

România literară

SALA
DE
LECTURĂSăptăminal editat de
Uniunea Scriitorilor din
Republica Socialistă România

3

EMINESCU

(Paginile 12—13—14—19)

SPIRITUL EMINESCIAN

DEVENIT simbol, intrat în legendă și în mit, pătruns în intimitatea cea mai profundă a ființei noastre naționale, numele lui Eminescu descemnează astăzi o componentă esențială a sufletului românesc. Eminescu pare să fi existat dintotdeauna, însoțindu-ne din străvechi-meș neguroasă a vremurilor și pînă în clipa de față, stea fixă iluminindu-ne pașii spre viitor. Numărul anilor trecuți de la nașterea lui, doar 138 acum, în acest nou început de ianuarie, este de aceea o cifră neverosimilă prin, scurtime.

Încă și mai greu ne vine să credem că Eminescu a fost descoperit în timp treptat, ca un imens continent ale cărui întinderi sporesc neconținut, pe măsură ce se înaintează în explorarea lor. Inepuizabilă, opera lui trezește reflex sentimentul nemărginirii și cheamă etern spre mai înalt și mai departe. Revelat astăzi aproape integral în uriașele dimensiuni cantitative ale creației lui, pe care, să sperăm, ediția academică monumentală de *Opere* o va scoate în întregime în circuit public pînă anul viitor, anul centenarului intrării sale în eternitate, Eminescu rămîne mereu de descoperit în vastitatea dimensiunilor lui spirituale.

Fiindcă descoperindu-l pe Eminescu ne descoperim neîncetat pe noi înșine, într-o ipostază fundamentală. Este o dublă mișcare de cunoaștere și de recunoaștere, prin care ne regăsim în Eminescu și totodată îl regăsim în însăși ființa noastră spirituală ca resursă veșnic vie. Astfel înțeles, ca permanentă deschidere, spiritul eminescian își dezvăluie forța exponențială și potențialul catalitic, de o inalterabilă tinerețe.

MOMENT de sinteză în istoria culturii și a spiritualității naționale, Eminescu fixează un început decisiv, o cotă foarte înaltă, opera lui fiind, cum a intuit și afirmat Maiorescu, „punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestimentului cugetării românești”. Întemeiază, nu mărginește, în această perpetuă invitație la depășirea limitelor și la sfidarea necunoscutului, la înfringerea rutinei și la înălțarea de noi orizonturi vădindu-se o trăsătură nepieritoare și spiritului eminescian, resimțit de fiecare generație de creatori ca îndemn, model și pavăză. Absorbînd eforturile înaintașilor și conferindu-le o nouă strălucire, Eminescu a definit el însuși modalitatea de a fi înțeles și continuat în ceea ce constituie nucleul activ al demersului său creator, insetat de absolut și totodată profund angajat în istorie, respirînd aerul tare al înălțimilor gîndirii și vibrînd prelung la solicitările și frământările imediatului. Unitatea spiritului eminescian, gravitatea și seriozitatea izvorite dintr-o ciclopică încordare a energiilor lăuntrice orientate spre esențial, voința necurmată de situate în miezul de foc al existenței, fie aceasta ideală, fie în concretetea ei dureroasă, reprezintă de asemenea direcții fertile stabilite de poetul național pentru întreaga evoluție a culturii noastre.

EXISTĂ un chip al lui Eminescu pentru fiecare epocă, rezultatul proiecției în oglinda spiritului său a specificității succesivelor momente istorice și deopotrivă al impactului pe care operă lui îl are asupra conștiinței și sensibilității diferitelor perioade. Ne definim, cu alte cuvinte, prin felul în care ne înțelegem figurile tutelare ale spiritualității naționale. Cel care vor veni după noi vor avea, cu certitudine, o altă perspectivă, perenitatea spiritului eminescian constînd și în această latență a cunoașterilor și recunoașterilor infinite. Și poate că vorbind despre năzuința eminesciană spre înfringerea limitelor și despre angajamentul său în istorie, despre dorul său de nemărginire și despre ardentul său patriotism, despre voința sa de creație majoră și despre etica lui în scînteietoare acțiune, ne proiectăm propriile năzuințe și aspirații, încercînd să fim demni de strălucitorul său exemplu.

„România literară”



● Oricine îl va citi, pe orice punct al globului, va înțelege că Eminescu a exemplificat o dramă a omului, că el a scris în versuri o zguduitoare biografie. Alții au o operă eminentă și o biografie monotonă și fără semnificație. Rar se întîmplă ca un poet să fie sigilat de destin, să illustreze prin el însuși bucuriile și durerile existenței și de aceea multă vreme M. Eminescu va rămîne în poezia noastră nepereche.

G. CĂLINESCU

România literară

Director : George Ivaşcu. Redactor şef adjunct : Ion Ilorea. Secretar responsabil de redacţie : Roger Câmpăneanu.

Din 7 in 7 zile

Confirmări ale unei politici realiste

EVOLUȚIA vieții internaționale înregistrează în ultimul timp evenimente cu profunde semnificații, oglindind justele aprecierilor și pozițiilor formulate de tovarășul Nicolae Ceaușescu în Mesajul de Anul Nou ca și în cuvântarea rostită la primirea șefilor misiunilor diplomatice. Verificarea prin practică, de către viață, se dovedește din nou a fi un izvor de forță și eficiență a politicii externe românești, politică al cărei neobosit creator și promotor este președintele țării, secretarul general al partidului. Sint confirmări de prestigiu ce se detașează și mai pregnant în ambianța specifică în care întregul nostru popor aduce un cald și profund omagiu tovarășului Nicolae Ceaușescu cu prilejul apropiatei sărbătoriri a peste 55 de ani de eroică activitate revoluționară și a celei de a 70-a aniversări a zilei de naștere.

Anticipind principalele cerințe ale vieții internaționale în noul an, tovarășul Nicolae Ceaușescu a relevat însemnătatea istorică a semnării Tratatului privind lichidarea rachetelor nucleare cu rază medie și mai scurtă de acțiune, subliniind că acest prim pas trebuie să ducă la intensificarea eforturilor pentru noi progrese pe linia dezarmării. Iar pe această linie se înscrie acum găsirea apropiatelor tratative, cu caracter de lucru, de la Geneva asupra reducerii cu 50 la sută a rachetelor nucleare cu rază lungă de acțiune, de peste 5 000 de kilometri.

Relevind prioritățile obiectivelor dezarmării, președintele României a subliniat că, pentru consolidarea păcii pe plan mondial, o deosebită însemnătate are avea stingerea focurilor de conflict și război din diferitele zone ale lumii. Realitatea este că instaurarea unei păci trainice impune ca, odată cu măsurile de reducere a înarmărilor, să se acționeze și pentru reducerea primejdiei extinderii incendiilor ce se pot declanșa oricând din scintile războaielor locale. Or, astăzi pe glob continuă să persiste un șir de asemenea focare, factori de risc de o imensă gravitate. Iată de ce se poate aprecia ca deosebit de pozitiv faptul că, dacă 1987 s-a încheiat prin acordul privind excluderea celor două categorii de rachete, noul an începe sub semnul unor căutări și preocupări pentru reducerea tensiunii și soluționarea unora din conflictele locale ce marchează, cu foc și sînge, cursul vieții internaționale.

Desigur, realizarea unei soluționări pozitive a acestor probleme ar avea o însemnătate excepțională nu numai pentru părțile în cauză și pentru destinele păcii în zona geografică respectivă, ci pentru întreg procesul de promovare a destinderii și înțelegerii pe plan internațional. Ideile susținute cu consecvență de tovarășul Nicolae Ceaușescu, de România socialistă — dreptul imprescriptibil al oricărui popor de a-și decide singur soarta, nefolosirea forței și înlocuirea acesteia prin metode de acțiune politică, stimularea dialogului constructiv, neadmiterea ingerințelor — își găsesc o nouă și clară confirmare faptică.

În Mesajul de Anul Nou tovarășul Nicolae Ceaușescu a reafirmat poziția României privind necesitatea încetării războiului dintre Iran și Irak, unul din cele mai îndelungate și ruinătoare conflicte din acești ani, soldat cu un număr imens de victime și distrugerii. Or, deși în această problemă „lumina de la capătul tunelului” pare a fi încă departe, încep să se manifeste anumite semne și mișcări, tinzând să înlocuiască vechiul imobilism al confruntării. Pe această linie se înscriu unele noi eforturi pentru reducerea încordării în zona Golfului, renunțarea la unele acțiuni militare de anvergură anunțate. Intensificarea unor misiuni diplomatice și convorbiri politice — ra inițiativa siriană privind apropiate negocieri între guvernul iranian și țările arabe membre ale Consiliului de Cooperare al Golfului.

Și în această privință viața reliefează justele principii proclamate cu atita perseverență de tovarășul Nicolae Ceaușescu — în sensul că negocierile, tratativele, oricât ar fi de complexe și complicate, sînt întotdeauna preferabile suferințelor, pierderilor și primejdiilor generate de folosirea armelor. A se înlocui cîmpurile de luptă prin masa tratativelor, a se acționa în spiritul rezoluției Consiliului de Securitate, — iată cerința tuturor popoarelor.

Tot în legătură cu situația din Orientul Mijlociu reține atenția intensificarea încordării — legată de ciocnirile și măsurile represive din Gaza și Cisiordania, de creșterea valului mișcării de rezistență a populației palestiniene. Se poate spune că, în condițiile noilor complicații ale situației apare și mai limpede că singura cale — accesibilă, rațională și constructivă de acțiune — ar fi organizarea unei Conferințe internaționale în problemele Orientului Mijlociu — idee formulată stăruitor de tovarășul Nicolae Ceaușescu, susținută consecvent de România și care cunoaște astăzi o largă recunoaștere mondială.

...Desigur, ar fi prematur ca asemenea elemente sau procese noi să fie supra-apreciate sau considerate ca evoluții finite ori definitive. Este vorba de tendințe și procese, unele în stadii incipiente — dar tocmai capacitatea de a le descifra din timp, de a prevedea căile desfășurării lor reprezintă atribute esențiale ale politicii științifice a României, elaborată și aplicată cu atita strălucire de președintele țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Cronicar

2 România literară

Viața literară

Dramaturgia eminesciană

● Muzeul Literaturii Române a organizat, la împlinirea a 138 de ani de la nașterea poetului național un simpozion cu tema: **Dramaturgia eminesciană**, prilejuit de viitoarea apariție a volumului VIII (Teatru) din ediția „Opere” de M. Eminescu, editată de Editura Academiei și Muzeul literaturii române. A prezidat: acad. Șerban Cioculescu. Au participat: Virgil Brădăceanu, Gheorghe Bulgar, Petru Creția, Aurel Petrescu, Aurelia Rusu. În încheiere s-a prezentat un fragment din piesa „Bogdan Dragoș” în interpretarea actorilor Maria Ploae și Adrian Pintea.

Simpozion

● Membrii cenaclului literar „Luceafărul” din municipiul Giurgiu au organizat, la Casa de cultură, un simpozion dedicat lui Mihai Eminescu, sub genericul „Poetul nemuritor”. Au luat cuvîntul: **Dorina Bădescu, Petre Brătan**, vicepreședinte al Comitetului județean Giurgiu de cultură și educație socialistă, **Mihai Dușescu, Ion Rotaru, Ion C. Ștefan, Emil Talianu** și membri ai cenaclurilor Miercare din județul Giurgiu, care au prezentat un recital omagial.

După patru decenii

● Cenaclul literar „Franyo Zoltán” (în limba maghiară) al Asociației scriitorilor din Timișoara a dedicat aniversării cenaclului „Flacăra” și îndelungatei lui activități de patru decenii în cadrul Filialei și Asociației scriitorilor o manifestare incluzînd o suită de evocări și portrete. Au luat cuvîntul **Mircea Șerbănescu** și **Anavi Adam**, membri fondatori ai cenaclului, **Szekernyes Janos** și alți membri ai cenaclului „Franyo Zoltán”.

Printre mineri

● La clubul minier din Ocna de Pler s-a desfășurat un dialog cu privire la activitatea editurilor cu profil literar. Au luat cuvîntul **Al. Jebelcanu, Mircea Șerbănescu, Gh. Potoceanu**, erou al muncii socialiste, **Ionel Furdul**, președintele Comitetului de cultură și educație socialistă din Boșca, bibliotecara **Ana Lepădat** și colecționarul **Constantin Gruescu**.

● **Petre Paulescu, Florica Dumitrescu, Rodica Ciocir** de Teodorescu, **Elena Crînguri, Mihaela Orăscu Tomescu, George Marinescu** Dinizvor (președintele Studioului „Gh. Șincai”), **Laurian Stănescu**, la Clubul Sanitar din Str. Galați, în cadrul simpozionului cu privire la „Viața și opera lui Ion Creangă”, urmat de un recital de poezie patriotică.

● **Valeriu Gorunescu, Elvira Ivașcu, Eugen Cojocaru, Octavian Ciocă, Petru Marinescu**, col. C. Varătan, la Academia Militară din București.

„Poetul și cetatea”

● Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Argeș a organizat concursul de poezie „Poetul și Cetatea”, precedat de un colocviu cu privire la dezvoltarea literaturii românești în anii socialismului. La desfășurarea colocviului și la festivitatea de premiere din cadrul concursului de poezie au participat: prozatorul **Aurel Maria Baros**, criticii literari **Sergiu I. Nico-**

laescu (redactorul șef al revistei „Argeș”), și **Nicolae Oprea**, poezii **Ludmila Ghițescu** și **Dan Rotaru**.

Premiile literare ale concursului au revenit poezilor: **Paul Amet** (Roșiori de Vede), **Ion Tălmăciu** (Rimnicu Vilcea), **Dan Diaconescu** (Slatina) și **Grigore Grigore** (Irigiovești).

Manifestarea s-a încheiat printr-un recital de poezie patriotică dedicat patriei, partidului.

„Legende române”

● La școala generală nr. 193 din Capitală, Biblioteca „Mihai Eminescu” din cartierul „Drumul Taberei” a inițiat o întâlnire a elevilor și cadrelor didactice cu scriitorii **Lucia Olteanu** și **Tiberiu Ulan**.

Autorii au citit din cărțile lor „Cine a găsit vise

frumoase” și „Legende române”, după care au dialogat cu cei prezenți despre abordarea unor noi și interesante subiecte în literatura pentru copii.

Oaspeții au fost prezenți de bibliotecara **Elena Dumitriu**.

Poezie patriotică

● Cu sprijinul Asociației scriitorilor din Timișoara și al Comitetului de cultură și educație socialistă al municipiului Hunedoara, la Uzina cocschimică din combinatul siderurgic, la Întreprinderea de tricotaie tip lină și în amfiteatrul spitalului din această localitate, la liceele industriale nr. 1 și 2 și liceul sanitar, în sfîrșit, la Biblioteca jude-

teană Mureș (la Palatul Culturii) — poetul **Eugen Eru** a susținut recitaluri de poezie patriotică, citind din volumul său de versuri „Ram cu oglinzi” (Editura „Facla”).

La Tirgu Mureș, scriitorul a prezentat eseu „Sub semnul celor două Sarmizegetuse” și un recital de poezie sub genericul „Soarele de andezit”.

Cenaclul „V. Voiculescu”

● Recent, s-a desfășurat prima sedință a cenaclului literar „V. Voiculescu”, patronat de Comitetul județean Buzău de cultură și educație socialistă, cu sprijinul Uniunii Scriitorilor.

În cadrul sedinței, a fost ales biroul de conducere format din: **Corneliu Ștefan** (secretar), **Gheorghe Andrei**, **Dumitru Ion Dincă**, **Al. Oproescu**, **Const. Petcu**, **Ion Stanciu**, și **Nicolae Penes**, vicepreședintele Comitetului județean de cultură și educație socialistă al municipiului Buzău.

late al cenaclului „V. Voiculescu” ne anul 1988.

La dezbaterea privind extinderea acțiunilor cenaclului au luat cuvîntul

Gheorghe Andrei, George Băiculescu, Traian Cristea, Dumitru Ion Dincă, Gheorghe Ene, Aurelian Mares, Gheorghe Minea, Al. Oproescu, Const. Petcu, Ion Stanciu, și **Nicolae Penes**, vicepreședintele Comitetului județean de cultură și educație socialistă al municipiului Buzău.

Concursul de creație „Tradem”

● La cea de a XIII-a ediție a concursului interjudețean de creație literară „Tradem”, organizat de Casa de cultură a municipiului Craiova, pe lângă simpozionul cu privire la dezvoltarea literaturii în această parte a țării, a avut loc concursul de literatură (poezie, proză, teatru, epigramă).

Juriul concursului (președinte **Valentin F. Mihăescu**) a acordat următoarele distincții: **PENTRU POEZIE**: **Ilie St. Antonie, Elena Bănciu, Daniela Ciubotaru**,

Ion Călina, Daniela Lupu, Valeriu Grigore, Mircea Talian, Costică Tirziu, Mona Vilceanu; **PENTRU PROZĂ**: **Elisabeta Costescu, Constantin C. Gombos, Dumitru Gruia, Al. Rodeanu**; **PENTRU TEATRU**: **Adrian Munteanu** și **Bianca-Maria Popescu**; **PENTRU EPIGRAMĂ**: **Ilie St. Antonie, Florin Cristea, Miltiade Ionescu, Rodica Ștefanescu**.

La manifestări au participat **Florin Costinescu, Aureliu Goci, Marian Barbu**.

Întîlniri cu cititorii

● La Casa de cultură orășenească din Sebeș, județul Alba, a avut loc comemorarea a 25 de ani de la moartea lui Radu Stanca. Au participat **Mircea Tomus, dr. Gheorghe Telea** și actorii **Ion Bulcandă** și **Constantin Chiriac** de la Teatrul de Stat din Sibiu.

● Reprezentanții ai Editurii Junimea s-au întîlnit cu cititorii din Focșani la Casa cărții, cu cei gălățeni la Săntierul naval și la Biblioteca „V. A. Urechia”, iar cu iubitorii de carte din județul Tulcea, la Întreprinderea de pescuit oceanic, la biblioteca din Mahmudia și la Liceul de marină. Au participat: **Andi Andrieș**, directorul Editurii „Junimea”, **Virgil Cuțitaru, Doina Florea Ciornei, Ada Fărtăș** și **Vicențiu Donose**. Au fost lansate volumele: „Stelele din adîncuri” de **Dumitru Pricop**, „Dimineața din cuvinte” de **Coriolan Păunescu**, „Acvariu cu pești

exotici” de **Teodor Parapiriu**, „Mindruț” de **Maria Chita Pop** și antologia „Patria mea, grădina mea”.

● Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Botoșani, a inițiat o seară literară în cadrul căreia au fost prezentate mai multe volume apărute recent, printre care „Mărturisiri” de **Dumitru Corbea**, „Ușa dintre cuvinte” de **Lucreția Andronie**, „Pagini din istoria învățămîntului botoșănean” de **Ștefan Ciubotaru**, volume de istorie și economie, „Tratatele internaționale ale României” de **Gheorghe Gheorghe** s.a.

În același context, s-au desfășurat întîlnirile unor redactori și colaboratori ai revistei „Luceafărul” cu cititorii de pe plaiurile botoșănele, la care au participat **Nicolae Dan Frunteletă, Iulian Neacșu, Artur Silvestri, Constantin Georgescu** și **Ion Iuga**.

SEMNAL

● **Iosif Vulcan** — **POEZII. PROZĂ. TEATRU. I.** Ediție îngrijită, cuvînt introductiv, tabel cronologic și note de **Lucian Drimba** în seria „Restituție”. (Editura Minerva, 508 p., 26 lei).

● **I. Al. Brătescu-Voinești** — **INTUNERIC ȘI LUMINA**. Antologie, postfață și bibliografie de **Mariana Ionescu** în seria „Arcade”. (Editura Minerva, 272 p., 16,50 lei).

● **Hortensia Papadat-Bengescu** — **LOGODNICUL**. Romanul apare cu o postfață de **Ioan Holban**. (Editura Junimea, 264 p., 10 lei).

● **Marin Preda** — **DELIRUL**. Ediția a III-a a romanului. (Editura Cartea Românească, 464 p., 19 lei).

● **Ion Vlasu** — **IN SPATIU ȘI TIMP. IV**. Jurnal. (Editura Dacia, 252 p., 10 lei).

● **Miron Scorobete** — **SCRISORI DIN ISIHIA**. Versuri. (Editura Dacia, 112 p., 9,75 lei).

● **Mihail Diaconescu** — **MARELE CÎNTEC**. Roman. (Editura Muzicală, 584 p., 34 lei).

● **Nicolae Frânculescu** — **VALEA VULTURILOR**. Roman. (Editura Cartea Românească, 380 p., 18,50 lei).

● **Dinu Băcănuanu** — **NOAPTE VALAHIA**. Roman. (Editura Cartea Românească, 232 p., 9,50 lei).

● **Corin Biann** — **AMIAZA DEMIURGULUI**. Versuri. (Editura Eminescu, 84 p., 8,50 lei).

● **Virgil Chiriac** — **FUG ANII DRAGOSTEI**. Roman. (Editura Eminescu, 360 p., 13,50 lei).

● **Elena Gronov Marinescu** — **ORELE TIRZII ALE SPERANȚEI**. Roman. (Editura Eminescu, 192 p., 10,50 lei).

● **Costache Alexandrescu** — **FLĂCĂRI LA PROVA**. Roman (Editura Militară, 208 p., 8,50 lei).

● **Aurel Turcuș** — **IMPOTRIVIREA LUI FĂT-FRUMOS**. Volum cu ilustrații de **Emil Florin Grama**. (Editura Facla, 120 p., 14 lei).

● **Dumitru Sandu** — **PE DRUMUL LEHLIULUI**. Povestiri. (Editura Litera, 104 p., 14,50 lei).

● ... — **CARTEA CELOR O MIE ȘI UNA DE NOPTI. XII**. Volumul cuprinde **Noptile 820-868**: **Povestea cu Ali Baba** și cu cei patruzeci de hoți; traducere de **Il. Grănescu** în „Biblioteca pentru toți”. (Editura Minerva, 304 p., 8 lei).

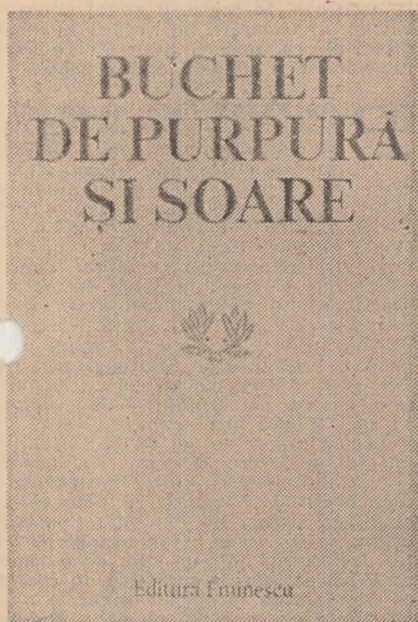
● **Immanuel Kant** — **PROLEGOMENE LA ORICE METAFIZICĂ VIITOARE CARE SE VA PUTEA ÎNFĂȚISA DREPT ȘTIINȚĂ**. Traducere de **Mircea Flonta** și **Thomas Kleininger**; studiu introductiv de **Mircea Flonta**; Colecția „Clasicii filosofiei universale”. (Editura Științifică și Enciclopedică, 216 p., 13 lei).

● **Yuan Ke** — **MITURILE CHINEI ANTICE**. Traducere de **Toni Radian**. (Editura Științifică și Enciclopedică, 504 p., 33 lei).

LECTOR

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

„Buket de purpură și soare“



ZIUA de 7 ianuarie și-a câștigat o rezonanță distinctă în viața României. În acest început de an, care se dorește și se prefigurează a fi rodnic pentru țară, am participat cu toții la aniversarea tovarășei Elena Ceaușescu, prestigios om politic, savant de renume mondial.

Evenimentul, cu puternice și profunde semnificații în viața națiunii, a fost marcat de numeroase manifestări omagiale. Gîndurile scriitorilor, ale oamenilor de artă și cultură, în haina versului sau a prozei, sînt strînse în volumul omagial **Buket de purpură și soare**, tipărit în aceste zile de Editura Eminescu. Apărut sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste și Consiliului Național al Femeilor, el reunește peste 120 de autori ce își exprimă, în forme artistice individualizante, înalte, profundele lor sentimente, opinii, convingeri, adresate mării personalități, spirit tînăr și neobosit, tovarășei Elena Ceaușescu.

„Din primele etape ale zidirii societății noastre socialiste și chiar de mai înainte, cînd încă porți grele zăvorau pragul spre care istoria mina poporul nostru [...] tovarăsa Elena Ceaușescu s-a aliat cu tovarășul ei de viață pentru o luptă temerară: aceea de a risipi nebuloasa în care se zbătea poporul, sub o orînduire căreia îi sunase ceasul“. Aceste rînduri aparțin scriitoarei Ioana Postelnicu și cristalizează, în datele esențiale, ca multe alte texte reunite în volum, elementele unei biografii exemplare. Ale unei personalități care și-a dăruit viața unei mari cauze, ideilor progresiste în lumina cărora și-a format conștiința revoluționară. Militantă consecventă, tovarăsa Elena Ceaușescu și-a luminat idealurile la flăcările luptei muncitorești, ale mișcării comuniste și antifasciste, contribuind, alături de strălucitul conducător al partidului și statului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la progresul multilateral al patriei noastre, la dezvoltarea economică, socială, științifică, culturală a țării.

În acest sens, scriitorul Nicolae Dragoș scrie în esul său: „Între destinele, între biografiile remarcabile care pun în lumină forța partidului comunist, capacitatea sa de a-și forma cadre cu o neclintită încredere în oameni și în viitorul mereu mai bun al națiunii, cu spirit constructiv, revoluționar, viața tovarășei Elena Ceaușescu se ilustrează în mod exemplar, cu strălucire. De la elanurile generoase ale tineriei militante comuniste angajată în anii tineri în fruntea luptei pentru drepturile politice și sociale ale clasei muncitoare, ale făuritorilor bunurilor materiale și spirituale, pînă la prezența sa activă, prestigioasă în conducerea partidului și a țării, pînă la contribuțiile remarcabile de amplă rezonanță, în domenii importante ale economiei, învățămîntului, științei și culturii, datorate savantului de reputație mondială se materializează în fapt, în toate semnificațiile sale, cu virtuți ce izvorăsc din ce are mai bun și mai definitoriu femeia română, dimensiunile impresionante ale unui destin de excepție“.

PRODIGIOASA și neobosită activitate a tovarășei Elena Ceaușescu în conducerea partidului și statului nostru în calitate de membru al Comitetului Politic Executiv al C.C. al P.C.R., prim viceprim-ministru al Guvernului, președinte al Consiliului Național al Științei și Învățămîntului, valoroasa sa contribuție, alături de tovarășul Nicolae Ceaușescu, la elaborarea și desfășurarea politicii partidului și statului nostru este puternic pusă în lumină în scrisul mai multor autori. Activitatea tovarășei Elena Ceaușescu, notează scriitorul Ion Brad, se desfășoară „zi de zi, cu devotamentul și pasiunea unei vieți exemplare, dăruită întregului nostru popor, emancipării și progresului său, ridicării necontenite a nivelului de știință, cultură și

civilizație, în pas cu marile cuceriri ale cunoașterii umane, ale celor mai avansate poziții mondiale în acest domeniu [...] În această lumină putem aprecia și mai limpede importanța contribuției tovarășei Elena Ceaușescu la elaborarea planurilor de dezvoltare economico-socială și cultural-științifică a României, planuri dezbătute larg și aprobate de forurile democratice ale țării, la vasta activitate politică și organizatorică menită să ducă la înfăptuirea lor printr-o muncă asiduă și tenace, mereu perfecționată și superioară ca eficiență și spor al calității, la ridicarea pe această cale, a nivelului de viață, material și spiritual, al poporului“.

„Dacă aș fi întrebat — scrie Radu Beligan — care sînt însemnele distinctive ale personalității tovarășei Elena Ceaușescu, n-aș ezita nici o clipă să afirm că ele se exprimă în devotamentul nemărginit pentru patrie și pentru socialism și în neclintita convingere că avutul țării se întemeiază pe intensificarea și extinderea gîndirii științifice, a culturii și a muncii în acte care au maximum de finalitate practică, oferind facultăților superioare întrebuintarea cea mai productivă și bucuria cea mai deplină“.

Intitulîndu-și esul **O mare fiică a unui popor eroic**, scriitorul Dinu Săraru se oprește asupra nobilei tradiții istorice care „a consacrat pentru totdeauna drept simbol nepieritor al cîtoriei de neam și de țară imaginea conducătorului iubit al poporului însoțit necontenit în stînga de inimă și de credință de cel mai apropiat tovarăș de viață și de muncă și de luptă pentru mai binele patriei și pentru izbînda marilor ei idealuri de libertate, de neatințare și de neîstovit progres“.

Imaginea a trecut în legendă, legitimînd vocația acestui popor de a ridica din rîndurile sale fiice tulburător inspirate de o covîrșitoare dragoste de țară și însuflețite de o mare putere de jertfă în slujba propășirii cauzei naționale, făclia arderii lor exemplare pe vatra patriotismului rămîind să le lumineze pilduitor în timp chipul eroic“.

OMAGIUL poezilor ocupă un loc distinct în alcătuirea volumului **Buket de purpură și soare**.

„Mereu pentru a științei afirmare / Cu spirit comunist cutezător / A instelat a vremilor izvoare / Întruchipînd prezentu-n viitor“. Sînt versuri emblematice scrise de Pavel Pereș, care omagiază omul de excepție, femeia-savant, ce veghează cu cumpătare și luciditate la destinele științei românești. Eminenței sale personalități îi datorăm formularea și aplicarea unor programe de perspectivă, instrumente realiste de lucru, pentru cercetarea științifică națională.

Deschiderea amplă și reorganizarea învățămîntului pe bazele unei strînse conlucrări cu procesele productive și cu activitățile de cercetare — lată o altă idee-cadru, de mare importanță, care se adaugă celor ce sînt elogiate, pentru realismul lor, de mai mulți autori într-un ciclu intitulat **Cu flacăra științei, ea veghează**. Ciclu din care face parte acest fragment de poem semnat de Ion Crînguleanu: „Savant și om politic, om care creează, / Elena Ceaușescu lingă-nțitul fii al țării / Ridică rodnicia României în amiază / Dînd omeniei noastre sensul primăverii“.

NUMEROASE fotografii au fixat pe memoria de celuloid imaginea tovarășului Nicolae Ceaușescu și a tovarășei Elena Ceaușescu înconjurați cu dragoste de copii. Din felul cum îi îmbrățișează, cu grijă și ocrotitor, se simte acea căldură unică, părintească. Acestei stări de fericire îi dau glas versurile poetului Mihai Beniuc: „Se bucură copiii c-o vîd în țara-ntregă / Și fug la ea în grabă cînd glasul ei îi cheamă / Rîzînd de fericire cînd ea le spune «dragă» / Și-i spun cu duioșie cu toții «scumpă mamă!»“.

George Tărnea realizează o altă imagine scriînd: „Tovarășă de visuri a Omului pe care / Îl știm legat de țară, precum îi știm și munții, / Soție, om de știință și comunist și mamă / Elena Ceaușescu dă sensuri noi mîndriei — / Veghînd pe vatra muncii ideile de mamă / Ea întruchipează-n fapte simbolul României“.

În numele idealului comunist, al treilea ciclu din volumul omagial, panoramează viitorul, care, sugerează autorii, seamănă tocmai cu privirile senine, luminoase ale copiilor crescuți și ocroțiți de Părinții țării.

ÎNCEPUT de an, 7 ianuarie 1988. Țara și-a sărbătorit, în prag alb și înalt, sub un arc luminos, strălucitul militant politic și savantul de anvergură mondială, tovarăsa Elena Ceaușescu. Odată cu întregul popor, oamenii de litere, artiștii și-au adus omagiul lor.

Buket de purpură și soare, sărbătorească apariție editorială, reunește semnăturile unor oameni de cultură și artă din toate generațiile de creatori: Dumitru Radu Popescu, Eugen Barbu, George Bălăiță, Radu Beligan, Eugenia Busuioceanu, Theodor Mănescu, Ion Dodu Bălan, Nicolae Dan Frunteletă, Ion Ardeleanu, Vasile Tomescu, Maria Nistor, Slătinaru, Alexandru Balaci, Dina Cocea, Ecaterina Oproiu, Carolina Ilica și mulți alții.

Toți îi urează, din inimă, un călduros „La mulți ani!“

Marian Constantinescu



MARGARETA STERIAN : Flori

A fi

A fi aici e unică lumină
Vie în noi oamenii, în inimă,
A fi în lucrul nostru sub soare
E zarea ce nu ne-o poate înlocui nimeni.

Pătrundă rouă, briză inviorînd fie
În singele nostru spre rodnicie,
Pe pietre ne zidim timp și case
Și în genele tale tot farmec nears e.

Aici fie a învinge spre zori
Cînd cu stelele ochilor dori,
Ne sînt gîndurile în profunda zare,
Lira-n creații neasfințitoare.

Simțim, ne sînt frunțile ale veacului,
Heraldic ne sculptăm lespezi firii,
Inimile ne rămîn aici, ale copacului,
Crengile — patriei, iradierea — iubirii.

Lumină în timp

Lumină se revarsă pe arini
Și ne deschidem larg cu ochii zarea,
Cedează norii de peste grădini,
Ești tu, e patria inspiratoarea.

Vin aurorele în fapt de imn
De pretutindeni unde a fost colbul,
Vechi fum și neguri ne-au lăsat senin,
Privighetori se-aud unde-a stat corbul.

În inimă un crucial timp fie
Viu în puterea jertfei, în zidire,
În noi sînt seve-adînci de rodnicie
Și cald azur e-n creatoarea fire,
Chiar singele e stea trandafir.

Culoarea lui o vrem să nu mai ardă
În umbra-amară-a păsării de pradă,
În liniștile grele de lumină
Al îndrăznelii vulturul rămînă !

Destinul aici

Cu frageda răcoare a ochilor
Învăturezi lirei gînduri înalte,
Adîncimea cerului neînghețînd
În lucrările noastre, în cetate.

Sîntem unde ne-am născut și ne e locul,
Cu soarele în iris, cu visul în griu,
Cuvintele între noi luminînd
Din vechi rîni, asupra mugurilor,
Cu stelele peste arțari, peste riu.

Ne visăm înălțimi tot mai vii,
Oameni, în zările fără amurguri,
Din negrul pămînt pe sub ramuri de soare
Ni se înalță viețile, erodînd morțile,
În piatră, în imn viu, învingînd nopțile.

Bradul nu se frînge sub aspră zăpadă,
Dintotdeauna destinul aici ne răsare
Odată cu patria — zarea nemuritoare !
Luminînd spre miine gîndirea și inima ardă !
Chiar codrul învinge, din iarnă, în soare.

Ion Rahoveanu

Între obscuritate și transparență



ÎN cadrul deceniului patru, atât de încărcat de roade lirice, uncori răscoapte, bătute de soarele alexandrin al unei conștiințe ce-și scieia posibilitățile în vecinătatea sterilității, creația lui Simion Stoilnicu e una ce merită atenție. Ea intruchipează momentul cu însușirile și cu scăderile lui, cum umbre stricte ale însușirilor ce au început să decline. A o parcurge azi înseamnă a lua notă de sensibilitatea tinerilor poeți de atunci, inconvertibilă și dramatică în rafinamentul său de sfârșit de ciclu, totodată limfatică și imperativă precum o predestinare. Insuși destinul „ciudatului” Simion Stoilnicu (epitetul e oferit de Vladimir Streinu) o pecetluiește, cu „sunetul de coardă ruptă al versurilor”, cu „sentimentul adevărului în grotesc și sinistru” (I-am citat pe același exeget), ca și cu o împrejurare existențială, cu o prelungită retragere, până la sfârșitul zilelor, într-un anonim provincial ce va fi fost apăsător, macerant. Epuierea unui timp creator se intrupa în epuierea unui om. Pe bună dreptate, și oarecum vaticinar, G. Călinescu îl socotea pe autorul *Punctului vernal* (1933) un bacovian ermetizat. O nespășă oboseală îl specifică, deformându-l, în primul rând, înocența nativă, pe care o putem considera drept o premisă morală a poeziei în cauză. Monstruosul peisaj al izolării stă drept vizionară mărturie: „Și-n luntrea sunată de țărnițele-nchise, / Visului singur, pe bordul trist și vag, / Reptilele-nținzând spre zare limbi de cheag / I-aduseră pe ingerul care ostense” (*Grunji ardeau pe iezere*). Acest „inger care ostense” vede lumea prin prisma unei anamorfoze. Obiectul contemplat nu mai este egal cu el însuși, ci redus la o formă eteroclită, la o latură obsedantă, la un spectru de atribute invizibile cu ochiul liber. Foeziei îi revine misiunea de a-i schița epura spectrală, suferindă. Limbajul utilizat e cel sinuos, al „serpuirilor” (termen favorit), al criptării mohorite. Desfigurării îi corespunde o apatie a expresiei, deturnată de la tințele sale firești. Autentică în orientarea de substanță a acestui lirism, așa cum a remarcat critica, fixată extincției fuge de numirea directă, preferind aerul fantomal, senzația evanescentă, morbidetatea: „Slăbit pe cărările vinete din munți, / Fantomă-petec, la rupți nori te sui, / Mișună lumea neagră, cînd aprinsă nu-i, / Amăgind nervi în dansul pe sonore punți” (*Eremit*). Ca și ocazionala cruzime a solitudinii deambulatorii bacoviene: „Parapet de capete de zine, pe tip-sii, / Mărginește ripile pe unde te plimbi” (*Ibidem*). Insuși cosmosul se umple de relicve mortuare: „Gonesc drumuri terestre și cu moaște lactee / Le descintă marea nebuloasă” (*Tăceri paralele*). Amintirea copilăriei e îndoliată, purtată prin peisajul cimitirial, ca printr-o sufletească oglindire („Ti-apropii cripta reavănă răscrucei vînturată / De mersul tău pe lingă alte-nmormintări, / Ca-n urmărit de fluturi, printre-nfăldurări / Negre-n pruncia ta, față culcată!” — *Polen ars*), nu fără bizaria imaginii construite la rece, ca o despoavă de subiectivitatea rănită, ca o consolare în spațiul gratuit al ficțiunii: „De-atunci luai-nainte lumilor pe trepte / După descuierea clopotniței gri, / Cu rîndu-ncele mai departe-n zi / Trimese din pieptul mumiilor drepte...” (*Ibidem*). Înfruntat doar rareori direct, motivul thanatic se însinuează sub chipul unor asociații stupefante. Încercările lor plastică o neutralizează pe cea psihică. Căzînd pe factura scriiturii, atenția cititorului e deviată de la confesiune, de la emoție. Particularizarea prin insolit funcționează ca o stratagemă a pudorii, ca o modalitate analoagă, deci, persiflării și autopersiflării marilor sentimentali. Poanta e aici relaționarea ieșită din comun a termenilor, raritatea corespondenței: „Și brațul Ve-

nerel, ca un braț de strigoi, / Luminează prin traistă umilind putregaiuri” (*Idol nou*). Sau această conexiune a mitologiei la geologie: „Cînd iată-i: frîng în dinți și om și ciini / Sabia zorilor și-n urmă orice punte; / Ei leagă braț de idol la un umăr de munte — / Vîncele divine la vine de fîntini...” (*Ibidem*). Sau această burlescă perspectivă asupra înmormintării unui poet unde eschivele, notificările piezișe, compun un joc aproape grațios. Evazionismul se lasă antrenat de sine pînă la a dilua silnicele elemente, revenind cursiv, cordial. Mistificarea percepțională se îmbină cu luarea unor distanțe morale, avînd efectul unui aneste-

zic. Distorsiunea imagistică însăși ridică la putere un atare efect: „E însuși cimitiru-n munți înmormintat / Unde-un virtuoz are pe cruce-o liră de aur: / El din Brumar de cîntece s-a lăsat / Și pădurele se vor fermecate...” / Chiar astănoapte-l chemară-n triumfal turneu; / Îndată-i s-a-njghebat un car, model / Cu roate de jerbii aurite, — mortul nu-i greu, / E numai lira de ci...” (*Car de septembrie*). O altă modalitate de ocolire este cea ce E. Lovinescu denumea „o somptuoasă gravă și funerară”, „o bogăție de culoare, un romantism de contraste”. Puleta poetului se dovedește surprinzător de bogată pentru a ascunde, cum o profuzie de petale, realitatea atroce a procesiunii ultime. Sub evocările de materie scumpă, sub luxoașele ei reflexe, evenimentul arată ca un pretext al plasticului izbăvit prin sine: „Oare cine e-n trăsura morții / Căruia faceli pe făgașuri ude / Mic cortegiu către stîlpul sortii / Tu și Toamna, singurele rude? / Fost-a mai ciudată-nmormintare? / Din brocarturi moi și colorate, / Brațul tău țîșnește și brățare / Îi vădese spumoasă voluptate! / Care dintre voi mai mult iubește / Pe cel mort? că Toamna — văd — îi scoate / Aur din Brumar și-i rînduiește / Peste dric, de pică și pe roate! / Grunji de aur pus-a-n crîng și-n cale — / Aur care mult mai trist arată / Decît aurul din criptele regale / Și decît brățara ta bogată! / Iar deasupra mortului sustine, / Somn firesc al zilei funerare, / Împotriva clipelor senine, / Jerba grea de plumb din zare-n zare...” (*Funeralii de toamnă*). În mod justificat, presa a fost apreciată drept antologică.

DA, de cele mai multe ori, devitalizarea își spune cuvîntul, o devitalizare conștientizată, devenită mecanism estetic, adică scoțîndu-se în lumină, exagerîndu-se, speculîndu-se cu sistem. O postură din sfera existenței înălțată la rangul de stil. Este, desigur, reculul unei perioade literare neobisnuit de fecunde, ajunsă la propria sa sațietate elegiacă, la propriul său scepticism. Din acest mediu de oboseală, de mișcări rarefiate, ezitante, de palori și surdizări ce se înveșmîntă într-un exces de tehnică precum un paliativ, ia naștere un romantism în felul său, ca o opoziție naturală la „clasicizare”. Un fenomen de dialectică. Echilibrul e înlocuit prin dezechilibrul, robustetea simțirii prin înclinarea lui maladive, fermitatea limbajului prin șovăire și obscurizare, pe un fond al scătuirii resurselor creatoare ale ființei. O altă remarcă a autorului *Păgînii de eric* literară se cuvine a fi luată în considerare. Potrivit acesteia, la baza producției în chestiune ar stă „byronismul poezilor noștri din secolul trecut”. Altfel spus, un romantism de gesturi largi, cu voință (în)frînte, de elanuri metodice sugrumate prin textul dificil, tortuos. Cu atât mai expresivă este noua priveliște textuală, cu cît evitările unei atitudini existențiale direct asumate i se asociază evitarea unui discurs conceptual, coerent. Indirectitatea conștiinței se materializează într-una a expresiei. Prin tema ingerului căzut, bunăoară, e testată capacitatea limbajului de a în-cifra, de a rupe, în chip virtuoz, linearitatea comunicării. Ansamblul apare evitat, ca și marile spații, dintr-un soi de agorafobie estetică. Tabloul se încheagă din amănunte, din explicații, din sugestii plastice autonome: „Lîngă plantații largi cu lemn de sicriu / Înflorind fiorii miinilor din lut, / Seninul rămăsese neștiut / În eter; doar jos se plămăuia siniliu! / Căzuse-aici unul dintre heruvimi / Cu degete de năcră — fără-ncheieturi, / Petale spre-a nu smulge; strigă-nspire vulturi: / — Unde mai dibuiți, iubitori de-albăstrimi?! / Și stratu-albastru, fără vreun meșter grădinar, / Se subție la mijloc, eșarpă și-a lăsat, / Fiord între grumaz și virf de aripi-nălțat, / Și nu fu strat, ci umbră ruptă clar” (*Apariție-n cieoare*). Din figurația romantică, la care poetul apelează cu un fel de melancolic sadism, nu sînt reținute decît cîteva contururi vagi, întretăiate de stridente asocieri, care, prin clocotul lor artificios, obținut în retortă, voiesc a suplini vigoarea absentă. Vizionarismul e cu voluptate împotmolit, percepțional ca și scriptic. Cultura fragmentului are, totuși, pe alocuri, alura unei performanțe, întrucît reușește a obține supraunitatea unei atmosfere de un grotesc detașat, artist: „Fuga lua în praștie troienii macabri /

Arătînd un lacom panteon de ripi: / Aripă îți coafau un creștet de Lenore / Și iepuri mustăceau fascinați în faruri. / Dansau vilele-n reci alveole muntoase; / Dihori întindeau la drum de giulgiuri / Hetaire moarte-n strai de plumb, să-mi dea / Prea tirizii comprese de morene” (*Darul Bucegilor*).

În unele clipe, coagularea în sens tradițional se produce satisfăcător. Notațiile grifonează, în pofida confuziei sensibile, ingenios întreținute, un dispozitiv obiectual, recognoscibil în realitate, cum e, de pildă, acest crochiu al unei ierme citadine: „Cer sățios de larnă, / Oricît îi consumară plumbul răposării — / Cinci turle, dintre plumbuite spații, / Au prins să se discearnă: // Iar vîntul scrijelează / Mănușă nînsă, gravă — a unui cioclu-n zare / Și-o-ntinde spre fereastra mea pe care / Garoafa stă de streajă...” (*Paur*). Vedem astfel cum autorul *Șteintelor galbene* cooperează armonios cu Argezi. Predominantă însă rămîne maniera dispersiei, care suspendă în largă măsură posibilele trimiteri la real. Poetica e una centrifugală. Simion Stoilnicu se exercită într-o alienare a eului ultragiat prin alienarea unităților conceptuale ori senzoriale ce-l caracterizează. Înapță a cuprinde întregul, arta sa colecționează detalii, sub un unghi inform, halucinant. Puse sub microscop, punctele de contact dintre lucruri se dovedesc, aidoma structurilor realului, capabile de emanații fantasmatiche. Poemul se reduce la o expoziție a micilor conexiuni. În locul unei impresii totalizante, o puderie de asociații dezolat rare, de finețuri dezabuzate. Ochiul analitic al poetului, străbătînd învelisul hărăzit percepției comune, găsește, în sinul materiei, un fœrie univers nebănuit: „Au filfii în zmeuri veste de cocosii: / Au răstăgînit muntele însuși jopii roșii” (*Motiv de renaștere*). Sau: „Rîul e ultim joc de mușchi trupului rece” (*Ibidem*). Sau: „Bănci leproase cu brațele de plută, / Goale au adormit alături de sere, / Văi din flori fumegînd pe uși fără-nuciere: / Sub veveriță-i treapta de foșnet căzută” (*Ibidem*). Sau: „Molia trenului ca-n propriu-i borangic, / Șerpuiește prinsă-n rețeaua lunară” (*În vagon*). O posibilă ironie poate fi detectată în astfel de formule ca în orice mecanism (în cazul de față unul textual-psihologic, al stranietății dense, migălite), aflate fiind într-un indiscernabil amestec cu extazul. Decorul pompos al gloriei e luat tale quale, cu o suspacă lipsă de simț critic, în contextul, oricum contrastant, al deziluziei cronice: „Te iau turlele-n brate și la ochi de vitrai / Te duc și bronzu-n imnul reginelor din rai / Ezită dorînd să sune cu glas plin / Altul pentru tine, nou, adamantin” (*Angelus*). Ori inscrierea unor întîmplări, nu lipsite de pitoresc, din sfera fabulosului universal, prevăzute cu un tilde fulgurant. De observat alternanța dezinvoltă a registrului grandios cu cel umil. Macrocosmul e alternat cu microcosmul, într-un sens vădit revendicativ: „Un vierme roșu de sfială, / Precum e plodul care de Satan / Se leapădă, un vierme diafan / Se rostogoli în palma goală... / Funigel tăos din soare / Ostășește pe vietate-ampuns; / O, dac-ar fi ajuns / Ea flutur, înfilîrea ar fi fost mingiitoare!” (*Roz evanescent*). După cum cadenta unui dans macabru se profilează prin detașarea de rigoare: „Să bată moartea-n Lună ca-ntr-o tamburină / Și să dansăm prin tot nisipul norului, / Între noi cu lesul — de lumi-Făcătorului / Pe fulgeru-unei coase în veci fără rugină!” (*Dans în tai-fun*). Printr-un efort organizatoric, ipostaza ironică ajunge la o formă mai evoluată, care e *poza*, care degajă un anume farmec teribilist. Poetul se așază în postura lui ca și cum, spre a-și comunica gravitatea în maniera unei pseudogravități. Lipsit de încredere în sine, lipsit de resursele necesare solemnității, Simion Stoilnicu se abandonează simulacrelui parodic cum unei identități în răspăr, cum unei forme ce ia în deridere forma. El face declarații în contul unei facerii care-l fixează, care-l oprește din curgere fără noimă, din întunecata bolborosire de imagini pythice. Chiar fără a-l crede (nici nu intenționa a deveni credibil), trebuie să înregistrăm protocolul la care apelează ca la un mod de determinare: „Scutierul negru s-a suit pe turn, / E genul ruinei care mai există: / Vestește siblin: — Viața mea e tristă! / (Însotind cu bății din otel coturn)” (*Glas de sentier*). Sau această nouă înscenare funebrelă, cu speciale precizuni de ceremonial: „În larguri, cu făclii întoarse-n jos, / La-ngroparea mea, pășit-au în rînd, / Alba ceară-a iermei în chip de inger blind / Și viforul cu gesturi de mare virtuos” (*Epitalam transcendent*). Sau acest monden autoportret, care constituie un intermezzo al alinării prin afectare. Atitudinea e de funambul în același timp salonard și metafizic. Dandyismul apare deschis spre priveliști variate în timp și spațiu, ca o inextingibilă năzuință spre totalitate. În felul acesta, poza își divulgă ambiguitatea, balansînd între limită și ilimitare, între convenție și absolut: „Sunt copilul negrelor claviaturi, / Melodios precum e cînteza din

păduri. / Pentru-a schimba lesne fugarii de vis / Ai diligenței spre nenoroc deschis, / Știu desfolia elegii de Hinduși. / Ori deopotrivă albe mînuși; / Minunat-am la popasuri pe hangii, / Într-un tază lăsîndu-le dorințe prea tirzii, / Dar voi, veniți, vă ametească dansul meu. / În saloul întet de parfum greu: / Bateți-mi mătănii cînd mă ridic soldat / Al pianului, surzînd fin, uscat” (*Autoportret*). Prin astfel de stihuri e prefigurată categoria teatralității, în nota parodie-abisală, ce va rodi la Emil Botta, la Radu Stanca, la Marcel Gafton etc. E vorba de încă o eschivă, de o „uitare” în rol, care, spre a-l cita pe H. R. Jauss, îl eliberează pe om „la modul ludic de constrîngerile și rutina rolurilor cotidiane”. Cu singura condiție a acceptării convenției, ceea ce ne proiectează deja la antifrază. În registrul moral al insuficienței, al frustrării, al negării se inscrie proiectul, cu, uneori, tulburătoare armonii coloristice, al unei antiexistențe.

POD ELEAT (1935) ilustrează un impact între însemnele mobilității și cele ale neclintirii, ipostaze fundamentale ale cosmosului, a căror interdeterminare se contrage într-un joc imagistic abscons, ce, la rîndul său, o complică. Poemul prezintă o specioasă rigoare, fiind, de fapt, proiecția unui vis. În orchestrația sa se cuprind elementele efemerului și ale duratei, ale contingentului și ale absolutului, într-o intricare ce vorbește facultății de recădere lirică prin virtuoză unduire, printr-o pacitate orgiastică de aglutinare a semnificanților. Abstractul pare a nu exista în sine, ci doar în străfulgerările echivoce pe care le iese în nebulosa plastică. Interpretările care se pot da succesiunii de imagini se lovesc de caracterul derutant al textului, înlocuindu-se între meandrele cu care operează. Viziunea ce s-ar aproxima, după opinia lui Pompiliu Constantinescu, ar fi „aceea a fantasmagoriei vieții, desfășurată într-un film de o tensiune lirică extrem de sugestivă, în contrast cu permanența morții”. Desigur, e o generalitate ce se poate nuanța. Retinem febra speculativă prin care poetul încearcă a se stabili pe un platou fărînt din chiar materia instabilă a lirismului său uzual: „Sub pod sînt arcadele afumate de nave — / De ce lăsați să meargă-un tractor pe catedrală / Și biciclistii goi printre domuri suave? / În porfir mai este o firidă goală? / Liliac, dă-mi unghiile de hibernări pe zid! / Dar nu mă vor prinde năierii-n berete?... / Podule, tu ai un sistem de planete? / Esti alb! Geloase, vidrele ploapele închid... / Cine mă cuprinde c-un baraj de nimfe?... / Din sloiuri voi dura carlatide ploase... / Pontoane de fosfor peste rotiri de limfe, / Vreau să vă-nnod cu mătase...”. O surprază o constituie postumele lui Simion Stoilnicu, publicate în volumul *Șerpii în lut și țorțele de aur*, cuvînt înainte de Vladimir Streinu, ediție îngrijită, prefată și fișă bibliografică de Simion Bărbulescu (Ed. Minerva, 1973). Ele învederează o evoluție în sensul unei armonizări, care, fără a topi contrastele, le acordă o sportivă luciditate expresivă. Tehnica opacității, odinioară excesivă, pe alocuri agasantă, face loc unei transparențe, unei înseninări la nivelul imagistic, ce, rămîind la fel de amar, dă impresia unei structuri mai ferme. Materia rebelă cristalizează. Propunîndu-ne a ne opri cu altă ocazie mai îndepărtată asupra acestei secțiuni importante a operei poetului damnat, reproducem acum, drept esanșion, poezia intitulată *Vocea noii Margarete*: „Tu, Faust ce prin secolii îmi răsai / Un altul totuși veșnic tu rămăs, / Să-ți fii mereu doar mai cu unic glas / Tu las! Să-ți fii legendă, luna mai! / Cînd Umbra neagră toamne-a prăbușit, / Căzînd stele umerii-ți s-a-în / Și porți centura de velur sortit / Să-și lege-n sold nu spadă, ci un crin! / Stai numai lingă lespezi unde-ți suni / A sufletului orgi pe schije reci, / Pe criptele de oști de sub poteci / Si duci rînitul glob, îl duci pe mini / Că-ți sînt menirea cum îți sînt un crîng / Pieptar de-alet al binelui... / Cos! / Să fii durerii Marele Duios / Oriunde s-aud lumile că plîng! / Pe gînduri stă Mefisto înc-o dat / Și nu-l ascultă Crîvțul de ani, / Să-ți mai știrbească fruntea și brejan / Norocului ce te-a străluminat! / Tu, Faust, nu re-nvii ca noapte, prinzi, / Ci ești! Legenda care ne-a unit / De aur e, mereu neaburit! / Vioară, taci! Pe Faust nu-l cuprinzi!...”. Spre deosebire de emulul său Virgil Gheorghiu, Simion Stoilnicu a cunoscut în anii postbelici o etapă ascendentă a poeziei sale, căreia i se cade o mai insistență lumină a reflectorului critic. Ni-l amintim așa cum, cu puține săptămîni înainte neașteptate sale dispariții, l-am ascultat îndelung, pe străzile Sinaiei, într-o înaltă seară de toamnă constelată, vorbindu-ne cald, aruncînd priviri — ultime! — asupra trecutului său literar și omnesc, ca și cînd ar voi să facă ordine într-un spațiu familiar, să-și deretice odaia în așteptarea înfiorată a unui oaspete.

Gheorghe Grigurcu

„Lumea“ într-o „carte“

Confruntări



LA 23 ianuarie, Mircea Horia Simionescu va implini șaiszeci de ani, dintre care doar douăzeci la „suprafața“ literaturii, dacă numărăm de la debutul cu proză în reviste (până atunci funcționase imperativul „tirgoviștenilor“ de aminare a publicării pînă la patruzeci de ani — după cum au afirmat în repetate rânduri membrii „Școlii de la Tirgoviște“, adică, alături de M.H. Simionescu, Radu Petrescu și Costache Olăreanu). Dar ce ani! De-a lungul lor, autorul nostru a tipărit nu mai puțin de paisprezece cărți*), la care — ar putea oricînd adăuga încă una de articole, confesiuni, interviuri risipite în presă! Nemaisocotînd că a paisprezece transcrie însemnările pe un singur an (1946) din jurnalul simionescian, care va fi avînd cîine-știe-ce proporții!... O operă — așadar — deja impunătoare, la o vîrstă la care prozatorul e încă — judecînd în anii... literari! — foarte tînăr și ritmul de apariție a cărților sale nu-l arată în plină desfășurare de forțe creatoare...

N-am început fără intenție cu o „numărătoare a steagurilor“, pentru că vreau să spun mai întîi ceva despre „acumularea cantitativă“ a scrierilor lui Mircea Horia Simionescu. Nu înainte — însă — de a face o observație privitoare la comentariile critice care i s-au consacrat. Numărul lor — constat — ridică și el o problemă, și anume: s-a scris enorm despre cele paisprezece cărți, dar extrem de puțin, aproape deloc, despre opera în care ele se integrează. Datorită — desigur — în primul rînd faptului că literatura curentă e analizată la noi mai ales pe filieră gazetărească, prin „clasicele“ specii critice de întîmpinare (cronica, recenzia...). Așa se face că scriitorii de mare valoare, cu voluminos curriculum vitae — precum, iată, M.H.S. (cum i se spune — în formula fonetică: „em-haș-es“! — și cum voi scrie în continuare) —, au parte mai mult de co-

mentarii izolate, contrate pe cite o singură carte și — astfel — „atomizante“, prea rare fiind interpretările „de sus“, sintetice. Dezechilibrul (relativ, firește, căci nu voi să-mi „absolutizez“ observația) dintre analiză și sinteză are drept consecință un anume deficit în ordinea bunei, adevărate înțelegeri a autorilor în cauză. Aprecierile globale se fac din mers, fără relecturi cursive, și în destule cazuri se ajunge pe această cale la re-luarea încredințată a unor idei pe care poate că opera nu le mai confirmă... Adică la clișee interpretative. Nu mai insist asupra fenomenului, ale cărui mecanisme (în — pînă la un punct — de firea lucrurilor. Voi încerca — doar — să exemplific cu citeva asemenea clișee aplicate lui M.H.S.

Întîi — ziccam — acela legat de numărul cărților sale. E socotit cîteodată prea mare, prozatorului reproșîndu-i-se ici și colo, mai pe șleau, mai pe ocolite, că „se repetă“, că multiplică în exces o formulă de-acum cunoscută. Sint de părere că obiecția dovedește neînțelegerea unui sens major al operei lui M.H.S., ea făcînd parte dintre acelea cărora desfășurarea de mari proporții le este dat constitutiv. Creațiile de acest fel au un „proiect“ de ansamblu, către realizarea căruia fiecare carte face cite un pas. Serierile oricăruia autor important au — nu-i vorbă — nivelele lor de coerență, însă cele de acest fel par concepute după grandioase planuri unitare, ca și cînd respectivii ar scrie toată viața la o singură, uriașă carte (de altfel, lucru interesant, ei nici nu „evoluează“, descriînd — din acest punct de vedere — trasee de exprimare perfect liniare). Ni-l putem închipui pe Sadoveanu publicînd doar două-trei romane? Sau pe Arghezi cu două-trei volume subțiri de versuri? Revenînd la M.H.S.: proza lui e „extensivă“ prin propria-i „regulă a jocului“, înfățișîndu-ni-se ca un proiect de „comedie umană“, ireductibilă la o carte ori alta, căci abia toate la un loc o pot aproxima. Autorul vede în ea o „cosmogonie“: ar exista acolo — atrage el atenția — „sensuri filosofice, sensuri mai adînci, foarte generalizatoare ale dedesubturilor unei cosmogonii“ (dintr-un interviu din „Convorbiri literare“ nr. 10/1981, p. 7). Putem — într-adevăr — să convenim fără multe ezitări că e o vastă colecție de componente ale lumii, de nume, chipuri, fapte și obiecte, adunate cu aparență veselie, trecute prin filtre umoristice și parodice, un veritabil „bilci al desertăciunilor“, adică o cosmogonie „pe dos“. Una cu sens totalizator, omogen: „Literatura mea este o literatură tragică a neînțeleșurilor posibile între formă și conținut — mi-ar conveni să spun între aparență și esență —, e o tragedie a omului modern care trăiește în permanență aceste neînțeleșuri. [...] Literatura pe care o propun eu vrea să exprime prin fenomene concrete legi foarte generale, legile unei lumi care riscă să-și dea foc. [...] Cred că este o cosmogonie [...] Dedesubtul ei este o dereglare a lumii. Lumea, poate numim [= numai? — n.m., I.B.L.] o parte a lumii, se dereglează, deși scepticismul meu îmi spune că fenomenul este general. [...] sint mecanisme dereglate, de la cele obiective, exterioare, pînă la cele ale limbajului și ale comunicării și cărțile mele nu dau soluții dar surprind această dereglare“. (din același interviu).

VORBIND despre această omogenitate m-am apropiat de un al doilea clișeu adeseori aplicat operei lui M.H.S. Ea s-ar divide în citeva „serii“ paralele: una a tetralogiei **Ingeniosul bine temperat**, alta a romanelor și a treia a nuvelor. Distribuția în conformitate cu un criteriu formal, însă inoperantă dacă vom urmări același criteriu pînă la capăt, acolo unde ne vom reaminti că arhitectura complexă a **Ingeniosului...** include și structuri romanești și nuvelistice. Gîndindu-ne și la faptul că celelalte cărți ale autorului cuprind referiri la tetralogie, din care reiau nume, personaje și uneori chiar texte întregi, va trebui să tragem concluzia că **Ingeniosul...** tinde să înglobeze, din aproape în aproape, tot ce a scris M.H.S., inclusiv — în ultimă instanță — jurnalul său, deci pe însuși autorul, ca o consecință finală a „absorbirii“ vieții în literatură (mi se pare — pe scurt — morala cărții sale celei mai recente, **Trei oglinzi**, în prelungirea mesajului **Toxicologiei**). Operă de primă importanță a literaturii române postbelice, tetralogia e o matrice a lumii, un „model“ al ei, de o excepțională originalitate a construcției. Nemaîntîrînd acum în detalii descriptive (în linii mari, cunoscute), mă rezum la rapide definiții ale celor patru volume: **Dicționarul onomastic** (cu continuarea din **Jumătate plus unu**) inventariază umanitatea la modul „didactic“, înșiruînd sistematic nume de persoane, după alfabet (încă de la început apărînd sigla „Ct.“, explicată astfel la subsol: „Notăție frecvent utilizată, trimițînd la **Cartea de telefon**, (n.a.)“ — **Dicționar onomastic**, Ed. pt. lit., 1969, p. 8); la fel procedează **Bibliografia generală** pentru literatură, pentru spațiul infinit al ficțiunii; apoi autorul coboară, odată cu **Breviarul**, „în lume“, în „clocotul“ vieții, înregistrîndu-i „derulul“ în forma parabolică, abreviată a unui sanatoriu de nebuni; pentru ca prin confesiunea „autobiografică“ din **Toxicologia** să urce și el însuși, asemenea unui Noe trași-comic, pe „arca“ nou-construită, replică parodică la aceea din vechime. Astfel „cosmogonia“-i gata și, ca-n povești sau ca niciodată, „lumea“ a intrat într-o „carte“. Ce este efectiv această carte nu e ușor de spus. În maniera permanentelor disimulări autoironice care-l caracterizează, M.H.S. se referă undeva la **Dicționarul onomastic** și la **Bibliografia generală** ca la niște „alcătuiuri ciudate ce nu aparțin nici științei, nici literaturii“ (**Breviarul**, C.R., 1980, p. 256). Să fie un amplu roman? Ni se răspunde tot acolo: „Dar sintem departe de-a avea în față un roman! [...] Atacînd energie literatură, autorul cărții n-a mers decît pînă la jumătatea drumului său epic, de unde, întorcînd privirea, s-a simțit cuprins de nostalgie: titlul îl chema înapoi. Viguros, hotărît să nu fie slab ca o muieră și nici sever ca un tratat științific, și-a continuat drumul, aci avîntîndu-se înaripat, cu cîntecul pe buze, spre sursele savante, doctorale, spre formulările reci și lapidare, aci zăbovînd metodic, cu sublerul și micrometrul în mînă, ca să studieze plămîuirile evanescente, părel-nicele umbre ale fanteziei, parfumurile suave și inefabilul cel în veci insetat de determinanți. [...] în cele din urmă, călătorul a ajuns să scrie o carte care, dacă nu e nici tratat și nici roman, ceva tot trebuie să fie din moment ce e alcătuită din cuvînte și, pusă sub ochii unui alfabet, îi produce individului, pe buze și în interior, un bizit ușor și voluptuos...“

(idem, p. 257). Poate — totuși — roman, dacă acceptăm că romanul e capabil să ia orice formă și să cuprindă orice; sau, mai degrabă, și lipsă generic-literară a unui „text universal“...

ATREIA prejudecată pe care vreau să o semnaliez e aceea a așa-zisului caracter „pur livresc“ al prozei lui M.H.S. Eticheta e frecvent atașată întregii „Școli de la Tirgoviște“. Dar e în mod neiericit reductivă. Prozatorul a calificat ironic acest fel exclusivist de a înțelege procedeele de rapel cultural, vorbind despre „impresia unor, după care literatura tirgoviștenilor ar fi, comparativ cu a altora, livrescă... Livresc pare orice semn care se diferențiază de incultură. [...] Chestiunea livrescului opunîndu-se vieții tumultuoase amintește într-un fel de aceea a acceptării neologismelor“. (dintr-un interviu din „Astra“ nr. 6/1986, p. 4). Într-o formă spirituală, M.H.S. denunță astfel — de bună-seamă — un insidios „complex al livrescului“, aflat încă în eficientă activitate, supărător din clipa cînd îngustează procustian receptura literaturii de un anumit tip. Între „trăit“ și „livresc“, între „viață“ și „carte“ se stabilește o relație elastică, pentru a cărei analiză trebuie depășită tentația de a stabili o opoziție simplă (ca să nu zic „simplistă“!). Sint lat-uri complementare ale unei sinteze creatoare, în care — măcar pentru compensație — se cuvine deocîndată un accent asupra deschiderii către realitate, către varietatea de forme a naturalului și a umanului. Polemic ori nu, autorul s-a pronunțat de multe ori asupra acelei relații și chiar a aceluia accent. Cînd dintr-o singură „confesiune de prozator“: el a indicat sursele literaturii sale în „frecventarea aplicată [...] a meseriilor profesioniști alege, ca și [în] observația vieții, activitate dintre cele mai generale și pasionante“; a mărturisit credința „că nici un alt domeniu nu mi-ar fi oferit, ca acela al literaturii, atîtea prilejuri de a redescoperi lumea“; și a explicat în sens apăsător „realist“ comedia limbajelor din cărțile sale: „Am încercat și voi mai încerca să arăt prin modele (citește figuri) că nu există garduri care să oprească terminologia științifică să intre în corpul literaturii, cum literaturii-literatură nu-i sint porțile închise înaintea nici unui fel de limbaj, inclusiv cel al matematicii, al administrației, al balisticii sau al artificului fantezist. Realitatea, carea îi rămîn încă pînă la ultimele consecințe (anexată de unii confrăți în exclusivitate, măcar că se dovedește doar o parte a realității), trebuie cuprinsă în toată întinderea și integritatea ei“. („Revista de istorie și teorie literară“ nr. 4/1983, p. 42, 43). Opera lui M.H.S. cred că vrea să ne comunice și acest tîlc: pentru a fi înregistrată, pentru a fi „păstrată“, realitatea trebuie cuprinsă „întreagă“ în acolada și mai cuprinzătoare a literaturii. Dat fiind că volumul dedicat în tetralogie „vieții“ se numește tocmai **Breviarul**, îmi închipui în legătură cu această relație (ca în pomenita matematică) de incluziune că autorul nu-l va fi fost străin gîndul la dictonul conex: **ars longa, vita brevis...**

...Ceea ce nu înseamnă — ba dimpotrivă, dacă e să preluăm stilul persiflator M.H.S.-ian — că dictonurile nu pot fi la o adică și răsturnate. De pildă așa: **vita longa!**

Ion Bogdan Lefter

Mugurul și roua

Mai ieri,
Culcat în dunga unei falii,
Tocmai pe cînd găvanele ochilor mi se goleau rapid
De detalii,
Au apărut pe măsută,
Deodată, vreo patru,
Ca dintr-un joben de teatru,
Scrisorile tale de aducere aminte,
De pui iubit
Și de copil cuminte.
Și uite cum vin ele,
Răvașele-poznașele,
Navigînd alandala,
Ca într-o joacă a noastră,
De-la-tine-pin' la-mine,
Pe-un lung pod aerian,
Ale cărui aeroporturi-terminus sint
Cine alta?
Decît o fetiță și
Cine alta?
Decît o buniță.
Și uite,
Lîngă patul meu de rutină,
Numerotat
Și inventariat,
Dă buzna un univers dezordonat
Risipit pe foi rupte din caietul „tip-doi“
De clasa a doua,
În care își fac de cap hohotînd, chiuînd,

Mugurul și roua,
Vulpea-și sumete botul șiret,
Iepurii dansează-un menuet,
Coșcogea ursul, coborît de pe Babele,
Își lînge de afine tuspătru labele,
Roiuri de fluturi, buburuze și-albine
Sărută flori și vămuesc stamine,
Și dintr-odată,
Cînd nici nu mă aștept,
Numai ce văd, dînd piept în piept,
Vreo cițiva de 9, vreo cițiva de 10...
(„Bunițo, la tabla-nmulțirii nimeni nu mă-ntrece!
Da' dacă-mi promiți să nu mai fii bolnavă,
O să iau 10 și la autodictare, unde-i mai grozav
Tomită zis Virgulită...“)
Pui mic, pui zglobiu!
Filele tale inscriu
Tot mai aproape,
Pin' la pleoape,
Cercuri ingenui
Cît să m-absoarbă
Vreo „V-aț-ascunsă“,
Vreo „babă-oarbă“,
Prin care învâț pueril și precaut,
Tot căutîndu-te,
Să mă și caut.

Emilia Căldăraru



TRAIAN BRĂDEAN : Desen



Maria BANUȘ

Canon

Sînt o frunză de platan uscată,
căzută la pămînt.
Am fost și sînt frumoasă
în progresia culorilor
deduse din vîrste,
a formelor prin care am trecut.
Nu-mi pare rău că-s altfel
de cum am fost,
că flăcări, transparențe se topesc
într-un brocart întins pe jos,
fragil, lovit oricînd de trecători.

Sînt o făptură omenească,
micșorată de ani.
În tinerețe cunoscut-am grația.
Apoi, pe nesimțite-am lunecat
într-un urît.
Mi-e silă de pumnul de viscere
pe care-l port în mine.
Nu-mi pare rău că-s altfel.
Că-s așa. Cunosc întregul drum.
Mă bucur cînd mă-ntilnesc cu grația.

Eu, frunza. Mai am ceva de spus.
Nu-mi pare rău că-ndată voi fi pămînt.
Mă doare de frunza geamănă, vecină,
care atît de dragă mi-e
că fiecă nervură-mi tresărea
la vreo mișcare-a ei, oricît de vagă.
Mă doare că-i pierdută.
Vîntul ne-a rupt.
Și n-am s-o mai găsesec
cînd am să fiu pămînt.

Și eu mai am ceva de spus.
Sînt o făptură la capătul puterilor.
Și somnul nu mă sperie.
Îl caut.
Dar somnul acela-i fără vise.
Și n-am să pot să mîngii
dormind, un chip,
și încă unul, încă unul,
de care sînt legată
cu lanțul dragostei
pe care moartea-l rupe.
De aceea tremur.

Tabla-nmulțirii

Atiția Iosifi din Iosifi
Marii din Marii
din credințe
credințe
val după val
brocarte ce-acoperă hăul

și piscul abrupt
mîngiat de neguri
lovit de lumină
credo quia absurdum
mie păgina inaccesibil

ce-mi rămîne la spaimă și la durere
acum cînd e tîrziu ?

Perna de care-mi lipesc obrazul uzat
umbra mamei
înfășurată-n halatul cel vechi
se așează pe pat
și repetă cu mine
tabla-nmulțirii
spune cu mine
tatăl nostru carele...
ca s-adorm mai ușor

Fiesta

Încă mai ține serbarea,
globuri albe, aprinse,
piini rotunde se leagănă,
steaguri pestrițe, triumphiulare,
camioane burtoase, cu bere,
perechi răsturnate în fin,
ochi de copil hămesiți
înghiț nevăzutul,
înfulecă măruntaie de zei,
ochi de bătrîn se mai bucură,
se mai roagă
Doamne nu te grăbi,
mai arde-un chiștoc
la marginea pietii,
lasă-l să ardă pînă la capăt.



Desen de TUDOR JEBELEANU

Împrejurări

Rău îl mai chinuie Cynthia pe Properțiu.
El scrie poeme în atrium.
Lovește furios, cu stilul, în masă.
Scandea, o blestemă ritmic pe ușurateca
Cynthia.
Pentametree îi spală rănile dragostei,
il inseninează.

În Noaptea Iguanei, apare bardul octogenar,
vagabond, client nedorit la hanul de lux.
Nu poate să moară.
Nu-l lasă versul.
Lovește ritmic cu toiagu-n podea.
Finisează poemul.
Închide ochii.
E gata.

Pe priciul de sus, în baracă,
poetul distrofic, scheletic,
acoperit de bube,
scandea cu limba în cerul gurii-nghețate,
poeme răstignite de lege,
palme bătute în cuie.
El spune mamă, mamă, Medeei.
Ea vine.
Și îl sugrumă.

Noapte cu lună

Multă vreme-a trecut
de cînd o chemam pe Afrodita din mare
și ea deloc nu venea.
Numai valuri ritmice, spumă încenușată.

Carne — petală, frumusețile mării,
nu mă mai chinuie.
Celălalt chip al zeiței,
palid, limfatic, iese din zare,
urcă pe cer.

Astarteea e numele ei.
În liniștea nopții,
luna m-atinge
cu degete reci de lumină.

Binevenită fii,
mîngiere cuminte,
pe fața de frunză uscată.

Întrebări

Să fi intrat oare în zodia ciinelui ?
E drept : tot mai des mi-apare în ochii lui
Pluto
lumină și pricini de-a fi.

Indiferentă la oameni nu sînt.
Caut privirile lor.
Forez. Dau de taină, de zgomot și furie,
de lacrimi, de praf.

Ca prin sită, așa ne vedem.
Mărșăluiește-ntre noi o armată
de monștri pigmei,
întrebări fără răspuns
umplu arena.

Pariu

Unu-a pariat pe avers,
pe capul nimbat de lumină,
altul pe pajura-n zbor,
în aerul clar și tăios.

Patima jocului crud
pentru lumina de aur.

Cine cîștigă, cine-i perdant ?
Nu se mai vede.

Ceața ne ține pe toți
în ghearele ei de cenușă.

În treacăt

Bate vîntul.
Cad castane din pom.
Ce zgomot !
Și cum pocnesc pe caldarim,
pe pălărie.
— Bombardament !
— Cad castanele, doamnă,
mă liniștește-în băiat.
— Am glumit, îi zîmbesc.
Băiatul — nu.
Și dispare.

Între artă și sport



DIN cea mai adâncă vechime a civilizației, încă din vremea locuințelor rupestre, din cvaternar, simțul frumosului s-a dovedit înăscut omului, creator de surprinzătoare opere plastice. În ce constă ceea ce am numit simțul frumosului? Nu mi-l pot închipui altfel decât legat de valori pene: proporție, echilibru, ritm, armonie, variabile după viziunea statică sau dinamică. Omul primitiv a săpat cu o unealtă de silex în pereții pesterilor, cu o siguranță uimitoare, un mic univers al faunei redutabile, exorcizând-o astfel pe cea primejdioasă, realist schițată. În acest fel, simțul realității, sau mai bine zis, spiritul de observație, se adăuga simțului frumosului.

Trecind la plastica având ca obiect omul, și cufundându-ne iarăși într-un trecut inmemorial, am constatat totuși că primele reprezentări, prin simplificări îndrăznețe, au fost acelea ce inspiră de aproape un secol pe artiștii ce se doresc moderni. Modernismul, în această împrejurare, nu este altceva decât arhaismul artistic (ce e drept, mai moderat decât moșdeltetele sculpturii contemporane, care a evadat din ateliere și expoziții de-a dreptul în pletele publice, arogându-și simboluri transcendente, „inefabile”).

Artă greacă, de esență umanistă, a oferit locul central omului, omului investit, iar mai târziu gol, cel palestră și întrecerile atletice se desfășurau în nuditate completă, fără falsă pudoare, în aplauzele stadioanelor ce rezervau invingătorilor veritabile triumfuri, comparabile cu acelea, mai târziu, ale imperatorilor romani. Nu este deci de mirare că arta elină ne-a lăsat în sculptură capodopere neîntrecute, prin puritatea liniilor, justetea proporțiilor și dinamica gestului, incremenit în marmură sau în bronz. Cine nu-și aminteste a fi văzut în reproducere *Discobolul* lui Myron, înfățișând timpul 2 al mișcării, cu trupul aplecat și încordat în efortul aruncării? Artistul a cunoscut ca un anatomist structura musculară, ba chiar, a fixat legea proporției, capul reprezentând a șaptea parte din trup.

Olimpiadele, serbările panathenee și alte manifestări periodice din Grecia antică au ocazionat o întreagă literatură și, paralel, o bogată producție plastică, în sculptură, pictură și ceramică.

Epoca noastră nu se poate ridica la nivelul artei clasice, lipsindu-i ambianța și dispoziția (ceea ce germanii numesc *Stimmung*!). Sporturile sint, ce este drept, un fenomen astăzi mondial, și sin-

gurul care, prin statutul său, nu cunoaște îngrădiri, într-un climat artificial de pace, în polida multiplelor conflicte armate de pe mai toate continentele. Așadar, dacă totuși, față de trecut, prin extensiunea lor planetară, sporturile unifică sezonier universul întreg un progres enorm s-a săvîrșit spațial. De altfel, impulsul inițial aparține unui francez, Pierre de Coubertin (1863—1937), care a reinodat, în ultima decadă a secolului trecut, firul rupt al Olimpiadelor.

ACESTE nu prea originale consideratii le-am făcut la lectura foarte informativă lucrări recente a lui Victor Bănciulescu și Virgil Ludu, *Sport și artă*, apărută în Editura Sport-Turism, București, 1987.

Din cartea aceasta, de la prima pagină a capitolului *Estetica sportului*, aflăm opinia lui Aristotel, cum că „principiul de bază al gimnasticii este frumosul”. Iar divinul Platon „prețuia armonia proporțiilor, frumusețea și sănătatea”, în „practicarea exercițiilor fizice”. Sintem, prin urmare, în cea mai strălucită tovarășie de idel, subscriindu-le judecățile de valoare.

Autorii procedează metodic, în capitole succesive, despre relațiile dintre sport și artă plastică, literatură, muzică, coregrafie, arhitectură, teatru, cinematograf, sportul năzluind a fi, el însuși, „a 8-a artă”! Referitor la această afirmație, răspunsul nu poate fi decât pozitiv, deoarece fotografia și filmul, fixând figura sportivă, statică și dinamică, salvează de la pieire, pe lângă aceasta, și momente paroxistice de entuziasm public, bucuria multiplicată la zeci de mii de indivizi atingând culmile delirului.

Să nu ne jucăm însă cu epitele. Ne aducem aminte că la Olimpiada la care s-a ilustrat Nadia Cernănești, critica sportivă a susținut că tinăra noastră campioană a ridicat gimnastica la o treaptă artistică supremă, sau chiar că a realizat iniția oară înălțarea gimnasticii la treapta artistică. Cum frumosul, ca și talentul și geniul, este indefinibil, înțelegem că exercițiile gimnastice ale Nadiei au dat spectatorilor acel „frisson nouveau”, mărturisit lui Claudelair, la lectura *Floriilor răului*, de către Victor Hugo. Așadar, nu se mai văzuse, până la acea Olimpiadă de la Montréal, frumosul artistic în competițiile gimnastice!

Palestra face, cum vedem, „minuni”, dar cu prețul unor eforturi metodice, ani de-a rândul, printr-o disciplină de antrenament aspră, cu interzicerea unor plăceri și prin încordarea supremă a voinței și a inteligenței. A face din trupul nostru un instrument de mișcări exacte, calculate la zecimi și chiar sutimi de secundă, este o biruință a spiritului ca și execuția unei bucăți muzicale pe o vioară Stradivarius.

Să trecem la sportul cel mai iubit din lume: fotbalul. Va trebui să mărturisim că am vizionat în ultimii ani pe micul ecran al televiziunii tot felul de meciuri naționale și internaționale, unele într-adevăr frumoase, altele integrale urite. Pe acestea ni le explicăm prin „forma fizică” a celor două echipe, la fel de necorespunzătoare așteptărilor publicului și chiar, dacă nu mai ales, suporterilor respectivi. Am văzut, de pildă, o echipă de-a noastră frumoză obținând vreo șase corene succesive și nefructificând nici unul, deși, teoretic, „golul era în aer” (uneori, din contra, unul singur dovedindu-se mai mult decât suficient!). Numim joc urit acela care naște busculade pe teren,

totală. „După cit se pare nu există în lumea întreagă un oraș care să fi trezit mai puțin simpatie ca Petersburgul. Cite epitețe nu i s-au dat: mlaștina putredă, invenție absurdă, oraș lipsit de orice personalitate, minister birocratic, cazar-mă de regiment”, scria, în 1902, Alexandre Benois despre „colosul de piatră în același timp monstruos și captivant”. Incizia practică brutală de Petru I pe organismul unei culturi preponderent închise, mistice și orientale, a avut o rezonanță atât de profundă încât s-ar putea spune că doar orașul singur a generat o serie culturală nouă, un perimetru creator exemplar ce a depășit granițele Rusiei înseși. Acest ecou profund îl surprinde „Secolul 20” atunci când înmănușează creațiile generate de existența Orașului de-a lungul istoriei lui, de la Pușkin la Ahmatova și Mandelștam, de la Dostoievski la Merejkovski și Belii, de la Remizov la „Cartea Blocadei” a lui Adamovici și Granin. Istoria transpare în evocările unor călători în spațiul petersburghez, începând cu primii negustori englezi, uimiți de gigantismul și insolitul construcției, până la observațiile subtile ale unor personalități occidentale ca doamna de Staël, Dumas-tatăl, Théophile Gautier, Rainer Maria Rilke ș.a., de la memorialele românești de călătorie din

sec. XVIII și XIX până la G. Călinescu. Și nu numai *evocarea* istoriei își are locul în acest bogat număr al „Secolului 20” ci și istoria trăită sub semnul revoluției, „ecoul direct” surprins de M. Voloșin, Arthur Ransome, Octavian Goga și N. D. Cocea. O revoluție însoțită și continuată de o resurrecție culturală de amploare, pe care o ilustrează baletele ruse dirijate de Diaghilev, cubo-futuriștii ruși, teatrul revoluționar reprezentat de Evreinov, noua cinematografie ș.a.m.d., până la creatorii de azi, celebri artiști, balerini, dramaturgi.

Alcătuie prin munca plină de abnegație și competență a Tatiane Nicolescu, căreia îi aparțin și multe dintre tălmăcirii, cuprinzând articole și corespondențe trimise special revistei din variate centre de cultură, cu poeme fidel transpuse în românește de regretatul Leonid Dimov, de Ioanichie Olteanu și Igor Blok, cu o iconografie reprezentativă pentru orașul nopților albe (fotografii de Ion Miclea), acest număr al „Secolului 20”, apărut sub îngrijirea lui Alexandru Al. Sahighian, reprezintă o contribuție exemplară la înlesnirea contactului cititorului român cu alte culturi.

R. V.

Crezind că învață să moară,
el devenea nemuritor.

Geo Bogza



nel Teodoreanu — despre box, tenis și patinaj. George Călinescu — despre înot și motociclism, Radu Tudoran — despre iahting. Geo Bogza și Dan Deșliu — despre ciclism. D.I. Suchianu — despre schi. Eugen Barbu — despre fotbal. Alexandru Balaci — despre alpinism. Tudor George — despre rugby. Radu Theodoru — despre aviație. Haralamb Zincă — despre atletism”.

Nu este tot! Urmează completările de rigoare, peste care trecem, menționând că nimic nu le-a scăpat vigilenților autori. Mai aflăm că scriitorii de-ai noștri „au pilotat și au scris despre această beție a înălțimilor (câci există și una a adâncurilor): Radu Tudoran, Victor Ion Popa, Radu Theodoru. Cărțile lor se numesc: *Anotimpuri*, *Sfîrșeală cu foc* și *Malstorașul Aurel* (e vorba de Aurel Vlaicu). *Aproape de zei*”.

Degeaba! oricât de puternic ar fi talentul scriitorilor de pe orice meridian, ei nu pot stîrni intensitatea emotivă de pe stadion! Lectura ne îngăduie uneori să vedem „cu ochii minții” imagini de o plasticitate egală cu aceea a privirii directe, în aer liber.

O mare deziluzie ne-a cuprins neîntîlnind nume de-ale confratrilor noștri români printre „scriitorii în arenă”. Se poate o așa flagrantă lipsă de apel? Că, iată, Franța a dat cu Maupassant, un „excelent vislaș”, cu Montherlant un polisportiv, ca și Albert Camus și André Maurois și alții încă. Prietenul nostru și vecin de rubrică, Geo Bogza, ni se spune, „a făcut elogiul bicicletei”, după ce trecuse înot Dunărea. Bicicleta, ca să aducem și noi o minimă contribuție la istoria relațiilor dintre literatură și sport, a fost practicată înfîi de Macedonski și de școala lui (frații Cantilli!). Nu se poate să nu fi lăsat nici unul vreo urmă scrisă despre pasiunea lui pionerească! În schimb, n-am dus lipsă de romane sportive, de versuri în cinstea sporturilor, de teatru sportiv, iar Camil Petrescu a fost și un eminent critic sportiv, afectat anume fotbalului. El a fost cel care l-a convertit la pasiunea balonului rotund pe atît de sobrul Liviu Rebreanu!

În concluzie, și un reproș ce-l adresez pe lumea cealaltă lui Ion Marin Sadoveanu care, după ce scrisese, în colaborare cu Martetta Sadova și Aureliu Marcu, piesa pozitivă *Tinerețe sportivă*, s-a dezis cu o „comedie antisportivă în patru tablouri: *Cuția cu maimuțe*”!

Oricum, contribuția noastră literară în cinstea sporturilor nu este dintre cele ce s-ar putea uita. Aducem omagiul nostru eminentilor autori ai volumului *Sport și artă*, care ne-au dat un nou titlu de mîndrie...

Șerban Cioculescu



ȘERBANA DRĂGOESCU:
Tapiserie din ciclul *Trepte*

Revista revistelor

„Secolul 20”

● „Istoria culturală a unui oraș” s-ar putea subintitula recentul număr al „Secolului 20” (301—302—303). Așa cum ne-a obișnuit în ultima vreme, revista realizează necesare și complexe monografii ale unor personalități, măcări culturale și, cu această apariție, ca o consecvență continuă, prezentarea unui spațiu, atipic prin structurarea sa, prelungit astfel din istorie în mit, spațiul „Palmyrei Nordului”, succesiv numit oraș Petersburg, Petrograd, Leningrad. Pentru că acest oraș, apărut din voința unui singur om, țarul Petru I, a reprezentat mai mult decât rezultatul unei decizii politice determinate de necesități momentane, fiind, cum o spune în prefața sa Dan Hăulică, o „istorie care se deschide”, o „geistorie” ce implică concretul existenței umane. Acest oraș, rusesc și străin Rusiei totodată, a trezit, de la înființarea lui pe mlaștinile de la gura Nevei, reacțiile cele mai contradictorii, dezbaterile cele mai profunde (și fecunde), de la admirația fără rezerve până la respingerea

N. Iorga despre ideea de libertate

CĂ în Nicolae Iorga avem una dintre personalitățile excepționale ale spiritualității noastre este unanim știut. De aceea, tocmai, ea e restituită generațiilor de azi, fiecare apariție, din orice domeniu al creației sale, epuizându-se instantaneu. E dovada impresionantă a stimei imense de care se bucură cărturarul în conștiința românească. Această minte uluitoare, atinsă de aripa geniului, trezește admirație și perplexitate, citindu-se de obicei numărul impresionant al titlurilor (în cărți și articole) ale bibliografiei sale. E probabil că mai impresionant decât numărul titlurilor e vastitatea substanței acestei opere. Într-adevăr, citind-o și recitind-o, e greu să se spună dacă există vreun domeniu al științelor umane sau al artelor în care Iorga să nu fi fost numai un perfect cunoscător dar și un făuritor. Dacă poezia și teatrul său sînt modeste, Iorga este însă, incontestabil, unul dintre marii noștri prozatori în operele memorialistice și, în paginile extraordinare de călătorie, în publicistică, în oratorie și chiar în unele — destule — dintre cărțile sale de erudiție. Cît privește istoriografia, practic nu există sferă din evoluția existenței umane care să nu fi fost recreată, în cărți și în studii, de savantul nostru. Viața politică propriu-zisă, cea militară, cea economică (agricultură, meșteșuguri, comerț), artistică, literară, învățămînt, tipar, biserică și religie, în genere totul a stat sub raza lui de observație. Și nu e vorba numai de fenomenul românesc ci, deopotrivă, de cel universal în care era la fel de competent. A existat totuși un domeniu care nu l-a atras, filosofia, deși cunoștea, se vede bine, principalele opere ale istoriei filosofiei. Cu franchețea care îl caracteriza, Iorga nu s-a sfiit să mărturisească aceasta, ca în textul unei conferințe rostită la Paris în februarie 1931 : „Xenopol era mai ales un gînditor, ale cărui concluzii asupra istoriei nu întrec numai competența mea, care nu sînt filosof și n-am căutat să fiu vreo dată, dar și curiozitatea mea, interesul meu pentru aceste lucruri, fără îndoială utile, dar de un caracter atît de diferit” (în *Generalități cu privire la studiile istorice*, ed. a III-a, 1944, p. 181). Acest punct de vedere, care a fost și o metodologie de exegeză, se vede bine și în cartea din 1928, cunoscută sub titlul *Evoluția ideii de libertate*, relativ recent reeditată la Editura Meridiane.

Cartea e la origine un curs universitar ținut, în 1928, studenților Facultății de Litere ai Universității din București, cele optsprezece prelegeri constituind capitolele cărții. Primele trei prelegeri, netîind stenografiate, se reproduc după rezumatul unui student, celelalte reflectă exact gîndul rostit al marelui profesor. Și ceea ce impresionează în primul rînd, recitind aceste prelegeri devenite carte, este tocmai uluitoarea erudiție a autorului care, urmîrind tema studiată din antichitate pînă la sfîrșitul secolului trecut, din resursele cunoștințelor sedimentate în memoria sa cu totuși ieșită din comun. De obicei, astfel de teme sînt studiate filosofic sau sociologic. Iorga, consecvent metodologiei și concepției sale, tratează chestiunea din perspectivă strict istorică. O și spune, tot cu franchețe, în deschiderea primei prelegeri : „Definițiile filosofice s-au isprăvit. Singura cercetare cu folos rămîne numai aceea din punct de vedere istoric”. Editorul ediției pe care o comentăm, Ilie Bădescu, crede că Iorga, concepiindu-și aceste prelegeri, „va renunța la orice dorință de sistem teoretic peste istorie și va clădi o teorie istorică a ideii de libertate”. Credem că nu are dreptate. Iorga nu a renunțat la nimic pentru că nu avea la ce renunța, devreme ce niciodată — vezi mărturisirea sa din 1931, citată mai sus — nu a fost încercat de „dorința” înălțării unui „sistem teoretic”. Apoi nici nu cred că și-a propus, prin acest curs, să clădească „o teorie istorică a ideii de libertate”. Pur și simplu a urmărit evoluția conceptului (el îl numea și mai nepretențios, chiar „noțiune”) de libertate de-a lungul istoriei pentru a releva „întelesul diferit” pe care l-a avut „potrivit atmosferei morale a fiecărei epoci”. Negreșit, e posibil ca după cinci decenii acest excurs istoric să dobîndească înțelesuri teoretice neîntuite de autor. Dar nici nu credem că e bine să plasăm gîndul savantului dincolo, mult departe, de intenția sa și nici să considerăm această lucrare, cum apreciază editorul ei, „purtătoare a unei revoluții în istoriografie, a unei schimbări de para-

digmă în științele socio-istorice”. Editorul, sociolog prin formație și profesiune, transportă această importantă lucrare din istoriografie în sociologie teoretică, examinînd-o aproape exclusiv din acest unghi, care nu a fost și al lui N. Iorga. N-ar fi deloc contraindicat nici un astfel de examen, adesea revelator, cu condiția ca să nu fie exclusivist și nici umbrît de exagerații. Evident, Iorga și-a condus excursul istoric în jurul evoluției ideii de libertate după un punct de vedere. A considerat că ideea capătă relevanță dacă e analizată sub întregul său aspect : „libertatea muncii, libertatea politică și libertatea gîndului”. Sigur că altcineva ar putea (ar fi putut) examina chestiunea și din perspectiva altor criterii de exegeză. Iorga le-a preferat pe acestea anunțate, evidențiind relația adesea de antinomie între ele într-o perioadă sau alta a istoriei omenirii. A releva, prin fapte istorice anumite, felul cum s-au intrupat în real unul sau altul dintre aceste aspecte a fost chiar scopul acestui curs universitar. Iar demonstrația, remarcabilă peste tot, cuce-rește și incită. Idealul moral, după Iorga, este acel tip de comunitate umană care e astfel organizată, încît îngăduie intrunirea, într-un ansamblu armonios, a tuturor celor trei aspecte ale ideii de libertate. Și cine nu știe, dacă e cit de cit avizat în straturile operii lui Iorga, că acest ideal se înlînește, cu deosebire, în alcătuirile țărănești, în care pămîntul e al obștii, conducătorii politici sînt aleșii ei, iar dreptul la opinie „legalizat” prin tradiție? Savantul a urmărit manifestarea acestui ideal de libertate țărănească din antichitate pînă la ipostazierea ei modernă. Evident, s-a oprit și la formele ei din țările românești, cu satele răzeșești sau moșnențești, o continuare a celebrilor „romani populari”, care își trag izvoarele din epoca romană. Ori de cîte ori se apropie de astfel de manifestări pagina lui Iorga vibrează admirativ și nostalgic. Editorul său, sociologul Ilie Bădescu, e un cunoscător al chestiunii și incurșiunile sale în teoriile moderne despre tipul de civilizație țărănească sînt demne de tot interesul. Chiar dacă e puțințel exagerată afirmația că Iorga a elaborat, pornind de la *romanii populari*, continuele în întregul ev mediu și chiar mai încolo, un „model sociologic” valabil pentru cercetarea evului mediu, e incontestabil că Ilie Bădescu aduce completări teoriei metropolitane, cu raportul dintre centru și periferie, formulată de sociologul american de azi I. Wallerstein.

PERSPECTIVA lui Iorga e, în acest curs universitar, ca peste tot în opera sa, organicistă. Chiar tipul ideal al civilizației țărănești, urmărită istoric, a fost preferat tocmai pentru că întreaga organizare era aici organică. Nimic mai mutilant pentru structurile sociale, soco-tea Iorga, decît formula abstractă, creată artificial după legi (inclusiv constituții) deduse raționalist de capetele unor gînditori. Pentru că, nu ostenea să demonstreze cărturarul, astfel de legiuri nu sînt expresia voinței celor guvernati, ci creații silnice de cabinet, întotdeauna dăunătoare libertății individuale sau colective. Teoria contractualistă a lui Rousseau a avut în Iorga un adversar intratabil, considerată fiind o teorie reformatoare necrescută din tradiție și producătoare de condamnabile răsturnări sociale. Iorga a agreat, se știe, calea evoluției in-

cete, în care progresul să vină lent și în succesiunea tradiției. Orice încălcare a acestei gradualități ar fi producătoare de grave anomalii iar calea revoluționară nu i se părea potrivită. Lovinescu i-a audiat cursurile la începutul secolului și a fost șocat de criticismul negativ al profesorului împotriva revoluției franceze și a exponenților ei de la Rousseau pînă la Robespierre (vezi *Istoria mișcării „Sămănătorului”*, 1925, p. 186-187). Acest criticism îl regăsim, fără mirare, în cartea pe care o comentăm. Savantul a respins hotărît ideea de revoluție, preferînd-o constant pe aceea a evoluției încete. Pornind de la acest punct de vedere, a negat total revoluția franceză. „De unde rezultă — se rostia profesorul — că revoluția franceză, venită la capătul raționalismului, n-a însemnat... liberarea aceea a omenirii de care se vorbește neconținut. [...] De fapt, oricare ar fi fost intențiile, revoluția franceză a amestecat și brutalizat, în toate domeniile, întreaga societate”. (p. 293). Iorga a preferat în locul acestei revoluții pe aceea americană care s-ar fi realizat „cu tradiții istorice”, „cu dezvoltări încete”, cu „obișnuinți”. Nu interesează aici întrebarea dacă se poate într-adevăr vorbi de o revoluție americană, opusă cam bizar uneia reale care a inaugurat, totuși, o epocă în istoria omenirii. Și aceasta pentru că marea noastră istoric a privit cu mefiență spre orice fel de revoluție, inclusiv la aceea din țara noastră la 1848, despre care a formulat judecăți de o negație imposibil de acceptat. Ele sînt îndeobște cunoscute și considerate cum se cuvine. Ultimul editor al lui Iorga crede, dimpotrivă, că „salvează” astfel de opinii interpretîndu-le, deconcertant. În studiul introductiv (p. 48-49) se apreciază, nici mai mult dar nici mai puțin, că, de fapt, „critica lui Nicolae Iorga la revoluția franceză vine în întîmpinarea criticii făcute revoluției franceze de Karl Marx însuși”. Dar, cine nu știe? Marx a criticat lipsa de consecvență, eșecurile revoluției franceze, dar a elogiat-o mereu pentru că a realizat „descătușarea și instaurarea societății moderne burgheze”, omagîndu-i pe cei care „au sfîrșimat în bucăți fundamentul feudal și au scerzat capetele feudale care crescuseră pe el” (*Optsprezece Brumar al lui Ludovic Bonaparte*). E corect, e științific să egalizăm astfel opiniile, atît de polare, ale unor cugetători? Mai propriu ar fi fost să fi spus că opinia lui Iorga vine în întîmpinarea cărții pamfletare a lui Taine, *Originile Franței contemporane*. Dar nu, editorul l-a preferat pe Marx. Lucrurile nu se opresc aici. Opinia lui Iorga de la chiar începutul acestui curs universitar după care „definițiile filosofice s-au isprăvit” și că singura cercetare cu folos e aceea istorică e verificată cu aceea exprimată de Marx și Engels în *Ideologia germană*, care și el ar fi ajuns la concluzia „sfîrșitului filosofilor speculative”, invocîndu-se, în sprijin, și o altă lucrare a lui Engels și chiar o opinie a lui Lenin.

În aceeași practică a „semnului întors”, pe care am mai găsit-o utilizată de acest autor într-o carte a sa discutată, discutabilă și contestată chiar de sociologi, se încadrează și polemica editorului, în aparatul de note, cu acele opinii care îl consideră pe N. Iorga un paseist romantic. După Ilie Bădescu astfel de aprecieri ar fi nefondate, Iorga neopunîndu-se curentului modern al căii industrialismului, ci fiind în consens cu ideile Școlii sociologice de la Chicago, de prin anii treizeci ai secolului nostru, care era preocupată de



umanizarea mediului de fabrică. Nu știm, în detalii, postulatele Școlii de la Chicago (sînt convins că Iorga nici nu auzise de ele), dar paselismul său romantic și rezerva față de calea industrială e o certitudine, lesne de constatat în cele mai multe dintre scrierile sale, pînă spre sfîrșitul vieții. Odată a și exclamat : „Nu-s omul timpului meu”, fiind, ca și Caragiale, un om „vechi” în mentalitate. Cine citește, de pildă, însemnările sale de călătorie în America (1930) realizează, imediat, că preferințele sale, sentimentale și ideologice, se îndreptau spre lumea satului și așezările patriarhal-tradiționale, blamînd „molohul industrial imens”. Putea fi oprită evoluția structurilor moderne, din faza ci industrială, în favoarea liniștii patriarhale a satului de odinioară și a orașului dominat de meșteșugari organizați în bresle? Întrebarea e retorică. Dar marelui învățat, evident fără a proclama necesitatea întoarcerii în trecut, le prefera, afectiv, pe cele din urmă, privind efectiv scandalizat — din perspectiva sa de moralist — și condamnîndu-le pe cele dintîi. Nu e aceasta o convingere romantic paseistă, care se racordează perfect la viziunea organicist conservativă despre evoluția structurilor sociale? Și ce are asta comun cu acele căutări ale Școlii de la Chicago? Condamnau acei sociologi americani industria și industrialismul, în favoarea meșteșugarilor organizați în bresle? În principiu orice nouă lectură a unui text, prin grila unor teorii de dată recentă sau mai veche, e întotdeauna profitabilă. Numai cu condiția ca grila și asocierea de idei să fie plauzibile. Altfel ce folos? Și ce rost are să se tot caute în unele dintre ideile lui Iorga, într-adevăr foarte importante, premoniții (priorități) ale unor concepte formulate de Max Weber, G. Gurwitsch sau stabilirea unor analogii — hazardate — cu opinii ale lui Karl Popper, G. Sorel și F. Braudel.

N-am voi să se creadă din aceste observații că aparatul critic al ediției (studiul introductiv și notele) ar fi lipsite de reale calități. Ele, amîndouă, sînt substanțiale, informate și adesea utile într-adevăr. Dominantă, în acest aparat critic, e perspectiva sociologică, nu istoriografică, după cum interesul editorului e acaparat de strădania de a căuta asocierea unora dintre opiniile savantului cu una a unei autorități din domeniul sociologiei sau filosofiei. Cînd nu sînt excentrice cu totul, astfel de procedee metodologice sînt, cum spuneam, utile în rezultate. Nu același lucru se poate spune despre dimensiunea acestui aparat critic care însumează 163 pagini față de 269 cite reprezintă textul lui N. Iorga.

N-am nota aceste cifre dacă notele n-ar fi, de foarte multe ori, excesiv descriptive și doldora de asociații hazardate. (Un păcate, spațiul nu ne îngăduie să cităm măcar cîteva din acestea.) Un alt recenzent al ediției, constatînd și el probabil disproporția dintre text și comentarii, o numea „o carte dialog între marelui savant și editorul său”. Un dialog, chiar peste timp, e cîntecată binevenit. Dar aici e, adesea, excentric, transformîndu-se într-un lung, prea insistenț monolog. Sub raport filologic textul e, în general, acurat îngrijit, respectîndu-se alent particularitățile de limbă ale savantului. Am găsit și inadverente sau scăpări, în colacionarea prin sondaj pe care, ca de obicei, am făcut-o cu textul ediției princeps. Astfel, am găsit epoci în loc de epoce, fiecare în loc de fiecărei (p. 65), practici în loc de practice, patriarhal în loc de patriarcal (p. 66), sclavie în loc de sclavie, adaugă în loc de adauge, suferințele în loc de suferințile (p. 67), mențină în loc de menție (p. 68), îndatorăți în loc de îndatoriți (p. 75) ș.a.m.d. Și n-am colacionat decît zece pagini! Mirare ne-a produs că această ediție e semnată (pe copertă și pagina de titlu) Nicolae Iorga, cînd se știe că savantul și-a publicat toate cărțile (inclusiv aceasta reeditată acum) cu semnătura N. Iorga. Aceasta a fost voința expresă a autorului și orice editor sau editură sînt datorate să o respecte fără abatere. Dar, dincolo de astfel de scăpări la un editor la prima tentativă de felul acesta, ediția este aproape bună.

Ilie Bădescu a avut buna inițiativă de a fi restituit cititorilor de astăzi această scriere importantă a lui N. Iorga. Inițiativa editorului și a Editurii Meridiane trebuie salutate.

Z. Ornea



ILIE BOCA : Compoziție



ÎN tabletele pe care le publică săptăminal în „România literară” și le reia, la intervale mai mari, în cărți, cum se întâmplă și acum cu **Orașe de silabe**, Ana Blandiana are de multă vreme un stil pe care-l recunoaștem fără greutate. Poeta însăși e conștientă de el și nu e nici o mirare că cea dintîi tabletă din noua ei carte se ocupă tocmai cu definirea lui. Definirea se ascunde într-o mărturisire. Nu pot s-o reprodus integral, dar voi spicu esențialul. „Tot ce povestesc — scrie Ana Blandiana — s-a petrecut cu mai mulți ani în urmă, cu trei, sau patru, sau șapte sau zece ani în urmă, într-un trecut destul de îndepărtat pentru a lăsa contururile să se irizeze în aureole și destul de apropiat pentru a păstra încă nestinse, nuanțele”. Materia acestor povestiri? Amintiri (din călătorii, în cazul de față), imagini, vise. „Iată, sint ani întregi de cînd povestesc, fără a sfîrși, imagine cu imagine și sentiment cu sentiment, imagini și sentimente care au durat, atunci în realitatea lor, poate cîteva secunde numai, dar care, desfoliate pe masa mea de scris, ocupă întregi pagini, la capătul cărora rămîn la fel de secrete, de neexprimate”. Scrierea nu se mărginește să le immortalizeze frumusețea, ca acul fluturii din insectar (altă metaforă pe care poeta ne-o oferă drept explicație, în prefață, de data aceasta): ar fi prea simplu. Scrierea provoacă, într-un fel, aceste imagini și sentimente să-și livreze bogăția. În trăirea fulgerătoare din realitate stă închis un tezaur pe care omul îl ignoră; abia cînd încearcă să o aștearnă pe hîrtie, are revelația lui. Povestind, sintem mai bogați, nu fiindcă imaginăm o viață care n-a existat (este și asta), dar fiindcă povestea ne obligă să privim mai cu atenție înăuntrul nostru, la adîncimea și la calitatea experiențelor noastre sufletești. Se poate întîmpla, din această cauză, ca ceea ce povestim să fie atît de diferit de ceea ce am trăit, încît să avem sentimentul, vorba lui Eminescu, de a ne auzi viața povestită de o străină gură. „Le-am trăit chiar eu?”, se întreabă Ana Blandiana în prada unei suave perplexități. „Cu cit trece timpul, litera mea continuă să povestească o poveste frumoasă, pe care o ascultă însăși cu uimire și cu invidie”. Cam toate tabletele din carte parcurg itinerarul descris mai sus. La început este un fapt natural, o priveliște ori o stare, din care pornesc, la fel ca cercurile concentrice din jurul pietrei căzute în apă, impresiile multiple ce alcătuiesc povestirea întîmplării, spre a ajunge nu la o traducere în cuvinte a celor trăite, ci, din contra, la conștiința ireductibilului lor mister. Între constatarea inițială (la fel de certă ca obiectivitatea lumii din jur) și uimirea finală (mai misterioasă decît un

Ana Blandiana, **Orașe de silabe**, Editura Sport-Turism, 1987.

Limba noastră

O antiteză eminesciană

UNA din figurile cele mai strălucitoare” (P. Fontanier), antiteza este socotită, „în poezia romantică și postromantică, figura stilistică dominantă” (L. Găldi). Firește este ca, în opera eminesciană, antiteza să fie, cum s-a observat, „un procedeu artistic de prim ordin” (G. I. Tohăneanu). Poeme întregi se bazează pe antiteză, de multe ori, aceasta fiind reflectată chiar în titluri (**Venere și Madonă**, **Înger și demon**, **Împărat și prolețar**, **Venin și farmec**, **Codru și salon**, **Minte și inimă**, **Dumnezeu și om** etc.).

Procedeu presupune, invers decît în cazul comparației, existența, la cele două substantive, a unor trăsături semantice fundamentale opuse: muritor / nemuritor, bine / rău, ideal antic / ideal modern, desfrui / ascetism, bogăție / sărăcie etc.

Dintre numele proprii, cel mai adesea intră în relație antitetică termenii **Dumnezeu și Satana**. Să remarcăm că, în ciuda opoziției lor categorice, aceștia nu se află într-un raport disjunctiv, ci într-unul de complementaritate. Eminescu face parte, fără îndoială, din categoria marilor poeți și gânditori „capabili să sesizeze misterioasa și paradoxala unitate a vietii și a morții” (Mircea Eliade), a principiiilor contrare. De-ar fi să ne amintim doar versurile din **Se bate miezul nopții**...

Pe căi bătute-adeșă vrea mintea să mă poarte,

vis), s-a interpus spațiul povestirii, al scrisului. În alte cuvinte, ideea. Ascunsă în miezul lucrurilor ca perla în scoica ei. La urma urmelor, priveliștile aduse din călătorii de poetă sint toate de același fel: orașe, piramide, munți, riuri sau case morale. Termenul trebuie interpretat aici prin opoziție cu natura. Orice natură își pierde inocența cînd are deasupra capului ei sabia unei întrebări omeneste. O natură devine morală prin intervenția ideii noastre despre ea.

Dar cu aceasta n-am spus totul. Tabletele Anei Blandiana au muzica lor foarte personală. Înainte de a înțelege, percepim cadența frazelor, legănarea cuvintelor, pauzele liniștite, poantele. Unele stau pe virful picioarelor, ca balerinelor. Destule ne dau senzația unui delicat balet de cuvinte. Ar merita să fie analizată stilistica lor, deloc complicată, însă eficientă: repetări, simetrii, opoziții și în general binarități. Nimic nu pare lăsat în voia întîmplării. Muzica (pe care eu, citînd-o de atîta vreme pe poetă, o am în ureche și o identific spontan) este și o arhitectură, o construcție atentă. Autoarea ne destăinuie că a plecat totdeauna în călătorie însoțită de un carnet de notițe. Asta era de presupus. Particularitatea atlasului ei de buzunar vine însă de acolo că notițele fragmentare n-ar putea avea nici măcar valoarea unor pietre neșlefuite. În fond, totul începe în tabletele Anei Blandiana de la un stil, de la elaborarea adică a impresiilor într-o ordine strictă. Nu sint sigur (cum aș fi?), dar nu mi se pare cîtuși de puțin improbabil ca însemnările ei să aibă din prima clipă structura (poate nefinisată, dar eboșată) a tabletelor definitive, altfel spus, notarea fugară pe genunchi a imaginii din realitate să conțină ideea și cadența unor cuvinte și a unor fraze care așteaptă doar să fie transcrise, cu mai mare grijă, pe curat. De cîte ori am citit aceste scurte texte, am avut bănuiala că ele au țîșnit, într-un fel, gata făcute din creierul poetei (oricît le-ar mai fi lucrat apoi, însă în latura unei corectitudinî exterioare), ca și cum nimic din realitatea pe care ele o surprind n-ar putea exista în afara arhitecturii înseși de cuvinte și de propoziții în care ea se află concepută.

Multe din aceste tablete sint foarte frumoase. Sacrificînd uneori (din ferice, destul de rar) pe altarul banalității, Ana Blandiana nu cultivă însă numai decît (din credința răspîdită că opusul banalului este senzaționalul) insolitul sau straniu. Ceea ce caută ea este semnificația. O semnificație, firește, de mai multe feluri, dar în absența căreia lumea nu se constituie. Toți am băgat de seamă că dintre numeroșii turiști pe care i-am întîlnit doar cîțiva izbutesc să-și relateze impresii de călătorie valabile. Majoritatea au bătut mapamondul de pomană. Fără un oarecare progres în plan spiritual, călătoria n-are mai mult sens decît cititul cărților în maniera lui Petrușka, eroul

gogolian, sau decît sexualitatea fără dragoste. Antipodul celui care, ca Ana Blandiana, descoperă în peisaje ideea morală este turistul care colecționează plante, ilustrate sau diapozitive cu cele mai bizare imagini, în speranța deșartă că ele sint lumea. Lumea însă nu există decît în ideea noastră despre ea.

IMI vine ușor să indic calitatea acestei idei în **Orașe de silabe** ale Anei Blandiana. Voi da numai două exemple (și acestea fragmentare), dar sper, concludente. Cel dintîi este din tabloul intitulat **Planul secund al Giocondi**: „Pînă a nu vedea Toscana, pînă a nu călca intimidată și sovăitoare drumurile Umbriei, priveam fundalurile tablourilor lui Leonardo da Vinci, peisajele din spatele fecioarelor lui Beato Angelico, natura în mijlocul căreia suferă sfinții lui Mantegna ca pe niște viziuni de vis, reale și fantastice, ca pe niște miraculoase amintiri dintr-un paradis pierdut. A trebuit să treacă destul timp pentru a putea înțelege și admite realitatea care corespundea acelor schițe, ideale, pentru a înfrînge senzația dominantă, tulburătoare pînă la obsesie, a parcurgerii unor lucruri cunoscute într-o altă viață. Descopeream priveliștile și — fericită și înspăimîntată — recunoșteam totul! Imi spuneam degeaba că dealul acesta cu chiparoși îl știu dintr-o frescă și drumul acela pierdut într-un abur vioriu, dintr-un tablou: sufletul meu învățat din adolescență că acele imagini nu aparțin adevăratei lumi, se încapățîna să susțină că trăise înainte de naștere printre ele”. Nici un tratat din istoria picturii nu ne poate instrui sufletește mai temeinic decît o călătorie pe care reușim s-o legăm de un tablou. Cîți n-au fost la Orvieto și cîți nu se vor duce de aici înainte, fără să le dea prin cap că potecile printre vii și livezi sau șnururile subțiri de fum de pe coline înfățișează planul secund al celei mai celebre picturi din lume? „Priveam tocmai ceea ce se vede în spatele Monei Lisa”, scrie cu o simplitate emoționantă poeta. Și al doilea exemplu, din **Și eu am fost în Arcadia**: „Imi amintesc că am știut chiar de atunci, din primele clipe și de la primul kilometru parcurs, că n-o să uit niciodată după-amiaza tirzie, cînd am pornit din Olimpia. Urcam printr-o regiune de dealuri blinde, dar din ce în ce mai înalte, printre păduri, turme, țărani saluțînd și spinări de coline girbovinduse, suprapunînduse în zarea rotundă, urcam printre pășuni împodobite de căpîte și ogoare mici, inclinate copilărește, încercîndu-și norocul într-o cultură temerară. Totul era nu numai frumos, nu numai învăluit într-o dulceață fără scamă, într-o dulșie atît de perfectă încît începea să semene cu tristetea, dar și nesfîrșit de cunoscut, știut pe de rost de foarte demult. Urcam printr-un ținut pe care mi se părea ciudat că-l vedeam pentru prima oară și care semăna într-un mod halucinant

nant, aproape, și totuși liniștitor, încurajator, cu Munții Apuseni, iar ținutul se numea Arcadia”. Singurul comentariu permis la acest liric pasaj este oferit, ceva mai jos, de poeta însăși: „Ajunsesem în Arcadia, eram în Arcadia, iar Arcadia nu era decît, nesfîrșit de blindă, cuprinsă de inserare, țara copilăriei mele”.

S-ar părea că fiecare dintre noi își poate recunoaște țara copilăriei într-un peisaj mai mult sau mai puțin mitologic care să semene cu acela în care s-a născut. M-am întrebat, o clipă, citind tableta de mai sus dacă impresiile noastre cele mai intime posedă o oarecare universalitate sau dacă nu cumva sintem condamnați să nu ne fie împărtășite decît din pure rațiuni de expresie literară. Talentul Anei Blandiana fiind capabil să ne convingă că am fost și noi în Arcadia, care e țara copilăriei noastre, lucrul acesta se datorează oare și vreunui simbul de universalitate conținut de respectivul peisaj sau e numai rodul iluziei stilistice? Poeta e categoric de părere că doi oameni nu pot vedea la fel același peisaj. Are și o **Demonstrație** în acest sens la pagina 223, încheiată așa: „Nu sustin că lucrurile nu există în afara noastră, sustin doar că își pierd sensul cînd nu sint ca și noi. Obiectivitatea nu e decît o subiectivitate care se ignoră, cel mai adesea, din lășitate”. Minunat de adevărat, imi vine să exclam, dar mi-aduc aminte că unele din impresiile poetei (iar eu am călătorit mult mai rar și mai puțin și nici n-am fost totdeauna prin aceleași locuri, dar asta mi se pare că, mărînd hazardul întîlnirii, imi dă mie dreptate) ar fi putut să fie și ale mele. Nu, nu mă las furat de mirajul lecturii și am dovezi scrise în acest sens: am fost și eu frapat de pustietatea absolută a străzilor Delftului, după sîrbătoare (dar oare Delftul e mereu după sîrbătoare?), sau de faptul că străzile din San Francisco par niste coline travestite. Ca să nu mai spun că, deși n-am văzut Arcadia decît în picturi, cred de foarte-foarte multă vreme că e țara copilăriei mele; numai că eu nu vîd în ea Apusenii, ci alți munți, situații ceva mai la sud, și alte turme, și alți păstori, dar aceeași zare rotundă care le cuprinde. Nu mă simt însă capabil să fac nici o demonstrație. Și ce rost ar avea o demonstrație cu un caracter atît de personal într-o oronică literară, care trebuie să spună dacă ti-a plăcut (mi-a plăcut foarte mult) cartea?

Nicolae Manolescu

retoric, constatînd că lumea nu-l făcuse pentru bine: „Nu-i Satana cu Dumnezeu asemenea” (IV, 186).

Concilierea, pactul dintre cele două principii „întropate” de Satana și de Dumnezeu, le descoperim și în proza lui Eminescu. Toma Nour îi apare naratorului ca „un **Satan** frumos [...] mindru de cădere, pe-a căruî frunte **Dumnezeu** a scris geniul, și iadul îndărătnicia, un **Satan** dumnezeiesc care, trezit din ceri, a sorbit din **Lumina** cea mai sfințită, și-a îmbătat ochii cu **idealele** cele mai sublime, și-a mulat sufletul în **visurile** cele mai dragi, pentru ca în urmă, căzut pe pămînt, să nu-l rămînă decît decepțiunea și tristetea” (VI, 156). În această concepție a originii și motivării răzvrătirii demonice trebuie căutat simburele viziunii lui Mureșanu.

În altă parte este explicit declarat divortul dintre cele două principii:

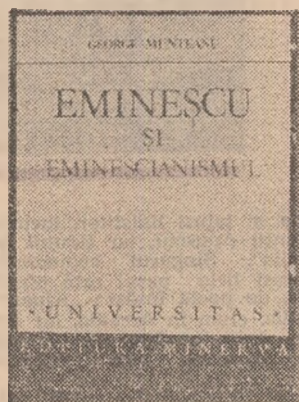
Și-acum din umbra-i moartă eu vîd un chip senin,
O rază ce mă-neacă, un gînd ce urăsc eu
Cum **demonul** urăște un gînd de **Dumnezeu**,
(IV, 90)

Alteori, cele două nume nu intră în relație antitetică nemijlocită, dar se învecinează în context. Frecvența antitezelor **Dumnezeu/Satana** lasă impresia, care, de fapt, nici nu este numai impresie, că cei doi termeni se cheamă unul pe celălalt: „Ioan își ridea de cer și de **Dumnezeu**; desprețuia oamenii, încît îi s-ar fi părut că sub zdrențele lui ridea un roge sceptic și crud ca **Satana**” (VI, 190).

De-asupra mea cu-ntinse aripi va sta **Satana**;
Cu tronul meu voi pune alături sciriul,
Cînd gloatele-mi în lume ar tot mări
pustiul,
Să simt că nu se poate un **Dumnezeu**
să-mi ierte (II, 465).

„Ce costă mila lui **Dumnezeu**... s-o scoatem la vinzare... Ce îndulciră **diavolului**...” (VI, 287); „...și chipul ridea... dar cum... **D-zeu** meu! Un ris satanic, nebun...” (VI, 289).

Ștefan Badea



INTR-UN articol din 1970 (*Imperative ale eminescologiei*, reluat în vol. *Sub semnul lui Aristare*, 1975, p. 133 s.u.) George Munteanu sesiza, cu îndreptăţire, evoluţia exegezei de la „spiritul geometric” la „spiritul de fineţe”, de la perspectiva „vulgar-causalistă” către „cea imanenţă, aptă de a cuprinde mutaţiile fluxului causal, structurile, obsesiile revelatoare, convergenţa simbolurilor primordiale, altfel spus, elementele ce tind spre reprezentarea coerenţei integrale a operei” eminesciene. Într-adevăr, după ce, decenii de-a rândul, eul eminescian a fost înţeles cu precădere prin intermediul dublului, ca însumare de antiteze (pesimism/optimism, apatie/activism, luciditate/himerism, fatalism/creativitate, erotism/spiritualizare, titanism/fantazare, macro şi micro-logie) vremurile mai noi au pornit cu tenacitate în căutarea numitorului comun: „impuls originar”, „armonie a contrariilor”, „voinţă de unitate”, „model cosmologic”, „coincidentă a extremelor”, „statut antinomic-complementar” s.a.m.d. Cercul, fie el şi „strimţ”, şi în ciuda semisferelor sale „plutonice-neptunice”, a luat locul rombului, iar triunghiurile s-au „destins”, preferind linia dreaptă ca drumul cel mai scurt (chiar dacă nu şi cel mai sigur) dintre două puncte.

Fără îndoială, George Munteanu a fost şi este unul dintre susţinătorii cei mai constanţi ai principiului „coerenţei integrale”. Şi aceasta din mai multe puncte de vedere: abordare simultană a etapelor biografice cu cele intelectuale; estomparea (programatică) a disjunctiei antume/postume; lectură concomitent „textuală”, „contextuală” şi „subtextuală”; disimularea elementelor comparatiste în planul descripţiei, în locul tradiţionalei separaţii dintre „surse” şi „valorizarea” lor; utilizarea egal-eficientă şi în deplină sincronizare a poeticului propriu-zis

cu diversele sale „colaterale” de tip enciclopedic (etica, filosofia, istoria, ştiinţele exacte, economia politică, etc.); căutarea Unităţii în planuri aparent antinomice (publicistica versus „vizionarismul” de „laborator”) şi dincolo de graniţele dintre genurile literare practicate de Eminescu. În cei 20 de ani cîţi au trecut de la publicarea schiţei privind ansamblul seriei Hyperion (*Structurile operei eminesciene*, în *Contemporanul*, nr. 31/1967), George Munteanu a circumscris, indiscutabil, un capitol al exegezei eminesciene, începînd cu masivul volum *Viata lui Eminescu*, din 1973 (*Hyperion I*), continuînd cu „Eminesciana” din *Sub semnul lui Aristare*, apoi cu amplul ciclu Eminescu cuprins în *Istoria literaturii române. Epoca marilor elasi*, 1980 şi îmbogăţit acum cu *Eminescu şi eminescianismul. Structuri fundamentale*, recent apărut la Editura Minerva. Fără a refuza vreuna din determinanţele evaluative ale operei — biografism, tematism, comparatism, stilistică — pe coordonate istorice şi estetice, strict filologice sau vizind, mai mult sau mai puţin declarat, probleme de filosofia culturii şi de psihologia creaţiei, lectura lui George Munteanu se supune, în fond, unui imperativ de extracţie filosofică, dedus preponderent din fenomenologie/ontologie, cu deschideri către „antropologic” şi „ontic” şi abia apoi către esteticul propriu-zis. Ceea ce primează este cunoaşterea poetică: „mitul” ei „structurale de profunzime”, actul revelatoriu ca iniţiere, în toate accepţiile termenului. Realitate de două ori semnificativă: o dată pentru că se opune unei tendinţe riscante, apărute în ultimii ani, aceea de a subsuma poeticul atitudinii social-politice eminesciene, supralicînd doctrina şi elementele conjuncturale în dauna esenţei, de natură, aceasta, artistică, totuşi. În al doilea rînd, pentru că, transferînd structurile operei eminesciene în regim de categorialitate, „eminescianismul” se de-limitează, spre a deveni (sau: a se inserie în) o constantă a cunoaşterii poetice dintotdeauna.

Cazul acestui nou volum este, însă, într-un fel, nedumeritor. În postfaţă, autorul mărturiseşte, cu amară (auto)ironie, destinul acestui „text evasivconcluziv, scris în urma tuturor celorlalte şi care ar fi putut să se cheme „Hyperion VI”. După cartea din 1973, ce prefigura un rezultat de proporţii exegetice călinesciene, anumite necesităţi de ordin didactic i-au impus lui George Munteanu sintetizarea întregului material pentru secţiunea Eminescu din *Istoria literaturii române*... Reluînd ce sîc s-a putut publica în amintita *Istorie a literaturii române*, aducînd completări masive (substituitul de *Introducere* cu cele „trei tipuri de lectură”, aducerea „la zi” a ştirilor despre viaţa lui Eminescu, un in-

trez capitol despre *Luceafărul* şi alte fragmente diseminate peste tot)... cartea aceasta e altceva decît succedaneul ei din 1980”.

Numai că, în privinţa „completărilor masive”, lucrurile nu prea stau aşa. Cartea de acum reia aproape integral (minus 5-6 pag.) textul din volumul din 1980: cca. 200 de pagini, adică structura de rezistenţă a cărţii (capitolele *Cronologie*, devenit *Restaurări* şi nuanţări biografice, *Temeliile „biografiei interioare”*, devenit *Pe drumurile biografiei interioare*, *Introducere în studiul creaţiei lui Eminescu*, devenit *Preliminarii la studiul operei eminesciene*, apoi cele trei *Structuri fundamentale* păstrate ca atare: *Sensibilul*, *Inteligibilul*, *Imaginarul*, plus *Universalitatea „eminescianismului”*, devenit, simplu, *Eminescianismul*) — sînt redate acum, cu minime schimbări, cum ar fi: „antinomic-complementar”, în loc de „antinomic-complinitorie”, „în genere”, în loc de „îndeobşte”, „mai complex”, în loc de „mai cu cheie”, sau: „...de un hedonism nemaculat e amănuntirea vizualizată a formelor nubiilităţii în Călin...”, în loc de „elocvent este hedonismul amănuntirii cu privire a formelor nubiilităţii în Călin...”, etc., etc. Pe urmă, „întregul capitol despre *Luceafărul*” nu este, în esenţă, decît reluarea, augmentată cu 10 pag., a studiului *Recitind Luceafărul*, din *Sub semnul lui Aristare* (pp. 64-73 aici, pp. 242-273, acolo). Ca să nu mai spunem că şi textul din *Istoria literaturii*... reia nu doar ideatica de ansamblu, dar şi pasaje întregi din textele cuprinse în *Sub semnul lui Aristare* (mai ales *Structuri ale operei*, datat 1967, ori referirile la Shakespeare Eminescu, p. 24 s.u. în *Sub semnul*... p. 98 s.u. aici). „Completările masive” se rezumă, aşadar, la cele 40 de pagini ale introducerii şi la cele sase ale postfeciei, alături de unele nuanţări şi actualizări documentare în capitolul rezervat biografiei. Pînă şi revelaţia produsă de paginile lui Damazo Alonso vizînd structurile fundamentale ale poeticului (afectivul, conceptualul, imaginativul) cvasi-sinonim crezului eminescian de la 1870 („cugetarea prin simţuri”, reflecţiunea, fantezia — „muma imaginilor”), este dată ca „recenţă” şi acum, ca şi în 1980.

Dar, la urma urmei, nu acest „viciu de procedură” merită, în primul rînd, atenţia. Nu doar din cauză că procedeul nu e deloc nou, dar şi datorită faptului că, în istoria literară, o perspectivă analitică nu se schimbă cu una, cu două, după mode, capricii auctoriale şi fluctuaţii editoriale. Ceea ce contează este, nu-i aşa?, „fondul de idei” al demersului. Or, aces-

ta nu e nici pe departe negliabil în cazul de faţă.

În savuros-polemica prefaţă a cărţii, George Munteanu amendează o serie de lecturi viciate, într-un fel sau altul (de la Hasdeu, Gherea şi Călinescu, la Al. Piru, V. Cuţitaru, P.M. Gorcea, D. Tiutiuca şi, mai puţin justificat, la Ioana En. Petrescu) pentru a propune sinteza lecturii „textuale” cu cea „contextuală” şi „subtextuală”. Ce se propune se şi înfăptuieşte, în cadrul celor trei „structuri fundamentale” — *sensibilul*, *inteligibilul*, *imaginarul* — în, deopotrivă, etajarea (iniţială sau teoretică) şi unitatea lor. Sensibilitatea eminesciană „se distanţează imens” de „sensibleria altor poeţi de vocaţie incertă”, acţionînd ca armonie sau ca (rimbaldiană) dereglare. Inteligibilul se „interferează” mereu antinomic-complementar cu „uimirea genuină” a unui „sensorium enorm şi pururi disponibil în ordinea receptivităţii”, iar „imaginarul instaurează „contradicţia onticizată”, cumînd sensibilitatea şi reflexivitatea din „perspectiva suprem integratoare a imaginativităţii”, singura în stare să dezvăluie acea coerentă integrată a operei eminesciene.

De-a lungul acestui traseu sînt de semnalat îndeosebi disociaţiile privind pesimismul eminescian (p. 105 s.u.), concepţi invalidabil sau, oricum, validabil exclusiv din unghiul „structurii” eminesciene „antisentimentalitatea” şi „anti-ideologizarea” (p. 186 s.u.), resemnificarea relaţiei viaţă/moarte (p. 117 s.u.) şi a seriei „clasicism, romantism, realism, baroc, din punctul de vedere al accentelor puse pe una sau alta din cele trei structuri fundamentale. Rediscutarea noţiunilor de „evazionism”, „paseism”, „reacţionarism” (p. 234 s.u.), reiterate în eminescologie pînă la dezarmantă inflaţie. Lor li s-a daugă o formulare memorabilă de la „porneşte examinarea *Luceafărului* ca „mit al cunoaşterii prin iubire” („cunoaşterea umană sporeşte în progresie aritmetică, pe cînd „lucrurile ce le mai rămîr oamenilor de cunoscut sporeşte în progresie geometrică”, p. 249), precum şi aplicaţiile la *Sărmanul Dionis* şi *Afară-i toamnă*, în pofida stilului labirintic, impoanată citeodată de pretiozităţi sau sintagme hibride de genul „mijirea structurală”.

Ce sîc cit va aduce *Hyperion II* ca noire sau amplificare nu putem, desigur, şti. Deocamdată, reamintind că toate cele semnalate mai sus întră deja în „referinţa obligatorie” a domeniului, sîc conchidem împreună cu autorul: „Vechiul dicton cu cărţile, care isi au si ele c soartă a lor, se verifică adeseori în moduri cit se poate de paradoxale. Aşa pare a fi şi în cazul de faţă”.

Dan C. Mihăilescu

VITRINA

■ **ION BARBU — Poezii. Proză. Publicistică** (Editura Minerva). În colecţia „Patrimoniul”, antologie Ion Barbu alcătuită de Mihai Dascal după ediţia îngrijită de Dinu Pillat în „Biblioteca pentru toţi” (*Versuri şi proză*, Ed. Minerva, 1970). Conform structurii colecţiei, se adaugă acum un grupaj de *Repere istorico-literare*, realizate de Mihai Dascal şi Maria Rafailă. Consistentă, această secţiune dublează practic volumul operei barbiene, oferînd o utilă antologie a receptării, cu douăzeci şi nouă de nume de comentatori. Se porneşte — cum e şi firesc — de la textul prin care Lovinescu îl prezenta pentru întâia oară pe poet, în fraze de o strălucită intuiţie critică: „Nimănu-i nu-i va scăpa viziunea genetică, lapidaritatea concepţiei şi a expresiei, sobrietatea relativă a acestui tînăr, care ne evocă în versuri frumoase şi reci poezia forţelor naturii, a materiei inerte, a prefacerii universale şi a misterelor germinării. Prin vigoarea geometrică şi noutatea concepţiei, cit si prin stăpînirea forme pietroase, literatura română s-a îmbogăţit cu un nou talent” (p. 226, după „Sburătorul” din 6 decembrie 1919). Primul centru de greutate al posterităţii exegetice barbiene, constituit de valorizarea şi analizele marii critici moderniste interbelice, se consumă între apariţia în 1930 a *Jocului secund* — „intimpinat” de Serban Cioculescu („Majoritatea micilor, prin dimensiuni, poeme, din *Joc secund*, au un înţeles care nu se divulgă decît prin meditaţii şi reflecţie, şi mai întotdeauna, sfîrtarea e răsplătită prin frumuseţea rară şi înaltă a sensurilor spirituale”. — p. 232, după „Adevărul” din 5 ianuarie 1930), Perpessiciu („Stanţe purificate în flacăra minţii, ele amintesc acele chivo-turi de aur, sanctificate de pasiunea giuvaerului, ca şi de simbolul închis în ele”. — p. 235, după „Cuvîntul” din 16 februarie 1930), Pompiliu Constantinescu („In-

tellectualismul poeziei barbiene nu rezidă numai în tehnică: în lipsa sentimentalism, am putea spune chiar de sentimentalism, a acestei poezii, descoperim un intelectualism de substanţă”. — p. 241, după „Vreamea” din 11 septembrie 1930) — şi apariţia monografiei esenţiale a lui Tudor Vianu (Ion Barbu, 1935), moment prelungit în *Istoria*... din 1941 a lui G. Călinescu („Prin cîntările si profunde-tăţile sale, Ion Barbu este un poet mare, cu toate pedanteriile şi pretiozităţile sale.” (p. 271). Din partea contestativilor, antologatorii optează pentru o mostră din *Istoria literaturii româneşti contemporane* (1934) a lui Iorga: „de aici se va ajunge, printr-un salt în absurd, la „perfectiile poligonale” pentru bolnavi sau pentru prosti [...] de un neinteligibil absolut” (p. 250). Exegeza postbelică a cunoscut o expansiune prin progresie — dacă tot vorbim despre „poetul-matematician” — „geometrică, greu de „sistemati-zat”. *Reperle* editiei din „Patrimoniul” alătură fragmente din comentarii contemporani, de orientări si calibre varii: Aurel Martin, Nicolae Manolescu, Liviu Călin, Al. Philippide, Al. Paleologu, Constantin Florin Pavlovici, Al. Piru, Gheorghe Grigoreu, Ion Vlad, Eugen Simion, Cezar Baltag, Dinu Pillat, Ov. S. Crohmălniceanu, Ştefan Aug. Doinas, Dinu Flămînd, Marin Mincu, Dorin Teodorescu, Mandics György, Paul Miclău, Mircea Scarlat. Sînt ignorate (cu excepţia monografiei lui Mandics György) cele mai importante studii barbiene din ultimii ani: *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu* de Serban Foarţă (1980), *Textul din text* din *Eros şi utopie* de Marian Papahagi (1980), *Ion Barbu — eseu despre textualizarea poetică* de Marin Mincu (1981) şi *Filologie barbiană din Critica de atelier a aceluiaşi Marian Papahagi* (1983). Buna „editie comentată” de acum ne oferă prilejul să constatăm încă o dată că nu numai opera barbiană ci şi critica ei este un continent „de explorat”.

■ **CRISTIAN RAICEV-ARCAŞU — Interior naiv** (Editura Eminescu). A treia apariţie editorială a autorului, după *Valencia* (schiţe — Ed. Eminescu, 1971) şi *Îngrijitorul planetei* (versuri — Ed. Albatros, 1979). Autorul perseverează în direcţia poetică, propunînd patruzeci de texte în majoritate concentrate, cu ver-

suri albe şi blind-metaforice. Demarează sub semnul aşumării interioare a toposului naţional: „Nu sînt nimic / Fără holarele inimii mele / Din care începe patria.” (p. 5). În al doilea text, un „cîrb „Trece riul / Si-i rupe cămasa cu răsufarea”, frunzele toamnei sînt „Fetele frigului” (p. 6)... Autorul adresează un poem direct către *Miss artă*, închipuindu-se într-o postură regală („Mă-ndoi pînă devin / Regele tău” — p. 10), altă dată se asemeuie unui *Print* („Si-n mine să bată / Toaca / Culesului nocturn / Caldă şi bună / Ca un print lingă-un turn / Fără lună.” — p. 12). Motivul regelui şi al prinţului vor mai reveni (la p. 13, 17), ca şi — în genere — apetitul ipostazierii: „Eu exist / În piciorul rupt al scaunului / [...] Eu exist / În piciorul de lemn al războiului” (p. 31). „Pentru că nu înţeleg / Să mor / Eu sînt cîinele care latră / La lună / Sînt cocoşul / Ce ridică soarele peste deal / Sînt pendula recondiţionată / Care mă obligă să mă sîrui / Cu orele trecute / Sînt săpunul care innoaie barba / Sînt zahărul pentru ceai / Sînt solniţa.” (p. 47). Iată şi alte simbolisme: „Serui pentru tine azi. / Şi voi scrie chiar dacă ar trebui / Să moi o rimă în cerneală.” (p. 21); sau: „Am rămas doar eu oul / Începutului / În palma lipită de buze.” (p. 25)... În alt caz, sugestiile se diversifică: „Dar bărbatii din stul / Devin tandri / Şi toate acestea sînt să fie / Înfipte în trupul meu” (p. 26). Un procedeu recurent e adresarea, de pildă către „Pitia”, unde soarele apare personificat sîc decapitat: „Dacă strig — / Soarelui i s-a tăiat capul / Şi a căzut peste marginea / Pămîntului, / Sărută-mă, / Chemuindu-te răcoroasă / Ca un pui golă / Şi nu te speria / Că soarele nu mai are cap.” (p. 32); sau către un cal alb simbol căruia autorul încearcă să-i redea prospeţimea: „Aleargă nebul / Cal alb şi mult căutat / Dar eu pe tine am fost aruncat / Şi viaţa mea depinde de spaima ta” (p. 38). Un poem face apologia eului: „Eu e tot ceea ce-nseamnă / Singularul / Chimia universului / Eeee uuuuuu / Ca cerul şi gîndul / Eu încalec pluralul / Şi-i dă pămîntul încrederei / E iarba faptelor cornute / Laptele, carnea şi junelile / / Eu minzul / Cumîntenia pămîntului” (p. 43-4). Placheta se încheie apoteigmatic: „Everestul rămîne Everest” (p. 50)...

■ **GHEORGHE TIPIEA — Gravuri pe inimă** (Editura Dacia). Versuri, al pat-lea volum al autorului, după *Vis veg* (Ed. Litera, 1978), *Cîntări preacuvîr* (Ed. Dacia, 1982) şi *Curgere în cere* (Ed. Eminescu, 1984). Titlul de acum e o metaforă a poeziei apte să destăinuie totul: „Icoane sterse, chipuri estompe, / Iubire, bucurie, ură — toate / Numai gravura să vă spună poate.” (p. 5). Autorul practică un modernism în haine retorice tradiţionaliste, rimînd fără abateri, cu o notabilă disponibilitate lexicală de obicei în catrene (citeodată şi în terţine ori distihuri). Declamativ, dar într-o tonalitate artificial-livrescă, e de cele mai multe ori solemn, dacă nu chiar imnic, ca atunci cînd — de exemplu — alunecă spre tropisme mitizant-folclorizante: „Loves-te-ne, străbun Picior-de-Plai, / Ca să ne doară în străfund de grai, / Dacă în vreme ce nu ne înţeleg / Nu vom muri să te avem întreg. / / Blindă Mioară, cînt frunze de nai, / De nimeni îndurare să nu ai” etc. (p. 8). Cînd versul e mai scurt, poemul devine mai sprintar, lăsînd să se întrevadă şi posibile soluţii ludice: „Iată singele vrea apă / Se adapă apa-n singe ? / Risu-n hohote imi scapă... / De ce rid în loc de-a plînge ? / / Mă condam, osînditul / E milos marele gîd ? / Plînsul curge, prohoditul... / De ce plîng în loc de-a ride ?” (p. 24). O anume lînsă de inventivitate face nu o dată greoaie curgere strofelor („Inima mea neconţenit împîră / Imagini care nu se mai perima. Bătînd acelaşi ritm, schimbată rimă”, notează autorul — la p. 6 —, dovedind astfel constinţa ritmicităţii versurilor sale şi — pe de altă parte — o firească speranţă a dăinuirii...). Cînd toate aceste date participă la un doazaj echilibrat, poemul iese fin, ilustrînd posibilităţile maxime ale respectivului gen de versificaţie. „Sînge-al meu, ţişnire zveltă, / Îţi dăru degetele deltă, / Plecat odată, spune cum te / Întorci din degete la frunte ? / / Te-ai întrebat vreodată, oare, / De po să-ţi fiu izvor şi mare ? / / Inima mea, cit o silabă / Pentru aceasta nu-i prea slabă ? / / Revarsă-te, fluviu fierbinte, / Prin delta mîinii în cuvinte...” (p. 52)...

Lector

Structura personalității



POMPILIU Constantinescu, care era, cum se știe, critic de întîmpinare, avea despre istoria literară o idee foarte exactă și a practicat-o el însuși în câteva rînduri cu succes. Dovadă articolele lui despre Eminescu strîns acum de Lenuta Drăgan într-o carte*). Cele mai multe dintre ele sînt cunoscute din **Serieri**, altele au fost publicate ulterior de soția criticului, Constanta Constantinescu, cum este cazul cu proiectul unui studiu monografic datat 1943, important pentru că rezună gîndirea criticului despre o mare temă și dă indicii despre metoda lui. Citite la rînd, însemnările despre Eminescu lasă impresia unui spirit prob și fin care vede esențialul și are o justă poziție față de ceea ce mentorul său, E. Lovinescu, numea **critica istorică**. Pompiliu Constantinescu înțelege, ca toți criticii din generația lui, că nu se poate face **critică istorică** fără simț critic, ceea ce vrea să spună intuiție a valorii estetice și capacitate de expresie, după cum nu se poate face **critică sincronică** (critica fenomenului literar curent, în limbajul nostru : critică de întîmpinare), fără perspectivă istorică. Este explicația pentru care, mai toți criticii primei generații post-lovinesciene (Perpessicius, Vianu, Vladimir Streinu, G. Călinescu, Șerban Cioculescu și Pompiliu Constantinescu însuși) se orientează după 1930 spre **tipul clasic** și dau cîteva monografii, biografii, exegeze exemplare.

Justificarea teoretică a acestei noi direcții în critica românească o aflăm, în forma cea mai pregnantă, în cunoscutul studiu al lui G. Călinescu din **Principii de estetică**. Pompiliu Constantinescu nu stă departe de aceste preocupări, desi, cum s-a spus de atîtea ori, el nu practică sistematic istoria literară și nu are o teorie proprie despre demersurile istoriei literare. Este, cu toate acestea, la curent cu progresele disciplinei și, într-o însemnare din 1942 (**Marginalii**), citează studiul lui Gundolf despre Goethe și analizează metoda, aducînd în discuție și problema biografiei. Criticul înlătură, ca neesențială, **biografia anecdotică**, dar nu elimină din analiză interfe-rențele biografice, căci, zice el, „modul de a simți, în expresie estetică, include un mod biografic” și „structura estetică este și o structură de viață fiindcă viața unui creator este un fapt originar din care decurge faptul estetic”... Justifică prin aceste precizări Pompiliu Constantinescu **critica biografică** ? Într-un anumit sens, da, din moment ce acceptă ideea că faptul estetic decurge din faptul originar care este viața creatorului. Criticul introduce totuși în această cauzalitate un element necunoscut acceptînd că în structura estetică este „și o structură de viață”.

Ideea lui Pompiliu Constantinescu se lămurește mai bine în alte articole, acolo unde vorbește despre „o structură a personalității”, fixată în cazul lui Eminescu prin **eros** și **daimonion**. E o încercare meritorie, nefundată teoretic, numai intuitivă, de a defini nota unică, ireductibilă a creatorului nu numai prin ideile lui, dar și prin modul său de a fi în operă și în afara operei. Criticul se desparte, la acest punct, de Maioreșcu (care vede în Eminescu „structura genului metafizic”), se desparte și de G. Călinescu care așează în centrul personalității lui Eminescu **erosul**. El crede că personalitatea poetului este expresia unui titanism (demonism) în sens goethean, și că erotica eminesciană este o formă de cunoaștere și ea participă la o spiritualitate. Ideea din urmă obsedează, am putea spune, pe critic. În cronicile la **Viața lui Mihai Eminescu, Mite, Bătăușa, Nirvana, Carmen secular** și în multe alte studii el restrînge sfera „frenetice venerice” în poezia lui Eminescu și propune ideea unui erotism de tip platonice, deschis spre marile concepte. O erotică, așadar, spiritualizată, cu mai multe trepte, inclusiv — zice Pompiliu Constantinescu — „cultul madonic”, purificarea în spirit a suferinței și a iubirii... Discociere fină, intuiție exactă. Erosul eminescian pendulează, într-adevăr, între

frenetie pasională și spiritualitate, asociînd categoriile „demonice romantice”. Nici G. Călinescu, cu care polemizează în chip expres Pompiliu Constantinescu, nu respinge interferența spiritului în viziunea erosului și nu reduce, în fond, erotica eminesciană la o explozie a instinctului. Demonstrația pe care o face Pompiliu Constantinescu în esul **Eros și Daimonion** este, în sine, frumoasă și exactă. Aici și în alte însemnări, el vrea să despartă pe Eminescu de sursologie, de „sufocanta biografie anecdotică”, de cercetarea pur formală, vrea să ajungă la „esența de poezie” și, cum am arătat înainte, la structura personalității artistice care implică și o structură a existenței creatorului.

Ideea unui Eminescu poet irepetabil o au toți criticii din generația lui Pompiliu Constantinescu. Tudor Vianu încercase să-l justifice într-un studiu din 1930, iar G. Călinescu face o demonstrație asemănătoare într-o operă critică de anvergură. Vladimir Streinu va defini, ceva mai târziu, chiar conceptul de **unicitate** a creației și va propune o cale posibilă de acces. Pompiliu Constantinescu este, întîi, cronicarul prompt și onest al acceselor eforturi. Recenzia pe care o face biografiei scrise de G. Călinescu și, în genere, prețuirea pe care o arată exegezelor călinesciene reprezintă o dovadă de înțelegere și inteligență critică. Tot astfel articolele despre ediția Perpessicius și despre **eminescologia** anterioară. El face un examen sever al criticii post-maioreșciene (prea sever și, în fapt, înjust față de G. Ibrăileanu, cum dovedește și Mihai Drăgan în prefața volumului recent) și încearcă să delimiteze contribuția lui Eminescu în interiorul junimismului (art. **Maioreșcianism și eminescianism în cadrele junimismului**, 1934). Sint punctele de vedere interesante, nu știu dacă și totdeauna juste, despre gîndirea politică și sociologică a poetului. Oricum, escul dovedește o imaginație a idelilor și un limbaj la obiect, incisiv. Un fragment despre **statul eminescian** : „Statul lui este o construcție perfectă în **abstracto**, sistematica lui este superioară lui Maioreșcu și Carp, care încercau să cîrpească realitățile cu ideologie. Eminescu are o conștiință de clasă mai clară, ideatia și dialectica ei devine patetică și este cel mai adînc protest al tradiției în sine, față de orice evoluție și revoluție socială. Autonomia de cugetător politic a lui Eminescu apare deplin în cadrul junimismului. Ideologia lui se adîncește în irațional și devine mitologie politică. Este explicabil de ce tradiționalistii posteriori, începînd cu d. Iorga și sfîrșind cu cel mai recent gazetar, se adresează totdeauna sensibilității conservatoare eminesciene, ca să-și reactualizeze atitudinea. Cine mai ia astăzi idei din Maioreșcu și Carp, spirite hibride și timorate, fiindcă logodeau un conservatorism de clasă cu un liberalism moderat ?”

Promoția 70

● Un rol însemnat în formarea și afirmarea promoției l-au jucat revistele studentești, în special trei dintre ele : „Amfiteatru”, „Echinox” și „Dialog” (ex „Alma Mater”). De paginile „Amfiteatrului” se leagă începuturile unui mare număr de tineri scriitori bucureșteni din anii 1965—1975 (dar și după aceea), majoritatea provenind din amfiteatrele „Facultății de filologie” : Maria Luiza Cristescu, Dumitru Dinulescu, Octavian Stoica, Marin Mincu, Virgil Mazilescu, Marius Robescu, Daniel Turcea, George Alboiu, Ioana Diaconescu, Paul Tulungiu, Gheorghe Istrale, Paul Cornel Chitic, Mihai Neagu Basarab, Mariana Bulat, Costin Buzdugan etc., etc. Fără să impună numărușor o direcție în literatură sau în epică, literatura publicată în „Amfiteatru” acelor ani se inscria în fluxul diversificării inițiat de promoția 60, cu un anume accent pus pe experimentul literar, conștient a tendinței de sincronizare reactivă la nivelul promoției 70 după ce promoția anterioară recuperase tradiția interbelică. Pe lângă textele de poezie și proză tipărite, revista îi implica pe tinerii scriitori, mulți încă studenți, în dezbateri, mese rotunde ș.a. despre fenomenul literar la zi, cu intervenții din care nu lipsseau dorința de înnoire, sentimentul originalității și spiritul polemic. Perspectiva relativistă, ce avea să însoțească toată devenirea promoției, își făcea simțită prezența în toleranța intelectuală a punctelor de vedere exprimate ca și în diversitatea manierelor adunate sub acoperișul revistei. Deschiderea spre tot ceea ce putea fi considerat drept promisiune, dincolo de grupuri și programe, era întărită de acțiunea critică din paginile revistei, îndreptată cu precădere, prin cronicile lui G. Dimisianu sau Mir-

EDE discutat și deosebirea pe care o face criticul între etica eminesciană și etica arghezană într-un mic articol din 1938 intitulat **Scurt examen de conștiință poetică**. Deosebirea ar fi următoarea : etica eminesciană este de natură spiritualistă, necreștină („o formă a absolutului metafizic”), etica arghezană este în esență creștină („o formă a absolutului mistice”), cu încheierea : „Ortodoxia, ca element structural al stilului spiritual românesc, se rogăsește, întreagă, în lirica arghezană, după cum în lirica eminesciană se află sinteza între Orient și Occident, între instinct și idee, între istoria, în neconștientă devenire, și metafizica spiritului, fixă ca steaua polară”. O diferențiere pe care critica ulterioară n-o mai judecă în acești termeni. Oricum, nimeni nu mai acceptă azi ideea că metafizica lui Arghezi se reduce la ortodoxie. Pompiliu Constantinescu o simplifică și-o introduce într-un concept din care poetul însuși a evadat.

Mai originale sînt opiniile criticului formulate sumar în proiectul de monografie din 1943. Multe din ideile de aici fuseseră deja exprimate. Criticul le reia și le sistematizează în 18 capitole din care reținem cîteva puncte de vedere originale, ca de pildă comparația în planul scriiturii, am zice azi, între Eminescu și Flaubert. Amîndoi ar fi genii torturate de perfecția artistică, mucenici ai stilului, ceea ce este exact. Nouă este în critica epocii și apropierea de Baudelaire, o apropiere strict valorică. Iată în ce termeni o sustine Pompiliu Constantinescu : „Studiul nostru vrea să dovedească că Eminescu este unul din marii creatori de magie verbală, de muzică a imaginii, de sugestie lirică neîntrecută. Și credem că se poate compara numai cu Baudelaire, din tot veacul al nouăsprezecelea, ca putere de sugestie, ca adîncime și hipnotică vrajă lirică. Elogiul este nu exagerat, ci modest. Căci dacă tinem seama că Baudelaire vine după o multiseculară creație epică, iar că Eminescu apare ca un pisc izolat, într-o cîmpie de mușuroaie lirice, cum a fost literatura noastră, în veacul trecut, este cu atît mai mare efortul creator, nastera din neant a unui mare poet universal. Eminescu nu va putea fi apreciat decît de critica europeană, de o critică, ce va putea gusta în original valorile lirice, care sînt superioare liricii franceze contemporane lui (Musset, Vigny, Hugo, Lamartine) și egale numai lui Baudelaire, care este cel mai mare liric francez al secolului al XIX-lea. Într-un palmares al liricii europene, al veacului trecut, pe Eminescu l-aș trece alături de Baudelaire.” Două sugestii pot fi reținute din acest fragment : 1) Criticul se gîndește să facă o analiză a structurii imaginii eminesciene pentru a delimita esența poeziei, nota individuală și specifică, și 2) mută punctele de reper în

spațiul modernității (Baudelaire). Intenții bune, intuiții fine, păcat că Pompiliu Constantinescu, mort la 45 de ani, n-a avut timp să le dea o formă critică.

Din același scenariu critic deducem că Pompiliu Constantinescu respinge, ca falsă, alternativa Eminescu-pesimist sau Eminescu-optimist. Are dreptate, deși critica românească n-a renunțat ușor la ea, dovadă oțioasele discuții din anii '50. Se poate accepta și imaginea unui Eminescu „mare poet păgîn”, deși conceptul este nesigur. Curioasă este, apoi, explicația pe care o dă criticul sentimentului paradisiac în poezia lui Eminescu. El ar veni din experiența istorică a poporului român și anume din retragerea lui din istorie (teză blagiană). Justificarea prea ușoară. Ea înlătură din discuție tocmai **personalitatea** creatorului, adică noțiunea pe care o apără, în altă parte, criticul, și pe drept cuvînt. Nu este, apoi, o regulă că neparticiparea la istoria civilizației naște o mitologie a paradisului. O asemenea reverie o au și popoarele care se afirmă zgomotos, în istorie, ca de pildă grecii... Toate acestea sînt, desigur, ipoteze critice. Valoarea lor stă în calitatea demonstrației. În cazul lui Pompiliu Constantinescu, ele rămîn în stadiu de proiect. Remarcăm doar intenția lui de a da un **alt** Eminescu (ambție pe care o au, în fond, criticii români din toate generațiile). El ar fi reușit, poate, dacă... A lăsat un număr de însemnări fragmentare, articole ocazionale cu valoare strict culturală și, într-o formă mai organizată, cîteva escuri din care înțelegem că poziția lui critică este bună și puterea de disociere în sfera ideilor este remarcabilă.

O catedră Eminescu mi se pare o carte interesantă și din alt punct de vedere : arată modul în care o generație de critici redescoperă un mare poet și încearcă să-l **innoiască** printr-o lectură creatoare care să transforme, zice într-un loc Pompiliu Constantinescu, o **necropolă** într-o **aeropolă**. Trebuie să spunem că au reușit. Eminescu care circula azi în critica românească și în conștiința marelui public este, în bună parte, opera lor. Ei au reușit să facă din Eminescu un model spiritual și un model moral : „Un neam își apără ființa colectivă cu toate mijloacele ce-i stau la dispoziție. Astăzi ne stau la îndemînă mai mult mijloacele morale ; istoria ce se face peste capul nostru nu ne poate lua și sufletul ; iar dacă e vorba să concretizăm acest suflet într-o valoare nediscutată, să-l concretizăm în cel mai ales, mai adine și mai cuprinzător suflet al românității, el este, recunoscut unanim de noi înșine și verificat și peste hotare, în Eminescu”.

Eugen Simion

Reviste (II)

cea Martin (critici, totuși, ai promoției 60) și prin eseurile, recenziile ori articolele altora, spre literatura tină (pe atunci și saizeciști erau încă tineri), deopotrivă spre debutanți și spre tinerii aflați la a doua sau la a treia carte. În deceniul promoției 70 „Amfiteatru” a fost, cel puțin pentru bucureșteni, dar nu doar pentru ei, prima instanță post-cenacleră (dintre cenaclurile studentești, cel al Filologiei, „Junimea”, a oferit revistei cei mai mulți colaboratori).

Ce a fost „Amfiteatru” pentru scriitorii promoției 70 din Capitală a fost „Echinox” pentru cei din Cluj și, în genere, din Transilvania. Din 1968, în numai cîteva ani, s-a afirmat prin paginile acestei reviste o echipă scriitoricească, foarte exclusiv din studenți (condusă de un tinăr universitar, Ion Pop), care acoperea la nivele valorice remarcabile mai toate genurile literare : poezie : Dinu Flămînd, Ion Mircea, Adrian Popescu, Ioan Moldovan, Nicolae Diaconu, Romeo Cantemir, Mariana Bojan, Virgil Mihaie, Franz Hodjak, etc., etc. ; proză : Eugen Uricaru, Marcel Constantin Runcanu, Constantin Zărnescu, Alexandru Vlad ; critică : Marian Papahagi, Ion Vartic, Petru Poantă, Olimpia Radu, Peter Motzan, Ion Marcos, Constantin Hărlav, Ion Cristoiu. Caracterul de echipă (pe care „Amfiteatru” nu l-a avut) a fost în parte amplificat de aparența unui program estetic comun, mai cu seamă în ce privește poezia echinoxistă, de aspect manierist, însă departe de a fi uniformă, și, poate, acțiunea critică, intruciva unitară metodologic și de o matură siguranță analitică. Dar mai mult decît o echipă, „Echinoxul” a impus în peisajul promoției 70 un climat intelectual și moral pe care întreaga promoție și l-a asumat. Un

climat axat pe cultul valorii, impregnat de cultură artistică și de imperativul estetic. În plus, un climat persistent și autogenerator, dovadă faptul că în el s-au format, de-a lungul anilor, și cîteva din scriitorii promoției 80 : Ion Grosan, Radu G. Teposu, Ioan Buduca, Ion Mureșan, Maria Petreu, Lucian Perța, Al. Cistelecian, Ion Simuț, Tudor Vlad, etc. Apoi, deși scrisă de oameni foarte tineri, cu puțină experiență și literară și publicistică, „Echinox” a izbutit să se afirme, între 1968 și 1973, în prima linie a presei culturale românești, în prestigioasa vecinătate a „Contemporanului”.

Correspondența leșeană al „Echinoxului”, revista „Alma Mater” (ulterior „Dialog”) a încercat în mic ceea ce reușise revista clujeană în mare, anume să impună atenției un număr de scriitori tineri moldoveni și să instaureze un climat asemănător. Mai puțin bogată în nume care să se fi afirmat dincolo de paginile ei (Al. Călinescu, Mihai Tatuliță, Constantin Prîcop, Paul Balahur, Corneliu Popel, Luca Pițul, Teodor Parapiriu, sînt cei remarcați înăuntrul promoției 70, mai numeroși fiind scriitorii din promoția 80 formați aici : Mihai Dinu Gheorghiu, Val Condurache, Andrei Corbea, Nichita Danilov, Lucian Vasiliu, Mariana Codruț, Liviu Antonesei, etc.), „Alma Mater”, scrisă și ea de studenți, a avut, pentru promoția 70, meritul de a fi oferit tinerilor scriitori leșeni condiții de afirmare apropiate de ale celor din București și Cluj și, totodată, prin efortul competitiv și sincronizator, pe acela de a fi fost în pas cu mișcarea literară studențească a vremii.

Laurențiu Ulici

*) Pompiliu Constantinescu : **O catedră Eminescu**, Antologie, notă editorială și indice de nume de Lenuta Drăgan. Prefață de Mihai Drăgan. Editura Junimea, 1987.



Continental eminescian

TOCMAI autorul formulei „critica estetică nu rentează”, G. Ibrăileanu, a fost, din rațiuni estetice, cel mai implacabil adversar al publicării postumelor lui Eminescu. El poate părea azi refractar și neînțelegător față de impresionantul tezaur al totalității eminesciene. Dar adevărul e că la data respectivă acest tezaur nu era practic încă descoperit, iar primele ediții de „inedite” nu ofereau, cu prea puține excepții, decît un material fie abandonat, fie rezervat pentru prelucrări viitoare, fie utilizat în mod superior în antume. Erau texte evident mai prejos de exigența artistică a poetului și nu purtau investitura girului său. „Eminescu nu e, nu poate fi altul decît cel ce a voit el însuși să fie. Tot ce n-a voit să fie e foarte util pentru priceperea poetului, dar nu e adevăratul Eminescu. Acolo unde Eminescu nu a pus toată arta sa, nu mai este el”, scria Ibrăileanu atunci (*Opere*, I, Buc. 1974, p. 207). Această „artă” a lui Eminescu, efect al scrupulului artizanal de extremă strictețe la care și supunea, potențînd-o la maximum, inspirația genuină, i-a zguduit pe contemporani, în primul rînd pe cei din cercul Junimii, și a însemnat un moment hotărîtor al spiritului românesc. Înainte de a se fi despuiat și estimat întregul Nachlass eminescian, fragmentele nu totdeauna fericit alese ce începuseră a se tipări, fără metodă nici simț critic, nu puteau, firește, suporta comparația cu sunetul irezistibil și siguranța antumelor.

Simțul estetic al lui Ibrăileanu era uneori, ce e drept, grevat de spiritul de grup sau de niște preconcepții, dar cînd funcționa, funcționa ireproșabil, nuanțat, profund, cu entuziasm lucid, precis, liber, de pildă în privința lui Tolstoi, a lui Turgheniev, a lui Proust, a lui Thomas Hardy, last but not least în privința lui Caragiale și Eminescu, căror le-a consacrat

crat studii fundamentale, de o inteligență absolut scinteietoare. Toate observațiile lui privind arta lui Eminescu sînt de o rară acuitate și pertinență. Admirația lui pentru această artă îl făcea cu drept cuvînt să respingă felul cum se editaseră primele postume, la regim egal cu operele finite, ceea ce atunci însemna o confuzie de valori. El admitea însă necesitatea publicării, ca documente, a manuscriselor rămase; admitea că printre acestea nu se putea să nu se afle germei de poezie, dar socotea că atari latențe netrecute prin travaliul artistic al poetului nu erau propriu-zis „operă” și trebuiau să rămînă în afara acesteia, ca material de studiu; de fapt nici nu puteau încă, atunci, să fie altceva. În prelegerea din 8 decembrie 1912 le spunea studenților: „Nouă, mai bătrîni, cu toate că îl cunoaștem foarte bine, îl știm pe de rost pe Eminescu, ne-a fost dat să cetim acel *Geniu pustiu*, o operă pe care ar fi putut-o scrie, în afară de scinteieri geniale, chiar și d. Scurtu” (*Opere*, 9, Buc. 1980, p. 112; așadar nu i-au scăpat „scinteierile geniale”, cum bine le numește, prezente în această încercare imatură și practic desliințată de autor prin trecerea unor întinse pasagi din ea în *Sărmanul Dionis*). Ne dăm seama acum că „a ști pe de rost” nu înseamnă negreșit și „a cunoaște foarte bine”. Obiectiv nu putea fi cunoscut foarte bine Eminescu alita vreme cît totalitatea manuscriselor nu fusese parcursă, necum cercetată. E drept că Iorga a simțit de la început că în caletele rămase se găsea și altceva decît bruioane și însemnări de atelier, și a spus, încă din 1903, cuvintele acestea, re-luate de el într-o conferință din 1938 și citate de Constantin Noica în 1975: „Pen-

Alexandru Paleologu

(Continuare în pagina 14)

EMINESC Tinerete f

DIN aprilie 1869, cînd tipărește pe o îndoliată foaie volantă poezia *La moartea principelui Știrbey*, pînă la apariția, în aprilie anul următor, a poemei *Venere și madonă*, în creația eminesciană se produce o vizibilă modificare calitativă. Sporul valoric, favorizat de răgazul meditativ oferit de claustrarea în studiile universitare vienezee, se reflectă, mai întîi, în articolele publicate în prima jumătate a anului 1870 în „Familia”, „Albina” și „Federațiunea”; apoi, în colaborările oferite revistei „Convorbiri literare”.

În asemenea circumstanțe, Eminescu simte imperios imboldul de a se delimita de contemporani și de a se raporta la tradiția literară națională. Valorile culturale autohtone și momentele hotărîtoare ale trecutului istoric, în care marile personalități s-au identificat generos cu năzuințele mereu nestinse ale colectivității, se string într-o constantă a gândirii eminesciene, într-o dominantă specifică întregii sale activități, relevată inițial de poema *Epigonii*.

Insertia în tradiție

LA 20 de ani, Eminescu avea — demonstrează G. Călinescu¹⁾ — o cunoaștere integrală a literaturii române, absorbînd creator cele mai mărunte elemente ale operei predecesorilor. Îi erau familiare scrierile lui Al. Odobescu, B. P. Hasdeu, I. Ghica; pe T. Maiorescu îl cita în ianuarie 1870, într-un articol; citise producția generației pașoptiste, precum și traducerile din literatura universală; parcurgea publicațiile periodice și, mulți ani de zile, împrejurări biografice l-au familiarizat cu repertoriul dramatic autohton și străin.

Cronologic, întiile informații istorice asupra literaturii naționale i le-a oferit *Lepturariul românesc cules den scriptori români*, masiva antologie editată de Aron Pumnul între 1862—1865, în șase mari volume, cuprinzînd biografia și, selectiv, opera tuturor scriitorilor români de la origini pînă la mijlocul secolului trecut. Despre această antologie, Eminescu emitea, în ianuarie 1870, în „Albina”, judicioase opinii: „Dacă apoi *Lepturariul* a exagerat în laude asupra unor oameni ce nu mai sînt, cel puțin aceia, mulți dintre ei, au fost pionieri perseverenți ai naționalității și ai românismului [...] de nu erau genii, erau cel puțin oameni de o erudițiune vastă, așa precum nu există în capetele junilor noștri dandy”²⁾.

Cristalizat din străbaterea completă a literaturii autohtone, *Epigonii*, apărut la 15 august 1870, în „Convorbiri literare”, ni se înfățișează astăzi ca un compendiu de istorie literară, iar autorul lui, întiul mare istoric literar modern al literaturii române.

Eminescu parcurge diacronic universul literelor naționale, de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, pînă în anul 1870, și exprimă judecăți de valoare ce își păstrează nestinse, peste ani, frumusețea rostirii și pertinenta caracterizării. Eminescu nu se întoarce spre trecut călăuzit de o simplă metodă istorică. El schimbă mereu unghiul de percepție și modifică perspectiva, atent continuu la nuanțe, într-un discurs metalingvistic, în care metoda psihologică se îmbină cu criteriul sociologic, și critica tematică se alătură analizei caracterologice, totul subordonat principiului estetic. Eminescu realizează, în fapt, o istorie a valorilor artistice, prefigurînd surprinzător și anticipînd neașteptat integralismul metodologic utilizat de G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*.

Întiul segment liric al primului tablou aduce în actualitate poezii mărunți de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul veacului următor. Evocarea este realizată fie prin aluzii la operele semnificative, fie prin caracterizări sintetice, în care tematismul:

„Văcărescu cîntînd dulce a iubirii pri-

¹⁾ G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu, I*, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 465—494.

²⁾ M. Eminescu, *Opere alese, I*, ediție îngrijită de Perpessicius, Editura pentru literatură, București, 1964, p. 259.

măvară”; „Beldiman vestind în stih pe războiul inamic”; Donici, care „ca mediteze pune / Urechile ce-s prea lungi ori coarnele de la cerb”;

detaliile caracterologice și elemente psihologice:

„Prale fire cea întoarsă, Daniil / Trist și mic”

sînt așezate într-un maestuos context sociologic:

„Cînd privesc zilele de-aur a scripturilor române, / Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine”.

Selectînd din planul paradigmatic limbii substantivul „scripturi” și intraducîndu-l pe axa sintagmatică a versului, în locul uzualului cuvînt „scrier” Eminescu așază opera predecesorilor („domeniul sacralului”). Conotația „sacralitate” sugerează perenitatea creației antecesorilor, iar devierea explicită, construită pe raportul dintre planul expresiei și planul semantic o învâluie într-o atmosferă gravă, ceremonialoasă. Solemnizat imprimată textului accentuează suportul deferență cu care poetul se aprie de tradiție, fără ca respectul să anuleze spiritul critic.

Eminescu nu admiră pe Al. Sibă sau pe D. Tichindeal; el nu elogiaza estetică a operei lor, ci contrarietatea — oricînd vrednică de laudă — mlădierea limbajului artistic. Cultivînd limbii, accentua Eminescu, contribuie la păstrarea sufletului național și constituie un elevat indice de civilizație: măsura nivelului de dezvoltare a culturii materiale și spirituale a națiunii este de „o limbă sonoră și aptă a exprimi prin șir și accent logic cugete, prin accent etic și sentimente”³⁾.

Eminescu identifică frecvent termen propriu cu cel figurat, realizînd năprabile metafore coalescente: „Mumlean glas de durere”, „Cichindeal gude aur”, „Iară de argint Sihleanu”. A fost observată și o intertextualitate particulară, vizibilă în utilizarea citatului procedeu de includere, ce implică „a o conștientizare a tehnicii poetice, citînd mai ales, o atitudine față de tradiție”. Firesc era ca Eminescu să încorporeze text versuri ale poezilor analizați. „E nîl cel trist și mic” reprezintă o simțagmă expresivă a distihului: „Dar Scavinschi cel mititel la statură / Care plăcu naturii a-l lucra-n miniatură” structură similară are propoziția dedicată lui Anton Pann: „S-a dus Pann, fir Pepelei, cel istet ca un proverb”.

A doua secvență a primului tablou — o imagine panoramică a generației pașoptiste. Criteriul estetic este mai așezat și Eminescu realizează o ierarhie valorică, reflectată în prețuirea neegală scriitorilor. Bolliac, G. Alexandrescu, Cărlöva sînt caracterizați fiecare p cîteva versuri care reliefează mersa național și social al operei. În schin I. H. Rădulescu, D. Bolintineanu, And Mureșanu, C. Negruzzi sînt evocați p cîte o strofă ce recapitulează notele specifice creației.

Scriitorul reprezentativ I se pare a V. Alecsandri. De aceea îl și scoate prim plan, dedicîndu-i trei strofe și pîretizîndu-l cu epitetul utilizate de Alecsandri însuși în lirica sa: „... acel re al poeziei vesnic tînăr și fericit”. Modalitatea predilectă de apreciere valorică rămîne tematismul. Procedeu are o justificare implicită: personalitatea Alecsandri rezumă o epocă, dar fiecare scriitor în parte și toți la un loc contribuie la dezvoltarea speciilor și la consolidarea genurilor literaturii naționale.

Eminescu nu ignora opinia junimistilor, de aceea preîntîmpină eventual obiectii în epistola ce însoțește trimiterea poemei lui Iacob Negruzzi: „Dacă în *Epigonii* veți vedea laude pentru poezii Bolliac, Mureșanu și Eliad, acelea nu sînt pentru meritul intern al lucrărilor lor, numai pentru că într-adevăr te mișcă acea naivitate sinceră, neconștiută care lucra ei”. Asupra tuturor va revolta ulterior, despre toți — remarcă iar G. Călinescu —, făcîndu-și „o foarte dreaptă judecată”.

³⁾ D. Irimila, *Structura stilistică a literaturii române contemporane*, Editura Enciclopedică și Enciclopedică, București, 1978, p. 18.

⁴⁾ G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu, II*, Editura Minerva, București, 1970, p. 188.

⁵⁾ Nicolae Manolescu, *Despre poezia românească*, Editura Cartea Românească, București, 1987, p. 89.

bătrînețe și viață fără moarte

În antiteză cu primul tablou, în a doua artă a poemului, Eminescu întreprinde o critică totală a poeziei contemporane, reproșându-i, sarcastic și vehement, imularea, scepticismul și convenționalismul. Lirica predecesorilor era dinamică, înaintașii meditau cu gravitate la problemele esențiale ale existenței, sufletul lor receptiv entuziasmat ecurile realității și toți credeau în misiunea transformatoare a artei, năzuind să creeze o altă lume pe-astă lume de noroi⁶.

Prin revers, poezia de azi, gîndește Eminescu, este deficitară valoric: „...noi împim cerul cu stele, noi minjim marea u valuri”; lipsiți de ardore, înapți și reprezintă un ideal pozitiv, epigoni reduc totul la existența lor insignifiantă: „Lumea-i cum este... și ca din-a sintem noi”. Spre a amplifica efectul recepției sale împotriva degradării idealurilor de odinioară, Eminescu folosește onstant forma accentuată a pronomelui a persoană I plural, „noi” se include și e sine printre epigoni, dar prin atitudine adoptată se desolidarizează și se xclude din cadru. Toată demonstrația o adună într-o concluzie estetică: momentul literar 1870 constituie un regres ată de trecut și poetul are sentimentul nderii într-o „lume pe dos”: „S-a s mașina lumii, cu voi viitorul tre-e / Noi sintem iarăși trecutul, fără nîmi, trist și rece”.

În **Epigonii**, Eminescu nu numește pe icl un poet. Dar în scrisoarea expediată lui Negruzzi, precizarea nu lipsea: „Prin perele liricilor români tineri se manifestă acel aer bolnav, deși dulce, pe care ermanii o numesc Weltschmerz. Așa Nioleanu, așa Schellitti, așa Matilda Cule-er — e oarecum conștiința adevărului rist și sceptic, învins de către corolile i-ormele frumoase, e ruptura între umea bulgărului și lumea ideii. [...] Compararea din poezia mea cade în defavoarea generațiunii noi și — cred — u drept”.

S-a emis opinia, consolidată de materialul școlar, că antiteza eminesciană presupune cu necesitate o exagerare emnificativă. Și, în acest sens, atât laulele aduse înaintașilor, cit și critica făută contemporanilor sint simțitor exagerate. Dar, surprinzător, în capitolul **Momentul 1870, din Istoria literaturii române...**, G. Călinescu se oprește asupra acelorășii poeți și concluziile sale, identice cu ale lui Eminescu, ratifică, peste ani, justetea gândirii critice a marelui poet.

„...îmi visez o soartă mindră de-al meu nume / Și de steaua mea”

ELOCVENTĂ expresie a unei atitudini deliberative, **Epigonii** marchează momentul afirmării unei distincte individualități. Elogiind pe înaintași, Eminescu își afirma identitatea în spirit cu opera lor; criticînd pe contemporani, el adopta atitudinea reflexivă a lui T. Maiorescu însuși: nu se poate construi nimic durabil fără a nlătura, mai întii, prin sarcasm și ironie, ideile greșite și prejudecățile prezentului.

Alături de cele două personaje colective: bătrînii predecesori și junii contemporani, **Epigonii** conturează și imaginea unui tinăr contemplativ, ce se distanțează deopotrivă de înaintași și se depărtează de generația sa. De acum încolo, în poezia antumă și postumă, indiferent de temă sau motiv liric, independent de structura ideatică, mai intens sau maiompat, același tinăr, detașat de contingent, își exteriorizează prezența de-a lungul întregului canal textual, sub înfățișarea unui voievod, prinț, demon, titan, geniu sau poet.

În genere, eul liric, concretizat prin pronume personal de persoană I, nu se suprapune totdeauna peste eul poetului, considerat ca centralitate a sistemului personalității, ca esență a conștiinței de sine. Marii contemporani ai lui Eminescu, E. A. Poe și A. Rimbaud, pleddau pentru o radicală disjunctie, iar în veacul nostru, expresia gramaticală a eului — de la Paul Valéry la Ezra Pound și T. Arghezi — tinde să fie eliminată din poezie.

Cu toate acestea, Eminescu accentuează, intensifică și își relevă constant eul poetic printr-o nuanțată interacțiune între subiect și obiect, în procesul comunicării cu sine și cu realitatea înconjurătoare. Funcție sintetică a personalității,

eul liric eminescian își află izvorul în sinele inconștient — rezervorul energiei psihice și al experienței interioare —, și își trimite reflexele în zona supraeului, cea de a treia instanță a psihicului, dezvoltată în strînsă sinergie cu mediul socio-cultural al epocii.

În ținuturile adînci ale inconștientului, eul liric eminescian se identifică mereu cu un tinăr voievod, efigie simbolică a personalității, proiecție a conținuturilor sufletestii latente, ce transformă o bună parte a poeziei lui Mihai Eminescu într-o expresie biografică a celor mai tainice convingeri și a aspirațiilor lui cele mai profunde.

Prin continua ei redundanță, Eminescu imprimă imaginii voievodale valențele unei izotopii lirice și toate ipostazele fiziognomice și sociale amintite contribuie solidar la conturarea aceluiasi portret fizic și moral: un tinăr palid, cu priviri ardente, ale cărui gânduri plutesc pe apele imaginației cu o uluitoare forță eliberatoare, deschizîndu-se spre toate experiențele. Tinărul meditează la esența existenței, coboară spre trecutul istoric național ori se întoarce spre zorile umanității, visează și speră, iubește și suferă, pe un registru afectiv de o amplitudine fără hotare, dezvăluind dorința pustietoare de a lua în stăpînire întreg universul.

Prezența tinărului voievod în versurile eminesciene a fost observată inițial de Lucian Blaga, în capitolul **Influente modelatoare și catalitice**, din volumul **Spațiul mioritic**. El argumentează existența unui „complex voievodal”, nucleu sufletesc dinamic ce absoarbe „laturi aproape indefinibile ale configurației sale spirituale”⁷ și se reflectă în toate atitudinile existențiale eminesciene.

Lucian Blaga selecta mai multe exemple din poezia antumă, edificatoare părîndu-i-se înfățișarea Luceafărului: „...un tinăr voievod / Cu păr de aur moale. / Un vinăt giulgiu se-ncheie nod / Pe umerele goale” — și portretul odraslei voievodale din finalul primului tablou al poemului **Scrisoarea III**. Menționa de asemenea poezia **O, rămii**, în care codrul se adresează poetului cu un apelativ similar: „În al umbrei întunerice / Te asemăn unui prinț / Ce se uită-adînc în ape / Cu ochi negri și cumînți”.

Însă chiar din poemele trimise „Familiei”, un misterios „june frumos”, cu „o dalbă fecioară” rezemată de pieptul lui apărea pe un cîmp imens și pierea la orizont pe un cal „ușor” (**O călărire în zori**). Ulterior, ca o promisiune posibilă, tinărul se arată „pe-un cal negru”, în **Făt-Frumos din ței și Povestea teiului**.

Tinărul voievod își atestă proeminenta identitate mai ales în postume. El apare intruchipat în Arald, din **Strigoii**, în tinărul domn Vlad, cu „fața-i palidă și tristă / Manta-i neagră pe-umeri tari”, din **Sus, în curtea cea domnească**, în voievodul „dureros de pal”, din **Povestea magului călător în stele** sau în înfățișarea unui „străin cu fruntea pală / Și cu părul ca de corb”, ce se însingurează în mulțimea din **Sala-I mare, strălucită**. Altădată, „un monarh cu fața pală / Și cu păr de-aur blond” se arată, „palidă minune”, la fereastra arcuită a unui castel „izbit de nouri” (**Cine-i**), iar zmeul din **Fata în grădina de aur** se transformă într-un tinăr înalt, subțire, palid ca ceara, cu aceleași plete de-aur moale.

Nu este exclus ca toate aceste trăsături fizice, repetate ca un leitmotiv bacovian, să-și aibă punctul de plecare în portretul lui Toma Nour din **Geniu pustiu**, roman elaborat între anii 1868—1871: „Era frumos — de o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină și rece ca cugetarea unui filosof. Iar asupra frunței, se zburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru-strălucit, ce cădea pe niște umeri compacți și binefăcuți. Ochiul său mari, căprii, ardeau sub niște mari sprincene stufoase...”

În poema **Vis**, toate ipostazele figurative se string într-o imagine onirică, sugerînd contopirea deplină, identificarea confidențială cu obsedantul vis voievodal. Poetul plutește pe un riu cu „scîlpîri bolnave”, spre un dom regal; o insulă „în farmec”; un sanctuar sub bolta căruia strălucește un singur „simbure de

⁶) Lucian Blaga, **Trilogia culturii**, Editura pentru literatură universală, București, 1969, p. 248.

foc”; de sus, din cor, se revarsă un cîntec „ca o cersie tînguioasă”. În această atmosferă, apare „un chip”, cu o făclie în mina slabă, înveșmîntat „în albă mantie de domn”: „Și ochii mei îngheață / Și spaima seacă glasul meu. / Eu îi rup vâlul de pe față... / Tresar — încremesc — sint eu”.

„Pururi tinăr, înfășurat în manta-mi, ochii mei înălțam visători...”

SFERA conotativă a substantivului „voievod” intruchipează virtuțile regale ale tineretii încă nematurizate, insuficient de exersată prin practică, dar permanent deschise spre acțiunile de excepție. Voința de autonomie, năzuința spre cunoașterea exhaustivă, pornirea spre faptă se cristalizează într-o potențialitate actualizată și tinărul voievod devine un arhetip al perfecțiunii umane, un model al echilibrului și armoniei individuale, ce captează în întregime energiile eminesciene, lărgeste cîmpul valorilor morale și spirituale și înalcă în sufletul poetului atracția spre totalitate.

Imaginea tinărului voievod include mai întii în nucleul ei constitutiv atributul **tineretii perpetue**. Eminescu însuși a avut sentimentul că străbate o tinerete continuă, că trăiește o veșnică junețe sufletească, determinată de perpetua implicare, prin faptă, în prezent: „Viitorul și trecutul / Sint a filei două fete. / Vede-n capăt începutul / Cine știe să le-nvete; / Tot ce-a fost ori o să fie / În prezent le-avem pe toate...” (**Glossa**). Si destinul a voit ca poetul să moară tinăr, spiritualizește vorbind, la 33 de ani.

În general, tineretea se caracterizează printr-un anume coeficient de așteptare neliniștită ori visătoare. Setea de acțiune nu se concretizează în acțiuni, năzuințele și dorințele nu se materializează în fapte, fie dintr-un deficit volițional, fie dintr-un potențial scăzut de creativitate.

Însă la Eminescu, tineretea rămîne imperiul posibilităților afirmate, elementul esențial al virtualităților materializate, o valoare-mijloc, o modalitate fundamentală de a accede spre o existență creatoare autentică implinită. Nu fără tilc, comentînd basmul „vieții fără moarte și al tineretii fără îmbătrînire”, publicat de P. Ispirescu, poetul identifica în ideea simbolică a națiunii populare „geniul neamului românesc”⁷).

În timpul studiilor universitare din capitala Austriei, Eminescu a perceput profunzimea vocației sale creatoare. Și, printr-un narcisism frecvent întîlnit în opera marilor scriitori, el transferă tumultul său interior asupra personajului Toma Nour: „...a sorbit din lumina cea mai sintă, și-a îmbătat ochii cu idealele cele mai sublime, și-a înmuiat sufletul în visurile cele mai dragi”.

Dar o afirmă impetuos și în numele său propriu, în **Memento mori**: „Turma visurilor mele eu o pasc cu oi de aur”. Eminescu înțelege că nu poate trăi fără să scrie, sesizează că nu poate viețui fără integrala valorificare a nativului potențial creator. De aici izvorăște aspirația, mereu nestînsă, de a atinge plenitudinea: „O, lăsați să moi în ape oceane ca mea liră! / Să-mbrac sunetele-i dalbe cu a undelor zimbire. / Cu-ale stelelor icoane, cu a cerului azur”.

În acest context, personalitatea tinărului Eminescu ne dezvăluie o **înțelepciune** de excepție, determinată de o precoce maturitate psihică, intelectuală, emoțională și socială, ale cărei ecouri răzbat în poezie: „Corabia vieții îmi este grea de gânduri” (**Rîme alegorice**); „În ocean de flăcări gîndirea mea se scaldă” (**Muresan**). Poetul însuși are senzația că poartă povara experienței existențiale: „Optzeci de ani îmi pare în lume c-am trăit / Că sint bătrîn ca iarna...” (**De parte sint de tine**). Totul se reflectă în stabilizarea atitudinilor și în aptitudinea poetului de a ridica efortul de cunoaștere al înaintașilor pe treapta superioarei sinteze artistice, de a surprinde, în diversitatea fenomenelor, unitatea adîncă a lumii.

Analizele lui G. Călinescu din cele cinci tomuri ale **Operei lui Mihai Eminescu**, 1934—1936, și comentariile critice ale lui Perpessiciu la primele șase volume ale ediției de **Opere**, 1939—1963, au demonstrat că Eminescu avea o ilimitată capacitate

⁷) M. Eminescu, **Opere, XII**, Editura Academiei Române, București, 1985, p. 105.

de a combina elementele cunoscute în structuri inedite, aptitudinea de a construi o lume originală și autonomă, o forță unificatoare și o vocație vizionară, pe care însuși a presimțit-o: „...fluviul / De foc a gîndurilor mele mari / Să curgă-n volbură de aur pe picioare / De stînci bătrîne, într-o limbă aspră / Și veche — însă clară și înaltă” (**Odin și poetul**). Eminescu năzuiește spre cuprinderea totală a ființei, a tainelor naturii și ale universului, oferînd o imagine a lumii și o meditație asupra existenței: „...lumea toată-n mine / Se mișcă, cum se-ndoaie a mării ape-ntregi / Și-n fruntea mea, oglîndă a lumilor” (**Cum universu-n stele...**).

Tineretii eminesciene, esențial creatoare și funciar productivă, i se adaugă cu necesitate **veșnicia**, atributul „vieții fără moarte”. Înzestrîndu-l pe Luceafăr cu „al nemuririi nimb”, Eminescu avea conștiința tonifiantă a încrederii în „nemurirea” sa, certitudine destăinuită aluziv în **Muresan, O, stringă-se a vieții...** s.ă., ori mărturisită direct: „Moarte și nemurire sint numai umbre ale mele” (**Confesiune**); „Numai poetul / Ca păsări ce zboară / Deasupra valurilor / Trece peste nemărginirea timpului” (**Numai poetul...**).

Nemurirea eminesciană se sprijină pe două simboluri esențiale: **paloarea** și **coroana**.

Obsedanta paliditate, trăsătură fizică dominantă a tinărului voievod, contribuie la edificarea aceleiași izotopii. Paloarea este, în istoria culturală a omenirii, culoarea veșniciei, simbolul nemuririi, tot astfel cum aurul, cu care paliditatea este frecvent asociată în versurile eminesciene, rămîne metalul cu însușiri eterne. După cum în anotimpul verii, culoarea galbenă a lanurilor de griu anunță pîrguirea roadelor, paliditatea tinărului eminescian sprijină subsidiar maturitatea lui creatoare.

Coroana, efigie a demnității spirituale, emblemă a cunoașterii, simbolic semn al desăvîrșirii. Încununează gradul elevat al evoluției intelectuale și rămîne de asemenea făgăduința unei vieți nemuritoare. Coroana își face apariția chiar din poemele încredințate revistei „Familia”. În **Amorul unei marmure**, tinărul de 18 ani își vedea fruntea „în vise de mîrire”, înconjurată de un diadem de foc”, iar în **Amicului F. I.**, solicită să i se așeze „cununa pe-a lui frunte”.

Imaginea apare cu identică pregnanță în antume: „A venit un rege palid și coroana sa antică / Grea de glori și putere...” (**Inger și demon**). Dar și în poemele postume: „Si-mi pare c-am fost un împărat” (**Ah, micrea buzelor tale**); „Acest cap trist și palid coroana vrea să poarte”, gîndește ascutul din **Povestea magului călător în stele**, adăugînd: „Visa că-ntreaga lume la dînsul o să vină, / Că el de lumea-ntreagă va fi încoronat”. Și, în acest punct, tinărul voievod se întîlnește cu poetul care caută „armonia a sferelor senină”, Eminescu trăind acut sentimentul că „a coborît din stele / Purtînd pe frunte-mi raza a națiunii mele” (**Întunericeul și poetul**).

Toate atributele esențiale caracteristice tinărului voievod: tineretea, înțelepciunea, nemurirea constituie proiecții ale supraeului eminescian. În adîncul sufletului său, Eminescu știa că se ridică deasupra epocii sale, distanțîndu-se de mai marii sau mai micii lui contemporani: „Am răsărit din fundul Mării Negre, / Ca un luceafăr am trecut prin lume / În ceruri am privit și pe pămînt” (**Odin și poetul**).

Dar normele conștiinței morale, regulile comportamentale statuate de societate și, îndeosebi, modestia innăscută a poetului l-au determinat să-și exprime aluziv convicțiunea plener trăită la nivelul eului. Poetul a realizat astfel un echilibru dinamic între tendințele profunde ale sinelui și imperatiivele supraeului.

Din această perspectivă, elogiul antecesorilor din **Epigonii** se constituie retrospectiv nu numai ca un gest de inserție în tradiție, ci determină însuși locul valoric al poetului în istoria literaturii naționale: Eminescu avea conștiința că se implintă cu toate rădăcinile în tradiția autohtonă și întemeiază în același timp o alta nouă, de o valoare superlativă, fără termen de comparație, sugerată în poezia **Ca o făclie**:

„Fost-am în lume poate unic”!

Ion Bălu

„Și cum colorile ce se îmbină Naște a soarelui albă lumină”

Nu o dată mi s-a părut, privind în haosul culorilor de pe paleta mea, să trîmpă splendoarea luminii aduceri aminte a versului eminescian. Nu o dată, în tăcerea muzetului, privind la inefabilul culorilor dintr-un tablou, mi s-a părut că-mi zîmbește rece dar ispititor chipul pictat al unei femei model. Nu o dată, trecind pe stradă, mi-a apărut ca o umbră luminoasă o veneră cu chip de inger, dar în sine o femeie coborînd parcă din versurile poetului. Atunci mă cuprindea o înfiorare și o înaripare de a picta, dar care erau umbrite de tristetea imperfecțiunii mele de a-i păstra chipul în forme și culori. Era o dorință, o metamorfoză sau un ideal? Oricum, marce poet „nemuritor și rece” parcă mă chema să-mi arate, asemeni Virgiliu lui Dante, ipostaze noi ale imaginii artei. Și haosul culorilor de pe paleta mea devenea, încet, pe pinză, icoana colorată a unei femei model pe care, pictînd-o, începeam s-o iubesc.

„Și-nainte, înainte zboară geniul
Îndărăt-u-i printre neguri a rămas
De albastru senin aer.”
(Într-o lume de neguri...)

Și cu ochii pe culori voiam multe să exprim, dar stergeam și luam totul de la început. Atunci parcă vedeam chipul poetului intristat care îmi apărea spunîndu-mi: „Oamenii din toate cele fac icoană și simbol; / Numesc sint, frumos și bine ce nimic nu însemnează” (Epigonii). La Eminescu, construcția și sensul poetic al multor versuri, foarte multe chiar, ținesc extraordinar, pictural sau sculptural. Ele ating aceași măreție și perfecțiune ca și versurile filosofice sau de dragoste. Este uimitor cum spiritual poetul prefăce cuvîntul mereu în noi ipostaze picturale sau sculpturale din aceleași energii eterne, lumina solară, lumina rece, lumina întunecată, lumina roșie sau albă și chiar nemăintîlnită imagine picturală — lumina neagră. La fel prefăce umbra în lumini argintii, o vede palidă sau blondă, sau o umbră ca o haină — concepiind astfel o nouă imagine a clar-obscurului vermeerian. Simtul în viziunea picturală sau cea sculpturală este la Eminescu de cea mai rafinată și elevată valoare artistică. De la antici la renașterii și impresionisti, depășindu-i chiar, anticipîndu-i pe suprarealiști, fovisti, abstracționisti și metafizici, poetul admiră, totuși, statornic frumusețea eternă. Umbra caldă, umbra rece, în versurile poetului nu au sens caloric; ele ne învăluie în culoare prin sublimul simț — cel al văzuții.

„Să fie neagră umbra în care-oi fi pierit?” (Despărțire) — scrie poetul, dîndu-i versului imaginea negrului absolut. Aproape nu-i poezie eminesciană fără lumini și umbre, fără imagini picturale ce pot urca într-un tablou făcîndu-l celebru. Chipul blond al unei femei îl versifică pictural pe albastrul cerului, devenind un acord cromatic rîvnit de cei mai mari coloristi venetieni. Și totuși, măreția și porenitatea artei eminesciene stau tocmai în poezie, în puterea cuvîntului ce zboară în spațiul poeziei și nu în afara ei. Ideea de sacrificiu suprem pentru Frumusețea Eternă născută din frumusețea trecătoare, pămînteană, sînt numai în puterea ta’entului marilor artiști.

„Precum în vechimea sfîntă
se junghiau odinioară
Virginele ce stătura sculptorilor
de modele,
Cînd tăiau în marmor chipul unei
zîne după ele.”
(Serisoarea V)

Și, mai departe, tot în această Serisoare V, poetul elogiază misterele femeii tinere care îi sugerează frumusețea proporției antice grecești și care se află în admirabilul raport dintre templu și om. „Nu e mică, nu e mare, nu-i subtilă, ci-mplinită”. Eminescu nu amina momentul creator, ci îl elibera spontan din adîncurile imaginației sale, ca pe o răză de soare ce o lasă să-ți lumineze casa deschizîndu-i fereastra inimii.

„Cobori în jos, luceafăr blind,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n casă și în gînd
Și viața-mi luminează!”

(Luceafărul)

Eminescu dorea să avenge nevoile de zile și nopți luminoase și fericite. „O, te-nsemină, întineric rece”, imploră poetul necunoscutul.

Și îmi lipsesc multe imagini plastice vizionare din poezia eminesciană, mai reale decît fapta — pe care le recitesc mereu și pe care nu le pot contempla, ele rîmînd dincolo de noi, undeva în imponderabilul spiritual al artei. O copie a lor, printr-o tîlmăcire în forme și culori, ar fi o palidă și trecătoare aspirație de a face artă. Pentru că imaginile picturale sau sculpturale ale lui Eminescu sînt viziuni ale creației sale, opere în sine tot atît de frumoase și unice ca o marmoră

de Fidias sau madonă pictată de Rafael. Nu întîmplător poetul îl amintește în opera sa pe artistul Renașterii.

„Venere, marmură caldă, ochi de
piatră ce scînteie,
Braț molatic ca gîndirea unui împărat
poet,
Tu ai fost divinizarea frumuseții
de femeie,
A femeiei ce și astăzi tot frumoasă
o revăd.
Rafael, pierdut în visuri ca-ntr-o
noapte înstelată,
Suflet îmbătat de raze și de-eterne
primăveri”

(Venere și madonă)

EMINESCU, avînd potența artei originale, comunica cu marele pictor: amîndoi vorbeau aceeași limbă, limba zeilor. O com-poziție din stănteile lui Rafael reverberază imagini poetice, iar versul eminescian devine o admirabilă construcție de umbre și lumini colorate, de forme și ritmuri ca într-un tablou. Este oare vorba de acea translație a energiei creatoare ce vine către noi din spațiile spirituale infinite unde metamorfoza este natura însăși, unde o floare devine femeie și o femeie devine un templu, în care un geniu poet devine un zeu? Asemănările făcute de poet sînt modele creatoare de neînchipuit, admirabile frumuseți în sine. Din umbră poetul face culoarea lumină și „dintr-un chihot simfonie”. Marce poet își închipuia și auzea „muzica sferelor” anticipînd viziunea compozitorilor de la mijlocul secolului XX. Extraordinarele lui comparații, asemănări și contraste de juxtapunere de imagini prin cuvinte și cuvinte în imagini dau o expresivitate solară versurilor sale și ideii în sine de Poezie, adică de a crea. La Rafael, poezia stă ascunsă în ritmurile părului blond al unei femei model, cu chip de fecioară, și în albastrul de cobalt, și în roșul de cadmiu al rochiei decoltate pe-bustul feminin cu un desen simplu și clar care a dat stil Renașterii. La Eminescu, pictura nu se ascunde în poezia cuvîntului. Ea apare în neasemuita frumusețe a viziunii prin comparații. Ea nu se ascunde în palidă față a unei femei și nu dispăre de pe umerii de gheață sau din ochii albaștri de noaptea. Acordul între imaginea plastică în poezie, la Eminescu, atinge frumusețea complementarelor solare: oranj-albastru, galben-violet, roșu-verde din raza de lumină. Culoarea cea galbenă a unei stele care se înecă în infinit este o pată de culoare care în versul poetului cheamă ca pereche tristetea în violet. Pe Eminescu îl inspira arta lui Rafael, dar viziunea lui cosmică a creat alte imagini poetice unice ce zboară mai mult în apropierea artei lui Michelangelo. Versurile poetului sînt tulburătoare și dramatice chiar în seninătăți, ca o zi de primăvară încercănată, ca amiaza unei zile de vară umbrită de melancolia eternă a marilor creatori însingurați. Aici vîd splendoarea poeziei eminesciene unică în versul lumii.

„Și cum colorile ce se îmbină
Naște a soarelui albă lumină”

(Ondina)

(Urmare din pagina 13)

tru acest admirabil material ar fi trebuit să se numească acolo (la Academie, n.n.) o comisie pentru a rîndui cronologic toate aceste calce și a da apoi o ediție”. În 1938, cînd Iorga și-a repetat apelul din 1903, deși nu se numise nici o comisie și nici o ediție ca lumea nu se dăduse încă, erau deja de cîțiva ani apărute cele cinci volume ale lui G. Călinescu, prin care fusese revelată toată amplitudinea continutului eminescian. Totuși, încă în 1903, Iorga, omul intuițiilor extraordinare, rostise acest strigăt superb: „Un nou Eminescu apără!”, vestire profetică, fiindcă, de fapt, acel nou Eminescu nu apăruse încă.

Mulțumită lui G. Călinescu s-a putut vedea că, în pofida părerii lui Ibrăileanu, chiar și acolo unde „nu a pus toată arta sa”, Eminescu era el însuși, nu mai puțin „adevărat” decît unde și-o pusese.

PROSPETITE aurorală, un freamăt prevestitor, emană din acest flux primordial al postunelor, în care jetul spontan al inspirației se exprimă imediat, fără contră, în versuri prea adesea schioape și lexic siluit, fără a se opri pentru o mai corectă formulare, ceea ce i-ar fi curmat elanul. Informul acesta nu e totuși lipsit de frumusețe, aceasta constînd tocmai în esența sa genuină. Călinescu a arătat cu multă finețe că și în antume poetul a lăsat, fără îndoială în mod conștient, unele stingăcii



Desen de
Vasile Grigore

Ca și cuvintele potrivite măestru, culorile strălucesc ca o lumină și din ele parcă vîd un tablou de Van Gogh, contemporanul poetului — nefericit vizionar ca și el —, care exprima stări sufletești și sentimente din lumina soarelui în complementarele culorilor. În versurile din poezia Replcii, poetul ne dezvăluie Frumusețea în admirabila ei relație dintre lumină, natură, femeie, iubire, poet și cînt așezate în templul artei.

Iubita „Tu ești o ziua, eu sunt un soare
Eu sunt un flutur, tu ești, o floare,
Eu sunt un templu, tu ești un zeu —
Iubitul meu.”

Iubita Eu sunt un caos, tu o lumină,
Eu sunt o arpă muiață-n vînt —
Tu ești un cînt.

Iubita Muiață-n pala a umbrei haină,
Îl par un cîntec sublim încet —
Iubit poet?”

Dar de cîteva ori poetul numește un tablou „o minciună”, o iluzie adine tulburătoare:

„Ce tablourile minte, ce simțirea simulează” (Epigonii)

Și Apele, privindu-si opera în forme și culori, se minuna de puterea ei sugestivă și de frumusețea ei care întrece chiar natura.

FANTEZIA cromatică, la Eminescu, este uluitoare de variată, echilibrată complementar sau concepută ca extremele valorice alb-negru din care face lumina-culoare. Armoniiile calde devin palide și reci în pana poetului, iar din umbre el face seninătăți. Și nu este extraordinară această viziune creatoare? Eminescu auzise de impresionisti, dar el nu era un cromatic solar.

căci aurora boreală îl chema fascinîndu-l în spațiile ei reci. Poetul admite impresia ca libertate a fanteziei creatoare dar nu ca metodă și concept. Viziunea artistică a poetului se dilată în infinitul mental, primind o mișcare perpeluă în jurul eternelor valori spirituale.

„Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă”.

(Melancolie)

Nici De Chirico, nici Dali nu și-au imaginat picturalul dincolo de puterea fanteziei eminesciene. Poetul anticipa creatorul acestora cu 80 de ani înaintea lor. Energiile vizionare poetice, picturale, sculpturale, muzicale, filosofice, estetice în extraordinara lor varietate și expresivitate artistică, făceau conexiuni uimitoare ca în muzica lui Mozart, cu o lungitudine în timp etern memorabilă. De la viziunea polară la cea solară, de la melancolie la bucurie nu era pentru poet decît o chestiune de spațiu spiritual — potență favorabilă doar marilor inspirați ai lumii. Căci, mîhnit de contemporanii lui în ale artei, palizi și inexpressivi, poetul își motivează elogiul pentru înaintașii lui în poezia Epigonii:

„Moarte pana în culoarea unor vremi
de mult trecute,
Zugrăvește din nou iarăși pinzele
posomorite”.

Lui i-a fost dat ca nimănui altuia să lumineze colorat imaginea limbii române și s-o imbrace cu noblețea frumuseții, așezînd-o în eternitate. Din seninătatea frunții sale de poet geniu ne-a lăsat nouă lumina cuvîntului în rime, din care ne-a făcut țăriile conștiinței și cu care înfruntăm timpul.

Și oricît l-am iubi și memora în spiritualitate și orice am face pentru el, este prea puțin față de ce a dăruit el lumii.

Vasile Grigore

Continental

care, corectate, și-ar fi pierdut inezisabilă freschețe ca un polen. Artă pe care i-o admira Ibrăileanu nu era la Eminescu tot una cu perfecțiunea, versurile lui nu sînt totdeauna impecabile, ca ale unui Leconte de Lisle; el prefera, ca artist ca adevărat mare, ca artist genial, să păstreze haloul poeziei eventual cu prețul unei perfecțiuni ce s-ar dovedi sterilă. Dealtmînter, cu mai bine de două decenii înainte de Călinescu făcuse și Ibrăileanu aceeași remarcă, în prelegerile din 1912, subliniînd efectul tulburător al unor stingăcii, desigur lăsate conștient, în Epigonii, de pildă, sau de o halucinantă splendoare în Strigoii sau Împărat și proletar (mai ales cele două strofe care încep cu: Pe maluri zdrușmate de aiurirea mării...). Pe de altă parte e tot atît de adevărat că se găsește în postume foarte multe versuri din capul locului desăvîșite și unele fulgurații extraordinare, dintre care pe cele mai multe poetul le-a utilizat în antume, fără ca prin aceasta să „întilizeze”, cum spunea Ibrăileanu, textele prime de unde le-a extras, de pildă Sarmis și Gemenii, pure splendori, din care părți destul de întinse apar în Serisoarea IV și în alte locuri din antume; de asemenea Mureșanu și altele (ca să nu mai vorbim de Egiptul, scos, cum se știe, din Memento mori). Alte versuri, la un pas de împlinire, au trecut în antume doar cu o ușoară amendare, printr-o mișcare abia perceptibilă ce le-a eliberat ca prin miracol toată strălucirea latentă.

Eminescu, atît de neglijent cu orice bunuri personale, își căra peste tot cufărul cu manuscrise, de soarta cărora, după ce la urmă le încredințase lui Maiorescu spre păstrare, se interesa mereu. E clar că aceste manuscrise nu reprezentau pentru el rebutul rămas din cernerea elaborării artistice, nu erau un balast abandonat (chiar dacă, firește, se aflau printre ele și multe lucruri efectiv abandonate), ci zăcămintul subteran de unde-și trăgea substanța creației. Zăcămint subteran, dar creatie el însuși, de primă instanță cel mai adesea, uneori chiar de a doua sau chiar, cum nu o dată s-ar părea, de ultimă instanță: Eminescu nu se grăbea cu publicarea; cum s-a văzut, printre ineditate lui se găseau poezii de mici dimensiuni perfect finisate și variante de egală perfecțiune. Dar el avusese de la început o viziune totalizantă, o concepție rotundă și globală a operei sale, al cărei proiect l-a înțeles cel dintîi G. Călinescu—după ce a parcurs tot materialul și a purces la „descrierea operei”, relevîndu-i „schema organică”, după cum foarte fericit se exprimă. „Poetul — spune Călinescu în prefața ediției a doua a marii sale monografii — tindea să creeze un univers în semicerc, avînd ca orizonturi nașterea și moartea lumii”.

Principalul generator al operei lui Eminescu este viziunea cosmogonică. Din tabloul ipotetic pe care-l dă G. Călinescu asupra datării aproximative a proiectelor poetului, reiese că era preocupat de cos-



Grete TARTLER

EXAMENUL

SALA de examen e o fostă capelă în care se face focul și acum în iulie și care miroase puternic a smirnă — deși singurii diavoli care ar trebui exorcizați sint candidații iar închișiții, noi, cei citiva profesori veniți de la București în acest oraș transilvan cu o umiltoare tradiție muzicală (n-au dirijat oare aici Michael Haydn și Dittersdorf?). Pe zidurile de piatră generatii întregi și-au săpat inițialele — descifrez un Ioannes Belt din 1571 (un „Ionică” prost crescut) și mai sus, parcă Antonius, 1610... Și poate unul dintre ei e băiatul în cămașă albă, care ține obrazul pe vioară ca un lăutar (numai cind își aduce aminte îndreaptă bărbia) cu sunet transparent care se pierde în ciripitul vrăbiilor din firide și sub „cavalcada” corepetitorului blond cu ochelari (el însuși coborât dintr-o gravură de epocă). În prima pauză își trece mina prin păr (porcă se trezește) iar de afară se aude acorlajul următorului concurent. Îmi propun să nu mă las impresionată de figura lui timidă și ochii închiși — de emoție? — sub lentilele groase și să fiu atentă la falsuri și la cologa mea care se apleacă să-mi șoptească la ureche tocmai în mijlocul acestui

ALLEGRO

„nici nu se compară cu fata dinaintea dar cu ea e o poveste ciudată anul trecut a căzut la examen și părinții au dat-o la internat în alt oraș ca să ajungă s-o vadă mai des și-au luat mașină tatăl a avut un accident mortal mama și-a pierdut mințile și după o vreme l-a urmat fata a devenit însă o extraordinară violonistă parcă i-au transmis ai ei — de dincolo — forțe neobișnuite vād după ochii tăi că nu mă crezi dar să știi că în orașul ăsta s-au întâmplat și altele...”

Ah, acest Allegro al copilăriei: prima oră de pian tehnic cu „celebru” Brumer — note întregi, game și uluire în fața colegilor care cîntau deja sonate de Haydn, ore de fizică „întărcate cu lămîie”, la teza de română... Mitră Coror, concertele profesorilor care ne făceau totdeauna o proastă impresie — așa și noi, astăzi, probabil... salutul „skubertibus” și „injurătura” muzicienilor (do-re-mi do-re do sol-sol-si bemol), primul coleg care roșește cind mă privește și căruia îi suflă la latină, prima audi-

ție cu sonate de Vivaldi și Corelli, primul turneu — la Pitești — cu orchestra scoală... Atunci s-a suit Monica într-un cîrcos declarînd că și-a dat seama că e îndrăgostită și n-a vrut să coboare pînă nu i-am promis că îi aducem admiratorul la concert (cînd va cînta Suita franceză nr. 8 de Bach și Sonata în La Major de Mozart) iar corul antic declara de jos „mult necaz și mult venin / ni s-a tras de la Franklin / ce cu zmeul s-a jucat / cînd era ceru-nnorat”. Și iar teze la chimie (azotatul de argint), lucrări la teorie (dictate în modul dorian), și la geografie, despre regii portughezi care aveau nevoie de aur și fildes ca să-și facă dantura, și pauzele în care dansam în clasă valsuri de Strauss și rock după o mult încercată de dintele vremii pianină... Atunci au fost eliminați pe trei zile din școală Viorel, Lali și Mircea Tudoran, fiindcă au cîntat muzică ușoară; cîcă „trîneau” în pian; dar parcă dacă ar fi fost Rachmaninov era mai bine? Și tei înfloriți, și Werther, și recitalurile lui Szing și Rubinstein de la Sala Palatului unde falsificam invitații ca să intrăm „pe băt”, și primele traduceri de poezie din Iulia Hasdeu și Novalis, și seriile de iarnă în care ne întorceam în grup de la repetiția de cvartet recitînd din Tristan și Izolda și urlînd ca lupii.

Dar îți amintești primii pantofi cu toc? Și caricatura Monicii „Roz Frans protiv nemotkikh?”

Și diriginta mustăcioasă căreia i-am trimis de Anul Nou un pachet cu lame de ras?

Și Călin făcînd reducere pentru plan după Wagner și Berlioz?

Sau Ioanițescu dînd din greșală la istoria muzicii, în loc de extemporalt despre Webern și Bohuslav Martinu (unde scrisese tot patru rînduri) valoroasa lui poezie **Urlet**?

Și **Gaudeamus** cîntat cam fals („ultima lecție pe care n-ați învățat-o”).

Iar acum colega mea subliniază în partitură falsurile candidatului și deodată mă simt vinovată că n-am ascultat cu atenție: e deja partea a doua,

GRAVE

sint studentă, am mai scăpat de complexe (că nu sint frumoasă), cînt in-

tr-un cvartet de „pasionați”, cu Tibi Kovacz la vioară I (de altfel, e plin Conservatorul de ardeleni incit la orchestră auzi astfel de inteligente dialoguri:

— Eu, greșit?

— Da, dumneata!

— Atunci, ioi !)

Și bineînțeles că la orchestră toți chicotim incit dirijorul ne apostrofează disperat:

— Domnilor, la cadență se ține liniște! Maestrul Georgescu se uita drept înaintea la orgă cu minile pe piept!

(Dar noi mai scoatem batista, mai curățăm urechile...)

N-ar avea viața nici un haz dacă n-am face „muzică contemporană” (cacofonia e permisă dacă tot e vorba de disonanțe) și mi-l amintesc pe Palade atît de jenat să cînte Xenakis de parcă era un englez prins în drum spre toaletă (cu timpul s-a mai obișnuit) iar la cursurile de estetică analizăm niște texte teribile gen „Son, aveugle et vibrant vers un mystere vital essentiel, Verbe, exact et voyant”...

Tu ce-ai scris, Monica?

„Bineînțeles că i-am servit ca motto o poezie polineziană (ceva cu Taaroa care la început și singur striga fără ccou), deci sunet inconștient de el însuși, mister vital etc. După aceea s-a numit și astfel a numit toate lucrurile (deci verb). El era apa, el era cerul s.a.m.d. și am tras un timp pe sunetul care tinjește după verb (Cammerata fiorantina, programatism... și pe verbul care trage spre sunet ca sonoritate sau ca proprietăți de polifonie și simultaneitate (simbolisti, Proust, Joyce, Kafka, supracrealisti). Am tras și cu spuză mea dialectică pe turta lui metafizică, zicînd că de fapt raporturile „mai profunde ar fi general-particulare, conținut-formă, chestie pe care pînă la urmă am reușit să o și argumentez, ajungînd — dracu mai știe cum! — după niște osanale lui Bach la vechea și draga de frază a lui Baudelaire cum că «arta este ordine în aventură» cu care am încheiat glorios...”

Rileam, ne „dădeam deștepti”, și totuși tinerețea era gravă, adică — tinerețea noastră a tuturor descoperirea suferința — și ne consolam că nu poți face o simfonie numai dintr-un Allegro, că lucrurile serioase nu înseamnă neapărat că trebuie să fie și triste, ci doar temeinice, „cum scrie la partitură”. La părțile lente totul e să nu-ți pierzi răbdarea. Să vibrezi, dar nu prea larg. Să duci fraza pînă la sfîrșit: totul trebuie cîntat. Lent, ca o coacere. Ca un evantai de umbre. Mulți se dădăreau (din felurite motive) de facultate, Alții se îndrăgosteau și făceau căsătorii ratate. Alțora le mureau părinții. Cei mai mulți descopereau că nu sint genii, cum crezuseră ani la rînd, și că aveau să predă în cel mai fericit caz la școli populare de artă ori să fie instructori la case de cultură. Și toți sufereau că nu pot schimba lumea, că nu pot opri războaiele, că...

Băiatul ăsta nici n-ar fi trebuit să cînte la examenul de admitere partea a doua din sonată. Se vede bine că n-a cunoscut încă frinele și nici infringerile, dar va începe să le cunoască, mi-e teamă că și acum, din pricina noastră, a celor chemați aici să le notăm imperfecțiunile (deși, spunea profesorul meu, nu de maștri trebuie să te temi, ei înțeleg ci de ratați...). Închid o clipă ochii și apoi, cînd îi deschid, băiatul are în loc de vioară un ceas urias, implacabil, care primește orele așa cum sint — și bune și rele. Desigur a crede că toate clipele ti-

neretii sint vesele, este iluzia celor ce le-au pierdut

dar iată că se termină și acest „tempo di babaco” (porecla din Conservator) și începe vîrsta maturității

RONDO

care poate fi cîntat mai lent sau mai repede, sau — și una, și alta; mi-l amintesc pe unul dintre prietenii mei cîntînd la bis același Rondo în tempo-uri diferite, și nimeni din sală nu s-a prins! Mergem cu toții înainte — reparații nu se fac. Băieții și-au pus la punct un limbaj cifrat: cînd le place o tipă, „au o septimă în bas”; cînd n-au bani, n-au „terțe”; cînd e mama vreunui acasă, „e diezul la cheie”, cînd își schimbă amorul — „fac o transpoziție”.

Am fost cu toții pătimași îndrăgostiți — dar, așa cum se cuvine într-un Rondo, temele reveneau, mereu mai ușoare, deși mai complicate; am călătorit prin Europa și Orient, am avut copii pe care ne-am străduit să-i învățăm tot ce știam; am luat „viața de coarne”, am învins!

Într-o zi, în timp ce cotrobăiam în anticariatul de pe Magheru, un tip numit picle și oase întrebă dacă nu vrem un Heidegger. Prietenul meu, mai curios de viață, zice: hai! L-am găsit într-o cămaruță plină de teancuri de cărți, pudrate cu praf împotriva gândacilor, care erau singurul mobilier — în afară de o saltea pe care erau invitați și musafirii, de un mic frigider, un scaun destul de și o sobă plină de medicamente. Tipul, slab ca o dihanie, însămintat ca un duh, bîntuia printre volume de Jaspers, Heidegger, Kierkegaard, Chestov, fenomenologi, Scheler, toți maștrii nostalgici și misterului, proclamînd, de pe saltea sa, necesitatea jertfirii Intellectului și a nemulțumirii conștiente. Voia să ne dăruiască orice carte am fi vrut, lui nu-i mai trebuia nimic, se simțea cuprins de o profundă libertate... Ne-am înspăimîntat: nu cumva aflase că avea o boală incurabilă? Dar cum să-l ajuti? Și cum să-l scapi din acele mîni care strivise și cliberează?

Nu l-am mai văzut niciodată, dar aceea întîlnire parcă ne-a minat.

Și totuși repetițiile mergeau înainte („interpreți, cîntați mai tare!”), încențam să studiez mai atent contrapunctul și să compun, cu toate că nu auzeam tocmai vorbe de laudă despre femeile compozitoare (mai ales una foarte lăudăroasă și cu ambiții administrative strînise toate antipatiile). Dar temele nostalgice (asa cum se cuvine într-un Rondo) reveneau. Într-o zi un alt elev al maestrului meu, fratele mai tînăr al unui ecolog de orchestră, despre care se știa că are o familie foarte frumoasă și că nu o duce tocmai ușor, voi să exemplifice un solo de violoncel și încercînd să fixeze violoncelul, izbi din greșală cu ascuțitul lui piciorul maestrului. Ascultînd în tăcere ce avea să-i cînte impetuosul tînăr, profesorul nu spusese nimic, dar după ce elevul plecă, își scoase pantoful: singele îi intrase șoseta.

— Vai! De ce n-ați spus nimic mai devreme? Ați ascultat atîta timp și nici măcar n-ați clipit!

Maestrul ne-a explicat că n-a vrut să-l intimideze pe tînăr și să-i crească numărul grîjilor.

— Nu credeți că avea oricum destule?

Acum ar fi timpul să arăt că am învățat ceva din nobletea faptei sale, să nu sporesc numărul grîjilor acestui băiat cu ochelari (cum scrie în fișa că se numește?), mai ales că temele revin, cînd mai lent, cînd mai repede și ne apropiem de

FINALE

cînd trebuie să fim înțelepți cînd actorul se împacă, da! cu decorul și între sentimentul absurdului și speranță replicile s-au schimbat.

Această sală de examen îmi aminteste visul pe care l-am avut desori: urcam o colină cu trepte de piatră pînă în vîrf unde se afla o cetate medievală; rătăceam prin curtea interioară pietruită, pe coridoare pustii, prin uiașe săli podite cu marmură; nicăieri nici un om, nici o vietate, nici măcar un fir de iarbă; în fine iată o mare orgă spre care urc alte trepte de piatră și alături de care se află un teanc de partituri; iau o foaie, mă așez în fața claviaturii și descifrez răspunsul

da, e scris un răspuns la problema care tocmai mă preocupă, un răspuns la examen

și atunci apare înțeleptul maestru și îmi spune: „așteptam un asemenea candidat”, iar eu, simțînd că i-am câștigat bunăvoința, întreb: „Știți cumva pentru ce m-am născut?”

— Prin urmare, șopteste colega mea, acum ar fi bine să notăm sonata, să nu uităm: două puncte la intonație, două la ritm, două la exactitatea respectării textului (nu ți se pare că a avut inexactități de tempo?), două la frazare, două la coeficientul de creativitate; eu zic să-l punem nouă.

Mai avem destui candidați, am timp să mă gîndesc la toate. Ce bine că e un examen lung. Ce bine că încă nu știu răspunsul.

unor „poezii”, oricît de superlativ izbucite; s-ar putea dimpotrivă spune că de fapt antumele sint „fragmente” scoase din marea operă totală și prelucrate izolat; poetul, spune Călinescu, „nu apucase a arunca din spiritul său decît firimituri, scîlpitoare firimituri”. De aceea, deși la prima privire se impune în chipul cel mai evident, deosebirea dintre antume și postume, ca și cînd ar fi două lumi ce ar avea fiecare alte legi și moduri de existență, ele reprezintă totuși, în esență, același univers.

După cum ni se pare fals, de pildă, a hotărînici la Goethe între primul și al doilea Faust, am afirma deasemenea că în fond nu există acel imens hiatus ce pare a separa postumele lui Eminescu de antume. Ceea ce explică separația e desigur faptul că, după ce pentru două generații noțiunea „Eminescu” era dată de antume, deci de o operă cantitativ restrînsă, alcătuită din cîteva zeci de poeme mult mai frumoase decît toate cîte se scriseseră pînă atunci în limba română, s-a întîmplat evenimentul proclamat de Iorga: un nou Eminescu apărui; și apărui tocmai sub un aspect enorm, haotic, heteroclit, prolix, cu prea multe indecizii lingvistice și vicieri lexicale, asemănătoare celor din faza preeminesciană a limbii literare, refăurită în chip superior și cu autoritate tocmai de antumele marelui poet. Dar, de fapt opera lui Eminescu e una, după cum marea masă subacvatică și ghețarul vizibil de la suprafață sint unul și același bloc.

Alexandru Paleologu

eminescian

mogonie încă din perioada prestudențiască și că această preocupare a devenit dominantă în perioada vieneză, cînd atît formația sa intelectuală cît și forța sa poetică se constituie cu consistență.

Dar cosmogonia implică eshatologia, de unde decurge o perspectivă a extincției universale. Auroralul și mortuarul nu sint capetele unei succesiuni decît în reprezentarea dată de percepția noastră temporală, dar sint alpha și omega ale viziunii globale eminesciene. De plinge Demiurgos doar el aude plînsu-și, în versul acesta cheie, nu e vorba de plîns ca efect al unei emoții depresive individuale, ci de un plîns cosmic, cu sensul rezorbtiei în sine a Creațiunii, în ultimă esență a Erosului original (l'Amor che move il sole e l'altre stelle) sau a aceluia Logos spermatikos din cosmologia gnostică. E totuși vorba de „depresiune”, dar în alt înțeles, în acela de încetare a tensiunii generatoare, de dizolvare a tuturor concrețiunilor, deci înțelesul unei „decompresii” în macrocosm. E în fond expresia unei nostalgii a neantului primordial, o sete de repaos, un „îndulcind cu dor de moarte” la scara universalului. În ordinea umanului, adică a microcosmosului, care în cosmologia tradițională reflectă macrocosmul, această nostalgie a dispariției, „dorul de moarte”, nu înseamnă un deficit vital, nu înseamnă un minus, ci dimpotrivă un plus, un maximum al acestei reflecții, implicînd și sensul final al erosului uman. Călinescu afirma natura senzuală a lui Eminescu, robuste-

țea vitală atît a omului cît și, ceea ce importă în primul rînd, a lirismului său. Fără îndoială e adevărat; accentul viguros, ferm, energia virilă, sint incontestabile în patosul liric eminescian, dar tocmai din cauza asta îi sint imanente intuiția neantului și obsesiile funerare. Melancolia, aprehensiune și contemplare lucidă a morții, e un sentiment eminamente viril, propriu maturității superioare, cum îl vedem la Dürer, la Shakespeare, la Cervantes, la Baudelaire, la Eminescu. Concepția romantică despre iubire, de la trubaduri și Minnesänger pînă la un Novalis și pînă la Eminescu, e asociată cu aspirația fantasmatică a cuplului în eternitatea neființei. Concepția aceasta, care e a lui Tristan și a tradiției cavaleresti, a fost totdeauna inspiratoarea marilor pasiuni erotice.

Este logic ca această viziune cosmică să includă concentric sfera naturii, a societății și istoriei (de unde patosul politic) și, firește, ca simburile originare, Erosul. De aceea poezia de dragoste nu e la Eminescu o simplă expresie sentimentală (deși, evident, e și asta, ca firesc fenomen uman), ci are totdeauna un sens metafizic, pînă și în romanele vulgarizate mai tirziu prin transpunere muzicală. Pe lingă plopii fără sof, minunata romanță atît de populară, e străbătută de un fior al transcendenței, culminînd într-un final cutremurător.

Contemplînd acel „univers în semicerc”, pe care-l proiectase poetul, ne dăm seama că el a fost altceva decît autorul



Întîmplarea ca motiv dramatic

SÎNTEM obișnuiți să căutăm în permanență cauzalității, să cerem explicații logice, să cercetăm conexiunile nedivulgate ale evenimentelor. Ion Băieșu ne invită însă, în noua sa piesă **Un bărbat, o femeie** (pe care, într-o versiune, a numit-o **Regina Lear**), să acordăm atenție și întîmplării. Cum adică pot fi determinate întorsături ale unui destin, de fapte aleatorii ; care, fortuite fiind, imprevizibile, sint antitetice față de rațiune. Dar poate avea hazardul un rol determinant într-o existență ? Problema veche, care i-a frământat pe filosofi de demult, de la Arcesilaos din Pitane, la Pascal și la Bergson. Engels a expus pe larg considerații materialist dialectice despre raporturile dintre necesitate și întîmplare. Probabilistica modernă caută, în diferite arii științifice, posibilități de a stabili anumite grade de constanță relativă în frecvența unor schimbări. Dar, firește, nu teoria chestiunii l-a interesat pe scriitorul nostru, deși — aici, ca și în alte piese — se vede că e preocupat de răspunsuri la întrebări fundamentale, pe care le pune și le rezolvă în felul său. Cele două personaje fără nume din lucrarea pe care o discutăm — un Bărbat pensionar (fost criminalist) de cam cincizeci și cinci de ani și o Femeie casnică, de vreo cincizeci de ani — se întîlnesc absolut întîmplător și intră în vorbă. Ca și în alte scrieri de-ale lui Băieșu, acesta e un mod specific de a stabili o relație umană ; care, ulterior, va genera un eveniment imprevizibil. Așadar, cei doi tăifăsuiesc vrute și nevrute despre viață și moarte, iubire și ură, tinerțe și bătrînețe, adevăr și minciună, trec, în goană, și prin citva parcele mai misterioase — substanța materiei, reversibilitatea timpului, pericolul cafelei pentru organism, triumhiul Bermudeilor — prilej pentru declanșarea comicului îmbeșugat, inimitabil al dramaturgului („realitatea e plină de haz — zice unul din personaje — totul e să observi umorul“). Nu sintem însă în ținutul comediei. În conversația atît de spontană și francă apar teme grave, tratate cu toată seriozitatea ce o revendică — de exemplu, problema educării copiilor : în spirit realist, sau cu false iluzii ? (Femeia a crescut trei fete — care acum o repudiază, n-o primesc în casele lor, după ce ea a fost silită să plece din domiciliul conjugal, de trădarea soțului) ; sau problema familiei : cum și pe ce se întemeiază ea, cît de morală și cît de socială e această celulă în cite un caz care pare a zice contrariul ?

Femeia a trăit treizeci de ani cu unul despre care de-abia acum își dă seama că nu l-a cunoscut, iar Bărbatul a fost căsătorit de două ori și tot singur a rămas ; în schimb, după o întîlnire de cîteva ceasuri, acești doi oameni de vîrstă coaptă și cu atîta trecut în spate, cu gîndire matură, sint gata să se unească : au dobîndit brusc o mare încredere unul în altul, au găsit o cale de comunicare, ce le dă un sentiment nou, puternic. Căsătoria lor ar însemna resorbirea a două dezordini agitate, într-o ordine blindă.

Acum, însă, iese la suprafață filonul tragic, anterior abia presimțit. Căci din atît de bogatu-i depozit de observații autorul a imprumutat celor două biografii destul material, pentru ca ele să aibă și episoade dramatice (ce-i drept, poate nu îndeajuns de seriate). Dacă întîmplările din spovedaniile celor doi ar fi „dramatizate“ s-ar ivi o piesă arborescentă, cu multe dureri și mari tristeți, a căror sorginte principală e ingratitudea, ca și în tragedia bătrînului rigă shakespearian. Băieșu e digresiv, într-adevăr, dar niciodată liniar, iar în rotocoalele pe care le trasează în jurul intrigii e, adesea, adevăr curat în densitate dramatică. Prin ur-

mare, în clipa în care se așteaptă o încheiere fericită, un accident fără noimă curmă viața Bărbatului. Un accident. Și atunci ne dăm seama că Bărbatul, care, la începutul piesei, se ridică dintre spectatori, surizător, liniștit, ușor amnezic (a uitat, venind la teatru, că locul lui e pe scenă și s-a dus în sală !) într-o stare de hebetudine, de dezinserție din realitate, ne vorbește, vreme de două ore, de dincolo de moarte... Ne povestise (în dublă instanță, ca personaj și narator) o dramă simplă, zguduitoare, în care hazardul blocașe ultima puțință de împlinire a două destine.

Există în piesă și un tablou foarte scurt, în care se sugerează că Femeia n-a rezistat loviturii și s-a dus după Bărbat, întîlnindu-l în Cîmpiile Elizee. Dar e atît de concis și atît de îmbibat de poezie esoterică incit reverberațiile sale nu au rezonanța dorită de scriitor.

Lăsăm filosofilor problema verigii întîmplătoare din lanțul necesității, o scoatem și din perimetrul motivațiilor oferite de dramaturg, ce pot fi supuse discuției, ca și în alte producții ale dramaturgiei universale — **Medeea** lui Euripide ori **Celestina** lui Fernando de Rojas, **Femeia**

mării de Ibsen sau **A treia țepă** de Marin Sorescu, unde accidentul e sursă tragică și pivot al dramaticității, imbold spre reflecție și argument catarctic, moment de contrazicere violentă și definitivă a postulatului istoric, ori a legii morale. Și spunem, deocamdată, că, într-un chip concentrat, cu numai două personaje, Ion Băieșu a dat o piesă rezistentă, o comedie dramatică de fină analiză, lucrare de teatralitate modernă, în care ironia și mîhnirea se întreș uneori în culori puternice, iar omenia are un chip frumos.

POATE inspira un spectacol de interes sub mai multe raporturi. Și atrăgător. Cel de la Teatrul Național din Timișoara e astfel — într-o măsură. Intrucît în text se notează că acțiunea are loc în ziua de 1 iunie, s-a adus pe scenă un detașament de copii, cu funcție de cor ; protagonistul îi adresează unele din monologurile sale. Micii actori comentează prin cîntece și prin compuneri scenografice cu module colorate (pictor Virgil Miloia, care eludează însă neinspirat interiorul, atît de necesar gradării conflictului). Soluția e viabilă, nu și scenică într-o bună parte a reprezentăției, cînd dialogul astfel conceput nu se încheagă. Cel 12 copii (grupul vocal „Flores“) sint conduși mulțumitor, se desfășoară și se string conștiințioși. Ar fi fost de dorit ca spectacolul să aibă lumini, umbre și penumbre mai studiate. Bărbatul (Miron Nețea) are ceea ce îi e de trebuință personajului, afabilitate și locvacitate, o postură potrivită, eleganță gestică, firesc, umor. Nu-i lipsește decît scintea culminației dramatice. Astfel că impresia e de egalizare a stărilor. Larisa Stase Mureșan e aspectuoasă, sensibilă, aferată, cînd trebuie. Din păcate, își ignoră partenerul, pîrînd mai curînd a-l disprețui. Practică un joc cu prea curioase porniri declamatorii, poze cu fața la public, paroxisme artificiale cu ambele mîini dușe la cap, o mască emailată, pentru ca să ne poată realmente mișca. Pînă la urmă, Femeia e chiar inexpressivă.

Mai puțin stringent ca în alte dăți, Ioan Ieremia s-a dovedit atent cu autorul, mai puțin cu actorii și mai convențional decît îl cunoaștem în materie de cadru și atmosferă. Calitatea regiei sale stă mai ales în momentele de crispare cerute de piesă, curentate scenic. Dar valoarea spectacolului e în primul rînd de ordin repertorial.

Valentin Silvestru

Cătălina BUZOIANU:

„Am avut un an artistic bun“

— Cătălina Buzoianu, încheiați anul 1987 cu două împliniri : apariția cărții *Novele teatrale și premiera piesei* *Uriașii munților de Pirandello pe scena Teatrului „Bulandra“*. În consecință, îl socotiți un an fast ?

— Da, ambele bucurii sint îndelung visate de mine. Cartea e un fel de caiet de regie la spectacolul *Uriașii munților* — pe care doream să-l montez acum 10 ani, înaintea piesei *Să-i îmbrăcăm pe cei goi* la Teatrul Mic. Actuala premieră este o replică la acel spectacol, dar altfel construit, pentru că distanța în timp m-a obligat să-mi pun problemele momentului în care trăim și în ceea ce privește fondul său de idei și ca estetică teatrală. Nu știu dacă spectacolul seamănă cu celelalte ale mele, în nici un caz nu cred că se apropie de cele din ultimul timp, este, mai abstract — poate doar *Ivona Principesa Burgundiei* ar fi din aceeași zonă — și am simțit acest lucru de la lectura textului. Piesa este, de fapt, o meditație asupra filosofiei artei în general și a teatrului în special, iar implicațiile profunde, tulburătoare, realiste, în psihologia arhetipurilor teatrale de totdeauna, mi-a oferit puncte de contact cu realitatea.

Această realizare scenică este și o *ars poetica*, dar și un spectacol care se face la sfîrșitul unei cariere, după ce ai înțeles cite ceva din profesia pe care ai slujit-o toată viața. Am încercat să pun tot ceea ce știam cu, iar actorii au simțit foarte bine această nevoie de realitate a profesiei — nu este vorba de o realitate diurnă, ci de una interioară — astfel incît tot spațiul spectacolului este mai mult un spațiu al introspecției, visului, zborului, pornind chiar de la ideea de decor și de la toate reperele funcționale ale personajelor în raport cu spațiul teatral.

Demersul filosofic în această realizare scenică este acela al meditației asupra tuturor temelor artei și teatrului, asupra imaginarului și jocului, asupra arhetipurilor teatrale și mai ales asupra delimitării nete a celor două feluri de actori : clownii și saltimbancii. Bineînțeles, am încercat o tehnică a autonomiei visului în artă, în jocul actorilor și în modalitatea de transpunere scenică.

— În distribuție se întîlnesc actori ai colectivului din toate generațiile. Cum ați colaborat cu aceste naturi actoricești foarte diferite ?

— Trupa teatrului „Bulandra“, în acest moment, este excelentă și cea mai importantă realizare a spectacolului este tocmai spiritul de echipă, o echipă vie, tină, disponibilă, fanatică. Ei, actorii, au transformat rolurile cele mai mici în partituri la fel de consistente ca și cele protagoniste. Noli angajați al teatrului, Doru Ana, Răzvan Vasilescu, Oana Pelea, absolvenții Manuela Ciucur și Sandu Mihai Gruia, alături de ceilalți actori foarte talentați, Valentin Uritescu, Luminița Gheorghiu, Marcel Iureș, Răzvan Ionescu, împreună cu pilonii teatrului, Ion Caramitru, Ileana Predescu, Irina Petrescu, Constantin Drăgănescu, se întîlnesc într-o fuziune și o împătîmire a jocului, atît ca histrionism cît și ca meditație profundă și foarte arzătoare a propriei lor condiții în arta spectacolului. Nu știu dacă acest spectacol este modern sau nu, noi am dorit să fie actual, pentru că așa l-am simțit.

— Credeți că este un spectacol care ar putea fi receptat, în această lectură, și în alte zone culturale ?

— Cum se poartă astăzi teatrul în lume nu știu, dar în general ideile circulă în-

tr-o epocă și nu neapărat în mod livresc sau mimetic. Dacă spectacolul nostru cuprinde aceste idei înseamnă că este actual și pentru alți oameni, din alte zone. Am avut două reprezentații, spectatorii au fost impresionați și asta înseamnă că gîndul nostru a fost înțeles. Teatrul este important în viața cetății pentru că el pune în discuție, prin intermediul opiniei publice, toate problemele unui moment istoric. Spectacolul acesta sperăm să depășească handicapul de a fi înțeles doar de un public restrîns și să pună în fața oamenilor, spectatorii ai mirajului scenei, nu numai culisele și truda slujitorilor artei teatrale, ci și interiorul lor, spațiul insondabil al torturii sufletului omenesc. Există chiar o imagine scenică în acest sens, în care cei doi umili slujitori ai artei, personaje arhetipale ale istoriei teatrului, interpretate de Valentin Uritescu și Doru Ana, au un moment în care din sacii lor, în care-și cară singuri recuzita și costumele, își smulg, ca într-un ritual de harakiri (măruntaietele) zdrențele cu care spală scena. Noi am repetat foarte pasionat această piesă și am consumat o mare cantitate de experiență de viață. De aceea, fiecare actor își joacă propria condiție și de la această relație profundă cu realitatea am pornit spectacolul. Fiecare interpret încearcă nu numai compoziții individuale pe personaje, ci una de arhetip teatral, fiecare fiind, ca în commedia dell'arte, un personaj pe o schemă fixă a istoriei teatrului. Este o operă care pledează pentru magia teatrului, pentru eliberarea totală de toate spaimele și toate fantomele ce ne torturează existența și pentru plutirea într-un spațiu al libertății absolute, care este poezia teatrului. Socotim acest spectacol și un omagiu adus operei veșnice a lui Pirandello, la împlinirea a 50 de ani de la moartea autorului.

— Cum ați rezolvat finalul spectacolului, știut fiind că piesa era neterminată ?



— Ultimul act îl jucăm fără cuvinte, pe *Recviemul lui Mozart*, interpretat de corul „Voces Primavera“ și orgă. Întreaga muzică este prelucrată de Claudiu Negulescu pe vocalize și voci de copii. Este acest spectacol și un omagiu adus artei străvechi a teatrului, comunicării între actor și public, credinței noastre că teatrul merge înainte prin orice intemperii ale istoriei, pentru că el este necesar în viața spirituală a oamenilor.

— Orice om împătîmit al meseriei sale are la încheierea unui act al lucrului său multe alte proiecte. Ale dv. sint numeroase ?

— Da. Am de predat editurii două cărți, una despre Pirandello și alta de portrete cu implicații în viața noastră cotidiană. Voi monta, probabil, piesă lui Dumitru Radu Popescu, *Dalbul pribeag*. Doresc să dramatizez un titlu al scriitoarei Marguerite Duras. Am un gînd în legătură cu un text al lui Beckett. Am terminat o schiță de operă în concert, *Labirint* a Lianel Alexandra, pe care s-ar putea s-o lucrez pe o scenă, am încă o invitație, să montez o altă operă, *Domnișoara Cristina* după Eliade, și o invitație la Teatrul „Taganka“ — neperfectată încă — unde voi lucra, probabil, *Pescărușul* de Cehov ; și cine mai știe ce va aduce anul următor...

— Noi vi-l dorim cu realizări pe măsura proiectelor, spre bucuria spectatorilor dv.

Interviu realizat de Ioana Moruzi

Eminescu, Goethe și Ovidiu

„Pină într-atita arta e disimulată cu artă”

Ovidiu

STUDIUL adincit al tezaurului lexical eminescian ne dezvăluie neîncetat noi fațete în confruntarea cu mijloacele majore de expresie ale liricii universale. Așa este cazul și cu termenul „artă” fixat în literatură cu o multitudine de sensuri în opera lui Ovidiu.

Nu este locul aici să facem o amplă incursiune pe tărîmul „artei” înțelegând un complex de procedee și mijloace, specifice omului și iscodite de el, în opoziție cu ceea ce ne oferă și ne impune natura. Ne propunem doar să relevăm unele conotații particulare ale noțiunii, așa cum transpare ea la trei mesageri de anvergură ai poeziei europene: Ovidiu, Goethe, Eminescu.

Poetul latin a elaborat o **Artă a iubirii**, ceea ce-l recomandă drept codificatorul bimilenar al „amorului rețlar” și tot el, lărgind sfera aplicabilității „artei” se întreabă: „Dar unde nu pătrunde arta?” — ca în final, să ne răspundă: „Toată strădania noastră în artă e pusă: speranța ni-e toată în ea!” Trebuie să recunoaștem că frazele de mai sus exprimă la modul poetic, elevat, aspirația din todeauna a umanului de a depăși condiția naturală, după cum apotegmele de mai sus pot fi invocate ca prefigurind — desigur, tot în sens poetic — spiritul iscoditor, tehnologic, ultramodern, enunțat în formula azi de largă circulație: **Know how**.

Ovidiu, acest incomparabil — **praeceptor amoris** — uzează și abuzează de „artă” în toate accepțiunile imaginabile: o atașează darurilor **Venerii** (**blanda ars**, însă și... **Veneris furtum**), ne reveală, oricic, rolul ei civilizator și pacificator (**placida ars**), dar ne face și să ne întrebăm, precum în **Ars amandi I**, 386, dacă avem vreun temei „să ne încredem în subterfugiile ei”. Aplicind

„artei” principiul numit de alexandrinii **poikilia** — variația — în funcție de stări, peisaje și împrejurări, marcele bard al Romei și al Tomisului getic proclamă efectul salutar, catartic al artei în distihul: „Starea de spirit de este schimbată, schimbată să fie și arta: / Rele pe lume sint mii, mii și speranțele artei”.

În **Metamorfoze** (III, 158 și urm.) prezentindu-ne sălasul Dianei, o poșteră într-o pădure, ni-l descrie ca pe un cadru în care „natura, cu geniul ei, a simulat un elaborat artistic”, pentru ca, în alt loc, un tablou asemănător să ne fie înfățișat ambiguu, ori ca un produs al naturii, ori ca o creație artistică, conștientă. Aici, ca și în numeroase alte exemple, transpare înțelesul specific al „artei” la Ovidiu, ca simulare și disimulare, acoperind o arie semantică bogată, marcată frecvent prin termeni precum: **cultus**, **sollers** și **operosus**, apoi **callidus** și **ingeniosus**, denumirile **artifex** și **doctus** — toate beneficiind de o articulare meșteșugită și contrapusă „ponderalului inert” (**pondus iners**).

În vecinătatea vocabulelor înșirate (fără să epuizăm catalogul procedeelelor „artistice” ovidiene) ne întîmpină iar „artele” — la plural, întocmai ca la Eminescu și Goethe — și, nu în cele din urmă, termeni din panoplia nu chiar lăudabilă a „artei”: **dolus**, **versutus** ș.a., semnificind fațetele înșelătoare ale „meșteșugăreților”.

Dar să nu uităm că la Ovidiu, în polisemia impresionantă a „artei” sale, aflăm și formula de cea mai reconfortantă și modernă rezonanță, precum **ars nova** și să reamintim, de asemenea, că poetul latin este plămăuitorul mitului pygmalionic, reprezentare tulburătoare a idealului artistic în literatura și plastica universală, secundat peste veacuri de Eminescu în poemul **Apari să dai lumină**.

Specificitatea „artei” ca „joc” (**lusus**) la acel „Jusor amoris”, care a fost Ovidiu, cunoaște o replică la Eminescu, definită în fresca dramatică **Mureșanu**, prin manevrele „astuților”. Să se rețină vocabula latină



uzitată de poetul nostru, echivalentă „șireților” care pervertesc, în viziunea croului eminescian, mersul istoriei, transformind „cartea” ei într-un panopticum de „înșelători și înșelați”. Faptul îl face pe Eminescu să caracterizeze, în autentic spirit ovidian, „panorama deșertăciunilor” ca un „fals op de artă” — citește de „violencei”. Aidoma lui Ovidiu, Eminescu recunoaște și acțiunea nefastă a... „plăcerilor șirete / Ce string în lanț de roze a cugetării cere” (**Povestea magului...**).

Dovadă că poetul nostru gindea și fraza și în această privință „clasicizant” este atașarea epitetului homeric și... ovidian lui Ulise — „cel mult meșteșugăreț” (în alt loc redat prin „mult iscusitul bărbat” — **polytropos Odysseus** la Homer) și nu mai puțin semnificativa invocare în context a personajului mitic: „Sirena desmierdării de moarte purtătoare”, ceea ce ne duce cu gîndul la acele **doctae Sirenes** din cartea a V-a a **Metamorfozelor** ovidiene.

Dar echivalența „artelor” cu „fraudele” — **magicae fraudes** sau **artes** la poetul latin, cu referire la Medeea, cum ne întîmpină și în **Heroida XVI** — Elena către Paris, v. 17: **lusimus arte virum** („l-am păcălit pe bărbat prin vicisug”) — își află o expresie dintre cel mai pregnant la Eminescu. În **Glossă**, de pildă: „...Tu în colț petreci în tine / Și-nțelegi din a lor artă / Ce e rău și ce e bine” — unde „arta” se acoperă, indubitabil, cu „meșteșugirea” infamată nu o dată de confratele latin.

În același registru „fraudulos” al artei

se înscriu preceptele ovidiene: **fallite fallentes** („înșelați-i pe înșelători”) ca și **ludite și sapitis** („jonglați, dacă sințeti deștepti”).

Dar să nu trecem cu vederea că Eminescu nu era în nici un caz străin de „idealele arte” (**ingenuae artes** la Ovidiu) și că genialul bard carpatin își reprezenta arta, în primul rînd, în monumentalitatea ei — în **Împărat și proletar**, de pildă, ca „deschidere” a spiritului, eflorare, am spune, a Umanului prin actul artistic — ca „simbol al vieții” — după profunda și fericita expresie a lui Goethe.

Titanul de la Weimar ne impune și el alăturarea de Ovidiu și Eminescu în problema ce o discutăm. Într-adevăr, în **Ifigenia în Taurida** (v. 1868 și urm; cf. 1919 urm.) citim: „Natura nu l-a părăsit pe slab / I-a dat plăcerea de a se strecura, / L-a învățat chiar artă”. Reforitor la aceste „arte” goethene (germ. **Künste**) un comentator englez avizat glosează că ele transcriu latinescul **artes** — „artifices”, rudate corespunzător în engleză prin „cunning devices” — „manevrele abile și violente” — evocate, cum am văzut, în poziții specifice, la Eminescu și Ovidiu.

Ajunși la capătul mult prea succintelor, dar — credem — sugestivelor considerații de mai sus, fie-ne îngăduit să reamintim adagiul ovidian: „Este o artă să știi să-ți tănuiești arta” (**ars est artem eclare**) — constatare și exhortație, totodată, cu vaste aplicații și implicații în universul artei ca și în viața socială.

Grig. Tănăsescu

OPINII

Schimbarea instrumentației critice

NU demult, privind un spectacol de teatru cam aiuritor, cineva s-a apucat să spună că nu înțelege nimic din el. Atunci interlocutorul, ca un aer de suficientă vexată, i-a răspuns: „E normal. Îl judeci cu instrumente depășite. Schimbă-ți instrumentația și atunci o să înțelegi”. Ușor de zis. Se pune chestiunea: dacă poți. Și, mai ales, dacă e bine s-o faci, în toate împrejurările.

Tot așa, am parcurs recent un foarte frumos eseu cu privire la un poet important, scris de un critic valoros. Nu înțelegem nici eu prea mult din acel poet, iar alți mulți concetățeni și convecțori mi împărtășeau rezerva. Criticul ne sfătuia însă, pe toți, să ne schimbăm radical instrumentația judecătorească, făcîndu-ne oarecum, pe toți, vinovați de întepenire și opacitate, promițîndu-ne la capătul acestei conversiuni satisfacții copioase. Atita ni se cerea: să judecăm altfel, cu alte instrumente, adoptate poeziei în cauză, pină cînd aceea, din abraacadabrantă, să devină bună. Mai important era ca poezia să devină, la curs forțat, bună, decît ca noi să ne păstrăm criteriile cu care am judecat literatura decenii în șir.

Evident, criteriile de aprehendare a faptului artistic nu pot rămîne aceleași în **aeternum**, cum nici acesta nu poate rămîne. O cotă de înnoire însoțește orice decurgere, legitimează, probabil cu o anumită întîrziere, toate „revoluțiile” din artă. Dar cit de mare e această cotă? Și cită „revoluție” există în faptul abraacadabrant, în opera de neînțeles? Oare ajunge ca un lucru să pară bizar, incongruent, ca să te simți depășit? Oare ajunge să nu găsești, cu oricîtă bunăcredință, semnificații într-o operă (sau să le simți trase de păr) ca să te crezi dintr-o dată culpabil? Dar atunci, la limită, nu mai poți refuza nimic. Orice „nu!” îți este denegat dinainte, este ilegitimat de faptul că ai, totuși, niste criterii. Cineva se găsește să vină să-ți spună: Aruncă aceste criterii, sînt vetuste, sînt prăfuite, nu mai operează. — Pină unde, zici, să le arunc? — Pină unde încape enormitatea, licența, arbitrarul, dezagregarea semantică. Și de aici mai e un pas pină la a le arunca de tot.

Ajuns la acest prag de schimbare neconținută a criteriilor, de pulverulentă prin continuă adaptare a instrumentaru-

lui critic, orice „cumințenie” se vede amendată, orice nebum își poate face în artă legea lui. În aceste condiții arta care este, să zicem, ceea-ce-vezi (simți) și ceea-ce-îți-pare-că-vezi (simți), devine tot mai mult ceea-ce-îți-pare-că-vezi (simți) și tot mai puțin ceea-ce-vezi (simți) cu simțurile legitimate de cultură. Și orice ins căruia i se pare că vede (și ce teritoriu uriaș, virgin este în această părelnicie!) vine să te mute din strîmtoarea culturii și să-ți deschidă ochii întepeniți de tradiție. Și orice lucru care a fost aruncat cu dezinvoltura neghiobiei devine purtător de sensuri adînci, oculte, înnebînd criteriile. Și pe aici se instalează o stare de aproximație și de diletantism, în care totul pare că semnifică, pină cînd nu mai știi bine unde te afli. Și cînd vine cineva să facă puțină ordine ori să spună un modest „nu!” unei opere monstruoase, găsește acolo hermeneuți cu spada în mînă, famuli năvăliți în acultură care îi cer întîi și întîi să dezarmeze, să-și schimbe instrumentele.

Dar nu sînt numai aculturalii care cer lucrul acesta. Sînt și supraculturalii, — căci există un exces în orice. Și există și un (inceput de) delir, la unii, a căutării de semnificații, a impunerii de semnificații. Un pasionant joc al semnificațiilor posibile se întemeiază pe opera incongruentă, se alimentează din neclaritatea ei. E un instinct, probabil, al descifrării care se satisface în oțioase combinații intelectuale. El vine de la jocurile rebusiste care au, și la noi, un teritoriu destul de mare de expansiune; cuvinte încrucișate, criptograme, șarade pasionează publicul în tren, în orele libere, puțin peste tot: revistele de resort sînt foarte căutate. Ar fi greu, deci, să negăm un asemenea instinct la spiritele cele mai imediate. La cele cu instrucție intelectuală el capătă, fără să piară, o afinare specială, se deplasează pe lucruri specioase și începe acolo activitatea de decodare a incongruentului artistic cu o plăcere asemănătoare. Orice stupiditate își găsește hermeneuții. Iar cînd, neavînd spirit rebusist, spui că e stupiditate, te trezești vetust și cu conștiința culpei de a nu-ți fi schimbat criteriile la timp. Ca în Aria Calomniei („Et la fin le pauvre diable / malgré lui se sent coupable”) respectiva persoană căreia i se spusese că trebuie să-și schimbe instrumentația începuse să aibă, slabă de

inger fiind, îndoilei în ce privește capacitatea ei receptoare, inghițînd explicații verzi și uscate de la fericitul decodator al operei.

EXISTĂ, în cultură și artă, locuri „virane” unde exegeza, semantica și hermeneutica pot face case, unele durabile, de bun gust, racordate la trasee magistrale, altele riscant-dezordonate și piezișe, cu damnația întîmplătorului ascunsă sub ostentația noului. Legitimizatorii nu lipsesc pentru orice, dar în loc să facă ordine ei dezagregă de fapt firele urbanistice, stabilitatea construitului, și pun, vorba lui nenea Iancu, nimicul să miște. Geografia spirituală se tulbură. Umflat hipertrofic. Ceea-ce-îți-pare-că-vezi suplantează ceea-ce-vezi, chemînd la evanescență. Scăpat din chingile bunului simț, eseisticul (adică încercătorul) devine trăznitor. Iar tu, trăznitul, ești invitat să te... adaptezi.

Clasicismul, cu predominanța lui raționalistă, nu avea asemenea probleme. Dincolo de cîteva eventuale aluzii, nu se tot decalifica și nu se tot decripta trama, care, lucrînd cu psihologii sau propoziții încheiate, era ușor de urmărit. Cînd s-a produs „scandalul” romantic el era în formă, culoare, accent, aspirație, dar nicidecum în criptarea semnificației, stanțele lui Victor Hugo fiind la fel de inteligibile ca ale lui Racine, ca și, mai acum în urmă, ale lui Sully Prudhomme, Baudelaire, Verlaine, și chiar Eluard să zicem. Anouilh scrie la fel de clar ca Beaumarchais. Cu un instrumentar forțat pe Corneille poți veni pină la mijlocul secolului XX, și mai încoace. Cu el înțeleg foarte bine dramaturgia sovietică, britanică, americană de azi, — de ce să-l schimb? De ce să-l vind pe Rilke pentru elucubrațiile unui împușcător de vorbe nedecontate? Sau să arunc criteriile cu care îl înțeleg (simți) pe Labiș, ca să mă descurc în meandrele unui logoreic stupid? De ce să „văd”, neapărat, cu orice sacrificiu, unde nu prea e nimic de văzut? Primesc, deci, îndemnul criticului cum grano salis. Și, încercînd să curăț mereu de rugină un instrumentar descins de la lumea greco-romană, refuz invitația de a-l arunca în dezagregare de dragul primului venit elucubrant.

Paul Everac

Golurile pădurii

● **POETUL** Zamfir Vasiliu (n. 28 mai 1922) ne-a părăsit cu două zile înaintea anului cel nou. Poemele din cartea **Cupola anotimpurilor** sînt veritabile peisaje vibrante, miniaturi izvorite dintr-un suflet romantic pur. În 1970, cînd scria aceste versuri — după o îndelungată și generoasă activitate jurnalistică, inclusiv de demnitar diplomatic — Zamfir Vasiliu își depășea aspirația spre intimism într-o vocație lucidă de pictor-poet cu nețăgăduite proiecte ecologice militante: „Să dobori un copac vinjos e ca și cum ai uide un voinic / Niciodată n-am doborât și nu vreau să dobor viață, / Mă dor golurile defrișate ale pădurii / Mă dor copacii doborîți de furtună și de trăsnet”.

Multiple cu adevărat crau **Fetele orei**, în sufletul acestui veșnic insetat de bucurii, care a numit astfel un volum de versuri apărut în 1974. Descinzînd în sinele său mai întotdeauna liniștit și senin ca o briză timpurie de primăvară, romanticul involburat evoca rînd pe rînd toate meagurile pe care curg neînfrînte riurile și fluviile iubirii lui spre ocean, spre mare, simboluri ale necuprinsului. Scrutînd cu minuție tot ce pulsează în juru-l, poetul se bucură el însuși ca un copil de fiece imagine a Frumosului dăltuit de Natură, dar și a Adevărului construit de mîntea și mina Omului. În **Tărîmul iubirii** (1981), aflăm o serie de alte miniaturi care stau, aș spune, sub semnul unui „lirism social” populat înainte de toate de om, această „catedrală moleculară”, cum a numit-o un mare savant al veacului nostru. Care ar fi cheia edificării unei astfel de catedrale, incît ea să dureze veșnic? Răspunsul poetului care a înfrînt prin seninătate tristețea e limpede — surisul: „Mă încălesc / lingă surisul oamenilor. / Cîntecul mi-l cresc / pe pragul / sfîntelor lor bucurii... / Dacă surisul ar fi o floare, / aș răsădi-o pretutindeni / ca să înflorească pe toate chipurile. / Dacă aș fi Prometeu / aș aduna toată lumina în zîmbet, / și l-aș dărui oamenilor.” Un vis frumos și desigur posibil în ordine poetică, de vreme ce l-a gîndit un suflet de poet. Dar putem oare suride chiar în fața Morții? Paradoxală întrebare tragică la care, totuși, poetul a dat în poemul **Dănuirea** un răspuns egal și el cu un pastel filosofic: „E parcă mai puternic mirosul de rășină / După ce bradul cade lovit la rădăcină...”

Mi-e greu să cred că l-am putea contrazice pe Zamfir Vasiliu tocmai acum, cînd respirăm miresmele poeziei sale.

Constantin Crișan



O CARTE excepțională și zguduitoare este **Model de copilărie** de Christa Wolf*), cu siguranță cel mai bun roman de un autor contemporan tradus în românește anul trecut. Este al patrulea volum apărut la noi din opera binecunoscutei scriitoare din R.D.G., unul dintre marii prozatori de astăzi ai lumii și foarte probabil o viitoare laureată a premiului Nobel pentru literatură. Christa Wolf este un artist eminent, un artist strălucit, ce minuieste cu virtuozitate complicate și dificile procedee narative; totodată — sau, poate, în primul rând! — este un scriitor pentru care adevărul constituie o țintă obsedantă și dureroasă, permanent propusă, a literaturii. Dificultatea și complicația provin din acest efort, artistic și deopotrivă moral, asumat în chip dramatic: reprezintă efectul unei căutări încordate și neliniștite, al unui demers crescut epuizant, nu decurg din plăcerea devitalizată a exercițiilor de stil. Real și remarcabil, rafinamentul prozei sale devine un indiciu de forță, fiind străin de orice bizantinism. Christa Wolf știe, desigur, că literatura este amenințată cu dispariția atunci când, din diferite motive, încetează să mai fie o artă; dar știe și că o literatură care nu mai vrea să fie decît literatură începe să moară. Ispita purității vestește întotdeauna declinul. În romanul său, care este și un document de conștiință literară, Christa Wolf se și referă, de altfel, la acest proces, dintr-o perspectivă a cărei înălțime îi sporește gravitatea și tensiunea: „În cazul ideal structurile trăirii ar trebui să se suprapună cu cele ale povestirii. Aceasta ar fi tocmai starea spre care tindem: exactitatea fantastică. Numai că nu există teh-

*) Christa Wolf, **Model de copilărie**, traducere și prefață de Octavian Nicolae, Editura Univers, 1987.

„Model de copilărie“

nica aceea care să permită transpunerea unei impletituri incredibil de complicate, ale cărei fire sînt incilcite conform unor reguli foarte stricte, în limbaj linear, păstrînd-o totuși intactă. Vorbînd de straturi suprapuse, de «nivele ale narațiunii», recurgi la denumiri vagi și falsifici procese reale. Procesul real, «viața» a mai făcut între timp un pas, dorința de a o surprinde la ultimul nivel rămîne mereu neîmplinită, poate nici nu e permisă». Și totuși, **exactitatea fantastică** nu rămîne în romanul Christei Wolf doar o năzuință: devine un atribut, fără îndoială cel mai impresionant, al acestei cărți — o carte, încă o dată, excepțională și zguduitoare.

Model de copilărie (în original, **Kindheitsmuster**: în limba franceză romanul Christei Wolf a fost tradus, tot în 1987, sub titlul **Trame d'enfance**) este o carte polemică. Polemică nu atât (sau nu numai) față de o anumită literatură și față de reprezentările ei; polemică față de mentalități și deprinderi ce vizează non-implicarea, abstragera, autoabsolvirea. Autoarea știe că „niciodată oamenii n-au trebuit să uite atât de mult, ca să poată funcționa mai departe, ca oamenii printre care trăim”; dar știe și că „păcatul capital al epocii noastre” este „acela de a nu voi să te cunoști”. Romanul său privește de aceea, în egală măsură, amneziile interesante și manipularile memoriei, uitarea confortabilă și memorările tendențioase; și nu este omisă nici uitarea ca soluție de supraviețuire; dar memoria este considerată un „act moral repetat”, un act de curaj în „era pierderii universale a memoriei” și totodată un pas către asigurarea viitorului ca spațiu al speranțelor, „trebuie să ne dăm seama că prezența de spirit este posibilă numai pe temeiul unui trecut viu. Cu cît amintirea pătrunde mai adînc, cu atît mai mult spațiu rămîne pentru țelul speranțelor noastre viitorul”. Începîndu-și cartea cu un citat din Faulkner, „Trecutul nu e mort; nu e nici măcar trecut”, Christa Wolf adaugă — „Noi îl desprindem de noi și ne facem că nu-l cunoaștem”. Romanul său constă, esențial, într-o chinuitoare tentativă de recuperare a trecutului, uitat, ascuns cu grijă, tabuizat, învăluit în frazeologie standard, o recuperare cu dublu caracter: de asumare și de cunoaștere.

Însăși formula compozițională a cărții rezultă din acest dublu scop, **Model de copilărie** impletind, la propriu, într-o foarte densă țesătură narativă, un jurnal de creație și o reconstituire. Semnul de recunoaștere a fiecăruia dintre cele două registre este persoana întrebuițată, tu

pentru jurnal și ea, un personaj dinadins detașat, rupt de sine, proiecție exorcizantă a unui eu scîndat, pentru reconstituire. Ea poartă un nume, Nelly Jordan, și este un alter-ego, produsul unui necesar exercițiu de îndepărtare și apropiere de sine („a! de ales între a rămîne mut ori a trăi la persoana a treia”); reconstituirea, a cărei eroină este, se referă la sumbra perioadă a dictaturii lui Hitler, trăită, suportată, asimilată nu ca împrejurare excepțională, ci ca viață cotidiană, ca viață de zi cu zi, ca viață pur și simplu. Nelly este un copil normal dintr-o familie germană normală; părinții sînt mici comercianți în orașul Landsberg an der Warthe, „adînc ancorat în literatura germană și în sufletul german”. Are șapte ani în 1936, va avea 16 la sfîrșitul războiului. În 1945: abia atunci va afla, cu neîncredere și stupeoare, că trăise sub dictatură. Crescută cu salutul „Heil Hitler!”, se va obișnui cu greu „să zică și ea «bună seara» și «la revedere»”. În acest plan, romanul reconstituie și recuperează „repetițiile cotidiene, care constituie «viața»”. O viață halucinantă, percepută și trăită însă ca normalitate. Copiilor li se dau pentru exercițiile de scriere texte exaltat naționaliste, „Eu m-am născut să fiu german / Și pînă în străfunduri sînt”. Cînd li se cere să dea exemple de „denumiri de sentimente”, elevilor li se pretinde să spună „curaj”, „eroism”, „credință”, „nicidecum”, „modestie”, „leamă” sau „prefăcătorie”. Profesorii își admonestază elevii spunîndu-le că „Führerul lucrează zi și noapte pentru noi și voi nu vă puteți tine gura nici măcar zece minute?”. Totul în această carte compune un tablou al ororilor disimulate, al monstruoziității insinuante în obișnuit, devenit obișnuit, intrat în „normalitate”. Evocînd, reconstituînd, rememorînd epoca dictaturii naziste, Christa Wolf o face însă implicîndu-se, mergînd pînă la rădăcina lucrurilor. Nu se absolvă, nici nu se auto-flagelează; încearcă să se clarifice, încearcă să clarifice. O vizită făcută în 1971 în orașul natal, acum aflat în Polonia și numindu-se Gorzow-Wielkopolski, împreună cu Lenka, fiica ei în vîrstă de 16 ani, exact vîrsta pe care o avea Nelly Jordan la plecarea în refugiu, ce avea să se numească apoi strămutare, îi oferă povestitoare posibilitatea de a asocia modul de a gîndi și reacționa al celor două adolescente, un alt chip de subliniere a temei responsabilității.

DACĂ evocarea unei copilării sub dictatură — fără conștiința faptului — ocupă

locul central în romanul Christei Wolf, esențială în **Model de copilărie** rămîne totuși problematica asumării și a implicării. Reconstituirea capătă sens în contextul în care propune o luare la cunoștință tocmai prin descrierea mecanismelor care au făcut posibilă orbirea. Despre intoxicare, „despre hipnoza colectivă s-a vorbit și se vorbește mult, dar în termeni abstracti și inevitabil mistificatori. Christa Wolf își însoțește însă meditațiile, dramatice, chinuitoare, impinse pînă la coșmar și nevroză (e citat, de altfel, Robert Musil, cu „N-ai de ales decît între a accepta aceste timpuri joshnice (a urla împreună cu lupii) sau a te nevroză”), cu o minuoasă, fantastică exactitate a detaliilor concrete. Banalitatea este mai fioroasă decît neobișnuitul. Și, mereu, aceeași întrebare, preluată, în text, de la polonezul Kazimierz Brandyś, „Ce-i face pe oameni capabili să trăiască sub dictatură?”, cu serii de răspunsuri ce se completează și uneori se contrazic, într-o mișcare a gîndului ce respinge reflex orice simplificare, orice uniformizare. Poate, răspunde naratoarea, „Capacitatea de a învăța să-și limiteze curiozitatea la domeniile neprimejdioase pentru ei”; poate ascunderea de sine însuși a propriilor sentimente, poate confortul de a fi și de a te lăsa anihilat („Definiți prin ceea ce nu erau, nu li s-a cerut decît să rămînă un zero. Iar acest lucru pare să nu ne cadă greu. A lăsa să-ți treacă pe lingă urechi, a trece cu vederea, a neglija, a lepăda, a te dezobisnui, a uita”), poate frica atât de adînc înrădăcinată încît nici nu mai poate fi numită frică, poate pentru că „unui om care se ferește să sară în ochi nu-i mai sare nimic în ochi” etc., etc.: un sir extenuant de interogații și de ipoteze ce conferă acestei cărți valoarea unui act moral profund tulburător și angajant. Marea literatură nu este niciodată numai literatură.

Christa Wolf intră astfel în limba română cu una dintre cele mai reprezentative scrieri ale sale. Prozatoarea, care anul trecut a publicat un roman de mare răsunet, ce are punct de pornire catastrofa nucleară de la Cernobil (**Störfall. Nachrichten eines Tages**, Caz de defecțiune. Stiri de o zi), a avut șansa unei excelente traduceri, făcute de germanistul ieșean Octavian Nicolae, care și-a trecut de altfel doctoratul cu o lucrare despre „Modalități narative în proza germană contemporană, cu deosebire la Günter Grass și Christa-Wolf”. Atent, nuanțat, studiul său introductiv este binevenit și oferă cititorului român suficiente indicații despre natura acestei cărți extraordinare care este **Model de copilărie**. Îi semnalez apariția cu bucurie.

Mircea Iorgulescu

Spațiul teatral

CITITORUL (spectatorul) care observă cu atenție „locul teatral” imaginat de W. Gombrowicz este de la început cuprins de mirare. Rareori se poate întîlni un text teatral atât de bine ritmizat prin însăși proiectarea sa într-un timp spațializat. Se simte cu ușurință cum pe dedesubtul lui curge o melodie concepută în mai mulți timpi. Debutul are o lentoare dulce. Personajele se exhibează prin mișcări le-nese ca într-o reverie vizualizată. Spațiul este în așa fel ornamentat (biserici în ruine, circiumi, castele) încît să poată sugera efecte sigure de stranietate. Peisajul tipic pentru „la belle époque” începe să prindă contururi. Și deodată în spațiul teatral al scriitorului polonez se instalează o altă mișcare. Starea alegră pătrunde în gesturi și cuvinte. Replicile se ciocnesc între ele, pocnesc și „orba scriitorului, din cînd în cînd **cuvintele crapă** de prea mult sens sau din lipsă de sens. Cînd intriga pare să se inscrie într-o direcție liniară crescîndă, — textul explodează datorită unui eveniment-surpriză (moarte, revoluție, război), mișcarea centrifugală rămînînd suspendată într-o ipostază oarecare, ca într-un vis întrerupt.

Fără îndoială că W. Gombrowicz este un spirit barochizant, născut din apele reziduale ale manierismului din secolul XX și ale spiritului literaturii de avangardă de la cumpăna celor două veacuri. Dramaturgia sa se găsește sub zodia celor două simboluri de extracție barochizantă: **Circe** și **Păunul** (J. Rousset), adică **melamorfoza** și **ostentația**. Personajele scriitorului polonez se destabilizează, se recompun în alte ipostaze sau se repliază într-un imens delir verbal, cuibărindu-se astfel într-un adevărat vid existențial.

Ca și alții alți scriitori contemporani, W. Gombrowicz a conceput un spațiu degradat în care se mișcă personaje degradate, incitate de valori degradate. Un adevărat desmăț de cuvinte dezarticulate pecețluiește această lume buimacă, gata să se descentreze sub ochii cititorului (spectatorului). De fapt, în universul teatral imaginat de scriitorul polonez nimic nu rămîne fixat într-un sens major, situațiile limită (moartea, revoluția, războiul) metamorfozîndu-se în spectacole de tip carnavallesc.

Textualizată sau reprezentată pe scenă, viața cotidiană este înfățișată de scriitor ca o imensă parodie. De aceea și personajele sînt concepute ca niște mecanisme acționate de stereotipii afective, gestuale sau verbale. Omul din dramaturgia gombrowicziană trăiește existența ca o imensă repetiție. Acționate **din afară**, personajele nu ajung în stadiul de individualizare ele fiind simple **roluri** înscenate de marile mecanisme ale vieții.

Venite din existențialism (Camus, Sartre), lecțiunile teoretice ale scriitorului polonez pun în lumină o interpretare bazată pe opțiuni reductioniste foarte personale. Fără îndoială că relația absurdă dintre individ și existență este de sorginte camusiană, ca și ipostaza omului ca **actor**, ca **rol**. Din această cauză personajele sale nu sînt nici esențe prefixate, nici ființe care se fac prin fapte (Sartre), ci simple **roluri** repetitive. De fapt, în toate stadiile sale de manifestare, omul din universul dramatic gombrowiczian nu depășește stadiul rolului de **clown**. Zimbitori, hazlii, jucăuși sau somnolenți, lascivi și visători clownii din teatrul lui W. Gombrowicz reprezintă lumea în stare de deriziune, existența ca suprafață, viața ca aparență,

PIRAMIDA existențială imaginată de scriitorul polonez are în vîrf un dumnezeu mort, iar dedesubt, regii, prinții, valeții, preoții, bătrîni și tinerii sînt la fel de aplatiizați, striviți de o unidimensionalitate vagă, dincolo de care se găsește o **masă informă**, rar impulsională de o slabă dorință de rebelire singeroasă, instinctuală. Fără îndoială că W. Gombrowicz este un nihilist mascat, deghizat, dar nu trebuie să uităm că nihilismul său are o funcție activă, ca și în opera dramatică a lui Fr. Dürrenmatt și M. Frisch. Utopia viitorului (**aiici**) incert, (**acum**) incert, rămîne doar o supoziție în planul unei acute dialectici a negației. Omul gombrowiczian nu este nici un „modern intîrziat”, nici un „contemporan al viitorului” (Pauwels și Bergier), dar nici un „ouvrier de la Terre” (Teilhard de Chardin), fiindcă el nu are trecut, nu are prezent și nu are responsabilitate. El nu este decît un vag proiect aruncat în existență, unde se rostogolește în neant. Între lăcerile Ivonci, înecată (ucisă) cu un os de pește, (**Ivona, principesa Burgundiei**), cununia ubuescă a lui Henric (**Cununia**), voma existențială a profesorului, somnolența erotizată a Albertinei (gnoală) zonele erogene ale contelui Chermie, acționat doar de vagi pulsțiuni libidinale (nudul cadavru-lui, nuditate, goală) nu se instalează (**Opereta**) decît un spasm de „durere comică”, de „scleroză cerească” a „patosului sentimental”, lichidat și el în cele din urmă de strigătele dezarticulate ale unor personaje descentrate cu o funcție, de obicei periferică în teatrul scriitorului. Clowneriele se string astfel în cuvinte fără sens (piti, piti, mniutubabum, glugluglugu etc.). Peste acestea este proiectată starea de scribă existențială a profesorului, sughițul său intempestiv

sau scurtele pulsțiuni de violență ale valeților-lingători de ghetle nobiliare (să căsăpim, să hăcuim să sugrumăm etc.).

Și cînd delirul verbal agresiv se instalează între personaje, ca o **formă** menită să **deformeze** relațiile umane interindividuale, cuvintele intră într-un desfrîu asociativ colosal, retorica grotescului carnavalesc căpătînd proporții asemănătoare cu cele din farsa absurdă a lui Jarry. E. Ionescu și S. Beckett. Între bețiv, Henric, mama și Vlad (**Cununia**) replicile se schimbă printr-o aglutinare continuă de sensuri și nonsensuri. Enunțuri de tipul: **Mania, porc, Mania poarea, porc din porc, porc, porc, o sticlă de porc amărui** indică o stare de explozie instinctuală, produsă prin contaminare (**Cununia**), pînă cînd fluxul verbal delirant scade și se reinstalează ordinea, tăcerea (fiiți mai înțelecători... E noapte tirziu, Mania, incuie ușa) adusă de un vis violent ce s-a stins.

Prin registrul său literar din operele de teatru, W. Gombrowicz este „contemporan” cu teatrul manierist și baroc. Dar nu trebuie să uităm că scriitorul polonez este mai ales contemporan cu E. Ionescu, S. Beckett și M. Frisch.

În farsele sale absurde, W. Gombrowicz imită (la modul aristotelic) o lume care se „repetă”, fiindcă în acest univers circular personajele nu pot să convertească **gestul** în **act**. De fapt, dramaturgul polonez a conceput un straniu intertext teatral, calchiat după unele modele create de Shakespeare și Jarry.

În locul teatral imaginat de W. Gombrowicz totul devine cu puțință, deoarece abordarea ludică a existenței lasă personajelor doar inițiativa gesturilor ludice, cînd jocul devine hazliu, erotizat, crud, fără milă, gratuit, socializat, **Lumea ca teatru** și **Lumea ca vis** nu pot coexista decît într-un spațiu timp al reveriei dezmarginite.

Văzut din această perspectivă, W. Gombrowicz se configurează ca un **fiu pre-născut** al **postmodernismului** ludic, uneori nihilist și totuși conciliator, ba chiar de-a dreptul surizător.

Romul Munteanu

„Eminescu în limba lui Pușkin“

ESTE poezia traducibilă, în genere? Un poet de talia lui Eminescu poate fi tradus? „A devenit modă la noi să se discute cu o anume superioritate snoabă despre imposibilitatea traducerii versurilor, mai ales a versurilor unui poet național cum este Eminescu“, arată Elena Loghinovski la p. 265 („În loc de concluzii“) a recitului ei volum, intitulat **Eminescu în limba lui Pușkin*** (tipărit la editura „Junimea“ din Iași și constituind a patruzeci și una apariții în cadrul frumoasei colecții „Eminesciana“). Deși, după cum mărturisește voalată autoarea, „vremurile încrederei noastre nestrămu, tate atît în posibilitățile artei traducerii cit și în știința filologică capabilă să-i descifreze tainele“ au trecut pentru totdeauna, ea continuă și azi să respingă „postulatul intraducibilității“ (negat de altfel de însuși „practica traducerii“ care — în ciuda celor mai sceptice teorii — „nu a fost întreruptă nici pentru cea mai scurtă perioadă“), atrăgînd totodată atenția asupra pericolului opus reprezentat de producțiile iresponsabile ale „unor amatori și grafomani“ ce se grăbesc să ne „ofere «versiunile» lor, capabile doar să-l compromită pe scriitor în străinătate“. Pe scurt, Elena Loghinovski crede în posibilitatea traducerii dar examinează cu **neîncredere** fiecare traducere în parte, convinsă — cu această propoziție-standard se deschide de altfel cartea ei — că „o traducere poetică reușită este întotdeauna un miracol“. Un miracol — adaugă autoarea în altă parte, cu umor — „a cărui existență trebuie s-o recunoaștem, dacă vrem să fim realişti!“. Un mod de a spune că, fiind posibilă, traducerea izbutită constituie totodată un eveniment rar, de excepție. Un miracol, într-adevăr. Sau un vis: „Este imposibil să transferi dintr-o limbă în alta creația poetului, dar la fel de imposibil este să renunți la acest vis“. Splendidul citat din V. Briusov servește, în chip semnificativ, drept motto al lucrării. (Pозиția Elenei Loghinovski — măsurată, nuanțată — este practic inatacabilă. Nu poți să nu o accepți, cel puțin... de ochii lumii, vreau să spun în planul bunului simț, al argumentelor și al logicii. Chiar dacă în sine ea continuă să cîrtești, să te ții de coalață părere a ta, intimă, intuitivă — avem nu o dată astfel de duble păreri într-o serie de probleme. Zicîndu-ți de pildă că, spre deosebire de muzică, cu al cărei limbaj universal nu poate rivaliza, poezia — manifestare aurorală — este emanția directă a etnosului particularizant și îngrăditor, ce și-o păstrează vigilent la sine așa cum își păstrează aurul un avar. Sau proclamînd ferit, cu o tunătoare voce șoptită, în forul tău

* Elena Loghinovski, **Eminescu în limba lui Pușkin**, Ed. „Junimea“.

lăuntric, că, matern iubitoare și geloase, popoarele nu-și împrumută barzii!). Într-o poezie rămasă fără titlu dar purtînd în chip de motto horațianul **exegi monumentum** Pușkin își exprima încrederea în perenitatea (și implicit în traducibilitatea) operei sale: „M-or pomeni-n Rusia cea mare, pin-depart, / Nenumărate graiuri pe mii și mii de buze, / Vlăstare de slavi, mindre, calmici din zări deșarte, / Fineji și semînții tun-guze.“ (în românește de Al. Philippide). Și-a imaginat însă, oare, vrcodată Eminescu că va fi tradus, cîndva, masiv, în rusește? Cert este că astăzi se poate vorbi de un „Eminescu în limba lui Pușkin“: „aproape toate antumele“ — argumentează autoarea —, 19 din cele 26 de sonete eminesciene și „marea majoritate a postumelor, printre care toate capodoperele recunoscute ca atare de critică“ au fost traduse în limba rusă. Numele, cel puțin ale unora dintre cei ce, cunoscători sau nu al limbii române, au efectuat, cu rezultate desigur diferite și unorii la apreciable intervale de timp, această nobilă și dificilă muncă de transpunere, merită a fi reținute de cititorul român: F.E. Kors, autorul primei traduceri din Eminescu în rusă, traducere apărută în 1891 (e vorba de sonetul postum **Oricite stele...** publicat în „Convorbiri literare“ în 1890), I. Mirimski, S. Șervinski, I. Gurova, G. Perov, L. Martinov, Iulia Neiman, Ariadna Efron (fiica Marinei Tsvetaeva), A. Starostin, E. Alexandrova, Anna Ahmatova (deși a semnat o singură traducere, **Venere și Madonă**, dar „încredibil de frumoasă“ — p. 103), D. Samoilov, A. Brodțki și, desigur, nu în ultimul rînd, I. Kojevnikov, traducător de o viață al lui Eminescu și exegat al operei marelui nostru poet (o lucrare de a sa a văzut lumina tiparului în 1979 tot în cadrul colecției „Eminesciana“). Datorită lor, celor mai sus menționați (ca și altor entuziaști și sirguincioși tîlmăcitori) „Eminescu în limba rusă există“, „**dulcele corn** eminescian poate fi auzit [...] și de cititorul sensibil de pe alte meleaguri“, ne asigură autoarea volumului de care ne ocupăm. „Nu vrem să afirmăm — precizează Elena Loghinovski — că traducătorii l-au egalat de multe ori pe poetul român sau că i-au recreat în toate dimensiunile opera“. Însă „opera de «strămutare», de «împămîntenire» a creației lui Eminescu în spațiul literar rusesc este astăzi pornită și încă în condiții bune, nivelul general al traducerilor fiind înalt, iar unele versiuni reușind chiar să restituie valorile ei intrinseci“. Oricum, declară în altă parte Elena Loghinovski — și cine e mai autorizat decît ea s-o afirme? — „Eminescu nu a fost maltratată în limba rusă“. Orică traducere este însă „un proces deschis“. „Traducerea nu este operă, ci drumul către operă“ — spunea Ortega y

Gasset, citat în volumul de față la p. 33. Iar Osip Mandelștam era de părere că „În poezie, în pictură și în general în artă nu există lucruri finite...“. În traducere în orice caz. De aceea, concluzionează autoarea, „Sînt necesare [...] tîlmăciri repetate din Eminescu“ și în continuare.

Eminescu în limba lui Pușkin este o lucrare complexă. Autoarea face totodată și teorie („teoria traducerii literare“ considerate ca o „înlaltă artă“), mai ales în **Cuvînt înainte** și în **Introducere** (p.p. 5—32); și istorie literară (culturală), precum în **Capitolul I** (p.p. 33—104), evocînd primul ecou al creației lui Eminescu în Rusia ori mediul universitar de la sfîrșitul secolului XIX — începutul secolului XX din care „provin primele relații mai ample despre Eminescu“ și înregistrînd toate antologiile și culegerile de poezie eminesciană tradusă în limba rusă și apărute în U.R.S.S., de la volumul din 1950, intitulat **Stihi (Versuri)** la cel din 1981, intitulat **Izbrannoe (Opere alese)** — „cea mai amplă culegere a operei lui Eminescu în limba rusă“, numărînd 520 de pagini și adunînd 103 poeme (plus proză, articole, scrisori); și analizează tehnic, la obiect (**Capitolul II**, p.p. 105—264), prin compararea originalului românesc — autoarea se oprește asupra a 20 de poeme ale lui Eminescu — cu variantele lor rusești mult mai numeroase (deoarece de obicei o poezie eminesciană beneficiază de mai multe traduceri diferite: pentru **Trecut-au anii** avem trei, pentru **Veneția** — cinci, pentru **Luceafărul** — tot cinci etc.). Elena Loghinovski stăpînește tot materialul cercetării sale, luînd în considerație și traduceri în rusește din Eminescu realizate la noi (volumul de la Dacia din 1972, **Luceafărul** în nouă limbi apărut la C.R., alte ediții bilingve și poliglotte), descoperînd o valoroasă tîlmăcire rămasă nepublicată a poeziei **Sara pe deal** (efectuată de o compatriotă, Natalia Nicolau) sau semnalînd o variațiune după **Dintre sute de catarge** semnată de un poet-geolog siberian. Cunoșcătoare a celor două limbi și literaturi, inclusiv a operei eminesciene, dovedind o desăvîrșită competență în domeniu, de o mare onestitate profesională și de o anume liniștită demnitate a atitudinii și discursului, Elena Loghinovski alcătuiește de fapt o prețioasă și minuțioasă **hartă a traducerilor** din Eminescu în limba rusă, indicînd sușuri și coborîșuri, piscuri splendide și abisuri catastrofale. Fiecare tîlmăcire analizată este comparată cu originalul și cu celelalte variante rusești existente, la nivel lexicosemantice sau morfologic-sintactic, urmînd axa compozițională sau cercetînd stralul substantival, din punctul de vedere al strofei, al versului, al rimei etc. Ni se oferă tabele și scheme. Nimic nu este

omis: de pildă, cum rezolvă I. Kojevnikov, traducînd poezia **Dintre sute de catarge**, problema clauzei hiperdactilice, „foarte rară în limba rusă“ (p. 170). Elena Loghinovski este o examinator se-veră: știe să laude fără rezerve cînd crede că e cazul dar puține tîlmăciri o satisfac integral. Reputația unui traducător nu o face să ezite: ea spune întotdeauna ce are de spus, obiectează atunci cînd are de obiectat. Ironia, reținută, nu-i este străină. În una din cele cinci tîlmăciri ale **Luceafărului**, Demiurgul apare „ca un fel de Savaoth pravoslavnic“. În traducerea — de altfel elogiată — a lui D. Samoilov, în descrierea primei metamorfoze a Luceafărului, unele expresii nefericite „duc cu gîndul, mai degrabă, la un vitez din blinele rusești“. O improvizație compromițătoare cum este aceea semnată la noi de N. Malearciuk și chiar lipărită este tratată așa cum se cuvine. „Aici e bine, aici nu e bine“, spune mereu, imperturbabil, autoarea. Pentru cei direct interesați, traducătorii în limba rusă ai lui Eminescu, volumul Elenei Loghinovski devine un catalog de note, ce le reflectă activitatea, reușite și nereușitele. Iar pentru cititorul sovietic — un ghid. Acea hartă minuțioasă de care vorbeam este merită să-l orienteze mai ales pe acesta din urmă. Să-i recomande anumite tîlmăciri, să-i atragă atenția asupra erorilor altora. Această carte despre teoria și practica traducerii ar trebui de aceea ea însăși tradusă. În ce-l privește, cititorul român se va arăta mai interesat de datele de istorie literară pe care i le oferă lucrarea, și, eventual, de paginile ei teoretice. Fiește, nu-i poate fi nici lui indiferent să știe cum sună capodoperele liricii eminesciene într-o altă limbă. După cum nu-i poate fi indiferent să constate că domeniul deloc neglijabil, cantitativ și calitativ, al tîlmăcirilor din Eminescu în rusă își are, în persoana unei serioase și crudite cercetătoare, un adevărat inger pазitor, intransigent și drept, binevoitor și necrutător în același timp — întotdeauna în stare să separe grîul de neghină.

Valeriu Cristea



■ **Ultimul volum de versuri al filosofului și scriitorului macrilen de origine română Jorge Uscătescu, intitulat Anabasis, a apărut anul trecut la Cuenca (Spania) și a obținut Premiul „Rio Huécar“.** Titlul trimite la cîteva din tezele filosofului expuse în mai multe din scrierile sale: întoarcerea umanismului la esență, regăsirea omului de către sine însuși cu noi posibilități de reflexie, un nou dialog fecund cu sine și cu întreaga umanitate. Iată cîteva dintre poeziile incluse în volumul amintit.

Fata

Fata cu scinteieri violete în lumina genelor
Fata-muşcată de culoare roz în sinul buzelor
Fata-salcie unduind în desenul pașilor
Fata ivită prima în căldura cintului.

Fata smulsă din ramă, fata de culoare roz
Fata-muşcată, fata uitare violetă
Fata-salcie și zefir înălțată la nori
Fata ivită prima în căldura cintului.

Fata intrupată în marginea pădurii
Fata iluminată de rază la țărîm pădurii
Fata iluminînd sărutul la poalele pădurii
Fata iluminat izvor la negrul hotar al pădurii

Cintec necîntat nerostit cînt cîntec
Slavă trupului muşcat în alai de primăvară
Universul întreg a pătruns în taină
În trupul fetei veşnice de la marginea pădurii.

Fata care a furat timpul pădurii
Fata care a smuls din adîncuri taina pădurii
Fata care a strîns la pieptul ei inima pădurii
Fata care a sorbit pină la fund apa pădurii.

George USCĂTESCU

Macbeth 2 000

Așa trebuie să fi fost
Diminețile lui Macbeth
Trup în flăcări
Ochi atîntîți spre crimă
Nici parfumurile din Arabia
N-ar fi putut spăla miinile
Acelei tovarășe a singelui și morții.
Crima a împietrit voința de moarte
Dacă ai chef să ucizi ucide degrabă
Nu e vreme de pierdut
Nimic nu poate amina omul
Lovește victimele oriunde
Dușmanii sînt asemenea copacilor din pădure
Deschizi drum prin voința liberă
De a-i doborî pur și simplu
Pur și simplu vor cădea milioane
Voința lui Macbeth
E un semn ideogramă de foc
Pentru anul 2000 dată supremă
Dorită necesară implacabilă
Foc și pulbere pentru anul 2000.

Thanatos 4

Moartea intra în oraș pe furie
Cavalerii au întîmpinat-o cavalerii în
armuri strălucitoare
Orașul întreg a țipat pradă unei spaimе
definitive
Solii nopții și-au pornit zborul spre întuneric.

Mai puternică decît zidurile Babilonului
s-a instalat tăcerea
În orașul în care moartea intrase pe furie
Și sfîșiasse cu frica din urmă piepturile
cavalerilor.

Era aici ea, marea tăcere în plină zi,
Se înălța spre cer ca o columnă albastră
Îi urmau volutele imense marile inscripții
Forța de neuitat veșnică suverană.
Mai puternică decît amintirea cavalerilor

Mai zgomotoasă decît strălucirea tribunilor în
agora
Mai seducătoare decît surisul curtezanelor
Maiestuoasă pură tăcerea din orașul fumegînd
Respirație profundă a templelor fragmentare
Calea Sacră prezentă deasupra apelor vremii.

Frica

Uneori teama de marea timp urcă în mine
Spadă rece, ostilă,
Tremură un strămoș în luptă.
Teamă albă, teamă rece, teamă scinteietoare
Stăruie o clipă
În inimă
Nemișcat,
Am străbătut o dată cu lungul drum
Așa,
Ignorat,
Tovarăș al dezintegrării
Tovarăș al aurorelor indecise,
Teamă de marea timp,
Născut în timp
Plăsmuit în timp.
Odraslă a timpului dăinuitor,
Fără cer,
Fără munți,
Fără hotare,
Purtat din oraș în oraș
Din port în port;
Teamă plămădită din mări și țări,
Fără peisaj,
Fără cuvinte
Ascunsă într-un nedezmierdat loc
Încordată ca un tîgru
Gata să facă un salt
Saltul marelui timp
Care nu are loc niciodată
Niciodată,
Niciodată.

În românește de
Dan Munteanu



LUMEA PE TELEX

Festivaluri de film

● Se află în plină desfășurare, sau vor începe în câteva zile mari festivaluri de film care marchează, în mod tradițional, luna ianuarie. Printre ele, să-l amintim în primul rând pe cel de la Avoriaz, a cărui a XVI-a ediție va avea loc între 16 și 24 ale acestei luni. Directorul festivalului este regizorul american Sidney Lumet, iar din juriu fac parte Valérie Kaprisky, Daniele Thompson, Go Nagai, Lambert Wilson și cântăreața franceză Régine. Amintind că festivalul prezintă în concurs filme științifico-fantastice, subliniem prezența unor pelicule dintre cele mai așteptate: *Near Dark* — regia Kathryn Bigelow, *Robocop*, în regia lui Paul Verhoeven, *Heilraiser*, în regia lui Clive Barker și *The running man*, semnat de Paul Michael Glaser.

Miine începe în orașul Park City, statul Utah, S.U.A., Festivalul filmului american, în programul căruia este inclusă o retrospectivă a operei regizorului Samuel Fuller și o secțiune dedicată prezentării filmului argentinian. Există, prin tradiție, la acest festival, o foarte importantă secțiune a filmului docu-

mentar, iar juriul este format din personalități de renume, cum ar fi Martha Coolidge, Tim Hunter, Ed Pressman și Terry Southern, de menționat fiind și seria de manifestări (filme documentare, științifice, expoziții) care vor comemora și în acest cadru 100 de ani de la fundarea prestigioasei instituții care este National Geographic Society. S-a încheiat Atlantic Film Festival (Halifax, Nova Scotia), marele premiu revenind filmului *Life classes*, iar la categoria film documentar lauri au revenit filmului *Le Grand Jack*, realizat de Hermengilde Chiasson, despre viața și opera scriitorului Jack Kerouac.

La Festivalul internațional de film de la Flanders, marele premiu al juriului și premiul publicului au revenit filmului *Vino și vezi*, realizat de Pat O'Connor.

Cr. U.

Balet contemporan

● Printre numele care s-au impus anul trecut în atenția opiniei publice internaționale se numără și cel al balerinului danez Nikolaj Hübbe, laureatul '87 al finalei de balet în concursul Eurovizionii. Consacrarea internațională i-a adus-o interpretarea rolului ti-

tular în *Romeo și Julieta* în regia lui John Neumeier la „Copenhagen Royal Theatre”, proiectele de viitor vizând colaborarea cu noua trupă pe care Béjart a înființat-o la Lausanne pentru un rol în baletul *Spărgătorul de nuci*.

„Rețeta fericirii, de dr. Burns”

(George Burns : Rețeta fericirii, de dr. Burns, New York, 1984)

● AMERICANII, ahtiați după rețete de fericire (sau măcar de slăbire, de cucere a femeii / bărbatului rivnit, de scădere a colesterolului, a tensiunii arteriale etc., sau de înfrumusețare, de îmbogățire, de întinerire) instantanee, se vor fi repezit poate și asupra acestei cărți care se numește atât de ispititor *Rețeta fericirii, de dr. Burns*, îndeplinind profeția editoarei ei, doamna Phyllis Grann: după succesul cărții sale precedente, *Cum să trăiești până la o sută de ani și chiar mai mult*, autorul poate spera să vîndă, cu un asemenea titlu, un milion de exemplare.

Nu mai că, foarte repede, cei un milion de cumpărători (sau — cine știe? — poate mult mai puțin, ne aflăm pe teritoriul glumelor extravagante și al extravaganțelor hazlii) aveau să constate că: 1) dr. Burns numai doctor nu-i, e actorul comic George Burns, ajuns la învidiabila vîrstă de 88 de ani (în 1984) și la a cincea lui carte; 2) rețeta nu-i o prescripție în sensul strict (sau chiar mai larg) al cuvîntului, ci o colecție de amintiri și de anecdote punctate de câteva (în general de bun simț) sfaturi; 3) iar fericirea, ah, fericirea e ca minunata noastră stea care era pe cînd nu s-a văzut, azi o vedem și nu e...

Un „cuvînt înainte” urmat de o „prefață”, după

care vine o „introducere”, iar apoi, un text „despre autor” sint bilbieli tărăgănate ad libitum pentru a amina momentul unui adevăr nereductibil la o formulă. Căci, nu-i așa?, ce-i fericirea? Cum să faci rost de ea și, mai ales, cum s-o păstrezi? George Burns poate să pună la bătaie doar experiența lui personală de străvechi actor de vodevil și începînd de la vîrsta de 79 de ani, de actor de film, incunurat, la tirziul lui debut, cu un Premiu Oscar pentru rolul interpretat în filmul *Băieții soarelui*. Pentru el, fericirea este, înainte de toate, să-ți placă munca pe care o faci. Lui i-a plăcut întotdeauna, pînă și în primii ani, cînd n-avea nici pic de succes. Își schimba mereu numele de scenă, dar, zice el, al doilea prenume rămînea neschimbat: „Eșec”. „Am fost Harry Eșec”. Pierce, am fost Joe Eșec Davis, am fost Tom Eșec Fitzpatrick și, după aceea, pînă am întîlnit-o pe Gracie, am fost George Eșec Burns. Odată cu Gracie, partenera și soția lui, s-ar putea zice de-o viață, dacă în viața lui George Burns perioada cînd au împărțit mai mult binele decît răul n-ar fi reprezentat decît mai puțin de jumătate, George Burns a cunoscut și succesul și fericirea aferentă, plus alte câteva soluri esențiale de fericire. Au fost un ad-



Trevor Howard

● Întîlnirea lui Trevor Howard cu viața a luat sfîrșit, după 72 de ani, la început de ianuarie. Scurta (sa) întîlnire, dintr-o altă gară pentru doi, cu Celia Johnson, sub bagheta (ce se anunța, de atunci, magică) a regizorului David Lean, va dăinui însă la nesfîrșit în memoria afectivă a spectatoilor. Va dăinui alături de altele din cele peste 50 de roluri din *Drumul spre stele*, *Revolta de pe Bounty*, *Fii și amanți*, *Expresul colonelului von Ryan*, *Bătălia pentru Anglia*, *Fata lui Ryan* etc., etc., — care au dus actorul de pe platourile britanice pe cele hollywoodiene. Cu câteva notabile excepții Trevor Howard a fost, pe ecran, actorul de plan doi, fără de care planul întâi ar fi fost lipsit de expresivitate. Sobru, tăcut, necomunicativ, fugind de publicitate, Trevor Howard s-a impus ca un actor al caracterelor hotărîte, stăpîne pe sine, discrete, al personajelor originale cu un ciudat magnetism. Sint caractere, personaje care vor rămîne multă vreme în căutarea unui actor.

Manuscrisele lui Zola

● Brigitte Place, strănepoata marelui scriitor Emile Zola, a vrut să pună în vinzare o serie de manuscrise ce i-au fost încredințate de către bunicul său, Jacques, fiul lui Zola. Printre manuscrise se afla și faimosul articol *J'accuse*, prin care scriitorul lua apărarea lui Dreyfus în procesul intentat acestuia pentru trădare, precum și 360 de scrisori adresate de Zola soției sale, Alexandrine. Tribunalul din Paris a interzis licitația manuscriselor, atîta timp cît nu sint clarificate chestiunile privitoare la exclusivitatea proprietății asupra lor.

Premii

● Atribuite la finele anului trecut, Premiile de stat ale R.S.F.S.R. în domeniul literaturii, artel și arhitecturii, au revenit scriitorilor Aiaz Ghilazov pentru volumul de nuvele *La lumina fulgerelor*, Vladimir Kostrov pentru cartea de versuri *Deschis privirii*, Stanislav Kurniaev pentru volumul de articole critice și publicistice *Focul care licărește în recipient*, Semion Surtakov pentru romanul *Iarba răpusă*. Aceștia au fost distinși cu premiul „M. Gorki”, iar premiul „Frații Vasiliev” a fost atribuit lui Boris Strugatski, unul din autorii scenariului la filmul *Scrisorile unui mort*.

„Kinekom”

● Pe lingă Școala superioară de arte frumoase din Braunschweig este în curs de instalare prima bancă computerizată pentru cinematografie. Sistemul informațional, după cum declară ziaristul șeful proiectului, Helmut Kort, va cuprinde filme artistice, documentare și pedagogice, precum și literatură despre film. Pe lingă datele obișnuite despre filme, în computer vor fi introduse și informații cu privire la posibilitățile de proiectare.

Kafka, inedit

● La Heidelberg a fost publicată pentru prima oară o scrisoare a lui Franz Kafka necunoscută pînă acum. Epistola, nedată și cuprinzînd mai multe pagini, a fost adresată scriitorului Melchior Vischer pe care Kafka l-a întîlnit în perioada șederii sale la Praga.

Tom Bishop

● Universitarul american Tom Bishop se străduiește de un sfert de secol să facă înțeles și cunoscut dincolo de ocean noul roman francez. Cit a reușit, cum a reușit, dacă a reușit, atît cît a vrut se va vedea în curînd. Tom Bishop s-a hotărît să-și scrie memoriile care, fără îndoială, vor cuprinde și această perioadă plină de interes pentru scriitori și cititori.

cite cinci bucăți din ceva: cumpără de parcă ar fi achizițoare pentru rețeaua Bloomingdale. Sfeșnice și tacimuri de argint, bijuterii, blănuri, rochii, portelanuri, — totul — în cantități industriale. Ei și? Asta nu-l împiedică pe George Burns să schițeze după cum urmează parametrii fericirii lui: „Munca mea mă face fericit. O sănătate acceptabilă pentru vîrsta mea mă face fericit. Cathy Carr mă face fericit. Și trebuie să admit că un public care se ridică în picioare ca să mă aclame mă face fericit”.

La Hong Kong, Cathy a cumpărat ceva și pentru George: patru duzini de batiste. „Asta-i tot? — a întrebato el. Doar atîtea batiste primesc?” „Nu-s pentru acum — i-a explicat ea. Sint pentru zilele tale de naștere. Vei primi o duzină la 89 de ani, alta la 90, încă una la 91 și a patra la 92 de ani”. „Înseamnă că la 93 de ani ai să mă părăsești?” „A, nu! Cînd ai să ai 93 de ani, ne întorcem aici și cumpărăm alte batiste”. Cite duzini de batiste va fi primit George Burns și, dacă se numără încă printre utilizatorii de batiste, cite va mai primi?

Al. O.



Arthur Pestana și literatura angoleză

● Apreciat drept unul din cei mai marcanți scriitori angolezi, Arthur Pestana (Pepetela) (în imagine), de două ori laureat al premiului național pentru literatură, s-a referit într-un interviu acordat publicației „Jurnal di Angola” la specificul literaturii din țara sa: „o tendință predominant urbană, explicabilă prin faptul că mai toți scriitorii contemporani sint orașeni. O singură excepție — Mendez de Carvalho, care a trăit vreme îndelungată la țară și cunoaște deci problemele specifice mediului”. La ce lucrează acum Pepetela? Scrie un roman a cărui acțiune se petrece în statul african medieval Lunda. Roman istoric la baza cărui se află legende populare.

Scrisori, Mark Twain

● Noua ediție critică a operelor lui Mark Twain, în curs de apariție la University of California Press, va avea șaptezeci de volume, dintre care douăzeci sint consacrate corespondenței scriitorului. Primul volum, care urmează să apară în curînd, conține o sută douăzeci și șase de scrisori.

„Unchiul Marcel”

● Așa este intitulat ultimul volum din jurnalul lui Claude Mauriac, *Timpul Imobil*, care urmează să apară la editura pariziană Grasset. *Unchiul Marcel*, evocat chiar în titlu, nu este, așa cum s-ar putea crede, Marcel Dassault ci Marcel Proust.

Un nou premiu literar

● Pe lingă Whitebread Prize, Betty Track Award și Booker Preize, din anul 1988 în Anglia se va mai decerna încă un premiu literar. Noua distincție, cu o valoare materială mai mare decît celelalte, este instituită de firma americană N.C.R. Juriul va alege laureatul în martie 1988.

Cendrars — reporter la Hollywood



● Simenon, Kessel, Béraud, Albert Londres erau trimiși de zărele la care lucrau drept reporteri. Rezultatul: scrieri care le-au adus o mare popularitate printre cititori, popularitate care s-a răsfîrțat și asupra cărților. Calitatea reportajelor în nobila nu numai autorul sau ziarul dar era beneficiă pentru literatura populară, de informare. Printre reporterii „plimbăreți” sau „rătăcitori”, cum erau considerați, s-a aflat, așa cum menționează Dominique Erill, unul care adăuga detalii fanteziste sau descria situații la care nu participase. Uneori se punea întrebarea dacă ajunsese pînă la locul respectiv. Relația era totuși, ca literatură, fără cusur iar autorul se numea Blaise Cendrars. Fără îndoială, în America a fost. Citînd volumul în care sint strînse reportajele sale, *Hollywood. Mecca cinematografului*, poți fi convins de adevăr.

În 1938 redactorul șef al ziarului „Paris-Soir”, Pierre Lazareff, l-a trimis pe Cendrars în California să scrie o serie de reportaje despre uzina de

visă și de iluzii, putînd să noteze ce voia. Pe lingă fapte și imagini trebuia să aducă senzații, păreri și impresii ce constituiau viața de fiecare zi a marilor producători. Nici nu și-a putut incipul Pierre Lazareff, cită bucurie, cită plăcere îi va produce lui Cendrars un asemenea subiect care îi venea pe măsură. Cîteva titluri, devenite apoi titluri de capitol, sint elocvente: „Cetatea interzisă”, „Noul Bizanț”, „Marcel mister al sex-appealului”. Din prima zi este frapat de mulțimea străzilor, de aparenta dezordine urbanistică, care i se pare un amestec de Luna Park, Cannes și Montparnasse. Acomodîndu-se, pătrunde „misterul”. Cendrars ia interviuri citorva personalități, printre care doamna Wilcox, considerată nașa Hollywoodului, Paul Longpré, pictor francez stabilit în cetate încă de pe vremea filmului mut, Harold Leeb, vechi dadaist devenit tehnocrat, regizorului Ernst Lubitsch. Nu te plictisești nici o clipă umblînd pe urmele lui Blaise Cendrars și ale desenatorului Jacques Guérin, care l-a însoțit, ale cărui portrete și desene sint reproduse în carte. S-ar putea obiecta că însemnările sint prea spectaculoase, prea conforme cu legenda. Ele sint vii, exacte, datorită condeiului lui Cendrars. Nu este numai cinema, mai este viață și talent. *Hollywood. Mecca cinematografului* a fost reeditată de curînd în colecția „Ramsay-Poche-Cinéma. (În imagine: Cendrars pe vapor, la Saint Pero, înainte de a pleca de la Hollywood.)

N. IONIȚĂ

„Verba volant...” ?



E cantu cognoscitur avis
(Proverb latin)

● După cîteva decenii de experimente supranaturaliste în montarea scenică, teatrul american a înregistrat, în anul care s-a încheiat, o reîntoarcere la realismul și naturalismul de la începuturile sale, recunoscînd ca mentori supremi pe Eugen O'Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams și cîștigînd, totodată, o nouă accesibilitate în fața publicului larg. Tot spre deosebire de anii '60-'70, cînd teatrul contemporan (ca și filmul de altfel) era puternic ancorat în contextul social-politic, acum, se constată o revenire la tematica, valorile, caracterelor etern umane, oarecum abstrase timpului. Între temele preferate se disting interacțiunea dintre indivizi din medii diferite, opuse chiar, reuniți din întâmplare, pe neașteptate, de viață; singurătatea insului în universul Americii de azi; criza socială declanșată de boala pină mai ieri, necunoscută, aids, sau eternele drame omenesti determinate de aviditate, comportament sexual etc. Specialiștii nu ezită să le numească „piese cu mesaj”, terminologie, pînă nu de mult, inacceptabilă pentru un spectacol în Statele Unite.

În dialogul cu publicul s-a produs, tot din 1937, an de cotitură în toate privințele în arta scenică americană, un proces de democratizare, în sensul în care New York-ul și respectiv Broadway-ul au fost detronate din postura de rampă de lansare absolută a premierelor, acestea avînd, loc, tot mai frecvent, în orașe cu o populație mai redusă, ca de pildă Washington, Philadelphia, Boston. Una din cauze este evident, de ordin

financiar, căci montarea unui spectacol pe Broadway a atins azi sume absolut exorbitante și riscul eșecului e gigantic. Astfel succesul unei piese poate fi testat în fața publicului și cu un buget mai restrîns și abia apoi se hotărăște transferul spectacolului la New York. Mai mult, cel mai adesea, aceste spectacole nu sînt montate în teatre, ci în săli-atelier, pe lângă uzine sau universități (Yale, de pildă) pentru a le apropia mai mult de spectatori, cei mai obișnuși. Procedul este de fapt importat din Anglia (New York-ul a trăit adesea din „importul” de idei și spectacole londoneze, în special în genul „de bază”, musicalul, — să amintim doar de *Oliver*, *Cats*, *Mizerebilia* etc.) unde fenomenul a apărut sub denumirea de „fringe theatre”, teatru „marginal”, din anii '70.

O primă consecință a fost dezvoltarea unei mișcări teatrale autonome și în numeroase alte orașe. În fruntea listei se află Chicago (cea mai activă comunitate teatrală în 1987) urmat de Seattle, San Diego, New Haven, Dallas, Providence. Numeroase companii au instituit și o așa numită „rețea rurală”, cea mai dinamică aflîndu-se în statul Massachusetts. Un rezultat benefic a fost ieșirea la rampă a numeroase talente regionale (același fenomen a avut loc tot în Anglia în anii imediat postbelici): actori, regizori, dramaturgi. Printre aceștia din urmă și-au făcut deja un nume: Alfred Uhry, Terrence McNelly, Landford Wilson, Marsha Norman, Beth Henly, Lee Blessing, Herb Gardner, August Wilson. Multe

dintre noile companii teatrale nu își bazează activitatea pe profit, lucrînd în pierdere sau investind cîștigul, cînd este, în mersul înainte al companiei.

Faptul că publicul poate vedea azi teatru oriunde în țară (în urmă cu 25 de ani, capitala americană nu avea un teatru stabil și turneele erau evenimente) a atras către scenă și vedete de cinema. Jack Lemmon poate fi văzut în *Lungul drum al zilei către noapte*, Dustin Hoffman în *Moartea unui comis voiajor*, Al Pacino în *American Buffalo*, William Hurt și Sigourney Weaver în *Hurlyburly*, piesa unui tânăr dramaturg, David Rabe.

Între artiștii consacrați și debutanți veniți sub lumina rampei, Shakespeare a rămas, ca în orice teatru de limbă engleză, piatra de încercare. În următorii zece ani, compania newyorkeză condusă de Joseph Papp își propune să monteze, în cadrul unui „Festival Shakespeare” nonstop, toate cele 36 de piese ale bardului de la Stratford. Fiecare spectacol va fi înregistrat pe bandă video pentru a duce mai departe „mesajul” deja, aproape quattro-centenar. Trei mari actori de film au și semnat un angajament pentru primele spectacole: Richard Dreyfuss (cunoscut cîneșilor din *Adio, dar rămîn cu tine*), Paul Julia (Sărutul femeii păianjen), Martin Sheen (*Acum, apocalipsul*).

În ciuda boom-ului teatral, mirajul, nu doar artistic, ci, mai ales, financiar al Hollywoodului rămîne un pericol. Sau mai exact ecranul și scena funcționează din ce în ce mai mult pe principiul vaselor comunicante.

Atlas

Contemporanul nostru

■ A ȘTI pe de rost nu este sinonimul lui a ști, ci, dimpotrivă, uneori chiar antonimul său. Ceva știut pe de rost nu mai este gîndit dinlăuntru cu fiecare sens și cu fiecare silabă, ci spus — cum recunoaște însăși limba — pe dinafară. (Nimic mai interesant în acest sens decît intuiția românei de a simți într-o cunoaștere repetată, devenită mecanică, nu o aprofundare, nu o interiorizare a cunoașterii — par coeur, by heart — ci, dimpotrivă, o formalizare a ei, o privire exterioară, pe dinafară). Un poet știut pe de rost este, de cele mai multe ori, un poet rău iubit, iubit cu obișnuință și neatenție, fără nimic din curentarea primei lecturi.

Aceasta e vina de care ne facem cu toții vinovați față de Eminescu. Știute pe de rost, învățate din copilărie, recitate din școală, versurile lui ne sună în urechi asemenea fosnetului de frunze, asemenea vuitului de valuri, fără efort, fără oprire, mereu, și e nevoie de încordare rară a unei clipe mai treze, mai vii decît celelalte pentru a înțelege cît miracol este necesar pentru ca să clipească o frunză, pentru ca să clipească un val... E nevoie de încordare pentru a-ți vedea părinții și pe cei dragi cu privirea proaspătă care urmărește o siluetă necunoscută traversînd strada, e nevoie de încordare pentru a-l citi pe poetul național cu ochiul curios și atent care citește debutanții. Această încordare ne-o datorăm și i-o datorăm lui Eminescu...

„Niciodată o vorbă nu poate înlocui o realitate, niciodată fraza culturii nu e echivalentă cu munca reală a inteligenței, niciodată fraza libertății nu e echivalentă cu libertatea adevărată.”

„Totul e mărginit, durerea nu.”

„Martirul, eroul și înțeleptul sînt numai trei forme ale unei și aceleiași substanțe: adevărul.”

„Adevărul e stăpînul nostru, nu noi stăpînim adevărul.”

„Zeul unei bucăți de materie: forma.”

„Națiunea, acest complex de euri.”

„Fiecare om e-o întrebare pusă din nou spiritului universului.”

„Timpul e moarte, spațiul e luptă și mișcarea suferință.”

„Această încordare umită de a ni-l descoperi în eternitate contemporan...”

Ana Blandiana

Un interviu cu Gabriel García Márquez

● Apărut în ziarul venezulean „Nacional”, un interviu cu Gabriel García Márquez dezvoltă intenția scriitorului columbian de a scrie o carte despre Bolívar. De aceea el se pregătește să plece în Venezuela pentru a studia o serie de documente. „Sînt ferm convins —

declara Márquez — că unitatea popoarelor este singura cale pentru dobîndirea păcii. Noi trebuie să desfășurăm o campanie în acest scop”. Referindu-se la situația din țara sa, scriitorul își exprima amărăciunea pentru faptul că „astăzi în Columbia, oricine în-

drăznește să spună ceea ce gîndește este amenințat cu moartea. Iar această este drama mea personală. Columbia s-a transformat într-un loc în care oamenii cu anumite concepții politice sînt nimiciți unul după altul. Iată de ce nu pot trăi în patria mea”.



Cu soția sa, contesa Paola Mori di Girfalco, în 1955

ORSON WELLES (IX)

ÎN anii '30 noțiunile estetice și politice începuseră să fie formulate în termeni noi, de largă popularitate, făcînd hotărîtoare concepții gustului comun. Mai mult ca oricînd intelectualitatea americană manifesta o puternică simpatie față de masele muncitoare, orientare înregistrată cu fidelitate în artă, prima marcată de acest suflu nou. Denumită de unii ca „o dezastruoasă vulgarizare a opiniei intelectualității celei mai înalte”, de alții ca „o alunecare spirituală”, această cultură „a celor fără de cultură”, avea însă nenumărați adepți și un public foarte larg, în mare parte alcătuit din simpatizanți ai partidelor de stînga. În acest context, faptul că Welles va alege pentru următoarea sa punere în scenă *În bătaia vîntului* (*The Cradle Will Rock*) de Marc Blitzstein, o piesă pulsînd de fervoare intelectualității de stînga, apare ca un act de implicare conștient, deși zece de ani mai tîrziu, în 1972, într-un interviu televizat Houseman susținea că nu interesele politice i-au hotărît să monteze piesa, singura lor intenție fiind să facă un spectacol captivant. Cu toate acestea, *În bătaia vîntului* era departe de a fi o simplă piesă de entertainment, cum susținea Houseman; în ea se cristaliza esența problemei care zguduia America acelor ani. Pretutindeni izbucneau greve ca o replică la modul brutal în care erau tratați muncitorii de la Ford

sau General Motors de către bande asemănătoare Gestapo-ului.

În vreme ce în bătaia vîntului intra în repetiții, în fabrici muncitorii înarmați cu bastoane de baseball se luptau pentru drepturile lor, fiind împinși de poliție cu gaze lacrimogene și gloanțe.

Piesa lui Marc Blitzstein își propunea să prezinte primele opriri industriale din America, acțiunea fiind plasată într-un oraș imaginar, numit Steeltown USA, un loc abstract, simbolic, urmărit în maniera lui Dos Passos. Mr. Mister, magnatul fabricii de oțel care conduce comunitatea cu o mină brutală, mituiește editorul local, își asigură sprijinul președintelui colegiului și cumpără cele mai puternice persoane ale orașului, organizînd uciderea liderului muncitorilor, Larry Foreman, care va reuși însă să scape din complot și să își ia revanșa.

Blitzstein recursese la recitative, arii, step, suite, corale, alături de o serie întreagă de elemente proprii muzicii contemporane pentru a crea o piesă uluitoare și originală, pusă în slujba sensului general, acela de a prezenta adevărata natură a relațiilor dintre muncă și capital. Influența lui Bertolt Brecht, cel căruia îi este de altfel dedicată lucrarea, se simte foarte pregnant.

Între timp, Washington-ul era cuprins de o neliniște crescîndă generată de natura acestei producții și a comentariilor ei asupra capitalismului. Să pui o vorbă

bună pe ici pe colo în favoarea partidelor de stînga este un lucru; să primești permisiunea de a exprima pe o scenă părerile celor de stînga este cu totul altceva (mulți dintre cei angajați în această producție panicaseră la un moment dat, renunțînd să mai aibă de-a face cu piesa).

Și încă o dată, Welles se hotărăște la o abordare teatrală curajoasă și originală. Scena, golită de orice decor și luminată cu multă măiestrie, dădea impresia unui oraș al oțelului în plină fierbere. În această intenție de a adeva precizia austeră și forța călăuzitoare a piesei cu un minim de mijloace scenice găsim întruchiparea unui alt ideal neo-elisabetan urmărit de Welles.

Repetițiile au continuat în întreaga perioadă a lunii aprilie 1937 și situația era promițătoare: se vinduseră deja 14.000 de locuri. În Washington febra creștea.

Uniunea muzicienilor, afiliată la „Federația americană a muncii”, considerînd piesa un act de propagandă comunistă, luase în final hotărîrea de a nu permite membrilor ei să lucreze la spectacol. De asemenea, actorilor li se interzisese prin uniunea lor să apară pe scenă în această producție. Toate aceste impedimente nu i-au împiedicat însă pe Welles și Houseman să respecte data fixată pentru premieră, și anume 15 iunie 1937, zi intrată în istorie.

TEATRUL era înconjurat de gărzi care îi interceau din drum pe cei ce doreau să cumpere bilete. Întregul arsenal necesar piesei, costume, vagoane de sticlă, așele, fusese confiscat. Înghesuți într-un vestiar din subsol, Welles, Blitzstein, Houseman și asociații lor, se bari-cadaseră ca o familie de pionieri ai Vestei sălbatic înconjurată de indieni; se temeau să părăsească clădirea, știînd că în cazul în care ar face-o, ar fi arestați pe loc. Și totuși dădeau nenumărate telefoane încercînd inutil să asigure pe toată lumea că vor onora biletele și invitațiile, lucru greu de crezut în situația creată. Print-un efort disperat de a țese din impas, secretara lui Welles primise sarcina de a găsi un plan disponibil. Dar Marc Blitzstein, fusese cel care îl găsisese. Oricum, primul element crucial pentru piesă fusese obținut și acum se găsea într-un camion care făcea înconjurul clădirii pînă la noi instrucțiuni. Problema pianului fiind rezolvată, nu mai rămînea decît ca actorii să fie de acord să joace, deși acest lucru le fusese interzis. Și atunci, lui Welles și Houseman le-a venit o idee salvatoare. Cerîndu-le cîteva clipe de atenție, le-au prezentat faptele într-o lumină nouă. Adevărat, Uniunea le interzisese să apară pe scenă dar nu lăsase prin nimic să se înțeleagă că nu ar putea juca din sală. Mulți dintre actori au fost de acord cu acest nou

punct de vedere. Rămăsese de găsit un teatru unde să li se permită să joace. La un moment dat cineva menționase teatrul „Venice” și toată lumea se entuziasmasse.

Imediat Houseman și Welles ieșiseră în stradă să anuțe că spectacolul va avea loc la „Venice”, la ora 21.00 și că toată lumea este invitată să vadă spectacolul pe gratis. Anunțul a fost primit cu strigăte de bucurie și cu toții au pornit către „Venice”, cu taxiuri, metrou sau autobuz. Această mișcare a antrenat în migrație mulțime de oameni complet străini de cele ce se întîmplau de fapt. La ora fixată pentru începerea spectacolului, fiecare colțisor al teatrului era ocupat.

Apoi Marc Blitzstein s-a așezat singur la pian, pe scena goală, iar actorii și-au luat locurile în fosa orchestrei, în loje și la balcoane, peste tot numai pe scenă nu — acest lucru le era interzis prin măsura luată de chiar Uniunea lor. De pe scenă, Houseman și Welles se adresaseră publicului. Cu multă sinceritate și spontaneitate, Houseman vorbise despre faptul că ei, actorii și oamenii de teatru fuseseră nevoiți să nu se supună „dispoziției in juste și arbitrară a guvernului, care interzice premiera unei opere despre care se știe că va trece cu repeziune peste marginile scenei cînd va fi împărțită publicului”.

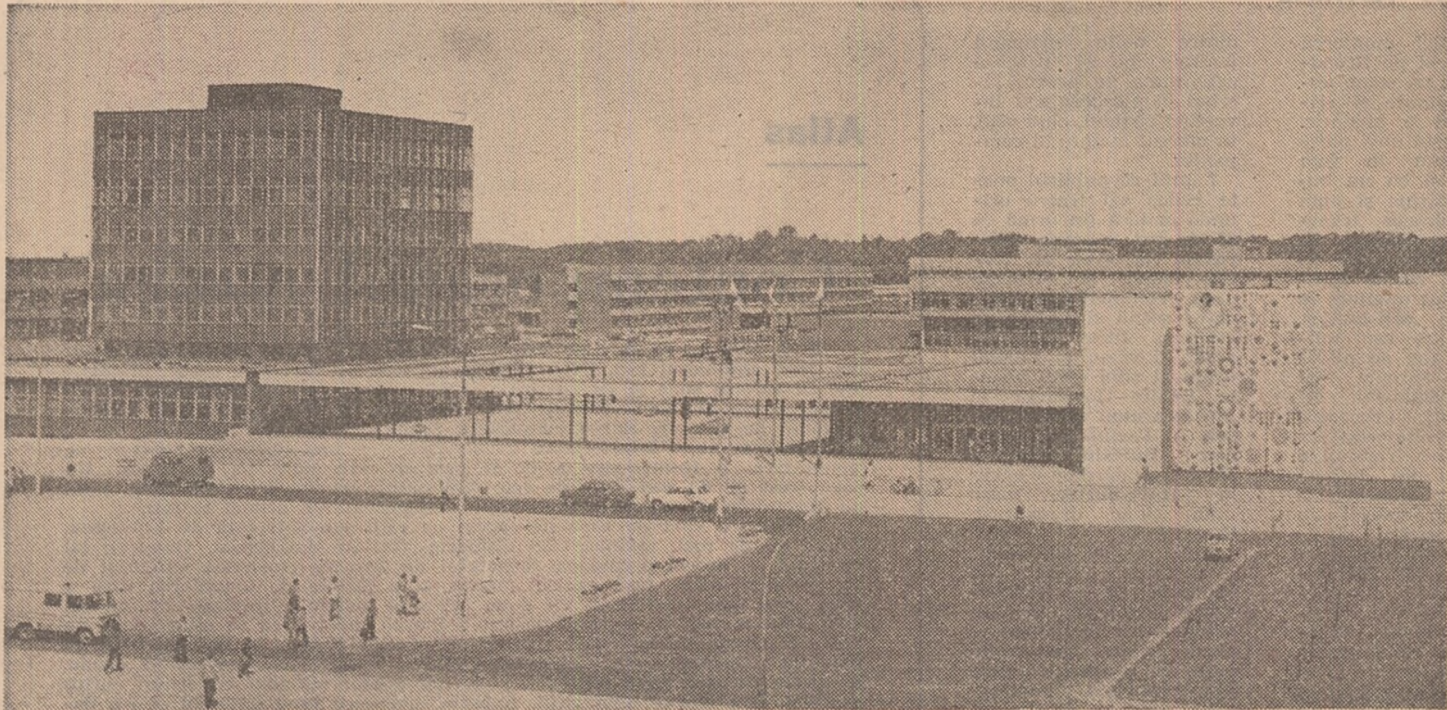
La rîndul său Welles își exprimase încreaga sa admirație pentru un public care făcuse toată acea expediție pînă la „Venice”, vorbind totodată de „cazaci” care puseseră stăpînire pe Maxine Elliott. Apoi începuse să spună povestea aceluia oraș imaginar în care se desfășura piesa, încercînd să descrie cît mai viu ambianța de care spectatorii erau priviți. „Și acum, doamnelor și domnilor, avem onoarea să vă prezentăm: *În bătaia vîntului*”. Și, după cum nota Archibald Mac Leish în revista „Scena” (ianuarie 1939), „s-a întîmplat un miracol”. Actorii și spectatorii deopotrivă, conduși de actrița Olive Stanton, începuseră să cînte alături de Blitzstein. Mac Leish continuă: „De la primul glas care se ridicase în sală, un lucru devenise evident: nu existau spectatori. Există în schimb o încăpere plină de oameni dornici de a-și aduce contribuția la piesă... plină de chipuri pe care le poți vedea numai între partizani ai aceleiași cauze”.

A fost o performanță științietoare, de răsunet național. În bătaia vîntului — scria mai tîrziu Hallie Flanagan — „a fost o trambulină pentru publicitatea și notorietatea lui Houseman și Welles”.

Documentar de

Liana Cojocaru

Mia Nazarie



TORUN. Universitatea Nicolas Copernic

Relații româno-polone în secolul XIX

Am intrat în Polonia, venind din R.D.G., în primele ore ale dimineții. Spre prinz eram la Poznan, unde am așteptat legătura pentru Torun, stînd pe o bancă la soare, înconjurat de porumbei și vrăbii, dat fiind interesul ce le trezea în mod vădit sandviciul meu. Din gară am zărit orașul, dar n-am avut răgazul pentru o scurtă vizită. Spre Torun am plecat ceva mai tîrziu, într-un tren local plin cu călători, care însă, curînd, din stație în stație, s-au coborît, așa că la Torun am ajuns pe înserate doar cițiva din vagonul inițial atît de aglomerat.

În gară mă aștepta colegul și amicul Slawomir Kalemka, întîlnit pentru prima oară în 1970 la Congresul Internațional de Științe Istorice de la Moscova și cel mai curînd, la Paris, unde împreună am fost invitații Societății de Istorie a Revoluției din 1848 și a Revoluțiilor din secolul al XIX-lea, la un colocviu, în martie 1986. Am trecut Vistula — riul care scaldă atîtea orașe ale Poloniei! — și în cealaltă parte a orașului, unde se înalță edificiile Universității, am fost găzduit, ca oaspete al acesteia, într-o înaltă clădire. De la fereastră, privirea îmi cuprîndea panorama luminilor orașului încă fremătînd la începutul nopții.

Dimineața m-a întîmpinat scaldată în soare. Profesorul Kalemka a venit să mă ia. Împreună am vizitat cîteva edificii ale complexului universitar : Rectoratul, marea aulă (căreia îi este destinată o clădire specială), unele. Facultăți (altele sînt încă în curs de construcție) și mai ales impozanta și modernă Bibliotecă universitară. Plecăm apoi spre Institutul de Istorie și Arhivistică, situat la marginea orașului vechi, unde ne aștepta profesorul Zenon Novak, directorul său. Cu vădită plăcere, de la primele cuvinte, profesorul Novak îmi evocă desfășurarea la Torun, la Institutul său, a unei sesiuni de lucru a Comisiei mixte de istorie româno-polone, ca și prezența competentă a profesorului Ștefan Ștefănescu și a lui Șerban Papacostea. „Gheața s-a rupt” și afabila gazdă îmi prezintă instituția sa, cu satisfacția unui „părinte”, mulțumit de faptele „fiilor” și „fiicelor” sale. În Institut — condus de un director și trei directori adjuncți — lucrează 69 de persoane, din care 22 profesori și conferențieri (docenți). În jurul a 400 de tineri sînt pregătiți în domeniul istoriei, științelor auxiliare ale istoriei și biblioteconomiei în cadrul celor 13 catedre existente. În afara preocupărilor legate de istoria Poloniei, în diversele etape ale existenței ei istorice, este studiată în Institut istoria universală, existînd firesc interes și pentru Europa de Sud-Est. Este cu precădere un institut de învățămînt, dar în paralel cu procesul de formare a studenților, corpul didactic desfășoară o susținută activitate de cercetare. Directorul său — pentru a da două exemple — a realizat o erudită carte consacrată lui Sigismund de Luxemburg, iar colegul Kalemka este unul din cei mai de seamă cercetători ai mișcării de eliberare poloneze din prima jumătate a secolului al XIX-lea, ai „marei emigrații revoluționare”, care a servit pretutindeni în Europa cauza revoluției și a libertății națiunilor în veacul trecut.

În ceasurile care urmează profesorul Kalemka îmi prezintă Torunul. Străbatem străzile vechiului oraș, încărcate de istorie. Aici totul pare încremenit în piatră. Spre Vistula — cu apele maestuoase, scîlpînd în soare — s-au conservat și zidurile și chiar masivele porți ale orașului. Creat în 1233, de ordinul teutonic, pe pămînturi poloneze, orașul s-a integrat două veacuri mai tîrziu Poloniei în cadrele căreia a rămas pînă la împărțirea din 1793. Este orașul natal al lui Copernic și casa în care acesta a văzut lumina zilei, se păstrează și a fost amenajată în muzeu. Într-unul din cele două vechi lăcașuri din secolele XIII—XIV se pot admira vitralii vechi de șase secole și o grațioasă statuie a Fecioarei cu pruncul în brațe din 1410 (o copie, căci originalul a fost ridicat de naziști și încă n-a fost regăsit) cu o vădită

înfățișare pămînteană și în amîndouă rămășițe ale picturii originale din secolul al XIV-lea. Impozantă este clădirea Primăriei, construită în etape succesive între 1260 și secolul al XVII-lea, pe puternice pivnițe boltite. În preajma ei un monument consacrat lui Copernic exprimă recunoștința postumă a orașenilor pentru un ilustru concetățean. În jurul Primăriei careul clasic de impozante și vechi construcții. Dintre acestea o „casă cu stea”, cu fațadă barocă și în interior cu o splendidă scară în spirală din lemn, are însă zidurile cu arcade gotice și tavanul sălii centrale pictat în stilul Renașterii ! Astăzi ființează aici, în această construcție de simbioză arhitecturală, un muzeu de artă orientală constituit prin generoasa donație a unui colecționar cracovian. Prințim într-o altă veche clădire, datînd de o jumătate de mileniu, amenajată în restaurant.

Dar alături de vechiul oraș se ridică unul nou, cu clădiri înalte, elegante, într-un generos spațiu verde, crescut miraculos pe un sol în care nisipurile marchează larga arie de prezență și revărsare în trecut a Vistulei. Revăd și ansamblul în curs de dezvoltare al Universității, un întreg complex de clădiri și edificii, formînd un „oraș în oraș”. Vizitarea Bibliotecii mi-a dat o deosebită satisfacție nu numai deoarece clădirea, modernă, este complex dotată cu depozite și ateliere specializate și săli de lucru, dar și pentru colecțiile ei, însumînd circa o jumătate de milion de cărți din care unele valoroase provenind și de la alte vechi Universități ori din fonduri private ; de altfel, biblioteca beneficiază de prețiosul drept al „depozitului legal”, fiind astfel neconținut întreținută. Am găsit și cîteva broșuri privind România la mijlocul secolului trecut, provenite probabil din contactele emigrațiilor revoluționare română și polonă.

DUPĂ-AMIAZĂ, în fața unui grup de profesori — Zenon Novak, Slawomir Kalemka, Jerzy Wojtowicz, Anton Tomczak, Jacek Stasewski — a citorva asistenți și studenți, am vorbit despre Unele aspecte ale relațiilor româno-polone în secolul al XIX-lea. Profesorii Kalemka și Staszewski, ca și dr. Leszek Kuk mi-au pus întrebări privind francezii legați de Adam Czartoyksi care au slujit și cauza românească (Hyp. Desprez, Félix Colson și Cyprien Robert), Bem și românii, poziția politică a polonezilor din emigrația revoluționară față de Imperiul Otoman și față de români, colaborarea româno-polonă în domeniul propagandei revoluționare, conlucrarea din 1848 pe tărîm militar. Discuție animată care neîndoielnic satisface pe oricare conferențiar ! Seara am petrecut-o apoi, împreună cu colegii Novak și Kalemka, reîntorcîndu-mă la casa de oaspeți a Universității pe clar de lună.

În ultima zi am lucrat în primitoarea Bibliotecă a Universității și apoi pașii m-au purtat pe străzile orașului — vechi și nou — într-o ultimă plimbare de despărțire. În dimineața următoare, un tren mă ducea spre Varșovia pentru cea din urmă zi „poloneză” din 1987. Primit cu deosebită amicitie de profesorul Jerzy Borejsza am petrecut împreună cîteva ore plăcute la Wilnów, castel al regelui Jan Sobiecki, ridicat în preajma capitalei și care apoi, în secolul al XVIII-lea, a fost în posesia familiilor Branicki și Potocki. Astăzi este un frumos muzeu, ornat cu vulturul și calul, stemele Poloniei și Lituaniei, înconjurat de un parc împodobit cu statui. Într-o aripă : un restaurant deschis vizitatorilor și în preajmă o sală de expoziție modernă, în care am vizitat o interesantă expoziție de afișe din deceniul următor celui de-al doilea război mondial.

Pe înserate m-am despărțit de Varșovia, în care nu zăbovisem decît cîteva ceasuri, pentru a relua calea întoarsă, purtînd cu mine amintirea unei reîntîlniri cu țara prietenă, cu monumente și realizări ale ei și mai ales cu oamenii ei.

Dan Berindei

Prezențe

românești

U.R.S.S.

TUDOR ARGHEZI ÎN ARMEANĂ

● Ultimele zile ale anului 1987 ne-au prilejuit bucuria de a primi de la Erevan o nouă mărturie a interesului manifestat în capitala Armeniei față de lirica românească. Este vorba de volumul de poezii Psalm de taină de Tudor Arghezi, publicat de prestigioasa editură „Sovetacan Grogh” (Scriitorul sovietic), aflată sub egida Uniunii Scriitorilor din Armenia.

Datorăm această inițiativă lăudabilă poetei Metakse, reprezentantă de frunte a liricii armenie contemporane, a cărei creație se află în atenția cititorilor de mai bine de 30 de ani.

Trebuie subliniat că nu este vorba de prima traducere în limba armeană a versurilor lui Arghezi. După cel de al doilea război mondial, săptămînalul în limba armeană „Nor Ghiank” din București a publicat adeseori pagini din creația argheziană în tîlmăcirea lui Aram Harutiunian.

În Armenia, primele traduceri din opera lui Tudor Arghezi le-a făcut cunoscutul poet Gurghen Borian în 1964, cînd a introdus în volumul de Lirică românească, publicat la editura „Halpethrat” din Erevan, un mînunchi de nouă din cele mai frumoase poeme argheziene, în frunte cu celebrul Testament. Înainte de prematurul său sfîrșit, același Gurghen Borian, prieten și el al poporului român, tradusese la editura „Halastan” din Erevan o culegere din opera lui Mihai Eminescu. Timpul nu i-a permis să-l abordeze mai pe îndelete și pe Arghezi. Dar această datorie față de literatura română a împlinit-o, cum spuneam, apreciata poeză care este Metakse.

Ea a transpus cu mare fidelitate florilegiul arghegian selectînd pentru cititorul armean peste o sută de poeme, dintre care cele mai multe sînt extrase din volumele Cuvinte potrivite, Noaptea, Inscriptii, Ritmuri, Cadențe, Poeme noi, Cărticică de scară, Silabe, Crengi, Răzletele, Carnet-mai 1944, Frunze, precum și din periodice. Mai sînt traduse și poezii izolate din alte volume, cum ar fi Hore, Alte cuvinte potrivite, Peisaje, Prisaca, Cîntare omului, Adam și Eva, Frunzele tale ș.a.

Traducătoare de mare sensibilitate, Metakse a reușit să transpună în limba armeană întreaga originalitate a marelui poet român, să redea frîmintările acestuia și profundul înțeles filosofic al poemelor sale.

În „Cuvîntul introductiv”, pe care-l semnează, Metakse subliniază, printre altele : „Cu sonoritatea colorată a multiplelor teme, în creația sa poetică Arghezi marchează acele cadențe ale emoțiilor și trăirilor umane, cu ale căror ecouri se amplifică simfonia poeziei...”

Madeleine Karacașian

● Ziarul „Pravda” a publicat în numărul său din 28 decembrie 1987, sub titlul Teatrul m-a pasionat dintotdeauna, un amplu interviu cu scriitorul Dinu Săraru, directorul Teatrului Mic, în care sînt relevate activitatea romancierului, programul cunoscutelor scene de pe Sărindar și succesele ei în țară și străinătate, în sfîrșit, prezența dramaturgiei ruse și sovietice pe scenele românești.

„România literară”

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

5 lei



REDACTIA : București. Piața Științei nr. 1, poarta B2—B3, telefon 17 60 10. ADMINISTRATIA : Calea Victoriei 115. Telefon : 50 74 96.
ABONAMENTE : 3 luni — 65 lei ; 6 luni — 130 lei ; 1 an — 260 lei. Cititorii din străinătate se pot abona prin „ROMPRESFILATELIA” —
sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10876, prsfir București, Calea Griviței, nr. 61—68. Tiparul : Combinatul Poligrafic „CASA ȘCINTEII”

