

România literară

„UN VIS AL INTELIGENȚEI LIBERE”

(Paginile 12-13)

Funcția socială a literaturii

IMPORTANȚA socială a literaturii n-a putut fi tăgăduită niciodată cu seriozitate. Avind o apreciazabilă tradiție, discuțiile și disputele pe această temă au evidențiat mai degrabă moduri diferite de a se înțelege funcționalitatea socială a literaturii decât afirmări și negații integrale opuse, inevitabil sumare. Deosebirile de vedere înregistrate de-a lungul timpului decurg cel mai adesea din perspectivele diferite adoptate și în, desigur într-o măsură hotărâtoare, și de contextele istorice, culturale și literare existente la un moment dat. Indiferent de atitudinile și de pozițiile exprimate, în toate aceste dezbateri, ce au luat uneori forma unor ascuțite polemici, se pornește însă de la un acord fundamental: funcția socială a literaturii este inseparabilă de noțiunea de valoare. Cînd valoarea artistică lipsește, nu poate fi exercitată prin literatură nici o înrîurire asupra conștiințelor — iată un adevăr ce constituie o permanentă a gândirii noastre literare încă de la începutul epocii moderne și pînă astăzi. Marea creație, opera înzestrată cu valoare artistică posedă în chip firesc resursele necesare trezirii de ecouri profunde în spiritul și sensibilitatea cititorilor. Ideile de ordin general, principiile morale, viiunile problematice promovate de literatură apăsă consistență și se afirmă ca atare pe măsura valorii artistice, nicidecum în absența sau prin diminuarea acesteia.

În cadrul atât de complex al edificării conștiinței socialiste în procesul însuși al făuririi noii orînduirii, funcția socială a literaturii cunoaște o semnificativă accentuare. Parte integrantă a culturii socialiste, literatura tinde acum în mod programatic spre crearea de valori reprezentative, capabile să dea expresie descătușării forțelor creatoare ale poporului și să contribuie în chip specific la progresul general al societății. „Îndeplinindu-și misiunea sa istorică în România — arăta secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu —, partidul nostru comunist pleacă de la premisa că știința și cultura sînt părți componente indisolubile ale procesului de edificare socialistă și comunistă a țării. Răspîndirea științei și culturii în masele largi, ridicarea nivelului de cunoștințe generale ale întregului popor reprezintă o premisă hotărîtoare pentru atingerea stadiului superior al societății noastre — comunismul, pentru crearea condițiilor ca oamenii să poată face să înșească din ce în ce mai bogat izvoarele avuției materiale și spirituale ale patriei noastre. Numai pe baza înfloririi neîntreprupte a artei și culturii și a propagării largi a acestora în mase se poate accelera procesul de lichidare a vechilor mentalități, de ridicare a conștiinței socialiste a oamenilor muncii”.

Este un context în care năzuința valorică se împletește strîns cu deschiderea largă, cuprinzătoare către realitățile vieții contemporane. Creația reprezentînd pentru artist suprema formă de participare la istorie și la existența socială, cîmpul ce se oferă investigației sale în societatea socialistă oferă posibilitatea surprinderii directe, pe viu, a unui uriaș proces de transformări petrecute la nivel atât individual cit și colectiv. Reflectînd mutațiile produse în conștiințe, problematizînd substanțial densa istorie a prezentului nostru socialist, dînd expresie memorabilă tumultuoaselor prefaceri pe care le trăim, literatura de astăzi răspunde astfel țelului său fundamental. Marile creații ale literaturii române de astăzi se pot înălța pe solul ferm, al angajării artistice în realitatea contemporană, sursa vitală a oricărei opere menite să poarte în timp mărturia spiritualității noastre contemporane. Este o profundă responsabilitate, asumată însă cu sentimentul și conștiința vie că participarea deplină la viața întregului popor asigură creației literare forța perenității. Prin ea, conștiința literară românească de astăzi își afirmă încrederea în funcția socială a literaturii.

„România literară”



CANBERRA. La dineul oferit în onoarea președintelui Republicii Socialiste România, tovarășul Nicolae Ceaușescu, și a tovarășei Elena Ceaușescu, de către guvernatorul general al Australiei, Ninian Martin Stephen, și doamna Valery Mary Sinclair Stephen, dineu la care au luat parte Robert James Lee Hawke, prim-ministru al Australiei, și doamna Hazel Hawke.

EFIGIEI LUI EMINESCU

Străbat tirziu printr-un oraș în iarnă
Piața parc, prin scuarul nins, pe piatră,
În meditații vin lingă statuia
Lui Eminescu cel de totdeauna
Și-l simt aici cum parcă viu se-ntoarnă
Lăsînd doar moartea-n glee a nimănuia.

În gânduri mlădiindu-i poezia
Cit de aproape simt urcînd Carpații,
Străvechiul răsărit iar nou în sînge,
Rememorîndu-i veșnicele versuri
Văd valurile-atîtor generații.

Prin umbra lui fecundă trec iubiri
Și-i primăvară patria-ntre ziduri,
Tăindu-ne în stele și în gânduri
Ne recităm din Eminescu viața,
Puternici ne lucrăm din prag pămîntul,
Prietenii ne durăm în soare cîntul.

Aici sub pași cine-ar strivi lumină?
E scuarul numai pentru nemurire,
Aducem flori pe lespezi și-n verdeață,
Lui, gloriei, statuii din privire,
Efigiei ce ne înalță-n fire.

Ion Rahoveanu

România literară

Director: George Ivașcu. Redactor șef adjuncț: Ion Horea. Secretar responsabil de redacție: Roger Câmpeanu.

Din 7 in 7 zile

Noul itinerar al păcii și colaborării

INDONEZIA, Australia, Vietnam: sint etapele noului itinerar de pace și colaborare întreprins de neobositul promotor al înțelegerii internaționale, al dialogului între statele lumii care este președintele României, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Desfășurată între 8 și 10 aprilie, vizita oficială de prietenie pe care tovarășul Nicolae Ceaușescu, împreună cu tovarășa Elena Ceaușescu au efectuat-o în Republica Indonezia, la invitația președintelui acestei țări, Suharto, și a doamnei Tien Suharto, s-a constituit într-un moment de deosebită importanță în cadrul relațiilor dintre cele două țări și popoare. Pretutindeni pe unde au trecut și poposit, înalții oaspeți români au fost întâmpinați cu manifestări de stimă și respect, expresii ale prestigiului României pe diferitele meridiane ale globului, ale aprobării de care se bucură politica sa externă închinată idealurilor de pace, independență și progres general. Relevând aceasta, președintele Suharto a arătat că, salutându-l pe președintele Nicolae Ceaușescu, poporul indonezian știe că salută pe conducătorul care a izbutit să conducă cu succes poporul român spre mari progrese, reușind să situeze România pe o poziție deosebită pe scena politică internațională.

Convorbirile oficiale româno-indoneziene s-au axat, așa cum reiese din Comunicatul dat publicității la încheierea vizitei, pe necesitatea și dorința comună de a se amplifica și diversifica cooperarea economică în domeniul de interes comun — industrie, minerit, petrol, agricultură, pescuit oceanic — în folosul dezvoltării de ansamblu a relațiilor dintre cele două țări și de a conlucra pentru soluționarea problemelor internaționale prioritare: oprirea cursei înarmărilor și trecerea la dezarmare, în primul rând la dezarmare nucleară, organizarea unei conferințe internaționale în cadrul O.N.U., cu participarea egală atât a țărilor în curs de dezvoltare cât și a celor dezvoltate, în vederea găsirii unor soluții la problematica economică, pentru instaurarea unei noi ordini economice internaționale.

PRIMA vizită a unui șef de stat român în Australia a început la 11 aprilie, zi în care tovarășul Nicolae Ceaușescu, împreună cu tovarășa Elena Ceaușescu au sosit pe continentul australian, în vizită oficială. Întâmpinați la sosită pe aeroportul Canberra de guvernatorul general Ninian Martin Stephen, cu soția, de primul ministru al Australiei, Robert James Lee Hawke, împreună cu soția, de președintele Camerei Reprezentanților, Joan Child, și de alte persoane oficiale, înalții oaspeți români și-au început în aceeași zi programul bogat de întâlniri și convorbiri, de vizite la obiective de interes economic, științific, social și cultural.

Convorbirile la nivel înalt româno-australiene au reliefat că potențialele economice actuale ale României și Australiei oferă condiții propice diversificării relațiilor bilaterale, îndeosebi cooperării în sectoarele mineritului, metalurgiei, construcțiilor de mașini, ca și pentru multiplicarea schimburilor comerciale, reliefându-se importanța așezării pe baze stabile, de lungă durată, a colaborării economice româno-australiene. Schimbul de păreri asupra situației internaționale a reliefat existența unor puncte de vedere identice sau apropiate, subliniindu-se prioritatea imperativă a încetării cursei înarmărilor și trecerii la dezarmare, cu precădere la cea nucleară. S-a evidențiat că trebuie să se facă totul pentru realizarea de noi acorduri în vederea lichidării tuturor armelor nucleare, pentru încetarea experiențelor nucleare, renunțarea cu desăvârșire la militarizarea Cosmosului, reducerea armamentelor convenționale, a efectivelor și cheltuielilor militare. Președintele României și primul ministru al Australiei s-au pronunțat pentru eliminarea forței și amenințării cu forța din viața internațională, pentru încetarea tuturor conflictelor militare și soluționarea lor pe cale politică.

Semnificațiile contactelor de la Canberra au fost pe deplin confirmate de călătoria înalților oaspeți în statele Queensland și Australia de Vest. În toasturile rostite la Canberra și Brisbane, primul ministru al Australiei, Robert James Lee Hawke, și primul ministru al statului Queensland, M.J. Ahern, au arătat că vizita oficială a președintelui Nicolae Ceaușescu, împreună cu tovarășa Elena Ceaușescu, este și prima vizită a unui șef de stat din Europa răsăriteană în Australia, dobândind o semnificație deosebită prin consacarea relațiilor existente și prin deschiderea perspectivelor de amplificare pe baze de stabilitate și eficiență mutuală, în interesul ambelor țări și popoare, în interesul de ordin general al relațiilor economice și politice mondiale. Personalitățile politice australiene au exprimat stima și respectul pe care le trezește în lume poziția independentă și de angajare constructivă a României conduse de președintele Nicolae Ceaușescu în problematica internațională. Apreciind cele spuse de gazde, tovarășul Nicolae Ceaușescu a subliniat existența evidentă a dorinței comune ca între România și Australia — desi cu orinduri sociale diferite — să se dezvolte o largă colaborare.

Deosebit de semnificativă a apărut menționarea, în prezența înalților oaspeți români, a dimensiunii culturale a relațiilor româno-australiene, de la prezența unor opere ale lui Constantin Brâncuși în galeriile naționale din Canberra și până la manifestările culturale-artistice care completează atât de fericit cooperarea cu statul Queensland, de pildă.

La ora la care închidem ediția, desfășurarea noului itinerar de pace și colaborare întreprins de tovarășul Nicolae Ceaușescu, împreună cu tovarășa Elena Ceaușescu, continuă, urmărind cu deosebit interes și cu îndreptățită satisfacție patriotică de întregul nostru popor.

Cronicar

Întâlnire de lucru

● La Casa Scriitorilor „Mihail Sadoveanu” a avut loc o întâlnire de lucru la care au participat Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, Laurențiu Profeta și Vasile Tomescu, secretari, Liana Alexandra, Dan Bălan, Wilhelm Berger, Nicolae Coman, Ion Cristinoiu, Camelia Dăscălescu, George Grigoriu, Theodor Grigoriu, Mihaela Marinescu, Claudiu Negulescu, Irina Odăgescu, Radu Palade, Carmen Petra, Temistocle Popa, Anton Șuteu, precum și Dumitru Radu Popescu, președintele Uniunii Scriitorilor, Alexandru Balaci și Constantin Țoiu, vicepreședinți, Ion Hobana, secretar, Traian Iancu,

Aspecte ale poeziei și prozei

● La invitația Consiliului orașeneș Cimpia Turzii al Organizației pionierilor, Asociația scriitorilor din Cluj a organizat un dialog cu pionierii și cadrele didactice pe marginea unor aspecte ale poeziei și prozei contemporane românești.

Au participat Doina Cetca, Negoită Irimie, Teohar Mihadaș, Tudor Vlad și Constantin Zărneșcu.

De asemenea, în cadrul

director, Teofil Bălaș, Vlăduț Bărna, Ștefan Berciu, Anda Boldur, Eugenia Buiușoceanu, Daniela Crăsnaru, Lia Crișan, Ioana Diaconescu, Anghel Dumbrăveanu, Gheorghe Dumbrăveanu, Mihai Georgescu, Angel Grigoriu, Romeo Iorgulescu, Alexandru Popescu, Dan Verona, Horia Zilieru.

Au fost discutate modalitățile de intensificare a colaborării dintre scriitori și compozitori, pentru realizarea unor noi și valoroase creații în domeniile oratoricului, cantatei și liedului, al operelor, operetei și baletului, al cîntecelor de masă și al muzicii ușoare.

S-a convenit asupra organizării unor întâlniri pe genuri de creație.

Centenar

Al. Mateevici

● Cercul de cercetare și informare literară al Societății de științe filologice a organizat, la sediul Muzeului Literaturii Române din strada Fundației, un simpozion cu prilejul împlinirii a o sută de ani de la nașterea poetului Al. Mateevici.

Au evocat momente din viața și opera poetului I.C. Chițimia, Gheorghe Cunescu, Octav Sargețiu și Pan Vizirescu.

Au luat cuvîntul, de asemenea, numeroși profesori de limba și literatura română prezenți la această manifestare, la care a asistat și nepoata lui Al. Mateevici, Victoria Alexiu.

Evocare

Adrian Maniu

● Muzeul Literaturii Române a organizat la sediul său, în cadrul „Rotondei 13” din această lună, o evocare a personalității scriitorului Adrian Maniu, de la moartea căruia s-au împlinit 20 de ani.

Au luat cuvîntul acad. Șerban Cioculescu, Vlaicu Bărna, Marin Bucur, N. Carandino, Dumitru Mieu, Stroe Slătineanu.

Prezentări

de noi volume

● Membrii cenaclului literar „Albatros” de la Școala generală nr. 17 din Cluj-Napoca s-au întâlnit cu scriitoarea Doina Cetca, cu prilejul prezentării volumului pentru copii „Iataganul și alte povestiri”, volum prezentat de George Zaruș, redactor șef al Editurii „Ion Creangă”.

● La cenaclul literar „V. Voiculescu” al Comitetului de cultură și educație socialistă Buzău au fost prezentate noile volume „Lumini sub streșini de brad” de George Băiculescu și „Luciri de curcubeu” de Constantin Petcu, membri ai cenaclului respectiv.

Au luat cuvîntul Gheorghe Andrei și alți tineri creatori de literatură buzoieni.

Asociațiile scriitorilor

CRAIOVA

● La Muzeul de artă din Craiova s-a desfășurat o sesiune a cenaclului literar al revistei „Ramuri”, al cărei invitat de onoare a fost Al. Piru. În cadrul dezbaterii cu tema „Literatură și contemporaneitate” au luat cuvîntul Ioana Dinulescu, Marius Ghica, Florea Miu, George Popescu, Gh. Sorescu, Nicolae Petru Vranceanu. În încheiere, a analizat expunerile prezentate Marin Sorescu, secretarul Asociației scriitorilor din Craiova.

IASI

● Asociația scriitorilor din Iași a inițiat, la Spitalul

clinic nr. 1, o dezbateră literară cu tema „Lumina cărții într-o epocă de lumină”. Au luat cuvîntul Emil Brumar, Nichita Danilov, Ioan Holban, Const. Parascan.

● La Liceul de Informatică din Iași, Mircea Radu Iacoban a purtat un interesant dialog cu elevii și cadrele didactice cu privire la cele mai incitante probleme dezbătute în dramaturgia noastră contemporană.

TIRGU MUREȘ

● La Casa de cultură din Tîrnăveni, județul Mureș, Comitetul de cultură și edu-

cație socialistă și Asociația scriitorilor au inițiat un schimb de experiență la care au participat membri ai cenaclului literar „Tudor Argezei” din Tîrnăveni și cei ai cenaclului „Romulus Guga” din Tg. Mureș.

Au participat Nicolae Băciuț, Lazăr Lădaruș, Cornel Moraru, Eugeniu Nistor. Și-au dat concursul membri ai Institutului de teatru din Tg. Mureș.

● „Laudă limbii române” a fost genericul sub care s-a desfășurat întâlnirea poetului Mircea Dinescu cu iubitori ai poeziei din Tg. Mureș.

Revista revistelor

„Tribuna”

■ În nr. 13/1988 al „Tribunei”, Petru Poantă scrie un eseu despre Lecția pădurii („Pădurea este spațiul abisal și amintirea abisală a spiritului meu”). În celelalte pagini ale săptăminalului clujean: Marian Pahagi (despre Viața ca o coridă de Octavian Paler) și Ioana Bot (despre Introducere în opera lui Petre Ispirescu de Mircea Anghelulescu), Mircea Muthu la rubrica eseistică de „Convergențe” (cu un fragment de exegeză eminesciană), Ion Corcora la rubrica de „Teatru” (despre o premieră tirgu-mureșeană) și Virgil Stanciu (care traduce pe ultima pagină o povestire de Vladimir Nabokov). Sint publicate apoi: un fragment inedit de proză de Sorin Titel (sub titlul Un spectacol de teatru și — din păcate — fără nici o mențiune redacțională privind proveniența și statutul textului: e o povestire, un fragment din ceva mai amplu, un bruien izolat?...), un grupaj de poeme de Petre Stoica și lirică vietnameză contemporană în traducerea lui Al. Andrițoiu și M. Constantin.

„Transilvania”

■ Numerele din ultima perioadă ale „Transilvaniei” sibiene merg pe mai vechea osatură a revistei, adăugînd și puncte proaspete de interes. Reîntîlnim — așadar — „Cronica edițiilor”, „Mișcarea literară”, „Literatură și actualitate”, „Patrimoniu documentar”, „Cronica lunară” și celelalte, dar putem constata și unele lucruri noi, între care, în primul rând, stabilizarea unei rubrici de „Cronica literară”, cu semnături constante: Mircea Braga și Dan C. Mihăilescu. Cel dintîi se referă în ultimele numere la cărțile de Adrian Marino (nr. 10/1987), Mircea Horia Simionescu și Alexandru George (nr. 11/1987), Marian Preda (nr. 12/1987), Valeriu Cristea (nr. 2/1988), iar cel de-al doilea consemnează volume de Ștefania Ploeanu (nr. 10), Daniela Crăsnaru (nr. 11), Ioan Holban (nr. 12), Adrian Popescu (nr. 2). În nr. 1 cei doi croniciari scriu despre statutul cronicii literare ca gen. Mircea Anghelulescu susține în continuare cu elegant profesionalism „Cronica edițiilor”, scriind despre ediții din Adrian Fochi

(nr. 10), Rebreanu (nr. 11), Zarifopol (nr. 12) și — probabil în pregătirea unei ediții — despre Vasile Fabian. Din numerele citate se mai cuvin menționate un interviu cu Șerban Cioculescu „despre editarea clasicilor” (nr. 10), un grupaj despre Eminescu, deschis de însemnările La Eminescu ale lui Mircea Tomuș (nr. 1), ultime omagii aduse de Mircea Braga lui Constantin Noica și de Mircea Ivănescu lui Leonid Dimov (nr. 12) și lui Al. Căprariu (nr. 2). Grupaje semnificative de poeme publică Petre Stoica (nr. 10), Victor Felea (nr. 11), Alexandru Andrițoiu (nr. 12), Ion Horea (nr. 2). Mircea Tomuș scrie despre Mihai Beniuc și Mircea Ivănescu despre Geo Bogza (nr. 2). Se remarcă, de asemenea, unele escuri, recenzii, articole de Radu Ciobanu, G. Nistor, Nae Antonescu, Ion Dur, Constantin Căbeșan, D.I. Cenșer, Constantin Zaharia, Radu G. Teșosu, Dumitru Chioaru, Ecaterina Țarălungă, Christian Crăciun. Pe teme de teatru, trebuie semnalate un eseu de Mircea Ghițulescu (nr. 10) și comentarii de Marian Popescu (nr. 12 și nr. 2).

R. V.

Pledoarie pentru subiect

INTERESUL pentru subiect a ajuns suspect în literatura modernă. Oare nu umblă azi toată lumea după povești senzaționale și dezvăluiri cutremurătoare? Cititorul care, arzînd să afle ce pătește pînă la urmă cumpărătorul de suflete moarte, Cicicov, și unde o duc avaturile ei sentimentale pe Doamna Bovary, sare descrierile ca și analizele psihologice, în goană către deznodămînt, inspiră puțină încredere, e inamicul literaturii bune și-i va prefera oricînd colportajul jurnalistic. De aici și scăderea importanței acordate subiectului în romanele secolului nostru, obstinate să-și câștige prețuirea exclusiv prin virtuțile scrisului și nu cu alte mijloace.

Dacă reacția are o incontestabilă îndreptățire, ideea înculcată de ea tot mai mult prozatorilor e greșită. Subiectul, par să creadă ei, nu conțea; verva narativă, observația copioasă și pătrunzătoare, culoarea pastei verbale, autenticitatea sînt totul, romanul înghite orice vadește atari calități. Nu avem atitea exemple ilustre, Sterne, Joyce, Céline, Miller?

Se trece însă prea ușor peste amănuntul deloc neglijabil că trebuie să fii ei, ca să-ți reușească un asemenea tur de forță. Și ceea ce e în cazul lor excepție fericită are mari șanse să devină la alții drept de a licita fără milă pe cititor, vezi „noul roman” francez. Decesul lui subit, după o gâlăgie imensă, răzbună multe suferințe.

Subiectul nu se confundă cu acțiunea unei istorisiri, cum înclină să creadă unii. El conferă succesiunii faptelor o formă anume, o organizare internă, motivată artistic și încărcată de semnificație. Se scriu azi numeroase romane pline de întâmplări, e o adevărată agitație brown-iană în ele, dar subiectul propriu-zis lipsește sau trădează o anemie pernicioasă. Noiianul de peripeții lasă la sfîrșit fără vreun răspuns întrebarea, cu ce rimează toate acestea? Criticii urmează să-și bată capul și să găsească o explicație salvatoare. „E un roman de tip «picaresc», decid ei. „Aaa!” își spune cititorul și se liniștește.

Subiectul nu e nici tema, oricît obișnuiesc destul să întrețină și o astfel de confuzie. Diferența sare în ochi: Tema constituie numitorul comun al mai multor subiecte cu o alcătuire distinctă. **Pădurea spinzuraților și Ultima noapte...** se ocupă amîndouă de primul război mondial, dar istorisind fiecare lucruri prinse în altă țesătură. Rebreanu și Camil Petrescu au tratat aceeași temă în subiecte de roman absolut diferite.

Confuzia ia naștere din cauza autorilor care nu știu să tragă un fir narativ original din faptele observate și se mulțumesc să illustreze cu ele idei generale. Sînt însă foarte mindri de isprava lor și grăbiți să dea sfaturi. Practic, ei eludează subiectul, osîndindu-l la proximitate, dezlinare și cirpeală după diverse nevoi demonstrative, anulîndu-i astfel orice linie proprie, nu trec în realitate de temă, furnizează doar materia primă pentru ea. De păcatul acesta suferă mai toate „sa-zisele „romane frescă”.

Subiectul nu e ceva amplat de o faconă epică în stare să-l salveze din banalitate oricînd. Într-un roman substanțial, el e o parte organică a narațiunii. Altfel zis, subiectul marilor opere epice nu se poate povesti fără a pune în mișcare întreaga lor masinărie, personajele, psihologia acestora, conflictele, intriga și chiar optica autorului. Încearcăți, de pildă, să istorisiți **Demonii** lui Dostoievski sau **Idiotul** și veți vedea că trebuie să explicați natura aparte a eroilor, cum își dispută ei locul sub soare, ce adversități fătîșe ori ascunse declanșează acționînd, unde bat întâmplările care ne sînt relatate.

Sigur, nu toți romancierii se priceap în egală măsură să realizeze o asemenea împletire strînsă și intimă a firului epic cu ceea ce cuprind cărțile lor. Dar la o mare parte dintre reprezentanții de frunte ai tagmei — Cervantes, Stendhal, Balzac, Tolstol, Thomas Mann, Kafka — o întilnim.

ARTA de a născoci subiecte interesante presupune o facultate care i se cere în plus romancierului, pe lângă observație, și anume, **inventia**. Lipsa ei constituie, după G. Călinescu, o piedică persistentă în dezvoltarea romanului la noi, cu o apariție întîrziată, precum știm. „Prozatorul român — spune criticul — e îngust realist, rusinat de orice inițiative fictive și critica în general condamnă (în virtutea principiului observației) orice zbor fantastic. Marile literaturi cu romane de profunditate conțin și cele mai multe romane de aventuri și grauitate epică”. Pentru că a venit cu subiecte nebanale, G. Călinescu îi acordă circumstanțe atenuante lui Cezar Petrescu, într-o analiză altminteri masacrantă: „Istoriceste, el a adus literaturii române un element care-i lipsea: invenția”, chiar dacă n-a fost „decît un jurnalist cu un bun condei.”

Lucrurile s-au mai schimbat de atunci. G. Călinescu, în persoană, a făcut o demonstrație de invenție narativă copioasă cu **Bietul Ioanide** și **Scriinul negru**, la nivelul literaturii caracterologice. Subiecte pline de imaginație au și romanele inspirate pe care le-au publicat Șt. Bănuțescu (**Cartea milionarului**), G. Băiță (**Lumea în două zile**), D.R. Popescu (**F; Vinătoreea regală**), Șt. Agopian (**Tache de cafea**), ca să dau numai câteva exemple. Dar problema ridicată de G. Călinescu nu a încetat astfel să existe pentru prozatorul român și e util, prin urmare, să fie reluată. Dacă ea ar sta mai stăruitor în atenția romancierilor noștri, poate și o bună parte din producția epică ar pierde aerul cam cenușiu, de care izbuteste să scape doar rareori. Scrierile în proză se individualizează îndeosebi prin subiectul lor. Pe acesta ni-l amintim înainte de altceva și grație lui ne revin în minte personajele, atunci cînd ele au avut realmente consistență. Temele plutesc în aer și pot fi luate de oricine fără a cere

nimănui incuviințare. Subiectul aparține unui scriitor sau geniului popular și cel care face astfel de imprumuturi contractează o datorie. Nici măcar un scenariu mitic nu se regăsește reprodus pur și simplu într-o operă artistică veritabilă. Autorul de talent interpretează întotdeauna subiectul imprumutat, îl adaptează altor împrejurări, noi, îl imprimă o linie personală, dilatănd și comprimînd episoadele, introducînd între ele articulații inedite. Așa procedează Joyce cu **Odissea** și la fel Thomas Mann scriînd **Doktor Faustus**.

Cu atît mai mult e nevoie de o prelucrare creatoare, acolo unde cineva se simte îndemnat să trateze un subiect care poartă o certă pecete scriitoricească. E adevărat că literatura ia naștere într-o mare măsură din literatură, cum spune Northrop Frye, dar ori de cite ori critica împinge această idee prea departe și descoperă surse anterioare tuturor operelor, stîrnete proteste legitime. Scriitorii serioși nu se copiază între ei, subiectele lor pot fi citeodată asemănătoare, la prima vedere, examinate de aproape însă, își relevă imediat marca aparte. Cînd ea e absentă cu desăvîrșire, acuzația de plagiat pîndește pe aproape, fiindcă linia unei narațiuni presupune invenție artistică și roadele acesteia, o proprietate individuală inalienabilă.

O CAUZĂ a neglijării subiectului trebuie căutată și în gustul literaturii contemporane pentru fragment. Discontinuitatea, rup-tura, ritmul sacadat sînt caracteristice stilului epocii noastre pline de convulsii tragice. Timpul și-a pierdut răbdarea, cum zicea Marin Preda, și prozatorul nu mai stă să înșire întâmplările liniar, una după alta, ca mărgelile pe ață. El își la libertatea să expună evenimentele într-o ordine diferită de aceea a succesiunii lor naturale, provenind dintr-o reprezentare puternic subiectivizată. Refuză așadar introducerile, pornește abrupt, suprimă pasagiile explicative și curmă brusc istorisirea, acolo unde consideră materia epică epuizată, nesimțîndu-se obligat să-i dea o încheiere. Adeseori trece de la o situație la alta fără să ne prevină, lasă mari spații goale între fapte. Subiectul se pliază și el acestor distorsiuni, linia lui nu mai are continuitatea de altădată, prezintă intreruperi, porțiuni imprecise, marcate doar prin puncte. Dar e o eroare a crede că a dispărut, cum își inchipuie mulți romancierii de azi. Ei se apucă de scris, neavînd în cap un subiect bine încheiat. Convingerea greșită e că acesta va rezulta pînă la urmă într-un fel, materie de viață să fie. Subiectul? O prejudecată a literaturii vechi! Cit de răspîndită a ajuns o asemenea părere putem constata citînd reflecțiile pe care ni le comunică recent un prozator în „Viata Românească”, după ce a parcurs **Epistolarul** lui Gabriel Lăiceanu. O corespondență se întîmplă să sugereze nu o dată calități românești. Așa e de pildă cazul scrisorilor pe care le-au schimbat între ei Panait Istrati și Romain Rolland lungă vreme. Metaforic se poate vorbi aici de un „veritabil roman”. Dar în intervenția amintită lucrurile sînt luate ad litteram. Dosarul cu scrisorile pe care le-a stîrnit **Jurnalul de la Păltiniș** e socotit drept marea izbîndă a romanului românesc din ultimii ani.

Portretele cele mai incisive, anecdotice improspătate la zi, reflecțiile eseistice oricît de scilpitoare nu pot suplini lipsa subiectului. Cînd a făcut „roman epistolar”, Choderlos de Laclos avea unul și încă ce teribil! La fel, Camil Petrescu, întocmind „dosarul de existență” cu titlul **Patul lui Procust**. Structura romanului modern îl solicită pe cititor să reconstituie subiectul din fărîmarea pe care a suferit-o narațiunea. E un efort, firește, dar răsplătit în cărți ca **Abalom**, **Abalom** de Faulkner sau **Foc palid** de Nabokov cu mari satisfacții.

Subiectele ingenioase rezervă cititorului întotdeauna o doză de surpriză. Sub orice formă ar lua naștere ea (psihologică, intelectuală, comportamentistă sau stilistică), e chemată să împiedice plictisirea cititorului de către o istorisire lungă. Aceasta se numeste, cu o terminologie mai savantă, strategie narativă. Nici un romancier care își cunoaște meseria nu risipește toată muniția din capul locului, păstrează rezerve, pentru a putea trage la momentul de impas glonțul salvator.

Manipularea subiectului, ruperea cursivității lui, expunerea faptelor întîmplare în manieră fragmentară, compoziția epică mozaicală, cu cronologie răsturnată, inserția de piese documentare și intervențiile auctoriale întinse sînt strategii narative noi. În definitiv și arta militară evoluează. Rostul tuturor acestor manevre e să țină trează atenția cititorului, să împiedice o lectură leneșă. Cu condiția să nu intervină însă prea des și, demonetizîndu-se, să aibă efectul exact contrar, soporific. Oricum, reconstituibil dintr-un fel de puzzle, înviorat prin gimnastică textuală, subiectul trebuie întii să existe efectiv. Iar doza lui de surpriză intrinsecă nu poate fi creată pe cale artificială.

Rețeta sigură, pentru ca un subiect să răspundă acestei cerințe, ne învață tot Dostoievski, e să se întimple ceva realmente grav în cursul narațiunii, la el avînd loc, aproape de fiecare dată, cite o crimă. Merge și fără, dar măcar o lovitură serioasă a soartei, pe tărîm intim sau public, trebuie să survină. Altfel ne mișcăm într-un plan existențial neangajant pentru nimeni.

Avem azi o întregă generație de prozatori tineri care și-au făcut o strălucită carieră a armelor în genul scurt și acum abordează cu mai mult sau mai puțin succes romanul. Întrucît năzuiește să instaureze la noi o epocă a postmodernismului, e bine să nu uite că el înseamnă și **reconstrucție**. Aducerea iar pe tapet a subiectului corespunde acestui program și s-ar cuveni, deci, ca tinerii prozatori să mediteze asupra problemei, în special.

Ovid S. Crohmăniceanu



ION POPESCU NEGRENI : Portret

Permanența

Prin veacul greu de ghindă-ncercănat
Stejarii știu să lupte cu securea,
Cu zidul de lumină, crenelat,
Și cu vuirea timpului : PĂDUREA.

Și cite arme s-au sfărmat în ea
De au rămas sub crengi atitea oase
Cînd zimbrii cu privirile de stea
Treceau prin timp cu scuturile roase.

Se lumina frunzișul în izvor
Într-o eternă, sfîntă legănare
Și începea să ningă în pridvor
Cu cîntece de dor și alinare.

Treceau altare sfinte printre munți,
Se deschideau cu cerul peste zări
Undiri de curcubeu pe sub frunzi
Ca steagul țării, luminînd pe mare.

Din codrii picura atît senin
Și din pămînt creșteau atitea vise
Încît veninul nu era venin
Și toate erau date, erau scrise...

Și-așa am stat în Codrul-Împărat
Șimfînd în nări miremele cimpici
Și am iubit și noru-ndepărat
Cu jarul din copita hergheliei.

Am dăltuit izvoarele în stînci,
Improspătînd cimpia cu vocale —
Sonorînd prin codrii cei adînci
A limbii noastre nesfîrșită cale.

Ne-am legănat prin veacuri de eroi
De-au nins cu ei atitea constelații,
Punîndu-le în lupte zale noi
Și-aceleași săbii fulgerau prin spații.

Am scris prezentul cu peceti-lumini,
Moștenitori de lege și de glie,
Și-am prins în brațe sevă din tulpini
Ca un izvor nestîns de apă vie.

Priviți cum urcă ciuturile-n dor
Pe cumpăna eternă a cimpiei !
Noi zicem românește : Tricolor
ȘI ROMÂNIA-i zicem ROMÂNIEI.

C. Vărășcanu

Destin

Numai aici și acum
clipa poate să-nsemne
o carte de fapte și vis,
ecuație de cifre și semne.

Numai aici și acum
Din palmă pot naște pădurea,
Pot da iubirii un sens
spre-a nu se pierde aiurea.

Numai aici și acum
sînt firul infim de nisip
pe care se sprijină marea
în zbuciumul ei către chip,

Aici, lingă voi, lingă tîmple
Gura de rouă se împle.

Ion Gheorghe Pricop

Devoțiune și rigoare



SOCOTEAM că am vocația unei perpetue virste de mijloc" scria în prima ei carte (*Migrații*, 1971), Dana Dumitriu. Intimplările care sint mai presus de noi — tot după o expresie a prozatoarei, — au făcut ca Dana Dumitriu să rămână, în eternitate, la această perpetuă virstă. Sint multe fraze, mai ales în această primă carte de nuvele, care par acum profetice. Pare că autoarea — tinăra prozatoare de acum aproape douăzeci de ani (cartea a fost scrisă în 1969 conform datării finale) — a simțit nevoia ca primul „act” literar pe care trebuia să-l scrie să aibă și un aer testamentar — în primul rînd artistic. Regăsim în *Migrații* o întrebare estetică rămasă în vigoare de-a lungul întregii evoluții a Danei Dumitriu, o estetică îmbogățită și modificată uneori pe parcurs dar netrădată, în liniile ei de forță, niciodată. Oricît ar părea de ciudat, cele două mari etape pe care le putem înregistra în proza Danei Dumitriu nu se opun deloc una alteia și nici nu sint atît de diferite pe cît ar părea la prima vedere. Trilogia *Prințul Ghica*, pe care critica a considerat-o în chip unanim capodopera prozatoarei nu numai că a umbrît, pe drept sau mai degrabă pe nedrept, romanele anterioare dar a și lăsat impresia unei „rupturi” față de ele. În realitate (așa cum Dana Dumitriu însăși, în calitate de critic, observa, privitor la opera Hortensiei Papadat-Bengescu că „în interiorul operei continuitatea este mai puternică decît schimbarea”) ruptura nu a existat. A existat mai degrabă dorința unei rupturi mereu aminată și a existat mai degrabă intenția de a consolida „fructele” primei etape a scrisului său (și de a le omologa astfel) printr-o temă de anvergură. Ruptură și continuitate — aceste două tendințe se regăsesc de-a lungul întregii creații epice a Danei Dumitriu și explică de ce există un „aer de familie” între cărțile sale — vizibil în romanele de actualitate și discret în cele cu subiect istoric. Am vorbit prea mult despre cele două etape — separate între ele mai mult de toamnă, sau, mai exact, de... timp : prezent, trecut : și nici măcar această separație nu e atît de tranșantă pe cît pare intrucît prezentul prozei Danei Dumitriu este întotdeauna un inventar al trecutului și o succursală a viitorului în vreme ce, în proza sa istorică, trecutul devine un prezent trăit de înaintași — ca să nu le amintim. Prima etapă, cea a prozei de „actualitate”, ar cuprinde: *Migrații*, volumul de debut, 1971, *Masa Zarafului*, roman 1972, *Duminica mironosițelor*, roman, 1977, *Întoarcerea lui Pascal*, roman, 1979, — dar datat de autoare 1974, deci situat, de drept, între *Masa Zarafului* și *Duminica mironosițelor*, ceea ce explică mai bine curba, ascendentă de la un roman la altul, a unui anume ton patetic și sarcastic în același timp, ton ce va influența decisiv linia melodică a *Sărbătorilor răbdării*, roman apărut în 1980. Această chintă aproape regală este însoțită de un volum de critică: *Ambasadorii*, apărut în 1975, volum ce argumentează opțiunea definitivă a Danei Dumitriu pentru o anume metodă de investigare a personajului literar numită cu un termen jamesian „realism psihologic”. Opțiunea Danei Dumitriu pentru realismul psihologic s-a dovedit — atît în proză cît și în critică — absolut inspirată. Prozatoarea și-a intuit cu o precizie infailibilă, încă de la prima sa carte, formula epică optimă. Aproape că e vorba de predestinare : „Jentila” epică descoperită, pe rînd, și de fiecare dată cu mijloace proprii, de cîteva mari prozatori analizați în *Ambasadorii* este cea care convencea cel mai bine ochiului prozatoarei.

O însemnare a sa din 7 octombrie 1977 — cu exact zece ani înainte de prematura-i dispariție — mărturiseste, o dată în plus, această „apartenență” spirituală : „Nu cred că voi atinge vreodată perfecțiunea scrisului lui Proust, James și nici a Hortensiei Papadat-Bengescu, deși mă simt foarte aproape de lumea lor. Ceea ce pot mărturisi este că încerc cu toate puterile ca măcar procedeele elementare ale realismului psihologic să le folosesc cu oarecare efect. Cred puternic în necesitatea unei reactualizări a literaturii psihologice pentru că ea se apropie de om din cea mai apropiată perspectivă cu putință [...] Poate că n-am dreptate dar, ca un

cleric atins la bătrînețe de scepticism, continui să mă încapăținez într-o cauză poate pierdută”. Acest fragment indiscret lămurire nu atît asupra problemei opțiunii — deja rezolvată —, cît asupra scrupulelor autoarei. Dubla vocație a Danei Dumitriu, de prozator și critic (cum, între prozatorii îndrăgiți de ea se numără numai Virginia Woolf) a fost pe cît de salutară sub raportul creației pe atît de „inhibantă” sub raportul auto-analizei. Fiecare pas al prozatoarei este viu „cenzurat” de critică. Ca în toate aceste cazuri, a rezultat o operă cu multiple trimiteri, cu un puternic substrat teoretic, cu o întreagă ereditate afectivă, cu nesfîrșite nuanțări și subtilități. Între cărți, oricît de diferite între ele, se stabilește o fluiditate care păstrează memoria cititorului într-o continuă alarmă. Personajele circulă dintr-un nume în altul cu nume și adrese schimbate dar cu aceleași destine. Familia lor e aceeași și e dominată de cîteva coordonate șocante. Eroii și eroinele Danei Dumitriu își permit să facă ceea ce eroii altor proze abia îndrăznesc să gîndească : mamele își părăsesc fiii și fiicele ; tații își uită și ei progenitura cu anii ; în schimb și unii și alții, „părinți și copii”, își regăsesc familiile noi, își „alog” alte familii — nu mai puțin aberante ca primele dar mai pline de înțeles. Lumea primelor cinci romane ale Danei Dumitriu este o „lume „bolnavă” : ea trăiește în spațiul îngust al relațiilor întinse la ultima limită, descoperind esența lor — cel mai adesea falsă — și-și cultivă cu ferocitate criza. Fiecare text este oglindă, este șirul de oglinzi în care se multiplică insuportabil o criză. Eroii, născuți în asemenea medii traumatizante, fie nu știu să iubească dar știu foarte bine să-și analizeze absența sentimentelor, fie iubesc într-un chip întotdeauna original, întorcheat și lipsit de perspective. Afectiunea ia, în asemenea cazuri, aproape întotdeauna înfățișarea conflictului.

„Această dramă a inaderenței la propria... biografie... e tema mea” — notează un personaj din *Duminica mironosițelor*. Gesturile acestor eroi sint concludente și ele consemnează cel mai adesea o refuzare. Dana Dumitriu avea destulă dreptate să se „încercadă” în realismul psihologic. Direcție deosebit de fertilă în nuanțarea romanului de pretutindeni, „realism psihologic” se dovedește un „cîștig pentru eternitate” al prozei. Astăzi, mărturisit sau nu, camuflat sub formule mai puțin apetisante — precum și cea a intertextualismului, care-i „exagerază” exact punctele nevralgice — el este prezent în aproape toate cărțile cu subiect „individual”. Dana Dumitriu s-a slujit de el cu discreție și, mai ales, cu grijă, — ca și cum s-ar fi temut să nu-i facă vreun rău. E de remarcat strădania de a nu se repeta, niciodată, de la o carte la alta, adăugînd „fondului principal” de conflicte nuanțe noi — pe linia umorului, mai ales, în ultimele romane din serie, și anume *Duminica mironosițelor* și *Sărbătorile răbdării*.

DACĂ în *Migrații* cele patru proze aveau un evident și foarte bine susținut ton dramatic, ridicînd cititorului cîteva probleme tulburătoare care aveau să revină în chip obsedant în toată proza autoarei (și anume : a inaderenței la propria biografie ; a „erizei” de viață ; neliniștea descoperirii vocației — „cine imi garantează mie că am talent, că am vocație ?” — ; ideea predestinării individului ; a „migrației” sufletești a fiecăruia dintre noi dintr-o virstă în alta, dintr-o stare psihică în alta, dintr-o viață în alta ; criteriul judecării unei biografii în funcție de „capacitatea finalizării” ; ideea „ascezei subiectivismului”) și căpătînd în felul acesta, citite acum, un foarte pronunțat caracter anticipativ — privitor atît la opera cît și la biografia Danei Dumitriu — romanele următoare aveau să completeze și să adîncească registru epic anunțat cu atita decizie, nuanțîndu-l la nesfîrșit. *Migrații* avertiza, așadar, nu numai asupra talentului Danei Dumitriu și nu numai asupra universului său epic : *Migrații* ne asigură că, încă de la început, Dana Dumitriu știa (cum se spune) totul despre proză. În *Masa Zarafului* regăsim cîteva personaje din nuvele dar, mai ales, regăsim aceeași „familie de spirite”. Eroii Danei Dumitriu au, cum spuneam, mai meru un statut afectiv de orfani care-i traumatizează vizibil. Ei fug de familia proprie sau sint refuzați de ea refugiindu-se lingă oameni care le împărtășesc o vreme iluziile, dar care, de cele mai multe ori, le oferă dezamăgiri în plus. Acești indivizi cu familii solide dar fără familii (părinții nu sint părinți ; surorile nu sint surori ; soții nu sint soți etc.) își suportă greu atît singurătatea cît și dorința de a se devota. Frustrarea lor familială i-a lăsat disponibili pentru cele mai diferite experiențe (Marta din *Masa Zarafului* e „gata de orice — de o iubire eternă, de o prietenie perfectă, de o sinucidere spectaculoasă, de o bucurie malefică, de o tandrețe erudă și naivă”), dar i-a și împiedicat să se lepede vreodată de neîncredere. Iubirea e, pentru acești hiperlucizi patetici, de regulă, o complicitate intelectuală. Ea înseamnă să cinți împreună la pian, să „ci-

tim împreună”, sau colaborarea într-un realizare unor utopii precum memoriile sau „Marea Enciclopedie Maritimă” ale Bătrînului Amiral.

SINT întotdeauna două generații reprezentate în aceste cărți și eterna poveste cu „părinți și copii” cunoaște în proza Danei Dumitriu o variantă dură dar și îndușătoare.

Dacă fiii și fiicele se simt singuratici și apăsați de genealogii incurcate, părinții, sau mai exact bătrînii, par construiți din roci sfărîmicioase. Monumentali atita vreme cît își pot domina supușii (de cele mai multe ori prin șantaj sentimental) se prăbusească sau se golească de prestigiu odată cu apariția primei fisuri. Ceea ce unește aceste categorii de virstă nu este însă numele și nici singele și cu atit mai puțin afecțiunea ; ceea ce-i unește și le conferă acel „aer de familie” ce poate fi recunoscut în toate cele cinci romane de dinainte de *Prințul Ghica* ale Danei Dumitriu este faptul că toți sint victime, sint nedreptățiți într-un fel sau altul. Ca într-un scenariu dinainte scris ei evoluează într-un spectacol în care li s-au rezervat roluri restrinse și partituri tragice specifice unora care „nu contribuie la nimic”. Aceasta ar fi imaginea lor îndepărtat-obiectivă. Dana Dumitriu însă nu și-ar fi permis niciodată această privire panoramică egal unificatoare și superficial critică. Priviți îndeaproape, radiografiati atent sau surprinși în plin proces de auto-evaluare, eroii săi se răsucesc prin „dreptul de a se considera nedreptățiți” — eu alte cuvinte prin calitatea de a fi mai cinstiți decît cei din jur. Egal dotați pentru victorie ca și pentru a înfrînge ei se disting de restul familiei — „o enciclopedie de interdicții” — prin faptul că se lasă, cu bună știință, păcăliți ; acceptă superioritatea inferiorilor. Devoțiunea personajelor Danei Dumitriu pentru cauzele ratate „par delicate” le conferă un aer de „risipitori” ratați care gustă din plin narcoticul dăruirii cu adresă greșită. *Duminica mironosițelor* aduce în paginile aceluiași proces de „reconstituire” a devierii afective a eroului dar mai ales a eroinei lor „mărturia” surprinzătoare a unui narator decis să privească drama cu umor. Demonstrația a fost spectaculoasă. Dacă în *Migrații*, *Masa Zarafului*, *Întoarcerea lui Pascal* și *Duminica mironosițelor*, conflictul principal — mîscînd deficițiul de iubire al eroilor — se desfășura între generații, în *Sărbătorile răbdării* el este analizat, în chip egal, la două nivele : al cuplului și al generațiilor — cărora li se adaugă o treaptă nouă : copilul. Umorul ciștigă teren, se apropie adesea de sarcasm, ca și cînd prozatoarea, jenată de a intra în intimitatea propriilor săi eroi ar simți nevoia să se „desolidarizeze”, prin ton de atrofiera sentimentală la care asistăm. Tristetea dramatică a eroilor din primele cărți cedează aici locul unei parafraze : „Sint trist și plin de umor”. Cartea devine „epopeea” unor sentimente false : tandrețea cuplului este — cît mai este — o mirare neinspirată a tandreței conjugale ; iubirea părinților îmbracă forma unor ambiții mereu nesatisfăcute ; relațiile colegiale sint un cadru dietat de regulile sociale etc. Totul culminează, ea într-o parodie generală, cu o nuntă falsă, în care mirele și mireasa, cu tot alaiul, interpretează — contra-cost — rolurile cu precizie în fața unor turiști străini. *Sărbătorile răbdării* marchează astfel, apoteotic am spune, un anume mod cald de a trăi viața.

DUPA Sărbătorile răbdării în epica Danei Dumitriu a intervenit un moment nou : întoarcerea în trecut, asumarea prezentului unor oameni la fel de necunoscuți ca eroii fictivi dar care, cîndva, au existat. Mai mult decît atît : au scris și au făptuit — au contribuit.

Deschiderea adusă de *Prințul Ghica* este din acest punct de vedere, în primul rînd socială. Eroii trilogiei sint oameni care nu s-au mulțumit să se analizeze și să se resemneze ; sint cei care, înainte de toate, au vrut. Romanul *Sărbătorile răbdării* însemna așadar, despărțirea de o familie de personaje („clanul neimplinitilor”) și intrarea într-un neam de eroi. Finalul *Sărbătorilor* echivalează cu un bilanț în care Zaraful (metaforă învovată și în romanul din 1972) este chemat să evalueze rezultatele întregului ciclu romanesc : „Trebuie să inventez un zaraf prielut care să-mi cîntărească vorbele și să dea din cap nemulțumit cînd nu sint convingătoare, să-mi spună : mai pune, mai pune, nu am ce cîntări, mai pune mai pune...”. Dana Dumitriu trebuie să-și fi spus, cu unul din acele zimbete a căror rețetă o deținea numai ea : „Zaraful ești moi” ; și a pus în balanță, *Prințul Ghica*. Pentru ca simetria să fie perfectă (fiecare etapă a prozei cu volumul de critică reprezentativ) a adăugat bijuteria care se intitulă *Introducerea în opera lui C.A. Rosetti* iar apoi a scris chiar o piesă de teatru pentru Teatrul Național. Cînd a părăsit „romanul” Danei Dumitriu, blocurile, autobuzele și tramvaiele Bucureștiului de azi pe care ea îl știa ca nimeni pentru a pași în răcoroasele palate — cum un secol și mai bine, nu putem spune cu precizie. Dar se poate bănui că preocuparea era mai veche : o frază din *Pascal* : „esențialul pe pămînt e puterea iar în ceruri credința” avertizează că prozatoarea își pregătea uneltele pentru a ataca o temă care să împace zaraful mereu nemulțumit pe care-l purta pe fiecare contrapagină scrisă. I-a mai fost dată bucuria de a-și fi dus la bun sfîrșit — o singura prozatoare din literatura noastră care a publicat o trilogie — această dificilă încercare la care și-a supus arta. Dar acest capitol al operei sale se cere analizat separat.

El a fost, cine ar fi crezut ?, ultimul. După ce în numai două decenii de activitate literară a scris aproape dublu decît colegii săi de generație, Dana Dumitriu, scriitoarea care ar fi putut face fericită orice literatură, și-a părăsit brusca, la numai patruzeci și patru de ani, toate proiectele.

Numele ei, atît de plăcut la rostul, a rămas înscris pe copertile a zece volume. Dintr-unul din ele, un personaj sortit unei morți timpurii scria : „Draghe mele cărți, sint neînchipuit de trist. Mie-mi milă de mine. Or să năvălească hula pavnice feroce, ulii, vulturii, corbii nesățui, să-mi infurta din mine ! Am să mă ascund printre scoarțele mucegăite de carte, am să mă vir printre pagini, am să mă închid într-un volum în folio, am să mă strecoz printre rînduri sau chiar în titlurile capitolelor, am să mă tînuiesc într-o virgulă. Ce pot să fac altceva, ce ?”.

În umbra acestor confesiuni tulburătoare („Eu, știți, n-am urit niciodată”) putem bănui sinceritatea Danei Dumitriu. Oameni ca ea sint întotdeauna rari ; scriitori ca ea — niciodată îndeajuns. Iată de ce dispariția neașteptată a Danei Dumitriu echivalează cu o frustrare.

Tia Șerbănescu



ADRIANA BODEANU : Amintire (Galeria „Hanul cu Tei”)

Copilăria naratorului



număr mare de descrieri (de străzi, clădiri, interioare, portrete), imagini, pe scurt, care închid în ele copilăria naratorului. Prozatorul nu va face, în consecință, obișnuita evocare (stil Creangă), ci o prezentare obiectivă a imaginilor care populează universul copilăriei. El întocmește, în acest scop, un repertoriu de fișe, adună documente, organizează amintirile. Cînd le transcrie în carte nu uită să noteze senzațiile pe care le are cînd transcrie („acum însă e ciudată senzația mea evocînd aceste lucruri de-mult intimplate, în mitologie“), suprimînd lirismul obișnuit în astfel de situații.

Didactica nova nu-i o carte lirică, e una obiectivă, acaparată de prezentări minuțioase. Trecutul se prezintă ca un număr de scheme goale pe care cel care-l evocă trebuie să le umple cu reflecții și sentimente străine de aceste tipare. A trăi, așadar, schemele. „Dar iluzie!“ — zice Radu Petrescu — „în realitate este inadmisibil să memorăm sentimente și gânduri încercate lingă un lucru sau într-o intimplare a trecutului, chiar și a celui mai apropiat, actualitatea, adică existența noastră însăși, fiind garantată tocmai de posibilitatea de a uita. Cit de puține lucruri sînt în lume, ce limitat e numărul intimplărilor posibile, ce nenumerose fețele lor! Dacă n-am putea să le privim în fiecare clipă fără să fim incomodați de amintirea sentimentelor anterioare pe care le-am depozitat în aburul luat de pe ele și care trăiește în noi, am innebuni de plictiseală metafizică, am deveni frenetici alpinisti, sentimentali insipizi. Stările de suflet trebuie considerate doar ca niște aparate optice servind la fixarea unor imagini — și atîta tot, știind însă că în desenul acestora din urmă, pentru a-l face să trăiască, ora prezentă își depune conținutul ei sentimental; imaginea nu este imagine decît pentru că e în permanență vie și dacă am încerca s-o despărțim de conținutul ei actual, altul de fiecare dată cînd o intîlnim, din vietatea groasă și colorată nu ne-am alege decît cu două biete cadavre informe în care nici în cele mai rele coșmare n-am accepta a ne recunoaște“.

Trebuie spus că Radu Petrescu reduce enorm conținutul sentimental al **orei prezente**, nu se lasă năpădit de nostalgii, nu e obsedat, cum sînt memorialiștii, de timpul ce se duce. El înfățișează cu maximă obiectivitate schemele copilăriei sale și are credința că „timpul nu poate fi regăsit“. Ce se poate obține e doar ritmul în care se desfășoară imaginile noastre despre noi înșine și pe care prozatorul îl numește, în glumă, „ritm luminos“.

Autobiografia devine, în acest chip, o scriere despre posibilitatea de a scrie o



ADRIANA BODEANU : Metamorfoză (Galeria „Hanul cu Tei“)

asemenea autobiografie. E tema de profunzime a **Didacticii**. Autorul revine periodic la ea, o scoate la suprafață, explică un paragraf, trimite la un model („plimbarea aceasta imaginară nu intră în planurile proprii **Didacticii**“; „asemenea socoteli au toate șansele de a părea fanteziste și de a plictisi, dar nu trebuie să se uite că **Didactica** e pentru uzul autorului, ca orice carte serioasă“; „în ciuda teoriei despre imagini, observ că **Didactica** are tendința de a deveni un roman [...] lucruri și oameni aici consemnați nu sînt decît imagini ale mele“), nemulțumit, speriat chiar că **Didactica** evadează din scenariu și tinde să devină o scriere de ficțiune.

DEVINE, cu adevărat, o ficțiune, nu prea atrăgătoare, e drept, la lectură, pentru că prozatorul nu urmărește destinele și nu elucidează intimplările. Însă, indirect, se fixează o atmosferă și un mediu uman prin succesive descrieri. Copilul stă pe strada Mihai Bravu, în București, într-o curte mare, casa nașei este situată pe lingă Grădina Botanică și are o terasă cu stîlpi groși, nașul, un bărbat mare și gros, seamănă cu Flaubert, camera Maichii-Mari se află lingă o săliță, iar lingă săliță e camera de serviciu în care sînt depozitate lucrurile vechi din gospodărie. Prozatorul face recensămîntul lor.

Vine în minte bucătăria. Urmează o descriere detaliată a crăciților, tăvilor, lingurilor, piulițelor și cuțitelor de tăiat carne și pase... Copilul este interesat și de Any, de care se îndrăgostește cu violență, apoi de Coca, pentru care compune prima poezie, se gîndește și la Reta, dar Reta refuză să apară în lumina textului. Un capitol (al XVII-lea) începe mai provocator: „Sub fustele bonei am privit în pod“, dar ceea ce urmează nu este de natură să scandalizeze cititorul. E o lungă, amănunțită prezentare a podului. Sînt apoi, prezentate, alte case, alte interioare, călătorii (la Buftea, la Mangalia) în același stil flaubertian, precis și uscat. Peisajul e văzut cu o privire mirată și reflexivă. Orice patetism este exclus. Rămîne în text doar obiectul abstractizat. Iată cîmpul dinspre Viforita: „Cîmpul de la marginea iazului mă făcea fericit cum te fac fericit lucrurile în vis, fără să-ți dai prea bine seama de ele, impresionat mai mult de vagul din ele, de intuiția că formele lor atît de precise și palpabile sînt goale pe dinăuntru și umplute cu noapte, cu o ocață, cu o materie imponderabilă dar de mil de ori mai puternică decît orice imaginație, care le umflă și le ține pe loc dar crucele vizibile pot crăpa și această materie să se elibereze și să cucerească aparatele. De aceea probabil vibram atît la **delicatețea** verdei terții, a albastrului cerului, la **preciziunea** conturilor și a volumelor, preciziune care mi se părea un miracol și din a cărei pricină am preferat multă vreme picturii desenul.“ Este clar că peisajul lui Radu Petrescu nu mai este o stare de suflet. E o fericire a privirii.

Sînt în **Didactica** și elemente mai senzaționale și o tipologie în rezumat. Tatăl, mama, Maica-Mare, nașa, nașul intră și ies, fără a lăsa imagini memorabile, în confesiunea interesată mai mult de ritmurile și structurile ei decît de lumea pe care o exprimă. Adolescentul citește pe Fenelon și se plimbă pe dealul dinspre Viforita. Intră în biserică și vede o călugăriță atît de frumoasă incît patru luni de-a rîndul vine s-o revadă. Din intimplarea de atunci nu rămîne, în text, decît imaginea frigului sticlos și chipul palid al călugăriței luminat de făclile de ceară... Prin 1946—1947 trece printr-o mare criză interioară... Citește, cam tot atunci, **Cousin Pons** și **Madame Bovary** și perfecțiunea lor îl sperie. „Îmi dă emoții insuportabile și trebuie să abandonez lectura“. Citește și traduce **Confesiunile** lui Augustin cam în vremea în care doamna D. îl învață să tricoteze. **Didactica nova** e, într-adevăr, un repertoriu de teme, un catalog de imagini din copilărie și adolescență, dar este, în rezumat, și cronica unui destin care nu pune preț pe evenimente și își refuză, principial, destinul în latura lui existențială.

Eugen Simion

Mariana COSTESCU

Dubla imagine

Vrei s-o aduci pe fata asta la tine ca s-o faci nefericită?
Nu e un șoarece pentru o „experiență intelectuală“.
Eliberează-te de meschina povară a mai multor iubiri
și numai cînd vei ști să fii unicul gradinar
ingrijeste floarea,
Nu umili oglinda cu mai multe fete deodată
De ce să faci să plîngă o fîtină curată aruncîndu-i

un ban pomană,
lasă-i limpede ochiul cuminte,
dacă nu te știi liber să te ineci.
O. sublimă-necare în ochiul fîtinii vrăjite,
doar tu mingii sufletul în dubla imagine transcendentă,
prin tine nu sîntem singuri
iubire, salvatoare a oribilei singurătăți omenești.

Templu

Nu te lăsa vrăjit de sirenă
eu mint și înșel cu frumoasele mele cuvinte
riscă pe propria-ți frumusețe
și vei cîștiga.

Nu iubi cozi de păun colorate —
La Roma bacantele se îmbrăcau în pene de păun.
Nu frumusețea modelului și nici arta cîntecului

îți vor da o fericire constantă.
Există la Agrigento un loc al templelor
unde eu am fost să mă rog singură,
acolo o singură dată am plîns de trufia veșniciei
și mi-am înțeles frumusețea
pe care risc, iubindu-te.



HORVÁTH Imre

Faraonul

„Pe piramide zac niște milenii !”
De fapt o clipă scurtă și subțire
Cind piramidele, în vastul vremii-s
Imbrățișate lung de nemurire.

Abraham

Pe muntele Horeb s-a dus bătrînul
să își jertfească unicul copil.
Stă scris că l-a scutit de chin Stăpinul
fără vărsarea singelui umil.
Dar dacă miinile-i erau murdare
de singele copilului său blind
și lumea l-ar fi acuzat țipînd,
ce-ar zice el în dreapta-i apărare ?

Ar zice Abraham ce alții-au zis
cînd au fost prinși că-au făptuit omorul :
„Noi numai din constringere-am ucis
precum ne-a ordonat ucigătorul !”

Prometeu

Cînd și-a aprins, pe lume, întiul rug sorocul
s-a-ngrijorat Titanul ce născocise focul,
încît degeaba rugul s-a stins apoi mocnit.
Vai ! Prometeu de-atuncea nu s-a mai liniștit.
Ci, care dintre oameni n-ar tremura în sine
știînd că-duce lumii un foarte mare bine ?!

Hypocrate

„Viata-i scurtă, – arta-i lungă !” Da.
Cred, Hypocrate-n axioma ta.
Murînd ca om, – trăi-voi ca poet, –
e-un adevăr și-o socoteală grea.
Atunci de ce vă țineți, indiscret,
voi, Eriniilor, de urma mea ?

Cutia Pandorei

Tu fă-o să-ți vorbească deschis și deslușit !
Fă să-și destăinuiască trezoreria toată !
Dar vei putea tu oare, cînd s-a destăinuit,
S-o faci din nou să tacă, închisă ? Niciodată !

Iuda

Cum știți, m-am spinzurat de un copac.
Mă urmărește ura, veac de veac.
Prietenii și dușmanii imi scuișă rangul.
Mă iartă numai ramura și ștreangul.

Centurionul

Luptase căpitanul lingă Cezar, barbar.
Și îl stima Cezarul. Poporu-i da plocon.
Dar grija pentru miine, cînd nu avea Cezar
făcea să cadă steaua de biet centurion.

Regele Solomon

Să nu crezi că viața e zgircită. Fie
precum doamna Sabei, surizînd, să vie,
să-ți arunce-n ceasul fericit comori
la picioare. Precum Solomon să mori.
La viață pot să jinduie doar cei
care pot pătrunde-n tainițele ei.

Proba focului

Să-și dovedească dragostea, Romanul
s-a hotărît să-și bage mina-n foc.
Dar cum îi vor mai pomeni elanul
toți generalii lumii la un loc ?
Azi știe orice minte înțeleaptă
că a pieri în foc e-un gest nebun.
De ce să arzi, jurînd pe mina dreaptă
cu neciopliții imitînd, oricum
Pe Mucius Scevola ?

Salomeea

Dansează Salomeea, Irod i se răsață.
pe ochii săi, piezișă, plăcerea pune ceață.
Ca un sărut fierbinte, pustiitor e dansul
încît numai simbria îi tulbură balansul.
Dansează Salomeea într-un virtej turbat,
iar dansul ei îl face de ris pe împărat.
Numai simbria crudă oprește-n dans piciorul :
Simbria este capul lui Ioan Botezătorul.

Renașterea

„Dați bucuria celor ce-i simt adînc prezența !”
Acest mesaj de seamă ne vine din Florența
De unde strălucise o artă protejată.
Pe cel care curajul mesajului îl știe,
Porunca ta, Lorenzo de Medici, îndată
Îl face temerarul stăpin al bucuriei.

Erasmus

Mă-nchid în mine, mai deschis adică, –
mă re-ngrădesc, eliberat de zăre.
Simplicitatea asta îmi complică
tiparul strîns, al lumii mele, – mare.

Sînt slab dar, totuși, nesfios în artă,
prevăzător dar nu prea blind. Voiam
să fiu mereu jignitul care iartă
acestui secol că nu-i prea uman.

In românește de
AL. ANDRIȘOIU și ANTAL MIKLOS



Dim. RACHICI

Mă doare iubirea ce devine pămînt

O să-mi cumpăr singurătăți
Cu frunzele-n ploaie luminate
De speranța din rîd, unde viața
Cu moartea se întretaie – exterioritate-a
Luminii pină la
Antipod; sînt puțin suspect,
Puțin calculat, emblemă mi-e
Un fir de nisip
Peste-ntreaga planetă de vînturi purtat
Și de apele repezi
Schimbătoare la chip; cite morți
Stau de pază-n cuvintele mele,
Ce tînerete tandră
E-n fiecare cuvînt ! Mă dor umerășele norilor
Aninate de stele ; mă doare
Iubirea
Ce devine pămînt.
O să-mi cumpăr singurătăți cu frunzele-n
Ploaie luminate de speranță
Din simburii moi, unde
Viața cu moartea se întretaie,
Chemate-mpreună la judecata de-apoi.

Suris păstrat într-o carte

E toamnă-n sărbătorile tale supraelastice ;
Bați cu porumb
În blocul meu auster ;
Îmi îngălbenești visele și pomii
Cu frunze apatice ; iarba
Și moartea urcă pină la cer ; camera ta
Umblă prea decoltată
Și toți întorc spre ea
Priviri insurgente ;
Ce noroc am avut luîndu-ți în antrepriză
Un suris de-altădată ; îl păstrez

Presat într-o carte
Cu file absente; totuși,
Prea multe trotuare își scot
Pălăriile
În fața speranței mov care te-a părăsit
Și-acum suie poteci
Pe care numai tu știi-le; seara
Adormi cu vrăbiile-n plopul
Ce prin linoleumul camerei
A crescut și-a murit.

Ani strecurați prin cocori

Aminirile tale
Trecînd din mină în mină –
Găleți cu apă
La un mare incendiu ; mototolești în pumni
Sfîrșitul de săptămină; porți
În buzunare
Zilele de concediu; cîndva
Erai un zgîrie-nor
Cu firme din clasiți americani,
Trași la loz
De poetul Senghor, producînd
Melancolii de vacanță prin
Ani; cîndva spârgeai
Buzele lui Napoleon
Cu săruturi aplicate-n bărbie ;
Afară, lumea se luminează
Cu un bec de neon și-n lăuntru
Tot ea se sfișie; o să-nvățăm
Surisul în drum spre sărut
Și-nțelepciunea din clinchetul
Crengii; dar oare vei ști lacrimile tale
Cît de-adînc m-au durut ? Anii
Strecurați prin cocori
Înțelegi-i ?

Abstrasă lumină

Sus-sus peste case stau
Cumpene drepte; țîn pe-un talger
Adevărul, pe altul minciuna ;
Dintre toate poveștile lumii-nțelepte,
Cea mai frumoasă-i a soarelui
Iubînd luna; ca o gură în strigăt
Fără cuvinte, vidul dintre ele
Cine-l cunoaște ? – abstrasă lumină
A tainelor sfînte
Din care lumea continuu se naște ;
Nu mă uitați și fiți-mi
Pe-aproape, cînd pe copaci inserarea
Scrie-al meu nume; iubire a soarelui
Și-a lunii pe lungile ape –
Adevăr ce din zărea speranței
Doar fum e.

Tehnica jocului de cărăbuși

Am convietuit cu trei cărăbuși
Maronii; seara ieșeau să bea
Lapte de stele; cînd se săturau,
Ne-nchideam cu poetul
Alfred de Vigny,
Împreună puneam viselor fracturate
Atele ; o melodie de dragoste
Venea din adîncul de ore ;
Ei o receptau cu trampa
Ca pe nectar; negau zburătoarele
Ce visau să-i devore; își sărbătoreau
Ziua de naștere
La crișme din foi de mărar ;
Aceasta era tehnica
Jocului de cărăbuși
Și pe Alfred de Vigny
Îl distra foarte tare, mai ales
Iarna, cînd ei
Hibernau între uși, iar noi
Rontăiam stele
Amăgitoare.

FILOLOGICALE

COLABORATOR extern la „Adevărul”, între anii 1928 și 1937, timp de aproape zece ani, parcurgeam ziarul cu nesăț, iar una din rubricile permanente era aceea a lui Gh. Reviga, pseudonimul profesorului Alexandru Graur: **Puțină gramatică**. Scriind zilnic pe înțelesul tuturor, fără să-și vulgarizeze știința, în intervalul 1930—1937, se străduia să depisteze greselile de limbă, mai mult sau mai puțin curente, din vorbire și din scris, propunând, în mod convingător și probant, formele corecte. Publicând, în interval și ulterior, lucrări științifice care l-au situat la loc de frunte printre specialiști, nu s-a grăbit să scoată în volum importanța sa contribuție la cultivarea limbii noastre, sau la ceea ce Enăchită Văcărescu, mai acum două secole, numise „creșterea limbii românești”, conexind acestui imperativ testamentar, și a „patriei cinstire”. Așa fiind, am luat cunoștință cu bucurie de apariția volumului **Puțină gramatică**), în care Al. Graur a strins un mare număr de consultații, mai întinse sau mai scurte, dintre anii 1930 și 1937, adăugându-le, după cum precizează în **Cuvint înainte**, „cîteva articole publicate în „Adevărul” și în „Dîmneanța” la alte rubrici”.

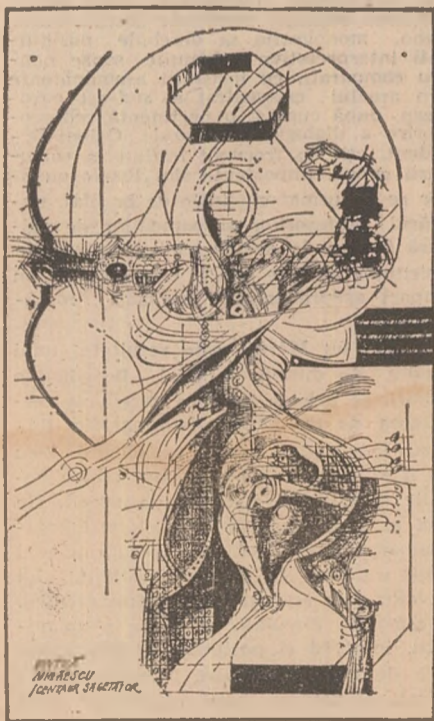
Calitățile autorului sînt bine cunoscute: rigoare științifică, logică strînsă, limpezime, bun simț. Mai era nevoie să-l adaug pe acesta din urmă? Desigur, considerînd, în pofida maestrului nostru René Descartes, care credea în distribuția sa egală printre toți, noi am cunoscut, pe lângă oameni slabi de minte și manifestîndu-se ca atare în toate, și nu puțini bărbați foarte cultivați și inteligenți, dar lipsiți de bun simț, cum spun francezii, „des faux esprits”. Aceștia din urmă, amatori filologi, dar lipsiți de judecată, amatori de paradoxe, de asemenea și de nouitate, divaghează în excursurile lor filologice, uneori în chip spiritual, dar lipsit de temeinicie. Cu Alexandru Graur, sîntem asigurați că ne sprijinim pe cunoștințe exacte, de toată încrederea. Rareori i se întîmplă să absolutizeze, ca atunci cînd scrie, sub o formă sau alta, niciodată sau totdeauna, în privința viabilității unei încălcări curente a corectitudinii gramaticale. Vom da cite un exemplu. Consemnînd astfel, confuzia ce se face între vocabulele **petrolifer** („producător de petrol”) și **petrolier** („privitor la petrol, navă sau tanc special, afectate transportului de petrol”), arătînd că se spune greșit **acțiuni petrolifere și convenții petrolifere**, „ceea ce este absurd: acțiunile, convențiile nu pot produce petrol”, încheie sceptic, dar categoric: „Bineînțeles, nimeni nu va putea scoate astăzi din limbă această greșeală”.

Tot d-sa, însă, în notă, rectifică: „Totuși s-a reușit eliminarea acestei greșeli prin impunerea adj. **petrolier** în aceste contexte”¹⁾.

Sub titlul **Greșeli de oameni culți**, dar cu amendamentul „sau, în unele cazuri, la oamenii pretinși culți”, Alexandru Graur prezintă „cazul lui **complet** în locul lui **complet**”, cu observația de ordin general, cum că: „Limbă română nu cunoaște neologisme, adjective, de felul lui **complet**, terminate în **-ect**: perfect, direct, corect etc.” (motiv pentru care dăinuia forma **complet**). Așa este. În

¹⁾ Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1987.

²⁾ **Analogia**, pag. 59.



Grafică de VINTILĂ MIHAESCU (Galeria „Orizont”)

concluzie: „Oricum ar fi, greșeala aceasta e prea răspîndită ca să mai poată fi înlăturată”. Citim însă în notă: „De fapt forma **complet** nu mai apare în timpul din urmă la oameni cu cit de puțină cultură”.

Creдем a nu ne înșela, afirmînd că forma **complet** era curentă la generațiile anterioare acelea a lui Alexandru Graur, trecînd drept corectă și că rectificarea a venit ulterior. Ar fi o scuză pentru înaintașii noștri.

Am dat două mostre de rectificări care-l onorează pe autorul lor, ce nu se dovedeste fixat definitiv într-o părere, cînd fapte noi îi dezminț o afirmație mai veche.

Etimologiile propuse în aceste prețioase consultații gramaticale (adeseori, într-adevăr, provocate de corespondenți), sînt toate foarte juste, ca în discriminarea dintre vocabulele **monarhie** și **ierarhie**, de o parte, și **autarhie**, de alta. **Autarhia** nu este tot una cu „conducerea de sine însuși”, sinonimă cu **independentă**, pentru că nu se trage din gr. **-arhia**, conducere, ci din gr. **-arkela**, cu înțelesul „starea celui care se mulțumește cu ce are, care trăiește prin propriile sale mijloace”. Ni se spune din capul locului că **autarhia** este un cuvînt curent „din gura celor care se interesează de politică”. Așa este, și mai precis, de economia politică. Se stie, de pildă, că deviza lui Vintilă Brătianu, ca ministru de finanțe, era „prin noi înșine”, într-un moment cînd capitalul străin era însă cointerestat în multe industrii zise naționale.

SINT foarte puține cazurile cînd nu putem fi de acord cu soluțiile propuse de Alexandru Graur, ca atunci cînd relevă, într-un text cinematografic, fraza: „...un războinic care se întoarce rînit din bătălie pe un cal bălan...” cu obiecția: „Cum n-o fi simțit traducătorul că bălan **distonează** printre atitea cuvinte nobile și că trebuia să spună **alb**?”

Cuvinte „nobile” și cuvinte ignobile? sau, cum spune citeodată autorul, cuvinte „distinse”? De ce ar fi **alb** cuvînt nobil și **bălan** cuvînt lipsit de noblețe? Și-o fi amintind versurile populare: „Calu-i bălan, șugenua-i verde”, prin gura lăutarilor „...și șeaua-i verde”²⁾.

Or, întoarcerea unui războinic călare și rînit este un spectacol evocator de vreme trecute, cu alte mijloace de război decît cele de azi, cînd cavaleriei i-au luat locul tancurile motorizate, așadar și calul bălan aparține aceleiași atmosfere de vechime.

Cu acest citat trebuie să precizăm că Alexandru Graur, la cuvîntul **distonează** a pus nota: „În textul din 1936 scrisesem aici și în alte locuri unde apare acest cuvînt, „detonează”, v.p. 263 și nota 59”.

Autorul prefera neologismul a **detona**, după franc. **détonner**, creației românești a **distona**, care însă, pînă la urmă, s-a impus. De unde delucem că știința lingvistică este excelentă, dar nu poate prevedea, ca științele exacte, fenomenele viitoare, nici prejudeca asupra celor sortite pieirii. Acesta este cazul științelor omului, noologice, inferioare, sub aspectul în cauză, celor ale naturii, pozitive!

Aș observa, fără intenția de a justifica acele cuvinte incorecte din punctul de vedere gramatical, că Tudor Arghezi folosea statornic verbul a **scri**, substantivele **minusă** și **recunoștință**. Nabab al vocabularului, întrebuinta cuvîntul **alean** (mîhnire, supărare) cu înțelesul de **alinare**. Al. Macedonski scria **olchi**, **veichi**, **ureichi** etc, după fonetica regională, oltenească, fiind fost crescut în copilărie și adolescență la o moșie părintească din Oltenia.³⁾ Cuvîntul **găselniță** (după **trouvaille**) e condamnat de Al. Graur; cuvîntul a fost creat de N. Davidescu și a prins în publicistica noastră literară. Persistența lui u scurt final, altădată cu semnul diacritic **ü**, este și ea congruent condamnată de Al. Graur. Ea subsistă însă în numele propriu al lui Mateiu I. Caragiale, scriitorul ridicat în slăvi de noile generații literare. Ba chiar, am auzit tineri pronunțîndu-i prenumele trisilabic **Ma-te-iu**, cu un u sonor. Stînd de vorbă cu regretatul Alexandru Oprea, și el fervent „**matein**”, precum tinerii în chestiune, și relevîndu-i acest fenomen fonetic, l-am auzit îndată pronunțînd tot **Ma-te-iu**! Este un caz în care ortografia veche, astăzi desconsiderată, poate duce la neașteptate urmări, în rostire!

Alexandru Graur s-a ocupat și de etimologiile populare. Iată unul din exemplele pe care le dă: generalul **Burtălău** de la **Berthelot**, șeful misiunii militare franceze în războiul nostru de întregire. Aici se conjugă fenomenul lingvistic cu realitatea: bravul conducător de osti era ventripotent...

O altă nimereală de etimologie populară, ce ne-a fost raportată de Mihail Sadoveanu, în **Anii de ucenicie**, cînd a frecventat în treacă școala dramatică a poetului macedonschian Th. Stoenescu, s-a datorat

³⁾ I. Aurel Candrea, în **Dicționarul Enciclopedic ilustrat Cartea Românească** (1931), la cuvîntul **bălan**, dă un alt memorabil exemplu din poezia populară: „Frunză verde de-un lipan / Drag mi-a fost calul **bălan**”.

⁴⁾ G. Călinescu le relevă în monumentală sa istorie a literaturii, ca incorecte, ignorînd originea lor regionalistă.

Trapez

CCLV

1159. — Dacă n-o fi așa, să-mi spunuți mie cuțu. Ar fi vrut el, dar nu merita.

1160. — Domnilor studenți — încep în acea zi profesorul de istoria literaturii universale, un foarte distins poet — înainte de a-mi continua cursul, vreau să vă țin o scurtă disertație despre personalitatea ceasurilor de mină. Aceste mecanisme ce s-or cuveni exacte — le-am spus de mult colegilor mei, dar ei n-au vrut să creadă, sînt departe de a fi exacte. Mă adresez acum domniilor voastre cu speranța că noile generații se vor arăta mai receptive față de fenomenele bizare, aș zice din ce în ce mai bizare, ce ne inconjoară.

Las la o parte ceas de la începuturile observațiilor mele, care în unele dimineți putea fi întors cu cea mai mare ușurință, iar în altele imi cerea eforturi de necrezut — dînd parcă dovadă de incăpăținare — la un mecanism atît de gingaș. Atunci am pus asta, cam mecanicist, pe seama presiunii atmosferice, sau a umidității, la care oțelurile fine s-ar arăta sensibile. Dar, în lumina experiențelor ulterioare, astăzi sînt inclinat să cred că problema e învăluită în mai multe straturi de mister.

Am avut astfel un ceas care în fiecare zi o lua înainte cu un minut, de fapt cu cinci minute pe săptămîină. Imi făcusem obiceiul ca duminică să-l pun la punct, nu dîndu-l înapoi, spre a nu-l contraria, ci invitîndu-i limbile de jur împrejurul cadranelui, cum scrie la carte. Dar, ce să vedeți? Într-o zi nu l-am mai pus la punct și am avut o mare surpriză. Ceasul meu, un Omega pe care-l cumpărasem personal la Geneva, a continuat să înainteze, cite cinci minute pe săptămîină, timp de patru săptămîini, după care s-a stabilizat. Luni de zile a arătat ora cu cea mai mare precizie, dar cu un avans de douăzeci de minute, dovedind un remarcabil spirit de avangardă. După vreo jumătate de an, din curiozitate, l-am pus la punct: a luat-o înainte cu cinci minute pe săptămîină, iar după patru săptămîini n-a mai avansat cu o secundă. Într-o seară, vî fac această mărturisire, l-am privit ca pe un copil aventuros, care se depărtează de casa părintilor săi, dar la un moment dat îl prinde teama și nu mai face un pas mai departe. Bunicul ceasului meu, la care probabil că se gindea, va fi fost meridianul Greenwich.

După ce l-am pierdut, am intrat în posesia altuia, care m-a pus în fața unei enigme și mai mari. Dar despre el, data viitoare. Acum vă rog să deschideți caietele de notițe, pentru cazul că n-ați făcut-o încă, fiindcă vă voi vorbi despre felul în care a fost receptat Don Quijote în epocă.

Geo Bogza

unei june care s-a produs, spre a fi admisă, cu recitarea unei poezii de **Inimescu**. Ați înțeles că era vorba de Eminescu, genial și în poezia sa erotică. Alit de populară pînă și în zilele noastre, de poetul, așadar, al inimii noastre fără deosebire.

AM DORI să ne oprim asupra unor cuvinte ce n-au intrat sub incidența exemplelor din carte: **tren** și **trenă**, ambele împrumutate de noi din limba franceză, primul de la **train**, al doilea de la **trainc**. În polisemia celui dintîi, **train**, a intrat și sintagma **train de vie**, cu înțelesul mod sau nivel de viață¹⁾. Or, în lumea „cea bună”, se spunea la noi despre cutare familie că „duce **trenă** mare”, cu alte cuvinte că bate la ochi cu luxul și petrecerile. Ne aflăm înaintea unei contaminări între noțiunile **train** și **trainc**, cea de a doua însemnînd coada lungă, pînă la pămînt, a unor rochii de epocă, purtate la baluri sau la alte ceremonii. Acestea i-a luat locul moda rochiilor scurte, peste genunchii în treacă fie fiz, regina Angliei, unde s-a produs inovația modistică a decorat pe autorul sau pe autoarea noului model, din considerențe de natură economică²⁾.

Odată cu procesul nostru social, de dispariție a clasei aristocratice și a marii burghezii, care duceau „trenă mare”, cuvîntul **trenă** își pierde polisemia. În **Dicționarul explicativ al limbii române** primul sens consemnat este „Partea de dinapoi a unor rochii, care se tirăste pe jos; coadă lungă la o rochie”. Apoi „epr. **A duce trenă** = a urmări (pe cineva) pretutîndeni, a se ține scai de cineva”, iar la urmă, două alte sensuri din limbașul sportiv, nimic însă despre „trena de viață”! Familia de cuvinte a neologismului nu omite nici verbul a **trena**, intranzitiv și, în paranteză, **livresc**...

Spuneam și repetăm, în concluzie, că oricît ar fi de valoroase metoda (în genere, fonetică) și competența lingvistică a eminentului nostru coleg și președinte de secție³⁾, în materie de limbă nu se pot emite legi cu caracter științific, fenomenele fiind mutabile, adică în perpetuă mișcare. Forma corectă, în vechi război cu cea incorectă, nu-și poate asigura o

victorie decisivă, ca în științele exacte, în care a căzut principiul indivizibilității atomului, inseris în însăși vocabula veche greacă, și multe altele. Noprejudicînd asupra viitorului, sub specie aeterni, nu putem prevedea nici eradicarea definitivă a greșelilor în rostire și în scriere, nici eternizarea lor. Dacă ne limităm însă la spațiul de timp al generațiilor trăite de noi, octogenarii trecuți, adică de Alexandru Graur și de subscrisul, trebuie să recunoaștem că s-a dus o luptă fără rezultat împotriva unei serii lungi de greșeli gramaticale, dar că și-au verificat tenacitatea invincibilă vocabulele:

indentie pentru **identie**,
itinerar pentru **itinerar**,
propiu pentru **propriu**⁴⁾
a apropia pentru **a apropia**,
delievent pentru **delinevent**,
a frustra pentru **a frustra**,
mi-ar place pentru **mi-ar plăcea**
și multe altele!⁵⁾

Le cultivă uneori scriitorii renumiți, mai adesea publicul și culegătorii, iar corectorii nu le sesizează, nu intervin. Pentru că m-am folosit de o altă ortografie decît cea curentă, a (se) **sesiza**, voi observa că încălcarea lui s asupra lui **z**⁶⁾ face parte din ceea ce a numit Alexandru Graur Legea „sforțării maxime”⁷⁾, opunînd-o celei mai cunoscute, a sforțării minime (este mai ușoară pronunția a **seziza**, decît a **sesiza**). De ani de zile scriu a **seziza** și se culege a **sesiza**, cu o inexplicabil de tenace fidelitate față de forma oficială, care este însă eronată! Ce bine ar fi ca această virtute să fie operantă în exemplele de mai sus: **itinerar**, **indentie**⁸⁾ etc.

Nu-mi rămîn prea multe zile, necum zorile secolului următor, care bate, vorba ceea, la ușă, ca să verific tenacitatea greșelilor de gramatică, rezistente la critici de forță acelea a lui Alexandru Graur, dar în cazul că acestea, semnulate de dînsul, se vor îndrepta, altele noi le-ar lua, probabil, locul!

Șerban Cioculescu

⁷⁾ Cu familia de cuvinte: **proprietar**, **proprietate**, **apropitar** etc.

⁸⁾ Mai ales: a **expia** (a ispăși), pentru a **expira** (a muri, a se stinge) și vice-versa.

⁹⁾ Cuvîntul derivă din franceză: **saisir**, cu s intervocalic pronunțat z: **sezir**!

¹⁰⁾ Se înțelege, a sforțării de pronunție.
¹¹⁾ Ambele, fenomene lingvistice de asimilare.

Scena și ecranele



CU Scena literaturii. Elemente pentru o sociologie a culturii românești*, Mihai Dinu Gheorghiu revine în planul propriei profesiuni, după ce, cu un an înainte, își semnalase deja intenția prin traducerea și prefatarea unei culegeri de texte semnate de Pierre Bourdieu. Domeniul în care criticul-sociolog își face simțită o calificată prezență (sociologia culturii, cu accent pe literatură) este destul de firav reprezentat la noi. O încercare preliminară de sistematizare găsim în două lucrări redactate nu fără unele reușite de T. Herseni în 1973 și 1976; volumele semnate de Paul Cornea, Ion Vasile Șerban, George M. Marica ș.a., citeva — puține — traduceri și mai multe grupaje sub formă de lucrări colective sugerează o linie bibliografică mereu marginală în spațiul cultural autohton. În practică însă, cum s-a mai observat, silogismul sociologic a fost și este prezent în opera fiecărui critic important de astăzi, direct, prin substituție sau parafrazăre. Fapt firesc de altfel, căci discursul critic nu este nici credibil, nici posibil fără o măcar intermitentă referință la semnificațiile sociale ale structurilor lumii literare.

În comparație cu ceea ce avem deja în bibliotecă, Scena literaturii propune o perspectivă nouă și — constatare cu o pondere poate mai substanțială — o listă de concepte și raționamente rău, rar sau deloc vehiculate în publicistica noastră. Altfel perspectiva teoretică, cit și concepțiile puse în mișcare pe Scena literaturii datorează mult operei lui Pierre Bourdieu, sociolog francez contemporan cu o bună audiență europeană, fostul „copil teribil” al unei discipline ce și-a recunoscut totdeauna Parisul drept loc natal. Pierre Bourdieu este acuzat uneori de sociologism — acuza violent refuzată, pe bună dreptate, căci în peisajul polarizat al sociologiei franceze de astăzi, el se menține statornic în limitele axiomatiche, cele dintotdeauna, ale disciplinei sale. Cînd individualismul metodologic susținut de trinitatea L. Dumont-Fr. Bourricaud-R. Boudon apelează la toate compartimentele științelor umane, ba chiar și ale celor exacte, pentru a analiza „Jumea dinspre individualitate”, iar holismul sociologic (Cl. Lévy-Strauss-A. Tournaine-M. Maffesoli) caută marile structuri și marile mecanisme ale producerii și

* Mihai Dinu Gheorghiu, Scena literaturii. Elemente pentru o sociologie a culturii românești. Editura Minerva, 1987.

reproducerii de social, Pierre Bourdieu rămîne mereu sociologul bătaios, doritor să decodifice și să demistifice discursul tuturor și al fiecăruia într-un mod ascuțit politic. Orientat spre analiza condițiilor de formare a epistemologiei cotidiene, interesat de critica pre și subiectivităților culturale și de ideologiile claselor mijlocii, Pierre Bourdieu privește sfera simbolicului ca un spațiu social autonom, cu legi și determinanți proprii, o practică istorică distinctă, ale cărei linii de forță maschează, reproduc și întăresc raporturile reale de dominație politică, economică, socială, culturală. În ciuda unui limbaj pindit uneori de riscul ezoterismului bombastic, încă tinărul sociolog francez păstrează ceva din nostalgiile fondatoare ale meseriei, cele din vremea lui A. Comte, cînd partizanii noii discipline erau animați de valorile egalității, libertății, frumuseții și curățeniei morale ca scopuri ale schimbării. Cel mai cunoscut dintre conceptele sale, violența simbolică, definind procedura și circuitele sociale de constrîngere invizibilă și nerecunoscută, este semnificativ pentru tipul de demers promovat de cel care îl influențează acum destul de mult pe autorul român.

Totuși, Mihai Dinu Gheorghiu nu se arată a fi un cuminte ucenic la clasicul Bourdieu. Nici n-ar putea fi pînă la capăt, căci strategia de cercetare promovată de acesta atinge sfera socială pentru care ar fi greu să se găsească o tradiție analitică, să se compună serii de date validate și repertoare cantitative. Mihai Dinu Gheorghiu preia structurile noționale principale folosite de Pierre Bourdieu și le aplică unor „complexe problematice” (termenul este al lui G. Lukács) de strictă actualitate. Din acest punct de vedere este un anume novator, căci sociologii profesioniști — pentru care autorul Scenei... are cuvinte nu prea blinde — nu se îndeamnă deloc la analiza fenomenelor culturale ambiante, sau o fac cu totul retractat, ori derapant, iar criticii nu folosesc sistematic concepte profesionale cînd se referă la vorba sociologului, acvariul personal. În același timp, referințele la actualitate sugerează care ar fi harta intereselor criticului-sociolog: cu prioritate structurile funcționale și aseptice ale intelectualității artistice, apoi raporturile dintre discurs și determinanții socio-politici în cultură, relația sociologie-istorie, obsesie paradigmatică a disciplinei, reactualizată de Școala Analelor, critica absolutismelor culturale în sociologia comunicării. Interstițial, se lasă percepută o cauzistică strîns filtrată a vieții culturale hic et nunc, unde autorul se simte eliberat de inhibiții metodologice și se dezlănțuie în pagini trepidante. Rezultatul final este că lumea culturală apare ca o bine conturată scenă, vizibilă din mai multe părți, pe care se mișcă agenți fie individuali, fie colectivi, fie instituționali, ale căror acțiuni și intenții pot și trebuie să fie defoliate una după alta, sugerînd un sistem multietajat de referință. Scena culturală — cîmp de luptă dublu segregat, segment al economiei simbolice și teritoriu predilect pentru Pierre Bourdieu — este pentru Mihai Dinu Gheorghiu un spațiu populat cu ecrane, fals-transparente cînd nu sînt de-a dreptul deformante, unde rolul sociologului este jucat în doi timpi. Anume, o primă acceptare a vizibilului și declaratului prin descriere

și repertoriare mai mult sau mai puțin simplă și o secundă (d)enunțare a determinanților și semnificațiilor latente. Inșuși sociologul se autoacceptă și se auto (d)enunță succesiv, pînă la o posibilă închidere a cercului de determinare prin introducerea repetată a unei noi perspective clarificatoare. Este tocmai mirajul — cit de benefic uneori, cit de inhibant adesea! — care îi motivează pe sociologii preocupați să „dezvăluie” lumea, nu să o explice, adică să o pună în ecuații cauzale. Acești sociologi nu sînt niciodată mulțumiți de demonstrațiile lor, modul lor de a analiza lumea nu acceptă niciodată un pact concisiv cu realul. Cei mai vehemenți din specie — Alvin Gouldner și C. W. Mills — veșnic în luptă cu cineva, veșnic posedați de voința de a corecta și a reduce pretențiile de obiectivitate ale altora la un subtext manipulativ și confrunțațional — au împins mult disciplina către sursele revigorante ale creativității și ororii față de suficiența academică, devenind astfel contraexemplu ale dublei moralități iremediabile caracteristice celor din disciplinele socio-umane. Scena literaturii sugerează o paradigmă sau cel puțin o atitudine din această clasă, ambele pe cit de motivante, pe atît de productive, cînd sînt susținute de disciplina și efortul lecturii.

Dincolo de reușitele și nereușitele acestei cărți (pe care autorul le știe mai bine decît lectorul uneori excedat de inconsecvențe conceptuale sau ruperi de raționamente), Scena literaturii este deja un răspuns la foarte acuta întrebare privind modelele și paradigmele utilizabile în analiza și descrierea istoriei culturale. Predominanța punctului de vedere strict literar în reconstruirea teoretică a trecutului cultural nu ar fi decît o cochetă caracteristică particulară, dacă mediul explicativ ar fi echilibrat cu tentative diversificate dintr-un potențial și dezirabil domeniu al sociologiei și istoriei culturale. În momentul de față însă nu dispunem decît de istorii centrate pe școli sau autori, monografiile de fină condiție și citeva, foarte puține, repertoare cronologice. Propriul nostru trecut cultural apare astfel ca fragmentat, nedefrînat teoretic și deci expus unor „lecturi” cu totul metaforice, ca să nu spun imaginoide. Nevoia de teorie pentru a face istorie culturală începe să devină o motivație personală a unor profesioniști, fie din domeniul propriu-zis al literaturii, regina necontestată și necontestabilă a spiritului critic în cultura noastră, fie din sociologie sau istoriografie. Iar tendința de a oferi alte modele interpretative decît cele curente sau a le finisa pe acestea este o urmare firească a faptului că în ultimele decenii s-a reușit refacerea unei părți considerabile a diversității reale a propriei noastre ascendențe culturale. În cadrul acestei tendințe, lucrarea lui Mihai Dinu Gheorghiu este și stimulativă și meritoriu performantă, propunînd deja structuri explicative cu elemente noi — precum analiza în termenii sociologiei instituționale a Junimii (p. 188—202). Iar încercarea trebuie salutăată căci, oricum am lua lucrurile, în cultură ai atîta istorie cite teorii poți construi cu ea.

Alin Teodorescu

Homo studiosus în Transilvania epocii luminilor

A PARITIA, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, a unei personalități politice de mărimea lui Inochentie Micu-Clain, cu o viziune atotcuprinzătoare are o semnificație aparte în planul efervescenței spirituale. Lupta sa, avînd ca fundal criza de conștiință provocată de tranzițiile înregistrate în deceniile unirii cu biserica Romei, cuprinde largi păături sociale, exprimă multiple interese, formulează revendicări proprii fiecărei clase, „reprezintă înainte de toate, năzuințele unei păături suprapuse care se ridică sau aspiră să se ridice tocmai prin revendicările formulate” (D. Prodan). Prin ceea ce gîndește și scrie în memoriile sale, Inochentie Micu este un precursor al luminismului românesc, pentru care școala, cultura în genere reprezintă mijlocul principal al dezvoltării națiunii și, în primul rînd, al unei categorii sociale ce trebuia să intruchipeze elita intelectuală a unui popor. Importanța acestei lupte, a acestui program politic se va vedea în planul cunoașterii și recunoașterii europene a unei națiuni.

Întelegerea, pe cit posibil corectă a ansamblului de idei, dar și de fapte din istoria secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea nu este posibilă fără dezvăluirea mecanismului ce a generat procesul de înnoire. De mai bine de o sută de ani sînt amintite școlile din centrul Transilvaniei ca fiind instituții de prim rang în dinamizarea societății, ca fiind factori esențiali în metamorfozarea colectivității. Ceea ce este foarte adevărat, numai că un studiu sistematic, cu aplecare specială asupra celui mai de seamă dintre centrele de învățămînt transilvănean din secolul luminilor — am numit Blajul — nu s-a întreprins. Astfel că actul istoriografic recuperator săvîrșit acum de istoricul Iacob Mărza este mai mult decît binevenit. Și dacă vom parcurge cu atenție cartea sa, Școala și națiune, ne vom convinge de unicitatea, dar și de importanța demersului său. Înainte de toate, o bogăție de documente, de informații noi, în mare majoritate menite să evidențieze nenumerabilele planuri în care se implică instituțiile blăjene în evul celei mai spectaculoase autodepășiri. Mai, apoi, o excelență în cadrare în istoria luminismului, respectiv a romantismului transilvănean, o argumentație impecabilă a rolului jucat de școli în formarea personalităților, inserții nuanțate cuprinzînd cea utilă Geistesgeschichte, care însă nu zboară pe deasupra, cum uneori se mai întîmplă în cazul confracțiilor. Un studiu serios, academic, prin care Iacob Mărza face uz de o tehnică de lucru, poate nu de ultimă oră, în orice caz una solidă și adecvată temei supuse cercetării. Un instrumentar demn de invidie, ce funcționează ireproșabil, așa încît autorul este în măsură să comenteze școlile Blajului, cu formele educative impuse aici, adică să infățișeze programele de studiu, manualele, bibliotecile, disciplinele propuse, relevînd de fiecare dată profesorii și elevii care, aici, mai mult decît oriunde, (în acel timp), au creat o operă de proporții naționale, o cultură ce se va dovedi călăuzitoare în momentele de ascensiune, dar și în acelea de regres pe care regiunea intracarpatică le-a traversat de-a lungul istoriei. Iacob Mărza ratasează astfel, chiar dacă nu accentuează întotdeauna acest lucru, sistemul educativ românesc aceluia european, monografia sa deschide posibilități interpretative nebănuite, sanse pentru comparații cu instituții asemănătoare din arealul est-central și sud-est european, după cum și o pertinentă redescoperire a dialogului cultural Orient-Occident, atît de frecvent întîlnit la cărturarii epocii. Importante sînt listele elevilor ce au urmat cursurile de la Blaj, numărul profesorilor și oamenilor de cultură formați în aceste școli, preocupările spirituale născute aici și care au avut un impact asupra întregii societăți românești.

Cartea lui Mărza este rezultatul unui studiu de durată, a unei benedictine munci de arhivă, în care excelează cercetarea de tip istorico-istoriografic, dublată permanent de una sociologică, ceea ce îl ajută la creionarea unui tablou veridic al mișcării spirituale a epocii. De aici și pînă la abordarea interferență-comparativă și sintetică a trecutului nu-i decît un pas. Și pentru că studiul lui I. Mărza nu este în afara infrastructurii, a așa-zisei circulații pedestre a umanității, întrevăd și posibila cuprindere totală de tip braudelian. Oricum însă, Școala și națiune este o carte de referință, una ce aduce lumină asupra unui timp al marilor deschideri.

Victor Neumann

Secvență din Evul Mediu românesc

O SIMPLĂ prezentare a cărții*) demonstrează că depășește nivelul ghidurilor ridicîndu-se la un nivel mai înalt. Scrierea începe printr-un Cuvînt introductiv semnat de conf. dr. Mircea Mușat. El are meritul de a ști să întegreze Dobrogea în circuitul valorilor civilizațiilor pontice, deschizînd astfel perspectiva lectorului asupra ponderii istorice reale a regiunii. Același Cuvînt introductiv are calitatea, rar întîlnită la o prefață, de a fi incitant, deschizînd gustul pentru citirea cărții.

Comparativ cu celelalte „Ghiduri” ale monumentelor istorice din Dobrogea, toate cu o valoare intrinsecă, lucrarea de față aduce un plus în primul rînd prin structură. Ea este alcătuită din două părți distincte: o scurtă trecere în revistă a istoriei Dobrogei în perioada cuprinsă între secolele al X-lea și al XV-lea, și o prezentare a monumentelor istorice ridicate de români în același interval de timp. Circumscrierea precisă a subiectului la un anumit interval temporal și la un tip de monumente, bine stabilit, permite celor doi autori — Corneliu Popa și

Gheorghe Daragiu — să aprofundeze în citeva puncte subiectul abordat. Și acest ultim aspect determină, prin caracterul său, mărirea interesului lucrării, care nu mai este un ghid general atotcuprinzător pentru toate epocile și orice fel de monument.

În partea istorică se urmărește cu atenție exclusiv ce rol istoric au avut românii pe pămîntul dobrogean. Poate ar fi fost utile mai multe nuanțări cînd s-a prezentat și discutat subcapitolul „Statele românești din Dobrogea în secolele al XIII-lea și al XIV-lea”. Ar fi fost de dorit o întindere mai mare a părții respective pentru discutarea mai profundă a unor ipoteze care pot apărea ca expuse prea categoric.

Un element aparte al prezentării istorice, arătînd temeritate științifică, îl constituie subcapitolul dedicat populației românești din Dobrogea. Ținînd seama de stadiul dezvoltării demografiei istorice în general și de cel al demografiei istorice dobrogeane, în special, această parte poate fi socotită ca una din lucrările de pionierat.

Monumentele istorice la rîndul lor sînt prezentate grupate pe patru mari trasee turistice care pornesc și se termină toate în Constanța. Al cincilea traseu turistic are ca obiect și spațiu zona gurilor Dunării, unde se propune un nebănuit „pe-riplu” arheologic. Descrierea fiecărui monument este făcută într-un limbaj viu,

atractiv, scoțîndu-se în relief ceea ce este esențial. Ar fi fost poate necesar să se facă unele raportări ale monumentelor dobrogeane la altele similare din spațiul pontic. Astfel valoarea lor ar fi fost evidențiată și mai mult.

Bibliografia, evidențiată prin notele finale — numai de informație, nu de comentarii — arată că esafodajul întregii cărți este solid. S-au utilizat de către cei doi autori toate lucrările de specialitate, de bază, care au permis ca și prezentările și discuțiile să fie la curent cu noutățile existente în momentul terminării scrierii. Fiînd numai note indicii, ele dau bibliografiei un caracter selectiv, dar nici nu se putea cere mai mult ținînd seama de dimensiunile și posibilitățile colecției.

În fine, nu trebuie să se uite excursul iconografic care însoțește cuvîntul scris. Ilustrația, cu grijă aleasă, sprijină convingător textul. Planurile monumentelor ajută totdeauna să se precizeze clar poziția, efortul constructiv, dimensiunile, de multe ori greu de sesizat pentru ochiul privitorului — drumet obisnuit.

Efortul celor doi autori, susținut de redactorul dr. Andrei Aricescu, a îmbogățit activitatea editorială cu o lucrare deosebit de utilă.

Dr. Radu-Ștefan Ciobanu

Polifonie romanescă

ALEXANDRA Indrieș a publicat până acum patru studii critice și două romane, **Cuția de chibrituri** (Cartea Românească) fiind cel de al treilea. Este un roman textualist, la modă, așadar, deși trebuie precizat că autoarea a premers cu cițiva ani buni actuale tendințe. Atât experiența ei critică (studiile sînt de semiotică literară) cit și aceea pe care o dezvăluie romanele diferă de cea a generației tinere. Este, pe de altă parte, evident că Alexandra Indrieș vine în literatură dinspre critică, deși a debutat (în 1973) cu un roman. Ea valorifică în roman observații teoretice făcute pe texte literare. **Cuția de chibrituri** are un puternic caracter experimental. Este un roman inteligent, atent construit, cu unele lucruri surprinzătoare, cu personaje ce se țin minte (lucru mai rar în proza de această factură), în pofida unor lungimi, care-l fac trenant, mai ales în a doua jumătate, și a unei complicări exagerate, tot acolo, a „aparaturii” tehnice.

Prima deosebită față de alte romane asemănătoare este transparența convenției adoptate. În loc să-l lase pe cititor să-și bată capul cu dezlegarea nodurilor (narrator, perspectivă etc.) autoarea comunică de la început lista „instanțelor narrative”. Ele sînt în număr de patru și procedează **à tour de rôle**, ca suveicile de la războaiele de țesut, împletind firele. (Războiul de țesut este el însuși o metaforă utilizată uneori în teoria textului). Care sînt aceste instanțe? Alexandra Indrieș o numește pe cea dintîi A.: „ochiul cu vedere fragmentară”. Aceasta seamănă bine cu perspectiva din noul roman francez al anilor 50-60, al lui Robbe-Grillet, de pildă, imitată și la noi de Nicolae Damian și de alții. „Eu nu sînt decît cel ce vede”, se autorecomandă inițial A., care nu e personaj, nici persoană, așadar nici ceva mai departe: „Sînt o voce narativă în formă de privire”. A doua definiție îl modifică intruciva statutul primar. În fond, A. vede nu doar suprafața lucrurilor, ci și interiorul lor și nu doar prezentul, ci și trecutul sau viitorul. Un singur lucru nu poate obține A.: să intervină în realitatea care-i cade sub ochi. E, așadar, un pur povestitor, fără funcții auctoriale, de regie, de scenariu. În fine, el nu are acces decît la evenimentele; explicațiile, motivele, scopurile îi scapă. A doua instanță este X.: „necunoscut în timpul liber”. Este cea mai simpatică dintre toate patru. X. reprezintă de fapt inițiala numelui (Xantipa) al unei tinere și frumoase femei, dactilografă la un mare institut de cercetări, care scrie un jurnal intim. Cu X. sîntem în romanul „Ionic” și psihologic. Următoarea inițială este K.: „tri(ș)or la poșta hazardului”. Acest K. este un personaj, aflat mereu în vecinătatea lui X. și a prietenilor ei, dar care nu joacă în narațiune decît rolul exterior al cuiva care pîndește, supraveghează și examinează faptele. Scotocind în pubelele blocului unde locuiește,

Alexandra Indrieș, **Cuția de chibrituri**, Editura Cartea Românească, 1987.

K. descoperă fel de fel de fol de hîrtie scrise, din care încearcă să alcătuiască un întreg; citind cărți cumpărate de la anticariat, cu sublinieri, caută, prin combinare, să alcătuiască mesaje. Ideea lui fiind că totul în lumea asta e un text fărîmițat ce poate fi recompus. K. procedează după metoda colajului. Nu ajunge însă la nici un rezultat. Ancheta lui „politistă” e înșelată de niște propoziții de manual ale cuiva care învață limba engleză (aluzie la prima piesă a lui Ionesco) și se pierde în conjecturi savante (foarte nostime și deștepte), dar zadarnice. (S-ar părea că formula colajului nu inspiră încredere autoarei, deși citeva felii groase din **Cuția de chibrituri** îi aparțin). Ultima instanță este O.: „o voce albă”. Aceasta a unui narator impersonal, de roman realist clasic, căruia i se dă însă nu o realitate, ci tot un text, mai exact imaginile, ilustrațiile unei povesti de dragoste, pe care el trebuie s-o spună în cuvinte.

Din colaborarea acestor „voci”, nu foarte democratică: partea leului și-o taie X. și O.) rezultă romanul Alexandrei Indrieș. El conține, în fond, două „romane” diferite, care se intersectează spre final, dar care sînt distincte și puteau rămîne așa fără să se schimbe mare lucru. Primul dintre ele este mai ingenios, dacă nu mai substanțial, mai captivant și are, în plus, meritul unui subiect perfect congruent cu modalitatea de construcție înțrebuțată. Din jurnalul Xantipei, din „ocheadele” lui A. și din colajele lui K. aflăm istoria unui grup de prieteni, cu toții mai mult sau mai puțin artiști, preocupați de problema găsirii unui criteriu de autentificare a originalității operelor plastice. Unul din ei este restaurator (Pompi), altul e fotograf, cu pasiunea trucajelor (Bebe), altul este o femeie care se ocupă de achiziții (Pupa), altul e un talent nativ în materia de depistare a falsurilor (Angela) și așa mai departe. Pompi și Bebe încearcă să deschidă o expoziție de „falsuri” (nu reușesc), din dorința de a-și patenta procedeele. Cel mai interesant este al lui Pompi, pictorul restaurator. El n-are iluzia că este un artist (un „haartist”, cum spune ironic): se mulțumește să fie un meserier, un profesionist, posesor al unei tehnici. Problema lui e tehnică: dacă, se întreabă el, Rembrandt poate fi imitat perfect, de ce n-ar putea fi imitată perfect și realitatea însăși, o cutie de chibrituri, bunăoară? Izbutește să facă o astfel de copie care să inducă în eroare pe toată lumea, mai puțin pe Angela și pe pisica Xantipei. Umorul e învederat. Dar Pompi, care la început are grijă să conserve în fiecare fals o mică inadvertență menită a-l dezvălui privitorului atent ori calificat, renunță la urmă la ea, provocînd o uriașă confuzie. Încet-încet, romanul acesta alunecă spre parabola filosofică (de felul **Maestrului și Margaretei**), căci numai diavolul poate perturba în asemenea măsură mersul real al realității, amestecînd lucrurile cu imaginile lor, originalul și copia, viața și ficțiunea. Nici alte detalii nu sînt întâmplătoare. De pildă faptul că X. este dactilografă: ea transcrie de asemenea un text preexis-

tent. Pe lângă problematica textualistă, care e cea mai interesantă, acest prim roman conține desigur și elemente de viață. Pupa este o mică parvenită și o ființă artificială, care ține casă deschisă în scopul de a-și mări sfera relațiilor utilizabile în afacerile ei (se pare bănoase) cu tablouri, Pompi e un „geniu”, lucid și abil, în meseria lui strict tehnică. Angela are o familie îngrozitoare (un tată tiran), de care reușește, s-ar zice, să scape la sfîrșit. Toate acestea sînt prezentate cu finețe psihologică, cu bune observații fizionomice (o specialitate a Alexandrei Indrieș) și cu destulă siguranță. Conlucrarea celor trei instanțe narrative care au un rol în acest prim roman este destul de îndeminate.

AL DOILEA „roman” e complet deosebit. El e narat de O., cu intervenții ale lui A. și K., dar fără consistența pe care aceste din urmă instanțe au dovedit-o în „romanul” anterior, al falsificatorilor. Se remarcă ușor că păstrarea „aparaturii” tehnice nu mai are aceeași utilitate. Te întrebi, destul de des, de ce autoarea n-a renunțat măcar la K. (rolul lui în primul roman era evident, dar aici n-are absolut nici unul). Ca să nu mai spun că nici ceea ce vede A. nu mai ajută cine știe ce la înaintarea subiectului, naratorul O. fiind un realist și impersonal flaubertian, așa încît tehnica privirii „din afară” a lui A. nu are fondul de contrast necesar ca să se distingă, cum se întimplă cînd fondul acesta îl oferea jurnalul psihologic al lui X.). Povestirea ca atare a lui O. este **à la manière de**: modelul îl oferă, să zicem, **Ana Roșculeț** sau oricare altă proză din anii 50. Un tînar muncitor este, îndată după naționalizare, însărcinat să se ocupe de o fabrică oarecare dintr-un oraș de provincie. Cunoaște acolo o fată pe care o ia de nevastă. Tînarul, Petre, are bosa invențiilor (vizibilă, în dublu exemplar, pe fruntea lui!), nu și cultura tehnică trebuitoare, dar, deocamdată, totul joacă în favoarea lui. Din păcate, neprijinit îndeajuns să învețe și cu un temperament violent, Petre, în loc să devină mare inventator, ajunge la închisoare, în urma unui conflict cu un inginer și, ieșind de acolo, pierde treptat contactul cu timpul, se ratează. Menajul lui cu Olimpia nu merge nici el, din motive de alt ordin, așa că, pînă la urmă, din promițătorul tînar de pe la 1948-1950 ajungem la înăcrutul bătrîn de prin 197... Romanul comportă o turnură parodică, mai mult ori mai puțin pronunțată, și, oricum, relația lui cu „modelul” este, nu numai conștientă, ci și reînnoită periodic de naratorul O., și de autoarea însăși, care alege tocmai această parte din roman ca să treacă fugăr prin scenă („Dar ce caut eu — chiar așa, fictivă, pseudonimă cum sînt, printre personajele mele?”). Intersecția acestui roman cu celălalt se produce prin intermediul unui personaj secundar acolo, anume soțul Pupei, mirobolantul inginer Iosu, căruia Petre îi reproșează că l-a sustras principala lui invenție. Nu e decît o neînțelegere, Petre nu semnează declarația contra inginerului cerută de o echipă de

teastași puși pe scandal și totul se încheie... fără să se încheie. Iosu putea fi, la rîndul lui, tratat în maniera unor cunoscuta personaje din romanele obsedantului deceniu, dar autoarea a preferat să-l idealizeze în băjocură: el e omul tînar și norocos, care, profitînd de o anumită perioadă, merge în sus, profesional, fără piedici și devine vedetă absolută. Opoziția Petre — Iosu nu mai trebuie explicată. Este, caricatural, aceea dintre generația de sacrificiu și aceea care a beneficiat de situația de după 1965. Unele modele sînt din Preda: „boala” subită a Olimpiei, la un moment dat, cînd pierde cheful de viață, mi-a amintit de un personaj din **Risipitorii**. Nu cred că e o întâmplare. În acest roman din texte, orice personaj sau scenă se poate baza pe un text preexistent. Nu le pot identifica pe toate, deși ar merita spre a demonstra măiestria autoarei.

Cu cîteva rezerve, pe care în parte le-am și făcut, **Cuția de chibrituri** este un roman semnificativ pentru înfățișarea respectivului gen la noi în deceniul din urmă. E un roman textualist sau al scriiturii, cu exacerbaria convenționalului, dar fără a pierde legătura cu viața. Cu destul umor (ca să fie perceput, e nevoie totuși ca cititorul să fie conștient de raporturile intertextuale: umorul noului roman este intertextual!), el are și calități de observație a oamenilor, a „cazurilor” etc. Totul fiind exploatat din unghiul textului, e normal ca pînă și fiziologiile să fie descrise în aceeași termeni: „Și în aceeași clipă am mai avut o revelație: expresia lui Bebe, cînd asistă la înmormîntări este ursuză. Repet în gînd cuvîntul ursuz, pînă cînd nu mai rămîne din el decît o neplăcută sugere a buzelor. Și acum știu exact: ceea ce se poate citi în ochii lui este ceea ce a mai rămas după ce tot sucul fad din cuvîntul ursuz a fost stors prin îndelungată morfologie”. E o dovadă de finețe, aceasta, și așa putea oferi și altele. Proza s-a împregnat de text, de scriitură, personajele din carne și oase sînt reale în măsura în care sînt scrise, psihologia nu există dacă nu există jurnalul intim etc. Multe din remarcile (puse de obicei pe seama lui K.) despre copie și original sînt subtile și ne rețin atenția ca atare. Plecînd de la un personaj din Julien Green („La copie était d'une fidélité hallucinante”), K. demonstrează într-o jumătate de pagină că „nu există copie după realitate”. Demonstrația e deplin logică. Pe deasupra, ea ne întoarce la preocuparea lui Pompi: putem imita doar alte imitații, nu realul însuși. Paradoxul falsificatorilor este întreg aici și creează cea mai captivantă intelectuală dintre laturile acestui bun roman: căci paradoxul imitației este, în definitiv, paradoxul artei.

Nicolae Manolescu

Un personaj dilematic



IN cea de a șasea sa carte, **Ultimul Mușatin**, Luminița Petru construiește un roman istoric pe coordonate mai puțin obișnuite. În mod frecvent, romanele de acest gen au ca personaje centrale voievozi sau domnitori care și-au conturat distinct personalitatea istorică, în bine sau în rău, numele lor avînd o anume rezonanță în cursul vremurilor. Explorînd însă trecutului istoric cu o viziune aparte, Luminița Petru își alege ca personaj central

Luminița Petru, **Ultimul Mușatin**, Editura Eminescu.

un domnitor prea puțin sau deloc ilustru, Ilias Alexandru, care a domnit aproape trei ani, între 1666 și 1668, în Moldova. În tratatele de istorie, numele acestuia abia e amintit, în trecut, fiind cel din urmă coborîtor din Ștefan cel Mare sau, cum îl denumește autoarea romanului, ultimul Mușatin. Deși nu face nici o precizare, este evident că Luminița Petru a avut ca premisă textul lui Ion Neculce din **Letopisețul Țării Moldovei**, în care se spune că „acest domn era bun țării și boierilor”, deși era născut și crescut la Tarigrad și nu știa românește, ci numai grecește, servindu-se de tâlmaci. Scenele inițiale ale romanului, înmormîntarea dezolantă a tatălui lui Ilias, care fusese mazil, și neașteptata lui călătînire ca domn al Moldovei, sînt preluate direct din letopisețul lui Ion Neculce.

Pornind de la sugestiile cronicarului, Luminița Petru a construit un roman istoric pe două direcții, care au însă și puncte convergente. Prima sa parte, mai interesantă și mai bine scrisă, are factura unui roman de analiză psihologică. Conducîndu-și tatăl pe ultimul drum, fără nici un alt însoțitor, Ilias retrăiește episoadele vieții sale de pînă atunci, sub novara unei măreții apuse, parcurgînd retrospectiv destulul care le-a fost hărăzit de la strălucirea domniei la umilinta sărăcie. Proiecția în trecut îl determină pe Ilias să se definească prin introspecție, prin autoanaliză, dezvăluindu-și deceptiile, anxietățile, renunțările la orice vis de mărire, resemnarea în sărăcie, ingenucherea în fața ad-

versităților. Cu toate acestea, situația dezolantă în care trăia nu-i alterase fondul sufletesc curat, neumbrit de nici o patimă, luminat de ideea cinstel și a dreptății. Ca dragoman al vizirului, stia toate vicleniile și abuzurile acestuia, ar fi putut să profite, ca să facă avere, dar prefera să rămînă onest și sărac. De aceea, cînd pe neașteptate este chemat la sultan și călătînit domn al Moldovei, Ilias înfînat depărtat de orice înfătuare, își păstrează calmul și convingerile interioare. Din această perspectivă, Ilias apare în primul rînd ca personaj literar și mai puțin ca personaj istoric, autoarea romanului prezentîndu-i trăirile și reacțiile sufletesti cu finețe analitică, punînd accentul îndeosebi pe structura sa psihologică, bîntuînd de întrebări, neliniști și resemnări.

Partea a doua a romanului are o altă factură. Înfațîșîndu-l pe Ilias ca domn al Moldovei, Luminița Petru tînde să construiască o frescă socială, diluată din păcate, pe alocuri de scene convenționale și idilice. Bine zugrăvit este, și aici, comportamentul lui Ilias, îndeosebi cel exterior, al acțiunii directe, concrete. Autoarea întreprinde subtile sondaje în psihologia sa, pentru a-i releva gîndurile bune cu care vine să domnească, dar îl prezintă și în contact nemijlocit cu realitățile, adesea dramatice, luînd apărarea celor umiliți și năpăstuiți, dornic să fie liniște și belșug în țară. El procedează cu aceeași modestie și cumpătare, dar mereu cu mîntea și cu sufletul încercate de întrebări: „Se înfațîșa înaltea boierilor

țării fără nici o apărare. Nu voia să trezească în ei vreun gînd rău. El venea cu binele. Nu să-și facă poftele sale, ci să implinească, cu sprîjinul tuturor, binele acestei țări, al oamenilor. Nu se voia temut de ei, ci iubit, boierilor, să nu le fie frică de nici o meteahnă a sa. Li se da pe mînă. Nu putea să nu cucerească astfel partea cea mai bună, mai nobilă și fără de care, gîndea Ilias țara nu s-ar fi putut ține. Pentru că asupra acestor pămînturi se abătuseră valuri de năvălitori, aici își stîrbiseră iataganele turcii. Statornicia e jertfă și români o aduceau mereu”. De bună seamă, ținînd cu oamenii dîn popor, Ilias nu putea fi pe placul boierilor, care începuseră să cîrtescă și să uneltească împotriva lui. Prin intrigile acestora, Ilias este, în cele din urmă, mazilul de Poarta Otomană. Servindu-se de un personaj de mai redusă dimensiune istorică, Luminița Petru a izbutit să recompuie drama interioară a unui om care parcurge drumul de la mîrire la decadență și invers, de la decadență la mîrire, ca apoi să reia același ciclu. Frîmîntările sale sufletesti sînt surprinse cu acuitate și redată echilibrat, cu sobrietate, conturîndu-ne un personaj viu, o natură cu adevărat dilematică.

Ca frescă socială și istorică, romanul e inegal, părțile lui reușite, sub acest aspect, fiind cele care prezintă vitregia și nestatornicia vremurilor și, implicit, a domniilor din veacurile apuse, cînd tronurile țării românești erau la cheremul Porții Otomane și al aventurierilor. Romanul e scris într-un stil expresiv, ușor arhaizat, presărat și cu unele turcisme, explicate însă în subsolul paginilor, întregînd cititorul în atmosfera specifică vremurilor evocate.

Teodor Vărgolici

Viață, poezie, istorie



LA începutul lunii mai 1947, revista „Contemporanul” publica în traducere un poem semnat Paul Celan; câteva săptămâni mai târziu, într-o altă revistă din București, „Agora”, ce avea să-și înceteze însă apariția după întiul număr, sub același nume erau tipărite trei poezii în limba germană.

Așa a intrat în circuitul public numele celui care avea să fie socotit, în deceniile următoare, cel mai profund poet german al epocii postbelice și unul dintre marii poeți europeni ai secolului.

Chiar dacă lucrurile sînt privite strict formal, tot nu este nici o exagerare să se spună că Paul Celan s-a „născut” literar la București: fie și numai pentru că aici, în acest oras, tinărul poet bucovinean Paul Antschel, originar din Cernăuți, și-a găsit și întrebuințat prima dată pseudonimul ce avea să devină celebru, provenit din metazele numelui său de familie transcris fonetic (Paul Ansel). Uimitorul lui înzestrare lirică fusese remarcată și apreciată la adevăratele ei proporții în cercurile literare bucureștene, înainte de a se fi făcut cunoscut în Occident. Cînd, în 1948, la un an după debutul său în România, lui Paul Celan i se publicau în revista vieneză „Plan” șaptesprezece poeme, acestea erau însoțite de un fragment dintr-o scrisoare adresată de Alfred Margul Sperber criticului Otto Basil, editorul publicației, prin care poetul bucureștean recomandă acestuia pe tinărul autor în termeni lipsiți de orice echivoc. „Fără a anticipa asupra judecării Dvs. competente — scria Sperber —, am totuși bucuria de a vă spune că Paul Celan este poetul peisajului nostru apusean-răsăritean, pe care l-am așteptat vreme de o jumătate de viață de om și care îmi răsplătește din plin această încredere. Celan a trăit exclusiv aici, în

România, într-un mediu lingvistic ne-german. Dar poezia lui dovedește cu strălucire că există un spirit luminat al limbii, care nu depinde de limbajul familiar de la gură la gură. Dintre toate manifestările generației mai tinere de poeți de limbă germană, opera lui are pentru mine strălucirea celei mai originale și mai neconfundabile; ea nu se dăruiește desigur cu ușurință cititorului, și îi cere sinceritate afectuoasă, pregătire și devotament... În ce mă privește, socot, cu modestie, că *Der Sand aus den Urnen* (titlul primei culegeri de versuri a lui Celan, în manuscris la acea dată — n.m., M.I.) este cea mai importantă carte de poezii din aceste ultime decenii, singurul pendant liric al operei lui Kafka”. Prin București, unde a stat aproape doi ani și jumătate (din vara anului 1945 pînă spre sfîrșitul anului 1947), Paul Celan nu a trecut ca un călător printr-o gară de tranzit.

Dar nu este numai atât. În cartea sa, intitulată *Paul Celan — Dimensiunea românească**, poetul, eseistul și traducătorul Petre Solomon, care i-a fost cel mai apropiat prieten în perioada bucureșteană, aduce lămuriri și informații alit de importante despre această epocă incertă și stîncosă senzație, cum scria Ov. S. Crohmăniceanu în urmă cu câteva luni („România literară” nr. 38, 17 sept. 1987). Tradusă în câteva limbi de circulație internațională, eventual tot la Editura Kriterion, cartea lui Petre Solomon poate schimba mult cursul exegezei celaniene, introducînd în circuitul discuțiilor date și aspecte pînă acum nevăzute.

NEFIIND o lucrare pur documentară, deși se bazează pe o documentație solidă și pusă în valoare cu meticulozitate, nici o carte de „amintiri”, deși componenta memorialistică este prezentă pretutindeni, *Paul Celan — Dimensiunea românească* este mai degrabă o scriere de factură eseistică, în care celor două planuri amintite, documentar și memorialistic, li se adaugă, într-o sinteză foarte personală, unul aplicat analitic, pătrunzător și subtil. Este un adevărat „roman critic”, dacă poate fi numită așa o modalitate ce se impune tot mai mult, ca o reacție polemică la un anumit terorism teoretic exercitat în numele unor „metode supreme”. În „argumentul” cărții sale, Petre Solomon se referă de altfel în mod explicit la pulverizarea literaturii prin „literarizarea” ei excesivă. El evocă o dezbaterie parizană despre poezia lui Paul Celan, în urma căreia a hotărît să-și scrie cartea („M-am jurat atunci să dau în vileag

* Petre Solomon, *Paul Celan — Dimensiunea românească*, Editura Kriterion, 1987.

ceea ce știu în legătură cu prietenul meu și să pun în circulație unele din textele pe care mi le-a lăsat în păstrare”). Ce anume s-a petrecut acolo, ne spune în cuvinte îndrjite însuși eseistul: „Ascultînd discuțiile purtate în jurul lui Paul Celan, încercam, dimpotrivă, senzația că nu poetul, ci exegeții săi practicau o «rostire teribilă și inumană». Nu e vorba aici de o condamnare în bloc a criticii zise «noi» și a adeptilor ei, de diverse orientări teoretice. Acest gen de critică are merite incontestabile și și-a dovedit în fel și chip valoarea și utilitatea. Dar, erijîndu-se în metodă supremă și unică de investigare, ea riscă să se rupă de sursa vitală a literaturii și să transforme operele literare în obiecte moarte și interșanjabile. Or, cînd e vorba de un poet de importanță lui Paul Celan, trebuie să se țină cont toamă de particularitatea, de unicitatea lui, care nu se reduce la limba, deși se exprimă și dăinuie prin el. Dacă este adevărat că singurul lucru care contează este opera, nu e mai puțin adevărat că această operă poartă amprenta indelebilă a autorului ei. A afirma, ca Jacques Derrida (și nu numai el), că totul lecturii trebuie să fie «deconstituirea» textului, pentru a degaja astfel o logică internă fără nici o legătură cu autorul, mi se pare totuna cu a tăgădui literatura în folosul unei «literarități» abstracte și derizorii”.

O îndrjire nu doar perfect motivată, ci și fecundă. Inscrisă în contextul critic mai larg al tendinței de „întoarcere a autorului” (în același „argument” este amintit și demersul lui Eugen Simion), cartea lui Petre Solomon tinde să restituie poeziei lui Paul Celan dimensiunea umană. Revelarea „anilor bucureșteni” ai poetului sub acest nobil semn se află.

PENTRU specialiști, acest volum va constitui cu siguranță un eveniment. Sub raportul contribuției istorico-literare, cartea lui Petre Solomon aduce clarificări și mărturii ce demonstrează în chip categoric marea însemnătate a perioadei bucureștene în evoluția poetică a lui Celan. Apropierea, cu altele adînci efecte, de suprarrealism, aici s-a produs: la Viena, unde poetul avea să stea doar șase luni înainte de a se stabili la Paris, această apropiere avea să fie continuată, nu inaugurată. Apoi, tot la București, Celan a scris în românește un număr deloc neglijabil de texte (șapte poezii, nouă poeme în proză și cinci traduceri din Kafka, reproduse toate la *addenda*) a căror analiză temeinică, întreprinsă de Petre Solomon, evidențiază că schimbările în poezia lui erau în curs înainte de plecarea spre Viena. Poate că ar fi fost necesară, deși în cadrele stabilite ale cărții nu intra, și o schițare a atmosferei

literare bucureștene, atît de marcată și în cazul unor scriitori români (Eusebiu Camilar, Iulian Vesper), ale căror particularități regionale își așteaptă încă exegeții; oricum — e o ipoteză — nu este cu totul exclus ca anumite trăsături ale poeziei lui Celan, de tinerete și de mai târziu, să-și aibă rădăcinile într-o foarte originală confluență de mentalități culturale diferite, de expresionism și magie folclorică, a cărei manifestare în literatura română se înregistrează către sfîrșitul anilor '30 și începutul anilor '40.

Dar cartea lui Petre Solomon nu este numai o „contribuție”; e, poate în primul rînd, o scriere emoționantă și fermecătoare, o *mărturie* despre forța poeziei și a prieteniei. În cei doi ani și jumătate cît a stat Paul Celan la București, Petre Solomon i-a fost, o confirmă și Ov. S. Crohmăniceanu, „prietenul cel mai apropiat”: „erau aproape nedespărțiți”, scrie criticul. Acum, Petre Solomon evocă atmosfera literară și culturală a Bucureștilor imediat postbelici, cu tot freacă înnoitor, cu acea tropicidă specifică de metropolă culturală europeană (vizite ale unor personalități străine, cărți și librării, spectacole, concerte, discuții și amuzamente în cercurile literarelor tineri etc.), iar această evocare justifică întru totul nostalgia pe care a păstrat-o Paul Celan pînă la sfîrșitul vieții capitalei României și oamenilor pe care i-a cunoscut aici. Abia ajuns la Viena, în primăvara lui 1948, Celan îi scria lui Petre Solomon: „Ce aş putea să-ți spun despre acest tărîm, de care mă întreb și care nu e tărîm, ci o rimă cu toate atribuțiile pe care le poate implica trecerea de la masculin la feminin plus pierderea capului? Petrică, frate, noi ăștia cu profilul mai mult sau mai puțin levantin (cum îți șade bine să-l definești) și cu un sejur mai mult sau mai puțin îndelungat (cum îmi permit să mă consolez) în orașul lui Matei Caragiale, suntem niște adevărați titani. Păcat de noi, Petrică, Păcat și de acel prea scurt anotimp căruia a fost al nostru, *cette belle saison des calembours*, care cine știe cînd va mai reveni...”. Este, această nostalgie a Bucureștilor și a prieteniei pe care, mărturisește Celan, doar aici a întîlnit-o, o permanență a corespondenței lui, altminteri dramatic rarefiată în condițiile înghețului din perioada „războiului rece”, cu Petre Solomon și Alfred Margul Sperber, asemenea reprodusă în *addenda* volumului.

Paul Celan — Dimensiunea românească este una dintre cele mai bune cărți de eseistică ale anului literar 1987, o carte destinată să aibă și un mare succes internațional. Îi merită cu prisosință.

Mircea Iorgulescu

VITRINA

■ **CORIN BIANU — Amiaza demiurgului** (Editura Eminescu). Plachetă de versuri, deschisă cu o profesiune de credință de cea mai limpede extracție modernistă, în care invocarea „categoriei negative” a tăcerii se face sub semnul grandios al majusculelor, autorul rezervîndu-și o calitate „penetrantistă” (cu un cuvînt lansat cîndva de Geo Bogza): „Atotputernică / Marca Tăcere ne stăpînește // M-am născut lîngă o margine instelată, / Sfîredel în carnea-i siderală // Așchii din trupul Marii Tăceri, / Cuvintele mele” (p. 5). Tăcerea va mai reveni de-a lungul paginilor, în același context de tensionată suferință a creației: „Tăcerea alcătuită din lacrimi” (p. 14), „În tăcere se forează la nesfîrșit / Ca într-o sferă fără margini. / În cuprinsul ei trupul meu se prăbușește / Tot mai mult și mai mult” (p. 16)... Ideea ar fi că poezia e „arderea fără de sfîrșit a poetului” (p. 69). Atmosfera și parte din simbolistica plachetei sînt blagiene (tăcerea, lumina, somnul etc.), autorul vîdînd propensiuni către meditația filosofantă: „Așa mă nînge și pe mine steaua, / Mă soarbe avid ochiul plecării. / Dar cum să-i pot găsi izvorul. / Cînd eu mă afl-nzăpezit în timp?” (p. 6). Insistența metaforică produce numeroase combinații insolite, precum acestea, între altele: „Orizontul [...] pătrunde-n orbite” (ibid.), „ochi încercănați de ore” (p. 7), „Gleznă mea calcă epave de clepsidră” (p. 8), „Mă

soarbe timpul ca un ochi de riu / În care moartea-si are lăcas încăpător” (p. 9), „Mi-e trupul o corabie / Cu marea înăuntru” (p. 32), „Mîinile mele ca două drapele / În rîndul cohortelor muncii” (p. 38), „imi disting în palmă / Incandescente riuri curgînd înspre azur” (p. 62), „În singele meu / Năluci se vor scalda” (p. 73) etc. Pe aceeași linie, autorul dovedește curajul definițiilor tranșante: „moartea este un aer / Pe care îl respirăm toți. / Fără alegere” (p. 13), „Lumina este un arbore” (p. 50) s.a.m.d. Apar și situații ingenuu-suprarrealiste: „Trupul meu, sămintă și rod, / Cădea-va, cînd va apune, de pe pod.” (p. 12), „O mantie de solzi acoperă / Planeta pe care mă afl” (p. 14), „Ca o picătură după picătură, / Căzînd implacabil / Pe creștelul capului / Curg din înalțuri / Asupra mea / Secunde” (p. 17), „Cu încălțările mersului / Prinse trainic la glezne, / Înaintez propulsat / De zumzetul de albine al uzinelor” (p. 39). Stilul nu se schimbă în textele despre patrie, industrie, istorie, tene tratate cu dezinvolura din următorul exemplu: „Te caut într-un tot / Patrie a mea. / Ogor de germinații / Și adăpost pentru orice vreme // Te caut în munți, / În aer, în visele oamenilor / În marile retorte încinse ale industriei” (p. 45).

■ **ANUAR DE LINGVISTICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ**, Tomul XXX—XXXI, 1985—1987, B. Istoria literară (Iași). Volum editat de Centrul de lingvistică, istorie literară și folclor de pe lîngă Universitatea „Al.I. Cuza” din Iași, sub îngrijirea unui colectiv condus de Vasile Arvinte, Dan Mănuță și Dragoș Moldovanu. Pe structura obișnuită a tomurilor Centrului, cel de față reunește și de astă-dată texte valoroase, „contribuții” pe teme de istorie și teorie literară, de literatură universală și comparată, folclor, pedagogie

filologică. Sînt trei sute de pagini compacte, din care o sută culese cu corp mic — un sumar, deci, foarte bogat (incluzînd și cîteva colaborări din afara Iașului), dispus astfel: sub titlul *Eminesciana* apar texte de Stănuța Crețu și Adrian Voica; *Studii* semnează Zhang Yushu din Beijing (despre Heine, în limba germană), Adela Hagiu (despre Eugen Ionescu, în limba franceză), Constantin Paiu (despre Iorga și „sensul teatrului”), Algeria Simola (despre G. Călinescu), Andrei Corbea (partea a doua a unui studiu asupra criticii tematice) și — în cîmpul folclorului și al culturii vechi — Ion H. Ciobotaru, Florin Bucescu și Viorel Birleanu, Lucia Ciros, Silvia Ciobotaru, V. Adăscăliței, Traian Cantemir; *Note și comentarii* diverse propun Traian Diaconescu, Gh. Sibechi, Tereza Petrescu, Gh. Șerban, Odette Cauffman; două articole, aparținînd lui Remus Zăstroiu și lui Florin Faifer, sînt extrase *Din „Dicționarul literaturii române”* (la al cărui volum doi se lucrează); Constantin Parfene se menține sub genericul *Literatură și școală*; iar la *Critică și bibliografie* apar un mare număr de recenzii la volume și reviste românești și străine, într-o paletă de preocupări vîdînd o remarcabilă cuprindere culturală (semnează, între alții, Ioan Holban, Florin Faifer, Dan Mănuță, Andrei Corbea, Magda Jeanrenaud, Cătălina Velulescu, Roxana Sorescu). Tînuta *Anuarului* probează încă o dată profesionalismul cercetătorilor de la centrul ieșean, „contribuția” lor globală la exegeza literară actuală neputînd fi ignorată.

■ **CRISTIAN VELESCU — Poeme** (Editura Eminescu). După două volume de proză — *Călătorii neobișnuite* (Ed. Facla, 1981) și *Strania pățanie a unui virtuoz* (Ed. Eminescu, 1984) — autorul tre-

ce la versuri, propunînd douăzeci și șapte de texte cuprinse în treizeci și opt de pagini. Placheta uzează de o manieră gravă, ceremonială, cu permanentă tentație spre speculativ și filosofic. Poezia apare ca o misiune înaltă: „Oh, dacă n-ar fi datoria aceasta, să cînt / să cînt!” (p. 5). Aerul de ansamblu e livresc, cultic, vîdînd preocuparea nu pentru expresivitatea imediată, ci pentru grandoarea adîncă a sensurilor, ca în următorul exemplu: „Dormind în flăcără simț uneori cum mă tresăltă / Un gînd ca o murire prealant-cugetătoare / Ce mi dă ocol. / Sau e zumzetu-i tăcut, aspru-n încordarea începutului? / Astăzi fiecare își este sieși zeu / După cum fiecare știe singur, cînd vrea. / Lumii... din creștet să și-o deznoadă. / Biruitor!” etc. (p. 9). În consecință, metaforismul are un aspect abstracționist, precum în aceste mostre: „Sălbatic se ciocnește privighetoarea / De propriu-i cînt (p. 5), „Curg spre matricea neliniștii” (p. 6), „Ca niște miei purpurii alergînd pe zăpezi l-am zărit! / MOZART și multiplica asemenea ecoului.” (p. 7), „Ci de adînc stă cuibărită cerneala / În creierul unui om?” (p. 8), „cas: noastră de dincolo de / CUVINT / Solie ancorată-n neant” (p. 23), „În miez de tăcere stă tănuț sursa auzului” (p. 24), „mi se face toamnă înapoia cuvintelor (p. 25), s.a.m.d. În ultimele treisprezece poeme, mai scurte, se renunță la majusculele inițialelor de vers, nelipsite pînă atunci. Autorului îi reușesc unele notații mai concentrate, unde imaginația produce cite o schiță grațioasă: „În dulapur vesela se face tot mai subțire / Și mă transparentă. Fragilă precum amurgul. Acesta insingurat!” (p. 11).

Lector

Fragmentarium clujean

Memorialistică



țelept, Mircea Prîșcu, Gh. Serban, Romulus Demetrescu) ori a profesorilor de la Facultatea de Drept (Gh. Cătuneanu, Casiu Manu, Traian Pop etc). Nu lipsesc, desigur, nici notele critice, aspectele umoristice, dar țelul suprem al memorialistului este de a resuscita euforia românească, elanul cu care profesorii și elevii căutau în acei ani să ștergă de pe fruntea Clujului încredințările de odinioară, imprimându-i pecetea creativității și umanismului nostru.

Odată cu școlile, profesorii, excursiile, plimbările în parc, balurile, Stanca reconstituie o atmosferă, o mentalitate, imprimând, pe alocuri, acestor retro-reportaje trăniciose literare. Alături de ei redevenim adolescenți, ori tineri studenți sfioși la balul patronat de tanti Olivia, soția primarului, regretând că nu am cunoscut și noi aitea „drăgălașe” și „superbe” fete (epitete frecvente la autor) cu nume răsunătoare ca Minerva, Romana, Hortensia etc. Ne dăm seama că multe din aceste darnice complimente sînt reminiscențe ale unor iluzii tinerești ori adicțiuni ale virstei, dar important nu este aici adevărul, importantă este capacitatea autorului de a se reconecta cu trecutul, de a ne contamina și pe noi și de a ne reinstala în Clujul acelor ani. Ani în care a fost testată capacitatea noastră de a detrona o mentalitate medievală, de a crea instituții, de a educa tineretul în spirit contemporan. Autorul insistă asupra formației umaniste în liceele de atunci, asupra ponderii lingvistice și educative a latinei, a formării de caractere, iar la Facultate, asupra rolului studenției din centrul Cluj în afirmarea românească, precum aplicarea unei plăci de bronz la statuia lui Matei Corvinul cu inscripția: „Învingător pretutindeni, învins numai la Baia de propriul său neam...”, participarea la campania antirevizionistă ori inițierea Micii Antante studențești. Era perioada cînd conducerea centrului universitar nu fusese încă aservită unor țeluri partizanice, cînd prevalau interesele generale și profesionale.

Cronicar muzical (Stanca urmasa și pianul la Conservator), teatral, (făcuse multă vreme figurație), autorul inventariază și comentează repertoriul unor instituții ca Opera Română, Teatrul Național, permițindu-ne o apropiere de istoria acestora și mai ales de interpretării ce s-au afirmat la Cluj. Nu toți au avut talia și faima unui Traian Grozăvescu, Popovici-Bayreuth ori ale unor artiști ca Lya Pop, Aca de Barbu, Ana Rozsa-Vasilii dar întregul personal a contribuit la afirmarea virtuozităților muzicale ale poporului nostru. În numai șapte stagioni, sub conducerea avizată a lui Popovici-Bayreuth, opera avea la activul său 30 de premiere, incluzînd

creații de primă mărime și atrăgînd la spectacole și pe concetățenii de altă naționalitate. Au fost încurajați, în paralel, compozitorii români, din portofoliul cărora au fost puse în scenă în cele două decenii nu mai puțin de 14 opere. Făcînd probabil apel la propriile cronici muzicale, autorul șterge praful uitării de pe numele unor interpreți, care, într-o epocă fără mijloacele tehnice de azi nu răzbiseră nici măcar pînă în Capitală — presa rămînd, astfel, unicul martor al unor creații ce au incintat atunci publicul local. Cronicarul subliniază ideea de emulație cu Capitala, cu alte centre muzicale europene, prezentă în permanență la Cluj. Începînd din 1935, Stanca intră în presă ca redactor la „Națiunea Română”, organ al Partidului Liberal, aflat la putere, avînd și sarcina de cronicar teatral. Pînă la această dată, în cele 15 stagioni anterioare, se reprezentaseră la Cluj 288 de piese făcîndu-se apel la aceeași actori al căror număr varia între 40—50. Se înțelege că, în aceste condiții, cronicarul trebuia să implice considerațiile estetice cu realitatea obiectivă pentru a nu nedreptăți pe unii actori, mai în vîrstă, puși în situația de a juca un rol de tînăr înaripat sau, pe alții, siliți să-și adapteze săptămînal temperamentul la rolul diametral opus, să învețe alte și alte roluri iar uneori să facă și regie. Se citează astfel cazul unor actori care într-o stagione de 7 luni au jucat în 8 și, respectiv, 10 piese. Aceasta pentru a sublinia risipa de energie, entuziasmul și dăruirea personalului Thallei clujean.

Stanca reia — și bine face — opiniile sale asupra pieselor și interpretărilor din perioada cînd era titularul cronicii. Din această rememorare cititorii află că actori și regizori de seamă ca St. Braborescu, Neamțu-Ottonel, N. Sireteanu, Titus Laptes, Sică Alexandrescu etc. s-au afirmat mai tîrziu la Cluj; că Victor Păpilian, ca director prin 1936—37, a inaugurat matinee cu spectacole experimentale precedate de expuneri și exemplificări despre autorii moderni puși în scenă, că s-a încercat lansarea unor tineri autori români etc. Acest capitol („Anii de teatru”), ca și cel anterior („Anii de muzică”), se constituie, prin bogăția informațiilor, pertiniența comentariilor, într-o contribuție la istoria muzicii și a teatrului românesc.

ULTIMUL capitol, „Anii de presă”, se axează pe activitatea și atmosfera din redacțiile publicațiilor „Națiunea Română” (1935—38) și „Tribuna” (1938—40). De un cert interes pentru istoria literară și artistică sînt paginile speciale de simbăta, de la „Națiunea Română”, intitulate „Picături de cerneală”, care au avut în

epocă meritul ca în cele 70 de numere să grupeze condeleri tineri și vîrstnici, fără a ține seama de orientarea lor politică — deși era vorba de un oficios liberal. Din păcate, Stanca se mărginește aici la consemnarea fugitivă a unor nume de colaboratori fără a da exemple pregnante, citate, din ceea ce poate fi valorificat peste ani și fără a urmări evoluția tinerilor de atunci. Aici, ca și în relevarea activității de la „Tribuna”, autorul se arată interesat mai mult de portretele personalului redacțional: Petre Moldovan, C.S. Anderco, Virgil Enescu; Liviu Hulea, Tiberiu Rebreanu, Em. Bocșa-Mălin, G. Sbrăcea, Gh. Stoica etc.

Irelevantă ni se pare ancheta despre „Spiritualizarea tineretului” intrucît majoritatea personalităților universitare chestionate, ori nu aveau soluții, ori ezitau să pună punctul pe l. **Fragmentarium-ul** lui Stanca (pentru publicarea căruiua editura clujeană se poate felicita, nu însă și pentru numeroasele greșeli de tipar ori dezacorduri scăpate la corectură) — se incheie cu despărțirea sfîșietoare de Cluj în urma Diktatului de la Viena și un „Epilog” în care autorul aruncă o privire asupra nollor promoții de scriitori ce-și desfășoară activitatea în capitala Transilvaniei de azi. Tabloul realizat de la distanță și — fatal — impresionist și incomplet.

O carte care depășește semnificația unei simple întîlniri cu anii tineretii prin interferarea pașilor autorului cu viața nollor instituții create la Cluj, cu elanul generat de marea Unire. În numai două decenii, Clujul s-a transformat dintr-un burg modest într-o metropolă a culturii noastre, unde veniseră să officieze E. Racovița, V. Pârvan, S. Pușcariu, Emm. de Marlonne, I. Hațieganu etc. Iar la Teatru și Operă se afirmaseră mari personalități. Deschis prieteniei și inițiativelor, cu o largă capacitate de polarizare, dispus să propulzeze noul, memorialistul poate privi împăcat spre „fragmentul” clujean de ieri ce-l aparține, deși ca mulți dn generația sa, nu lasă opere pe măsura aspirațiilor și posibilităților de care a dat dovadă. Dar nu sînt vremile supt om! Patriotismul ardent, formația bogată, tonicitatea alternînd cu bonomia, cu episoadele anecdotice, căldura umană pe care o degajă, unele realizări expresive notabile fac din **Fragmentarium** o carte la temperatura epocii, a euforiei primilor noștri pași după Unire în capitala Transilvaniei. Și cine ar crede că autorul e un octogenar ?!

Gabriel Tepelea

ORIGINAR dintr-o familie de cărturari și scriitori (tatăl, Sebastian, colaborator al „Luceafărului” de la Pesta; unchiul, Dominic, prozator; fratele, Radu, binecunoscut poet și dramaturg), Horia Stanca, gazetar de vocație, a avut posibilitatea să privească din stalul intii noua viață a Clujului în perioada sa de transformare dintr-o capitală a grofilor și opresiunii în aceea de citadelă a culturii și științei românești. Am mai întîlnit evocări parțiale ale acestei efervescente în legătură cu Universitatea și Muzeul Limbii Române (S. Pușcariu), cu teatru (A. Buteanu), dar ceea ce conferă o notă distinctă paginilor lui Stanca este faptul că el a crescut odată cu Clujul nou, cu liceele, Universitatea, Teatrul, Opera și publicațiile ce apăreau atunci în capitala Transilvaniei, fiind un produs al acestora. Iată-l pe memorialist descinzînd în 1922, la 13 ani, din Sebeșul natal, în Clujul ce nu număra atunci mai mult de 40 000 locuitori, cu casele din centru neîncăpătoare pentru iureșul de viață înnoitoare, asistînd la supraetajarea unor imobile ori la construcția febrilă a altora noi, în cartierele cu iz rural. Și după o viziune panoramică a vechiului oraș, cu relicvele sale istorice și urbanistice — necesare pentru o comparație cu ceea ce am fărit noi acolo pînă la Diktatul de la Viena —, autorul se oprește cu emoție la anii de liceu și facultate, dovedind valențe portretistice în creionarea unor figuri de dascăli ce au ilustrat viața liceului „Gh. Barițiu” (Al. Ciura, directorul și scriitorul, Moș Nicoară, latinistul bonom și in-

Horia Stanca, **Fragmentarium clujean**, Editura Dacia, 1987.

Promoția '70

Singurătatea ca destin

● **OLTEA ALEXANDRU** (n. 1930): *Racul* (1970), *Veghea bătrinel Gall* (1973), *Macii din preajma nopții* (1973), *Casa Emilianei* (1975), *Sertarul cu medalii* (1979), *Cărarea cea îngustă* (1983). O incandescentă memorie afectivă este sursa dintii a romanelor scrise, după un debut întîrziat, de Oltea Alexandru, sursă și, în același timp, element de strategie narativă prezent în toate, mai mult sau mai puțin fatis, activ deopotrivă la nivelul personajelor și la nivelul vocii auctoriale, recunoscut chiar ca reper de poetică romanescă într-una din mărturisirile de aspect teoretic incluse în *Sertarul cu medalii*: „Foarte ciudată această continuitate a memoriei, această datorie a redescoperirii ei, mai bine zis, ce mi se impune de la o vreme, de cînd eu însămi încep să accept umbra uitării de mine. Poate sună pretențios: **continuitatea memoriei**, deoarece nu pot să certific totodată și autenticitatea ei. Nu pot să jur că nu am transfigurat unele fapte sau date sau împrejurări — nu din rea-credință ori intenție disimulată, ci numai din nepricepere. Din nețărare directă în timp și loc, mulțumindu-mă doar cu reverberațiile aceluia difuz continent de rememorări, deopotrivă afective și raționale, determinîndu-mi clipa prezentă: un **trecut-trăind**, cu neputință de înlăturat și fără intrerupere prezent. Uriașă acumularea de percepții, impresii, amintiri, frînturi disparate de povestiri auzite cîndva, intuite și recompuse altcîndva, imagini și reprezentări suprapuse gîndirii, emotivității proprii — totul însă aparținînd altor trăiri, străine și nu chiar străine — însușite ori moștenite de mine pe neștiute, pe nevrute... păstrate însă, aduse pînă acum, devenite una cu mine, ale mele adică... Realitatea aceea a lor — transmisă numai prin cuvînt, neprimită de-a dreptul prin ochi și simțire — se aseamănă cumva cu o sămîntă miraculoasă: cuvîntul rodește, lumea cuprînsă în el devenind vie și văzută, ca din nou, gestul de a o închide în bobul cuvîntu-

lui, pentru a o rostogoli mai departe, prin vreme; mirajul magic al cuvîntului purtător de lumi, închizînd și desfăcînd din el însuși lumea”; ce denotă această cam confuză și nu prea bine scrisă „profesiune de credință”, dîncolo de vechea idee a taumatologiei prin care se edifică literatura, este un interes nemimat pentru motivarea unui mod de înțelegere și, implicit, de practicare a scrisului, floare rară în peisajul autohton; pentru asta am citat în extenso, cu toate că valoarea propriu-zis teoretică a mărturisirii e neglijabilă. Paradoxal sau, cel puțin, surprinzător este că prodigioasa memorie afectivă a prozatoarei, restituind și reconstituind tablouri aglomerate și legate organic între ele, construiește cu obstinție variante epice ale unei singure, obsesive, teme: singurătatea. Mulțimea de existențe individuale ce-și deapănă firul în romanele ei, într-o aparentă țesătură comunicativă este, de fapt, o mulțime de singurătăți, biografiate amănunțit și divers, cu finețe a detaliului semnificativ și, mai ales, cu fler psihologic în conturarea ipostazelor specifice. În pofida clișeului romantic al tăcerii, imobilității și deprimării, la Oltea Alexandru singurătatea e zgomotoasă, dinamică și robustă. Grație memoriei atotscotoitoare, precum și — fără îndoială — unei predispoziții personale spre reverie, singurătatea are în cărțile ei un statut de Destin, al cărui mister sporește pe măsură ce i se deconspiră motivele și implicațiile; uneori explicit, de cele mai multe ori subtextual, ea este aproape un personaj care se exprimă prin vorbele și gesturile altora, un personaj de ambe sexe și de orice vîrstă, cu o anume preferință, totuși, pentru feminin și bătrînețe, dar numai în ce privește perspectiva naratologică, altmînter, cum spunea, singurătatea e Destinul personajelor iar nu o împrejurare trecătoare a vieții lor. Tentația psihologistă e mare într-o astfel de proză a inconfortului existențial, favorizată și de maniera retrospectivă impusă discursului epic de

prea-plinul memoriei afective, iar prozatoarea n-a ezitat să și-o asume ca pe un mijloc, fie și riscant, fără de care materia narată nu și-ar dezvălui structura de adîncime.

INCA din *Veghea bătrinel doamne Gall* se întrevădea intenția de sondare a singurătății ca dat numai că, probabil indecisă în privința modelului de construcție romanescă, autoarea a apelat la un artificiu cu funcțiune de pretext și, în egală măsură, cale de acces la sintagmele insingurării: dialogul întins pe multe zile între bătrîna Gall și o femeie matură, dialog în care sînt evocate fiicele bătrînei, trei la număr, dintre care una, Atena, a fost o vreme colocatarea partenerii de conversație; mai interesantă decît retrospectiva rezultată din jocul evocativ al protagonistei este intuiția complementarității timpului real și al celui fictiv, ilustrată prin tactica bătrînei Gall de a-și aminti anumite întîmplări din viața familiei, respectiv a fiicelor ei, și de a-i cere apoi partenerii de dialog să propună ea însăși ipostaze posibile din existența acestora, prin efort de imaginație ca într-un fel de calcul al probabilităților bazat pe revelarea esențialului psihologic și comportamental. O variantă a temei singurătății găsim în *Macii din preajma nopții*, de data asta privirea analitică oprindu-se nu doar asupra individului ci și asupra grupului de indivizi, singurătatea fiind aici mai puțin un sinonim al Destinului cit un efect al inadapării conjuncturale și al ratării; ea e, totodată, elementul afectiv care leagă laolaltă mai multe personaje de vîrstă, profesioni și aspirații diferite; din grup face parte și o sculptoriță epuizată care, întîlnindu-și întîmplător o prietenă din copilărie, acum acțiivă de provincie dezabuzată, deci tot o singurătate probabilă, o atrage în scopuri terapeutice în grupul de oameni aparent vitali și epicureici; singurătățile insumate ale grupului sînt examinate fără prejudecăți și complexe,

ochiul atent al scriitoarei descifrînd în forfoteala magmatică a lumii acesteia forța instinctuală de captare, prin travestiri și iluzionări, a solitudinii care năpîrlește, își dă adică jos coaja de împrejurare-efect al ratării existențiale pentru a îmbrăca haina destinului.

Nicăieri nu e mai bine tratată epic tema singurătății ca în *Casa Emilianei*, cartea de vîrf a scriitoarei, veritabilă monografie a singurătății ca destin; Maria, o femeie de patruzeci de ani, ascunde sotului și copiilor boala incurabilă de care suferă pînă în clipa cînd sfîrsitul devine o chestiune de minute; Gligor, soțul ei, un arheolog realizat, își descoperă, întorcîndu-se reflexiv asupra propriei vieți, uriașă singurătate care-i însoțise pas cu pas împlinirea profesională și socială: Emiliană, mama lui Gligor, are, la optzeci de ani, conștiința clară a singurătății funciare care i-a sprijinit o viață personalitate făcută din autoritate maternă, devotiuune familială, altruism și generozitate; Jana, sora mai mică a Mariei, arhitectă trecută de treizeci și cinci de ani, resimte singurătatea ca pe un efect al eșecului matrimonial și al mediocrității profesionale; așadar, de la aceasta din urmă sore Maria, toate ipostazele singurătății se oferă cititorului: singurătatea ca rezultat al unor conjuncturi nefecite (Jana), ca destin ignorat și conștientizat tardiv prin revelație (Gligor), ca destin asumat și trăit cu demnitate (Emiliana) și ca destin încheiat tragic (Maria); departe de orice accent melodramatic, întîmplările din casa Emilianei, cu tot evantaiul introspecțiilor și retrospectiilor, cu prisosul (pe alocuri) psihologizant, divulgă realist și acut complexitatea unuia din cele mai încărcate de miez stări ale umanului, foarte bine pusă în pagină epică prin alternarea de tip faulknerian a personajelor cu rol de narator. *Sertarul cu medalii* și *Cărarea cea îngustă* reprezintă o încercare de schimbare nu atît a temei predilecte cit a decoreului epic, amplificat în primul roman la scara unei istorii de cinci decenii (cu o apăsată și explicită tendință de roman biografic; de altfel, e prezentat ca prim volum dintr-un ciclu epic) și transferat în rememorare pură în al doilea (cu, iarăși, o tendință de divagație poetică și calofilă).

Laurențiu Ulici



„La răspintiile culturii române veghează, ca și odinioară, degetul lui de lumină: pe aici e drumul”.

E. LOVINESCU

INTR-UN articol din 1890, scris la moartea lui Leon Negruzzi, junimist din prima generație, Titu Maiorescu s-a simțit îndemnat să dea, sub imboldul unui sentiment nostalgic, o pagină de evocare a „Junimii din Iași”, pagină afectivă dar și de indirectă sintetizare, după ani, a trăsăturilor spiritului junimist, cu deosebire prețioasă tocmai pentru faptul că venea de la el.

„Junimea din Iași a fost — și acum putem vorbi de ea ca de un lucru trecut — o adunare privată de iubitori ai literaturii și ai științei, de iubitori sinceri. Din întimplare, cei dintii membri ai ei s-au găsit a fi înzestrați cu cunoștințe destul de felurite, fiecare după studiile și după gusturile sale, încât să se poată completa unii pe alții și totodată să se poată înțelege. Discuțiile cele mai animate, însă fără niciun amestec de interese personale, i-au apropiat și i-au împrietenit, atrăgând în cetel pe înțeles pe mulți alții, a căror dispoziție de spirit îi făcea accesibili la asemenea cercetări adeseori abstracte. În primii ani ai acelor întruniri intime s-a urmărit cu stăruință cetirea mai tuturor operelor literaturii române de până atunci, bune-rele cum erau, și pe temeiul unor asemenea cetiri se iscau discuțiile: observări critice, încercări de stabilire a unui teren comun de înțelegere, teorii conduse la extrem și apoi limitate spre o aplicare mai firească, expuneri științifice despre estetică, despre limbă, despre scriere, despre multe alte obiecte ale gândirii omenești — căci științele se înrudesesc [...], totdeauna libere, adeseori îndrăznețe, de regulă vesele, niciodată personale, sau meschine, sau inveninate. Și se formase astfel o atmosferă de preocupări curate intelectuale, care fără voie și pe nesimțite ajunseser a stăpîni pe toți, așa încît orele petrecute odată pe săptămână la Junimea steteau în cel mai mare contrast cu viața de toate zilele, erau o lume aparte, un vis al inteligenței libere înălțat deasupra trivialităților reale. Și așa de intensiv și așa de puternic lucra această atmosferă asupra celor ce o respirau, încît forma ea însăși o legătură între ei și-i armoniza pe toți pentru timpul citit dăru, pe unii pentru toată viața lor.”

Sugestivul tablou, nimbă de melancolie, reprojetează fenomenul junimist în aproape toate elementele lui alcătuitoare. În atitudinea generală: spirit rațional, luciditate, spirit critic aplicat fără discriminare, separarea preocupării intelectuale de sfera intereselor practice, considerarea științelor în acțiunea lor convergentă („științele se înrudesesc”). În obiectivele succesive pe care Junimea și le-a fixat: trierea operelor literare românești de până atunci și judecarea lor dreaptă din unghiul valorii, intervenția în chestiunile limbii, ale scrierii, preocuparea de estetică și de alte discipline fără de a căror fundamentare nu se putea concepe un progres cultural real. În fine, în aspectele de ambianță morală și de comportament uman de la Junimea: sinceritate, tranșanță, exprimare desăvîrșită liberă a convingerilor, civilitate, spirit colocial și cordial („...totdeauna libere, adeseori îndrăznețe, de regulă vesele, niciodată personale, sau meschine, sau inveninate”).

Retrospectiva ajunge și la protagoniști, rechemată de fluxul amintirii în perechi antitetice — „...tăcutul Tasu cu vorbărețul Ianov, viul cugetător Conta cu poligraful Xenopol, exactul Melic cu „volințirul” Chibici, amarul critic Panu cu blîndul Lambrior, anecdotistul Caraiani cu teoreticul Missir, bunul „papa” Culiianu cu epigramaticul Cuza, izbucnitorul Philippide „Hurul” cu blajinul Miron Pompilie, super-

gingașul Volenti cu filologul Burla, popularul Slavici cu rafinatul Naum, înaltul visător Eminescu cu nemilosul observator Caragiale, și alții și alții” — pentru a pune desigur în vie lumină, odată mai mult, capacitatea de liant spiritual a vechii Junimi, performanța ei uimitoare de a fi strîns lăolaltă oameni atât de feluriti, ca medii de proveniență, ca profesioni, ca temperament și instrucție, canalizîndu-le resursele sufletești și înzestrările intelectuale, de altfel de diferite fakturi, către slujirea acelorași valori și țeluri.

Acestea fuseseră însă cîndva, în urmă cu un sfert de secol, iar la 1890, Maiorescu, reformulînd adagiul villonesc, se vedea îndreptățit să se întrebe: „Unde sînt aceste timpuri și unde sînt acești oameni!”

Are și un răspuns, o concluzie cu valabilitate mai largă: „A venit realitatea practică, au venit cerințele vieții publice și i-au aruncat în diferite sfere de acțiune. Iar unde începe acțiunea încetează răgazul contemplativ.”

„Un vis al inteligenței libere” spusese Maiorescu în același text, inspirată, memorabilă definiție a spiritului vechii Junimi, dată de omul care fusese principala constructor și promotor al acestui spirit. Un vis totuși, o proiecție ideală, prea repede destrămată de concurența dură a vieții practice, cum era determinat Maiorescu să observe, cu amărăciune abia ascunsă, la 1890.

Dar, bineînțeles, ce regreta Maiorescu la acea dată era spulberarea unei atmosfere, a unei ambianțe omenești unice, irecuperabilă altfel decît prin demersul amintirii, iar nu faptul că lucrarea spirituală a Junimii, desfășurată multiplu, s-ar fi pierdut și ea fără urme. Nici nu era așa. Dintre vechii junimiști, într-adevăr, mulți dispăruseră fizic, și chiar dintre cei mari (Eminescu, Creangă), alții, și printre aceștia Maiorescu însuși, se dedicaseră preponderent profesiunilor practice, politici, așadar „acțiunii” care îi făcea inaccesibili, acum, „răgazului contemplativ”. Efortul lor însă, coalizat, din anii evocați de Maiorescu, edificase valori durabile, fundamentale, contribuînd hotărîtor la scoaterea din confuzie a culturii române, la asezarea ei pe calea de evoluție normală.

„Unde începe acțiunea încetează răgazul contemplativ”, conchidea Maiorescu în linia acțiunii sale ferm dissociatoare, enunțată prima oară în *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* și urmată fără abatere de atunci. Desparte strict așadar preocupările practice (cîmpul acțiunii) de acelea „curat intelectuale” (cîmpul contemplativității), incompatibile prin natura lor. Pe acest separaționism, raportat la specificul artei, se întemeiaseră demersul maioreșcian capital de autonomizare a esteticului. Acțiunea cobora arta în sfera practicii, corupînd-o pînă la anulare căci o antrena către scopuri care nu erau ale ei. Contemplativitatea o înălța la condiția sa proprie de realitate autonomă.

Conotația negativă, să-i spunem astfel, dată în textul maioreșcian acțiunii trebuie raportată, desigur, la intelusul special conferit aici termenului. Acțiune, adică angajare exclusivă în realitatea practică, opusă idealității, spiritualului, realitatea „intereselor egoismului zilnic” de care criticul vorbește în *Comediile d-lui Caragiale*. Terenul omului „activ”, cu alte cuvinte, iar nu „reflexiv”.

Altfel, în accepția mai cuprinzătoare a noțiunii, acțiunea fusese un mod esențial de afirmare a Junimii și atunci cînd Maiorescu, în evocarea amintită, apăsa pe ideea de retragere și detașare („...steteau în cel mai mare contrast cu viața de toate zilele, erau o lume aparte, un vis al inteligenței libere înălțat deasupra trivialităților reale”) el înfățișa o ipostază. Era însă și cealaltă: Junimea ca grupare ofensivă inițiatore de mari campanii, angajată în confruntări aspre, în polemici,

„UN VIS AL INTELIGE

în lupte purtate pe atitea planuri pentru a impune o ideologie estetică și un stil în cultură. Mai potrivit este să spunem că acțiunea și contemplativitatea erau ipostaze succesive în existența Junimii. Iar și mai aproape de adevăr vom fi spunînd că acțiunea era ipostaza pregătitoare a „răgazului contemplativ”, că acesta din urmă era, în multe privințe, un efect, un rezultat al acțiunii. Mai mult decît atât: nu o dată „realitatea practică” era „folosită” de junimiști, pusă la contribuție, convertită să contribuie la înfăptuirea mobilurilor de esență „curat intelectuală”. Ministeriatele, prezența în Cameră, în ierarhia școlilor, în diferite alte instituții, pozițiile deținute în presă, acestea și atitea altele la fel, care țineau, totuși, de lotul „realității practice” deveneau eficiente pirghii ale acțiunii lor ideologice și culturale. După cum tot adevărat este că din aceeași direcție, a realității practice, răsăriseră și obstacolele, adversitățile, rezistențele de tot felul care trebuiau înălțurate, înfrînte. Nici nu se putea altfel căci activau, acei oameni, într-un context determinat.

IN *Poeți și critici*, articolul din 1886 în care era apărut Alecsandri de contestările scriitorilor din noua generație (Vlahuță, Delavrancea), T. Maiorescu făcea și un bilanț al acțiunii lui literare, la 14 ani după ce tipărise studiul inaugurator *Direcția nouă în poezia și proza română*. Sentimentul exprimat era de satisfacție și o inflexiune orgolioasă se putea ghici în constatările critice confirmate de timp: „Nu doară, că toți cei salutați la 1872 au împlinit ceea ce se aștepta de la ei, dar unii au întrecut așteptările, și relativ mulți alții și-au adăos puterile pentru a da acelei mișcări un avînt — dacă nu destul de general, dar cel puțin destul de puternic pentru a ne face să simțim un adevărat progres în anul prezent, comparat cu anul 1872”. Referirea la cei care întrecuseră așteptările privea desigur pe Eminescu.

Mai departe T. Maiorescu dă concretețe retrospective sale, menționînd scrierile de după 1872 ale lui V. Alecsandri (*Ostașii noștri* și *dramele*), pe Eminescu, desigur, care „a adus lirica română la o culme de perfecțiune”, apoi contribuția în diferite genuri și domenii a unor Slavici, Creangă, Vlahuță, Dulfu Zamfirescu, Delavrancea, N. Gane, Hasdeu, Lambrior, Tocilescu, D. Onciul etc., și semnificativ accident petrecut unui critic care operează „pe viu”, „comediile d-lor Caragiale și I. Cerchez”, I. Cerchez? În dublet cu I. L. Caragiale? Neașteptată alăturare pentru cine citește azi!

Articolul *Poeți și critici* este important și pentru faptul că, în prima sa parte, din același unghi recapitulativ, sintetizează strategia critică maioreșciană, astfel cum aceasta s-a constituit și s-a pus în funcțiune în raport cu cerințele interne ale literaturii române din jumătatea a doua a veacului XIX.

Maiorescu distinge două faze ale acestei strategii, indicînd, ca bornă despărțitoare, desigur relativă, anul 1872, al apariției studiului său *Direcția nouă*. Prima fază o numește el însuși a „criticii generale”, de aspect normativ și curativ, reclamată de urgențele unei literaturi prejudiciate de confundarea criteriilor, lovite chiar în punctul de pornire de mai multe maladii. A doua fază „este consecutivă apariției simptomelor de însănoșire a organismului literar, și am putea-o numi a criticii aplicate, de sprijinire și consolidare a reușitelor, de largire și adîncire a „albiei curentului celui nou”.

Reevaluarea cvasiintegrală a trecutului literar, efectuată sistematic, prin lecturi atente și laborioase discuții în adunările Junimii („În primii ani ai acelor întruniri intime s-a urmărit cu stăruință cetirea mai tuturor operelor literaturii române de până atunci...”), această reevaluare așadar, s-a soldat, pentru oamenii de gust și de conștiință lucidă care o întreprinseseră, cu o tulburătoare revelație. Noi nu aveam încă o literatură ci doocamdată numai o simulare, cu prea puținele scrieri bune de care se putea lua act, produse într-un climat de febră care încurajase, ce e drept, cantitativul, dar nu chezașu și valoarea. Heliadescul îndemn, „scrieți băieți, numai să scrieți”, fusese cu frenezie tradus în fapte și o abundentă recoltă literară acoperise formal toate genurile. Ea răsărise, țîșnise mai bine zis, din generoase elanuri, din prea frumoase entuziasme, de cele mai multe ori, și era, ținea în orice caz să fie, o expresie, una din expresiile marelui curent

de afirmare națională de care epoca marcată. Ca națiune europeană renas se cuvenea să, facem dovada, și cit grabnic, că putem avea o literatură în cu celelalte națiuni europene și aser lor. Dar elanurile, entuziasmul ger voința de afirmare neîntirziată, acestea impulsuri, admirabile impulsuri emul de bunăscamă, însă cu ce efecte în nea propriu-zisă a construcției? Cu te mai mult rele, constataseră șocat nimisti, după exigenta, amănunțita cetare a tot ce se ivise, pînă la spațiul cultural, în literatură dar și în lelate arte, ca și în științe, atitea cî infiripaseră, în cercetările istorice și logice mai ales. Mai peste tot gă: improvizate, lucruri întocmite prea de și fără fundamente de susținere, derie de „idei nemistuite” și de ador anapoda, de soluționări stîngace, sau fanteziste ale problemelor mare genere multă superficialitate și p. De sub aparențe contrarii, de em. progres, o dezolantă realitate ieși la derea junimiștilor.

Dezolantă și totuși activizatoare, fi stîrni în ei pasiunea luptei, voința i se opune și de a o înălțura. Nu se putea merge în direcția de pînă a nu se mai putea merge decît „în ce acelei direcții adînc păgubitoare p cultura românească, cum avea să ave ze Maiorescu în chiar titlul unuia marile sale articole polemice, de a răsunset imediat și peste timp.

Aproape totul trebuia re-gîndit și reborat, re-clădit pe temelii normale ceastă vocabulă, re-, care ne vine r sub condei, spune și ea ceva. Și a că nu era vorba de un început al de îndroptarea unuia rău care dea minase, crease un curs, o „direcție” atât mai complicat pentru oamenii Ju care ar fi putut să pornească ei totu la capăt pe calea cea bună, fecundă, mală, asupra căreia erau pe deplin rificați, șliau care este. Dar așa, tre mai întii să disloce proastele întocmiri implantate în solul cultural, să dem sa îndepărteze molozul, să curețe și în care vor înălța propriile construc

Situația aparte și dificultatea sr care s-a aflat critica junimistă a f, că trebuia să se confrunte a nu urmări ale unor activități pornite, în joritatea lor, din bune intenții. Or, lemică cel mai greu de purtat este cu slujire a bunelor intenții. Se coal toți care le văd numai pe acestea i și faptul că sînt rău slujite. Li se al deîndată, și mult mai zgomotos, ofensiv, profitorii bunelor intenții care, atît de mulți, oricînd și oriunde fiindcîndu-și idealurile nobile țintesc fructific în beneficiul numai al inte lor proprii. Cercul adversităților se lă te prin adăugarea indivizilor plătio confuzie, a nedumeriților, a celor ca înțeleg decît foarte tîrziu despre vorba, ca și a celor activați de sufer cine știe căror lezări personale.

Și astfel, critica maioreșciană a „s cioaselor” forme fără fond, a neadevi ca „vițiu radical” extins în toate c nile ca o plagă („neadevăr în po neadevăr în poezie, neadevăr pînă în matică, neadevăr în toate formele de nifestare a spiritului public”), a iluz rilor cu privire la un progres cultural era numai unul statistic („avem de cu îmbelșugare își închipuiesc ei, și fi întrebî de literatură îți citează coalelor înnegrite pe fiecare an cu române și numărul tipografiilor din resti”), a mediocrităților cu atît m mejdioase, „cu cit poporul este ma cult”, critica mai cu seamă a menta după care decît nimicmai bine fo goale, mai bine o civilizație și o cu improvizate, această critică maiore: neconcesivă în niciuna din revendi ei, inflexibilă pînă la duritate, ea conținînd, în evaluarea stărilor de exagerări și absolutizări, nedispusi nici o împrejurare să relativizeze, să de circumstanțe atenuante, să recun măcar acolo unde erau, bunele în această critică maioreșciană extrem cală și îndreptată deodată în toate i va stîrni, cum era de așteptat, rea căror vehemență și radicalitate în r gere îi erau pe măsură.

Și cum spuneam, de cealaltă parte erau bine intenționați, se angajaser totală bună credință în direcția cor rată rea de Junimea, mobilizați în nile lor, în ce și cum scriau, în for aceeași preocupare de a sluji emar ea națională ca și junimiștii. S-ar

TEI LIBERE

spune că, în ultimă instanță, militau pentru aceeași cauză, dar totul îi deosebea în ceea ce privește calea de urmat, strategia, soluțiile și chiar înțelesul pe care îl atribuiau ideii de emancipare.

Chița dintre adversari erau exponenți de marcă ai generației dinainte, figuri respectate pentru trecutul lor de tribuni ai libertății, luptători pentru interesele românești, ardelenii în primul rând, oameni care dispuneau de un capital moral deloc neglijabil. Aceasta complica odată mai mult misiunea criticii junimiste, situația lui Titu Maiorescu și a grupării sale care, lovind în acești bărbați cu nume ilustre, contrariu un public în opinia căruia ei se bucurau, pentru multele lor vechi merite, de cea mai înaltă stimă. Cum să ataci atât de brutal pe Andrei Mureșanu, compunătorul aureolat de legendă al lui **Des-teaptă-le române**? Dar pe Simion Bărnuțiu gloriosul pașoptist ardelean, tovarăș luptă al lui Avram Iancu, rostitorul vestitului discurs ținut la Blaj, pe Cimpia libertății? Dar pe Bariț, pe Cipariu cărțurari cu prestigiu de multă vreme constituit? Dar pe Aron Pumnul, inimosul făclier al spiritualității românești în Bucovina? Spre a nu mai vorbi de contes-tarea unor teze ale lui Șincai, ale lui Maiorescu, înaintașii de ale căror mari nume ideea de afirmare națională era legată atât de strins în memoria generațiilor. Pe lângă toate, critica junimistă se va vedea deci confrunțată și cu redutabile aspecte emoționale.

Și totuși, aceste aproape sacrilegii, cum apăreau în ochii multor contemporani, T. Maiorescu și școala sa le-au comis. Au făcut-o în numele **adevărului**, singura răză pe care admiteau că se poate construi ceva durabil în vreun domeniu, în cultură sau în viața instituțională, în politică sau în științe.

În numele adevărului trebuia arătat că limba română în jurnalele din Austria era primejdii grav de „stilul greoi anti-român” și „monstruoasă germanizare în expresii”, că putea „deveni o ruină, nu reparată, ci stricată prin construcții străine fără nici o adaptare de stil și incapabile de a-i manifesta propria idee în modul ei „iginariu”, că „o cauză națională apărută în limbă stricată este pe cimpul literar o cauză pierdută, și desigur cu „organe corporale” cu „muzică de pisici”, cu „legători de atențiune”, cu „cuțite canonice” nu vom putea întări împotriva patrio-tică în contra germanizării și a maghiarizării din Austria”.

În numele adevărului și al logicii, al simțului artistic și al instinctului natural care impusese formele limbii vii, populare, trebuiau respinse soluțiile artificiale, etimologice sau de orice alt soi, cu atât mai greu însă de respins cu cât erau gîrate de savanți filologi ca T. Cipariu, A. Pumnul, A. T. Laurian, I. C. Massim ș.a., oameni de autoritate științifică al căror cuvînt avea greutate în deciziile forurilor academice, acolo deci unde urmau să fie legitime normele vorbirii și scrierii. Maiorescu nu va fi totuși singur în campania privitoare la limbă. Putea invoca în sprijinul său poziția scriitorilor artiști, C. Negruzzi, Alecsandri, Russo, creatorii ai limbii literare, și, bineînțeles, spiritul limbii vorbite de popor care nu putea fi constrins să se supună formulilor inventate de filologi. „Singura rațiune de îngăduit în această materie, scria Maiorescu, este uzul poporului, care face lege, și care își are todeauna cauza lui binecuvîntată și mai profundă decît rațiunile filologilor”.

În numele adevărului trebuia arătat că o absurditate să reclami, spre a continua latinitatea, reinstituirea dreptului roman pentru poporul nostru în veacul al XIX-lea, cum preconiza Simion Bărnuțiu, fără a ține seama de evoluția istorică și chiar de faptul că în cei o mie de ani ai statului strămoșilor noștri funcționaseră mai multe drepturi romane. Atunci pe care din ele să îl preluăm? „Care drept roman, întreba logic Maiorescu, dreptul roman din care epocă și pe ce treaptă a dezvoltării lui?”

Tot în numele adevărului trebuia arătat, aducînd prin numeroase citate argumente doveditoare, că Andrei Mureșanu era de fapt autorul unei singure poezii viabile, și aceasta printr-un concurs de factori nu numai literari, iar în rest un producător de versuri stingace, greoaie, obositor prozaice, fără urmă de trăire poetică, scrise într-o limbă imposibilă, după cum lucruri asemănătoare trebuiau spuse despre o multime de alți autori de versuri din epocă, unii cu destulă faimă scriitoricească nicidecum întemeiată, alcătuitori de stiluri

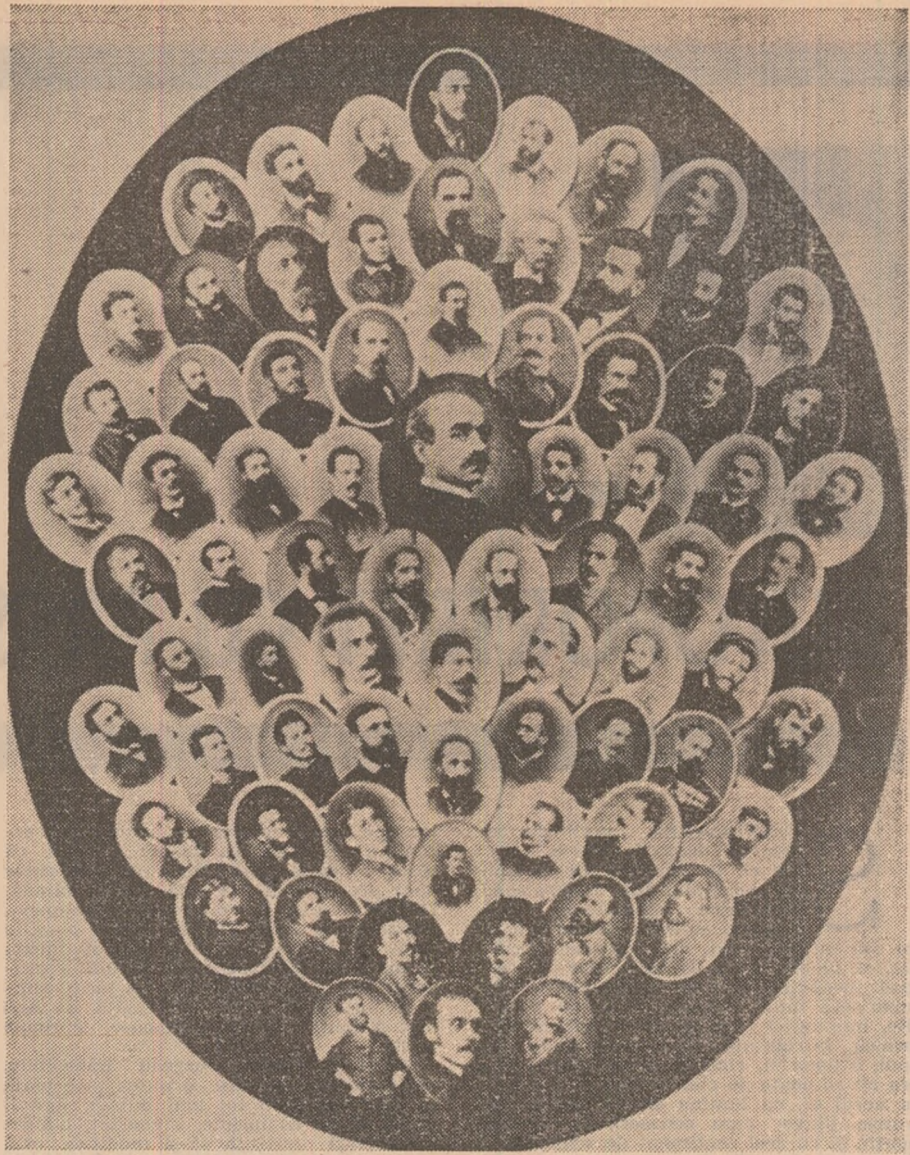
clamoroase pe care Maiorescu le califică „platitudini de mahala”, înecate în trivialități și copleșite de ciudata boală a diminutivelor, sau de compuneri patriotarde sforăitoare, la fel în nici o legătură cu poezia, trecînd totuși drept poezie în fața unui public și chiar a unei jurnalistici neajunse la conștiința estetică. Trebuiau în orice caz discreditate, în numele adevărului, aprecierile hipertrofice ale unor publiciști doritori prea repede că facă lumii cunoscut că avem o mare literatură, și atunci supralicitau scrieri modeste, nu lipsite uneori de calitate dar modeste, așezîndu-le în același rînd cu opere de răsunet din literatura universală, cînd nu le situau chiar deasupra. V. A. Ureche, de pildă, proclama dezinvolt superioritatea față de original a unei prelucrări naive după Goethe realizată de Iancu Văcărescu.

Reacția la critica junimistă se dezlănțu furtunos și din toate părțile, de dincolo și de dincoace de Carpați, raliînd ardelenilor pe Hasdeu, pe Bolliac, pe colaboratorii „Revistei Contemporane” (Petru Grădîșteanu, V. A. Ureche) și pe mulți alții. Numai în trei luni ale anului 1871 Maiorescu numără în ziare 81 de articole împotriva sa. Chiar spiritul bunelor intenții inițiale, de care vorbeam, acolo unde existase, în focul polemicii fusese uitat de adversari și învinuirea lui T. Maiorescu de atitudine anti-națională (cu varianta: cosmopolitism) fu de rigoare. O formulează prima dată G. Bariț, în discursul la primirea în Academie a lui Al. Papiu-Ilarian (1869), și o reiau nenumărați publiciști pentru care alegerea armelor polemicii nu implica și scrupulul adevărului. Maiorescu răspunde mirîndu-se că tocmai cei acuzați de germanizarea limbii române îi aduc lui învinuirea de a fi anti-național, conchizînd totuși că asemenea mistificări ale adevărului nu sînt noi, ci tin de „o strategămă mult cunoscută”. Cel puțin împotriva acuzației de atitudine anti-națională T. Maiorescu nu a dus singur polemica. Și alți junimiști iau poziție, dintre toți distingîndu-se însă cu deosebire tînărul M. Eminescu, autorul unui raport ce urma să fie prezentat la adunarea societății **România Jună** în sinul căreia o adevărată schismă se ivise cu prilejul alegerii noului comitet, în 1871, stîrnită tocmai de receptarea diferită de către membri a liniei Maiorescu. În centrul raportului (textul manuscris este intitulat **Naționali și Cosmopoliți**) găsim această perfectă sintetizare a poziției naționale maioresciene structurată pe adevăr: „Principiul fundamental al tuturor lucrărilor D-lui Maiorescu este, după cît știm noi, **naționalitatea în marginea adevărului**. Mai concret: ceea ce-i neadevărat nu devine adevărat prin împrejurarea că-i național; ceea ce-i injust nu devine just prin împrejurarea că-i național; ceea ce-i urît nu devine frumos prin aceea că-i național; ceea ce-i rău nu devine bun prin aceea că-i național”.

„E poate apărarea cea mai bună ce i s-a făcut lui Maiorescu în afară de cea făcută de el însuși”, scrie E. Lovinescu despre acest text din tinerețe eminescian, prea puțin pus în valoare.

PREFEȚELE succesive ale diferitelor ediții de **Critice** atestă faptul că Maiorescu nu era străin de ceea ce urmașul său cel mai important din generația a doua, E. Lovinescu, avea să numească mutația valorilor estetice. La 1867, scriînd **O cercetare critică**, propusese un număr de „exemple de poezii mai bune” de Gr. Alexandrescu, V. Alecsandri, D. Bolintineanu, M. D. Cornea, Crețeanu, Do-nici, I. Negruzzi, Th. Serbănescu ș.a. „Relevate atunci ca singure posibile — scrie Maiorescu în prefața ediției de la 1892 — nu mai pot avea astăzi aceeași însemnare”. Ele s-ar fi impalat în comparație cu altele noi, scrise între timp tot de Alecsandri (pastelurile), Bodnărescu, Serbănescu dar și de scriitorii care nu aveau cum să se manifeste la 1867, adică Duiliu Zamfirescu, Vlahuță, Coșbuc și „mai ales Eminescu”. Iar în nota ediției din 1908 face precizarea că ar mai trebui adăugate exemple din poeziile lui Octavian Goga, Șt. O. Iosif, Panait Cerna, M. Codreanu, Elena Farago și ale altor nou veniți în literatură — „eterna goană a torței” cum ar fi spus același E. Lovinescu, autorul de mai tîrziu al teoriei mutației valorilor.

Din perspectiva fiecărui nou stadiu al evoluției literare Maiorescu face remanieri, se „revizuieste”, cu alte cuvinte, și e de notat că acest termen cu faimoasă carieră ulterioară Maiorescu l-a folosit înainte de E. Lovinescu, nefiînd însă nici al său ci



Tabloul „Junimei”

al lui Delavrancea, cum ne dă de știre chiar Maiorescu în **Oratori, retori și limbuți**: „Dacă este să supunem astăzi acea judecată asupra d-lor G. Brătianu, N. Blaremburg și N. Ionescu unei revizuirii (vorba d-lui Delavrancea)...” Se revizuieste așadar constatînd caducitatea unor aprecieri mai vechi, a unor relevări de opere neconfirmate de timp, și propune altele noi, dintre care însă destule, drept este să arătăm, nu se vor dovedi nici ele mai rezistente decît primele. Poeziile d-rei Lucreția Suciu, unde Maiorescu vedea „atîta adevăr al simțurilor în unele din ele și pe alocurea atîta naturalism senin până aproape de libertatea antică”, „încercările novelistice ale d-lui Virgil Onițiu din Brașov, care nici ele nu pot fi trecute sub tăcere”, producțiile lirice ale unor Ollănescu-Ascanio, T. Robeanu, A. C. Cuza, considerate de Maiorescu drept contribuții relevabile ale noului curs literar, vor fi și ele înghițite de neant ca și scrierile cohortei de versificatori vituperate de critica maioresciană la 1867 și mai tîrziu, ca exponenți nefastați ai direcției vechi. Dreptul la o citime de eroare i se cuvine însă oricărui critic și cu atît mai mult unuia care a delușit fără greș, în mișcarea literară imediată, pe cei care erau cu adevărat cei mai mari scriitori ai vremii.

Am numit faza a doua a criticii maioresciene (de după 1872) faza criticii aplicate, spre a o deosebi de prima pe care Maiorescu însuși o numise a criticii generale. În prima fază tăia se „albia curentului celui nou”, acum trebuia lărgită și adîncită: „în dreapta și în stînga trebuie scufundate alte șiroaie, care să întărească mișcarea principală, mișcarea însăși trebuie să pătrundă mai în adînc”. Se va îndrepta de aceea, acum, cu prioritate către autori și opere (studiile despre Caragiale, Eminescu, recenzii la cărți de Goga, Sadoveanu, Brătescu-Voinești etc.), fără a părăsi, totuși, terenul discuției de probleme. În articolul despre O. Goga, de pildă, revine asupra chestiunii patriotismului în poezie, lămurînd, încă o dată, ceea ce dealtfel lămurise de multă vreme, dar era mereu rătălmăcit de acei adversari care credeau a fi găsit aici unul din punctele sale cele mai nevralgice. „Mai ales cei ce n-au destul talent literar, scria Maiorescu în articolul despre Goga, caută să-și acopere lipsa prin provocarea unor dispoziții sufletesti foarte importante în alte priviri, dar nu în cele estetice”.

Altfel, continua Maiorescu, „patriotismul este în inimile sincere în afară de orice tendință politică un simțimint adevărat și adînc, și intrucît este astfel, poate fi în certe împrejurări, născător de poezie” (s.n.).

Disocierea pe care Maiorescu o face între patriotism ca element de acțiune politică și patriotismul ca „simțimint” incorporabil artei nu poate lăsa dubiu asupra poziției aceluia care acum elogia pe Goga, arătînd că „patriotismul a devenit unul din izvoarele poeziei” sale, „și-l inspiră în modul cel mai firesc”, iar mai demult elogiase, chiar excesiv, poate, fiindcă îl îmbrățișa integral, volumul **Ostașii noștri** al lui V. Alecsandri, considerat una din operele ce „vor curăți de la sine atmosfera estetică vițiată”. În **Comediile d-lui Caragiale**, apărarea comediilor caragieliene de învinuirea că ar fi „triviale și imorale” este un nimerit prilej pentru a clarifica teoretic chestiunea moralității în artă. O dezbătunde și altcîndva, dar acum o face punînd în relație poziția de principiu cu sensurile

acțiunii unui scriitor pe care direcția nouă și-l asumase. Arta este morală prin funcția ei, conchide Maiorescu, deci comediile lui Caragiale nu pot fi imorale atîta vreme cît sînt artă. Ar mai fi fost de făcut demonstrația că sînt, dar cu aceasta am fi intrat în teritoriul altei critici, al criticii de analiză și interpretare pe care Maiorescu de fapt nu a practicat-o. El a simțit că piesele lui Caragiale sînt „înlanțul terenului artei”, că au „viața lor organică”, a formulat cu decizie și plasticitate această încredințare („Comediile d-lui Caragiale, după părerea noastră, sînt plante adevărate, fie tufiș, fie fire de iarbă, și dacă au viața lor organică, vor avea și puterea de a trăi”) și a lăsat altora de mai tîrziu să-l confirme în această întuire prin analiză. Ceea ce a făcut și face în continuare critica românească după un secol și mai bine, magnetic fascinată de subiectul toldeana viu, Caragiale.

Analiza, investigarea prin descompunere a elementelor alcătuitoare ale unei opere nu intră, într-adevăr, în formula criticii maioresciene, care trece asemenea activității într-o ordine secundară, cînd nu le transferă cu totul cititorului, cum se întîmplă în articolul consacrat novelisticii lui Ioan Popovici-Bănățeanul, unde într-un loc citim: „Dar ce să stăruim în analiza novelei! Cetitorul o are acum la îndemînă într-o ediție deosebită și poate primi de-a dreptul impresia de care e susceptibil”.

Aproape la fel stau lucrurile și în ceea ce privește pe Eminescu. Nu prin analiză a ajuns Maiorescu la constatarea genialității marelui poet, ci printr-o extraordinară întuire. Operațiunile pe care cineva ar fi tentat să le numească analiză, în Eminescu și poeziile lui — alegerea citatelor, indicarea felului rimelor, a efectelor scoase din folosirea numelor proprii, cîteva identificări de surse populare de unde Eminescu „și-ar fi însușit armonia, unorii onomatopoeică a versurilor sale” — aceste operațiuni sînt elementar-didactice și conduc la o abordare a textului poetic numai în aspectele sale de la suprafață, fără a cerceta adîncurile. Despre ce era în aceste adîncuri Maiorescu avea totuși o exactă reprezentare, la care ajunsesse intuitiv și în temeiul căreia a putut să emită caracterizări de o mare forță sintetică ale operei și personalității lui M. Eminescu. Enunțuri nealterate de timp, dăltuite direct în marmora soclului eminescian:

„Rege el însuș al cugetării omenestii, care alt rege ar fi putut să-l distingă? Și aceasta nu din vreo vanitate a lui, de care era cu desăvîrsire lipsit, nu din sumeția unei inteligențe excepționale, de care numai el singur nu era știutor, ci din naivitatea unui geniu cuprins de lumea ideală, pentru care orice coborîre în lumea convențională era o suferință și o nepotrivire firească. [...] Seninătatea abstractă, iacă nota lui caracteristică, în melancolie ca și în veselie”.

ÎN proporția creșterii acestel mișcări — scria Maiorescu la 1886 referîndu-se la direcția nouă — scade trebuința unei critice generale. Din momentul în care se face mai bine, acest fapt însuș este sprijinul cel mai puternic al direcției ade-

G. Dimisianu

(Urmare în pagina 14)



Mihai SIN

AUTOPORTRET CU PASSE PARTOUT

SPLENDOAREA verii nu se stinsese deodată, într-o anume zi, la sfârșitul lui august sau începutul lui septembrie, cind orice vilegiaturist și-ar fi putut aminti: fusese într-o joi sau într-o vineri, cind plouase câteva ore, o ploaie nu prea rece, dar monotonă, încăpăținată, și deasupra mării norii coboriseră mult, aproape atingând valurile, împingind spre uscat o piclă nestatornică, înfrigurată, rău-vestitoare. Și apoi, a doua zi, cind cerul se înseninase, era cit se poate de clar că venise toamna, cu aerul ei, cu lumina ei, cu stratul de frunze jilave care cedaseră în timpul nopții, și cu ael sentiment de schimbare, de trecere însoțită de regret, care putea să pună stăpînire și pe sufletele cele mai puțin sensibile la așa ceva.

Dar nu, nu se întimplase astfel, deși ar fi putut să se întimplă, ca în atîția alți ani. De data aceasta zilele verii curseseră spre toamnă altfel, potolit, transformindu-se pe nesimțite. Mai era ceva, mai intervenise ceva, fără îndoială: sfârșitul verii și suflul presimțit al toamnei puteau fi legate de sentimentul cit se poate de comun al celor aflați la sfârșit de „serie”, al vilegiaturistilor care peste puțină vreme aveau să-și strîngă calaballucul turistic de nomazi moderni, lucrurile cu care veniseră și lucrășoarele pe care le cumpăraseră, tot felul de suveniruri nefolositoare sau câteva obiecte de îmbrăcat — o cămașă, un tricou, un halat — pe care li se păruse că nu le vor găsi decît aici. Astfel că geamantanele și sacosele de voiaj aveau să fie burdușite, mai ordonat sau într-o cumplită dezordine, după firea fiecăruia, cu rufărie murdară, printre care se putea rătăci o carte citită sau doar răsfoită pe plajă, dar și cu obiecte abia atinse, de care nu fuseseră nevoie — o umbrelă, un pulover mai gros, un impermeabil. Cei mai sentimentali luau cu ei și câteva cochilii de melci de mare, scoici, sau pietricele cu forme ciudate, sfleuite de valuri.

Deci într-o zi anume această armată de nomazi aveau să-și arunce bagajele în automobile, trenuri sau avioane, plecînd spre slujbele lor, pîrînd brusc mai potoliți, mai înfrigurați, vîzînd parcă ceva dincolo de capătul miilor de drumuri, ca și cum ceva sau cineva i-ar fi așteptat acolo cu o infinită și sadică răbdare, iar tot acest furnicar nu încerca să se mai sustragă, să fugă, să se amăgească, ci mărșăluia supus, în acorduri deodată mai solenne, ca spre un adevărat destin. Și, fie că se interferau sau nu, în locul celor abia plecați, ale căror mirosuri, umbre și obiceiuri mai populau parcă încăperile hotelurilor, scările, holurile, sălile de restaurant, sosea o nouă armată nomadă, însuflețită și ea de sentimente amestecate. Oricît de amăgiți s-ar fi lăsat noli veniți de publicitatea pe care radioul, ziarele și televiziunea o făceau însorite-

lor zile care-l așteptau și avantajelor sezonului, ei știau că sosesc toamna, că toamna sosise deja înaintea lor, chiar dacă prezența ei era încă atît de blindă. De aceea nici nu erau prea expansivi, mișcările și vorba lor fiind mai potolite decît ale celorlalți. Iar prima dimineață la mare i-a găsit pe mulți înaintînd prudenți sau chiar temători spre fîrm, simțînd întinderea parcă nesfîrșită de apă mai distantă, deloc îmbietoare, aproape ostilă.

Zilele și nopțile curgeau impasibile, orele însorite în care se putea face plajă și baie deveneau tot mai puține, timpul părea să se comprime, înghesuit, obligat de o forță nevăzută să-și modifice din ce în ce mai mult ritmul, o lentoare pîrînd să înțepenească și să stingă elanurile de vacanță. Uneori, cite-o furtună puternică devasta plaja, smulgea crengi și frunze din copaci, arunca pîlcuri joase de ceață plumburie să bîntuie printre vile și hoteluri, lingînd peluzele cu iarbă uscată. Apoi nisipul rămînea multă vreme umed și greu, iar hainele întinse prin balcoane, jilave, începînd să se usuce doar cînd erau iarăși purtate. Berea nu mai avea căutarea din timpul verii, fiindu-i preferate „tăriile”, vodca, coniacul sau țuica. Și fie din această cauză, fie că remizerii începuseră să se întoarcă pe casele lor, tonetele de pe plajă dispărură parcă peste noapte, fiind închise și multe chioșcuri de pe faleză sau de pe aleile din jur. Lumea se rărise, grupurile de tineri păreau să se simtă stinghere și veselia lor căzînită. În schimb, puteau fi văzute perechi și înși singuratici ce se mișcau parcă într-o lentă derută, privirile rătăcind goale și alunecoase peste obiecte și peste valuri.

Ritmul în care vilele și hotelurile se goleau se accelera, tot mai multe ferestre rămîneau seara întunecate, pînă cînd unele din ele deveniră pustii, semănînd cu niște cazărmi părăsite. În scurtele plimbări de după cină, perechile le ocoleau. Rămăseseră într-o stare de relativă funcționare doar cîteva restaurante, cofetării și baruri. Vîntul mișca hîrtiile și frunzele de colo pînă colo, ploaia bătea în tomberoanele de gunoi, mirosurile mai persistau încă, agîtînd șobolanii, fiindcă resturi de mîncare nu se mai prea găseau.

Cît fusese vara de lungă, pe lingă fiecare restaurant se aciuau cîteva ciini vagabonzi, cărora bucătării și chelnerii le aruncau zilnic cite ceva de mîncare. Copiii mai îndrăzneți, scăpați de sub privirile părinților, le aduceau oase rămase prin farfurii și se jucau cu aceste javre, biete corciturii umile, recunoscătoare. La urma urmel, fără să-i învețe cineva sau să le-o ceară, își făceau în felul lor datoria, delimitînd înstinctiv spațiul în care se aciuaseră și păzindu-l. Erau ciini tineri, doar de cîteva luni sau de un an, inteligenți, viguroși, obligați din primele

zile de după naștere să se descurce. Cum resturi de mîncare se găseau iar gunoaiere erau bogate, ochii lor păreau să spună că tot ce așteaptă de la oameni era doar puțină toleranță. Învătau repede, știau să-și distingă pe vilegiaturistii din perimetrul lor de eventualii intruși, doar ultimii fiind lătrați noaptea. Se țineau departe de ciinii de rasă, veniți la odihnă odată cu stăpînii lor, de parcă ar fi simțit că apropierea lor nu era dorită, știindu-se plini de purici, cu blana neingrijită, roși pe dinăuntru de paraziți intestinali. Deci nu atacau niciodată, iar cînd erau atacați se apărau doar atît cît era nevoie, cu o anumită demnitate resemnată, retrăgîndu-se în primul moment favorabil prin coltoane, unde nu mai erau urmați.

DAR vara trecuse, trecuseră și zilele blinde ale toamnei, și, pe măsură ce se închideau restaurantele, iar bucătăriile deveneau niște încăperi pustii, începuse să-i cotropască spaima. Era tot mai greu să mai găsească ceva de mîncare. Se adunau mai întii în mici grupuri, părăsindu-și perimetrele, puțînd fi văzuți alergînd de la un restaurant la altul, dînd tîrcoale prin preajma hotelurilor, hămășiți. Noaptea, grupurile se transformau în adevărate haite și nu rareori se iscau încăierări cumplite atunci cînd, în sfîrșit, se ivea ceva de împărțit. Dar cum să împartă? Nu erau decît niște ciini, și cei mai slabi se dădeau întotdeauna deoparte, schelălîind jalnic, lingîndu-și rînilor sîngerînde, parcă nedumeriți. Fiindcă erau totuși foarte tineri și erau la primele experiențe de acest fel. Pînă să apuce să învețe, viața lor se încheia, puțîni supraviețuînd, chiar dacă își mureau din ce în ce mai mult raza de acțiune, migrînd între stațiuni și ajungînd pînă în sate mai îndepărtate. Da, viața celor mai mulți dintre ei era scurtă, am putea spune „de-o vară”. Căci într-un anumit moment, cînd mai toate restaurantele erau închise și stațiunile aproape goale de oameni, iar goana haitelor infometate, cu ochi sticloși, devenea parcă fără odihnă, înspăimîntîndu-i pe rarii trecători, intrau în acțiune hîngerii. Era cit se poate de simplu: pe lingă tomberoane și gurile de gunoi lăseau momeala cu otravă. Iar ceea ce, pentru javrele înnebunite de foame părea a fi, la prima adulmecare, o șansă de supraviețuire, se dovedea a fi semnul sfîrșitului, un mic ajutor pentru curmarea chinurilor. Iar moartea li găsea, firește, tot nedumeriți, era tot o experiență pe care nu apucaseră s-o învețe, și, de aceea, trupurile înțepeneau în timp ce în ochi se adunau, cumplit, spaima și uimirea, o ciudată neînțelegere.

Cam în această perioadă, cînd hîngerii își făceau meseria, adunînd ciinii morți, într-unul dintre puțînele hoteluri rămase în funcțiune, ca bază de tratament, fu

cazată o echipă de filmare. Pentru cei rămași prin stațiune, bolnavi, întîrziți din cine știe ce motive sau, în fine, rezidenți permanenți — cei însărcinați cu paza, întreținerea sau repararea imensului fond locativ — sosirea echipei de filmare produse o oarecare agitație, față de starea de amorțeală în care se lăseseră cuprinși. Erau oare de la Televiziune sau de la vreo Casă de filme? Și de ce veniseră să filmeze tocmai acum, aproape de mijlocul lui octombrie? Lucrurile începuseră să se lămurască treptat, încă de a doua zi, cînd echipa trecu la lucru. Regizorul, operatorul și ceilalți cîteva tehnicieni trebuiau să facă o emisiune, un filmuleț sau așa ceva, cu o nouă vedetă de muzică ușoară. Dar de ce acum și nu în miezul verii? Ei, puteau să existe o sumedenie de răspunsuri. Poate că fusese descoperită recent și tînăra speranță nu mai avea răbdare să aștepte pînă vara viitoare. Ar fi putut, desigur, să fie filmată și să înregistreze în studio. Însă ce fel de lansare ar fi fost asta? Una oarecare. O lansare fără plajă și nisip, fără valuri și fără o rochiță vaporosă în bătaia brizei ce dezvelește genunchii și pulpele atît cît trebuie, cuvîncios, parcă n-are greutate, nu e de bun augur pentru o frumoasă carieră. Oricum, fata trebuie să fi avut talent, nu glumă, și nici talentul nu i-ar fi fost de ajuns, dacă l-ar fi avut, fără un sprijin serios, fără un cuvînt hotărît și spus unde trebuie. Însă cei ce asistară la prima scenă filmată, păstrînd o distanță mai degrabă rezervată decît respectuoasă, totuși curioși, rămăseră nedumeriți. Fata nu era prea tînără, ci o femeie în toată puterea cuvîntului, blondă, cam păstoasă, cu picioare puternice, musculoașe, și șoldurile late.

Regizorul nu părea să fie prea mulțumit și, atunci cînd noua vedetă nu-l observa, nu se știa să se strîmbe și să facă mici gesturi de disperare către colaboratorii săi. Asta însemna, se comentă în grupul curioșilor, că era exclusă o legătură mai intimă între regizor și vedetă. Nu putea fi amanta lui, însemna că altcineva i-o băgase pe gît. Un barman flegmatic, brunel, cu tenul măsliniu, fu însă de părere că toată treaba asta cu strîmbăturile regizorului nu însemna mare lucru. „Asta e ca să ne ducă sau să-i deruteze pe ai cu care filmează. Dar nu-l duce pe băiatu’, băiatu’ are nas fin, a văzut el destule la viața lui și știe cum merge chestia asta...” Cei din apropiere îl priviră o clipă, fără să-i dea importanță. Pe fețele lor nu se putea citi nimic, în afara expresiei unei curiozități obosite, cumva indiferente, oricît de nepotrivită ar părea alăturarea termenilor. Cîteva zise totuși: „Lasă, dom’le, că știm și noi, ce te dai mare?” Iar barmanul se făcu că nu aude, aprinzîndu-și o țigară lungă, cafenie, cu o brichetă aurită.

Toate astea se întimplau pe faleză. Bineînțeles, blonda purta o rochiță vaporosă, de un roz stins, și se mișca de colo, colo, cam țepănană, în așa fel încît în fundal să apară mereu marea. Lumina era bună, cerul senin, însă aerul rămăseseră rece și dinspre larg bătea un vînticel tăios. Din cînd în cînd, venind spre aparatul de filmat sau oprindu-se brusc, în poziții meditative, mișcîndu-și buzele după melodia transmisă de un magnetofon sau casetofon („soare blind / lasă-mă să cînt / despre lubre cu uimire” și așa mai departe), cîntăreața se zgribulea de frig și atunci regizorul striga „stop” și „mai dă-l o gură de ceai”. Un pricajit îmbrăcat într-un soi de salopetă cu multe buzunare și fermoare, care naiba știe ce rol avea, se precipita atunci spre ea cu un termos și un pulover gros. Iar ea, după ce îmbrăca degrabă puloverul și se zgribulea, încercînd să se facă micuță-micuță, începea să soarbă ceaiul din capacul-pahar al termosului. Și în timp ce sorbea delicat, cu înghițituri mici, arunca în jur priviri neajutorate, de fetiță abandonată, pînă cînd fie operatorul, fie regizorul, fie pe rînd, se apropiară și începeau să-i maseze spatele, umerii și brațele. Atunci se inviara brusc, gidilat, și începea să murmure ceva, iar cînd operația asta o făcea regizorul, se auzea destul de clar: „Ce bine e, nea Sile, ce bine e...” Și regizorul, fără să-și scoată țigara din colțul gurii: „Așa, așa, vezi

„Un vis al inteligenței libere”

(Urmare din pagina 13)

vărate”. Credea așadar că fortificarea curentului sănătos, prin înmulțirea scrierilor de valoare, născute din efort creator autentic și din talent real, va avea destulă putere pentru a nu mai îngădui căderea în confuzie și amestecarea păgubitoare a criteriilor — un fenomen istoricizat. Operele eminente, din ce în ce mai multe, vor veghea ele inesele ca linia de evoluție normală a culturii să nu se mai frîngă, iar „trebuința unei critice generale” să devină de o benefică inactualitate.

Deslășurările ulterioare nu l-au confirmat pe T. Maiorescu în această previziune a sa, și cu toate că literatura română s-a îmbogățit progresiv cu valori incontestabile, cu mari valori chiar, fenomenele de confuzie și falsificare a criteriilor au revenit aproape ciclic, primejduînd iarăși și iarăși ceea ce păruse a fi fost cerit, prin eroice strădăni, odată pentru totdeauna.

„Soarta lui Maiorescu a fost să rămînă actual și astăzi, adică după trei sferturi de veac, și, din nefericire, încă pentru multă vreme”, observa E. Lovinescu în 1940, adică în momentul de culme a expansiunii curentelor iraționaliste și al creșterii agresive fără precedent a valorii de obscurantism. „Oricum s-ar numi, (aceste curente, n.n.) toate sint bazate — scrie tot Lovinescu — pe carența rațiunii, a logicii, și, în ce ne privește, a esteticii și a maioreșcianismului, proclamat inactual”. Dar tocmai această exilare în „inactual” a maioreșcianismului îi verifica actualitatea. La fel s-a întimplat și după ultimul război, după 1948 mai ales, cînd, de pe alte baze ideologice decît înainte, maioreșcianismul va fi iarăși proclamat inactual; însă nu doar atît ci și nociv, ceea ce este totuși o contradicție, o contradicție semnificativă, fiindcă în ce ar fi putut sta nocivitatea unei poziții care nu avea suport în actualitate?

Perioada dogmatică va fi ostilă prin-

cipial direcției Maiorescu, reintroducînd supremația tendinței și a criteriului tematic, descurajînd valorizarea operelor din unghiul artisticului care ar fi atras după sine acuzația infamantă de estetism. Acțiunea disociaătoare maioreșciană era astfel încă o dată deturnată, supusă contestării și oprobiului, după ce rodise mirific în două mari epoci de creație ale culturii române: epoca marilor clasici, pe care a determinat-o direct, și de aceea a si fost numită „a Junimii”, și epoca dintre cele două războaie care o continuă în întreg spiritul ei.

Cu o violență parcă mai mare decît oricînd recidivează în anii de după al doilea război încriminările la adresa lui Maiorescu, anatomizările, răstălmăcirea ideilor sale și a gesturilor omului, prezentat ca personaj odios, malefic, deosebit de trecut, deloc neînsemnat, este că invinuitul de toate relele nu se mai putea apăra, și nici, altii, care, în numele adevărului, ar fi vrut să îl apere, nu aveau posibilitatea să o facă. Ce miră azi în această sumbră campanie antimaioreșciană, ultima pe care o înregistrăm, este culoarea pasională pe care a luat-o, faptul că susținătorii ei puneau atîta „suflet” în combaterea lui

Maiorescu, de parcă ar fi fost vorba, între ei și el, dincolo de ideologie, de o liche-dare de conturi personale. Un critic al timpului nu putea dormi liniștit fiindcă visele îi erau bîntuite de „fantoma lui Maiorescu”, altul, azi un foarte prețuit prozator, declara că este „foarte supărat pe Titu Maiorescu” și hărțuia marea umbră a întemeietorului criticii noastre cu amenințarea că nu-l va ierta niciodată... Bine este totuși că nu s-a ținut de cuvînt: peste puțină vreme, în 1963, publică unul din primele importante articole de reconsiderare/reabilitare a lui T. Maiorescu.

Dar apele tulburate s-au mai limpezit iar noul curs al dezvoltării noastre literare, după faza de criză, nu putea să pornească de altundeva decît de la reasumarea, din unghiul gîndirii critice actuale, a principilor maioreșciene. Un act care, în fond, atît semnificație nu avea decît aceea a reintrării în normalitate, în firesc. Dar cit de importantă!

G. Dimisianu

(Fragmente dintr-un studiu)

Teofil RĂCHITEANU

Unde Iancu-și sună cornul

Să mă duceți, să mă duceți
Sus în munți suiți în lună
Unde-n văi pierdut cu totul
Cornul Iancului mai sună

Să mă duceți, să mă duceți
În tărîm de rouă sfînt
Unde Iancu-și sună cornul
Pe pămînt, pe sub pămînt

Să mă duceți, să mă duceți
Sus în munți suiți în soare
Unde-n văi de mult uitate
Cornul Iancului mai doare

Să mă duceți, să mă duceți
Unde cetina-i tot verde
Unde-n văi fără de nume
Cornul Iancului se pierde

Să mă duceți, să mă duceți
Unde ceruri cîntă - nouă
Unde-n văi de nemurire
Cornul Iancului mai rouă....

Închinare-aș și n-am cui

Inchinare-aș și n-am cui
Inchinare-aș Iancului!
Dar mi-i Iancu sus în munți
Și doarme sub brazi cărunți

Inchinare-aș și n-am cui
Inchinare-aș Iancului!

Poemul norilor

Nourii, nourii,
Parcă din ere
Din nicideunde
Spre nicăiere

Parcă în golul
Lumilor large
Mari galioane
Fără catarge

Parcă în flăcări
Arzînd catedrale
Lunecînd pe cîmpiile
Cerulei pale

Parcă oștirile
Lui Lerui
Mărșăluind
Pe o dungă de cer

Parcă balaurii
Negri ai gîndului
Minecînd, minecînd
Înspre umbra pămîntului

Parcă ecoul
Stîns al rugărilor
Tingînd, tingînd
Pe la coadele mării

Parcă mîhnirile-mi
Care se scurg
Spre inserările
Lui Demiurg...

Dar mi-i Iancu sus în deal
Și doarme-mpietrit pe cal

Inchinare-aș și n-am cui
Inchinare-aș Iancului!
Dar mi-i Iancu jos în vale
Și doarme-mpietrit în jale...

Fratele meu

Fratele meu a murit pe cînd era încă prunc.
Cu plînsul meu
Plînsul din urmă i-am înginat,
Cu mina mea pleoapele fragede
I-am închis. Cu suspînul
Suspînul din urmă i-am stîns

Maica nu l-a dus la cîmîtir.
L-a îngropat pe o coastă de deal toată
în floare -

Era primăvară tîrziu
Și în fași, undeva
Ca-ntr-o uitare de sine,
Cucul sfînt cucuia

Cu anii crucea a căzut, brodul s-a uscat
Și-a murit. Cu iarbă și floare
Pămîntul s-a nchis peste el
Și locul mormîntului
L-am uitat.

Ci azi, cînd dealul îl urc cu pașii mei mici,
Toată iarba și floarea mi-l lacrimă
Și în șoaptă mi-l spun: Aici! Aici!

Umblă învinse pe drumuri iubirile

Cu frunțile-n piept și cu ochii-n pămînt
Umblă învinse pe drumuri iubirile
Singerate, pierdute și ostenite.
Nu le-ntreabă nimeni nimic,
Nici le tingue
Nici le muștră

Se tot duc, se tot duc fără tel, fără țîntă.
În pilcuri merg pe olături cuvintele,
Dulcile-amarele, dragele, stîsele,
Cele cu care odată,
Demult,
S-au făcut, pentru veci, jurămintele

Undeva, undeva, cum se duc vor ajunge.
E un schit undeva într-o țară uitată
Unde cei învinși se duc spre a plînge
Și, cu tîmplele-n mini,
Împietresc
La o masă de piatră...

că merge, Lelia, vezi că merge? Las' că scoatem noi un filmuleț trăznet cu tine, fetișo, numai să fii cuminte și să mă ascultă. Avem și niște cadre filmate pe plajă în Iulie, cu lume multă, și cînd luăm obiectivul de pe tine le dăm pe alea, o să vezi tu ce mișto o să iasă, de parcă s-ar buleci admiratorii spre tine".

Apoi s-au mutat pe dig și cîntăreala, din nou fără pulover, trebuia să stea cu trupul și rochița vaporeasă în bătaia vîntului, parcă și mai aspru acolo, în apropierea valurilor. Din cînd în cînd, vîntul îi dezvelea genunchii mari, înroșiți de frig. Ea încerca să și-i acopere, însă regizorul striga „ia mina, lasă-i așa că iese bine, mai rabdă, Lelia dragă, puțin". Și Lelia, ascultătoare, mișca harnic din buze, privind parcă fără să vadă ceva spre întinderile albastre-verzi. „Privire veselă. Iubește marea!” comanda regizorul. Și ea-și punea privirea veselă, chiar dacă, era de presupus, în clipa aceea ura marea.

Înspre larg, orizontul devenise pe neașteptate plumburiu, vîntul se întele și valurile începuseră să crească, agitate, lovind acum digul cu o anumită furie. O pulbere fină de stropi se răspîndi în jur. Vara, pe o căldură năucitoare, dușul acesta natural ar fi fost un deliciu, dar acum hainele umede, roci, îngreunau mișcările, frigul înțepenind încheieturile și învinșind pielea. Grupul curiosilor se rîrise, doar cîțiva mai rămăseseră, într-o așteptare timpă, somnolentă, neștiind ce să facă cu timpul. „Vine furtuna”, se auzi o voce dinspre ei, tare, așa ca să audă și cei ce filmau. „Dați-i zor!” comanda regizorul, ca un răspuns, și oamenii lui începură să se agite fără rost, mai mult ca să se încălzească. Dar cîntăreala era ploștită rău, rochia i se lipise pe alocuri de trup și, încercînd și ea să accelereze, mișcările deveniră caraghioase, aproape ca într-un film mut. Și pînă atunci fusese cam toapănă, intimidată de aparatul de filmat și de cei din jur, însă acum felul cum începuse să se zbuicume produse cîteva chicoteli, pe care ea le auzi. Începu să se smiorcăie, oprindu-se, apoi întorcînd spatele aparatului de filmat. „Aici se muncеște!” țipă regizorul. „Încă este soare, Lelia, este soare, uite-l sus! Și ia mina de la față, că-ți strică fardul! Încă puțin, rabdă, că așa se face o carieră!” îi șopti ceva pricâjului în salopetă și insul fugi spre Lelia, îndu-i un fel de basma sau o batistă mai mare. „Acum ia-o spre dreapta, vezi că intri din profil și flutură cu batista spre larg! Așa, încet, mai încet, fă semne, lasă mina puțin mai jos, mai fă cîțiva pași pînă la piatra aia și așează-te! Bun! Stop!”

Lelia rămase pe piatră, fără vlagă, „Gata, pentru azi ajunge. Stringeți și imbarcarea în microbuz!” În cîteva clipe erau gata. Se urni și Lelia, păsînd șleampăt spre microbuz. „E greu drumul spre glorie, ce zici?” o întîmpină operatorul, un tip uscățiv, cu mustață stufoasă, purtînd o șepcuță cadrilată cu care-și acoperea chelia. „Lua-v-ar dracu pe toți!” spuse în loc de răspuns Lelia, privindu-i fără expresie cu ochii ei mari, verzi.

DUPĂ vreo oră de la plecarea echipei, se declanșă furtuna. Stațiunea deveni parcă și mai pustie, cotropită de averse în rafale. Dinspre mare se auzea, ritmic, un fel de hure, apoi din cînd în cînd, un zgomot ciudat, ca o prăbușire de ape și cei ce n-aveau urechea obișnuită tresăreau, cotropiți de spaimă, ca și cum s-ar fi așteptat să apară acel val uriaș, despre care citiseră uneori prin ziare că se formează prin unele colțuri ale lumii, în apropiere de coasta oceanelor, devastînd întinse zone de uscat, ca și cum case, copaci, autobuze și automobile n-ar fi fost decît niște biete jucării uitate pe plajă de copii. Însă celor din echipa de filmare nu le păsa. Mincaseră pe săturate, cu o pofă de coșăși, apoi se retrăseseră într-o încăpăre în care în timpul verii funcționase un bar, ducînd cu ei sticle de vin, bere și vodcă, precum și o oală de cafea de la bucătărie. Tînăra femeie destinată să devină vedetă, purtînd acum blugi și puloverul călduros, își revenise, pîrînd a spune cu tot trupul și fața lată, radioasă, demachiată în grabă, că viața e totuși frumoasă și merită să fie trăită

din plin, în pofida atîtor greutateți. Da, regizorul avea dreptate: o carieră se face cu sacrificii, trebuie să înveți să rabzi! Singurînd printre bărbați, toroia liniștită, gîngurînd doar din cînd în cînd, simțîndu-se răsfățată. Regizorul, masiv, încălzit, cu cămașa descheiată la cîțiva nasturi, prin care răzbăteau smocuri ale vegetației bogate a pieptului, perora, explicîndu-le: „Trebuie să știi să ieși bine din orice situație, doar mă cunoașteți, băieți. Directorul dădea din colț în colț, că n-are, că sezonul s-a închis de mult, că de ce-am venit atît de tîrziu? De unde băutură, de unde cafea și țigări! L-am luat tare, dar cit se poate de calm. Directore, i-am zis, crezi că eu am venit pe vremea asta să mă distrez? Unu: n-am venit să mă distrez. Și doi: ce, îi strică puțină publicitate în plus pentru stațiune? Dar el a dat din umeri, adică: publicitate îi trebuie lui acum? Ce să facă cu ea? Avea și omul dreptate, nu? Băieții îl aprobară în cor, zgomotos, rîzînd și ciocnînd paharele. „Da' atunci, ce i-am spus! Hai, dom'le, că fac așa să intri într-un cadru, și rămii în eternitate, că fata are viitor mare, o să vezi!” Băieții hohoteau, zbuicîndu-se de atîta ris. „Ce rideți ca prostii? Bine i-a spus!” striga Lelia, și ceilalți se potoliră, prudent. „Și pe urmă i-am spus: echipa muncеște, dom'le, muncеște pe rupe, și după atîta muncă omul mai trebuie să se distreze puțin, nu? Să mai bea un pahar, nu? Așa că s-o mai găsi cîte ceva prin magazii, prin cămări, chiar dacă nu-i sezon”.

Se deschise ușa, scîrțîind ușor, și toți se întoarseră, privindu-l cu neplăcere pe tipul care intrase. Era un bărbat înalt, cu alură de fost sportiv, trecut de patruzeci. Se pare însă că nu mai ducea de multă vreme o viață prea sportivă, fiindcă se mișca greoi și cam stîngaci. „Ce

doriți? V-a trimis cumva directorul?” îl întrebă regizorul. „Ce director?! Nu m-a trimis nimeni!” se miră tipul, dar parcă fără să se mire, privindu-i pe rînd, fără grabă, rece. „Și atunci de ce ne deranjați, ce doriți?” Bărbatul se scutură ușor, înfrigurat, și în jur se răspîndiră stropi de pe balonseidul lung, maro, imbibat de ploaia de afară. „Am auzit voci și am intrat. Pe ușă scrie «Bar», așa că... Aș fi băut un păhărel, m-a cam pătruns ploaia”. Regizorul îi explică, cu o ușoară nerăbdare în glas: „Nu e nici un bar, barul e închis de mult. Noi discutăm aici niște probleme, avem un fel de ședință”. Și fiindcă celălalt îl privea nedumerit, ridică tonul: „Hai, dom'le, vă rog să ne lăsați. Noi nu simțim la odihnă, simțem aici cu treburi”. „Aha” zise bărbatul, parcă neînțelegînd. Buzele subțiri, crispate, i se destînsară o clipă într-un zîmbet, apoi reveniră la loc și toți văzură cu stupeoare cum zîmbetul îngheț și pe față apără o expresie nouă, un amestec de milă, dezamăgire și, parcă, un soi de disperare. „Cu treburi. Atunci vă rog să mă scuzați”, mai zise el, trecîndu-și mina prin părul ud, lipit de țeastă. Se întoarse greoi și închise cu grijă ușa.

Dimineața, cerul era de un albastru rece, decolorat, fără urme de nori. Dar urmările furtunii se vedea peste tot. Stratul de frunze devenise noroios, alunecos, pe alocuri o pastă cafenie, putredă. Aerul era de o limpezime stranie, încremenită, sticloasă. Se putea privi în voie, pînă departe, fără nici un efort. Marea era atît de liniștită și egală, parcă lipsită de viață, înghețată, ca și cum ai fi putut pași pe suprafața ei.

Cei din echipa de filmare se treziseră cam obosiți, unii mahmuri, dar se apucaseră de treabă fără prea multă vorbă. Parcă nici nu respirau, ci sorbeau o licoare pură, miraculoasă, care le dădea puteri nebănuite. La început, filmară pe o peluză cu iarbă înviorată, aproape verde, unde creșteau cîteva mesteceni. Lelia trebuia să se miște printre trunchiurile lor fragile, oprindu-se din cînd în cînd, rezemîndu-se, îmbrățișînd tandru cîte-un trunchi sau doar atingînd cu mina, ca într-o mîngiere, o crenguță. De data asta fusese lăsată într-o ținută mai sportivă, în pantaloni roz și o bluză tricotată, mov. În schimb, trebuise să renunțe la pantofii cu toc, întrucît pe peluză băltea încă apa, și tocurele se împlîntau în sol. Lelia se lăsase totuși greu convinsă, fiindcă știa prea bine că are picioarele cam scurte și butucănoase, așa că pantofii fără toc o dezavantajau. Însă operatorul, înțelegînd, o asigurase că-i găsește el niște unghieri ca să apară ca o trestie.

„Uită-te ce contrast extraordinar între coaja albă a mestecenilor și albastrul cerului”, îi spuse regizorul operatorului. „Să știi că avem noroc, o să iasă teribil, domnule, nici nu merită Lelia asta un astfel de cadru”. Operatorul se tot zgîia prin aparat. „Bagă un ochi, nea Sile, e așa cum spui, dar aerul ăsta... E prea limpede, iese un cadru de toamnă, să știi”. Regizorul îi dădu o palmă amicală

pe spate, bine dispus: „Lasă, mă, ce ai cu aerul? Cu pelicula asta cu care filmezi tu, aerul n-o să mai fie așa de limpede. Dă-i bătaie!”

Pe la unsprezece, își mutaseră deja tabăra, instalîndu-se într-un mini-car cu două remorci. În prima, Lelia trebuia să cînte sau doar să privească în jur, cînd mai veselă, cînd mai melancolică, fie singură, fie înconjurată de patru băieți care dansau, vara, într-un bar de noapte. În final, Lelia rămînea doar cu unul din ei, cel mai arătos, desemnat de regizor, se mișcau încolo și înapoi pe alei, mini-carul deplasîndu-se cit se poate de încet, ca să nu hurducăie. Din a doua remorcă, regizorul dădea din cînd în cînd indicații, iar operatorul trăgea cîte-un cadru. Trecură pe lingă un chioșc cu băuturi, rămas prin cine știe ce întimplare deschis. Afară erau cîteva mese și scaune de fier, cu vopsea albă scorojită, ruginită pe alocuri, însă doar una era ocupată de un bărbat ce avea în față un pahar cu coniac, pachetul de țigări, o brichetă și un carnet, pe care-l tot răsfoia. Barmanul tocmai ieșise din chioșc, privind mini-carul. Își aprinse o țigară lungă, cafenie, de la o brichetă aurită. Trase un fum, se răscredăra flegmatic, și-și puse mina stîngă în sold. Bărbatul îmbrăcat într-un balonseid lung, maro, se opri din răsfoit și-l întrebă: „Ce e cu ăsta, merg la stația civilă? Așa sînt nunțile toamna, pe-aici?” Barmanul îl privi de sus, întorcînd ușor capul: „Ce nuntă?! Nu vedeți că filmează? Filmează, dom'le, e o cîntăreală, uite aia blondă, vor s-o lanseze”. „Aha... Credeam că-i nuntă. Cînd mă intersectez cu o nuntă nu-mi prea merge bine”. „Ei, superștii”, zise barmanul. „Ce rost are? O nuntă e o nuntă, o veselie, nu?” „O fi... Eu așa am observat”. Scoase un pix și-și notă ceva. Barmanul se impacientă: „Ce-ai scris acolo?” „Ei, nimic... Îmi place să notez uneori ce văd. Un fel de amintiri”. Barmanul dădu din umeri, apoi se îndreptă spre chioșc. Înainte de a intra, mai zise: „Bine, notați. Încamnă că aveți timp, nu? Să notezi așa, ce vezi. Da, o fi o chestie”. Dar bărbatul păru să nu-l audă, sau nu-l mai luă în seamă. Sorbi o gură de coniac și-și văzu de scris.

Înainte ca mini-carul să dispară după colț, operatorul îi spuse regizorului: „Ai văzut, nea Sile, chioșcul și mesele alea? Le-am prins în cadru, aveau așa, un aer romantic. Un barman și un singur client, parcă i-ar fi pus cineva acolo ca într-un film”. Însă regizorul nu păru deloc încîntat. „Lasă prostiile, nu faci tu regie în locul meu. Și pe urmă, clientul ăla nu era tipul de-aseară, care ne-a deranjat în bar? El era. N-ai văzut cum ne-a privit? Așa, cam ciudat... Ce, vrei să-l faci nemuritor? Nu mi-a plăcut deloc, m-a indispus. Vezi să nu uiti la montaj să-l scoți din cadru”. Operatorul nu mai zise nimic, nu comentă. Însă își spuse că regizorul e un ticălos, nu-i permite nici oca mai mică inițiativă. Îi părea rău de cadru, era cadru lui. Întoarse capul, să-l mai vadă o clipă.

(Fragmente de roman)



ADRIANA BODEANU: Portret (Galeria „Hanul cu Tei”)

Jocul măștilor

Convorbire cu sine în oglindă

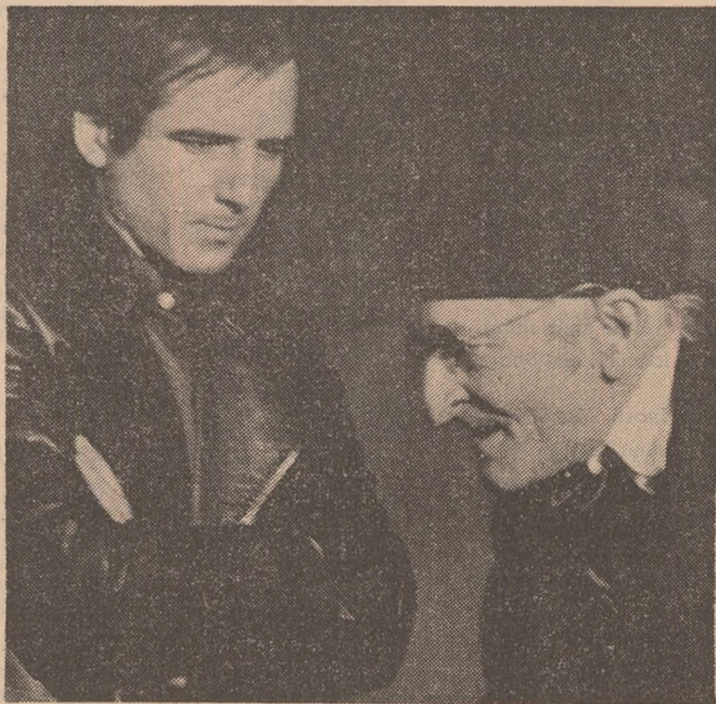
EXISTĂ o sonată rossiniană care începe moderato, cu un ciupit de pasarele, urmat de vioioase racursuri sonore și sprintare fiorituri. Dar în andantino se insinuează o temă gravă, îngândurări, melancolie, anxietate. Atmosfera e străbătută de curenți neînștiți. Cam așa se petrec lucrurile și în noua piesă a lui George Genoiu: asistăm la o hirjoană veselă între doi oameni tineri, un bărbat și o femeie care se tachinează, își împart glumind, rolurile în menaj, își fac declarații, dar, de la un moment dat, în joaca domestică apar arpegii tulburi, nemulțumiri, reproșuri, ironiile devin imprecatorii. Bărbatul ajunge să-și repudieze violent condiția subalternă, răzvrătindu-se împotriva autorității consoarte. Dramaturgul desfoliază meticolos aparențele: nu sintem în parcela unui conubiu, ci a unei coabității, căsnicie de probă. Și revelațiile se succed: nu iubirea i-a reunit pe cei doi, ci o necesitate dictată. Tatăl fetei, personaj invocată ca un fel de zeitate omnipotentă, se va dovedi un execrabil mistificator, autor de acte reprobabile — de la abuzul de putere până la delapidare — cu porniri tenebroase și imixtiuni penibile în existența altora, inclusiv a propriei fiice. Un Necunoscut, victimă a acestui ins veros și feroce, va veni, ca altădată Inspectorul de poliție al lui Priestley (dar aici implicat în intrigă), să le dezvăluie celor doi, aflați în pragul căsniciei, fie adevăruri știute dar tănuite, fie secrete pe care nu le cunoșcuseră. Așa cum folosește, cu iscusință și temeinicie, tehnica revelațiilor ce se convertesc în peripeții, autorul va schimba mereu și registrele, comedia și drama, spiritul pamfletar și tandrețea, revolta și resemnarea alterând în chip abil, iar convulsiei eului exprimându-se în situații de autentică teatralitate.

Ni se propune spre examinare amoralitatea ca noxă socială. Căci practicile tatălui, care ignoră criteriile deobște admise și e indiferent față de valorile morale, deviază mai multe existențe, deteriorează ori distruge relații firești, alterează și maculează principii. Descoperind în actele insului — ce-și justifică malversățiunile cu dorința de a-i ferici pe alții și de a face dreptate — o infrastructură psihică denaturată, piesa somnază personajele la un dialog cu conștiința lor, o privire în oglindă. Conversația aceasta va restabili, deși dureros, un anume echilibru, demonizând un impostor (incapabil să stea de vorbă cu el însuși, deci inautentic sub toate raporturile), va schimba calea tinărului bărbat și mai cu seamă va produce o iluminare tirerii femeii: ea se defulează, cunoaște ori recunoaște ceea ce-i crea o tensiune anormală. Adevărul îi va produce o stare cathartică, eliberând-o de judecăți false și contracții nefirești.

Autorul mai are buna inspirație de a nu încheia procesul. Nu-i vorba, l-a încercat pe imprincipiat cu un număr cam mare de culpe, înegrind peste măsură un personaj care e intrucivta desfigurată astfel — pusă până și în situația de a-și bate joc, indirect, de fiica sa, recomandându-i acesteia ca soț pe bărbatul amantului lui. A mai trecut scriitorul peste limitele credibilității și în alte întorsături ale conflictului, probabil dintr-o pornire asanctoare radicalizată și, prin reflex, din aceea, artistică de a-l cointeresa pe spectator prin epică, nu prin demonstrații sentențioase. Afectele și deciziile Flaminiei nu sint nici ele prea lămurite, iar conștientizările și retractările lui Ilarie n-au totdeauna justificările necesare. Dar consemnând fisurări ale logicii, să și convenim că unei atare confruntări între trecut și prezent, între fețe și măști îi șade bine și o anume ambiguitate, care, la urma urmei, e chiar a faptelor. Dramele pot avea impulsuri obscure, iar coliziunile determinări enigmatice. Important e, cred, sentimentul actualității, dominant în această piesă bine scrisă — poate cea mai atrăgătoare din cele date până acum de dramaturg — lucrată cu mestesug, centrată pe o idee relevantă, avind dialoguri vii, expresive, comedie ironică

Jubilee

● Teatrul Bulandra anunță împlinirea a 150 de reprezentări cu piesele Noțunea de fericire de Dumitru Solomon în regia lui Valeriu Moisescu și Dimineața pierdută de Gabriela Adameșteanu și Cătălina Buzoianu, în regia Cătălinei Buzoianu, Piesa Anchetă asupra unui lină care nu a făcut nimic de Adrian Dohotaru, în regia lui Petre Popescu, împlineste 200 de reprezentații.



Imagine din spectacolul brașovean, Șapte martori de Peter Karvas. Cu George Tudor (Anchetatorul tinăr) și Mircea Andreescu (Martorul numărul șase). Regia, Eugen Mercus

fără impurități și dramă fără romanțozitate, un subiect de esență tare.

Personajul Necunoscutului, proiecție a unor conștiințe în alertă și factor punitiv totodată, e, probabil, cel mai încheat din punct de vedere dramatic, astfel că în reușita interpretului, Stelian Preda, explicația principală e în text. Actorul a izbutit însă și o înfățișare, un comportament, o fermitate liniștită care-i conferă distincție eroului, situându-l la liziera vibrațiilor dintre real și imaginar. Rolul e și frumos vorbit, în nuanțări discrete, sensibile. Tatăl e așezat solid în condiția lui de duplicitate și condus cu seriozitate de către Nicolae Roșioru, ușor precipitat și imprecis doar după fuga din spital a personajului, care-și debitează cam monoton ultimele-i destăinuri. Ilarie se impune prin dinamism, vioiciune, amărăciuni delicate punctate: e impetuos, sarcastic, reflexiv, liric; tinărul Florin Zăncescu marcându-i merituos sinuozițiile. Flaminia are gustul ironiei, voluntarism, nu însă și complexitatea necesară. Din arhitectura unui oraș și arbitru al eleganței în acea urbe, cum ni se spune că ar fi, a ieșit pe scenă o ființă abracadabrantă, îmbrăcată și coafată ca un papagal, repezită, neîngăduitoare, debitor replicile în ritmuri atât de felurite încât lasă senzația de dezaxare. Contradicția cu rolul e flagrantă, iar cu arta dramatică de factură curentă, și mai și. Nu despre o agresivă logoreică era vorba — cum pare a crede Ioana Ene — ci de o faptură complexată ce trăiește un proces de clarificare și decantări. Spre final, actrița își mai revine. Am fi preferat s-o facă mai spre început.

Decorul sintetic al lui George Dorosenco are luciri de oglinzi negre și linii precise, constituind acel cadru care a putut favoriza regizoarei Anca Ovanec așezarea dezbaterii într-un context fertil și reverberant, și definirea unui mediu sufletesc. Ea a stimulat și caracterizările potrivite ale eroilor, fără a studia însă prea atent culminațiile conflictuale. S-ar fi cerut accentuări și gradări mai fine, cel puțin în relațiile dintre Tată și Fiică. Dar și aici și-a spus cuvântul inadecvarea totală a distribuției în rolul Femeii.

Spunând că spectacolul Teatrului „Bacovia” e onorabil — cu rezervele amintite — cred că nu greșim, mai ales dacă ținem seama că el lansează o piesă românească nouă în premieră absolută și convinge că e vorba de o lucrare cu virtuți dramaturgice reale.

Tribulațiile vesele ale Zoicăi și vărului ei Ametistov

TREI măști apar cu pregnanță în comedia satirică substanțială a lui Mihail Bulgakov *Locuința Zoicăi* (tradusă cu simț teatral și savuroase locuțiuni umoristice de Zeno Fodor): masca onorabilității, de care aveau nevoie pramatiile ce mimau convertirea la noua orinduire, în deceniul trei sovietic purtată cu aroganță dar și cu astuție de întrepida Zoica, patroană de casă de modă paravanind un lupanar de lux; masca principalității, placată pe chipul de lacherdă uscată și acră, al unui funcționar superior, turpid amator de aventuri și chefuri cu predică în prolog și în epilog; și masca activismului obștesc, entuziast, volubil, optimist, generos, comprehensiv, acoperind fața unsuroasă a unui combinativ expert în ma-

trapazlicuri, infractor transformat în administrator filotim, reeducator interesat de oameni cu grave carențe biografice, constructor isteț de prosperități frauduloase.

În savurosul spectacol, substanțial comic și excelent organizat scenic, al teatrului brașovean (regizat de Eugen Mercus și scenografiat de Marfa Axenti), cei trei protagoniști ai peripețiilor ce constituie romanul înălțării și decăderii interlopolului Salon, sint: Zoica, damă vulgară, încorsetindu-și grijulie protuberantele suburbane și rafinându-și manierele pentru a putea recruta clientela aleasă, femeie frumoasă și nurlie, știind să-și pună în valoare farmecele personale, dar pricepindu-se a se și zgirci în valorificarea lor; e interpretată bogat, mustos de Paula Ionescu, actrița izbutind să exercite seducție dar și să inspire repulsie pentru eroină, comiczind efuziv, totdeauna însă cu măsură, valorind excelent ce e grațios în femeie și ce e dizgrațios în felona celestină. Apoi, numitul Gus, director comercial, o apariție explozivă, de un haz enorm; poartă o șepculă ca o cataplasma, un costum bine călcat dar cu pantaloni prea scurți, are o figură angulară, un ton autoritativ, mină suspicioasă, pare suspect de maldii digestive din cauza culorii plumburii a obrajiilor și a privirii chinuite, fugace. E lucrat ca la gherghet de Mircea Andreescu, într-o compoziție impecabilă, în care fiecare convulsie e studiată meticolos, tonurile savant potrivite, contrastele între ce spune și cum rostește avind o caramelare amuzantă, mișcarea de imbușonare continuă în poză dictatorială stîrnind cea mai mare ilaritate. În

sfirșit, eroul principal al piesei (și spectacolului), Aleksandr Tarasovici Ametistov, în care Costache Babii, face ceea ce ne place să numim o creație. E vorba de un escroc vesel, cu un anume simț al umorului dar și vesnic dolent, inteligent combinativ și prost strateg, cînd țanțos, cînd cu aer de mucenic, sateloid al Zoicăi (cu care e văr și confin) dar independent în acțiuni oneroase, limbut, gales, comiczind alegru, cu toți senzorii în alarmă permanentă, inventator al celor mai năstrușnice tertipuri. În viziunea excepțional de hazlie a lui Babii el se ivește, la început, ca un vagabond, de o bonomie spălăcită, netesălat, imund, pus pe șantaje. După angajare, devine elegant, galanton, expansiv, surizător convivial, gata la orice tranzacție, avind la îndemână pilde, proverbe, citate în limbi pe care nu le cunoaște, butade stradale, o curtoazie promiscuă și un aer selenar cînd trebuie să uzeze de inocență ca argument. Totul e pus sub semnul ludicului: vorbirea mieroasă, cu exprimări fals rafinate, prețiozitatea gestului, pedanteria observațiilor, grațiozitățile coclite și afectarea salonardă, curbările întregii făpturi și pripeala cînd se îngroașă gluma, stratagemele folosite pentru ieșirea din incurcătură. Costache Babii a făcut aici un personaj memorabil, pe deplin eficient sub raport comic și la o cotă calitativă rar întîlnită. Se ride aproape tot timpul de ceea ce face și spune — clar, afirmat, extrem de spiritual.

Mai fiecare personaj e configurat cu fantezie vivace: nurlia fată în casă Mănușka (Gabi Daicu-Mihai), Portușca, verosul președinte al comitetului de locatari (Dan Săndulescu), Obolianinov, conte decavat, soțul ulcerat de vanități al Zoicăi (Ion Jugureanu), Gandzalin, chinez (Flavius Constantinescu), Heruvim, chinez (autorul unei crime finale inutile, în care autorul mi s-a părut mai sărac inspirat), precum și personajele episodice — multe, nu toate integrate în acțiune, dar toate necesare pentru policromia tabloului — susținute de Maya Indrieș, Constanța Comănoiu, Melania Niculescu, Luminița Blănaru (o figură reliefată), Maria Rucsandra Dobre, Dan Dobre, Ioan Georgescu, George Tudor, Mihai Bălaș-Jujuca (cu a, nu cu d), E. Mihăilă-Brașoveanu și alții.

Zeflemeaua atât de caustică a lui Bulgakov și măestria sa dramaturgică (diminuându-se, însă, treptat spre sfîrșit și debilitându-se de tot la sosirea poliștilor în casa rău famată), arta comică a regizorului, care structurează pe mai multe niveluri, ingenios, cadentat și plasticitatea majorității interpretărilor, substanța satirică a spectacolului, cu atât de malițioase de-mascări, fac din *Locuința Zoicăi* o reprezentare scenică delectabilă.

E plăcut să observi, după și printre atitea comedioare mărunte și chlorotice, că e posibil să arătăm din cînd în cînd cit de ample sint disponibilitățile teatrului românesc de azi pentru comedia substanțială. Producțiile artistice ieftine — sustinute Kant — insensibilizează publicul și gustul lui. Prin revers, aș zice, producțiile serioase în fond formează publicul și-i educă predispozițiile.

Valentin Silvestru

Un spectacol de amatori

DIN Tirgu-Jiu, orașul de sub Munții Paringului, impresionant prin înnoire și prin culorile celebrei Grădini publice cu arbori secutari și sculpturi eterne de Brăncuși, a venit în Capitală o trupă de actori să prezinte bucurăștenilor pe scena Teatrului Nottara piesa *Doctor fără voie* de Moliere — apariție pentru interpretul unic, iar pentru spectatori o incintă. Fiindcă întregul spectacol părea să nu fi acceptat nimic prin tradiție, elaborarea ingenioasă, asigurind însă, totodată, și mult dorită simplitate. Astfel că, pe cit de insolită ne-ar fi putut apărea introducerea printre clasicele personaje a unui fotoreporter (subliniindu-se astfel persistența unor tare umane, idee ce adincește caracterul incisiv al textului) pe atât de firească asimilarea unei asemenea prezențe în desfășurarea intrigii, fapt care nu și-ar avea împlinirea decit printr-un joc de o certă valoare artistică. Adică al unor interpreți talentați și cultivați, arta fiind ea însăși element fundamental al culturii. Ingenioasă și ingenuă a fost și scenografia, cadru simplu ce sugerează însă complexitatea împrejurărilor: un copac o pădure dar și locul de declanșare a conflictului, o scară dublă ce poate fi și ușă, și turn de castel, o bancă și un coș de rufe, folosite totodată ca fotoliu și lectică. Și, în sfîrșit, muzica electronică, cu un rol important în relevarea acțiunii de substituere a vînzătorului de surcele, (aici mișcările protagonistului devin, ultimor, ale unui virtuoz iluzionist!) ca și în dinamizarea continuă a ritmului întregului spectacol.

Vasile Băran

„Moromeții” la Sanremo



Stere Gulea în timpul filmărilor la Moromeții

— Un succes internațional al filmului românesc, Moromeții a intrat în palmaresul recentei ediții a Festivalului de la... Poate n-ar fi rău să clarificăm aici, stimate Stere Gulea, și o mică problemă lingvistică: orașul, în unele dicționare apare scris San Remo, iar în altele într-un singur cuvânt; ca proaspăt întors de la fața locului, pentru care variantă optați?

— Pentru aceea într-un singur cuvânt. Nicăieri în Italia nu l-am văzut scris în două cuvinte. Cum e Sanremo? E o stațiune cunoscută din secolul trecut, un oraș care pornește din Mediterană și urcă pe coaste, plin de arbori exotici, de plante, de flori, un delir de vegetație. Și Mateiu Caragiale îl menționează în fragmentele lui de jurnal, când se referă la o călătorie pe care a făcut-o în Italia spre a-l vedea pe Titulescu. În fiecare an Festivalul de film este evenimentul central al sezonului preestival al coastei Ligure. Proiecțiile au loc toată ziua, o secțiune competitivă și una informativă într-un cinematograful elegant din centrul orașului, Ariston, până seara târziu, când încep conferințele de presă care tin până la unu noaptea. E un festival fără morgă, fără vedetisme. Un festival cu o selecție severă, doar douăzeci și unu de filme admise în competiție, cu un palmares parcimonios (doar 4 premii), un festival de prestigiu care a reușit să-și păstreze în timp programul: acela de a revela cinești mai puțin cunoscuți și care, după succesul de la Sanremo, au început să prezinte interes internațional. Aici au fost premiați, la început, Zanussi, Chytilova, Marta Meszaros, Abuladze, Bo Widerberg și alții. Intenția programatică, exprimată explicit și de directorul festivalului, criticul și realizatorul de filme de artă Nino Zucchini, este de a selecta filme și autori care reușesc să-și impună

viziunea despre viață în limbajul cinematografic în care cred. Și de asemenea de a cuprinde arii cinematografice mai puțin cunoscute, cum a fost, anul acesta, o retrospectivă a filmului sirian, alături de o interesantă retrospectivă a unui regizor polonez, Antoni Krauze, câștigătorul de anul trecut al Marelui premiu. În concluzie, deci, Sanremo e cunoscut ca un festival serios, care are o menire și care a reușit să lase ceva în urmă.

— Așadar, la cea de-a 31-a ediție a acestui Festival al filmului de autor, premiul de interpretare masculină l-a fost acordat lui Victor Rebengiuc. Cum a reacționat la aflarea noutății?

— De îndată ce am ajuns în București i-am dat un telefon, voiam să-i fac o surpriză, să-i spun că trec pe la el pentru că am să-i las ceva și să-i duc diploma. Dar Victor era deja avertizat, adușese vestea Giovanni Grazzini (venit la București cu ocazia Săptămânii filmului italian), el însuși aflat printre laureați. Festivalul a acordat pe lângă palmares, și două medalii pentru merite culturale, care au revenit în '88 criticului Giovanni Grazzini și regizorului sovietic Elem Klimov, al cărui Du-te și vezi a rulat de curind și la noi. Deci nici măcar noutatea absolută a vestii n-am putut să i-o dau lui Victor. Am simțit că era foarte bucuros pentru succesul lui și, în egală măsură, al filmului.

— Cum a fost primit filmul?

— Surprinzător pentru mine: pot să spun că am plecat destul de circumspect aproape de receptarea lui în străinătate; mă gândeam și că romanul n-a atins cu adevărat rezonanța internațională pe care ar merita-o. A traduce Moromeții este, practic, imposibil! La festival am plecat cu o copie subtitrată în franceză, or, e greu de găsit echivalente în franceză

pentru limbajul din film. Proiecția a reușit să depășească handicapul, un critic italian mi-a spus că a intuit și chiar a descifrat în auz, în banda sonoră, un limbaj extrem de colorat, asemănător cu cel vorbit într-o provincie italiană. Primele semne ale interesului pe care l-a suscitât filmul le-am avut la Conferința de presă. Se discutau 5 titluri, dar erau critici care rămăseseră special pentru Moromeții. Apoi, și ceea ce s-a scris în presă m-a surprins plăcut: filiația cu Padre Padrone al fraților Taviani sau cu Arborele cu saboși de Olmi, iată cheia pe care au descoperit-o, de acces la ciclul existențial al filmului. A fost subliniată și originalitatea filmului, faptul că nu trage cu ochiul la diverse mode, faptul că impune un ritm al lui, care nu ține cont de așa-zisele exigențe ale spectatorului grăbit. Încă de la conferința de presă a fost remarcată marea forță interpretativă a lui Rebengiuc și am fost întrebat dacă actorii sint profesioniști sau țărani adevărați pentru că, s-a spus, sint atât de autentici! La câteva zile după proiecția Moromeților, au venit la mine câțiva tineri studenți, membri ai unui juriu al publicului tânăr, care ne-au spus că sint impresionati de film și că au înțeles, văzându-l, că „avem origini comune”.

— Care sint celelalte trei filme din palmares?

— Marele premiu: Madrid de spaniolul Babilio Martin Patino — este povestea unui realizator german de documentare t.v. venit la Madrid ca să realizeze un film cu ocazia a 50 de ani de la aniversarea Republicii spaniole. În încercarea lui de a reconstitui o lume, de a ajunge la adevăr, regizorul vizionează multe documentare de arhivă care se contrazic, se bat cap în cap. Filmul arată ce răspundere are un realizator care lucrează cu material informativ, cum poate el deveni un slujitor al adevărului sau un mistificator al lui. Este, mai mult decât un film, un cseu. Bine făcut, tăiat strins, riguros. Apoi, premiul special al juriului: filmul georgian Maestrul de Nodar Managadze, un film de actualitate — amar film! — despre viața unui pianist promis unei mari cariere concertistice și care, până la urmă, ajunge să fie un meseriaș acordor de pian. Prospectarea unor medii diferite, radiografierea societății gruzine de astăzi. Nu mi s-a părut suficient de riguros în construcție, dar poate a fost o neglijență voită. Al treilea film: Trandafirul alb, premiul de interpretare feminină Valericii D'Obici — viața unei femei singure, o editoare cu o viață sentimentală ratată, care își găsește refugiu în meserie, în manuscrisul pe care îl are atunci pe masa de lucru. Un film intimist, fără să fie feminist. O actriță expresivă, interiorizată, gen Monica Vitti, știind să exprime foarte bine starea de gol interior.

— Ce a însemnat, în concluzie, pentru dumneavoastră, acest Sanremo?

— O experiență care are importanța ei: posibilitatea de a te confrunța, de a realiza care e nivelul la care te afli și cum e receptat, într-un spațiu larg, ceea ce faci.

Interviu de
Eugenia Vodă



Flash-back

Războiul interior

■ DIN ceea ce au auzit și citit despre el, cu ocazia premierei și apoi a Oscar-ului, mă așteptam la un film de excepție, pe de o parte saturat de cruzimi, pe de alta tendențios și tezig. Critica — uneori, chiar cea mai binevoitoare — falsifică. Nu se putea imagina un film mai deosebit de afișul său decât acest Platoon al regizorului Oliver Stone, fost luptător pe frontul din Vietnam. În locul unui reportaj de război, un film despre oamenii care luptă; în locul unui film al inversării combatante, un film al înfruntării și suferinței; în locul consensului belicos, dezbinarea și lupta între temperamente; în locul bubuiturii asurzitoare a tunului, bătaia inimii omenestii. Compus din monoloage, scrisori, fragmente de jurnal, scenariul lui Stone reduce lumea la proporțiile unui pluton, învederează faptul că marea se poate găsi într-o picătură a ei, desparte lucrurile războiului în molecule ce exprimă eternul uman în starea lui cea mai nesigură și mai pură. Binele și răul din viață sint văzute în film la scara a două personaje — sergentii Elias și Bernie —, în care s-a concentrat tot ce poate fi, în ființa omului, omenie și sălbăticie. Bruind manheimul printr-o extraordinară autenticitate a detaliului, filmul este de fapt, fără să-și propună să demonstreze ceva, o discuție despre supraviețuirea spiritului.

Acest război interior este cea mai zguduitoare latură a filmului. Spre deosebire de atâtea pelicule, dar amintind cumva capodoperele lui Pabst sau Losey, omenii de pe aceeași parte a liniei frontului nu sint unitari, nu gîndesc identic, nu se lasă furati în același fel de iluzia victoriei sau de amărăciunea înfringerii, mai mult, înțeleg valorile cardinale în mod total diferit. Pentru Bernie, cruzimea față de adversar intră în regula jocului, iar dezlănțuirea instințelor este singura modalitate plauzibilă („Eu sint realitatea”), cită vreme pentru Elias continuă să funcționeze și în tranșe învățăminte lumii pașnice de acasă, mila, înțelegerea, iertarea. Este o luptă utopică în care, ca și în viață, învingător va fi cel mai puternic, prin selecție inversă. Continua înfruntare va sfîrși prin înfringerea celui pașnic și (în finalul filmului) se va imprima ca un stigmat în sufletul martorului supraviețuitor, stigmatul că niciodată nu va putea fi altfel, chiar în timp de pace, că pentru o întregă generație pacea va continua să semene cu violența, amintirea celor buni va continua să fie umbră de amintirea celor răi, viața însăși va fi o umbră a conștiinței ultragiutate. Prin această subtilă confuzie de planuri — între război, ca prelungire a vieții, și viață, ca epură a războiului — filmul lui Stone își depășește condiția.

Romulus Rusan

În nr. trecut a fost omis titlul filmului lui Sergio Corbucci: Giallo napoletano.

Radio t. v.

■ Recitare, recitare, iată două inițiative spirituale între care trainica verigă sonoră, întemeiază o relație cu mult mai vastă, echivalind cu punerea în ecuație, de fiecare dată cu originalitate, a literaturii însuși. Textul este, astfel, asumat de interpretii lui moderni în virtutea unei conștiințe bine definite asupra mecanicii și mecanismului poeticului, ochiul pătrunzător al actorului urmărind nu simpla, previzibilă, asadar linearitate a sirului de cuvinte, ci coborînd spre temelia și coloanele de susținere ale operei. Analiza acestora este finalitatea autentică a oricărei recitări care, în aceste condiții, nu mai înseamnă memorizare, înseamnă un demers analitic lucid, expunerea mai mult sau mai puțin manifestă a unui punct de vedere, factor activ, incitant care dă și tensiunea spectacolului de poezie așa cum trăiește el azi pe scenă, la radio sau la televiziune. Căci, obligat a lua în considerație actul poetic ca „ezi-tare prelungită între sunet și înțeles”, după una

Recitirea clasicilor

dintre observațiile memorabile ale secolului nostru, actorul explorează lumea semnificațiilor de adîncime, descoperindu-i și redescoperindu-i legăturile, consonanțele, sugestiile. Recentul recital t.v. George Bacovia (difuzat de Albumul duminical) în viziunea actorului Adrian Pintea confirmă asemenea observații. Tînărul interpret a investit primăvara bacoviană cu o neliniște grea de sensuri, disecind deznădăjduita cadentă muzicală a versului în căutarea sonului ei cel mai caracteristic. Unele dintre secvențele filmate care au completat recitalul s-au integrat aceleiași lungimi de undă. Este o formulă de spectacol t.v. ce se cere permanentizată.

■ Recitirea clasicilor a fost, în fond, și pivotul în jurul căruia s-au articulat, luni seară, Semnăturile în contemporaneitate (redactor Constantin Vișan). „Fără Creangă nu as fi fost în viața mea scriitor, căci el mi-a dat iluzia că pot trăi în basm, că pot scrie”, mărturisea transant și emoționat Fănuș Neagu,

întirziind încontinuare, asupra universului literaturii acestui urias povestitor al nostru și al lumii întregi. Obsedat de Creangă, prozatorului contemporan se întoarce pe malurile Ozanei, căutînd acolo cheia unui mister pe care paginile de carte îl ascund și îl luminează cu atita lărie. Nu mai puțin, Mircea Horia Simionescu a relevat modernitatea extraordinară a celor 200 de file pe care Creangă ni le-a lăsat spre adîncă meditație și incitare. În sfîrșit, Ioan Holban s-a aplecat, cu mijloacele criticului, asupra structurii etajate a Amintirilor, carte unde temele autorului, naratorului, personajului se întretaie cu savoare și subtilitate.

■ În această dimineață, teatrul radiofonic ne propune (în regia lui Mihai Zirra) o înregistrare din fonoteca de aur: Egmont de Goethe (în rolul titular, Mihai Popescu), iar mine seară, la Dicționar de literatură universală, în ciclul Scriitori străini, citind din opera lor, va răsună glasul lui Thomas Mann.

Ioana Mălin

Telecinema

■ ÎNDRĂZNESC să solicit două îngăduințe: prima — să mă uit la arta regizorului cînd pe ecran sint Ingrid Bergman și Charles Boyer, jucînd, după gustul meu, în cel mai bun film al carierei lor. Acest Gaslight („Oscar”-ul în 1944) aparține lui George Cukor. Cukor e unul din cei cîțiva regizori perfecți ai secolului nostru cinematografic, artist perfect și — totodată — ascuns (Ca și John Huston). Puțini cinefili îl enumeră printre „cei mari”, deși el stă printre aceștia, cu toată autoritatea, cu toată eleganța, cu toată pudoarea unui ochi care știe să creeze o femeie din voaleță pînă la pasul ei, scotit de Stendhal ca unul din atributele genului feminin. Esența perfecțiunii lui Cukor trebuie căutată, firește, în cinema-ul lui, nu în literatură — literatură în cinema, fiind la fel de detestabilă ca aceea „convingătoare” în scrisorile de dragoste. Cinemaul lui realizează cea mai simplă minunăție din cîte se petrec în artă și în amor: potrivirea. E un cuvînt natural pe care criticii și îndrăgostiții nu o dată îl nesocotesc alergînd după cai verzi pe pereți. Caragiale îl prefera dintre toate pentru a dezlega cîte ceva din enigma artei: să se potrivească! Or,

Potrivirile lui Cukor

la Cukor, cele două mari descoperiri ale filmului — privirea și obiectul — se conjugă sistematic, riguros și inefabil, cum scrie în toate legile grecescului „kinema”. Desfid pe cel care găsește în Lumină de gaz vreo scenă în care privirea să fie independentă de un obiect și un obiect în afara unei reține. Toate tensiunile (decurgînd din cea mai dureroasă: să chinul o femeie!) pornesc de la un lucru și toate lucrurile se îngrămădesc într-o singură întrebare, supremă în cinema: „de ce te uiți așa la mine?” O lampă de gaz, un birou, un tablou, o broșă, o poșetă, o țigară — țigara albă a lui Charles Boyer e ea însăși o teroare lingă fularul lui alb de mătase — o scară, o rochie albă pentru o serată, o mînușă (nu două), un baston, un gard de fier, noaptea, o infinită bogăție de obiecte joacă odată cu actorii, cu nimic inferioare lor, privirilor lor prinse într-o pîndă și panică necurmate. Toate lucrurile, la Cukor, se însuflețesc și caută fizionomia umană, așa cum o femeie, chiar spălînd rufe, ascaptă garanțiile unui bărbat. Acestea vin: dintr-o sprinceană ridicată fulgerător de Boyer, dintr-un suris fragil al ei, dintr-un rictus feroce tras deodată într-o

milă nemernică — nimic din ce mișcă pe un chip nu-i e străin.

A doua îngăduință e următoarea: să mărturisesc că urmărind un film atît de — cum se zice — dramatic, mi-am amintit, deodată, de My fair lady, ceea ce poate nu era adecvat, chiar dacă aparține tot lui Cukor; le despart 20 de ani dar, în adîncul lor, lucește o aceeași obsesie. În fond, oricît de îndepărtate le-ar fi genurile, într-unul pe muzică și veselie, în celălalt pe melo și răvășeală, doi bărbați încearcă să intre în posesia psihică a unei femei. Unul vrea s-o învețe limbajul fricii și disperării — celălalt, să pronunțe corect engleza. Amîndoi chinuiesc, pentru a domina și stăpîni. În două registre diferite se ține aceeași contabilitate pe care mulți o consideră semn distinctiv al bărbăției. Cukor are prudența elegantă în acest diagnostic, dar e inconștientu fascinat de situație, modelat, șlefuit, „lustrat” ca un diamant de sfredelul lui, așa cum se întimplă cu tene(ri)le tuturor celor aleși. Ca și Elisa Doolittle, îmi vine și mie — bărbat care nu înțelege cum poți fi altfel decât egal cu o femeie în chin și suspin — să exclam: „Ay, mister Cukor!”

Radu Cosașu

Baletul „Femeia îndărătnică“

Argumentele teatralității

PIESELE lui Shakespeare continuă să capteze interesul coregrafilor, ele dovedindu-se sursă inepuizabilă și pentru spectacolul de balet. Dacă ar fi să formulăm explicații, s-ar cuveni investigate nu numai resursele de universalitate ale conflictelor din partiturile shakespearoene, ci și virtuțile lor poetice și mai ales teatrale. (Disocierea e mai degrabă funcțională decît reală). Critica mai nouă a insistat în această direcție, părăsind „consacratele“ sondaje realist psihologice ale personajelor lui Shakespeare; nu atât negîndu-le, cît depășindu-le. Textele dramaturgului englez contin în abundență elemente de „magie poetică“. Toate — „natura imaginativă“, cum s-a spus — se văd subordonate arhitecturii dramatice, mai exact limbajului teatral. „Shakespeare a folosit limbajul teatral, așa cum a folosit limba engleză“, scrie G. Wilson Knight. El folosește gramatica structurii teatrale pentru a-și exprima viziunea poetică [...].

În aceasta constă dificultatea și — deopotrivă — ușurința de a transpune în limbaj coregrafic o piesă de Shakespeare. Teatralitatea, firescul limbajului teatral ar permite o lesnicioasă apropiere. Dar tocmai aici poate fi capcana. Concepind și montînd un reușit spectacol de balet după *The Taming of the Shrew*, Ion Tugearu s-a văzut confruntat cu o asemenea problemă. Cum să redai coregrafic pedagogia convertirii la normalitate, tema de primă însemnată a piesei, de multe ori exprimată exclusiv prin tensiuni ale limbajului? Poate jocul coregrafic, cu toate componentele sale, să transmită încălcarea de poezie teatrală, efectele plastice, în sens dramatic, ale unei expresii, ale întorsăturilor de frază, ale „oculului“ verbal sau, dimpotrivă, ale vorbei „tari“?

Femeia îndărătnică de Ion Tugearu (autor al libretului, al colajului muzical, al regiei și coregrafiei și interpret în una din distribuții) e un balet unitar, o reprezentare coerentă sub aspectul teatralității. Sigur, s-ar putea spune că ritmul spectacolului scade în final (actul III). Ar fi însă plauzibilă altă variantă, avînd în vedere subiectul? În ultima parte, conflictul se bazează îndeosebi pe limbaj și dificultățile exprimării coregrafice sporesc. Important este că tablourile finale nu distonează cu ansamblul: ele înfățișează un rezultat și de aceea le putem admite mai statice, după o desfășurare spectaculoasă. Și nu numai atât, ci convingătoare în sensul teatralității. Libretistul a renunțat la unele personaje, idei, le-a schimbat altora identitatea. Prologul a dispărut, la fel cum au dispărut motivul „teatrului în



Moment din spectacol

teatru“, intrigi și acțiuni secundare. Nu fiindcă ele n-ar fi fost reprezentabile ca balet, ci pentru că ar fi îngreunat urmărirea acțiunii. Cu atât mai mult cu cît ea e un joc psihologic, o „dispută“, deci pretinde claritate pentru a transmite intactă evoluția personajelor (Catarina, „scorpii imblinzită“ de istețul Petruchio, și la rîndul său, Petruchio, modelat de diavolul feminin, imblinzitorul imblinzit, motiv pe care Ion Tugearu îl adaugă, cu succes, tramei). Plusul de teatralitate presupus de un spectacol de balet comic e obținut așadar prin simplificări dar și prin adăugiri de motive. Rezultatul e savuros: dansuri de caracter, duete și ansambluri, mișcare plină de sugestie, de la bufonadă la lirism, apariții de mare efect și, deasupra tuturor, mimica — întreaga retorică a exprimirii comice prin elemente de pantomimă. În distribuția urmărită la premieră, Simona Șomănescu (Catarina) și Tiberiu Almosnino (Petruchio) sînt admirabili și din acest unghi, al limbajului teatral. Prima — proaspătă absolventă a Liceului de coregrafie — este o revelație! Dezinvoltura jocului și mobilitatea gesticii sînt cu totul remarcabile. Trece cu mare lejeritate de la impresia de normalitate ori de naivitate la stările de isterie, e înversunată, „bătăioasă“, matură sau copilăroasă, sugestiile comice parcurgînd o gamă foarte largă: burlescul, grotescul involuntar lingă masca simulat serioasă, spontaneitatea ridicol-agresivă și toate celelalte, greu de fixat în cuvinte. În Petruchio, Tiberiu Almosnino reușește, de asemeni, un excelent rol de compoziție răspunzînd încăpățînării cu o și mai mare „îndărătnicie“, tenace și în același timp plin de fantezie. Acea fantezie comică pe care spectacolul semnat de Ion Tugearu o dovedește cu prisosință.

Costin Tuchilă

Tinerii balerini

ALEGEREA textului *The Taming of the Shrew* este în ea însăși salutară, ea adăugîndu-se rarelor tentative anterioare autohtone de transpunere coregrafică a unui opus al marelui Will (*Romeo și Julieta* și *Othello*, ambele aparținînd lui Vasile Marcu) și situîndu-se într-un vast spațiu, aproape virgîn, acela al baletului de substanță comică, pe care au mai călcat uneori doar coregrafi ca Oleg Danovschi și Alexa Mezincescu.

Premiera cu **Femeia îndărătnică**, prezentată de Opera Română sub semnătura multiplă de libretist, regizor și coregraf a balerinului Ion Tugearu, se distinge de celelalte citeva montări ale **Scorpiei** pe alte scene ale lumii și prin suportul sonor — un colaj din muzică engleză, urcînd în timp de la autori anonimi din epoca elisabetană la Benjamin Britten, într-o selecție (aparținînd aceleiași Ion Tugearu) de piese valoroase, însoțind sugestiv personajele și situațiile. Echipa Viorica Petrovici și Adriana Urmuzescu, experimentată în decorații și costume de balet, clădește o atmosferă renașcentist-italiană, îmbrăcînd cu bun gust și inventivitate personajele și decorînd spațiul de joc-dans cu elemente subțiri, discrete, dispuse mai mult vertical.

Desfășurînd o fantezie coregrafică cu întinse disponibilități, Ion Tugearu construiește un spectacol original, suculent, derulat într-un ritm alert, îmbogățit și prin depășirea unor convenții scenice (citeva intervenții „sonore“ din partea dansatorilor), folosirea din plin a recuzitei (cite o masă, un pat, un cal în mărime naturală), cît și prin adăugarea de noi nuanțe textului pe care se sprijină. Duetul final de dragoste Catarina-Petruchio, reluat de întreg ansamblul, capătă astfel valoare de simbol: dragostea — modelator de caracter, care suprapune imblinzitor și imblinzit, pînă ce vechea

imagine se confundă într-un hohot de ris cu amintirea... Dansurile de ansamblu se disting prin dinamism, muzicalitate, originalitate a desenului.

Încă un merit al lui Ion Tugearu este acela de a oferi o șansă de lansare unor dansatori foarte tineri, iar dintre ei în primul rînd interpretei Catarinei, pe care acest rol o înscrie în rîndul rarelor balerine de forță interpretativă. La nici 19 ani, și la primul ei rol consistent, Simona Șomănescu surprinde prin maturitate artistică, mobilitate, expresie, vervă, temperament. Alături de ea, Tiberiu Almosnino e un bun partener, cu prestață și statură frumoasă.

În planul secund, Bianca, delicată și suavă în aparență, dar cochetă și încă pălînată în fond (Șoimița Lupu, încă o foarte tinără balerină în pragul afirmării) primește curtea asiduă a celor trei pretendenți, dintre care și-l va alege pe Lucentio (Alexandru Doruș), rămînd ca Gremio și Hortensio (Gabriel Opincaru și Gh. Anghelus) să se consoleze cu prietenii ei (Cristina Opincaru și Madeline Vasilescu).

Un moment bun, spumos, oferă Adrian Gheorghiu în rolul episodic al unui Preot.

Ansamblul, mult întinerit, lasă întotdeauna loc de mai bine (în privința compoziției, a omogenității, a sincronizării), deciderate care se vor rezolva în bună parte prin rodare. E, fără îndoială, evenimentul coregrafic al actualei stagiuni.

Vivia Rusu

O viziune originală

NU voi face acum un „compendiu“ al montărilor shakespearoene pe scena Operei din București, deși o situare contextuală a noului spectacol nu ar fi lipsită de interes, destul să menționez că este prima reprezentare românească a **Femeii îndărătnice** (adaptare după *Imblinzirea scorpiei* de William Shakespeare) și cea de a cincea versiune coregrafică originală, pînă în prezent, pe mapamond. Ea se datorează lui Ion Tugearu, care semnează și libretul baletului. Și încă un amănunt: spre deosebire de predecesorii săi, Maurice Béjart, Vera Untermlerova, John Cuko și Louis Falco, care au preferat muzica lui Scarlatti sau Flesman, Ion Tugearu, parcă pentru a se apropia și mai mult de spiritul și atmosfera piesei, a alcătuit un colaj din compozitori englezi de la elisabetani pînă la Benjamin Britten. Ne vom întreba dacă nu există totuși o discrepanță între autori și stiluri atît de diferite, care să fragmenteze și să transforme fondul muzical într-un supărător mozaic sonor. Din fericire, răspunsul este nu. Autorul a reușit să găsească un fir călăuzitor unic, pe care a brodat, acolo unde se impuneau, variațiile și modulațiile necesare. Cum era și firesc, libretul a răspuns aceluiași rigori, Ion Tugearu simplificînd intrigă comediei și renunțînd la o serie de episoade și personaje colaterale. Din același motiv, coregraful și-a permis citeva mici invenții și adaosuri, unele mai puțin inspirate, altele servind exact intenția și semnificațiile coregrafice, cum a fost, de pildă, secvența bufă a căsătoriei din tabloul III, pornind de la povestirea lui Gremio, sau jocul măștilor, în întregime imaginat, din tabloul VI.

În viziunea coregrafică a lui Ion Tugearu, Catarina și Petruchio sînt două caractere puternice, tari, chiar aspre, ce se „imblînesc“ unul pe altul. Sînt ca două diamante brute care la început se ciocnesc și treptat se șlefuesc prin iubire, între cei doi stabilindu-se tacit un adevărat joc erotic și sufletesc. Sigur, Petruchio este cel mai puternic, dar și remodelarea lui este evidentă, mai ales în final. Cu atît mai strident este tabloul V, cu violența lui gratuită. Este singurul reproș important pe care îl pot aduce coregrafiei, remarcabilă atît în conturarea protagoniștilor și a personajelor secundare — Bianca este unul dintre cele mai reușite — cît și a scenelor de ansamblu lucrate cu migală pînă în cele mai mici amănunte.

În ceea ce privește interpretii și aceștia au fost la înălțime, Simona Șomănescu, care abia anul trecut a absolvit Liceul de coregrafie, a interpretat o Catarina plină de culoare, explozivă, temperamentală (chiar în exces), care i-a solicitat din plin calitățile fizice și tehnice. Tiberiu Almosnino este cît se poate de potrivit în roluri puternice, reliefe, ca Petruchio, acrobatic cu tentă spectaculos decorativă, fiind și un admirabil „porteur“. Dar revelația spectacolului mi s-a părut Șoimița Lupu, și ea proaspătă absolventă, în Bianca, unde a evoluat cu inteligență artistică, grație și finețe tehnică. E un spectacol de mare succes. Și un nivel de la care baletul Operei din București nu ar trebui să abdice.

Virgil Mocanu

Paul Antipa

PLASTICĂ

Jurnalul galeriilor

Simeza

FĂRĂ îndoială explozivă, într-un fel ce ne trimite simultan spre teritoriul expresionismului abstract și spre cel al picturii gestuale — în fond nu atît de diferite în esență cum s-ar părea — pictura lui GEORGE PAUL MIHAIL pornește de la studiul naturii și intenționează, în ciuda aparențelor, să o restituie în ceea ce are ea mai autentic, mai „natural“. Într-un fel „pictură pe motiv“, ca în estetica „plein-air“-ului sau chiar a impresionismului, cu care se întilnește uneori sub raportul tehnicii și al lucrului cu contrastele simultane, acest tip de luare în posesiune a realității stă, totuși, sub semnul subiectivismului interpretării. Sinteza unui fenomen, oricare ar fi el, deci pînă la urmă tot o acțiune deliberată, indiferent de natura stimulului, este intenția și rezultatul demersului, artistul găsînd în contactul cu realitatea invitația la libertatea expresivă necesară și la abandonarea prejudecăților, sau ticurilor, ce decurg dintr-o atitudine voit panteistă. Autonomă față de obsesia analogiei, urmărind să instituie și nu să restituie, arta lui George Paul Mihail reprezintă doar un stadiu într-un lanț evolutiv, pentru că amintirea motivului, aptă încă de recuperare prin efort mental, tinde treptat să dispară pentru a face loc unei depline

autonomii. Există deja suficiente lucrări care invită la decriptare, dincolo de ceea ce ne propune relativitatea titlului, în timp ce altele ni se oferă destul de direct ca o chintesență de identități reunite sub semnul unui gen proxim unificator. Dacă natura este un stimulent incitant, cu efecte psihofiziologice în planul desfășurării cromatice, imaginația ocupă un loc cel puțin egal, căutarea unor echivalențe vizuale pentru concepte abstracte oferind artistului prilejul picturii autonome. De aici și tensiunea care încarcă sensul general al acțiunii artistului, starea de permanență veghe, vecină cu neliniștea, dar căreia nu-i lipsește, totuși, un senzualism solar plin de vitalitate. În acest vitalism cosmic, în care teluricul sau diafanul se întilnesc sub semnul unui colorism dinamic, rezidă și fascinația picturii lui George Paul Mihail, destinată mai curînd marilor suprafețe capabile să echilibreze dezlănțuirea de energii, tinzînd mereu către un alt punct, pe o curbă evolutivă plasată sub semnul pasiunii și al continuității.

Teatrul Național

TOT în sfera unei abstracții semnificative, dar cu mijloace care aparțin, cel puțin sub raportul tehnicii, desenului, se deplasează și RĂZVAN PAUL MIHĂESCU, adept al unei atitudini de meditație și rafinament, în care imaginația și fantezia primează evident. Principala proble-

mă constă în echilibrarea dinamică a spațiului cu formele existente în el, după o soluție în care albul hirtiei își asumă funcții mult mai complexe decît aceea de simplu suport. Dialogul expresiv se poartă între suprafața albă, abstractă și totuși trăind prin procura oferită de compoziție în totul ei, și rafinamentul configurațiilor, în care culoarea este o intercalată necesară, cu funcție signalitică, fără a determina ineluctabil sensul plastic al sintagmei. Dovada cea mai bună ne-o oferă lucrările în alb-negru, fără îndoială cele mai semnificative pentru capacitatea de desenator și inventator de structuri expresive. Acuratețea imaginii, calitatea ei de șoc vizual și de prilej pentru itinerarii pasionale în universuri posibile, poate nu atît de fictive pe cît par, ci mai curînd anticipative sînt calități evidente și certe. În spatele lor se ascunde nu doar virtuozitatea caligrafului obsedat de un sistem complex de semne, ci și articularea sistematică a unui limbaj coerent, grav și generator de spații active. Ajuns în acest punct după un periplu ce a cunoscut și analiza figurativului ca lecție indispensabilă, Răzvan Paul Mihăescu minuește cu siguranța convingerii expresivitatea abstracției, deschizînd căi spre un labirint solar, neliniștit dar nu terifiant.

Al III-lea volum din lucrarea enciclopedică a lui Mircea Eliade

APARIȚIA în limba română a celui de-al treilea volum al **Istoriei credințelor și ideilor religioase** în aceeași strălucită traducere a poetului Cezar Baltag constituie unul dintre evenimentele editoriale importante.

Cartea lui Mircea Eliade a fost numită de Georges Dumézil **O nouă Legendă a secolelor**. Volumul de față, tipărit în 1983 la Editura Payot, este subintitulat **De la Mahomed la epoca Reformelor** și începe cu un **Cuvânt înainte** al autorului, urmat de nouă capitole (XXXI-XXXIX) și (ca și la primele două volume) o listă de abrevieri, o amplă bibliografie critică și un **Indice**. În aproape 400 de pagini ne sunt prezentate **Religiile turco-mongolilor, fino-ugricilor, balto-slavilor, Bisericele creștine înainte de criza iconoclastă, Mahomed, Catolicismul apusean, Teologiile și misticele musulmane, Iudaismul, Mișcările religioase din Europa, Religie, magie și tradiții ermetice înainte și după Reforme și Religiiile tibetane**.

Hermeneutica eliadescă își propune să descifreze experiențele religioase ale omnirii din cele mai vechi timpuri până în zilele noastre și aceasta a fost făcut în peste 40 de cărți, încununată magistral prin tratatul de față. Un paragraf sau câteva fraze de aici reprezintă esența a zeci de pagini din cărțile anterioare. A fost necesară, mai întâi, scrierea monografiilor despre Yoga, șamanism, alchimie, mituri și simboluri, pentru a putea trece mai apoi la această amplă operă. De multe ori Eliade a fost acuzat de idealizarea miturilor, reproșându-i-se că nu a subliniat în suficientă măsură dependența lor de evenimentele istorice. De data aceasta faptele sunt prezentate din altă perspectivă.

În prefața la traducerea românească a primului volum autorul sublinia un lucru esențial: „Socotesc că orice istoric, începând de la un anumit moment al activității sale, este obligat să-și situeze cercetările de „specialitate” în perspectiva istoriei universale. Cartea de față este scrisă din această perspectivă. Este, deci, înainte de toate, o **Istorie**, nu o interpretare personală a diferitelor religii pe care le prezintă. Concepțiile sau interpretările mele personale în legătură cu structurile sacralului le-am expus în alte lucrări”¹⁾.

Cu toate că avem de-a face cu o **istorie**, cu o operă obiectivă, de o anumită rigoare, faptele nu ne sunt povestite cu răceală și indiferență. Nu întâmplător, la 16 septembrie 1974, Mircea Eliade nota în **Jurnal** o reflecție, dându-i dreptate lui Dumézil când acesta afirma că în istoria religiilor ca și în oricare disciplină esențialul e de a avea focul sacru. Indubitabil că autorul acestui monumental tratat **l-a avut**. Confesindu-se **Jurnalului** în timpul redactării **Istoriei credințelor**, spunea că el n-a suferit complexe de inferioritate ale colegilor occidentali, că n-a fost seminarist și nici n-a primit educația într-un colegiu iezuit, ca mulți dintre savanții italieni. „În România adolescenței și tinereții mele am putut crește în chip firesc. «Religia» mi se dezvăluia mai degrabă ca o formă a culturii. Creștinismul răsăritean, «ortodoxia», făcea parte din istoria neamului românesc. Eram liber să examinez aceste expresii spirituale și creații istorice fără complexe. Le puteam judeca, le puteam critica și le puteam respinge fără nici un risc. Libertatea aceasta mi-a îngăduit «obiectivitatea» și totodată «simpatia» față de fenomenul religios; m-a ajutat să devin un istoric al religiilor fără complexe”²⁾.

Istoria religiilor e considerată drept o disciplină totală, cu un rol covârșitor în viața contemporaneității. Dacă în **Tratatul de istorie a religiilor** (1949) analizează manifestările sacralului în ele însele, în **Istoria credințelor**... le prezintă din perspectiva istoriei universale. Acest valoros tratat științific emite îndrăznețe supoziții în istoria comparată a religiilor, filosofie, sociologie, psihologie, hermeneutică creatoare. Eruditul Mircea Eliade e în același timp un profund filosof și un inspirat poet (în sensul de creator). Fiind o **istorie** a credințelor și ideilor, faptele sunt prezentate cronologic. Fundamental epocii nu e deloc estompat, desprinzându-se cu pregnanță evenimentele istorice: Cruciadele, Evul Mediu și numeroase aspecte concrete din istoria universală.

Etnografia și folclorul își au și ele un loc bine stabilit. De pildă, la un moment dat, autorul arată că popoarele baltice au păstrat în parte moștenirea arhaică, ceea ce constituie, în consecință, o sursă inegalabilă pentru cunoașterea religiei tradiționale. „Religia baltică — la fel ca

și aceea a slavilor și a popoarelor fino-ugrice — prezintă un mare interes tocmai pentru că arhaismul ei poate fi pus în lumină cu ajutorul etnografiei și folclorului” (p. 35).

Marii filosofi ai umanității îi sînt familiari și nu trebuie să fim surprinși că Eliade dezvoltă asociații și filiații relevante: dacă etica lui Maimonide ca sinteză între moștenirea biblică și modelul aristotelian, studiul și influența **Metafizicii** lui Aristotel în operele lui Thomas d'Aquino, sint cu mult evidente, în schimb reluarea unor idei de-ale lui Augustin de către Leibniz și anticiparea; într-o anumită măsură, de acesta a îndrăznețelor teorii ale lui Teilhard de Chardin reprezintă conexiuni surprinzătoare. Aria analogiilor este vastă. Ea cuprinde operele lui Platon, Hume, Fichte, Hegel, Schelling, Aug. Comte ș.a.

Putem urmări în paginile **Istoriei credințelor**... diferitele fațete ale unor opere literare mai mult sau mai puțin celebre, privite din variate laturi: surse de inspirație, tematică, genă, ideologie, personaje. E amintit, de pildă, faptul că **De pace fidei** de Nicolaus Cusanus a inspirat capodopera lui Lessing, **Nathan der Weise**. Prezența impunătoare a lui Dante se face simțită de câteva ori. Mai întâi aflăm părerea unor exegeți că unele detalii din **Divina Comedie** își au anteciparea într-un text arab tradus în limba latină. Divinizarea Beatricei e prezentată pe larg (p. 110). Este discutat celebrul **Poem al lui Roland**, iar înflorirea artelor din perioada Cruciadelor este ilustrată prin romanele ciclului arturian și prin nemuritoarea și tragică poveste de dragoste dintre Tristan și Isolda.

Muzica și dansul sînt amintite în paragraful dedicat **sufismului** ce încuraja cîntecele religioase, muzica instrumentală și dansul sacru. Descrierea dansului și semnificația lui simbolică e plină de expresivitate (vezi p. 156). Ar fi interesant de comparat această pagină cu cele câteva descrieri ale artei coreografice prezente în beletristica lui Eliade, dintre care, deosebit de elocvente mi se par cele din **Nouăsprezece trandafiri**.

Considerațiile asupra **arhitecturii** sînt și ele demne de a fi menționate. Geniul artei romane consta „în imaginația sa arzătoare și în voința sa de a reuni în același ansamblu toate modalitățile, de a exista în lumile sacre, profane și imaginare”. Catedrala, privită drept o „imago mundi”, este ornamentată cu numeroase simboluri cosmice (soarele, zodiacele, calul, arborele vieții), alături de teme biblice și fabuloase.

Fără să fie lingvist, deși cunoștea destul de bine peste zece limbi, Eliade e la curent cu problemele teoretice. Sintem informații, printre altele, că ipoteza unei familii lingvistice uralo-altaice cuprinzînd în același timp finlandeza și ungara a fost părăsită. Volumul de față discută numeroase chestiuni de etimologie de o deosebită erudiție: **Kabbala** (p. 176), **sufism** (p. 130) etc. Nu preia necritic problemele de limbă: constatînd că într-un vechi text rusesc, **Cîntec despre oastea lui Igor**, se afirmă că nepoții zeului Stribog sînt vînturile, Eliade glosează: „Elimologia nu este sigură; s-a propus radicalul slav srei, «culoare», sau iranianul srira, «frumos», epitet obișnuit pentru vînt, dar care sugerează și strălucirea Soarelui” (nota 55, p. 37).

CEL, de-al treilea volum — ca și celelalte — valorifică și cercetările învățaților noștri, menționînd diferite aspecte ale spiritualității românești.

Paragraful **Supraviețuirea tradițiilor religioase și precreștine** citează (în ediția franceză) următorii termeni în limba română: **călușari, ceață feminină, colindă, colindători, iele, oaspeți buni, strigoi, urare, zină, zinatec**.

Pornind de la documentele folclorice românești — care îi sînt familiare — autorul face observația că același scenariu se regăsește peste tot în Europa orientală cu variante asemănătoare (nota 7, p. 233). Unele obiceiuri românești sînt integrate în context universal (reînnoirea, solidaritatea nunții și morții, povestirea rituală ce apără casa de diavol și spiritele rele etc.). Alteori se oprește asupra unor aspecte cunoscute numai în țara noastră, ce pot fi considerate creații ale culturii populare românești: **călușul** (p. 239).

Eliade citează numeroase studii ale cercetătorilor români, apărute între 1905 și 1981 în diferite publicații sau în volume separate: Ovidiu Birlea, **Colindatul în Transilvania**, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei” pe anii 1965-67, Cluj; Monica Brătulescu, **Ceață feminină — încercare de reconstituire a unei instituții tradiționale românești**, în „Revista de etnografie și folclor”, vol. 23, București 1978; Monica Brătulescu, **Colindă românească**, București, 1981; Teodor T. Burada, **Istoria teatrului în Moldova**, Iași, 1905; I. Aurel Candrea, **Fol-**

Mircea Eliade

ISTORIA CREDINȚELOR ȘI IDEILOR RELIGIOASE



clorul românesc comparat, București, 1944; D. Cantemir, **Descriptio Moldaviae**, (ediție critică), București, 1973; Petru Caraman, **Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la Români și slavi**, în „Arhiva”, Iași, 1931; Petru Caraman, **Descolindatul în sud-estul Europei**, în „Anuarul de Folclor”, Cluj-Napoca, 1981; N. Cartoian, **Cărțile populare în literatura românească**, ed. a II-a, București, 1974; Traian Herseni, **Forme străvechi de cultură populară românească**, Cluj-Napoca, 1977; N. Iorga, **Byzance après Byzance**, Bucarest 1933, reeditare 1971; N. Iorga, **Histoire de la vie byzantine: Empire et civilisation d'après les sources**, București, 1934, Ion Mușlea și Ovidiu Birlea, **Tipologia folclorului. Din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu**, București, 1970; Horia Barbu Opreșan, **Călușarii**, București, 1960, Tudor Pamfilie, **Sărbătorile de vară la români**, București, 1910, Mihai Pop, **Considerații etnografice și medicale asupra călușului olteneș**, **Despre medicina populară românească**, București, 1970; Al. Rosetti, **Colindele religioase la români**, București, 1920; Al. Rosetti, **Istoria limbii române**, București, 1968; Răzvan Teodorescu, **Bizant, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești, secolele X-XIV**, București 1974; Gh. Vrabie, **Folclorul**, București, 1970, R. Vuia, **Originea jocului de călușari**, în „Dacoromania”, Cluj, 1922.

O impresionantă bibliografie (peste o mie de volume, numeroase publicații și articole) aduce documentația la zi, Ca și în primele două volume, citatele sînt în limbile latină, engleză, germană, franceză, spaniolă și italiană. **Bibliografia critică** nu enumeră doar tratate, ediții, traduceri — ci stabilește judecăți de valoare asupra lor, desprinde citate caracteristice, menționează lacune. Cutare monografie erudită și stufoasă de aproape o mie de pagini „trebuie consultată cu prudență”. Aprecierea apare fie în cuprinsul textului, fie într-o notă din subsolul paginii: „Vezi admirabila biografie tradusă de J. Bacot **Poetul tibetan Milarapa** (p. 238); societățile indo-europene strălucit studiate de Georges Dumézil (p. 107); marele merit al lui Henry Corbin și al elevilor săi de a studia această bogată tradiție filosofică (musulmană) încă necunoscută în occident”.

Elogiile sînt altă dată mai discrete. Cînd e cazul, apar și atitudini critice. Vorbînd despre biografia lui Mahomed adaugă: „valoarea istorică a acestor surse nu este totdeauna asigurată”.

Folosirea cu prudență a surselor conferă cărții un plus de obiectivitate științifică.

NICI în acest volum și nici în altele, Mircea Eliade n-a lăsat să se întrevadă credința sa intimă. Și-a propus să prezinte toate religiile, fără vreo anumită preferință. Iată — de pildă — începutul celui de-al 39-lea capitol: „Ca și hinduismul și creștinismul antic religia tibetană reprezintă, la apogeul ei, o remarcabilă sinteză, rezultat al unui larg proces de asimilare și sincretism”. Obiectivitatea științifică e dominantă. Totuși, atunci cînd e necesar, printre rînduri desprindem atitudinea autorului.

în mod direct sau voalat. Execuția lui Servet din 1553 e numită „un episod penibil” (p. 218).

Cititorii operelor științifice ale lui Mircea Eliade — deci și ai prezentului volum — sînt familiarizați cu anumiți termeni care revin în mod frecvent, cu anumite cuvinte-cheie: **axis mundi, deus otiosus, imago mundi, prestigiosul illud tempus, mituri, rituri, simboluri, camuflarea sacralului în profan etc.** Sînt prezentate câteva mini-portrete (Augustin, Avicena, Origene, Maimonide, Tomas d'Aquino, Martin Luter), care reușesc să sublinieze cu pregnanță esențialul asupra personalității respective. (Despre fiecare din ele există o uriașă bibliografie critică). Alături de celorlalte profiluri din volumele anterioare, împreună cu caracterizarea **Coranului, Bibliei, Talmudului**, ele ar putea fi consultate ca niște... articole ale unei enciclopedii.

Traducătorul cărții, poetul Cezar Baltag, erudit om de cultură și subtil filolog, ne-a dat o fluentă versiune românească. În acest sens, a cumpănit cu chibzuință asupra celor mai nimerite echivalențe: sugerarea limbii vechi printr-un arhaism sau numai printr-o anumită topică (p. 9, 105, 156, 193 etc.), prezența unui neologism sau termen livresc, acolo unde conținutul o cerea (p. 50, 269, 189 etc.). Acribia traducătorului poate fi observată în special în capitolul 35, unde cuvintele arabe au fost reproduse cu exactitate, respindînd semnele diacritice, inexistente în textul original. Cu minuțiozitate și conștiinciozitate au fost făcute mici completări față de ediția princeps (nota 21 p. 17, nota 28 p. 22, precum și diferite note de la p. 29, 30, 33, 35, 39 etc.).

Lipsa greșelilor de tipar, suplețea și eleganța acestui volum ne determină să elogiem pe redactorii cărții (Maria Stanciu și Mircea Măciu) și realizatorii ei: **Întreprinderea poligrafică din Cluj-Napoca**.

Cu volumul de față se încheie (deocamdată) această monumentală operă. Eliade a redactat aproape trei sferturi din cel de-al patrulea tom, consacrat religiilor arhaice și tradiționale din America, Africa și Oceania. China medievală și Japonia. În ultimul capitol își propusese să analizeze „creativitatea religioasă a societăților moderne”.

Documentarea a fost făcută nu numai prin parcurgerea bibliografiei, ci și prin numeroase călătorii de studiu. În decembrie 1978 cercetează la fața locului civilizațiile meso-americane. În Guatemala vizitează ruinele a cinci temple. La Mexico-City rămîne pînă la închiderea în Muzeul de Antropologie, cel mai bogat și mai bine organizat muzeu arheologic din lume...

Aceste cercetări pe teren s-au adăugat unui uriaș material faptic adunat pe parcursul a peste o jumătate de veac. Reflecțiile pe marginea lui, notele de lectură au fost grupate, sistematizate, sintetizate și pregătite pentru tipar, fără să li se fi făcut revizia finală.

Să sperăm că discipolii savantului vor pune la punct în anii următori manuscrisul celui de-al patrulea volum.

Mircea Handoca



VIORELA MIHĂESCU: Peisaj cu stincă (Galeria „Orizont”)

¹⁾ **Istoria credințelor și ideilor religioase**, vol. I, traducere de Cezar Baltag, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. VI.

²⁾ Mircea Eliade, **Fragments d'un Journal**, II (1970-1978), Ed. Gallimard, 1981, p. 190.

„El Criticón” în versiune și exegeză românească

Mărculescu este de două ori importantă. Poetul și hispanistul roman raportează întâi pe autorul **Criticónului** la o nouă modanitate ideatică și expresivă pe care o construiește însumind tradiționalei aicgorii caiitatele, modern practicate, ale parabolei, simbolului și narațiunii fantastice, apoi ordonează creația graciănescă în jurul a două demersuri paradigmatică: cel reflexiv prudential din **Oracolul manual...** și cel figurativ sapiential din **El Criticón**.

Se poate merge mai departe în direcția sintezei și unificării? Cred că da, pe calea gândirii și schemelor operaționale sistematice, așa cum am arătat pe larg în alt loc¹⁾, unde am raportat pe Gracián la epocă și la curentul barocului, considerându-l ca autorul unui sistem-replică de disensiune la decadența spaniolă și la criza omului în timpul Reformei și Contrareformei. Cele două demersuri menționate sînt două laturi sau două faze ale disensiunii: cea pesimist prudentială, tinzînd la conservarea și apărarea independenței în fața agresiunii pe care o descrie implacabil („unde sînt oameni, nu mai este nevoie de altă năpastă”) și cea „melioristă”, sapientială, care nu neagă tabloul satiric, dar în care Gracián recunoaște, chiar cu jumătate de glas, existența virtuții, a înțelepciunii, precum și a posibilității de a căuta fericirea și a merita faima nemuritoare. Ambele demersuri sînt însă **objecționale** față de establishment-ul vremii puterea, averea, ferocitatea, ipocrizia instituționalizate. Inconformismul, opoziția, rămîn factorul esențial, unificator, al replicii scriitorului. Constatarea violentă, generală, a răului coexistă însă cu admiterea excepțională a binelui. Aici stă drama și măreția barocului: curajul de a privi în față o existență declinantă, contorsionată, degradantă, dar și darul de a scoate din neliniștea și mizeriile rupturii și descompunerii o antropologie în care accentul nu mai cădea, ca în Renaștere, pe triumful practic, direct, ci pe luciditatea cu care era privită aventura omului, riscurile și înfrîngerile din itinerarul lui în căutarea Felisindei. Se ajunge astfel la alt triumf, de rang superior, pentru că el nu mai ținea decît de om și nu de impreviziunile cărora era multiplu supus.

Dacă la toate acestea se mai adaugă și faptul că, sub raportul modalităților expresive, Gracián asumă și imbină ceva — puțin — din strălucirile plastice ale culteranismului gongorin cu altceva — foarte mult — din subtilitățile intelectuale ale conceptismului quevedean, ne dăm seama de greutatea stilistică pe care le-a înfruntat autorul versiunii **Criticónului**, operă ultimă care depășește categoric pe cele precedente „în tot ce privește naturalitatea, dezvoltarea, intenția, profunzimea și eleganța formei” (E. Correa Calderón).

CUM a procedat Sorin Mărculescu pentru a strămuta în românește un astfel de autor și o astfel de carte? În primul rînd, păstrînd, cu entuziasm, dar și cu fidelitate, întreaga bogăție a originalului: reușite, îndrăzneli, idei, argumentări, aluzii, pilde și chiar (în ingenioase echivalențe) jocuri de cuvinte. Toate se regăsesc într-un text românesc de remarcabilă valoare literară și îndubitabilă originalitate interpretativă translațională. Fără a cădea în excesele rizibile ale arhaizării sau balcanizării, fără a trage înapoi spre cronicari și Anton Pan. Sorin Mărculescu conferă totuși textului său o ușoară patină a vremii, un subtil parfum de epocă, rezultate firești ale unei limbi românești curate, perfect minuite, care însă nu trece dincolo de Sadoveanu — un Sadoveanu știutor de abilități și „trouvaillé”-uri actuale.

În al doilea rînd, versiunea de față este vizibil favorabilă ancorării în concret și sporirii pitorescului, ceea ce asigură fluiditatea și atractivitatea lecturii. Abundă exemplele de preferință acordată exprimării colorate folclorice sau colocvial **quita allá** (pleacă) este redat prin „sterge-o” sau „dă-se pe pustii”, se lasă ha (e în conflict) prin „îl poartă Simbelele”, mirón (privitor, chibit) prin „zgil” și așa mai departe. Poate că în pasajele de discurs moral și de analiză psihologică ar fi trebuit să se facă mai mult loc termenilor abstracti și tonului „intelectualist”, căci excelența lui Gracián, așa cum Sorin Mărculescu o știe prea bine, e dublă: puterea sau energia gândirii și forța expresivă. Este desigur numai o problemă de proporții, deoarece autorul versiunii învederează același talent și în domeniul formulărilor conceptiste. Un singur exemplu: sintagma „aplaudabilă enciclopedie” cu surprinzătoare rezonanță... borgeseană. Să fie oare la **agudeza del ingenio** — agerimea minții — capabilă de răzbunări anticipative?

Prezența lui Gracián în cultura românească de azi constituie un fapt de primă importanță.

Paul Alexandru Georgescu

¹⁾ V. Valori hispanice în perspectivă românească (1986), studiile „Încercare de teorie generală asupra barocului” și „Neasmutul Quevedo”.



A BORDA în mod firesc, cu competență și inteligență, o capodoperă a literaturii spaniole și o mare carte a lumii — **Criticónul** lui Baltasar Gracián —, descumpănitoare la prima vedere prin aliajul de transparentă alegorie clasică, încifrată satiră barocă și corozivă aforistică personală; a oferi cititorilor un studiu introductiv de densă erudiție și o versiune românească plină de farmec și autenticitate pentru o carte celebră, receptată la noi încă din 1794; a facilita prin aceasta înțelegerea modernă și nuanțată a unui dintre cei mai complecși, dificili și absconși creatori literari iberici — iată componentele satisfacției pe care Sorin Mărculescu le oferă hispanismului român și culturii noastre, capabilă astăzi de a asuma original și creator împlinirile culmipante ale literaturii universale. Personal, cred că meritul cel mai de seamă al strădaniilor graciănestre ale lui Sorin Mărculescu — strădani care vin, să nu uităm, după cele cervantine²⁾ — stă în aceea că ele sugerează, pregătesc și prefigurează două „concepte-pivot” și anume „transfigurarea satirică” în plan ontologic și „etica disentiamentului” în plan deontologic, pe care le consider absolut necesare pentru definirea în adincime, unificatoare și explicativă, încă neefectuată sistemic, a prodigiosului și enigmaticului Gracián.

Aceste două concepte se cer folosite în primul rînd spre a corecta erorile de gândire care umbresc încă imaginea scriitorului și afectează excelența operei sale. Prima eroare, susținută de Borges cu paradoxală strălucire într-un cunoscut poem, alcătuiește în fond un paralogism prin **ignoratio elenchi**: ignorează natura reflexiv satirică proprie geniului lui Gracián și îi reproșează absența unor calități și procedee lirice sau epice, borgesian înțelese, precum emoția transcendentă, mirajul infinitului și eternității, captarea misterului în timp și întimplare. Desigur, excelența scriitorului spaniol — repet: esențial satirică — nu se putea manifesta în aceste sensuri, ceea ce nu o împiedică să constituie o creație excepțională nu numai prin recunoscutele ei virtuți de inventivitate, vervă, incisivitate, dar mai ales prin capacitatea de a redefini și re-crea realul cu o putere egală cu aceea din **Visurile** și fanteziile morale ale lui Quevedo. Capitolul „Tronul domniei” din partea a treia a **Criticónului** ar fi suficient de altfel, el singur, pentru a ilustra capacitatea graciănescă de transfigurare satirică. Ar fi de ajuns ușoare modificări — faptele și figurile ar putea fi mișcate pe un fir narativ. Mămos s-ar putea numi Insoțitorul — și s-ar obține o îmbogățire directă a ontologiei literare cu o nouă regiune ficțională.

A doua eroare importantă, susținută cu prudență de Arturo de Hoyo și cu virulență de Juan Arlborg, se întemeiază pe un paralogism de tipul **qui pro quo**: în explicarea lucidității amare și a pesimismului exacerbat, dominante în etica lui Gracián, cei doi exegeți substituie conceptul central de **disentiament** (atitudine elevată exprimînd un drept natural și o exigență de independență a gândirii) cu simplul fapt, presupus, negativ și periferic al **resentimentului**, rezultat al unor ambiții frustrate și al unui caracter acru, malițios, atribuite scriitorului. În realitate, deontologia lui Gracián, replică uimitoare la circumstanță și epocă, conjuncție de teribilă dezamăgire (**desengaño**) și de patetică năzuință de salvare prin faimă nemuritoare, este un joc de lumini și umbre mult prea complex, ambițios și meditat pentru a fi redus la una sau două mărunte anecdote biografice.

Corectarea greșellor de bază în interpretarea figurii și operei lui Gracián nu reprezintă decît o degajare de teren în vederea adevăratei construcții necesare: redefinirea în profunzime, unificatoare, a personalității și operei lui Gracián. În această privință, receptarea lui Sorin

²⁾ Gracián: **Criticónul**, roman, ediție îngrijită, traducere, prefață, cronologie, note și comentarii de Sorin Mărculescu, Ed. Univers, 775 p., București, 1987.

³⁾ V. traduceri **Muncite lui Persiles și ale Segismundei** (1980) și **Nuvele exemplare** (1981).



William FAULKNER:

■ **ÎN** ultimii ani, editorii americani au avut inițiativa de a tipări, sau re-tipări în volum opera poetică a unor autori cunoscuți pentru alte genuri de activitate creatoare — evident, în scopul de a adăuga nuanțe noi la imaginea bine decantată a unor personalități de marcă (în treacăt fie spus, de exemplu, nu de mult a apărut o voluminoasă carte-surpriză de versuri ale filosofului-psihologului John Dewey, culese de prin manuscrisele sale și dovedind, pe lângă suplețea ideilor, o incontestabilă familiaritate cu scrierile de poezie, ingenuitatea confesiunii, dezvoltarea tematică...). Ne-am oprit asupra unor producții poetice a doi prozatori foarte bine cunoscuți cititorului român: Faulkner și Hemingway. Sînt, practic, pagini de „atelier” ale unor scriitori care n-au publicat, ei înșiși, versuri decît nesemnificative, însă altfel n-au încetat să scrie poezie de-a lungul întregii vieți.

William Faulkner a scris **Viziune de primăvară** — din care am ales peomele de mai jos — în 1921 (decî la 24 de ani), într-un caiet cu copertile pictate de el însuși, așa cum s-au mai păstrat și alte câteva „volume” de versuri ale sale. Ciclul din 1921 era cel de-al treilea, cel mai ambițios din faza timpurie de creație, elaborat chiar cu intenții de publicare. Era o perioadă de oarecare dezorientare socială în viața tînărului scriitor, de căutare a propriei identități în sens uman și creator. Ceea ce critica a considerat interesant în secvența de poeme de dragoste din **Viziune de primăvară** — dedicată Estellei Franklin, viitoarea lui soție — este coexistența unor referințe de secol XIX, de la romantici la simbolisti, cu elemente ale modernismului de început de veac; în partea a VIII-a a **Nocturnei**, de exemplu, există o aluzie deschisă, prelungită, la faimosul Pruffrock al lui T.S. Eliot. Poate că versurile lui Faulkner apar relativ convențional, gîndind la originalitatea sa limpezită cu numai opt ani mai tîrziu, cînd avea să vorbească în Sartoris „pe glasul său”, despre titlul Yoknapatawpha. Dar schifele lui poetice nu sînt atît de străine de ceea ce avea să urmeze: materia se organizează în cicluri largi, cu diverse forme de simetrie, eufonii, variațiuni, repetiții, în structuri complexe, de tip „simfonic”. Faulkner își stabi-

lește și cercetează aici o zonă a sine-lui, a imaginarului — multiliniară, elliptică, fără continuitate causală. Apoi, se disting multiple „voci” (puncte de vedere, să zicem). Cîteva dintre poezii au un aer special de încordare, în încercarea de a transcrie meticolos, necontrafăcut, misterioase viziuni interioare obiectivate. Ambianța cosmică, abstractă, simbolică (nu lipsesc nuanțe suprarealiste) se construiește printr-un amestec de regnuri, într-un fluid plin de corespondențe. Obsesia relației dintre autentic și inautentic, dintre natural și artificial apare mai bine în peomele „pierrotice”, figura lui Pierrot constituind, în mod tipic, un alter-ego pentru eul scîndat al autorului. Impresionează în aceste versuri timpurii dubla căutare a sine-lui și a cuvintelor, pragul spre un mare destin literar.

ÎN poezia lui Hemingway, după cum spunea Wallace Stevens, „conștiința ia locul imaginației”; este o poezie „de atitudine”, de „extraordinară actualitate”, înregistrînd, fără multe inhibiții, reacțiile la stimulii clipel. Versurile lui ocolesc confesiunea, ori practic o falsă confesiune. Poemele sînt laconice, ironice, trădează un spirit iritabil, deseori pînă la sarcasm. Tonul sceptico-dezamăgit, o nuanță specifică de „Schadenfreude”, care vine foarte bine creației sale poetice, cresc o dată cu timpul. Rostirea sa degajă o deosebită energie și se bazează frecvent pe structuri repetitive, dînd o impresie de percuție. În anii '920, revista germană „Querschnitt” îi publica lui Hemingway poemele în original, iar printre cei ce cunoșteau această literatură a scrisului său a avut mari admiratori: Gertrude Stein, Ezra Pound... Prima culegere autorizată din versurile lui Hemingway a apărut în 1979 — după o serie de culegeri incerte. Piesa tradusă aici i-a fost adresată în septembrie-octombrie 1944 de pe front corespondenței londoneze de presă Mary Welsh. Textul, vădit scris sub impresia unui moment concret de luptă, reprezintă o „radiografie” a reacțiilor spiritului în stare de excepțională tensiune — stare predilectă pentru Hemingway. Dealtfel, intruderea cu filonul major al prozei sale se observă la multiple nivele.

Ioana Ieronim



Ernest HEMINGWAY:

Poem pentru Mary

(II)

Acum el doarme
cu hoasca și tîritura de Moarte
El, care s-a lepădat de ea numai ieri
De trei ori.
Repetă după mine:
Acum el doarme
Cu hoasca și tîritura de Moarte,
El, care s-a lepădat de ea numai ieri
De trei ori.
Stai. Așteaptă să termine toți.
Continuă.
Te-ai lepădat de ea ?

Da.
De trei ori ?
Da.
Repetă după mine.
O iei pe baba și tîritura asta,
Moartea,
De soată a ta legiuită ?
Repetă după mine
Da
Da
Da

„Viziune de primăvară“

Viziune primăvara

În sfârșit, urmind glasul ce a strigat lăuntric
Seara prin văluri de umbră schimbătoare căzu
Asupra-i, plin de adincă mirare cum era. În jur lunecau
Cercuri de clopot tot mai departe

Apoi un alt clopot veni, ca o stea, prin tăcerea
Nemiscată din preajmă, nelămurit născind
În el o suferință. Asta — își zise, cutremurat
A fost inima, inima mea dinainte, cum s-a frint.

Inima, pe care-o ocroteam, neatinsă
De ierburi și de semințe, se risipi —
Zilnica trudă ca ea să devină
Grădina primitoare de timp [...]

În aerul vast al inserării, dansatorii suavi
Și fără de intristare, știuți mai demult din vis —
Înginau melodia, hrăneau răcorosul crepuscul
Cu linistea intonată din pletele lor.

Ușor, ei s-au ridicat în jur, tot mai adincă vrajă,
Viața lui, fără vlagă în proprii-i ochi,
Se tulbură din nou — la atingerea frumuseții
Obosite puțin [...]

Eu care-am luptat prin coridoarele aspre-ale risului,
Am căutat lumină în grotele durerii — numai beznă,
Ce-am să mă fac, bătrîn, obosit, singuratic
Prea istovit ca să mai pornesc din nou de unul singur?
[...]

Primăvara, suflul alb prin beznă palid instelată
S-a-nchis din nou în jurul lui ca un zid
El rămase, din frigul tot mai mare privind
Imaculată, în căderea ei, o stea.

Lumea lui Pierrot: Nocturnă

II.

Colombina se-opleacă peste flacăra luminării
Colombina aruncă un trandafir.
Aruncă la picioarele lui Pierrot o mină tăiată.

Zidul vertical de stele, dincolo,
Iar jos — lumina zăpezii.
Pierrot se rotește, Pierrot iutele, înșelătorul
Păsări, miinile lui se-nalță într-un virtej.

Pierrot trepidează tot, aleargă,
În ochii lui scinteiază fațetele multor lumi
De alb și albastru și verde ;

Și-ar ascunde capul, dar întunericul albastru dur
Li taie bratele de pe lingă față.

Ascultă ! Sunetul viorii
Înghețat într-o lamă atit de suplă, strălucitoare
Încit din creier i-a pătruns prin inimă și
Pe canavaua beznei l-a țintuit.

Reflexe iuți, licăriri trec peste fața lunii
Colombina aruncă trandafirul de hirtie.
Pierrot pilpiie prin întuneric ca un fluture.
Luminările-s negre, lumina lor — în stele,
Pustiul ceresc luminează cu flori tăiate de rădăcină.
Livide sint florile cerului, rigide, cristale de frig.

VII.

Pierrot tremură, sufletul său — o lanternă de hirtie
Luminind în grădina cu pomi pustii.
Sufletul pe care și-l purta cindva mai presus,
cu atita grijă

S-a brăzdat în șanțuri adinci, se împuținează :
Flacăra-i stinsă aproape, în beznă din care-a venit
Pierrot se ridică, țeapăn, piatra i-a amortit genunchii —
Nu mai e mult, gîndea, și sufletul mi se va duce
Cu flacăra, dusă și ea.

Acum, dacă larma și glasurile s-au stins
Iar cerul e învăluit în țeserea muzicii, transparentă,
În singurătate, el va privi ciudatele
Umbre cenușii
Cum trec prin țărîni spre porți de palate.
În singurătate, va contempla
Rafale de frunze tăind întunecimea.
Prin inimi de nemuritori.

Muzica tot mai palidă, ochii mai umbriți,
Fantome își rotesc veșmintul, virteturii în depărtare.
Beznă cade în albia sa, acoperă flacăra torțelor
Ce se apropie de el ca niste miini înălțate.
Pe cind miinile sale, albe cindva, în cenușiu se dizolvă.

VIII.

Pierrot, tremurător, stă pe un zid în beznă
Piatra aspră-l hrănește în palme.
El vede întunericul înghețat între case, acoperișe ;
Clintește bratele, și le cuprinde unul cu altul.
Stele migrează rotund pe strada pustie,
Fete spectrale trec prin inima lui
După traiectorii stelare.

Orașul se cufundă în beznă, frig și pustiu —
Dar eu cine sint, se întreabă Pierrot,
Cine sint eu
Cu sufletul întins rigid pe boltă ?
Cine sint eu, ca să cioplesc tăcerea cu pașii,
Apoi tăcerea umple iară pașii mei ?
Vintul îmi crește în jur, vocea durerii, stridentă ;
Din inimă, în rafale, chipuri se desfrunzesc.
Voi fi singur, oare,

Singur, privind cum trece un mort,
Voi mormăi jumătăți de silabe spre lună, voi smulge
Petală cu petală de hirtie, trandafirul tot,
Ori este chipul meu acesta, în oglindă ?

Cred c-am să privesc pe cer stelele cum se întorc
Și umplu strada, ca frunzele într-un coșciug,
Cum se amestecă-n părul bătrînilor ce vor muri
Pe cind eu, pierit cu totul, pe zid,
Aștept să mă prăbușesc

E-ntuneric, își spune Pierrot, noaptea
Mi se ridică în jur ca un perete, sint mut ;
Mut sint, uriaș în lumina stelară :
Stînca ridicată în beznă, din mare.
Sint legat cu lanțuri verzi și albastre
Singur în pădurea de sunet
Țesută din toată frumusețea ce-am cunoscut.

Iată, cupa neagră a cerului întoarsă
Către soare-răsare s-a ciobit, se umple de lumină,
Stele se-adună și torc precum frunzele în bazinul
de parfira

Pe care il umpli cu apă; noaptea
Scade, fluidă, se trage dincolo de marginile vederii.

Plecat deasupra pustiului asprit de vreme
El vede pelerinii imaginari cum suie, cîntînd,
Au brațele ridicate la ceruri —
Miinile, retezate de orizont,
Scîpesc și flutură silențios.
Pierrot se mișcă, se trezește din visare.
Pustiu absolut, turnuri și zidiri licăresc

in lumina de stea
Jos, mulțimi se întorc în somn și oftează.
[...]



Desen de William Faulkner

U.I.A. 6 of. 61 s. 13 sept. 2 400 — 14 sept. 2 400

Decodează
Uciși în acțiune 6 ofițeri 61 soldați de la miezul nopții
13 sept. la miezul nopții 14 sept.

Repetă după mine de 67 de ori

Da
Da
Da, de saizeci și șapte de ori.

Continuă
Se continuă
În viitorul război vom îngropa morții în celofan
În viitorul război vom îngropa morții în celofan
Gazda va fi ambalată în fiecare din rații

Vor beneficia cu toții de un mic Arhiepiscop Spellman
perfect, autogonflabil (multumită Serviciului de Aer
Comprimat, deschis-închis-prelabil-deschis-închis) —
Asta n-o mai repeta. Renunțăm la ceremonie.

Toți s-au dus, își spu cu glas tare.

Ești singur în acest timp, iar timpul, veșnic acum.

Un simplu cuvint, pe care-l foloseai în făgăduinți.

E fără valoare.

Toți ofițerii și soldații vor fi dotați cu o copie a iubirii

lor adevărate, pe care n-o vor mai vedea în original

niciodată ; copiile se pot returna pe căile stabilite

iubirea mea de-adevărat e Mary Welsh.

Desigur, și ea poate fi returnată.

Numai că astăzi eu n-am să accept semnătura

Arhiepiscopului Spelman. Nici pe a ta. Nici pe a ta.

Nici pe a ta.

Puteți pleca acum, plecați cu toții. Duceți-vă

în liniște, pe cit posibil. Cit mai departe posibil.

Luăți-l cu voi și pe posibil, dacă-l găsiți.

Spinzurați-l, dacă vă place, dispuneți de el

cum o fi mai potrivit.

Azi nimeni nu mai folosește argou, claritatea

fiind de cea mai mare importanță.

Numai „dracu“ se păstrează, folosit ca adjectiv.

Sudoarea se reține,

Însemnind ceea ce trebuie să înduri fără puterea

de a schimba rezultatul, consecințele.

Unii dintre noi, care știu, pășesc foarte-ncet,

ne uităm unul la altul cu nesfârșită iubire

și milă —

Ceea ce vine abia după vreo sută de zile,

un simptom de sfârșit [...]

Oferă brațul tău surorii negre a lubirii, Ura.

treceți alături dealul unde ne plimbam

în tihnă și vezi dacă iubirea mai așteaptă

pe culme. Sau cine-o fi așteptînd în locul ei.

Ți-am spus că inima mea e ținta hazardului ?

Sora dragostei, dulce,

lubitoare — neubitoare

Nepăsătoare

Niciodată nu greșește de tot

Dar nici n-are dreptate

Mai mult de jumătate,

Ține și nu ține să stea cînd iubirea pleacă ușoară,

fără adresă.

Iubirea ca aburul fără de urmă trece, apoi întunecată

soră a ei umple negru conturile toate—

Cit de minutios umple ea formele,

Are scrisul atit de limpede, acolo unde iubirea e cel

mai adesea ilizibilă,

Mizgălită în grabă, fără a da nici o importanță

mesajului,

Sub lumina zimbirii sale.

Crezi că acolo, pe deal, acolo o vom găsi ?

Nu. A plecat de mult. Ea nu stă niciodată

să lupte. Cunoscînd prea bine absurditatea

bătăliei, iubirea pleacă, părăsindu-și în miinile

noastre hrana sfințită,

Cum găsești prințul pe masă, într-un sat ocupat

de curînd.

Așa și noi acum. Ni se mai văd urmele pe bărbie,

ca niște

Rămășițe de gălbenuș, rămășițe ale Oului mult

dorit, hrana sacră abia înghițită

cu lingurița.

O dată cu pozele noi ale adevăratelor noastre

iubiri, o aducem sus, pe platforma de dincolo

de oraș. O apropiem de zimbetul

Liber, cu gura plină de noroi, pe care l-am tot refuzat

de-atîtea zile

(D. plus 108).

Acum urcă toți încet la deal

Urnesc cu greu picioarele — într-acolo unde au atita

minte încit să nu te ia cu ei [...]

Mergi încet,

mergi aminat

Pe unde nici un plug n-o arat.

Pașii-or să te poarte

Pe unde-s lucruri semănate

Spre locul unde-i rost de moarte.

PE EA ÎNAPOIAȚI-O PRIN CANALELE STABILITE.

ÎNAPOIAȚI-O [...]

Dacă știi, ori dacă poți concepe [...]

Dacă acela urit, bătrîn, interminabil ce ne-a stat în față

Noapte de noapte, prin toate hățiturile inimii

lesînd mereu la cite-un luminîș,

Descoperînd pină la urmă fumul focului de campanie

Acum, pe dealul acesta împădurit

Dacă urci învăluit în docă,

Dacă mie nici un dacă, dragoste adevărată

În vreme ce sacrificăm ceea ce nu se sacrifică

În vreme ce violăm ceea ce este inviolabil,

În vreme ce distruagem indestructibilul

Cu simple focuri de hărțuială.

Și nimic mai mult.

Inima mea e ținta hazardului,

Am fost cu toții interziși.

Nici nu a fost așa.

Eu n-am trecut pe-acolo.

Nimeni n-a fost.

Nimeni n-a văzut.

Impresia mea nu e mai valabilă decit impresia ta.

Încearcă acum să ghicești, cit nu-i prea greu.

Înregistrează-ți ipoteza cit mai devreme.

Încearcă s-o faci pentru astă-seară chiar, mai ales

pentru astă-seară.

Dac-am fi catolici, astăzi banca ar ține-o Arhiepiscopul

Spellman.

Și-au mai rămas doar 89 de zile pină la Crăciun [...]

În românește de
Ioana Ieronim



Bernardo Bertolucci pe platoul de filmare la Ultimul împărat

PREMIILE „OSCAR” '87

● În seara zilei de luni, 11 aprilie, la Hollywood au fost decernate, în cadrul ediției jubiliare — a 60-a —, premiile „Oscar” pe anul 1987 de către Academia americană de arte și științe ale filmului (AMPAS).

Ultimul împărat, realizat de Bernardo Bertolucci, a atins performanța de a cucerii 9 „Oscaruri”: pentru cel mai bun film, pentru cel mai bun regizor, pentru cea mai bună imagine, pentru cea mai bună scenografie, pentru cele mai bune costume, pentru cea mai bună muzică etc.

„Oscarul” pentru cel mai bun actor în rol principal i-a fost acordat lui Michael Douglas pentru rolul din filmul *Wall Street* (regia Oliver Stone).

„Oscarul” pentru cea mai bună actriță: Cher, pentru rolul din filmul *Moonstruck* („Sub vraja lunii”), regia Norman Jewison.

„Oscarurile” pentru cea mai bună actriță și cel mai bun actor într-un rol secundar le-au primit Olympia Dukakis (pentru rolul din *Moonstruck*) și Sean Connery (pentru rolul din *Incoruptibili*, în regia lui Brian De Palma).

„Oscarul” pentru cel mai bun film străin a fost acordat filmului *Babette's Feast* („Festinel lui Babette”), în regia danezului Gabriel Axel.



Michael Douglas in Wall Street

Am citit despre...

Un veleitar pe patul morții

■ NOUA vogă a romanului de format (numai de format, net superior însă în substanța lui) polițist, oferă cititorului englez cărți cuprinzătoare cum este **O moarte plină, realizată**, de Michael Dibdin. Titlul este o parafrază ironică a expresiei „o viață plină, realizată” și înțelesul lui se dezlăuie, ca o lovitură de trăsnet, abia în ultimele trei pagini ale cărții, alcătuită ca o suită de scrisori trimise, de la 6 februarie până la 11 martie 1855 unui prieten din America, profesor universitar și autor al unui renumit manual de etică, de către un anumit Booth, aflat, pe vremea aceea, la Florența.

„Dacă planurile sau proiectele sau intențiile ar conta cit de cit, m-aș număra printre oamenii mari ai epocii noastre. Ce n-am fost oare gata să scriu? Un poem liric în 12 cînturi despre Războiul de independență, Washington, tragedie în cinci acte, un roman în trei volume despre aventurile picarești ale unui tânăr prin toate statele Americii. Era, după cum vezi, să fac atât de multe, încît, pînă la urmă, n-am făcut nimic” — își varsă el amarul în prima scrisoare, în care mai afirmă că s-a vindecat de boala de plămîni pentru care se stabilise la Florența și că are relații strînse cu oamenii de cultură și cu lumea bună din acest oraș. Altul este însă mesajul principal al scrisorii: știrea că frumoasa Isabel Allen pe care Booth o iubise în adolescență și care se măritase cu un bogătaș a fost asasinată. Booth a luat cunoștință de moartea ei în timp ce făcea prima sa vizită poezilor Elizabeth Barrett Browning și Robert Browning și i-a însoțit pe Robert Browning care fusese chemat de urgență la locul crimei.

Epistolele se succed pe nerăsuflăte. Fiecare dă de veste despre un nou asasinat. Robert Browning și Booth sînt mereu împreună încercînd să descopere criminalul sau criminalii și ajungînd, pare-se, să se suspecteze reciproc. La locul fiecărei crime apare o inscripție misterioasă, formată din unul sau două cuvinte și un număr. Robert Browning va dezlega, spre final, enigma: ele desemnează cîntul din *Infernul* lui Dante care a inspirat (ca motivație și execuție) asasinatul respectiv. Tot el, însă, atunci cînd Booth îi va arăta că-l bănuiește a fi făptașul, va devaliza lo-



Tina Turner se retrage?

● Pe stadionul Maracanã din Rio de Janeiro, în fața a 200 000 de spectatori, Tina Turner (în imagine) a dat ultimul său concert. În vîrstă de 50 de ani, cunoscuta cîntăreață de muzică rock a anunțat că nu va mai apărea în public. Ea va continua să cînte, dar numai pentru înregistrări.

O nouă Scarlett O'Hara

● În cartea sa, *Mărturisirile unui actor*, Laurence Olivier scria: „Vivian, ca și mil de alte actrițe, era pur și sim-



plu obsedată de dorința de a o interpreta pe Scarlete O'Hara în filmul „Pe aripile vîntului”. În cele din urmă, după cum bine se știe, Vivian Leigh a obținut rolul și a creat un personaj memorabil. Dar aceasta se întimpla în anul 1939. După aproape 50 de ani s-a născut ideea realizării unui nou film după romanul Margaretei Mitchell. Au concurat: Jane Fonda, Meryl Streep, Fay Dunaway, Kathleen Turner. A învins actrița franceză Isabelle Adjani (în imagine) care, după cum s-a apreciat, este cea mai potrivită ca vîrstă și înfățișare pentru celebrul personaj.

„Ermione” — după 169 de ani

● Celebra cîntăreață Monserrat Caballe va fi protagonistă a operii *Ermione*, de Gioacchino Rossini, pe scena Teatrului liric național La Zarzuela din Madrid. Uitată timp de 169 de ani, această operă a făcut obiectul unei revizuirii critice la Fundația Rossini din Pesaro. Philip Gossett, autorul celei noi versiuni, apreciază că *Ermione* „trebuie recunoscută ca una din cele mai frumoase lucrări din istoria operii italiene a secolului XIX”. Unica reprezentare a acesteia a avut loc la 27 martie 1819, la Teatrul San Carlo din Napoli. La vremea respectivă Stendhal a spus: „*Ermione* a suferit un eșec, puține momente au fost aplaudate. Acesta a fost un experiment în care Rossini a încercat să se apropie de opera franceză”. Compozitorul a folosit muzica din *Ermione* într-o altă operă, de mai tîrziu: *Ugo, rege al Italiei*.

„Bulgakov și alții”

● Așa se intitulează noul balet, a cărei coregrafie aparține lui Ivan Marko. Baletul a avut de curînd premiera la teatrul din orașul Győr. Autorul a folosit muzică populară rusă, compoziții de Borodin, Ciaikovski, Prokofiev, Șostakovič și Stravinski. Creația lui Ivan Marko a fost inspirată de romanul lui Bulgakov. Maestrul și Margareta.

Wagner inedit

● O operă a lui Wagner, socotită definitiv pierdută, a fost descoperită recent și va fi prezentată în concert la 13 octombrie a.c. în interpretarea Orchestrei de stat din München. Este vorba de o *Simfonie în Mi Major*, a cărei prîină parte a fost compusă în 1834. Partitura originală a fost achiziționată de văduva compozitorului, Cosima. În 1887, de la un anticariat și încredințată dirijorului Felix Mottl. La moartea lui Mottl, partitura a fost vindută la o licitație.



Ecranizare

● Romanul lui Maxim Gorki, *Viața lui Klim Samghin*, a fost ecranizat pentru televiziunea din Uniunea Sovietică într-un serial de 14 episoade. Autorul scenariului, Aleksandr Lapsin, mărturisea: „Tema romanului este una din cele mai dureroase din istoria culturii noastre. Este vorba de tragedia intelectualului rus, de prăpastia dintre elanurile sale și activitatea sa

cotidiană, dintre el și popor. Și, totodată — despre teama sa de viitor. Romanul acoperă o perioadă lungă de timp din istoria noastră, între 1870 și pînă la revoluția din februarie 1917. Așa încît sarcina noastră, a mea și a regizorului (Viktor Titov), nu a fost deloc ușoară”. În distribuție figurează A. Rudenski (Klim Samghin) și S. Smirnova (soția sa), ambii actori în imagine.

Ernst Busch

● La editura Henschel, din capitala R.D. Germane, a apărut de curînd o *Biografie în texte, fotografii și documente* a celebrului actor de teatru și film, Ernst Busch (pe care spectatorii români l-au văzut cu prilejul turneului întreprins de Berliner-Ensemble la București, în rolul Galileo Galilei, din piesa cu același nume). În biografia semnată de Ludwig Hoffmann și Karl Siebig sînt prezentate și analizate numeroasele roluri jucate de actor (printre care: Jago, Mefisto, Fucik, Galilei, Lapkin, Satin, Franz

Rosch etc.), printr-o metodă interesantă: contemporanii actorului vorbesc despre „laboratorul” său de creație. Mărturiile sînt însoțite de cronicile unor renumiți critici teatrali și de fotografii, de însemnări și notițe, de scrisori. Sînt discutate și cele două montări realizate de Busch în calitate de regizor: *Marinarii lui Cătară* și *Clopotele Kremlinului*, recitalurile de cîntece pe texte de Brecht și Tukolski. Cartea este, de fapt, o incursiune în istoria teatrului contemporan german.

„Tînărul Toscanini”



● La începutul lunii martie Zeffirelli s-a deplasat în Tunisia unde vor fi definitiv filmările pentru pelicula dedicată anilor de tinerețe ai marelui dirijor Arturo

Toscanini. Filmul urmează să fie prezentat în luna septembrie. „Pe măsură ce filmările înaintază, pătrund tot mai mult în natura personalului pe care-l interpretez — a declarat americanul Thomas Howell (în fotografie) distribuit în regizor în rolul tînărului Toscanini. Cea mai mare dificultate a fost pentru mine să înțeleg un temperament european, pentru că există o mare deosebire de mentalitate și sensibilitate față de cel din Statele Unite. În ce privește muzica, acest film mi-a dezvăluit orizonturi necunoscute”.

Colaborare

● Regizorul american Nigel Jackson, conducătorul Teatrului Universității Princeton, a fost invitat să monteze pe scena Teatrului „Maxim

Gorki” din Leningrad, piesa lui Tennessee Williams, *Menajeria de sticlă*, de către Gheorghii Tovstonogov, directorul teatrului.

N. IONIȚĂ

„Verba volant...” ?



A good marksman may miss.
(Proverb englez)

● La 80 de ani de viață, impliniți la 5 aprilie 1988, Herbert von Karajan este încă „monarhul absolut“ al artei dirijorale contemporane. Născut la Salzburg, în urbea natală și a lui Mozart, a cărui muzică a slujit-o de altfel toată viața, a studiat la Academia de muzică Mozarteum, intenționând să devină pianist. În 1927, darurile lui ieșite din comun s-au evidențiat în împrejurarea când — la Ulm — a preluat pe neașteptate conducerea muzicală a spectacolului cu *Nunta lui Figaro*, devenind apoi, timp de 7 ani, dirijor și în urmă director al Operei de acolo. Între 1934—41 Karajan a fost director și dirijor al Operei din Aachen; din 1938 a dirijat și la Opera de Stat din Berlin, apărând adesea ca șef de orchestră invitat al Filarmonicii din acest oraș. În 1947, dirijează la *Gesellschaft für Musikfreunde* din Viena, al cărei director devine în 1949. Începe să întreprindă turnee cu formații de prestigiu mondial — de pildă *New Philharmonia Orchestra* din Londra — și poate fi urmărit cu regularitate la pupitrul teatrului *La Scala* din Mi-



lano, ca și la festivalurile muzicale din Salzburg, Bayreuth, Edinburgh, Lucerna, Viena etc. După moartea lui Wilhelm Furtwängler, în 1954, devine dirijor permanent al Filarmonicii din Berlinul Occidental (unde avea să-și construiască și o nouă faimoasă sală de concerte), iar în 1956 director al Operei de Stat din Viena și al Festivalului din Salzburg. În septembrie 1964, Herbert von Karajan ne vizitează, în fruntea Filarmonicii din Viena, la cel de al treilea Festival internațional „George Enescu“, lăsând o neuitată impresie publicului român în tălmăcirea capo-

doperelor lui Mozart, Beethoven, Schubert etc. La pupitrul, în special, al Filarmonicii din Berlinul Occidental, marele muzician realizează concerte și înregistrări, pe discuri și film, de o desăvârșire rar atinsă. Sportiv, talent multilateral, conducând nu numai automobilul ci și avionul, practicând ski-ul și iahing-ul, Karajan înfruntă eroic boala și nu se retrage, cu toate că este nevoit să poarte un corset de gips în urma unei afecțiuni a coloanei vertebrale. Ca dirijor de concert și operă, regizor și chiar scenograf, și-a cucerit un prestigiu și o popularitate de anvergură universală, practic neegalate.

„Zilele europene al cărții“

● În zilele de 14—15 aprilie se desfășoară la Paris manifestările cuprinse în „Zilele europene ale cărții și cititorilor“ la care participă scriitori, librari și editori chemați — sub egida UNESCO — să-și exprime părerile asupra proceselor complexe care caracterizează, în prezent, viața „galaxiei Gutenberg“. Peste 250 de persoane au participat la mese rotunde, simpozioane, dezbateri filmate pentru televiziune sau urmând a fi difuzate de posturile de radio și în presă. În prima zi, Henri Lopes, director general adjunct pentru problemele culturii și comunicației în cadrul UNESCO, prezidează lucrările mesei rotunde

dedicate relației care există între ficțiune, realitate și opera literară. Urmează dezbaterile „Lectura, o activitate în pericol“, masa rotundă pe tema „Statutul și influența criticii literare“ și „Editorii în fața problemei internaționalizării pietei de carte“. Aceste manifestări se vor încheia printr-un colocviu pe tema traducerilor, preocupare aflată acum în centrul activității de promovare a marilor valori culturale ale omenirii pe care o întreprinde UNESCO. De notat că aceasta este prima mare manifestare din ciclul asupra cărui s-a căzut de acord în cadrul dezbaterilor desfășurate nu demult, tot la Paris, sub genericul „Identitatea culturală europeană“.

Dali la Moscova

● La 15 aprilie se va deschide la Muzeul „A. S. Pușkin“ din Moscova expoziția Salvador Dali, care va prezenta, pentru prima oară în Uniunea Sovietică, 200 de gravuri, sculpturi, cărți realizate grafic de el. Toate acestea provin din

fondurile muzeului suprarrealismului din Franța, al cărui fondator este Pierre Angille care, cunoscându-l pe Dali din 1934, i-a editat cărțile, a făcut filme despre Dali și a organizat expoziții în diferite țări.

Adolfo Bioy Casares

● Scriitorul argentinian Bioy Casares, considerat a fi exponentul major al literaturii fantastice promovate în anul '40 de grupul literar al revistei „Sur“ (condusă de Victoria Ocampo), autorul unor romane traduse în mai multe țări ale lumii, precum *La invención de Morel* sau *A cuatro manos*, va primi în ziua de 21 aprilie titlul de „doctor honoris causa“ al Universității din Chieti (Italia). Rectorul ei, Pietro de Tommaso, a anunțat că ceremonia va fi urmată de o masă rotundă asupra operei scriitorului la care vor participa hispaniști, critici literari și ziariști din mai multe țări europene și din America de Sud.

Despre Cinecittà

● Federico Fellini lucrează la o carte pe care Mondadori o va publica în coproduție editorială internațională. Se numește *Fellini's Cinecittà* și este povestea (bogat ilustrată) a colaborării sale cu studiourile de la Cinecittà.

Atlas

Fragmente

■ În timpul perioadelor de scris intens citesc, paradoxal, mai mult decât în restul timpului, dintr-o nevoie aproape fizică de destindere, de slăbire a încordării. Lectura funcționează ca un diluant al chinului scrisului. M-am gândit uneori că citesc în timpul scrisului așa cum vinul se bea cu sifon pentru a putea fi suportat la longue. Dar comparația nu este exactă, pentru că băutorul de vin nu visează să bea numai sifon, în timp ce mie mi se pare că fericirea absolută ar fi să nu mai scriu niciodată, să pot citi la nesfârșit.

■ Imi amintesc, cu mulți ani în urmă, încântarea și curiozitatea cu care m-au împins într-un sat două bătrânele, spunându-mi că m-au văzut la televizor. Le zimbeam amuzată de bucuria lor, care mi se părea copilăroasă, în timp ce ele mă cercetau atent, ca și cum ar fi vrut să descopere pe fața mea ceva esențial, ceva ce nu putuseră observa pe ecran. Cu timpul, atenția lor, în care începam să simt că imi scapă ceva, a ajuns să mă neliniștească și mă pregăteam să le părăsesc, când una dintre ele s-a hotărât să mă întrebe — cu aerul că imi pune o întrebare de importanță covârșitoare — dacă, așa cum ele m-au văzut pe mine, le văzusem și eu pe ele. Abia atunci am înțeles că ciudata lor curiozitate nu ținea de ceea ce ar fi putut să vadă ele la mine, ci de ceea ce ar fi putut să vadă eu la ele, aparatul, în accepția lui magică, trebuind să funcționeze în dublu sens, ca o fereastră între lumi.

■ Senzația, vinovată intrucitva (acca complexare pe care literatura o are întotdeauna față de filosofie), că orice idee teoretică, tocmai prin faptul că e teoretică, se descarcă de semnificația vie (tulburătoare), până la a putea să însemne (sau să semene numai cu) opusul ei...

■ Martorii au dreptul să fugă de la locul crimei pentru a putea povesti, imi spune un prieten, și probabil că are dreptate. Tot ce rămâne de lămurit este cine-i dă dreptul unui martor să fie numai martor, să nu intervină, să nu încerce să împiedice crima, din moment ce e conștient de ea...

■ Encervarea de la terminarea lecturii unui roman de sute de pagini și sentimentul că un vers ar fi reușit să spună în câteva cuvinte, straniu încopciate între ele, toate sugestiile acestor cimpii de cuvinte. Și apoi indoiala.

Ana Blandiana

„Pentru copilul care am fost cindva“

● Autoarea suedeză de cărți pentru copii Astrid Lindgren (în imagine) a intrat în al 81-lea an de viață, cu o vivacitate care-i vădește tinerețea spiritului și cu importante proiecte literare (și cinematografice). Cunoscută mult dincolo de hotarele țării sale datorită cărților ei, dintre care *Prințul Mio*, *Kalle Blomkvist*, *aventurierul*, *Karlsson de pe acoperiș*, *Pippi Langstrumpf* și *Ronja*, fiica tilharului Kato au fost ecranizate, scriitoarea mărturisea într-un interviu recent: „Acum sint bătrână, am învățat cite ceva de la oameni. Și eu am fost copil și știu cum e și voi ține minte mereu... S-ar putea să pară ciudat, dar nu scriu în primul rând pentru copiii mei, nepoți și strănepoți, sau pentru alții; scriu pentru copilul care am fost eu însămi cindva. Nu mă gin-



desc în mod special la cititor, scriu pentru mine și scriu fără să arăt cu degetul ce vreau să spun, ce sugerez... Fantezia este neapărat necesară oamenilor. Lumea fanteziei nu este pentru mine un refugiu pe o insulă. Zbor, dar zborul mi-l iau din realitate și de aceea nu mă tem de înălțimile fanteziei. Când am publicat *Langstrumpf* am obținut un mare succes la copii și la o parte a criticii. S-a găsit însă un profesor care a tunat și a fulgerat într-o gazetă de seară. Cartea i se pă-

rea o împenie, nici un copil normal nu putea fi ca eroina mea: cine mă-ninca un tort întreg dintr-o dată? Acest om nu recunoștea fantezia cuprinsă în poveste și o confunda cu reprezentările realității. El nu putea să înțeleagă pledoaria mea pentru suveranitatea copiilor... Din fericire, mai există încă oameni cu fantezie. Din păcate însă, atunci când copiii privesc doar la televizor și nu mai citesc, atunci fantezia este încătușată... Cea mai mare, mai neîngrădită aventură a mea în copilărie era aventura lecturii. Ea a început atunci când mi s-a dăruit întâia oară o carte, o carte pentru mine, o carte a mea. A fost cel mai bun cadou, care mi-a hotărât viața. Cea mai mare dorință a mea este să-l fac și pe alții sensibili la asemenea daruri“.



Melvyn Bragg:

Laurence Olivier

(V)

PRIVIND retroactiv, se poate că faptul de a nu fi jucat în piesa de imens succes, *Sfârșitul călătoriei*, să fi constituit într-adevăr un noroc pentru el. Căci, în timp ce Colin Clive, noul Stanhope, strălucea doar într-o singură piesă, Olivier reapărea întruna în obștii publicului de premiere de pe West End, și criticii care, în cel mai bun caz,

erau indiferenți față de calitatea pieselor, găseau întotdeauna un cuvânt de admirație pentru interpretarea lui Laurence Olivier. Și, continuând să privim retroactiv, dacă Olivier s-ar fi lipit de rolul Stanhope — Stanhope pe scenă, Stanhope la New York, Stanhope în film, — ar fi existat pericolul să rămână Stanhope pentru totdeauna, asemenea actorilor contemporani distribuiți în roluri-tip din seriile melodramatice de la televiziune. Și, la urma urmei, el era cel care crease inițial rolul lui Stanhope. Pe de altă parte... unii susțin că se cam săturase de esecurile pieselor în care juca.

Salvarea, însă, nu era departe. Și a venit sub chipul lui Noel Coward. Idolul pieselor de bulevard, textier, libretist, autor de comedii, actor spiritual și, nu mai puțin, dansator. Noel Coward scrisese o piesă, *Intimități*, despre care știa că avea să fie o mare lovitură. Piesa fusese scrisă, în primul rând, pentru Gertie Lawrence și pentru el însuși (Noel Coward fiind, desigur, și regizorul ei), dar mai deținea două roluri secundare. Unul dintre acestea era cel al soțului, un individ anost, prostănac, obtuz, mai curind un automat decât un om. Coward a vrut ca Larry să-l interpreteze pe soț pentru că: „am nevoie în rolul ăsta de un tip cu un fizic foarte atrăgător, albințeri nimeni n-ar înțelege de ce s-a măritat Amanda cu el. Nu participă mult la dialog, totuși trebuie să dea ceva din el. Bietului Larry nu i-a plăcut niciodată rolul. Cred însă că i-a plăcut să joace cu mine, ne-am simțit grozav împreună și, în mod curios, am impresia că i-a prins foarte bine“.

I-a prins bine, în primul rând, pentru că rolul i-a adus 50 de lire pe săptămână, oferindu-i astfel posibilitatea de a se căsători cu Jill Esmond, o actriță tină, plină de succes, dintr-o familie de oameni de teatru. Jill avea vederi foarte deschise asupra căsniciei („Dacă, vreodată, omul

cu care mă voi căsători o să se poarte frumos cu mine numai pentru că așa scrie în contractul matrimonial, o să consider că a sosit momentul să ne despărțim“). O strălucitoare nuntă între doi actori, grațificată cu daruri aristocratice, printre care un colier de perle din partea prințesei Marie-Louise, ardență iubitoare de teatru, ce-i încuraja pe băieții de cor de la școala All Saints să îmbrățișeze cariera teatrală, întocmai cum făcuse Olivier.

Piesa *Intimități* i-a adus primul succes în West End și l-a introdus în modul de viață luxos, la Noel.

I-a adus și o listă de lecturi: „Noel m-a silit să-mi folosesc creierul meu sărac.“ Primii trei autori recomandați de Coward au fost Bennett, Maugham și Brontë. Emily Brontë cu al ei *La răscruce de vinturi*.

I-a adus și începutul unei faime mai largi. La douăzeci și trei de ani, îndrăgostit, urcând treptele succesului, departe de zilele de milogeală pe care le cunoscuse numai cu trei ani înainte, declară unui ziarist care îi ia un interviu la Manchester: „Numai prostii pot fi fericiți... Eu unul nu știu ce înseamnă fericirea. Întotdeauna disec lucrurile și le examinez atât de lucid, încât bucuriile imediate sint minimalizate de insistența mea asupra rezultatelor finale...“

Se pare că numai jocul îl poate feri de amenințarea permanentă a disperării. Și, pare-se, ultimul și cel mai mare dar pe care Noel Coward i l-a făcut lui Olivier a fost faptul de a-l fi cizelat „în domeniul scenei“.

Obiceiul lui Laurence de a chicoti în plină scenă era neplăcut, neprofesional dar, aparent, incurabil. Astăzi, Olivier îl definește drept „o formă de isterie“.

O isterie declansată, poate, de forța energiei și a dorinței stărnite în el în urma șocului provocat de neașteptata hotărâre a

tatălui său de a-l proiecta în lumea teatrului. Îmbinate cu senzația de gol lăuntric, care încă îl mai chinata de la moartea mamei încoace și cu consumul nervos determinat de o activitate excesiv de bogată. Dar Coward nu-i suporta „chicoteala isterică“. S-a legat să-l vindece pe Olivier și l-a vîndicat. Seară de seară, în timpul spectacolului, încerca să-l facă să chicotească în scenă și, ori de cite ori se întâmpla acest lucru, Coward „il ucidea“. Il umilea în mod public. Mai târziu, l-a chelănit în fața întregii echipe. A fost o bătălie lungă: de o parte actorul tânăr, plin de elan, foarte speriat dar puternic, de cealaltă, detașatul, profesionistul, aproape clasicizatul Coward, capabil să inhibe și să reducă la tăcere pe oricine. Poate că numai cineva cu autoritatea și fermitatea lui Coward putea fi în stare să-l vindece — Olivier declară că tratamentul a durat vreo șapte luni. Dar s-a tîmăduit.

AVEA douăzeci și trei de ani. Se pregăteau să plece cu piesa *Intimități* la New York, unde, fără îndoială, îi aștepta un uriaș succes, și Jill, soția lui Olivier, urma să intre în distribuție. Olivier își luase zborul spre marea faimă, iar pe parcursul procesului de consacrare se transformase complet. Ajunsesse și el un idol al matineelor, sigur pe sine, degajat, vesel. Înainte, spre viață! Se schimbaseră și se regăsise. Devenise profesionist până la ultima fibră. Și dacă Noel Coward mai încerca vreodată să-l facă să chicotească în scenă, Olivier știa foarte bine că acum era suficient de puternic ca să-i reziste, ba chiar să i-o ia înainte profesorului său.

Deci, spre New York!

Traducere și adaptare de
Antoaneta Ralian



Întâlniri pe Champs-Élysées

PRIVESC pe Champs-Élysées niște afise cit ușa! o nouă revistă își face prezentarea; teatrul Marigny, consemnează noua glorie a lui Belmondo în piesa intitulată *Kean*, care se joacă de un an încheiat, seară de seară, firește cu sala plină, afișul specificând că bilete se pot obține doar pentru spectacole de peste trei luni. Un alt afiș fixează întâlnirea mai multor teatre și orchestre europene la festivalul internațional de la Paris. Publicul cel mai numeros îi revine însă afișului pentru noul film al lui Lino Ventura, cu portretul aproape de mărime naturală al actorului decedat pe neașteptate nu cu mult în urmă. Felul în care Parisul și-a luat rămas bun de la acest mare artist rămâne una din emoțiile mele de neșters. Toate ziarurile, fără nici o excepție, l-au reprodus portretul. Emisiunile radio și TV au inclus în programele lor, interviuri și filme făcute cu el. Și nu numai în Franța, ci și în alte capitale europene, unde filmele sale au milioane de spectatori.

Personalitate artistică de o mare pondere, introspecția și tensiunea întreprinderilor sale continuă, după cum însuși o mărturisea, moștenirea maestrului său Jean Gabin. A lăsat un gol de neîmplinit nu numai în arta cinească franceză, ci în a lumii întregi. Pe lângă toate acestea, Lino Ventura a fost și un om minunat, o sensibilă conștiință a epocii, o moralitate dotată cu un înalt simț de răspundere. Și-a pus toate veniturile în slujba vindecării copiilor subdezvoltați, fondind în acest scop un spital defectologic; își însușise cauza cu atât mai mult cu cât și unul din copiii săi era handicapat. Întreaga sa atitudine de viață a fost străbătută de un profund umanism, de respectul față de om, de sentimentul răspunderii față de soarta întregii omeniri. Trăim pe un vulcan în plină fierbere; marile valori omenesti sunt amenințate de pericolul distrugerii; societatea se caracterizează tot mai mult prin perfidie și ipocrizie — avertiza Lino Ventura în interviurile sale.

CE-I drept, la teatrul Marigny n-a fost chip să fac rost de bilet, dar Belmondo a acceptat să mă primească pentru zece minute, în cabină, înainte de spectacol. De obicei, e la dispoziția presei o singură zi pe săptămână — marți — dar cum eu nu puteam sta pină atunci, a făcut o excepție, acordându-mi doar zece minute. Spectacolele încep la opt, el vine însă cu regularitate la șapte. Într-adevăr, începătorul Mercedes condus de o veritabilă „gorilă” apare punctual la intrarea artiștilor. De cum se deschide portiera, un câțeluş, sare de pe genunchii lui Belmondo și o zbughește printre tufele din curtea teatrului, drept peste Champs-Élysées, către apropiatul Palat Prezidențial. Belmondo țipă isteric și, secondat de șofer, gonește după câțeluş, să-l salveze din furnicarul de automobile. Spre norocul lor, evadatul ajunge teafăr dincolo, năvălind direct în brațele gârzii. După asemenea emoții, eu n-am mai avut parte de prea multă conversație în cabină, căci toată atenția și tandrețea lui Belmondo se revărsa asupra micului animal, care gîșia în brațele stăpînului.

Decamdată, Belmondo a părăsit lumea ecranului, în urma criticilor nefavorabile ale presei la adresa ultimelor sale două filme. I s-a reproșat că își realizează tot mai superficial și mai schematic rolurile de aventurier teribilist, recurge la soluțiilef-tine și renunță treptat la exigența artistică. Trebuind să-și demonstreze sicși, dar mai ales publicului, că resursele nu-i sînt încă epuizate, Belmondo a revenit pentru un timp la scenă.

Întărirea s-a dovedit a fi fost extrem de bine inspirată: în drama *Kean*, Belmondo interpretează un actor cabolin de duzină în pragul bătrînetii, căruia viața îi oferă ultima şansă pentru o mare performanță artistică. Piesa urmează de fapt pregătirea acestui mare rol și prezintă procesul de transformare a actorului din măscărici în artist veritabil, Jean Paul Belmondo îmi mărturisește că partea leului în succesul său îi revine regizorului Robert Hossein, care a izbutit să creeze, la repetiții, o atmosferă atât de pasionantă, încît l-a cucerit și pe el. Hossein este azi una dintre cele mai interesante figuri ale teatrului francez. După atitea și atitea succese reputate ca actor de film, a dăruit Parisului, pe scena teatrului Comédie Française, o creație de neuitat în *Harpagon* al lui Molière. Pe lângă aceasta face și regie, ba și-a investit toți banii într-o școală experimentală de artă dramatică, deschisă în provincie; după cîțiva ani, însă, acest experiment l-a dus la faliment. Cit despre Belmondo, în privința planurilor de viitor, îmi destăinuiește doar că nu mai vrea să se despartă de teatru. Are cincizeci de ani.

CÎND mă gîndesc că a trecut peste un sfert de veac de cînd stăteam la una din mesele Continentalului clujean cu Jean Marais... Predecesorul lui Belmondo este tot activ și aventuros, deși are peste șaptezeci de ani. Atunci, demult, Marais turna într-o coproducție româno-franceză, la Cheile Turzii, și în seara cînd l-am abordat, m-a poftit cu cea mai mare degajare la masa lui, iar pentru că între timp regretatul grafician Cseh Gusztáv îi făcuse portretul, ne-a și dat prompt un autograf pe el. Cu aceeași solitudine a acceptat și acun, la Paris întredvedere cerută de mine, căci asemenea tuturor marilor artiști, știe prea bine ce obligații are față de public și de presă. Mi-a dat întâlnire la cafeneaua „Georges V.” din apropierea Arcului de Triumf. Îmi vorbește despre Cocteau, căruia îi datorează totul. Și-a făcut începuturile ca ucenic al unui fotograf; norocul a vrut ca odată, tocmai cînd persoana din fața obiectivului era Cocteau, șeful să-l cheme din camera obscură căci îi trebuia o placă proaspătă în aparat. Chipeșul ucenic de 17 ani a reținut atenția lui Cocteau, care, în scurtă vreme, l-a distribuit în propria-i piesă. Prietenia infiripată atunci a durat o viață; sub îndrumarea lui Cocteau a ajuns Jean Marais mai întil un mare actor de teatru și apoi star în cinematografie. Îl întreb ce lucrează, ce planuri are. Filmează și, paralel, joacă și în teatru. Pregătește o expoziție cu afișele tuturor filmelor și rolurilor sale de pe scenă, plus sculpturile, grafica și ceramica proprie, inspirată de Cocteau. Pe lângă aceasta, își redactează volumul intitulat *Cocteau: lettres à Jean Marais*, și interpretează un rol dintr-o piesă tirzie a acestuia.

Festivalul artistic internațional l-am văzut doar în treacăt, deoarece nu prea înțelegeam textul celor mai interesante spectacole de teatru italiene, germane și engleze. Programul era alcătuit mai ales din piese ale unor teatre tinere și regizori tineri, și reprezenta diverse experimente și căutări. Italianul Ronconi pusese în scenă „*Negutătorul din Venetia*” cu studenți ai institutului de artă dramatică din Roma. Shylock fiind o veritabilă intrupare a urii și morții puse în slujba distructivei forțe a banului. Același ansamblu juca „*Servosa amanta*” de Goldoni, încetinind ritmul comediei transformată astfel în tragedie. Regizorul englez Sherwood procedează tocmai dimpotrivă în cazul lui Cehov, în al cărui *Platonov* accelerația, atmosfera tensionată, nervoasă, este creată în planul întii prin conflict, iar în planul al doilea prin contrapunctul vizual menit să sugereze neliniște. Regizorul german Schibeger pune în scenă fragmentul despre revoluție al unui roman de Kleist. Unicul actor al spectacolului de patru ore este Edit Clevent, care, în ipostaza de narator, redă textul cărții, interpretînd apoi pe toți eroii, cu atita virtuozitate încît captează de la început pînă la sfîrșit atenția publicului.

ÎN materie de concerte, m-am descurcat mai bine la Festival, nu numai pentru că muzica li se adresează tuturor în aceeași limbă, dar și deoarece aceste concerte au fost cu adevărat evenimente majore ale vieții artistice pariziene. Afirmația este valabilă în primul rînd în ceea ce-l privește pe compozitorul italian Luigi Nono, pentru efectul covîșitor al unor lucrări ca *Omagiu lui Pierre Boulez la 60 de ani*, muzică de o poetică frumusețe și o intonație modernă, compusă pe versuri de Pasternak, Blok și Ché Guevara. Altă opera lui Nono, *Omagiu lui Edmond Jabert*, este un original dialog muzical între inaripatul lirism și nuanțata identică a poetului francez. La al treilea concert Nono, s-a interpretat, de asemenea cu mult succes, monumentală sa compoziție plină de dramatism, *Prometeu*.

S-a spus cîndva că Parisul face o liturghie. Face mult mai mult, mi-am zis eu, ascultînd acordurile finale din *Prometeu*.

Mikó Erwin

Prezențe

românești

U.R.S.S.

● Sub egida Uniunii Asociațiilor Sovietice de Prietenie cu străinătatea și a Asociației de Prietenie Sovieto-Române, la Institutul superior de arte plastice și industriale din Moscova a fost organizată o adunare consacrată împlinirii a 120 de ani de la nasterea pictorului Ștefan Luchian.

Au participat cadre de conducere ale institutului, critici de artă, reprezentanți ai vieții culturale din capitala sovietică, reprezentanți ai ambasadei țării noastre la Moscova.

● La Casa artiștilor plastici din Tbilisi, capitala R.S.S. Gruzine, a avut loc vernisajul expoziției pictorului Sabin Bălașa.

În cuvîntările rostite cu acest prilej a fost reliefat cursul ascendent al relațiilor pe multiple planuri dintre România și Uniunea Sovietică, subliniindu-se dezvoltarea schimburilor culturale.

Au participat acad. V. Beridze, președintele filialei republicane a Asociației de Prietenie Sovieto-Române, directorul Institutului de Istoria Artelor al Academiei de Științe din Gruzia, alte persoane oficiale, un numeros public.

R.P. CHINEZĂ

● Romanul Ion de Liviu Rebreanu a apărut în aceste zile, în limba chineză, la Editura Beiyue din Taiyuan, provincia Shanxi. Traducătorul, Zhen Kewen, semnează și o substanțială introducere, relevînd aspecte ale vieții și operii marelui scriitor român.

Din opera lui Liviu Rebreanu au mai apărut anterior în R.P. Chineză două ediții ale romanului *Răscoala*.

R.S.F. IUGOSLAVIA

● Revista belgradeană *Knjevnja Rec* a publicat, în traducerea Ilenei Ursu-Nenadić, în două numere succesive (317, 10.III.1988 și 318, 25.III.1988) jurnalul de călătorie al lui Adrian Marino, *Zece zile în Iugoslavia (Decet dana u Jugoslaviji)*, apărut anterior în revista „*Tribuna*”.

ITALIA

● La Editura Giunti a apărut un splendid Album *VULCANESCU*, cuprinzînd 115 desene ale artistului român Mihai Vulcanescu. Prezentarea e semnată de Franco Solmi, laureat în Filozofie și estetică, director al Galeriei comunale de artă modernă din Bologna.

● Într-o serie de ample manifestări expoziționale, prilejuate de primul Congres național dedicat rolului femeii în societate care a avut loc în orașul italian Sinigallia, printre care *Arte/Donna, Una donna nella fucina di vulcano, FemArt, Notte di guerra al Museo del Prado, Eva contra Eva*, la „*Mostre alla rocca Reveresca*” a fost inaugurată și expoziția de pictură *Spațiu mioritic* de Elena Uța-Chelaru. Catalogul expoziției este semnat de Adriana Botez-Crainic, Alexandru Balaci și Carlo Emanuele Bugatti, coordonatorul manifestărilor picturale.

PORTUGALIA

● La Festivalul filmului pentru copii și tineret de la Tomar (Portugalia), editia a IX-a, un juriu al Secretariatului cinematografiei și radioului a acordat filmului *Unde ești, copilărie*, de Elisabeta Bostan, „*Premiul Secretariatului cinematografiei și radioului*”.

„România literară”

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

5 lei

