

România literară

Săptăminal editat de
Uniunea Scriitorilor din
Republica Socialistă România

24

EMINESCU și POE

(Paginile 12-13)

„CÎNTAREA ROMÂNIEI”

În această săptămână începe faza finală a întrecerilor din cadrul Festivalului național „Cîntarea României”. Juriile diferitelor secțiuni vor fi prezente, în lunile iunie și iulie, în mai multe centre în țară, urmărind spectacole ale formațiilor teatrale, muzicale, coregrafice, filme ale cineaștilor, manifestări folclorice, expoziții de artă plastică, montaje literare, concerte ale orchestrelor și fanfarelor. Anul acesta etapa finală are loc în principal în orașe care nu dispun de instituții profesionale; e de presupus că forurile locale vor face tot ce e necesar pentru ca programele să se desfășoare sărbătorește, cu o participare corespunzătoare a publicului.

La capătul a doi ani de competiție, de eforturi inspirate și muncă sistematică, cei mai buni vor fi răsplătiți cu diplome și medalii, își vor vedea încredunat strădaniile îndelungate. Scriitorii, artiștii, activiștii culturali chemați să cîntărească în mod chibzuit și cu exigență rezultatele au îndatorirea să sprijine talentele veritabile, să încurajeze formele noi de expresie și valorificarea tradițiilor populare, să stimuleze ceea ce e autentic și expresiv.

Numărul participanților la festival e de ordinul milioanei. Volumul manifestării, domeniile implicate, ca și valorile angajate arată câtă însemnătate capătă azi la noi activitățile creatoare pe tărîm cultural și ce bogată e experiența românească în domeniul creației de masă. Nu există, practic, nici o localitate, nici o întreprindere sau instituție care să nu participe, într-un fel sau altul, la uriașa mișcare ce încheie acum a șasea ediție a atât de originalului nostru festival național. În decursul celor aproape doisprezece ani de existență, „Cîntarea României” s-a constituit ca un cadru deosebit de fecund pentru potențarea energiilor creatoare ale muncitorilor, țărănilor, intelectualiilor de toate vîrstele și din toate regiunile țării. Competiția a favorizat explorarea mai adîncă a surselor, a contribuit la canalizarea inspirației artiștilor pe făgașuri ale frumosului real, ajutînd deopotrivă la combaterea denaturărilor și poluării folclorului, a invaziei succedaneelor, a mistificărilor și mimetismelor. Sub bolta atât de încăpătoare s-au valorificat felurite inițiative culturale, unele sedimentîndu-se prin periodicitate, dînd impulsionări noi inițiativelor artistice, către inventivitate și originalitate. S-au multiplicat, de asemeni, în spiritul politicii culturale a partidului și statului nostru, interferențele între arta profesionistă și arta amatoare, cu efecte dintre cele mai oportune în ce privește calitatea producțiilor artistice. E de așteptat ca și în desfășurarea fazei finale instituțiile artistice să acorde sprijinul lor calificat formațiilor de amatori. Și ca forurile care călăuzesc întreaga activitate să generalizeze rezultatele bune, reținînd tot ce a fost pozitiv pe scenele concursurilor, discutînd cu franchețe și neajunsurile ce trebuie înlăturate.

Marea sărbătoare a muncii și creației înseamnă o amplă manifestare a oamenilor cu haruri artistice în fața a mii și mii de spectatori. Imprejurarea trebuie să se constituie și ca un nou impuls dat tuturor celor ce își consacră forțele și talentele ridicării nivelului cultural al maselor. Tovarășul Nicolae Ceaușescu a definit astfel importanța Festivalului național: „Întreaga creație, în toate domeniile, trebuie să fie pătrunsă de spiritul revoluționar, de umanism, să contribuie la educarea și formarea conștiinței socialiste revoluționare a maselor populare. O mare însemnătate are, în această privință, Festivalul național «Cîntarea României», care reprezintă cel mai larg cadru de participare a maselor populare la viața cultural-artistică, la păstrarea și dezvoltarea geniului creator colectiv al culturii și artei naționale”.

„România literară”



DORU ROTARU: Vară

Corolar

In larguri, eu țintesc doar Viitorul,
Partid al meu, sint flămară de sînge,
Și nu mă tem furtuni că ne-or infringe
Sau ne-or zăgăzui vreodată zborul.

Zvirli-am fire lungi de umilînțe
Și făurim cu-al demnității-ndem.
Ni-e viziunea păcii în poem
Și rodnicii-n mirabile semințe.

Menirea mea cu tine o-implinesc
Și fiii mei desăvîrși-vor anii
Pe solul nostru drag și românesc !

Oricit imi ceri : suișuri sau strădanii
Sint tot la post cu-antenele și versul
Nu-mi ostenesc nici visele nici mersul !

Comoara noastră

Te-ascult preasfîntă limbă românească
Cu nobile accente milenare ;
Te-ascult cu imbieri aromitoare
Menite în vecii să dăinuiescă.

Audu-l cuvîntînd pe Sadoveanu,
Din verbul lui respiră Poezia ;
Hotarul ni-l trazezi și armonia,
Cuprinzi surisul gîndului și-aleanul.

Vă recunosc, cuvinte, viitorul,
În sunet eu aud și tricolorul,
Comoara noastră de-a ne ști români.

Sub virstele Ceahlăului de-argint
Am fost și vom rămîne-n veci stăpîni
Cu româneasca limbă-ntinerind !

Al. Jebeleanu

România literară

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

Din 7 în 7 zile

Pentru afirmarea spiritului raţional, constructiv

În condiţiile interdependenţelor contemporane, problemele păcii se pun atât pe plan global, cât şi pe plan regional, într-o relaţie de interacţiune dialectică: reducerea tensiunii mondiale ar favoriza soluţionarea problemelor locale, după cum stingerea focarelor locale de încordare şi conflict ar marca certe contribuţii la însănătoşirea climatului politic mondial.

Această relaţie a constituit fondul convorbirilor dintre preşedintele Republicii Socialiste România, tovarăşul Nicolae Ceauşescu şi preşedintele Comitetului Executiv al Organizaţiei pentru Eliberarea Palestinei, tovarăşul Yasser Arafat. De ani şi ani, situaţia din Orientul Mijlociu generează tensiune în relaţiile internaţionale, creează permanente primejdii, cu consecinţe imprevizibile. Pornind tocmai de la aceste realităţi, dialogul la nivel înalt româno-palestinian — ale cărui concluzii au fost consemnate în Comunicatul comun adoptat — a relevat cu o deosebită pregnanţă necesitatea de a se întreprinde acţiuni energice, neobosite, în scopul găsirii unor soluţii raţionale pentru instaurarea păcii în regiune. Astfel, tovarăşul Nicolae Ceauşescu a reafirmat poziţia profund consecventă a României privind instaurarea unei păci trainice şi globale pe baza retragerii Israelului din teritoriile arabe ocupate, rezolvării problemei poporului palestinian prin recunoaşterea dreptului său la autodeterminare — inclusiv la crearea unui stat palestinian propriu, independent —, asigurării integrităţii, suveranităţii şi securităţii tuturor statelor din zonă. Odată cu cristalizarea acestui cadru politic, convorbirile au subliniat clar şi principala cale de acţiune practică: organizarea unei conferinţe internaţionale, sub auspiciile O.N.U. În prezent există un context internaţional mai favorabil organizării unei asemenea conferinţe pentru care se pronunţă acum chiar şi state ce până nu demult respingeau categoric şi aprioric însăşi ideea unei asemenea acţiuni.

CONSOLIDAREA păcii în lume este un obiectiv complex, cu multiple aspecte şi cerinţe. În repetate rânduri, tovarăşul Nicolae Ceauşescu a subliniat necesitatea lichidării stării de subdezvoltare, stare comparată cu o „bombă cu explozie întârziată”, de natură să provoace grave perturbaţii destabilizatoare pe plan mondial, să ducă la asecutirea continuă a contradicţiei dintre statele sărace şi cele bogate, să genereze mari pericole pentru perspectivele de viitor ale păcii. Justeţea acestei orientări şi-a găsit expresie în documentul Cu privire la lichidarea subdezvoltării şi instaurarea noii ordini economice internaţionale, adoptat la recenta Consultativă de la Berlin a Comitetului Politic Consultativ al statelor participante la Tratatul de la Varşovia. În completarea celorlalte documente adoptate de consfăţuire, acesta pune în lumină relaţia nemijlocită dintre problemele întăririi păcii, securităţii şi dezarmării, pe de o parte, şi, pe de altă, problema dezvoltării.

În document se face o cuprinzătoare analiză a cauzelor social-politice şi economice ale fenomenului subdezvoltării — una din cele mai dureroase şi nocive sechele ale exploatarea colonialiste — a factorilor care au întreţinut şi chiar agravat acest fenomen — neocolonialismul, scurgerea de resurse financiare şi umane din ţările în curs de dezvoltare, raporturi comerciale inechitabile şi, în mod deosebit, practica dobinzilor înalte, care au determinat uriaşa datorie externă ce striveşte progresul acestor state.

Documentul cristalizează un program complex de acţiuni, preconizându-se restructurarea pe baze democratice a relaţiilor economice internaţionale; limitarea procentuală a plăţilor anuale în contul datoriei externe; eliminarea arbitrarului, a embargourilor, boicoturilor şi blocadelor comerciale, de credit şi tehnologice, a restricţiilor protecţioniste; organizarea, în cadrul O.N.U., de negocieri concrete în vederea soluţionării globale şi echitabile a celor mai importante probleme economice internaţionale; convocarea unui forum mondial de examinare complexă a problemelor instaurării noii ordini economice mondiale.

PROBLEME economice acute au figurat pe agenda întinerii la nivel înalt de la Veneţia a celor şapte state occidentale industrializate: contradicţiile dintre S.U.A., Piaţa Comună şi Japonia, deficienţele comerciale, politicile fiscale şi monetare, barierele protecţioniste. Concomitent, la Veneţia au fost abordate şi probleme politice, inclusiv ale relaţiilor Est-Vest, îndeosebi problema rachetelor nucleare. S-a creat un prilej al carei rezervele manifestate de unele state vest-europene să fie depăşite, atenuându-se vechiul mod de gândire care se cramponează de perpetuarea ameninţării nucleare ca factor de descurajare. Ratiunea însăşi pledează pentru „opţiunea zero”, singura cale pe care omenirea poate fi eliberată de coşmarul holocaustului nuclear.

România socialistă, preşedintele Nicolae Ceauşescu au subliniat în repetate rânduri necesitatea ca statele europene să-şi asume o mai mare răspundere, să-şi facă mai puternic auzit glasul în favoarea păcii. Opinia publică internaţională îşi exprimă speranţa că întinirea de la Veneţia, indiferent de evoluţia şi rezultatele dezbaterilor economice, va contribui la netezirea căilor spre un consens în direcţia finalizării tratatelor pentru eliminarea rachetelor cu rază medie de acţiune.

Ceea ce ar coresponde interesului popoarelor Europei şi ale lumii, cerinţelor supreme ale păcii şi vieţii.

Cranicar

2 România literară

Viaţa literară

Zilele culturii călinesciene

● Dedicată Conferinţei Naţionale a P.C.R., ediţia a XIX-a a „Zilelor culturii călinesciene” a avut loc în Municipiul Gheorghe Gheorghiu-Dej în perioada 1-6 iunie a.c. Au participat un mare număr de scriitori, critici şi istorici literari, cadre didactice, oameni de cultură din Bucureşti, Iaşi, Cluj-Napoca, Bacău şi din localitatea gazdă.

În după-amiaza zilei de 4 iunie a avut loc festivitatea oficială de deschidere a „Zilelor culturii călinesciene” în cadrul căreia au rostit alocuţiuni: Constantin Th. Ciobanu, preşedintele Societăţii „G. Călinescu”, Elena Floares, primarul Municipiului Gheorghe Gheorghiu-Dej, Petru Enăsoaie, preşedintele Comitetului judeţean de cultură şi educaţie socialistă Bacău, George Genoiu, redactor şef al revistei „Ateneu”, „Prelecţiunea” tradiţională „Despre G. Călinescu” a fost rostită la această ediţie de prof. univ. dr. docent Constantin Ciopraga.

În cadrul festivităţii de deschidere a avut loc decernarea Premiului Societăţii „G. Călinescu” pentru anul 1985. Prof. dr. docent Alexandru Piru, preşedintele juriului, a înmănat criticului Silviu Angelescu premiul acordat volumului său „Portretul literar”, apărut la Editura Univers.

● În zilele de 29-31 mai a.c. s-a desfășurat la Sebeş-Alba cea de a şaptea ediţie a Festivalului „Lucian Blaga”, manifestare de prestigiu înscrisă în cadrul Festivalului naţional „Cântarea României”, organizată sub auspiciile Comitetului judeţean de cultură şi educaţie socialistă Alba, Asociaţia scriitorilor din Sibiu şi ale Casei de cultură Sebeş-Alba.

Programul festivalului a cuprins: Concursul naţional de poezie, Concursul de interpretare a poeziei lui Lucian Blaga, Sesiunea de comunicări „Lucian Blaga, militant patriotic în cultura română”, precum şi Expoziţia documentară „Lucian Blaga” şi evocările „Lucian Blaga urmat de contemporani”.

La sesiunea de comunicări au participat: prof. univ. dr. Achim Mihai, lector univ. dr. Liviu Zăprian, lector univ. dr. Andrei Marşa, lector univ. dr. Vasile Mucă, lector univ. dr. Aurel Cădeban şi poetul Mircea Vaida.

Evocările au fost făcute de Mircea Tomuş, Augustina

În partea a doua a festivităţii de deschidere, pe scena Casei de cultură, un frumos recital liric a susţinut actriţa Leopoldina Bălanuţă. A urmat un moment muzical realizat de trio-ul cameral „Syrinx” din Bacău.

În zilele de 5-6 iunie a avut loc sesiunea de comunicări şi dezbateri pe secţiuni: secţia „Literatură clasică” cu tema Modernitatea lui Caragiale (coordonatori: Mihai Drăgan şi Eugen Simion); secţia „Arte” cu tema: Muzica între raţiune şi sentiment (coordonatori: George Genoiu, Eugen Pricope, Valentin Silvestru); secţia „Sociologia literaturii” cu tema: Literatură şi istorie (coordonatori: Marian Papahagi şi Al. Zub); secţia „G. Călinescu” cu tema: Profesorul Călinescu (coordonator Alexandru Piru); secţia „Literatură contemporană” cu tema Realismul literaturii de azi (coordonator Nicolae Manolescu).

În seara zilei de 5 iunie, în parcul „G. Călinescu”, s-a desfășurat recitalul liric intrat în tradiţie, „Poetul în cetate”. Au citit din versurile lor, în faţa publicului onestean, poezii: Sergiu Adam, Calistrat Costin, C. Th. Ciobanu, Cornel Galben, Ovidiu Genaru, Magdalena Ghica, Gh. Izbăşescu, Victor Mitocaru, Mihai Pauluc, Dan Sandu, Viorel T. Sălăgean, Valeriu Vrinceanu, Aurelian

Zisu, Emanoil Arhip, Alina Păun, Doina Uricariu. Tot în cadrul manifestărilor culturale din municipiu a fost vizitată Expoziţia literar-artistică „Eminescu în universalitate”, continând manuscrise şi ediţii eminesciene din colecţia Dumitru I. Grumăzescu şi tablouri ale pictorului Gheorghe Mocanu aflate în colecţii onestene.

Alt moment al manifestărilor l-a constituit acordarea premiului Societăţii „G. Călinescu” pe anul 1986. Juriul format din Al. Piru (preşedinte), Al. Călinescu, Constantin Th. Ciobanu, Gabriel Dimisianu, Mihai Drăgan, Nicolae Manolescu şi Eugen Simion a hotărât să premieze pe Ion Bogdan Lefter pentru volumul „Alexandru Ivaşcu — Păsările” apărut la Editura Albatros.

Cu prilejul „Zilelor culturii călinesciene” din acest an s-a difuzat un nou număr din „Jurnalul literar”, foaie trimestrială a Societăţii culturale „G. Călinescu” a oamenilor muncii din Municipiul Gh. Gheorghiu-Dej editată de revista „Ateneu”.

La programul complex de acţiuni culturale ce a avut loc în aceste zile în municipiul Gh. Gheorghiu-Dej au participat: Sergiu Adam, Andi Adrieş, Ion Apetroaie, Sultana Avram, Constantin Berdiţă, Constantin Călin, Al. Călinescu, Mircea Cărtărescu, Constantin Th. Cio-

banu, Constantin Ciopraga, Calistrat Costin, Ion Cunţan, Gabriel Dimisianu, Mihai Drăgan, Dan Dumitrescu, Vasile Florea, Cornel Galben, Ovidiu Genaru, George Genoiu, Magdalena Ghica, Dumitru Grumăzescu, Elisabeta Iosif, Lucia Iachim, Ion Bogdan Lefter, Cristian Lupanec, Nicolae Manolescu, Dumitru Matală, Ioan Micu, Victor Mitocaru, Cristian Moraru, Marian Papahagi, Aristotel Pilipăuţeanu, Al. Piru, Eugen Pricope, Viorel T. Sălăgean, Valentin Silvestru, Eugen Simion, Viorela Sorta, Dorin Speranţia, Cornelia Stănescu, Cristian Teodorescu, Marcel Tofan, Laurenţiu Ulici, Doina Uricariu, Mihai Zamfir, Aurelian Zisu, Al. Zub şi alţii.

A fost prezentă la manifestările din cadrul „Zilelor culturii călinesciene” doamna Alice Vera Călinescu, soţia lui G. Călinescu.

Au fost de asemenea prezenţi tovarăşii: Elena Floares, prim secretar al Comitetului municipal de partid, primar al municipiului Gh. Gheorghiu-Dej, Petru Enăsoaie, preşedintele Comitetului judeţean de cultură şi educaţie socialistă Bacău, Aglaia Livadă, secretar al Comitetului municipal de partid, Rada Costandache, preşedintele Comitetului municipal de cultură şi educaţie socialistă.

Festivalul Lucian Blaga

Buzora şi Petre Buşa. Au mai participat poezii Ion Mircea, Ion Mărgineanu şi Dumitru Mălin. În cadrul manifestărilor a avut loc gala laureatilor concursului de poezie.

Cuvîntul de închidere a Festivalului a fost rostit de Gheorghe Maniu, directorul Casei de cultură din Sebeş-Alba.

Juriul concursului de poezie „Lucian Blaga”, alcătuit din: Ion Horea (preşedinte), Ion Arcas, Ion Băscă, Dan Laurentiu, Hera Mariana Gheorghe Maniu, Ion Mărgineanu, Ion Mircea şi Ion Moldovan, a hotărât acordarea următoarelor premii: Premiul Festivalului „Lucian Blaga” — Simon Petru Oprea, Rădauţi; Premiul Uniunii Scriitorilor şi al revistei „România literară” — Gabriela Nedelea, comuna Corbeni, Argeş; Premiul revistei „Transilvania” şi al Asociaţiei scriitorilor din Sibiu — Silviu Popescu, Craiova; Premiul revistei „Luceafărul” — Luminiţa Căcoş, Braşov; Premiul revistei „Steaua” — Ramona

Fotiade, Bucureşti; Premiul revistei „Tribuna” — Paul Doru Chinezi, Lugoj; Premiul revistei „Contemporanul” — Victoria Milescu, Bucureşti; Premiul revistei „Familia” — Victor Martin, Cluj-Napoca; Premiul revistei „Astra” — Daniela Trandafir, Bistriţa; Premiul revistei „Vatra” — Augustin Ioan, Bucureşti; Premiul C.J.C.S. Alba — Pop Aurel, Satu Mare; Premiul ziarului „Unirea”, Alba Iulia — Cristea Pompiliu, Buzău; Premiul C.I.C.P.M.A.M. — Bocai Mihai, Tîrgu Mureş; Premiul Consiliului Judeţean al Sindicatelor, Alba — Emil Perşa, Cluj-Napoca; Premiul Comitetului judeţean Alba al U.T.C. — Vasile B. Gădălin, Cluj-Napoca, Ion Munteanu, Sfîntu Gheorghe; Premiul Bibliotecii judeţene, Alba — Mircea Rusu Bărian, Sfîntu Gheorghe; Premiul Consiliului oraşenesc al Sindicatelor Sebeş — Mihaela Muraru-Mindrea, Bucureşti; Premiul U.T.C. Sebeş — Maria D. Petre, Alba Iulia; Premiul Caminului cultural Lanţram — Mureşan I. Antim, Arad.

La Muzeul Literaturii

● Muzeul Literaturii Române a organizat o manifestare prilejuită de împlinirea a 30 de ani de la moartea lui G. Bacovia. Despre viaţa şi opera marelui poet au vorbit Ion Horea, Dinu Făgădău, Tudor Opris, Florentin Popescu, Gabriel Bacovia.

A urmat un recital din lirica bacoviană susţinut de actorul Sorin Postelnicu, de la Teatrul Giuleşti.

În încheierea manifestării ce s-a desfășurat la casa memorială „Bacovia”, membri ai cenaclului literar „G. Bacovia” au recitat versuri omagiale din creaţia proprie.

Manifestări I.L. Caragiale

● Cu prilejul împlinirii a 75 de ani de la moartea lui I. L. Caragiale, Muzeul Literaturii Române a organizat, la sediul din str. Fundaţiei, un simpozion sub genericul „Naţional şi universal în opera lui I. L. Caragiale”.

Au fost invitaţi să ia cuvîntul Heana Berlogea, Stefan Cazimir, Alexandru George, Valentin Silvestru, Alexa Visarion.

Au fost audiate fragmente din creaţia marelui dramaturg în interpretări celebre din istoria teatrului românesc.

● Biblioteca Centrală Universitară din Bucureşti, în colaborare cu Facultatea de Limba şi literatura română şi Editura „Minerva”, a iniţiat simpozionul „I. L. Caragiale — un clasic al nostru”. Au vorbit despre proza, ziaristica şi dramaturgia lui Caragiale: Teodor Vărgolici, Stefan Cazimir, Cezar Tabarcea, Florin Manolescu. După vizitarea expoziţiei de carte caragialeană, studenţii de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” au susţinut un moment artistic.

Lansare de carte

● La sediul Bibliotecii „M. Sadoveanu” din „Capitală” s-a desfășurat un simpozion cu prilejul apariţiei volumului „Înainte de a uita” de Paul Cortez. Au luat cuvîntul Artur Silvestri, M. N. Rusu, Costin Monea, Al. Raicu, Mircea Horia Simionescu, Ion Crînguleanu, Constantin Bogdan, Florian Saioe, Marcel Mihalas, Victor Gh. Stan, Petru Marin, Radu Bagdasar, Heana Vulpescu. A citit fragmente din volumul „Înainte de a uita” Elvira Ivaşcu. Din partea bibliotecii „M. Sadoveanu” a vorbit Doina Guica.

Întîlniri cu cititorii

● Halamb Zincă, Elena Marinescu Gronov, la întreprinderea „Ventilatorul”; Anghel Dumbrăveanu la Şcoala interjudeţeană de partid din Timişoara; Marian Odangiu, Viorel Marinescu, Mircea Pora, Carmen Odangiu, la liceul nr. 1 din Lugoj.

● Poezii Cezar Baltag şi Petre Got au avut un fructuos dialog (joi, 4 iunie a.c.) cu profesorii şi elevii Şcolii generale nr. 190 din Bucureşti, privind poezia românească de azi, după care au citit din creaţia lor.

Manifestări literare în municipiul Constanţa

● În organizarea Consiliului Politic Superior al Armatei şi a Uniunii Scriitorilor, în municipiul Constanţa, au avut loc în zilele de 5-6 iunie a.c. manifestări literare dedicate oamenilor muncii de pe platformele petroliere din apele româneşti ale Mării Negre.

În cadrul acestor manifestări au fost prezentate creaţii poetice cu tematică eroică-patriotică, poeme consacrate partidului, patriei, spiritului creator al constructorilor noii societăţi. Şi-au dat concursul poezii Traian Iancu, Vlaicu Bărna şi Ion Iuga,

dintre care menţionăm: Premiul Uniunii Scriitorilor — Ana Maria Crişan din Tg. Mureş; Premiul revistei „Ramuri” — Ilie Ştefan Antonie din Craiova; Premiile Editurii „Serisul românesc” — Dumitru Gruiă şi Ion Florescu din Craiova; Premiile Editurii „Ion Creangă” — Georgeta Diaconu, elevă în clasa a II-a, Craiova, şi Ioana Zbiricog, elevă în clasa a VI-a, Oradea.

precum şi prozatorul Voicu Bugariu, autorul recentului roman, apărut la Editura Literară, „Coborire în ape”.

● În cadrul manifestărilor literare din municipiul Constanţa, colonelul Constantin Zamfir, din partea Editurii Militare, a înfăţişat preocupările editurii pentru promovarea unei literaturi originale, patriotice şi umaniste. A fost prezentată monografia „România în anii primului război mondial”, care urmează să vadă lumina tiparului în preajma aniversării glorioaselor bătălii de la Mărăşeşti, Mărăşti şi Oituz, din vara anului 1917.

Romanul istoric

DE CE romanul istoric? De ce această temă revine destul de des în spațiul publicistic și, mai mult decât atât, romanul istoric în sine devine subiect al confruntării interioare a din ce în ce mai mulți prozatori? Cred că factori obiectivi și subiectivi au scos din nou la lumină formule și teme literare ce păreau epuizate sau cel puțin căzute în desuetudine. Faptul nu este propriu doar literaturii noastre sau măcar literaturii aparținând acestui capăt de continent. De fapt „noul roman istoric” izbindește în cele mai neașteptate zone literare, între campionii săi numărându-se autori de talia unui Vargas Llosa sau de renumele unei Yourcenar. Trebuie să admitem că noțiunea de **roman istoric** este din ce în ce mai confuză iar neclaritatea în creștere nu face decât să adauge valoare, să îndepărteze și să șteargă din memoria colectivă un trecut al speciei care nu a fost întotdeauna de admirat. Inceputurile, ca toate inceputurile, au fost stingace și în același timp eroice. Dar tocmai de la acel început se trag și „necazurile” speciei. Nu precumpănesc cele estetice, după cum ar fi firesc, ci cele ce țin mai mult de etica, de deontologia literară. Spre deosebire de romanul de „moravuri”, romanul „istoric” are o bătaie mai lungă și mai profundă. Am putea face un joc de cuvinte spunind că „romanul istoric” se diferențiază de „romanul de moravuri” prin aceea că este cu precădere moralizator. Ce altceva ar fi dorit autorii primăverii „romanului istoric” decât să-și pună cititorii în puțin comoda situație de a se compara cu înaltașii sau, cel puțin, cu niște modele mai mult sau mai puțin inventate dar avind autoritatea de necontestat a faptului că aparțin istoriei, că au devenit nemuritori față de clipa trecătoare a prezentului. Intenția didactică este transparentă iar uneori declarată. De aici și caracterul său profund angajat față de momentul politic imediat, cit și o anumită doză de perisabilitate — ciudat, nu? — proprie oricărei scrieri ocazionale. Acestea ar fi premise teoretice pentru o lungă listă de „păcate” specifice „romanului istoric”. Și pentru a încheia descrierea sumară a părții umbrite trebuie să menționăm că în istoria sa, acest tip de roman a fost la un moment dat tribut arbor concepțiilor și ideologiilor nefaste. Mai mult aiurea decât la noi „heimatromanul”, devenit foarte rapid un instrument de dresură a sufletului juvenil, reprezintă culmea nefericirii unei specii românești. Dar toate acestea au fost boli ale copilăriei.

După cum aminteam, asistăm astăzi la un revirmament, ba chiar mai mult, la o mutație spectaculoasă a acestei specii. Nu toate mutațiile în literatură ca și în viață sînt fericite. Ceea ce s-a întimplat pînă acum cu „romanul istoric” este totuși un fapt benefic. Păstrînd în continuare distanțarea față de romanul „de moravuri”, romanul „istoric” a găsit calea secretă către problemele fundamentale ale condiției umane. Putem spune, fără teama de a greși din pricina incintării, că romanul „istoric” contemporan și-a găsit noi dimensiuni calitative în chiar defectele sale esențiale. Respectînd cu minuție specificul epocilor descrise, noii autori de roman „istoric” caută în momentul istoric nu datul clipei, ci datul uman. Convenția respectării adevărului istoric este involucria ce adăpostește adevărul artistic. Imaginea populară despre un anumit erou sau despre un anumit moment istoric este cel mai autorizat vehicul cu ajutorul căruia artistul își transportă încercătura sa de adevăr și frumos. Romanele acestea „istorice” sînt îndeobște meditații grave și responsabile asupra felului de a fi al omului în anumite condiții. Este evident că depărtarea în timp clarifică fără putință de tăgădă aceste condiții. Tulburarea vremurilor, clipele de cumpănă, de îndoială se văd cel mai bine de la distanță. Tot astfel adevăratele izbînzi ale spiritului și minții se deslușesc limpede pe fundalul zărilor îndepărtate. Dacă am face apel la un principiu clasic al punerilor în scenă am putea susține că nu epoca istorică este aceea care conține tema, subiectul unui roman „istoric” ci invers, tema își alege epoca, momentul care o slujește mai bine. Cred că în această inversare a relației rezidă caracteristica principală a noului roman „istoric”. De aici pornește și o evidentă participare a romanului de acest tip la dialogul cu contemporaneitatea, pentru că punctul de vedere, poziția de pe care se întreprinde explorarea literară nu poate fi decât unul strict determinat de cerințele complexe ale imediatului. Argumentul, de cele mai multe ori justificat, pe care un autor îl aduce în motivarea lipsei de acuitate a unei opere inspirate din realitatea imediată, argument constînd în lipsa „distanței necesare” în aprecierea numitei realități,

în cazul romanului „istoric” devine caduc. Nu desenul exact al meandrelor devenirii constituie ținta principală a autorului de roman „istoric”, ci sensul și mai ales semnificația acestora. Căutarea semnelor continuității, a permanențelor, a repetabilității și mai ales înțelegerea prezentului, prin prisma autoritară a unui trecut cunoscut și înțeles, devin obiectivele de primă linie în acest caz.

CIT de cuprinzătoare este această specie de roman? Cînd un roman poate fi considerat „de actualitate” și cînd el aparține familiei cu ușor specific ancilar numită „istorică”? Este cunoscută lucrarea lui Georg Lukács dedicată romanului istoric, dar o să-mi permit să nu mă refer la aceasta, cu toate că ar fi cel mai la îndemînă — fie prin adevărate, fie prin confruntarea cu ea. Voi propune o altă ieșire pornind de la opoziția recunoscută între trecut și prezent. Trecutul este alcătuit din totalitatea faptelor ce nu mai pot fi modificate prin intervenția noastră. Prezentul este alcătuit din totalitatea faptelor nedesăvîrșite care suferă acțiunea noastră și în urma ei devin trecut, adică săvîrșite. Viitorul este alcătuit din totalitatea faptelor noastre nesăvîrșite. Dar să ne oprim doar la trecut și prezent. Unde se oprește sfera romanului istoric, în sensul clasic al noțiunii, în literatura română? Un roman despre actul naționalizării aparține, cred, cu totul, categoriei de roman istoric. Un roman a cărui acțiune este plasată cu numai cinci ani mai tîrziu va fi considerat însă de toată critica un roman dacă nu de contemporaneitate cel puțin foarte actual. Un roman despre reforma agrară este evident deja un roman istoric, pe cînd un roman despre tragedia Ardealului de nord se va insera într-o acută contemporaneitate. Se vede limpede că nu situarea temporală impune sau nu un roman în sfera istoricului ci altceva. Ce anume? S-ar putea să fie tocmai acel element care hotărăște scizura dintre trecut și prezent — săvîrșirea sau nedeșăvîrșirea unui fapt. Desigur că nu este vorba de prelungirea evenimentială, de încheierea sau nu a unui proces istoric, ci de desăvîrșirea acestuia în planul conștiinței istorice. Datorită unor circumstanțe participarea noastră la anumite clipe ale trecutului este evidentă. Participarea noastră, a celor cărora prezentul le aparține, la momente îndepărtate se face la nivelul conștiinței istorice, trecutul în totalitatea lui conținînd oaze de nedeșăvîrșire. La săvîrșirea lor lucrăm încă. Toate acele fapte care, desi s-au petrecut în vechime, participă încă, și uneori hotărîtor, tragic chiar, la prezent, în mod firesc, natural fac parte din acest prezent. Despărțirea de anumite momente ale existenței noastre, fie individuale, fie sociale nu se petrece în momentul încheierii acțiunii, ci în momentul în care semnificația ei a fost pe deplin înțeleasă, asimilată și depășită. Abia atunci faptele devin trecut adevărat, un trecut ilustrativ și nu unul obsesiv. Romanul „istoric” de azi este preocupat de astfel de lucruri, este un „vehicul” cu care putem explora aceste părți mai puțin cunoscute ale prezentului nostru și pe care în mod eronat îl numim și uneori îl credem trecut.

Romanul „istoric” românesc de azi atrage din ce în ce mai mulți scriitori, cu toate că, din punct de vedere estetic, dificultățile în realizarea sa sînt destul de serioase. În primul rînd, nivelul de recunoaștere, cel care asigură un succes imediat oricărui roman, chiar dacă este el facil, în cazul romanului „istoric” nu se află „la vedere” ci în structura internă a operei, ascuns de inscenarea, de convenția inevitabilă a genului. În al doilea rînd, punerea în scenă presupune nu doar o temeinică documentare, ci chiar o știință a disimulării acestei documentări. Deocamdată mai toți autorii de roman „istoric” sînt categorisiți drept „stilști”, ba chiar arătați cu un deget mustrător ca fiind vinovați de păcatul calofiliei. Îmi spun în gînd că nici n-ar fi rău dacă mai mulți prozatori români de azi ar fi mai iubitori de frumusețea limbii noastre. Exprimarea lcnită sau lincedă ține uneori locul „vieții adevărate” sau al „psihologiei profunde și subtile”. Nu vreau și nici nu pot să cred că romanul „istoric” ar putea face singur o literatură. Dar sînt convins că încetul cu încetul se va putea vedea că el a mai deschis încă o fereastră către extraordinara lume care ne cuprinde. Victoria sa va fi definitivă în clipa în care criticul și cititorul nu vor mai simți nevoia de a se ajuta sau de a-l ajuta, denumindu-l „istoric”. Victoria sa va fi folositoare cînd va fi doar roman. Un roman interesînd și interesat în actualitate.

Eugen Uricaru



ION PACEA : Din ciclul *Naturi statice* (Expoziție deschisă la Muzeul de artă)

Inima patriei

In juru-mi spice, și in juru-mi
spice de aur ; din pămînt
spicele urcă pînă-n steaguri,
să fluture peste cuvînt.
In juru-mi osii, și in juru-mi
osii de cercuri, de secunde,
inima patriei e-acolo
unde lumina-i fapt și unde
visarea timplii e-o lucrare
fără de seamăn. Ochii știu
că trupul patriei e pururi
cuprins de facere și viu.
In juru-mi oameni, și in juru-mi
oameni îndrăgostiți de cîmp,
nunta miresemelor in simțuri
primind-o după un straniu schimb.
In juru-mi arderea, și-n juru-mi
arderea sinelui, ofrandă
patriei ; cîntec peste toate,
sfînt cîntec, zămislind și-o-naltă
albie pentru viitor.
In juru-mi vara se răsfață,
bagata vară, inția oară,
rostind un jurămînt pe viață.

Ion Popescu

Lumină de iunie

Lumină de iunie, lumină sărbătoare,
Lumină ce o numim Libertate,
Lumină a nescatelor izvoare,
Lumină dor, lumină demnitate.

Lumină a privirii, lumină a florii
Lumină ce crește in gînd,
Lumină a marilor victorii,
Lumină in lumină trecînd.

Lumină de iunie, lumină nemurire,
Lumină de griu și de pine,
Lumină faptă, lumină împlinire,
Lumină de pace, lumină de bine.

Miron Țic

Li s-a zis

„Talpa Țării”

Li s-a zis „Talpa Țării”
poate și pentru că duc in palme
cîmpiile și munții acestui adevăr și
cu hărțile vieții tipărite pe chipuri
ostenind cu sufletul intru speranță
nepăsători pășesc pe de-a dreptul
cînd in cer cînd in pămînt

Intrebați-i cum se numesc
și in cuvintele lor
veți auzi cum se deschid izvoarele.

George L. Nimigeanu

Magic și fantastic



PROZA scurtă a lui Vasile Rebreanu aparține, indiscutabil, deceniului opt, cum s-a afirmat deja, prin recursul insistent la eresuri și fantastic, prin radiografierea adolescenței ca topos imprevizibil, seducător, prin tonalitatea baladescă ori poematică a unor secvențe.

Fantast prin excelență, Vasile Rebreanu nu-și întemeiază proza pe resursele tradiționale ale povestirii ca materializare verbală a memoriei individuale ori colective. Naratorul său refuză logica diurnă a existenței, el construiește, complice în texturi paradoxale, dramatizează, atras de senzational, îl provoacă atunci când nu se ivesc singur, experimentează stări și relații inedite, cel mai adesea în regim nocturn. „Tăcută ca oglinda e fața omului” — iată argumentul unui stil și al unei atitudini. Realul este citit sub semnul oglinzii, adică răsturnat, diform, încercat cu alte înțelesuri, pe dos. Fantasticul este extras cu dexteritate și nesfârșită, evidentă delectare din cea mai infimă cută a banalului. Citeva dintre cele mai izbutite piese ale volumului mustesc de o atmosferă misterioasă, stranie, magică aproape, întreținută cu o forță expresivă descinzând semet din Caragiale, Voiculescu ori Eliade. Interesul prozatorului este captat aproape în exclusivitate de dimensiunea pur umană a ființei: de aici benigna atemporalitate a prozelor sale, rara, întâmplătoare, întotdeauna secundară plasare în coordonate sociale a vreunui eveniment existențial.

În *Între ape* — o pensiune stranie și Umbra ca de fum a fetei, și în alte câteva proze ale volumului antologic, avem de-a face cu foarte bine conduse scenarii polițiste. Suspansul, succesiunea strinsă a secvențelor, încatenarea perfectă a detaliilor au o însemnătate egală cu subtextul moral, cu fabula pe care o enunță uneori în gravă tonalitate ardeleană: „Dacă ne-am simți vinovați de răul din jur, de crima de sub fereastra noastră, aceasta nu s-ar mai produce”. Prozatorul recurge și la accesorii proprii artei dramatice: izolează scenice destine, sugerează teatral situația în spațiul personajelor, esențializează enunțurile, le face emblematic. Nu de puține ori dialogurile sint ambiguizate până în pragul absurdului, tot așa cum altă dată straniețea comunicărilor noncomunicante, singurătatea tragică a eroilor amintește de teatrul sartrian.

În *Între ape*, scena pe care se vor revela câteva destine este decupată net din peisaj. Pe „un pământ înconjurat de apele mării” tensiunea confruntărilor interumane poate să crească halucinant, existențele marcate de Vină, în vași nuanțe kafkieni, își vor deconspira tainele sub imperiul unui decor premonitor („Ea, luna, se năștea noapte de noapte din acest uriaș animal albastru-verzui, neliniștit, gata să mîngie, gata să ucidă”). Inrudirile profunde pe care autorul le descoperă sau le inventează, ceea ce e același lucru, între oameni și locuri, își păstrează nealterate nu doar misterul ci și teroarea. Neliniștea este indusă cu fiecare nouă trăsătură de penel. Jocuri prevestitoare tatonînd ordinea imprevizibilă a viitorului — Iuliana oerșește semne de dincolo cu verigheta atîrnată sovăitor deasupra literelor alfabetului — personaje oraculare, mai presus de timp pentru că ar putea fi chiar ele Timpul — precum bătrînul Marcel Goldstein-Ionescu, ceasornicarul, care nu se plîcisește nicodată și-și mărturisește nepuțința vizavi de măruntele probleme (vină, iertare, dragoste, remuscare, ură, crimă, răzbunare etc.) ale celorlalți: „eu, cel mult, pot să iscodesc universul”. Aocăși insolitare a realului și în cazul lui Val, efebul, ieșit din ape, liber, „sfîșiat de vinturi reci și săbatice”, fragil și puternic în singurătatea sa, amintind de Dionis eminescianul: „Prefer să mă culc în mine ca pe o plajă. Și din mine, de pe această plajă care sînt eu, să privesc marea”. Dincolo de banala stranietate a enunțurilor, de dimensiunea romantică imprumutată unor disjunții moderne, dar și etern-umane, stăruie o umbră de ironie — a autorului față de personaje, a personajelor față de ele însele, a textului însuși față de propria sa elaborare — extrem de eficientă în ordine estetică. În maniere discret diversificate se trimit degajat la teme fundamentale. Curgerea timpului narativ se petrece cu fast biblic — „fusesse noapte și era zi acum”. Proiecția simbolică a evenimentelor se realizează în seama unor personaje simplificate arhetipale, dar fiind să se întrevadă, dincolo de aparente civilizate, jungla: unul are „un aer de lup sur”, altul se zbate „ca o pasăre tăiată”. Recuzita genului polițier e inovată printr-o atmosferă magică foarte bine întreținută, tot așa cum ancheta depășește scopul imediat al identificării faptului și divaghează în zonele tulburate ale psihologiei umane. Vechiul, complexul raport dintre urmărit și urmăritor este reactualizat cu sensibile reminiscențe dostoevskiene, nu numai aici ci și în *Interogatoriul nocturn*. În *Umbra de fum a fetei* accentul cade pe tonul alb, neutru, de scenariu întesat cu indicații regizorale, toate acestea întretinînd excelent suspansul și sugerînd neastepiate profunzimi.

Printre lupi pe zăpada luminată de lună (Vinătoarea de vulpi), fără îndoială cea mai bună proză a volumului, deplasează accentul pe gesturi, pe patriarhalitatea lor anacronică ori mai degrabă eternă, le înregistrează într-o derulare inocentă, tălmăcind clipa și condensînd-o totodată. Un ritual suprem al onsumării timpului subiectiv de o infinită expresivitate, comparabilă cu cea atinsă de Nicolae Velea, Gabriela Adameșteanu ori Emilian Bălanțiu în

cele mai reușite pagini ale lor. Proiecția în fantastic se petrece într-un crescendo uluitor fiindcă mimează perfect semnalmentele realului.

„Miraculosul ne învăluie și ne pătrunde ca atmosfera”, cum ar spune Baudelaire. Zăra, omul timid, ezitant, singuratic, cu sufletul „imprăștiat într-un trup puțin”, așadar de o realitate a existenței pusă de la început sub semnul îndoielii, se pregătește să meargă la tirg cu sentimentul că pleacă „undeva foarte departe”. De aci înainte va fi înconjurat de semne alunecînd printre sensuri, ambigui, cețoase. Îl stăpînește o „veselie ciudată”, îl urmărește „izul dulceag de singe crud, de măruntaie calde, de carne crudă, aburînd” al animalelor sacrificate, „o ceață ușoară, lăptoasă, ca un abur se lăsase învăluitoare și tulbure peste case”, zgomotele, altădată familiare, se aud înăbușit, ca sub apă, „ca dintr-un capăt de lume, da ce i-o fi venind de tot pomeneste de capătul lumii?” Spaima se oerne blind, plonjarea în fantastic se face pe nesimțite, ca o bănuială. Excepțional, de strictă verosimilitate psihologică, ritualul rămasului bun: „Și el mergea încet, cu pasul măsurat, pășea cu prudentă și cumpăt vrînd parcă să măsoare locul, privea într-o parte și alta, nu că dorea să vadă pe cineva, dar se uita și el la grădina lui, la gardul care începea să putrezească, uite, într-un loc era rupt, o gaură era făcută în el, poate trecuse cineva, ciinii, vulpile — dracu știe cine — trecuse pe acolo, făcuse spărtura aceea — apoi pârul ăsta care trebuia tăiat [...] Se rezemă de trunchiul înghețat al pârului și stătu așa gîndit, și parcă nici nu auzea vîietul îndepărtat al Somesului printre gheturi, nu auzea croncănitul ciiorilor, nici lătratul îndepărtat al unui cîne, și nici liniștea aceea, care poate spune atît de mult, a cîmpului nesfîrșit, a tufisurilor îndepărtate de răchiiți, a acelei lumini albastrii, ca o ceață subtilă care acoperă zărea [...] omul stătea așa, ca un copil alungat...” Impiacabilul se apropie cu pași vătuși, calm, cu o stranie seninătate. Intervertirea zonelor visului și realității rămîne nelimeziă. Totul se întîmplă „ca în somn”, într-o stranie contaminare a fantasticului cu feericul, dacă ne gîndim la definirea acestora de către un Roger Caillois. Personajul nu e pîndit de o panică necunoscută, de derută, e mai degrabă un joc tărăgănat, prelungit, cu propria frică sau cu propriul destin. Mîngie obiectele din gospodărie și, mai în urmă, obrazul nevastei cu gestul „stingaci și îndepărtat și moale și somnoros” al unui străin, el aparține deja celuiălalt tărîm, trecerea, marea trecere s-a întîmplat fără rupturi ori zbateri în suportabile. La vederea lupilor, pete sure la marginea pădurii, zimbeste cu incintărea de a i se fi adovărit o stare. În cercetarea de a fugi „cît mai departe de dorul infometat, zăbălos, urlător și zbîrlit al lupilor” este în mai mare parte datorată spaimii cailor decît a omului. Acesta trăiește mărunțit clipa primejdiei, înregistrează în ralenti întreaga scenă, și, înainte de toate, este atent la zbaterea misterioasă, la „bătălia ciudată, ascunsă, depărtată” a oului ținut în palmă. În toată această proză nici o stridentă. Fantasticul este perfect asimilat, soliditatea lumii reale este subminată discret, în subteran, nu groaza este aspirată, ci fiorul, insinuant, obsesiv, de

cea mai bună calitate existențială și estetică

În *Tirgul cel Mare* casa acționează centripet asupra celui care pleacă. O forță magică, să-i zicem a obirșiei, a centrului, profită de clipele de absență ale eroului, de confuzia stării de veghe cu somnul. Citeva pagini dense amințind de *Hanul lui Minjoală*, dar într-o tonalitate mai luminoasă. *Singerind în crepuscul* e un fragment de realism magic. Naturalul poate fi și este contaminat, deteriorat de prezența umanului. *Leopardi și căprioare* este o proză scrisă pe tema noncomunicării, a coexistențelor impenetrabile. „Un zumzet, o foială, o îngheșuală de vorbe” slobozite pica tirziu spre ceilalți anulează orice sens al conviețuirii umane.

OTENTĂ romantică se adaugă prozelor sale cînd personajul principal e adolescență. O acută sete de viață, de dragoste, de puritate conțera citorva dintre proze, cum ar fi *Mireasmă și suspin*, sonorități poematice.

Prozele pe tema erosului însoțesc un „limbaj îndrăgostit” (Roland Barthes) care există în sine și care are nevoie de ingeniozitate pentru a-și releva esența. Încenare pe care o identificăm altădată în *Un caz de iubire la Hollywood*. „Cam tristă și cam nebuună”, Neyra reinstaura atunci gustul detaliului, arta răgazului, decorul de sensibilitate și carnaval al poveștii de dragoste în contextul unei lumi supercivilizate și funcționalizate, în criză de timp și de sentiment. Literaturizarea conștiinței este și în prozele erotice ale prezentului volum singura gansă de a revitalizeza un veac blazat, îmbătrînit înainte de vreme. „Povara amarnic de dulce” a dragostei adolescenține, ieșirea din „temnița virginală a necunoașterii”, explozia de vitalitate, tinereții conștiente de sine și de forță, exuberantă a stărilor sale sint captate în fraze de senzuală incantație: „Simțea ca o flacără curgătoare, misterioasă și fierbinte ca o lavă de flăcări, de otrăvuri și miere, i se scurgea în temple, bătea inima răsunător și capul lui era cîntător ca un clopot de aur în care bate suav și tandru o inimă de om și lumea înflorise cu fete”; „în sufletul lor au înflorit toți merii și perii și căișii pămintului și sint plini de flori albe și umare”. Suvoitul de seve dulci-dureroase ale primei iubiri se concretizează în simptome descinzînd din *Zburătorul*. E un exces de vestimentație romantică avînd aproape rezonanța unui manifest pentru iubire. Această vindecare prin literatură și în *Întîrind în primăvară* și în *Podul*, o proză și cu deschidere parabolică.

Umorul lui Vasile Rebreanu (*Podul*, *O îndîmire*) este lipsit de facilitatea celui frecventat de proza umoristică de vacanță. Extras din grotesc, din stereotipii cu bătaie lungă, din ironie și autoironie, este mai aproape de șarja bulgakoviană, condimentată textualist, a prozatorilor de ultimă oră.

Nota dominantă a prozei sale rămîne, însă, fantasticul, unul de atmosferă, de substanță, am rîce, realizat cu o recuzită discretă, în stare să aspire la înălțimea maeștrilor.

Irina Pêtraș

Lia

Lia lui Ginju, paralizată de vreo doi ani în casă.
Și ei, ai casei, au pus un plastic
Peste ea și-au vîruiț.
Noru-sa: „Ei lasă, că nu-i face nimic rău.
Și se mai schimbă aerul, dacă vîruiț”.

Sta a păcătoasă așa, cu fața-n sus și cu plasticul
Pe ea, auzea cum ăia dădeau cu bidineaua,
Sta ca un sac cu porumbi.
De ce n-or fi mutat-o și ei din loc,
S-o ducă pe prispă?

Poate s-o invirti — nu știu cine a zis.
O fi rău și de rău o să se facă bine.
Poate s-o invirti cumva.
Ori a început sau nu să răpăie?

Lia respira ușor, mirosea a curățenie generală,
A curățenia de după moartea ei
Cînd și colțisorul ocupat de ea
Se va elibera și toate țoalele de pe pot vor fi fierțe.

Varul cădea pe ea ca o ninsoare mărunță.

Marin Sorescu



ION PACEA: Din ciclul *Insemne verticale*

Voci poetice moderne

Confruntări



DUPĂ primele două volume ale **Modernismului românesc**, în care analiza lirismului de expresie modernă, de la Al. Macedonski pînă spre sfîrșitul epocii interbelice, Dumitru Micu se oprește în noua sa carte*) la vocile reprezentative ale poeziei românești contemporane.

În anii din urmă, spațiul liric al ultimilor patru decenii a fost parțial străbătut de Al. Piru, Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Ion Pop, Marin Mincu, Gh. Grigurcu, Petru Poantă, Victor Felea. Însă Dumitru Micu se singularizează prin perspectiva inedită și prin metodologia utilizată, amîndouă aflate într-un raport de complementaritate.

Perspectiva este a unui critic și istoric literar, lectura critică fiind cu neputință în afara orizontului istoric al literaturii naționale și a deschiderii spre cîmpul literelor universale. În același timp, Dumitru Micu separă cu rigurozitate artisticele de non-artă. Studiul său nu reprezintă o succesiune de medalioane expozițive, nici o simplă adăugare de cronici, ci o selecție valorică, în care individualitățile sînt studiate monografic, iar judecățile valorice sînt întemeiate pe analiza integrală a operei publicate.

Criteriul de selecționare a individualităților poetice îl constituie modernismul creației. Dumitru Micu nu urmărește validarea unui anume concept de modernism, ci situează vocile lirice autohtone pe harta lirică a lumii, considerînd „ca moderne toate structurile ce pot fi raportate la vreo formă de artă literară apărută de la Baudelaire încoace.” Însă între „modern” și valoare estetică, avertizează criticul, nu există o echivalență necesară.

O întrebare potențială, efectiv formulată, recent, este următoarea: putem introduce în cîmpul liricii moderne poezia tradiționalistă? Nu cumva tradiționalismul continuă să rămînă tradiționalism, chiar dacă Dumitru Micu îi antepune particula „neo”?

Interogația este îndreptățit determinată de includerea în secvențe critice independente a creației lui Ioan Alexandru, „ultimul poet al satului”, și a lui Ion Gheorghe, „exponent liric al orientării autohtoniste”. Criticul însuși afirmă că, prin toate elementele ei constitutive, poezia întregii culegeri semnate de Ioan Alexandru și aceea din o bună parte a volumelor lui Ion Gheorghe se integrează în tradiționalism. Însă, adaugă imediat, un tradiționalism „ce include modernismul”.

Aducînd în sprijinul afirmației elocvente exemple, Dumitru Micu demonstrează prezența, la Ioan Alexandru, a unui „tradiționalism modernizat prin simbolism, pe o latură, iar pe cealaltă prin expresionism”. În vreme ce în versurile lui Ion Gheorghe „afinitățile cu suprarealismul se vădesc mai cu seamă în disponibilitatea pentru oniric și în tonalitatea impetuoasă, uneori amar sarcastică a discursului, tonalitate proprie în aceeași măsură și poeziei expresioniste.”

În fapt, procedînd astfel, Dumitru Micu dezvoltă o idee exprimată de G. Călinescu în **Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent**; analizînd opera lui Fundolanu, marele critic observa că „tradiționalismul” poetului reprezintă în esență „o formă de modernism”.

În concepția lui Dumitru Micu, modernismul reprezintă o epocă recuperatoare. Modernismul impune noi modele, reluînd teme, forme și modalități artistice „vechi”, deoarece poetul au încă vie conștiința trecutului, și nu pot face integral abstracție de realizările literaturii anterioare. În cîmpul modernismului autohton, se decantează astfel fertil sugestia și muzicalitatea simboliste, virulența negativă a avangardei, umorul negru al dadaistilor, visul suprarealist și lumea inconștientului, ori sint caricaturizate, cu suavă dulgoșie, formele artistice consacrate ale literaturii.

*) Dumitru Micu, **Limbaje moderne în poezia românească de azi**, Editura Minerva, 1987.

Realitatea vie a tradiției continuă să ofere materia primă necesară modernismului. Ceea ce deosebește lirica modernistă de celelalte forme istorice ale poeziei este un accent anume, un inefabil expresiv ce face posibilă coexistența umorului extras de Geo Dumitrescu din „birocratizarea inefabilului” și recuperarea hieratică a epicului de către Marin Sorescu, a inaderenței Anei Blandiana „la estetica gratuității și a obscurizării” și a cultivării „artei purtătoare de sens” cu trăirile poetice recreate de Mircea Ivănescu prin intermediul „memoriei culturale”.

În acest volum ce se anunță a fi primul dintr-o serie consacrată poeziei de azi, Dumitru Micu se fixează temporal în ultimele două decenii, delimitînd implicit și hotarele relative ale modernismului contemporan. În deceniul al VII-lea, lirica românească și-a reluat evoluția firească, permițînd în același timp reintegrarea în spațiul poetic a tuturor poezilor relevate în primii ani de după război. Deceniul următor, cu prelungiri pînă în actualitate, marchează maxima dezvoltare a modernismului, fiindcă, din 1980, prin intrarea în literatură a tinerilor Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Ion Bogdan Lefter, I. Stratan ș.a., poezia își schimbă iarăși, radical, universul tematic și modalitățile de expresie.

După un capitol introductiv, structurat pe direcțiile artistice, în care realizează o viziune panoramică a liricii de azi, Dumitru Micu se oprește la douăzeci și una de personalități poetice „moderne”, ce i se înfățișează asemenea unei hărți în relief. Deși discursul analitic este sobru, neutru, detasat de impresiile subiective, preferințele criticului se simt în spațiul negal acordat poezilor, în organizarea materiei, în selecția epitetelor la nivel general al conotației.

În acest sens, cartea lui Dumitru Micu îndeplinește o dublă funcție, practică și socială, amîndouă subliniate convergente: cea dintîi realizează o ierarhie valorică în teritoriul liric contemporan; cealaltă contribuie la cristalizarea sensibilității și educării gustului public.

În prim plan, în consens cu vocile mature ale criticii de azi, Dumitru Micu scoate pe Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Geo Dumitrescu, Marin Sorescu, Mircea Ivănescu, Leonid Dimov. Fiecare alegere este judicios justificată.

Așa, de pildă, criticul demonstrează de ce primele trei volume ale lui Adrian Păunescu au fost marcate „de spiritul modern în aceeași măsură ca producția lirică a aproape întregii noi generații.” În vreme ce, multe poeme, din masivele volume publicate ulterior, ale celui ce, în diverse interviuri, și-a exprimat dorința de a deveni „cel mai mare poet al românilor” rămîn „destinate a fi recitate „în gura mare”.

CU îndreptățită motivare, poemele didactice semnate de Ion Gheorghe, începînd cu **Dacia Ţoniks**, sînt marginalizate: „Oricît de pasionantă în sine, materia de studiu conținută în ciclul dacic al lui Ion Gheorghe nu intră în sfera de preocupări propriu criticilor literare. Pentru examinarea ei este necesară intervenția altor discipline.”

Cealaltă poezie sînt situați pe o linie mediană, judecată valorică prudentă, atît timp cît creația lor este încă în plină desfășurare.

Metodologia analitică dezvoltată și un critic surprinzător modern. Lectura lui Dumitru Micu este preponderent intelectuală. Răsunetul emotiv al operei trece pe un plan adiacent și atenția sa este reținută de elementele intrinsece creației: stilul, originalitatea construcției, structurile ideatice, coerențele interioare, semnificațiile simbolice.

Observăm, mai întîi, în întregul volum, prezența unei lecturi tematice, în descendența individualizată a lui G. Bachelard, Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard. Deși, în genere, universul liric este determinat și într-o anumită măsură limitat de viziunea generală a epocii, creația fiecărui poet rămîne produsul propriei lui sensibilități, al modului particular în care receptează stimulii realității inconjurătoare. Titlurile multor capitole sugerează elementele esențiale, caracteristice, ale imaginarului. **Joe și construcție**, de exemplu, grupează versurile lui Radu Stanca și Șt. Aug. Doinaș; **Apolinism, orfism, ezoterism** include opera lui Cezar Baltag și Mircea Ciobanu; **Reportaj liric, zoologic și arheologic fantastic** surprinde evoluția în timp a poeziei lui Ion Gheorghe ș.a.

Tuturor poezilor, indiferent dacă le dedicăm o secvență independentă sau sînt incluși într-o structură colectivă, Dumitru Micu le sesizează, cu multă finețe, trăsăturile individualizatoare. Astfel, lirica lui Mircea Ivănescu reprezintă „jurnalul unui intelectual care vede lumea din «cetatea cărților» prin cărți”; Petre Stoica „uple

incinta locativă de sacralitate”, prin „mitologizarea obiectelor și a întregii ambiante casnice”; teritoriul liric imaginat de Emil Brumaru reprezintă cristalizarea spontaneității senzitive pure, nu dintr-o propensiune spre umil și insignifiant, ci din poetizarea elanului „candid al simțurilor”; din versurile Greței Tarterler se ivesc „un sentiment al fărîi, al vetrei originare, transilvane, ce omogenizează, în zonele de adîncime”, întreaga sa creație. Și exemplele pot continua.

IN consens cu I. Lotman sau Jan Mukarovsky, Dumitru Micu privește opera și ca un fapt de limbaj, fiindcă pornește de la premisa că limbajul constituie o formă individualizată, particulară a spiritului, și totdeauna un scriitor de valoare demonstrează prin intermediul creației sale marea forță de activare a resurselor limbii.

Prin contrast cu proza, demonstrează criticul, limbajul liricii are o expresivitate maximă, determinată de particularitatea cuvîntului în poezie. În proză, lexiconul este asambat în propoziții și fraze; în poezie, factorul determinant de organizare a cuvintelor rămîne versul, iar versul nu coincide decît rareori cu propoziția sau fraza.

Lirica modernă rămîne înainte de toate un fapt de limbaj și criticul știe că poetul nu mai neglijează exprimarea în favoarea exprimatului, deoarece poezia există numai datorită unei continue recreări a limbajului. Poetul modern revitalizează continutul emoțional al vorbirii, acordă atenție cuvintelor în pura lor calitate de cuvinte, le asociază în forme inedite, imprezvizibile, le deformează într-o anumită măsură, străduindu-se să taie drumuri spre un lexic nicidecum auzit. În consecință, planul denotativ al poeziei este tot mai mult dublat de un plan semnificativ, poetul tinzînd să-l reducă pe cel dintîi în favoarea celui de-al doilea.

Reprezentativ în acest sens este paragraful **Omniprezența logosului**, dedicat lui Nichita Stănescu. Cu o înțelegere superioară, Dumitru Micu urmărește avaturile limbajului nichitist, sesizînd influențele imediate și înriuririle de durată ale spectaculoasei subminări a poeticii canonizate: „Cuvinte alăturate imprezvizibile, provocatoare. Cuvinte reificazate. Cuvinte transformate. Cuvinte strîmbate. Cuvinte inventate. Doar aūt? Nici vorbă! Poetul nu se mulțumește să invirtă cuvintele în fel și chip, să le întoarcă pe dos, să le dea alte înțelesuri, să le pună în cît mai stupefiantă relații, să creeze altele noi, dar și descompune unitatea de bază a vocabularului”, „dislocîndu-l” ori „mutîndu-l”.

Dumitru Micu demonstrează astfel că Nichita Stănescu nu a sfîrșit numai tiparele limbii, regulile gramaticale și ordinea retorică, dar a năzuit să reclădească lumea prin cuvînt. Coborînd spre timpul mitic al începuturilor, spre haosul primordial, Nichita Stănescu a plămîuit noi cosmogonii prin re-creare și lucidă de-creare. Originalitatea poetului celor **11 elegii** constă „în faptul de a fi exprimat drama eternă a omului într-un lim-

baj specific secolului. Într-un limbaj adecvat sensibilităților modulate de epoca transmisiilor prin sateliți, a artei pop. a muzicii atonale și cinematografului stereofonic.”

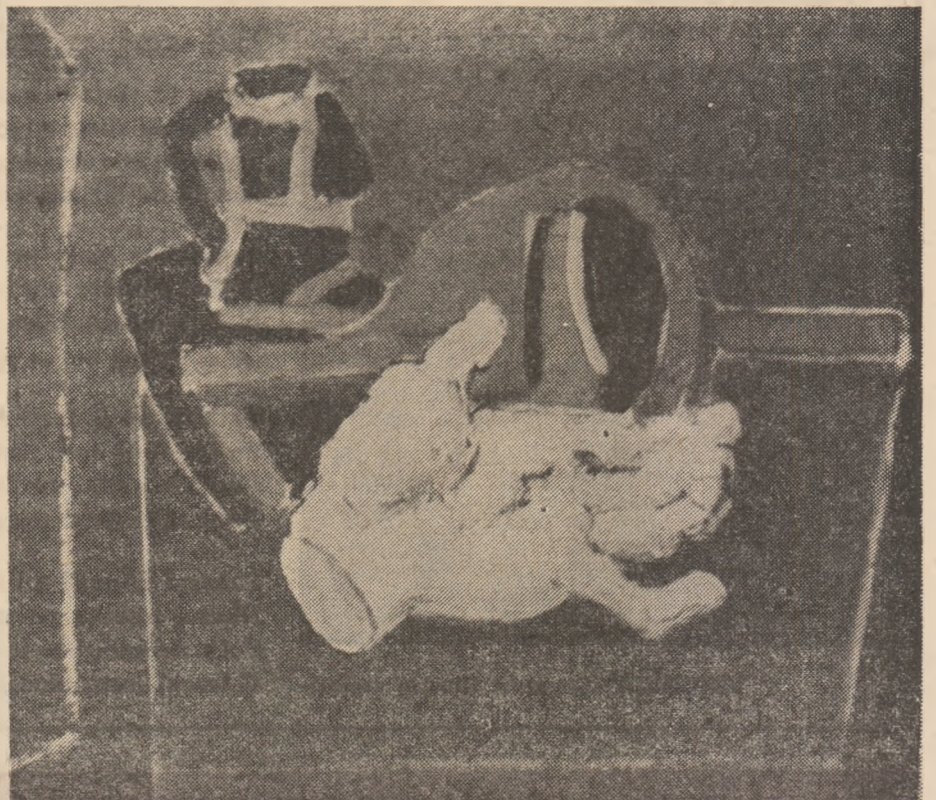
INDIVIDUALITATEA limbii înțelesă ca material al textului poetic îi servește criticului să realizeze, pe urmele lui G. Călinescu din **Istoria literaturii române...**, expresive portrete intelectuale. Densitatea sugestivă a citatelor selectate din poezia lui Mircea Ivănescu dezvoltă, de pildă, că poetul dinamitează structurile tradiționale, cu aparenta de a le reactualiza: „Înfițiul volum se chema **Versuri**, însă, ca în toate cele următoare, versul este anti-vers. Alb adeseori, el este totdeauna amuzical. Cadenta lipsește constant. Pentru a nu lăsa cuvintelor posibilitatea de a se organiza cumva, de la sine, ritmic, poetul nu numai că interzice succedarea regulată a accentelor și variază mereu numărul de silabe, dar recurge și la felurite alte specificări perturbante...” Pentru Mircea Ivănescu, „poetizare” echivalează cu „literaturizare”. Atitudinea izvorăște din ideea, profund modernă, că literatura implică inevitabil acceptarea unei convenții, întregul nostru comportament fiind modelat de memoria culturală.

Ipostaza afectivă și emoțională a versurilor Anei Blandiana: „Spre a percepe lumea poetic, autoarea **Ochiului de greier** adoptă vîrsta istorică a omului arhaic, împrumută privirea copiilor...”; situarea lui Leonid Dimov la hotarul incert dintre vis și realitate, visul aureolînd contururile comune ale lumii fenomenale; refuzul ființei — la Marin Sorescu — de a se lăsa înstrăinată, reificată și prezentă, în trilogia **La Liliaci**, a satului românesc arhetipal, „sat-idee, sat-stare de conștiință”; „nașterea poeziei din suferință” la Mircea Ciobanu: „Aruncată în cuptoare babiloniene, umanitatea cîntă în mijlocul flăcărilor” ș.a. — sînt tot atîtea fertile premise pentru cristalizarea unor moderne voci poetice inconfundabile.

Dumitru Micu are intuiția individualului în mijlocul varietății și întregul său studiu — unul dintre cele mai pătrunzătoare despre poezia contemporană — demonstrează convingător prezența unității în diversitate. Dumitru Micu reliefează caracterul singular al personalităților studiate, relevînd implicit prezența unor diferențe intrinsece, de ordin calitativ. Păstrîndu-și specificitatea inconfundabilă, opera fiecărui poet se subordonează noțiunii generice, denominative, a modernismului, sub incidența unor rapoarte de coeziune, omogenitate și solidaritate.

Volumul **Limbaje moderne în poezia românească de azi** este menit să rămînă un studiu de referință, spre care ne vom întoarce mereu, pentru a înțelege profundele mutații petrecute în conștiința noilor generații poetice, dar și pentru plăcerea de a reciti fermecătoare pagini de analiză și exegeză critică.

Ion Bălu



ION PACEA : Din ciclul **Naturi statice**



Vasile NICOLESCU

Mélange

Undeva, într-o zi de mare tristețe,
Cind murisem fără să mor,
Cerule se înnegrise de ciori
ca de niște astre strălucitoare,
căzind într-un infern al întunericului pur,
ca niște amintiri ale luminii,
ca memorie a luminii.
Intr-o lume pur coloidală și amară,
intr-o lume amorfă,
desfăcută din toate incheieturile,
pretutindeni unde materia riscă să se rupă,
diasporă a diasporei,
imprăștiere nedemnă a stării primare,
imprăștiere fără margini,
fără adinc și înălțime,
și înălțimea fără pirghii dezinvolve,
Auzcam sunetul pur al ființei
de dincolo de ființă.

Cît de greu

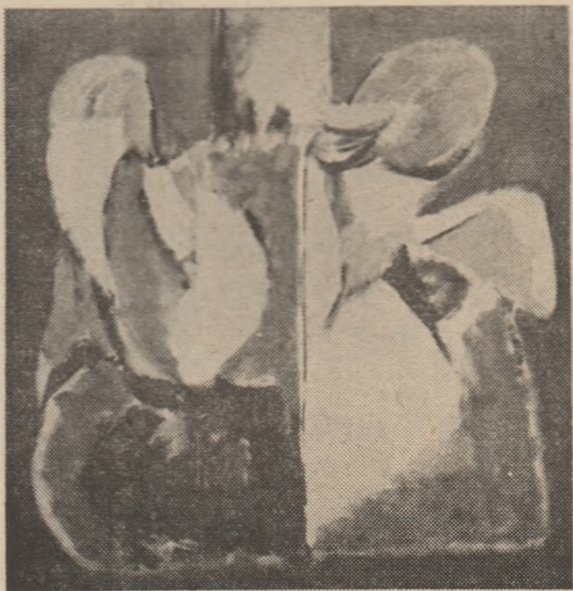
Cît de greu vine uneori cuvîntul adevărat,
Cuvîntul pedepsitor și tandru,
Cu biciul adevărului în mină,
il aștepți ca pe nu știu ce minune la cotitura
unui riu de munte

acolo feriga își înfige umbra în unda ce fuge.
Il aștepți secundă cu secundă
știind că va veni dintr-o clipă în alta, știind
că vine (și poate chiar vine !)
dar cînd să-l privești, la vama unde riul
cotește

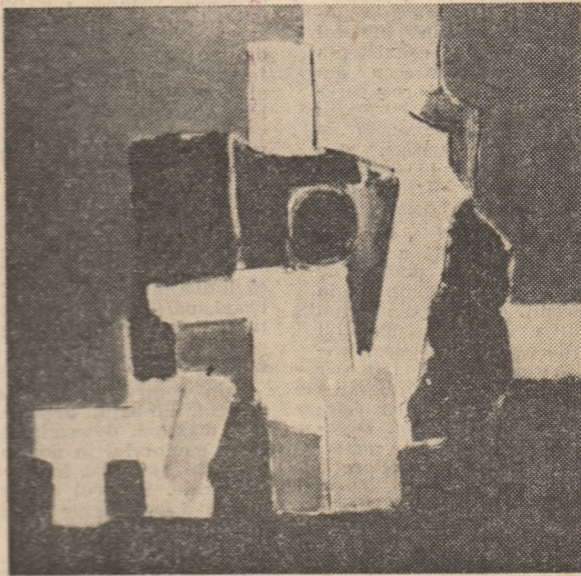
Cuvîntul a trecut fără să ți se arate.
Și tot cutremurul dinaintea trecerii lui
nu mai e decît amintire.
Dar il aștepți în continuare pînă a doua sau
a treia zi,
pînă ce apa dispăre în vis,
pînă cînd visul dispăre în noapte
pînă cînd noaptea...

Sonore ficțiuni

Nu se mai poate face nimic.
Sonore ficțiuni suprapuse munților sufletului.
Inceputul „Surprizei” de Haydn spunea
totul :
venim și ne-ntoarcem în găoacea Infernului
chiar dacă în extaz, în extaz ;
și cu aceste vorbe își incheie toți nasturii
ființei,
stînse apoi lumina
și dormi ca o piatră.



ION PACEA : Din ciclul Structuri vegetale



Medalie pentru Podeni

Vlăstar de umbră, de durere mută,
Ești ca zăpada, fără cută,
cu licăriri de rouă și de-azur,
cu pași de căprioară împrejur ;
Cu clopot de-aur și tălângi de brumă
tulpini de jad și piscuri fără urmă ;
Ruină de țării amare,
țărîm de fulgere și-ngrijorare ;
Cu adieri de început de lume
Cu văi de-apocalipsă și genune ;
Cu liniști și tăceri afunde, pline
de veverițe și albine ;
Cu lupi hapsini, cu iepuri nătintoci
și multe presuri prinse prin răstoci ;
Cu toți cocoșii subțiați de lună
cînd noaptea rece îi adună ;
Cu roata morii dănuind prin apă
ca o regină ce de moarte scapă ;
Cu colțuri tari de rocă și nisipuri.
Și mai presus de toate, cu un virtej de
chipuri.

Ce lent mor, Doamne, cît de încet

O limbă de zăpadă se sfarmă-n fereastră,
Norii se-ntorc intruna peste poteca noastră.
E ziua violetă, ca la sfîrșit de fire,
doi ciini turbați aleargă în neștire.
Frigu-mi pătrunde-n brațe și în piept
Ce lent mor, Doamne, cît de încet !

Dă-mi paharul acesta!

Tremură viața-n necuprinsul firii,
Un vis se zbate-n poarta amintirii,
Torțe de aur se aștern pe frunze,
Stropii de cer vibrează-n ochi, pe buze.

Se-așterne seara ca un vînt de neguri
Bătînd sinistru peste-orașul trist
În față-mi se ridică un perete
Cu o icoană veche a lui Christ.

Se uită cerul după mine-ntruna,
Cu limbi de vată norii se preling,
Parcă în creier s-a ivit furtuna
Unui sălbatic și cumplit paing.

Paharul dă-mi-l tot să-l beau
Nimica altceva nu vreau !
Potir de cer și stele căzătoare
E leacul meu, cînd inima mă doare !

Unde sînt ?

Unde-i iubirea noastră ? Unde sînt ?
Cin-i-a săpat cu trudă
ascunsul ei mormint ?

Cine i-a smuls puterea și salba-i de țarie
și ce alt punct de sprijin
rămîne-n veșnicie ?

Acuma totu-i rece, fără de veșmint,
Statui în bronz noi sintem
pe pămînt.

În liniștea amară, de vis cutremurată,
Te-ntreb, a cita oară ?
Răspunde-mi dar, odată :

Unde-i iubirea noastră ? Unde sînt ?
Cum ai lăsat tu iarba
să-i crească pe mormint ?

De ce ?

De ce te chinui, oare, în ăst sfîrșit de iarnă ?
De ce ții timpul invers, căci lumea il
răstoarnă ?
De ce mă pierzi cu ochii ? De prea mult dor
sau ură ?
De ce te-agăți zadarnic și n-ai nici o măsură ?

În ce iubire unda ți-o țezi, în care astre ?
Și cît mai poți să-mpiedici apusuri și
dezastre ?
De ce ții totu-n deget și marmora o spargi ?
De ce-ți desfășuri truda în cercurile largi ?

De ce ți-i oare gîndul deasupra zării-n vid
Și-arunci atîția bulgări în marea de carbid ?
Știu, fierberea e punctul cel mai înalt al firii,
Ea însăși trece, însă, în pieptul amintirii !

Răscruce

Vai, norii s-au oprit, păienjenis de cețuri,
E bolta parcă un tăvălug de fum
Nu-mi mai rămîn decît o tuse, grețuri,
Și aerul din preajmă-i de tutun.

Cît te-am chemat o liniște să-mpresuri
tăcerea mea, creionul meu de scrum,
ca un perete de zăpadă cresc indoieli și
stresuri
Și-apasă gîndul răstignit pe drum.

E o tăcere nefirească totuși
Pe-acest pămînt cu sălcii și cu lotuși
Nu mai adie vîntul, val de brumă
Chiar urma spre neant e spumă.

Să-ți spun încă o dată

Ce ești tu pentru mine să-ți spun încă o dată ?
Tu te-ai născut pe-o lume de fulger
frămîntată,

Cînd zeii triști plecaseră la mare depărtare
Lăsîndu-ți ție ape și flori fremătătoare.
Tu ești vecia însăși cu stele, nori și frunze,
Adăpostînd minunea cu zimbetul pe buze.
Tu ești cîmpie, munți și dealuri, mare —
ce-și leagănă cearceaful în valuri tunătoare.
Pămînt al meu, ești bucuria și-o tainică
durere,

Un cînt țîșnit năvalnic, cu putere.
O rază ce-și desface petalele de aur
Lumină ce-a scaldat un zbor de graur.

N. Iorga, călător



PROASPĂT licențiat în litere, cu specialitatea filologia clasică (greco-latină) și prevăzută cu o mică bursă, Nicolae Iorga a plecat în Occident, într-o lungă călătorie de trei luni, care i-a îngăduit să vadă succesiv, din Italia, Veneția, Padova, Vicenza, Verona, Milano, Turin, Roma, Florența, Napoli și deshumatul Pompei. A fost, în sensul bun al cuvintului, aventura, se vede, mult visată, a adolescenței studioase, din care se acesese cu o nestinsă sete de cunoaștere, ca să zic așa, pe teren, a cât mai multor neamuri, cu civilizația lor. Călătorul nu era și un turist, sau, cum s-a spus ulterior, un drumeț, nu străbătea ținuturile **per pedes**, nu era ispitit de alpinism. Călătoria cu trenul sau cu trăsura, știind să privească, să rețină aspectele variate ale ținuturilor străbătute într-un **tempo** mai mult sau mai puțin rapid, notându-și în seara fiecărei zile impresiile despre peisaj, oameni și locuri. La vârsta de 19 ani nu i se dezvoltase încă simțul răspunderii de ordin național, al educatorului sever. Fără a spune „dimpotrivă”, ceea ce n-ar fi exact, tinărul manifesta o degajare spirituală de om al timpului său și nu ezita, fie în articolele și studiile de istorie literară din ajun, fie în notele de călătorie, să se folosească de provocatoarea sintagmă „noi, modernii”. Un citat este absolut necesar, pentru credibilitatea acestei afirmații. Astfel, la Roma, conștient de pictura Renașterii, a protestat împotriva opifetului de „divin”, acordat de romancierul Paul Bourget, mult citit în acel moment la noi, pictorului Cima de Conegliano (și în zilele noastre prețuit ca peisagist). N. Iorga avea dreptate să exclame: „Și dacă Cima-i divin, ce mai rămâne pentru Rafael?”

Așa este, Italienii erau însă foarte darnici cu acest epitet, pe care-l acordau și lui Aretino, fără îndoială foarte inzețat scriitor, dar moralmente abject șantajist.

Criticându-i lui Cima pictura, pe considerentul în deosebi al unor „procedări de idealizare excesivă”, lua astfel atitudine: „E frumos, dar de un frumos pe care eu nu-l înțeleg, de un frumos dispărut de mult”) și care azi nu se mai potrivește, cum sandaia virtuoasă a legionarului ori papucul nobilului italian nu se potrivește pentru picioarele noastre mai delicate. Avem creierul făcut altfel, căutăm alte cele, și fibra admirativă nu vibrează în noi modernii la vederea albastrelor madone și a sfinților băboși. E prea dulceag, prea blind! Nouă ni trebuie ceva mai energic, mai pipărat, mai simțit. Copilăria publicului a trecut timpul acela când admirai un tablou pentru perfecția formei fără gresală; modernii sint niște bătrâni uzați pentru plăcerile estetice cărora li trebuie ceva puternic și trezitor care să le muște carnea și să le atragă atenția asupra pinzei. Un cititor al literaturii actuale nu poate decât să repete frazele convenționale înaintea unei madone rafaeliene: admirăția lui nu va fi desăvârșită și fără rezervă”.

Citatul, în mod necesar lung, spre a fi concludent, ne afrage luarea aminte asupra tinărului genial, integrat epocii, care-și mărturisește orientarea, fără a bănuși că ea nu-i era consubstanțială, că avea să fie urmată de o palindomie, la vârsta maturității.

Veneția îl cuceri însă pentru viața întregă. Cu impresiile despre vechea cetate a dogilor începe și se încheie masiva carte care este abia volumul I, din lucrarea recent apărută — sub îngrijirea competentă a lui Valeriu Răpeanu, cunosător **intus et in eute** al omului și opereii — cu titlul: **Pe drumuri depărtate, 1890—1926**, în editura Minerva, București, 1987.

Orașul mult iubit i-a pricinuit o singură mare decepție: Bienala din 1922, în care s-au etalat tendințe artistice revoluționare, „orori fără nume”, ba chiar, care „la germani încălcea trebuie chemată poliția”. Un tablou de familie, ironic identificată ca aparținând însuși pictorului, „marele Kokoschka”, l-a făcut să-și exprime fizic repulsia:

1) Sublinierea noastră, ca și următoarele!

2) Sublinierea autorului.

„Mă trece cu rece numai când mă gîndesc”.

N. Iorga avea dreptate rămîind credincios artei ca finalitate frumoasă, care însă trecuse cu un salt spectaculos la aceea a uritului, nemărespectînd nici una din legile artei plastice. Din încălcare însă a acestora, încheia astfel: „Ce pot duce alta decît sentimentul că **arta e totdeauna inutilă și uneori periculoasă?**”.

Un singur lucru se schimbase, în bine, la Veneția. În timp ce, cu ocazia primelor vizite, călătorul era de acord cu cei ce vedeau în vechiul oraș expresia unui sfîrșit, ca să nu spunem a morții, ultimele impresii i-au fost reconfortante: „Orașul se deșteaptă. El respiră cîntînd. Copiii a căror suptire trimbiță de aramă face să vibreze zidurile, bărbatîi, tinerii cu glasul cald ca o rugăciune.

Numai femeile tac; ele vorbesc numai în neasemănatul ritm al mișcării”.

Vedeți că nimica nu-i scapă genialului observator, vede-tot, nu numai prin prisma **Baedekerului** cu care plocase iniția oară la drum, mai mult în interesul cazărilor confortabile, decît al judecăților de-a gata.

Sinceritatea totală a modernului din 1890, chiar în fața unor tablouri de Tizian, se manifestă cu expresiva interjecție **Uf!** Aceasta se repetă la Verona, cînd i se pîru „sinistră ca toate orașele italiene din răsărit” și cu ocazia vizitării unor vechi ziduri, ca Amfiteatrul lui Dioclețian. Evident, tinărul autor a evitat să se induioșeze de rigoare, ca majoritatea vizitatorilor, la gîndul destinului tragic al cuplului Romeo și Julieta, de care nici nu se gîndeste să pomenească!

Interesul pentru istorie și fixarea sa la disciplina ce l-a făcut universal notoriu, s-a ivit abiat după cîțiva ani. Totuși, figuri din trecut îl pasionează de pe acum, în 1890, ca aceea a lui Caligula, după ce, vizitînd prima oară Roma, percepuse însă puterea obsesivă a trecutului:

„Pe sus trecea Podul lui Caligula, fan-tezie nebunească a împăratului acestuia în glumă, care înocetază de a fi copil pentru a fi nebun, duce expediții în bălțile Galiei pentru a culege scoice, și leagă dealurile prin poduri pentru a putea vizita pe sus pe **colegul** (subl. aut.) său Jupiter de pe Capitoliu, cu care se întrecea în trăsnete. Alte amintiri-răspîndite aici: Vitellius fugind lingă miliarul Romei, Caligula ucis în criptoporticul casei Liviei de tribunul Chereas în mijlocul întinericului, la doi pași de odăile sclavilor”.

REMARCĂM nu numai precizia amănunțelor semnificative, ci și talentul în **nuce** al scriitorului, adeseori contestat pentru ramificațiile uneori inextricabile ale perioadelor sale. Vom da, totuși, și una din acestea, a căror justificare era nestăpînită dorința a autorului de a spune totul într-o frază bintuită de asociațiile de idei și de fapte. Este vorba de vizita pe care mai tirziu, lucrînd la o cercetare istorică, a făcut-o rectorului Universității din Berlin, Virchow: „Foarte albul, uscatul, slabul bătrîn cu barba rotundă și suvia de păr pe frunte m-a contemplat prin ochelari și mi-a atras atenția asupra faptului, atît de penibil pentru vechiul liberal, adversar permanent, tenace, amar, dar fără noroc, al zeului care stăpînește pînă ieri, Bismarck — acum vedeam prin Tiergarten, parcul iubirilor oprite, unde, spunea d-ra Dollen, suspinînd, trec prin umbră atîtea părechi **Pärchen** (subl. aut.), pe miniatura cancelarului, bietul general Caprivi, pe care studentii îl conjugau: **caprio, caprire, caprivi, capritum** — că de un timp, printr-o măsură ostentatorie asupra drepturilor, vechi de atîtea secole, ale universității, s-a desființat carcera ei și orice călcare de ordine în afară de zidurile înaltei școli e supusă legilor țerii și dată în sama organelor obișnuite ale poliției și dreptății”.

Pare un hățiș de nestrăbătut perioada? Or, autorul ei a avut grijă să încheie digresiunea cu succesul lui Bismarck între semnele de pauză! Perioada mă încîntă personal, ca și scurtele replici ce urmează, dovadă că N. Iorga, mare prozator și minutor incomparabil al limbii noastre, știa să se folosească de toate formele frazării:

— „Dar eu sint, Excelență, deși încă așa de tinăr, **Oberlehrer**, profesor de liceu la cursul superior.

— N-are a face, ești înștiințat”.

Atent rectificator al unor rare erori materiale, strecurate în proza lui N. Iorga, Valeriu Răpeanu exagerează, într-o notă, cînd afirmă contrariul despre atitudinea lui Virchow față de Bismarck: „A jucat un rol în viața politică a Germaniei ca partizan al lui Bismarck”.

Ambii au în parte dreptate: Iorga, afirmînd că liberalul Virchow l-a combătut pe cancelarul de fier, autoritarul Bismarck, și Răpeanu, știînd că i-a susținut însă acestuia așa-zisa **Kulturkampf**, lupta împotriva catolicismului.

3) „Tithonos fiul lui regele Legendon al Troiei”. Numele tatălui este Laomedon, părinte și al lui Priam

Jurnal de copilărie și adolescență

Bleji, 31 August 1925

Mă scol dis de dimineață și plec cu trenul de 7h. M-am dat jos la Nord, și cu teamă m-am dus să mă rad pe Calea Romană, la frizerul cel mai ieftin. Acum citeva zile citisem cum a murit unul care căpătase o infecție la un frizer de „lux”.

La Gara de Sud m-am dus prin craș pe bulevard. Călătoria pînă la Băicoi am făcut-o pe scară pentru că era mare aglomerație. De la Băicoi la Moreni am plecat cu trenul cel mic. M-am suit pe acoperișul unui vagon și am putut să admir în voie frumusețile drumului. Trenul făcea curbe în loc ca și tramvaiul urcînd și coborînd dealuri. Linia fusese trasă de-a dreptul peste cîmp, prin livezi, astfel că prin unele locuri prunii erau atît de aproape încît le-ai fi putut lua fructele cu mina, dar tocmai acolo trenul își lua viteză. Gările erau niște vagoane cărora li se luase roatele și se odihneau pe pămînt. Șef de gară și oameni de serviciu — un singur acar. Vagoanele clasă erau foarte înguste și numai pentru clasa I și II-a. Călătorii de clasa III-a se suiau în vagoanele cari transportau marfă.

Coborînd la Moreni m-am aflat pentru prima oară mai aproape de niște sonde. La Valea Piscovului am nimerit ca prin minune, pentru că după informațiile unora ar fi trebuit să mă duc la dracu-n praznic. Am mers pe un drum ce ducea numai printre sonde și care din loc în loc era traversat pe deasupra de conducte groase pentru aburi.

În sfîrșit, după un drum lung și cam pe dibuite ajung și la Schela I.R.M.P.ului. Aici sunt îndreptat spre camera lui Pantazescu. Dacă nu aș fi omul care sunt, vederea ce mi s-a înfățișat înaintea ochilor m-ar fi făcut să rup orice legături de prietenie cu el. Din contră, punctul de vedere de unde judec m-a făcut ca după această vizită să fiu și mai legat de el. Am fost dus într-o cameră de o murdărie îngrozitoare. Mai mulți lucrători dormeau pe niște paturi fără saltea, și peste tot o mizerie de neînchipuit.

Pan se îmbracă și mergem la masă la o circumă ordinară, cu mîncăruri destul de bune dar foarte scumpe. Costul i-l trece într-un registru unde el avea No. 134. Ne reîntorcem în odaia aflată la vreo 200 m de circumă. Vine inginerul șef și face scandal că este murdărie, ordonînd să treacă toți în **cazarma** cu paturi comune. După plecarea lui află că acei din odaia asta erau niște privilegiați, altfel ar fi trebuit să doarmă în cazarma cu paturi comune, despre care chiar ei vorbeau cu oroare.

Pan spune că vrea să meargă în Țucani, un mic sat de aproape, ca să-și caute o cameră cu chirie. Pe la 15h plecăm în acest sat care este peste un deal. Ne întîlnim cu Roșca, un băiat care are talent la desen și este elev la Bele-Arte, dar deocamdată lucrează la sonde. La o circumă găsim un ex marinar care bîgase groază în toată lumea prin bătăile ce le făcea. Ne reîntorcem și Pan își vizează livretul, pentru că la noapte e de rînd la sondă.

Cînd fluieră de 18h ne îndreptăm cu provizii spre sonda No. 32 ce se sapă și la care Pan lucrează ca muncitor de rînd. Am privit munca colosală ce se depune la săparea unei sonde. Pan este podar, adică stă în partea de sus a sondei, serviciu foarte greu și ca muncă și ca responsabilitate.

După ce am mîncat m-am suit tocmai în virful sondei. Cînd am putut vedea toată panorama am scos o exclamație de uimire. Din virful sondei ochii zăreau un spectacol unic. Înspre apus sonda care ardea, cerul era pe o mare întîndere roșu. Nu se vedea decît fumul de o culoare roșie deschisă, care fum se ridica drept în sus, apoi pornea spre răsărit trecînd pe deasupra capului meu. Atît în vale cît și pe dealuri erau o mulțime de lumini electrice și puzderia asta de scîlpiri făcea un tablou feeric. Mai aproape vedeam umbre negre și înalte ale sondelor. Mai puțin frumoase dar tot atît de tainice erau niște zgomote înăbușite cari desigur că proveneau de la săparea sondelor. Am stat acolo sus și am privit acea groază panoramică. Apoi am coborît și am luat-o înspre sonda care ardea. Cînd am fost aproape a trebuit să mă sui pe un deal. Privind focul, primul lucru ce l-am observat a fost gaura pe unde ieșea pătura și care nu avea o lărgime mai mare ca jumătate de metru. Flăcările se ridicau pînă la înălțimea dealului, adică 50 — 60 m. După ce am privit cîtva timp acest spectacol grandios, am coborît vrînd să mă apropiu de sondă. M-am apropiat pînă la 70 — 80 metri, mai mult n-am putut din cauza căldurii. Se auzeau zgomote surde, parcă ar fi fost tunete, dar veneau de la sondă. Cu citeva zile mai înainte aruncase nisip și chiar pietre.

Acolo unde mă așezasem fusese o casă pe care dogoarea o aprinsese. În curînd au venit 4 oameni, se cunoștea cit de colo că sunt americani. Au început între ei o discuție, cred că relativ la stînsul focului. Sonda arde de vreo 40 de zile fără să fi putut fi stînsă.

M-a apucat o durere de cap atît de mare încît am fost nevoit să plec. Am luat alt drum și mă gîndeam că umblu în toiul nopții prin locuri prin care n-am mai fost în viața mea. În depărtare se vedeau scinteind citeva lumini și apoi începea linia orizontului neagră și liniștită, cum sunt cîmpiile. Pe o coastă de deal m-am culcat și am stat vreo jumătate de oră privind în apropiere luminile, iar în depărtare cîmpia rece, tăcută, pustie.

După aceasta am ieșit în drumul mare care era plin de lucrători ce veneau de la lucru. Am ajuns la sonda I.R.M.P. 32 și nu l-am găsit pe Pan. După ce din virful ei am mai aruncat o ultimă privire mărului spectacol, am coborît ca să mă culc în patul lui Pan. Să fi fost ora 3 dinspre ziuă. Din nenorocire atît patul cît și odaia erau pline de ploșnițe.

1 Septembrie

În gara Băicoi mi se făcuse atît de foame, încît am luat de pe jos o prună călcată în picioare și o boabă de porumb și le-am mîncat. În afară de banii de tren mai aveam 75 bani, astfel că nu puteam să cumpăr acolo nimic, ceț mai ieftin lucru costînd 2 lei.

În timp ce așteptam în gară a trecut un tren regal.

Geo Bogza

Textul lui N. Iorga, citînd nume proprii și acțiuni, pentru marea majoritate a lectorilor, necunoscute, Valeriu Răpeanu a dat un foarte mare număr de note, pe deplin edificative. Am surprins însă un singur loc tipografic alb într-o notă³⁾.

Înainte de a încheia, trebuie să explicăm metoda de lucru a lui Valeriu Răpeanu, care a dat nu numai textele din relatările de călătorie ale lui N. Iorga, și anume:

1. Amintiri din Italia (1890)
2. Pe drumuri depărtate (1904).

3) „Tithonos fiul lui regele Legendon al Troiei”. Numele tatălui este Laomedon, părinte și al lui Priam

3). Prin Bulgaria spre Constantinopol (1907).

4. Note de drum (1913).

5. În Franța (1921).

6. Note Polone (1924).

7). Cinci conferințe despre Veneția (1914).

ci și extrase din **O viață de om așa cum a fost** (1934) și din **Memorii** (1931—1939), toate, firește, relative la alte sau aceleași evenimente. În acest fel, recenta carte pe care a îngrijit-o cu dragoste, nu numai cu mare atenție, învie personalitatea proteicului nostru dascăl al tuturor, Nicolae Iorga.

Șerban Cioculescu

Destinul nefericit al unei poete



OCEAȚĂ densă și misterioasă învăluia, până prin 1973, destinul poetei Alice Călugăru. Nu se știa exact când s-a născut, mai nimic important despre stagiul ei francez, început în 1906, când a decedat și încă altele care țin nu numai de existența ei trecătoare dar și de poezia ei. Astăzi, acest mister, care, mărturisesc, îmi plăcea mult, s-a destrămat aproape cu totul, clarificând — cu excepția datei și a locului decesului — esențialul. Clarificările se datoresc mai ales strădaniilor citorva cercetători: G. Agavriloaie, Vasile Netea, Pavel Tușui, C. Popescu Cadom, Merită, e necesară întrebarea, această strădanie? Cu siguranță, Poeta reprezenta la începutul veacului și, până prin 1914, o voce autentică, făcând figură bună printre colegii de generație. A publicat prin mai toate revistele importante ale timpului („Sămănătorul”, „Luceafărul”, „Convorbiri literare”, „Viața Românească”, „Viața literară” etc.) și a intrat în atenția criticilor importanți ai vremii: T. Maiorescu, N. Iorga, G. Ibrăileanu, Ilarie Chendi, M. Dragomirescu, E. Lovinescu.

Destinul ei, desi azi cunoscut, nu e mai puțin ispititor prin tragismul care îl înconjoară. Din singura fotografie pe care i-o cunosc (se află în Istoria lui Călinescu) ni se înfățișează un cap de femeie cu fața rotundă, cu ochi mari și adinci, nu atât frumoasă cit parca misterioasă („Nu sînt frumoasă, sînt numai interesantă”, îi scria, cu sinceritate, poeta, prietenului Topirceanu în 1912). Gulerul bluzelor albe, peste un pulover închis pe gît, relevă o ingenuitate călătită și din toată această fotografie (trimisă, probabil, lui Topirceanu în 1912) respiră nu știu ce fatum. E o predestinare care — din păcate — s-a adevărat.

Născută în 1886, la Paris, poeta a debutat la 14 ani. Părinții, de origine modestă (tatăl era ofițer de intendanță), țeseau arivistice gânduri de rostuire și de instalare în lumea bună. În 1905 mama, macedoneancă de origine, s-a stabilit împreună cu două din surorile Alicei, în Belgia, unde locuiau părinții ei și, mai târziu, nu se știe cînd, a părăsit Europa pentru America de Sud, probabil Brazilia. Alice a rămas alături de tatăl ei, terminându-și studiile liceale, destul de accidentate. În iunie 1906 își ia examenul de absolvire a liceului, la Sf. Sava din București. Printre candidații, colegii de examen, G. Topirceanu, M. Cruceanu, Al. T. Stamatiad. Ia examenul cu bine și se gîndea la continuarea studiilor. Notorietatea ei, la acea dată, era reală, publicase în revistele citite ale epocii, debutase, în 1905, cu un volum, criticii vorbeau cu stimă despre poezia ei. Topirceanu i-ar fi citit poezii, în timpul examenului, o poezie de a lui și Alice Călugăru îl încurajează, asigurându-l că are „talent mare care e în genul meu”. Era cunoscută de mai toți scriitorii bucureșteni, îl vizitase

pe Maiorescu în două rînduri, care i-a citit manuscrisul volumului de debut comunicîndu-i observații și se bucura de amicitia literară a cereului de la „Sămănătorul”. Avusese chiar, prin 1905, o prietenie sentimentală cu Ilarie Chendi, care, probabil din această cauză, a decis să nu se căsătorească cu Eugenia Caralechi, provocînd sinuciderea acestei stimate cercetătoare. Criticul nu se va căsători nici cu poeta. Și, prin 1906, aceasta (dezamăgită?) pleacă, împreună cu tatăl ei, în Franța. Declara că vrea să-și continue studiile la Paris. Iluzie dezamăgitoare! I-au lipsit mijloacele bănești pentru studii. Acceptă slujbe pasagere de funcționară și dactilografă, părăsindu-l vremea capitala Franței pentru Belgia, revine, dar e mereu în jenă financiară. În 1911 îi solicită lui Maiorescu — fără rezultat — ajutor pentru a obține o bursă. Situația i se agravase, deoarece tatăl îi murise, prin 1910, și rămăsese absolut singură. Și de nicăieri nici o geană de speranță salvatoare. S-a întimplat, din păcate, pe deasupra, ca prin 1910—1914 să devină mama unei fetițe. Trăia greu și pe apeceate, Victor Eftimiu amintindu-și, mai târziu, că a întâlnit-o la Paris și a constatat că nu era deloc „ușă de biserică”. Pentru a se ajuta, începe să asalteze redacțiile revistelor din țară („Luceafărul”, „Viața Românească”) pentru retribuirea colaborărilor ei și acestea o onorează. Dar e greu de crezut că a putut trăi din aceste onorarii. S-a ajutat cu ele, în clipe mai grele. Din 1911 depune eforturi pentru a intra în viața literară pariziană. Se adresează cu poezii la „Le Journal”. Unul dintre redactorii ziarului, Ch. Müller, îi apreciază versurile și îi acordă 6 luni pentru perfecționare. Topirceanu, cu care poeta intrase în corespondență (publicată în 1982, în al IV-lea volum al ediției Scrieri) către G. Ibrăileanu), o sfătuiește să se reîntoarcă în țară. Poeta mai cere răgaz („Aș vrea mai întâi să răușesc aici și pe urmă să mă întorc în țară. Cel puțin să știu că am încercat de a fi ca altele și ca alții”). În sfîrșit, în 1912 „Le Journal” îi publică o poezie cu pseudonimul Alice Orient iar în 1913 societatea „Femina” îi acordă premiul al doilea. Speranțele poetei prind din nou aripi. Războiul redimensionează lucrurile. Colaborează în anii conflagrației la diferite publicații franceze, dar fără succese notabile. Situația ei pariziană mare a se fi stabilizat după război. În 1921 se căsătorește cu Louis Edgar Müller (și el redactor la „Le Journal”) iar în 1924 publică romanul *La tunique verte*. Poeta era însă fizică și o ducea greu. Nu se știe exact cînd a decedat, unii cercetători oprindu-se, în loc de un anume, la spațiul unui deceniu, 1924—1934. Dar nu la Paris ci undeva, departe, în America de Sud, unde s-ar fi aflat, se crede, de prin 1921—1923 sau, după alte surse, în Elveția. Cum se vede, misterul

nu s-a depărtat cu totul de destinul nefericitei poete. Dar, nu-i așa? — un pic de mister în existența unei poete e parcă de dori.

CU siguranță, valoarea poeziei Alicei Călugăru nu trebuie căutată în volumul *Vioarele* din 1905, în ciuda faptului că e singura ei plachetă. Poeta a continuat să scrie și să publice, până prin 1914, în periodicele românești amintite, deși strădaniile ei (pe lângă Chendi și „Viața Românească”) de a-și publica un nou volum nu au dat rezultat. Printre poetele timpului (Maria Cuntan, Ecaterina Pitiș) vocea Alicei Călugăru sună mai plin. E adevărat că epigonismul nu o ocolește. Sînt lesne perceptibile ecourile din lirica lui Eminescu, Cosbuc, Iosif, Anghel, Vlahuță, Cerna. Dar, treptat, sămănătorismul tînguitor se subiază pentru a face loc meditației de tipul „poeziei de concepție” care cucerise teren, în primul deceniu al secolului, în lirica românească. „Nu dorul cel de drum mă-nvinge. / Ci patima de-a fi în fierul / Pornit în zbuciumul cel mare...” Sau: „Cum trece carul vremii cu mii de roți pe ceas. / El bate drumul vieții în ritmicul său pas. / Și morile ce-n ape și-n vînturi griu frămîntă, / Cu măsurate glasuri cîntarea pînii cîntă...” Lirica Alicei Călugăru, cu totul nesentimentală, e, nu o dată, modernă, capabilă de obiectivare și de percepere a unor fenomene cosmice, cum e de pildă *Ploaia* („Azi am văzut, înfiripată, fiinta ploii mlădioasă: / Avea o haină cenușie și fosfoare de mătase. // Purta pe umeri mii de lanțuri subțiri, de-argint, pînă la briu. / Dar le zvrile pe rînd în treacăt, pe apa tulbure de riu.”) Sonurile și halourile simbolismului se regăsesc, bine instalate, în această lirică mult prețuită de Arghezi. Le aflăm în Șerpui, Buruieni, cele două *Barcarole*. Pustietatea („Vizez că sunt / Pierdută-ntr-un deșert. Că trupu-mi frînt / Pare-a rămas aici, căzut pe drum / Și părăsit de-acum / De-o caravană ștearsă-n praf și-n vînt...”.) Sau din *Cîntec de plajă*: „Aruncă-mi, adormită mare, în coaja pieritoarei vieți. / Din ape calde și amare, / Aruncă-mi stropii fără preț / Ai surelor mărgăritare”. E păcat, pentru lirica românească, într-adevăr, că vocea poetei s-a stins, înainte de vreme. De ar fi continuat să scrie, lirica ei s-ar fi integrat perfect în aceea a poeziei noastre interbelice din care, are dreptate Dumitru Micu, face parte de drept, Romanul ei — liric prin substanță și, de aceea, refuzînd orice structură compozițională — se constituie din nararea amintirilor de viață ale eroinei — Liliș — și ale altor două personaje (Josue, Georges). E, evident, un roman autobiografic, cu întimplări neobisnuite, capcanele răului devorînd-o pe eroină fără puțință de scăpare. Am citit acum, pentru prima oară, acest unic roman al poetei și m-am gîndit, adesea, cit de îndatorat e, ca modalitate,

prozelor de început — poetice — ale Hortensiei Papadat Bengescu. Nu degeaba îi scria poeta lui Topirceanu în octombrie 1913: „Foarte frumos scrie Hortensia Papadat Bengescu, îmi place să citească ce scrie ea.”

PAVEL TUȘUI a alcătuit cea dintîi ediție completă din scrierile literare ale Alicei Călugăru. Pentru că ediția din 1968, alcătuită la E.P.L., de Ecaterina Săndulescu, cuprindea numai lirica. Acum se publică pentru prima oară traducerea românească a romanului (din păcate nu și — cum se cuvenea — versiunea originală, în limba franceză). Bine ar fi fost să fi fost inclus în sumar și corespondența poetei către Ibrăileanu, T. Maiorescu, Topirceanu, Chendi etc. Ediția lui Pavel Tușui e însă bună și se poate pune temei pe ea din toate punctele de vedere. Pe lângă seriozitatea filologică a textului, se impune a fi relevată riguroasa compartimentul de Note, unde aflăm toate informațiile necesare (locul și data primei apariții, unde a mai fost reproducă fiecare poezie, receptarea critică în epocă și mai târziu). Prin completitudine și exactitate, aceste note se apropie de ținuta celor de la o ediție critică. Tot completă este și bibliografia. Centrul de interes în cuprinzătoarea prefață trebuie căutat în reconstituirea vieții autoarei, utilizînd bine toate contribuțiile acelor cercetători (amintii mai înainte) care au luminat momentele obscure dintr-o biografie pînă acum cu multe pete albe. Am spune chiar că, în cîteva rînduri, se constată și contribuția însemnată, în urma unor cercetări personale, a editorului, care a clarificat — și el — momente semnificative ale acestei existențe tragice. Mai puțin izbutite sînt paginile consacrate analizei operei, terne, cam doldora de clișee nelipsite de exprimării nefericite („Sensibilitate evoluată și temerară”, „sărăcia și traiul din expediențe i-au ulcerat avîntul”. Apoi să acceptăm definiția parnasianismului ca fiind numai „o accidentală evadare livrescă, fără aderență temperamentală sau de conștiință artistică”?). Pentru analiza poeziei Alicei Călugăru invităm cititorii spre studiul lui Dumitru Micu din volumul *Scrieri, cărți, reviste* (1980), cel mai pertinent (deși ignoră sau minimalizează dimensiunea simbolistă a acestei lirici) din cite s-au scris despre opera unei poete care merita prețuire. Buna ediție a lui Pavel Tușui a fost pregătită pentru a omagia cum se cuvine centenarul nașterii Alicei Călugăru.

Z. Orneo

*) Alice Călugăru, *Scrieri*, ediție îngrijită, prefață, note, comentarii, bibliografie de Pavel Tușui. Traducerea romanului *La tunique verte* de Virgil Tiberiu Spănu, Ed. Minerva, 1987.

Revista revistelor

„Manuscriptum”

● Deosebit de interesant, nr. 1/1987 al trimestriului editat de Muzeul Literaturii Române acordă un spațiu mai amplu documentelor comentate de literatură română contemporană, prezentînd fragmente inedite din scrierile regretaților Grigore Hagiu („De la Primele versuri la Des-cintecă țîrziu, cu adnotări de Gina Hagiu) și Romulus Guga (fragment din romanul *Străbucul din cămară*, cu un preambul de Ileana Vulpescu).

O prezență permanentă, atât în constituția generațiilor succesive, cit și în paginile „Manuscriptumului”: Mihai Eminescu. La rubrica „Fragmentarium”. Pentru Creția transcrie și prefațează trei fragmente poetice inedite „invescite cu puterea [...] de a sugera și cîmva reconstitui întregul ipotetic căruia îi aparțin”, iar continuării „Paginilor germane” prezentate de D. Vatamaniuc și traduse de I. Pintea („Despre psihologia popoarelor”) I se adaugă „Un «pamflet» epistolar” — ciorna unei scrisori adresate de Eminescu principesei Elisabeta, „Grădina lui Akademos” grupează discuțiile de la simpozionul organizat de M.L.R. — avînd ca temă traducerea din poezia eminesciană (sînt reproduse punctele de vedere competente ale lui Al. Balaci, Paul Miclău, Andrei Bantăș, Balogh József, Amita Bhoșe și D. Vatamaniuc). Și celelalte nume ale „triadei de aur” a literaturii noastre sînt prezente în sumar: I. L. Caragiale la rubrica „Revelația documentului”, cu manuscrisul inedit al unei oferte editoriale vaste adresate lui Spiru Haret („Patria și Neamul. Povestiri și Icoane din trecutul Poporului Românesc”) și Ion Creangă, la „File de album” cu un scenariu fotografic de Const. Liviu Rusu și un eseu de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, prilejuit de aniversarea a

150 de ani de la nașterea marelui povestitor.

În această suită de personalități de prima mărime ale literaturii române se înscrie și Titu Maiorescu, la secțiunea „Jurnal”, cu ultimele file, extrem de interesante, ale „Insemnărilor zilnice” (prefațate de Georgeta Rădulescu-Dulgheru) și la „Cronica edițiilor”, prin comentariul lui George Gană la traducerea maioreșcienă incluse în vol. III al ediției critice a operelor.

„Epistolarul” cuprinde scrisorile lui Ion Ghica adresate soției sale (traduse și prezentate de Ion Roman), ilustrative pentru o epocă și o personalitate fascinantă, și cele ale lui Paul Zarifopol către Panait Cerna, Constanța Marino-Moscu, Ion Pillat și Mihail Sevastos (prezentate de Al. Săndulescu).

Camil Petrescu într-o polemică inedită cu revista „Viața”, Lucian Blaga cu dosarul frecvenței la Universitatea din Viena (regăsit de E. Glück) și Ion Pillat cu o conferință la Institutul de Cooperare intelectuală de la Societatea Națiunilor completează, alături de rubricile, mereu incitante, „Echivalențe”, „Panoramice” și „Repere”, acest bogat sumar, demonstrînd seriozitatea și pasiunea cercetărilor istorice noastre literare.

„Revista de etnografie și folclor”

● REMARCABIL prin varietatea tematică a studiilor și materialelor publicate, nr. 1/1987 al „R.E.F.” marchează, prin schița monografică *Romulus Vuia — întemeietor al etnografiei românești ca disciplină independentă*, de Boris Zderciuc, 100 de ani de la nașterea savantului clujean; paginile lui Iordan Datcu despre *Cultura populară în publicistica lui Mircea Eliade* aduc un omagiu

memoriei marelui cărturar, istoric al religiilor, mitolog, la stingerea sa din viață; „Profilul contemporan” este dedicat de Al. Dobres, redactorul șef al publicației, unuia dintre cei mai de seamă folcloriști români de astăzi: *Ovidiu Birlea sau încercarea de abordare cuprinzătoare a folclorului românesc*.

Studiul lui Alexandru Boboc, *Miorița ca instituție valorică și formă de viață*, „Lumea miorițică” în perspectiva filozofiei culturii (I) reia, dintr-un unghi nou, problematica poemului, promițînd o deschidere ingenioasă către orizonturile lăuntrice ale acestuia.

La rubrica „Materiale”, Constantin Costea se ocupă de *Jocurile feciorești transilvănene* făcînd interesante observații cu privire la tipologia acestora. Mihail M. Robea începe prezentarea amănunțită a *Ceramicii populare din Valea Vilsanului — Argeș (I)*, zonă familiară cercetătorului care a publicat pînă acum mai multe cărți de folclor de aici. A doua parte a studiului lui Pamfil Bilțiu, *Mosii de peste an în zona Lăpuș*, completează informația extrem de bogată și subliniază semnificațiile obiceiului în această parte a țării. „Cronica discului” este semnată de Tiberiu Alexandru.

La „Note și discuții” semnalăm intervenția lui H.H. Stahl, *Muzeul Satului, operă a școlii de sociologie românească*, și pe aceea a Yolandei Eminescu privind *Opera folclorică și dreptul de autor*.

La rubrica „Recenzii”, Stancu Ilin, Ion Bolog, I. Oprîșan, Iordan Datcu, T. Alexandru, C. Negreanu și Nicolae Constantin, semnează ample prezentări ale unor cărți și publicații de specialitate, românești și străine, furnizînd utile informații referitoare la mișcarea de idei în folcloristica actuală.

„Jurnalul literar”

● Cu prilejul „Zilelor culturii călinescienice” a apărut un nou număr din „Jurnalul literar”, foaie a Societății culturale „G. Călinescu” a oamenilor muncii din municipiul Gh. Gheorghiu-Dej. Caseta redacțională informează despre istoricul apariției: „Foaia de față continuă vechea preocupare a creatorilor oneșteni de a-și întîmpina cititorii sub titulatura ilustrei reviste fondate de G. Călinescu în 1939, la Iași. Din 1966, pagină organizată în ziarul local „Steagul roșu”, apoi supliment al acestuia ori de sine stătător, în patru și opt pagini ori plachetă, *Jurnalul nostru*, găzduit acum de „Ateneu”, își numără a 30-a apariție.” Colectivul de redactare e alcătuit din C. Th. Ciobanu, Marcela Constantinescu, Dan Dumitrescu, Aristotel Pilipăuțeanu, Aurelian Zisu. Numărul de față se deschide cu un text *Despre limba românească* de acad. Mircea Beniuc. Sub genericul *Industria și cultura* sînt — în continuare — tipărite informații, confesiuni și saluturi semnate de Aglaia Livadă, C. Th. Ciobanu, Al. Piru, R. Cărneci, ing. V. Anastasiu, ing. C. Uzum, ing. I. Rusu, G. Genoiu. Douăzeci și unu dintre invitații ediției a XVIII-a a „Zilelor culturii călinescienice” își mărturisesc în termeni elogiși impresiile. În paginile centrale ale numărului se publică o analiză la *Adela* lui Ibrăileanu de Emilia Boghiu, un interviu acordat de compozitorul Roman Vlad lui Dorin Speranția, proză de Dan Dumitrescu și George Velicu, poezii de Vasile Buțan, Aurelian Zisu, Viorica Mereuță și alții. Debutează tinerele Cristina Jelescu și Alina Păun. Cite un poem oferă „Jurnalul literar” Ioana Crăciunescu, Sergiu Adam, Ovidiu Genaru, iar Solomon Marcus deschide un serial despre Matila C. Ghyka. Sumar bogat, încercînd să onoreze renumele titlaturii publicației.

R. V.

Doi poeți și un grădinar

Cu vreo treizeci de ani în urmă, am tradus pentru un seminar de germană poezia lui Goethe, **Erlkönig**, care mi-a dat multă bătaie de cap, începând de la titlu. Mi s-a părut că am găsit o soluție originală, cînd, în loc de „regele ieilor”, am pus „craiu ieilor”, cel dintîi dintre aceste cuvinte fiind și prea lung, și prea săltăreț, din pricina accentuării dactilice. Un coleg mi-a atras însă atenția că ideea îi venise și lui... Șt. O. Iosif și mi-a mai făcut și câteva sugestii tehnice. Deși puțințel enervat (et pour cause!), mi-am zis în sinea mea că individul scrie, probabil, versuri, ceea ce mă consola vagamente. Dacă din traducerea cu pricina s-a ales praful, intuiția cu scrisul s-a dovedit valabilă. Postul meu coleg este poetul de azi Horia Gane. A publicat mai multe cărți, cu oarecare discreție, de care a profitat critica spre a nu-l băga în seamă. **Puntea de hirtie** (Cartea Românească) este nu numai cea mai bună dintre aceste cărți, dar arată în autor un poet remarcabil, fin și inventiv, despre care e păcat să nu se vorbească.

Poeziile lui Horia Gane sînt un fel de elegii sau, mai bine, cum se spunea altădată, un fel de meditații lirice, învaluite în tristețe ca într-o pulbere strălucitoare. Poetul posedă un delicat instinct al naturii și imaginile cele mai frecvente sînt din ordinul vegetalului, precum aceste **Semne**: „Eliberează lumina — se avîntă / să latre la nimeni. Vine primăvara! // Razele învață realitatea pe sărite. / Cazanul cu clorofilă fierbe la foc mic. // Vine primăvara! // Poetul află mult prea tîrziu că a înflorit. // Pe înserat urc prin trunchi / cu o luminare în mină / și înalt o yolă în virf”. Natura nu oferă însă de obicei decît alfabetul pentru emoțiile lirice: „Firimituri de toamnă în aer, / sufletul le ciugulește din palmă. / Febra de-a ne culca sub pămînt. // Dar dacă dincolo / nu ne așteaptă chiar nimeni / și veșnicia-i pustie? // Măcar lumea aceasta în care / mărunta floare de nu mă uită / este chiar arborele cunoașterii” (**Dar dacă...**). Se observă lesne scriitura cali-

* Horia Gane, **Puntea de hirtie**, și Lucian Vasiliu, **Fiul omului**, ambele la Editura Cartea Românească, 1986.

grafică și extrem de precisă. Rigoarea și laconismul sînt infinit mai sugestive decît lăbărtarea, de pildă în **Cărți**, care-mi aduce aminte de Florin Mugur: „Imi tot mut și imi așez / manuscrise și cărți, / în liniștea amară de cărți, / scări pentru fluturi. // Poate așa face și dumnezeu / de tot uită de mine. // Ritmice cărți. // Moara cu zbaturi din copilărie / a fost continuă. // O, cite cărți! / Și în nici una nu scrie / că fericierea e obligatorie”. Obsesia eșecului, a morții, este prezentă, în filigran, pretutindeni, dar fără absolut nici o ostentație. **Vino** este o rugăciune sfioasă și evident fără răspuns, a cărei strofă finală este excepțional de frumoasă: „Ingenunchez ca o carte, / țin în brațe un prunc. / «Vino!... Vino!» o rog. / Pină și zidul e-o mască. // Într-un loc al ființei / dorința de moarte-i mai mare / decît în altul. // Dar nu vine. Parcă / sînt după degetul lui Dumnezeu. // Mi se vede numai poezia”. În autoportrete, găsim o modestie lucidă, cu gust de cenușă, care exclude indușoarea față de sine însuși, dar nu și o misericordie de esență metafizică: „Noaptea, / un delfin imi ține ritmul inimii / cu bătăi de coadă. // Imi întind puțințel sînge prin trup, / ca printr-un cablu telefonic. // Litere, biete celule / dintr-un scris dezordonat! / De unde mi-au fost tăiate aripile, / se scurge zborul în pămînt. // Recunosc numai cu mîinile. // Ochii mei văd, astăzi, altceva. // Mă gîndesc la vagonul acela, / bătrîn. / atît de sărac / încît a fost ucis cu o lingură”.

Alte poezii conțin sugestia unui misterios univers personal, în fond utopic, cu umbre de uși care se deschid și se închid fără motiv aparent, cu case minuscule, vechi, la care accesul e barat de numere magice, amintind de celea din **Allice în țara minunilor**. Eroticele, la rîndul lor, sînt de o extremă delicatețe. Autoironia este uneori mai subțire decît o foaie de hirtie așezată între inimă și scris. Poetul nu face haz (dar nici caz) de necaz. Iată aceste **Murmure**, cu atît de norocoase imagini: „Culcă-mă lîngă tine, / cu capul într-un rug de mure, / murmurul lumii / să-l tragem peste noi. // Să dormim ca-ntr-o moară de vînt, / cu aripile încruciate, / lăsate afară: // aici e și moartea domestică”. Rareori, o notă mai acută, care arată că ironia, caligrafia și delicatețea com-

primă un suflet filosofic deznădăjduit. Voi cita în incheiere **Pentru a trăi**, poezie excelentă, dramatică în laconismul ei, la nivelul cel mai de sus al unui poet pe nedrept trecut sub tăcere: „Inventezi ce a fost / cu un glas ca absența / unei trepte. // Umbli, noaptea, pe străzi, / descleștezi umbră de umbră. // De ce n-ar fi și fantasma / o șansă? // Sărăcia muncește pentru a trăi, / floarea din mîna ta / miroase a desepere // Vine dimineața și pune / cite puțin adevăr / în dreptul fiecăruia”.

AL PATRULEA (sau al cincilea?) volum al lui Lucian Vasiliu (**Fiul omului**, Cartea Românească) este parcă și mai eterogen și mai inegal decît celelalte. Îți vine să intri în el cu foarfecea de grădinar, ca să-i dai o formă convenabilă. Tai mai întîi primele patru texte, ocazionale, fără titlu de ciclu, cu care poetul își deschide, n-am înțeles de ce, cartea. Urmează ciclul titular, emfatic și pretentios, ca să mă exprim academic: „Astfel imi amintesc: / în Marele Întineric unde Totul și Nimicul / își sugau reciproc degetul firav”. El ar conține, în intenția autorului, istorisirea ceremonială a ultimelor patru luni de existență intrauterină a omului. Imaginile sînt umflate ca apele de primăvară și de o esență psihanalitică, dacă pot spune așa, din care nu lipsește dezagreabile sugestii sportive etc. Iată: „Astfel imi amintesc: / Mama / mă purta în pîntece / ca într-un ochi închis definitiv. // Singur / ca o făclie în mina maratonistului, / ca o înserare unică în Insula Paștelui, / singur / cu sărbătorile timpanului meu // Imi părea / că pîntecul Mamei e pîntecul Mării”. Poemul (căci e vorba de un poem în cinci părți) se încheie, firește, cu nașterea fiului omului (poetul), care e o festivitate fără valoare lirică, dacă nu și cam absurdă: „...Aud țipătul altor noi născuți! // Și eu, mai liber ca niciodată, / înfloresc într-un trandafir sălbatic // Copiii aprind focul pe coline; / copii săraci elogiază Magii, // visează ostroavele altor dimineți. // Vinul se revarsă din pivnițe / aspru și rece ca glasul profetului // Laudă acestor inundății sanguine, / acestui naufragiu prin apele primordiale! // Mă apropiu de voi,

viu și nevătămat!... // Trage tu clopoțele în locul meu, / cititorule!”. Ce idee!

Al doilea ciclu, **Monade**, este mult mai interesant, este altceva, cu excepția primei poezii (**Monada Moldova**) fără relație cu celelalte și prea elocventă. Din emfaza de pînă aici, rămîne, și în scurtele poezii din acest ciclu, o anume lăudăroșenie (dar de poet adevărat!), o înclinare spre bravada lirică, numai că se amestecă în ea și umorul. De exemplu: „Sînt un om blindat // numai în dreptul inimii / se află / o spărtură, / prin care pătrunde / Corbul / și mă fură // ... dar tu ești superbă. / rezemată cum stai / de gardul / bisericii parohiale”. Sînt, în general, poezii de dragoste, din care putem oricînd decupa pasaje admirabile: „Țin pîntecul tău dulce / în palme, / mă bucur de acest răsărit / al senzațiilor / ca un Smerdiakov”. Sau, prin aceeași combinație de vanitate masculină și de autoironie: „In ceață / văd / trupul meu de monadolog / purtat pe umerii a șapte femei // și fiii noștri gemeni / ne luminăză din moarte”. Monadologia, cum o botează poetul după numele unei Mona și după ideea lui Leibniz, este o erologie lirică, jumătate serioasă, jumătate glumeață, plină de accente egolare, indiscrete, într-un stil cam vociferant, din care poți desprinde citeodată și insule de delicatețe: „Adorm la umbra / trupului tău gol și firav”. Delicatețea nefiind însușirea de căpetenie, să citez mult mai brutalul **Testament** final: „Celui care mai crede în mine, / Să i se taie dreapta!”. Aviz criticilor care scriu, totuși, cu mîna dreaptă.

Versurile din **Mic tratat despre omul bun și frumos**, al treilea ciclu, n-au prea multă legătură cu titlul și sînt culese din sfere tematice și stilistice diverse: erotice, precum celea din **Monade**, un **Edict** care seamănă cu **Testamentul** de mai sus, jocuri de consoane (ca să se facă dovada că nu numai vocalele sînt prietenele poezilor), ca de exemplu **Doină în R**, ba chiar și ocazionale, între care o greoi-școlărească **Lumină de lună, eminesciană** încheie cartea. Foarfecea grădinarului și-ar fi arătat din plin utilitatea și aici.

Nicolae Manolescu

Triptic în proză



pe care le reîntîlmim, altfel transfigurate, atît în volumele cu versuri pentru copii (**Jocă-te, gîndule**, 1968; **Puf-Pufos. Aventurile unui iepuraș curajos**, 1971; **Cine ești, pasăre?**, 1974), cit și în cele cu proză. Acestea se constituie, decamdată, într-un agreabil triptic: **Minzul de vînt** (1979), **Măgarușul** (1984) și **Băiatul și Pădurea** (1986), apărute toate la Editura Ion Creangă, și admirabil ilustrate, ca un comentariu substanțial la text, de Constantin Băciu. E între cei doi un har al complementarității ce a dus la câteva cărți incintătoare, în cofida materiilor prime și a condițiilor tehnice — folosite, altfel, și ele cu devotament.

Dedat cu rigorile cuvîntului și ale măsurii în general, care în poezie l-au dus la realizări apreciable, concretizate într-o mare diversitate de forme ale versului — de la cel liber, la cel clasic — și al strofei, Petre Ghelmez scrie ascultînd ritmurile interioare, cadențele și ondulările frazei, ceea ce are un anumit rol în literatură în ansamblu și cu atît mai mult în cea pentru copii. Rezultă o proză eufonică, ale cărei foșniri dau relief personajelor și întâmplărilor, estompează idilismul, adîncind, în același timp, impresia de poveste, care, la el, se desfășoară în plină actualitate și în chiar decorul acesteia. Ca și alți autori de literatură pentru copii (ori cu copii), de la Arghezi, la Ionel Teodorcanu, Gellu Naum, Nina Cassian, Ana Blandiana, Monica Pillat, Mihai Negulescu, Alecu Popovici, George Șovu, Alexandra Ioachim, Emilia Căldăraru, G.D. Vașile, Adriana Iliescu și la mulți alții, Petre Ghelmez își introduce cititorii în întâmplare și basm, nu atît după încheierea lor (de la care pornesc povestitorii de tip Creangă, ori Sădoveanu); ci îi face părtași la desfășurarea acestora ca atare.

Nu trecutul reîntîlm în prezent ne întîmpină în cele trei volume de proză ale lui Ghelmez, ci scurgerea prezentului în trecut, cu inevitabila lui aură măritoare și cu înțelesurile morale urmărite, care susțin densitatea paginilor sale. În plus, această coparticipare dă o vie senzație de fapt credibil (în imaginație, bineînțeles), de dramatism trăit cu umor și de înscenare cu rost.

În ultimul volum, **Băiatul și Pădurea**, ne întîmpină personaje cunoscute din celelalte, fiecare simbolizînd cite o trăsătură fundamentală a firii omenești. Băiatul ar intruchipa setea nestăvilii de cunoaștere, curiozitatea și naivitățile virstei școlarului din primele clase. Minzul de vînt ar fi expresia fanteziei, a metamorfozelor țînind de lumea basmului și a pendulării între vis și realitate. Cătelul dă chip fidelității ajunse la sacrificiul de sine, iar măgarușul înțelepciunii, cumpănirii înaintea oricărui gest, care, o dată decis, e făcut fără ezitare. Nouă e pădurea, semnificînd necunoscutul pe care cei de mai sus își propun să-l investigeze într-o vacanță de vară. Supradimensionată de închipuirea actanților pînă la nivelul uneia tropicale, ea le prilejuieste o aventură pe potrivă, în cursul căreia timpul și mai cu seamă spațiul iau proporții neașteptate, ca și întâmplările în care sînt angrenați. Însă nu atît acestea, în concretul desfășurării lor, au importanță, cit lenșuncea cognitivă la care sîntem făcuți părtași. Pe lîngă păsări și jivine, ar fi de semnalat motociclistul anticologist și cei doi pădurari, unul tîind necontent, iar celălalt replantînd întruna codrul, căruia l se menține astfel echilibrul, pîndit mereu de diferite pericole, cel mai însemnat fiind nechibzuința. O trimțire la anunțatul volum **Paradisul atomic**, din care

Ghelmez a publicat unele poeme, vine numaidecît în minte, evidențindu-se astfel, din nou, unitatea amintită a scrișului său, pe deasupra intruchipărilor lui în timp.

Relieful paginilor din cele trei volume de proză pentru copii sporește și prin apelul discret, și la obiect, la felurile forme ale înțelepciunii populare, la căte o frîntură din cea cultă, strecurate cu rost în texte și contribuind adesea la mai dreapta lor înțelegere. E o direcție în care scriul în proză și cel jurnalistic al lui Petre Ghelmez își dovedeste constant interesul, etica artei, modul de a o recepta, dimensiunile ei prospective și emoționale, civice și patriotice vădîndu-se ca preocupări statornice ale scriitorului. Ar fi de subliniat un anume dar al înscenării, al replicii adecvate locului și personajelor simbolizate, încît multe dintre prozele acestor cărți ar putea fi puncte de pornire ale unor dramatizări pentru teatrul de copii. Sînt acolo citeva pagini ce amintesc de **Călin (file din poveste)** al lui Eminescu, ori de **Viața în pădure** a lui Mircea Streinul, de **Dumbrava minunată** a lui Sădoveanu și de altele în care poezia naturii și a virstelor începătoare ne întîmpină. Nu e de neglijat și cite un agreabil accent din Marin Preda, din Stancu, Voiculescu sau Stelaru, care abia relevă mai bine cadența proprie a acestor proze, pe care Petre Ghelmez trebuie să le fi scris cu mare bucurie. Se simte un elan al retrăirii și al evocării, o plăcere a bune copilării și al fantazării cu ochii deschiși, care largesc perspectivele și sporesc consistența paginilor, pe care copii și mai puțin copii e de presupus că le parcurg cu interes. E de așteptat, de aceea, atît continuarea ciclului, cit și lărgirea registrului spre alte orizonturi ale virstei personajelor și ale chipului de proză propus, pentru care autorul pare a fi pe deplin pregătut.

George Muntean

O experiență poetică insolită

Comunicarea umană

UN roman despre limitele de rezistență ale naturii umane în fața celor mai profunde suferințe fizice și psihice este **Octavia** al lui Grigore Iliesi. Cel de-al treilea text romanesc al prozatorului ieșean este construit în vulturi largi, naratorul vizând polarizarea secvențelor esențiale ale firului epic, precum și etapele evoluției personajului central: între nestăpinita poftă de viață a domnișoarei Octavia Antim și infirmitatea prematură a doamnei Octavia Mardare se scrie drama unei existențe care nu are nimic spectaculos în premisele sale (o copilărie liniștită, mici conflicte familiale obișnuite, o predispoziție maladivă ce nu pare a fi structurală etc.), dar care, trecând pragul unei boli necruțătoare, va ilustra limita captivității fizice (intr-un fotoliu) și a căderii psihice (între evenimentele trecutului). **Octavia** este povestea unei ființe fragile, marcată de fantasmă și de spaima de moarte accentuată în urma unor vise premonitoare și a unei întâmplări bizare din adolescență. Prozatorul construiește atent „intriga” cărții, urmărind „strîns” desfășurarea vieții, altfel destul de cenușii, a protagonistei, de la momentul cunoașterii cu Emil Mardare și pînă la „singurătatea în doi” a cuplului; interesat de resorturile constituirii acestuia și, mai ales, de modul în care se ajunge la „comuniunea deplină”, care nu are însă nimic pătimas, mistuitor, nimic „fatal”. Grigore Iliesi accentuează asupra siguranței existenței cuplului pentru a miza totul pe opoziția cu neliniștea și, apoi, cu certitudinea tragică a bolii neiertătoare.

Corelînd și motivînd cu subtilitate momentele acestea cu cele ale evoluției ființei în plan psihologic, prozatorul dublează povestirea cu un comentariu menit să pună în valoare atât „mesajul” cărții, cit și atitudinea naratorului, făcută explicită prin numeroase întrebări retorice, exclamații și, mai cu seamă, prin accentul pus pe componenta etică, moralizatoare; de fapt, eticîsmul eroilor și refuzarea directă, cu evidente mărci afective, constituie caracteristicile scrierii lui Grigore Iliesi și, în primul rînd, ale precedentelor sale două romane, **Ceasul oprit** (1980) și **Masa de biliard** (1983); iată, în acest sens, o secvență edificatoare din **Octavia**: „Egoismul omului răbunîște. De ce să fie alții fericiți, pentru ce nefericirea să nu-și fie hărăzită decît lui? Poate pentru aceasta multora dintre oameni le este frică să spună că sînt fericiți. Se înfricoșează pînă și la gîndul că o simplă recunoaștere ar putea duce la pierderea a ceea ce atît de greu a fost dobîndit. Și mai exista, mai puternică decît toate, credința că nimic nu poate fi mai vulnerabil decît fericierea. Prea multă strică, cred oamenii, este ca o avalanșă ce striveste totul în calea ei. În urmă rîmîn cel mult ruine. Chiar dacă nu de la început, cînd omului îi merge din plin, cînd se simte mulțumit de viața lui și îi place să trăiască, treptat-treptat, senzația de ferice se însoțește de obicei de o anxietate. Se întîmplă nu numai cu firile prăpăstioase, ci și cu cele echilibrate. Apare frica foarte pămînteană că liniștea și mulțumirea sufletească s-ar putea risipi ca un fum. Intocmai așa ceva, simțea Octavia Mardare”; naratiunea și comentariul își impart, aproape în mod egal, paginile romanului în care sînt descrise trei surse ale suferinței prin urmărirea reacțiilor diferitelor personaje în fața acestora (pierderea celor apropiați, prin Maria Antim, boala cu un nume complicat — „spondilita ankilo poetică și reumatismul poliarticular degenerativ” —, prin Octavia Mardare, singurătatea prin Emil Mardare și, în „doză” deosebită, prin toate personajele cărții). Tînta niciodată atînsă de aceste personaje traumatizate de suferințe atroce este comunicarea și, încă mai mult, comuniunea cu „celălalt”, frînte de sentința definitivă a claustrării și singurătății. Lipsa oricărui orizont, a oricărui „alternativ”, ca și frecvența mare a pasajelor de comentariu dau un caracter „demonstrativ” romanului lui Grigore Iliesi care scrie cele mai frumoase pagini în evocarea atmosferei cuplurilor Octavia și Emil Mardare, Maria și Alexandru Antim, ca și în portretistica expresivă, în tușe ferme, cu știința descoperirii amănuntului semnificativ (portretul doctorului Nowotny de la Karlovy-Vary este un exemplu de retenție în această privință). Dincolo de unele ezitări (ca, de pildă, insuficiența analizei psihologice în cazul lui Emil Mardare, soțul devenit „infirmier” și inconsecvențele, datorate, probabil, tipografului, în ortografierea numelui unui personaj care este Vali — la p. 50, Val — p. 77 și urm., dar și Vlad — la p. 79), **Octavia** este un roman interesant și instructiv, scris cu sensibilitate, despre niște oameni al căror profil interior se cuprinde în această frază rostită de „fantasma” textului (Alexa Nebunul): „Sîntem născuți, vrem, nu vrem, să ducem viața între oameni”.

Ioan Holban

*) Grigore Iliesi, **Comunicare umană**, Editura Junimea, 1986.



DAN VERONA se dovedește disponibil pentru cele mai diferite experiențe poetice. El poate să adopte solemnitatea unui poet vizionar, smulgîndu-i unui critic rafinat ca Al. Paleologu exclamații entuziaste, dar și să compună texte de muzică ușoară, ascultate la radio, în fiecare dimineață, de mii de oameni, în timp ce-și beau cafeaua. Noua sa carte, **Balada vestitorului și alte poeme** (*), constituie, de asemenea, o dovadă a capacității poetului de a scrie ce își propune (sau i se propune). Asemenea unui caligraf de demult, aplecat cu sîrg și cu o voluptate narcisică asupra paginii albe. De data aceasta, el și-a făcut un scop din a evoca — și ajunși în acest punct îl asigur pe cititor că nu va reuși să ghicească ce anume, oricît ar încerca — „mediul cazon, așa cum i-a rămas în amintire din perioada îndeplinirii serviciului militar. Bineînțeles că evocarea nu are nimic realist, fiind vorba exclusiv de reprezentări onirice și parabolice, însă elementele constitutive ale întregii construcții lirice provin în mod evident din recuzita (arsenalul!) vieții militare.

Cititorii (nu și cititoarele, sau, în orice caz, nu toate) cunosc voluptatea rememorării, cu sentimentalism și umor, a unor situații „din armată”. Într-un compartiment de tren, într-un restaurant, pe stradă, pot fi auzite adeseori frînturi din istorisirea, întotdeauna plină de insuficiență, a unor peripeții din perioada „efectuării stagiului militar”. Aceste peripeții

*) Dan Verona, **Balada vestitorului și alte poeme**, Ed. Cartea Românească, 1986.

il induosează și îl amuză — nu se știe de ce — pe cel care le relatează și poate pe citiva din jur care intră pe aceeași lungime de undă afectivă, însă rîmîn nesemnificative pentru ascultătorul neimplicat. Ele mai sînt și tipizate, după regulile unei anecdotei ieftine, astfel încît nu prezintă interes din punct de vedere artistic. În mod curios, tocmai acest material epic compromis din punct de vedere literar — și nu viața militară propriu-zisă, care are eroismul și chiar farmecul ei — constituie o sursă de inspirație pentru Dan Verona. El vorbește în poemele sale despre sîciitoarea obligație a militarului în termen de a avea mereu copca închisă la git, despre bocanții care trebuie lustruiți, despre plantonul de noapte, despre vasele de aluminiu de la cantină etc. Vorbește despre toate acestea și încearcă să le transforme în poezie, printr-o proiectie fabuloasă a lor, printr-o ridicare bruscă — și adeseori brutală — la semnificația mitului.

Care este rezultatul? Experiența reușește — cum de altfel era de așteptat — doar parțial, din cauza prea marii diferențe de altitudine lirică dintre nivelul de la care se pleacă (zero) și nivelul către care se tînde (virf de Everest pierdut, unceva, în albastrul cerului). Se evidențiază, astfel, insuficiența lucidității artistice a lui Dan Verona, un anumit optimism naiv al său care și altădată l-a determinat să se angajeze în întreprinderi riscante. În același timp, însă, se evidențiază și talentul poetului, prin energia neobișnuită cu care încearcă el o desprindere din mlaștina unor probleme prozaine. Un exemplu edificator în acest sens îl constituie poemul **Cosmarul bătrînului infanterist**, din care reproduc primele patru strofe: „Vă rog frumos dați ordine voi face de planton / Tăiați-mi vă rog somnul de catifele moi / Că-n fiecare noapte urmat de-un escadron / Dom' general se-arată din celălalt război // Și sare pe fereastră călare pe un cal / Innegurat și umed ca scindura de lotcă / Și-apoi pe nesimțite s-apleacă triumfal / Și-mi urlă la ureche: Încheie-te la copcă! // Văzîndu-i epoleții și chipu-i sideral / Eu sar din pat firește ca jupuit de viu / Si intonez în grabă: trăiți dom' general! / Iar el rînjind, răcnește: Saluți fără chipiu? // Și uneori se face că fug pe-un deal de ceată / Si cad fără oprire și-un călăreț ciudat / Leșînd dintre tufșuri mi se opreste-n față / Cu spada ridicată strigînd: Copca, soldat! // În asemenea pasaje, prin reluări retorice-obsesive ale unor motive, prin sugerarea unui sens metafizic al întregii reprezen-

tări, se ajunge la poezie. Alteori, însă, încercarea se dovedește infructuoasă. Motivul „copcii”, de pildă, a cărui repetare este justificată în poemul menționat, constituindu-se într-o somărie venită parca din altă lume, își pierde efectul artistic în alte poeme și, de la un timp, se transformă într-un tic poetic agasant: „Eternitatea lovită de suflu / Umbla prin cazarmă fără chipiu și fără copcă la git” (**Minzul din cazarmă**); „Permiteți-mi vă rog / să-mi descheie copca și să vă întreb: / cine a invins?” (**Balada vestitorului**); „Băieți, încheiați-vă la veston / Copca este un lucru esențial” (**Lupta pifanilor cu Dușmanul potențial**) etc.

Cînd se eliberează de obligația pe care singur și-a impus-o de a scrie despre „pifani”, cînd se aruncă în valurile nesfîrșite și albastre ale imaginației sale — care îl duc parca de la sine, legănător, spre depărtări inaccesibile altora — Dan Verona redevine poetul autentic, capabil să captiveze. Așa se întîmplă, de exemplu, în ciclul **De ce nu te pot iubi dumnezeiește**, în care se desfășoară o amplă, maiestuoasă și totuși duioasă retorică: „Pentru că demult n-am mai văzut / un autentic / hoț de cîreș // Pentru că vin zile în care ar fi / o binecuvîntare / dacă maiza te-ar reprimi în pintecul ei /... / Pentru că sînt greseli de-o secundă / ce nu se pot repara / într-o mie de ani /... / Pentru că vinatul fuge în zigzag / și-n urma lui glonte / execută aceleași mișcări /... / Pentru că există un hohot de ris / care face să-ți curgă singe din nas /... / Pentru că unii sfărîmă o piatră / pentru care dumnezeu a cheltuit milioane de ani să o nască — / pentru care va cheltui milioane de ani / s-o reconstituie” etc.

Recunoaștem în cuprînsul unor poeme de acest fel (din nefericire, foarte puține la număr), tentația poetului — mahifestă în ultimele sale volume — de a medita asupra condiției umane așa cum se prezintă ea la sfîrșitul secolului douăzeci. Este o direcție lirică viabilă și întrutotul compatibilă cu mijloacele poetice ale lui Dan Verona care, cu fantezia sa funambulescă (bulgakoviană) și cu atitudinea de calofil atras în mod straniu de proza vieții, poate să ne dea o poezie social-vizionară de valoare. Deocamdată, însă, el și-a întrerupt acest demers deosebit de promițător și s-a angajat într-o experiență poetică mai puțin obișnuită, care i-a reușit — după cum spunea de la început — doar parțial.

Alex. Ștefănescu

VITRINA

● **CAIEȚELE EMINESCU — 1986** (Iasi). Volumul VII dintr-o serie în care sînt cuprinse, an de an, majoritatea lucrărilor prezentate la Colocviile naționale studențești „Mihai Eminescu”, organizate la Iași. De astă-dată se reproduc (în aproape cinci sute de pagini litografiate) gaizeci și șase de texte participante la ediția a XII-a, grupate în cinci secțiuni: **Mit și istorie la Eminescu**, **Exegeze eminesciene**, **Poetica și stilistica motivelor**, **Stilistica și poetica textului**, **Eminescu în context universal**. Ingrijit de lector dr. D. Irimia, volumul e prefăcut de conferința (transcrisă de pe bandă) prin care prof. dr. Al. Piru a deschis lucrările Colocviului (cu „un mic aer polemic”, cum mărturiseste de la bun început conferințiarul însuși — p. 1). În chip firesc, comunicările studențești se înșirau de-a lungul unei scale foarte ample de posibilități dovedind în unele cazuri siguranță și maturitate a gândirii și scriiturii sau ilustrînd — la polul opus — molcomele automatisme de seminar ori drama bibliografiei teoretice neasimilate. În chip — iarăși firesc —, majoritatea cuprind observații proaspete și sugestii de lectură valabile, constituindu-se într-un corpus exegetic din care se vor putea nutri viitoare studii de eminescologie. Între altele, se anunță ca deosebit de promițătoare nume precum acestea (unele deja cunoscute din paginile de critică și eseistică, dar și de poezie și proză, ale revistelor studențești): Vlad Alexandrescu (cu lucrarea **Elemente pentru o discuție a raportului mit-istorie la Eminescu**), Vasile Braic (**Mitul poetului și al creației**), Mircea Tîcudean (**„Strigoi” — fascinația și tragicul transcendenței**), Ovidiu Nimișean (**Dialectica poeziei eminesciene**), Sanda Cordoș (**„Starea pe loc” — ea necesară stare poetică**), Mugurel Burcescu (**Tensiunea lirică și stările ei de existență — un model**), Dan-Silviu Boe-

rescu (**„Junii corupți” — exercițiu de recuperare**), Andrei Bodiu (**Locuințele poetului**), Ioana Bot (**Replici la poeziile eminesciene în poezia contemporană românească**), Claudiu T. Arieșan (**„Surisul amar” — virtuți compensatorii ale omului în publicistica eminesciană**), Codruța Gavril (**Motivul muntelui la Eminescu**), Christian Bolog (**Poetica umbrei și metafizica imaginii în „Sărmanul Dionis”**), Gheorghe Ardeleanu (**O schemă a relațiilor incipit-context în poezia eminesciană**), Simona Popescu (**Structurile poemului lung eminescian**), Cristina Müller (**Principiul faraonic în „Avatarii faraonului Tîă” etc. Stringerea în volum a contribuțiilor de acest fel e neîndoișof utilă și merita bune aprecieri.**

● **S. COPĂCESCU, B. BOBÎRNAC și V. GRIGORAS — Micii grădinari în minunata lume a plantelor** (Editura Scrisul Românesc). Apariție menită să-i inițieze pe micii cititori într-ale grădinăritului în general și într-ale creșterii cactusilor în special. Beneficiînd de un cuvînt înainte de Marin Sorescu, volumul poartă pe copertă un titlu în care numele prefațatorului se vede absorbit: **Micii grădinari invitați de Marin Sorescu în minunata lume a plantelor!** Cu obișnuitul său nerv stilistic, poetul adresează îndemnul **Hai la cactuși!**: „Ariciul florilor e cactusul!”, „In călătoriile mele am colecționat citiva ghimpi, presați între poezii, și m-am fotografiat la umbra frunzelor late, uriașe, date cu ceară parcă, de cactus.” (p. 3); „Hai la cactuși! strigă searele noastre, ridicînd pe cobilița încovoiată florile mai mult ghimpi ale acestor musafiri de departe.” (p. 4). Cartea cuprinde o prezentare generală a „lumii plantelor” și — apoi — o mică monografie a „Lumii cactusilor”, cu indicațiile practice cuvenite și cu numeroase ilustrații însoțitoare. Textul e scris în altă cheie stilistică decît prefața — de exemplu: „Impetuoasă dezvoltare a societății, a îmbunătățirii condițiilor materiale, apariția colozilor din sticlă și beton, marile aglomerări urbane au determinat omul să îndrăgească și să aprecieze și mai mult natura, plantele, în mod deosebit pe cele cu caracter decorativ, ornamental.” (p. 6).

● **TITUS VIJEU — Pasul licornei** (Editura Cartea Românească). Volum de versuri, alcătuit din două cicluri: unul amplu (întins pe trei sferturi din carte), **Gîndul și șoapta**, cuprînzînd „scrisori”, și

un al doilea numit **Artă și reversul**, în care sînt adunate „amprente” poetice (cum le numește autorul). Vietatea mitologică din titlul volumului simbolizează „taină” doar de poezi percepută: „Se aude / pasul licornei, animalul niciodată văzut / de oameni. Doar noi / încă mai știm că există” (**Scrisoare despre riscul perfecțiunii**, p. 61). Această mică utopie tipic modernistă e reluată în poemul care „explicit” titlul primului ciclu: „Șoapta ta amintîndu-mi / că vorbele nerostite ne dor / ca un șir de memorării / ale gîndului / ucis înainte de vreme” (**Scrisoare [șoapta și gîndul]**, p. 70); relația dintre gînd și șoaptă indică — după cum se vede — teritoriul „inefabil” al unei „dureri” interioare, recuperabil(e) prin poezie. „Scrisorile” au destinații diverse, de la „regele dac” (p. 8) la Cantemir (p. 21), Bălcescu (p. 22), Avram Iancu (p. 23), Kogălniceanu (p. 25 și 27) și de la Ion Horea (p. 43) la Horia Bădescu (p. 49), Romulus Vulpesco (p. 50) et alții, inclusiv „Ființa Patriei” (cu majuscule — p. 31), „Griul” (la fel — p. 47) și chiar „Poezis”-ul (idem — p. 80). Autorul metaforizează în spiritul aproximativ de artele poetice sus-citate, în versuri cînd albe, cînd rimate folclorice sau cult, dezvoltînd — de obicei — motive livrești, precum în **Scrisoare către Lucian Blaga**: „Săpăm fîntini de două mii de ani, / săpăm fîntini și dăm mereu de apă, / dăm de privilegiatori subpămîntene, / dăm de cuvînt-nscrise în cărbune, / dăm de dovezi utopice și dăm / de griu-n care te scaldai copil; / dăm de uimirea însăși a planetei / știîndu-ne aici de mii de ani. / Săpăm fîntini, mereu săpăm fîntini / în roca graiului, în piatra vorbej, / săpăm fîntini și dăm mereu de apă. / Pînă la curțile dorului / e alt de aproape!” (p. 9). Majoritatea „scrisorilor” contribuie la schițarea unui simbolism al singelui (vocabulă repetată obsesiv). În ciclul secund, metaforismul e mai liber, deși sursele livrești nu dispar cu totul. Autorul continuă să caute „amprente” — adică urmele concrete — ale unor abstracțiuni: **Amprenta strigătului**, **Amprenta privirii**, **Amprenta visului**, **Amprenta închipuirii**, **Amprenta elepsidrei** etc.

Lector

ION BRAD Oracole



NOUUL volum de versuri al lui Ion Brad*) apare la puțină vreme după ce el a publicat antologia poezilor greci contemporani (*Melancolia Egeei*, Editura Univers), în al cărei Cuvînt înainte notează: „Trăind zece ani în mijlocul unui popor nu-l poți cunoaște cu adevărat fără să-i cunoști poezia. Iar poezia nu însemnează numai volume, culegeri, antologii sau reviste literare, ci și un anumit puls, o anume tensiune sau temperatură lirică a vieții”.

Fapt este că împrejurarea biografică la care scriitorul se referă aici — răstimpul în care a fost ambasadorul României la Atena — a avut ca urmare, în ce-l privește, pe lângă mai buna cunoaștere, și prin poezie, a unui popor, o redimensionare sensibilă a propriilor lirici. Temele, simbolurile dominante, chiar elementele de tehnică literară sînt altele în poezia lui Brad după consumarea acestei experiențe spirituale.

Chiar dacă nu au fost puse pină acum, după cit știu, pe seama contactelor cu spațiul elin, cum nici nu se pot pune întru totul, prefacerile poeziei lui Brad au fost remarcate de critică. „Motivul ardeleanesc s-au stins de mult în lirica lui Ion Brad”, constata Nicolae Manolescu scriind, în 1982, despre volumul *Cartea zodiilor* („R. lit.” nr. 51), prin motive ardeleanesti criticul înțelegând ceea ce putea fi considerat, în poezia celui care își intitulase unul din primele volume *Cîntecele pămîntului natal*, răsunete din Goga, Cotrus, Bentuc. În perioada începuturilor Ion Brad receptase, într-adevăr, mai ales în poemele sale de atitudine socială și civice, ecouri din acești însemnați poeți ai Ardealului, mai tirziu el apropiindu-se însă de Blaga, și acesta ardelean, desigur, dar cu o apartenență la spațiul originar afișată mai puțin

*) Ion Brad, *Oracole*, Editura Eminescu, 1987.

direct, în poezie, decît a celorlalți trei. Și alți poeți ardeleni din generația lui Ion Brad (Rău, Andrișoiu, Utan ș.a.) au evoluat, în mare privind, în același sens, la început manifestîndu-se declarat, și uneori declarativ, ca exponenți ai Ardealului, mai tirziu exprimînd această condiție altfel, spiritualizînd trăirile care izvorau din ea, așezînd filtre în calea exteriorizării lor prea directe. Conștiința lor exponențială nu a slăbit, dar și-a aflat modalități de afirmare sublimată.

Am pus noua înfățișare a poeziei lui Ion Brad în relație cu amintitul episod biografic, observînd ce multe trimiteri se fac, în această poezie, de la un moment dat, la miturile Eladei, la personajele și istoria lumii elenice, adevărată „grecizare”, spre a vorbi astfel, a universului liric, a referințelor culturale ca și a peisajului natural în care ne proiectează. Din miazănoaptea Transilvaniei natale poetul coboară, literar vorbind, către sud, pentru a evoca insule „cu nume stranlu”, adiate de „vîntul cald”, „plajele fierbinți de așteptări”, „golfulurile fremătînd de liniști”. Mai mult chiar decît alte volume recente ale poetului, cel de față, deschis de altfel cu un motto din *Antigona* lui Sofocle, este cutreierat de „melancolia Egeei”, conectat la acea „tensiune sau temperatură lirică a vieții” de care am văzut că vorbește Ion Brad în prefața la antologia poezilor greci.

Reprezentările poetului se slujesc de un inventar de referiri plastice adaptat acestui cadru, acestei ambiante de spiritualitate. Vechile depuneri sufletești mai trimit cîteva semne atunci cînd poetul își amintește „noaptea înalte din Ardeal”, „cîntecul uitat al bunicii”, „salcia plîngătoare” din ea. Dar precumpănitor el evocă acum „pinii care cîntă”, dafinii, chiparosii, „vechile temple”, „oracolul delfic”, „zeii înviați din statui”, „coloana dorică”, „tărîmul Misterelor elusine”, Beotia tristă („E trist azi în Beotia”), „templul din Sunion care cîntă mereu”, „tăcută umbra lui Apolo” sau pe Asklepios care la Epidaur „vindecă mai întii sufletele”. Timpul este pentru poet „marele arhont”, „blestemul bătrîneții” i-l trimite Zeus, în Olimp „ninge roșu”, iar „tristețea de-a cunoaște” o descifrează în „abisul ochilor de minotaur”. Am putea continua cu înșirarea referințelor de aceeași factură căci le găsim peste tot în *Oracole*. În cîteva locuri ele sînt numai decorative, dar în cele mai multe conlucrează decisiv la redefinirea unui spațiu poetic: datorită prezenței lor discursul liric al lui Ion Brad se înfățișează altfel decît odinioară.

Evoluția poetului în sensul schițat nu trebuie desigur văzută ca un efect exclusiv al absorbirii de sugestii culturale. Acestea s-au grefat pe o dispoziție lăuntrică, pe un fond de sensibilitate orientat, tot mai vizibil, către calmarea fer-

vorilor romantice care agîtau sufletul poetului mai demult. În noua vîrstă spirituală el ne apare înclinat spre domolirea combustiei lirice, spre decantarea și disciplinarea trăirilor, tendință careia, literar, motivele clasicizante îi corespund fericit. Dintre poezii români precursori este mai aproape acum de Ion Pillat, de acel Pillat care, în cărți tirzii (*Tărîm pierdut*, 1933, *Scutul Minervei*, 1937), și el se îndreptase către Elada. Îl apropie de Ion Pillat și atracția pentru formula de concizie sugestivă a poemului într-un vers, tot o expresie a îndrumării clasicizante. Ca și *Cartea zodiilor*, *Oracole* inserează un remarcabil ciclu de poeme într-un vers, concentrate lirice de o subtilă muzicalitate și de o plină de efect tensionare metaforică. Voi extrage cîteva care mi s-au părut cu deosebire frumoase: „Doar fumul jertfei sîngeră în sus...”; „Rugul moenit în care innoptez...”; „Cu lancea smulsă din rîni, te privesc peste moarte...”; „Mai rătăcim printre umbrele noastre din vară...”; „Roșii veșminte ne-așează pe umeri amurgul...”; „S-a inserat printre vechile noastre cuvinte...”; „Așteptările, calde zilei mătăsuri, în care te-ascunzi...”

TITLUL unei poezii din *Oracole*, „Autumnalia”, indică emblematic anotimpul sufletesc traversat acum de poet. Din pragul acestuia el ni se înfățișează încercat de melancolie, are nostalgia nu de mult părăsirii veri, a verii către care îl cheamă amintirea iubitei „rămasă ancorată” acolo: „Picură frunza... / Sfirșite sînt toate vacanțele... / Numai pe lingă tine / Apa timpului trece scietătoare. / Nu te atinge, nu se prinde / Ca de platina stelelor. / Ai rămas ancorată în vară, / În portul ei tănuț. / Zadarnic cîntă în mine sirenele. / În ochii tăi se răsfață lumina. / Dogorâste pe buze, / Îndoale genunchii. / Soarele ei / Arde mătasa porumbului, / Călește zborul cocoarelor, / Coace castane, colorează păduri, / Înmișmează tot universul”.

Tonurile confesiunii, mai mult o evocare, sînt încă luminoase aici, tristețea e indecisă asemeni clipei începutului de amurg. Alte poezii, cele mai multe, captează însă accente dramatice, reflexe ale unui moment de conștiință în care spirital, întors către sine, e adus să constate diminuarea de neoprit a vieții, „risul întors în lacrimă” și „mările fugite sub pămînt”. Elegiac, poetul cade totuși pe cadențe energice, bărbătești, memorabile: „Cum știe toamna totul să răstoarne: / Doar cicatrici de fulgere în carne, / Din soarele făpturii, umbre rare / Ca munții învelindu-se-n izvoare, / Un ris întors în lacrimă sunînd / Prin mările fugite sub pămînt, / Doar lei trîști incremenți pe labe, / Din urlete, doar tîndări de silabe...”

Sentimentul ineluctabilei angajări pe panta coboritoare a vieții, al îndreptării către un tărîm unde poetul știe că îi va fi dat să rătăcească „pe jos, desculț”, lovindu-se de „coamele timpului”, de „stînci îngindurate”, de „bolta nopții pururea mai joasă”, acest sentiment prin firea lucrurilor descumpănitor, nu îl aruncă totuși în disperări și umori negre. „Întors cu fața verii la umbra din apus”, cum se află acum, se fortifică pentru a înfrunta fără spaime privirea „sfînxului” („Privește sfînxul nemilos în față. / Cum ne privește el în ochi acum. / Ce-a fost în noi priveliște măreață, / E jertfă neprișită, cer de fum”), pentru a întîmpina lucid încercările presimțite, dezagregările și pustiirile despre care are destule vesti, semne că vor veni: din „soarele făpturii” au rămas „umbre rare”, „risul e întors în lacrimă”, cum am văzut, din „marmoră mușcă termite”, iar „furtuna pîndește și mirle”. Poetul este vizitat de viziunea „golului”, viziune care asociază suferinței erotice un simbol existențial de amploare, într-un puternic poem al „închiderii” și renunțării, al amurgirii înalt resemnat: „Închide-ți, suflete, obloanele / Și lasă-mă să dorm pînă la ziuă. / Dacă se poate, nici în zorii falnicii / Nu mă trezi, să nu mai văd, din nou, / Golul ce-l lasă ea — o scufundare / De insule în mările prea treze. / Închide-ți, suflete, obloanele / Să nu mai năvălească răsăritul / În golul adîncit de trupul ei / Absent, de miinile care-mi jucau / Planeta capului, și de genunchii / Ca două stînci pe care-mi întindeam / Privirile să mi le ueste vîntul. / Închide-ți, suflete, obloanele / Singur să văd în noaptea îndoielii / Golul rămas ca un moartim deschis. / Îmi pare rău că ultimul vers conține o imagine excesiv patetică și de uz prea consumat, dezechilibrînd poezia. Și în alte cîteva părți Ion Brad mai face loc, în poem, tresăririlor excesiv patetice, comparațiilor dilatatoare („focul nemuririi”, „lacrimile mele mari cît oceanele”, „leagănul negru al pămîntului”), reminiscențe neepurate ale vechiului stil despletit. Definitiv azi pentru Ion Brad, în acest moment fast al evoluției lui literare, este însă lirismul stăpînit, contras, esențializat, trecut prin refrigerări care îl aduc la starea de transparență expresivă a cristallului. „O suferință de cristal” este de altfel titlul unei frumoase poezii din *Oracole*, piesă fin cizelată căreia i se poate acorda, în volum, și o semnificație de *ars poetica*: „Întorsi cu fețele spre noi, / Ne întrebăm: iubirea ce e? / Un crincen, nevăzut război, / Melancolii violacee, / O suferință de cristal / Purificat în sumbre ere, / Și ghiocelul hibernal, / Și ingerul în decădere...”

G. Dimisianu

Promoția 70

Lumini și umbre

■ GRIGORE ZANC (n. 1940): *Conul de umbră* (1975), *Cădere liberă* (1978), *Carul de fugă* (1985). Într-o frazeologie ce refuză „arta” în favoarea „documentarului”, omogenă stilistic la nivelul expunerii de principii, al relatării factologice și al discursului ideologic, romanele lui Grigore Zanc dau la iveală o mulțime de întimplări adevărate din realitatea intervalului cincizeci-șaptezeci, în prelungirea liniei deschise de *Ore de dimineață* a lui Platon Pardău; lumea investigată se reduce, preferențial, la două categorii sociale: intelectualii și activiștii politici, de fapt la una singură, aceea a activistului cu studii universitare, mai exact a universitarului promovat ca activist; o lume înțeleasă și privită ca o locuință completă, cu bucătărie, baie, dormitor, sufragerie, bibliotecă, living-room, verasă și debara, în fiecare din aceste spații petrecîndu-se tot felul de lucruri a căror însumare stă sub semnul dialecticii; prozatorul intră în aparatul ficțional epic ca un coproprietar sau ca un chiriaș cu acte în regulă iar nu ca un vizitator vremelnic, ceea ce-l face să descrie minuțios și să comenteze cu aplomb întregul ansamblu ca și fiecă colțișor în parte, dar și să corecteze eventuale erori de construcție ori să pună altă culoare pe pereți; între observația realistă și comentariul ideologic se stabilește meru o legătură ca de la cauză la efect, atîta doar că și observația și reflecția sînt ilustrative, exemplifică ad litteram și post festum un număr de idei cu valoare de normă, de unde și aspectul tezig precum și tendința simplificatoare ale narațiunii: atența distribuire a spiritului protocolar și a spiritului critic denotă abilitate de „activist” în vreme ce înclinația curajului civic spre oportunitate dă seamă de ezitățile „universitarului”;

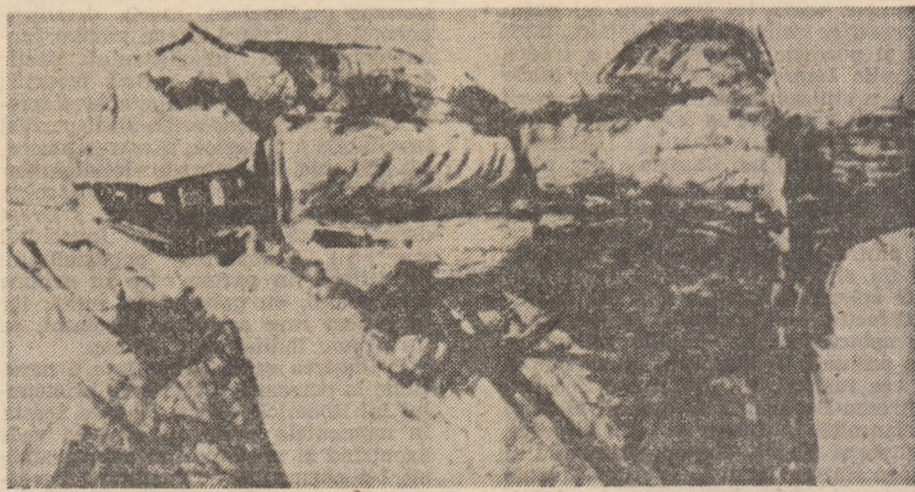
primele două romane au, dealtfel, un pronunțat caracter biografic cu reper autorial, vizibil ceva mai greu în al treilea din pricina dispersării materiei epice. În *Conul de umbră* timpul istoric adus în scenă este cel dintre 1955 și 1965, în *Cădere liberă* acțiunea e plasată după 1965; personajul din centrul primului roman e un tînr universitar chemat în aparatul politic al județului (regiunii), cel din al doilea roman e la fel, cu diferența că pare a fi ceva mai în vîrstă iar postul politic pe care-l ocupă nu mai e de nivel județean ci orașenesc; în ciuda corespondențelor și a continuității tematiche, deosebirile dintre cele două romane, nu în ce privește scriitura dar în ce privește realismul atitudinii propuse prin personajele de prim plan sînt mai mari decît asemănările. Studiile de filosofie dau activistului politic din *Conul de umbră* perspectiva și puterea de interpretare, iar acțiunile omului politic dau universitarului materia vie pentru susținerea punctului de vedere teoretic; ideologul și activistul se întînesc, împăcîndu-se uneori, nedumerindu-se reciproc alteori, întîlnirea aceasta menținînd la o cotă onorabilă tensiunea romanescă; activînd în perioada colectivizării, eroul are a face cu situații și împrejurări delicate, cu mentalități neomogene care-i solicită puterea de înțelegere mai mult decît puterea de decizie; acțiunea socială pretinde competență și toată meditația personajului narator e o încercare de elucidare a competențelor, fie că e vorba de sine însuși, fie de activitatea altora; în analiza raportului dintre individual și social accentul cade, în spirit realist, pe descoperirea efectelor produse de atingerea pragului de competență nu numai în perimetrul acțiunii politice dar și în materie de comportament, de viață afectivă și de reflexivi-

tate; autorul refuză ideea că istoria e o linie dreaptă și sugerează, prin alternanța contrariilor, complexitatea. Refuzul acesta e prezent și în *Cădere liberă* însă aici alternanța pozitiv-negativ este privită dintr-o perspectivă idilică; spiritului critic propriu viziunii realiste îi ia locul un adevăr parțial, unul propriu idealizării; consecința e o imagine de tip manicheist: ce se reține din roman nu e, ca atare, nici prezența universitarului activist, palidă și manierizată, nici a noului primar atoatevăzător, atoateștiutor și de o perfecțiune morală și profesională cu totul extraordinară, nici curajul dezvăluirii anomaliilor, nici chiar frămîntările firești ale unor personaje ce-și caută locul potrivit, ci prezența în clar-obscur

a Cameliei Gabor, ființă misterioasă și imprevizibilă, o Emma fără Bovary, intruchipare a întîmplării ce se sfîrșește tragic tot din întîmplare; impresia de curaj civic e contrazisă decisiv de idilismul viziunii generale.

Mai puțin îndatorat ideilor fixe, *Carul de fugă*, roman la sfîrșitul căruia ni se anunță o continuare, reprezintă o schimbare de ordin tematic, interesantă prin lărgirea lumii epice și prin caracterul de Bildungsroman al unui grup de personaje, autorul arătîndu-se preocupat de regăsirea perspectivei realiste și de adîncirea cercetării comportamentiste; prozatorul tinde aici, mai mult ca în romanul dinainte, să revoce schematic și simplificările în favoarea unei literarității mai accentuate. În genere însă, dacă nu le lipsește, să admitem, un anume curaj civic, ce trebuie luat, totuși, cum grano salis, romanelor lui Grigore Zanc le lipsește curajul artistic, sînt, vreau să spun, scrise cu o mină obișnuită să reproducă și să restituie iar nu să producă și să instituie.

Laurențiu Ulici



ION PACEA: Din ciclul Peisaje dobrogene



SĂ ÎNCEPEM o discuție literară prin a ne asuma condiția oricărei discuții despre literatură, condiția de a comite un sacrilegiu. Să alăturăm două rezumate, două modele reduse, schematizate, raționalizate a două capodopere, poemul *Melancolie* de Eminescu și povestirea *Prăbușirea casei Usher* de Edgar Poe. Nu fără a ne reaminti de provocarea ce ne-o aruncase, cu amestecul de sinceritate, luciditate, insolentă și dorință de a epata care îi caracterizează scrierile teoretice însuși Edgar Poe, în *The Philosophy of Composition*: „Care este cel mai melancolic dintre toate subiectele melancolice, după opinia generală a umanității? — Moartea, răspuns inevitabil. — Și când, mă întreb, acest subiect, cel mai melancolic dintre toate și cel mai poetic? După ce am explicat deja pe larg, se poate ghici răspunsul: atunci când se împletește intim cu Frumusețea. Deci moartea unei femei frumoase e incontestabil cel mai poetic subiect din lume și la fel de neindoielnic e că gura cea mai potrivită pentru a dezvolta o astfel de temă e cea a unui amant lipsit de comoara lui”. Nu știm dacă mai poetic, dar mai terifiant sigur este un alt subiect apropiat: propria moarte, întrevăzută ca spectacol străin de cel ce-și înregistrează agonia, actor și spectator totodată. Eminescu și Poe au figurat amândoi tema, cu o similitudine a motivelor și a sensurilor simbolice de natură a ne face să stabilim poetului român o altă familie spiritואל, decît aceea cu care ne-au familiarizat studiile de pînă acum. Trebuie spus însă de la început că nu este vorba de influențe, în sensul de transfer al unor expresii, teme, sintagme dintr-o operă în alta, ci de analogii care nu angajează numai straturile superioare ale conștiinței. Eminescu a cunoscut opera lui Poe, sau cel puțin povestirile traduse de Baudelaire, dacă nu și poemele, de vreme ce a tradus *Morella* împreună cu Veronica Micle (sau a stilizat numai traducerea acesteia). De altfel, Poe era prețuit în cercul Junimii, era gustat îndeosebi de Maiorescu, iar Caragiale era atent la procedeele aceluia de construire a fantasticului. Dar aceste împrejurări puteau lipsi, fără ca adîncile coincidențe dintre gândirea literară a celor doi să fie alterate.

O splendidă analiză a stării de insatisfacție, de angoasă, de oboseală, de neîncredere în virtuțile rațiunii și ale pasiunii, în literatura universală și în cea română, a întreprins-o Zoe Dumitrescu-Buşulenga, în studiul *Motivul melancoliei*.¹⁾ Dürer și Shakespeare, Milton și Keats, Nerval, Eminescu și Blaga sînt analizați în subtilele nuanțe pe care le dobîndește expresia depri-

mării, a apatiei, a nehotărîrii și a deznaședei omului în fața spectacolului lumii.

Melancolia, cultivată, ca revers al medaliei, mai ales în epocile care au exaltat individualitatea și au afirmat titanismul, în Renaștere și în romantism îndeosebi, poate fi cu greu definită. Iar cea eminesciană cu precădere. Poetul conferă titlul acesta unui poem pe care și-l asumă liric, după ce îl atributează, în încercarea dramatică *Mira*, voievodului Ștefăniță, nemulțumit de toate și disprețuit de sine, sfîșiat între impulsul spre crimă și apatia cea mai deplină, cultivînd doar himera iubirii pentru strania făptură cu inima împietrită care este fiica bătrînului Arbore și care dă numele piesei fără să apară vreodată în ea altfel decît văzută prin ochii celor fascinați de ființa-i. Monologul liric se alcătuiește, după procedeul tipic eminescian (care va structura constant arhitectura *Scrisorilor*), al unei descrieri de peisaj, al unei scene selectate de un ochi spectator în funcție de o anumită stare psihică, urmată de expresia directă a sentimentului care a determinat selecția și descrierea. Ochiul care se îndreaptă de sus în jos, dinspre lumile astrale spre cele terestre, înregistrează, sub lumina mortuară a palidei lune, ruinele unei biserici pustiite de vînturi, părăsite de imaginile credinței și de credința însăși. (Credința în sensul de încredere într-un ideal de perfecțiune și puritate, care nu e altul decît proiecția siguranței interioare în puterea de a plămîni lumi însuflețite de spirit). Urmează identificarea eului liric cu ruinele bisericii, însoțită de angoasa înstrăinării de sine, de dureroasa conștiință a dedublării, pînă la înstăpînirea unei viziuni autoscopice. Situat, la debut și la final, sub semnul morții atotstăpînitoare („regina nopții moartă”; „Parc-am murit demult”), poemul sintetizează cîteva motive fundamentale ale imaginarului poetic eminescian: luna — regină moartă; biserica, devenită prin degradarea semnelor credinței doar semn al dispariției inevitabile a formelor, ritmarea pustiului prin mici zgomote ale viețuitoarelor indiferente („Drept preot toarce-un greier un gînd fin și obscur, / Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur”); dedublarea personalității, identificate în partea care se expune privitorului, cu peisajul în ruină, iar în partea care asistă la spectacol, cu un demon indiferent și ironic.

Prăbușirea casei Usher este o narațiune la persoana I, relatarea prietenului lui Roderick Usher, pe care acesta, în momentele grele în care își vede agonizînd și apoi murînd sora geamănă, l-a chemat să-i fie alături. Povestitorul se apropie de casa Usher pe

cînd „se lăsau umbrele înserării”: „Nu știu de ce, dar de la cea dintîi privire pe care am aruncat-o asupra clădirii, o jale de nesuferit îmi pătrunse în suflet... Am contemplat priveliștea din fața mea, și numai la vederea casei, a contururilor în care mi se infățișa acel domeniu — cu zidurile lui bătute de vînturi, cu ferestrele asemenea unor orbite goale, cu tufe rare de rogoz, cu cele cîteva trunchiuri de copaci cărunți și girbovi — m-a năpădit o sîrșeală fără margini, pe care n-aș putea să o compar mai bine cu altă senzație pămîntească decît cu visul de apoi al celui ce se trezește din beția de opiu — cu amara regăsire în viața de toate zilele, cu hida și treptata cădere a vîlului. Era un fior de gheață, o scufundare, o dureroasă strîngere a inimii, o întristare fără de leac a minții, pe care nici un imbold al închipuirii n-ar mai fi putut-o îndrepta spre măreție.”²⁾ (La Eminescu: „Și prin ferestre sparte, prin uși țiuie vîntul”; „În van mai caut lumea-mi în obositul creier, / Căci răgușit, tomnatec, vrăjește trist un greier / Pe inima-mi pustie zadarnic mîna-mi țiu...”³⁾. Pentru narator, ca și pentru ceilalți, personajul care locuiește casa se confundă, pînă la identificare, cu aceasta. Cu o infățișare cadaverică, Roderick Usher își introduce invitatul în miezul spaimei sale: este obligat să asiste, fără a o putea ajuta cu nimic, la boala și agonia surorii sale gemene, lady Madeline: „o îndărătnică stare de nepăsare la tot și la toate, o treptată istovire a ființei și, pe lîngă aceasta, niște repetate, dar trecătoare, căderi în stare cataleptică”. (Mira văzută de Ștefăniță: „Privirea ei e fixă ca a unei nebune. / Adeseori cătat-am să-i spun amorul meu / Dar ochiul ei cel aspru și zimbetul-i ateu / Zdrobea inima-mi mine...”⁴⁾). După ce moartea surorii sale pare o realitate, Roderick o îngroapă temporar într-o hrubă a casei. O vinovăție obscură îl ține într-o permanentă stare de veghe și încordare. Pînă cînd, într-o seară, lectura în comun a celor doi bărbați e întreruptă de apariția spectrală a lady-ei Madeline care, întoarsă din mormintul în care fusese îngropată de vie, „cu un țipăt adînc și jalnic se prăbuși greoi înaintea peste fratele ei și, în această năprasnică și cea din urmă agoniă, îl tiră după sine la pămînt, cadavru acum și el și victima a groazei anticipate.” Povestitorul părăsește în fugă blestemata clădire, pe care o vede despicîndu-se și păbușindu-se în urmă-i, sub lumina ireală a lunii pline „care apunea roșie ca singele”.

Ne aflăm, cu *Melancolie* și *Prăbușirea casei Usher*, nu în fața unor coincidențe descriptive întimplătoare, ci în fața unei constelații de motive fundamentale pentru cei doi scriitori, constelații care au sensuri simbolice foarte apropiate și sînt utilizate în același scop expresiv. Apare, în ambele texte, identificarea eului cu o clădire în ruină, situarea ruinei într-o lumină selenară mortuară (albă, palidă la Eminescu, sîngerie la Poe), scindarea eului, dedublarea lui într-o latură angoasată contemplativă și o alta thanatică (Roderick-Madeline) și „Cine-l acel ce-mi spune povestea pe de rost?... Parc-am murit demult”.

Psihanaliza a înregistrat semnificațiile adăpostului pentru configurarea eului profund, semantismul feminoid al casei, asimilate matricei materne: „Spune-mi cum e casa pe care ți-o închipui ca să-ți spun cine ești... Casa e un dublu, o supradeterminare a personalității celui ce locuiește în ea.”⁵⁾ A imagina două edificii într-o stare izbitor de asemănătoare poate fi socotit semnul unei stări psihice aproape identice. Trebuie să înregistrăm de la început că toate elementele simbolice co-

mune utilizate de Eminescu și Poe așează sub semnul **dublului**: biserica sau casa — dublu al personalității luna — element de prefigurare a droginismului, eul scindat în Anir și Anima, masculin și feminin, personaje independente la Poe, viziunea autoscopică la Eminescu. Una din părțile dedublate se află totdeauna sub semnul thanatic: proiecția exterioară e o ruină, lady Madeline moare, „Pe inima-mi pustie darnic mîna-mi țiu / Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu”.

S-A decodificat, prin frecvența aparițiilor, simbolismul lunii și al zeilor selenari ca surse ale ideii de androginism: „Fie că e luna care se desprinde din toate temele lunare e o viziune ritmică a lumii, realizată prin succesiunea contrariilor prin alternanța modalităților antipodice în viața și moarte, formă și latentă și neînțelegere, rană și mîngiere”. Totuși, luna nu e simplu model de funcție mistică, ci scandare dramatică timpului. Hermafroditul lunar în păstrează trăsăturile distincte ale ambelor sale sexualități.⁶⁾ La Eminescu androginismul lunar e marcat prin schimbarea genului substantivelor desemnează astrul: „regina nopții”, „Tu, adorat și dulce al nopților și narc”. Se întîmplă ca și modificările dictate de elemente exterioare, cum rima, să fie dependente de staturile profunde. Există însă în ambele texte o marcă specifică: luna figurată în chip absolut numai moartea, pînă și ambiguitatea pe care o presupune posibilitatea reînnoirii. Peisajul dominat de monarhul mort transformă la Eminescu, universul într-un templu închinat extincției. Insistăm mult mai puțin asupra motivului selenar, amplificînd însă pînă la detaliu halucinant simbolismul casei devenit mormînt, textul poezic își sugerează semnificațiile thanatice reducînd la mormîntul adăpostul ființei dedublate.

Pentru Eminescu, luna se corectează și cu celălalt element esențial al psihicului poetului, care este ritmul. Gîndul și cariul, producători de zgomote, satisfac aproape întotdeauna nevoia de muzicalizare a universului. În *Melancolie* ritmul lor, de ob-

INTILNIREA tinărului Eminescu opera impunătoare a lui Goethe a tot atît de revelatoare ca și cu cel al lui Homer și Shakespeare. Geniul german l-a urmărit — cu influența lui cînd și catalizatoare — de-a lungul treptii sale vieți, spre deosebire de Schopenhauer care și-a vădit iniurierea cu prezență în prima perioadă a creației artistice.

Goethe s-a bucurat și de faurirea a fi unul din geniile tutelare ale „mii” — alături de Schopenhauer — a viața fiind cu deosebire cultivați de Maiorescu.

Așa sînd lucrurile, nu-i de mirare ne întîmpină în opera poetului răscăcouri din cea a plămuitorului Faust: motive, imagini, unele forme cheie. Poemul dramatic *Muresanu* pătruns, așa cum am relevat în parte, de spiritul faustic prin filozofia goetheană, contaminat însă în unele țete particulare cu lucrarea fragmentară purtînd același titlu, a îndurerat centrul austriac Nikolaus Lenau.

Pentru a marca relația de adînc Goethe-Eminescu poposim acum asupra unei formule de rezonanță în opera lor doi poeți: „iubirea” și „noro”. Goethe a finisat în octombrie 1817 poem alcătuit din cinci strofe intitlat *ce poate de sugestiv*: *Cuvînt de început. Orifice*. Strofele poartă un toarele denumiri date de Goethe în e-

J și POE

ind și monoton, e amplificat de aplicele semnale produse de edificiul descompunere: „Clopotnița trosneșă, în stâlpi izbește toaca“. Că greierul, triul, altădată șoarecii „cu ușor mantul mers“ vin probabil din experiența cotidiană a poetului pare limpede. Dar s-ar putea ca semnificația lor să depășească cotidianul, Eminescu selectând din realitate mai ales acele elemente pe care memoria lui culturală poate îmbogăți cu semnificații mite. Platon, în **Phaidros** (259 c) povestește legenda nașterii greierilor: „Se spune că a fost o vreme pe când greierii erau oameni, oameni de felul celor care existau înainte de a fi apăruți muștele. Ci născându-se Muzele și, odată cu ele, cîntecul, unii dintre oamenii de atunci s-au lăsat prinși pînă într-atît de patima cîntării, încît, nemaioprimându-se o clipă, ei au uitat să mai mănînce și să bea, și se stînseseră fără măcar o băgat de seamă. Dintre aceștia se numeau apoi neamul greierilor. De la Muze ei au primit drept dar să nu simtă nevoia de vreo hrană, ci, abia născuți, să mănînce și să bea, să se pună îndată pe cîntat pînă în ceasul de urmă al vieții.“⁹ Greierul nu oferă poetului numai un ritm, ci și un dublu, același timp natural și legendar al

În textul narativ al lui Poe, ritmul are reglează proiecția exterioară a lui este înlocuit de un simbolism pictural, de o emblematică printr-un text liric și printr-unul legendar: tabloul pictat de Roderick (reprezentînd încăperea fără ieșire, un mormînt, raniu luminat de o sursă invizibilă), poemul **Palatul bintuit de stafii** și basmul despre învingerea dragonului. Ca urmare de exorcizare a spaimei, de inducere a ordinii în haos, toate acestea îndeplinesc un rol similar cu acela care, pentru Eminescu, îl joacă ritmurile făpturilor inofensive.

Motivul dublului ia la Eminescu înfățișări multiple, toate de regăsit și la Edgar Poe: umbră proiectată de corp asupra lumii, formă fizică primară, fără consistență, întunecată, regat al nopții; chip reflectat (în apele limpezi, în oglinzi), pentru Eminescu, mai ales, formă de manifestare a dedublării minime, proiecție a narcisismului uman; motiv al gemelării — frații

identici, inamici, unul angelic, altul demonic, Sarmis — Brigbelu, respectiv cei doi William Wilson, Roderick și Madeline, metamorfozare a complexului Narcis în complexul Cain și Abel; motiv al succesiunii, al apariției în timpuri diferite, sub aparențe deosebite, a aceleiași entități psihice, motiv al avatarului și al metempsihozei (**Sărmanul Dionis, Avatarii faraonului Tlă și Morella** — povestea mamei ce-și transferă spiritul în fiică, aleasă spre traducere de Eminescu, fac parte din aceeași familie); motiv al scindării androginului în cuplu care caută să refacă unitatea primară prin Eros; și, în sfîrșit, și strîns legat de precedentul, motiv al scindării psihice în două unități identice, dintre care una contemplantă moartea celeilalte. Corelat cu motivul reunirii cuplului prin Eros, motivul dublului mort se transformă în motivul iubirii pentru o făptură moartă, motivul lui Animus ce-și recunoaște și își caută Anima fără viață. Modul în care se reunesc aceste două din urmă motive dobîndește, la Eminescu și la Edgar Poe, similitudini profunde. **Strigoii și Lenore** sînt construcții poetice izvorite din același psihism scindat în căutarea unității, ca și **Melancolie** și **Prăbușirea casei Usher**. De altfel, puteam analiza în loc de **Melancolie** poemul **Vis**, datînd tot din 1876, în care apare aceeași constelație de simboluri: biserica albită de lună, ritmarea tăcerii prin cîntec trist, dedublarea eului și contemplarea lui îngrozită în ipostaza fără viață, la care se adaugă motivul călătoriei peste Styx și dedublarea ca formă a visului: „Ce vis ciudat avui, dar visuri / Sunt ale somnului făpturi: / A nopții mințe le scornește, / Le spun a nopții negre guri. // Pluteam pe-un rîu. Scîlpiri bolnave / Fantastic trec din val în val, / În urmă-mi noaptea de dumbrave, / Nainte-mi domul cel regal. // Căci pe o insulă de farmec / Se naște negre, sfînte bolți, / Și luna murii lungi albește, / Cu umbră împlie orice colț. // Mă urc pe scări, intru-năuntru, / Tăcere-adinică l-al meu pas. / Prin întuneric văd înalte / Chipuri de sfinți p-iconostas. // Sub bolta mare doar străluce / Un singur simbur de foc / În dreptul lui s-arat-o cruce / Și-ntunecime-n orice loc. // Acum de sus din chor apasă /

Lexiuni goetheene

În traducere germană: **Demonul, Norocul, Iubirea, Necesitatea și Speranța**, dintre care prima tradusă de poetul nostru.

Să se rețină cu deosebire conotațiile care le implică **Norocul** și **Iubirea** în spațiul spiritualității românești și, totuși, uzul poetic-filosofic de care s-au curat ele în creația lui Eminescu. Acesta le-a captat din străfundurile psihicului nostru, confruntîndu-le apoi cu multiple alte elemente, printre care, creștinismul, cu denotativele din pentada goetheană. Că poetul nostru național nu era străin de acest procedeu și că nu-l a necunoscut poemul inițiativ în distichie este și impurarea că în **Lucașul**, într-o variantă, întîlnim sintagma „Cuvinte de-nceput“ care dă tocmai titlul elaboratului goethean.

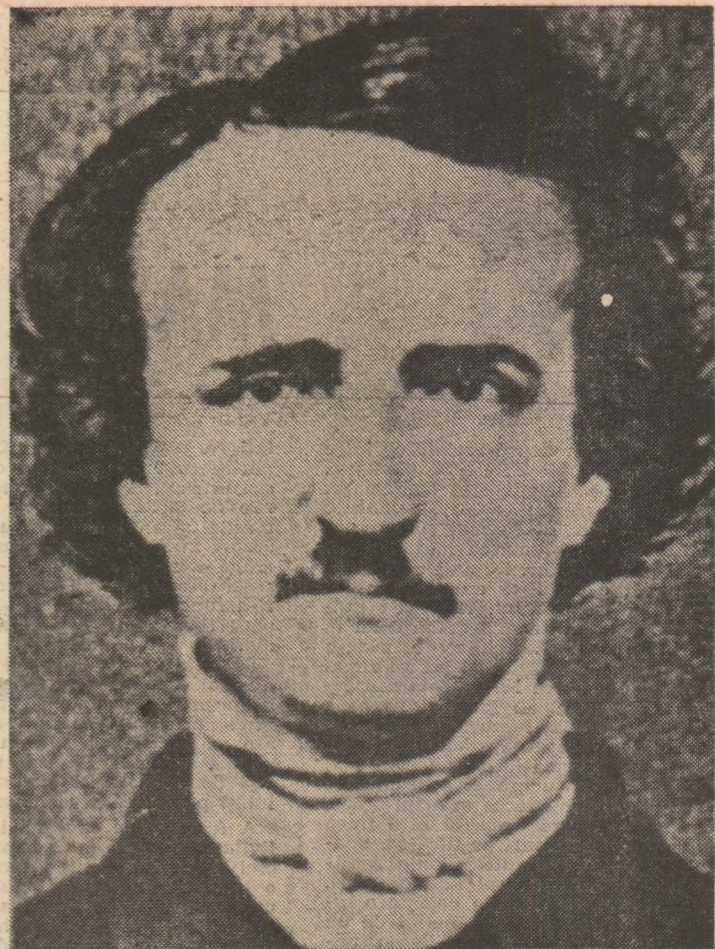
Mai departe, confirmînd modalitatea incertă eminesciană în captarea imanenților și formulelor cheie, remarcăm că structura pentadei goetheene este probabil ca bardul carpatin să fi operat unele deplasări, împerecheri și redistribuiri potrivit viziunii sale proprii, coneniale. Astfel, **Norocul** s-a împerecherat cu **Necesitatea**, iar **Iubirea** s-a demonizat — am spune — asumîndu-și atributele **Speranței**. Observația noastră corespunde concepției adînci după care Goethe și-a turnat strofele, căci „demonia“ la el nu-l străină de germe-

nele erotic, acesta fiind înrudit cu elanul nestăvilat (**Speranța**) de a depăși condiția temporală, eonică, precum în **Lucașul** eminescian.

Dar textele decisive care permit, în viziunea noastră, apropierea lui Eminescu de poemul goethean sînt strofa din **Povestea codrului**: „Hai și noi la craiul, dragă / Și să fim din nou copii, / — Ca norocul și iubirea / Să ne pară jucării“. Or, tocmai în strofa consacrată de Goethe **Norocului** găsim definiția acestuia ca un „dans-glumă-jucărie“, desigur, nu de puține ori cu urmări nedrepte, fatale. De fapt, este vorba de jocul regizat, ca la Ovidiu, Goethe, Eminescu și nu numai la el de Kamadeva-Cupidon, copilul încărcat de tolba cu săgeți.

Celălalt text nu e altul decît finalul cantic al **Lucașului**: „Trîind în cercul vostru strîm / Norocul vă petrece, / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece“. Semnificativ între toate este aici, în problema ce ne interesează, faptul că, datorită osirdiei lui Perseus, cunoaștem o variantă în care poetul a optat, la un moment dat, pentru: „iubirea vă petrece“ — ceea ce dovedește, odată mai mult, credem, că Eminescu a gîndit și răzgîndit frazările poetice plurivalente ale marelui poet german.

Grigore Tănăsescu



Un cîntec trist pe ziduri reci, / Ca o cîrșire tînguioasă / Pentru repaosul de veci. // Prin tristul zgomot se arată, / Încet sub vîl, un chip ca-n somn, / Cu o făclie-n mină-i albă — / În albă mantie de Domn. // Și ochii mei în cap îngheață, / Și spaima sacă glasul meu, / Eu îi rup vîlul de pe față... / Tresar, încremenesc, sunt eu. // ...De-atunci ca-n somn eu îmblu ziua / Și uit ce spun adeseori; / Șoptesc cuvinte nențelese / Și parc-ăștept ceva. — Să mor?“.

CEEA ce ne interesează în primul rînd nu este apariția unor motive comune la Eminescu și Poe. Semnificațiile generale ale elementelor simbolice utilizate de ambii scriitori aparțin fondului ancestral al umanității, sînt „structuri antropologice ale imaginarului“, în care se presupune că și cititorul are o competență aproape similară cu scriitorul, pentru a-l putea înțelege, dar ne interesează în cel mai înalt grad faptul că aceste motive sînt legate în operele ambilor scriitori în **rețele repetitive** și că aceste constelații, aceste rețele sînt foarte asemănătoare. Cu alte cuvinte, le putem considera „metafore obsedante“ cu tendința de a deveni „mit personal“, același mit personal la Eminescu și la Poe, mitul proiecției unui eu funciar schizoid într-o ipostază contemplativă și o alta thanatică, legate între ele prin indelicabilă groază și irezistibilă atracție.

Încercarea de a afla mitul personal comun în **Melancolie** și **Prăbușirea casei Usher** ridică două chestiuni de metodă, care ar merita și ele discutate: prima se referă la drepturile, îndrăznelile și posibilitățile comparatistului de a-și extinde domeniul dincolo de obișnuitele înregistrări de împrumuturi, transferuri, influențe, chiar dincolo de omologiile de structură ale operelor izvorite din omologiile de mentalitate ale societăților în care trăiesc scriitorii. Cealaltă se referă la raportul ce poate fi stabilit între liric și epic, de vreme ce un text pe care empiric îl recunoaștem drept liric poate fi identic în structurile de profunzime cu un altul, pe care îl clasificăm de obicei drept epic.

Comparatismul întemeiat pe semiotica simbolurilor antropologice poate aduce fără doar și poate revelația unor familii spirituale nebănuite sau doar vag presimțite, dar conține, ca orice dublu, și viciul virtuților sale, riscul de a impune ceea ce decodare a simbolurilor de care este capabil interpretul („Poate că sîntem pe calea cea bună. Cu toate acestea ar putea fi vorba doar de o serie de coincidențe. Trebuie să găsim o regulă de corespondență. — Unde s-o găsim? — În cap. S-o născocim. Și să vedem apoi dacă este cea adevărată. Umberto Eco, **Numele trandafirului**). Pornind, în analiza literaturii de la noțiunea de „tipar arhetipal“ („În poezie putem identifica tema avînd o formă sau un tipar specific, care persistă cu variații de la o epocă la alta, și care corespund unei anumite configurații a tendințelor emoționale produse în mintea celor emoționați de aceea temă“⁷), noțiune care prezintă avantajul de a-l introduce alături de creator și pe cititor, fie el „implicit“ ori nu, ajungem destul de repede la „structurile antropologice ale imaginarului“,

care corectează subiectivismul interpretărilor prin înregistrări ale frecvenței semnificațiilor, consemnate în dicționare de simboluri, unele comentate, altele organizate și după repartizarea psihică a constelațiilor simbolice (de tipul lucrării citate a lui Durand), dicționare care tind să devină astfel din repertorii de simboluri repertorii de alegorii. (— „Dar atunci, am îndrăznit să comentez, sînteți foarte departe de dezlegarea problemei. — Sînt foarte aproape, a răspuns Guglielmo, dar nu știu de care. — Deci n-aveți un singur răspuns pentru întrebările pe care vi le puneți?! — Adso, dacă l-aș avea aș preda teologia la Paris. — La Paris au întotdeauna răspunsul adevărat? — Niciodată, a răspuns Guglielmo, dar sînt foarte siguri de greșelile lor. — Și dumneavoastră, am spus eu, cu o copilărească obrăznicie, nu săvîrșiți niciodată greșeli? — Adesea, a răspuns. Dar în loc să concep una singură, născocesc mai multe, și așa nu devin sclavul nici uneia“. **Ibidem**).

CA SĂ schimbăm limbajul, descoperind genotextul comun unor fenotexte diferite (J. Kristeva), am adus oarecum la același numitor liric și epicul. Numitorul comun s-a dovedit a fi simbolicul, mai precis existența unei rețele de simboluri comune aflate în stare de tensiune reciprocă, latentă în textul liric, obiectivată în cel epic. Tiparul arhetipal (Maud Baudkin), mitul personal (Charles Mauron), semnificațiile simbolice ale imaginarului (Jung, Bachelard, Durand), arhitextul (Genette), genotextul (Kristeva) dovedesc că limbajele critice, dincolo de capacitățile lor de aproximare, destul de apropiată, ne conduc, pe calea reducionismului logic, spre ideea că gruparea scriitorilor în conformitate cu elementele profunde ale operii poate da rezultate tot atît de sugestive ca și gruparea lor după similitudini exterioare (coincidențe biografice, precum anul nașterii, coincidențe tematice etc.). Iar faptul că, pe orice cărare am porni-o, nu ajungem prea departe unii de alții este, oricum încurajator. Alte guri, aceeași gamă.

Roxana Sorescu

⁷ În Eminescu. **Cultură și creație**, Edit. Eminescu, 1976, p. 107—127.

⁸ Toate citatele din textele poetice eminesciene trimit la ediția critică de **Poezii** de D. Murărașu, vol. I—III, Edit. Minerva, 1970—1972.

⁹ **Prăbușirea casei Usher**, în românește de Ion Vineu, în Edgar Allan Poe, **Scrieri alese**, E.P.L.U., 1963.

¹⁰ Gilbert Durand, **Structurile antropologice ale imaginarului**, Edit. Univers, 1977, p. 301 și urm.

¹¹ **Ibidem**, p. 365, 366.

¹² Platon, **Opere IV, Phaidros**, traducere de G. Liiceanu, Edit. Științifică, 1983, p. 461.

Nu ar fi, în opera eminesciană, singura imagine căreia îi putem afla izvorul într-o metaforă platonice. „Dară ochiunehis afară, înăuntru se deșteaptă“ nu e altul decît „ochiul minții“ ce apare în **Phaidros**, 254 b, în **Republica**, 533 d și în **Legile**; iar în textul de față „Cine-i acel ce-mi spune povestea...“ se regăsește în „Important e să aflăm cine e cel care povestește...“, **Phaidros**, 275 c.

¹³ Maud Baudkin, **Archetypal Patterns in Poetry**, ediția New York 1958, p. 4.



MASĂ DE FAMILIE

PINA se rodează relațiile între cuscii trebuie să treacă o vreme. Tinerii căsătorii sint oameni în toată firea, cu casele și salariile lor. Fiecare, și el, și ea mai și fuseseră căsătorii o dată, ca marea majoritate a celor din generația lor. De data asta nu li s-a părut că e cazul să ceară părinților acordul de a se căsători. Nici să-i prezinte pe unii altora, mai degrabă decît în ajunul căsătoriei. Perechile de părinți și-au stăpînit curiozitatea, al lui s-au mai interesat prin oraș ce fel de fată sau femeie este ea. Ai ei au întrebât de ce a divorțat el. Au aflat lucruri multumitoare, dar echivoce. Soacra ginerelei a trecut imediat de partea lui și a fost numai zimbat și floare. Nu era el o frumusețe ca bărbatul ei, dar aducea salariul acasă, era om cu o carieră reușită și o ținea numai în flori și cadouri pe fiică-sa. Soacra fetei sau femeii nutrea toate sentimentele soacrei în general față de noră. Din cînd în cînd i se vedea pe față o încredințare atavică, prost acoperită de un zimbet. N-avea încotro, avea o noră smecheră, zicea dînsa, care a impus între ele o relație de amicitie și atîta tot. Era glumeață nora și îi trata pe toți cei patru părinți ca pe niște copii veniți în vizită. Nu trebuie să le dai nas, rizi cu ei, disacuți una alta, dar nu le spui nimic serios, important. Bine, dar nici măcar o părere nu-mi ceri, cum să vă aranjați casa, cum să te porți cu sotul tău?! Doar eu sint mama lui, îl cunosc mai bine ca oricine și știu cum să obțin de la el tot ce doresc. Vai de mine, se răsfața nora, să nu aud de păreri! Am eu atîtea că nu mai știu ce să mă fac cu ele! Iar de la bărbatu-meu nu vreau să obțin orice. Sint mai pretențioasă!

Ha ha ha și ha ha ha, ridea nora cu soacra, iar relațiile se țeseau numai în așa fel. Le ținea tinăra cu o mină de fier ascunsă în mînușă de catifea. Soacra a căutat altă cale de a înfierbînta relațiile de vreme ce reproșurile că nu e iubită și respectată nu au impresionat-o pe noră. I-a făcut dînsa confesii. Despre viața ei zburciată. I-a cerut sfaturi norei. Aveau de vorbit destule, deci soacra își povestea viața ratată alături de un soț care n-a înțeles-o niciodată. Mai plîngea, mai făcea cite un bilanț, întotdeauna însoțit de lacrimi amare. Dar toate acestea se petreceau la telefon. La „copii” erau invitați de Paști și de Crăciun. La masă. Mai veneau în casa tinerilor rar, pe rînd. În vizite prietenești, la o cafea, la o vorbă, ce-au mai făcut unii, ce-au mai făcut alții. Izul de glumă și răsfață a fost omologat ca atitudine de bază în relațiile lor și de la care nu se abdică. Nora nu îngăduia nici o adiere de dramă în relațiile dintre ei. Soacra, ținută în asemenea hățuri delicate, mai reproșa, din cînd în cînd, lipsa de intimitate, că ea și soțul ei nu sint respectați ca părinți și nu sint chemați să-i ajute. Nora devenea aspră ca o profesoară după ce s-a terminat recreația. Înceta să mai dea soacrei scurtul și prietenescul tefelon de dimineață. Mă pedepsești? — se imblinzea soacra după citeva zile și prefera să nu mai încerce șantajul plîngerii părinților nefericiți tra-

tați ca niște musafiri, oficial și cordial, poftiți doar în vizită, cu oră fixă, iar nu așa, oricînd. S-au obișnuit ei și cu darurile de circumstanță, cu florile la onomastici și aniversări. Aflu în oraș ce necazuri aveți, și mie nu-mi spuneți! Imi crapă obrazul de rușine! — încerca iarăși soacra fetei o notă de dramă personală. N-a funcționat nici cursa asta. Ei, proaspeții căsătorii, oameni în toată firea, avînd în spate experiențe de familie care au dus la dezmembrarea familiei, gata, nu mai erau în stare să se poarte candid și inconștient ca niște copii. Erau numai prudenți. Ca și cum v-ați feri de noi, așa vă purtați, ca și cum v-am fi dușmani... Cine vă dorește vouă binele cît vi-l dorim noi?! Nici măcar voi nu vă iubiți pe voi cum vă iubim noi...

A fost ultima capcană întinsă de afectivitatea posesivă și dominatoare a soacrei fetei. A urmat o tăcere a norei de o lună întreagă. Telefonul prietenos n-a mai clîcînit. Cît a plîns și s-a chinuit soacra n-a interesat pe nimeni. Aceste „texte” trebuiau excluse din relațiile lor. Zimbetul era ba crispat, ba prea copilăresc, puteau discuta despre cite li s-au întîmplat, ce și-au mai cumpărat în casă, rochii, cunostințe, vremuri de altădată ale burgheziei de provincie. Frumos, interesant, ironic sau trist în orice registru, dar fără să se apropie de realitatea imediată a proaspătului cuplu. Nici cum a fost cu primul soț al norei, nici cum era și ce făcea prima soție a fiului. Cred că era o femeie minunată — a scurtat nora un început de confesiune al soacrei. Eu am numai să-l mulțumesc că și-a lăsat soțul ca să mă aleg eu cu un soț minunat.

Ha ha ha și ha ha ha. Cealaltă soacră, a ginerelei, era mîndră de căsătoria fericită a fiică-sii, glumea greoi cu ginerele. Le era mai aproape. Își ajuta fiica la bucătărie și la smotruul casei. Dînsa ginerea că fiică-sa nu a învățat atîta carte ca să frece toată ziua linoleumul și să stea cu lingura în crăuță. Zicea asta, dar n-o credea. Așa li era firea. De fapt, nu putea sta fără să robotescă pînă da în brînci și nu cunostea alt sentiment mai nuntat față de fiică-sa decît devotamentul nemărginit. Cînd avea fiică-sa necazuri, devotamentul ei lua forma unei adevărate pasiuni reci și severe. Ar fi mîncat pietrele de caldarim sau ar fi dat foc unei instituții care li rînise copilul. Cel puțin așa se exprima. Tăcută și sfîșiată o privea atunci cu ochii măriți și parcă orbi. Încerca să-l între fetei în voie, călcîndu-și pe inimă. Îi făcea cadourile dorite pe care ea le detesta. În alte condiții nu ar fi acceptat nici că există. Ea știa ce anume trebuie făcut, ce e sigur bun și ce e cu adevărat rău. Știa adevărul. Alt fel de a face, alt bun și rău, alt adevăr, al altcuiva, nu exista. La adevărurile celorlalți ridica din umeri, scuturîndu-se disprețuitor.

Acum fetei ei li mergea bine, nu mai trecea prin deserturile pustuitoare ale tineretii și ale începutului de carieră. Mama mai îmbătrînise, mai obosise și-și clameze adevărul și dreptatea. O imblinzea, încetul cu încetul, filosofia țărănească în care se născuse și copilărise. O înghi-

țea, iar întoarcerea în lumea satului dispărut era tot mai evidentă. Dacă fiică-sa avea ce mîncă și ce bea, avea un soț bun și era apreciată la serviciu, ce-i mai trebuia?! Totul n-are nici Dumnezeu, iar în ce o privește pe dînsa, slobozea o lacrimă, n-a avut parte decît de muncă, de un soț care n-a apreciat-o și a lăsat-o să se zbată cu creșterea unui copil, cu greutățile de după război, cu școala și hrana fiică-si, fără să-i pese de nimic. Dumnealui nici leașa n-o aducea întotdeauna. Lui să-i fie bine, el să se distreze. Restul lumii n-avea decît să crape, dacă burta lui era plină. Altfel, cine nu îl cunoaște zice, vai, ce domn distins, ce om cumsecade dumnealui, iar ea pare scorpia, proasta și servitoarea. Cîte rele și urite îi făcuse bărbatul ei le știa și fiică-sa, dar nu-i dădea destulă dreptate, fiindcă semăna cu el, indiferentă, gata să capete și să ia de la toată lumea și să nu dea nimic în schimb. Dacă n-ar fi existat fata asta, mama ei ar fi fost și ea fericită în viață și l-ar fi lăsat pe bărbatu-său din vecii vecilor.

SOACRELE, cum le spunea în glumă nora la amîndouă, se plîngeau de aceeași soartă, cu aceleași cuvinte, chiar dacă din motive deosebite. Pe mamică-sa, fiica o asculta și încerca să o liniștească de cite ori începea iarăși bilanțul vieții ei tragice. Iar bilanțul venea măcar de două ori pe an, cînd mama robotea pînă la epuizare în casa ei și în cea a fiicei. Țigheea la un moment dat precum țiparul zănatec și sinucigaș din starea de echilibru. Fiica o vedea izbucnînd într-un plîns sfîșietor, cu sughituri, blestemînd viața și pe Dumnezeu, pe bărbatu-său și pe fiică-sa, zroaba asta fără pic de bucurie și fără de recunoștință din partea celorlalți, care li-a fost viața.

Părinți cu cîte un singur copil, copii singuri la părinți. În ce-i privea, cuscrii s-au trezit între ei rude la bătrînețe, fără alt trecut comun decît proaspăta căsătorie a copiilor lor. Veneau și unii și alții din spaime înocerate cu alți cuscri din biografia copiilor lor. Au început fireștile tatonări. Femeile s-au purtat fiecare altfel decît erau. Așa cum i-ar fi plăcut fetei ei cuscre.

Mama băiatului, cam lăudăroasă și vorbăreată, a arătat a fi exact contrariul ființei cu care s-ar fi putut împăca severa, plina de dreptate și devotata peste măsură și cam fără măsură, mamă a fetei. Dumneaei, mama fetei, era în plus frumoasă, așa cum rămîn adevăratele frumuseți și cînd încep să îmbătrînescă. Cu lipsa ei de îngăduință față de ce e bun pentru altcineva sau îi trebuie altcuiva, soacra ginerelei se afunda în tăcere, parcă mai demnă și mai frumoasă din pricina asta. Soacrei vorbărețe, lăudăroase, preocupată de cite a făcut și a dres sau de cite catastrofe și necazuri, i-a fost presărată viața l s-a părut sfidătoare cuscre. Au avut loc între ele scene de explicații și lacrimi, de înșepături groase, de micli reproșuri și aluzii. Micile reproșuri, alu-

zile și privirile lui s-au consolidat ca un sol pe care se putea pași fără mari primejdii. Eu n-am norocul să-mi văd fiul toată ziua cum o vezi tu pe fiică-ta. Eu la fiică-mea merg să muncesc, nu să beau cafele, iar cînd vine fiu-tău, fug iute, ca o servitoare. Tu știi toate cele la ei în casă, dar tu vii ca o cucoană, iau eu stau cu șorțul de bucătărie ca să te poată servi fiică-mea cu mîncărurile care îți plac.

Avea fiecare dreptatea ei. Bărbații, ca de obicei, nu se amestecau în vorbe din astea, fiecare luînd doar puțin partea nevestei lui.

Copiii își vedeau de treburile lor, încercănați, obosiți și glumeți, oficiînd cu importanță ceremonialurile sărbătorilor și anulîndu-se astfel familiaritatea periculoasă pentru liniștea lor. Soacra fetei pricepea că au și ei neînțelegeri și ținea partea norei. Mai pune și tu piciorul în prag, că seamănă cu taică-său! Păi, am încercat, fanda, iute, nora, dar era să-mi prîndă piciorul cu ușa trîntită.

Ha ha ha și ha ha ha. Niciodată nu sint multumiți părinții de copiii lor. Altfel și-au închipuit ei relațiile cu odraslele cînd vor ajunge oameni maturi. Altădată bătrînii erau acceptați pe lingă copii, se bucurau de tot ce auzeau. Copiii vorbeau despre viață și proiecte de față cu ei. Nu doresc nici ei altceva decît să se bucure în făcere de bucuria copiilor. Au crezut că vor sta pe lingă ei, în aceeași casă. Ca într-o adevărată familie. Asta în nici un caz nu, dragii noștri! Părinții din ziua de azi s-au schimbat, iar de sfaturi și veșnice reproșuri nu avem nevoie și, iată, ne-am recăsătorit fiecare pentru că nu ne-am înțeles bine cu soacrele.

Ha ha ha și ha ha ha. Cît despre familia aia în care trăiau la un loc străbunicii, bunicii, părinții și copiii, a fost invalidată de vremuri. Practic vorbind, ne întrebăm unde ar încăpea atîta omenire, într-un apartament de bloc care are cel mult patru camere? S-ar sfîșia între ele vremuri și mentalități, adevăruri și drepturi, toate adevărate și drepte. Da, dar ar putea cumpăra două apartamente pe același palier, ar sparge peretele dintre ele și le-ar uni. Ar rămîne fiecare cu treaba lui și, în același timp, împreună. Care treabă, se mira nora rîzînd? Voi sînteți pensionari. Noi ne-am duce la servici și voi ne-ați aștepta să venim proaspeți și plini de energie să vă spunem la gura sobei lucruri pe care nu ni le spunem nici unul altuia, ca să nu ne irosim forțele și unul și celălalt. La toate astea, voi v-ați da cu presupusul.

Ha ha ha și ha ha ha. N-a mers nici această ultimă stratagemă de a constitui o familie adevărată, ca pe vremea lor, cu toate că ei, bătrînii, ar fi dat banii pentru ambele apartamente. Pe tineri nu-i tenta. Să mai fim și oameni cu avere într-o societate care exclude aproape total proprietatea particulară? Ne-ați face un pustiu de bine! Ne-ar da afară din servici, enumera nora, am avea probleme zilnice în legătură cu cine spală cîșetele și părțile comune și ne-ați interzice accesul la baie cînd vi s-ar părea că v-am neglijat. Am auzi și vorbe duioase precum obraznicule, mucoaso și altele, pînă la adînci bătrînețe, că' oricum nu mai sintem foarte, foarte tineri.

Ha ha ha și ha ha ha. S E aflau așezați în jurul mesei de Crăciun. Sărbătoare oficială de pe vremea cuscriilor, și lipsită de familiaritatea rivnita a familiei adevărate. Era zi de lucru, iar soțul fetei venea ceva mai tîrziu. Nora se învoise, așa că cele două perechi de cuscri au început să guste bunătățile tradiționale fix la ora unu. În oraș se mai așezaseră probabil alți cuscri cu o noră la masă, serbind o sărbătoare care nu mai funcționa demult. Flori, în ghiveci, aduse de soacra norei, ponosite și gata să expieze, găsîte cu mare greutate. Cadouri sub brațul împodobit în care pîlpîie spasmodic și fără viață o ghirlandă de becuțe colorate. Se sting și se aprind, mișcînd aerul din jurul lor, schimbînd atmosfera odăii. Nora vorbește mult. În pauzele cînd nu vorbește soacra ei. Au terminat aperitivele și au trecut la sarmale. Urmează să aducă fripturi și cîrnați, dar au și o surpriză: o pulpă de căprioară. Nu, nu e multă mîncare, chiar dacă se adaugă garniturile de cartofi prăjiți și trei feluri de murături. La căprioară au și salată de andive, procurate cu eforturi. Abia pe urmă vor apărea cozonacul cu mac și tortul festiv.

S-a făcut ora șase. Cuscii mîncîncă și laudă mîncărurile de cinci ceasuri fără să obosească. Portocalele ca niște mirese, pocnînd de sănătate, abia așteaptă și ele să fie devorate. Bărbații vorbesc puțin, pe ei nu se prea poate baza nora, așa că a pus și puțină

Scriu un mesaj

Privesc — vreau să spun; scriu un mesaj pentru munții din preajmă.
Vreau să le turbur tăcerea și nemișcarea. Sint prea tînr pentru veacurile lor de tăcere?
Fie — dar eu cu privirea vorbesc, eu cu privirea caut răspunsuri.
O, limba de piatră în care m-ascultă sau mă ignoră...

La temelie

Clopotul își ascute limba, mă strigă din neîntîlnire. Dulcele glas de bronz va spune despre mine c-am fost om de lut însă viu. Trăiesc și pentru viitoarele veacuri de mare tăcere. (Pun aceste vorbe la temelie templului lumii; mă doare fiecare pas de om pe vertebrele de cenușă.)

O speranță

O speranță a trecut peste munți cu aripi de ceară — cit va putea învinge legea atracției universale?
Dar flamele sfîntului soare?
Efemeridele au viața unui suris.
Cad din înalțuri păsări; sint ale încrederii mele în steaua norocului.

Meditație

Omul sub săbii; omul (între limbile focului) medîtînd la viață. Inchise toate ieșirile.
Viața de dîncolo? Moartea nu intră în vederile lui — moartea e o altfel de viață; în întuneric — dar niciodată întindere neagră.

Cu aceeași artă

Cît s-au mai girbovit munții sub greutatea pădurii? În templul de rășină pătrund și-mi țin răsufierea. Alături riul (mereu furios) își lucrează

măruntele statui cu-aceeași artă. Stau nemișcate lungi ore pe mal. Imi arăt riului chipul: să mi-l lucreze în piatră.

Toma Grigorie

muzică în surdina. Cele două soacre trebuiau ținute în friu, să nu-și dea drumul careva la o aluzie, la un reproș. Le este demult clar că nu pot provoca un mic conflict cu nora, n-au cum să-l dezvolte mai departe de prima izbucnire. Nora îl va anula cu o glumă, îi va rețea forța de a crește pînă la flacăra și a-i cuprinde pe toți într-un incendiu. Are o bine pusă la punct tehnică de a bagateliza dramele oamenilor aștia dragi. Niste copii care n-au treabă, se cam plictisesc fiindcă nu pot să se joace cu chibriturile și caută sămînță de ceartă.

Cuscrele slau față în față. Mama fetei afișează demnă o mare plictiseală. Aproape că nu vorbește. Toată masa asta cu care se laudă fiică-sa a pregătit-o ea. Tot ea a făcut și curățenia generală. A spălat geamurile și perdelele, a bătut covoarele, a spălat toate rufele să nu-i prindă sârbătoarea cu ceva murdar. Același lucru l-a repetat la ea acasă, fără nici un ajutor. Bărbatu-său nu lasă ziarul din mină și radioul de la cap. Seara ține și televizorul deschis, să meargă toate, să-i intre informații sportive, și prin timpane, să le înghită și cu privirea.

— Ce-ai mai făcut, cuscră? Își aduce aminte soacra norei să întrebe, rupindu-se din enumerarea bunurilor materiale pe care le deținea familia ei acum o jumătate de secol. Ajunseseră la cîrnații fripiți. Tot mama fetei îi făcuse, dăduse carnea prin mașină, o frămîntase cu piper, boia și usturoi, spălase mațele și le umpluse. Ea ținușe și de mașina de tocat, și de cîrnațul care se făcea, și de acul cu care trebuia să-i împungă des ca să nu crape.

— Ce să fac eu? ridicase din umeri, frumoasă și deținătoare de adevăr. Ce-am învățat: să muncesc și iar să muncesc pînă dau în brinci și să nu-mi mulțumescă nimeni.

S-a făcut o clipă de tăcere. Acum, cuscrii se cunoșteau. Era clar că ea nu se găsea în cea mai bună dispoziție. Soacra fetei, obișnuită să se ferească de izbucnirile reci ale cuscră-sii, a reluat repede relatarea tinereții ei fericite cînd avea, ca domnișoară, rochii de mătase, mergea la baluri și vorbea nemțește.

— Vezi cum mîninci, își privi mama fetei sotul.

Bărbatul ei nu răspunde. Continua să se ocupe de portocală. Îi rupea coaja cu pîna, dezvelind miezul vălăuit. Ducea cite o coajă la nas. Îi plăcea cum miroase.

— Tu n-ai cutit? Taie ca oamenii civilizati coaja, ca să scoti felioarele de portocală. Vrei să-ți pătezi costumul ăsta pe care am dat atîția bani? întrebă iarăși mama fetei. Furtuna era în aer. Va cădea cu fulgere și tunete pe tatăl fetei și bărbatul mamei ei. El nu răspunde nîci acum. Avea tehnica asta de a se prefăca că nu s-a întimplat nimic. Adică nu i se făcuse nici o observație. I se făceau atîtea și aceleași, iar el nu se schimba cu nimic, fiindcă nici nevastă-sa nu se schimbase deloc în atîția ani. A rugat-o să nu-i mai facă observații în public. Pe ea însă atunci o bucura mai tare să i le facă. Parcă în ciudă, din răutate, din lipsă de civilizație, zicea ei.

— Tu n-ai auzi ce vorbesc eu? întrebă soția lui cu un ton mai ridicat și în același timp piîngăreț.

El se intrerupsese din curățatul portocalei, smulgînd ca pe un plasture o bucată de coajă. Smulse și ceva din carnea fructului. Un strop de zeamă sări în sus și căzu undeva. Poate pe masă, poate pe pantalon.

— Dumnezeu, de ce m-ai oropsit așa! se auzi vocea femeii muncite. Cuseră-sa zice ceva, că lasă dragă, azi e sârbătoare. Dar cînd nu e sârbătoare pentru tine? îi răspunde mama fetei. Bărbatu-tău a muncit toată viața, și-a adus leafa acasă, iar tu ai stat ca o cucușă. Și pentru tine tot el e prostul cu care te-ai măritat fără să te merite!

Mama fetei se ridică de la masă. E frumoasă și innegurată ca Electra. Prinseese momentul, îl pîndea demult și orice prilej ar fi fost bun, numai că fiică-sa i le rețezase, trișînd, glumînd, supraveghînd. Acum fiica se afla în bucătărie. Aducea cafelele. Cam atîta muncea dumnezei gazda, pentru masa de sârbătoare oferită perechilor de părinți. Cînd intră cu tava, mama ei era în picioare. O podidise plînsul. Nu, nu o podidise. Îi să-

reau lacrimile din ochi paralel cu pleoapele sau perpendicular pe peretele alb. Aveau atîta presiune lacrimile încît nu se puteau prelinge pe obraji ei frumoși și severi.

— Mamă, mamă, se îngrijoră fiică-sa, de ce atîta suferință pentru un fleac?

— Pentru tine toate sînt fleacuri, auzi glasul patetic.

Mama fetei se repezi în bucătărie și se prăbuși pe un scaun. Se sufoca, vocea îi sărise din mătă. Sunetele îi ieșeau din gîtlee înalte și strimbe sau joase și înăbușite ca piriitul din incheieturi al unei case care se prăbușește.

— De ce am fost eu blestemată să am un asemenea bărbat, să nu capăt de la viață decît muncă și iarăși muncă?!

— Toată lumea muncește, mamă, încercă fata să o potolească. Te rog, potolește-te, ne facem de ris cu spectacolul ăsta!

Respirația mamei fetei se tăiasse, căuta acum aerul cu miinile pe deasupra capului, parcă să-l prindă. Ca pe o funie salvatoare. Ochiul ei frumoși erau albi și fără expresie, ca la spînzurați. Bocca ca în satul copilăriei ei, lung, cu disperare.

Acum se va adresa fiicei. Direct.

— Dacă n-ai fi venit tu pe lume, aș fi fost fericită! N-ar fi trebuit să mă sacrific și să îndur un om de nimic...

— Mamă, mamă...

Fata nu mai avea nimic de spus. Sârbătoarea era ratată. Degeaba închisese ușa spre sufragerie. Se auzea probabil pe trei etaje sub ei și deasupra lor strigătul de nefericire. Toată tactica de civilizație a relațiilor, de ținere în friu a afectelor acestor părinți, care se vedeau lipsiți de rost, fiindcă le crescuseră copiii, nu dăduse roadele cele mai bune. Primejdia nu venise din partea soacrei, așa cum crezuse tînăra. Vocea ei se auzea, grăbită și duioasă. Se străduia să o acopere pe cea a mamei ei, de rușine pentru toată familia. Asta era familia lor și cam așa ar fi arătat ea unită, în două apartamente cumpărate de cuscri pentru a fi alături de copii, pe lingă ei, o anexă a bucuriei lor de viață.

— Nu mai pot, nu mai pot, vreau să mor, se rupea vocea mamei, gata să dispară pentru totdeauna. Cei din sufragerie auziră o buștură, ea și cum căzuse un corp omenesc la pămînt. Mama fetei voise să se ridice, cu forță pedepsitoare. Fata o ținușe, se luptase cu ea și izbucnise să o împingă înapoi pe scaun.

— Lasă-mă cu rușinea! Nu mai am nici o rușine! Dacă aș fi avut mîntu nu ajungeam aici, hohotea mama. Sînt o slugă a voastră, a tuturor... Am fost proastă, n-am avut și eu o mamă deșteaptă să mă sfătuiască, bocea vocea, acum groasă și deformată. Apoi, deodată, vocea prinse aripi de strigăt, aripi înlinse pe scintila revelației care îi străbătu mamei mîntea și sufletul. Ochiul ei priveau mari, fieși și decisi. Acum știa adevărul.

— Curvă, gîfii, curvă ar fi trebuit să mă fac, strigă metalic, uimită. Astea o duc bine...

— Mamă, o potolise vocea fiicei, răspunzînd cum îi trecea prin capul ei stupefiat, apatic. Mamă, draga mea mamă, nu vorbi așa. Ca să fii curvă trebuie să ai stofă de așa ceva, pentru asta trebuie o vocație anume...

— Termină cu prostiile! îi opri mama vorbele. Vocea îi era potolită, tonul aproape chibzuit. Dacă n-am avut vocație ar fi trebuit să mă străduiesc, hotărî. Dacă mă străduiam izbuteam, hohoti iarăși, chinuit, chiuuit, cu o disperare fără de margini.

Se auzi sîneria. De trei ori. Venea acasă ginerele. Se făcuse șapte după-amiază, ora la care promisese că va încerca să stea între cei dragi lui. Pașii iuți și panicați ai cuscrii din sufragerie, mama lui, se îndreptau spre ușă. Nora ei încerca să-i steargă lacrimile mamei și i le șterse. În bucătărie, se auzeau vocile socrului și ginerelei, glumețe, aruncînd vorbe despre fotbal. Fiica își ținea mama îmbrățișată strîns, prea strîns, gata să o sufocoe, ca măcar așa să simtă dînsa cit o iubește și să nu mai aibă nici pricină și nici putere să reizbucnească.



ION PACEA : Din ciclul Structuri vegetale



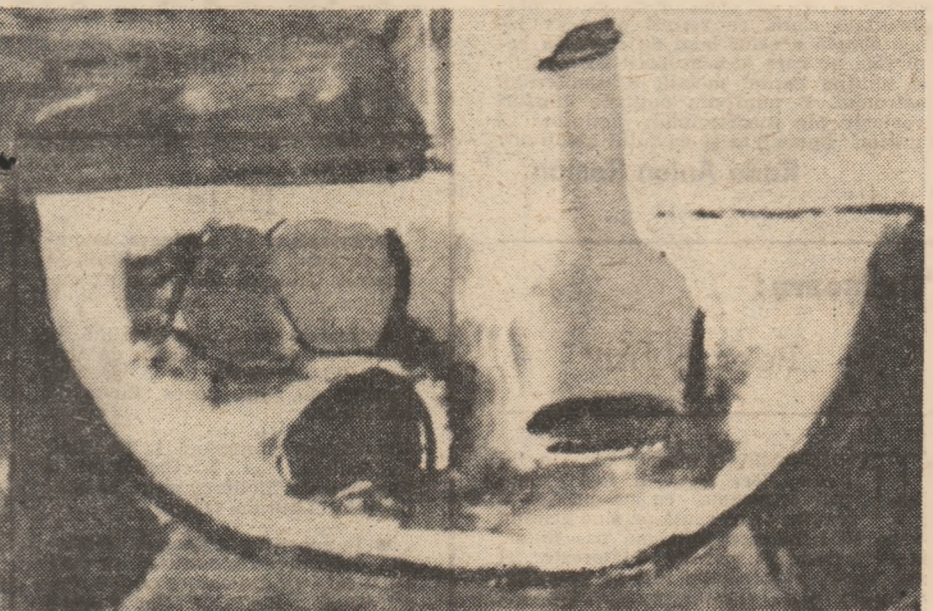
Viorel ȘTIRBU

NU UITA

DA, simtea că venise vremea să obosească. Din ce în ce mai des se așeza pe cite o bancă ivită în cale, gîfii cînd urca scările, se amețea după primul pahar de votcă. Acuma, ce-i drept, votcă nu prea băuse la viața lui, abia în ultimele săptămîni cam colinda prin crișme. În tinerete nu suferise localurile și iată că tineretea se dusese și descoperirea că lucrurile neplăcute de odinioară nu-i mai puneau nici un fel de probleme. Se mira chiar și el. Pesemne că tot din pricina osteneții se oprea la barul din colț. Și timpul se scurgea tîhnit pe lingă el, acolo, în fața teighelei. Ei bine, cu votca trebuie să o termin, deja, își spusese într-una din zile, după ce ajunsesse pe două cărări acasă. Adormise îmbrăcat, răsice, însă din ziua aceea nu mai intrase în crișme. Așa că rămăsese cu băncile din parcuri și cu două versuri stupide: „Tristă este viața unui pește pe uscat / Dar mai tristă este viața de soldat / Amorezat”. Punct și obsesie. La slujbă, pe stradă, în pat, pretutindeni. Ce soldat? Care soldat? Eu nu am fost niciodată soldat. Bun, altceva. Ce altceva? Tristă este viața unui pește pe uscat. Dar mai tristă este viața de soldat. Amorezat. Soldat sau ostas, cum ar suna mai frumos? Frumos? Cerule, am innebunit! Ar fi cazul să mă retrag discret dacă tot am ajuns aici. Adică unde am ajuns? se miră. Că stau pe loc. „Tot pe loc, pe loc, pe loc, bateti pasul mai cu foc”. Persecutat de rimele năroade, Iacob Stan începu să analizeze. Ce vrea să spună strigătorul? „C-asa-i jocul pe la noi / Cite unul cite doi”. Și iar tot pe loc, pe loc, pe loc. Pe loc repaus. În sfîrșit, nu se mai poate face nimica. Am intrat în zodia cancerului. Mda, frumos titlu de carte, păcat că nu-mi aparține. Asta era, că înclinațiile maniacale îl istoveau și ele. Nu găsea iesirca. Si nu putea găsi ieșirea pînă nu descoperia explicația. Să fie numai vîrstă de vîină? Sigur, tineretea se dusese, totuși nici bătrînețea nu îl ajunsesse, oel puțin așa credea, că bătrînețea nu îl ajunsesse. „Românului îi place / Din opinci să iasă foc / El vrea cu toți să joace / Sirba tot pe loc, pe loc... pe loc”. Mă spînzur. Așa nu se mai poate trăi. Ei, cum să mă spînzur din pricina unor rime? Dacă aș fi poet, mai treacă meargă. Nu sînt poet și nici nu mi se va întimpla să ajung vreodată. Mă mulțumesc să constat că mi-a venit vremea să ostenesc. Mă lăudam adineaori că mi-am cîștigat și dreptul de a obosi. Mă lăudam, zic, pentru că, dacă e să analizez cu atenție situația, nu știu dacă lucrurile stau tocmai așa. De căpăt n-am căpăt din partea nimănu dezlegarea. Singur mi-am luat libertatea de a trage concluzii.

Între timp ajunsesse în gară. Două trenuri se încrucșară cu iuteala fulgerului: un mărfaș și un rapid. Gara noastră e prea neînsemnată pentru a se fi oprit. Se

așeză pe banca, singura de altfel, de pe peron. Soarele de toamnă îi încălzea trupul vîlăguit. Soare de toamnă blind. Și melancolic. Și sleit și el. Se simțea el, Iacob Stan, bine. Vedea, fără să fie cu adevărat interesat, cum manipulantii se agitău în jurul vagonului tras pe o linie secundară. Încăreau sau descăreau ceva. Oamenii lucrau în liniște, în armonie cu ziua aceea calmă. „Românului îi place...” îl plēsni în moalele capului. Da, nu există scăpare, obsesiile sînt obsesii. Lingă el se așezase o femeie. Nici nu observase cînd și cum. O luă în seamă abia cînd auzi scăpăratul chibritului. Femeia fu-ma. Ce frumoasă e, se cutremură, deși n-ar fi putut spune de ce i se părea așa de frumoasă. Oricum, îl tulbură în așa măsură încît se ridică și plecă repede. După ce ieși din gară se întrebă de ce dracu alerga. La urma urmelor nu era prima femeie frumoasă întîlnită în cale. Se opri, vru să se întoarcă, doar ca prim ocupant al băncii nu avea a-și face reproșuri. Nici ea nu avea ce-i reproșa, ea se așezase, tîptil, furisat ori, cine știe, se așezase normal, el nu băgase de seamă. Bun, și de ce să mă întorc? Iată, alături crișma gării. Ei da, însă parcă imi propusesem să nu mai intru în asemenea localuri. Intră totuși. Cîțiva feroviai încrunțați beau bere la halbă. Ceru și el o bere, o bău încet, meticulos. Lichidul mirosea a butoi, era aeru, într-un cuvînt simți nevoia de a i-l vărsa în capul chelnerului soios. Goli halba pînă la fund și reveni în strada inundată de soarele tomatnic. Din depărtare se auzi șuierul locomotivei. Încotro să mă duc? Spre casă? Spre obsesiile mele? N-am chef nici de casă, nici de parcuri, nici de plimbare pe străzi. Pașii i se urniră în direcția gării. Fata frumoasă isprăvisese de fumat țigara și, cu miinile în poală, privea pierdută spre cerul albastru. Cine o fi, că în orașul nostru nu am văzut-o? O fi avînd vreun iubit? O fi avut, mai exact, și l-a vizitat și nu l-a găsit ș.a.m.d.? Trenul apără de după cotitură, un personal. Cum să o consolez eu pe dînsa? Și dorește ea oare să fie consolată? S-ar fi așezat din nou pe bancă. Nu îndrăznea. Abia cînd ea se ridică, îi reveni și lui curajul. Porni hotărît spre banca lui, a C.F.R.-ului de fapt. Femeia așteptă pînă trenul personal opri, după care urcă, ducînd cu ea puțin din soarele blind. Și melancolic de toamnă. „Românului îi place / Din opinci să iasă foc / El vrea cu toți să joace / Sirba, sirba tot pe loc”. Fluierul locomotivei, fluierul controlorului de bilete, invitația, apoi, binecunoscută: „Poftiți în vagoane, vă rog!” Cu semnul exclamării dacă intervine acest „vă rog”? Habar n-am. Roțile patinară, după care începură să muște șina și garnitura se pierdu curînd în orizontul siniliu. Iacob Stan oftă: oare mi-am cîștigat în sfîrșit dreptul de a fi obosit?...



ION PACEA : Din ciclul Naturi statice

Petroșani:

„Timp în doi”

În ton cu innoirile ce au radicalizat urbanismul Petroșanilor, Teatrul de stat din localitate dispune astăzi de o sală modernă, elegantă și funcțională, într-o clădire veche ce a fost reajustată cu gust și încadrată armonios în peisajul edilitar al acestui puternic centru minieresc. Teatrul are acum o conducere nouă, care a orientat repertoriul în consens cu evoluția dramaturgiei românești contemporane, selectând piese valoroase, reprezentative pentru autorii respectivi. În ultimii ani, pe scena acestui teatru au fost montate piese de Marin Sorescu, Ion Băeșu, Teodor Iazilă, Ion D. Sirbu, Tudor Popescu. Iată că și D. R. Popescu, unul dintre cei mai importanți dramaturgi la ora actuală, este „debutat” la Petroșani cu *Timp în doi*, piesă care, cu ani în urmă, a prilejuit Teatrului Tineretului din Piatra Neamț un spectacol remarcabil. Desigur, asemenea opțiuni sînt onorante pentru teatru și colectivul petroșănean nu-i rămîne decît să ducă la bun sfîrșit — ne referim la realizările spectaculare — ceea ce are în intențiile generoase.

Cu un subiect aparent simplu, piesa dezvoltă un evantai bogat în idei și sugestii pentru un regizor atent la nuanțe. După o conviețuire obișnuită de cîțiva ani cu soțul, soția găsește totul plictisitor și hotărăște să se despartă. Soțul (Silviu) este un funcționar conștiincios și docil, își face datoria cu onestitate, vine și pleacă de-acasă cu o punctualitate ce echivalează, în ochii soției, cu monotonia apăsătoare și cenușie. Ea vrea ceva spectaculos și neobișnuit, așa cum visează, și se îndrăgostește de un tip deosebit structural de soț: un tinăr care umblă cu chitara, vorbește liber și banal, debitînd cu nonșalanță stupidității de tot felul. Femeia este însă dezamăgită, individul fiind departe de modelul visat; ca atare, nu suportă această deziluzie și îl strangulează, revenind la primul soț în care redescoperă un om echilibrat, ce trăiește și judecă firesc și autentic. Drama femeii își are sorgintea, cum observa și Valentin Silvestru (*Ora 19.30*, Editura Meridiane, 1983), în antinomia dintre real și ideal, realul (adică soțul) fiind robust sufletește, iar idealul (aspirația) soției inautentic și subred. Ca de obicei, D.R. Popescu păstrează o ambiguitate de bun gust, în sensul că profesează o pedagogie de tip superior, conform căreia spectatorul este obligat să opteze, formulîndu-și singur soluțiile în raport cu datele subiacente ale textului. În felul acesta, ceea ce se prefigurează este pleoara dramaturgului pentru valorile morale sănătoase, durabile, ce stau la baza familiei, crizele inerente făcînd parte din impvizibilul vieții.

Firește, trebuie să apreciem strădania regizorului Nicolae Gherghe (și actor în spectacol) în transcrierea scenică a piesei care, după cum s-a observat, se bucură de audiență în rîndul publicului. Dar cine cunoaște bine textul nu poate ocoli unele inconsecvențe. Regizorul pornește pe o linie realistă, obiectivă pentru a proiecta, la un moment dat, semnificațiile în simbol și fantastic. Dacă aglomerarea de obiecte și mobilă din casă este un punct de vedere plauzibil, pentru a explica existența ternă și apăsătoare ce declanșează criza soției, simulacru strângulării lui Horia „sare” nemotivat din convenția stabilită, creînd un moment de contratimp cu linia cumințe a spectacolului. Propunînd o lectură „joasă”, regizorul lasă descoperiți personajele suspendate, iar situațiile fără suport psihologic. De exemplu, felul cum a gîndit rolul soției nu ne convinge în privința crizei care se declanșează la un moment dat. Emilia duce la propriu și la figurat o existență cenușie, pare excedată de treburile bucatăriei, în plus, din felul cum este îmbrăcată — fără gust — visul ei ni se pare mai degrabă ridicol, decît aspirație sinceră. În acest context, o acțiune precum Gabriela Bellu — tinără, cu farmec personal — este nevoită să evolueze într-un registru șters, cu fulgurații luminoase minore. Tot astfel, tinărul așteptat (Horia), apare fără chitară, încărcat cu bagaje, ca proaspăt oaspete la recepția unui hotel. Lipsa de articulație psihologică sesizată în momentul întîlnirii lui cu Silvia îl determină la un moment dat să „someze” scenic, incomunicabilitatea nefiînd reflexiv neconcordanței dintre aparență și esență, ci chiar absența partenerului. Mai aproape de rol ni s-a părut Mihai Clita (Silviu), însă rostirea apăsată a propriului discurs nu era cea mai recomandabilă. În sfîrșit, un moment vesel produce chiar regizorul Nicolae Gherghe în rolul milițianului, cu rezerva că în cazul său există tentația șarjării, ceea ce incurajează o altă tendință centrifugă spectacolului.

Credem că atmosfera cehoviană, sugerată pe alocuri, ar fi convenit cel mai bine spectacolului. După reprezentație a

Violeta Andrei și Ion Lemnar, în spectacolul Teatrului „Bulandra”, întîlnire la metrou de Eugenia Busuioceanu



avut loc o discuție serioasă și temeinică, fiind semnalate, cu acest prilej, atît reușitele cit și scăderile ei. Să sperăm că Nicolae Gherghe, receptiv de altfel, a ținut seamă de observații și, probabil, la această oră spectacolul este altceva — în bine, desigur — față de ceea ce ne-a propus premiera.

Romulus Diaconescu

București:

„Întîlnire la metrou”

ÎNTELNIRE LA METROU, mai mult decît alte piese ale Eugeniei Busuioceanu, demonstrează îndemnarea și siguranța autoarei în arta dialogului. Replicile noii piese se înălțuie, „se caută”, cum se spune. Sînt bine potrivite din subiect și predicat, sună firesc, așa încît, pe fragmente, teatrul autoarei se arată ca un lucru bine scris.

Nu aceleași cuvinte se pot spune, însă, despre „asamblarea” dramaturgică. Trama, caracterul, subiectul propriu-zis nu au darul de a fi pe de-a-tregul convingătoare. Povestea lui Salieri și a lui Mozart, așa cum a conceput-o Shaffer, ca pe un complot al mediocrității împotriva geniului, este reluată de Eugenia Busuioceanu în decorul vieții inginerului român de azi. Tot un geniu, de astă dată tehnic, Constantin, este vulnerabil și împins, prin cele mai perfide, mai abjecte mijloace, de amic și colegul său Laurențiu Lovin, o mediocritate invidioasă, la moarte. Dar sîntem foarte departe de furia subtilă, împovărată de adorație și neliniște profundă, a lui Salieri, de ura și iubirea împletindu-se ca să ucidă. **Întîlnire la metrou** prezintă problema simplă.

Piesa — avînd două aripi tematice distincte și, am aprecia, inabil juxtapuse — începe cu momentul în care frumoasa Mădălina, fiica inginerului Lovin (director în centrală), pătrunde în casa fostilor prieteni ai tatălui ei și ai defunctului Constantin. Aceștia, părinți și copii, sînt oameni fără defecte, prezenți la datorie, gata să facă lumină asupra trecutului bi-cisnicului ei tată. Ceea ce și fac, pînă în final, sub forma unui proces cu martori și reconstituiri — cea de a doua temă dramaturgică, introdusă în piesă pe neașteptate și cam forțat.

Ce nu e convingător aici? Și, mai ales, ce e schematic? În primul rînd, această împărțire a oamenilor în ființe ideale și lichele perfecte. Formula, în cazul de față, ni se pare nu numai depășită și demonstrată ca simplistă, ci și inabil aplicată. Tipologia e nenuanțată. Personajele nu au, niciodată, vreo ezitare.

Intriga e previzibilă, de la început. Din clipa în care Mădălina dezvăluie că e fiica lui Laurențiu Lovin, replica personajelor pozitive (și nu altfel!) nu mai lasă loc pentru nici o îndoială. E clar, tatăl ei e un mizerabil și adevărul va ieși repede și definitiv la iveală. Unde mai pui că, din cu totul alte motive și pe cu totul alt plan, dar exact în același timp, Lovin va fi de-

mis din funcția de director. Happy-end-ul sună bineînțeles, așa: fiica își părăsește indignată tatăl felon. Se va lăsa probabil „înfiată” de oamenii cei buni și curățîi, pentru că fiul lor o iubește deja, cum e și logic, din toată inima.

Paradoxal, replica te fură, dialogul are farmec, dar pe măsură ce se acumulează informații și piesa prinde să se intruzeze, senzația de fals crește, devenind dominantă.

La „Bulandra”, spectacolul e una cu piesa, adică e, în cea mai mare măsură, transpunerea ei scenică în condiții de neutralitate regizorală. Am remarcat efortul de a-și îmbogăți personajul al Icăi Mache, pitorescul și naturalitatea lui Dan Damian. Dramatismul Violetei Andrei, umorul lui Mihai Mereuță, cel al lui Adcian Georgescu au creat scurte momente agreabile într-o mizanscenă cu prea puține ambiții dincolo de sugestiile imediate ale textului.

Tinerii interpreți ai reprezentației — Valeria Ogășanu, Mirela Gorea, Mihai Căcrița, Ion Chelaru — și-au făcut cu talent datoria, vădit incomodați, din păcate, de grandilocvența ori dulcegăria partiturilor.

Rolul cel mai generos (și mai bine scris, cum se întîmplă de obicei) — personajul negativ, cel al inginerului Lovin, mediocritatea parvenită cu preț de sînge, a fost ratat de Ion Lemnar, datorită unei concepții vetuste a personajului negativ (ceea ce a accentuat schematicul inițial al piesei pînă la limita caricaturii). Directorul din centrală, ajuns în prag de pensie, deci cu decenii trăite prin funcții de înaltă răspundere, e desenat ca un demon sumbru, respingător, cu rostiri cavernos romantice, cu crize diavolești de mînje și ură împotriva tuturor. Din piesă, însă, am înțeles că personajul a beneficiat de încrederea celorlalți aproape patruzeci de ani. Cum, cînd Ion Lemnar își arată intențiile rele de la început, și încă atât de transparent, încît acela devine ridicol?

Incheiem, cum se cuvine, cu scenografia, arătînd că autorul ei, Victor Crețulescu, a desenat două interioare cu personalitate clară, ce separă expresiv lumea simplă a celor buni de opulența celui rău, pe care le-a acoperit cu o cortină imitînd gardul metalic al șantierului metroului. E unul din puținele eforturi creatoare ale spectacolului, amintînd că în titlu (numai) e și cuvîntul „metrou”.

Radu Anton Roman

Timișoara:

„Peer Gynt”

F RUMOASA și strania piesă a lui Ibsen, *Peer Gynt*, a fost văzută mai totdeauna ca un poem al omului ce se caută pe sine gemînd — ca să folosim o sintagmă pascaliană. Eroul trăiește și viscăză, călătorește și cercetează, se înfrățește într-un chip ciudat cu o lume inchipuită, se întoarce mereu spre sine, avar cu ceea ce adună, pierzînd, uitînd, avînd mereu alături

umbra Topitorului de nasturi, care-i înfățișează scadena existenței. Va înțelege tirziu că valoarea supremă, cea care dăinuie și după marea trecere, stă în ce-ai dat altora, în iubirea de semen. Și oricîte interpretări se vor conferi simbolurilor ibseniene — uneori „cețoase”, în final, izbăvirea eroului va veni totdeauna odată cu întoarcerea spre casa natală, în pragul căreia așteaptă Solveig, credincioasa Penelopă.

Nu spre b poveste cu peripeții excentrice cheamă spectacolul Teatrului maghiar de stat din Timișoara, ci spre un poem de amplă generalitate, al omului care se înfruntă cu eul său, rîvnind a afla o cale existențială ce-l poate duce spre fericire, Divagațiile, uncori exotice și sumare, ale autorului asupra istoriei politice a timpului său, împrejurările concrete prin care trece Peer se estompează, impunîndu-se meditația poetică asupra posibilității eroului de a-și făuri un destin. Și satira e molcomită, în favoarea reveriei. E adevărat că, în acest fel, desfășurarea, foarte concentrată (cu eliziuni importante), devine cam monotona. Se ciștigă, poate, un sens mai unitar.

Un moment novator îl constituie apariția pe scenă a lui Peer Gynt bătrîn, alături de Peer Gynt tinăr. Dialogurile insolite ale omului cu sine însuși capătă un aer ciudat. Dar au efect dramatic și pun bine în valoare dialectica interioară a personajului. Regia a așezat un accent deosebit pe grupuri. Nu a avut la dispoziție destui actori și figuranți, dar cu ciți sînt a făurit momente colective interesante (cu excepția celui din azil, monocord), implantînd în drumul protagonistului repeș umane ce determină sinuozițiile acestui drum. Pinze simple, ridicate de cabluri și coborîte după nevoi, figurează, imaginativ, munți, văi, adîncuri, mări, pustii, admirabila scenografia care e Emilia Jivanov găsînd soluții lirice și dramatice esențializate pentru sugerarea coerentă a unei multitudini de peisaje. Păcat că s-a păstrat un spațiu prea mic de mișcare în centrul scenei. Și că aceasta rămîne, multă vreme, în obscuritate.

Sinka Károly, actor de bravură și mare experiență, poartă mesajul ibsenian — așa cum l-a identificat talentata, inventiva regizoara Magdalena Klein — cu pondere. Avînturile verbale ale eroului, capriciile, născocirile sale sînt reprezentate convingător. Imobilitatea, tendința de a se așeza mereu cînd e și cînd nu e cazul, desprinderea de parteneri împovărează evoluția rolului, o stinghesc. Celălalt erou, tinărul, jucat de Dukász Péter, e mai mobil și mai însuflețit, dar nu are suficientul relief. Un chip luminos e mama, Aase, realizată cu vioiciune și, în același timp, cu o melancolie caldă de Barto Enikő. Tot ea o interpretează și pe tinăra Solveig, poate cel mai reușit personaj al reprezentației; actrița dă vibrație gîndului regizoral și materialitate visărilor. Muzica, excelent armonizată cu evenimentele scenice, de către Iosif Hertea, potențează toate aparițiile tinerei. Cu nerv și, deopotrivă, cu finețe configurează Gáspár Imola personajele Ingrid, Anitra și altele, deosebindu-le cu mijloace bine găsite. Un logodnic năving zăgrăvește malițios Sütő Udvari Ardrás, păstrîndu-și ironia în stare eficientă și în alte apariții, — căci fiecare actor poartă mai multe măști.

Nu toată trupa ascultă — sau poate să asculte — indemnurile regizoarei și nu toate mijloacele folosite se subordonează ideii sale. Dar aceasta se impune, iar cînd izbîndește pe deplin, în cîte-un episod, farmecă.

Valentin Silvestru

Note

● Așteptam pe altcineva, comedie de Paul Ioachim, a implinit, la Teatrul Giulești, 100 de reprezentații.

● Teatrul din Brăila prezintă, la București, *Georges Dandin* de Molière, *Vlaicu Vodă* de A. Davila, *Familia de Dina Cocea*, *Pînda* de Ion Bălan.

● Ultima premieră la Studioul Institutului „I. L. Caragiale” e *Tartuffe* de Molière, în regia studentului Laurian Oniga.

● În repetiție la Teatrul „Nottara”, două piese într-un act, cu care debutează ca dramaturg poetul Matei Vișniec. Regia, Nicolae Scarlat.

„Completări” dar nu numai

FAPTUL că scurtmetrajul — documentar și animație — este ruda săracă a lungmetrajului de ficțiune se vede cu ochiul liber. E adevărat, se organizează anual în lume festivaluri ce îi sînt consacrate, dar zilnic el rămîne, în cel mai bun caz, un supliment al filmului de ficțiune. E adevărat, are și el reprezentanți de marcă — Ivens și Mac Laren, Mirel Iliescu și Gopo —, dar rarcori realizatorul scurtmetrajului se urcă pe scena de premieră alături de numeroasa echipă a lungmetrajului. Croniciarii îl trec cu vederea, spectatorii oftează nemulțumiți cînd titlul intrusului apare pe ecran prelungind așteptarea filmului pentru care de fapt au luat bilet. Programarea îl cuplează în general după criterii de durată, astfel încît la aproximativ 25 de lungmetraje care rulează săptămînal în Capitală cam trei sferturi sînt însoțite de filme documentare sau de animație, românești și străine.

Viața multora pe ecran este însă scurtă: cîteva săptămîni în București, un popas la oficiile cinematografice din țară și apoi o lungă (în principiu nelimitată) hibernare în depozitele Arhivei de filme, de unde nu mai ies decît pentru vreo retrospectivă, pentru documentarea vreunui critic sau a vreunei echipe de filmare. Abaterile de la acest traseu — ca de pildă *Absolvenții* de Paula și Doru Segal, care tin afișul de peste două luni — dovedesc că efemerul nu este un dat aprioric al filmului de scurtmetraj.

Cu talent, inteligență și umor, Paula și Doru Segal au dat una din cele mai seducătoare și convingătoare imagini a tineretului contemporan. Fără lozinci sau sabloane, ci doar lăsîndu-i pe acești adolescenți să fie ei înșiși: să se bucure și să plîngă, să se copilărească și să gîndească matur, să fie conștienți de frumusețea și vigoarea lor și increzători în ziua de mine. Cu o fermecătoare dezvoltură ei evoluează în fața aparatului de filmat care le devine complice, imortalizînd momentul marelui salt în necunoscut spre viața adultă. Într-un contrapunct comic, realizatorii inserează imaginile a celorlalte eroi la vîrsta primei clase de liceu, documentarul făcut atunci devenind astfel un film-document. Dar ceea ce ni se pare mai important pentru acest cuplu de realizatori este amprenta inconfundabilă pe care și-o pune asupra fiecărei pelicule. Fără a vedea genericul (amplasat de regulă la sfîrșitul filmului și oferind spectatorului avizat prilejul de a face pariuri cu sine însuși), putem distinge imediat maniera lor de a face film, de a folosi realitatea imaginii și imaginea realității.

Uneori, marca personalității creatoare nu se întîlnește; astfel, filmul *Cea mai frumoasă zi* al tinerei regizoare Alexandra Irimia face aceeași pledoarie pentru maternitate aproape în același tip de imagini, ca și *Pro familia* de Ioana Holban. După cum majoritatea imaginilor din *Columna M* de David Reu proiectate fără comentariu explicativ ar



Omagiu romanței : Ioana Radu

fi putut ilustra multe șantiere din țară, nu neapărat cel al metroului bucureștean.

Există și cazuri cînd documentarul își depășește limitele temporale și din scurt devine mediu sau chiar lung, promovînd pe afiș în postura de protagonist. Cel mai recent exemplu în acest sens : *Omagiu romanței* : Ioana Radu de Pompiliu Gilmeanu, titlu semnificativ pentru intenția realizatorului de a îmbina documentarul monografic despre acest gen muzical atît de popular și documentarul biografic despre una dintre interpretatele sale de excepție, fenomen de longevitate artistică. Demersul este meritoriu și totodată foarte dificil. E greu de găsit corespondențe vizuale acelei viltorii de sentimente cu parfum de suet care sînt romanțele. Și e la fel de greu să surprinzi în cîteva minute, fie ele și zeci, devenirea unui talent. Aceste dificultăți sînt atestate și de faptul că Pompiliu Gilmeanu apelează la diferite soluții dramatice pe care le abordează, le abandonează, le reia, le amestecă într-o învălmășeală de imagini. Astfel se trece de la vizualizarea pleonastică a versurilor (în text doi îndrăgostiți își iau adio, în imagine grosplanul a două miini care se despart; în text Ea îl petrece pe El la gară, în imagine un tren se îndepărtează de peronul pe care a rămas Ea ș.a.m.d.) la o secvență de pseudo-reportaj în care cîntăreața își deapănă amintirile craiovene în ambianța unui decor factice avînd ca piese de mobilier simbolice un gramofon, o clepsidră și o

pendulă. De la formula filmului în film (echipa de filmare a acestui documentar apare pe ecran, inclusiv regizorul) la folosirea peliculei de arhivă, emoționantă măturie a trecerii noastre prin timp. De la rudimente de ficțiune (cei doi tineri care se despart în gară sînt, de fapt, niște fervenți admiratori ai Ioanei Radu, căreia îi ascultă discurile la magazinul „Muzica”, pe care o aplaudă la concursul „Crizantema de aur”, iar, în final, îi oferă flori) la fragmente dintr-o emisiune TV de sîmbătă seara, din finalul competiției de la Tirgoviște și din filmul *O zi la București*. De la reconstituirea unui moment de epocă în Craiova începutului de veac (și asta e o modă în virtutea căreia costume din garderoba Buftei, care au fost folosite cîndva în *Mofturi 1900*, reapar în filme foarte diverse ca gen — v. publicitarul *Cură balneară de reconfortare* sau recentul *O zi la București* al lui Gopo) la imagini ale noii urbanistici din Craiova sau Tirgoviște.

În această combinație eteroclită, riscă să se piardă tocmai vedetele filmului : Ioana Radu și romanța. Dar chiar dacă filmul nu le pune în valoare la înălțimea cuvenită, Ioana Radu rămîne, așa cum frumos spunea o mare actriță, cea care știe „să dea valențe mioritice unui cîntec moldcov, de autentic alcan subcarpatic, să innobileze o romanță, să facă să-ți pătrundă în suflet nu numai cîntecul, ci și profundele calități ale neamului”.

Cristina Corciovescu

O șansă

■ AM revăzut recent, într-un cinematograf de cartier, filmul documentar al tinărului regizor Copel Moscu, *Pe malul Ozanei*, consacrat orașului Tirgu-Neamț. Ineditul privirii, capacitatea de a surprinde amănuntul esențial, războiera blindă, tacită cu clișeele genului și mai ales umorul cineastului par și acum la fel de proaspete ca la data premierei (1984). Oameni simpli, monologînd firesc în dulcele grai despre ei înșiși sau despre urbea lor, se perindă prin fața aparatului ce are grijă să insiste atît de trebuie asupra chipurilor, lunecînd apoi asupra „ambientului”, asupra obiectelor, brusc investite, prin contrapunctul sonor-imagini, cu surprinzătoare semnificații. Un prespăpier în formă de zimbru de pe biroul primarului, macheta lucitoare a unui tractor de la liceu cu profil mecanic din localitate, populat aproape numai cu eleve, calea ferată nouă pe care vin, de la țară, călcînd din traversă în traversă, școlari cu ghiozdanul în spate devin, prin decupajul atent, citeodată ușor ironic, însă niciodată sarcastic al regizorului, imagini-simbol, ce-și „răspund” secvență cu secvență. Sintem poate mai puțin obișnuiți să privim documentarele din unghi estetic; totuși, aceasta este perspectiva pe care o impune fiecare din peliculele semnate de Copel Moscu. Fie că este vorba de portretul unei colectivități miniere din Maramureș (*Seraliștii*), Apusenii (*Căutătorii de aur*, *Virsa de aramă*) sau al lucrătorilor dintr-un gigant complex avicol bătucan (*Într-o zi ca oricare alta*), toate aceste filme dau senzația de artistică prin aceea că faptul de viață brut e prelucrat în retorta unei conștiințe voit, apăsător cinematografice, că gesturile, vorbele, „mesajul” mai mult sau mai puțin transparent transmis spectatorului capătă coerență și relief în cadrul unei demonstrații în primul rînd filmice, fiind, de aceea, cu atît mai verosimile cu cît au atributele specifice necesare credibilității estetice.

De fapt, aceasta e una din calitățile de care dau dovadă mai mulți tineri regizori de film afirmați la „Sabia” sau în festivalurile anuale ale I.A.T.C. după 1980. Ovidiu Bose Pașina, Laurențiu Damian, Nicolae Caranfil sînt, alături de Copel Moscu, numai cîteva nume din cele ce au adus un suflu nou în cinematografia noastră, probînd în ceea ce-au făcut pînă acum o înzestrare de excepție. Dacă, mai norocoși, colegii lor de generație din literatură a beneficiat de preluarea și „valorificarea” prin circuitul editorial, tinerii cinești mai așteaptă, încă, în marea lor majoritate, proba de foc a consacării — filmul de lung metraj. O șansă dublă, cred : și pentru ei și — îndeosebi — pentru filmul românesc. De ce — se vede cu ochiul liber.

Ioan Groșan

Radio t.v.

Desene, muzică, literatură

■ Formula din *La sfîrșit de săptămînă* este desigur înviorată de mici accente (scrieri mici și ne gîndim strict la întinderea lor în timp, inevitabil miniaturizată grație hotărîrii de a transmite peste 10 rubrici în mai puțin de două ore) precum, în ultima ediție, reportajul dedicat desenelor unor copii din Onești (comentariu, Petre Ghelmez). Este vorba de elevii Scolii generale nr. 5, al căror profesor, Gheorghe Mocanu, sfîșoară, după cum demonstrează probele filmate la fața locului, o muncă și grea și inefabilă. El sesizează vocații incipiente sau în curs de perfecționare și trebuie, orizontul de vîrstă al învățăcelilor săi o solicită, să găsească cea mai justă măsură între hotărîrea de a lăsa liberă opțiunea celor mici și a o coordona conform principiilor și convențiilor unui sistem artistic specific. Din acest punct de vedere, îndatoririle sale sînt într-un fel mai simple dar în alt fel cu mult mai dificile decît cele asumate de profesorii trectelor următoare de învățămînt. În general și de învățămînt concentrat asupra artelor

plastice în special. Reușitele sînt indiscutabile și urmîrind filmulețul am avut, ca de patine ori, de altfel, nostalgia televiziunii în culori, cu mult mai expresivă în această situație decît cea clasică, alb-negru. În același timp experiența din *Onești* ne-a reamintit multe altele similare, precum cea petrecută la Vulturești, una dintre primele care a atras atenția asupra problemei. Atunci, un copil care nu văzuse niciodată marea a inventat o mare a sa, mai exact un prag de mare, cu nisip bine lipit pe coala de hirtie, deasupra căruia se distingeau net urmele unor mici cute țalpi ce păsiseră, însă, mai întii, prin cerneală. Sau imaginea satului, o îngrămădire sublimă de clădiri, copaci, fiinte, etajate și supra-etajate după logica imprevizibilă a hazardului, toate concentrate în jurul unui nucleu bine și clar figurat : casa natală. Și la Onești copiii văd, fantazează, pictează o Heana Cosinzeana cu chip de fată și trup de fluture, un soare suspendat deasupra unor stînci respirînd singurătatea lui Chirico, chipuri ascunse de pete de

culoare și lumini impresioniste, construcții cubiste minuoș elaborate, iar lista asociațiilor pe care noi și nu micii artiști o constientizează se poate încă prelungi.

■ Impresionantă decizia lui Liviu Tudor Samoilă de a insista în *Fața nevăzută a capodoperelor* asupra ultimului recital susținut de Dinu Lipatti în 1950, cu cîteva luni înainte de a părăsi pentru totdeauna sălile de concert și lumea.

■ Aproape imediat după ce personalitatea sadoveniană fusese evocată de *Fonoteca de aur*, *Teatrul securi* a prezentat un alt scriitor clasic, prin trei dintre cele mai cunoscute schite ale sale : *Amicii*, *Five o'clock*, *Petițiune*, înregistrare din anul 1970 (regia artistică Constantin Moruzan). Cum ar arăta schitele în viziunea noilor generații de actori ? Este o întrebare care, atunci cînd e vorba de mari texte și mari scriitori, trebuie să figureze în fruntea listei de priorități a teatrului radiofonic.

Ioana Mălin

Secvențe

Firul Ariadnei

■ MANET, cu faimosul său dejun pe larbă l-a dus în ispită — și unii spun că bine i-a făcut ! — pe Ridley Scott să recompună scena în varianta unei dimineți răcoroase (de toamnă ? de primăvară ?), într-o altă pădure unde, în locul doamnelor și domnilor eleganti și nonșalanți, undeva lângă Paris, într-un luminis cu tuse calde, estivale, o dimineată răcoroasă cu ceturi evanescente și aburi violacei de rouă plutind pe lângă trunchiurile albe ale mestecenilor adăposteste pe generalul Lebrun luîndu-și micul dejun cu străluciiții săi ofitieri din strălucita armată napoleoniană și, în apropierea acestui grup idilic, se consumă o nouă secvență a tenebroasei drame, o nouă tentativă a urii și dezastrului de a ocupa locul ce i se cuvine pe creasta purpurie a acestei vegnicii de o clipă — o veac oximoronic, tu ai avut un precedent ! — o armonie al cărei sfîrșit trebuie să fie tragic, fiindcă esența tabloului regizorului englez nu este pacea cu tentațiile ei paradisiace — campestre, nu ? — ci războiul, moartea și distrugerea, deși nici o eclipsă de dezordine, nici un

fragment al haosului nu se insinuează în estetica desăvirșită a filmului galben-auriu. *Dueliștii* ! Și, cu toate acestea, adică împotriva tuturor aparențelor de ritm și culoare, voluptuoase pînă la durere — o, veac oximoronic, tu ai avut un precedent ! — nu se ridică mereu fiara, balaurul cu șapte capete al urii morbide, fanatice, setea nepotolită de răzbanare în numele — cit de fals ? cit de autentic, al orgoliului vulnerat ? Cită onoare, atîta onoare ! vai, ce splendoare ! ce hieratism al muzicii secrete a istoriei, cit de incoerentă este această derulare a fundalului diacronic, încît ea devine aproape imperceptibilă, ca și imobilă, și numai cadrele se schimbă, cerute de legile interioare ale montajului, de varietatea situațiilor și armelor în care trebuie să izbucescă aceeși ură, aceeași patimă devoratoare a duelului, de a cere și a da satisfacție pentru o insultă aproape imemorială : a fost vorba de doamna Leone ? sau de împăratul Napoleon ? Ce ură feroce îl leagă pe brunul Gabriel Feraud (Harvey Keitel), cu numele său de arhanghel războinic de blondul, ai zice cloroticul,

dacă n-ar străluci în atîtea sensuri și oglinzi, Armand d'Hubert (Keith Carradine) de-a lungul a cincisprezece ani, explodînd de fiecare dată cu o violență nouă și parcă mai năucitoare în obstinția ei absurdă ? O forță întunecată a destinului a făcut din el un homo latrans străduindu-se din răsputeri să tulbure cu izbucnirile lui orbe de nebunie portocalii, ora(n)j !, un spațiu de o geometrie ireală, cu un eleatism al liniilor de forță subterane menite să dureze pentru totdeauna precum însuși principiul binelui, frumosului și adevărului : locul unde se desfășoară scena finală, ruinele unor ziduri năpădite de o vegetație sălbatică sună ca un acord fatidic, un rezumat și o emblemă a labirintului vieții celor doi eroi care se vinează, o metaforă pentru labirintul de fond al istoriei trăite, la fel de clară și obscură în succesiunea violentă a evenimentelor : un fir de singe printre tenebrele labirintului este firul roșu al Ariadnei care le luminează drumul !

Dan Laurențiu

Infinitul numit culoare



SOLARĂ și sonoră, copleșitoare și fascinantă, provocatoare și persuasivă, plină de infinite capcane și o franchețe derutantă, dezvăluind o personalitate în mișcare, deci imposibil de fixat în limita confortului oferit de orice clasificare, și ascunzând o forță telurică olimpică distilată în subtile doze paradoxale, expoziția lui **ION PACEA**, de la „Muzeul de Artă al R.S.R.”, reprezintă un eveniment.

În primul rând, respectând nu o ierarhie protocolară, ci o irepresibilă dialectică a raportului creator-opera-public, pentru artist. El este un doar protagonistul unui imens travaliu în care descifrăm, pe lângă biruințele etalate cu o seninătate detașată de tot ce s-a petrecut până în acest punct în liniștea atelierului, un lung șir de interogații, renunțări și reluări, ci și demiurgul unui **nou univers iconic**, de o infinită și acapărătoare picturalitate. Aminată mereu, nu dintr-o cochetărie cu totul străină temperamentului și eticii acestui artist, nici din mondene calcule publicitare, expoziția are semnificația unei revelații, pentru cei ce descifrau un stil Ion Pacea în egală măsură ca și pentru cei care urmăresc evoluția conceptuală și semantică a picturii noastre contemporane. Punct în care, pentru a contura imaginea corectă a relației artist-opera-public și pentru a schița cadrul unei discuții despre valoare și actualitate, apare cea de a doua dimensiune a evenimentului: cea obiectivă, a locului pe care îl ocupă acum, în contextul artei noastre, și a prognozelor pe termen lung. Ajunși aici, ne găsim într-un teritoriu cu vaste și multiple deschideri, toate plasate sub semnul certitudinii,

pentru că, fără imprudente entuziasme, false modestii sau inapetențe subiective, arta lui Ion Pacea reprezintă un reper și un etalon.

Trebuie să acceptăm că, într-o pictură care nu duce lipsă de personalități și de personalitate, capabilă să ofere, într-o selecție obiectivă, termenii semnificativi, arta lui Ion Pacea înseamnă prin ea însăși un teritoriu. Dincolo de curente, clasificări, mutații, polemici, interogații și decepții, relansări sau insurgențe, pictura sa reprezintă un corpus unitar, în ciuda tuturor fructificărilor și recuperărilor pe care le operează, vechi obiceiuri și oferind satisfacția regășirii prin inedit. Căci expoziția de astăzi, poate pentru mulți derutantă prin neobosită propunere de semne și structuri ce se telescoapează, ca într-un caleidoscop programat pentru fascinație și stenică bucurie, amplificându-se cu fiecare nouă ipostază, este în fond o **sumă și o premisă**. Sub raport iconic, suma lungului șir de acumulări operate în timp — probabil că reperul cel mai operant ar fi ultima expoziție personală, cea din 1978, deci cu nouă ani în urmă — ajunse în punctul sintezei și al picturalității pure, autonome. Sub raportul cromaticii, al culorii ca unic mijloc și scop, expoziția marchează decizia eliberării de subiect, în sensul dialogului obiectual datărilor de certitudine vizuale, în favoarea unei noi spațializări emoțional-cerebrale, prin memoria pretextului provocator, invitat la o nouă stare de existență. Din acest punct, a cărui importanță o consider decisivă și definitorie pentru forța și echilibrul, rafinamentul și expresivitatea frustrată ce definesc orizontul demersului acestui artist, se des-

chide acel acaparator drum de acces către **infinitul numit culoare**.

Dar totul, de la relația cu realitatea obiectivă până la meditația în jurul noii realități subiective, de la formă, culoare, spațialitate, până la sonoritatea subtil orcheștrată a dialogului intim dintre componentele iconicității, se plasează logic și logic în prelungirea a ceea ce ni se impunea ca o constantă picturală și o certitudine valorică. Dacă o incontestabilă forță coloristică genuină generează și organizează acorduri cromatice pentru mulți interzise sau imposibile, o știință a dozajului cantitativ și calitativ, o rafinată filtrare a experiențelor ne trimite către registrul intelectual al picturii lui Ion Pacea. Imposibil de atașat irevocabil unui model anume, avându-și ereditatea într-un orizont originar și dialogic critic afectiv cu o familie de spirite de o acută și atemporală actualitate, pictura devine heraldică unei atitudini și își asumă rolul unui mediator între ceea ce înseamnă **elasticitate și ordine**, și ceea ce ar însemna exuberanța **barocului modern**. Iată, o natură statică — cea cu **Echer oranj** — își dezvăluie valențele de program estetic, rectangularitatea cubului și perfecțiunea sferei delimitând, într-o explozie fovă de roșuri dinamice, locul și necesitatea regulii de aur ce guvernează logica expresivă. Dar aici se pot adăuga încă alte piese, cele din ciclul **Peisaje marine** purtând, în elegia lor structură intimă, datele unui clasicism de esență, ca și unele naturi statice de o clară organizare științifică, nu apodictic sau fastidios programatic, dar explicit plasate sub semnul ordinii fertile. Alături, în convulsii atent regizate în punctul posibilei rupturi, eliminând hibridul

și confuzia, după o regulă asemănătoare cu cea a naturii, **Structurile vegetale** desfășoară o luxurie cromatică și o tramă a traseelor tonale ce ar justifica, printr-o dilatare noțională, calificativul de expresionism. Cu amendamentul esențial — că, utilizând un gen proximal el însuși plasat sub constelația barocului, ne referim nu la varianta agresiv polemică, obsedată de existențialism, terifiantă și viscerală, ci la direcția solară a **exacerbării culorii**, deci la un fovism modern, aplicat unei gândiri abstracte. Pentru că, pornind de la realitate — toate ciclurile propun și reflectă un reper figurativ, un fenomen concret sau un spațiu — Ion Pacea o **re-crează**, în sensul reorganizării sale specifice și strict picturale, prin lansarea ei în **infinitul culorii**.

RIDICÎNDU-SE la o altitudine analitică prin care se detașează de imanența faptului concret, operind serii de sinteze după o alchimie în care afectul și cerebralitatea se echilibrează firesc, artistul reține sensul și semnul, încorporând un mesaj al permanenței dincolo de efemer și oferind șansa supraviețuirii prin valoare. Vedem în pictura lui Ion Pacea, pentru a relua un termen operant și semnificativ în multe situații concrete din arta noastră contemporană, expresia unui **transmodernism** de substanță. Căci, depășind avataruri și tentații, urmându-și cu o exemplară consecvență traseul programat de o extraordinară dotare coloristică, prin filtrul tradiției de formă-culoare dar cu atență aplicare asupra unui patrimoniu universal în continuă devenire, artistul a elaborat un segment autentic în cimpul picturii, fără îndoială capabil de dialog egalitar cu orice tensiune, direcție, tendință, stil sau personalitate. Printr-un inevitabil rapel mental, stimulat de iconicitatea intrinsecă și de multiple deschideri oferite cu o seniorială detașare de orgoliu sau inhibiții, gândul ne duce spre membrii aceleiași familii de pasionali lucizi — un Nicolas Staël, un Alechinsky, poate Miró, citiva latino-americani, un Braque mai senzual și un Picasso al profunzimilor tonale — și mărturisim a ne simți comod alături de ei, sub heraldica lui Ion Pacea. Dar ceea ce ne interesează acum este **exemplaritatea expoziției** ca semn al unui demers de o inextricabilă picturalitate, fiecare lucrare însemnând un argument și o propunere, un „caz” și o componentă a întregului. Senzualitatea frustrată și un rafinat simț al materiei ca spectru al infinitului cromatic, o sinceră bucurie a picturii și aspira răspundere față de ea, absența oricărei discriminări conceptuale sau formative între „prea adesea manicheiste figurate și abstracții, ambele coexistând în infinitul realității trăite, definesc rezumatul artei lui Ion Pacea. Dincolo de toate considerațiile, el rămâne un pictor, stăpînul inițiat al tainelor și forțelor ce se ascund, așteptând rara clipă a revelației prin puterea talentului, în acel atit de familiar și de accesibil nouă, oamenilor, **infinit numit culoare**.

Virgil Mocanu

MUZICA

Virtuți solistice

„TONUL acestui instrument, scria la sfârșitul secolului al XVIII-lea, Schubart, este atit de familiar, de comunicativ, de plăcut, acordat parcă pentru orice suflet curat, încit sfârșitul lumii va mai găsi la noi multe mii de fagoturi“ (*Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*). Evoluția solistică i-ar fi fost smulsă de germani, credea greșit celebrul teoretician, necunoscînd desigur opera lui Vivaldi, autor a nu mai puțin de 33 de concerte pentru fagot și orchestră. Zeflemitor, nu o dată grotesc sau burlesc în registrul grav, instrumentul construit pe la 1525 de abatele Afranio degli Albonesi din Ferrara și perfecționat în mai multe etape, are, s-ar zice, resurse inepuizabile pentru ironie, umor, comic. Nu s-a exagerat, firește, cînd i s-a spus „clovnul orchestrei“. Posibilitățile lui sînt însă mult mai largi, instrumentul acesta de suflat din lemn, care sună, pentru Leonard Bernstein, „cît se poate de mohorit“, poate fi deopotrivă liric, meditativ, cantabil, trecînd cu ușurință de la tonurile sumbre la cele luminoase, în registrul mediu și acut, sticlos și bizar în cel supra-acut, unde senzația de strălucire îndepărtată sugerează o nostalgie metafizică, cea sfîșietoare și sălbatică tristețe „de stepă“, evocată de „imposibilele“ acute ale fagotului în celebra introducere la *Sacre du printemps* de Stravinski. „Senil și viclean în modul major, trist și plin de suferință în cel minor“, îl caracterizează Rimski Korsakov.

Două recente discuri „Electrecord“, semnate de Miliade Nenoiu și Cristian Brăncuși, propun patru splendide concerte de Vivaldi (ST — ECE 02602) și, respectiv, cele două concerte pentru fagot și orchestră de Mozart (ST — ECE 02950).

Muzician de excepție, inițiator al binecunoscutului cvintet „Concordia“, Miliade Nenoiu cîntă cu o expresivitate admirabilă. Frazarea atit de frumoasă e sprijinită de suflul consistent și omogen, de culoare și forță sonoră în toate registrele. Sunetul bogat, plin, timbrul instrumentului sînt predispuși, în același timp, la nuanțe „carnale“ și metalice, la moliciuni, parcă, de clarinet și, mai cu seamă, la cea suverană sugestie de căldură și comunicare umană. În umbra fiecărei fraze cîntate la fagot se topește o infiorată naturaleză, permițînd transparențe surprinzătoare. O tehnică ieșită din comun și muzicalitatea aparte dau interpretărilor lui Miliade Nenoiu un farmec inegalabil. Aspectul, fără îndoială, cel mai relevant constă într-o mobilitate în exprimare pe care o au puțini fagotiști: de la interiorizare și discreție la emfază, de la cea mai adîncă tristețe, întotdeauna copleșitoare la fagot, la gluma „grasă“, de la epic la liric ori de la incredibilă gingășie la aerul de sfîtoșenie bătrînească. Miliade Nenoiu trece atit de firesc. Pînă și salturile, de mare efect, par inflexiuni ale vocii umane, a ceea ce vultele ale glasului pe care, prea atenți la dispersia sensului, le ignorăm adesea.

Selecția din concertele lui Antonio Vivaldi, apoi opusurile mozartiene permit afirmarea tuturor acestor calități. Cele patru partituri de Vivaldi ating nu o dată perfecțiunea formală. Trei dintre ele sînt scrise în tonalități minore, și sînt și cele mai frumoase. **Concertul pentru fagot, orchestră de coarde și clavecin în re minor** se deschide cu un *Allegro* furtunos, fagotul dublînd corzile grave, accentuînd și „ingroșînd“ efectele ritmice. Dar e o furtună „zimboare“, prietenoasă, în care instrumentul solist descrie și totodată strînge linii și spații curbe. O înaltă, păstrînd

încă proporții rezonabile, torsadă pare să evoce aceeași muzică. În *Larghetto*, după dramaticile acorduri ale corzilor, fagotul, meditativ și coborînd, cu durere profundă, la sunetele ample din bas, care incheie frazele muzicale, aduce o surprinzătoare transparență visătoare, pentru ca reveria să se schimbe, în ultima parte, în expansivitate. **Concertul în Do major** e plin de jovialitate și generozitate, trilirurile fagotului suprapunînd o ușoară notă umoristică. După balansul cu care începe **Concertul în la minor**, în *Allegro (ma moderato)* vocea fagotului e sfîtoasă, într-o atmosferă de politețe și înțelepciune, cu, perfide totuși, sugestii epice. *Larghetto* e un discurs luminos, în care figurile de acompaniament au o discreție elegantă. Seninătatea din prima parte a **Concertului în mi minor**, cel mai frumos din cele patru, seninătatea acestui *Allegro poco*, o bijuterie muzicală, e îngîndurată, străbătută de amintiri și melancolie, efectele de staccato ale solistului fiind o prețioasă contrapondere pentru efuziunea lirică din linia melodică, de-a dreptul romantică, a vioilor. Romantică este însăși tonalitatea, felul în care e ea folosită în acest minunat concert. El e plînsul ascuns al clovnului, și dacă instrumentul acesta nu are, în comparație cu altele, mult dramatism, expresia suferinței „mute“, pe care un reflex de aparențe vrea veșnic să o acopere, nu poate fi mai concludent redată decit la fagot, iar reveria sfîșiată din *Allegro*-ul inițial al **Concertului în mi minor** rămîne un bun exemplu. Atmosfera degajată este intruciva similară cu partea lentă, *Andante ma Adagio*, a **Concertului pentru fagot și orchestră în Si bemol major KV 191** de Mozart, cu deosebirea — clară — a turnurii clasice a melodiei acesteia, reluată de fagot după ce apăruse, cristalîn și idilic, la vioară și oboae. Grav și adînc ca un cearcăn, instrumentul solist pare a fi pus aici să denunțe idilismul ansamblului, aruncînd stropul de nefericire pe fundalul străvezii. În prima secțiune a aceluiași concert, stilistic cea mai evident mozartiană,

el **povesteste** grăbit și vesel, cu triluri și „căderi“ bufe de note grave, dar încă plin de distincție. Cadența e și ea o compoziție epică, un basm profan. Totul pare simplu și totuși miraculos de greu de povestit. Tema I se „sparge“ în nestăpînite variațiuni, la fel ca în cadența similară din al doilea concert. Sunetele joase ale fagotului înfioară aproape fizic, acutele reverberază straniu, ca tot atîtea imagini pe care le știi de mult, dar într-o zi descoperi cit de bizare rămîn, în fond, ele, cît te-ai amăgit asimilîndu-le. Cînd vrea să fie comun, mai ales atunci, fagotul e — cum altfel? — de o viclenie teribilă.

În fine, al doilea concert, de asemeni în *Si bemol major*, cu paternitate totuși îndolnică — ar fi fost scris în 1775, anul primelor cinci concerte pentru vioară — are o primă parte festivă, cu orchestrația mai bogată (accente la trompeți, de exemplu, reliefează tonul sărbătorec) și o temă principală cu intervale vioaie, rostite mindru de solist, un *Andante* demn și un *Rondo* calm. La măiestria lui Miliade Nenoiu, fără care sugestiile de mai sus n-ar fi fost posibile, dirijorul Cristian Brăncuși, unul dintre cei mai buni șefi de orchestră afirmați în ultimul timp, răspunde cu un sigur decupaj stilistic, omogenitate și rafinament. Tempii aleși sînt ideali. Începutul **Concertului în mi minor** de Vivaldi are fluență și eleganță, culorile se sting și reapar discret ca într-un ingenios studiu de clarobscur. Dirijorul nu abuzează însă de nuanțe, nu încearcă crescendo-uri și decrescendo-uri „artiste“, de care spiritul muzicii baroce e străin. În concertele de Mozart, orchestra are vervă, vocele se întretaie savuros, intervențiile suflătorilor au personalitate, corzile sînt nervoase, într-un acompaniament care reușește întotdeauna să pună în valoare risipa de sentimente și idei muzicale din partida instrumentului solist.

Costin Tuchilă

Cum arată cultura europeană în ipostaza adverbului

UN singur lucru nu poate aduce epoca adverbului în cuprinsul unei culturi: **noutatea**. Oricine se apleacă asupra perioadei de după Renaștere și până la Revoluția franceză constată că nu este loc pentru noutate în substanță (doar în cunoaștere, de unde, prin acumulările de cunoștințe, va reapărea noul și feroarea lui). Cînd un autor secund ca Will Durant spune despre Reformă că reprezintă „cea mai însemnată revoluție din istorie”, el nu pare a fi în clar cu ideea de revoluție. Nici Luther, nici Zwingli, nici Calvin nu au intenționat să schimbe ceva, decît în manieră, pe cînd o revoluție veritabilă se face cu mari intenții de schimbare și innoire, chiar dacă soarta onora dintre ele le silește să recadă în vechi. Ei toți se miră singuri de răsturnarea pe care o provoacă, de vreme ce nu cereau decît să se procedeze „cu măsură” (locuțiune adverbială) în predicarea indulgențelor ca și la curtea papală. „O Reformă care să ducă la schisma creștinătății din vest n-a voit nimeni”, spune Erwin Iselroh, în remarcabila lucrare **Reformation** (ed. II, Herder, 1975, p. 4). Cum putea fi altfel?

Luther, care altminteri înseamnă atît de mult pentru spiritul, cultura și limba germană, a fost doar cauza ocazională (în termeni aristotelici) a Reformei și transformărilor aduse de ea, ce puteau fi declanșate oricînd, înainte, de eventuala reușită a lui Wycliff ori Huss. A încercat, citva timp după aflarea celor 95 de teze în 1517, să se arate supus față de biserică oficială — marele său secund, Melancton, o va face chiar în 1530 —, iar el însuși se întreabă de citeva ori dacă poate fi singur în adevăr sfîrșind prin a decide, ca mulți sectanți de astăzi, că Alt-cineva vorbește prin el. Chiar mult mai tirziu în **Convorbirile de la prinț**, el declară pur și simplu, fără umbră de spirit revoluționar: Dacă Papa și ai săi „ar fi folosit mijloace moderate...” Iar pe patul de moarte un discipol se pleacă asupra sa și-l întreabă — ca și cum ar fi încăput îndoială — dacă menține tot ce a predicat, spre a primi răspunsul muribundului: „Ja”.

Se va fi îndoit el? Se vor fi îndoit ceilalți? Oricum, întirzierea unor istorici în a explica Reforma prin Luther, ba chiar mai rău, prin caracterul acestuia (dușmanii se complac în a-i arăta, datorită portretelor de la diverse vîrste, întorcerea la pămîntesc, îngrășarea, despiritualizarea) este un semn tare prost pentru istorici. Cînd se ajung la relatările de ordi-

nul constipației rebele de la Wittemberg și din retragerea la Wartburg, sau cînd se relevă, cu penibilă indiscreție și ironie, că ar fi răspuns, celor care îl întrebau după însurătoare, cum trebuie procedat cu datoria conjugală, „zwo mal wochentlich”, apare riscul să te îndoiești ca istoria care tinde să știe tot mai este istorie.

În schimb perspectiva cu-adevărat istorică a lui Iselroh, citat mai sus, ne spune ceva, atunci cînd se menționează drept cauze ale Reformei: întirzierea Bisericii în a-și face reforma ei, dar mai ales maturizarea umanității de după Evul mediu, imixtiunea în politic și politica papală, monopolul Bisericii asupra învățămîntului, fiscalismul, beneficiile și simultanul destrămarea papalității printr-o prea mare deschidere către artă și umanism, ceea ce îl face pe istoric să declare că mai mult a dăunat papalității Leon X (un Medicis) decît Alexandru Borgia.

La toate, se adaugă în chip hotărîtor tensiunea permanentă dintre Nordul, germanic în sens larg, și Sudul latin. Cînd vasta Reformă, iar nu doar cea a lui Luther, se înfăptuiește, prin voința de independență a principilor germani și protestantizarea tuturor țărilor nordice, atunci lucrurile își arată adevărata lor față. — Dar și acum, ca în cazul lui Luther, ne vom afla în epoca adverbului, adică a lui: a face altfel același lucru. Iar Europa de Vest, care nu și-a mai regăsit ecumenicitatea, o va încerca mai tirziu pe alte căi decît cele ale Bisericii, anume pe calea cosmopolitismului bun al lui Goethe și apoi a culturii veacului al XIX-lea. Numai că înșiși compatrioții lui Goethe aveau să tulbure totul...

Dacă noul în substanță nu l-a adus protestantismul de orice fel — doar independența față de Sud, secundară pentru o mai adîncă istorie a spiritului — cu atît mai puțin îl va aduce Contrareforma, care nu este, întreagă, decît o chestiune de adverb. La fel nu o va face barocul care, ca și rococo-ul său, reprezintă un stil artistic doar, prea des parazitari, și nu merită cinsă de-a fi și un stil de cultură. Lăsînd la o parte cunoașterea științifică, ea însăși sub semnul „cum” (al funcționalului, s-a spus, și nu al substanței, de la Galilei încoace), întîlnim drept principală problemă a filosofiei celei noi tema **metodei**. Atît Bacon cit și Descartes iau totul de la început, întrebîndu-se nu „ce este”, ci cu ce metode se poate explica ce este. Procedul de a ataca realul este acum cel care hotărăște de cunoaștere, iar spiritul metodic va domina

pînă și criticismul lui Kant, a cărui întrebare: cum sint cu puțință judecățile sintetice a priori (adică judecățile înnoitoare dar necesare ale oricărui cuget) face să culmineze adverbialitatea în materie de cunoaștere. Abia pe la 1800 — dacă exceptăm pe Leibniz, precursor în aproape toate domeniile — adverbialitatea va face loc în filosofie unei alte ipostaze a spiritului, în care noul să fie cu puțință, așa cum abia după 1800 cunoașterea de tip funcțional din științe va culmina în noutățile sub care, teoretic și din păcate prea mult practic, trăim încă.

DAR triumful deplin al adverbului va apărea în neoclasicism și în veacul al XVIII-lea francez, pînă la Revoluție. Că ele nu aduc noul, este evident oricui și, de altfel, mărturisit de către protagoniștii ei înșiși. Ei nu vor noutatea și nu au loc pentru ea, într-o lume în care „totul e spus”, cum declara La Bruyere. Dar într-o asemenea lume este loc pentru felul în care trebuie spuse lucrurile, spre a trezi răspunderea și luciditatea omului. Iar exemplul lui Racine va oferi lecția hotărîtoare pentru modelarea eroului și a fiecăruia dintre spectatori, pe linia răspunderii de a obține Kalokagathia modernă.

Prefetele lui Racine la tragedii sînt un inegalabil elogiu adus virtuții superior educative a adverbului. „Toute la liberté que j'ai prise — spune el în prefața la **Andromaca** — ç'a été d'adoucir un peu la férocité de Pyrrhus”. Cu sublinieri care nu aparțin lui Racine, totuși sint ale gîndului pus în joc de el, putem lesne continua. Despre Fedra: „J'ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les tragédies des anciens”. Cu privire la aceeași piesă spuse, cu puțin mai înainte: „ce que j'ai peut-être mis de plus raisonnable sur le théâtre”. Dar locul care ar trebui să edifice și tulbure cel mai mult, în legătură cu maniera modernilor, ne-a părut întotdeauna a fi cel despre sărmana Ifigenie: „Quelle apparence que j'eusse souillé la scène par le meurtre horrible d'une personne aussi vertueuse et aussi raisonnable qu'il fallait représenter Iphigénie”. Trebuie, după Racine și tot veacul său, să punem în straiie noi temele vechi. Eroii sint cei de totdeauna, cum amintesc Roland Barthes (în **Despre Racine**, trad. rom., p. 41): „Nu știm nimic despre vîrsta nici despre frumusețea îndrăgostiților racinieni... nici un efort în spre ceea ce s-ar putea numi adjectivitatea trupu-

lui”. Povestea omului e scrisă, dar datoria noastră de artiști lucizi este să dăm altă versiune, mai demnă uneori, mai rafinată întotdeauna, a ceea ce nu încetăm să fim.

Căci, pînă la urmă, nu atît demnitatea de-a fi om cît rafinamentul nostru în judecățile despre om și societate importă. Așa vor „rafina” în maximele lor moralității și se vor comporta, în saloanele lor, intelectualii și distinsse doamne ale veacului al XVIII-lea francez. Cînd apoi aveau să coboare, din nordul britanic, libertățile și mașinile; dar pînă atunci, aristocrația gîndului, aliată cu cea de singe, avea să fie suverană. Cu rafinamentul gîndului, ca și cu luciditatea lui, moralității vor merge atît de departe încît vor pune în soluție tocmai ceea ce îi făcuse cu puțință: ideea de Kalokagathie modernă. Ce este omul? se întreabă el. Un precipitat al „amorului propriu”, răspund ei; o ființă superior bolnavă; un eșec. Cu aforismele lor, moralității trebuie să obțină punerea rapidă și directă a unui diagnostic, iar de aceea ei au nevoie de o sentință tăioasă. Este ca un punnal al gîndului, pe care îl înfig în frăgezimea omului. Stilul a devenit la ei stilet — atît de crud poate fi gîndul omului despre om, sub semnul adverbului.

Nici Rousseau nu a putut scăpa de strînsura adverbului. Natura sa este doar o modalitate a naturii, deșertul său de la Ermenonville este un decor de teatru, iar graba cu care alunecă în contract social, în pedagogie și în sentiment îl readuce la bineștiutul societății, părăsit o clipă. Nici el nu găsește noul, așa cum nu regăsește cu adevărat pe zeul Pan. Dacă muzica este domeniul relaxării formale, cum crede Wolfflin (op. cit. ed. II, München, 1907, p. 65) și dacă ea nu dă intuiții ci doar o dispoziție afectivă, Stimmung (p. 61), atunci Rousseau, muzician el însuși, rămîne la Stimmung — la felul de a simți al omului dintr-un veac rafinat.

Cu **Contractul social** îl va salva de adverb cel puțin opera. Căci Revoluția va muta lucrurile într-altă parte de cuvînt. Într-adevăr, paralel cu epoca adverbului, dar prelungindu-se pînă la noi, se deschidea în cultura europeană epoca pronumelui personal. Apăruse eul. Dar cine sint eu? Și ce înseamnă „noi”?

Revoluția o va spune. Hegel o va spune.

Constantin Noica

Filosofie și cultură

Conștiința (II)

PREISTORIA BIOPSIHICĂ a conștiinței se află în evoluția însușirii și funcției de reflectare a sistemelor materiale. Este tema lucrării **Reflectare și conștiință** de Gustav Erdei, avînd ca subtitlu **Contribuții la fundamentarea unei teorii ontologice a reflectării**. Înainte de a fi un concept gnoseologic (reflectarea-cunoaștere — „transpunerea și traducerea materialului în ideal”), reflectarea este un **concept ontologic**. Problematika gnoseologică apare, dealtfel, nu alături, cum scrie autorul, ci ca o încununare a celei ontologice. Din unghiul de vedere al condițiilor naturale, cunoașterea este într-adevăr o formă superioară a reflectării, caracterizată de Marx ca „transpunerea și traducerea materialului în ideal”, dar obiectul cunoașterii nu reprezintă totdeauna „o entitate reală, existînd material”.

Gustav Erdei este preocupat îndeosebi de componenta biopsihică a reflectării, de „condițiile naturale ale procesului de producere a cunoștințelor”, de „fundamentarea unei teorii ontologice a reflectării” ca proces natural, țînînd seama de esența lui funcțională. El discută critic definițiile și teoriile ce s-au formulat pînă în prezent în această problemă, axîndu-se îndeosebi pe „studii mecanismelor formative... în evoluția lor internă și în conlucrarea lor” după o metodologie bine elaborată structural, funcțional și istoric. Cea mai de seamă contribuție a sa mi se pare a fi sesizarea unui nou orizont de cunoaștere, desemnat prin termenul de **esomen** (esos = ascuns) — un antonim al noțiunii de fenomen. Este vorba, pe cit am înțeles, de o stare internă, ascunsă a materiei care precede și condiționează un nou orizont al realității — **sfera esomenală**, cu alte mecanisme formative ale procesului de reflectare, respectiv materia vie. „Apa-

riția, în evoluția istorică a materiei vii, a sferei esomenale, marchează, așadar, momentul în care începe preistoria conștiinței”.

Dacă raportăm funcția de reflectare la creiere și la conștiință, ca o interacțiune de tip informațional, trebuie să fim de acord cu autorul că „problema emergenței gîndirii și conștiinței din substratul material cerebral continuă să păstreze unele aspecte neelucidate”. Ba chiar, s-ar putea spune, afirmația este mult prea optimistă, deoarece ceea ce știm noi despre extraordinară complexitate structurală și funcțională a creierului este încă extrem de puțin.

Ar fi necesară o discuție mai amplă și în orice caz pluridisciplinară a părții **Reflectare și conștiință** în care perspective (și concluzia) filosofică — mai mult implicită decît explicită — se întemeiază pe un bogat material de fapte, tratări și probleme științifice precum: abordarea sistemă și organizarea ierarhică a realității (interesantă este în această privință structura ierarhică a sistemului psihic — ca sistem supraordonat — în subsisteme avînd caracter de **holon** — un întreg cvasiautonom: holonul cognitiv, holonul comunicațional, holonul afectiv, holonul motivațional), conservare și integrare, reglare și autoreglare automată, adaptive și în sisteme, adaptive instruibile și autoinstruibile (sau reglări organice și cognitive) etc.

Perspectiva teoretică de natură științifică este dominantă și în cartea Mihăelei Vlăsceanu, **Conștiință și cauzalitate** (Editura Științifică și Enciclopedică), al cărei obiectiv fundamental îl constituie **fundamentarea teoretică și rafinarea empirică-metodologică a modelelor cauzale din perspectiva unei concepții deterministe globale, dialectice, care nu poate ignora sau exclude intenționalitatea con-**

știință, pentru care „cauzalitatea socială nu poate fi opusă conștiinței, nu trebuie înțeleasă ca desfășurîndu-se într-o manieră structurală — ce scapă controlului uman sau capacității umane de instituire și dirijare a unor relații sau produse sociale”. Aceasta, pe de o parte. Pe de altă parte, conștiința „nu este nici ea doar intenționalitate subiectivă, mod suveran de instituire a omului în lume, indiferent de oricare din determinările vieții sociale, economice sau culturale”. Tocmai de aceea „conștiința și cauzalitatea sînt două instanțe care se întîlnesc în premanța devenirii sociale. Cunoașterea interacțiunii lor ne oferă temeiurile cele mai adecvate pentru construcția și dirijarea acelei practici sociale care corespunde în modul cel mai adecvat idealurilor socialiste”. Este ideea fundamentală a acestei cărți. Oricare ar fi natura dintre cauzalitate și teleologie ne ajută să înțelegem mai profund devenirea istorică a lumii umane, statutul și rolul conștiinței, nu ca un factor exterior procesului dezvoltării sau pur și simplu ca un efect al acestuia, ci un factor constituent esențial.

Ființă și conștiință (Ed. Cartea Românească) de Corneliu Mircea ar merita o analiză aparte care să pună în lumină virtuțile și servituțile unei mod tradițional speculativ de filosofare (de foarte bună calitate).

În încheiere, mă voi limita la formularea unor gînduri cu privire la modul în care este tratată problema conștiinței sociale în unele manuale de filosofie socială prin ignorarea sau minimalizarea temeiurilor biopsihice ale conștiinței și prin exagerarea punctului de vedere structural față de cel funcțional. Lumea spiritualului, respectiv dimensiunea spirituală a umanului, cuprinde trei paliere (nivele): cognitiv, care evoluează de la sintcretismul primitiv la o mare diversificare și specializare a cunoștințelor și disciplinelor intelectuale; cultural axiologic — în sensul cristalizării și quintesențializării cunoașterii și experienței. Aceste nivele presupun, desigur, participarea

conștiinței în sens psihologic și fenomenologic, a acelor nivele de conștiință pe care Hegel le desemna prin termenii **conștiință de ceva exterior și conștiință de sine**; conștiință în sens superior, ca încoronare supremă, rezultantă cu desăvîrșire a principalelor modalități de cunoaștere și a principalelor forme de cultură, deci conștiință înțeleasă de Hegel drept conștiință de sine și pentru sine ca o ultimă sinteză și funcție unificatoare a puterilor spiritului. Este un fel de metaconștiință în care ceea ce este caracteristic și deschiderea spiritului, perspectiva de adîncime și integratoare, zborul său de la un anume nucleu (sau sistem) axiologic spre universul larg al culturii; încărcătura și energetismul spiritual sînt diferite (după specificul formelor culturale) dar țelul este mereu acela al confruntării, dialogului și integrării în totul cultural. Formele conștiinței sociale — ca morala, arta, știința, politica etc. — sînt de fapt forme ale culturii spirituale, accentul fiind pus pe diferențiere și specificitate. Conștiința, în sensul ultim, este — prin excelență — o funcție unificatoare a spiritului care se realizează din unghiul de vedere al unor nuclee valorice dar vizează întregul cultural, astfel s funcția morală, ce se realizează prin toate formele culturii dar îndeosebi prin cea morală, o funcție cognitiv-explicativă ce se realizează prin toate formele culturii lor, îndeosebi prin cea științifică, o funcție estetică — prezentă de asemenea în toate formele culturii, dar cu deosebire în cea artistică — ș.a.m.d. Pornită din experiența apogetică a diferitelor focare (forme) particulare de cultură, conștiința tinde spre un asemenea nivel al universalității încît să legitimeze stări existențiale profunde și dramatice, să fundamenteze însăși condiția posibilității de a fi — ceea ce pentru unele funcții ale conștiinței — precum cea morală — e cit se poate de clar. O interpretare ce ne ajută să înțelegem mai bine unitatea formelor culturii.

Al. Tănase



George USCĂTESCU

Introducere la „Ontologia

■ LA Editura Științifică și Enciclopedică este în curs de apariție lucrarea **Ontologia culturii** datorată profesorului GEORGE USCĂTESCU de la Universidad Complutense din Madrid, președinte al Societății Ibero-americane de Filosofie, Traducții din spaniolă, lucrarea se va bucura de o amplă **Introducere** scrisă în românește de către autor, pentru ediția ce urmează a apărea la București. Într-o pertinentă demonstrație, George Uscătescu arată că astăzi, în impact cu o „cultură planetară însumată într-o civilizație tehnologică”, „esența ei, în parte existența culturii ca atare au fost supuse unor radicale modificări istorice”. Natura acestor modificări ține de două evenimente care au avut loc în însăși esența culturii europene și în procesul amplei ei difuziuni în lume. Aceste două evenimente se înscriu sub semne deosebite unul de altul: primul — caracterul alexandrin al culturii europene în preajma anului 2000 — fapt cunoscut în istoria și în ontologia culturii; al doilea — explozia hermeneuticii în locul filosofiei și al imperiului unei vocații metafizice în cultură — acesta, eveniment cu totul nou. Unele analize îl asociază cu prosperitatea științelor spiritului, dar George Uscătescu crede că el „corespunde unei situații mai profunde și mai complexe, în care creativitatea este în mare parte luată cu asalt de spiritul critic și de patosul exegezei”. Ca atare, într-o primă parte din această **Introducere**, autorul demonstrează cum — „cultură alexandrină prin excelență, cultura veacului nostru s-a

Indreptat spre o estetică a creativității” (la care o bună parte a textelor din lucrarea sa se și referă), această estetică fiind îndrumată, în secolul XX, către „un proces de autoconștiință și către un domeniu de experiențe destinate să transforme propria capacitate creatoare și inventivă a omului și a artistului într-o nouă realitate” — ceea ce „justifică un fenomen cultural de noutate radicală și conferă epocii în care trăim o autentică originalitate”. Este un proces în care „spiritele cele mai originale ale fenomenului estetic de avangardă au știut să stabilească un complex de conexiuni cu marile momente de creație ale trecutului”.

Aceste conexiuni au fost motivate de însăși noutatea experienței ce se realiza în mod concret de literatură și artă începând cu revoluția impresionistă. „Mari artiști și teoreticieni ai fenomenului avangardei din secolul XX, ca Schönberg, Kandinsky, Paul Klee, Juan Gris, Brâncuși, Braque, Breton, Marinetti, Maiakovski și mulți alți, au știut să vadă în motivările esențiale ale propriei lor arte revoluționare o adevărată revendicare a unor experiențe de plenitudine creatoare din trecut, ba uneori chiar a unor experiențe ancestrale de realizare artistică și culturală. Totul încadrat de o subtilă hermeneutică într-un complex tematic destinat să proiecteze experiența estetică într-o unitate fundamentală a unor concepte clasice fundamentale în domeniul experienței creatoare de avangardă: concepte ca „Physis”, „Poesis”, „Techné” sau „Mimesis”. Încadrare hermeneutică ce conduce spre o vastă este-

tică de avangardă — a cărei ultimă expresie este arta imaginii: cinematograful —, către o configurare din ce în ce mai clară și mai precisă”.

E ceea ce George Uscătescu argumentează în continuare trecând în revistă ansamblul de eforturi creatoare din ultimele decenii ale unei estetici generalizate în care ideea de formă și de conținut în opera poetică și în opera de artă, conceptul artistic de expresie și de sentiment, ideea și funcția imaginii în domeniile de expresivitate de natură pur vizuală au cunoscut modificări substanțiale. Nu fără a avertiza că „în domeniul de creativitate al imaginii vizuale și cel al factorilor de organizare a opereii poetice și a opereii de artă, tendințele către o estetică generalizată au stabilit caracterul organic și nicidecum arbitrar al procesului artistic, care aparține în egală măsură universului fizic și universului forțelor dinamice psihice și afective”. De unde, în marcarea acestei prime părți a **Introducerii**, concluzia: „Asistăm la o mare lărgire a dimensiunii artistice. La acest lucru contribuie în mod cu totul deosebit arta imaginii mecanice care oferă un nou conținut poetic unei estetici complexe, un fel nou de artă totală, pe care Wagner o semnala viitorului sub semnul muzicii, dar care pentru noi se deschide spre o estetică generalizată și spre prima formă de expresie a unei culturi planetare”.

Am desprins — într-un mod extrem de sumar — liniile de forță ale primei părți din colocviul lui George Uscătescu cu cititorii. De aici, redăm textul autorului în quasi-integralitatea lui:

vrășmași definitiv... sufletul acesta este ceea ce trebuie să fie un suflet și care-și simte drumul suind și coborând și iarăși suind și iarăși coborând, ca sub îndemnul și în ritmul unei eterne și cosmice doine, dar care i se pare că ascultă orice mers”.

În realitate, nici Blaga, care pe nedrept operează o reducere a sufletului românesc la o perspectivă de lirism și extaz a spațiului mioritic, nu se îndepărtează de la caracteristica precumpănitoare a spiritualității românești. O caracteristică de care trebuie neapărat și de la început să ținem seama în orice încercare de definiție a culturii românești. Este vorba de spiritul critic, de sensul de seninătate și măsură a sufletului nostru și a virtualității lui creatoare. Acela care nu îl părăsește pe român nici în pragul inefabilului, care rămâne valabil provenind dintr-un sentiment de luciditate, de în-candescentă adincă și pleneră. Ușor de detectat este acest sentiment de luciditate creatoare în trecutul culturii: Budaș Deleanu, Anton Pann, Creangă, Odobescu, Caragiale, Maiorescu, Carp, Barbu, Argezi, Rebreanu, Brâncuși, avangardele. Dacă Blaga și-ar fi completat perspectiva hermeneutică cu o incursiune în domeniul creației poetice, rezultatele ar fi fost mai concludente. Dar și el a fost în această privință tributari atmosferei din Europa acelor vremuri. Să ni-l închipuim pe Blaga atenuându-și teoria asupra inconștientului colectiv, cu ecouri din Jung și din morfologia culturii, și apropiindu-se de creația poetică pleneră a lui Eminescu ca explicație a fenomenului românesc. Ușor să ni-l închipuim pe Blaga în această ipostază, intrucit dacă în această ipostază poate nu s-a situat niciodată Blaga filosoful culturii românești, s-a aflat însă și se află deplin Blaga poetul, poate cel mai mare poet al universului românesc, în plenitudinea lui, de la Eminescu încoace. De altfel, o transfigurare eminesciană a sensului culturii noastre există implicit în filosofia lui Blaga. De fapt, cea mai înaltă posibilitate a noastră de integrare majoră într-o cultură națională este și rămâne Eminescu. Eminescu intrupează și exprimă poetic, adică în termeni absoluți de creație, întreg universul românesc. Dacă semnificația miturilor poetice populare, oricât de universale și cuprinzătoare ni s-ar părea ele, n-ar suferi această integrare în universul poetic eminescian, ar rămâne o semnificație amenințată de mutilări și de pernicioase reduții. Cu atât mai mult, cu cât, în cazul culturii noastre, ne aflăm în fața unui evident dinamism cultural. În acest dinamism cultural activ, miturile poetice populare sînt realități implicite, izvoare adinci de nebănuite limpezimi, în măsura în care sînt realizări poetice de mare valoare — și tocmai aceasta este semnificația într-adevăr vie și actuală a Mioriței și a Legendei Meșterului Manole — și atari realizări poetice destinându-ni-se ca expresie a unei spiritualități românești ce-și găsește încă ecou în puterea de receptivitate a sensibilității românești. Aceste creații poetice, ca și alte creații ce aparțin altor manifestări ale spiritului, alcătuiesc cultura noastră, care își găsește, după cum spunem, în Eminescu cea mai completă și mai desăvârșită intrupare. Totul văzut în termeni reali de obiectivitate culturală. „Sub numele de cultură — serie Eduard Spranger în **Probleme der Kulturmorphologie** — în sensul amplu, înțelegem ansamblul de creații spirituale care într-un anumit moment se intrupează într-o realitate istorică și care au un caracter în parte material și în parte spiritual, care sînt susținute pe plan social, cu alte cuvinte valorificate și perfecționate după un ideal determinat, de grupul uman care în acel moment trăiește și activează. Sau, mai pe scurt: Cultura este ansamblul supraindividual de valori și semnificații care a devenit o realitate și, ca atare, trăiește într-o societate efectivă ca un complex de funcțiuni constituite în motivări obiective”.

PENTRU toate aceste considerații, într-un Cuvint introductiv la o **Ontologie a culturii**, o meditație de ansamblu asupra caracterelor culturii românești ni se pare potrivită. Cu ani în urmă, tocmai în ceea ce pretindeam să fie un „Nou Itinerar” al destinului nostru istoric, tema unei ontologii a culturii românești era abordată în termeni pe care îi credem valabili și în această circumstanță.

O întrebare preliminară ne-a tentat, ori de cite ori ne-am găsit în fața unei judecăți de ansamblu asupra culturii românești. Cărui fapt i se datorează caracterul problematic al acestei culturi? E de atribuit oare faptului că i s-au căutat febril o explicație și o definiție a unui vast proces creator, ce se întinde plin de roade, de speranțe și de fericite perspective? Se datorează, poate, unui sentiment de neliniște și de nesiguranță a filosofiei românești, în căutarea unei explicații a fenomenului românesc? Ori e vorba, în definitiv, de proiectarea, în diferite ipostaze, a unui proces de ample rezonanțe, cu posibilități majore, vii, sortite să profileze cultura românească în dimensiuni proprii, cu caracter și probleme ce-i aparțin într-un mod specific?

Cadrul discuțiilor în care problema trebuie dezbătută — unitate în diversitate — ni se pare cum nu se poate mai bine venit. Tocmai în acest cadru, caracterul acesta problematic al culturii românești s-ar putea găsi oarecum la largul său, și dintr-un proces de contraste, de bipolarități, de nedumeriri dialectice vom reuși, poate, să deducem ce-i esențial, precumpănitor, valabil, universal — prin autenticitate și creație — în cultura noastră. Dovada că fenomenul cultural românesc se află, de citeva generații, sub asemenea perspectivă, reiese din două preocupări esențiale. În primul rînd, din faptul că o cultură în realitate tină și viguroasă, ca a noastră, a simțit necesitatea de a-și căuta o definiție a caracterelor sale fundamentale. În al doilea rînd, din faptul că această definiție s-a transferat într-o serie de definiții, fixate adeseori de pe poziții contradictorii și antagonice.

Mai întii, așadar, o necesitate fundamentală a spiritului românesc de a da o definiție și un sens culturii noastre. O necesitate care se revelează cu o intensitate puțin obișnuită în cadrul altor culturi contemporane, fie ele culturi cu mari tradiții sau culturi începătoare în proiecta lor obiectivă. Și, pe al doilea plan, caracterul de ambiguitate al încercărilor de a da o definiție de ansamblu a culturii românești. Este vorba, pe de altă parte, de o operă intensă și fecundă, indiferent de valabilitatea sau nu a concluziilor la care s-a ajuns, de o seamă de încercări care, însă, din păcate, și-au oprit efortul între cele două războaie, cînd Lucian Blaga schița, în spiritul vremii sale, o morfologie a

culturii românești, încercare mult discutată, nu îndejuns de înțelesă la timpul său și, ceea ce este mai grav, necompletată în partea ei valabilă și sugestivă de un efort serios ulterior.

O serie întreagă de probleme, unele dezbătute odinioară sub cele mai diverse auspicii, altele noi, i se prezintă ceretătorului de ansamblu al fenomenului românesc, astăzi. El este, fără îndoială, obligat să reia problema dintr-un început. La acest lucru îl obligă necesitatea actuală de a renunța la vechile scheme, singura metodă sortită să ofere o perspectivă valabilă, fecundă, determinată în mare măsură și de procesul, catarctic, pe de o parte, anarhic și tinzînd spre o tragică nivelare a valorilor, pe de altă parte, a culturii românești ca prezentă în ansamblul culturii europene. Această renunțare nu împieca, desigur, ignorarea eforturilor — mari și nobile eforturi — realizate dintotdeauna, ci, dimpotrivă, o profundă cunoaștere, o valorificare și o actualizare a lor. În sensul cel mai înalt al cuvîntului. Oricare din ele ne poate oferi o sugestie, un aspect valabil, un drum sigur, o implicație satisfăcătoare, fără ca această apropiere nouă de vechile eforturi să implice și un eclecticism lipsit de viață și de semnificații.

FAPT este că ultima încercare de seamă de a descifra un sens major în cultura noastră a avut loc în bună parte sub semnul morfologiei culturii, încercare remarcabilă înfăptuită de Lucian Blaga cu oarecare întîzînire, adică, în bună parte, pe vremea în care Eduard Spranger în **Probleme der Kulturmorphologie** declara tocmai că „morfologia culturii provine dintr-un complex conceptual care nu mai corespunde exact stadiului actual al științelor spiritului”. Frobenius, Riegl și Spengler, Bulgakov și Florenski, Carl Gustav Jung, Worringer și teoriiile asupra inconștientului colectiv, într-o oarecare măsură ecouri din fenomenologie, ofereau în parte lui Blaga aparatul necesar pentru teoria lui asupra unității stilistice, sugestiva teorie asupra matricei stilistice, pentru o filosofie a stilului, pentru o fixare fecundă a unui orizont al inconștientului colectiv. Bazîndu-se pe importanța orizontului spațial, Blaga face o încercare remarcabilă de a găsi sensul ultim al destinului cultural românesc. Din perspectiva noastră de azi, recunoscînd valabilitatea și prospețimea de idei a epistemologiei lui Blaga, nu mai putem, totuși, împărtași tezele de atunci ale marelui nostru poet referitoare la aspectele morfologice ale culturii. Totuși ar fi nedrept să nu-l recunoaștem în accentul care-l pune pe funcțiunea spațiului în cultura noastră și justețea accentelor nietzscheene în refuzul istoriei și confruntarea radicală între „topos” și „cronos” în dinamica culturii

noastre. Și ar fi deosebit de nedreaptă nerecunoașterea nobletei aventurii hermeneutice în care Blaga se angajează, potrivit teoriei (sale) despre „orizonturile inconștientului”. O teorie care își află, de altfel, o corespondență sufletească adincă în poetul care proclamă undeva, în versuri nepieritoare: „Se spune, / că strămoși, cari au murit fără de vreme, / Cu singe tinăr încă-n vine, / Cu patimi mari în singe, / Cu soare viu în patimi, / Vin, / Vin să-și trăiască mai departe / În noi / Viața netrăită”. Rămîne în picioare bună parte din ideea pe care Blaga o posedă despre importanța peisajului și sentimentului de „patos” cu care marile poet încearcă o adincire a fenomenului cultural românesc. „Spațiul mioritic” a fost aspru criticat de unii, însă trebuie să recunoaștem că nici unul din criticii lui Blaga nu era înzestrat, nici pe departe, cu sensibilitatea lui poetică și nici cu solida lui pregătire filosofică necesară pentru a stabili în termeni potriviți exagerările și concluziile celui ce fixa cultura noastră într-un „sentiment al destinului”, într-un fel molcom de a ne mișca în zonele „celuilalt tărîm al sufletului”, în „aderențe spațiale ce ies la iveală în cîntec și în vis”.

În general, s-a criticat, uneori cu nedreaptă și nepotrivită asprime, limbajul filosofic al lui Blaga, adică tocmai partea cea mai sugestivă, cea mai valabilă și, poate, și cea mai permanentă, a efortului său. El bine, tocmai această parte, credem noi — judecînd eseurile lui Blaga în lumina exagerărilor pe care le implică, a timpului ce s-a scurs și care nu a fost un timp „molcom” în destinul culturii și în funcție de noul stadiu metodologic și de noua perspectivă în care ne aflăm — este aceea care oferă un întreg patrimoniu de sugestii și de idei, pentru cine caută o definiție, mai amplă și mai concretă în același timp a caracterelor precumpănitoare ale culturii românești, decît aceea a lui Lucian Blaga. Această definiție nouă și actuală trebuie să recunoască în cultura românească o fundamentare obiectivă dîncolo de perspectiva folclorică și să trazeze o ontologie a acestei culturi inspirată dintr-un **umanism românesc**, rod ultim și bogat al unui sens profund de echilibru, de măsură, de ponderație, imbinare fericită de seninătate și de lirism. Dar nu va fi o definiție valabilă, nici o încercare ce se vrea cuprinzătoare și vastă, dacă nu va ști să dea justa lor valoare unor afirmații ca acestea care aparțin tocmai lui Blaga: „Să nu pierdem însă nici un moment din vedere că ne găsim pe un teren al nuanțelor, al inefabilului, al imponderabilului. Sigur e că sufletul acesta, călător sub zodia dulci-amare, nu se lasă copleșit nici de un fatalism feroce, dar nici nu se afirmă cu feroce încredere față de puterile naturii sau ale sorții, în care el nu vede

ESTE, așadar, esențial să stabilim care sînt elementele fundamentale ale patrimoniului cultural românesc care au izbutit să capete o valoare permanentă, să evedeze dintr-un proces natural de viață și de moarte și să se prezinte conștient în noastre în posesia unui conținut supratemporal — așa cum spunea același Spranger — capabil să potenzeze noi creații și noi realități. Opera poetică a lui Eminescu corespunde, în actuala perspectivă a culturii noastre, acestei fundamentări ontologice a moștenirii noastre culturale. Opera poetică a lui Eminescu face ca orice altă perspectivă de a defini sufletul și conținutul nostru cultural să ne apară ca o perspectivă necuprinzătoare, incapabilă să capteze valabil esențele culturii noastre. În Eminescu se întregesc și cresc, deopotrivă, toate celelalte perspective, de la creația populară capabilă să transfigureze duhul „Marelui anonim”, pînă la idealurile de viață spirituală și politică ale neamului nostru. Cu alii ocazie, am încercat să arătăm

culturii"

cum o poezie, Sara pe deal, constituie cea mai nobilă și cea mai pură, cea mai completă, în același timp, transfigurare a sufletului românesc. O transfigurare a esențelor lui, a integrării lui în peisajul românesc, a unei actualizări spirituale a lui în însăși conștiința noastră și în receptivitatea și plinătatea noastră creatoare. De aceea universal poetic eminescian este mare și cuprinzător, cum este mare și cuprinzător universul poetic al lui Blaga și Ion Barbu, cuprinzător și profund în sensul ontologic al cuvintului. Este de neconceput o înțelegere esențială a culturii noastre, dacă nu ne adresăm în primul rând creației poetice, literaturii și criticii românești din ultimul veac și jumătate; artei românești care a dat pe un Brâncuși, pe un Andreescu sau Luchian; muzicii românești cu prezența ei în opera lui Enescu sau Bărtok; dacă nu ne adresăm științelor sociale și în special juridice românești, a căror putere speculativă constituie o mindrie națională; filosofiei și metafizicii; contribuției în domeniul științelor teoretice și al filosofiei științei și structurilor de bază, în condițiile istorice care stau la originea Statului român modern.

Cultura românească are nevoie, așa-dar, de o privire de ansamblu. Acest lucru este reclamat și de natura ei problematică, de multiplicitatea aspectelor ei, dar, în special, de existența depășirii complexului folcloric în care spiritualitatea noastră cea mai aleasă a trăit în ultimul veac și jumătate. Fără a nega totuși de puțin importanța imensă, decisivă, a elementului popular în creație și spirit, în literatură, în artă, ba chiar în concepția vieții noastre de stat și în ideologiile politice și sociale, trebuie să recunoaștem că neamul nostru a realizat o experiență istorică majoră, în care geniul popular rămâne, desigur, ca o implicație permanentă, dar care atinge totuși prin însăși natura ei un grad de obiectivitate creatoare pe toate planurile, care a depășit de mult dialectica negativă a „forme fără fond”, care preocupă atât de mult pe Maiorescu. Forme experimentate, forțate uneori de ritmul acclerat al istoriei, au căpătat ceva din caracteristica aceea profundă pe care germanii o dau conceptului de Gestalt. Spiritul românesc a aflat în însăși esențele sale echilibrul necesar pentru o periodică și integratoare chemare la ordine. S-au scurs aproape două secole de când Gheorghe Lazăr formula acea profetică dorință legată de evoluția culturii românești: „Toate putem a le dobîndi, că și noi suntem născuți ca alte neamuri, și nouă ne-a dat Dumnezeu acele daruri. Cine poate zice că fiii Românilor nu vor putea învăța toate învățăturile în limba patriei? Eu văd acum ce putere și vreau a fiii Românilor la învățătură”. Două veacuri de învățătură s-au desfășurat sub semnul paideei. Învățătură și creație proprie în toate domeniile. Ambele, întovărășite de spiritul critic care îl caracteriza pe Maiorescu și pe care Maiorescu, cu personalitatea lui, îl propaga. Cu acele calități pe care un critic i le atribuia: „înaltă stăpînire de sine, echilibrul al expresiei, dezinteresare speculativă, ce i-au conservat o prospețime aproape unică”. Acea ascuțită critică pe care o putem aprecia la Dimitrie Cantemir, spirit universal, la deschiderea modernității și pe care o exalta Părvan la țaranul român, cînd scria, opunînd, în componența stilului nostru de viață, unui fatalism cosmic o etică optimistă: „Agețimea minții îi e pusă la încercare în orice clipă, nu numai de un interes imediat și utilitar, dar mai mult încă de plăcerea, pur estetică, pe care țaranul o are de a vedea scinteind un cap superior. Înțea-

aperceperii, vioiciunea reflexiei, justetea judecării, promptitudinea respingerii argumentului contrar, stăpînirea de sine în focul luptei de inteligență, cavalierismul condamnării imediate a mijloacelor lăuturalnice ori brutale de întrecere, toată această minunată autoeducație, ce țîo dă societatea țărănească, scinteietoare de vervă, de bucurie a vieții, încordată cu strună continuu vibrînd muzical, de sinceritate aproape antic de consecvență, de cavalierism, cu un cod foarte complicat”. Un nou umanism, al unei inteligențe vii și nobile, constituie esența omeniei românești, izvor neseecat al energiilor creatoare ale neamului nostru. Logica și seninătatea, seninătatea și logica. „Logicul este legiferarea expresiei”, scrie Camil Petrescu în inegalabila lui Noocrație. Ion Barbu își fixează ca axă a universului românesc — „la mijloc de rău și bun”.

Formalismul alexandrin al culturii europene, născut din irosire și insatisfacția față de cultura in sine, face ca o cultură axată pe structurile concrete ale realității, pe dimensionarea omului în omenie, adică în ceea ce îi e esențial omului, își poate continua un drum și o traiectorie proprii. Posibilitățile în acest sens sînt evidente. Cultura nu mai centrează această nouă redimensionare a creației pe folclor. Nimeni nu mai poate susține că Pasărea măiastră sau Cariatidele lui Brâncuși sînt rezultate ale unei inspirații folclorice. Același lucru se poate spune despre Sonatele lui Enescu, poezia lui Barbu, Arghezi, Bacovia, Blaga, despre romanul lui Rebreanu și despre toată eflorescența creatoare a ultimului veac și jumătate. E vorba de o regăsire concretă, liberă, rod al unui efort imens, în ritm istoric și în sacrificii generationale. În această regăsire concretă poate fi profilată o ontologie a culturii românești dotată cu rodnică posibilități și rezultate. Posibilități ce nasc din spirit, cresc și se acinesc în spirit. Și, după spusa lui Goethe, „o calitate specifică a spiritului, este tocmai aceea de a stimula veșnic spiritul”.

ETAPELE culturii românești se inscriu, astfel, într-un ansamblu ontologic, în care, din însăși perspectiva de astăzi, întreaga ei prezență se manifestă în ideea de permanență, patrimoniu, „hereditas”. În limbajul uzual astăzi, moștenirea culturală este, prin ea însăși, prezență, permanență, actualitate. Producția culturală — manifestată, prin abundența ei, în poezie, în artă, continuu reînnoită, în roman, navelă, eseu, speculație filosofică — preia cursul marilor momente creatoare: ineptizabila creație populară de o rară finețe și virtuozitate, irupția enciclopedică a unui Cantemir, saltul iluminist, Budai Deleanu, cultura romantică, curentul de înaltă tinută intelectuală și speculativă al „Junimii”. Eminescu-Creangă-Caragiale, poezia simbolistă de înalt conținut — cu exemplul singular al unui Bacovia —, Enescu, Brâncuși, explozia dintre cele două războaie, gîndirea filosofică, originalitatea eseului și a criticii structurale.

Odată deschisă albia marelui fluviu creator, toate posibilitățile rămîn deschise și noi forme de creație se impun. Abundența lor este evidentă și numărul celor prezente la noul apel al creației este impresionant, în toate sferile. Cultura însăși, moștenire și actualitate, își recapătă în orice moment calitatea ei, asemănătoare calităților spiritului și sufletului românesc. Adică tocmai aceea de a stimula veșnic cultura: în realitatea prezentă și în perspectiva viitorului.

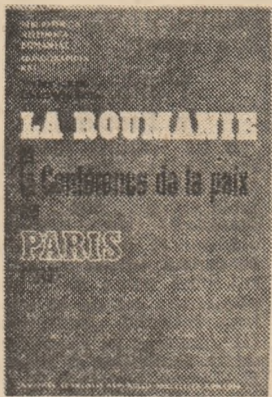
George Uscătescu

Madrid, noiembrie 1986



ION PACEA : Din ciclul Peisaje marine

România la Conferința de pace de la Paris din 1946



RECENT, doi cercetători români au publicat în limba franceză o versiune revăzută a lucrării lor care a apărut în românește, în 1978. *)

Interesul acestei monografii constă în primul rând în prezentarea amănunțită și documentată a modului în care țara noastră a acționat la vremea respectivă pentru apărarea drepturilor sale legitime în perioada imediat premergătoare Conferinței de pace de la Paris și mai ales în timpul lucrărilor acesteia (29 iulie — 15 octombrie 1946). Capitolele care preced obiectul propriu-zis al cercetării întreprinse de autori abordează rînd pe rînd situația României în contextul politic și diplomatic european la începutul celui de-al doilea război mondial; revoluția de eliberare națională și socială, antifascistă și antiimperialistă de la 23 August 1944 și urmările ei pe plan intern și extern; situația României din punct de vedere național și internațional în perioada 23 august 1944 — 6 martie 1945 și instaurarea guvernului revoluționar democratic; relațiile internaționale și politica externă a României din martie 1945 și pînă la începutul lui 1946.

Principalele obiective urmărite de țara noastră la Conferința de pace sînt clar definite și urmărite în evoluția lor: mai întîi reintregirea țării prin anularea odioșului Dictat de la Viena din 1940 și redobîndirea Transilvaniei de nord; în al doilea rînd recunoașterea de către Puterile aliate a contribuției decisive a României după 23 August 1944 la înfrîngerea militară a Germaniei hitleriste și a Ungariei horthyste și conferirea ca atare a statutului de cobeligerant.

Pentru atingerea acestor două teluri cărora li se subordonau toate celelalte interese, România a acționat cu competență, cu răbdare și demnitate, într-o perioadă grea pentru ea, în care situația economică internă era precară, lupta pentru consolidarea regimului democratic dificilă, iar acțiunea pe plan internațional incipientă.

Hotărîrea adoptată în unanimitate la 7 mai 1946 de Consiliul Miniștrilor Afacerilor Externe ai Angliei, Franței, S.U.A. și U.R.S.S. de a considera hotărîrile Dictatului de la Viena din 1940 drept nule și neavenite și de a restabili frontiera dintre România și Ungaria așa cum exista ea la 1 ianuarie 1938 a fost însușită de Conferința de pace fără nici un vot contra și a constituit principala succese politice și teritoriale dobîndite de țara noastră, și aceasta în ciuda eforturilor depuse de delegația maghiară de a bloca o asemenea prevedere sau de a obține, în subsidiar, cel puțin păstrarea a 22.000 km² din partea de vest a Transilvaniei.

Acordarea statutului de cobeligerant României s-a izbit însă de opoziția marilor puteri, exprimată cînd fățiș, cînd pe ocolite. O asemenea luare de poziție din partea Aliților era cu atât mai neîntemeiată și nedreaptă, cu cît statutul de cobeligerant fusese acordat Italiei pentru o contribuție militară cu mult mai redusă și mai puțin semnificativă decît fusese cea a României în perioada finală a războiului.

Autorii subliniază pe bună dreptate că obținerea statutului de cobeligerant ar fi însemnat nu numai consacarea juridică a contribuției deosebit de importante aduse de poporul român după 23 August 1944 la înfrîngerea fascismului și la terminarea războiului cu cel puțin șase luni mai devreme, dar că un asemenea statut ar fi permis delegației române la Conferință să negocieze și să obțină probabil reformularea multora dintre clauzele militare și economice foarte grele, care fuseseră înscrise în proiectul tratatului de pace cu țara noastră.

Totodată, analiza făcută de autori evidențiază nu numai perseverența și inteligența cu care guvernul de largă concurență democratică constituit la 6 martie 1945 a știut să acționeze pe plan internațional pentru apărarea intereselor legitime ale țării, dar și convergența poziții-

lor adoptate de partidele politice din România pentru promovarea acestor interese fundamentale.

În sfîrșit, demersul critic întreprins de autori zăbovește, cum era și firesc, asupra structurii și funcționării nedemocratice a Conferinței de pace de la Paris, concepute, în esență, ca un for de consacrare a hotărîrilor adoptate de marile puteri leșite victorioase din război. Rolul puterilor asociate Aliților și prezente la lucrările Conferinței a fost definit cu o luciditate incisivă de reprezentantul Belgiei, Paul Henri Spaak: „Cei mari se întilnesc, pregătesc tratatele fără să ne consulte, ne propun proceduri, încearcă să ne impună reguli de vot care, din punct de vedere practic, împiedică promovarea punctelor noastre de vedere; ne așează în fața dilemei redutabile de a accepta, adesea împotriva propriilor noastre convingeri, ceea ce ei au elaborat sau de a ne obliga să torpilăm o înțelegere obținută cu greu; iar după ce ne-au hărțuit în acest fel, ne mai și cer să formulăm unele recomandări...”. Cu atît mai puțin țările cu care se încheiau tratate de pace nu au dispus de modalitățile procedurale menite să le permită nu numai să-și facă cunoscut punctul de vedere, dar și să-și apere în mod eficient interesele. Hotărîrile luate în acest fel de Conferință privind textele propriu-zise ale tratatelor de pace au fost dirijate apriori; totodată, ele au avut, în bună măsură, valoarea unor recomandări, devreme ce Consiliul Miniștrilor Afacerilor Externe ai Angliei, Franței, S.U.A. și U.R.S.S. și-a rezervat în plus dreptul de a pune la punct ulterior varianta definitivă a acestor texte. Concepută în acest mod, Conferința de pace de la Paris din 1946 s-a situat la antipodul unei conferințe democratice, în care să fi prevalat egalitatea în drepturi a statelor participante, așa cum, peste decenii, avea să se întîmple la Conferința pentru securitate și cooperare în Europa (1973—1975). Ea a dat expresie ignorării deliberată a intereselor țărilor mici și mijlocii de către „directoratul” atotputernic al Aliților dar deja măcinat de divergențe care conturau premisele perioadei „războiului rece” ce avea să bîntuie în curînd în Europa. Cu toate acestea, semnarea și ratificarea în 1947 a Tratatului de pace a deschis perspectivele aderării României la Organizația Națiunilor Unite, a inaugurat o nouă etapă în dezvoltarea relațiilor bilaterale ale țării noastre, pe plan politic și economic, cu alte state, a permis României să-și aducă treptat o contribuție tot mai semnificativă la politica de pace și colaborare internațională.

Lucrarea lui Ștefan Lache și Gheorghe Tuțui, care utilizează o bibliografie bogată și surse în mare parte inaccesibile marelui public, se citește cu interes și cu plăcere, deoarece, analizînd acțiunea României la Conferința de pace din 1946, ea reconstituie totodată cu obiectivitate relațiile dintre marile puteri și țările mici și mijlocii, în climatul politic european din acea vreme, și-i permite astfel cititorului să măsoare progresele înfăptuite în ultimele decenii pe calea procesului de democratizare a relațiilor internaționale în Europa și în lume. Impactul versiunii franceze a lucrării ar fi fost desigur mai mare, fără unele exprimări gresite și turnuri greoaie care dăunează receptării rapide și corecte a fondului original de idei. Monografia își păstrează cu toate acestea utilitatea și interesul, în măsura în care luminează pentru cititorul de la noi și de peste hotare aspecte mai puțin cunoscute sau date uitării din istoria politică și diplomatică a Europei postbelice.

Valentin Lipatti

„Holland Festival” — 1987



● Inaugurat la 1 iunie, la Amsterdam, de Opera olandeză, cu „Liliacul” lui Johann Strauss, Festivalul olandez continuă — cu un program variat (teatru, muzică, dans) — întreaga lună. Participă, pe lingă cele naționale, formații și personalități din diferite țări. Printre dirijori — Leonard Bernstein (în imagine), programat în zilele de 24 și 25 iunie, cu repertoriu din Mozart, Schubert, Mahler, Schnittke, Stravinsky.

*) Ștefan Lache, Gheorghe Tuțui, *La Roumanie et la Conférence de la paix de Paris 1946*, „Bibliotheca historica Romaniae”, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1987.



LUMEA PE TELEX

Andrés Segovia

● Intreaga presă internațională a publicat, în ultima săptămână, articole omagînd contribuția excepțională adusă, la muzica secolului XX, de marele interpret Andrés Segovia care a încetat din viață la vârsta de 94 de ani. „Este poate ultimul dintr-o generație de adevărați titali ai muzicii — notează *Washington Post* — asemeni unui Pablo Casals sau Wanda Landowska, mari interpreți a căror viață s-a confundat în întregime cu povestea muzicii pe care au interpretat-o”. „Chitara a însemnat pentru Segovia — notează ziarul *La Razon* din Buenos Aires — ceea ce orga a fost pentru Bach, pianul pentru Beethoven, Liszt sau Chopin, pentru că i-a oferit o difuziune universală”. Un alt ziar argentinian scrie că Segovia „a trăit ca și cum urma să nu moară niciodată, într-un secol în care atît de mulți artiști trăiesc de parcă urmează să moară a doua zi”. Este foarte mult comentată o afirmație celebră a lui Segovia care afirma, acum cîțiva ani, că, în muzica secolului XX, „chitara a ajuns la același nivel de importanță cu cel al pianului, violei sau violoncelului”. Și dacă această afirmație

Premiul Hölderlin

● Scriitorului Peter H rtling i-a fost decernat, în cadrul unei ceremonii desfășurate duminică seara la Bonn, premiul H lderlin, pentru activitatea sa literară. H rtling a scris o carte despre H lderlin, fiind

Dramatizare Wodehouse

● La teatrul Wyndham din Londra a început seria reprezentațiilor cu piesa *Jeeves Takes Charge* în care actorul Edward Duke (autorul scenariului) preia citeva dintre

a putut vreodată să fie adevărată, afirmă comentatorul din *Times*, „este datorită numai artei interpretative excepționale, prin inteligență, pasiune și finețe care au însemnat contribuția personală a lui Segovia la arta secolului nostru”. Directorul orchestrei simfonice din Rio de Janeiro, Isaac Karabchevsky, subliniază, la rîndul său, „faptul că fiecare concert al lui Segovia era un adevărat ritual care necesita o maximă concentrare din partea publicului pentru a putea capta în întregime complexitatea de planuri sonore create de chitara sa. Exemplul pe care l-a dat Segovia a reprezentat un extraordinar imbold pentru o întreagă generație de tineri chitariști care și-au îndreptat speranțele către luminile orbitoare ale marilor concerte”. La rîndul său, Toribio Santos, directorul Muzeului Vilalobos afirmă că dispariția lui Segovia reprezintă „o pierdere enormă”, calificîndu-l pe marele interpret drept „creatorul chitarei în secolul XX, care a știut să imbine la perfecție tehnica chitarei spaniole cu tradiția clasică a acestui instrument muzical”.

Cr. U.

Două poeme inedite

● La editura Faber & Faber din Statele Unite va apărea în curînd un volum de Ezra Pound intitulat *Cantos*, care include două poeme rămase pînă acum inedite. *Cantos* vor fi urmate, anul viitor, de publicarea monumentalei monografii la care lucrează de cîțiva ani criticul literar Humphrey Carpenter, „A serious character: the life of Ezra Pound”.

H lderlin în facsimil

● La editura Stroemfeld Roter Stern B le & Frankfurt au apărut unsprezece din cele douăzeci de volume ale operei lui H lderlin. În cadrul ediției au apărut pînă acum două suplimente; cel de al treilea, intitulat „Supliment III”, îngrijit la Frankfurt de D. E. Settler și Emery E. George, cuprinde 92 de poeme în facsimil. Sînt așa numitele poeme „obscure” din anii 1804—1806, fiind scrise cu puțin înainte de a doua sa spitalizare la T bingen. Tirajul acestor ultime pagini a fost limitat la 1.806 exemplare.

Cele mai bune filme

● Potrivit unui sondaj organizat de revista „Sovietski ekran” cele mai bune trei filme sovietice realizate în anul 1986 au fost apreciate *Du-te și vezi* în regia lui Elem Klimov, *Jocuri pentru copii de vîrstă școlară*, producție estoniană, și *Control pe drumuri*, a cărei acțiune se petrece în timpul ocupației naziste în U.R.S.S. Potrivit datelor oficiale, în 1986, în Uniunea Sovietică au fost realizate 145 de filme.

Festivalul mondial de arte scenice

● Peste 400 de artiști și grupuri internaționale de muzică, dans, teatru și film vor participa la un grandios Festival mondial de arte scenice care va avea loc cu prilejul Expoziției universale în 1992. Organizatorii Expo 92 contează pe participarea la Sevilla, sediul manifestării —, a unor figuri ilustre ale muzicii de operă, moderne și rock, a unor orchestre celebre ca Filarmonica din New York și cea din Moscova, a baletului Teatrului Scala din Milano etc. În cadrul expoziției sînt prevăzute 350 de programe diferite, printre care Festivalul mondial al artelor scenice, care se va desfășura sub emblema „Marele teatru al lumii”.

„Toamna prin iarbă”

(„Across the Autumn Grass”, Secker & Warburg, Londra, 1986)

● Nu toți tinerii scriitori englezi — doar cei mai mulți dintre ei — iau cu asalt teritoriul suprapopulat al prozei britanice într-o ținută stilistică ultramodernă sau propunînd subiecte și modalități de tratare insolite. La a doua lui carte, G.E. Armitage (30 de ani) are curajul de a lupta cu armele vechilor maestri, de a intra în competiție pe un teren care a cunoscut triumfuri greu de egalat. *Toamna prin iarbă* („Across the Autumn Grass, Secker & Warburg, Londra 1986) este un bun roman al tradiției rurale scris din perspectiva unui citadin care se simte bine la țară, respectă mentalitatea locală și, fiind de profesie istoric, îl interesează evenimentele de demult, are gustul taclălelor și, pe deasupra, este sensibil la peisaj într-un mod țărănesc, adică în afara oricărei calofilii.

Ceea ce deosebește în primul rînd această carte de ambițioasele ei contemporane este lipsa de ironie, de umor, absența intenției de a contraria sau de a epata.

Trei feciori din sat au plecat cîndva la război. Și feciori au rămas. Cel mai tînăr și mai naiv dintre ei, Johnny, care avea 18 ani, a căzut pe front. Tom s-a întors

poveștile clasice ale lui P.G. Wodehouse pentru a le transpune într-un spectacol tip recital de cinci ore care se bucură de un enorm succes de public.

acasă atît de zdruncinat încît n-a mai fost niciodată om ca toți oamenii, n-a fost în stare de vreo ocupație productivă și și-a petrecut viața cu mintea pe jumătate rătăcită, cîșind cu ardoare iarbă din cimitir, de la Monumentul eroilor, din grădina publică și de pe lângă casele consătenilor săi, pentru a se simți util. George, cel ce poartă povara memoriei nestîrbite a cumplitelor întîmplări care i-au zdrobit pe toți trei, nădăjduiește că, dacă v-a izbuzi să-și descare vreodată sufletul, se va simți, în sfîrșit, ușurat. În așteptarea acestei eliberări prin spovedanie a trăit într-un fel de amorteală, locuind de unul singur într-o cabană părăsită și urmărindu-l de la distanță pe Tom, îngrijit și supravegheat de sora lui mai mică, Alice, care nu-l simpatizează pe camaradul de altădată al nefericitului său frate de dragul căruia a renunțat și ea la o existență normală și nu s-a măritat niciodată.

De cînd durează acest hiatus, acest calvar al zadarnicei rumegării trecutului? De la cel de-al doilea război mondial? Aș, de unde! De la primul. Pentru ca supraviețuitorii să fie încă interlocutori valabili, autorul

plasează în 1976 acțiunea acestui roman publicat în 1986. Naratorul locuiește peste vară într-un conac părăginit, încearcă și probabil va renunța să scrie un studiu în a cărui elaborare fusese ajutat și încurajat de un prieten editor de curînd mort într-un accident, este obsedat de propria sa nefericire — a fost părăsit de soție și despărțit, ca atare, și de fiicele lui — și se lasă pătruns treptat de fatalismul, de resemnarea obosită a locuitorilor satului, demoralizați de o secetă interminabilă. S-ar părea că în ultimele șase decenii nu s-a întîmplat mai nimic prin partea locului. Războiul din anii '40 este amintit doar cînd vine vorba despre un aparat de radio, „același” care, în 1939, a anunțat declanșarea conflagrației. Primul război este trăit, în schimb, ca un prezent continuu în mintea slăbită, tulburată, a lui Tom, în conștiința dureros trează a lui George, în rutina compasiunii cu care îi tratează ceilalți locuitori ai satului.

George i-a ales pe tînărul istoric drept confident și la fiecare dintre întîlnirile lor deapănă încă un crîmpei al tragediei din 1917. Motto-ul cărții este un citat din Emerson: „Nu există is-



Festival de operă

● Primul Festival internațional de operă din Cuba se va desfășura în zilele de 15—25 octombrie. Spectacolele de la „Gran Teatro” din Havana vor include premiura operei *Ernest Hemingway* a compozitorului sovietic Iuri Ghazarian, *El Caminante* de Eduardo Sanchez de Fuentes, *Cavaleria Rusticana*, *Traviata*, *Faust*, precum și premiura locală a operei *La Huella de Tus Mamos* de Sergio Ortega. În imagini: Hemingway pe „Pillar” — barca cu motor cu care pescuia în mare.

Display-uri în muzee

● În sălile de curînd restaurate ale Galerilor Tretiakov din Moscova vor putea fi văzute lucrări ale unor pictori celebri care sînt expuse la Muzeul Rus din Leningrad. „Rețeaua memoriei”, a cărei construcție va începe anul viitor, va face legătura între marile muzee de pe cuprinsul Uniunii Sovietice. Prima parte a „rețelei” a început să funcționeze la Leningrad în incinta Muzeului Rus. Memoria marșinilor a înregistrat peste 350.000 de exponate ale muzeului. În curînd se va putea transfera din memoria electronică pe ecranul unui display, imaginea color a oricărui tablou. Ecrane mari de televiziune vor fi montate și la Tretiakov, vizitatorilor prezentîndu-li-se capodopere păstrate în șapte mari colecții din țară, inclusiv din Kremlin.

Memorii despre Chagall

● În toamnă urmează să apară în Elveția volumul de memorii semnat de Virginia Haggard, prietena englezoaică a lui Marc Cahagall între anii 1945—1952. Memoriile sînt intitulate *Șapte ani de plenitudine*.

torie; există doar biografie”. Istoria a stîlcit biografiile celor trei fîclăi, anulîndu-le viitorul. Pe îndelete, tacticos ca într-un roman din epoca victoriană, adică dinainte de inventarea crizei de timp, este reconstituit cosmarul tranșelor încete în noroi în care se murea pe cit de inutil pe atît de inevitabil, ca în *Nimic nou pe frontul de vest*. Johnny a avut parte de o moarte oribilă. Înnebunit de groază, urlase zile în șir în mocirla de la Passchendaele, se bătuse sălbatic cu camarazii care nu-l lăsuau s-o ia razna sub gloanțe, fusese imobilizat și legat de miini și de picioare de Tom și ucis, în această umiltoare stare, de o schijă.

Vara a trecut, primele ploii ale toamnei fac uitată îndelungata uscăciune, tînărul se pregătește de plecare, George își dă seama că spovedania pe care și-a smuls-o din suflet fărîmă cu fărîmă nu l-a dezlegat, nu l-a liniștit, n-a schimbat nimic. Nimic nu se va schimba vreodată. Totul va rămîne strîmb, de neînțeles, strigător la cer. Ca panica irepresibilă a lui Johnny. Ca moartea lui. Ca războiul.

AL. O.

„În disperare de cauză”

● Astfel se intitulează volumul de memorii apărut la ed. Plon, semnat de Robert Hossein. Cartea, după cum spun comentatorii, oferă o imagine a autorului, actorul care iubește cu pasiune teatrul, căruia i s-a dedicat integral și ca regizor. Poți să fii de acord sau să-nu fii cu ce a realizat sau vrea să înfăptuiască, dar volumul *În disperare de cauză* se citește cu pasiune, fiind oglinda clară, sinceră, a unei vieți pornită, cu victorii și înscușose, în marea aventură a curajului de a servi fără rezerve teatrul — scrie un critic.

Un roman portughez

● De mare succes se bucură în Portugalia cartea lui José Saramago, *A jangada de pedra* (Fluviul de piatră). Este un roman metaforic, reflectînd problematica, discuțiile și frămîntările legate de aderarea țărilor iberice la Comunitatea Economică Europeană. Autorul este un scriitor cu renume în țara sa — și nu numai —, datorită romanelor: *Speranță la Alentejo*, *Minăstirea din Mafra* și *Anul morții lui Ricardo Reis*.



Dali

● Mark Rogerson semnează la editura engleză „Gollancz” volumul bogat ilustrat *Scandalul Dali*, o investigație a falsificării pe scară largă a operei celebrului artist spaniol Salvador Dali. În imagini: coperta noului volum.

Apariție simultană

● În editurile pariziene Mazarine și Lieu Commun au apărut simultan două cărți interdependente: *Biografia Oscar Wilde*, semnată de Jacques de Langlade, și romanul *Park* de John Gray. *Biografia lui Langlade* este foarte documentată, trecînd în revistă cu luciditate diverse perioade ale vieții scriitorului desore care Cocteau a spus: „Oscar Wilde a plătit foarte scump că a fost Oscar Wilde”, aducînd și unele elemente inedite care îi sporesc valoarea. Romanul *Park* este opera lui John Gray, dandy-ul care i-a servit de model lui Wilde pentru *Portretul lui Dorian Gray*.



Un premiu pentru Winnie Mandela

● Harry Belafonte (în fotografie alături de soția sa, Julie) a preluat, la Roma, premiul „Colomba d'oro per la pace” atribuit lui Winnie Mandela, căreia guvernul din Africa de Sud nu i-a permis să vină în Italia. După cum se știe, Belafonte a fost distribuit într-un serial TV despre viața soților Mandela. Pelicula, în regia lui Sidney Pollack, va rula în 1988. În distribuție mai figurează: Jane Fonda, Marlon Brando și Sydney Poitier.

Distincție nicaraguană pentru Graham Greene

● Cea mai înaltă distincție în Nicaragua — „Ordinul Ruben Dario pentru independența culturală”, a fost decernat de către președintele țării, Daniel Ortega Saavedra, scriitorului englez Graham Greene (autorul celebrelor romane *Americanul liniștit*, *Omul nostru din Havana*, *Consulul onorific*, *Factorul uman*, *Prietenul meu*, *generalul eto*). Luînd cuvîntul în cadrul festivității ce i-a fost consacrată la Managua, scriitorul a spus că „sandinistii luptă pentru civilizație, împotriva barbariei”.

Un scriitor elvețian la Paris

● La editura Slatkine din Geneva a apărut volumul scriitorului elvețian de limbă franceză C.F. Ramuz, *Apropos de tout*, reunind circa o sută de cronici scrise între anii 1913—1918. Prefatorul volumului, G rald Froidevaux, insistă asupra importanței străngerii pentru iniția dată într-o carte a articolelor lui Ramuz, prezentînd scriitori ca Romain Rolland, Claudel, Suar s, P guy etc., de care scriitorul elvețian era foarte legat.

„China secretă” a lui Egon Erwin Kisch

● Editura Aufbau din Berlin a reeditat cartea *China secretă*, scrisă de „reporterul frenetic” Egon Erwin Kisch. Împreună cu fotografii Wilhelm Thiemann, marele gazetar antifascist a surprins ceea ce „răscruce de vînturi” care era China între cele două războaie mondiale, marcînd în cartea lor crimele semnificative ale societății și moravurilor ei, încermări și resemnări, revolte și aspirații de progres.

N. IONIȚĂ

„Verba volant...?”



„Partir c'est mourir un peu” (Proverbe fran ez)

După douăzeci
de ani

● In 1967, André Pieyre de Mandiargues primea premiul Goncourt pentru romanul său *La Marge*. De atunci tăcere, nici un roman. Scriitorul nu renunțase la vocația sa. Cel care era considerat printre cei mai buni scriitori și stilisti francezi a scris timp de două decenii nuvele, teatru, poeme, studii și eseuri despre pictori. De curind, editura Gallimard a publicat noul său roman, *Tout disparaît*. Mandiargues a „revenit” la roman după cum spun criticii, într-o formă neașteptat-asteptată. Aproape octogenar, n-a pierdut nimic din puterea de captare a cititorului, păstrând o anumită discreție în a-și etala talentul, care i-a fost proprie de-a lungul întregii sale vieți și activități. Chiar dacă unii din cititori — afirmă François Nourissier — care s-au obișnuit cu însăși de vorbe, într-un stil așa zis obișnuit, îl pot considera pe Mandiargues „prețios”, nu au dreptate. Este vorba, de a lua din nou contact cu unele din ultimele fraze franțuzești savante, subtile, bogate. Prea mult? Poate. Dar un asemenea parfum nu se va mai găsi ușor.

Manuel Cofiño

● Scriitorul cubanez Manuel Cofiño, stins din viață la Havana, în vîrstă de 51 de ani, a fost unul dintre cei mai importanți prozatori din țara sa. Printre cele mai cunoscute cărți ale sale se numără romanele *Crisiino*, *Ultima femeie și următoarea bătălie*, *Timpu schimbărilor și Cînd singele este ca focul*.

Katharina Blum —
operă

● Cunoscuta carte a lui Heinrich Böll, *Onearea pierdută a Katharinei Blum* a fost transpusă pe muzică, devenind operă, datorită compozitorului Tilo Medek. Premiera va avea loc anul viitor la opera din Gelsenkirchen, în R.F.G., și va fi dirijată de Ingo Metzbacher.

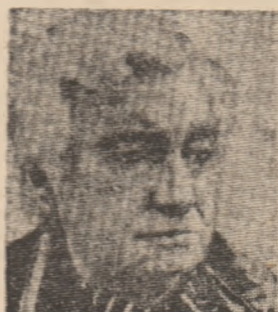
Un exercițiu terapeutic

■ COPIL fiind, nu am fost un copil prea dotat pentru joc, nu am fost unul dintre acei copii pe care nu-i mai poți stringe seara acasă, unul dintre acei copii în stare să inventeze secundă de secundă alte și alte exerciții ludice și în jurul cărora ceilalți se string ca în jurul unor conducători, recunoscându-le în mod natural superioritatea, fantezia și talentul de a se juca. Asta nu inseamnă, desigur, că nu mă jucam și eu, dar o făceam fără mare entuziasm, ca dintr-un fel de datorie (mereu eram scoasă cu forța din cameră și — o dată cartea confiscată — eram trimisă cu sîla la joacă), din obligația de a nu-mi supăra părinții sau din jena de a nu-mi jigni prietenii. Existau jocuri care mă amuzau și-n care reușeam să mă prind în cele din urmă cu tot sufletul (acestea erau, în general, cele din specia improvizărilor dramatice, acele jocuri atât de răspîndite printre copii unde se imaginează o situație pe care — ca într-un adevărat happening — fiecare își brodează replicile și întorsăturile epice), după cum erau altele care mă plictiseau de moarte (jocul cu păpușile, mai ales) și la care nu eram în stare să rezist decît foarte scurt timp, părăsindu-l de cele mai multe ori la jumătate cu o senzație ce-o mai țin minte și acum, de slăbiciune de caracter și de lipsă de voință. Astfel se explică, probabil, nevoia de compensare a vîrstelor următoare și înclinația spre joc ce a crescut în mine în mod direct proporțional cu timpul depus, ca și cum cantitatea de joc pe care este obligată să o presteze o viață ar fi prestabilită și ceea ce nu a reușit să realizeze copilăria sint obligate să împlinească celelalte etape.

Unul dintre jocurile mele preferate este acela de a-mi imagina, acasă fiind, că ceea ce văd se află într-o țară pe care abia acum o descopăr, atență la fiecare amănunt și încercînd să-mi explic fiecare descoperire; sau, dimpotrivă, fiind în străinătate, încerc să-mi imaginez cum aș privi toate acele peisaje și personaje, fapte și lucruri, dacă ele mi-ar fi obișnuite și s-ar afla la mine acasă; sau, și mai pasionant, încerc să-mi închipui cum se vede tot ceea ce văd eu prin ochii unui străin care le privește în trecăt și pentru prima oară. Toate aceste, aparent neînsemnate, schimbări de perspectivă creează efecte atât de surprinzătoare, încît ocazional pot să pară doar un amuzament destul de cenușiu devine exercițiu filosofic și lecție de istorie. Exerciții și lecții pe care nu obosesc să le repet și să mi le prescriu mie însămi într-o fascinantă încercare de cunoaștere cit mai completă și de comparare cit mai lipsită de prejudecăți, o paralelă care există oricum, dincolo de voința mea și pe care eu nu trebuie decît să am curajul să o urmăresc cu sufletul la gură, mindră, umilită, curioasă, revoltată, înduioșată, îndurerată, însingurată, solidară, degustată, entuziasată, cu o dragoste de dincolo de nuanțe.

Ana Blandiana

„Nu fac decît să scriu viața”



● Aflindu-se la Madrid pentru a participa la una din tradiționalele „Săptămîni de autor” ce i-a fost dedicată, scriitorul brazilian Jorge Amado a

fost solicitat de presă pentru interviuri și declarații axate cu precădere pe aspecte ale operei sale. Mărturisind, într-unul din aceste interviuri, că spre deosebire de tinerețe cînd scria cu mare ușurință, acum lucrează foarte puțin, Amado se referea la eroii cărților sale. În special la personajele sale feminine, toate inspirate de persoane reale care trăiesc în Bahia și sint prietenile scriitorului. Bineînțeles, preciza Amado — nici una dintre ele nu are ca atare pentru că, în general, eroii mei reprezintă

suma personalităților pe care le-am întîlnit cîndva, cu care ne-am împrietenit. „Nu uitați — spunea scriitorul — că fiecare personaj literar este și o părțică din autor însuși, din inima acestuia”. Declarînd că nu-și aminteste numărul exact al cărților pe care le-a publicat, dar că nu o va uita niciodată pe prima — *Su-doarea*, pe care a scris-o cînd avea 16 ani, ca și pe cea mai recentă, scriitorul spunea: „Important este să nu uitați niciodată că ultima carte încă nu a fost scrisă și că ea trebuie să fie cea mai bună”.



Testamentul lui Amerigo Vespucci

● Printre documentele păstrate în arhiva de protocol a orașului Sevilla, unde Amerigo Vespucci și-a petrecut ultimii ani din viață, cercetătoarea Consuela Varela a descoperit testamentul celebrului navigator florentin. Documentul, de mare importanță istorică, aduce unele clarificări în ce privește viața celui care a dat numelui său noului conti-

nent, lămurind în același timp o legendă, potrivit căreia Cristofor Columb ar fi murit în mizerie și sărăcie, iar Vespucci în lux și opulență. Din testamentul descoperit reiese că la moartea sa, Vespucci avea multe datorii, iar ceea ce a lăsat rudelor și familiei au fost doar bunuri modeste. În imagine o veche stampea înfățișându-l pe Vespucci.

Premiul Rómulo Gallegos

● Juriul premiului internațional pentru roman „Rómulo Gallegos” s-a reunit pentru a anunța numele celor 20 de romancieri care au ajuns în finala concursului. Numele cîștigătorului acestui prestigios premiu va fi anunțat la 25 iulie. După cum declarau organizatorii, la această ediție au participat scriitorii din toată America latină, Spania și Andorra. Nu-

mărul operelor primite — potrivit aceluiași surse — demonstrează prestigiul internațional pe care l-a dobîndit această distincție creată ca omagiu adus unuia din cele mai strălucite personalități ale literaturii venezuelene. Juriul actualei ediții include nume de rîsunet ale criticii: Alexis Marquez, Pedro Diaz Seijas, Jose Antonio Castro, Irase Perez și Fernando del Paso.

Paul Celan

● Editura „Walter de Gruyter” din Berlinul Occidental și New York a pus de curind la dispoziția cititorilor cuprinzătorul volum *Argumentum e Silentio*, redactat de Amy D. Colin și consacrat Simpozionului internațional Paul Celan, prezentînd interpretări ale operei poetului (1920—1971). Dia cuprins aspecte teoretice, lingvistice, filosofice, religioase în opera lui Celan; Celan în contextul literaturii holocaustului; extrase din

„Ediția critică”; texte românești ale lui Celan; poemele lui Celan și traduceri în engleză, franceză și italiană; poezia lirică a lui Celan și arta grafică a Giselei Celan-LeStrange. Amintim că Amy D. Colin, doctor în filosofie-filologie al Universității Yale, este profesor asistent de limba germană la Universitatea din Washington și a publicat numeroase lucrări despre Paul Celan, despre poezia holocaustului și literatura austriacă fin de siècle.

Jean Negulescu:

„Amintiri” (LXXVIII)

ROBERTO ȘI INGRID

SÎNTEM în 1949. Arthur Hornblow, unul din producătorii de la M.G.M., mă sună la telefon: „Roberto Rossellini vine miine la ora zece să ne arate un scurt-metraj de-al lui cu Magnani. Vrea să te cunoască”. „O.K.: Voi fi acolo”.

Roberto este un bărbat timid, destul de corpolent, cu privire neobișnuit de intensă.

Face impresia unei personalități agitate, a cuiva în permanentă nevoie de mișcare, de activitate. Cu atât mai paradoxală — fiind vorba și de un italian — este rostirea lui lentă, de om împăcat cu propriul său destin.

Prinzim la Hotelul Beverly Hills, împreună cu consulul Italiei, cu Rossano Brazzi și cu Ingrid Bergman. (Imi face plăcere să imi imaginez că este prima noastră întîlnire.) Dialogurile profesionale se desfașoară de o singură parte a mesei: izolați brusc de restul lumii, Roberto și Ingrid, liberi de orice constrîngere, de orice obligație față de restul muritorilor, au uitat de noi. Își vorbesc cu voce scăzută mîngîindu-se, tandru, din priviri.

Îl ascult pe celălalt latin lover, Rossano, plîngîndu-se de tribulațiile prin care a trecut primul său film hollywoodian, *Micile femei* (Little Women), de caznele îndurate, de insulă adusă trupului său „de Apollo”: ca înfățișarea lui să corespundă mai exact rolului — un profesor între două vîrste — i se leagă o pernă pe burtă. „Așa e la Hollywood, Rossano. Primul rol jucat aici de Charles Boyer a fost acela de șofer de limuzină, la ordinea lui Clark Gable și ale Lanei Turner”.

„Înțeleg, înțeleg, dar chiar să-mi pună o pernă?”

„Rossano, dacă vreodată am un rol pe potrivă ta o să te chem negreșit”. (Și

m-am ținut de cuvînt. Trei ani mai târziu l-am distribuit în rolul amozului italian din *Trei monede într-o fîntină*.)

Ingrid ne părăsește, escortată de consulul italian. De la florăria hotelului, o duzină de trandafiri singurii pornesc spre reședința ei, însoțiți de un singur cuvînt: „Roberto”.

Cinci ani mai târziu, în 1954: „Adulterul secolului”. *Stromboli*. Întreaga lume e șocată... Doi copii... Romanul lor s-a preschimbat într-un coșmar.

La Roma, unde mă aflu pentru exteriorizarea filmului meu, *Trei monede într-o fîntină*, plimbîndu-ne pe Via Veneto ne ciocnim de Ingrid și de Roberto: „Jean, Dusty, nu vreți să cînați cu noi miine seară?” „Sigur că vrem. Cu mare plăcere chiar. Noi stăm la Grand Hotel”.

„Bine, vă sun eu miine să stabilim exact locul și ora” — spune Roberto. Trei zile mai târziu, le trimit o telegramă: „Dragi Ingrid și Roberto, ne este foame. Mai așteptăm mult?”

Ei însă se aflau la Paris.

P.G. și ELEONORA

SĂ INLOCUIM obiectivul. Punem unul cu focală mai scurtă și cadram o clădire luxoasă din Beverly Hills, pe Rexford Drive. Proprietarul ei, P.G. Woodhouse, spiritualul, irezistibilul umorist englez, imi pozează în grădina lui cu plante tropicale pentru un portret.

Creator al celebrului cuplu alcătuit din valetul Jeeves și din bășosul și anostul său stăpîn, autor a nouăzeci și șase de cărți, șaisprezece piese de teatru, douăzeci și opt de librete pentru comediile muzicale, poet, scenarist și eseist, P.G. a fost în același timp o persoană excepțional de fericită, căsătorit cu aceeași soție, Eleonora, timp de cincizeci de ani. La rugămintea mea, re-examinează noțiunea de căsătorie.

„Oh da, căsătoria este o închisoare. Știu asta. Doar trăiesc în ea zi de zi. Camera mea este o celulă în care sînt sechestrat noapte de noapte. Dimineața mă trezesc obosit. Oasele mă dor — patul este făcut din scinduri. Aud cum se deschide ușa. Mă încumet să întredeschid ochii. Temnicerul imi aduce o tavă cu același codru infam de piine. O rază de soare mă izbește în obraz. Monstrul trage în lături draperiile. Ferestrele nu au gratii iar înfățișarea temnicerului este plăcută. Nu te increde totuși în el. Și-a pus masca asta pregătind cine știe ce altă oribilă tortură. Uite-l că împinge lingă patul meu o măsută pe care așează o tavă. Închid cu precipitare ochii. „Bună dimneța, sir”. Vocea este blîndă, obosită. Deschid ochii: temnicerul iese fără grabă și, — Dumnezeu! — lasă ușa deschisă. Mă ridic în capul oaselor. Patul e moale iar pernele sînt încă și mai moi. Pe tava de argint se află piine albă prăjită, un borcănaș cu dulceața mea preferată, și o cană cu ceai fierbinte. În camera se revarsă în valuri soarele Californiei. Ușa a rămas larg deschisă. Pot să ies și să mă duc oriunde aș vrea, fără ca nimeni să mă întrebe ceva sau să mă oprască.

Este căsătoria o închisoare? Așa arată închisoarea ei? Răspund da la ambele întrebări și... trăiesc închisoarea!”

HITCH, GURMET-UL

LA CHASEN. Restaurantul cel mai scump din Hollywood, rezervat în exclusivitate nababilor și celebrităților. Ne aflăm într-unul din saloanele rezervate ocaziilor aparte. Timidul Alfred Hitchcock — fără îndoială cel mai celebru regizor din lume —, la fel de rezervat ca și Garbo în materie de publicitate făcută propriei persoane un sadic imun la săgețile lui Adonis, căsătorit de mai bine de jumătate de secol cu blînda Alma, gurmand și gurmet — a pofțit douăzeci și cinci de prieten la un dîneu oferit în cinstea proaspăt căsătoritorilor Eric și Joan Ambler, alcătuiră cu ocaastă ocazie un meniu desăvîrșit (în replică la un celebru chiolhan shakespearian).

Acasă la tine ai fi început cu obișnuitul whisky cu sifon. Treaba ta. Aici însă trebuie să optezi între vodca poloneză și Aquavit — obligatorii pentru icrele negre rusești. Nu există scăpare. Maestrul te pîndește.

Felurile, importate fiecare din altă țară, se succed majestuos, în oh-uri și

ah-urile oaspeților de marcă.

Dusty a mea este așezată în stînga lui Hitch. S-a săturat încă de la ieri dar Hitch veghează ca toată lumea să onoreze fiecare nou platou.

După sorbet (inghetata de șampanie), se apleacă spre ea, fața i se destinde lent în obișnuitul lui suris diabolic și, cu o voce încă și mai lentă, îi murmură la ureche: „Tăranii ăștia n-au citit cu atenție meniul din fața lor. S-au îndopat luînd de cite două ori peste și tournedos, convinși că dina se încheie aici. De fapt sorbet-ul era menit să limpezească gîtlejurile lor de amatori. Adevărata cină de-abia acum începe”.

Gata-gata să leșine. Dusty zimbește chinuit, împărțind cu el complicitatea farsei minuțios pregătite.

Totdeauna dispus să savureze micul scandaluri, Hitch m-a plasat lingă o tînră și foarte nostimă englezoaică. Din prima clipă înțeleg că sîntem unul pe gustul celuilalt. Ne aflăm în aceeași dispoziție glumeață, ne amuzăm și picioarele noastre se întîlnesc sub masă. Dave Chasen, patronul restaurantului și autorul acestui dîneu clasic, supraveghează cu un aer îngrijorat baletul servirii celebrităților flămînde. Într-un tîrziu privirele ni se întîlnesc, imi zimbește întrebător și se apleacă spre mine, întrebîndu-mă la ureche: „Cum ți se pare, Johnny?”

Mă întore spre el ca să-i răspund: „Perfect, Dave, perfect”.

Radiînd de fericire, restauratorul, vizibil ușurat, se apleacă din nou spre mine și toc, mă sărută pe gură! Apoi, fudul, se depărtează cu un mers afectat, specific. (Dave Chasen? Să fie oare...?) Pînă să-mi revin din stupoare, efectele secundare ale incidentului nu se lasă așteptate. Picioarele englezoaicei se desprind brusc de ale mele în timp ce proprietara lor imi întoarce spatele lînsîndu-se într-o conversație animată cu tînrărul ei admirator de peste masă care, sărmanul, nu mai știa ce să facă, doar doar se va îndura să-i acorde și lui puțină atenție.

Arunc o privire suspicioasă înspre Hitch. Oare nu el l-a pus pe Dave să-mi joace festa, ca să-i facă plăcere lui Dusty? Nici unul din ei nu avea să recunoască vreodată

În românește de
Manuela Cernat

Colocviul internațional

TEATRUL POETILOR



Roma

CARE este spațiul de manifestare actual al poeziei și care sînt aspectele interacțiunii sale cu lumea teatrului — iată, redusă la esență, tema propusă spre dezbateri de organizatorii italieni ai Colocviului internațional „Teatrul poezilor” (Roma, 28—29 aprilie a.e.). O antologie-catalog substanțială a fost distribuită autorilor și publicului care a ampliat practic două zile sala Teatro Umberto. Un public format din scriitori și oameni de teatru, din muzicieni și actori, dar, mai ales, din tineri pentru care poezia este o artă ce furnizează ocazia reflecției asupra sensului creației.

Introducerea în substanța discuțiilor au preparat-o textele din catalog semnate de prestigioși profesioniști ai condeiului și scenei. Trei dintre ele aparțin lui Ruggero Jacobbi (înscris în 1981) și figurează sub titlul generic *Creativitate, tragedie, poezie*. În linii mari se înscriu în zona dezbaterii critice provocată la sfîrșitul anilor '70 de cartea lui Georg Steiner, *Moartea tragediei*. Se constituie, toate, într-o rafinată demonstrație a stabilității sensului cuvintelor. „Faptele zboară” — constată autorul — în timp ce „poezia demonstrează că vorbele nu suferă modificări substanțiale”. Pledoaria pentru valoare a lui Jacobbi sprijină pe binecunoscutul dicton sarritan („omul nu poate trăi fără valori”), și se pare că ilustrează elocvent sensul demersului critic al unor autori, precum Paolo Puppa, preocupat de faptul că „poezia pe scenă nu mai este la ea acasă, nu deoarece cuvintele sînt prea impenetrabile și nu mai «fac versul», și nici deoarece corpurile nu se mai mișcă cu vechia ușurință”.

În prelungirea textelor lui Jacobbi și Puppa s-au situat considerațiile expuse, într-o manieră concisă, atât în catalog, cit și în cuvîntul introductiv la dezbaterile propriu-zise, de poetul și dramaturgul Fabio Doplicher. Pentru el poezia revitalizează actualmente un timp de manifestare care s-a nu în același „exercițiu gramaticilor care se închid într-o artistică disecție a limbajului” și nici acela al accepțiunii comune și al practicii în virtutea căreia este propusă ca ultimul dintre mijloacele de comunicare în masă. Dramaturgul, pe de altă parte, observe Doplicher, este obligat „să joace un rol mai vast decît îl permite doar creativitatea teatrală”. E inevitabilă, crede autorul italian, reînnoirea în forță a poeziei în teatru, într-un context nou, acela al metamorfозelor limbajului care acoperă astăzi semnificații umane, etice și culturale diferite. Utopia perfecționismului scriiturii teatrale ar avea ecoulul ei în succesiunea rapidă a categorisitorilor și a modelilor, în recitarea critică a oricărei tendințe, în căutarea continuă a „sensității”, servind drept contrapondere inertiei creatoare deșertă rutină. Pe acest fundal, nu foarte încurajator, i se pare lui Doplicher că se desfășoară un proces de interferență de tip nou între teatru și poezie, întrucît ambele sesizează în metamorfозarea cuvîntului germenii posibilității înnoirii. „Metamorfозa” se propune să o reîncărcare semantică, o cădere a distanței între interioritate și exteriorul ei. „Teatrul poezilor” ar însemna depășirea discursului creator de la subiect la obiect, nu un „teatru de poezie” și nici poezie în teatru, ci, pur și simplu, interiorizarea metamorfозei cuvîntului în funcție de metamorfозa rolului în sens larg. Discursul poetic devine tot mai mult un discurs asupra omului, asupra valorilor fundamentale sacre, a căror violare își are corespondentul în catastrofele ecologice și morale.

CADRUL dezbaterii a fost lărgit considerabil de intervențiile participanților care au abordat problematica teoretică a colocviului de pe platforma unor experiențe de cultură și de creație diverse. Pentru Dacia Maraini, a cărei intervenție a servit altora drept factor de delimitare, poezia s-ar fi întors pe scenă cu teatrul de avangardă, deși, pe de altă parte, ea a încercat să excludă cuvîntul, această contradicție avînd un efect feroc asupra descoperirii de noi posibilități de exprimare în spectacol. Dacă vrem un teatru „de dramaturgie”, spunea artista italiană, trebuie să uităm poezia și să punem în limbajul neobișnuit. Sugestivă a fost intervenția lui Mario Luzi care, referindu-se la „morfologia dramei”, vorbind „din interior”, reconstituind firul propriei creații (cu referiri la *Ipazia* și *Il messaggero*), a arătat cum ea influențează asupra scriiturii. Scena poate deveni pentru ilustrul poet locul la care în mod ideal se raportează „orice poezie care poartă în ea esența dialectică și forma rituală care sînt principiul însuși al teatrului”.

Mai direct, conform obiceiului, s-a exprimat în foarte apreciată sa intervenție Marin Sorescu. Teatrul, a arătat poetul român, eu ale cărui producții teatrale interlocutorii erau familiarizați, a început cu poezia și se întoarce spre poezie căutînd să se îmbogățească din ambiguitățile genului și forța metaforică a lirismului. Nu se poate concepe, arăta Sorescu, destructurarea lui, el trebuind să rămînă o meserie aparte, avînd însă mereu nevoie de un suflu al eului care monologhează dialogînd cu lumea. Tema „dialogului” a fost constructiv dusă mai departe de slovenul Ciril Zlobec care, reafirmînd rolul poetului ca apărător al demnității ființei umane, l-a plasat în marele teatru al vieții în poziția de mijlocitor între sfera politicului și cultură, entități între care, deseori, fractura este de domeniul evidenței.

Jacqueline Risset, interpretînd raportul energetic între poezie și teatru, a combătut prejudecata după care prima ar fi locul stazei iar cel de al doilea ar reprezenta un moment al creației esențialmente dinamic. Ea a relevat că exigența tăcerii, manifestată prin accentul pus în ultimul secol, mai ales, pe poezia „pentru lectură”, începe a fi depășită, afirmîndu-se, și sub impulsul noilor experiențe teatrale și cinematografice, materialitatea cuvîntului, corporalita-

tea lui. Ajunsă la acest punct, discuția a ieșit din sfera generalităților prin relevarea pozițiilor proprii, obiectivate, ale participanților față de specificul propriului demers critic sau al propriei creații lirice, teatrale, muzicale etc.

PENTRU Cesare Milanese, atât teatrul, cit și poezia pot fi plasate în poziții de centralitate în sistemul artelor, fapt care permite lecturi din perspective reciproce. După el, pînă acum un deceniu și jumătate-două se afirma o tendință de divorț între arte, fiecare mergînd pe drumul său. Teatrul ar fi devenit între timp un loc de verificare al demersurilor întreprinse în celelalte arte, și poezia, în această privință, nu face excepție.

Austriacul Kurt Klinger, încercînd, ca și Zlobec, o proiecție etică asupra creației, a plecat de la premisa că poezia este un „cristal” al vieții persoanei. Teatrul, care nu vrea să joace un text ci „să se joace cu un text”, a generat chiar el opoziția poetului față de spectacol. De aceea istoria dramaturgiei i se pare și o istorie a fugii poetului. Klinger nu crede, contrar lui Doplicher, că teatrul poetic al anilor '50 este depășit, ci crede în posibilitatea revitalizării scenice a expresiei lirice.

O mostră tulburătoare de poezia care poate nega materializarea corporală, scenică, a cuvîntului a venit din partea ilustrului poet Giorgio Caproni. El nu a recunoscut nici o intenție explicit teatrală (atribuită de critică) poemului său, *Contele de Kevenhüller*. Dispunerea lui în manieră „teatrală”, de operetă, face din el un *Singspiel*. Jocul este aici parte a compoziției, avînd funcție expresivă. Autorul însuși și-a mărturisit perplexitatea în fața „arhitecturii” propriei opere, clădită intuitiv, involuntar într-un și pentru un spațiu scenic mental. Cel ce scrie aceste rînduri s-a referit tot la un spațiu mental, dar nu acela al construcției dramatice involuntare, ci al memoriei umanității trăită ca moment posibil actual și exprimat liric în forme parabolice. Funcția metaforei în revalorificarea experienței noastre umane devine aceea de încărcătură energetică, în stare a valoriza cuvîntul dincolo de semantică. Nu există staticitate pură în cuvinte; fiecare imagine poetică propusă prin ele o recheamă pe cealaltă. Teatrul este conținut în chiar spectacolul memoriei prelungit în poezie.

La o tentativă de divorț între cele două muze, cauzată de prelungirea domniei gândirii lui Croce în literatura italiană s-a referit Maria Luisa Spaziani, autoare de critică, proză și poezie, binecunoscută pentru discernămintul sau în planul ideilor literare. Vorbind despre „efectul Croce”, care a acționat asupra generațiilor literare „ca și fotografia asupra picturii”, actuala președintă a Centrului Internațional Eugenio Montale a subliniat că prin izolarea poeziei pure publicul a început a avea gustul fragmentului liric și în texte de altă natură. Impactul gândirii croceene asupra creației literare a dus la „drenarea” teatrului care a luat-o pe un drum al său, făcînd ca regia să devină tot mai importantă prin introducerea de elemente externe în dauna punerii în valoare a cuvîntului. Pe un ton ceva mai optimist, Dario Bellezza a conchis că „teatrul oricum îi servește poetului pentru a ieși de sub dominația demonului stilistic ce-l domină”.

Nu se pot înregistra desigur, aici, toate opiniile exprimate și cu atât mai puțin poate fi redat, într-un rezumat lacunar, specificul lor. Întîlnirea între opiniile nu s-a vrut și nici nu putea fi concludivă: ea și-a propus doar să investigheze o problemă pe care s-o ilustreze apoi prin verbul liric.

SI ESTE probabil că tocmai acest aspect al manifestării — recitarea poeziilor de către autori în limba proprie — a sedus cel mai mult publicul.

Antologia-catalog a conținut grupaje de versuri (în italiană) ale autorilor prezenți, astfel încît auditoriul a putut confrunța sunetul original cu transpunerea, ritmul interior imprimat de creatori cu nuanțele sau reușitele acesteia... Au defilat pe rînd, în cele două zile, după întreruperea dezbaterilor, majoritatea poezilor prezenți. Începutul l-au făcut Mario Luzi și Marin Sorescu. Sonoritățile limbii letone, într-o ritmare rafinată, au fost aduse pe scenă de poezia lui Justinas Marcinkjavicius (U.R.S.S.). Elio Pagliarini, unul din „copiii teribili” ai experimentalismului poetic al anilor '60, s-a năpustit cu aceeași energie din tinerete asupra capcanelor banalității limbajului. Jacqueline Risset (Franța), slovenul Ciril Zlobec și croatul Slavko Mihalić (Iugoslavia), Kurt Klinger, nordicii Eva Sfröm (Suedia), Padraigh O Snodaigh (Irlanda), Kathleen Raine (Anglia), Ruth Feldman (S.U.A.) și-au prezentat poeziile cu sinceritatea lipsită de emfază a valorii autentice. Rara ocazie de a asculta versuri în avară, limba maternă a lui Rasul Gamzatov (U.R.S.S.), a generat la mulți din cei prezenți reflecții, ulterior împărtășite, despre universalizarea simțirii și gândirii micilor comunități naționale prin intermediul artei poetice. Poezii italieni invitați, provenind din generații literare diverse, au oferit o veritabilă panoramă asupra stadiului actual al poeziei din peninsula. Caproni, Doplicher, Dacia Maraini, Valerio Magrelli, Maria Luisa Spaziani, Dario Bellezza, Cesare Milanese, Umberto Piersanti, Remo Pagnanelli, Paolo Ruffilli, Fabio Storelli, Rodolfo di Biasio au încercat a reacredita, împreună cu colegii lor străini, ideea că un nou spațiu al poeziei s-a cistigat în secolul nostru prin metamorfозarea limbajelor și percepțiilor, un spațiu care oferă un loc de întîlnire între poezie și teatru ca două componente ale unui discurs uman îmbrăcat în veșminte stilistice deosebite.

Grigore Arbore

Prezențe

românești

R.D. GERMANĂ

● La Academia de științe din Berlin cercetătoarea Anke Pfeifer, specialistă în limba română, și-a susținut teza de doctorat cu lucrarea *Das Pikareske in der rumänischen Prosa das 20. Jahrhunderts* (Picarescul în proza românească a secolului 20). Sînt analizate Kyra Kyralina de Panait Istrati, ciclul *Desulț* de Zaharia Stancu și *Manualul întîmplărilor* de Ștefan Agopian.

R. F. GERMANIA

● Ultimul număr al prestigioasei reviste „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen”, scoasă, în colaborare, de romanistul Klaus Heitmann, publică în ultimul său caiet, un amplu studiu intitulat *Intre Urmuz, expresioniști și Ionesco — dramaturgul român de avangardă G. Ciprian*, semnat de tinăra specialistă în literatura română, dr. Barbara Wiedemann-Wolf, de la Universitatea din Tübingen, cunoscută și prin contribuțiile sale privind poezia lui, Paul Celan.

FRANȚA

● În colecția „Jalons”, dirijată de Jean-Paul Mestras, a apărut volumul *A l'issue de ce long moment...*, 1977—1987 (Barré & Dayez Editeurs, Paris, 188 pag.) prezentînd 110 poezii din diferite țări. Printre acestea, din România: Constantin Abaluză, Olga Galatanu, Ion Iuga. Dan Ion Nasta, Nichita Stănescu, Grete Tartler, Doina Uricariu (prezentarea și traducerea textelor: Constantin Crișan și Dan Ion Nasta).

R.P. UNGARA

● La editura „Europa” din Budapesta a apărut, la sfîrșitul anului 1986, un volum de versuri de Nicolae Prelipceanu, în traducerea poezilor Lászlóffy Aladár și Lászlóffy Csaba, cu o postfață semnată de Lászlóffy Csaba.

S.U.A.

● Recent, Consiliul Guvernatorilor Academiei de Științe din New York — forul de consiliere al acestei repute instituții — a confirmat alegerea scriitorului Toma George Maiorescu în calitate de „membru activ” al Academiei.

Academia de Științe din New York, înființată în 1818, una din cele mai prestigioase instituții științifice și umaniste ale lumii, e structurată pe 5 diviziuni (Behavioral Sciences, Biological Sciences, Engineering Sciences, Physical Sciences și Interdisciplinary Sciences) în cadrul cărora își desfășoară activitatea 23 de secțiuni. Aria preocupărilor Academiei de Științe din New York a devenit, în ultimele decenii, deosebit de surprinzătoare. Membrii Academiei, eminenți oameni de știință, provenind din cele 50 de state ale S.U.A. și din peste 85 de țări ale lumii, reprezintă astăzi totalitatea disciplinelor științifice și umaniste.

● Numărul „Caietelor Critice” consacrat *Postmodernismului* (1—2, 1986) a fost prezentat în cadrul Departamentului de literatură comparată al Universității Indiana (Bloomington) din Statele Unite, fiind elogiata de specialiști, care i-au apreciat fișuta, standardul internațional, amplitudinea tematică.

ELVEȚIA

● În „Gazette Pro Arte” (nr. 131 din mai), care apare la Morges, a fost publicat poemul *Muza picturii naive* de Petru Vintilă, în versiune franceză. Poemul a apărut în întregime facsimilat. Revista, editată de Georges Kasper, animatorul prestigioasei competiții internaționale „Prix suisse de peinture naive”, este în întregime consacrată artei naive mondiale.

„România literară”

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

Director GEORGE IVAȘCU

5 lei