

LECTURĂ

România literară

Săptăminal editat de
Uniunea Scriitorilor din
Republica Socialistă România

12

ROMANUL CĂLINESCIAN

(Paginile 12-13)

SENTIMENTUL PATRIOTIC

O DIMENSIUNE fundamentală a sentimentului patriotic este fără îndoială responsabilitatea. Patriotismul presupune în cel mai înalt grad o participare lucidă a conștiinței și un puternic angajament moral. Iubirea de patrie este întotdeauna mai mult, și mult mai mult, decît pasiionalitate pură, semnificațiile și implicațiile sale atît de complexe situînd-o mai degrabă în sfera spiritualului. Atașamentul profund, substanțial și durabil față de istoria și devenirea țării căreia îi aparține este edificat pe axa unei atitudini etice a cărei formare este legată inseparabil de existența și dezvoltarea unei vii conștiințe de sine colective și individuale. Despre sentimentul patriotic nu se poate spune niciodată, cum se spune adesea și în mod obișnuit despre alte sentimente, că este sau că poate fi orb; dimpotrivă, prin însăși natura lui, patriotismul se caracterizează prin înțelegere și clarviziune. În împrejurările excepționale, ca și în cele cotidiene, sentimentul patriotic se definește prin cunoaștere și luciditate, prin angajare ferm străjuită de valorile morale, prin discernămint activ, tradus în faptă creatoare. Nimic mai străin patriotismului decît atitudinea de neimplicare sau pasivitatea; fiindcă o coordonată esențială a patriotismului este aspirația sa constructivă, exprimată prin activitatea colectivității și a componenților acestela.

Marile momente ale istoriei românești sînt în chip semnificativ și momente de înaltă, vibrantă manifestare a patriotismului ca stare de conștiință activă. Procesul însuși de făurire a României moderne, marcat de evenimentele decisive ale veacului trecut (Revoluția de la 1848, Unirea de la 24 Ianuarie 1859, cucerirea Independenței), pune în lumină prezența catalizatoare a sentimentului patriotic, veritabilă forță de înaintare a societății pe calea unor schimbări structurale, menite să asigure țării, după îndelungata dominație străină și menținerea în stagnare și inapoiere o rapidă evoluție în sensul progresului și al europeanizării. Acum, în această lună, cînd se împlinesc 140 de ani de la primele acțiuni revoluționare ale pașoptiștilor români (întrunirea de la locuința lui Nicolae Bălcescu din Paris a militanților munteni și moldoveni și redactarea unui program revoluționar; redactarea proclamației de la Sibiu a lui Simion Bărnuțiu către românii transilvăneni; adunarea de la Iași, de la „Hotel Petersburg“), marile direcții ale acțiunilor determinate de sentimentul patriotic în secolul al XIX-lea ne apar cu atît mai mult ca avînd o adîncă implicație edificatoare.

Astăzi, în condițiile istorice ale prezentului socialist, sentimentul patriotic se împletește strîns cu militanțismul constructiv, cu năzuința înfăptuitoare. A reflecta lucid și cu maximă răspundere la viitorul patriei, a situa permanent fiecare acțiune la înălțimea exigențelor vieții contemporane și a-i conferi acea încărcătură de gravitate specifică unei participări conștiente la dezvoltarea socială și economică a țării constituie o necesară atitudine patriotică, a cărei prezență poate fi determinată în munca și activitatea de zi cu zi a fiecăruia, ca un substrat generos al existenței colective. Formarea și dezvoltarea conștiinței de sine, a unei conștiințe înaintate și active, stimularea sentimentului de responsabilitate și cultivarea înaltelor valori morale reprezintă o nobilă îndatorire patriotică a contemporaneității, la realizarea căreia sînt chemați să-și aducă o contribuție importantă oamenii de cultură, scriitorii, artiștii, atît prin creațiile lor și prin spiritul care le animă, cît și prin implicarea în viața socială a țării, prin situarea hotărîtă în miezul fierbînte al actualității. Și în creație, și în viață, sentimentul patriotic este ratificat de participarea la prezent, de angajarea în contemporaneitate. Patriotismul este întotdeauna un sentiment al actualității.

„România literară”



■ Tovarășul Nicolae Ceaușescu și tovarășa Elena Ceaușescu au revenit, marți după-amiază, în Capitală, din vizitele oficiale de prietenie efectuate în Republica Ghana, Republica Liberia, Republica Guineea și Republica Islamică Mauritania.

Dăruire

Imi dăruie pămîntul sau eu i-am dăruit ?
In floarea primăverii mă simt, superb,
prezent,

Pămîntul insoțește accent după accent,
In saltul maiestuos mi-l văd reintinerit.

Prin griul semincer respiră-un gînd
latent,
Răsare ca o mare din brazde și din mit,
Țărina-și urcă nimbul în galbenul din
spic,
Din inimă-mi răsună melodios sonet.

Cu harfele din codrul bătrîn m-am înțeles
Iar umerii mei sînt rodirilor balanța
Cînd își concepe darul imbelșugatul șes.

Pămîntul e al țării și-mi este-atît de bun,
Mai poartă încă semnul sărutului străbun,
Imi dăruie și zborul, și sensul, și
speranța !

Al. Jebeleanu

Fă semnul bucuriei

Fă semnul bucuriei pădurii ce renvie
în primăvara încă posacă și tîrzie
și firului de iarbă ce toate le premerge
și mielului ce-n lume încearcă să alerge
și apei ce urnește greoi sloiuri de gheață
și pruncului ce cade cînd umbletul învață,
țărăncii care-și vinde în piață ghiocerii
și piinii ce-ncolțește și mersului femeii
înmlădiindu-și pașii, că iar e mai

frumoasă,
și depărtării celor ce ți-au rămas acasă,
cumplita iarnă uită-o, fii vrednic de
uitare, —

fă semnul bucuriei a binecuvîntare,
așteaptă buburuza pe mină să îți șadă
și fulgul de petală din arborii cu roadă.

Tu cel ce ești doar clipă, zeu bun timpului
fie-i !
și peste toate-n drumu-ți fă semnul
bucuriei.

Tiberiu Utan

România literară

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

Viața literară

Din 7 în 7 zile

Rodnic bilanț al înaltei solii românești în țări africane

ACȚIUNE politică de certă însemnătate internațională, noul itinerar de pace, înțelegere și colaborare întreprins de președintele Nicolae Ceaușescu, împreună cu tovarăsa Elena Ceaușescu, în unele țări din Africa s-a încheiat cu deplin succes.

Prima etapă — Republica Ghana — a fost reflectată la această rubrică săptămîna trecută. La invitația președintelui Consiliului Național Provizoriu de Apărare al Republicii Ghana, Jerry John Rawlings, vizita șefului statului român a asigurat continuarea dialogului fertil dintre cele două țări, încheindu-se cu o serie de înțelegeri importante, reflectate în Comunicatul comun româno-ghanez, marcînd o nouă și importantă contribuție la aprofundarea relațiilor de prietenie și cooperare dintre cele două țări, constituind, totodată, un aport însemnat la promovarea cauzei păcii, înțelegerii și securității internaționale.

A DOUA ETAPĂ — Republica Liberia. Vizita oficială de prietenie efectuată în această țară de către președintele Nicolae Ceaușescu, împreună cu tovarăsa Elena Ceaușescu, la invitația președintelui Samuel Kanyon Doe, a îmbrăcat semnificația unui veritabil „eveniment istoric” — cum sublinia un ziar din Monrovia. Pe întreg parcursul vizitei, încă din momentul sosirii, manifestările desfășurate la aeroportul internațional Robertsfield, la intrarea în Monrovia, unde președintele României i s-a închinat „cheia orașului”, la obiectivele vizitate, la Universitatea Liberia, unde tovarășul Nicolae Ceaușescu și tovarăsa Elena Ceaușescu li s-a decernat titlul de doctor honoris causa, înalta solie românească s-a bucurat de o primire entuziastă — expresie a sentimentelor de prietenie față de poporul român, a înaltei aprecieri a președintelui țării, a prestigiului internațional al României socialiste.

A TREIA ETAPĂ — Republica Guineea, efectuată la invitația președintelui Comitetului Militar de Redresare Națională, președintele Republicii Guineea, general Lansana Conté, vizita președintelui Nicolae Ceaușescu, împreună cu tovarăsa Elena Ceaușescu, s-a înscris ca o contribuție de cea mai mare însemnătate la promovarea raporturilor de concurență multilaterală româno-guineeză. Au fost încheiate o serie de înțelegeri importante, reflectate în Comunicatul comun dat publicității la încheierea convorbirilor oficiale. Este vizată creșterea mai intensă a schimburilor comerciale și a adîncirii cooperării economice în domeniile industriei, minelor, geologiei, transporturilor, agriculturii, silviculturii și industrializării lemnului, pescuitului, sănătății, culturii, precum și în alte sectoare de interes comun, în baza unor programe pe termen lung. S-a convenit, de asemenea, să fie intensificate schimburile și contactele între guvernele celor două țări, între organizațiile de sindicat și femei, precum și între instituțiile de cultură, sănătate, sport, turism și tineret.

A PATRA ETAPĂ — Republica Islamică Mauritania. La invitația președintelui Comitetului Militar de Salvare Națională, șef al statului Republica Islamică Mauritania, colonel Maouya Ould Sid'Ahmed Taya, președintele Nicolae Ceaușescu a efectuat, împreună cu tovarăsa Elena Ceaușescu, o vizită oficială de prietenie, în cursul căreia cei doi șefi de stat au purtat convorbiri, relevînd dorința de dezvoltare a raporturilor reciproce de prietenie și colaborare. Au fost încheiate înțelegeri consemnate apoi în Comunicatul comun româno-mauritan.

FIECARE dintre cele patru etape ale noului itinerar african al șefului statului român a prilejuit și consultări la nivel înalt cu privire la unele aspecte actuale de maximă importanță ale situației internaționale, exprimîndu-se profundă îngrijorare față de continuarea cursei inarmărilor, de persistența și chiar agravarea unor conflicte din diverse zone ale lumii, de înrăutățirea situației economice mondiale, care afectează în cel mai înalt grad țările în curs de dezvoltare, precum și față de continuarea manifestărilor politicii de forță și de amenințarea cu forța, de amestec în treburile interne ale statelor, de încălcarea a independenței și libertății lor. Pornindu-se de la pericolul pe care-l reprezintă asemenea fenomene, s-a subliniat că o reală stăvilire a acestora s-ar putea realiza numai în condițiile salvagărdării dreptului fundamental al fiecărui popor de a-și soluționa propriile probleme în condiții de deplină libertate. A fost subliniată primordialitatea fundamentală a epocii noastre: oprirea cursei inarmărilor, îndeosebi a celor nucleare, și trecerea hotărâtă la dezarmare. A fost salutat, în acest sens, semnarea tratatului sovieto-american pentru eliminarea rachetelor cu rază medie și operativ tactice, apreciindu-se că este doar un prim pas pe calea dezarmării nucleare, fiind necesare în continuare măsuri de înlăturare a armelor nucleare și chimice, de reducere substanțială a armamentelor convenționale, a efectivelor și cheltuielilor militare. Au fost subliniate, totodată, importanța mișcării țărilor nealiniate, rolul lor pozitiv în soluționarea problemelor grave ale lumii de azi, în afirmarea unei politici noi, de libertate și independență.

Opinia publică din țara noastră, care a urmărit cu interes desfășurarea noului demers românesc la nivel înalt în Africa, a salutat cu satisfacție rezultatele rodnice ale dialogurilor purtate de președintele României cu șefii de stat ai Ghanei, Liberiei, Guineei și Mauritaniei. Poporul nostru nutrește convingerea că aceste vizite au deschis perspective din cele mai favorabile relațiilor de colaborare dintre țara noastră și aceste țări, înscriindu-se totodată ca un valoros aport la cauza progresului și păcii în lume.

Cronica

Premiul „Liviu Rebreanu”

„Coresiana '88”

Joi, 10 martie a.c. a avut loc la sediul Uniunii Scriitorilor festivitatea decernării Premiului „Liviu Rebreanu” pe anul 1987, înființat de scriitoarea Puia-Florica Rebreanu, tinerei prozatoare Rodica Palade pentru romanul „Iarna, vietățile”. Au participat D. R. Popescu — președintele Uniunii Scriitorilor, acad. Al. Balaci, George Bălăiță, Constantin Toiu

— vicepreședinți ai Uniunii Scriitorilor, Ion Hobana — secretar al Uniunii Scriitorilor, Traian Iancu — director al Uniunii Scriitorilor, Laurențiu Ulici, Nicolae Hiescu, Cristian Teodorescu ș.a. Tinăra prozatoare a fost prezentată de Aurel Maria Baros. În deschiderea festivității a luat cuvîntul D. R. Popescu, președintele Uniunii Scriitorilor.

Societatea de științe filologice în colaborare cu filiala din Brașov, Inspectoratul școlar și Biblioteca județeană au organizat o nouă ediție a prestigioasei manifestări „Coresiana”, dedicată împlinirii a 150 de ani de la apariția „Gazetei de Transilvania”. Printre comunicările incluse în program: „G. Barițiu și suplimentele literare”, „Relații culturale între Brașov, București și Iași” etc.

Au mai avut loc lecții demonstrative la licee brașovene, o vizită la Casa Muzeștilor și alte acțiuni destinate educației patriotice și estetice a elevilor.

Din problemele literaturii contemporane

CRAIOVA

Asociația scriitorilor din Craiova a inițiat la Facultatea de filologie un festival dialog de care au participat studenți și cadre didactice. A prezentat o amplă expunere Patrel Berceanu cu privire la literatura română contemporană.

De asemenea, cu sprijinul Asociației, Gabriel Chifu a avut o întâlnire cu membrii cenaclului literar „George Brăescu”, la Casa de cultură din orașul Calafat.

La Casa de cultură din Slatina, Romulus Diaconescu a vorbit despre problemele romanului românesc contemporan.

IASI

La Liceul de Informatică din Iași, Mircea Radu Iacoban, secretarul Asociației scriitorilor, a avut o întâlnire cu elevii și cadre didactice cărora le-a înfățișat aspecte din rodnică activitate a editorilor. Îndeosebi în ultimii ani, evidențind totodată cele mai valoroase lucrări literare ale scriitorilor ieșeni.

TG. MUREȘ

Asociația scriitorilor din Tg. Mureș a organizat la Liceul „Unirea” din cadrul municipiului un festival literar, în cadrul căruia Petre Lilla, Cornel Moraru, și Marko Bela au vorbit despre problemele actualității ca sursă de inspirație pentru scriitorii contemporani.

Evocare Alexandru Ivăsiuc

Muzeul Literaturii Române a inițiat, la sediul său din str. Fundației, o evocare a scriitorului Alexandru Ivăsiuc cu prilejul împlinirii a 55 de ani de la naștere.

Au participat acad. Șerban Cioculescu, Vasile Ileaș,

Nicolae Manolescu, Al. Piru.

Au fost audiate pagini din creația prozatorului în lectura lui Al. Ivăsiuc — înregistrare din Fonoteca de aur a Radiodifuziunii Române — și a actorului Ștefan Velnicu de la Teatrul Național.

Întîlniri cu cititorii

Vlaicu Bârna, Radu Cârneli, Al. Rălcu, la clubul „Femina” din cadrul Casei de cultură „Petöfy Sándor” din Capitală; Anghel Dumbrăveanu, Pavel Bujitar, Ondrej Ștefanok, Ivo Muncian, Dagmar Anocă, Cornel Ungureanu, la întâlnirea cenaclului literar

al Asociației Scriitorilor din Timișoara și al revistei „Orizont” cu cenaclul literar „Ivan Krasko” din Nădlac, județul Arad; Ludmila Ghitescu, în comuna Domnești, județul Argeș; Ștefan Agopian și Monica Spiridon la Biblioteca C. Dobrogeanu-Gherea din Capitală.

„Magazin istoric”

Și acest nou număr al publicației (3/1988) abordează o tematică istorică majoră. Astfel, conf. univ. dr. Dumitru Protase de la Universitatea din Cluj-Napoca, semnează studiul consacrat unei probleme de importanță fundamentală a istoriei noastre: permanența dacilor după transformarea Daciei în provincie a Imperiului roman. „Bogatul material documentar existent, grație eforturilor făcute de cercetarea românească în climatul științific de abordare a istoriei din ultimii 23 ani — subliniază autorul —, pune pregnant în evidență justetea tezei continuității dacilor sub stăpînirea romană și caracterul fals al teoriilor meșteșugite, propagate de unii istorici de peste hotare, despre nimicirea dacilor ca popor de către romanii stăpînitori”.

Cu o prezentare semnată de Valeriu Răpeanu, revista publică studiul lui Victor Papacostea, consacrat începuturilor învățămîntului popular în Țările Române și rolului pe care școlile românești l-au avut, la începutul veacului trecut, în formarea unor cadre didactice grecești în perioada cînd în Grecia s-a pregătit și s-a desfășurat revoluția de eliberare și proclamarea independenței.

Tot din veacul trecut sînt și amintirile istorice ale lui Nicolae Kretzulescu (1812—1909), personalitate politică și științifică cu o bogată activitate în epocă. În însemnările sale memorialistice este evocată societatea românească din prima jumătate a secolului XIX, cînd se formau și acționau re-

voluționari generației de la 1848, militanți pentru propășirea țării, pentru unire și pentru realizarea dezideratelor de libertate și dreptate socială. Între acești intelectuali patrioți, militanți pentru emancipare națională, socială, culturală s-a aflat și doctorul Gheorghe A. Polizu (1819—1886), a cărui contribuție meritorie la dezvoltarea învățămîntului medical românesc este evocată de prof. dr. doc. Nicolae Cajal și dr. Gh. Brătescu.

Remarcabile, de asemenea, paginile semnate de Paul Cornea, consacrate „Gazetei de Transilvania”, de la a cărei apariție se împlinesc 150 ani, și, respectiv, centenarulul răscoalii țărănești din 1888, cea mai mare ridicare la luptă a țărănimii române din secolul trecut, ale cărei desfășurare și semnificații sînt prezentate de N. Adăniloae.

Mai consemnăm însemnările editorului Indian B. C. Gupta despre interesul existent în India pentru România și istoria ei. Ion Popescu-Puțuri, în cadrul serialului Pe urmele strămoșilor, publică fragmente din Indicele cronologic al scrierii istoricului italian din secolul trecut, Carlo Troya, Faptele geților sau goților.

Alte articole: cel semnat de Paul Cernovodeanu despre familia Bălăcenilor, și dr. Romus Dima despre Constantin Dobrescu-Argeș — un luptător pentru emanciparea țărănilor de la sfîrșitul veacului trecut. De menționat, în sfîrșit, confesiunile unui procuror de la Nürnberg și o incursiune în lumea mongolă de la mijlocul sec. XIII; ultima mare confruntare dintre corăbii de lemn propulsate cu ajutorul velor, care a avut loc la 20 octombrie 1827 la Navarino.

R. V.

SEMNAL

Mihail Sadoveanu — OPERE. IV. Ediția critică de Cornel Simionescu cu note și comentarii de Cornel Simionescu și Fănuș Băileșteanu reuneste în acest volum Mormintele unui copil. La noi în Viașoara, Vremuri de bejenie. (Editura Minerva, 510 p., 36 lei).

I.A. Bassarabescu — UN OM ÎN TOATA FI-REA. Nuvele și schițe; ediție îngrijită, prefață și bibliografie de Teodor Vărgolici. (Editura Albatros, 224 p., 12 lei).

Onisifor Ghibu — AUF DEN BARRICADEN DES LEBENS. MEINE LEHRJAHRE. Ediție în limba germană a volumului de memorii Pe baricadele vieții. Anii mei de învățătură, apărut în 1981. Traducerea din limba germană este semnată de G. Rehner. Postfața de P. Walther. Note și comentarii de Nadia Nicolescu. (Editura Dacia, 336 p., 19 lei).

Horia Stăncă — FRAGMENTARIUM CLUJEAN. (Editura Dacia, 320 p., 16,50 lei).

Traian Cosovel — CIND CERUL SE SIMBA. Poeme. (Editura Eminescu, 140 p., 12 lei).

Ion Băieșu — ÎNTĂLMNIRI TRĂITE DE ALȚII. Schițe. (Editura Cartea Românească, 304 p., 11,50 lei).

Adrian Beldeanu — A TREIA REPRIZA. Povestiri. (Editura Albatros, 196 p., 10 lei).

Nicolae Prelipceanu — SCARA INTERIOARA. Roman. (Editura Dacia, 288 p., 15 lei).

Al. Tănase — O ISTORIE A CULTURII ÎN CAPODOPERE. Vol. II — Cultura greacă antică (I). (Editura Univers, 512 p., 31 lei).

Luca Negoiță — TURNUL CAILOR ALBAȘTRI. Versuri. (Editura Albatros, 60 p., 6,75 lei).

Gloria Lăcătușu — TU EȘTI MARIA. Povestiri. (Editura Junimea, 208 p., 10 lei).

Olimpiu Nuștelea — PIATRA SOARELUI ROMAN (Editura Cartea Românească, 154 p., 8 lei).

Ion Iancu Lester — SĂGETAREA CERBULUI. Versuri. (Editura Cartea Românească, 72 p., 7,75 lei).

Ioana Petrescu — FIRUL NEÎNTEREPT. Roman. (Editura Albatros, 200 p., 10,50 lei).

Doina Cetca — IATAGANUL ȘI ALTE POVESTIRI. (Editura Ion Creangă, 104 p., 6,50 lei).

Ioan Simion Pop — DOR DE ACASA. Reportaje în colecția „Cintara României”. (Editura Sport-Turism, 240 p., 12,50 lei).

Cornelia Marla Savu — SEMNE DE VIAȚĂ. Versuri. (Editura Eminescu, 72 p., 7,75 lei).

George Băiculescu — LUMINI SUB STREȘINI DE BRAZI. Publicistică (Editura Eminescu, 152 p., 7,25 lei).

Dan Radu Stănescu — LOC DE UITARE. Versuri. (Editura Eminescu, 68 p., 7,50 lei).

Herman Bang — DOMNIȘOARA IDA BRANDT. NUVELE EXCENTRICE. Volum în colecția „Clasicii literaturii universale”; traducere de Cristina Petrescu. (Editura Univers, 460 p., 23,50 lei).

Iuri Ivakin — UN VERNISAJ OBISNUIT. Schițe satirice și umoristice în traducerea lui Ștefan Teaciu. (Editura Univers, 248 p., 13 lei).

LECTOR

Realismul dramaturgic

TIPĂRIREA. În anii din urmă, a unor cărți de teatru românești con-temporan în colecții, serii comentate sau, pur și simplu, publicarea textului, fără biografia lui scenică, ori sugerarea virtualității din acest punct de vedere, a readus în discuție una dintre importanțele latente ale creației noastre literare: dramaturgia. Într-o perioadă în care subordonarea textului literar viziunii regizo-rale cunoaște largă audiență, această „ieșire în pu-blic” a dramaturgului ca scriitor, în primul rând, sus-cită, totuși, un interes aparte. Nu este vorba de prio-rități, despre intimitatea spectacolului față de litera-tura destinată direct sau implicit scenei, de ierarhi-zări, inutile și foarte relativ funcționale, de altfel, ci de nevoia, bine intuită de edituri, ca publicul să ia contact direct cu un larg spațiu al scrisului literar de azi, după părerea noastră, încă insuficient valorificat ca atare dincolo de fluctuațiile spectacologice. Era, cu atât mai mult, justificată o atare acțiune editorială în-tr-o literatură care și are unul dintre pilonii pilaon de susținere în dramaturgie, prin creația, fără egal încă la noi, a lui I. L. Caragiale.

Publicarea literaturii dramatice românești de azi are însă și o legitimitate mai generală, care se referă, tot-odată, la o filiație dar și la unitatea de viziune, va-labilă pentru toate genurile, cu excepția, parțial, poa-te, a poeziei noastre. Un fond dramaturgic există în marile creații ale literaturii antebelice, și el poate fi depistat, după opinia noastră, cu nu prea multe difi-cultăți, la autori de stiluri foarte diferite. Romanul românesc se naște pe un teritoriu de înfruntări, în care conflictele au, adesea, esențializările teatrului. O economie aspră supraveghează desfășurarea celebrei nuvele a lui Negruzzi, al cărei protagonist, Alexandru Lăpușeanu, are dimensiuni de erou de tragedie an-tică, nu doar ca subiect, ci prin regia minuțioasă a mijloacelor. Mai tirziu, la scriitorii ca Mihail Sado-veanu, Ilionul „punerii în scenă” poate fi, de aseme-nea, urmărit cu ușurință. Baltagul, de exemplu, avind, aproape cu directă exprimare, o asemenea structură, ca și Zodia cancerului și chiar Hanu Ancuței, unde caracterele sunt tăiate decis și se înfruntă limpede. În același registru trebuie citite romanele lui Liviu Rebreanu: Ion aduce, în marea scenă a satului, anta-gonisme ferme, ca și Răscoala, ca largul ei front de înfruntări, sau Pădurea spinzuraților, unde, într-o na-rațiune care nu-și refuză introspectia, descrierea, me-ditația, structura conflictuală duce cu gândul la for-mele teatrului.

Exemplele sînt numeroase, le putem urmări la ro-mancierul Camil Petrescu, în Patul lui Procust sau Ultima noapte... dar și la alți analiști, cum sînt Hor-tensia Papadat-Bengescu, Gib Mihăescu, chiar Anton Holban, atestînd o disponibilitate a scriitorului român pentru conflict și, desigur, personaje în dialectica în-fruntărilor. Același scenariu îl au și cele mai bune cărți din literatura postbelică, de la Marin Preda, la care opozițiile de opțiuni sînt tranșante și se tran-sează între personaje, sau Zaharia Stancu, într-o oa-recare măsură, autor de același tip de construcții li-terare, pînă la prozatorul deceniului șase și șapte: Alexandru Ivasiuc, D. R. Popescu, Fănuș Neagu, George Bălăiță, Ștefan Bănuțescu, Augustin Buzura și alții, cînd desfășurarea epică are „tremurarea” și „relativismul” aparținînd unei altfel de scriituri, firul continuu. Mai mult, această „stare de teatru” a lite-raturii noastre ni se pare a se fi accentuat la ulti-mele generații de scriitori de proză, dar și la cîțiva dintre poeți, Mircea Cărtărescu fiind unul dintre ei.

ASISTĂM la adevărate „punerii în scenă”, proza, poezia își dezvoltă caracterul de spectacol destinat sufletului și gîndului, ceea ce, credem, reprezintă, în plan ideatic și valoric, un moment demn a fi luat în considerare de comen-tatorii literaturii. Realismul orizontal-analitic cedează locul unui realism dramaturgic, interpretativ al reali-tății. Ideea că „lumea e o scenă” revine în actualitate nu doar prin reamintirea unui gînd celebru, ci re-zultat dinăuntru, al unor acumulări de experiență a scrisului, de adîncire și nuanțare a viziunii despre literatură.

Din acest punct de vedere, cărțile de teatru publi-cate în ultimii ani nu sînt altceva decît părți ale unui întreg — literatura română — contribuind la com-pletarea unei imagini despre modul de a se exprima valoric al acesteia. Fenomenul apare ca o închidere a cercului, prin punerea în evidență și aprofundarea unei caracteristici a momentului literar actual, dis-tinctă în istoria literaturii române contemporane și, după datele existente în prezent, cu fructuoase re-surse. Asistăm, totodată, la un fel de întrepătrundere de tendințe, care fac originalitatea momentului res-pectiv: „teatralizarea” prozei este insolită de o accen-tuată obsesie a dramaturgului pentru valoarea ca pro-ză a piesei de teatru, de aici apariția unor întinse zone, în aceste scrieri, cu caracter epic. În ansamblu, cîstigul obținut vizează cantitatea de artă și, totodată, cantitatea de adevăr omenesc, ideatic, tensional, al ambelor genuri. Discutarea acestui aspect al litera-turii române de azi poate duce la unele concluzii in-teresante în ceea ce privește „fața” de miine a lite-raturii noastre. Fiindcă dezbaterile oferă, de pe acum, numeroase sugestii despre o viitoare accentuare a acestei linii, a „stării de teatru”, cum o numeam mai înainte, a dimensiunii de spectacol, în care se perindă personaje constituite, puternice, conținînd semnifica-tul și semnificanțul. Aspirația mai veche pentru erou și personaj puternic a literaturii române pare a nu se diminua ci, dimpotrivă, aceasta într-o contradicție (numai aparentă și deloc izolatoare) față de tentații existente în unele literaturi de azi, de a risipi per-sonajul, de a-l pulveriza ființa și încărcătura de me-saj uman.

Propensiunea către social, altă trăsătură a literaturii române de la constituirea ei în formă modernă și pînă astăzi, se dezvoltă în această perspectivă. Pe un fundal de înfruntări „ca-n teatru”, fizionomiile se adîncesc și par a se orienta în acest sens. De aceea, credem, actuala carte de teatru, încadrată în ansam-blul literaturii noastre, trebuie citită și ca un fel de prefață la literale de miine sau, în orice caz, face parte, cu soliditate, din cele de azi, sustrăgîndu-se, parcă fără voie, variantelor și variațiilor interpreta-tive, mișcării oarecum exterioare literaturii (din nou, nu facem ierarhizări), rămînd într-un dublu speci-fic: text destinat lecturii, text destinat scenei. Evi-dent, și de data aceasta e vorba de funcționalități relative, specificul de valoare ca artă fiind influențat, dacă nu de-a dreptul dictat, de specificul mijloacelor de expresie în cele două feluri de „lectură”. Ceea ce se poate afirma, cu certitudine, la parcurgerea noilor cărți de teatru, invocate la începutul acestor însem-nări, este că dramaturgia română actuală reușește să fie de sine stătătoare în ipostaza de... cărți. Așadar, pentru o literatură care l-a dat pe I. L. Caragiale, ca unul dintre spiritele ei directoare și în care autorul Momentelor s-a impus, ca scriitor, într-o splendidă unitate, cu autorul Scrisorii pierdute sau al Noptii furtunoase, citite ieri, azi și miine, existența unei dra-maturgii care „stă în picioare” ca artă a cuvîntului nu poate să apară altfel decît absolut firească. Existența unei dramaturgii de valoare, operă a importanților scriitori români de azi, este în măsură să exercite o terapeutică restrictivă față de improvizate, veleita-rism, mimetism sau acea devitalizare, iscată de ab-sența harului, singurul în stare să creeze viața au-tentică și semnificativă. Observația potrivit căreia „pe scindura scenei, se vede făcătura” este bine să fie reamintită și cînd citim cărțile de teatru scrise de reputați dramaturgi de azi, care sînt și prestigioși scriitori contemporani, în versiunea ușor adaptată, că falsul se vede cel puțin tot atît de bine de implaca-bilul judecător care este marea noastră literatură. „Starea de teatru” a dramaturgiei de azi trebuie cău-tată deci, nu mai puțin, pe scenele teatrelor, punerea în ecuație cu dimensiunile valorice ale literaturii este tot atît de obligatorie și în acest caz, cu atît mai mult cu cit, acum, există deja o bibliotecă de teatru romă-nesc contemporan demnă a fi citită și jucată, în pri-mul rînd.

Platon Pardău



MATILDA ULMU : Visătorul (Sala Dalles)

Fiecare locuire să fie strigată

Avem o patrie de legende și izvoare
cum rar afli pe pămînt,
avem un neam descins din negura adevărului
cum rare neamuri s-au născut.
Sălășluim de mii de ani locurile
în același obicei și cu același port
cu aceeași vorbă și în același miracol
patrie cu jurămint drept
în fața Cerului-Curcubeu !
Fiecare locuire din patrie să fie strigată
prin legende și adevăruri
s-audă istoria cea nouă !
E un indemn pentru copii și copile
pentru bătrîni și bătrîne mume
să ne spună tăcerile frumoase
să ne spună minunile simple
să se strige ca la o urare de nuntă darurile
pentru singura carte adevărată, istoria de patrie.
Dacă aveți un izvor necunoscut
dați-i mătă să curgă —
dacă aveți un fecior de nuntit
să-i dăm fecioara din plai,
dacă aveți un gînd dați-i cuvînt
și se va auzi la strigare !
Dacă se mai aude o doină prin sate
doiniți-o
întru cinstirea numirii de patrie.

Imn de tînăr

Răsare soarele aducînd un tînăr
c-o tînără în plete de întineric
spre răsărit de griu.
Un tînăr navigînd spre lumi
cu munții în piept și lacrimi !
E un timp în spațiu
iscînd noi deschideri,
la capăt de stîncă doi tineri de zăpadă
și e o întrecere ca prin străbuni !
S-au dus vîzînd nemurirea
de-au jurat între ei la fel să facă !
Ei visează dimineață cu rouă
soarele se înalță și-și dau de veste
legămint pe pămînt străbun
cu aripă de curcubeu.

Constantin Brîndușoiu

Sinceritate și disimulare



DESFĂȘURATĂ de-a lungul a încă volume substanțiale — Ape adinci, Sfînxul (Lui Don Juan, în eternitate, îi scrie Bianca Porporata), Femeia în fața oglinzii, Romanță provincială și Desenuri tragice — „nuvelistica” Hortensiei Papadat-Bengescu continuă să se afle astăzi într-o situație îngrată. Elogiată în primă instanță, această zonă a creației sale a intrat repede în umbră după publicarea ciclului românesc al Hallipilor. Mai mult decît atât, comentarii autoarei au impus cu tenacitate ideea unei opozitii depline: în perioada Apelor adinci, prozatoarea ar fi fost „subiectivă” și „lirică”. În timp ce în Concert din muzică de Bach și în celelalte romane ar fi devenit „obiectivă” și „epică”. Mai mult decît atât, se dă ca sigură și originea transformării: ea s-ar fi petrecut sub influența lui Ibrăileanu și — mai ales — a lui Lovinescu, despre care se știe că a sfătuit-o insistent pe autoare să se „obiectiveze”. Am comentat cu alt prilej acest straniu „anti-modernism” profesat în materie de proză de către tocmai promotorul autohton al modernismului. Într-o epocă în care curenții principali al genului mergea către subiectivizare în linia lui Proust, a lui Gide, a noului autenticism, romanul românesc abia începuse să-și „recupereze” formele tradiționale. Încît convertirea Hortensiei Papadat-Bengescu la proza „obiectivă” a fost salutată drept o înțeleaptă aliniere la anumite comandamente literare ale zilei. Ideea a făcut carieră și se menține și astăzi în actualitate. Citeodată a cunoscut exprimări radicale, precum aceasta, aparținînd Magdalenei Popescu: „În cadrul literaturii Hortensiei Papadat-Bengescu, ciclul Hallipa e izolat, pentru că se naște în chip surprinzător. [...] Creația anterioară descrie blocul median al capodoperelor [...] Pentru a-i proteja structura stranie e necesară anularea vegetației care îl premerge și față de care ciclul Hallipa e un invers, total și intenționat. Un studiu ar putea totuși examina maniera de transformare a temelor și procedeele în opusul lor prin trecerea la ciclul Hallipa. Literatura, ca negație a comodei exprimări de sine, a stilului efuziv, literatura constrinsă să fie ceea ce nu fusese pînă atunci, evitînd tot ceea ce fusese” (în „România literară” nr. 10/1970).

Dar fuseseră nuvelele doar o „comodă exprimare de sine”? Dacă ar fi fost așa, dacă ar fi făcut-o cu ușurință, fără probleme, „comod”, atunci de ce a început Hortensia Papadat-Bengescu să scrie abia la treizeci și șase de ani? Cît despre semnificația textelor primei perioade, să adaug că au existat și voci care au văzut „originalitatea” prozatoarei tocmai în ele. De pildă, Vianu, care descrie în *Artă prozatorilor români* (1941) întreg procesul: „Criticul care a urmărit mai atent și mai constant producția d-nei H. Papadat-Bengescu, d-ri E. Lovinescu, n-a încetat să-i recomande, în numeroasele articole pe care i le-a consacrat, evoluția către „obiectivitate”. Indrumarea a fost ascultată [...] dar o dată cu aceste progrese ale „obiectivității”, care imprumută multe elemente ale tehnicii realismului, dispăre nu numai fervoarea lirică dar și acel amestec de lirism și analiză care conferise marca lor cu totul originală primelor producții ale scriitoarei.” (Ed. Eminescu, 1973, p. 334).

Iată — de la — schița de ansamblu a problemei: subiectivitate versus obiectivitate; psihologism versus epic; fragilitate (facilitate) a confesiunii versus soliditate a capodoperelor; originalitate și independență versus abandon și dependență. Sînt multe de adăugat și de nuanțat în legătură cu atari opozitii, în prezența cărora cărțile prozatoarei intră prea ușor într-o ecuație (procustiană, îmi vine să zic) de evoluție în doi timpi, atât de pură și de simplă... Punctul care mi se pare cel mai important de elucidat este chestiunea convertirii în urma sugestiilor din afară. Dacă se va dovedi că în această privință lucrurile nu sînt chiar atât de clare precum s-a tot crezut, s-ar putea

ca, din aproape în aproape, toți termenii discuției să sufere retusuri și opera să ne ofere o altă istorie, mai bogată, a propriei sale deveniri.

Să vedem, întii de toate, se cuvine arătat că Hortensia Papadat-Bengescu era încă de la începuturile ei literare preocupată să înțeleagă și să definească modul raportării sale față de lume. La 5 ianuarie 1914, pe cînd se afla la primele pagini de proză publicate în „Viața Românească”, îi trimitea lui Ibrăileanu o scrisoare în care aseza viziunea ei asupra vieții și a literaturii în contrast cu imperativul obiectivității. Idei lui Ibrăileanu, potrivit căreia „o lucrare nu are valoare reală și durabilă decît cînd e absolut obiectivă, cînd scriitorul a avut facultatea ca anihilîndu-se, dezbrîcîndu-se complet sau pe cît posibil de el singur, să concretizeze sufletul, fizionomia, peisajul unei epoci sau unui mediu, sau unui colt cît de mic de lume”, îi contrapunea felul ei de a scrie: „asa am eu această infirmitate de a luneca pe fața concretă a lucrurilor, pe subiecte, pe contururi, oprindu-mă numai pe resortul lor adinc” (din *Serisori* către G. Ibrăileanu, E.P.L., 1966, de unde voi mai cita). Într-o creație și analiză (conceptele lui Ibrăileanu), debutanta își afirmă astfel opțiunea pentru cea de a doua, pentru introspecție, pentru ordinea „adincă” a lucrurilor, recunoscîndu-și — pe de altă parte — inaptitudinea de a percepe datele exterioare ale realului. Se vor fi modificat după o vreme, către 1925, aceste date temperamentale într-atît incît prozatoarea să facă brusc saltul de la „subiectiv” la „obiectiv”? Să fi reușit metamorfoza exclusiv printr-un efort de voință, obsedată de preceptele lovinesciene?

Înainte de a răspunde la aceste întrebări, voi mai aduna cîteva date despre felul de a scrie al Hortensiei Papadat-Bengescu. Nimic nu trebuie deocamdată adăugat despre „confesiunea de sine”, rămînd încontestabil faptul că literatura ei și-a tras substanța dintr-un fond de trăiri personale. Însă asupra regiei prin care ele pătrund în pagina de proză trebuie meditat. Criticii au constatat mereu că personajele din nuvele sînt alter egouri ale autoarei. Accentul a căzut invariabil asupra confesiunii auctoriale, abia mediate prin deghizarea transparentă a unuia și aceluiași monolog interior, segmentat ațoape aleatoriu. Anticipînd puțin, as atrage atenția că, fără să înlocuim termenii, sensul interpretării se schimbă sensibil dacă mutăm accentul, observînd că nuvelele cuprind o confesiune, dar mediată, deghizată. Într-un caz, esențială e sinceritatea prozatoarei; în cel de-al doilea, dimpotrivă, disimularea ei.

Asupra jocului sincerității și disimulării în paginile Hortensiei Papadat-Bengescu voi zăbovi în continuare. La acest capitol, confesiunile sale epistolare și memorialistice relatează cîteva fapte revelatoare. Mai întii, episodul compunerii scolare. În *Autobiografia* întocmită în 1930—31 la cererea lui G. Călinescu (și publicată în 1937, în „Adevărul literar și artistic” nr. 866 și 867), prozatoarea își aminteste cum evoluează, în anii „de paradis terestru” ai Institutului de studii liceale, în „profesiunea clandestină” a ticluirii de „compozitii” pentru colege. Împrejurarea o conduce către un exercițiu al retoricii confesiunii: „nevoia de a nu fi recunoscută îmi îngăduie a-mi schimba stilul, deci a găsi pe al meu fără delimitări — mai e plăcerea de a vorbi liber sub mască”. Nu atît despre un „trucaț” al sincerității e vorba, cît despre senza de a o exercita fără opreliști, de a o extinde nemărginit, sub protecția alibiului alterității, „sub mască”. Două porniri contrare se împleteau astfel în sensibilitatea elevei (de nu cumva memorialista îi compune retroactiv o fizionomie în ton cu opera ulterioară — ceea ce ar fi, practic, indiferent din punctul de vedere al analizei de față): setea — deocamdată adolescentină — de a se mărturisii, de a dezvălui un „prea-plin” sufletesc; și nevoia de a-și masca mărturisirea, de a-și ocroti vulnerabilitatea sensibilității. Cu alte cuvinte, o stăpîneau pe de o parte tentația exhibării de sine, pe de alta pudorea; simțea seducția riscului, dar și cenzura instinctului de conservare. Combinația aceasta, de îndrăzneală și timiditate, a obligat-o întotdeauna să dubleze sinceritatea cu disimularea. În filigranul paginii de *Autobiografie* putem citi, împede conturată, o veritabilă poetică a pudorii... scripturale!

Consecința e cît se poate de interesantă, căci merge pînă la iluzia că actul disimulat poate tine locul celui real. Treptat, eleva cu talent la compuneri se diversifică: „Profesia mea clandestină cistigă clientelă chiar în clase superioare alei mele, cu aceeași simplitate și își amplifică resorturile: ticluiesc scrisori de toate genurile [...] elanurile mele epistolare se adresa la părinți și rude pentru a le transmite căldura sentimentelor, felicitări sîrbătorești, a le cere bani de buzunar și alte bunuri lipsite respectivelor progenituri... Totul cu consecință oarecît satisfăcătoare, deoarece comerțul prosperă din multumiri și cereri, din cereri și multumiri — gratuite sau retribuite în zaharicale.” Amuzantă, ocupația adolescentei are și un revers

mai grav: „Numai părinților mei uit să le scriu. Cu o telegramă în mină subdiectorea mă, muștră. Eu am conștiința împăcată de a fi scris peste poate la «părinți». Cum se vede, nevoia de sinceritate se consumă în travestiul „comertului” epistolar. Trăirea reală e transferată celei fictive.

Toți scrisorile o vor aduce pe Hortensia Papadat-Bengescu spre literatură, în împrejurări cunoscute din corespondența către Ibrăileanu și din *Autobiografie*. Anii trecînd și oferindu-i o existență familială stearsă, dezamăgitoare, frustrantă pentru firea ei patetic-visătoare, fosta adolescentă specializată în contrafacerea de mesele „personale” redescoperă scriitura epistolară ca pe un spațiu compensator, ca refugiu: „Scrisori lungi către prietene apropiate, sunt singura frondă”. În ele, vitoarea prozatoare proiectează lumea ideală a sensibilității sale, sau — cu alte cuvinte — si-o „construiește”: „scrisori în care impresii și gânduri trec într-un vălmășag de cataractă. Continutul lor, atunci chiar recitat, ar fi părut surprinzător pasivității mele... Nici nu regret, — dar mereu grija pasională de a nu confrunta una cu alta cele două vieți.” Avem aici, transpusă pe coordonatele „epice” ale unei sustrageri vinovate, o tipică înțelegere modernistă a confesiunii, bazată pe dedublare, pe opoziția dintre vulgar și ideal, dintre cotidian și sufletesc. Și în alte locuri a făcut Hortensia Papadat-Bengescu asemenea declarații de principii moderniste, perfect sincronizate cu experiențele lui Proust și ale Virginiei Woolf, perfect consonante cu distincția pe care cel dintii o făcuse între eul biografic și eul profund. Nu de mult debutată în „Viața Românească”, proaspăta prozatoare îi vorbea lui Ibrăileanu într-o scrisoare din 19 februarie 1914 despre „la double vie”. În deschiderea *Autobiografiei*, avea să atace problema frontal (chiar dacă nu cu intenții teoretice): „Unitate și dedublare: cu fiecare moment de viață îmi trăiesc existența artistică — totuși nimeni nu și-a izolat mai absolut eul artistic de existența cursivă. În chiar momentele de totală identificare, un instinct adăposteste în mine cu grija, unul de altul cele două conflicte inseparabile.” Nu insist acum asupra unor astfel de clare simptome de conștiință modernistă, esențiale într-o analiză a mentalității literare și culturale respective și cu atît mai relevante într-un moment — cel actual — cînd acea înțelegere a confesiunii se istoricizează și lasă locul noului biografism de tip post-modern. Întorcîndu-mă la scrisorile către prietenele apropiate: „depersonalizată” în acest fel (ca să folosesc termenul lansat pentru poezia modernă de Hugo Friedrich), sensibilitatea divagantă a doamnei Papadat, soție de magistrat, bovarizînd în provincia Buzăului și a Focșanilor, se exteriorizează febril, în „vălmășag de cataractă”, determinînd-o pe una dintre destinatare (Constanța Marinomosc) să o îndemne să scrie literatură. Prozatoarea de apoi a istorisit și acest episod, din care rezultă că eventuala publicare a epistolelor ar fi fost resimțită ca o dezvăluire publică a unor secrete sufletesti, sigur că inacceptabilă din punctul de vedere al pudorii mai înainte-amintite: „Prietențele de la un timp au început a mă muștra că îmi cheルトես pentru ele în scrisori avuția. Una din ele mai ales mă impresioară: Să scriu [...] Prietena mea a devenit amenințătoare, vrea să ia inițiativa; de nu mă hotărîsc va publica scrisorile. Știu că scrisorile sînt domeniul exclusiv și că exercițiu numai o coerciție afectuoasă asupra-mi.”

Iată datele principale ale procesului creator în varianta Hortensiei Papadat-Bengescu: materia primă, confesivă, sinceră, prisosea; dar ea trebuia cumva travestită, disimulată. Toată proza care a urmat n-a fost decît o continuă căutare de soluții pentru „alterizarea” subiectivității, pentru deghizarea debordantei mărturisiri de sine. Inclusiv romanele. Așa privind lucrurile, va trebui să reexaminăm întreaga ei literatură din perspectiva gradului de proclurcare a materiei confesive inițiale. S-ar putea, să constatăm — atunci — că opoziția subiectiv-obiectiv e inadecvată de fapt și că opera a evoluat conform unei logici interne. Fără să neg rolul jucat de îndemnul lui Ibrăileanu și Lovinescu, voi doar a descifra procesul de transformare a prozei așa cum se vede el „dinăuntru”. E — încă o dată — numai o schimbare de accent. Cu vorbele aceluiași Lovinescu: nici mai mult, dar nici mai puțin decît atât...

AUTORITARĂ, ipoteza sciziunii operei n-a fost — totuși — exclusivă. Dana Dumitriu — de pildă —, deși a acceptat „contrastul” dintre nuvele și romane, a sesizat că demarcația nu e netă: „în interiorul operei continuitatea este mai puternică decît schimbarea” (în *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, C.R., 1976, p. 193). Faptul că s-a vorbit mereu despre o modificare de formulă nu exclude omogenitatea globală. Au existat — de fapt — mai multe transformări, or — mai bine-zis — mai multe soluții de „inscenare” a confesiunii, de regizare a scriiturii mărturisitoare. Toată proza Hortensiei Papadat-Ben-

gescu nefiind — în fază pre-textuală — „decît” o lungă destăinuire a „femeii în fața oglinzii”, o depozitie sinceră, ea a fost — totuși — trecută prin diverse filtre disimulante. Se cuvine să o citim nu constatînd că dincolo de suprafața ei se străvede silueta autoarei, ci luînd faptul drept premisă și încercînd să-i identificăm și să-i descriem „măștile” textuale.

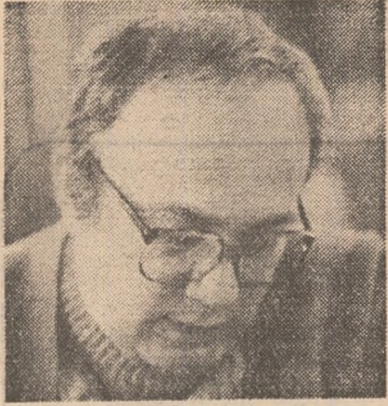
Ele sînt de căutat dincolo de împărțirile arbitrare ale volumelor și dincolo — spunea — de opoziția subiectiv-obiectiv. Întreaga literatură a autoarei noastre e „subiectivă”, efectele de obiectivitate din anumite perioade ale ei decurgînd din anumite opțiuni privind punerea în pagină. În bună măsură, falsă opoziție (falsă în cazul dat, altfel de luat în seamă într-o discuție asupra evoluției prozei) provine din conversiunea persoanelor gramaticale: în perioada primelor volume predomină persoana întii, a „mărturiei directe”, pe cînd după aceea se instaurează a treia, așa-zicînd „balzaciană”. Însă succesiunea nu e — în realitate — atît de riguroasă și nu corespunde unei transformări a substanței ci uneia a formelor. De schimbat se schimbă retorica, și nu fondul afectiv generator. Do vadă, între altele, chiar și *Autobiografia*, scrisă într-o manieră de sensibilitate divagantă asemănătoare celei din *Ape adinci*, deși între timp Hortensia Papadat-Bengescu devenise „marea europeană” (cum i se spunea în epocă), autoarea romanelor socotite „obiective”. Nefiind vspirit teoretic, prozatoarea nu și-a extins la modul riguros-programatic procedeele, însă a lăsat în scrisorile către Ibrăileanu o serie de formulări intuitive, cît se poate de semnificative în ce privește felul său de a trece de la o soluție la alta. La 19 februarie 1914 mărturisise: „Acum însă, chiar cînd unora scriu la persoana 3-a, e o operație făcută în urmă: cînd compui ca să mă încălzesc bine de ce am de spus trebuie neapărat să mă adresez direct cuiva real sau închipuit, să mă alipesc, să zic Eu... Tu...”. Patru ani mai tîrziu, despre un episod transcris într-o proză: „Nu l-am trecut la persoana 3-a, căci pierdea din neapărateitate”. Textul cu pricina a intrat apoi — nota bene — în volumul *Romanță provincială*, considerat un prim pas pe teritoriul structurilor „obiective” extinse după aceea în ciclul Hallipilor. Tot în 1914, îi scrisese criticului ieșean și alte epistole cuprinzînd ceea ce obișnuim să numim „mărturii de creație”, asigurîndu-l că e „de o sinceritate absolută”: „ceea ce scriu, ce curesc nu e în principiu idei și sentimente, ci senzația lor, de aici chinul, dorința de a reda nu descrierea senzației, ci senzația însăși” (10 octombrie); „Eu simt, nu calculez, atmosfera unei scrieri, ea și a unui loc, de aceea probabil nu m-am dat la fund, — tinctiv, nu calculat, nici nu am zburat prea sus” (26 octombrie). Sînt aproximații ale aceluși fond afectiv generator. Însă în baginile de proză nu el avea să apară la suprafață, ci variantele sale prelucrate. Cînd într-o epistolă vine vorba despre laudele aduse „pentru acest debut «în realism»” (publicase în „Viața Românească” nr. 1/1920 textul *Ca să te pomenească*), prozatoarea continuă în aceeași notă ironică: „Eu nu debutez niciodată în propria-mi cunoaștere de mine.” (1 octombrie 1920) — propoziție în care, dincolo de sensul „străvechimei” confruntării cu sine, îmi place să citesc o mărturie indirectă a acelei „poetici a pudorii”: nici o clipă nu s-a declansat cu adevărat în proza Hortensiei Papadat-Bengescu confesiunea directă, literaturii i-au fost cedate doar ipostazele ei mediate.

Ion Bogdan Lefter



CONSTANTIN GHEORGHE: Femeie cu vioară (Galeria „Simeza”)

Între noapte și zi



POEZIA lui Mircea Ciobanu, în metamorfozele ei nesemnificative de la *Imnuri pentru nesomnul cuvintelor* (1968) la antologia *Marele scrib* (1985), are — și a devenit un loc comun al criticii afirmația — un caracter prohibitiv. Din cauza aceasta, s-ar putea spune că impune un „stil” al admirației, adică un cerc de prozeiți consecvenți și intratabili ca la Ion Barbu sau Mateiu Caragiale.

N-am putea scoate pe masă s-o citim oricând această poezie. Există o oră a ei, a incertitudinii și tranziției, crepusculul ei, mai rar, zorii. Există o geografie poetică, un spațiu al minusului: prăpastia, valea, ripa, rana, gura.

Legea mișcării e una a descinderii, a coboririi în Maelstromul unei discrepanțe între două vecinătăți: scările sînt pentru coborît („Cite putrede trepte mai au pină jos”, *Anno Domini*; „N-ai coborît niciodată o scară pe vreme de noapte”, *De profundis*), privirea se fixează aproape invariabil descendent („deasupra lor în zori să nu se-apelece / uimitul ochi, al meu, deschis enorm”, *Argument final*; „Se cade-n aplecare să privesc”. *E timpul*; „și-n adîncul geros al acelei văi părăsite-am privit...”, *De profundis*), trupul se rostogolește implacabil („între pereții de silitră / ai unei ripi m-aud căzînd”, *Pururi viind*), iar lucrurile sînt posedate de o imanență a înclinației, căci „stele sînt „aplecate”, „turnul se știe-n declin”, prundul „cade”, fîntîna „însăși coboară-n adîncuri”, etc.

Vocabularul poetic coagulează într-o dublă serie. Amurgul, pomenit deja, sugerează desigur rana, singele și, prin contaminare, sudoarea, otrava, veninul, fie-re. Pe de altă parte, ca zonă de trecere și limită de demarcație între două vecinătăți, amurgul-rană trimite la verticalitatea prăpastiei. Apa revine obsesional: „în virtutea create atrage în adîncuri, zăguzul crispeză și, nu mai puțin, se înscrie în aceeași succesiune a similitudinii.

Disponerea duală, „despicarea” în două a lucrurilor și a fenomenelor i-au determinat pe unii exegeți (St.-Aug. Doi-naș și, mai recent, Magdalena Popescu în prefața la antologia citată) să vorbească, cu îndreptățire, de o „lume metafizică: adică așezată după aceea fizică” (Magdalena Popescu). Într-adevăr, amurgului bifurcat semantic i se pot adăuga, la nivelul procedeelelor, repetițiile și enumerările duble, tautologia, determinările complete și atributive în cuplu, dubletele verbale („Cite s-au zis au lăsat în paragină gura — / viscol albastru o bintule, frigul o-nchide; / mina întreabă, o umbră-i răspunde pe ziduri, / noima-i ajunge și fără-de-noima o-ncearcă.” *Cuvîntul spaimii*) și substantivale („Lung a țipa de la margine, vîietul lasă / umbra pătratelor lucruri de-a dura le-ncearcă / Linia dreaptă, a lor, a bălăt-o risipa, / restul risipei alunecă-n gropile văii”. *În puterea clepsidrei*), frecvența apariției pătratelor și cuburilor, vizibilă și din citatul de mai sus, și împede exprimată în compunerea „sonetelor” din *Cele ce sînt* (1974) (unde cele paisprezece versuri numără fiecare paisprezece silabe, cum remarca tot Magdalena Popescu), perechea alcătuită de poet și un interlocutor, căruia i se adresează (Melissos, de pildă, ca în poemul cu același titlu ori pur și simplu unul nenumit și care nu răspunde niciodată), și așa mai departe. Totul ca și cînd între poet și lucruri, sine, interlocutor se interpune un strat de ceară, dincolo de care se deslușește ceva imposibil de numit coerent în termeni comuni.

Deși, ca la Leonid Dimov sau Mircea Ivănescu, nu vom întîlni în cazul lui Mircea Ciobanu o evoluție („în orice caz: nu în chip spectaculos, nu prin mari rupturi, salturi de la un stil la altul”, Eugen Simion: *Scriitorii români de azi*, III, p. 334), se poate distinge, cu toate acestea, și la el o lămurire, o treptată limpezire a fondului, obsesional originar. Este neîndoielnic astfel că, traversînd o fază „medievalistă”, poezia lui Mircea Ciobanu a ajuns, deocîndată, să apeleze la stilul „antic”, lucru vizibil în „scriitura” de după 1979, în motto-uri sau în titlul volumului din 1971, *Elieca* (pe care nu l-aș pune în legătură cu preceptul moral pascalian al lui „bien penser” ori cu ideea spinozistă a necesității cu care se produc toate lucrurile, în virtutea unei înlanțurări infinite de cauze, etc., ci, mai degrabă, în conexiune cu ideea din antichitate, emisă probabil de Xenocrate și actualizată de Socrate, după care etica, — meditație asupra ființei proprii — constituie o parte dintre cele trei, cite numără filosofia, alături de fizică și dialectică).

Acest aspect nu-i lipsit de semnificație. Se poate chiar susține, în deplină liniște, că, între toate procedeele, prevalează o figură esențială, cea a „anticului”, care suscită o falsă opoziție: între antic și modern („fălci [...] înclinate / paznice

două ne sînt la o singură / scundă strimtoare”. *Melissos*).

Anticul poate trimite la apocalipsă, alexandrinism, la retorica pustiului profetilor, și totuși: cit de operaționale sînt apocalipsa și alexandrinismul? Mai curînd, asumarea stilului antic se produce din două pricini:

a) pentru a separa / a numi tranșant două vecinătăți;

b) ca expresie organică a „distanțării” (mai percutantă decît utilizarea „medievalităților”) față de un anumit tip de cititor și o anumită „poetică”.

Iată, deci, și concluzia la îndemînă: la impactul bine precizat între antic și contemporan, între noapte și zi, între somn și veghe, între fizic și metafizic, între rostire și muțenie trebuie căutat ceea ce își propune poezia lui Mircea Ciobanu. Nu cînd doarme sau cînd este treaz se săvîrșesc minunile poeziei, marile revelații, ci la hotarul dintre ele:

„...Ah, dar în clipa / celui din urmă gînd treaz am văzut / din grămada de leșuri cum suie spre mine / de-a lungul luminii, pulsînd între leșuri, o pasăre”. (*De profundis*).

POETICA fiind una a forării în linia de demarcație între domenii, întrebarea legitimă care se naște este următoarea: ce rost au toate aceste descinderi și foraje în spațiile minusului?

În romanul *Martorii* (ediția din 1968) dăm, la p. 6—7, de un pasaj revelator, pe care-l voi cita aproape în întregime, fiindcă ne furnizează un posibil răspuns: „[...] despărțite de-o ripă adîncă, erau pe lume două așezări [...]. Și prăpastia se întindea în lung cale de mii de metri. Da, nu te mira, cale de mii de metri, și calmul vecinătății celor două așezări, de ce să și-o ascund, era întreținut de dorința oamenilor de-a se vedea unii pe alții. Malurile erau depărtate atît cît să nu se audă nimic cînd cineva ar fi vrut (și mulți, în fiecare zi, ar fi vrut) să-și trimită salutul în partea cealaltă. Se auzea numai cînd bătea vîntul, dar ca de foarte departe, mult mai departe decît distanța dintre oameni ar fi îngăduit-o [...]. Au pus capete de odgoane în săgeți și arcurile le-au trimis dintr-o parte în alta a prăpastiei. Se minunau cum de nu le venise pînă atunci ideea unui pod. Numai că eu te întreb: de ce un pod? Cînd fiecare sat avea biserica și primăria lui, fîntînile, cirezile și pășunile lui! Și de la frînghie au ajuns în scurt timp la pod, unul trînțic și lat cît să încapă două care cu boi [...]. Dar înainte de a se îmbrățișa, înainte de a-și simți mirosul răsuflișurilor, [...], doi ciini, fiecare din alt sat, s-au repezit la mijlocul podului unde, pe tăcute, într-o înclăștare sălbatică, se sfîșiară sub ochii acelor locuitori, oprîți în loc de-o prevestire sumbră...”.

Așadar, prăpastia ca formă esențială, ca spațiu de legătură și în același timp ca

spațiu al morții. Adîncurile ei unesc nu numai două toposuri vitale (satele, în alegoria citată), dar încheagă și un simbol thanatic. Nu toposurile vitale, mai amorfice, sînt privilegiate, ci tocmai prăpastia aceasta, gura aceasta a hăului care poate povesti înfinit mai multe decît spațiile securizate de sus, de pe platourile oxigenate. De la orizontala satelor la verticala prăpastiei, metaforic vorbind, va evolua poezia lui Mircea Ciobanu de la debut și pînă astăzi.

În prăpastia din poveste, în hăul ei primordial și virgin, unde totul este întors pe dos vizavi de ceea ce este sus, unde domnesc:

1. legea frigului

2. umbra desprinsă de lucruri, ca în Hadesul celor vechi

3. amurgul pur, nu ca succedaneu al zilei, ci ca altceva, ca foc, poate, din peștera subpămînteană imaginată de Socrate în *Republica* platonice

4. reptilele de dinaintea oamenilor, etc., unde se coc marile întrebări, neliniștea inițială, frica inerentă, cortegiul indomptabil al eriniilor răzbunătoare, mai adevărate pentru conștiință deoarece provin dintr-un stral secund, mai adînc, mai fundamental, — acolo e de căutat esența acestui poezii.

Prăpastia, ca formă, opusă altei forme, care este planul, cu alte cuvinte verticala opusă orizontalului, paradigmaticul sintagmaticului (dezvăluind dintr-o dată „patimile” pentru cuvînt), ca sondă în materie, ca harpon cu care se poate pătrunde în inima de șalot a realului.

Iar în ripă dăm și de „varul” provenit din calcinarea oaselor, de putregai, calcar și nisip, metonimii în ultimă instanță ale nisipului clepsidrei. Dăm de umbră, iar umbra n-am întîlnit-o la Platon, semnificînd, între altele, arta?

Obsesia timpului și a poeziei, iată, prin urmare, temele principale.

UN timp specific: timpul care destramă și se destramă, care desurzește, care degradează materia, o corupe și o distruge.

Timpul bătrîn, cauzalitatea degradată, obosită, care tinde spre zero-mișcare, o imposibilitate de neatin, o fata morgana.

Cît privește poezia, scrisă cu vitalitate și superioară stăpînire a mijloacelor (cîtă poezie contemporană cunosc tropii ca Mircea Ciobanu?), în ciuda unei „delectatio morosa” care o animă, ea vorbește despre nevoia fundamentală de comunicare umană.

Deoarece, revenind la povestirea-mit din *Martorii*, dacă între două sate, separate de o prăpastie, nu pot fi aruncate punți făurite de mîini omenești, culpabile originar și etern, pot fi, în schimb, făurite punți create de poezie: căci toate viziunile, și toată imageria decelabile în prăpăștiile acestei lumi și accesibile poetului sînt chiar Poezia, în care credem, da, credem că mai există.

Dan Grădinaru



Petre GOT

Prinos

Ginduri și doruri ne răsfață
Sîntem din nou copii, visăm —
Parcă prin cer ne-am da pe gheață,
Orele negre le uităm.

Știm să ne bulgărim cu vise,
Pe rană să așternem flori,
Dureri și neguri — toate ni se
Destramă pînă-n fapt de zori.

Oglindă sus, oglindă jos,
Cerul din noi, cerul de-afară —
Luminii îi sîntem prinos,
Nici cînd de-aici să nu dispară.

Poate vedem devărat
Doar după ce scăpăm de umă —
Mă-ncearcă marea păcat,
Dar, deocîndată, sper că nu mă
Înfrînge; crîncen m-am luptat.

Urme nu sînt pe Ararat,
Nici arca nu-i, ca să-i spun du-mă

Stampă

În copilărie căutam raci,
Prin pirae și bulboane adînci —
Mi se păreau niște bivoli minusculi,
Ori niște zei pedepșiți,
Li așezam pe plita incinsă,
Și ei înaintau — cruntă clipă! —
Pînă cînd incremeneau.

Structura lor, dulce atunci,
O simt acum în gură, pelin.

La fel sînt menit
Pe spații de foc să pășesc,
Dar ochii spre cer mi-i ridic
Și cu necuprinsul vorbesc.

Ca roua

Spre un liman străluminat —
Infern și rai se împreună.

Atîtea drumuri am umblat
Pe vreme rea, pe vreme bună
Și toate-n clipă se adună
Ca roua-n crînul inviat.

Calendar

S-o desprins o frunză din înalt
Și plutește... Vis... Melancolie...
Pare că nu vrea să știe
Saltul în uitare, blindul salt.

Clipa este zbor, părelnicie,
Dulce legănare ne încearcă.
Sufletul presimte mult umbrita barcă,
Trupul caută să întîrzie.

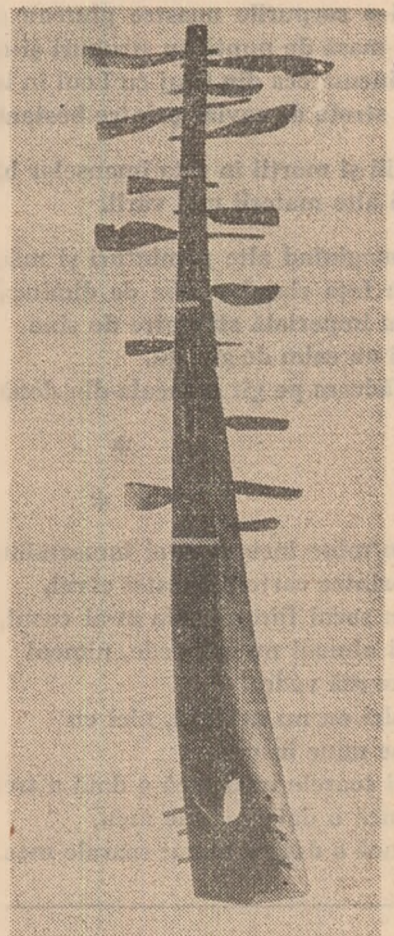
Fie totul cum e dat să fie,
Rupe firul cînd socoți, o, parcă —
Poate alte mîini dincolo iar o să mi-l
toarcă,
Imi aștept în pace neagra cununie.

Oracol

Frunze singerii îmi poposesc în palmă,
Vorbîndu-mi molcom pe-nserate,
Orologiul drumului meu
Ce clipă bate?

Gîndul acesta e ca și cum
Aș inghiți un cer de narcise,
Vulturul în zbor razant
Înrog părindu-mi-se.

Lună răsare, soare apune,
Peste poemul de-atîtea ori scris.
Aștept să vă legănați sub zodii mai
bune,
Grădini ale marelui vis!



ROLANDO NEGOIȚĂ: Arbore (Sala Atelier 35)



Ion MIRCEA

Cîntec de pace

Cad peșteri din stele și ce altceva
ești tu, preaplin al singurătății, fosilă cu
aură?
Lăsați-o moartă, vă spun, lichele-ale azurului
umblind pe deasupra unui noroi de inimi,
ia-ți tălpășița, șaman pe catalige de aur,
adevăr negativ, tu, mieunat cu fosfor.
Numai pentru voi există oameni atît de mici
încît nu pot fi văzuți cu ochiul liber
și meteoriți printre pietrele ficatului.
Rebegit de bolile Celuilalt,
un plîns ce urcă scările ținîndu-se de
balustradă,
ingenunchiat printre glăscioarele acelea
îmbulzindu-se fiecare să înhațe cireașa din
ligheanul nituit,
la tine vin, gît bolnav al lumii,
la voi, corzi vocale sub lacăt
pe care un prinț fără țară vă mingie-n
treacăt,
să-mi cîntați acest cîntec mai cunoscut decît
foșnetul copacilor:
În palatul gurii, în palatul gurii
locuiește regele săracilor.

Baldachinul

Deci simbăta, în miercurea cu mere,
pe cînd duminicile proletare cădeau în zilele
de joi,
în baldachinul atîrnat cu lanțuri de tavan
noi petreceam ca două lacrimi la galere —
secunde lungi de sclavagism în doi.

Eram cu totul străvezii
și-n corpurile noastre pluteau ca în acvarii
o masă de nuntă cu struguri și cărți,
cinemateca din Cluj cu Leul în iarnă,
o strofă de caviar printre bostani cu
lumînări,
viii și morții în fața imenselor hărți
și alte materii mai varii.

Imaginînd alte pămînturi și mări
în fața ziarelor albe de dimineață,
cu imperială stăpînire de sine
și un calm de gheață,
dădeam pe gît cerneala din două călimări.

*

* *

În mine însumi m-ai înmormîntat, o, mamă,
printre cartofii acestei cărni,
în sacul ființei mele m-ai cusut, —
și nimeni nu mă vede, nimeni
nu mă vede,
nici eu nu mă văd, nici eu
pe mine însumi,
și soarele meu încă o dată a trecut,
încă o dată soarele meu,
încă o dată a trecut soarele meu.

Livada neagră

„Era negresa Fulô ce ne chema
în livada ei neagră“.
Pe un țăruș punca
coșul pieptului și oasele mari,
femurele, țesuturile...
Străbăteam cu ea răsturnat
de la șes la munte drumul ecorșeului.
Cînd omul a fost gata s-a dovedit a fi bătrîn.
Apoi mătușa noastră Tiția l-a visat
și-n cealaltă zi s-a arătat chiar el
în carne și oase.
Merele parmen aurii din panerul lui erau
negre.

Mai să nu-l recunoaștem
așa, în negativ.
„Era negresa Fulô ce ne chema
în livada ei neagră“.



KUSZTOS ENDRE : Copac

A venit toamna, se scutură marea

„Am făcut plajă pe o insulă din Grecia,
noaptea“ —
cîtă splendoare poate răspîndi și o nerozie.
A venit toamna,
se scutură marea,
sînt pline elestele de leșuri aurii.
Orbii înaintează pe plajă — chipul sublim în
care își iau clorofila.
E iarăși seară,
de mult n-ai mai mîncat piine pătată cu
cerneală.

Lumina e legea

Numai în vis nu e nîcîcînd întuneric
nîcîcînd, nîcîcînd nu e în vis întuneric,
cu tine vorbesc, ecuator al soarelui.
Nicăieri în lume n-am aflat mintuirea,
nicăieri în lume n-am aflat liniștea,
de parcă toată lumea ar fi un cuvînt.
Numai în vis
copacii se pietrifică într-o secundă,
înainte ca foșnetul lor să se stingă.
Numai acolo lumina e legea,
cum Dumnezeu africanilor e negru
iar diavolii sînt albi. Nîcîcînd,
nîcîcînd nu e în vis întuneric.
Ce-i drept, nici soarele nu-ți arămește pielea.

Ochii au hotărît

Ochii au hotărît să fie animale
și de Florii s-au prefăcut în broaște țestoase.
Poartă sub trenul posterior perne lacrimale
ca strugurii fără simburii.
Pleoapa coborîtă peste fructul cu tălpi e
însăși carapacea —
grea și concavă, abia dacă o mai pot aduce la
mal.
Printre peștii înlăcrimați cu rouă,
cum spune un poet,
sau pe uscat, unde le călăresc copiii
și-aprind asupra lor lanterne sau le pun
cununi de sinziene.
Înaintează sfișietor de încet
lăsînd în noroi bălegar argintiu și labe de
gîscă.
Ogarii le-au pierdut urma
de cum au intrat în chipul omului, în rîu.

Comuna din paradis

Lui Vasko Popa

În sfîrșit
iată-mi și ochiul:
un animal arhaic
cu pene și frunze —

și iată lumina:
un ou cu rădăcini.

Pădurea înghețată

Meșteșugul de-a nesocoti materia
cît poate să fie de vechi?
Ei sînt morți și se mișcă prin visul meu
cum scalpul pe craniu cînd stringi din ochi
sau înalți din sprincene.
Iată-i trecînd în sînul prin pădurea-înghețată.
Cu alți ochi privești
cerul cînd știi cît de greu e să cioplești o
sferă de lemn.
Alerg după ei și inima mea îi așteaptă,
cînd ea-i va vedea, în sfîrșit,
eu îi voi atinge.

N. Iorga, călător (IV)

NU NE VOM despărți de cuprinzătorul vol. III din *Pe drumuri depărtate*, în ediția critică a lui Valeriu Râpeanu, fără a încerca să pătrundem în atelierul meșterului limbii române. Gazetarul, unul dintre cei mai mari pe care l-a dat națiunea noastră, era un inegalabil improvizator. Scurtele articole de fond din „Neamul românesc”, mai ales în ultima perioadă, nu-i luau mai mult de șase-șapte minute, după spusa colaboratorului său, N. Georgescu-Cocoș, care l-a asistat în ceasurile cind erau elaborate o serie întreagă pentru intervalul unei absențe din țară, cind glasul său avea să fie prezent cu același răsunet. Impresiile de călătorie aparțin, pare-se, unui alt regim, al elaborării mai lente, rareori de stil oral, ca acela al vorbitorului pe aceeași temă care a dat, alături de impresiile pe teren, cite o serie de conferințe despre țările străbătute¹⁾. Nu arareori viziunea este aceea a unui poet, mai puțin realizat în versuri decît în proză. N. Iorga vedea cu ochi de pictor și cu sensibilitate lirică.

Cite un început de paragraf, ca acesta: „Apusul se îmbracă în singe și aur²⁾”, constituie un vers, prin ritmul său, un vers de pastel, perfect ilustrativ. Istoricul este dublat de un poet, care vede și simte. Trecind prin fața insulei Elba, indică Porto Longone cu traducerea Portul Lungoi, care se zărește și la capătul nevăzut. Porto Ferrajo. Aceasta-i amintește de aventura lui Napoleon, exilat în insulă și de locul din care a plecat în ultima sa aventură, ca să-și recupeze tronul: „Acolo a fost adăpostul lit al lui Napoleon. Acolo biruitoii fără număr³⁾ i-au închis „Împărăția”. Și el a privit-o ca atare. Din căsuța „palatului” său a orinduit porturi și drumuri, și le-a făcut. Apoi, într-o noapte, vasul ușor l-a luat pe furis spre Franța depărtată. Pe aceste vaste ape o astfel de jucărie spre un așa de îndepărtat term de primejdie, unde pindea poate moartea. Niciodată n-a fost o atât de tenace voință în omul genial. «Norocul lui Cezar...»⁴⁾.

Afară de retorica repetiție, la început de propoziție, a vocabulei „Acolo”, pe care cade accentul afectiv, totul e redactat în stilul scriptic, cum îl numea Tudor Vianu pe cel opus stilului oral. Propozițiile sint relativ scurte, ale unui scris nervos, dar stăpîn pe mijloacele de evocative. Scurtul paragraf nu lasă, vîșuși, impresia elaborării. Ca în tot scrierul său, N. Iorga părea natural, ca o natură ce își schimbă însă după misterioasele ei legi ritmurile și cadența. Urmează două rînduri, ale meditației poetice: „Și vasul se îndepărtează încet de apele epiceii aventuri, pe care o recheamă⁵⁾ ultimele tremurări de lumină ale farului care se pierde”.

Se pune însă o întrebare: scris-a N. Iorga aceste impresii ca să zicem așa, loc, sau, după notarea sumară a momentului, l-a retrăit mai tîrziu cu aceeași intensitate? Cine știe?...⁶⁾

Călătorul pe Mediterană a cunoscut și capriciile marine: „O zi de luptă. Valul urcă, valul coboară. Înălțări care te umflă în sus, coboriri care te afundă în mari adîncuri cutremurate⁷⁾. Da, aș triplex, «întreita armă», l-a trebuit celui care întîi s-a avîntat pe apele fără zări. Un singur vas trece în preajma noastră, vas de transport, cu puntea goală. De unde o fi venit gabianul (s.a.)⁸⁾, pasărea de mare, ce se ține de noi statornic, lacomă, neobosită?...»

Am subliniat întîi dublul epitet în care este încadrat cuvîntul *adîncuri*: este unul din procedeele uzuale ale prozatorului, denotînd intensitatea percepțiilor sale. Paragraful nu suferă însă de inflație retorică, aceasta de altfel nefiînd întîlnită nici în structura proprie oratorului. E de observat că scriitorul, adeseori greșit judecat, din cauza onora din perioadele sale, aparent inextricabile, care oferă dificultăți cititorului nedepins cu lectura marelui prozator, știe și să scrie lapidar, sacadat, eliptic de predicat.

AUTORUL este un emotiv, care nu-și ascunde nici duioșia, nici tristetea, ca în acest paragraf: „Ne despărțim îndată de împărăția țernei și a pietrei, a coajei tari care ne sprijine, ne hrănește și ne înghite. E o tristete, și la lumea de jos care a răsărit în ciorchine pe bord și face haz de cite ori vîntul largului aruncă o șapcă urmărită îndelung și regretată. Urmărim cu duioșie corăbioarele brune ieșite de curiozitate să ne vadă pe adîncul albastru încrețit în unde ascuțite ale Atlanticului. Cite un corn de pinză albă înflorește mai departe lucrul îmblinzit de apropierea pămîntului, de vecinătatea neprefuită a omului⁹⁾”.

¹⁾ În volumul III : șapte conferințe despre America, cinci despre Grecia și trei despre Olanda.
²⁾ În cale, I, 1. Pe coastele Italiei, pag. 8.
³⁾ Aluzie la coaliția anglo-germano-austriaco-rusă, biruitoare.
⁴⁾ Ibid., pag. 9.
⁵⁾ O evocă.
⁶⁾ Sublinierile vor fi în general ale noastre. Acelea ale autorului, vor fi notate (s.a.).
⁷⁾ O specie de goeland. Ibid., pag. 12.

Se vede că autorul acestor rînduri nu se familiarizase încă cu marea și cu oceanul, că prefera apelor perfide securitatea solului ferm, a pămîntului despre care, filosoficește, observă că „ne sprijine, ne hrănește și ne înghite”. Duioșia, despre care am pomenit și care nu lipsește din acest text, e una din constantele emotivității lui N. Iorga și totodată unul din termenii săi predilecți. Luptătorul avea un suflet simțitor și adesea susceptibil la orice l se părea că i-ar leza demnitatea.

În calitatea de președinte al Comisiei Monumentelor Istorice, savantul, inițiat în stilurile arhitectonice ale bisericilor și minăstirilor, le descrie cu competență, fiecărui, stilul, pictura, vechimea, cititoria, etc. Marea emoție o încearcă însă în prima și ultima sa călătorie în Grecia, cind vizitează Tesalia, Atena cu împrejurimile, apoi Corintul și Olimpul elin. Privește la Atena cea veche Acropolea și Partenonul de pe „Dealul albei minuni eterne” și se bucură că „Chivotul frumuseții se apără de jignirile fără voie”.

Să reținem metafora reverențioasă a chivotului, din podoabele bisericii răsăritene, chivot ce se menține curat, cu toate vicisitudinile timpului și urmele peregrinilor moderni. N. Iorga se întregăză momentul istoric al creației respective, cu accentul credinciosului păgîn: „Altă dată însă Zeus îl trimete fulgerări de raze care-l loveșc în față, îi îmbracă în aur frontoanele. El are atunci ca un zîmbet al seninătății sale față de tot ce încercăm și frămîntăm noi, cu atîta trufie, jos. E vecernia păgînă a zeilor”.

Ați ghicit (sau, cum scrie memorialistul, gicit) că Zeus este soarele, care săvîrșește, către apusul său, transfigurarea luminoasă a marmorei, ca într-o „vecernie păgînă”.

SĂ NU ni se spună că N. Iorga n-avea sensibilitate de poet și forța expresiei corespunzătoare în proză. Trebuie să recunoaștem însă că transpunerile emoțiilor sale poetice, în fața temelor antice, în versuri, nu-i reușesc întocmai cum dorea. Or, cartea cuprinde și o serie de mici tălmăcirii din lirica greacă modernă, autorii fiind Zalokostas, Rangabe¹⁰⁾ și Mavilis (Măslinul, în traducerea superioară a lui G. Murnu). Urmează poezii originale, Versuri de drum de N. Iorga: Olimpul, Pallas-Athenei, Toamnă, Epidaur, Sparta, Delphi, Partenonul, Praf tureesc. În Epidaur, închinarea se adresează lui Apollo, în aceste două catrene cursive: „Aici, la Epidaur, veneau bolnavii mil / și se culcau pe marmuri, în așteptarea clipei / Cînd, liberi de povara vrăjitei lor sclavii, / Simteau din cer că vine atingerea aripei. / O, zeu al leculii, Apollon, noi sintem / Bolnavi adînc în suflet și ne rugăm de tine / Dă mila ta celor ce-s slabi, fiindcă se tem / Și celor răi, fiindcă nu știu calea spre bine”.

Este de mirare că ruga poetului se îndreaptă către Apollo, care nu era zeul potrivit. Acesta era Asklepios (Esculap), iar în templul de la Epidaur, în Argolida, se înghesuiau bolnavii care cerșeau zeului medicinei vindecarea.

Lui Apollo îi împrumută, în poezia Delphi, atributul exclusiv al lui Zeus — trăsnetul: „Nu-i mort Apollon, zeul părăsit, / Deși uitat de-ai lui, flămînd de-ofrande. / Prădat de mult de-a barbarilor bande, / De altă lege-aici la el înlocuit. / Așteaptă calea sacră în zădar / Să vie caravanele pioase, / Zac în tîrîna templele frumoase / În mijloc

¹⁰⁾ Alex. Rizos Rangavis (1810—1892) poet, novelist, romanicer, om politic, scrie în limba literară.



MATILDA ULMU : Flori

Trapez

CCLI

1137. Noi credeam — naivi — că pescărușii zboară de dragul mării. Ei zburau de dragul stavrizilor.

1138. În copilărie îi invidiam pe pompierii de prin cinematografe fiindcă vedeau gratuit toate filmele.

1139. Toți am fost, cel puțin o dată în viață, vulpi într-o vie ai cărei struguri ni s-au părut prea acri.

1140. Dacă aș fi scris pe vremea penelor de gîscă, n-aș fi umblat după una de albatros, aș fi scris cu o pană de gîscă.

1141. — De ce-l piști mai mult pe Roibu ?
— Cum nu-l pișc, cum lasă căruța doar în seama lui Murgu.

Cînd am ajuns și i-a deshămat, m-am uitat la ei : Roibu avea un evident aer de șmecher.

Geo Bogza

de pustiul aprig, dar / El stă-n adîncuri sumbre ca vrăjmas / Și cînd trăsnește sus în virf de munte, / Aruncă iar privirile lui crunte / Și cere socoteală la urmași”.

Apollo își avea templul și sanctuarul la Delfi, deshumate în secolul trecut. Preoteasa, faimoasa Pythie, proorocea în termeni echivoci viitorul. Noi îi păstrăm zeului, protector al artelor frumoase, imaginea... apolinică, adică a seninătății și nu-l vedem cu priviri crunte față de lumea ce l-ar fi uitat, ba chiar în proces cu aceasta !

Firește, libertatea poetului este netărmurită : i se acordă dreptul să creeze noi mituri, cu condiția ca acestea să prindă viață. În orice caz, imaginea lui Apollo, în viziunea lui N. Iorga, este contradictorie: ba aceea de vindecător, la Epidaur, substituindu-se lui Asklepios, ba, dimpotrivă, de înăcrit, rămas viu, numai și numai ca să se răzbune pe urmașii ce l-au lipsit de ofrande.

N. Iorga a scris toată viața poezii, în adolescență și în tinerețe, ca o erupție a crizei de creștere, iar la maturitate, dînt-un nobil îndemn de călăuz moral al tinerelor generații (care nu l-au mai urmat după primul război mondial). Paralel cu producția originală, tîrziu culeasă în *Toate poeziile lui N. Iorga*, de elevele școlii sale de misionare de la Vălenii-de-Munte, a produs foarte numeroase traduceri, și-n vremuri bune ca și în cele rele, ca anii refugului iesean (decembrie 1916—noiembrie 1918). Astfel, în volumul acesta, pe lângă citatele versuri din poezii neogreci, se găsesc, la sfîrșitul impresiilor americane, citeva traduceri din lirica Statelor Unite: Emily Dickinson (1830—1886), descoperită în secolul nostru, Carl Sandburg (1878—1967), Edwin Markham (1852—1940), James Oppenheim (1882—1932) și Edward Rowland Sill (1841—1887). Din acesta, poemul tradus, punîndu-l în scenă pe apostolii Ioan și Toma (necredinciosul), i se pare lui N. Iorga : „...una din cele mai frumoase bucăți de solidaritate umană”.

Din Edwin Markham e transpus poemul justitiar care-l înfățișează în trăsături aspre pe bietul țaran „plecat de veacuri” pe sașă, cu condamnarea finală a stăpînitorilor nemiloși, care nu prevăd totodată „oarbă răzbunare”. În prealabil, poetul moralist își exprimă satisfacția că lirica americană modernă nu vine „...atît de la scrișturile din dinți și viziunile eterice, de la iadul și raiul fan-

tasticului, din temperament și voință, Edgar Poe, totuși un contemporan al lui Emerson, ci de la Walt Whitman (+1892), poetul îndrăzneț, care întrebulează versul de deosebite lungimi și cu deosebită armonie, amestecat cu proză, un vers mai scurt, altul mai lung, pentru ca să continue, într-o proză ritmată...”

VOM ÎNCHEIA cu un regret. Doritor să-și facă o idee cit mai completă despre geniul latin, după ce vizitase toate țările neolatine, Italia, Franța, Spania și Portugalia, și călătorise și în Elveția, N. Iorga a ținut să-l cunoască la fața locului pe retroromanii Alpilor, zisi și *ladini*. În paranteză fie zis spre rușinea mea, deși am dat toate examenele la eminentul lingvist Ovid Densusianu, care se ocupase în cursurile lui și de ultima rămășiță, ca număr și dispersare, a ginții noastre comune, n-aș putea spune că am reținut o singură boabă din luminoasele și competentele sale expuneri. Or, Nicolae Iorga a profitat de faptul că există și antologii moderne ale poeziei respective, s-a trudit, și în citeva zile s-a familiarizat cu limba, în parte inrudită cu a noastră. Astfel, întrebarea *Ce faci tu?* sună în ladină *Ce faz tu?* Este titlul periodicului „friulanilor de la Udine” (din Italia).

Iscoditorul a aflat despre personajul ce l-ar fi putut lămuri pe deplin asupra poporului din care făcea parte și ale cărui limbă și literatură le cunoștea ca nimeni altul. Este vorba de Peider⁹⁾ Lancel (1863—1943), despre care ne spune: „Scriitorul cel mai în vază al lor, astăzi¹⁰⁾ un om de șaptezeci de ani trecuți, o frumoasă figură de rasă¹¹⁾. Peter Lancel, mult timp consul al Elveției la Livorno, este desigur omul cel mai reprezentativ al „romanilor” din această țară¹²⁾”.

Intr-adevăr, *Le dictionnaire des littératures* (Van Tieghem, Josseland) ne mai spune despre el că a fost „adevăratul animator al acestei limbi”, că s-a consacrat „exclusiv poeziei și apărării limbii romanse (în fr. *romanche*)”, că a „constituit o vastă bibliotecă romansă, azi conservată la Chiesa Planda, la Samedan (Engadina) și că memoriul său despre *Les Romanches* (postum, 1955), a apărut în limbile italiană, romansă, germană, franceză, engleză și esperanto”, menționînd și talentul său de poet liric, superior prozatorului. A fost omul providențial al neamului său, în curs de dispariție. Încă o dată, păcat că N. Iorga nu a putut sta de vorbă cu el¹³⁾. Ni se mai spune despre unele „apropieri uluitoare cu însăși manifestatia românească a durerilor și speranțelor”, în cîntul *ladinilor*.

Șerban Cioculescu

⁹⁾ La N. Iorga, Peter.

¹⁰⁾ 1938.

¹¹⁾ Rasat, cum spun francezii, despre un bărbat distins ca tip și manieră.

¹²⁾ Cei mai mici, frați ai noștri, romanii „ladini”.

¹³⁾ N. Iorga a citat din memorie greșiti „Unde vin cu drum de fier / Toate păsările pier”, în loc de: „Și cum vin cu drum de fier / Toate cîntecele pier” (*Doina* de Eminescu, pag. 65). Din greșelile de tipar, menționăm una singură: războiul succesiunii, în loc de secesiunii (pag. 51). Marele pictor portretist francez din secolul XVII este Philippe de Champaigne, nu de Champoigne (pag. 110). Champaigne e vechea ortografie a provinciei Champagne, care a dat numele șampaniei. Cf. și *Montagne* pentru Montagne, seniorie cumpărată de Ramon Eyquem, strămoșul lui Michel de Montaigne, marele umanist francez, și de la care familia, innobilată, și-a luat numele.

„Bucureștii de altădată“



DINTRE fiii lui Costache Bacalbașa, trei dintre ei — Anton, Constantin și Ion — s-au remarcat în gazetărie și prin activismul lor în mișcarea culturală socialistă din ultimele două-trei decenii ale veacului trecut. Cel mai talentat a fost, negreșit, Anton, acel „copil-minune“ care umplea paginile gazetelor socialiste și era ascultat conferențind în sălile Franzelarului și Sotir. Spirit mobil și nonconformist, a intrat în conflict cu Ioan Nădejde, apoi și cu Mille, care a devenit director al „Adevărului“ în 1895 (funcțiune pe care Toni o voia pentru el), a părăsit în 1896 mișcarea socialistă. Scria — ca prim redactor — la „Dreptatea“, „tribunului Flevea“ prin 1896—1899, a fost și deputat conservator în 1899, fiind răpus de ftizie în același an. Constantin, cel mai în vîrstă dintre cei trei frați ajunși la notorietate, născut în 1856, era prin 1876 membru al cercului socialist al studenților bucureșteni, debutînd în gazetărie prin 1878. Se considera socialist și a avut roluri conducătoare la publicațiile socialiste „Emaniciparea“ (1883) și „Drepturile omului“ (1885). Un an a scris la „Epoca“ (ziar conservator), trece de aici, în 1888, la „Lupta“ lui Panu, cînd abandonează mișcarea socialistă devenind radical democrat. La desființarea „Luptei“, în 1895, devine prim redactor la „Adevărul“, pentru ca, din 1900 pînă spre 1916, să scrie în gazetele conservatoare, fiind adeptul lui P.P. Carp și N. Filipescu. După război, vreo cinci-șase ani scrie la „Adevărul“, după care pana la anul își găsește utilitate la „Universul“ lui Stelian Popescu, unde democratismul tinereții și maturității este abandonat. A murit tocmai în 1935, acrit, înrăit și arcu de recunoscut în ceea ce scria. Culmea e că în 1921, acest gazetar nestatornic în toate avea curajul să declare că „un ziarist mare nu este acela care știe numai să scrie frumos... ci ziaristul legat de unele convingeri, cu o puternică temelie morală“. L-am citit în mai toate publicațiile la care a fost angajat. Era un profesionist al condeiului, știind să facă o gazetă și să scrie ceea ce i se cerea. Talent, oricît de ciudat ar părea, nu prea avea, scriind gros și otova, fără culoare și vibrație.

Și totuși, acest veteran al presei se decide în 1921, după ce publicase câteva portrete ale unor personalități cunoscute și o carte despre capitala sub ocupația germană, să scrie o carte evocatoare despre București. O începe, în 1921 la „Adevărul“,

ca un foileton săptămînal, o continuă în paginile „Universului“ din 1926 și în 1927 îi apare primul volum din cele patru cite va avea întreaga carte. Acesta este **Bucureștii de altădată**, care evocă atmosfera capitalei din 1871 pînă în 1914. E, firește, o carte de memorialistică, interesantă, bogată în fapte și mărturii. Dar o memorialistică bolovănoasă pentru că autorul ei respingea scriitura îngrijită, vituperîndu-i chiar pe stilisti la care detecta „o poză“ și „un atentat la bunul simț în interesul originalității“. În prefața cărții declara: „cărțica de față este scrisă fără «stil». Am scris tot așa cum vorbesc: simplu, limpede, precis și fără înflorituri. Am scris pentru ca să informez și pentru ca lumea să mă înțeleagă“. În această declarație de principiu nu trebuie să se vadă atît un refuz al calofiliei multilante, cit o incapacitate a expresivității. Pentru că limpiditatea, simplitatea și preciziunea nu exclud stilul îngrijit și adevărat. De aceea nu credem în opinia excelentului editor Tiberiu Avramescu că în cartea lui Bacalbașa avem „un veritabil roman pasionant al vechiului București“. Și nici nu credem că putem așeza această carte alături de celebra **O viață de om** a lui N. Iorga, jurnalul maioreșcian sau chiar **Notele politice** ale lui Al. Marghiloman. Cum întimplarea a făcut să citim în succesiune aproape imediat cartea lui Gh. Cruțescu, **Podul Mogoșoaia**, recent reeditată la ed. „Meridiane“, și aceasta a lui Bacalbașa, deosebirea de registru ni s-a părut izbitoră. Iar frumoșele evocatoare din cartea lui Cruțescu demonstrează, dacă mai era nevoie, că expresivitatea aplicată, cînd e firească și necontrafăcută, nu dăunează nici limpidității, nici autenticității istorice, nici chiar simplității. Hotărîm în acest gen al literaturii subiective este, ca peste tot în ale scrisului, harul. C. Bacalbașa, din păcate, nu a avut har de evocator și nici de portretist.

SI totuși cartea lui, care se reeditează acum într-o foarte bună ediție*, s-a citit și se citește cu mare, real interes, considerată chiar de unii drept un instrument de lucru. Tiberiu Avramescu are dreptate. Preeminența în cartea lui Bacalbașa o are dimensiunea politicului; viața culturală, cea a omului de rînd, atmosfera traiului cotidian ocupă locuri secundare, cînd nu sînt ignorate cu totul. Autorul a procedat cu metodă. Pentru perioada de început a cărții sale (pînă spre 1880) a utilizat, mărturisit, colecțiile ziarelor „Telegraful“, „Trompeta Carpaților“, „Pressa“, „Românul“ și încă alte citeva, urmîrind, cu aceste instrumente la îndemînă, epica agitatei vieții politice ai timpului. Ori de cite ori a simțit nevoia faptelor și chiar interpretării lor le-a adăugat amintirile sale din acei ani, ca unul care a venit în București ca licean în 1870 și a intrat în gazetărie în 1878. Și cu toate acestea, adesea condeiul memorialistului o ia razna, adevărul și obiectivitatea fiind mult primejduite. Faptul se datorează nu numai opiniei părtinitoare a gazetelor ce i-au slujit drept ghid, ci pur și simplu pentru că autorul, presat de timpul predării foiletonului, nu a mai controlat sursele de informație, biziundu-se și prea mult pe

* Constantin Bacalbașa, **Bucureștii de altădată**, vol. I (1871—1877). Ediție îngrijită de Aristașa și Tiberiu Avramescu, Ed. Eminescu, colecția „Biblioteca Eminescu“, 1987

memoria sa care, deși fabuloasă, se dovedește a fi adesea lacunară. Nimeni nu cere obiectivitate riguroasă unei lucrări memorialistice, fatalmente subiectivă. Mai ales că în anii aceia dintre 1870—1876 cînd, cu excepția scurtă a patru ani, au condus țara guverne conservatoare, opoziția publică și tineretul, din care făcea parte și memorialistul, erau liberal-radical, militînd, cu pasionată energie, pentru doborîrea „reacțiunii“ și aducerea la putere a liberalilor încă neorganizați în partid.

Așa stînd lucrurile, pentru acea perioadă cartea lui Bacalbașa e hotărît anticonservatoare și partizană filoliberală. Ba chiar, dintre liberali, preferată este gruparea radicală a „roșilor“ condusă de I.C. Brătianu și C.A. Rosetti care a condus țara, cu o întrerupere doar de trei luni, în 1881, din 1876 pînă în 1888: „Sufletul popular mergea către roșii, fiindcă aceștia reprezentau o putere politică organizată cit și o mare speranță de propagare. Acești roșii erau democrații epocii. Erău prigoaniții, erau săracii, erau umilii, erau oamenii despre cari, mai tirziu, ziarele conservatoare spuneau că umblă iarna în pantalonii de dril iar vara în șoșoni-galoși. Acești nedreplățiți de soartă și de Vodă erau simpaticii-persecutați pe care întotdeauna masele i-au îmbrățișat... Tineretul generos... era cu fața către acești roșii...“ (p. 115).

Aflăm în cartea lui Bacalbașa o imagine, cam naivă și superficială, a Bucureștiului acelei perioade de trecere spre modernizare (capitala nu avea, atunci, decît 150 000 locuitori), cu așezările sale urbanistice și cele în construcție, cu locurile de petrecere și efemeridele nu întotdeauna caracteristice, cu fragila lui mișcare teatrală și unele evenimente de interes național. Relevabile sînt descrierea episodului instalării statului lui Mihail Viteazul (1874), moartea lui Heliade Rădulescu și Bolintineanu (1872) și, mai ales, cea a lui Cuza Vodă. Și cum, în 1873, opinia publică era potrivnică lui Carol I și conservatorilor, înmormîntarea marelui Cuza a slujit și acestor scopuri politice. Memorialistul reproduce discursul lui Kogălniceanu rostit la acest trist eveniment, din care am cita acest emoționant fragment: „Biserica ne zice «deșertăciunea deșertăciunilor, totul e deșertăciune». Ei, bine, imi permit a zice cum că acest mare adevăr își are și el excepțiunea sa. Nu este în lumea aceasta totul deșertăciune, rămîne ceva statornic, rămîn faptele mari cari sînt neperitoare! Da, fraților, faptele mari opresc chiar moartea! Se zice că Vodă-Cuza a murit... Dacă renașterea României a murit, apoi... a murit și Vodă-Cuza, căci Vodă-Cuza nu este decît renașterea României [...] Si cit va avea țara aceasta o istorie, cea mai frumoasă pagină (ce va avea) va fi aceea a lui Alexandru Ioan I“ (p. 127, 129).

Prevalează însă, peste tot în cartea lui Bacalbașa, desfășurarea activității politice. Aici aflăm descrise cu lux de amănunte disensiunile din sinul guvernului conservator, dizidențele sale, presiunea liberalilor, constituirea coaliției dintre dizidenții conservatori și liberali în ceea ce a rămas cunoscut sub numele de „coaliția de la Mazar-Pașa“, modul cum s-au desfășurat alegerile din 1875 (sub guvernul Lascăr Catargi), despre inițierea și votarea convenției comerciale cu Austro-Ungaria (1875), despre căderea de la guvern a conservatorilor, cele citeva guverne de tranziție și, apoi, instalarea guvernului liberal. În sfîrșit, un amplu



Str. Smirdan la 1900

capitol, de peste cincizeci de pagini, este consacrat anului 1877, cu proclamarea independenței țării noastre și războiul din acel memorabil an crucial. Tabloul vieții politice e, cu adevărat, cuprinzător, cu detalii revelatoare, incit cititorul care nu voiește sau nu poate apela la presa vremii are, în această ediție a cărții lui Bacalbașa realizată de Tiberiu și Aristașa Avramescu, o bună sursă de informare.

ANUME am menționat că de abia acum, datorită acestei ediții, **Bucureștii de altădată** devine un instrument de lucru. Consultăm înainte cartea lui Bacalbașa mereu sub beneficiu de inventar, neavînd încredere în relatările de aici (și în cele despre perioada 1875—1876, dar mai ales despre cele de după 1900, cînd obiectivitatea și inexactitatea erau binîșor compromise). Citim cu atenție ediția pe care o comentăm, te merile noastre dinainte ni s-au verificat. Numai de acum încolo, datorită rectificărilor și adăugirilor lui Tiberiu Avramescu, oricine (chiar cercetătorii trecutului nostru istoric) se poate bizui perfect pe informațiile din această carte. Ediția soților Avramescu este, se poate spune, un model al genului. Ea este, mai intii, perfectă sub raportul transcrierii textului. Cu siguranță însă că greutatea în contribuție trebuie căutată în aparatul critic semnat de Tiberiu Avramescu. Nu e vorba numai de prefață, unde aflăm tot ce este nevoie despre autor și modul cum și-a elaborat cartea, ci, mai ales, de bogatul, efectiv coplesitorul compartiment de note așezat, funcțional, în subsolul paginii. Îi știam de aproape trei decenii pe Tiberiu Avramescu un remarcabil editor, dublat de un bun istoric literar. Monografia sa, în două volume, despre Constantin Mille și cunoscuta ediție **Amintiri despre vechea mișcarea socialistă** îl recomandau de la sine. Acum, credem că s-a depășit pe sine. Editorul l-a urmărit atent, pas cu pas, pe autorul său, verificîndu-i scrupulos fiecare informație, fiecare apreciere, fiecare relatare. A apelat, pentru aceasta, la sursele de informare ale lui Bacalbașa (amintirile gazetelor) dar și la altele, inclusiv la studii și cărți recente, neezitînd să mențione cînd era nevoie, eroarea, exagerarea sau falsul, restabilind peste tot, necruțător, adevărul. Munca editorului a fost colosală pentru că acestor verificări și rectificări li se adaugă notele de informație despre evenimente, fapte, persoane și personalități menționate în fugă de autor dar azi deloc sau mai puțin știute. Munca aceasta (numai pentru primul volum al ediției) trebuie să-l fi ocupat (acaparînd?) timp de vreo doi ani grei, răpîndu-l de la scrierea așteptatei sale **Istorie a presei românești**. Dar care lucru „bine făcut“ se realizează fără o imensă cheltuire de energie intelectuală? Însă de nu ar fi fost utilizate temeinic cunoștințele ale editorului din domeniul istoriei presei noastre munca lui nu putea fi efectuată cu rezultate atît de impresionante. S-au unit aici erudiția, pricepera, talentul și hărnicia. Oricît de mult am elogia munca lui Tiberiu Avramescu la realizarea acestei ediții ni se pare insuficient, totuși am găsit, citind atent ediția, citeva scăpări de informație sau apreciere (ca, de pildă, confundarea, la pagina 145, a lui Bonifaciu Florescu cu Bonifaciu Hétra). Dar altele nu le pomenim, pentru că sînt minore.

Acest prim volum din cartea lui Bacalbașa va fi urmat de alte patru. Pentru că Bacalbașa relatase în volumul intii al cărții sale evenimentele petrecute pînă la 1884 iar acesta din ediția soților Avramescu oprește materia în anul 1877. Incit, probabil, că ediția aceasta va avea nu patru (cite publicase Bacalbașa din cartea sa), ci cinci, dacă nu chiar șase. Aceasta mai ales datorită bogatului aparat de note care, adesea, dublează, întotdeauna util, textul lui Bacalbașa. Merita utilizată energia și erudiția editorului în astfel de întreprinderi migăloase, cînd în acest timp putea scrie o carte în citeva volume? Greu să răspundem. Am spune doar că dacă editorul a socotit că merită și trebuie să facă această muncă, n-avem decît să-l fim recunoscători și să-l felicităm. Ne-am îngădui o singură întrebare: în ce ritm vor apărea celelalte patru (sau cinci) volume? Să sperăm că nu vom avea de așteptat zece ani pînă a se încheia această ediție dintr-o carte deyenită, în sfîrșit, perfect utilizabilă.

Ștefan Badea

Z. Ornea

Limba noastră

O cercetare remarcabilă

OLUCRARE de lingvistică din multe care merită a fi semnalate și recomandate cititorilor este **Dicționarul limbii române literare vechi**, alcătuit, în cadrul Colectivului de limbă literară și filologie al Institutului de Lingvistică din București, de către Mariana Costinescu, Magdalena Georgescu și Florentina Zgraon și apărut la Editura Științifică și Enciclopedică anul trecut. Este vorba, așadar, de o lucrare lexicografică, dar de una cu totul aparte, cum vom încerca să arătăm.

Intr-adevăr, pentru perioada cuprinsă între sec. al X-lea și sec. al XVI-lea, dispunem de excelentul **Dicționar al limbii române vechi** (Editura Enciclopedică Română, Buc., 1971) datorat lui G. Mihăilă. Acesta a înregistrat cuvintele românești (în număr de 628) atestate înainte de 1521 (data redactării primului text în limba română păstrat pînă la noi: Scrisoarea lui Neacșu din Cimpulung) în documente manuscrise redactate în altă limbă decît limba română. **Dicționarul limbii române literare vechi** înregistrează circa 2 000 de cuvinte excerptate din texte aparținînd perioadei 1640—1780.

Deosebirea esențială față de dicționarul lui G. Mihăilă este dată de determinantul literar din titlul recentei lucrări. Dar nu numai atît. Cum bine se cunoaște, pentru perioada amintită, nu putem vorbi de o limbă literară unitară, ci de o limbă literară diferențiată teritorial. Or, obiectul dicționarului îl constituie tocmai lexicul literar regional, adică acele cuvinte (sau sensuri) care au circulat în uzul literar al

unei zone mai restrînse decît întreaga Dacoromane.

Operînd această restricție, autoarele și-au asumat, cu bună știință, o sarcină extrem de grea. Principala dificultate în selecția respectivelor termeni o constituie dificultatea cunoașterii exhaustive a lexicului diverselor uzuri literare din perioada respectivă. Dificultățile au fost prezentate pe larg în **Introducere**, așa cum au fost prezentate și soluțiile — judicioase — adoptate pentru depășirea fiecăreia și, deci, a tuturor.

Se cuvine, credem, să atragem atenția asupra izvoarelor dicționarului: pe lângă cele obișnuite în lucrările lexicografice, adică dicționarele precedente mai importante (DA, DLR, CADE, TDRG etc.), deci pe lângă izvoarele indirecte, au fost parcurse, în vederea extragerii materialului lexical, cite 50 de pagini din nu mai puțin de 257 de texte, acestea constituînd izvoarele directe. O dificultate a constituit-o și stabilirea corpusului de texte-izvoare: intrucit în lista surselor folosite de **Dicționarul limbii române** predomină izvoarele moldovenești, autoarele au urmărit ca textele să reprezinte, în proporții cit mai echilibrate, toate zonele geografico-lingvistice și să acopere principalele intervale de timp cuprinse în perioada studiată. Diviziunile geografico-istorice și lingvistice sînt următoarele: Moldova, Țara Românească (cu subdiviziunile: Muntenia și Oltenia), Transilvania (cu subdiviziunile: Transilvania de sud-vest, Transilvania de sud-est, Transilvania de nord și Crișana) și Banatul. De asemenea,

în selecția izvoarelor s-a urmărit reprezentarea tuturor tipurilor de texte, laice și religioase, traduceri și originare, tipărite și manuscrise. O pondere mai mare o dețin, deliberat, textele manuscrise, prea puțin puse la contribuție de dicționarele anterioare.

Să mai notăm că lucrarea a fost redactată pe baza unor norme tehnice riguroase, care-i prgmit celui ce o consultă o rapidă orientare și o informare aproape exhaustivă. Structura articolelor este următoarea: 1. cuvîntul-titlu; 2. indicații gramaticale; 3. repartitia teritorială; 4. definirea sensului; 5. citatele ilustrative; 6. formele gramaticale; 7. variantele; 8. etimologia; 9. familia de cuvinte și 10. sinonimele. Am face o observație în ceea ce privește indicarea izvoarelor indirecte: sigla lucrării nu este urmată de precizarea paginii. Lipsa acestei precizări se resimte uneori. Astfel, ca să dăm numai un exemplu, nu credem că sensul lui făgădă, în textul citat din **Psaltirea** lui Dosoftei („Dînd făgădă rugătorului“) este „primire, acceptare“, ci tot acela de „promisiune“, care apare în citatele de sub 2. Consulta-re contextului mai larg l-ar putea lămurii și convinge pe cititor.

Ne aflăm în fața unei lucrări de mare însemnătate pentru istoria limbii române literare, lucrare care a necesitat un extraordinar volum de muncă, și nu numai.

O viață judecată retrospectiv

Proza



ȘTEFAN DIMITRIU este aproape necunoscut ca scriitor, deși cu ani în urmă a publicat câteva cărți: *Drumuri ca-n palmă* (proză scurtă), 1971, *Trapez* (roman), 1972, *Tara lui Skanderberg* (note de drum din Albania), 1973, *Dealuri la Prut* (reportaje), 1977. Numele său ne-a rămas mai degrabă în minte de pe genericul unei populare emisiuni TV, *Reflector*, Ștefan Dimitriu numărându-se pe vremuri printre realizatorii ei. Recent, acest autor ne-a făcut surpriza de a publica un roman bine scris plin de dramatism despre deceniul șase: *Tinerețea lui Bogdan Irava**). O temă care pare epuizată își găsește prin el o nouă tratare, demnă de interes.

Scrie la persoana întâi, de către un alter-ego al scriitorului, procurorul Bogdan Irava, care vrea să-și înțeleagă evoluția din perioada tinereții și să poată pași astfel, edificat, mai departe în viață, romanul ni se prezintă ca o autobiografie comentată și ca un studiu al formării unui om, în circumstanțele specifice ani-

*) Ștefan Dimitriu, *Tinerețea lui Bogdan Irava*, Ed. Cartea Românească, 1987.

lor '50. Bogdan Irava își amintește cu înfrigurare, dar și cu un umor de om superior, că după absolvirea facultății, începându-și munca de procuror într-un oraș de cîmpie, reședință de raion, era nepregătit pentru viață, mai ales pentru o viață complet diferită de aceea descrisă în cărți, atipică. El avea o înclinație înăscută pentru raționalitate și justiție, iar în școală și apoi în facultate își formase și o concepție de om moral, responsabil. Însă în contact direct cu o realitate tumultuoasă și imprevizibilă sistemul său de valori se dovedește parca dintr-odată ineficient. Este ca și cum un șahist bine pregătit, un adevărat erudit în materie, s-ar afla pe neașteptate în fața unui partener de joc care îl răstoarnă piesele de pe tablă.

Cum reacționează Bogdan Irava în această situație neprevăzută? Într-o primă fază, consternat, cu voința paralizată, pierde foarte mult teren. De la un moment dat începem chiar să credem că se va dezice de el însuși, că va deveni alt om. Treptat, însă, identitatea lui Bogdan Irava se reconstituie. Favorizat de schimbarea de climat politic și social care se produce în țară după 1965, personajul își afirmă tot mai clar atitudinea lucidă și responsabilă.

Ceea ce s-ar putea numi *fluxul și refluxul* conștiinței lui Bogdan Irava este, de fapt, diagrama oricărei confruntări între raționalitate și iraționalitate. Al doilea termen al acestui raport pare întotdeauna copleșitor, de neînving, ca haosul însuși și totuși, de fiecare dată, primul termen reușește să se impună, făcînd să se restabilească echilibrul lumii.

Și în romanul lui Ștefan Dimitriu rezistența morală opusă de personajul principal ni se înfățișează inițial ca lipsită de orice șansă. Presiunea exercitată asupra lui este mult prea mare, astfel încît Bogdan Irava pare dinainte învins, ca don Quijote. Și el nu dispune nici măcar de curajul de a fi ridicol, asemenea celebrului erou. Bogdan Irava se definește mai curînd ca un „erou al timpului nostru”, lucid, deci și moderat în inițiative. Colegii lui de la procuratură contribuie, fiecare în felul său, la dizolvarea lentă

a hotărîrii tînărului de a nu face compromisuri. Tache Mindru, care și-a inventat un trecut de lup de mare, dar nu pentru că ar fi un mare ambițios, ci doar dintr-o înclinație de cabotin, îi inoculează lui Bogdan Irava un sentiment al relațivității, o blazare, o plăcere de a lua aproape totul în deridere. Manole Belciu îl învață, bătrînește, că nu trebuie să grea cazuri prea complicate, în care ar avea nevoie de expertize de la specialiști. Romică Ursan, cu viața lui secretă de seducător pervers, îi dă, la fel, de înțeles că respectarea principiilor nu are prea mare importanță. Pînă și dactilografa Jeni, iremediabil prozaiță și, în același timp, extrem de activă în propagarea „concepției” ei despre viață, îl împinge spre o existență conformistă.

Dar influența decisivă o exercită un conducător local, poreclit Amiralul de către Tache Mindru și numit astfel pînă la urmă de toată lumea. Amiralul are un statut politic intangibil — a luptat în Spania —, dar în ralonul pe care îl conduce, în loc să se manifeste ca un revoluționar, blochează prin toate mijloacele posibile orice încercare de industrializare și, implicit, de modernizare a vieții. El urmărește să-i subordoneze pe toți cei din jurul său și să trăiască în stil mare, mergînd la vinătoare, prezidînd banchete, conștrîndu-și reședința de vară sub pretextul amenajării unor sere etc. Pe biroul lui tronează o statueta reprezentînd un braț bărbătesc întins poruncitor. Amiralul este ceea ce se numește un „caracter puternic”, care nu numai că nu dă înapoi, dar simte chiar o plăcere cînd este vorba să zdrobească voința unui oponent. În această stare de spirit el află de existența lui Bogdan Irava și de consecvența — echivalentă cu o răzvrătire — cu care acesta anchetează cazul dispariției a treizeci de miei, jertfiți probabil cu ocazia unui ospăț organizat la „sere”. Amiralul se angajează, cu un fel de elan sportiv, în lupta pentru subordonarea tînărului procuror și, fără prea mult efort, într-o primă fază, reușește. Aceasta este de fapt principala surpriză rezervată cititorului. În locul unui intelectual romantic, care nu cedează niciodată în fața cinismului — de genul intelectualilor care apar, de

exemplu, în teatrul lui Mihail Sebastian —, ni se propune un personaj obișnuit, cu simțul realității, dispus să se adapteze la o situație pe care nu o poate schimba. Să se adapteze, dar nu și să adere sufletește la ea. Aceasta este a doua surpriză pe care ne-o rezervă Ștefan Dimitriu. Judecînd viața dintr-o perspectivă realistă, nedemagogică, prozatorul ne demonstrează că Bogdan Irava are felul său de a rezista și de a-și impune pînă la urmă punctul de vedere. Chiar în timpul în care face concesii tiranicului său mentor, tînărul continuă să l se opună, în primul rînd prin faptul că duce o viață normală, luînd în căsătorie, cu generozitate, pe o femeie părăsită de soț, cultivînd prietenia cu un ziarist curajos, Dinu Sabar, iubindu-și cu un fel de religiozitate bunica, despre care aflăm că i-a ținut loc de mamă etc.

Acest firesc al vieții apără cu sfințenie, ca o înălțare olimpică, împotriva oricărei vijelii constituie principala victorie din tinerețea lui Bogdan Irava. În momentul în care în mod oficial se tînde spre o regăsire a firescului — reprezentant al acestui nou spirit fiind în roman inginerul Vasile Horga, trimis în orașul de cîmpie să construiască o termocentrală —, Bogdan Irava este pregătit să participe la restaurarea valorilor umaniste.

Principalul merit al romanierului constă tocmai în această perspectivă realistă, dezeroizată și totuși stenică asupra capacității omului de a rămîne uman în condiții nefavorabile. În relatarea sa — prezentată ca un text memorialistic al lui Bogdan Irava —, Ștefan Dimitriu se dovedește un atent observator al vieții sociale, care își temperează prin umor patetismul. Scrișul său se remarcă prin bun-gust și credibilitate. Deosebit de expresive sînt portretele unor personaje din planul doi al narațiunii — de exemplu tolerantul medic legist Mircea Nănescu și frivola sa soție Cleopatra — care pentru că nu au „sarcini” prea mari în sistemul de simboluri al romanului au putut fi compuse cu mai multă fantezie.

Alex. Ștefănescu

Etimologia și limba română

ETIMOLOGIA este un domeniu fascinant, care adesea i-a făcut pe pasionați — specialiști și amatori — să se lase purtați de imaginație spre ipoteze atrăgătoare, dar nu întotdeauna fundamentate riguros științific. Or, „etimologia este o știință, este știința care urmărește și explică dezvoltarea cuvintelor de la formele și înțelesurile lor cele mai vechi pînă la formele și înțelesurile lor actuale sau pînă la cele dintr-o anumită perioadă a unei limbi ori a unui grup de limbi”. Cu această afirmație se deschide lucrarea semnată de acad. Ion Coteanu și dr. Marius Sala*), personalități prestigioase ale lingvisticii românești și internaționale, consacrată problemelor pe care le ridică etimologia, o „introducere” în materie, după cum afirmă cu modestie autorii. Cartea își propune să dea o imagine generală a ceea ce se înțelege prin etimologie, să ușureze înțelegerea problemelor majore ale acestei științe și să trezească interesul unui public larg pentru acest domeniu vast și complex al elaborării etimologiilor, ce, dincolo de aspectele lingvistice propriu-zise, dă la iveală deseori „laturi și fețe nebănuite ale vieții, mentalității și legăturii variate apărute între oameni în decursul timpului”. Pentru o înțelegere cit mai exactă a aspectelor teoretice autorii au recurs la un bogat material ilustrativ, menționînd soluțiile cele mai potrivite la care au ajuns cercetările de pînă acum. Cea mai mare parte a exemplurilor provine din limba română, fără să se piardă, însă, din vedere compararea cu idiomurile cu care româna a intrat în contact în cursul dezvoltării ei.

Cartea este structurată în două mari secțiuni: o primă parte, ce reprezintă circa două treimi în economia volumului, se ocupă de problemele generale ale etimologiei, în cinci capitole: Ce este etimologia, Gruparea cuvintelor, Etimonul, Acțiunea și consecințele metaforei, Etimologie directă și etimologie indirectă, etimologie multiplă și etimologie populară; partea a doua analizează toate straturile etimologice ale limbii române. În prima secțiune, acad. Ion Coteanu face o analiză minuțioasă, dar totodată clară și pe înțelesul tuturor, chiar al celor neinițiați în filologie, a complexului și interesantului proces al elaborării unei etimologii, cu toate implicațiile sale de or-

din lingvistic, dar și social, politic, cultural, demontînd, din interior, complicațiile sau mecanisme, pentru a-l reconstrui „ad usum lectoris”. Se pornește de la câteva noțiuni fundamentale: ce este etimologia, ce este un etimon, care sînt principalii factori ce, prin interacțiunea lor, contribuie la evoluția unei limbi, pentru a ajunge, apoi, la regulile și principiile ce trebuie să stea la baza cercetării etimologice. Prima dintre aceste reguli, concordanța dintre aspectul formal și conținutul cuvintelor, altfel spus, potrivirea perfectă dintre fonetica și semantică termenilor, cu respectivele sale implicații — „cercetarea mediului firesc în care se mișcă de obicei cuvintele înrudite sau asociate prin sensurile lor în sistemele semantice, care reflectă în mod sintetic stadiile istorico-sociale ale unei comunități de oameni” —, prilejuește autorului o serie de considerații de ordin general despre formele și înțelesurile cuvintelor, grupările de cuvinte și evoluția acestora, cu interesante exemplificări avînd la bază banalul *casă*; etimonul și procedeele de modificare a formei fonetice originare, regulile (sau legile) de transformare evolutivă a corpului fonetic cu implicațiile acțiunii lor asupra celorlalte sisteme ale limbii — morfologic, sintactic, formarea cuvintelor — ca apariția omonimiilor, uneori intolerabile, și reacția limbii pentru a le evita, cu exemplificări, mai ales, din sistemul verbal al românei. Acest capitol este bogat ilustrat cu exemple interesante privind lărgirea sau restringerea sensului unor cuvinte, menite să clarifice procesul prin care se schimbă sensul cuvintelor și originea acestor schimbări. Menționăm doar câteva din ele: *inimă-sulfet*, *spirit-duh*, *a peți*, *a îndura*, *a apăra*, *marfă*, *război*. Ultimele două capitole din prima secțiune poartă cititorul spre aspecte din ce în ce mai atrăgătoare. „Metafora modelează neînțelesul semnificația cuvintelor. Ea este angrenată în mecanismul lor ca o roată dințată cu mișcări în aparență capricioase, dar care, dacă s-ar opri sau ar fi impledicată să acționeze asupra unui grai concret, l-ar face să tot rămînă în urma vieții și, încetul cu încetul, să dispară. Vorbitorii lui nu ar mai fi în stare să numească obiectele noi, situațiile noi, aspectele neobservate înainte ale obiectelor uzuale etc.” — afirmă autorul și își susține afirmația cu interesante exemple ca *roșt*, *a roști*, *impărțiat*, *a merge*, *a îmbuca*, *frîșcă*, propunînd, între altele, o nouă soluție pentru mult discutatul *blană*. În legătura cu etimologia directă și indirectă, autorul se ocupă de procedeele recon-

strucției unor forme și al căutării etimologiei pînă la ultimele ei consecințe, de fapt, al construirii unui etimon neatestat, deseori probabil, exemplificîndu-l, printre altele, cu controversatul *băiat* și *a mura*, făcînd și o scurtă analiză a sistemului de formare a cuvintelor în limba română, a cărei concluzie este că „sistemul străvechi este continuat în liniile lui generale, ca sistem, avînd aceleași mari principii ca și cel latinesc popular”. Deosebirile constau numai în faptul că s-a îmbogățit integrînd și adaptînd elementele formative care erau în concordanță cu regulile sale interne. Amintînd că acad. Al. Graur a pus în circulație la noi conceptul de etimologie multiplă (posibilitatea ca un cuvînt să aibă simultan mai multe etimoane), autorul discută pe larg cazul lui *copil*, pentru care s-a recurs la metoda reconstruirii și, totodată, la diverse ipoteze, mai toate căuțînd originea primară a acestui cuvînt (latină, iliro-tracă, daco-getă, pre-indo-europeană, gepidă, turco-tătară, albaneză, greacă, slavă veche și chiar italiană pentru unul dintre sensuri) și propune o etimologie multiplă cu cea mai indicată soluție.

Secțiunea a doua a lucrării, *Straturi etimologice*, elaborată de dr. Marius Sala, discută cazurile unor cuvinte pentru care există mai multe ipoteze, încercînd, pe baza unor criterii unitare, să se pronunțe asupra unora dintre etimologiile stabilite. Autorul enunță de la început principiul metodologic și criteriile care stau la baza acestor analize: principiul priorității explicației interne („Înainte de a căuta explicarea originii unui cuvînt românesc prin împrumut, trebuie epuizate posibilitățile de a explica cuvîntul respectiv prin latină, care este continuată de limba română, sau prin mijloacele interne ale limbii române — derivare, compunere”), criteriul formal și cel semantic, criteriul răspîndirii geografice, criteriul funcțional (poziția cuvintului în limbă), criteriul semantic-onomasiologic și cel istorico-social. Deoarece aplicarea acestor criterii diferă în funcție de originea presupusă a cuvintelor, diversele probleme ale etimologiei românești sînt prezentate pe straturi etimologice. În cadrul cuvintelor de origine latină autorul distinge patru categorii: a) cuvinte pentru care s-au propus diverse etimoane, toate latinești; b) cuvinte considerate de unii ca provenind din latină, de alții ca formații pe teren românesc, evident, toate derivate (în cazul acestor cuvinte, pe lângă criteriul concordanței fonetice și semantice, mai operează criteriul răspîndirii cuvî-

tului în limbile romanice și cel al atestării lui în latină; în funcție de aceste criterii, autorul stabilește trei categorii de derivate moștenite din latină: certe, plauzibile și îndoielnice; sint analizate aici cuvinte ca *apos*, *arătură*, *băltat*, *îngrășa*, *păduros* și cunoscutele cazuri *apar*, *cepar*, *lepar*); c) cuvinte considerate de unii ca moștenite din latină, iar de alții ca împrumuturi din latina savantă (în cazul acestei categorii, criteriul de bază în adoptarea unei soluții este — consideră autorul — vechimea cuvîntului în limba scrisă, alături de comparația cu situația din restul României); d) cuvinte pentru care s-a dat o etimologie latină, dar s-a susținut și proveniența lor din alte limbi (pentru această categorie se apelează, cu unele limitări, la toate criteriile menționate; pentru exemplificări sint discutate *cumătru*, *mortăciune*, *lăpuș*, controversatul *talpă*). Tot în acest capitol se fac observații similare și cu privire la sensul unor cuvinte de origine latină, analizîndu-se în ce măsură sensurile cuvintelor de origine latină sînt moștenite sau dezvoltate pe teren românesc. Capitolul *Cuvinte autohtone* analizează procedeele pentru stabilirea fondului autohton lexical al limbii române, dată fiind dificultatea identificării cuvintelor românești provenite din traco-dacă: informații directe reduse și transmise în transcrieri latinești și grecești. Aceste procedee sînt: compararea românei cu albaneza și reconstrucția unor elemente traco-dace pe baza comparației cu o serie de limbi indo-europene vechi. Și în cadrul acestui grup de cuvinte se pot stabili mai multe categorii: numai cu etimologie traco-dacă, cu etimologie traco-dacă sau împrumutate din albaneză ori moștenite din latină, provenite din traco-dacă sau formate pe teren românesc, cu etimologii diverse, dintre care una, traco-dacă. În celelalte capitole sînt discutate diferite categorii de cuvinte, urmîndu-se același tip de clasificare, cu fișele diferențieri de la o situație la alta, pe baza criteriilor menționate, autorul pronunțîndu-se asupra unora dintre etimologiile stabilite.

Etimologia și limba română este, după cum sperăm să rezulte din această sumară prezentare, o lucrare pe cît de captivantă și interesantă, pe atît de necesară specialiștilor și amatorilor. Prezintă problemele cele mai importante ale etimologiei, autorii rezervă o parte însemnată a cărții interpretării de ansamblu a poziției vocabularului românesc față de cel romanic și de cel al limbilor inconjurate, ținînd seama de relațiile stabilite în decursul timpului între română și alte limbi și de dezvoltarea internă a acestui vocabular.

Dan Munteanu

*) Ion Coteanu, Marius Sala, *Etimologia și limba română*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1987.

50 de ani de la apariție:

„ENIGMA OTILIEI“

ASTĂZI, după trecerea unei jumătăți de veac de la apariția primei ediții, în două volume, editate la București de „Naționala Ciornei“, în martie 1938, romanul *Enigma Otiliei* își păstrează aceeași nestinsă actualitate, pregnant accentuată de trecerea timpului. Balzacian în esență, G. Călinescu modernizează surprinzător procedeele narative clasice, năzuind să iasă de sub înfrumusețirea unui scriitor de geniu, pe care, în fond, îl admira. Vizibil rămâne, mai întâi, efortul de înnoire în însăși desfășurarea conflictului epic. Acțiunea romanului se deschide și se închide cu o secvență aparent identică. Similaritatea constă în faptul că pe locuința lui Costache Giurgiuveanu se opresc, din nou, după mulți ani, privirile lui Felix. Identitatea, spunem, este aparentă. Clădirea își păstrează permanențele știute, dar peste oameni și lucruri a trecut necrutător timpul: „...într-o duminică, o luă pe strada Antim. Prefacerile nu schimbaseră cu totul caracterul străzii. Casa lui moș Costache era leproasă, înnegrită. Poarta era ținută cu un lanț, și curtea toată era năpădită de scafei. Nu mai părea să fie locuită. Cele patru ferestre din față, de o înălțime absurdă, înălțau rozetele lor gotice prăfuite, iar marea ușă gotică avea geamurile plensnite. Felix își aduse aminte de seara cind venise cu valiza în mină și trăsese de schealăitorul clopoțel. I să păru că țeastă lucioasă a lui moș Costache apare la ușă și vechile vorbe îl răsunară limpede în ureche: «Aici nu stă nimeni!»”

Sub aparența devenirii, aceeași permanență și-o păstrează Felix: „...profesor universitar, specialist cunoscut, autor de memorii și comunicări științifice, colaborator la tratate de medicină cu profesori francezi. Se căsătorii într-un chip care se cheamă strălucit și intră, prin soție, într-un cerc de persoane influente. Așa se și explică melancolia așternută peste trecut, zîmbetul nostalgic, trist ca soarele de septembrie, ce cade deasupra amintirilor scumpe personajului.

Finalul închide romanul *Enigma Otiliei* prin succinta concentrare a unei secvențe temporale din existența lui Felix Sima. Să reținem că reducția dezvoltă până la limită dominantele caracteriale știute. În aceeași manieră, asemănătoare cu sfârșitul romanului *Educația sentimentală* de Flaubert, sint abreviate destinele lui Stănică Rațiu și Leonida Pascalopol. Procedeele are însușirea de a prelungi iluzia realistă dincolo de încheierea efectivă a narațiunii.

În schimb, prin destinul sinuos al Otiliei, G. Călinescu imprimă conflictului epic o permanentă deschidere. Propoziția: „De atunci, Felix n-o mai văzu niciodată pe Otilia” atribuie personajului o mișcare potențială spre neprevăzutul existenței, lăsînd imaginației puțința de a visa nestinșă gherită.

Un element neașteptat de modern îl constituie grefarea pe structura narativă, în capitolul al XVIII-lea, a unei secvențe specifice genului dramatic. În camera lui Costache Giurgiuveanu, după întiiul infarct al acestuia, membrii familiei Tulea, Stănică și doctorul Vasiliad se angrenează, nepăsători, într-un pasionant, dar necuviincios, în condițiile date, joc de cărți. Toți vorbesc, exprimîndu-și propriile gânduri într-o indiferență totală pentru opiniile celorlalți. Scena este fin motivată prin implicarea lui Felix ca martor involuntar: „...auzea, rînd pe rînd, fragmente din frazele fiecăruia, distingîndu-le după timbru, căci jucătorii erau ascunși, ca zeii, în norii de fum.” Singular în epica autohtonă a perioadei interbelice, procedeul utilizat de G. Călinescu îl vom constata, ca o modalitate curent folosită în proza contemporană universală a ultimului sfert de veac, de la Ramon Pérez de Ayala pînă la Natalia Ginzberg și Antonio Tabucchi.

În caracterizarea personajelor, G. Călinescu folosește toate mijloacele și modalitățile retoricii clasice: prezentarea mediului în care evoluează individualitățile imaginare, realizarea portretului fizic și psihic, cu tendința construirii unui tip reprezentativ pentru o anume categorie umană, caracterizarea directă, prin acțiunile, faptele și opiniile eroului, caracterizarea de către celelalte personaje și, în deosebi, în cazul lui Stănică Rațiu, auto-caracterizarea.

Dar și aici, G. Călinescu găsește procedura expresivă prin care introduce inovația în cîmpul epic tradițional. În primele XVI capitole, din XX cit cuprinde romanul, Otilia este prezentată exclusiv prin ceea ce Tzvetan Todorov va numi

ulterior viziune „du dehors”, privire din afară. G. Călinescu renunță la omnisciența romancierului tradițional și își interzice accesul la conștiința personajului. În consecință, cititorul receptează numai datele obiective ale comportamentului: acțiuni, gesturi și propoziții, fără a cunoaște cu exactitate gândurile fetei, cu excepția celor pe care ea acceptă să le dezvăluie. Este emoționant să întîlnim, de asemenea singular, comportamentismul ca dominantă narativă în proza românească interbelică, la numai șapte ani de la experimentarea lui de către Dashiell Hammett în *The Glass Key*, 1931, și înaintea ivirii prozelor comportamentiste a lui E. Hemingway sau J.D. Salinger.

G. Călinescu folosește această modalitate intuitiv, fiindcă numai în acest fel izbutește să inconjore personajul cu o atmosferă misterioasă, să așeze în jurul fetei o aură enigmatică. Abia din capitolul al XVII-lea modifică perspectiva și introduce caracterizarea directă, pentru că voia să-și exprime concepția despre un anume ideal de feminitate.

Comportamentismul are drept urmare imediată reflectare poliedrică, pe același spațiu narativ, a personalității Otiliei în conștiința celorlalte personaje. Din această cauză există în roman cel puțin cinci imagini diferite ale Otiliei. Fiecare din personajele de prim plan percepe personalitatea Otiliei de la orizontul propriei lui structuri caracteriale. Însă nici una din aceste ipostaze nu distonează cu imaginea de ansamblu, între ele există un raport de interdependență de la parte la întreg, toate concurînd la crearea unui personaj feminin de o mare complexitate.

PENTRU Costache Giurgiuveanu, Otilia rămîne „fefetița mea”, pe care o iubește și nu șovăie să-și exteriorizeze sentimentele în fața celorlalți: „Cînd Otilia inconjura cu brațul delicat al miinilor ei subțiri gîtul lui moș Costache, bătrînul ridea cu toate liniile feței, dar dacă Otilia dezaproba oricît de blind ceva, mergea în virful picioarelor, ca în odaia unui bolnav.”

Indignat, la apărarea fetei, bilbiindu-se „violent”, cînd, de față cu persoane străine, Olimpia este gata să rostească o răutate despre Otilia: „— Sășasă nu spui prostii dedespre fafata mea! Veghează la viitorul copilei și, dacă nu îndrăznește să o infieze, din cauza opoziției surorii lui, îi adună totuși zestre: „Am strîns niște bani și nu știe nimeni pentru Otilia, dacă eram sănătos li făceam o căsuță colea...” fi mărturisește el lui Pascalopol. Acestuia îi va încredința o sută de mii de lei să o depună la bancă pe numele fetei.

Aglae Tulea o detestă și o apreciază succesiv. În genere, fata este urmărită de ura Aglaei; Otilia este „dezmafata”, „zăpăcîta”, „rafinata” cu școală la Paris; „l-a amețit” pe Costache spre a deveni, prin înfiere, unica moștenitoare. Ura Aglaei se hrănește dintr-un suport afectiv, absurd interpretat: prezența Otiliei ar constitui o piedică în calea „...căsătoriei Auricăi, din cauza comportamentului neconvențional al celei dintii: „Acum nu mai merge modestia fetelor crescute cumsecade. Știi tu să pui picior peste picior și să te spinzuri de gîtul bărbaților?” întrebă înșinuant mama pe fiică în prezența tuturor, dezaprobind astfel, indirect, un gest inocent al Otiliei. Și, fără martori, își îndemna cu obidă propria-i fiică: „...tu ai tot ce-ți trebuie, numai fii și tu mai înfițat, fiindcă azi și-o iau înainte zăpăcite de-astea tinere! Și Aglae arată cu capul, dușmănos, spre curtea Otiliei.” Iar față de Titi adăuga: „Otilia era bună pentru tine. E obraznică, dar îndrăzneată, urîtă nu.”

O altă Otilie apare în viziunea lui Stănică Rațiu. El are sincera încredințare a unei identități structurale între sine și tinăra fată: „— Dumneata — i se adresează el Otiliei — ai mult din caracterul meu! Ești liberă, independentă, lipsită de prejudecăți.” Și nu ezită să-i propună „o uniune de concepții, pe linii mari.” El sesizează cu acuitate o trăsătură esențială de caracter a fetei asemănătoare cu a lui, numai că finalitatea morală a celei dintii era alta. Stănică o judecă pe Otilia după propria lui structură sufletească, înșinuid, fără a o crede totuși el însuși cu adevărat, că fata urmărește căsătoria cu Pascalopol, fiindcă „umbă după avere”.

Văzută de Pascalopol, Otilia reduce în cîmpul ficțional autohton chipul „fetei copil”, aș cum l-a imaginat Goethe. Critica

a văzut în Pascalopol varianta autohtonă a „gentilomului” balzacian. Într-adevăr, el poate fi apropiat de, să zicem, Octave de Bouvan, personajul principal din romanul *Honorine*. Dar, indiscutabil, Pascalopol, omul ce se apropie de cincizeci de ani, este creat sub directa înfrumusețire a lui Goethe. De acolo vine aspirația continuă a lui Pascalopol spre frăgezimea copilărească. În *Wilhelm Meister*, Goethe analizează raportul de vîrstă dintre sexe. Eroul prozatorului german, „major de cincizeci de ani” — cum îl caracterizează G. Călinescu însuși — este îndrăgostit de Hilarie, tinăra lui nepoată de soră. „Chiar așa de nenatural nu este — reflectează sora lui. Eu însămi îmi aduc aminte din tinerețea mea pasiunea pentru un om mai în vîrstă decît tine.”

Cuvintele sale sînt, în esență, similare cu ale Otiliei. Pascalopol „mă cunoaște de mică. De atunci îl îmbrățișam și chiar îl sărutam [...] mai tirziu a început să-mi placă ca bărbat și pot spune că nici el n-a făcut pe bunicul meu.” Deși moșierul — observă Otilia — „e cam de vîrstă tanței Aglae”, totuși „este elegant și cu suflet tinăr și te asigur că place la multe femei.”

În Otilia văzută de Pascalopol, par să se dizolve toate eroinele copil ale lui Goethe: Theresa, Hilarie, Lotte și mai cu seamă Mignon. Ființă delicată, dar fragilă, sensibilă însă refuzînd constrîngerea, Otilia declanșează în sufletul lui Pascalopol o puternică afecțiune. Visa să-i fie soție, dar ar fi dorit-o și fiică sau indiferent în ce altă ipostază dacă aceasta i-ar fi dat dreptul să o păstreze și s-o ocrotească. Delicat el însuși, Pascalopol este gata să-i ofere totul fără să-i ceară nimic în schimb. Nu știa dacă Otilia îl iubea cu adevărat. Numai dacă ar fi fost independent materialicește, „prietenia sau iubirea fetei erau mîngietoare.”

O altă Otilie, întruchipare a misterului feminității înseși, percepe Felix. Pe tinăr, minte lucidă, îl intrigă reacțiile derutante ale fetei, trecerea bruscă de la o stare afectivă la alta aflată în antiteză. Enigma eternului feminin îl turbură. Otilia îi face confidențe și are mici atenții ce denotă incontestabilă afecțiune. De ce îl preferă totuși pe maturul Pascalopol? Dacă ar fi trăit cu citeva decenii mai tirziu, Felix ar fi fost, poate, inclinat să bănuiască în Otilia un exemplar mai vîrstnic al Lolitei lui Nabokov. Pentru ce îl părăsește apoi pe acesta pentru o altă relație? De ce, se întreabă Felix, la o fată atît de fină, se găsească impurități în idealuri?

Tinărul găsește în camera verișoarei sale un volum de versuri al poetului francez Albert Samain și, îndată, prin analogie, Otilia „li apăru ca o ființă tragică, suferind la o muzică prea tare, ca o floare respirînd în întuneric umiditatea. O fată care citea astfel de fluidități nu putea fi o ființă diabolică, ci contemplativă, victimă a oricărei mișcări pasionale prea tari...” Numai în fața lui Felix, fata își dezvăluie temerile cele mai ascunse, gîndul înspăimîntător al îmbătrînirii: „...noi nu trăim decît cinci-șase ani!... Pe urmă am să capăt cearcăne la ochi, zbircituri pe obraz...” și încredințarea unui sfîrșit pretimpuriu. Se află în vocea Otiliei atîta tristețe, reflecțiile ei trezesc atîtea nostalgii, încît fiecare nouă confesiune lasă în sufletul tinărului un gol tulburător.

UN ALT element modern al romanului *Enigma Otiliei* îl constituie prezența ambiguității la nivelul personajelor. Prin transformarea ambiguității în normă stilistică, G. Călinescu imprimă constant personajelor o dublă semnificație, una vizibilă și alta sugerată, le determină o complexitate deasupra mediei, ce nu se confundă cu banalul echivoc, o polivalență izvorîtă din suprapunerea a ceea ce par ele că sînt la prima lectură și ceea ce se dezvăluie a fi la un alt strat al decodării. Un astfel de personaj captează atenția, personalitatea lui intrigă și rațiunea încearcă să pătrundă dincolo de sinuozitățile deconcentrate spre găsirea unei motivații semnificative, pentru fiecare serie de fapte, gînduri și atitudini antitetice.

O asemenea individualitate este Otilia. Ambiguitatea ei rezultă în primul rînd din comportament. Multă vreme, fata oscilează, aproximativ egal, cu argumente logice adesea, cu altele subînțelese uneori, între Felix și Pascalopol. În urma unei discuții cu Otilia, cel dintii rămîne cu senzația că sufletul fetei „era impenetrabil”.

Ea „nu spunea lui Felix că nu-l iubea ci numai se apăra de invinuirea că iubește.” Pe de altă parte, îi explică Felix, „Pascalopol nu crede că-l iubești se poartă cu mine așa cum s-a purtat cînd eram mică, de cinci ani. Mi părea curios să fie altfel.” Tinărul nedător dorește o certitudine și provoacă puțin ireverențios, reacția „rivalului”. Fără îndoială că un om în vîrstă e cîbil de iubire dezinteresată pentru o fată dar se poate să cadă și în cursă, cu cădea eu, crezînd că iubesc ca o sofată care nu mi-e rudă”. Însă moșii nu știe sau lasă a crede că nu știe mult decît interlocutorul său: „Doi șoara Otilia e singură în măsură să deice în această materie. Sîntem toți altceva decît bieți oameni.”

S-ar părea că ambiguitatea evoluează spre rezolvare îndată după îmbolnăvirea lui Costache Giurgiuveanu. Evenimentul pierdere a tatălui vitreg trezește, prirvers, dorința de ocrotire: „Nu mă plăcea nimic, papa nu mi-a dat nici o eriență.” Felix îi este devotat, dar irtabil lipsit de practica vieții. Singurul o poate cruța de asprimile cotidianului rămîne Pascalopol. La puțină vreme aceea, ambiguitatea se adîncește pe spațiu temporal de citeva ore. Spre a o dovadă de dragoste, Otilia doarme noaptea „leal” în camera tinărului, la dimineața următoare părăsește țara preună cu Pascalopol.

Ambiguitatea este adîncită de refuzul romancierului de a-și asuma, în final, vîrea omnisciență. Însă premisele fetei create de-a lungul acțiunii din im în a două elemente originare diferite. În parte, dorința de a fi protejată — un motiv, în portretul fizic, G. Călinescu contonează fragilitatea fetei —, pe de altă parte, năzuința către libertate, nepuatașării de un bun imobil, imposibilității fixării într-un anume loc.

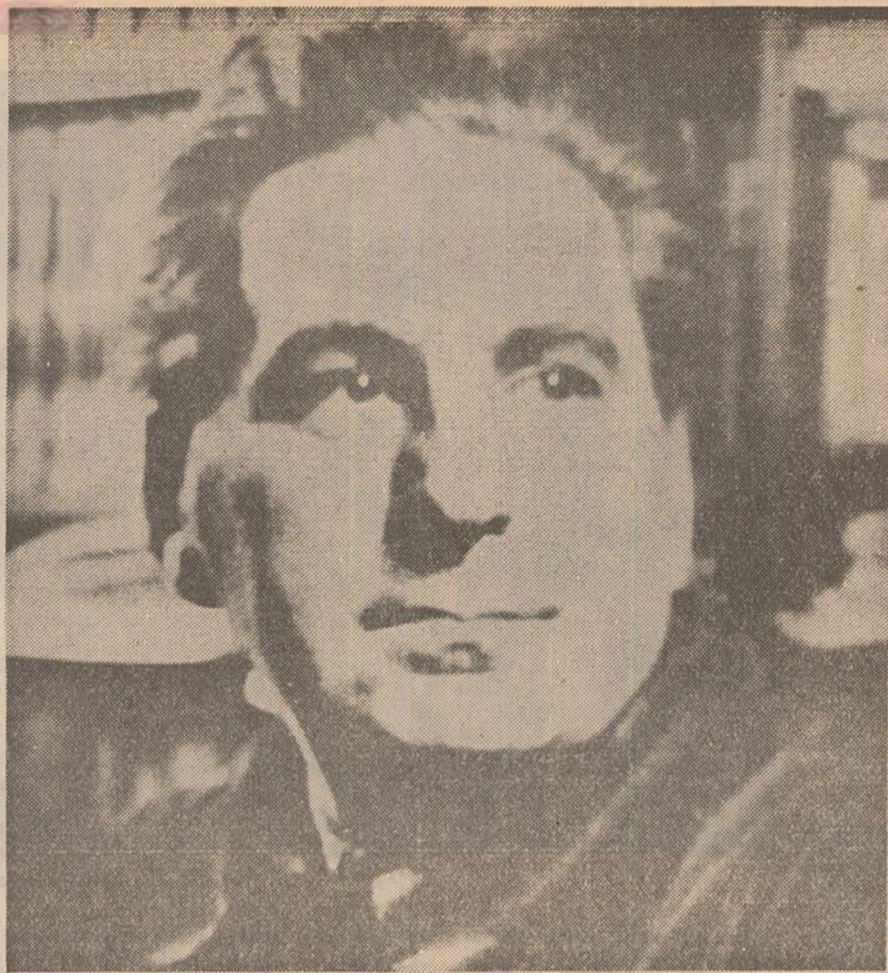
Stănică Rațiu cumulează trăsături gative de caracter, înfăptuiește fapte probabile, folosește pentru realizarea lor mijloace și procedee deosebite, deosebite etice. Cu toate acestea nu izbutește să îndigneze, asemenea Dinu Păturică sau Tănase Scatiu. Din trivă, prezentat prin limbaj și caracter direct, Stănică este acceptat de alții ca un element indispensabil existenței. De data aceasta, ambiguitatea își izvorul în trăirile afective, puternic individualizate ale romancierului însuși.

Iată, de pildă, ce subtilă nuanță de ritare adaugă structurii caracterologice lui Stănică fraza prin care reflectează comportamentul soacrei sale: „Scirb femeie! medită Stănică, în drum la casă. — Stănică era un om volubil și stabil, care însă trăia sincer o clipă și sentimentele umane și le înțelea — Scirboasă femeie! Asta n-are n-sfînt. Bărbat, frate, toți-s fleac pentru Amfibioasă și veninoasă.” Iar altădată: „Ce canalii sînt oamenii, gîndi Stănică Aglae, soacră-mea, e o vrăjitoare, n-înimă nici de un gram. Îi moare bărbat și se tocmeste cu doctorul. Și e plină bani!”

Stănică săvîrșește spre sfîrșitul cărții fapt reprobabil: fură de sub salteaua care Costache Giurgiuveanu zace pe banii acestuia, provocîndu-i indirect mîtea. Spre deosebire de alte secvențe narrative, scena aceasta este relatată cu săvîrșită neutralitate, ce se răsfrînge pozitiv asupra personajului. Stănică săvîrșește un act justițiar, prin care săvîrșește cupiditatea Aglaei. Oricum, vizibilă satisfacția cu care romancierul fățișează încercările infructuoase Aglaei de a da de urma banilor. Peste năzuința cu care întreprinde „perziția” totală a camerelor, „furia”, nerădrea, strigătul „triumfător” la găsirea saculeț, „necazul” în fața conținutului modest, „citeva mii în total”, bleste aruncat asupra vinovatului ipotetic, se varsă o acidă ironie, provenită din caritatea rezultatelor și disproporția rezultatelor.

Scriere realistă, cu infuzii romantice elemente moderne perene, asimilate o nic într-o construcție de armonie clasică: *Enigma Otiliei* rămîne una din marile lizări ale romanului românesc interbelic consacînd în cîmpul literelor autohtone marea vocație epică a lui G. Călinescu

Ion Bălu



Ediția princeps

Modernitatea spiritului clasic

PREZENȚA romanelor lui G. Călinescu în cadrul prozei interbelice românești evidențiază un frapant contrast față de orientarea generală, față de notele specifice scriitorilor perioadei, aspect care n-ar putea fi decât superficial justificat invocând tendința irească a personalităților de excepție pre o definire prin clară distanțare. La înlăunți decenii după apariție, *Enigma Otiliei* (1938) reușește să-și păstreze nealterate puterea de seducție și veridicitatea într-un moment cind interesul predominant pentru complexitatea tehnicilor creative, pentru ineditul strategiei actuale, trece adeseori înaintea receptării armeiului povestirii propriu-zise. Am pune că este vorba despre o neașteptată „supraviețuire”. Totuși, în anul primei publicări, romanul trebuie să fi părut nu mai puțin surprinzător datorită acestor „paradoxe” „modernități” care ignoră lezînvolt (atunci ca și acum) noutatea structurilor formale promovate de literatura vremii. O perspectivă indiscutabil „modernă” (deși neaderentă strictiei „realității”) făcea ca tratarea relațiilor sociale, mentalităților, psihologiei personajelor selectate din mediul urban să se dispenseze, fără prejudecii majore, în scrierile lui G. Călinescu, de metoda ranscrierii inedite teoretizantă și ilustrată practic prin romanele lui Camil Petrescu. Asemenea desincronizare stilistică, raportată la conștiința critică perfect vizată a autorului, este nu atît proba unei opțiuni menite să provoace cu orice preț singularizarea, cît semnul unei atitudini programatice. G. Călinescu preferă obiectivitatea relatării în locul subiectivității, analiza detașată în locul introspecției și „monologului” epic al persoanei nite, vigoarea compoziției față de experimentul discontinuității narative, faptul nu derivă din opacitatea criticului la denersul inovator al contemporanilor.

Maniera clasicizantă care opune romane precum *Enigma Otiliei*, *Bietul Ioanide*, *Șcrinul negru*, valului așa-numitei „literatură de autoanaliză” sau prozei cultivînd ideile filosofiei „trăirii”, are rațiuni superioare simplei delimitări oferite de adoptarea unei poziții ostentativ contrare. Datele proiectului implicit observabil în structura romanelor amintite pot fi recunoscute pe întreg parcursul creației lui G. Călinescu.

Problema clasicismului, reluată ori de câte ori se discută ipostaza de prozator a țării noastre critic, depășește evident aria filiațiilor întâmplătoare, exprimînd în fapt dominantă anumite concepții unitare, perfect articulate, asupra evoluției literaturii române, raportului necesar dintre tradiție și modernitate. Cel care pretindea istoricului literar să aibă „har de povestitor”, fără a ezita totodată să-și argumenteze, printr-o abordare directă a genului epic, sistemul de valori aplicate romanului interbelic, înțelega să solicite — în mod corespondent — din partea prozatorului o perspectivă istorică și o conștiință critică a propriei opere. Semnificația rolului capabil să influențeze la nivelul selecției, ordonării axiologice, îndrumării, devenirea fenomenului artistic observat, rol pe care orice teoretician sau istoric literar și-l asumă inevitabil, presupune pentru G. Călinescu efortul constant de afirmare (implicit sau explicit) a unor coordonate stabile, a unor modele viabile, reprezentative pentru cultura națională.

Urmărind să identifice elementele spiritualității noastre etnic determinate,

considerînd că *Istoria literaturii române* „nu poate să fie decît o demonstrație a puterii de creație române, cu notele ei specifice, arătarea contribuției naționale la literatura universală”, G. Călinescu înțelegte necesitatea de structurarea convențiilor general acceptate, a tiparelor canonice de reprezentare intrate în conștiința scriitorilor, comentatorilor literari sau publicului receptor. Îndrumarea spre clasicism, prin care încearcă să imprime literaturii contemporane o direcție majoră de evoluție viitoare, nu privește desigur latura stilistică ori accepția restrînsă a curentului respectiv. Clasicismul devine, pentru momentul și contextul cultural față de care G. Călinescu își formulează concepția teoretică, „un mod de a crea durabil și esențial la îndemîna claselor”; se constituie, cu alte cuvinte, ca un program destinat să reorienteze, să consolideze valoric, oferînd amplitudine și totodată identitate pregnantă creației artistice. Mai degrabă aspirație decît certitudine unei realități existente (deoarece în pofida accentului pus pe tradiție, Călinescu nu descoperă nici o epocă clasică în istoria literaturii române), problema clasicismului apare indisolubil legată de problema determinării specificului național. Corelată cu evoluția literară, privită chiar din perspectiva acesteia, precizarea specificului național — care ține de o inevitabilă raportare la cadrul universal — antrenează compararea, punerea în balanță a acelor corpuri organice constituite de opere, apte să confere măsura contribuției definitorii, aparținînd fiecărui popor. Cum ar putea atunci cultura, spiritualitatea românească să se impună drept termen valabil (îndeajuns structurat din punct de vedere al expresiei personale) pentru o eventuală confruntare, în absența unei asimilări creatoare a clasicismului? Pentru că, într-adevăr, maturitatea gândirii și limbajului artistic, omogenizarea stilistică sau apropierea de perfecțiunea „stilului comun”, semnalînd în ansamblu prezența clasicismului, sînt principalele trăsături care certifică — prin manifestarea lor național diferențiată — specificitatea, „personalitatea” deplin constituită a unui spațiu cultural.

ADUCEREA acestor deziderate înaintea contemporanilor era înțeleasă de G. Călinescu drept o modalitate de responsabilizare și angajare conștientă a acestora în procesul evoluției limbii, literaturii române spre momentul autenticei maturizări. Autorul *Sensului clasicismului* reproșează scriitorilor perioadei „mistica excesivă a evenimentului”, preocuparea pentru planul mediatei actualități. G. Călinescu privește de altfel cu evidentă rezervă formula noului roman, axată pe ideea „autenticității și experienței”. Transcrierea directă a reacțiilor, a sentimentelor personale sau a evenimentelor din viața cotidiană, afectarea lipsei de stil și indeosebi importanța acordată factorului subiectiv în receptarea, interpretarea formelor realității nu erau de natură să satisfacă tendința obiectivării, supunerea la normă, rigoarea, caracteristică atitudinii clasice. Prin opoziție, Călinescu subliniază exigența subordonării elementului epic particular față de o anumită tipologie; personajele romanului ar trebui să reflecte acea „umanitate canonică”, fără a deveni totuși simple proiecții stereotipe. Ca teoretician și prozator, G. Călinescu nu se plasază pe pozițiile

unui promotor al academismului, „deși extremismul mișcărilor de avangardă îl fac să aperse firesc valorile tradiționale. Refuză deschis „demonstrația estetică negativă” a dadaismului ce i se părea o reacție disproporționată, artificială pentru cadrul cultural autohton în care s-a manifestat. „Din oroare față de academism, spune criticul, se refuza nu numai orice artă și orice tehnică, dar și acele organizații pe care imaginația, coherență dela sine, le-ar fi introdus instintiv în elementele disparate”. Ilogismul, limbajul deformat, percepția haotică, „empirismul” acuzat de Călinescu alțuiau exact contrarul reprezentării raționale, spiritului ordonat, viziunii categoriale — definitorii pentru universul clasic. Orice literatură mare (implicit clasică), afirmă autorul *Sensului clasicismului*, este literatură de cunoaștere, devotată concepției raționaliste, exigențelor enunțate anterior. Goana nejustificată după inedit, care are drept efect „singularizarea în lirică și exotizarea în proză”, nu poate conduce decît la o falsă specificitate a creației artistice românești.

Intențiile epice „autenticității și experienței” sînt analizate (în paginile *Istoriei...*) cu fermă distanțare față de tehnica gidiană a introspecției, elogiul „aventurii”, „trăirii” intense care lasă deoparte problema atitudinii morale clar conturate. G. Călinescu respinge, din perspectiva clasicismului — structurată pe reprezentarea și judecata etică a personalității umane — această situație într-un spațiu amoral sub pretextul libertății de cunoaștere, de experimentare și acțiune: „Cine nu cunoaște mai îndeaproape literatura lui André Gide — afirmă autorul *Istoriei...* — ar putea să remarce banalitatea ascunsă sub acesie subilități estetice, căci un Balzac era tot atît de curios și experimenta în eroii săi cu aceeași atenție virtutea și viciul. În realitate André Gide nu e un creator de oameni (ca mai toți teoreticienii «trăirii») și înțelege cunoașterea nu în chipul creării de eroi, ci a unei experiențe interioare largi a artistului însuși”. Drept urmare, G. Călinescu adoptă ca romancier obiectivitatea viziunii balzacienne, detașarea unui analist lucid temperînd „cultul eului” — specific prozei din epocă — pînă la paradoxala „extincție”, neașteptată pentru individualitatea puternică a autorului.

Spirit iconoclast, nesupus convențiilor, oricărui forme restrictive, G. Călinescu modifică sau adaptează surprinzător sistemul normelor pe care inițial le impune compoziției epice. Aspirația spre rigoare, moderație clasică, nu ajunge să suprimă complet elanul romantic sau gustul pentru bizareria, distonanța, polimorfismul baroc. Neaderența temperamentală a criticului și romancierului la clasicism imprimă scrierilor sale epice o tensiune aparte care tinde să echilibreze exigența obiectivării, integrarea în limitele unei reprezentări rațional-ordonate, calm-analitice, cu propensiunea către afirmare subiectivă, observare a latitudinii dizarmonice (groțestii, carnavalescii sau doar ridicole) a realului. Detașarea obținută printr-un efort constant de imperpersonalizare nu elimină total subiectivismul (omnisciența naratorială fiind tot o formă de subiectivism, „nedeclarată”) însă provoacă — în cazul lui G. Călinescu, spre deosebire de obișnuita atitudine a prozatorului realist clasic — o situație ironică față de manifestările lumii analizate. Conștiința critică integrată pro-

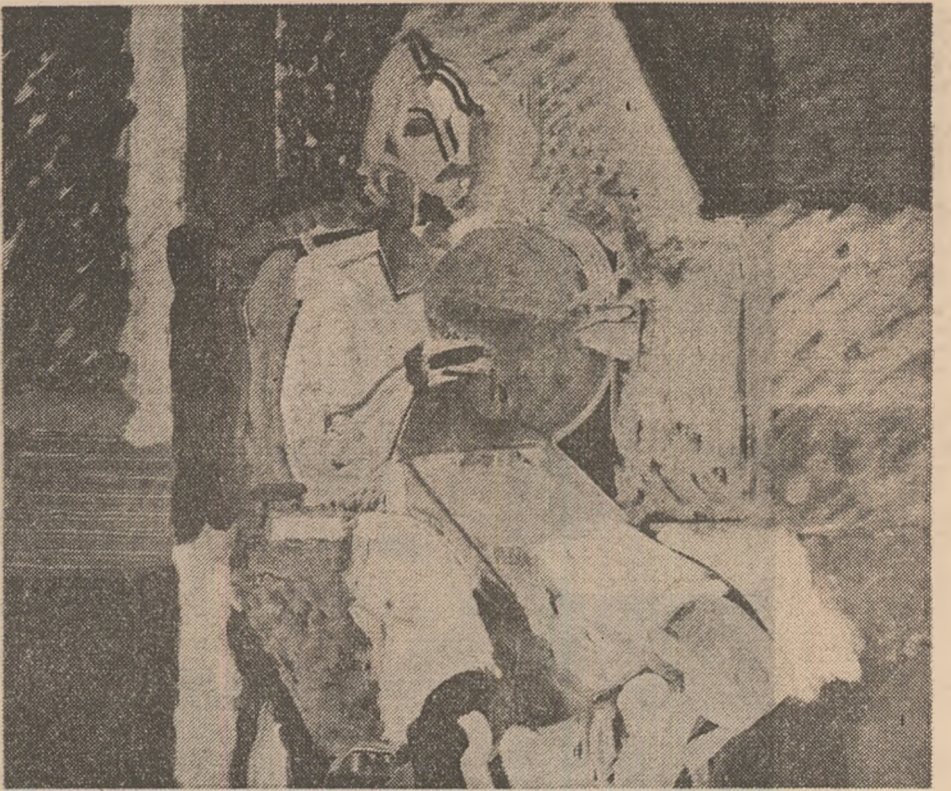
iectului artistic, considerarea simultan gravă și malițioasă, austeră și sarjată a „umanității canonice” teoretic postulate, relevă surprinzătoarea deschidere spre modernitate pe care o presupune, tocmai în absența unei stricte adecvări formale la accepția tradițională, clasicismul lui Călinescu. Personajele din *Enigma Otiliei* sînt departe de a constitui tipuri rezultate dintr-o viziune categorială sever observată. Trăsături uneori divergente, dacă nu contradictorii, coexistă firesc în individualitatea acestora care ajunge să se reflecte, printr-o corespondență specific balzaciană, la nivelul decorării interioarelor, vestimentației, obiectelor personale etc. Structuri incongruente, burlești, artificiale se proiectează exterior într-o realitate similară, cum este cazul picturilor reproduse groșesc de Simion și Tiți după imaginile unor cărți postale și romane ilustrate. Pașișă ridicolă, kitschul pătrund chiar în spațiul arhitectonic, unde inadecvarea stridentă a materialelor, tehnicilor folosite, ornamentația excesivă constituie replica modului de formator (caracteristic anumitor personaje) de reprezentare a realității, cu o evidentă lipsă de gust, măsură și simț al armoniei. Include universului astfel constituit, în care simțul estetic, valorile morale sînt relativizate, ușor convertibile, prezențele umane capabile să-și păstreze nealterate individualitatea, principiile etice, nu devin totuși subiectul unor evoluții tragice. Există indiscutabil un echilibru, o percepție clasică a măsurii, replerii necesare la ordinea prestabilită, care guvernează pasiunile, situațiile conflictuale. În plus, tragicul este frecvent minat de o viziune ironică, de aspectul burlesc al lumii din care personajele (poențial tragic) fac parte. Conflictul dramatic găsește o rezolvare care descarcă tensiunea creată oferînd sentimentul unei armonii posibile, al depășirii situației-limită prin reintegrare și raportare rațională, lucidă la realitate. Asumarea condiției tragice nu antrenează, în viziunea lui G. Călinescu, „menținerea în patetic”, permanentizarea contradicției între termeni irconciliabili de referință simultană. Nu transpare în substanța romanelor lui Călinescu, așa cum se face simțită în proza lui Anton Holban, ideea complexitoare, obsedantă a morții. Tragicul existenței umane, al efemerității actelor și evenimentelor vieții cotidiene este surmontat de autorul *Enigmei Otiliei* sau *Bietului Ioanide* prin aspirația spre echilibru armonios, spre eternizare în ipostaza creației (v. cazul lui Ioanide). Față de eseistii, prozatorii „autenticității și experienței” care fac clogul „trăirii” sau analizează în termenii percepției, reprezentărilor personale latura irațională a vieții, discontinuitatea între planul gândirii, raționamentului logic și existența propriu-zisă, G. Călinescu afirmă constant valorile unei cunoașteri raționale, posibilitatea formulării logice a manifestărilor realului, prezența echilibrului între conștiință și existență. Autorul *Sensului clasicismului* rămîne devotat forței ordonatoare a gândirii, capacității ființei umane de a-și depăși într-un mod exemplar condiția, realizînd prin actul creației o sinteză semnificativă a datelor existenței personale, a fenomenelor (sociale, culturale, politice) cu care este confruntată.

Ramona Fotiade



Petre ANGHEL

DEALUL VIILOR



MIHAIL TRIFAN : Femeie cu tipsie

VIA Bechereștilor era o întindere de pământ de douăzeci de hectare, situată la marginea dinspre miază-noapte a Vălenilor, cale de un ceas de la monument. În partea de răsărit era mărginită de Drumul Vacilor, vad larg, de pământ bătătorit peste care plutea, zi și noapte, ca o ceață deasă, praful ridicat de picioarele animalelor în mersul lor lenes spre islazul comunal de pe malul Cilienilor. Via fusese înconjurată cu un gard viu, de salcimi tineri, sădiți unul lângă altul, sprijiniți de două rânduri de sirmă ghimpată și rețezați la înălțimea unui stat de om. Străinii pătrundeau rar în via Bechereștilor și doar la vremea săpăturii și a culesului, când erau angajați cu ziua — o zi, cel mult două, aceeași, mereu aceeași — animalele nu puseseră niciodată piciorul dincolo de gard — gîtul lor se lungea zadarnic peste șanțul adînc care înconjură via; ciorile și vrăbiile își înecetău loviturile de aripă, făceau popasuri scurte și dispăreau.

Vasile Bechereșcu moștenise o parte din via de la tatăl său, dar casa, frumoasă și încăpătoare, fusese înălțată de el. Era o casă cu pivniță mare, cu trei camere și chiar la suprafață și două camere cu cerdac la etaj. Casă și acareturile din jur — bucătăria, crama, magaziele — erau despărțite de vie de un zid de piatră, de aproape doi metri. Pe ulițele tirgulului, sau chiar pe Strada Mare, lângă Monument, casa lui ar fi rămas neobservată, aici însă, în cîmp deschis, între Drumul Vacilor și Drumul Nădejzii, cu pereții albi, cu acoperișul de țiglă roșie, cu stîlpii cafenii de stejar, printre căscioarele și covrigile din vilele Vălenilor, părea un conac sau un palat de țară. În fața casei, dincolo de nucul bătrîn, se vedea turnul de piatră cu zidurile măcinate de ploie, rămășițele vechii biserici sau ale vreunui conac boieresc pe care nu mai încercase nimeni să-l repare. Iorgu Bechereșcu, tatăl lui Vasile, nu se atinsese de el și-l lăsase în paragină, așa cum fusese și pe vremea lui Măneasa Crețulescu, de la care cumpărase primul pogon de vie. Vasile Bechereșcu era mîndru de casa ridicată de el în Dealul Viilor. Adesea se depărta de ea, își făcea de lucru la marginea viei sau se plimba pe malul Cilieniului anume ca s-o poată privi de la distanță și s-o admire cum străjuiește cîmpul. De dragul ei, renunțase să se mai ocupe de gospodăria din țig, moștenită de la tatăl său — casa mare, cum îi zicea el — și-și petrecea tot timpul aici, simțindu-se stăpîn nu doar peste via lui, ci peste întreaga întindere de la miază-noaptea Vălenilor. Lucrul viei — dezgropatul, tăiatul, copcitul, ridicatul, săpatul, legatul, stropitul, plivitul, culesul și, apoi, descurcatal și îngropatul — chiar dacă era făcut cu oameni angajați din timp, nu-l lăsa nici o clipă de răgaz, oricît de mare ar fi fost o zi de vară. Cu o moșie de o sută de hectare, cu zece de pogoane de vie, cu două case și pivnițe încăpătoare, cu cei trei copii, care nu-l ieșeau din cuvînt, cu o nevastă ascultătoare și ocolită de boli, Vasile Bechereșcu, la cei patruzeci de ani ai lui, era un om fericit. Seara, înainte de asfințitul soarelui, cînd pămîntul începea să se răcească și frunzele viței se îndoiu încet, încremenind, iar păsările cerului se furiau în culburi, Vasile Bechereșcu se urca în cerdacul de la etaj și, înainte de-a se spăla, de a-și schimba hainele și de-a se așeza la masă, își odihnea trupul sănătos pe un scaun cu trei picioare, așezat lângă balustrada de stejar. Erau cele mai frumoase clipe ale vieții lui. Seșea în casa făcută de el, privea via moștenită de la părinți și extinsă prin cumpărarea celor din jur, își auzea copiii și nevasta vorbind în șoaptă, să nu-i tulbure tihna. Din depărtare, prin aerul rar al înserării pătrundea zgomotul molcom al talăngilor de la gîtul vitelor ce se întorceau sătule de la islaz sau scîrșitul carelor infundate în nisipul de pe drumul Nădejzii. Dinspre Cilieni venea mirosul stătut al bălții acoperită cu trestii și papură. În depărtare, abia deslușite, se zăreau gardurile de nuiele uscate, strimbe, aplecate, răzlețe, mărginind vilele vălenilor — vii ce se mă-

surau cu stinjenul, cu prăjina, cu funia — nici una mai mare de-un hectar. În mijlocul lor, biete adăposturi pentru vînturi și ploie, cite-o oadaie acoperită cu stuf, cu paie sau cu coceni de porumb.

PRIVIREA lui Vasile Bechereșcu ocoli cu bună știință dealul din stînga. Dealul Viilor nu era al lui. Avusese o zi bună, liniștită și nu voia să și-o strice. Își puse ordine în gînduri, hotărî ce va da de lucru argaților a doua zi, cum va porunci să se scoată bușile din pivniță, cum va cîntări strugurii de la zece cuiburi, ca să-și dea seama de mărimea recoltei, cum îl va trimite pe fiul lui, Constantin, după dogar, cum va spăla călcătorul și jghebul. O vîespe nu-și gămise locul de inserare și se învîrtea bezmetică în jurul lui, dar Vasile Bechereșcu nici nu încercă s-o alunge. Hotărî să-i ceară nevestei să-și pregătească pentru a doua zi o ciorbă de pasăre cu multă acritură. O strigă, dar, de îndată ce femeia îi auzi glasul și porni în grabă să urce scările, o opri.

Vîespea care-i dădea ocol leși din cerdac, zbură nehotărîtă în zig-zag deasupra bătăturii și se întoarse în pridvor. Se așeză pe fruntea omului și începu să se plimbe de-a lungul și de-a latul, apoi se opri să-și curețe, cu piciorușele firave, aripile.

Dinspre balta Cilienilor se auziră chiote și Vasile Bechereșcu fu sigur că de la via lui se apropia Dodiță Perişoreanu. Nu se înșela: chicotele Mutului se auzeau din ce în ce mai tare, apoi încetară; Mutul începu să strige în gura mare, cum îl era obiceiul, fel de fel de vorbe fără rost. Vasile Bechereșcu ar fi vrut să intre în odaie și să se facă nevăzut, mai înainte de-a fi zărit de Dodiță, dar renunță.

Dodiță se opri în mijlocul drumului și-și ridică privirea spre cerdacul lui Vasile Bechereșcu. Îl văzu pe vier, dar se prefăcu a nu-l băga în seamă. Poate că ochii lui tulburți nu-l zăriseră, în adevăr, priveau fixi spre cine știe ce năluciri știute doar de el. Era călare pe un băț de floarea soarelui și purta pe umeri cîțiva saci. Descălecă și dădu sacii jos. Se apucă să dezlege sirmele cu care erau legați la gură sacii și căută în fiecare în parte, înfundindu-și adînc mîinile. Din cel de al treilea, ultimul în care își băgă mîna pînă la cot, scoase un cîine pe care-l așeză lângă el. Era un animal jigărit, cu blana murdară și ruptă de numeroase încierări în care fusese tăvălit. Avea picioarele subțiri, părul negru și coada lungă, care-i atîrna pînă la pămînt, tîrîndu-se după el ca un șarpe. În frunte, între ochii somnorosi, plini de urdori, avea o pată albă, ca o pecete, pe care și-o scărmană cu labele dîndărăt. Ciinele se scutură de citeva ori, de parcă ar fi fost scos din apă, își mișcă urechile lungi și începu să zgîrce pămîntul. Își ridică piciorul drept din spate și udă sacul în care fusese legat. Apoi se uită țintă în ochii Mutului și, după o pauză, în care-l așteptă parcă încuviințarea, porni încet spre casa lui Vasile Bechereșcu. Se strecură printre stîngiile porții, ajunse la scările casei și intră în stăpînirea lor udindu-le din belșug în mai multe locuri. O luă la fugă spre turn, urlînd a morțiu, lătrînd înfricoșător, de parcă ar fi fost încolțit de fiare. Ocolii turnul și rămase pironit lângă zidul dărăpănat, hămăind cu gîtul ridicat spre înălțimi.

Urletele lungi umplură cîmpia și se suprapuseră peste ecoul care cobora dinspre turn. Dodiță își chemă de citeva ori cîinele, dar mai mult în șoaptă, de parcă n-ar fi vrut să fie auzit. Se uita la animal dar, în loc să se sperie de urletele lui groaznice, zimbea încîntat și aștepta laude pentru o ispravă de care doar cîinele lui era capabil. Dodiță se hotărî, în sfîrșit, să nu-și mai admire cîinele și se întoarse spre casa lui Vasile Bechereșcu, ridicînd privirea în cerdac.

— Hai la pere, la pere! strigă el scuturînd sacii. Le dau ieftin, continuă, plin pe plin. O chilă de pere pe-o chilă de măr. Le dau pe struguri și pe cenușă. O oca de pere, o oca de pelin. Un franc chilă, boierule, ce dai pe-un chil de venin?

N-ai niște apă să și-o car cu ciurul? Plătesc eu adămașul.

Vasile Bechereșcu nu răspuse, dar vorbele în dodiță ale Mutului îl înveseliră. Îi făcea plăcere să se prindă la mîntea nebulunii și să-l ațîțe, încercînd să priceapă dacă vorbele lui au vreo noimă, cum povestea bătrînii Vălenilor că se întîmpla, pe vremuri, cu Perişoreanu al bătrîn, poreclit și el tot Dodiță și tot descrieriat ca cel de față.

— Cumperi sau vinzi, negustorule? întrebă vierul.

— Dau și iau, răspuse Dodiță.

— Și ce vrei?

— Asta e, că eu nu vreau nimic, oftă Dodiță, ștergîndu-și praful de pe picioare cu mîna dreaptă. Tu vrei. Bă, nebunule, strigă Dodiță privind speriat în jur, ca și cînd s-ar fi ferit să nu fie auzit de cineva, bă nebunule, te-am auzit ce-ai visat adinenea, cînd ai ațîpî și de-ala am venit la tine. De ce nu-ți ajunge, mă, fie Cilieniul? Sînt destui pești acolo, prostyle, degeaba umbli tu să golești Jiul în Cilieni. Tie nici Jiul nu ți-ar ajunge, ai vrea Dunărea. Ce să faci cu ditamal Dunărea? Cînd a trecut moșu-tău încoace, dacă-i plăcea Dunărea nu se îneca în ea? Se îneca, prostule, și acum n-ai mai fi umblat să negustorești venin. Imi dai strugurii ăia sau ce faci? Nu pot nioi eu să stau cu ochii în soare cît e ziua de lungă, mai am și alte treburi. De ce și-o place ție să furi nu știu, bag seamă unde te-a născut mamă-ta cu trei mîini, că era și aia o poamă, mamă-mamă! Numai ta-tău o potolea, asta recunosc, că n-a fost femeie stîlcă. Da a furat și el ca s-o sature, pînă n-a mai putut. A furat și ta-tău cum a furat și moșu-tău și ați ajuns boieri ca Știrbei. Numai foisorul n-ați fost în stare să-l luați, pe-ăla mi-l-a lăsat prințul mie, că eram rudă și-am fost amîndoi soldați la Cuza Vodă.

Vasile Bechereșcu nu mai era atent la spusele Mutului. Coborise în bătătură, luase o găleată de aramă cositorită de curînd și începu să așeze cu grijă în ea strugurii pe care-i rupea din vie. Umplu găleata și ieși în drum.

— Gata, Dodiță, zise el închizînd poarta în urma lui, mi-ai dat perele, ține strugurii și du-te acasă, că te-apucă noaptea pe drumuri.

— Mie noaptea îmi priește, zise Perişoreanu golînd strugurii în sac, noaptea îmi priește mie, nea Vasile, les pe malul Cilieniului și mă uit la lună. Da eu nu sînt prost să mă zgîiesc la luna de pe cer, mă uit în apă, că e mai aproape. E mai aproape luna din baltă, că așa e rostul ei, ajungi mai repede în adînc decît sus. Nea Vasile, schimbă el registrul vocii, devenind glumeț, de ce ești, frate, mincinos? De ce ai zis că mi-ai luat perele? Crezi că eu nu știu că vrei să-ți faci pomană cu mine? Așa pomană îți faci tu, cu un sac de struguri? Te gîndești că sînt sărac și se primește pomană? S-o primi, știi și tu ce-oî ști. Că i-am spus și lui flu-tău, dar ăla nu crede, cică sîntei neam de oameni cinstiți. N-am fost noi cinstiți, că am fost nebuni, d-apăi voi!

DESI privi atent în jur, să vadă dacă mai auzise și altcineva cuvintele batjocoritoare ale lui Dodiță, Vasile Bechereșcu nu se supără și nu-l luă în serios spusele. Bătrînul de care pomenise Mutul nu venise de peste Dunăre, era vălean neaș, fusese om de vază în sat și nu înșelase pe nimeni.

Pămînturile din Dealul Viilor fuseseră cîndva în întregime, pînă dincolo de satul Răchita, moșia lui Gheorghe Cantacuzino, ban al Craiovei. Între drumul Calafatului și balta Cilieniului, Gheorghe Cantacuzino, care făcea dese drumuri la Viena, nutrînd în taină să ajungă, cu ajutorul austrieșilor, în scaunul domnesc al tatălui său, își construi un rînd de case de cărămidă și ridicase, drept loc de închinăciune, o biserică cu trei turle. Biserica îi pîrtase noroc, dar casele îi aduseseră picirea. Planul de mărire ieșise la iveală, iar banul fusese ucis fără judecată, într-o duminică dimineață, după ce se spovedise în biserică și intrase în

casă, să se așeze cu inima împăcată la masă. A treia zi, în timpul slujbei de înmormîntare, casele banului fuseseră pustiite de un foc năpraznic care înainta spre biserică, iar trupul neînsuflețit abia apucase să fie scos pe brațe și dus pînă pe malul Balasanului. În mormîntarea fusese aminată pentru a doua zi, dar coșciugul nu mai putu să fie coborît în groapa din spatele altarului — biserică devenise o grămadă de moloz — și banul l se găsi loc de odihnă veșnică la minăstirea Bucovăț de lângă Craiova. Mai bine de o sută de ani nimeni n-a mai încercat să pună o piatră pe piatră și curtea boierească a fost invadată de salcimi, ulmi și ciulini crescuți la întimplare. După alți cincizeci de ani, un alt mare boier, prințul Știrbei, în stăpînirea căruia ajunsesse moșia, defrișă pilcurile de salcimi, netezi locul și, dînd de temelie de la poalele turnului, se hotărî să construiască patru grajduri pentru berghelii de cai de rasă cumpărată de curînd de la Debrețin. Înălță un cuptor pentru ars cărămidă, aduse nisip de la Calafat și lemne din pădurea de salcimi a Turțanului, dar nici el nu avu mai mult noroc. De data aceasta nu focul aduse ghinionul, ci apa. Zăpezile abundente din iarna lui 1850 și ploile din primăvară umplură apele Cilieniului. Balasanul își ieși din matcă și netezi totul în cale, făcînd una cu pămîntul cărămidile și nisipul, și duse la vale, pînă la Dunăre, grămizile de lemne adunate cu atîta trudă. Un an mai tîrziu, stăpînul își împărți jumătate din moșia Vălenilor în table de cite zece pogoane fiecare și le oferî spre vînzare clăcașilor. Tabla care cuprîndea turnul și temelie casei nu fu însă cumpărată de nimeni. Tăranii erau incredințați că locul e blestemat și nu va rodi niciodată.

Turnul ars era ocolit de vălenii ziua în amiaza mare și nici cei mai zurbagii flăcăi nu îndrăzneau să se adăpostească în el, chiar dacă erau prinși de ploie și de grindină în mijlocul cîmpului. Băieții care ieșeau cu vitele pe islaz îl priveau de departe, se minunau de trînicia cărămidizilor rămase la locul lor după scurgerea atîtor ani, se lăudau că lor nu le este frică să se urce chiar pînă sus, pînă la ultima fereastră, dar de fiecare dată amîneau să-și arate cu raju. Se ștu au fei de fel de povești legate de oameni care ar fi îndrăznit cîndva să pună piciorul în turn, cele mai multe crîncene și absurde, mult mai înspăimîntătoare decît moartea banului sau încercarea celor ce nu putuseră să scoată din pămînt parii de care fuseseră legați în timpul revărsării Balasanului. Bătrînii știau și de ce arseseră casele banului — căruia i se uitase numele și se vorbea despre el ca despre un mare boier, prinț sau domnitor — și de ce se înceseră caii și nu se mai mirau de cele întimplare. Casele și biserică, ziceau unii, fuseseră de la început hărăzite pierii, fiindcă boierul nu țînuse seama de sfatul preoților și le înălțase cu fața la miază-noapte și nu la răsărit, cum cerea rînduiala. Căii nu erau, după spusele altora, animale de rînd, ci o încredințare diavolească între armăsarii și măgărițe, fuseseră aduși din ale țării, acolo or fi trăind și așa, dar aici nu se putea fiindcă nu aveau arămînare. Se spunea chiar că nici nu se înceseră, cînd simțiseră potopul venind peste ei, începuseră să se lovească, în cap cu picioarele, de parcă ar fi vrut să se stingă singuri de gît, cum fac pițigoi cînd nu mai vor să trăiască.

Văzînd că nu are cumpărători pentru tablele de zece pogoane, deși prețul cerut — trei lei pogonul — nu era ridicat, Știrbei acceptă ca doi sau chiar mai mulți clăcași să se întovărășească între ei, dar nici în felul acesta nu putu să scape de pămîntul din jurul turnului. Tăranii oferău prețul cerut, dar pretindeau să li se vindă în altă parte, spre Rast sau Negoi, oriunde, dar nu la Cilieni. Domnitorul Știrbei, care semnase decretul pentru vînzarea de pămînt clăcașilor, se învoi și astfel și ordonă administratorului să pună în vînzare moșia de la Drumul Rastului. Vălenii, dornici să scape de zeciuală dată proprietarului și de zilele de clacă

Vîrsta filmului și vîrsta sălii

■ Am văzut *Fantome de vinzare* într-o sală dominată de tineri gălăgioși, care se distrau mai mult la imbrincituri și qui-pro-quo-uri decît la ceea ce ar fi trebuit să fie spiritul lui René Clair. După protestele din întineric, n-am putut să nu observ că, în același timp, sala era locuită și de o minoritate cuviincioasă de vîrstnici, care se arăta foarte ofensată de greșita înțelegere a tinerei generații. A trebuit să mă decid și, nefiind un mare admirator al lui René Clair, nici considerindu-mă încă un bătrîn, m-am recunoscut totuși de partea paseiților. Mi-a plăcut (verb necsuferit, pe care trebuie să recunosc că nu-l folosesc de fapt decît în momente de dubiu!), mi-a plăcut povestea castelului medieval mutat din Scoția în Florida cu fantomă cu tot și care face vogă acolo pentru că are „spirit”, ca tot ce se presupune că-l de peste Atlantic. Mi-a plăcut amabilitatea ironică a lui Clair, care se mulțumește doar să vadă, nu să sublinieze, desperechiera gusturilor miliardarului: gondola venețiană adăugată zidurilor nordice, orchestra de negri cu cimpoi și fustanele, oglinzile baroce și candelabrele ultramoderne, întreg acel amestec de naivitate și exces ce caracterizează pe proaspeții parveniți.

Mi-a mai plăcut harul britanic pe care autoexilatul regizor și-l adaptase atît de bine după ce fusese mai mult de un deceniu regizorul național al francezilor. Și mi-a mai plăcut — să nu rideți — zîmbetul timid al lui Robert Donat, muscăcișoara care-i dă mai degrabă candoare decît tupeu, încetineala cu care pricepe jocurile vieții și ale dragostei și care-l face, totuși, să pară mai degrabă gingaș decît greu de cap.

Așa se gîdea, așa se simțea în 1935, și așa a moștenit o întreagă generație definiția gentlemanului. Lucru care nu poate să nu pară desuet, caraghios, tinerelului care a intrat în sală încredințat de afișe că-i vorba de un „film cu caf” în toată regula. Între intențiile autorului și înțelegerea spectatorului se interpune vîrsta timpului: cu cit mai tinără, cu atît mai lipsită de prejudecăți.

Romulus Rusan



Un Zimbet de soare: Magda Marinescu, Ioana Marinescu, Anca Sigortău, Sorina Savu, Bianca Brad, Medeea Marinescu, Simona Mihăiescu

Ah, tinerețea!

RECUNOSC: n-am crezut, în primele minute, în *Zimbet de soare*! Pe un fond apercipitiv călit în focul unor nu prea îndepărtate premiere muzicale autohtone, a funcționat, probabil, un reflex, dacă nu de respingere, atunci de mefiență. Un june studios, conectat la un casetofon, trepidează în ritmul muzicii, lucrurile de pe masă topăie și ele, bunicul din fotografia de pe perete își astupă urechile, vine Iurie Darie și confiscă obiectul: „După bac, băiete!”. O clasă întreagă de liceeni trepidează și ea în ritmul muzicii, Carmen Galin, la catedră, strînge un buchet de așa-zise cas-uri cu mini-căști: „După bac!”. O fată cochetează cu un rimel; strict interzis: „După bac!”. Ei, și? Ei, și, pornind de aici, ești luat pe sus cu fond apercipitiv cu tot, ești prins într-un voiaj aerian absolut incântător, ca să fii depus, „deconectat”, la întoarcere — după bac! — într-o intersecție bucureșteană a zilelor noastre...

Cel mai important lucru de amintit într-o cronică la un asemenea film de divertisment este, cred, imensul și — pentru spectatorul străin de laboratoriu de producție — nebanuitul consum de profesionalism pe care îl implică. Focul de artificii presupune aici artilerie grea. Dezinvoltura ascunde rigori de multe ori chinuitoare. În materie de cinema, feeria e dublată întotdeauna de un veritabil infern tehnic (play-back-uri, trucaje, efecte speciale). În acest sens, *Zimbet de soare* reușește să fie — în genul lui și în contextul nostru cinematografic — un film de performanță, datorat unei regizoare — Elisabeta Bostan — și unei echipe de primă mînă.

Comedia lirică și parodia burlescă fuzionează încă de la nivelul scenariului

(Vasilica Istrate), care nu e doar un simplu pretext sau suport pentru „cîntec, joc și voce bună”. În aparent nepăsătoare ei zbențuială, povestea are substanță, ea se lasă descifrată ca o „psihocomedie” a unor „bolnavi de tinerețe”, aflați sub presiunea unui examen serios (fie el și numitul, în film, bac), descoperind soluția eliberării de stress într-o evadare muzicală și ironică din actualitate, dincolo de „bariera timpului”. Într-un tărîm de basm în care profesorii se transformă într-un împărat. Într-o împărăteasă, într-o doică, într-un inorog, iar noua „realitate” abundă în amuzante anacronisme. Printre altele, o terapeutică pe bază de fantezie. Cineva spunea, foarte adevărat, că fantezia e ceva suportabil numai în tovărășia inteligenței. Acest *Zimbet de soare*, de o luminosită a parte, se dovedeste generos în probe de inteligență regizorală. Cum ar fi și alegerea distribuției. E inestimabil, de pildă, curentul de simpatie și — din nou — de inteligență, pe care îl transmite filmului Mircea Diaconu și Carmen Galin; vezi momentul de aerobic la palat, sau antologica plecare a împăratului la luptă: „Adio, deci! Adio, deci!” Indrăgostiții anului necunoscut (Tudor Petruț și Bianca Brad) cuceresc printr-o ne-trucată frăgezime sentimentală, bine protejată de platoșa inteligenței. Cu prestanța care nu așteaptă ca anii s-o măsoare, Petre Nicolae creează un inorog de un haz trist, tenebros, dar cu „natură simțitor” (secondat de un „șef de lucrări” alunecos malefic: George Mihăiță). Pofa de joc animă întreaga distribuție, redusă aici la un inventar inevitabil incomplet: Ileana Stana Ionescu, doica în același timp ștearsă și picantă, ca un bob de piper; sau, dintre fetele

de împărat, micuța Magda Marinescu (un pui de cuc cu bonetă și elan interrogativ) și, sora ei, din viață și din film, Ioana Marinescu (temperament și alură de Brook Shields); sau băieții din formația „Zimbet de soare”, de o exuberanță nelipsită de vitejie („Chiar și alungați, noi nu ne vom lăsa!”): Adrian Vilcu, Adrian Ciobanu, Vasile Gherghilescu, Adrian Purcăroiu, Uwe Hann, Sorin Georgescu...

De o combustie modernă, de mare priză la public muzica lui Marius Teicu (în paranteză fie spus, s-ar bucura, fără îndoielă, de succes, un disc „La cald” cu muzica și principalele voci ale filmului: Loredana Groza, Adrian Daminescu, Gabriel Dorobanțu).

Scenografia (Dumitru Georgescu) excelează în decorul dramatic (grote, candelabre, ruine, griuri metalice) reprezentînd spațiul locativ al inorogului.

Într-o amprentă personală de „eficiență vizuală”, în vitalitatea portretisticii, în acuratețea filmărilor combinate recunoști ochiul lui Ion Marinescu, încercat colaborator al Elisabetei Bostan (vezi, ca moment de brio, imaginea pădurii, cu lumina trecînd parcă prin dulci filtre de poveste).

Un montaj frapant (Cristina Ionescu): scriitura dinamică, eflorescența cadrelor scurte și semnificative, supra-ritmarea exterioră a „ritmului interior” (să amintim aici și coregrafia lui Victor Vlase), articularea plină de suplete a cadrelor și a secvențelor, frenezia unui joc cu timpul, cu spațiul, cu universul sonor. O explozie în lanț de tinerețe.

Un film de la care ieși fredonînd.

Eugenia Vodă

Radio t. v.

Calendar

■ O dată înscrisă în calendarul primei decade din luna martie, centenarul nașterii sculptorului Cornel Medrea, a atras atenția citorva emisiuni radiofonice. **Capodopere ale artei românești** (redactor Lelia Pop) s-a deschis cu un pregnant eseu dedicat celui ce a dăltuit o impresionantă galerie de portrete, între care figuri din istoria și cultura națională (Eminescu, Bălcescu, Lazăr, Coșbuc, Goga, Argezi) și universală (Beethoven, Tolstoi, Ovidiu). Echilibrînd cu rafinament grandoarea statuară și lirismul, opera lui Medrea s-a impus cu repeziune contemporanilor săi, continuînd a fi exemplar reper pentru urmași. Este ceea ce a subliniat această ediție radiofonică. Ampla retrospectivă realizată de Vasile Grigore a fost precedată de un emoționant portret Medrea desenat, prin cuvinte, de Corneliu Baba, elogiul al unui creator pentru care destinul i-a fost caracterul, căci artistul venit de dincolo de munți a păstrat nealterată, cu un blazon de noblețe, lealitatea față de oameni și față de un ideal pe care nu l-a dezmințit niciodată. Dum-

nică, în fața microfonului de la concursul Cine știe, cîștigă (redactor Cornelia Comănici), Mona Magdalena Tulinescu, de la Centrul de cercetare științifică și inginerie tehnologică de mașini pentru industria ușoară din Capitală, a învins cu dezinvoltură toate dificultățile chestionarului (autor Marin Mihalache), prezentînd viața și opera lui Medrea, artist profund care, după aprecierea lui Tudor Vianu, a exprimat clanul constructiv al unei întregi generații într-un univers de frumusețe, de forme pure, de maximă expresivitate.

■ Cu totul remarcabilă s-a dovedit a fi la audiență prima parte dintr-un serial ce va cuprinde trei emisiuni și prin care Casetele muzicale dominicale (redactor Laura Manolache) marchează centenarul Ateneului Român. De un interes documentar incontestabil, punînd în circulație date, informații de arhivă și înregistrări foarte puțin cunoscute publicului larg, această emisiune s-a impus prin seriozitatea și amplitudinea cercetării, prin ineditul și acuratețea probeilor, prin eleganța demon-

strației ce a știut să dinamizeze și să facă relevantă o vastă panoramă de idei muzicale, literare, culturale. Integrată, astfel, unei contextualități mai largi, rememorarea primelor decenii de existență ale Ateneului Român a prilejuit profesorului Ion Zamfirescu, muzicologul Eugen Priocpe, criticul Valeriu Răpeanu răsfoirea publicisticii timpului, cu special interes asupra rubricilor muzicale, precum cele semnate, în 1896, de I.L. Caragiale pe marginea unor concerte populare, recitirea paginilor de acte și documente privînd fondarea și activitatea Societății culturale a Ateneului Român sau a Filarmonei, analiza repertoriului primelor concerte ale orchestrei și, apoi, a afișului de la Ateneu, unde, la 1 martie 1898, va fi cîntat opusul 1 enescian, *Poema român*, întîmpinat de public, după mărturia presei, cu „emoțiune” și „simțămînt legitim de mîndrie națională”. Oprit în pragul lui 1900, acest plin de interes studiu radiofonic va continua săptămînilor viitoare cu noi și mult așteptate emisiuni.

Ioana Mălin

Telecinema

■ FIINDCĂ nu-mi plac generalizările și articolele hotărîte — „păi bărbații”, „păi femeile”, „azi mamele”, „să știi că toți bunicii”, „să știi că toți copiii” etc. — să stăm liniștiți și să scriem că filmul acela vesel de simbătă scara era un bun inventar al celor cîtorva ghinioane, a, nu multe dar taman bune, care vin de se leagă și apoi încep să duduie ca trenul, cînd pleci din Huși spre București sau de la Ohio spre New York, să-ți iei în primire o nouă slujbă care te va face fericit, pe tine și pe toți ai tăi. Pleci la bine și la fiecare pas, hoba, nu e bine. Și Zarifopol și Johann Strauss știau asta. În asemenea cazuri, după cum se putea vedea și aici, e esențial să ai lîngă tine o femeie, dacă ești bărbat sensibil (ce, nu se poate? e incompatibil?), ai ulcer, perspectiva unei avansări și nervi. O femeie — nu zic toate femeile — care să-ți cunoască fricile, ghinioanele, sistemul neurovegetativ și fandașiile, a-vînd și ea tot atîtea, dînd însă țipăt doar cînd i se rupe tocul la pantof. O femeie căreia să-l poți spune: „nu intra în panică!” — exact atunci cînd pe tine bărbat (substantiv nearticulat!), tocmai panica te cuprinde. O femeie care cînd tu vrei să dai în judecată întreg omenul — coalizat împotriva ta — de la ceață

Sfaturi împotriva ulcerului

pină la lipsa unui servici, de la recepționarul unui hotel pină la un taximetrist care nu are să-ți dea restul — stă lîngă tine și-ți certifică dirdiiala, angoasa și revolta. Ea te certifică și te ceartă. Ea te ceartă fiindcă tremuri ca un prost și ea tremură pentru ulcerul tău. Ea tremură pentru ulcerul tău și tu o iei în brațe cînd ea nu mai poate merge, pierzîndu-și pantoful, căci, te întreb, dacă răcește, dacă se îmbolnăvește și trebuie s-o duci la spital? O femeie care te scoate din minți fiindcă în clipa cînd ai pierdut trenul, tocmai atunci ei îi vine să se ducă la toaleta gării, ca după aceea, găsînd-o, nu mai întreba cum, să aibă cinismul de a te alina cu un „nu te necăji!” Dar cum să nu te necăjești? Atunci „nu te enerva!” — alt sfat de toată înțelepciunea, dat într-un parc, noaptea, rămași fără lețcaie, căci ai fost și jefuiți într-un New York tratat cam semănătorist, uzi ciuciulete, fiindcă așa-i cînd e să se aleagă praful, mai plouă și cu găleata. Ce-i poți spune? Altă vorbă dulce care mult a-duce: „la lipsa asta de baf-tă, or să ne atace și veverițele!” De aia e bine să ai lîngă tine, la nenoroc, una care să-ți asculte asemenea timpenii, fără să-ți spună „du-te la dracu!” Iar dacă nu mai poți și nu mai

poți — Jack Lemmon e strașnic în această duduie de locomotivă care gonește în ritm infernal și voios spre precipicio — dacă îți vine să urli în plin New York: „te urăsc, mare orăz, dar n-ai să mă poți distruge fiindcă eu sînt un om pe cînd tu nu ești decît un oraș!”, atunci ea, cu un realism angelic, propriu exemplarelor reușite ale speciei ei, îți va striga să te miști de pe locul acela unde ți-ai găsit să fii patetic, fiindcă acolo e gura unui canal în care, peste o secundă, va exploda o conductă subterană de gaze. Așa se și întimplă, dar tu, gata, nu mai explodezi, te-ai liniștit, ca-n Pastorală, după furtună. Pină la prima stație. Pină la prima ocazie, cînd lar te ia ulcerul și se abate fulgerul.

Nu știi, poate nu-s nici eu bărbat dintr-o bucată (și de ce-aș fi?), poate n-ar trebui s-o scriu deoarece îmi va cauza, dar îmi plac de mult — parcă de la enigmatica „Aventură” a lui Antonioni, primul care a înțeles cum se cuvîne această dramă — filmele făcute de bărbați care recunosc cîntit că sînt pe lume femei care se lamentează mai puțin decît ei în părulețele drăguțe (cuvînt după care „mor...”) ale angoasei, înfloritoare veșnic din te miri ce.

Radu Cosașu



Retrospectiva Matilda Ulmu

Jurnalul galeriilor

„Eforie”

■ INTERESANTĂ, pentru că aduce un aer de autenticitate distinctă, pictura lui MIHAI TRIFAN se atestă dintr-o sinteză a experiențelor expresioniste, în care sint încorporate și contribuțiile spectaculoase ale picturii latino-americane. Într-o sintaxă personală ce nu se racordează explicit la nici unul din modelele serializate. Expresionist nu este doar desenul, capabil să modifice anatomii, forme și raporturi în scopul amplificării sugestiilor simbolice sau a mesajelor umane, ci și coloritul, chiar dacă nu trăiește sub semnul exaltărilor fove și al derivatelor moderne. Aici descoperim un domeniu în care artistul mizează pe valoarea tonurilor, pe raportul de intensitate și pe calitatea lor, pentru a obține un efect ambiguu, între forța volumetriei exagerate și delicatețea raporturilor emoționale implicate în subiect. Mihai Trifan este un adept al subiectului — nu al anecdotei — în sensul utilizării vehicolului antropomorf, capabil de sugestii și relații de reciprocitate, emblema acestui demers fiind feminitatea. Principiu și nu pretext, prezența feminină construiește un univers simbolic încărcat de semnificațiile consolidate în timp, lăsând deschisă pătrunderea spre zona metaforei, fără a complica inutil cifra mesajului. Universul astfel constituit are coerență și omogenitate, detaliile se subordonează unui ritual pe care un gest, o atitudine, un atribut ni-l deconspiră, aluziile la precedente și un permanent recul cronologic plasând pictura în zona dintre recuperarea remodelatoare și invenție. Chiar gestul de a construi un Triptic laic, în care amintiri iconografice medievale conferă o aură vetustă unei prelucrări moderne, se atestă tot din procesul fructificării memoriei iconice. Atențat elaborată, cu unele vizibile virtuozități de caligrafie ce se opresc în pragul calofiliei, pentru a-și etala statutul expresionist, pictura lui Mihai Trifan trădează un personaj introvertit, preocupat în atelier de o lume foarte personală, care își caută prin explozie vitală un drum direct spre complexitatea întrebărilor contemporane.

V. Caraman

MUZICĂ



ASTERNIND rindurile de față, mă aflu inconjurat de discurile lui Valentin Gheorghiu — mai precis de cele aparținând domeniului concertant; de pe o copertă mai veche mă întâmpină chipul juvenil al artistului, corepunzând etapei în care a fost realizată de „Electrecord” gravura Concertului nr. 1 de Mendelssohn și a Variațiilor simfonice de César Franck. Ulterior, ambele Conoerte de Mendelssohn au prilejuit colaborarea pianistului nostru cu Orchestra Radio din Leipzig dirijată de Herbert Kegel (1972), discul respectiv, „Eterna”, intrând, pe plan mondial, între cele mai bune dedicate tinereții pianistice romantice (cred că am mai spus că îl consider pe Valentin nr. 1 în lume în ce privește paginile lăsate clavierului de Bartholdy).

Acum, însă, Valentin Gheorghiu se apropie de împlinirea vârstei de 60 de ani (21 martie 1988): este o etapă a vieții care permite un bilanț și marele nostru muzician o întimpină în plină vigoare creatoare. În ultimii ani a pătruns în prestația lui pianistică o vitalitate parcă sporită, un flux de inspirație ca o sevă proaspătă și generoasă. Plăcerea de a cînta este mai mare decât oricînd și ajungerea la limanul unei noi înțelepciuni înzestrează aparițiile sale pe estrada de concert cu un interes acut, constatat adesea de ascultători, fie ei specialiști sau simpli melomani.

PRIVITĂ din perspectiva expozițiilor prezentate pe parcursul ultimilor ani, selecția de pictură propusă de MATILDA ULMU nu face decât să confirme aprecierile formulate în legătură cu arta sa, ca un mod de amplificare a grupajului de imagini și texte apărut sub forma unui elegant album, la sfîrșitul anului trecut. Venită, într-un anumit fel, în prelungirea acestei schițe monografice în care exegeții autohton și cei din străinătate se întilnesc pentru a redacta un posibil portret de artist, expoziția de la „Dalle” nu are neapărat un caracter de reconstituire cronologică, ea vizînd mai ales stadiul actual al preocupărilor. Senzație pe care ne-o lasă și numărul relativ restrîns de lucrări etalate, nedatate dar fără îndoială aparținînd activității recente, excepție făcînd un portret al actriței Aura Buzescu, fără îndoială lucrat după model, deci plasat cu cîteva decenii în urmă, din perioada unui stadiu de pictură elaborată, cu accente academiste, de atenție acordată meșteșugului și figurativului corect. Implicînd, această lucrare servește drept reper cronologic și etalon, pentru că dezvoltările ulterioare se cer considerate din perspectiva traseului parcurs pînă la stadiul actual, de o vizibilă libertate a mijloacelor expresive.

Artist cu o bogată activitate și cu un traseu prin areale geografice atractive,

Matilda Ulmu percepe întreaga realitate prin retina emoțională, mai puțin atentă la reguli, canoane sau restricții, preferînd un soi de spontaneitate ce se transformă în proteism. Încercarea de clasificare în raport cu marile tensiuni sau tendințe se dovedește ineficientă, sau doar parțial operantă, pentru că parcurgerea expoziției propune mai multe unghiuri de abordare, poate mai curînd după starea de spirit a momentului decît după constante recurente detectabile. Artistă nu are un stil, în sensul omogenității morfologice și sintaxei, de unde și sentimentul că ne aflăm în fața unui instinct al picturii dominat de autoritatea impresiei. De aici și diferența de tratament între un buchet de flori și o coastă stîncoasă, între indiferența peisajului turistic și pasiunea apropiată de expresionism a unei falii telurice. Alternanța nu permite stabilirea unui dialog continuu, pe coordonate constante, pentru că în fiecare moment apare o altă propunere, sau schiță, stilistică, nu neapărat antagonistă dar în orice caz diferită. În interiorul aceluiași specii sau genuri exemplarele variază, ca intensitate a implicării, ca rezolvare a problemelor de compoziție și, mai ales, de culoare, în definitiv cele mai importante în cazul picturii. Există în întreaga expoziție un aer al disputei care se dă între notația spontană și elaborare, între un transfer de sinceritate și o cenzură potrivit regu-

rilor picturii, vizibil mai ales prin alăturarea lucrărilor din aceeași familie. Capitolul cu omogenitate controlată, fără îndoială datorită și caracterului mai specios, este portretul, ținut oarecum în afara parametrilor emoționali care condiționează acțiunea plastică. Ceea ce se și resimte la nivelul sondajului psihologic, trecut pe un plan secund de nevoia reconstituirii fizionomice, de fidelitatea față de model, în definitiv scopul imediat al oricărui portret.

Genul cel mai reprezentativ, definitoriu pentru atitudinea formativă și orizontul afectiv al artistei rămîne, totuși, peisajul, loc al întîlnirii dintre sensibilitate și analiză, dintre entuziasmul panteist și nevoia de localizare prin sigle caracteristice, marea ocupînd locul privilegiat al unei obsesii fertile. Din confruntarea tuturor ipostazelor naturii care au reținut atenția, sau doar sensibilitatea artistei, se poate compune portretul real al Matildei Ulmu, ca personaj în necontenită căutare de frumos natural, prelungînd o tradiție a orgoliului pictural convertit în sinceră jubilație.

Virgil Mocanu



MATILDA ULMU: Ochi albaștri

BRAUNER

Numele lui Harry Brauner, plecat de curînd dintre noi, va rămîne pentru totdeauna legat de numele profesorului Constantin Brăiloiu, de Arhiva națională de folclor, de primele înregistrări fonografice ale muzicii populare, de descoperirea unor adevărate tezaure ale acestei muzici, de orientarea Mariei Tănase spre ele, de ducerea primei echipe de călători la Londra, de creații muzicale proprii, ca și de o amară experiență la care, după război, l-a supus viața.

Harry Brauner, frate cu Rudi, Victor, Teddy, Vena, Ronca — o foarte originală familie — a fost una dintre cele mai vii inteligențe și unul dintre cei mai fermecători oameni pe care l-am cunoscut, de mult de tot, în vremea avangardei, cînd nu bănuiam ce o să se întîmple cu istoria lumii și cu noi.

Geo Bogza

Discografia recentă a lui Valentin Gheorghiu

Discurile „Electrecord” primite nu sînt realizate, toate, exact în același moment, dar le putem considera ca aparținînd aceleiași epoci, actul artistic fiind reținut de memoria benzii de magnetofon în verile lui 1985 și 1986. Dintre ele, înregistrarea Concertului nr. 4 și a Fanteziei pentru pian, cor și orchestră de Beethoven, sub bagheta lui Emil Simon (ST-ECE 02829) le-am amintit într-o cronică precedentă. De astă dată, avem în față alte cinci discuri. Fără îndoială, se pot deosebi unele nuanțe în ce privește calitatea interpretării și a prizei sonore, însă, în general, se învederează anumite trăsături comune, care sînt ale pianistului Valentin Gheorghiu, într-o perioadă în care maturitatea a cristalizat darurile sale, cunoscute și anterior. Aș spune că una din caracteristicile dominante este o atitudine bărbătească unitară față de creația muzicală, că sînt relevante gravitatea și noblețea capodoperelor intrate în sfera de acțiune a interpretului. Gustul artistic este permanent impecabil, sint ocolite consecvent sentimentalismul sau concesiiile făcute unor tendințe de afirmare a virtuozității ca scop în sine. Se poate vorbi în același timp de sinceritatea totală în apropierea de muzică și de nesupunerea la modele consacrate, oricare ar fi prestigiul lor. Din această cauză, versiunile lui Valentin Gheorghiu au o certă notă de originalitate, cu atît mai valoroasă, cu cît este necăutată, fiind rezultatul unei conștințe cu spiritul muzicii, însușită ca o hrană spirituală esențială și familiară. Valentin Gheorghiu trăiește creațiile talmăcite, cu o seriozitate și o integralitate impunătoare.

Iată, de pildă, Concertul în re minor KV 466 de Mozart (ST-ECE 03170) — o capodoperă de notorie dificultate, în care problema este împăcarea stilului mozartian caracteristic cu dramatismul interior, uneori cutremurător, al partiturii. De la început se poate spune că nici dirijorul, nici solistul nu s-au intimidat în fața ce-

rințelor generale de delicatețe și catifelele presupuse de autenticitatea redării unei opere definitorii a compozitorului. Încă din expoziția orchestrală, Cristian Mandeal sloboade baierile tumultului și încordării, temele sînt șfichiuite cu biciul necrutării și fatalității. Pianul are o sonoritate, totuși, rotundă, fără asperități: frazele sînt decupate sculptural, cu o ostentativă lipsă de grabă, expresivitatea este cea a trăsăturilor largi de penel sonor. În partea a doua, dușoșia apare filtrată, fără moliciuni superflue, suportul ritmic al temei Romanzei fiind permanent marcat.

Concertul nr. 5 pentru pian și orchestră în mi bemol major, op. 73 de Beethoven se dovedește un autentic „Imperial” (ST-ECE 03050). Încă din exordiiul introductiv, vehement, patetic, se întuiește caracterul declarat eroic al desfășurării ulterioare. În acest teritoriu, minat de însăși prea deasa lui frecvențare, rostirea muzicală apare cît se poate de neșablonizată. Întotdeauna întîlnim, la Valentin Gheorghiu, o angajare și o distanțare în același timp, nici o clipă nu ai impresia că se lasă „luat de apă”, ci că domină șuvoiul sonor cu autoritate de neînfrînt. Pianistul știe că un crescendo, un apogeu, apar cu atît mai impresionante cu cît tempoul este mai ținut în chingi oțelite. De aceea, culminația dezvoltării, cu opunerea încrîncenată între semnalele orchestrei (dirijor Mandeal) și acordurile titanice ale pianului, nu are nimic brutal și rămîne grandioasă, dar fără supralicitare spectaculară.

Ajungem astfel în zona de culme a talmăcirilor lui Valentin Gheorghiu. Versiunea Concertului pentru pian și orchestră în la minor, op. 54 de Schumann (ST-ECE 02951) este dintre cele mai bune ascultate pe disc. Frumusețea talmăcirii artistului nostru constă în întulirea extraordinară a freamătului interior schumannian, în redarea, cu o măsură și o sugestivitate aproape neîntîlnite, a tuturor nuanțelor sufletești, a imperceptibi-

lelor inflexiuni agogice, care dau viață și farmec inimitabil partiturii maestrului romantic. Totul ni se pare excepțional în redarea lui Valentin Gheorghiu și a Orchestrei clujene sub conducerea lui Emil Simon, de la exordiiul măsurilor introductive ale pianului, care are un neprevăzut, un elan fantastic și pornit ex abrupto, dintr-o energie acumulată parcă anterior, trecînd prin grația delicată imprimată Intermezzo-ului și pînă la elasticitatea finalului, care nu își trădează dificultatea, menținîndu-se permanent de o prospețime ideală.

La alte coordonate, aceleași aprecieri și pentru interpretarea Concertului pentru pian și orchestră în la minor, op. 16 de Grieg (ST-ECE 03108). O operă pe care ni se părea că o cunoaștem prea bine, apare invigorată, întinerită: sunetele au spațiu între ele, intonațiile folclorice respiră un aer proaspăt, de munte sau de cîmpie răcoasă, sunetul e străveziu și „mordant”. Este evitat orice gigantism, măreția reieșînd din generalizarea, universalizarea, am spune, a lumii norvegiene. Muzica (dirijor Cristian Mandeal) dobindește o calitate epică de saga, de legendă nordică — exemplară.

În fine, Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră, în do minor de Rahmaninov (ST-ECE 03109): sunetul pianului ni se înfățișează ceva mai subțire, mai sticloș, decît sîntem obișnuiți în această muzică, dar se distîng, totodată, și mai multe planuri decît în alte versiuni. Pe de altă parte, acompaniamentul orchestral (Mandeal) mi s-au părut că nu urmărește desul de suplu unele fluctuații, inflexiuni, ale declamării solistice.

Discurile concertante Valentin Gheorghiu reprezintă un eveniment. La o „stație” a existenței care aduce împliniri și deschide perspectivele înălțimilor, să fim bucuroși că avem un asemenea artist.

Alfred Hoffman

Modernism – Postmodernism Modernitate – Postmodernitate

DEZBATEREA din ultimul deceniu despre *modernism* și *postmodernism*, *modernitate* și *postmodernitate*, ce părea să inaugureze un nou moment în cunoașterea de sine a culturii secolului, a relevat încă o dată mai mult imbroliul spiritului contemporan asupra traiectoriei pe care a străbătut-o, a posibilităților sale de a străpunge incertitudinile ce-l copleșesc.

Termenul de *postmodernism*, a cărui utilizare crește în anii '70 și '80 în texte critice și ale filosofiei culturii, are, ca multe alte expresii lingvistice de același fel, cu pretenții de a defini emblematic un fenomen, o doză însemnată de convenționalism menită să genereze o aură magică în jurul lui. El dezvăluie de la început o reacție împotriva modernismului, a artei moderniste, fiind din acest punct de vedere expresia nevoii creației dintr-un moment de a se delimita de cele anterioare. Noi experimente artistice, limbaje expresive, credeau că instaurează o nouă pagină în evoluția artelor, pe care au vrut s-o marcheze printr-o nouă denumire. Dar dincolo de această stare firească și de înțeles, termenul de *postmodernism* nu evidențiază nimic în ceea ce privește fondul inedit al noului moment al creației. Se situează el într-adevăr, în afara *modernismului*, el neagă total sau îl continuă prin relevarea unor posibilități expresive neexplorate?

Notele prin care esești ca Ihab Hassan sau Gerald Graff identifică *postmodernismul*, cele ale ambiguității și discontinuității, revoltei și deformării, amestecul între mit și realitate, prevalența subiectivității și a formelor inconștiente, sint, o știe oricine, procedee expresive prezente pe scară largă în zone cuprinzătoare ale literaturii și artelor plastice aparținând modernismului. *Postmodernismul*, ca sinteza mult așteptată a antitezelor modernismului, rămâne o idee vagă și inconsistentă, o simplă aspirație la John Barth. Ideea postmodernismului nu ține seama în mod evident de particularitatea fundamentală a modernismului, deschiderea sa spre orice fel de experimente și limbaje, fără nici o limitare, inclusiv spre sinteze ale acestora. Ceea ce trebuia să fie o idee, o nouă direcție, se reduce în fond la o simplă gesticulație.

Intr-o asemenea ipostază apare postmodernismul la F. Lyotard când este caracterizat cu cuvintele: „El face parte în mod sigur din modern... O operă nu poate să devină modernă decât dacă este mai întâi postmodernă”, sau cu acelea: „*Postmodernul*... se relevă a modern încă și mai modern...” (cf. *Critique*, 419/1982 și „Magazine littéraire”, 239–240/1987). Dacă rămânem numai la atât — adică la momentul negativ-innoitor propriu procesului de creație — avem de a face numai cu o simplă formulă extrasă din ceremonialul magiei cuvintelor și nimic mai mult. Ea nu ne spune nimic despre direcția în care a fost sau este depășit modernismul, particularitățile sale, despre noua linie de mișcare a artei contemporane.

Ieșirea din modernism sau depășirea lui sint într-un sens imposibil, intrucât acesta include spirala neincetată de reînnoire a artei, este expresia acelor stări sensibile și intelectuale ale omului contemporan care-l stimulează prelungirea continuă. Modernismul nu se clasicizează: în aceasta constă forța și vivacitatea sa, sursele care-l generează pot fi întrerupte dar nu și oprite. Această particularitate a modernismului reliefează că formula aparent paradoxală a lui Lyotard este un simplu joc de cuvinte, unul din multe altele ale acestui secol.

DAR *postmodernismul* se vrea mai mult decât o nouă doctrină estetică, și anume una teoretică, extinzându-se în planul sociologiei și în cel al filosofiei cu pretenția sa de a configura profilul unei noi societăți, a celei postindustriale, ca și a fizionomiei unei noi culturi, a celei *postmoderne*. Se poate spune că *postmodernismul* este continuarea complementară a teoriei societății postindustriale și cuprinde în sine proiectul cultural al postmodernității.

Reverberațiile controverselor de care ne ocupăm asupra problemei *modernității* și *postmodernității* sint de un deosebit interes deoarece readuc în actualitate interogațiile privind destinul culturii spirituale în veacul ce se apropie de sfârșit, semnificațiile sale multiple. Termenii de *modernitate* și *postmodernitate* desemnează, în perspectiva unor lucrări ale lui

D. Bell, F. Lyotard, J. Habermas, pentru a aminti doar cițiva dintre principalii exponenți ai problematicii la care ne referim, climatele spirituale ale societăților industriale și ale celor postindustriale.

Pentru Lyotard, de exemplu, deosebirea dintre modernitatea și postmodernitatea culturală ar consta în faptul că în prima domină metadiscursul, inclusiv știința căutându-și legitimitatea într-o filosofie, cum ar fi „dialectica spiritului, hermeneutica sensului, emanciparea subiectului rațional sau a muncitorului, dezvoltarea bogăției”, în timp ce a doua se caracterizează prin „incredulitate față de metapovestiri”, ceea ce a provocat criza metafizicii. (cf. F. Lyotard, *La condition postmoderne*, 1979, p. 7) Modernitatea, ce se întemeie pe o cunoaștere legată de situarea spiritului într-un orizont filosofic, a devenit desuetă, locul ei fiind luat de un nou climat cultural impregnat de o cunoaștere exclusiv științifică, fragmentară, producătoare de informații, care se comportă ca mărfuri și ca elemente ale puterii economice și politice, reprezentând astfel trăsătura notabilă a postmodernității. Ea redefineste o nouă fizionomie și articulare a culturii spirituale, proiecția ei viitoare.

Aceste idei, oricât de ciudat poate să fie, sint rezultatul unui metadiscurs, al unei concepții ideologice, aceea că societatea, relațiile sociale s-ar reduce la circuite de comunicare și rețele de limbaje. Această concepție informațională asupra societății, care evocă în favoarea sa o singură dimensiune a relațiilor umane, un singur fapt specific contemporaneității, cursa accelerată pentru noi informații științifice, tinde să legitimeze o idee preconcepută, aceea că societatea postindustrială ar fi necapitalistă, ar fi cu totul diferită de cea industrială capitalistă. Sintem în plină ideologie, a unei interpretări care nu întreprinde nici un efort pentru a lua în considerare totalitatea relațiilor, a proceselor care compun și fac să funcționeze o societate, inclusiv cele hiperdezvoltate din zilele noastre, ceea ce vădește că premisa lui Lyotard privind căderea în desuetudine a metadiscursurilor este departe de a fi credibilă.

Proiectul cultural al postmodernității este reprezentat în această viziune de instituirea unui pragmatism al cunoașterii, al informației, bazat pe incurajarea eteromorfiei limbajelor, a liberului acces la memoriile și băncile de date, nesupun criteriilor performanțivității care duce inevitabil la „teroare”. Dar cum e posibilă o asemenea alternativă într-o lume în care informația este marfă și unul din factorii decisivi ai puterii? Pragmatismul informațional ajunge inerent unul al instrumentalizării economice și politice, mijlocul unilateralizării culturii cu grave consecințe pentru echilibrul spiritual și general uman.

După cum este de necrezut că o cultură de acest tip, postmodernă, va debarasa modernitatea de impuritățile sale, fie numai și pentru faptul că, închizându-se singură într-un orizont marginal, eludează în fond cauzele reale ale dramelor și tragediilor modernității, „sursele „impurităților” sale.

POSTMODERNITATEA culturală preia tentele critice la adresa modernității formulate de-a lungul timpului din cele mai variate unghieri de vedere, fiind însă în această privință la fel de unilaterală și subiectivă ca cele mai multe dintre interpretările anterioare. În cadrul ei se întilnesc atitudini critice distrugătoare de evidentă orientare romantică, premodernă, din spațiul filosofic al ideilor lui Nietzsche, Spengler și Heidegger, cu altele, de o factură deosebită, exprimate de exponenții Școlii de la Frankfurt, Horkheimer și Adorno, dar care nu reușesc să selecteze cauzele reale ale impurităților, mai bine zis ale catastrofelor ei. Eclecticismul ce rezultă din această combinare ocultează înțelegerea profilului și locului istoric al modernității, dar și posibilitatea pătrunderii destinului culturii sale, desprinderea tendințelor ei evolutive.

Ideile premoderne sint expresia criticii nihiliste, de respingere integrală a modernității, a celei social-industriale, dar și a celei culturale, considerind ascensiunea științei și tehnicii, metamorfoza artei drept forme de degradare a spiritului, de pierdere a autenticității sale transcendente. Identificându-se cu ordinea superioară pe care ar exprima-o spiritul-ființă, opuse și incomprehensive față de modulele existențiale ale moder-



TEODOR RĂDUCANU : Veneția în noiembrie (Căminul artei)

nității, aceste idei intrupeză prin agresivitatea lor spiritul antimodern.

În schimb, Horkheimer și Adorno care contestă numai o secvență a modernității social-culturale, raționalismul ei economic, științific și tehnic, instrumentalizant și manipulant, plasează rădăcina acestui proces în însăși filosofia raționalistă, în deosebi în ideea de *Aufklärung*. În acest fel sint suprapuse două momente distincte ale modernității spirituale, raționalismul incipient inclusiv cel al *Aufklärung* — care nu era în nici un fel unul îngust științific, ci avea, dimpotrivă, o largă deschidere filosofică, punea problema rostului ființei umane, a elevării sale — cu cel pozitivist, nelipsit de altfel nici el de o anumită semnificație benefică în evoluția spiritului. Pe de altă parte se aglutinează ideea *Aufklärung*ului cu dominarea nocivă a raționalismului productivist și manipulant, care este o certă rezultantă a relațiilor economice și sociale, a modului lor de funcționare și nu a spiritului.

Totodată, dacă într-un anume sens modernitatea culturală a veacului nostru este o continuare a spiritului Luminilor, ansamblul creat, spiritualitatea emergentă sint profund deosebite de cultura raționalismului incipient și cea iluministă. Să amintim numai că aceasta din urmă contura omul în mod primordial ca ființă rațională, în timp ce cultura modernității instituie o concepție inedită formată din explorarea straturilor obscure și inconștiente ale omului, ciocnirea lor cu impactul rațiunii, precum și din cunoașterea tot mai largă a determinațiilor sale sociale, a fețelor multiple ale confruntării lui cu istoria. De asemenea, reprezentarea culturii spirituale în *Aufklärung*, bazată pe prevalența filosofiei, rolul ei întemeietor în ordinea ideilor, a formelor expresive ale artei și științei, a devenit desuetă în modernitate, locul ei fiind luat de o nouă imagine constituită prin autonomizarea fiecărei componente a culturii în raport cu celelalte, descoperirea necesității unei complementarități (alianțe) inedite între ele, neierarhizată și nenormativă, fundată pe tentativă dezalienării omului.

Catastrofele modernității, dramele și tragediile ei n-au provenit din impunerea științei ca o articulare centrală a culturii spirituale, nici din tendința sa pozitivistă sau ceea ce C. Noica a numit spiritul conjuncției, responsabil pentru diluarea relațiilor umane la simple acumulări „de «și»-uri”, a unor raporturi în care oamenii se lipesc „unii de alții numai prin: și eu, și eu sau unde se găsec despărțiți prin sau-urii, adică sau eu sau dumneata...” (*Șase maladii ale spiritului contemporan*, Univers, 1978, p. 165). Conjuncția nu exprimă nici pe departe semnul modernității culturale, care poate avea o semnificație numai pentru o secvență îngustă a acesteia, dar nu și pentru multe altele dintre modulele filosofice, științifice și artistice din orizontul ei ce au cristalizat împreună aspirația refacerii statutului existențial al omului și al umanității, a tuturor ipostazelor lor, prin dezamorsarea forțelor obscure dezintegrante. Metamorfoza culturii în totalitatea sa, a artei în mod special, pot fi reduse la cultivarea nonsensurilor, a sărăcirii și pierderii autenticității spiritului, numai făcându-se abstracție de particularitățile lor innoitoare.

Modernitatea culturală, cu metamorfozele sale specifice, nu poate fi pătrunsă — și cu atât mai puțin asumată — fără sesizarea confruntării sale cu modernitatea socială și politică, unul din izvoarele certe ale resuscitării sale continue. Idealurile variate, nu o dată divergente, ale culturii moderne se înscriu, într-o formă sau alta, în tendința multiplă a readevării omului la el-insuși, a reimplântării sale într-o existență impregnată de semnificații umanizante.

VIOLENȚA distructivă și antiumană a unor procese politice ale modernității este cea care a provocat dramele și tragediile secolului. Aceasta ne apare a fi premisa de la care trebuie plecat pentru a urmări destinul culturii sale, inclusiv pentru a elucida responsabilitatea sa proprie la „impuritățile” modernității, la neînfrinarea a ceea ce G. Steiner numește, pe drept cuvânt, „sălbăticia politică” a veacului, ororile lui. A ignora această responsabilitate înseamnă pentru cultura contemporană a uită, a se face că uită, cele mai grave dileme ale omului acestor vremi.

Din acest punct de vedere considerăm mai întâi că dramele și tragediile secolu-

lui poartă cu precădere pecetea acelei culturi antimoderne care, direct sau indirect, a stimulat impulsurile gregare ale omului, indiferența sa față de soarta celorlalți, a lumii, comportarea lui ca simplu obiect în procesele istoriei.

Pe de altă parte, filosofia și gândirea socială de factură modernă n-au influențat activ imunizarea conștiințelor în fața practicilor inumane, distructive, deoarece n-au făcut din problematica acțiunii politice, nici din aceea a moralității omului în fața istoriei un obiect central al preocupărilor lor reflexive. Principii morale de cea mai mare rezonanță culturală, adică ancorate în mentalitățile umane, cele de inspirație religioasă sau laică, de felul imperativului kantian, au eludat imperativul solidarității umane active pentru salvagardarea vieții oamenilor, au cultivat resemnarea și pasivitatea față de acțiunile barbare. Indiferența civică a fost astfel interiorizată ca o fatalitate inexorabilă, care a acoperit prin tăcerea ei complice crimele împotriva vieții umane.

Actul de cultură are impact social numai în măsura în care semnificația sa se revărsă și pătrunde în formele praxisului uman, devine praxis. Filosofia de factură modernă a veacului a avut doar parțial sau n-a avut deloc conștiința că raportarea sa critică la procesul istoric reprezintă condiția obligatorie a realizării influenței sale morale, fără de care ea și-o pierde ajungând să legitimeze toate avatarurile istoriei. Lipsa de răspuns la cteva din cele mai dramatice întrebări și dileme existențiale și etice provocate de istoria veacului dezvăluie certa responsabilitate a filosofiei la neimplinirea unui rol ce-i revenea indiscutabil.

Ideea responsabilității morale a filosofiei nu este înțeleasă nici astăzi, ceea ce se poate vedea printre altele dintr-o componentă a dezbaterii ce se poartă în jurul gândirii lui Heidegger, aceea a impotentei pe care trebuie s-o aibă în judecarea acesteia poziția politică dubioasă a filosofului în anii '33–'34. Fără a trece cu vederea acest aspect, există un altul, nu neapărat legat de primul, mult mai revelator și important: acela al tăcerii sale în fața genocidului hitlerist, al holocaustului, chiar și după război. Luarea de atitudine ar fi avut în acest caz o semnificație filosofică, existențială și etică, și nu o dimensiune politică deschisă pe care Heidegger vroia s-o evite acum cu orice preț, desi odinioară n-a ezitat să și-o asume. Nu pot fi regăsite sensurile omului, ale spiritului, ocolind cea mai cuplărită negare și prăbușire a lor! Dar aceasta ar fi cerut o revizuire critică a nu puține din afirmațiile cuprinse în cîteva lucrări din deceniul al patrulea, pe care filosoful n-a putut sau n-a vrut s-o facă dină la sfârșitul vieții sale.

IMPASUL este însă nu numai al unui singur gânditor antimodern, ci al unei idei care a afectat o amplă arie a filosofiei secolului, aceea a așa zisei superiorității transcendente ale spiritului, a ființării sale autonome în afara praxisului, a interogațiilor acute și a dramelor sale istorice. Fascinația sa provine din iluzia de care o generează, aceea a evaziunii, a supraviețuirii culturii prin închiderea în sine, prin ieșirea din timp. Deși ideea nu este expresia unor argumente, ci a unor stări de spirit, vom releva totuși că ea este profund autoamăgitoare, pentru că supraviețuirea culturii se datorează tocmai prezenței sale constante în timpul istoric, al spiritului, valentelor, unor zone covirsoare ale ei de a întretine un dialog viu cu epocile și generațiile ce se perindă. Ieșirea din timp mortifică operele spiritului, le transformă în simple piese de muzeu!

Cultura secolului nu-și va depăși complexele pînă ce nu-și va înțelege și asuma destinul și responsabilitatea, adică fără a-și cunoaște strălucirile și limitele. Nu momentele de criză, posibil și probabile, trebuie să ne sperie, ci diminuarea capacității și forței sale creatoare, novatoare, a potențelor ei de a răspunde la întrebările neincetate ale timpului, ale oamenilor. Dintre toate acestea, cea mai stringentă și percutantă pare a fi aceea a înaintării spre noua alianță a sferelor culturii, în care arta și filosofia să intervină activ în identificarea formelor alienării umane, în limitarea nocivității lor, să caute împreună cu știința drumul dezalienării, avansarea pe această cale. Atunci se va putea ști măsura în care modernitatea tinde să devină postmodernitate culturală.

Radu Florian

„Liège tendre et vivante”



ESTE titlul unei savuroase, poetice și istorice evocări, ce este trimisă ca invocare, după o jumătate de secol, numitei Sally, ce vizitase atunci, cu prilejul unui congres studentesc, venind din America, orașul Liège, în care avca loc acel congres.

„A vă vorbi de Liège — spune Arthur Haulot — adresându-se imaginarei sau realei Sally, este sinonim cu a vă vorbi despre suflet... Vom trece iar prin peisajii. Vom revedeți oamenii, al istoriei, monumente... Nu vom vorbi despre trecut; asta e treabă de oameni bătrâni. Meusa, de altfel, este mereu frumoasă. Apa Meusei, Liège, orașul de totdeauna... M-am născut la Angeleur, la șase sute de ani exact după pacea care îi poartă numele: 1313—1913. Trebuie să trecă vreme pentru a aduce mărturie...”

„Liège, pe atunci, era sub furia conflictelor sociale. Pacea semnată în cartierul meu mărginaș dădea seama de «mala Saint Martin», unde poporul din Liège, cu un an înainte, arse într-o catedrală-fortăreață pe seniorii ce semnaseră documentul. Deci nu despre un popor blind îi vorbesc.

Cu toate astea, cu tandrețe se înveșmîntază, frumoasa, dulcea cetate Liège...”

„Aici, istoria, ca și în alte părți este după chipul oamenilor, care trăiesc și fac istoria: jumătate îngeri, jumătate diavoli. Se spune că acea a doua jumătate are tendința să se întindă, dar asta este, într-o măsură, pesimism”.

Autorul, poetul, dinamicul om al culturii belgiene, străbătător al peisajelor planetei noastre, piesă importantă în harta vie a turismului belgian și mondial, călător absorbit de depărtările țărilor pământului, vorbindu-i imaginarei sau realei vizitatoare de acum o jumătate de veac a orașului Liège, trece pe sub ochii memoriei trecutul, prezentul aceluși colț de lume unde el a văzut lumina, unde a văzut și vede linii citadine revoluționale, permanente arhitectonice, monumente, catedrale, poduri minunate peste apele Meusei. „Istoria se bilbie uneori. În secolul XVIII, încă, piața Saint Lambert își pierduse sufletul, «eliberatorii», făcuseră unul din cele mai frumoase deserturi ale idolației lor”.

Pagini de istorie, de istorie a artelor, de altar sufletesc ce se răsfrînge în „Arra Coelum”, în altarul cerului.

Muzicieni, compozitori celebri, poeți, sculptori, porniți din vatra Liègeului,

prin veacuri, lăsînd sigiliul personalității în timp, realizările viziunilor sensibile, toți ieșiți din poporul din Liège și împrejurimi, acești „Les valeureux Liégeois”... „Nu-i judecați ca fiind versatili. Pur și simplu, cei din Liège au inima largă, ușor emoționabilă. Toate cauzele le par bune și se traduc în cîntece, numai să se vorbească de libertate”.

Vorbînd despre arta populară, de folclorul locului, al regiunii, nimic solemn „compassé”, măsurat, ticluit, rece, în muzeul de aici, faze azi depășite, ci arătîndu-le pe acele ale unui trecut care lasă să se vadă rădăcinile din care cresc arborii de azi...

„Dar nu din acest acord între semne se făurește sufletul unui popor? — Sint călătorii, preumblări făcute, mult mai izbutite în spirit, în inchipuire. Aș vrea să-ți arăt podurile (de peste apele Meusei) orașului meu... Podurile din Liège alcătuiesc un buchet a cărui prezentare ordonată (inventariată metodic) ar dăuna echilibrului frumosului... vreau să-ți prezint în felul meu, așa cum al pune buchetul într-un vas, în virtutea altei logici sau inspirații”.

Nu vreau și nu pot să înghesui sufletosul, elevatul spirit prin care să zugrăvesc valorile, toată gama unui loc unde oamenii au trăit și au făcut istoria. Locul acesta este dat în cuvinte, beatificat pe drept din dreptul lui de existență printre frumusețile pământului, de către un poet walon de mare clasă, care nu glorifică poate cit ar vrea și ar fi drept, locul său de naștere și locul unde s-au creat atîtea valori ale spiritului, ale artei, deosebitele edificii arhitectonice reflectate în unduirea apelor Meusei care le înfășură sinuos.

Rățiunea acestor rînduri nu este condusă doar de cele cuprinse în volumul de evocare sinonim cu tonul unei ode: **Liège tendre et vivante**. O cetate vie continuînd tradiția. Este orașul în care, de doi ani, au loc acele Biennale internaționale de poezie (în trecut ținute la Knokke Le Zoute, la malul oceanului). Printre altele, Arthur Haulot spune: „Noi am construit un stat, un principat care s-a bucurat, o mie de ani aproape, de independență. Permanențele noastre sînt durate pe tradiție și muncă, cultură și libertate. Liège are încredere în destinul, în oamenii săi. Eduard Close, care reprezintă azi interesele dificile ale bunei noastre cetăți milenare și moderne, îmi spunea: «Nu trebuie niciodată să te adăpostești în spatele trecutului. Nu ați motivare, sens, decît avînd încredere în tine, în prezent privind viitorul»”.

Arthur Haulot, poet valoros, autor a peste douăzeci de volume de poeme, unele incununate cu premii importante, autor al unor volume de eseuri și mari reportaje: **Mathausen-Dachau, La Belgique vu du ciel**, și altele altele, ne-a dat o carte despre o cetate, un oraș, depășind stilul și viziunea altor autori de evocări a unor așezări de faimă din lume, această evocare a Liègeului fiind străbătută de o tensiune spirituală, emoțională de înaltă clasă. Volumul este împodobit de erochiturile de o inspirată linie modernă, subtilă, imaginînd viața și visul, omul și evocarea lui în sintetică și fluidă reprezentare, creații ale valoroasei graficiene belgiene Moussia Haulot.

Radu Boureanu



ÎNTR-ADEVĂR, obiectul literar nu are alt conținut decît subiectivitatea cititorului”. Această afirmație rezumă atît de bine punctul de vedere al lui Jean-Paul Sartre asupra fenomenului literar, încît ar putea servi drept motto operelor sale. În urmă cu patru decenii, pe cînd rănile războiului de-abia începeau să se închidă, apariția faimosului eseu al lui Sartre **Qu' est-ce la littérature?** (Ce este literatura?) a marcat, alături de Mimesis de Auerbach, renașterea culturii europene după o tristă perioadă în care doar glasul armelor se făcuse auzit pe scena istoriei. Trebuia o mare doză de optimism pentru a lua totul de la capăt, pentru a uita ororile trecutului recent, pentru a reafirma valorile etern umane: acest optimism a dus însă la o anume supralicitare a imaginării, punct de vedere unilateral dar scuzabil într-o Europă acoperită de ruine, bîntuită de mizerie, care tocmai ieșise la lumină din fumul gros al crematoarelor holocaustului pentru a intra sub zodia întunecată a războiului rece. Cu timpul, entuziasmul incondițional al începuturilor s-a decantat critic în conștiința generațiilor ulterioare, dobîndind acea adevărată criteriu realității de care se lipsise voit, la origine. Descartes însuși scria, în urmă cu un sfert de mileniu, că sîntem liberi să ne imaginăm lucruri pe care nu le-am cunoscut niciodată; dar, întotdeauna, imaginația noastră va lua forma deja-cunoscutului. Într-adevăr, subiectivitatea cititorului este substanța însăși a obiectului literar; dar matricea care îi dă formă este realitatea istorică. Acest amendament realist la atotputernicia imaginării a fost adesea și în van negat — atunci cînd literatura, în neîncetata sa căutare a adevărului omenesc,

ZOLA:

descoperea și adevărul mai puțin plăcute.

LA 4 aprilie 1885, conservatorul ziar parizian „Le Figaro” publica, sub semnătura lui Henry Duhamel, o recenzie violentă a romanului lui Emile Zola, **Germinal** — care tocmai apăruse. Publicistul îl numea „o defăimare a societății franceze”, ridicînd în slăvi „viața comodă, igienică, curată și morală” a „celor ce trudes în minele de cărbuni din Nordul Franței — oameni atît de blînzi, liniștiți și atașați de meseria lor plină de greutate și, adesea, de pericole”. Răspunsul tranșant al lui Zola apare chiar a doua zi: „Nu mă contraziceți cu asmea — justificări sentimentale; consultați statisticile, documentați-vă la fața locului, și veți vedea dacă am mințit au ba. Vai! am fost nevoit să atenez realitățile.”

Mult timp, o parte din critica literară a luat mai mult sau mai puțin în deridere pretențiile „științifice” ale romanului naturalist, susținînd că, de fapt, opera lui Zola s-ar baza pe o documentare superficială și grăbită, viciată de dorința programatică de a scoate în evidență laturile cele mai sumbre ale realității vremii sale. În sfîrșit, la 85 de ani după misterioasa moarte a marelui romancier (este astăzi aproape sigur faptul că Zola a fost asasinat) a venit vremea să se facă lumină și în această problemă îndelung disputată de istoria literară contemporană. Cu cîteva luni în urmă, au văzut lumina tiparului, în colecția „Terre humaine” a editurii pariziene Plon, **Carnetele de anchetă** ale lui Emile Zola, cu tradă dezgropate de profesorul Henri Mitterand din arhivele Bibliotecii Naționale și din depozitele Bibliotecii Méjanes din Aix-en-Provence.

În pofida celor șapte sute de pagini ale sale, volumul nu este decît o antologie selectivă grupată tematic — căci, de la bun început, amploarea dosarelor pregătitoare ale marelui romancier naturalist a surprins. Dosarul romanului **Au Bonheur des Dames** (**La Paradisul Femeilor**, 1883) conține, spre exemplu, 71 de pagini dedicate schițării personajelor, și nu mai puțin de 307 pagini (!) de note asupra marilor magazine — adevărat reportaj completat de planuri, schițe, vocabulare, liste de prețuri, fișe de lectură... Documentîndu-se pentru romanul **La Bête humaine** (**Bestia umană**, 1890), Zola parcurge în ambele sensuri, pe platforma unei locomotive, linia Paris—Mantes (15 aprilie 1889) notînd scrupulos tot ceea ce vede, aude sau resimte — comenzile, modul de manevrare al mașinii, calitățile unui bun mecanic, obiceiurile feroviarilor: „Impresiile mele pe locomotivă. Mai întii, o puternică trepidație, oboseală în picioare și, cu timpul, o amețeață pricinuită de zguduituri. Capul parcă și se goleşte. În dreapta și în stînga, cîmpurile nu trec mai repede decît atunci cînd le privești de la portiera vagonului. Doar

Axel Munthe

S-AU Împlini în 1987 o sută treizeci de ani de la nașterea medicului suedez și scriitorului Axel Munthe. Stabilit întii în Franța, apoi în Italia, Axel Munthe își povestește viața într-o manieră literaturizantă în **Cartea de la San Michele**, scrisă în anul 1929. Cartea aceasta care nu e nici jurnal, dar nici roman este o proză ciudată, atașantă, un amestec de entuziasm nesofisticat cu observația fină și pricepera narativă. Axel Munthe povestește peripeții și caracterizează o epocă în același timp. O avalanșă de istorii ni se perindă prin fața ochilor, toate așternute pe hîrtie cu vioiciune, cu umor. Singurul fir de legătură e viața eroului povestitor, înaintarea lui către un viitor pe care mulți îl cunosc înainte de a începe să citească povestea cunoscutului refugiu construit de Axel Munthe la San Michele.

Stilul, ca și istorisirea, este direct. Axel Munthe nu-și fabrică identități și refugii literare, el își amintește și reînviază ceea ce i se pare însemnat din trecutul lui. Trecem odată cu el prin salcanele Parisului dar și prin spitalele lui, prin molimele, cutremurele din Italia, pentru a ajunge la locul unde toate trecuturile se varsă în prezentul mercu, încă prezent; San Michele. Tinărul doctor suedez stabilit la Paris vindecă bogați și săraci cu o putere vrăjitoarească. Face un pact cu ne-ființa la San Michele, cerînd lumina (refacerea) istoriei în așezămîntul construit de el piatră cu piatră, din frînturi descoperite și reînviațe cu migală. Pactul cu ne-ființa îi trezește puteri rar întîlnite vindecă bolnavii cu spiritul nu cu știința medicinei, vede spiriduși, aude vînturile și apele, adună în jurul lui toate animalele ce-l întîlnesc. Axel Munthe chiar se descrie astfel: înconjurat de o aură magică de vitalitate.

Spirit solar, el se slujește și în literatură de cuvinte luminoase, fără ascunzișuri ori ambiguități, de fraze simple și pove-

știri limpezi, necomplicate. Nimic nu în-tinerează înțelegera, lectura goneste cu grabă adolescentină, nu ne aflăm în fața unui prozator inovator. Axel Munthe este ceea ce am putea numi prozator în al doilea rînd: mai întii îl interesează ceea ce reînviațe și abia după aceea felul cum își comunică amintirile.

San Michele este, în literatura ca și în viața autorului, un loc în care se retrage ca să soarbă putere. El dă, ca și romanul ce-l poartă numele, încredere într-o viață în care timpul trecut se confundă cu timpul prezent; acolo Axel Munthe deprinde gustul veșniciei. Dar tinerețea nu-i e dată pe viață și, cu vîrsta, lumina ei orbește ochii lacomi ai medicului prozator. Axel Munthe își pierde vederea, așa cum, într-un fel, din cauza literaturii a pierdut arta tîmăduirii; își pierde vîrsta frumoasă, cînd totul era cu puțință, își uită puterea. Rămîne din el un bătrîn înțelept și împăcat, care povestește despre vrăjitorii și veșniciei trecute într-o frumoasă proză inițiativă. Prozator în al doilea rînd, dar în primul rînd? În primul rînd îndrăgostit de viață și dornic să se povestească, să se refacă. **Cartea de la San Michele** — locul unde amintirea și literatura amintirii se confundă.

Această proză în care autorul se oglindește și se adună din întîmplări, piatră cu piatră, o traduce Teodora Sadoveanu într-o românească luminoasă ca și originalul. Propozițiunile se încheagă nestinjenite de tiparele englezești, fără stridențe, fără nepotriviri. Expresia este blîndă, ironică unde autorul are cite o întorsătură răutăcioasă, lîrică în cea mai mare măsură. Traducătoare, în primul rînd, în cazul acesta, Teodora Sadoveanu aduce publicului românesc o carte adolescentină într-o traducere înțeleaptă și sfătoasă.

Lidia Vianu



Ilustrații de Moussia Haulot

Carnete de anchetă

alita că este mai mult curent, loc liber, ai cerul vast deasupra capului, poți privi cimpurile fără opreliște. Dealtfel, mecanicul privește doar în fața sa...“ În aceeași seară, scriitorul sosea, frint de obo-seală, la repetiția piesei sale Madeleine : așa cum anunțase încă în eseul său **Le Roman expérimental** (Romanul experimental, 1880) Zola „face sociologie practică“. Termenul nu este deloc deplasat, căci documentarea sa asupra lumii căilor ferate este îndrumată, conform celor mai severe criterii sociologice, de informatori competenți : Pol Lefèvre, director adjuncți cu Mișcarea, și inginerul șef al diviziei Material și Tracțiune, Clérault, care-l va însoți în drumul său.

Zola urma întotdeauna, în elaborarea romanelor sale, patru etape distincte și succesive : o schiță preliminară, urmată de două planuri din ce în ce mai detaliate, precedând redactarea propriuzisă. Precizia proiectului romanesc, așa cum apare el configurat în planurile detaliate, este absolută : „Tipul de locomotivă pe care va lucra Jacques (Lantier) se găsește la pagina 127 a lucrării lui Lefèvre. Înlocuirea tubului spart este ușoară, chiar în mers. Dacă folosesc această avarie, nu pot obține nimic mai mult decât un episod pitoresc. Pentru ca mașina să se avarizeze în troiene, trebuie ca muncitorii (cu ocazia reparațiilor) să fi lăsat pe acostament traverse, care au fost împinse pe șine de către viscol. Zăpada a acoperit traversele, ele nu se mai văd, și locomotiva, croindu-și drum prin zăpadă, se lovește de ele. Tipul de locomotivă ales are, tocmai, sertare exterioare : se sparge un sertar. Tija pistonului este forțată. Va trebui îndreptată, va trebui schimbat și pistonul. Din acest moment locomotiva e pe ducă, e rănită. Aș vrea ca, mai târziu, tocmai aceasta să provoace accidentul. Jacques nu va mai putea ajunge la timp“.

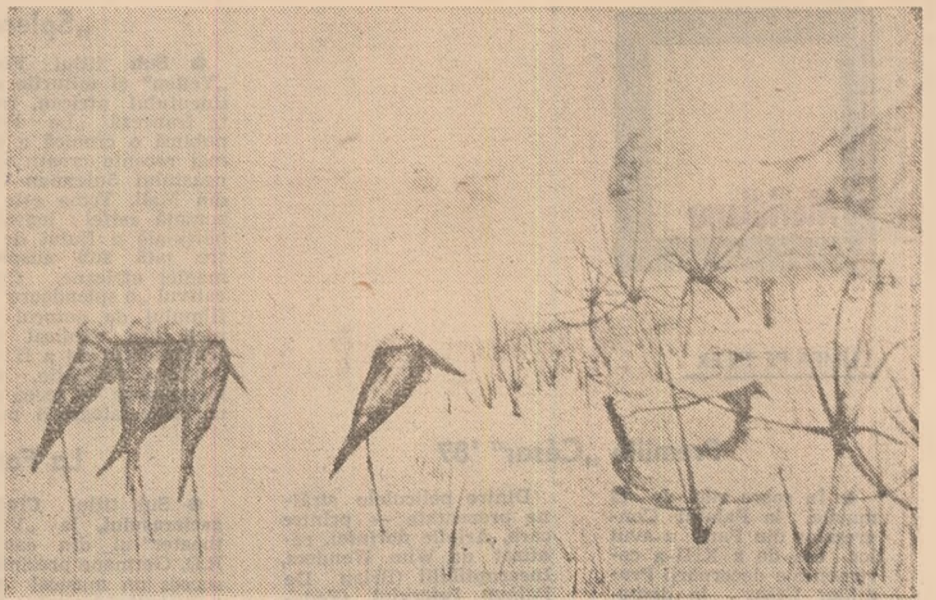
Realitatea îi furnizează romancierului nu numai gesturi, situații, conflicte, ci și însuși scena romanului. Pentru a scrie **Le Ventre de Paris** (Pintecul Parisului, 1872) Zola, după exemplul prietenilor săi, pictorii impresionisti, va căuta inspirația la fața locului, petrecind o noapte întreagă, cu creionul în mână, în Hale. Documentându-se pentru **Au Bonheur des Dames** (La Paradisul femeilor, 1883), el compilează, din cataloage vechi de două decenii, prețuri, calități de țesături, termeni tehnici ; apoi, vizitează de mai multe ori, minuțios, magazinul **Au Bon Marché** — călăuzit de secretarul general, Karcher. Pregătind romanul **La Débâcle** (Infringerea, 1892) Zola va parcurge, în brisă, cu un ghid experimental, de-a lungul a zece zile, teatrul campaniei din 1870, pe care o va descrie — discipul și martor ocular, alcătuiind schițe și hărți, făcând repetate și minuțioase repere pe teren, vizitând camera din ferma Baybel unde Napoleon al III-lea își petrecuse ultima noapte înainte de capitulare. Dar cea mai impresionantă dintre călătoriile sale de documentare rămâne aceea care

a premers redactarea romanului său **Germinal** : scriitorul, învingându-și claustrofobia, coboară în mina Renard a exploatareii Denain, însoțit de inginerul Mercier. „Nu începe să-ți fie cald decât în galeria de exploatare, pe unde nu trece decât cantitatea strict necesară de aer — căci aerisirea se face socotit, divizat. Și pe măsură ce cobori, este din ce în ce mai cald. În abatajul pe care l-am vizitat, cel mai de jos, erau vreo 25°. Tranzițiile sint destul de brutale, diferențele de temperatură pot atinge 10-12°. Iată-ne deci în galeria inferioară, cea mai îngustă și, mai ales, cea mai joasă. Trebuie din cînd în cînd să te apleci, tavanul coboară, e neregulat, citeodată iese în afară. Armături de lemn au cedat sub greutate, s-au rupt brusc, la mijloc. [...] Urcăm printre mormane de cărbune, ținându-ne de armături ; căldura e mare, transpirăm. Lămpile sint slabe, forme nelămurite se agită în noaptea cețoasă, în fundul acestei gropi căs-cate, negre. Voci înăbușite. Intuneric absolut“.

ADESEA l s-a reposedat lui Zola zelul doctrinar, dorința de a etala cu orice preț mizeria, decadența, violența. Dar tocmai teama de a nu cădea în asemenea excese îl face pe marele romancier francez să insiste asupra documentării, singura în măsură să înlăture ideile preconceptuate. Iată, spre exemplu, un fragment din schița pregătitoare a romanului **Germinal** : „Muncitorii, scăpați din mină, merg pînă la crimă : trebuie ca cititorul burghez să aibă o tresărire de spaimă“. Melodramatismul acestei prime schițe a fost, din fericire, moderat de o cuprinzătoare documentare la Anzin, în chiar inima bazinului carbonifer din Nord, unde Zola va lua contact cu adevărata clasă muncitoare, cu realitatea luptei de clasă, depășindu-și prejudecățile simpliste. Acestei voințe de adevăr îi datorăm faptul că anul 1885 a rămas în memoria posterității ca anul apariției primului roman prezentînd clasa muncitoare organizată și lupta sa revoluționară : „Acum, se poate să comit greșeli de detaliu. Visul meu, irealizabil, este de a umaniza, de a da operii mele un înțeles social, păstrînd totuși respectul față de fapte și de mediul social. În ceea ce privește izvoarele mele de informație, ele sint la îndemîna oricui : am văzut, am ascultat“.

În polida virulentelor și nu puținelor atacuri pe care le-a avut de înfruntat, Zola a refuzat să dezvăluie contemporanilor adevărata amploare a documentării pe care se bazează opera sa romanescă. De-abia astăzi, odată cu publicarea **Carnetelor... sale**, sintem în măsură să apreciem adevărata rigoare a formei realist-istorice a romanelor sale : așa cum spunea Edmond de Goncourt, „adevărul trebuie rostit cu voce tare : doar din documentul omenesc se poate naște o carte cu adevărat mare“.

Tudor Păcuraru



Gravură

La Muzeul de Artă

Max Klinger — Gravuri



Autoportret

despre conceptul de modernitate era premonitory întoarsă.

Ciclurile de gravuri lucrate de Max Klinger între 1879—1916, care se află aproape toate în actuala expoziție, ilustrează fidel definiția lui Chirico. Cultura vastă înțeasă ca atribut firesc al artistului face din aceste cicluri tot atitea mici enciclopedii vizuale : din lumea literaturii și mitologiei greco-romane („Salvarea victimelor lui Ovidiu“ — parodie fantazistă după „Metamorfoze“ și „Amor și Psyche“ — ilustrații la Apuleius) ; din lumea muzicii („Fantezia Brahms“). Nu atît tema de ansamblu exprimă însă mobilitatea culturală a lui Max Klinger ; o regăsim și în ciclurile pe teme erotice („Eva și viitorul“, „Mănușa“, „O poveste de dragoste“, „Cortul“) ; în seriile filosofice („Intermezzo-uri“, „Despre moarte“) ; în cele sociale („Drame“). Fiecare din imaginile componente ale ciclurilor cuprinde numeroase referințe — unele simbolice, altele notate realist — la evenimentele istorice și zone geografice, la mari adevăruri ale experienței umane sau la mici rutine ale cotidianului, la sistemele de valori morale și la reversul lor, la tragic și melodramă în existența noastră, la poezie, muzică și pictură. Citate din mari pictori ai trecutului sau contemporani lui Klinger se întilnesc la tot pasul : din Goya, din Füssli, din C. D. Friedrich, din romanticii elvețieni, din Böcklin și Segantini. Citatele trăiesc în imagine ca fragmente bine încorporate unui colaj, totuși lăstate delibărât într-un soi de autonomie, susținută uneori și de ramele făcînd parte din chiar compoziția tabloului. De aceea interpretarea unor astfel de citate numai ca influențe suferite de Max Klinger este eronată : la el geniul eclecticismului, care a fost și al vremii sale, se exprimă într-o complicitate cu privitorul, și nu prin iluzionarea lui. Klinger a folosit metoda aceasta nu numai în gravură. La amplele expoziții — prima în 1970 la Leipzig — orașul natal al artistului — a doua în 1984 la Hildesheim, picturile, dar mai ales sculpturile, poartă aceleași însemne ale nostalgiei spre opera-sinteză „totală“, rezultată din asocieri diverse ca sursă. Așa apar monumentul policrom al lui Beethoven, monumentul Brahms, proiectul statuii Wagner și „Noua Salomee“ — motivul frecvent al artei răsucirii de veac — și pe care Klinger îl interpretează ambiguu, printr-un chip pe jumătate clasic-venusian, pe jumătate pervers-salomeic.

Nu în ultimă instanță, merită o atenție deosebită la Max Klinger virtuozitatea și finețea tehnicii de a grava. În contrast fertil cu brio-ul ductului gestului din imensele picturi murale lucrate de Klinger la vila Albers din Berlin Steglitz (azi la Muzeul de artă din Leipzig), gravurile în tehnici mixte de arc sec, dăltiță, avaforte, acvatintă uluiesc prin exactitatea și minuțiozitatea demersului grafic, fără însă a dăuna libertății de mișcare a ochiului și gîndului celui ce privește în interiorul imaginii. În lucrările tirzii, această minuțiozitate cizelată va ceda oarecum locul în favoarea catifelărilor evocator senzuale. Acesta a și fost Klinger, după cum îl arată atît fotografia chipului său, cit și înfățișarea ultimului atelier, la Leipzig : o figură puțin austere, de muncitor înverșunat, într-un spațiu dominat exterior de cea mai perfectă ordine dar cu detalii intens revelatoare, animat pe dinăuntru de zbuciumuri imemoriale, de țigniri de spaimă, de pofte și vise.

Deschisă în colaborare cu Institutul pentru relații cu străinătatea din Stuttgart și Casa de cultură a R.F.G. din București, expoziția de gravuri Max Klinger se afirmă ca un eveniment artistic de seamă.

Amelia Pavel

O sinteză a poeziei românești postbelice

ÎN perioada postbelică sintem martorii pătunderii masive a poeziei românești, atît a celei clasice cit și a celei moderne și contemporane, în spațiul literar rus. Mihail Fridman — traducător, critic și istoric literar, eseist, prozator — n-a făcut puțin în această direcție, chiar dacă rămîne, în primul rînd, autorul admirabilelor versiuni rusești ale operelor în proză sadoveniene. Dar reușita absolută a traducerilor din Eminescu ale Annei Ahmatova nu i se datorează oare și lui Mihail Fridman care i-a pregătit traducerea „brută“ ?

Ultimul studiu al lui Fridman, **Poezia românească : tradiții și orientări noi, 1945—1947**, a apărut în prestigiosul volum **Vibor puti — Opțiuni** — „Nauka“, Moscova, 1987, consacrat literaturii primilor ani postbelici din țările socialiste europene. Segmentul din istoria recentă a literaturii îi permite autorului studiului să aprofundeze analiza creației poetice, să recurgă la interpretarea și citarea unor poeme, a artelor poetice, a platformelor estetice. Autor al unei antologii substanțiale, de mare anvergură, din textele criticilor români contemporani, M. Fridman pornește prezentarea sa cu referiri la disputa, purtată la noi în presă și în cărți, privind periodizarea literaturii române a secolului nostru care punca față în față două opinii, una dintre ele susținînd că după 1944 începe o nouă etapă în dezvoltarea literaturii, iar cealaltă considerînd că literatura acestor ani vine în continuarea perioadei interbelice. Se invocă cu această ocazie numele lui Al. Piru, G. Dimisianu, E. Șimion, D. Micu, N. Manolescu ș.a. Prezentarea generală a proceselor literare, atît de necesare cititorului străin, se bazează pe o excelentă documentare.

Dialectica raportărilor marcate cu semnificative inovații (ruptura declarată) este urmărită în diferite ipostaze, nuanțat. În opera lui Bacovia și Emil Isac n-au avut loc mutații semnificative, ci doar simbolice, cum ar fi micul poem al primului, **Cogito**. Lui Argezi l se acordă locul cuvenit — „cel mai mare poet după Eminescu“, caracterizarea adecvată fiind făcută pe baza operelor publicate și a celor nepublicate pe atunci.

În opera altor poeți cu vederi democratice și antifasciste însemele unei noi etape se detașează din interior, unele tendințe anterioare (exponenți ideologici : Al. Sahia, G. Ivașcu, L. Rădăceanu), trecînd acum din al doilea plan în primul.

În sinul avangardei sint relevate rupturile declarate de Geo Bogza, în primul rînd, a cărui nouă imagistică, nuanțat prezentată, se înscrie însă mai degrabă pe linia tradiției avangardiste. Grupului „Dialectica dialecticii“ (Gherasim Luca, D. Trost) i se opune grupul „Critica mizeriei“ (G. Naum, V. Teodorescu, P. Păun) prin democratizarea limbajului, prin finalizarea experimentelor datorată semnificațiilor estetice mai apropiate de contingent. O atenție specială se acordă grupării de la „Albatros“ în frunte cu Geo Dumitrescu, a cărui platformă estetică o investighează cu succes : „Discreditații epocii (antonesciene) a zgomotelor de fanfară și a demagogiei îi slujesc umorul negru, ironia metaforizată, procedeele poetice de șoc“. Discutînd volumele **Pelagra** și **Libertatea de a trage cu pușca**, sint identificate procedeele incriminării etaloanelor poeziei tradiționaliste, a limbajului poetic convențional și a semnificațiilor artistice ale acestora. Substanțială e și prezentarea poeziei lui M. R. Paraschivescu și a Cercului literar de la Sibiu, a creației și programului estetic al lui R. Stanca, Șt. Aug. Doinaș ș.a.

Tabloul poeziei din anii respectivi este prezentat fidel prin ceea ce a existat și se completează prin ceea ce lipsea din diferite motive (istorice, extraliterare) : poezia marilor maeștri Blaga și Voiculescu „rămasă pe dinafară ani în șir“. Într-o sinteză pătrund ușor și unele aprecieri categorice, discutabile sau care supraviețuiesc prin forța incertiții.

Exegeza de istorie și critică literară, studiul lui M. Fridman are o frumoasă tinută și onorează înaltul gir al Academiei de științe al U.R.S.S., sub egida căreia a apărut, îmbogățînd cu date și aspecte substanțiale cunoștințele cititorului sovietic despre literatura română.

Albert Kovács

PRINTRE artiștii a căror influență a renăscut de curînd în forme spectaculoase îl întilnim și pe Max Klinger (1857—1920). Alături de Hans von Marées, A. Böcklin, Gustave Moreau, J. Ensor, G. Klimt, F. Knopff și alți simbolisti, Max Klinger provoacă — și justifică — ambițiile actuale numite postmoderne, de a avea drept artistic la cumulus eclectic. Max Klinger — sculptorul, pictorul, gravorul, muzicianul — încarnează în viziunile sale lumea ultimului pătrar al secolului XIX, cu pasiunea pentru istoric și gustul enciclopedist, cu fanatismul detaliului și setea de sinteze ; o lume a democrației în toate cele, care nu se mai teme de mezalianțe : între rafinament și cvasi-kitsch, între puritatea construcției exacte a formelor și sentimentalismul conținutului, între minuția naturalistă și excesele fanteziei. Mommensen și Wagner par să fi fost polii ideali între care Klinger s-a străduit să așeze o punte. Reînțelegem azi această lume vîindundu-ne de critica acută care, chiar în epocă, dar mai ales în intervalul 1918—1950 s-a năpustit asupra lui Max Klinger, Böcklin și a simbolistilor în general, considerîndu-se, la început din optica neoacademicismului strict, mai târziu din optica abstracționismului — geometric în special —, ca și din punctul de vedere al succesiunii impresionismului, că amestecul de retorică barocă, necruțare realistă și fantastic romantic ar fi lipsit de bun gust, străin de adevărata artă. Era o reacție din cele stranii în istoria destinului ideilor, comparabilă, de pildă, eu aversiunea subtilului Jakob Burchardt față de Kombat.

Influența lui Max Klinger săpa însă cu răbdare. După admiratorii lui din epocă — nu puțini —, după cei care, ca Munch și Klimt, au asimilat profund sugestiile iconografiei, viziunea sa asupra corpului uman — corpul vremii aceleia, dezbrăcat și nu nud — și care au înțeles sugestiile prefreudiene ale lui Klinger, iată că în 1920 Chirico îl va omagia denumîndu-l „artistul modern în sine“. „Klinger nu a fost modern în sensul de astăzi al noțiunii, scria Chirico, ci în sensul că a fost un om conștiințios, respectuos față de moștenirea artei și gîndirii din alte timpuri și care privește cu ochi lucizi trecutul, viitorul și în propria-i conștiință“. Cu aceste cuvinte, o anume foaie



LUMEA PE TELEX

Premiile „César” '87

● In seara zilei de 12 martie, la Palatul Congreselor din Paris, a avut loc cea de a XIII-a ceremonie a decernării Premiilor César, in domeniul cinematografic. Juriul a fost prezidat de Milos Forman și Jeanne Moreau.

In prima parte a ceremoniei, printr-un montaj de secvențe din principalele filme, a fost adus un omagiu lui Charlie Chaplin, la 10 ani de la moartea acestuia; au fost, de asemenea, prezentate scurte filme-omagiu in memoria marilor actori, dispăruți in 1987, Lino Ventura și Fred Astaire.

Anul acesta, premiile „César” au fost stabilite in urma votului celor 2524 de membri ai Academiei artelor și tehnicilor de cinema. Filmul *Au revoir, les enfants!* (La revedere, copii!), realizat de Louis Malle, fost distins cu 7 premii: pentru cel mai bun film, cel mai bun regizor, cel mai bun scenariu, cea mai bună imagine, cel mai bun decor, cel mai bun montaj, cel mai bun sunet. (Filmul a fost distins in toamna trecută, cu marele premiu „Leul de aur” la Festivalul filmului de la Venetia).

Dintre peliculele străine prezentate — printre care, *Aripile dorinței*, realizat de Wim Wenders, *Incoruptibilii* (Brian De Palma), *Interviul* (Federico Fellini), *Ochii negri* (Nichiya Mihalkov) — *Ultimul împărat*, realizat de Bernardo Bertolucci, a fost distins cu premiul „César” pentru cel mai bun film străin.

Pentru interpretare au fost distinși actorii Anémone și Richard Bohringer pentru rolurile din filmul *Le grand chemin*, realizat de Jean-Louis Hubert.



Peter O'Toole in Ultimul Împărat

După o sută de ani

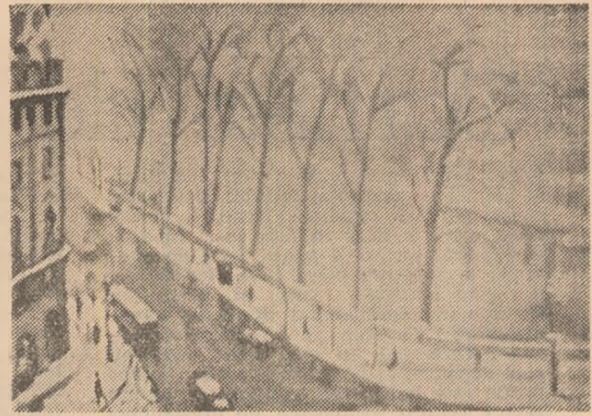
● Talentul de comediograf al lui Labiche a fost recunoscut din timpul vieții sale, Sarcey considerând că „a creat un gen”, ca martor ironic al timpului său. După un secol de la moarte, teatrul lui Labiche este prezent pe scene cu mare succes, este ecranizat. Cu prilejul centenarului, Emmanuel Haymann a scris biografia Labiche ou l'Esprit du second Empire

(ed. Olivier Orban) nelăsând nimic neanalizat. Michel Debré, care la douăzeci și trei de ani fonda societatea „Prietenii lui Labiche” al cărui președinte este și azi, a dat un amplu interviu revistei „Le Figaro magazine”, explicând pasiunea sa pentru teatru și pentru Labiche, în special. Debré consideră teatrul drept „oglinza societății”.

„Splendoarea” lui Cissé

● Sub titlul *Filmul „Yellen” și miturile continentului african*, revista franceză „Le Point” publică o cronică a celei mai recente creații a cineastului Suleiman Cissé din Mali. Tema este rezumată astfel: legendara hărțuială a fiului de către tată sub auspiciile magiei africane. Calificativul „o splendoare” dat filmului de autorul cronicii este explicat prin sentimentul de a fi asistat la o revelație, la o încununare — aceea a unei cinematografii puter-

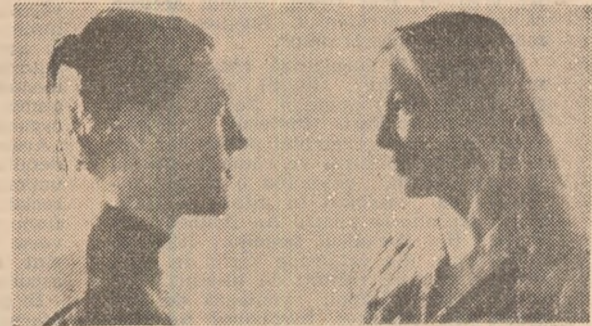
nice, originale, mature, care va permite, în sfârșit, să se vorbească despre filmele africane altfel decât la viitor sau în maniera paternalistă”. Realizat în cooperare, filmul aduce însă pe ecran numai africani care vorbesc în propria lor limbă, în propriul lor dialect, despre propria lor istorie. „Este o baie de tinerețe pentru ochii noștri obosiți de clișee, de vechea psihologie franceză și de spectaculosul american previzibil”, scrie „Le Point” în încheiere.



Albert Marquet

● Săptămîna trecută, la muzeul Hermitage din Lausanne a fost deschisă o retrospectivă a operei lui Albert Marquet (1873—1947), unul dintre cei mai importanți pictori ai generației „fauve”, dotat cu o puternică personalitate. A fost un pictor al naturii, în general, deviza lui fiind „Să fixezi prin pictură ceea ce este trecător”. Motto-ul sub care se desfășoară actuala expoziție este „să fie martorul timpului tău”. Neținînd să fleteze gustul publicului, Marquet a refuzat decorațiile, onorurile, trăind într-o solitudine aproape ostentativă. Excelent desenator, a redus desenul la simple notații rapide, subordonându-l culorilor; o culoare limpi-

dă, aparent monotonă, dar foarte variată în nuanțe. Un tablou de Marquet se impune prin armonie, echilibru, stabilitate. A rămas celebru pentru peisajele sale, multe marine, prin simplitatea ce-l ferea de a cădea în pitorescul facil și în fadul sentimentalism. Suprema ambiție a pictorului era de a da o imagine fidelă a naturii. În cele din urmă, M. a încetat de a mai fi privit ca un fauvist, maestrul săi declarați fiind Poussin, Corot, Courbet. Aprecindu-i desenele, Matisse a spus: „Marquet e Hokusai al nostru” (cf. *Nouveau dictionnaire de la peinture moderne*, Ed. Hazan, 1963). — după care reproducem *Le Quai* (Căntil, 1947).



„Vladimir sau zborul intrerupt”

● Sub acest titlu se bucură de un deosebit succes cartea (apărută la editura franceză Fayard, 292 p., în noiembrie trecut) a cunoscutei actrițe Marina Vlady, consacrată lui Vladimir Visoțki, marele talent multilateral care i-a fost — peste zece

ani — tovarăș de viață, pînă la „zborul intrerupt”, la 25 iulie 1980. Pe coperta ce închide volumul *Vladimir ou le vol arrêté*, se află imaginea autoarei și a lui Visoțki (despre care „România literară” a publicat o evocare în nr. 10 din 3 martie 1987, pag. 20).

La Fontaine in musical

● Sub titlul *Cințecul greiereșului*, la „Volks-theater”-ul din capitala R.D. Germane prezintă cu succes un musical pentru copil inspirat compozitorului Arndt Bause de fabula *Greierele și furnica de La Fontaine*. Pe lângă cele două personaje originare, care în acest spectacol poartă numele de Amadeus (greierele) și Esmeralda I (regina furnicilor), la desfășurarea acțiunii mai

participă un poet de curte al mușuroiului, numit Bombus, o furnică-supraveghetore care poartă ochelari, are o poreclă — „Exemplara” și o persecută pe mai tinăra ei seamănă, „Frumușica”, ș.a.m.d. La atmosfera de feerie a spectacolului contribuie mult scenografia (semnată de Franz Hofmann), cu reușite efecte realizate prin proiectil. orgă de lumini etc.

Alicia Alonso

● Are 67 de ani, este „Prima ballerina absolută” și directoarea baletului național din Cuba, laureată cu zece distincții internaționale de prestigiu: Premiul Anna Pavlova decernat de Universitatea de dans din Paris, Marele premiu al orașului Paris și Medalia de aur a teatrului liric și de balet din Barcelona

etc. A lucrat cu Alexandra Fedorova, M. Fokin, Anthony Tudor, Jerome Robbins. Toate aceste au fost reamintite pentru a sublinia interesul pe care-l suscită cele cinci lecții magistrale pe care marea balerină urmează să le susțină, între 11 și 15 aprilie, la teatrul mar-drilen Albeniz.

Jan Byrtris

● Cel mai recent număr al cunoscutei reviste „Fotografia '88”, care apare la Praga, consacră locul de onoare prezentării citorva dintre operele reprezentative semnate de unul dintre cei mai interesanți artiști-fotografi din R.S. Cehoslovacia: Jan Byrtris. Născut la 8

februarie 1935, reprezintă un caz deosebit prin faptul că de 20 de ani lucrează la Uzinele siderurgice de la Cesky Tesin, iar cvasi totalitatea creației sale este închinată prezentării frumuseții muncii și oamenilor cu care lucrează.

Expoziție

● La 25 martie, la Londra, în sala de expoziții de la Societatea de belle-arte, va fi inaugurată o expoziție de larg interes, întrucît s-a anunțat că, după un îndelung proces de restaurare, vor fi prezentate pentru prima dată patru tablouri aparținînd artistului venețian, din secolul al XVIII-lea, Antonio Guardi.

„Demonii”

● Cunoscutul cineast polonez Andrzej Wajda lucrează la *Demonii*, o ecranizare a romanului dostoevskian, după care semnase anterior și o adaptare teatrală. Filmul va fi o coproducție franco-poloneză. Într-unul din rolurile principale va juca Gérard Depardieu, în altul — Jerzy Radwiliowicz.

Premiu

● Marele premiu mondial pentru pedagogie coregrafică a fost atribuit recent, la Essen, celebrului coregraf John Neumeier, conducătorul Baletului de la Hamburg. Se apreciază că el, alături de Béjart, nu numai că au fost creatorii unor noi stiluri ci și formatorii și profesorii unor mari școli de balet ce le perpetuează arta și pasiunea dansului.

Restaurare

● S-au încheiat lucrările complexe de restaurare a castelului Huangyaguan aflat în ținutul Jixian din R.P. Chineză, castel ce este parte integrantă din Marele Zid Chinezesc. El va deveni foarte curînd un important punct de atracție turistică și științifică, întrucît este un exemplu clasic al stilului de arhitectură în domeniul fortificațiilor militare din perioada dinastiei Ming (1386—1644).

Am citit despre...

Lenta trezire

■ ARTA conversației în vulturi și arabescuri este o specialitate japoneză. Urmărind dialogurile din romanul *Un artist al lumii în derivă*, de Kazuo Ishiguro, constată că orice replică începe prin aprobarea umilă și admirativă a spuselor interlocutorului, chiar și atunci cînd ele vor fi contrazise sau infirmate pe loc. „Înțeleg punctul dumneavoastră de vedere și vă sînt recunoscător că mi-ați făcut onoarea de a-l exprima”, „Vă cer iertare pentru îndrăzneala de a menționa acest aspect al problemei”, „Nu mi-aș îngădui să vă inoportunez insistînd, dar nu sînt sigur că am înțeles” și alte asemenea formule suprapoliticoase introduc inevitabil negațiile, refuzurile, vorbele tăioase. În cea mai dură scenă din carte, aflînd că cel care a venit să-l viziteze pe maestrul său este delatorul de altădată, omul din vina căruia acesta fusese închis și torturat, un tînăr discipol îl dă afară spunîndu-i: „V-aș sugera, domnule, să nu întîrziati de la alte treburi care vă așteaptă”. Cui îi convine, ia de bune amabilitățile menite să atenueze șocurile. Cînd tratativele în vederea căsătoriei dintre tînăra Noriko și un membru al familiei Miyake eșuează, tatăl lui Noriko acceptă la valoarea ei nominală scuza acestei familii că băiatul „nu avea poziția adecvată pentru a fi demn” de propusa mireasă. Adevărul îl va înțelege abia mai tîrziu. Și e încă foarte bine că-l înțelege.

Contrastul dintre neobișnuita, pentru noi, învăluire a vorbelor și brutalitatea familiară a faptelor dă o savoare particulară acestui roman scris în 1986 în limba engleză de un japonez născut în 1954 și stabilit de timpuriu la Londra, care evocă stări de spirit din Japonia anilor 1948—1950.

Personajul narator este pictorul Ono, o celebritate și mai ales o autoritate la vremea lui, în anii antebelic, cînd tablourile lui de factură tradiționalistă, refractară la inovațiile europenizante, îi însuflețeau pe cei ce visau la o „Japonie mare”, întemeiată pe forța militară și pe expansiunea teritorială. Surprins inițial el însuși de faima și de influența sa, Ono se deprinsese în cele din urmă cu ele, pînă la a le considera un drept imuabil justificat de sinceritatea cu care

pusese un talent remarcabil în slujba unui ideal naționalist. Adulat, tratat ca un oracol, șef de școală artistică și cap al unei familii respectabile, Ono trebuie să se acomodeze, după război, unei situații schimbate. Vinovații sînt, după părerea lui, ocupanții străini și cei ce se-au molipsit de ideile lor nejaponeze. Tablourile lui — altădată multiplicat ca afișe — nu mai sînt expuse nici măcar în propria-i casă, ploconirile în fața lui au încetat, soția i-a murit într-un bombardament cînd războiul aproape că luase sfîrșit, unicul lui fiu a pierit în mod absurd în Manciuria, într-o încercare aparent eroică dar în fond stupidă de a scăpa din captivitate. Fiica mai mare, Setsuko, s-a căsătorit cu un bărbat ostil mentalităților vechi și are un copil, cea mai mică, Noriko, n-a izbutit încă, la 26 de ani, să se mărite. Deși considerată de ea o simplă formalitate tradițională, investigația prealabilă obișnuită, întreprinsă cu ajutorul detectivilor specializați în afaceri matrimoniale de familia unui tînăr care o îndrăgise, a determinat abandonarea partidei. Ono s-a mulțumit cu explicația flatantă reprodușă mai sus.

Trezirea la realitate este lentă, sinuoasă și, bineînțeles, dureroasă. Aluziile delicate ale binecrescutelor lui flice, evenimente cum ar fi sinuciderea unui compozitor ale cărui cîntece de luptă fuseseră foarte populare, întîlnirile cu vechi cunoscuți și reacțiile lor schimbate îl stimulează să recapituleze într-o lumină nouă întîmplările capitale ale vieții lui. Rememorările și reacțiile la evenimente curente se întretes într-o structură ceremonială simetrică. Cititorul străin îi admiră eleganța chiar dacă nu are pregătirea necesară pentru a-i înțelege resorturile interne. Ceea ce înțelege este încercarea autorului de a elucida, desenînd minutuos meandrele gîndirii personajului său principal, raportul dintre atitudinea artistică și actul politic. Este o problemă intens disputată acum, cercetătorii întrebîndu-se dacă fanatismul războinic care a împins Japonia la agresiuni armate (atacul de la Pearl Harbor a fost precedat, în 1937, de campania împotriva Chinei) era inerent culturii japoneze sau a fost implantat printr-o vulgară campanie politică. Kazuo Ishiguro crede în regenerarea mentalității națiunii sale, dar, din considerație pentru cititor, nu proclamă acest punct de vedere, îl pune, doar, la îndemînă argumentele pro și contra.

Felicia Antip

N. IONIȚĂ

„Verba volant...” ?



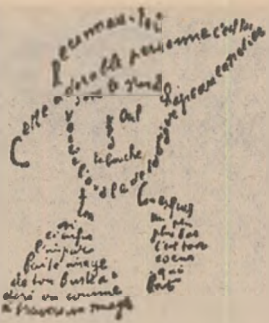
Tous ne sont pas chevaliers qui à cheval montent (Proverb francez)

Schimb de scrisori

● La editura Rütten & Loening din capitala R.D. Germane a apărut, în traducerea semnată de Eva și Gerhardt Schewé împreună cu Christel Gersch, primul din cele două volume de scrisori dintre Romain Rolland și Stefan Zweig (1910—1940). Schimbul de scrisori dintre cei doi scriitori, pe parcursul a trei decenii, în afara unor amănunte personale, conține prețioase referiri la epocă, documente, păreri ale autorilor despre evenimente.

Françoise Giroud — „Alma Mahler“

● După cartea lui Françoise Sagan — Sarah Bernhardt, le rires incassable — în colecția „Elle était une fois“ a editurii Robert Laffont apare un al doilea volum: Alma Mahler ou l'art d'être aimée, semnat de cunoscuta publicistă Françoise Giroud (în 1-



Apollinaire și moda

● Într-o recent apărută (la Paris, ed. Somogy-Payot) Istorie a modelului seculului XX de Yvonne Desplandres și Florence Müller, în care e trecut în revistă evoluția modelului după 1900 până în zilele noastre, se află și aceste „calligrammes“ prin care Guillaume Apollinaire figurează în versuri o „adorabilă persoană“.

Cele mai populare cărți

● Romanul Copiii Arbatului de Anatoli Ribakov a fost apreciat drept cea mai populară carte a anului 1987 în Uniunea Sovietică, după consultări ample ale cititorilor și bibliotecarilor, organizate de Comitetul de stat pentru edituri, săptămânalul „Knjinoia obozrenie“ și televiziune. Pe lista primelor 5 cărți ale anului mai figurează romanele Zimbru de Danil Granin, Veșminte albe de Vladimir Dudințev, Noua menire de Aleksandr Bek și Temnița de Valentin Pikul. Printre alți autori de mare popularitate au fost numiți Mihail Bulgakov, Anna Ahmatova, Vladimir Visoțki, Fazil Iskander, Boris Mojev, Boris Vasiliev, Andrei Platonov, Alexis Adamovici, Vasili Bikov, Cinghiz Aitmatov, Iulian Semenov, Anatoli Pristavkin, Valentin Rasputin, Aleksandr Tvardovski, Vasili Șukșin.

Atlas

TOT CE RĂMÎNE...

TOT ce rămîne mă înspăimîntă :

Mi-ar place să scriu scrisori, pentru că ele conțin într-un tot și noțiunea de conversație și pe aceea de ordonare a gândurilor pe care numai hirtia o poate asigura. Din păcate, în același tot ele mai conțin și posibilitatea păstrării, deci a desprinderii gândurilor din context și a mumificării lor într-un timp și într-un cadru nebănuit în momentul expunerii, și unde au toate șansele să devină nu numai neadevărate, ci și ridicole. Avîntată după „Dragă prietene...“, mina rămîne în aer speriată de netopirea în eter a silabelor și încearcă să se întoarcă și să le verifice : „dragă“ ? Nu e, oare, dulceag sau exagerat ? Și „prietene“ ? Nu e inexact, oare ? Fiecare cuvînt începe să se îndoiască de sine, fiecare idee simte nevoia să-și cerceteze reversul și să-și sublinieze contururile, într-o cizelare care o rotunjește și o stinge în egală măsură. Dintr-un mijloc de comunicare, scrisoarea se transformă într-o oglindă care-mi întoarce, stilizată, propria imagine. Plăcerea inițială a adresării concrete se estompează, sensul comunicării se tulbură, nehotărît, încep să amin să răspund pînă cînd, exasperat și salvator, telefonul tranșează cu dezinvoltură problemele.

TOT ce rămîne mă înspăimîntă :

Privesc instantanee fotografice făcute în ocazii pe care mi le amintesc ; eram fericită, sau eram emoționată, rideam sau vorbeam. Dar ceea ce fusese în viață stare de spirit și expresie a unor sentimente nu rămăsese pe clișeu decît grimasă neutră, rictus ridicol. Fărîmițat în secunde fixe, timpul se golea de conținut și încremenea jalnic, asemenea oricărei găoace sparte. Clipa, tăiată prea scurt, înceta să însemne ceea ce minulele curgătoare însemnaseră, și lipsa ei de înțeles devenea și înspăimîntătoare. Cu cît fusese mai viu momentul, mai avîntată mișcarea, mai elocventă vorbirea, cu atît fixarea lor pe peliculă se dovedea mai mincinoasă și mai stridentă. De aceea rafalele flash-urilor seamănă pentru mine cu cele ale mitralierelor : perforază realitatea cu mici imagini încremenite prin care singele viu se scurge încetul cu încetul din amintire.

Ana Blandiana

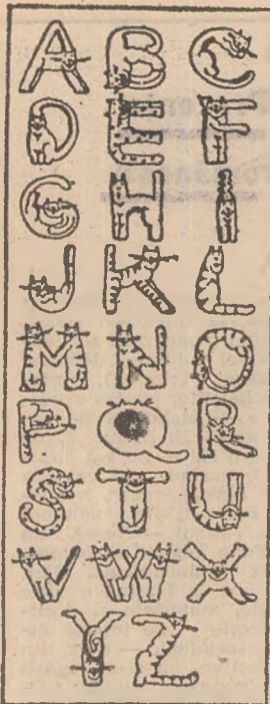
Premiul Gutenberg

● Nuvela Dragostea în vremurile ciomei de Gabriel Garcia Marquez a fost inclusă pe lista candidaților la premiul Gutenberg pentru cea mai bună nuvelă străină a anului 1987. Această distincție care acoperă 15 categorii literare, va fi atribuită la 14 aprilie pentru a treia oară, cu prilejul Salonului cărții de

la Paris. Candidații la secția nuvelă franceză sînt Julien Green cu Les pays lointains, Richard Jorif cu Le navire Argo, François Nourissier cu En avant, calme et droit, și Angelo Rinaldi cu Les roses de Pline. La secția nuvelă străină, pe lângă Marquez mai candidăază James Baldwin cu Harlem Quartet și John Fowles cu The Creature.

„Oglinda secretă“

● Este titlul celei de a treia cărți semnate de celebra actriță de film Shirley McLaine, apărută în Franța (ed. Michel Lafont), după L'Amour-Foudre, care a obținut un mare succes. În cea de acum, cu un umor scilpitor, autoarea explorează ceturile practicilor spiritiste. Titlul original, în engleză, e Totul e în modul de a juca.



Alfabetul

● În sălile unui mic muzeu de pe strada Surcof din Paris, o expoziție puțin obișnuită oferă vizitatorilor numeroase variante grafice ale literelor și idiograme pe baza alfabetului latin. Acestea au fost adunate de filologul J. Massain, autorul cărții Litera și imaginea. Acest gen de creație aflat la hotarul dintre arta plastică și literatură a atras în Franța atenția unor mari maeștri ai cuvîntului — Victor Hugo, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Guillaume Apollinaire. (În imagine, unul din expozate — „alfabetul pisicesc“).

Aniversare

● Cea mai veche și prestigioasă formație muzicală britanică — Societatea Filarmonică Regală — își sărbătorește 175 de ani de existență printr-o serie de concerte susținute la Royal Festival Hall din Londra cu concursul onora din cele mai valoroase orchestre și reputați soliști.



magine, prezentîndu-și cartea). Autoarea încearcă să demonstreze povestind viața Almei Mahler, ce se întîmplă cu o femeie căreia îi este interzisă posibilitatea de a se afirma. Primul soț, compozitorul Gustav Mahler, al doilea scriitorul Franz Werfel. În jurul ei pivotau Koschka și Walter Gropius... Compusese pește o sută de liduri cînd Mahler i-a impus să nu mai lucreze...

Melvyn Bragg:

Laurence OLIVIER

■ LAURENCE OLIVIER rămîne pentru orice tubitor de film fie hirsutul, romantic Heathcliff din La răscruce de vînturi, fie blondul, interiorizat Hamlet, fie distantul și arrogantul Darcy din Mindrie și prejudecată, pateticul Archie Rice din Cabotinel, sau nostalgicul bătrîn escroc din Mică română. Este actorul care, pe parcursul unei lungi cariere — peste 60 de ani — de teatru și film, și-a făcut o deviză din „a nu fi niciodată același“. S-a diferențiat total, la fiecare rol, nu doar pe calea de suprafață a machiajului, ci repersonalizîndu-se în sfera caracterologică a fiecărui nou personaj. În autobiografia sa apărută cu cîțiva ani în urmă, ca și în declarațiile făcute autorului cărții de față, Olivier mărturisese că nu se poate exprima pe sine însuși decît prin multitudinea și diversitatea de personaje interpretate ; în afara lor, se consideră a fi doar „un anonim plicticos“. „Numai cînd joc, simt că trăiesc cu adevărat“ — a spus el în repetate rînduri.

A trăit cu adevărat sub chipurile și măștile unui imens sir de personaje de teatru și film ; a făcut să trăiască cu adevărat eroii din aproape întreaga dramaturgie shakespeariană, în interpretarea și în regia lui.

Devenit figură quasi-legendară, aniversarea împlinirii a optzeci de ani, în 1987, a luat, în Anglia, proporții aproape de festivitate națională.

Melvyn Bragg, autorul cărții pe care o vom reproduce în foileton, este romancier și redactor al televiziunii britanice. În 1981, după ce Olivier a purtat o cruntă bătălie, victorioasă, cu o boală necruțătoare, și după ce și-a încheiat opera autobiografică, Confesiunile unui actor, Melvyn Bragg a realizat pentru televiziunea britanică un reportaj-interviu, în serial,



În filmul Hamlet

cu marele actor și regizor. Încheierea serialului a durat 18 luni, în care autorul, în afara convorbirilor directe cu Olivier, a cules păreri și amintirile tuturor celor care i-au fost aproape sau au lucrat cu el, a efectuat decupaje din toate filmele de cinematograful și de televiziune jucate sau regizate de interlocutorul său, a studiat toate cronicile referitoare la Olivier de pe întreg parcursul carierei acestuia.

Și după terminarea și proiectarea serialului, în chip de sinteză sau de concluzie, a scris cartea de față.

Spre deosebire de serialul de televiziune ilustrat de flash-back-uri, adică de permanente reîntoarceri de la Olivier din trecut la cel din trecut, cartea parcurge traiectoria inversă, intrerupînd mereu firul biografic, cronologic, cu scene și evocări de pe parcursul recentului intervîu, cu gânduri, atitudini, anecdotă ale lui Olivier cel de azi. Așadar, este vorba de redarea indirectă a unui intervîu, desfășurat pe o canava biografică, menită să reliefeze și să explice complexitatea personajului Laurence Olivier.

A. R.

Începuturile

P RIMA ZI de filmare a intervîului cu Laurence Olivier a fost aminată și contramandată de citeva ori. Mereu ne anunța că mai are nevoie de o săptămînă sau două pînă să-și termine autobiografia, la a cărei parte finală lucra. Cînd, în sfîrșit, ne-a primit, nu mai contenea cu scuzele. Am instalat aparatele de filmat în camera de la etaj a confortabilei sale vile rustice. Era o zi însorită de început de vară. Laurence Olivier se foi și se învîrți un timp, apoi își găsi o poziție comodă, cu piciorul stîng, care i se cam umfla și-l dureau, proptit de două perne. Își scoase și își umplu pipa, cu un gest elegant. În timp ce operatorii își reglau aparatele, stînjețiți de lumina orbitoare care se revărsa pe ferestre, eu am stat puțin de vorbă cu Olivier, ocolind deliberat subiectul intervîului. Da, încheiase prima versiune a autobiografiei, mi-a spus. Îi șesise mult prea lungă. Și descoperise ce personaj cumplit de plicticos era ! Socotea că redactarea acestel autobiografii constituia lucrul cel mai anevoios pe care-l realizase vreodată, și încă de unul singur. Da, desigur, avea să-i fie foarte utilă pentru intervîul filmat : putea afirma că e absolut la curent cu el însuși, ba chiar prea îndopat cu sine însuși, deci în perfectă stare de funcționare. Și hotărît să fie cît mai sincer cu puțință, adăugă el. Era un start extrem de plăcut : soarele, interlocutorul, calmul... Așadar, la treabă !

Uneori e bine să începi un intervîu cu o chestiune mai generală, oarecum vagă, o apropiere amicală, ca o stringere de mînă. L-am întrebat, așadar, care e cea mai puternică impresie pe care i-a lăsat-o copilăria lui, acum cînd privește îndărăt cu o viziune de ansamblu. Și, în seninătatea camerei scaldate în soare, ilustrul actor de faimă mondială, aflat în apropierea celui de-al optulea deceniu de viață, actorul care-și propusese să fie cît mai sincer cu puțință, mi-a răspuns fără nici o ezitare : „Spaima. Într-o vreme copilărie am fost înfricoșat, terrozant.“

M-am simțit străbătut de un fior rece. Se pare că timp de peste două secole,

bărbații din familia Olivier au ales, cu precădere, cariera bisericească. Tatăl lui Laurence era cel de-al zecelea copil al unui preot și, după o timpurie (dar curînd înăbușită) încercare de a se pregăti pentru operă, urmată de un eșec alîf financiar cît și profesional, a devenit institutor la o școală elementară și jucător de cricket cu faimă locală. Mai tîrziu, deși o căsătorie fructuoasă i-a oferit posibilitatea de a înființa o școală proprie, a renunțat totuși la învățămînt, minat de zelul clerical. S-a smuls bucuriilor pă-mîntești și și-a purtat familia după el pe cărările strîmte și sărăcicioase ale anglo-catolicismului.

Laurence era al treilea copil al lui Gerard Kerr Olivier : avea o soră mai mare cu șase ani, Sybille, și un frate, Dickie, mai mare cu trei ani. Cînd am discutat cu sora lui, aceasta mi-a confirmat impresia atît de vie, exprimată de Laurence, și anume că întreaga copilărie a fost „înfricoșată“. Se pare că tatăl nu-și putea suferi fiul mai mic, nu-l putea răbda. Poate că îl asociase în mîntea lui cu o criză în căsnicie, sau cu starea materială foarte precară a familiei Olivier după dramatica decizie a tatălui de a se dedica bisericii ; sau poate că era vorba, chiar la această vîrstă fragedă, de o rivalitate la dragostea mamei. Pentru că, în mod cert, Agnes, mama lui Laurence, îl adora. Copilul o făcea să ridă. Olivier își descrie mama ca avînd un păr alîf de lung, încît se putea așeza pe el ; și ține să sublinieze în mod repetat că o diviniza și că nici o fotografie nu-i poate reda întreaga frumusețe. E posibil ca această intensă afecțiune reciprocă să fi stîrnit gelozia tatălui. Și s-a răzbunat înfricoșîndu-și băiatul într-un chip care avea să-l marcheze și de care avea să-și amintească întreaga viață.

Gerard Olivier era preot, ceea ce-l făcea cu atît mai înspăimîntător. A fi disprețuit și condamnat de părintele pămîntesc înseamnă că și părintele ceresc are o impresie foarte proastă despre tine, lucru la care micul Larry era foarte vulnerabil.

Prezentare, traducere și adaptare de

Antoaneta Ralián

ITINERAR TEATRAL ITALIAN

LA Teatrul Stabile din Roma domnea febra ultimelor repetiții dinaintea premierei. În sală tuna vocea regizorului sovietic Nikita Mihalkov, secundat de glasul pierit al translațoarei ce gonia în urma acestui uriaș de o energie inepuizabilă, urcând și coborând neconștient rampa. Mihalkov nu admitea pe nimeni în sală, la repetiții, așa că m-am furisat într-o lojă de la etajul V (Sala Argentina aduce mult cu cea a Operei Române). Se repeta (a cita oară?) începutul spectacolului *Pianina mecanică* (Pianola meccanica), adaptat de regizor după filmul cu același nume realizat tot de el, și inspirat la rindu-i după piesa de început a lui Cehov, *Platonov*.

Din beznă a răsărit o pereche de porumbei de mucava ce au zburat spre podul conacului rusesc, construit pe scenă în secțiune verticală. „Trezit” în vis, un copilăndru ce dormea în salonul de la parter a început să se miste ca într-un film derulat cu incetinitor. În același pas lent, sacadat, halucinant, au început să răsără, din diferite colțuri, sau să aluneece de sus și celelalte personaje. O muzică stranie, murmure, risete de femei. Peretii au dispărut lăsând priveliștea unei grădini mirifice, realizată cu o migăloasă grijă viscontiniană față de detalii.

Vorbind cu directorul teatrului, regizorul Maurizio Scaparro, acesta mi-a declarat că unul din obiectivele Teatrului Stabile din Roma este raportul posibil, creativ, dintre teatru, film și alte mijloace de comunicare. De aceea a fost invitat regizorul cinematografic Nikita Mihalkov să-și pună la încercare vitalitatea creatoare și în teatru. La rindul său, Mihalkov l-a ales pe Marcello Mastroianni drept protagonist al piesei (actorul revine pe scenele italiene după 16 ani). Colaborarea dintre cei doi s-a dovedit recent fructuoasă și în filmul *Oci Ciornii*, pentru care Mastroianni a fost distins la Festivalul de la Cannes.

În stagiunea trecută, Teatrul Stabile a mai adaptat pentru scenă un scenariu de film, *Pulcinella*, scris de Roberto Rossellini și nefinalizat pe platou. Stabile va mai relua în actuala stagiune încă un succes cu o adaptare, de data aceasta după o capodoperă a prozei pirandelliene, *Fu Mattia Pascal*, regizat tot de Scaparro.

Teatrul Stabile nu este singurul care apelează la tezaurul literaturii contemporane italiene. În eleganta sală Piccolo Eliseo din Roma am văzut o adaptare după romanul lui Vasco Pratolini *Petrecerea* (Lo Sciallo). Dispusă în amfiteatru, mica sală are un design ultramodern, de la lămpile tubulare nichelate din tavan, la pereții negri lucitori, armonizați cu mocheta și cortina portocalie. Actrița Pamela Villorosi — o tină speranță — adaptase numai un fragment al romanului, mai precis, destinul unui personaj, spectacolul fiind intitulat *Povestea vieții lui Nini* (La storia di Nini). Timp de o oră, fără prea multe accesorii scenice, interpreta reușește să te transpună în atmosfera anilor 20, cînd fascismul destrăma cu brutalitate echilibrul iluzoriu al bogatei burghezii florentine. Participarea interpretei era atât de intensă, mutațiile vocale atât de surprinzătoare, încît scena părea invadată, rînd pe rînd, de o întreagă galerie de personaje, distinct caracterizate. Spectacolul fusese montat de fapt în vară, pentru „Festivalul celor două lumi” de la Spoleto, dar fiind foarte apreciat de presă a fost preluat de E.T.I. (Societatea teatrală italiană) ce deține o întreagă rețea de săli în toată țara.

FAPTUL că am văzut o serie de adaptări nu înseamnă că literatura și filmul au invadat toate scenele române. Se joacă mulți clasici: Shakespeare, Molière, Goldoni, Calderon. Apoi Sardou, Labiche, Cocteau, Feydeau. Se joacă și moderni, de la James Joyce la Beckett, Peter Shaffer sau Woody Allen. Adaptările sînt mai mult opțiunile unor mari actori, ale vedetelor. „De aceea — îmi spunea dramaturgul Roberto Mazzucco — nu putem aspira la sălile mari decît dacă facem adaptări de romane sau biografii celebre; piesele noastre sînt reprezentate cel mult de companii ocazionale în săli mici”.

Aceste mici spații teatrale s-au ivit cu zecile, în Italia, la ora actuală, înregistrîndu-se un adevărat „boom” al teatrului. Cinematografia, în criză, își pierde spectatorii, sălile se închid sau se transformă în săli de teatru. Suprasaturată de filme oferite în cantități industriale, zi și noapte, de multele canale ale televiziunii — oamenii simt nevoia unei comuniuni „în direct” cu actorul. Așa se face că teatrul a atins 10 milioane de spectatori și, bineînțeles, companiile teatrale au proliferat. „De necrezut — remarcă dramaturgul Aldo Nicolaj —, am ajuns să avem 450 de companii teatrale, toate subvenționate de stat, din păcate însă în detrimentul calității”. Totuși, aceste companii, mai curînd asociații teatrale,



Pamela Villorosi în „Povestea vieții lui Nini”



Dario Fo și Franca Rame în „Arlecchino”

care-și amenajează cîte un mic spațiu de 150—200 de locuri, pilotate de către un regizor sau un dramaturg, devin mici focare de cultură, organizînd, în afara spectacolelor pe care le montează sau le găzduiesc, conferințe, dezbateri, prezentări de cărți, expoziții, recitaluri de muzică și chiar cursuri de teatru sau dans.

Poate că unul din cele mai reprezentative în acest sens este Teatrul Orologio, condus de dramaturgul Mario Moretti. Plasat în centrul istoric al Romei, la subsolul unei clădiri impunătoare marcate de trecerea secolelor, teatrul dispune de trei săli. Acolo am văzut un spectacol consacrat lui Domenico Modugno. *Un cilindru, o floare, un frac*, interpretat de tinărul actor napoletan Gennaro Canavacciuolo, ce mima, dansa sau comenta cu umor presupusele motive de inspirație ale celebrelor cîntece, pe care apoi le cînta cu o voce demnă de invidiat.

IN momentul sosirii mele la Milano, afișele teatrale ofereau mai puține tentații ca la Roma. Se aștepta turneul celebrei actrițe Valeria Moriconi, care realizase, după cum se comenta în presă, o adevărată creație în *Filumena Marturano* de Eduardo de Filippo. Am intenționat să văd spectacolul de la Piccolo Teatro. *Mare și mic* (Grande e piccolo) de Botho Strauss, dar mi s-a spus că este tare plicticos. Cu regizorul Giorgio Strehler nu era chip de vorbit, pentru că se baricadase la Scala, unde punea în scenă opera *Don Giovanni* de Mozart, dirijată de Riccardo Muti. Din fericire, dramaturgul, actorul, regizorul și scenograful Dario Fo, mereu călător prin lume cu spectacole sau prelegeri despre commedia dell'arte (adunate recent într-o carte), era la Milano. M-a convocat imediat acasă, unde tocmai începea repetițiile la o comedie de-a sa scrisă cu 20 de ani în urmă: *Moartea accidentală a unui rebel*. Fo locuiește în inima orașului, la doi pași de Porta Romana, într-un apartament spațios, de o rafinată eleganță. În living se intră direct de pe palier, în stil american, fără vestibul. Peste tot tablouri de preț și statuete arhaice din lemn. Pe o arcadă, o colecție de măști commedia dell'arte din piele, pe care Fo le-a folosit în spectacolul creat de el acum doi ani pentru Bienală: *Arlecchino*. În afara cîtorva mobile stil predominant alb: huse, perdele, biblioteci. Actorii făcuseră cerc în jurul unei mese, așezați pe fotoliile ultraconfortabile sau pe jos. În casa Fo, protocolul este abolit. Relațiile sînt firești, simple, de o caldă umanitate. Cine e primit trebuie să se integreze ca într-o familie, altfel destramă armonia pe care o întreține acest fermecător amfitrion, veșnic surizător, veșnic pus pe glumă.

Soția lui, actrița Franca Rame, nu făcea parte din distribuție. Intrucît susținea cu mult succes o piesă în două personaje (autori: ambii soți): *Libertate conjugală* (Coppia aperta). Cînd m-a văzut m-a pufit în biroul ei... alb, înșesat de fotografii din diferite roluri și de cărțile cu piesele lui Fo, sau ale amindurora, tipărite în multe limbi.

— Vîno, aici — mi-a spus — piesa o cunoști, doar ai tradus-o. Ajută-mă să-mi aleg un costum pentru mine seară. Întru în emisie la televiziune cu *Violul* (o monodramă scrisă de ea în urma unui atac huliganic pe care-l suferise în 1973). Am urmat-o în partea cealaltă a casei, unde domnea o dezordine artistică: blănuri aruncate pe jos, rochii și pulovere cu fire aurii pe scaune, dulapuri deschise, geamantane. Franca pleca a doua zi la studiourile televiziunii din Roma. Admiram silueta suplă și agilă a acesteia frumoase femei, care sfida vîrsta cu dezinvoltură.

— De ce montează Dario tocmai *Moartea unui rebel*? — am întrebat-o.

— Din cauza primăriei: vor să îndepărteze de pe zidurile poliției placa ce amintește de asasinarea lui Pinelli — cel care i-a inspirat piesa lui Dario.

Pinelli, acuzat de poliție că ar fi autorul bombelor ce explodaseră la una din băncile din Milano, în 1969, se „aruncase” de la etaj în timpul interogatoriului.

— Ulterior — continuă Franca — s-a dovedit că Pinelli n-a avut nici un amestec, bombele fiind puse de fasciști.

În cadrul ușii apăru silueta statuară a lui Fo. Terminase de citit actul I.

— Știi că ne-am propus să montăm piesa într-o săptămînă, exact ca acum 20 de ani — mi-a spus Fo. În asemenea cazuri trebuie intervenit cu promptitudine!

De necrezut, dar spectacolul a prins contur într-o săptămînă. Fo fiind regizorul și interpretul principal al piesei — un nebun megaloman, ce va reuși printr-un quiproquo să-l ancheteze tocmai pe anchetatorul rebelului.

PLOAIA care-mi înfrigurase pașii pe străzile din Milano m-a urmărit și la Venetia, unde apele se revărsaseră peste cheiuri. Mă uitam cum tinerele turiste anglo-saxone topăiau cu apa pînă la genunchi, ciriplînd cu veselie: „Very nice, very nice”. Mărturisesc că nu le-am împărtășit entuziasmul, așa că m-am imbarcat în trenul ce părăsește Italia noaptea, privînd cum, în urma mea, licăririle palatelor venețiene piereau înghițite de negurile lagunei...

Angela Ioan

Prezențe românești

FRANȚA

● La o jumătate de secol de la apariția, la București (1939), a cunoscutei monografii sociologice, în trei volume, dedicată satului Nerej (Vrancea), interesul specialiștilor pentru această lucrare — elaborată de sociologul Henri H. Stahl și de colaboratorii săi — nu s-a diminuat. De curînd, în colecția „Sociétés Européennes”, a apărut, la Paris (1987), volumul Henri H. Stahl — Nerej, un village d'une région archaïque. *Materiaux et documents*. Sînt, astfel, scoase la lumină o serie de articole, materiale și documente inedite — de interes etnologic și sociologic — care, din diverse motive, nu și-au găsit locul în lucrarea inițială: „Ogradă”, „Căsătoria”, „Descințele, fărmece”, „Jocuri de copil”, „Credințe și întimplări”, „Documente din secolul XIX” ș.a., însoțite de fotografii și desene.

În introducerea, editorul (etnologul Paul H. Stahl) punctează motivele care l-au făcut să redacteze acest volum: „În primul rînd, este vorba de capitole care, nefiind tratate în volumele publicate, li se simte lipsa... În al doilea rînd, este vorba de date culese cu o jumătate de secol în urmă sau mai mult și care, prin însuși acest fapt, au o valoare deosebită. Societatea românească a evoluat cu o astfel de viteză, schimbările sînt atât de importante, încît orice informație care provine din trecut devine prețioasă, mai ales dacă se bazează pe o corectă și adecvată observare directă”.

CAHIERS PANAIT ISTRATI



● Numărul 5 (1988) al revistei „Cahiers Panait Istrati”, editată de Asociația ce poartă numele scriitorului, este consacrat ecourilor produse de publicarea integrală a corespondenței Istrati-Romain Rolland și revelării dialogului epistolar dintre autorul „Chirei Chiralina” și scriitorul olandez A.-M. de Jong. Despre corespondența Istrati-Roland scriu Alexandru Talex, Henri Colpi, Roger Dadoun, Elisabeth Geblesco, Mircea Iorgulescu, Heinrich Stiehler și Christian Golfetto. Este recenzat, de asemenea, de către Hélène Combes-Lenz, volumul „Spre alt Istrati” de M. Iorgulescu.

GRECIA

● Cu ocazia împlinirii a 30 de ani de la moartea lui Nikos Kazantzakis (1884—1957), în Grecia a apărut un elegant album, *Poezie și destin*, compus din cca 100 fotografii, ilustrînd momente din viața scriitorului. Comentariile sînt semnate de George Amemoyannis. Într-una din fotografiile, figurează Pericle Martinescu și Anton Mistakide, ca oaspeți din România care l-au vizitat pe Kazantzakis la Egina, în 1937.

● Sub îngrijirea Institutului de Drept internațional din Tesalonica, a apărut în extras comunicarea *Trăsăturile specifice ale mesajului presei* (76 p.) de Nestor Ignat.

„România literară”

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

5 lei



REDACȚIA: București, Piața Scintei nr. 1, poartă B2—B3, telefon 17 60 10. ADMINISTRAȚIA: Calea Victoriei 115, Telefon: 50 74 96.
ABONAMENTE: 3 luni — 65 lei; 6 luni — 130 lei; 1 an — 260 lei. Cititorii din străinătate se pot abona prin „ROMPRESFILATELIA” — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10876, prsfir București, Calea Griviței, nr. 64—68. Tiparul: Combinatul Poligrafic „CASA SCINTEII”

