* și recentul *O zi în București*), filmele cu actori ale lui Gopo regăsesc ludicul în stare pură. Precum în basmele „actualizate“ sau în musicaluri — genul său preferat de cităva vreme — esențială și aici, în ultimul său film, nu e povestea, ci starea de poveste, disponibilitatea de a schimba tonul, registrul, logica narațiunii, fără prejudecăți, fără complexe, cu bucuria copilului (mare) aflat în posesia miraculoasei jucării numită „cinema“.

Regizorul — autor total — și-a creat o lume a sa, lumea senină dar plină de miez a omulețului cu floarea, care în 1956 revoluționa cine-animația mondială și impunea prin *Scurtă istorie* (premiat la Cannes) omul ca personaj (desenat) și interogațiile sale grave printre năzbitiile inofensive ale unor rățoi și șoricel disneyeni. Serenitatea omulețului cu floarea, bunele sale sentimente (mai puțin meditația sa filosofică) s-au transmis și ficțiunilor cu actori, unde „involburările“ (termenul îi aparține regizorului) sint temporare, totul se rezolvă cu bine, strecurând și o morală, eventual pe note, cum e în acest film cîntecul lui Alifantiș — comentariu al imaginilor de șantier bucureștean. Venit din universul desenului, al animației, Gopo practică și-n filmul cu actori un cinema de convenție, demersul scenaristico-regizoral fiind același, nu de a înregistra, ci de a re-crea lumea. „Filmul cu actori — spunea Gopo într-un interviu — este îngrozitor de aproape de realitate“.

În dorința de a-l scoate din această aservire, cineastul își ia toate libertățile. O zi în București zilelor noastre devine, astfel, o aleatorie și agreabilă preumblare pe străzile Capitalei, firul epic fiind, ce-i drept, firav, dar declarat din prima secvență ca pretext. Stagiară în provincie, o tină și nostimă muzeografa (Cesonia Postelnicu, prospectivă și umor, a debutat în *Liceenii*) vine pentru un scurt concediu acasă, în București unde, pe urmele „greierașului“, un violoncelist — Ovidiu Bădiță, muzician în plină afirmare — trece prin inocente jocuri ale dragostei și întâmplării. Peripețiile zilei se înmulțesc cu concursul mamei (Anda Călugăreanu, actriță remarcabilă, căreia filmul nu i-a oferit încă roluri pe măsură), poștăgiții, care-și scriștește un picior, prilej pentru regizor de a poposi pe indelete într-un modern complex de sănătate (cu „aerobic“, iar pentru fiică de a împărți tolba cu scrisori, într-o hoinăreală prin locuri mai noi și mai vechi ale orașului. Într-un film de Gopo, tunelul timpului e la el acasă. Împătimit al trucurilor, al prestidigității imaginii (momentul muzical coregrafic văzut pe fereastra trenului, cu

descompunerea conturului dansatorilor) regizorul, secondat de un experimentat operator — Alexandru Popescu — își trece personajele din real în imaginar, fără nici un avertisment prealabil. Ajunsă în strada Timpului, e suficient ca fata să deschidă o ușă și deodată se trezește într-un straniu decor în care cinefilii vor recunoaște, desigur, „plato“ din *Dominioara Aurica*. Afișul Fraților Lumiere, gramofonul vechi cu braț mecanic, manechine fără cap, mașini de epocă și personaje ce plutesc în abur de romanță și dantelă veche, personajul fotografului de pe vremea Marelui Mut, „suflet candru de papugi“ (Sandu Gruia, cu har de mim) parodiind scena balconului din *Romeo și Julieta*... — secvența se constituie într-un nostalgic omagiu adus celei de-a șaptea arte. Fata se trezește zimbînd, pe strada Timpului, în Bucureștiul de azi, ținînd încă în mină floarea dăruită de Romeo, doar că acum e o floare... presată! O alunecare în timp se produce și-n minirecitalul de romanțe al Ioanei Radu, filmată la ea acasă, unde o ușoară fluturare de perdea descoperă un colț din Cîșnișul „de epocă“ — rochii lungi, umbreluțe, fanfara din chioșc, „Barca pe valuri“. Procedul e mai fost folosit, chiar pentru o aceeași evocare, în *De trei ori București*, una din caracteristicile lui Gopo fiind revenirea la mai vechi idei, auto-citarea, auto-ironia (plîn de haz dialogul scenaristului cu personajul tătălii — Iurie Darie) instituind o tandră complicitate cu spectatorul.

Nu fapte revelatoare, inedite, sau impresii personale îl interesează pe regizor în prospectia la zi a Bucureștiului, ci o

imagine zglobie, generală, sentimentală, în care rolul principal îl deține muzica (Dumitru Capoianu, Adrian Enescu, Marius Teicu, George Grigoriu, Nicu Alifantiș, Ion Vasilescu, H. Mălineanu, Aurel Giroveanu, Vasile Vasilache). Gopo se amuză și ne amuză cu gaguri pur vizuale (cel cu ochelarii, de exemplu) și cu momente de „varietăți“ în care actori și cîntăreți cunoscuți evoluează, improvizînd parcă (acesta e de altfel aerul întregului film) în așteptarea unor mai substanțiale partituri. Fiecare, cu numărul său: Gică Petrescu, Angela Similea, Horia și Ana Maria Moculescu, Dem Rădulescu, Horațiu Mălăele. O mențiune specială pentru eleva-actrița Medeea Marinescu și pentru compoziția ei „Maria-Mirabela“ (pe versuri de Ana Blandiana) interpretată de mai micile ei surori gemene. Și un debut promițător în registrul comic: Anca Sigartău.

Ca-n jocurile în care fiecare mai adaugă cite ceva și-n care produsul finit importă mai puțin decît jocul în sine, ultimul film al lui Gopo, judecat în funcție de premise, ne delectează spumos, dar ne îndreptățește să așteptăm mai mult — un adevărat și substanțial musical, nu o sugestie a lui — de la un cineast al cărui potențial imaginativ nu credem să-și fi dat încă măsura în lung-metraj. Curios lucru, cînd face filmulețe de animație — ai zice o jucărie — Gopo e stăpînit de gravitate și de o rigoare a compoziției, pe care le părăsește în favoarea unei dezinvolturi a improvizăției — de îndată ce pășește pe terenul Buftei.

Roxana Pană

## Radio t.v.

■ Recente emisiuni radiofonice dedicate lui Argezi și Blaga ne-au actualizat experiența atît de semnificativă a Studioului de poezie (difuzat marți seara, pe programul II). Tradiția ciclului este structurată pe două direcții prioritare: emisiuni de montaj realizate în redacție și transmisiuni ale recitalurilor de poezie desfășurate în sala de concert a Radioteleviziunii. Istoria acestor recitaluri este de o strălucitoare bogăție. De peste un sfert de secol, ele reunesc mari oameni de cultură (două recitaluri Eminescu au fost prefațate de Tudor Vianu și Al. Philippide), pe cei mai buni interpreți de poezie și o valoroasă pleiadă de muzicieni, invitați de onoare ai serilor literare. Pe lângă entuziastul ecou în fața acțiunii de delectare și educare a unui larg public, recitalurile s-au dovedit forme eficiente de integrare a valorilor culturii noastre în context european, precum întîlnirile de poezie găzduite la București, Moscova, Budapesta, Berlin

## Proiecte în actualitate

cu participarea unor marcante personalități ale acestor țări, dornice să faciliteze cunoașterea celor mai de seamă voci lirice din diferite culturi naționale. Permanentizarea recitalurilor de poezie reprezintă o inițiativă de profundă rezonanță.

■ În deschiderea ultimului *Atlas cultural*, am ascultat o corespondență din Varșovia dedicată celor mai recente acțiuni de evaluare și popularizare a literaturii noastre de către editurile și revistele poloneze: traducerea unei selecții de basme, a poeziei lui Tudor Argezi, Șt. Aug. Doinaș, Marin Sorescu, a romanului *Dimineața pierdută* de Gabriela Adameșteanu, a teatrului lui D.R. Popescu.

■ Prezentată de Roxandra și Ciprian, ultima ediție din *Lumea copiilor* a fost realizată în colaborare cu Comitetul județean Mureș al organizației pionierilor. Nou-tăți, reportaje, interviuri, relatări și frumoase și sugestive, precum emoționanta întîlnire a copiilor cu maestrul creatori de viori din Reghin sau rezultatele unui test

menit a obține de la cei mici înțelesul cuvîntului creativitate, important pentru toate virstele dar mai ales pentru virsta intrării în viață.

■ A fost suficientă o clipă, cea dintîi clipă în care privirea tăioasă și mingietoare a ochilor lui Toma Caragiu, supletea majestuoasă a gesturilor sale, linia incredibil de șerpuitoare a glasului să apară, să se audă pe micul ecran pentru ca o cohortă de amintiri să irumpă cotropitor, amintiri ce au reținut, imperfect, desigur, deopotrivă datorită filtrului sentimentalismului dar și al lucidității, multe dintre rolurile sale. Spectatorii nu s-au multumit a urmări portretul t.v. ci, în fapt, l-au confruntat continuu cu portretul semnă de fiecare dintre ei. Unele detalii au coincis, unele nu și așteptînd partea a doua a emisiunii ne întoarcem spre acel moment atît de aproape de perfecțiune, adică spre *Căldură mare*, înregistrare a studiourilor televiziunii, în interpretarea actorilor Toma Caragiu și Marin Moraru.

Ioana Mălin

## Secvențe

■ NU cred că ar mai fi nevoie de traducerea titlului ultimei lucrări de semiotică publicată de Umberto Eco într-o editură din Bruxelles. Într-adevăr, despre semnificațiile lătrăturii cînelui se ocupă atît de cunoscutul autor al *Numelui trandafirului*, și nu despre un lătrat oarecare și de oricînd, ci despre semnificațiile unui lătrat de cîine în lumea Evului Mediu. Și Eco, pe care nimeni nu-l bănuiește că ar fi lipsit de umor, demonstrează aici că nu latura umoristică a subiectului l-a interesat, ci pur și simplu relația om-cîine în Evul Mediu, așa cum reiese ea dintr-o serie de texte supuse analizei semiotice. Lucrarea se bucură de un ecou larg probabil nu atît pentru că lumea ar fi obsedată de „limbajul“ canin, ci mai ales pentru că renumele lui Eco este datorat, în considerabilă măsură, romanului *Numele trandafirului* și este reverberat acum și de imensul succes pe care-l cunoaște, pe ecranele din aproape o sută de țări, filmul realizat de regizorul francez Jean Jacques Annaud.

Bineînțeles, despre *Numele trandafirului* ca film s-a rînduit o oarecare derută în rîndul criticii internaționale, o derută pe care aș conside-

## „Latratu canis“

ra-o clasică atunci cînd este vorba despre o ecranizare a unui se întreabă (întrebare cam retorică, ea camuflînd, cu voită inabilitate, un reproș): în ce măsură romanul a mai fost respectat aici. Alții recunosc totuși, că modul cum a transpus Annaud pe Umberto Eco în film dovedește o preluare „în spiri“ a cărții, dar că nu s-ar prea vedea clar ce opțiuni și-a fixat cineastul.

Într-o foarte interesantă discuție pe care realizatorul a avut-o cu scenaristul, cineastul și interpretul de reputație mondială, Jean Claude Carrière, aflăm cite ceva care merită să fie relatat. „O serie de călugări asasinati într-o minăstire italiană — i se adresează Carrière lui Annaud. Un inchiizitor care vine să ancheteze aceste omoruri. Un fel de roman polițist dar într-o atmosferă teologică. De ce oare s-o fi bucurat cartea asta de o asemenea succes? Și ce anume ar putea interesa astăzi din această carte?“

Îi răspunde Jean Jacques Annaud: „*Numele trandafirului* vorbește cu mult mai mult despre epoca noastră decît despre Evul Mediu. De altfel, asta e o lege. Întotdeauna vorbești despre epo-

ca în care trăiești. În *Notre Dame de Paris*, Victor Hugo vorbește cu mult mai mult despre secolul al XIX-lea decît despre Evul Mediu. Cîț privește cartea lui Eco aș vrea să subliniez că el a studiat și a predat estetica și simbolistica gestului în Evul Mediu, dar a scris și o *Istorie generală a invențiilor*. Curiozitatea lui este fără limită. Dar el este în primul rînd un om de astăzi. Scrie săptămîna de săptămîna cite un articol de actualitate în „L'Espresso“.

„Dar de ce acest titlu misterios de *Numele trandafirului*?“ Niciodată, în carte, nu se pomenește despre vreun trandafir — îl mai întreabă Carrière.

„În film treaba asta este mai clară. Umberto Eco este un om impregnat de semiotică. Titlul cărții lui ne vorbește despre ceea ce rămîne, despre ceea ce nici o memorie nu poate uita: pentru că un nume înseamnă de fapt un concept. Să ne închipuim că într-o bună zi dispar toți trandafirii și chiar imaginea lor. Va rămîne întotdeauna numele trandafirului. Cred că asta este subiectul cărții lui Eco“.

Mircea Alexandrescu



## Jurnalul galeriilor

■ DORIND o expoziție cât mai semnificativă sub raportul complexității procesului de elaborare, de la studiu, schiță, eboșă, la faza finită a tabloului în ulei, RODICA CIOCÂRDEL-TEODORESCU grupează pe simeze lucrări în cele mai diferite tehnici și de o variată paletă a genurilor. Ceea ce, la un prim contact, generează sentimentul unui dinamism intrinsec, pentru ca apoi să se instaleze concluzia diversității preocupărilor, între autoritatea portretelor, preponderente sub toate raporturile, și evanescența studiilor pe o temă, de cele mai multe ori propunând ipoteze metaforice și simbolice. Lucru firesc, pentru că artista este și o poetă, în sensul practicii literare și nu doar în cea mai generală, de creator, simbioza domeniilor — în definitiv apropiate în esență — operându-se cu acel firesc al interierelor fertile. Interesant și demn de rețut ni se pare modul în care, sub presiunea unui climat afectiv evident, rezuia punerii în imagine după legi specifice artei, inexorabile, oricare ar fi concepția sau stilul, funcționează permanent, chiar dacă uneori se disimulează cu discreție. Lăsând cimp liber exploziilor de energie și sentiment. Aici intervine, ca o componentă a elaborării inițiale, cultura estetică, educația ochiului selectiv și critic, familiarizat cu opere din aria confină de exprimare, adică din acea direcție a picturii românești care mizează pe culoarea-formă și construcția logică a figurativului. Relevăm astfel, implicit, calitățile picturii pe care o elaborează Rodica Ciocârdel-Teodorescu, atent pusă în armătura desenului esențial — un *Autoportret* și un *George Enescu* în contă ne oferă admirabile exemple de studii cu valoare autonomă, atestând respectul pentru structura „clasică” a imaginii — dar totdeauna înobilată de emoție participativă. Seria de portrete, de o sesizantă asemănare fizionomică, relevă simultan și pasiunea observației psihologice, iar când lucrarea este realizată din tușe rapide, poate mai puțin elaborate, calitatea picturală intrinsecă, dominată de un gestualism alert, se impune ca o deschidere în care o regăsim mai exact pe artista de sensibilitate și forță. Este și cazul unui peisaj în ulei — *Cariera de piatră* — dar și a citorva natuiri statice, și prezenta lor lângă desenele pregătitoare, sau notații ce capătă și caracter documentar într-un context anumit, ne dau dimensiunea demersului artistice sub raport formativ. Liberă față de restricțiile unui stil tiranic, dar atentă la rigoarea punerii în imagine plastică, Rodica Ciocârdel-Teodorescu aduce prin această expoziție datele unei dotări disciplinate prin studiu și sinteză, o pasiune pentru universurile poetice și poetizate și simțul picturalității dominante, indiferent de pretextul ales. Scrierile sale de acreditare, semnate de critici cu autoritate și exigență, sint pe deplin onorate prin această expoziție, în fond un necesar și semnificativ tur de orizont pe verticala atelierului, revelația calităților constituind evenimentul dominant, dincolo de plăcerea contactului cu pictura de valoare.

Virgil Mocanu



RODICA CIOCÂRDEL-TEODORESCU :  
Dansul zilelor



Portret — Dorina Rădulescu

UN mare acuarelist, un mare poet cu pensula, un mare necunoscut, artistul emerit George Iuster.

S-a născut la Iași în anul 1902 și tot aici, în orașul său, a studiat Belle-arte.

Acuarelele artistului sint pur și simplu viață. O viață adevărată dar poate mai pură, o viață parcă de la începuturile ei: oameni și animale, păsările cerului și orăntăniile ogrăzilor, flori de-o dimineață, o rază pe o salcie, obiecte utile, utile și frumoase prin utilitatea lor: o foarfecă deschisă, o limbă de pantofi, un snop de pensule, o cojoacă pe un spătar de scaun.

A stăpinit acuarela. A făcut din apa colorată, apă vie, a dresat-o. A descintat-o. I-a dat viață cum alții au dat viață lutului.

Unde n-au izbutit alții, foarte mulți alții, el a reușit. Citeva picături de culoare transparentă pe o hirtie albă. Din ele se nasc portrete. Portretele sint caractere. În fiecare portret e și el.

El e și în portretele de străngeri gata



Acuarela

de șotii, el e și în umbra acestor femei, și aici, și aici și lângă Hermi, soția ideală: îngăduitoare, răbdătoare, cu o devotație încredere în talentul lui.

Portretul creatorului lui „Rică fante de Obor”, Miron Radu Paraschivescu, al scriitorului Geo Bogza și al lui Sădoveanu, seamă ca Ceahlăul.

Portrete de actori, Niki Atanasiu cu hazul lui caragialesc. Parcă și bate joc de toți Cațavencii din lume, Calboreanu, Ion Manolescu, Marcela Rusu și Radu Beligan, candid de mai-mai să-iei drept profesorul Miroiu.

Autoportretele sale. Da! uneori a fost așa: un posedat în fața planșetei. Alteori era așa: își sprijinea oglinda în față și se privea ironic. Așa: domn grav cuprins de importanța ființei sale nu l-am văzut niciodată.

A vrut să se imagineze o clipă așa. Poate a fost o glumă, poate a fost o toană.

Dezamăgit de oameni uneori parcă iubea mai mult animalele, păsările, florile. Doi ani a locuit în aceeași odaie cu el o cioară. Ii oblojise o aripă frântă. Doi ani a mincat pasărea din mina lui.

## MUZICA

# Contraste

■ NIMIC neobișnuit la început: o orchestră simfonică își așteaptă dirijorul. Acesta pășeste sobru, baghiata tare sigur aerul și ansamblul cântă *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas, și adevărat, nu da capo, ci de la tema „măturăului năzdrăvan” intonată de cele trei fagoturi. Un accent în plus — ca o notă feisă luată de fagot, „clownul” orchestrei, și „magia” burlescă rămâne staționară pe scenă pentru mai bine de două ore, într-un spectacol delicios. Fascinantul „ucenic” aflat la pupitrul Filarmonicii din Ploiești este Radu Gheorghe, un actor de mare talent. Mimica alt de sugestivă, născând printr-o grimasă o șarjă, printr-o privire „timpă” un hohot de ris, este complementul savuros al lanțului de surprize din care se compune spectacolul intitulat *Ucenicul vrăjitor*, jucat pe scena Teatrului Național din București. Fără surpriză, firește, nu există comic. Burlescul, așa cum îl practică Radu Gheorghe, îngroasă, dar cu o limită foarte exactă (și cit de greu e să atingi măsura ideală!), această suită de întâmplări imprevizibile. Un discurs actoricesc foarte coerent, la a cărui articulație impecabilă participă o orchestră plină de prospețime, de entuziasm.

Care sint aceste neprevăzute momente de virtuozitate? Ce „ratează” ele? Tema ineditei reprezentării de... pantomimă muzicală ar fi, formulată eliptic, relația dirijor-orchestră și dirijor-public. ...Pentru că, imprumutând o glumă a lui Radu Gheorghe, „există o relație”. Scenariul imaginat de el deconspiră ticuri, obișnuințe profesionale, mecanice, tipologii dirijorale, mici sau mari „libertăți” și false fantezii, subterfugii, „șmecherii”. Direct și aluziv totodată, caustic și candid, aspru și nuanțat. Amestecul de nuanțe și contrarietăți susține plastic verva satirică. Poantele se succed, cu un dozaj, într-o ierarhie care reprezintă, de fapt, elementul de construcție al spectacolului. Poante — și ele „de virtuozitate”, dacă putem spune astfel: primul gag, lansat în *Neue pizzicato polka*, trei tipuri de dirijori — unul sentimental, altul furtunos, ultimul, senil — și, în încheierea primei părți, dirijorul văzut din față, tâlmăcind (simfonic) o melodie a formației Beatles și dezvăluind secretul privirilor cu ațitea subînțelesuri! Partea a doua începe calm și protocolar: *Bolero*

de Ravel. Instrumentația intră în scenă unul cite unul, în ordinea solo-urilor din partitură. Și, deodată!... Să lăsam, însă, spectatorului surpriza și să mai amintim câteva din adorabilele momente: un marș funebru, cîntat grotesc de alături, cu toată fanfaronada fanfarei de cartier, un dans popular ivit zgomotos, o linie sinuoasă trecind prin muzica de estradă, finalul *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, cu corul „Song” și neașteptata lui costumație — un ghiveci de stiluri și culori! —, melancolicul sfârșit: *Simfonia nr. 45 în fa diez minor „Despărțirea”* de Haydn, peste lirismul căreia se prăvălește cascada de ris a comicărilor de la urmă.

...În trei cuvinte: Radu Gheorghe, filarmonica ploieșteană, expresivul ei concert-maistru, Mihai Vuluță — „ucenic”, secund — într-o seară de neuitat.

■ UNUL dintre cei mai valoroși muzicieni tineri impuși în ultima vreme este violoncelistul Marin Cazacu, solist al Filarmonicii „George Enescu”. Nobila expresivitate a cîntului său, frazarea elegantă se împletește armonios cu o intonație puternică, pătrunzătoare. Sunet clar, tăietură stilistică sigură, fie că e vorba de Haydn, Dvořák sau Saint-Saëns, pe care îl cîntă cu egală dezinvoltură și comprehensiune. Spiritul analitic, deloc excesiv, conviețuiește cu fantezia, o fantezie raționalizată, și rezultatul are o naturalitate remarcabilă. Într-adevăr, nimic nu pare forțat la Marin Cazacu. Paleta timbrală e întinsă și limpede, notele acute au multă personalitate, un tremolo dens, „plin” subliniază arcurile largi ale cantilenei, pasajele rapide sint cîntate cu temperament. Totuși, Marin Cazacu nu e un muzician cu structură romantică. El are o anumită detașare, un filtru de artistică luciditate își pune amprenta pe interpretările sale. E, probabil, aspectul care dă greutate și mai ales proprietate versiunilor lui Marin Cazacu, așa cum a dovedit-o și recenta apariție pe podiumul Ate-neului, cu *Concertul pentru violoncel și orchestră în si minor* de Antonin Dvořák. Patosul acestui opus celebru, compus în aceeași perioadă cu binecunoscuta *Simfonia „Din Lumea Nouă”*, patosul lui sim-

Ulcica de lut era nedespărțită de garofițele, margaretele și circumăresele pictate de el.

Păcat că filmul nostru nu este colorat pentru a putea distinge cât sint de diafane culorile care i-au cerut o dăruire atit de mare. După fiecare lucrare rămânea epuizat.

În pictura lui George Iuster totul este viu, chiar și natura moartă. Aburul mămăligii fierbinți, albeața chișlea-gului din strachină, ulcelele cu linguri de pe poliți, lampa de gaz desfăcută pentru a i se șterge sticla. Totul trăiește.

A iubit Iașul nespus de mult și l-a păstrat toată viața în buzunarul stîng al amintirilor. A iubit țara și baladele ei,

*Soarele și luna împletec cununa  
Păsări mii și mii și stele făclii*

„Mioriței” i-a închinat un ciclu de lucrări.

Iuster afirma că în nici o altă țară florile n-au mirosul florilor noastre și nicaieri vîntul nu bate atit de mîngietor ca la noi.

Peisajul lui Iuster e generos, se întinde departe peste munți, peste văi, satul are o imobilitate naivă, pură, umană, colorată de penele curcubeie ale cocșilor.

Artistul a fost un Gavroche al bari-cadelor mișcării noastre ilegale. Era foarte tinăr cînd a desenat titlul „Sînteii” ilegale apărută la Iași. A dăruit lucrări de ale sale pentru licitații în favoarea fondurilor strînse pentru ajutorarea comuniștilor din închisori.

Avea humor, știa să ridă. Numai boala i-a înghețat risul și l-a învățat să geamă.

Testamentul lui a fost scurt, sau, mai bine spus, a fost o rugăminte: să fie ars, iar cenușa să fie suflată în Argeș.

Rugămîntea i-a fost îndeplinită...

Acum, de cite ori trecem pe malul Argeșului unde i-a plăcut artistului să picteze, parcă se vede prin apa tulburată de nisipul de la vărsarea riului, o pîrticică din sufletul și zîmbetul viu al lui George Iuster.

Dorina Rădulescu

10 iulie 1970

fonic (lucrarea pare mai mult o simfonie cu instrument angajat, decit un concert lipsindu-i cadențele, iar orchestrei distribuindu-i-se, într-un mod asemănător cu Brahms, un rol cel puțin tot atit de important ca și solistului) a reieșit cu pregnanță, fără să dezavantajeze cantabilitatea altor momente. Multe dintre temele și motivele acestei partituri au la bază cîntece compuse anterior, alături de idei melodice robuste, cu ritmuri viguroase. Întrepîtrunderea de elemente opuse, între care trecerea se face lent, prin prelucrarea unor fragmente inrudite, constituie principala probă de „virtuozitate” la care este supus solistul în acest concert. Iar interpretarea lui Marin Cazacu a fost, indesebii din această perspectivă, incintătoare, subliniind, fără emfază, înflăcărarea, sculpturalitatea, am zice, temele principale din partea I, care apare cu ritm modificat în partida instrumentului solist, suflul eroic din acest *Allegro*, lirismul cu inflexiuni de serenadă din *Adagio ma non troppo*, accentele energice, tonul triumfal lipsit de ostentatie, din final. Cele două bisuri au evidențiat o dată în plus complexitatea tinărului muzician: de o parte gratioasa plutire melodică din *Moartea lebedei* de Saint-Saëns (la pian, Steluța Radu), de alta, virteful *Dansului țărănesc* de Constantin Dimitrescu.

Deschis cu *Vitrării* de Mihai Moldovan, o piesă pentru orchestră sugerind vizualizarea (prin transparentă și simetrie, realizate concludent din punct de vedere muzical) unor motive de esență populară, concertul dirijat de Petru Oschanitzky s-a încheiat cu *Simfonia a IX-a* de Schubert. Elev al lui Constantin Bugeanu, dirijorul timișorean a dovedit siguranță și simțul construcției, reliefind exaltarea, răsfîrîntă uneori în melancolie, a „marii simfonii în Do major”. Și, în acest cadru, bogăția de culori, suma de nuanțe și mai cu seamă „zdrobitoarea” ei forță, masivitatea onora dintre imagini, împreună cu grandilocvența proporțiilor, cu volumele și liniile implacabile, împlinind terestru un suflu cosmic, ce îl prefigurează pe Bruckner. Petru Oschanitzky a marcat cu personalitate contrastele timbrale, abundente, spiritul muzicii populare vieneze, de care simfonia e atit de apropiată. Senzația de împlinire, cu aceeași robustețe care nu exclude totuși delicatețea, s-a desprins elocvent, într-unul dintre concertele bune ale actualei stagiuni.

Costin Tuchilă



# Din nou despre originalitatea filosofiei lui Marx

Eseu

**P**ROBLEMA existenței unei filosofii în opera lui Marx nu este cituși de puțin nouă. Inițial, în secolul trecut, ea a fost pusă de exponenți și partizani ai metafizicii care-i ignorau sau contestau dimensiunea filosofică. Dacă ulterior, de-a lungul secolului nostru, neluarea în considerare s-a diminuat în mare măsură, subaprecierea sau negarea originalității filosofiei lui Marx s-au menținut. Ea continuă să fie prezentată de unii ca prelungirea filosofiei hegeliene, iar de alții ca o filosofie politică. Cu alte cuvinte se pretinde că ea n-ar fi o concepție asupra lumii și a omului, ceea ce se numește **Weltanschauung**.

În ultimele decenii problema este repusă, într-o lumină nouă, parțial diferită de cea anterioară și în cadrul gândirii marxiste însăși. Unghiul nou al abordării sale constă în privirea restrictivă a materialismului istoric numai ca teorie a istoriei, celelalte planuri și direcții fiind situate în aceeași arie cu filosofia tradițională, adică a unei gândiri producătoare de falsă conștiință. Acest punct de vedere, susținut și de L. Althusser printre alții, are la bază deosebirea dintre știință — ca o cunoaștere obiectivă — și filosofie, ca o construcție ideologică, legată de politică și lipsită de obiectivitate științifică.

Deși diferite, cele două aspecte menționate au în comun problema originalității filosofiei lui Marx, a particularității sale caracteristice.

Dacă, pentru a răspunde la întrebarea ce formează obiectul acestei intervenții, se pleacă, așa cum este firesc, de la analiza sistematică a lucrărilor lui Marx și Engels, se întâmpină marea dificultate că în mod explicit nu este întâlnită aspirația spre întemeierea unei doctrine filosofice. Identificând filosofia metafizică cu gândirea speculativă, ideologică, producătoare de falsă conștiință, opusă cunoașterii științifice, ei optează fără echivoc, încă din **Ideologia germană**, pentru aceasta din urmă. Enunțul lui Engels, din lucrarea sa tirzie **Ludwig Feuerbach și sfârșitul filosofiei clasice germane**, privind restringerea filosofiei la studiul gândirii pure pare să se situeze pe aceeași linie. Lipsa unor lucrări sistematice, expozitive a concepției lor filosofice — cu excepția parțială a unei secțiuni din **Anti-Dühring** — adăpostește greutatea amintită.

Intr-adevăr, principalele idei filosofice ale lui Marx și Engels sunt elaborate în deosebi într-un discurs critic al filosofiei tradiționale, al metafizicii, mai mult decât ca articulații ale unei noi concepții despre lume. Critica teoretică a unor domenii ale culturii anterioare este o caracteristică fundamentală a operei lui Marx în totalitatea ei, evident vizibilă în elaborarea **Capitalului**, subtitulată critică a economiei politice. Dar în timp ce în **Capitalul** există un cert echilibru între momentul critic, cel delimitativ și revalorizator al teoriilor precedente, și cel inventiv, al formulării unor noi idei și concepte, a unei noi direcții teoretice — în domeniul filosofiei acest al doilea moment, cel euristic, este mai puțin dezvoltat în mod explicit. De aici rezultă necesitatea extragerii ideilor filosofice ale operei lui Marx din variatele lor contexte, a corelării și confruntării lor atente pentru a degaja articularea și fizionomia lor specifică.

Un demers de acest fel duce la constatarea în textele sale a conturului unei ontologii inedite, care reprezintă simptom sigur al prezenței unei filosofii. Marx însuși o denumește inițial drept **«naturalism consecvent sau umanism»**, apoi **«noul materialism»** și, în sfârșit, împreună cu Engels, **materialism istoric**.

Schița ontologiei pe care o formulează în câteva texte are un caracter vizibil materialist și antimetafizic, antispeculativ. Sintagmele ei principale dezvăluie prioritatea naturii externe, obiectualitatea ei față de geneza omului și a activității sale, obiectualitatea ființei umane, faptul că ea își are obiectul în afara sa, relevă particularitatea spiritului de a fi un atribut al omului, de a fi «împovărat de materie», ca și pe aceea a ideilor și conceptelor de a fi abstracții ale determinărilor naturii, ale praxisului uman în diversitatea sa.

Aceste aserțiuni au fost receptate ca fiind identice cu acelea ale materialismului filosofic tradițional, metafizic. Așa s-a născut cea mai influentă interpretare a ideilor filosofice ale lui Marx, cu cea mai îndelungată rezonanță, aceea inaugurată de Plehanov, pentru care ele ar reprezenta combinarea principiilor prime ale materialismului cu jaloanele dialecticii hegeliene și extinderea acestui altoi la viața socială.

**I**N REALITATE însă filosofia lui Marx se originează într-o critică îndreptată atit împotriva idealismului (al celui hegelian în mod special) cit și a materialismului. Ea se distanțează net de acesta nu numai pentru că este mecanicist, nedialectic, ci și de premisele sale fundamentale, principiile sale prime. După cum se demarcă și de dialectica hegeliană, temeiurile, articularea și deschiderea sa. Prin toate acestea ea reformulează demersul originar, sistemul de referință sau paradigma inițială a filosofiei ca sferă a expresivității spiritului.



Marx substituie paradigma tradițională una nouă, inaugurând astfel ceea ce se poate numi reconstrucția filosofiei.

Reamintim în această privință, mai întâi, afirmația din **Contribuții la critica filosofiei hegeliene a dreptului** (1843), în care materialismul tradițional numit abstract este pus pe același plan cu spiritualismul, subliniindu-se că el este **«spiritualismul abstract al materiei»**. Deși ermetică, insuficient de transparentă, ideea are o valoare deosebită relevând apropierea de fond între idealismul și materialismul metafizic, faptul că ambele sisteme sunt construite în același fel, se originează în aceleași premise, chiar dacă răspunsul lor este contrariu. Ideea de materie din filosofii materialiste este o abstracție contrapusă conceptului de spirit din filosofii idealiste, o abstracție cu sens invers față de acest concept. Dacă în idealismul obiectiv spiritul este în fond abstracția materiei, în filosofii materialiste ideea de materie este «contrariul abstract» al spiritului. Cele două concepte sunt compuse prin opunere și nu prin extragerea lor din grupuri de fenomene distincte, printr-o reconstrucție abstractă diferențiată a determinărilor lor.

Altfel spus, aceeași modalitate ontologică de a contura existența ca o relație între doi termeni fundamentali: polaritate materie/spirit, stă la baza ambelor curente, direcții filosofice. Materia îndeplinește în cadrul materialismului metafizic aceeași funcție ca și spiritul în filosofia idealistă, cu excluderea din optica determinării ontologice a fenomenului social-uman, reducerea lui la unul din termeni, la o singură dimensiune. Într-o viziune de acest fel principiile prime ale ontologiei apar ca nedemonstrabile, date din afară, idealismul fiind oarecum favorizat: prin invocarea drept fundament rolul spiritului ca subiect cognitiv, interogativ, deși vulnerabilitatea sa nu este astfel decit învăluită nu și îndepărtată.

De subliniat că în **Capitalul** Marx revine la critica materialismului abstract din același unghi de vedere, relevând limita majoră a materialismului științelor naturii de a fi abstract, deoarece nu ia în considerare existența socială, procesul istoric.

Delimitarea lui Marx de idealismul și de materialismul metafizic este pregnantă în **Manuscrise economico-filosofice din 1844**, în care se reliefează construcția lor artificială și se subliniază că în existența socială, ad litteram în «starea socială», ele «își pierd caracterul antitetic și, implicit, existența ca asemenea opoziții», că «rezolvarea opozițiilor teoretice este posibilă numai pe cale practică». Textul trimite direct la o idee inedită în peisajul gândirii filosofice, a ontologiei, aceea că activitatea umană — altfel spus existența socială, umană — reprezintă rezolvarea sau depășirea opoziției dintre spirit și materie.

În același sens pledează și critica lui Marx la adresa materialismului metafizic din prima **Teză despre Feuerbach**, aceea că nu ia în considerare activitatea omenescă sensibilă ca fiind obiectivă, ca aparținând existenței obiectuale și de a fi producătoare de obiectualitate, idee larg tratată de altfel și în **Ideologia germană**. Tocmai de aceea materialismul metafizic are un caracter precumpănitor contemplativ, pasiv. Critica pune în evidență o limită esențială a materialismului, care nu este expresia mecanicismului, a nedialecticii, ci se referă la principiile sale prime, la ignorarea existenței umane ca sferă obiectivă a existenței, a realității. Ea valorizează totodată, într-un mod inedit în istoria gândirii materialiste, ceea ce Marx a numit latura activă

a idealismului. Spre deosebire însă de acesta, care vede într-un spirit lipsit de indisolubila sa unitate cu ființa umană forța activă a existenței, «noul materialism» al lui Marx o identifică în subiectul ei real, omul, existența umană.

Amplă dezvoltare a ideii în **Ideologia germană** face din relația dintre societate și natură piatra unghiulară a dezvăluirii particularităților omului și ale istoriei, punctul de plecare în explicarea existenței-obiect, a naturii. În acest fel sint transformate radical termenii referențiali ai demersului filosofic, paradigma lui, relația dintre om/societate și natură devenind articulația principală a ontologiei, a construcției unei explicații a existenței, inclusiv a celei umane, adică a subiectului, cum o numește Marx în **Bazele criticii economiei politice**. Se observă astfel că prin aceasta se schimbă însăși aria ontologiei, deoarece ea începe să cuprindă un domeniu nou, cel uman-social, până atunci exclus sau tratat unidimensional, ca subordonat spiritului, întrupare a lui, intrucit, așa cum se știe, și materialismul metafizic era idealist în înțelegerea fenomenului uman. Ontologia socială capătă astfel rolul de pivot central al ontologiei, formează premise reconstrucției sale.

Intr-adevăr relația dintre existența umană ca subiect și existența/natură sau obiect dă cheia descifrării așa zisei polarități dintre spirit și materie, care nu se pune ca un raport între două entități abstracte autonome, între două așa zise existențiale independente, ci ca unul care ființează pe terenul omului, al gândirii și al acțiunii lui. În fond relația materie/spirit sau, ceea ce este același lucru, spirit/materie este o abstracție mediată, dar evident unilaterală a raportului om/natură de mai mare diversitate și complexitate. Dar odată cu conștiința acestui fapt o parte însemnată a problematicii filosofiei tradiționale, a metafizicii devine fără obiect, iar o altă parte apare într-o altă lumină, trebuie reconstruită. Filosofia ca expresivitate a spiritului nu dispăre însă cituși de puțin, nu devine inutilă, ci începe să înainteze și să se desfășoare pe alte drumuri, în alte direcții.

**P**ROBLEMATICA filosofică nu se mai originează într-o idee nedemonstrabilă, ci are ca punct de plecare faptul, aparent simplu dar plin de complexitate și implicații semnificative, că existența umană (omul) se autocreează prin acțiunea sa primordială asupra naturii-obiect, care suportă transformările impuse. Existența umană în ipostaza sa fundamentală de subiect — ce implică participarea multilaterală și diversă a spiritului ca atribut determinant al ei — ajunge prin gândirea lui Marx un termen cardinal al demersului filosofic.

Mai mult decât atit. Morfologia existenței umane relevă că ea este formată din întrepătrunderea și combinarea multiplă a determinărilor materiale cu cele spirituale, că ea este un domeniu obiectual al existenței produs și dezvoltat printr-o participare mediată (mijlocită) și directă (nemijlocită) a spiritului, a formelor sale expresive, culturale. Altfel spus, existența nu mai poate fi identificată în termenii antitetici ai materialismului și spiritualului, deoarece în cadrul ei existența umană este în fond o realitate material-spirituală. Din vechea problemă fundamentală a filosofiei rămâne doar interogația privind primordialitatea ontică, existențială, a naturii, ca și aceea a antropogenezei, adică a constituirii relației dintre specia umană și natură. După cum, abordată prin prisma relației

om/natură, este reconstruită și problematica cunoașterii umane, dispărând antiteza ireductibilă dintre spiritul cognitiv al omului și obiectul studiului, ce trebuie asumat, așa cum apare ea în toate interpretările marcate de polaritatea spirit/materie, în care intercomunicarea lor este imposibilă, apelându-se inerent de aceea la soluții arbitrare, speculative și artificiale.

Iată de ce se poate afirma că în opera lui Marx există elementele unei ontologii radical novatoare, cu importante trimiteri și consecințe pentru teoria cunoașterii și axiologie. Conștiința diferenței față de filosofii anterioare este evidențiată în mai multe formulări de Marx însuși, care scria în **Manuscrise economico-filosofice din 1844** că «naturalismul consecvent sau umanismul se deosebește atit de idealism cit și de materialism, și este totodată adevărul amindurora care le reunește pe amindouă». Iar în **Teze despre Feuerbach** sublinia cu deosebită claritate în același sens că «Punctul de vedere al vechiului materialism este «societatea civilă»; punctul de vedere al noului materialism este societatea omenescă sau omenirea care s-a socializat». Aserțiunea reliefează atit diferența dintre noua ontologie a materialismului istoric și aceea proprii materialismului anterior, cit și premisa obiectivă ce a făcut posibilă inovarea ontologică, socializarea omenirii ca urmare a dezvoltării interdependenței sale economico-sociale. De aceea nu este o simplă intimplare că Marx și Engels au adoptat pentru denumirea concepției lor filosofice expresia de **materialism istoric**, care insistă pe fundamentarea ei specifică, rolul de pivot central al existenței sociale, al praxisului.

Trebuie subliniat totodată că materialismul istoric reprezintă o asumare și întemeiere proprie a teoriei dialecticii, care pleacă de la determinările praxisului uman, creativitatea sa diversă, mișcarea lui producătoare de istorie și istoricitate, intervenția sa operațională asupra naturii ce îl face să fie un autentic instrument de radiografiere a dialecticii celorlalte domenii ale existenței, terenul de întâlnire izomorfică între determinările fenomenului uman și cele ale naturii.

Filosofia materialismului istoric nu este deci numai o teorie a procesului istoric uman, ci este în primul rind schița unei ontologii, a unei teorii asupra existenței, a unor premise ale teoriei cunoașterii ca și a unor principii de valorizare, de surprindere și elaborare a semnificațiilor pentru oameni a dimensiunilor și faptelor existenței, ale propriei lor vieți și activități.

Caracterul inedit al materialismului istoric se referă nu numai la fundamentele sale teoretice, ci și la metoda construirii sale anterioare, aceea de a se întemeia exclusiv pe datele cunoașterii științelor, a unor procedee ale cunoașterii raționale, ce-l delimitază și ea de curentele metafizice, speculative.

**I**N ACEST context s-a profilat întrebarea dacă **materialismul istoric** este filosofie sau o ramură de știință, care vede de fapt în combinarea filosofiei cu procedeele cunoașterii științifice un produs insolit și neviabil. Întrebarea pleacă însă de la absolutizarea opoziției dintre aria speculativă a metafizicii și cunoașterea științifică, dintre metodele lor, care nu este însă valabilă și pentru materialismul istoric. Acesta este o filosofie pentru că a conturat o concepție totalizatoare asupra existenței, formă de expresivitate a spiritului de care într-un mod sau altul nu se pot lipsi nici științele fragmentare, ca urmare a faptului că existența umană prin determinațiile ei de subiect creator, istorism și universalizare generează interogații pe care nici o știință fragmentară nu le studiază și nu le poate studia. Materialismul istoric include o teorie a determinismului social-istoric, dar care nu-i epuizează nici pe departe sfera. A-l limita la ea înseamnă sărăcirea și unilaterizarea sa, o renunțare la punerea în valoare și dezvoltarea tuturor liniilor ontologice, epistemologice și axiologice prezente în opera lui Marx. Aceasta n-ar consolida temeiurile științifice ale teoriei determinismului social, ci le-ar restringe, lipsind-o de necesara fundamentare ontologică, ca și de dezvăluirea implicațiilor sale axiologice, umane, ceea ce, așa cum arată istoria sa anterioară, va facilita electizarea ei.

Din toate acestea rezultă și concluzia că **materialismul istoric** nu trebuie apreciat pe baza unor criterii aplicabile filosofiei tradiționale, ci a aceluia prin care el însuși și-a propus reconstrucția filosofiei ca expresivitate de obiectivare a spiritului. Asimilarea lor va ușura receptarea originalității lui sau, altfel spus, a identității sale filosofico-teoretice, dar și dezvoltarea contemporană a principalelor sale planuri de mișcare de pină astăzi, ca și înaintarea în noi direcții ce-și fac simțite solicitările în zilele noastre. Extinderea sferei de cunoaștere și expresivitate filosofică a **materialismului istoric** ne apare de aceea ca o condiție minimă indispensabilă pentru a susține și influența în continuare procesul de limpezire a conștiinței de sine a oamenilor acestui timp.

Radu Florian





**N**U mult timp după apariția volumului de debut al lui Gheorghe Semionov, Patruzeci și patru de nopți (1964), un eseist compara povestirile tinărului scriitor sovietic cu tot atâtea poezii lirice „dezvoltate”, în cuprinsul cărora trăirile personajelor, desi nu totdeauna se „materializează” spre a deveni fapte, totuși, prin evoluția lor, uneori lipsită, în aparență, de o logică strictă, îl îndeamnă pe cititor la o veritabilă „premoniție” a virtuților actului sau manifestării. Opinia, confirmată și astăzi, izbuteste să surprindă, printr-o singură și sugestivă formulă, lirismul propriu întregii creații a prozatorului moscovit, subtilitatea analizei psihologice întreprinsă cu consecvență și decizie, precum și finețea mijloacelor artis-

stice folosite, cu ajutorul cărora cititorul e invitat să porceadă el însuși la „finalizarea” demersului ce i se propune, la „materializarea” sensurilor deseori abia sugerate în melodioasa cursivitate a narațiunii.

Cunoscind în același timp că temele „eternă” — dragostea, moartea, aspirația spre adevăr, sacrificiul — abordate cu predilecție de scriitor îl îndeamnă să scruteze realitatea imediată — mai ales în spațiul citadin — spre a găsi filonul poeziei pină și în cele mai „prozaice” aspecte ale cotidianului, și că stilul său de o similitudine muzicalitate este un stil foarte personal, cu o pronunțată tentă modernă, se poate constata în cele din urmă că toate componentele narațiunii amintite se structurează într-o impecabilă unitate, tocmai ea constituind, poate, calitatea care face posibilă reluarea repetată, însoțită de mereu noi descoperiri și satisfacții, a lecturii acestor proze poetice.

NĂSCUT în anul 1931, la Moscova, într-o familie cu vechi tradiții în do-

meniuul artei aplicate (lemnărie artistică), Gheorghe Semionov urmează cursurile unei școli superioare cu același profil, se ocupă un timp de sculptură, apoi se înscrie la Institutul de literatură „Maxim Gorki”, pe care îl va absolvi în 1960. Maestru mai ales al prozei scurte, a publicat numeroase culegeri de povestiri, pe lângă cartea de debut menționată figurind volumele Lebede și zăpadă, Cine e el și de unde e?, Ferestre deschise, Spre iarnă, ocolind toamna, Albăstrele frigiene, Lacrimi în zori de zi și altele, dar a încredințat tiparului și romane, cum ar fi Felinarele străzii, Dulce e miele, Dresură liberă etc., în care stilul său seducător, lirismul reținut, interesul pentru realitățile zilelor noastre, capacitatea de a pătrunde în zonele cele mai absoconse ale psihologiei omului contemporan pot fi regăsite necentenit.

Scriitorul a fost distins cu diferite premii literare. Operele i-au fost traduse și publicate în numeroase țări ale lumii, printre care și România.

AL. C.

**P**ORTIERELE se trintă cu pocnete moi. De pe movilița cufundată în întuneric, rămasă acum pustie, Savocikin zări doar o clipă brațul Lekai avântat prin lumina arămie din interiorul mașinii: grăbită, femeia păru că prinde în pumn, ca pe cărăbșul de adineaori, lumina mică a plafonierei și o ascunde iute sub plapumă.

„De-aș avea și eu parte de-o asemenea soție, gândi iar, fără nici un rost, Savocikin. De-o asemenea soție, de-o asemenea mașină și măcar de încă o noapte, o singură noapte ca asta...”

Îndată, se simți întristat, dindu-și seama că, așa cum nu avusese nimic din toate acestea până atunci, nu va avea nici de-acum încolo.

În ceea ce privește o noapte ca aceea sau cam ca aceea, poate că se va mai bucura, firește, de cite una, cînd, așa cum a făcut-o și acum, va aduce tiris spre cort prelată grea, umezită de rouă, mirosind a praf adus din oras și a ulei de mașină, va încerca și atunci, ca și acum, să se culce pe ea, făcîndu-și, aidoma unui ciine, un culcuș în mormanul de pinză aspră și tare, își va lumina cu lanterna adăpostul de un verzu mohorit, va incopia perdelele de cîrpă de la intrare și va aștepta apoi, cufundat în visări zadarnice, să se prăvale peste el un somn greu și agitat. Dar pentru ce toate acestea? Oare numai pentru ca a doua zi în zori să poarte pe firul apei, prin suvoiul ei repede, un alt cărăbș de mai înfipt în cirglul unditei, sperînd să zărească pină la urmă zvicnetul alb al vreunui clean mititel?

De fapt, se temea de mult să-și mărturisească pină și lui însuși că ceea ce îl îndeamnă de fiecare dată să plece la drum împreună cu cuplul Dremailovilor nu este citisi de puțin perspectiva pescuitului, sport care nu prezenta pentru el cine știe ce atracție, desi pe tema asta discuta deseori și cu multă aprindere: invitațiile prietenului său de a-și „desfunda plămîni” la aer curat le accepta totdeauna neavînd în vedere decît un singur scop, care, de la o vreme, începuse chiar să-i pricinuiască urite muștrări de conștiință, și-anume, acela de a o vedea și a rămîne măcar o vreme în preajma Lekai, de a se hrăni din nou, cit de cit, cu speranța, spre a se convinge apoi — pentru a cita oară! — de nenorocul său,

nenoroc ce-l aducea, totuși, în suflet o stranie satisfacție. După asemenea călătorii în compania Dremailovilor, știindu-și vinovat, se purta deosebit de tandru și prevenitor față de nevastă-sa și, în același timp, se acuza neîncetat de ticăloșie, pentru că nu putea nici atunci să stea cu gîndul decît la Leka, pentru că nici una din posibilele sale fapte sau acțiuni viitoare nu și le imagina întreprinse decît alături de această femeie, și, în sfîrșit, pentru că nu izbutea cu nici un chip să se elibereze sara, înainte să adoarmă, de viziuni care îl torturau de fiecare dată prin evadarea lor desertăciune. Pe sotel Lekai se obișnuise de mult să-l elimine din gîndurile sale, să uite de el, să nu-l mai ia în seamă, ca și cînd omul nici n-ar fi existat vreodată, ori, furat de delirul său, să-și imagineze, în cazul cînd Dremailov ajungea, la un moment dat, să-l irite prea mult, că rivalul său a murit subit și, astfel, să se simtă eliberat de multiplele și diversele opreliști care îl împiedicau să se aplece alături de femeia iubită, ce-ar fi ajuns astfel să se elibereze și ea. Desigur, toate acestea le vedea el însuși ca pe un soi de plăsmuiri naive, aidoma celor la care recurg copiii în jocurile lor cu săbi și pistoale de lemn, dar sentimentele și tortura sufletească pe care le încerca în asemenea ocazii nu erau citisi de puțin copilărești. Nebunia ce se abătea noaptea peste el îl tulbura tot mai mult prin sălbăticia ei cruzime. Întelegea prea bine că situația în care se află nu poate să dureze la nesfîrșit, dar tot atât de bine își dădea seama că n-avea să-i părăsească nicicînd pe ai săi.

Obsesia aceasta constituia o taină atât de neguroasă a sufletului său, încît în dimineața următoare nici nu-și mai amintea de ea, iar în perioadele cînd i se întâmpla să dea ochii cu Dremailov, cel pe care, în gîndul lui, îl expediase de atîtea ori pe lumea cealaltă, nu și-ar fi îngăduit în raptul capului, nici supus la cele mai cumplite chinuri, să-și readucă în memorie tulburătorul său delir nocturn, uitat, cum spuneam, de fiecare dată, la lumina zilei. S-ar fi îngrozit de el însuși, dacă ar fi izbutit cineva să-i reaminteaască cosmarul.

Lighioana nocturnă ce-și făcuse culcuș într-insul vădea, într-adevăr, misterioasa capacitate de a dispărea grabnic în cine știe ce colton umbrat al sufletului său,

îndată ce peste trupul ei lunecos se abătea cea dintîi rază a zorilor.

Fiinta aceasta scirnavă semăna într-un fel cu rimele pe care el obișnuia să le adune, cu lanterna în mină, în cite o noapte caldă, străbătută de trilurile privighetorilor.

**A**CUM, nu izbutea deloc să adoarmă, simțea că nu mai poate să stea culcat în cortul umezit și el de rouă, nici măcar de gîndit nu se mai putea gîndi la nimic, de aceea, după ce-și spusese că Dremailovii vor fi adormit de mult acolo, jos, în mașina lor, se ridică și ieși din cort în umbra nopții uimitor de caldă, incremenită la rîndul ei sub revărsarea cîntecului de dragoste al unei privighetori nevăzute.

Păsărea, aflată de bună seamă pe undeva prin arînșul din preajmă, își trimitea atît de departe suieratul răsunător, cuprîndea spațiul întunecat dimprejur cu tentaculele atît de lungi și atotcuprinzătoare ale sunetelor cărora le dădea naștere, dizloca cu atîta limpezime și decizie însuși timpul ce se scurgea printre sfioasele stele ale bolții primăvăratică, încît, el, Savocikin, culegînd toate aceste impresii, zîmbi deodată, cu un fel de cutremurător sentiment de teamă extatică și, stringînd fericit din pleoape, întese că într-o asemenea noapte nici nu se cade, nici nu ai voie să dormi, căci de ea, de-o noapte ca asta, nu poți avea parte decît o singură dată în viață, dacă, în general, îți suride norocul să ai parte vreodată.

Cobori din virful movilei către arînșul abia deslușit prin întuneric, simțindu-se acum ca un om care și-a aflat, în sfîrșit, o preocupare: trebuia să găsească măcar citeva rime mai voioase și mai grase, care să-i prindă bine la pescuitul de a doua zi. Într-adevăr, nu avea voie să doarmă, căci era dator să facă și el ceva în folosul lor, al tuturor, să adune citeva din rimele care, pe undeva prin preajmă, la ceasul acela de noapte, își vor fi săpat prin pămîntul cald, năpădit de iarbă, o seamă de galerii, iar acum, dîndu-și la iveală de sub pămînt trupurile lunecos-elastice, turtite la capete, zac la suprafață, printre firele verzi de iarbă și frunzele argintate de rouă ale crețisoarelor, mestecînd tainic verdeața fragedă dimprejur lor. Aici, printre tufe de arîn, era o adevărată pășune a acestor vietăți subpămîntene: încă de cu ziuă zărise dimprejur mai multe mușuroaie de pă-

mint, ce se și uscase între timp, scos de ele din galerii.

Acum, la miez de noapte, porni într-acolo, către tufe de arîn, cu lanterna și cu săculețul de pinză în miini, ca la o vinătoare; merse încet, cu băgare de seamă, ca să nu sperie privighetoearea ce-și zicea mai departe cîntecul și de care nu uitase nici o clipă, pătruns fiind, ca și întreg spațiul dimprejur, de sunetele pietros-tăcănitoare ale acestui cîntec, de trilurile lui întrebătoare, de suierul subtil ce se revărsa întruna.

În clipa cînd trecu prin dreptul mașinii, care sta acum cu luminile stinse și din-spre care se abătea spre el o undă caldă, plăcut mirositoare, amintind de alt me-leag, cineva se mișcă fără veste în interiorul ei, se auzi acolo un scîrțit scurt, și el incremeni la gîndul că e, desigur, Leka: auzindu-și pașii, s-o fi săltat speriată, sprijinindu-se într-un cot, și-acum scrutează, aidoma unei pisici, bezna de afară, încercînd să se dumirească cine-o fi dînd tirocoale mașinii. Oare nici ea n-a izbutit încă să adoarmă? Tuși chiar, pentru ca ea să-l audă și să se liniștească, și, simțindu-i privirea atîntită asupra lui, simțînd prezența misterioasă a acestei energii arzătoare și asemuindu-se pe el însuși unei flare sălbatică, asupra căreia, dintr-un întuneric cald, se abate o privire de om, își trecu palma peste obraz, ca și cînd s-ar fi apărut de-o arsură și zîmbi totodată, cuprîns de-o bucurie amețitoare, atît de intensă, cum parcă nu mai încercase nicicînd în viață.

Ajuns la tufișul din care detuna privighetoearea, aprinse lanterna și începu a se uita în jos, oprindu-se locului cînd și cînd, pensînd cu mica rază de lumină învîrtejire aspră a ierbi care începu să se rotească încet în lunecarea petei de lumină, să arunce umbre scurte, fugare, să prîndă viață în licărul gălbui, să dăntuiască, inveselită.

Și deodată, prin rotirea aceasta, verde a ierbi tinere, întrezări un scîlpăt metallic, o irizare albastruie, precum cea de pe suprafața unui otel călit. O rimă groasă și lungă, o veritabilă anacondă față de semenele sale, zăcea în fata lui, plină de un calm maiestuos, calmul propriu numai animalelor mari și puternice, sigure pe forța lor. Printre firele rare și scurte ale ierbii, părea un monstru uriaș, smuls o clipă întunericului, un animal antediluvian surprins pe neașteptate, o gigantică fosilă revenită la viață, din cele ce odinioară, își potoleau foamea cu ferigi arborescente și ierburi întrecîndu-le statura.

Cam așa o văzu Savocikin și nu apucă decît să-și întindă spre ea mina încordată, gata să atace, să se repeadă ca un șarpe, dar care avu deodată o clipă de ezitare. Rima, aruncînd un scîlpăt din trupu-i viscos, lunecă fulgerător printre firele de iarbă, se înșurubă și pieri pe dată în adăpostul ei subteran. Degetele omului, repede, nu întîlniră decît pămîntul afinat, umez. Surpriza și avîntul de-o clipă îi iutiseră lui Savocikin, brusc, bă-tăile inimii.

Apoi, mica rază de lumină lunecă mai departe prin iarbă, în căutarea altei rime. Și-ntr-adevăr, curînd, prin serpuirea de umbre șeptoase, licări, albastrui, un alt trup inelat și lunecos.

Stranie vinătoare, de neasemuit cu nimic altceva! Îi tulburase atît de tare pe Savocikin, îl captivase în asemenea măsură, încît pină și trilurile privighetorii ajunse să le aprecieze ca pe ceva care trebuia să însotească de fiecare dată o astfel de vinătoare, ca și cînd ele, aceste triluri, n-ar fi reprezentat decît accompaniamentul ei sonor dintotdeauna.

Ba, în răstimpuri, începu să i se pară că, împotriva, tocmai ele, aceste pătimase chemări ale cîntăreții nevăzute, sînt cele care îndeamnă făpturile subpămîntului să iasă din neființă, să rămîna locului, incremenite, și, ascultînd fermecatele triluri, să zacă molesite de incintare sub cascada de fluierături și ropote mărunte, pătrunzătoare, amintind





# ceva...

sunetele pe care le-ar scoate, lovindu-se între ele, niște bile lustruite de piatră scumpă. Cât despre el însuși, i se păru că, strecurat în bezna vrăjite dimprejurul său, nu-i e menit decât să năruie acea misterioasă armonie pe care o alcătuiă cîntecul revărsat pe sub stele al privighetorii și tăcerea rimelor incremenite, licărind ici, colo, printre firele ierbi.

**C**U FIECE pas se apropia tot mai mult de locul unde cînta privighetoarea. Agitația însă de care era cuprins ajunsese pînă acolo, încît, atunci cînd răminea locului, stingîndu-si lanterna și cufundîndu-se în întineric după cite un nou și neizbutit atac asupra rimelor din cale, parcă nici nu mai auzea pasărea care, din lăstărișul de alături, își slobozea atît de năprasnic, cu atîta inverșunare cîntarea, încît pur și simplu nu puteai să n-o auzi. El însă n-o auzea, ca și cînd trîlurile acelea s-ar fi aflat dincolo de limitele auzului său, ca și cînd nu un cîntec de pasăre s-ar fi zburat printre tufe din preajmă, ci un soi de suflut mistic al nopții însăși ar fi clocoțit prin liniștea revărsată sau un nestiut mecanism celest ar fi cadentat timpul în noaptea aceea caldă, tihnită, cu ecouri sonore contopindu-se cu tăcerea.

Dîndu-și seama, firește, de absurditatea unei asemenea senzații, Savocikin își imagină totuși, medînd la efectul ciudat al iluziei sale auditive, că, dacă privighetoarea și-ar fi curmat brusc cîntecul, noaptea pesemne că s-ar fi umplut îndată cu tot soiul de zgomote, suierături și foșnete supărătoare, care ar fi spulberat fără doar și poate liniștea cîntătoare ce-i pătrundea în singe și în creier, cutremurîndu-l prin superba ei măreție.

Parcă și-ar fi pierdut auzul în noaptea aceea, doar urechile țiuindu-i fără încetare. Cînd însă și-l recăpăta în răsîm-puri, auzea privighetoarea atît de aproape, de parcă i-ar fi stat pe umăr.

De fapt, pasărea cînta, într-adevăr, doar la doi pași de dînsul: era însă și ea asurzită de propria-i cîntare, nu vedea și nu auzea nici ea nimic, ori poate nici nu-l băga în seamă pe Savocikin, luîndu-l, la rîndul ei, drept suflutul acelei nopți primăvăratice.

„Leka, iubita mea, își înălță el ruga, fă în așa fel ca eu să pot spera. Fă să nu fie bine tuturor, să nu sufere nici unul dintre noi, să nu fie niciodată printre noi durere și lacrimi. Fă, rogu-te, să fie așa. Căci eu vă iubesc pe amîndoi. Și nu doresc tuturor decît fericeie. Fă în așa fel, ca să fim fericiți cu toții...”

În clipele acelea, aducea și el a cocos de pădure co-și zioe, orb și surd la toate, cîntarea de dragoste. Niciodată în viață nu mai încercase o asemenea voluptate, o asemenea disoluție a trupului și suflutului, niciodată nu se vedea să fi atît de curajos, încît să umble printre niște tufișuri întunecoase, din lunca unui riu, ca și cînd nu s-ar fi aflat într-o pădure necunoscută, ci la el acasă. De fapt, poate că nici nu era curaj acela, ci altceva. O senzație pe care n-o mai încercase niciodată pînă atunci, de identificare cu tot ce se afla împrejurul său, și care putea fi asemuită cu o totală dematerializare. Am existat, exist și voi exista aici totdeauna, dar, în același timp, nu am existat, nu exist și nu voi exista aici niciodată. Cam aceasta era senzația pe care o încerca în fugarele clipe ale rugii sale pline de extaz: un fel de hipnoză, o stare suflutească aducînd a somnambulism, cu totul bizară, cînd o privighetoare, o rimă, o femeie dormind într-o mașină și el însuși parcă se rînduiseră fără veste într-un singur șir, deveniseră, prin semnificația și grandioarea lor, cu totul egali în cuprinsul patimii sale: asculta privighetoarea, încerca să prindă rîmă și iubea femeia — toate acestea în același timp.

Mălinii înfloriti dimprejurul lui rîspîndeau o mireasmă puternică. El sta nemîșcat, cu gura căscată, ca un om care

doarme, și nu se putea urni din loc. În frînturile acelea de timp înțelegea prea bine, ba chiar putea să-și și imagineze voluptatea rîmă zăcînd pe pămîntul înfiorat de miresme, și au fost momente cînd el însuși s-ar fi trîntit la pămînt, lipindu-si de firele ierbi obrazul infierbîntat. Înțelegea însă la fel de bine și privighetoarea care uitase de toate zicîndu-și cîntecul, ba chiar se pomenea cînd și cînd redus la dimensiuni microscopice și încerca impresia că a pătruns chiar în gîtlejul cîntăreței și că vede acolo în treaga cascadă a sunetelor care sar din piatră în piatră, pentru ca îndată după aceea, preschimbîndu-se în sfere scînteietoare, să se rostogolească spre dînsul, gata să-l doboare, să-l nimicească, să-l prefacă în pulbere.

Cele mai joșnice și cele mai înălțătoare simțămînte se amestecaseră în noaptea aceea în suflutul său. Nici cînd, în nici una din voluptuoasele lui reverii, n-o mai simțise pe Leka atît de aproape de el ca în noaptea aceea, nici cînd nu i se mai adresase cu o rugă atît de fierbinte celei ce sta atîpită acum, acolo, nu departe, în cutia de fier a mașinii, nici cînd nu-i mai spusese vorbe atît de tandre și n-o preamărisese atîta.

**I**N zori, luminat de incendiul, ce prînsese între timp puteri, al răsăritului, chinuit și speriat, de parcă s-ar fi trezit dintr-un cosmar, Savocikin veni chiar în dreptul mașinii care se aburise peste noapte și, dincolo de picurii condensate pe partea interioară a geamurilor, îi zări pe cei ce încă mai dormeau înăuntru, apucă să vadă și gura întredeschisă a femeii, dunga dreadată, moartă a sprincenelor ei, pleoapele coborîte, și, speriat din nou, își luă iute ochii de la umărul ei neted, aurii. În fața lui se afla din nou Leka cea reală, rematerializată, către care toate căile îi erau tăiate. Brusc, se simți și el un altul. Zîmbînd cu anticipare, ciocăni în geam și strigă cu glas răgușit:

— Hei, pescarule! Trezește-te! Hei, bădie, e timpul să trimiți vitele la pascut, și înneatale încă le mai trași la aghioase... Școală-te, frățioare, școală-te.

Și chiar atunci o văzu cu coada ochiului pe Leka mestecînd o clipă cu buzele ce i se uscaseră, ca să deschidă apoi ochii, arucîndu-i o privire nebunească și rea, iar în cele din urmă, recunoscîndu-l prin mrejele somnului ce-o mai stăpînea, să se vire, ca o rimă, sub plapumă, trăgîndu-și-o îndată pînă peste cap. Și luă Savocikin îi făcu o stranie plăcere să-i vadă și ochii aceia străini, necunoscuți, s-o asemuiască și pe ea însăși cu una din rîmăle pe care le vinase noaptea: toate acestea nu facură decît să-i sporească și mai mult sfoșoa și infricșata lui tandrete.

Dremlînd refuză categoric să-și părăsească culcușul: mijîndu-și ochii mici, umflați, mormăi ceva nedestulit, făcu un gest de lehamite și rează pe pernă, cuprîns îndată de somnul adînc al omului cu conștiința curată.

ADORMI în cele din urmă și Savocikin. Dar asta se întîmplă mai tîrziu, cînd soarele începuse să încingă, cînd dimprejur porni să răsună cîntecul păsărilor, iar pe dinaintea lui rîul își duse și își tot duse la vale apa din care el nu apucase să pescuiescă decît un pușor de clean, ce se uscă și el în grabă la soare, invinețîndu-se.

Somnul îl doborî totuși. Și în clipa cînd se întînse jos, pe pămînt, acesta i se păru mai moale decît o pernă...

## Prezentare și traducere de Alexandru Calais

(Fragment din volumul de povestiri *Palatele iubirii*, în pregătire la Editura Univers.)



Artă contemporană din U.R.S.S.: ANDREI GONCEAROV — Natașa; I.P. OBROSOV — Peisaj; L.P. MURNIEKS — Flori; J.H. ANMANIS — Riga veche.

## Centenar

# Vincenzo CARDARELLI

**I**N această lună mai se împlinesc o sută de ani de la nașterea poetului și prozatorului „d'arte”, Vincenzo Cardarelli. Născut în zona extraordinară a monumentelor etrusce din Tarquinia (1887), mort la Roma (1959), Nazareno Cardarelli (așa apare în registrele anagrafice) a fost inițial un neliniștit adolescent care a practicat variate, insignifiante meserii, pînă la vîrsta de 19 ani cînd a debutat în presa literară, fiind colaborator la revistele „Il Marzocco” și „La Voce”. Autodidactul își edifica pregătirea culturală (după propria mărturisire) pe „maestrul Dante”, Pascal, Goethe, Baudelaire, Shakespeare, Nietzsche și mai ales Leopardi, care i-a fost model ideal, întreaga sa poetică propunînd „il ritorno al Leopardi”.

După încheierea primului război mondial, literatura italiană se îndreaptă pe o cale a expresiei clare, fără mistificarea acrobației verbale futuriste a „cuvîntelor în libertate”. Există acum o înaintare rectilinie pe un itinerar mai curînd clasic. Expresia evidentă a acestei orientări se manifestă în revista romană „La Ronda”, care putea să oscileze între poliul unui conservatorism ideologic și al unui liberalism spiritual de tip Benedetto Croce, opunîndu-se miturilor naționaliste și D'Annunzianismului.

Revista își avea o stea polară într-un clasic romantizant ca Giacomo Leopardi și își propunea restabilirea în suprastructură a unui echilibru și

armonii pierdute. Fondator al revistei (alături de Emilio Cecchi, A. Baldini și R. Bacchelli), Vincenzo Cardarelli va fi cel mai intransigent reprezentant al „rondismului”, polemic împotriva lui Francesco de Sanctis pe care îl acuza de a fi transformat critica literară într-un „roman istoric”. Alături de Emilio Cecchi, un alt maestru al prozei „d'arte”, a izbutit să deschidă revistei noi orizonturi spre comunicarea cu alte meridiane ale spiritualității lumii.

Poezia lui Vincenzo Cardarelli se află totdeauna sub semnul dramatic al unui neîntrerupt flux etic, încercînd să fie o oglindire directă a adevărului autobiografic. El va putea trasa chiar o echivalență între raționament și poezie, în concordanță armonică a artei verbului. Pentru el poezia este un discurs rațional care încearcă să recomună într-un tot fragmentele variatelor ipostaze ale universului. El crede cu intensitate în marea speranță a literaturii, niciodată apasă — La speranza è nell'opera, iar existența este, în realitate, o mare probă de curaj și îndrăzneală a omului, singura ființă rațională din univers. Pentru el, spațiul și timpul nu sînt forme apriorice, ci realități existențiale, trăite și îndurate de om, și, prin excelență, de către poetul care îl reprezintă, exercitîndu-și sacral magisteriu, cu stoicism, niciodată covîrșit de durere.

Vincenzo Cardarelli este un poet al autoportretului.

## Salut anotimpului

Binevenită vară.  
Hotărîtei tale maturități  
Mă încredințez.  
Mă voi odihni între sorii tăi,  
voi reschimba cu pămîntul  
în sudoarea atît de caldă  
a împlinirilor mele nutriții  
otrăvurile sale vitale.  
Las primăvara  
în spatele meu  
Ca pe o iubire bolnavă  
de adolescent.  
Părăsesc langoarea, obtuzitatea,  
Somnul cu nepuțință,  
obositoarele inerții animale,  
timpul neutru și gol  
în care omul este un anotimp.  
Eu care nu înfloresc în februarie  
cu migdalii

nu-mi place nici gustul aspru  
al pietrei care ascute  
savorează dulce a apei rîurilor,  
picăturile liniștite  
ale norului rătăcitor  
care merg în virful picioarelor  
în tovărășia gîndurilor,  
și nu culeg floarea de măceș;  
eu care iubesc timpurile ferme  
și suprafețele clare,

și la orice translație a amiezii,  
ruptă fiind astrala identitate a zorilor,  
percep întarea spațiilor,  
și simt limitele și răul  
care șîrbesc orice schimbare de oră,  
salut în soarele de vară  
forța zilelor mai egale.  
În punctele extreme, în anotimpurile  
violente  
ca sub concasorul primejdiilor  
în care orice neliniște se sfărâmă  
iou singurele hotărîni bune,  
fugara mea fecunditate  
regăsesc.

## Toamnă venețiană

Rece și umedă mă asaltează suflarea  
autumnalei Veneții.  
Acum cînd vara  
asudată a sirocului,  
ca prin farmec, s-a îndepărtat,  
o aspră lună de septembrie  
străluminează, încărcată de presimțiri  
funeste,  
peste cetatea de ape și pietre  
care-și descoperă chipul de meduză  
molipsitoare, malefică.  
A murit tăcerea canalelor fetide,  
sub luna apoasă,  
în fiecare din ele  
pare că doarme cadavrul Ofeliei:  
morminte presărate cu flori  
putrede și alte vegetale imondicii...  
peste care alpicodînd trece  
fantasma gondolierului.  
O, nopțile venețiene,  
fără de cîntecul cocoișor,  
fără de glasul fîntînilor,  
întunecate nopți lagunare  
neinsufletește de nici un murmur duos,  
case piezișe, geloase,  
perpendicular pe canale,  
dormind fără de respirație,

vă am în inimă acum mai mult  
ca niciodată.  
Aici nu sint vînturile năvalnice,  
funerare  
ale lui septembrie din munți,  
nici aroma culesului de vii,  
nici scăldarea

de ploii înlăcrămate,  
nici foșnetul de frunze care cad.  
Un smoc de iarbă care îngălbenește  
și moare

pe pervazul ferestrei  
semnifică în întregime toamnă  
venețiană.

Astfel în Veneția anotimpurile  
delirează.

Peste cîmpurile sale de marmură  
pe canale  
Nu sint decît rătăcite lumini,  
lumini care visează bunul pămînt  
aromitor, purtător de fructe.  
Numai naufragiul de vară se potrivește  
acestei cetăți fără viață  
care nu înfloresc,  
decît ca o navă pe fundul mării.

## Lui Omar Karyam

Cît trăiești, să bei  
KARYAM

Karyam, în diminețile de vară,  
e deajuns să ai o frunză în gură,  
soarele grădinilor  
ne-mbată mai mult decît vinul tău  
pe care noi nu-l vom bea.  
Am băut, după trecerea ta pămînteană  
în multe alte crame și pîniți.  
Gura ne este roșie  
de vinurile noastre din Occident,  
o, bătrîne poet, melodicul meu persan.  
Dar dulcea ta candoare de filosof,  
e într-adevăr un mare dar.  
Lumea tu ai privit-o  
între cețuri și siderale distanțe  
Și ai putut să irizezi  
cu curiozitatea primordială  
umbra vieții.  
Acolo unde totul nu era  
decît o certitudine disperată  
tu ai pus întrebări,  
propunînd acorduri, armonizînd...  
Și cînd, nu duritatea  
feții lui Dumnezeu,  
compătimitor ție ascunsă,  
ci carnea ta obosită  
te mustra aspru,  
din acea obscură, fragilă nemulțumire  
se năștea grația unui ritm.  
Astfel din călătoria  
umană tu ai îndepărtat  
fatale premise  
convins că nu le cunoști,  
cu iluzia că trebuie să le cauți.  
Acesta era vinul cel bun,  
Karyam.  
Zeul care-ți era favorabil  
cu băutura de iluzii  
îți edifica înaltul destin  
și cîntul de artă.  
Iar tu făceai libațiuni trandafirilor  
suizătorului tău mormint,  
nebănuind, sau neînfricat,  
că viața ta era de-acum  
un înflorit cimîr.

Prezentare și traducere de  
Alexandru Balaci





LUMEA PE TELEX

### Cannes 40

● Festivalul de la Cannes s-a încheiat cu pompa cuvenită unei ediții jubiliare: a 40-a. Aniversare omagiată și printr-un film de montaj, **Cu ochii la cinema**, un memento al acestor patru decenii de pași mai mici sau mai mari ai celei de a 7-a arte.

În competiție s-au confruntat 23 de cinematograful naționale reprezentate prin creatori aflați în majoritate (23) pentru prima dată la Cannes. Maurice Pialat, **Sub soarele Satanei**; Jean-Pierre Denis, **Cimpul de onoare**, Diane Kurys, **Un bărbat îndrăgostit** (Franța), S. Cisse, **Lumina** (Mali). N. Mikuni, **Shiran** (Japonia), Stephen Frears, **Deschide urechile** (Marea Britanie), Tengiz Abuladze, **Căința**, Nichita Mihalkov, **Ochii negri**, Andrei Konchalovski, **Sfiosii** (U.R.S.S.), Mario Camus, **Casa Bernardi Albe** (Spania) etc. Totodată 1/3 dintre cineștii reținuți în concurs au fost „veterani” ai „Palme d'or”: Francesco Rosi cu **Cronica unei morți anunțate**, Shohei Imamura cu **Zegen**, frații Taviani cu **Bună dimineața**, Károly Makk cu **Ultimul manuscris**, Lindsay Anderson cu **Balenele de august**, Ettore Scola cu **Familia**, Wim Wenders cu **Cerul deasupra Berlinului**.

Ca de obicei, tot în cadrul selecției oficiale, punctele de maximă atracție le-au constituit certitudinile: cele mai recente filme prezentate în afara concursului, semnate de: Fellini — **Interviu**; Woody Allen (recent laureat cu Oscarul pentru cel mai bun scenariu original) cu **Radio Days** (Vremea radioului); Norman Mailer (membru în juriul prezentei ediții) semnind ecranizarea unui propriu best-seller — **Tipii duri nu dansează**; Claude d'Anna cu un

**Macbeth**, în viziune franceză.

Programele paralele „Chenzina realizatorilor” și „O anume privire” au propus, celor citeva mii de participanți, nume noi dar și filme ce aduceau garanția unei celebrități de mult cistigate: **Drumul șarpelui** de Bo Widerberg, **O petrecere cu babalici** de Volker Schlöndorff, **Hotel de France** de Patrice Chéreau, **În căutarea fericirii** de Louis Malle, **Un bărbat cu succes** de Humberto Solas.

În sfârșit, producțiile din „Săptămâna criticii” și din „Perspectivele filmului francez” au ridicat numărul total de filme la 85, cifră deloc neglijabilă pentru cele 13 zile ale festivalului.

**PRINCIPALELE DISTINCȚII** Marele premiu al Festivalului „Palme d'or” — filmului „**Sub soarele Satanei**”, realizat de regizorul francez **Maurice Pialat**; premiul pentru cea mai bună interpretare masculină — lui **Marcello Mastroianni**, în rolul din filmul **Ochii negri** al regizorului sovietic **Nikita Mihalkov**; premiul pentru cea mai bună interpretare feminină — artistei americane **Barbara Hershey**, în rolul din filmul **Sfiosii** al regizorului sovietic **A. Konchalovski**; premiul de regie — vest-germanului **Wim Wenders**, realizatorul filmului **Cerul deasupra Berlinului**; Marele premiu al juriului — filmului **Căința**, în regia lui **Tengiz Abuladze**, căruia i s-a decernat și Premiul Criticii internaționale. **„Omajul Festivalului jubiliar de la Cannes”** — a fost decernat celebrului cineașt italian **Federico Fellini**, pentru întreaga sa operă.

O distincție pentru cinematografia africană a revenit filmului **Lumina** al regizorului **S. Cisse** din Mali.

### Sinatra și apartheidul

● În ciuda popularității de care se bucură, autoritățile din Norvegia au refuzat să acorde viza de intrare în țară cunoscutului cântăreț **Frank Sinatra**. Nu este vorba de o discriminare personală ci de faptul că, potrivit legislației norvegiene, orice artist care s-a manifestat ca atare în patria apartheidului nu poate veni în Norvegia. Este o modalitate de a condamna rasismul din Africa de Sud și de a se alătura celor ce luptă pentru abolirea lui.



### Balerina

● **Altina Asilmuratova** (în imagine) este cea mai tânără balerină a Teatrului de operă și balet **Kirov** din Leningrad, distinsă cu titlul de artistă emerită a R.S.F.S.R. De curind a debutat și în cinematografie ca interpretă a filmului vest-german **Balerina**. Și-a declarat intenția de a-și încerca forțele și ca maestru coregraf, pentru a exprima prin limbajul dansului aspecte din viața și problemele celor de vîrstă cu ea. Numele balerinei este binecunoscut pe întreg teritoriul Uniunii Sovietice, ea repurtind succese deosebite pe scene din Franța, S.U.A., Canada, Japonia și alte țări.

### Premiu literar

● În Angola s-a acordat premiul literar pe anul 1986 scriitorului **Pepelela** pentru romanul său **Yaka**. Întreaga operă literară a lui **Pepelela** este considerată de mare importanță, fiind „o oglindă a istoriei și vieții angoleze între anii 1890—1975”. Multe din cărțile scriitorului angolez au fost traduse.

### Comemorare Gershwin



● Cu 50 de ani în urmă, în luna mai, se stîngea **George Gershwin** (1898—1937), compozitorul, pianistul și dirijorul american (în imagine), cunoscut în lumea întreagă datorită cîntecelor scrise pentru filme de succes ale Hollywood-ului și musicalurilor jucate pe Broadway, operei **Porgy și Beas**, suitei simfonice **Un american la Paris**, **Rapsodiei Albastre**. Concertului pentru pian și orchestră și altor lucrări, influențate puternic de muzica de jazz.

### Epoca lui Rubens

● În clădirea unei vechi mănăstiri din Genova a fost deschisă o expoziție cu lucrări ale pictorului flamand **Rubens**, scopul acesteia — după cum declarau organizatorii — este să dezvăluie legăturile străvechi dintre Liguria și Flandra. Sint expuse 104 opere ale maestrului provenind din muzeele Olandei și, spre deosebire de celelalte expoziții găzduite în timp de Florența și Milano, aceasta, după cum apreciază specialiștii, „și-a înnoit veșmintele”. Operele expuse anterior li s-au adăugat încă 29 de desene ale lui **Rubens** și ale altor pictori din școala flamandă, necunoscute pînă acum.

### Mozart în Extremul Orient

● Cunoscuta pianistă belgiană **Dominique Cornil**, laureată a numeroase concursuri internaționale și deținătoare a numeroase premii, împreună cu baritonul **Ludovic de San**, cu o reputație internațională, au întreprins un turneu de lungă durată în Tailanda, Hong-Kong, China și Japonia, cîntînd mai ales **Mozart**. Ajungînd în China ei au relevat succesul neașteptat de care s-au bucurat, receptivitatea publicului, cultura muzicală mozartiană. Recitalurile lor au fost înregistrate, în China, pentru televiziune.

### A fost odată Samuel Fuller

● Întîmplări din America povestite de **Samuel Fuller** lui **Jean Narboni** și **Noël Simsolo** au apărut în colecția „Cahiers du Cinéma”, însumînd 346 de pagini, traduse de **Dominique Villain**. O viață începută în 1912 în Massachusetts, „fără timp morții”, cum declară povestitorul. La 16 ani copy-boy la **Journal**ul lui **Hearst**, reporter la rubrica crime, soldat și apoi la Hollywood. Hollywood-ul de după război, unde **Fuller** ajunge destul de repede la nivelul marilor săi înaintași, datorită stilului său amplu, îndrăzneț și original. Cu o mare plăcere vorbește **Fuller** despre unghiurile din care erau luate imaginile, despre colaborarea cu dramaturgii-scenariști și despre psihologia personajelor. În aceste măturisiri omul este pe măsura filmelor sale.

### „Omul care a scris singur o bibliotecă”

● Astfel îl socotește **Radio BBC Londra** pe **Hilaire Belloc**, căruia îi consacră în aceste zile o serie de emisiuni. **Hilaire Belloc** s-a născut în Franța în 1870, tatăl său fiind



### Omajiu lui Pușkin

● Lumea continuă să-l omagieze pe marele poet rus **Aleksandr Pușkin**, prîndînd ecoul celei de-a 150-a comemorări a morții sale. În U.R.S.S. este acum proiectat pe ecrane un film mult aplaudat dar și mai mult controversat: **Apără-mă, talisman al meu**, al regizorului **Roman Balajan**. Revistele sovietice publică relatări sau stenograme ale simpoziunilor și colocviilor consacrate artei poetice a lui **Pușkin**, relației dintre versul pușkinian și proza artistică etc. În alte țări, personalitatea, viața și opera, moștenirea literară, influențele lui **Pușkin** asupra creației și atitudinilor contemporane constituie obiectul unor cercetări și discuții, publicîndu-se studii și articole, precum și numeroase ediții ale operelor sale. În imagine — coperta numărului special **Pușkin** al revistei „Zeitschrift für Kulturaustausch” a Institutului vest-german de relații cu străinătatea din Stuttgart, purtînd în efiege autopoartretul scriitorului și cuvîntele: „Toată lauda ce ți se cuvine”.

### Tablou refăcut

● Celebrul tablou semnat de **El Greco**, **Buna-vestire**, a fost refăcut de curind la Madrid. Muzeul Național din Atena avea partea superioară a tabloului. Nu se știe în ce împrejurări a fost tăiat tabloul în două bucăți. Se știe numai că fiul lui **El Greco**, **Jorge Manuel**, completase unele scene din partea inferioară care rămăsese în Spania. Tabloul este considerat de o mare valoare, fiind printre ultimele lucrări ale pictorului.

### Expoziție Antonioni la Madrid

● La Madrid a fost deschisă o expoziție despre viața și opera cinematografică a lui **Michelangelo Antonioni**, în cadrul căreia au fost proiectate — prin intermediul cinematotecei spaniole — toate filmele realizate de cunoscutul regizor italian. Expoziția cuprinde fotografii din timpul diverselor filmări, schițe și însemnări de lucru ale lui **Antonioni**.

### Am citit despre...

## Un misterios transfer de sevă creatoare

■ **Hammett** — O viață pe buza prăpastiei este cea mai recentă dintre biografiile scriitorului care a creat romanul polițist american modern. Cea mai recentă în mod absolut, dar și pentru autorul ei, **William F. Nolan**, al cărui prim studiu biografic despre **Dashiell Hammett** a apărut în 1980, a fost distins cu Premiul special **Edgar Allan Poe**, care a întemeiat la **San Francisco** Societatea **Dashiell Hammett** și care a stîrnit și interesul altor cercetători ai fenomenului literar față de locul unic ocupat de acest excelent scriitor în proza americană.

„Omul misterios al literaturii misterului” — așa a fost categorisit „**Dash**” în 1961, la moartea lui. „Enigma — scrie acum **Nolan** — persistă, în pofida remarcabilei renașteri a interesului față de viața și de opera scriitorului. Care a fost adevăratul **Dashiell Hammett**? Alcoolicul frîmțat din filmul **Julie**, interpretat de **Jason Robards**? Scriitorul ex-detectiv, dur și răz-bunător din romanul lui **Joe Gores**, **Hammett**, și din filmul făcut de **Francis Ford Coppola** după acest roman? Intelectualul marxist răvășit, istovit, pe care îl prezintă **Lillian Hellmann** în cele trei volume de amintiri: **O femeie nedesăvîșită**, **Pentimento** și **Vremea mișeiilor**? Urmăritorul calm, blazat, atît de bine interpretat de **James Coburn** în serialul de televiziune **Blestemul Dain**? Apărătorul ferm, inexorabil al **Codului scriitorului**, prezentat în documentarul **Cazul Dashiell Hammett**? **William F. Nolan** își exprimă satisfacția de a fi reușit să reconstituie personalitatea scriitorului, „așa cum a fost, cu toate contradicțiile lui, de la nașterea lui în Maryland în 1894, pînă la moartea lui la New York în 1961. Dincolo de mit și de legendă, înfățișat cu defectele și cu virtuțile lui, cu succesele și cu eșecurile lui. Iată-l pe omul de sub masca neagră. Iată-l pe **Dashiell Hammett**”.

Nimic de zis, biograful (cam prea plin de emfază în această autoreclama) își ține promisiunea, evocarea este revelatoare, palpantă, ca o urmărire pe străzi întunecate, chiar dacă uneori cursa se încheie îndecis, nu se știe exact cine pe cine a prins, care din fețele proteicului erou a umbrit perechea ei de sens contrar. Alta mi se pare a fi însă marea taină,

în veci de nedezlegat, a destinului lui **Dash**. Cariera lui de scriitor a fost scurtă. Primul lui roman, **Secerișul roșu**, a apărut în 1929. În 1933 a terminat de scris **Uscățul**. După aceea — nimic sau aproape nimic. De încercat a încercat, la răstimpuri, începînd, în următorii douăzeci de ani, cel puțin alte șase romane. Abia în ultimii cîțiva ani de viață, cînd era prea bolnav pentru a se mai putea concentra, a renunțat definitiv la scris. Renumele lui era asigurat: 68 de traduceri în diferite limbi între 1948 și 1961, alte 115 între 1961 și 1975 (și fără îndoială că de atunci se vor fi adăugat noi versiuni), reeditări peste reeditări în America, ecranizări de răsune, dramatizări, benzi desenate au făcut din **Șoimul maltez**, din **Cheia de sticlă** și din celelalte romane și povestiri ale lui **Hammett** scrieri celebre, o celebritate deplin meritată prin valoarea lor literară.

Ce se întimplase însă cu autorul? Multe și bine știute, episoade traumatizante într-o viață trăită cu adevărat „pe marginea prăpastiei”, și totuși nu suficiente pentru a explica secătuirea potenței lui creatoare. În timp, însă, ce **Hammett** se stîngea ca scriitor, începea să se înalțe la orizont altă stea, a cărei strălucire a alimentat-o cu toată vigoarea și priceperea lui. În 1930, **Lillian Hellmann** renunțase, după îndelungi eforturi zadarnice, la ideea de a deveni vreedată scriitoare. „Am încercat din nou datorită exclusiv lui **Dashiell Hammett**” — avea să scrie ea mai târziu, cînd piesele ei erau jucate în întreaga lume. Care a fost metoda prin care **Hammett** a scos din ea tot ce putea să dea? Potrivit propriilor ei mărturisiri, citate de **Nolan** în cartea lui, „critica mai întii cam tot ce puseseră ea pe hîrtie, arătîndu-i ce anume e greșit sau fals. Îi vorbea despre integritatea scriitorului, îi spunea că e mai bine să nu scrie deloc decît să scrie ceva doar pe jumătate bun. Trebuie să învețe să judece ca un scriitor, îi spunea el; să studieze meseria așa cum studiază un doctor medicina. Dacă după aceea se va dovedi a fi totuși un prost scriitor, să renunțe. Lumea nu-i va duce lipsa”.

Cea de-a doua jumătate a vieții lui **Hammett** apare din această biografie ca o piesă absurdă în care eroul evoluează simultan pe două scări. Pe una coboară, coboară întruna, deși „se considera încă un scriitor serios”, încheia contracte cu edituri, scria cu elan prime capitole de roman. Pe cealaltă o sprijină, pas cu pas, în urcușul ei, pe prietena și iubita lui **Lillian Hellmann**. Asistăm la toate etapele trudei asidue de „meditator” și mentor, la acest transfer de „sevă” fără întoarcere, iremediabil, definitiv și ne întrebăm ce mister dureros se ascunde aici.

**Felicia Antip**

francez, iar mama englezoaică. Tatăl său a murit în 1872, iar peste cîțiva ani familia s-a instalat în Anglia. Încă din fragedă tinerețe s-a hotărît să devină scriitor și vasta sa producție literară reflectă diferitele sale zone de interes, cum ar fi călătoriile, istoria, religia și navigația. El a scris versuri de tot felul pentru adulți și copii și a fost renumit pentru epigramele sale. **Hilaire Belloc** a murit în 1953.

### N. IONIȚĂ

„Verba volant...?”



„Every one to his liking” (Proverb englez)





## Orson Welles, omagiu

● Îndeplinind dorința tatălui său, fiica lui Orson Welles a adus în Spania rămășițele sale pămîntești pentru a le înhuma pe un domeniu al tореadorului Antonio Ordenez, cu care cineastul a fost bun prieten. Cu acest prilej, Beatrice Welles a prezidat ceremonia omagială organizată de cineștii spanioli în memoria marelui creator de film. Cineastul a vizitat în repetate rânduri Spania și era un mare iubitor al coridelor. La omagiul pentru Welles organizat de cineaștii spanioli au participat cineaștii spanioli care au lucrat cu el, printre care Emiliano Piedra, producătorul filmului *Clopotete la miezul nopții*.

## ÎMPĂCARE

■ Să fie o noapte de insomnie și să plouă cu găleata, o noapte dintre acelea cînd, prea obosit sau prea trist fiind, toată suferința, depusă de-a lungul anilor și mineralizată pînă la nerecunoaștere în amintiri, se reactivează brusc pervertindu-se într-o imensă singurătate, camuflată de trup ca un chist secret și dureros la atingere; și fie o noapte de insomnie și să plouă cu găleata, să fie primăvara și cald, o primăvară mirată încă de propriul ei miracol, de transformarea neexplicabilă a florii în fruct, de creșterea nepătrunsă a plantei din sămînță, să plouă cu găleata, și să fie cald, și să-ți fie somn, și să nu poți s-adormi...

Să fie o noapte de insomnie și să plouă cu găleata, pe cînd trupul prea obosit refuză să se mai supună legilor sale inflexibile, iar apa uberanță rostogolindu-se pe acoperișul de tablă și fulgerele sfîșind dreptunghiul moale și negru al ferestrei cîntă neobosite melodii pe corzile întinse periculoase ale nervilor; și fie primăvară, să plouă, să fii trist și să nu poți s-adormi, și în golul suspendat și evocator al conștiinței să se facă deodată liniște și să se audă, ca într-o uriașă ureche deschisă asupra universului, fructele-n flori crescînd și semințele harnice zbătîndu-se în țărîna...

Nu e o imagine infrumusețată a lumii, este numai una mai limpede a ei. Trece grăbiți prin propria noastră viață, înveliti în propriile noastre griji și suferințe ca într-un nor care ne izolează de uluitoarea frumusețe a lumii, ne privează de ea și ne face imuni la fericire. Dar e destul să fie o noapte de insomnie, să plouă cu găleata și să nu poți să adormi, să fie primăvară și cald și să te lași covorșit de toate suferințele trecute nedispărute și de cele viitoare atît de bătute, pentru ca, deodată, întreaga ta durere să devină derizorie și lipsită de sens în imensa noapte a germinăției, printre șiroaiele apei chiuind pe acoperiș, sorbite sonor de bulgării grădinii, adăpînd cu voluptate capetele iesite mirate din simburi; pentru ca să ți se facă deodată rușine de neînsemnata ta dramă pierdută în triumful fericit al naturii și să înțelegi că nici o suferință omenească nu trage mai greu în balanțele firii decît căderea împăcată a cireșelor în roșu, decît înaintarea victorioasă a dovlecilor, decît înălțarea invincibilă a griului, decît împlinirea căpșunilor, decît rotunjirea guliilor, decît creșterea cepel...

Să fie o noapte de insomnie, să fie primăvară și cald și să simți cum te împaci nu numai cu fericirea și înțelepciunea pămîntului, ci și cu propria ta fericire și înțelepciune.

Ana Blandiana

## Festivalul Shakespeare

● La Londra s-a deschis tradiționalul Festival Shakespeare. Sărbătoarea închinată marelui Will nu se desfășoară doar în sălile de spectacol, ci și pe străzi: înainte de începerea reprezentațiilor, personajele inchipuite de Shakespeare în piesele sale și personajele istorice reale alcătuiesc un cortegiu colorat și plin de

atmosferă, spre marea bucurie a „civililor” veniți special sau aflați întâmplător în cartierul Southwark, care găzduiește festivalul. În imagine: Walter Raleigh (actorul Mark Wallace) însoțind-o pe regina Elisabeta I (Vivienne Burgess) de-a lungul cheiului Tamisei.

## Literatură indiană

● Editura indiană „Motilal Banarsidass” a publicat recent o *Istorie a literaturii indiene* — traducere în limba engleză după originalul în limba germană al autorului Maurice Winternitz. Este vorba de o ediție revăzută în lumina noilor cercetări făcute de istoricii literari din India și din alte țări. Volumul I se referă la Veda (cele patru Samhita), Brahmana, Aranyaka, Upanișad și literatura Ritualului. De asemenea, sînt studiate cele două mari epopei ale Indiei — Ramayana și Mahabha-

rata. Se face o trecere în revistă asupra literaturii Piranice și sînt furnizate importante informații despre Tantra. Volumul II se referă la literatura buddhistă a Indiei și la literatura jainistă. Partea I din volumul III acoperă literatura sanscrită clasică (poezie, dramă, literatură narativă și Index), iar partea II se referă la istoria literaturii indiene științifice, caracteristicile ei, gramatică, lexicografie, filosofie, arhitectură, muzică, astronomie, astrologie, matematici etc.

## Rubinstein in Spania

● „Nimic din Spania nu-mi este străin. De mic copil am cunoscut istoria ei mai bine decît a propriei mele țări, iar de pictura și muzica Spaniei am fost întotdeauna îndrăgostit. Temele spaniole mi-au produs o emoție profundă și toate ambiția mea era să cunosc Spania”. Este ceea ce declara celebrul pianist Arthur Rubinstein într-un interviu inclus într-un luxos volum editat la Madrid cu prile-

jul deschiderii expoziției „Rubinstein in Spania”. Organizată de fundația Isaac Albeniz, aceasta reunește fotografii, afișe de Picasso, partituri, programe alcătuite de faimosul pianist care, în Spania, concerta la pianul reginei Victoria Eugenia. Expoziția urmează a fi prezentată în alte opt orașe spaniole și la Londra, cu colaborarea unor importante instituții spaniole și străine.

## L-a cunoscut pe Van Gogh

● În vîrstă de o sută doisprezece ani, decana francezilor, doamna Calmet, s-a născut la Arles, la 12 februarie 1875. Își amintește vremea în care Vincent Van Gogh venea

să-și procure din prăvălia familiei sale suporturi de lemn pentru tablouri. Bătrîna și foarte lucida doamnă se bucură de o sănătate fără cusur.

## John Travolta

● Actorul cunoscut mai ales pentru bicepsii săi neobișnuiți, despre al cărui talent, în pofida celebrității, nu se prea vorbește, și-a descoperit o nouă vocație, cea de scenarist. S-a hotărît să-și scrie singur scenariul unui film, un soi de continuare a recentei producții în care a turnat Febra de sîmbătă seara.

## Jubileu

● Cu prilejul împlinirii la 15 mai a 125 de ani de la nașterea scriitorului austriac Arthur Schnitzler (1862—1931), cunoscuta editură „S. Fischer” va publica numeroase din dramele și nuvelele psihologice ale autorului, printre care *Liebelel*, *Papagalul verde*, *Locotenentul Gustl*, *Domnișoara Else*.

## Arta în cetate

■ ARHITECTI și urbanisti, creatori de ansambluri monumentale și sculptori, critici și muzeografi, din 14 țări, s-au reunit la Praga sub auspiciile UNESCO, pentru o dezbateri internațională, între 11 și 15 mai a.c., despre ARTA ÎN CETATE. Aleasă ca decor al acestui Symposium, o arhitectură gotică din secolele XIII-XIV, recent admirabil restaurată. Prilej de largă informare dar și de confruntări teoretice. Integrarea artelor în oraș, cooperarea între artiști și arhitecți. Garanți ai unei atare problematice, pe versantul trecutului, arhitecți-șefi, responsabili ai rosturilor din orase-muzeu ca Leningrad și Praga. Boris Omietov și Blahemir Borovicka, sau Jiri Kotalik, directorul marelui muzeu praguez; suscitînd criterii și metodologii contemporane, sectorul de creație artistică UNESCO, condus de Madeleine Gobeil. Printre participanți, artiști celebri, ducînd constructivismul geometric pînă la imprezibilul spațiilor fluide și aleatoriului: Max Bill, ultimul mare reprezentant, mereu cordial și viu, al spiritului de la Bauhaus, J.R. Sote, căruia Centrul Georges Pompidou i-a cerut acum, drept embleme, pentru aniversarea unui deceniu, uriașele sfere așezate în Forum; artiști în plină expansiune, redefinind echivalențele între

arhitectură și sculptură, uneori la scara unor proiecte de o anvergură fără precedent: Marta Pan, care a inventat sculptura plutitoare de la Kroller-Müller și acum amenajează vaste itinerare unde reculegerea se învecinează cu surpriza; Otto Herbert Hajek, populînd, din Germania pînă în Australia, mari piețe cu volume intens colorate, urcînd drept consacrare pe înălțimile florentine ale fortului Belvedere; Dani Karavan, de asemenea, coordonatorul unui „Ax major” de 3 kilometri, care întinde, peste piețe, terase și insule, de el ideate, săgeata unui laser menită a proiecta întreaga alcătuire înspre un punct istoric; autori americani, canadieni și europeni, avînd în palmarul lor importante construcții, Arthur Erickson bunăoară, André Wogensky, fidel mereu unei „arhitecturi active”, într-un spirit fervent și sever, de hered al lui Le Corbusier. Printre criticii care au dirijat ședințele, Pierre Restany, inițiatorul „noului realism”, Sven Sandström și — atît în deschiderea și desfășurarea primei zile, cît și în sinteza dezbaterii — Dan Häulicã, președinte de onoare al Asociației Internaționale a Criticilor de Artă, care, împreună cu UNESCO, a pregătit coordonarea acestui program.

I.V.

## Pavarotti — al doilea disc de aur

● Casa de discuri Decca a organizat, la Milano, o întîlnire specială cu Luciano Pavarotti pentru a-i conferi al doilea disc de aur din cariera sa. Imprimat cu prilejul celor 25 de ani de carieră artistică, dis-

cul cu *Cele mai frumoase romanțe și cantonete* a atins într-un singuran recordul de vânzare în Italia: peste 100.000 de exemplare. «De multe ori — a mărturisit Pavarotti — în timpul concertelor pe care le-am susținut

în Europa și America — am părăsit repertoriul clasic pentru a cînta „O sole mio” sau „Mare chiaro”. Sînt melodii pe care le îndrăgesc, pe care le-am ascultat încă din copilărie și care sînt extrem de populare pînă și în China.»

## Jean NEGULESCU

## Amintiri (LXXV)



## Dusty (2)

A U trecut mai multe luni. Repetăm un cadru din filmul *Nimeni nu trăiește veșnic* (Nobody Lives Forever) pe unul din platourile studiourilor „Warner Brothers”. Revăd momentul de parcă s-ar fi petrecut ieri. Imbrăcată într-o rochie albă, vaporosă, Geraldine Fitzgerald îl asculta pe John Garfield care făcea, ca de obicei, pe Don-Juan-ul. Wanda, sub-estimată și neînțeleasă mea secretară, tocmai îmi imminase un voluminos teanc de mesaje. Atenț la replicile lui John, îmi aruncam din cînd în cînd un ochi distrat asupra lor: „Vă caută impresarul...” „Mrs. Jaffe vrea să vă invite la un dineu...” „A telefonat Miss Anderson...” „Vă caută urgent Șeful...” Brusc am pus la o parte teancul de mesaje. Doamne Dumnezeule, nu cumva această Miss Anderson era chiar Dusty Anderson? Am strigat „Stop!” și m-am repezit la telefon. „Wanda, pe Miss Anderson

asta, care m-a căutat: o mai cheamă și Dusty? Dusty Anderson?” „Da, așa s-a recomandat.” „Telefonează-i acum, imediat. Întreab-o dacă poate cîna cu mine diseară, sau miine seară sau în oricare altă seară vrea ea.” „Bine, bine șefule, am înțeles. Nu te agita așa.” M-am reîntors pe platou zimbînd triumfător.

1946. BEVERLY HILLS, Camden Drive, numărul 517. Un mic bungalow cumpărat de mine cu economiile făcute în timpul războiului. Între timp Dusty, fotogenicul „Tonic al Ecranului” din Toledo, devenise iubita mea de fiecare zi și de fiecare noapte. Patronul ei de la studiourile Columbia, Harry Cohn, încercase să se amestece în viața ei particulară avertizînd-o că „Jean este un play-boy”. „Știi, și încă unul grozav” îi replicase ea. „Dar ca este homosexual, știi?” mi-rîise el.

„Asta să i-o spui lui Mutu” îl repezise Dusty. În aceeași după amiază, era gratificată cu un preaviz de concediere în termen de trei luni. A venit acasă plîngînd. Era deprimată. Ne-am certat. „Mă întorc pe Coasta de Est” m-a amenințat ea și a început să-și stringă lucrurile. Încăpăținat și vanitos, n-am schițat nici un gest ca s-o opresc. „Johnny, poți să-mi împrumuți o valiză? Am adunat atîtea fleacuri aici”. Și și-a întors obrazul într-o parte ca să n-o vîd plîngînd. Am adus un geamantan și i l-am trîntit la picioare, după care m-am dus în garaj unde, furios, m-am apucat să-mi spal mașina. Dar nu mai aveam chef de nimic. („Ce-i cu tine? Pentru prima dată în viață ești iubit de cea mai formidabilă dintre fete — blînda, senzuală, curată la suflet, bine crescută, fină. Niciodată n-ai avut parte de o iubire atît de prețioasă. Și o lași să plece?”) M-am înapoiat în camera ei. Plîngînd, se căznea să-și indese hainele într-o valiză. „Ai o monedă de un dolar?” am întrebato eu, din ușă. „Ce... ce să am?” „Un dolar — o monedă de un dolar. Dacă ai, dă-o-neoace.” Și-a deschis poșeta și mi-a întins un dolar. Am băgat și eu mîna în buzunarul de la haină și, scotocînd îndelung, am scos de acolo încă un dolar. I-am strîns pe amîndoi în pumn. „Suie-te în mașină. Mergem la Santa Monica.” „De ce?” „Ca să cumpărăm o autorizație de căsătorie. Costă doi dolari.” A fost cea mai bună investiție a unui dolar vreodată făcută de mine.

SĂ revin în prezent. Havana Monte Cristo s-a prefăcut în scrum, paharul de vodcă s-a golit și ai apărut lîngă mine. Intruchipezi toate miracolele pe care mi le-a dăruit viața. CALEDOSCOPII HOLLYWOODIAN „Dă-i drumul, Joe!” Joe era numele proiectantului meu preferat. De fapt mă joc. Așezat la masa mea de lucru instalată în living-ul lung și răcoros, dat cu var alb, al casei noastre spaniole străjuite de stejari bătrîni, îmi plimb ochii pe afișele pariziene ce decorează pereții. Apoi privirea îmi lunecă mai departe, atrasă de semnele impunătoare în adîncul căruia tresaltă, aido-ma unor spiriduși, flăcărui albastre și verzi, nespuse de feminine în dansul lor grațios. Nici vorbă de Joe sau de vreo instalație de proiecție. Și totuși iată-mă pregătit să declanșez mecanismul celui mai extraordinar proiecter din cite există pe lume; memoria. Să ne imaginăm că un uriaș aparat de filmare, sinteză supradimensionată a tuturor celorlalte aparate, se înalță deasupra studiourilor și rămîne suspendat în aer, plînd în cerul Hollywood-ului aido-ma baloanelor de Anul Nou. De acolo, de sus, și-și fixează obiectivul asupra citorva întîmplări caraghioase, ciudate, triste, deochate ori glorioase și din cînd în cînd transfochează asupra unora sau altora din locuitorii elegantei și sofisticatei cetădele a filmului. Mă aflu lîngă acest aparat și, pe măsură ce trec anii, înregistrez evenimentele și le includ în filmul meu... intitulat *Caleidoscop hollywoodian*. În românește de **Manuela Cernat**



# La Berlin și Dresda



Berlin, 1987

**C**APITALA R.D.G. se pregătește pentru o aniversare grandioasă: 750 de ani de la prima sa ceteșare documentară. Ca un leitmotiv grafic, apar peste tot — în vitrine, în autobuze — afișe cu imaginea stilizată a unui urs, emblema orașului, și cu inscripția „1237—1987 — 750 — JAHRE BERLIN“. Ca întotdeauna când mă aflu pentru prima dată într-o țară străină, sint mai atent decît la orice altceva la stilul vieții de zi cu zi. Mă interesează și aspecte care par nesemnificative. Înregistrează, de exemplu, faptul că nici un pieton nu traversează strada pe roșu, chiar și atunci cînd nu trec mașini și nu se văd milițieni prin apropiere. Sau că într-o librărie cu autoservire există mereu un număr dinainte stabilit de cumpărători; cînd iese unul, intră altul, astfel încît nu se produce niciodată aglomerație. Chestiune de temperament...

**ORAȘUL** are o coloristică bogată. Fațadele clădirilor, vitrinele, hainele purtate de tineri — dar și de mulți vîrstnici — sint intens și divers colorate în verii, roz, liliachiu, portocaliu, indigo. Berlinul în ansamblu seamănă cu o somptuoasă floare tropicală. Această exuberanță cromatică mi se pare surprinzătoare și nu înțeleg de ce. Pînă la urmă însă elucidez mica enigmă psihologică: pentru că imaginea despre Berlin mi-am format-o în copilărie, văzînd numeroase filme „de război“, în alb-negru.

**ÎN** filmele văzute în copilărie apăreau și secvențe din bombardarea orașului. Clădiri impunătoare se dezagregau brusc, lăundu-se pentru o clipă și scufundîndu-se apoi în ele înseși, înconjurate de un nor de praf. În anii reconstrucției, ca printr-o minune a celei de-a șaptea arte, filmul distrugerilor s-a derulat, în sens invers: din mormanele de cărămizi și moloz s-au ridicat înapoi monumentalele edificii, unele cu înfățișarea dinainte, altele și mai frumoase, cum n-au mai existat vreodată în acest loc.

**NOUA** panoramă a orașului o văd din Turnul televiziunii, înalt de 365 de metri. La „cota“ 207 a acestei săgeți de beton și oțel gata să fișnească din centrul Berlinului spre insondabile înălțimi albastre se află o cafenea rotitoare — face exact 360 într-o oră — care îți dă posibilitatea să vezi orașul de jur-impresur. Este complet reconstruit, dar continuă să se extindă și să se înfrumusețeze, într-un ritm trepidant. Așa se explică de ce, dacă rămîi în cafeneaua suspendată, pentru un al doilea tur, nu te plitisești. Chiar și într-o oră în peisaj survin schimbări sesizabile: dispăre o macara, apare undeva, la un bloc, în depărtare, un nou etaj...

**STAU** de vorbă cu un tânăr și eminent arhitect, dr. ing. Günter Stahn, care a cîștigat premiul I la un important concurs — deschis arhitecților din întreaga lume — de proiecte pentru restaurarea părții vechi a Berlinului. A centrului tradițional. Dacă nu mi-ar fi arătat cartea de vizită pe care scrie clar „Architekt“ aș fi crezut că este istoric sau poet. Istoric pentru că îmi vorbește cu admirabilă competență despre trecutul orașului (a trebuit să-l studiez ani la rînd pentru a-și face o idee despre „spiritul Jocului“). Și poet pentru că tot ceea ce nu poate reconstitui cu ajutorul fotografiilor vechi și al studiilor de istorie, reconstituie cu ajutorul unei „transpuneri sufletești“ (acel *Einfühlung* de care s-a arătat adeseori preocupat Lucian Blaga).

**STRĂBAT** Berlinul la bordul unui autoturism... Dacia 1300, condus de translatorul meu, Roland Slawik. În sectorul Pankow văd un bust al lui I.L. Caragiale și pentru o clipă am impresia că parbrizul Daciei este astfel conceput încît să facă să apară din cînd în cînd, fulgurant, imagini din România. Dar nu, este chiar o sculptură care îl reprezintă pe marele nostru scriitor, așezată în fața unui așezămint de cultură care îi poartă numele: „J.L. Caragiale Bibliothek“. I.L. Caragiale, cu surisul lui mefistofelic, are privirea îndreptată (intimplor?) spre o terasă din apropiere unde se bea bere. Berea este „Radeberger“ iar Mitică este Hans, dar spectacolul uman rămîne la fel de captivant.

**S-AR** putea scrie mult despre statuile din R.D.G. Statuia lui Wilhelm von Humboldt, întemeietorul Universității din Berlin, devine în fiecare iarnă „locatară“ unei case de lemn sui-generis, construită în jurul vechiului și prețiosului monument de artă pentru a-l proteja de intemperii. Primăvara, casa se demontează. La Dresda, statuia ecvestră a lui August cel Puternic, unul dintre cei

mai importanți prinți ai Saxoniei, este în întregime aurită și în zilele senine strălucește atît de tare, încît la soare te poți uita, dar la ea ba. Cel mai mult m-au impresionat însă unele statui — din Berlin și din Dresda — cu o particularitate ciudată: nu au soclu. Reprezintă femei îmbrăcate săracios, îndurerate, dar dirze, care, cu picioarele bine infipte în pămînt, fac un efort deznădăjduit pentru a degaja din dărîmături cărămizile rămase întregi. Din nou amintirea anilor reconstrucției...

**ÎI** fac o vizită lui Roland Slawik acasă, curios — și este o curiozitate avidă, recunosc — să văd cum „trăiește“ un german. Roland Slawik și-a amenajat singur locuința, garajul, grădina și le-a dotat cu instalații care toate funcționează. În fiecare încăpere lumina se aprinde automat, înainte de a intra în ea, un elevator montat în garaj ridică automobilul ca pe un fulg cînd proprietarul ei vrea să-i schimbe uleiul, iar în grădină o complicată rețea de conducte asigură irigarea economică a fiecărei plante. Pentru ca totul să meargă strună, Roland Slawik și-a cumpărat scule, cărți tehnice și se ocupă aproape fără întrerupere, ziua și noaptea, de realizarea unor îmbunătățiri. Parcă nu-și locuiește casa, ci și-o amenajează. Chiar și în timp ce vorbește cu mine are mereu grijă să mențină totul în stare de funcționare. Îmi amintesc o traducere a lui Eminescu din Hofmann von Fallersleben: „Neamțul cercetează lucrul tehnic, pe dos, pe față. La surtuc de are pată el chemia o învătă...“

**LA** Dresda, pe căminul care adăpostește un muzeu, stă scris cu litere mari și neglijente (a fost folosită o bidinea înmuiată în grabă în vopsea albă): „Clădirea nu este minată“. Din nou amintirea războiului. Ar trebui adăugată o inscripție și mai mare, uriașă, pe cer: „Nimic nu mai este minat. Vizitați în liniște muzeele. Este pace, pace. Și poate că o să fie multă vreme“.

**INTRU** la Galeria de artă din Dresda cu o anumită reținere, reacție polemică la toate paginile exaltate pe care le-am citit despre capodoperele picturii universale expuse aici. Mi se dă un casetofon portativ, din care, la întoarcerea unui buton, răzbate o voce feminină persuasivă și tandră. Vocea mi se adresează în românește. „Bine ați venit în muzeul nostru... Vă rog să mă urmați... Vom merge, întâi, spre sala mare... Am ajuns... Priviți tabloul din fața dvs... Îi aparține lui Rubens și a fost creat în anii...“. Explicațiile continuă astfel, pînă la *Madona sixtină* a lui Rafael. Aici nu le mai aud și îmi dau seama că n-au exagerat deloc criticii noștri de artă care i-au dedicat comentarii infăcărâte (fie și redactate într-un stil prețios). *Madona* nu este nici spiritualizată pînă la pierderea oricărei identități omenesti, și nici nu are acel prozaim al maternității pe care i l-au conferit de-a lungul timpului diferiți pictori. Este un om, ca și noi, dar un om care tinde cu toată ființa spre dumnezeire — a și făcut, parcă, un pas în transcendență. Cu o infinită delicatețe, cu o duioșie care ne face să nu ne simțim lezați în prietăria noastră orgoliu, ne îndeamnă să o urmăm, mai exact spus, ne sugerează că sintem în stare și să merităm să o urmăm. Un tulburător tact pedagogic...

**PE** o piatră din caldarimul Dresdei este incizat un „N“ și mi se explică, în termeni plini de respect, că exact în acest loc a stat cîndva Napoleon și a primit defilarea unor trupe. Faptul are, fără îndoială, rezonanța lui istorică, dar nu pot să nu mă gîndesc că și celelalte pietre din caldarim — pe care au călcat de-a lungul vremii muncitori anonimi, cu ghele mari și grele, îndrăgostiți exuberanți, gata-gata să se ridice în văzduh, femei înarmate, cu pasi nesiguri, și alții alți necunoscuți, autori de nădejde ai civilizației germane — ar merita glorificate.

**DEȘI** între stilul de viață românesc și cel german există numeroase deosebiri, nici o clipă nu am senzația înadaptării. Sintem, și unii, și alții, europeni. Un limbaj comun, al raționalității și umanismului, ne leagă din vremuri imemorabile, dincolo de tragediile istoriei, dincolo de diferențele de temperament și de tradiție. Codul funcționează perfect, fără o instruire prealabilă. La un spectacol cu *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht, ori de cîte ori simt nevoia să aplaud, izbucnește în aplauze și sala, ca și cum am fi repetat de multe ori, împreună, un exercițiu al sincronizării mișcărilor sufletești.

Alex. Ștefănescu

## Prezențe

### românești

#### FRANȚA

● În perioada 2—4 aprilie a.c. a avut loc, în organizarea Centrului de studii la metaforă de pe lângă Facultatea de litere și științe umane a Universității din Nisa, Colocviul internațional Edgar Poe și rațiunea vizionară. Au participat exegeți ai operei marelui scriitor american din Anglia, Belgia, Canada, Franța, Italia, România, Statele Unite. În acest cadru, Ion Hobana a prezentat comunicarea *Poe sub semnul mistificării și al speranței*.

#### U.R.S.S.

● Revista „Narodna Tvorcisti ta Etnografia“ („Creația Populară și Etnografia“), organ al Institutului de Cercetare a Artei Populare, Folclorului și Etnografiei, al Academiei de Științe și al Ministerului Culturii din R.S.S. Ucraina, publică, în nr. 1 (203)/1987, o amplă recenzie la volumul *Proverbe românești*, alcătuit de George Muntean (ed. a III-a, Minerva, 1984, 414 p.), semnată de cercetătorul sovietic, specialist în limba și literatura română, V.E. Șabliovski. Autorul recenziei prezintă cu competență specificul național al genului, istoricul și stadiul actual al paremiologiei românești, subliniind funcționalitatea sistemizării propuse de editorul român și suplețea interpretării date de acesta proverbelor. De altfel, prima ediție a culegerii respective a stat și la baza celei de *Proverbe și zicături românești*, traduse în ucraineană, de S.V. Semcinski, profesor la Universitatea din Kiev. În același număr al revistei cercetătorul sovietic A.A. Kovacs publică studiul intitulat *Paralele ale unei balade carpatice*, în care investighează cu atenție și simț în nuanțelor versiunile ucrainene, române și maghiare ale baladei familiale *Fata măritată după hoț*, contribuind la înțelegerea specificului și devenirii acesteia.

#### R. S. CEHOSLOVACĂ

● Recent apărut, vol. XXXII al *Analelor Universității din Brno* (series scientiae litterarum) este dedicat în întregime aniversării a 60 de ani a profesorului Milan Kopecky, cunoscut specialist din R. S. Cehoslovacă în literatura barocului, alături de alte contribuții din străinătate. Mircea Angheliescu publică aici studiul *The Legend of the Twelve Dreams in Old Romanian Literature*.

#### R.S.F. IUGOSLAVIA

● Revista de literatură și artă „Stav“, editată de Centrul pentru cultură din Kikinda, a publicat în ultimul său număr un amplu grupaj de versuri din creația lui Marin Sorescu. Selecția și traducerea sint semnate de poetul și traducătorul Milan Uzelac.

● Mensualul teatral „Scena“ din Novi Sad publică în numărul dublu (septembrie-octombrie 1986) o amplă recenzie a volumului „Critica în teatru — critica în afara teatrului“, ce reunește lucrările Simpozionului internațional al criticilor de teatru și al teatrologilor, care a avut loc la Novi Sad în cadrul festivalului național de teatru „Sterijno Pozorje“. Cele trei teme dezbătute cu acest oțel au fost: teatru, critică în teatru și a societății; critică în teatru; critică din afara teatrului. În acest sens este salutată elozios „interventia“ plină de substanță și originalitate a criticului român Valentin Silvestru. Opinia acestuia e relatată și comentată pe larg.

● Televiziunea din Novi Sad a transmis, recent, comedia „Autorul e în sală“ de Ion Băieșu.

## „România literară“

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

5 lei