

România literară

EMINESCU DRAMATURG

(Paginile 12-13)

ȘCOALA

INVĂȚĂMÎNTUL românesc a cunoscut în epoca inaugurată de Congresul al IX-lea al partidului o dezvoltare continuă, aflată într-un semnificativ și armonios acord cu evoluția de ansamblu a societății noastre socialiste, fiind astăzi deplin integrat dinamicelor realități contemporane ale țării. Pornindu-se de la concepția revoluționară a secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, rolul școlii în viața socială și economică a crescut necontenit, învățămîntul afirmîndu-se, împreună cu știința, drept una dintre forțele cele mai importante de asigurare a viitorului socialist al patriei. Strinsa legătură cu producția și cercetarea, principiu de bază al școlii românești contemporane, reflectă în chip caracteristic atît cerințele amplelor programe și planuri de dezvoltare multilaterală a societății noastre cît și necesitățile educaționale proprii socialismului. Formarea prin muncă și pentru muncă a tinerelor generații reprezintă o coordonată esențială a desfășurării procesului de învățămînt din țara noastră, școala fiind astfel activ implicată în vastele transformări pe care le trăiește într-un ritm atît de tumultuos societatea românească de astăzi. Pregătirea temeinică a viitorilor constructori ai socialismului se imbină cu grija pentru formarea unei conștiințe înaintate, patriotice și revoluționare. Profund ancorată în viața socială și economică a țării, angajată ferm în îndeplinirea hotărîrilor Congresului al XIII-lea, participînd activ la opera de făurire a socialismului multilateral dezvoltat, școala românească de astăzi reprezintă în același timp uriașul laborator în care se prepară viitorul patriei. „Este necesar — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu în Expunerea cu privire la perfecționarea activității organizatorice, ideologice și politico-educative, în vederea creșterii rolului conducător al partidului în întreaga viață economico-socială — să educăm tineretul și copiii patriei noastre în spiritul celor mai înaintate concepții revoluționare și cuceriri ale științei. Să înțelegem că aceasta constituie o obligație a întregului partid, a întregului popor. Tineretul, copiii reprezintă viitorul de aur al patriei noastre — și trebuie să facem totul pentru a forma o tînără generație cu înalte cunoștințe revoluționare, cu o înaltă cultură. Așa creăm viitorul de aur al României!”

ÎN lumina Tezelor pentru Plenara C.C. al P.C.R., a celor mai recente cuvîntări și expuneri ale secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, obiectivele întregii activități din învățămînt de toate gradele sînt stabilite în funcție de obiectivele majore ale societății noastre socialiste. Corelația strinsă dintre însușirea celor mai noi cuceriri ale științei contemporane și formarea unei conștiințe înaintate, pe măsura timpului, constituie un principiu fundamental în viața școlii românești contemporane. Afirmarea cu îndrăzneală a noului, renunțarea la concepții și modalități perimate, introducerea hotărîră a spiritului revoluționar își află în învățămînt un larg spațiu de acțiune. Ca în toate celelalte sectoare sociale și economice, perfecționarea și modernizarea reprezintă și pentru învățămînt o cerință impusă de viața însăși, de obiectivele dezvoltării generale a societății noastre. Cu atît mai mult cu cît necesitatea de a învăța se impune ca un efort permanent și ca o trăsătură de ansamblu în procesul făuririi socialismului. „Fiecare trebuie să înțelegem — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu — că trebuie studiat, studiat continuu, trebuie învățat! Ceea ce spunem tineretului e valabil pentru toți: învățați, învățați și iar învățați! Nu se poate asigura o conducere corespunzătoare fără înțelegerea schimbărilor care au loc continuu în societate, în lume, în dezvoltarea forțelor de producție, a științei, culturii, cunoașterii universale“. Îndemn generos, care acum, la deschiderea noului an de învățămînt, mobilizează și însuflețește pe toți slujitorii școlii și întreg tineretul studios al țării, deschizînd perspectivele unui vast program de muncă și activitate ce are ca scop suprem binele și progresul patriei, ridicarea ei pe noi culmi de civilizație. Făurînd viitorul, școala proiectează în timp coordonatele prezențului socialist și oferă certitudinea împlinirii celor mai înalte năzuințe ale contemporaneității.

„România literară“



■ **Tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, împreună cu tovarășa Elena Ceaușescu, au început miercuri o vizită de lucru în județul Timiș.**

Dor de Transilvania

Cînd vi se face sete de cuvînt
cînd dorul greu al munților v-apasă
cînd ride ceru-n dimineți răsfrînt
veniți în Transilvania frumoasă!

Cînd apele se prăbușesc pe stînci
Și crește piinea aburînd pe vatră
cînd se aud tălângi prin văi adînci
veniți în Transilvania de piatră!

Cînd păsările se-implinesc în zbor
și-amiaza-n sate vrea să mai rămînă
cînd visele pădurilor ne dor
veniți în Transilvania Română!

Ioan Vasiu

Prin glia ta

Prin veșnicia ce o porți
Prin inima-ți imensă carte
Prin ale tale nalte porți
Prin dorul cînd mă știu departe

Prin tot ce mi-i și scut și sprijin
Prin numele celor ce-au pus
Lumina primăverii-n vișini
Și adevărul ni l-au spus

Mă simt legat de tine, Țară
Cum grînele pe rod, fierbinți,
Cum apa din izvoare clară
De-acest pămînt plin de părinți.

Dumitru Grigoraș

„Cibinium '88”

● În cadrul Festivalului național „Cintarea României”, Comitetul județean de cultură și educație socialistă Sibiu, sub îndrumarea Comitetului județean de partid, a organizat, la Sibiu și în alte centre de cultură și creație din județ, acțiunile tradiționalei săptămâni culturale-artistice „Cibinium '88”.

Pe lângă alte numeroase manifestări — cum a fost concursul folcloric interjudețean „Cinzele muntilor”, aflat la a șaptea ediție, — a avut loc și a douăsprezecea ediție a colocviilor de critică inițiate de revista „Transilvania”, ediție axată pe tema „Opera eminesciană ca expresie a unității spirituale a poporului român”. La manifestările înscrise în cadrul colocviilor au participat printre alții: **Mircea Anghel, Cezar Baltag, Mircea Braga, Anton Cosma, Alexandru George, Mircea Ivănescu, Ion Mircea, Romul Munteanu, Alexandru Piru, Petru Poantă, Mircea Tomuș, Laurențiu Ulici, Mihai Zamfir, Ion Zamfirescu.** Juriul

colocviilor a acordat tinerului critic craiovean **Constantin Barbu** o diplomă pentru activitatea sa în domeniul criticii și teoriei literare și în special al criticii eminesciene. Au mai fost inițiate al treisprezecelea Salon județean al cărții, o amplă expoziție de artă plastică la Mediaș, concerte simfonice și spectacole de teatru, la Dumbrava Sibiului, un moment aniversar dedicat împlinirii a 25 de ani de la organizarea Muzeului tehnicii populare, expoziția „Pagini din istoria cărții și a tiparului sibiuan”, masa rotundă „Muzeu de istorie — școală de educație patriotică și revoluționară a tinerii generații” etc.

Tot în cadrul săptămânii culturale-artistice „Cibinium '88”, a avut loc și o masă rotundă cu tema „Teatrul sibiuan în contextul mișcării teatrale românești”. Au participat: **Ion Cristoiu, Cristina Dumitrescu, Dinu Kivu, Victor Parhon, Natalia Stancu și Ion Zamfirescu.**

„Folclorul și etnografia”

● Academia Republicii Socialiste România (Comisia de folclor) a organizat în ziua din Ca'ea Victoriei nr. 125, o sesiune științifică, cu tema „Folclorul și etnografia — argument al permanenței istorice a poporului

român”. Cuvântul de deschidere a fost rostit de prof. univ. dr. docent **Zoe Dumitrescu-Busulenga**, membru corespondent al Academiei, președintele Comisiei de folclor.

„Zilele
cenaclului
Henri Coandă”

● La Craiova s-a desfășurat a nouă ediție a Zilelor Cenaclului „Henri Coandă”. Manifestarea a inclus masa rotundă cu tema „Criterii de evaluare, exigențe educative și estetice în receptarea literaturii de anticipație” și simpoziul „Rolul informației științifice în activitatea de creație literară de anticipație”.

Revista revistelor

„Familia”, nr. 8

■ Continuă, în acest număr, colocviul revistei intitulat „Ierarhia valorilor în actualitate”. Un judicios articol (Contextul valorii) este semnat de Cornel Moraru („Tot efortul nostru critic e să nu nedreptăm valorile de vîrf și numele de «prim-plan», singurele care conferă personalitate unei literaturi, unei epoci literare”). Tot aici, Radu Enescu, Gheorghe Grigore, Al. Cistelean, Radu Călin Cristea, Dan C. Mihăilescu și Virgil Poadoabă răspund la întrebarea „Care considerați că sînt cele mai bune zece cărți (pe genuri) din perioada 1944—1988”, oferind semnificative opțiuni. **Mircea Malifa** începe un nou ciclu eseistic, **Metafora focului**. La cronica literară **Gheorghe Grigore** scrie cu entuziasm netălmurit despre **Romanismul românesc (III)** de Elena Tacciu („un studiu fundamental al istoriei noastre literare din ultimele decenii, una dintre acele cărți de referință peste care mult timp nu se va putea trece”). **Marius Lazăr** comentează cu aplicație volumul **Pietrele sălbatice** de Constanța Buzea, iar **Viorel Gheorghiu** prezintă mai degrabă reținut romanul **Strada** de Florin Bănescu. Despre **Melancolie**, romanul lui Sorin Titea rămas neîncheiat și apărut postum, scrie **Mircea Mihăiescu**. **Un critic pentru singurătate** de Ion Simuț este un emoționant portret al profesorului, istoricului și criticului literar **Mircea Zăciu**. Poemele lui Ștefan Aug. Doinaș conferă acestui număr noblete și vitalitate lirică (reproducem **Firul ce nu cade**: „asa stau oamenii pe loc / în patriile lor pe hartă / ca-n friguroase ambasade / ale Ființei fără chip // istoria e ca un foc / ce consfințește dar nu jartă / păstrînd doar firul ce nu cade / din spulberatul lor nisip”). Tot în acest număr este publicat și un fragment dintr-un roman cinematografic de Titus Popovici, intitulat **Dreptatea**: o amplă și dinamică evocare a evenimentelor din toamna anului 1918, premergătoare Marii Uniri. De menționat este și articolul „Poeticitatea realului imaginat”, semnat de Rodica Berariu Drăghicescu, dar numai pentru că ilustrează perfect descrierea făcută de

Galele
„Amfiteatru”

● În programul „galelor Amfiteatru”, desfășurate în acest an la Costinești, au avut loc și secțiunile „Amfiteatrul literaturii” și „Amfiteatrul dramaturgiei”. La prima secțiune au participat: **Adi Cusin, Ion Iuga, Virginia Musat, Gabriela Negreanu, Al. Piru, Gheorghe Schwartz, Laurențiu Ulici**. „Amfiteatrul dramaturgiei” a programat spectacolul cu piesa „Soica de lemn”, de **Fănuș Neagu**, în interpretarea studenților de la Institutul de Artă Teatrală din Tîrgu Mureș, și o discuție cu regizorul **Dan Puican**.

„Tomis”, nr. 8

■ Invitatul de acum al probabel celei mai citite rubrici din revistă („Tomis întreabă...răspunde”), interviurile realizate de **Nicolae Rotund**, este criticul **Gheorghe Grigore**. Refuzînd narațiunea biografică pe temeiul primatului operei („În genere, viața unui autor se cuvine a cădea în umbra producției sale, a se mistui, a se anonimiză”), criticul se referă cu vâdit mai multă plăcere la aptitudinea sa pentru polemică, în care vede „necesarmamente un dialog”, orientat spre degajarea literaturii de ceea ce îi împiedică progresul („Am fost martorul unui timp zbuțuit, în care producția literară ne-a învățat nu numai cum trebuie, ci și cum nu trebuie să fie literatura”). Al. Cistelean dedică un pătrunzător eseu activității lui **Mircea Zăciu (Școala ardelenă)**. **Vladimir Bălănică** scrie despre antologia **Insemnări și polemici** de G. Călinescu, **Victor Atanasiu** recenzează volumul **Fintina din oglinzi** de **Nicolae Dragoș**, iar **Gabriel Rusu** eulgerca **Monade** de **Dumitru Udrea**. La „demitizarea poeziei” în lirica primilor ani postbelici se referă, în continuare, „marginaliile la o istorie a literaturii române” publicate în serial de **Ion Cristoiu**. Un întins fragment dintr-o piesă de teatru inedită de **Dimitrie Stelaru (Ingerul negru)** face

Scriitori
pe meleagurile
natale

● În localitățile **Alba Iulia** (la librăria nr. 14 din Cetate) și **Ciugud** (la școala din localitate), în organizarea Comitetului județean de cultură și educație socialistă Alba, a Centrului județean de librărie, sub genericul „Scriitori pe meleagurile natale”, au avut loc întâlniri ale poetului **Petru Anghel** cu cititorii, prilejuite de apariția volumului de versuri intitulat „Fascinația ierbiilor” (Ed. Eminescu). Volumul a fost prezentat de poetul **Ion Mărgineanu**. La întâlniri au mai participat membri ai cercurilor și cenacurilor literare din municipiul **Alba Iulia**.

Seară
omagială

● Muzeul Literaturii Române a organizat, cu sprijinul Uniunii Scriitorilor, la sediul său din strada Fundației, o seară omagială dedicată lui **Ion Agârbiceanu**, cu prilejul împlinirii unui sfert de veac de la moartea scriitorului.

La desfășurarea acestei manifestări, în cadrul tradiționalei „Rotonda 13” au participat: acad. **Alexandru Balaci, Ion Brad, Ion Oarceșu, George Pienesu, Al. Piru, Dimitrie Vatamaniuc**. Actorul **Mircea Constantinescu** de la Teatrul Giulești a citit pagini din opera lui **Ion Agârbiceanu**.

Consfătuire interjudețeană

● La **Rimnicu Vilcea** s-a desfășurat o dezbatere la care au participat reprezentanții ai comitetelor de cultură și educație socialistă din județele **Argeș, Dolj,**

Gorj, Olt, Mehedinți și Vâlcea. Au fost analizate rezultatele celei de a șasea ediții a Festivalului național „Cintarea României”.

„România pitorească” — 200

● Recent, „România pitorească”, revistă lunară editată de Ministerul Turismului, cu ediții și în limbile engleză, germană și franceză, a ajuns la numărul 200.

Este un popas aniversar în care apreciem rubricile publicității consacrate oglinzii realităților culturale, geografice, istorice, turistice românești: pagina în care sînt consemnate cele mai importante acțiuni turistice, reportajele și însemnările prezentate frumuseții patriei, obiceiurile populare străvechi și folclorul tuturor regiunilor țării, hărțile amănunțite indicînd trasee accesibile de drumetrie în lanțurile muntilor noștri. Interesante sînt convorbirile cu meșteri populari care duc înainte tradițiile în materie de sculptură în piatră și în lemn, olărit, țesături etc.

„România pitorească” are meritul de a fi prezentat pe larg numeroasele noastre monumente, cum este cel de la **Adamclisi**, cetățile

Sucevei și Neamțului, vechile mănăstiri ale căror picturi au rezistat timpurilor ori valorile muzeistice din toate zonele țării după cum, nu rareori, sub forme diverse, au fost prezentate monumentele naturale, fauna și flora patriei.

Un accent s-a pus și se pune în paginile revistei pe conservarea stilului construcțiilor și portului național, ea și pe modernitatea orașelor înnoite în anii noștri și urbanizarea așezărilor rurale.

În sfîrșit, revista menține preocuparea de a prezenta în pagini comemorative, figurile ilustre ale înaintașilor, însoțite de fotografii în care se redau chipuri de cărturar și luptători pentru unitatea neamului nostru.

Salutînd acest număr jubiliar 200, urăm colectivului redacțional al acestei reviste de elevată cultură, succese tot mai remarcabile, în activitatea de a feri cititorilor imaginea României.

„Revista de etnografie
și folclor”

■ Aflată într-un continuu proces de îmbunătățire și diversificare a conținutului ideatic și științific, **Revista de etnografie și folclor** reflectă, în bună măsură, nivelul cercetării culturale populare din țara noastră. Cel de al doilea număr pe anul în curs al acestei publicații academice, ieșită recent de sub tipar, se deschide cu două studii de o înaltă ținută, care abordează o temă de mare interes și actualitate: folclorul și etnografia — argument al permanenței istorice a poporului român. **I. C. Chițimia** se ocupă de **Ceramica și inventivitatea civilizației umane**, iar **Marin Marian** analizează **Colindul „Curților”** — expresie a unui topos geografic și ideatic creator de etnocultură (I). Ambele studii aduc, prin fapte de cultură și civilizație, noi dovezi ale vechimii neamului nostru și ale continuității sale în același spațiu de locuire.

La rubrica **Profil contemporan**, **Adriana Rujan** semnează un articol omagial dedicat profesorului **Gheorghe Vrabie**, cu ocazia împlinirii a opt decenii de viață. **Tiberiu Alexandru**, cu aleasă distincție, susține rubrica **Cronica discului** consacrată, în numărul de față, unor imprimări făcute de **Electrecord**, cu piese de muzică populară interpretate de **Marioara Pitulice**. Un articol inedit, aparținînd regretatului **Adrian Foebi**, se ocupă de un vechi și foarte rar cîntec, **Șiret pîrcălabul**, care reflectă un aspect de viață feudală românească. Pe lângă alte articole, în sumarul revistei mai sînt inserate recenzii ale unor apariții editoriale recente; o rubrică **In memoriam** **Nicolae Marin Dunăre**; o serie de informații utile cititorului.

R. V.

Sub semnul ideilor de prietenie,
înțelegere și conlucrare internațională

OPINIA publică a luat cunoștință cu viu interes de aprecierile recente ședințe a Comitetului Politic Executiv al C.C. al P.C.R. privind desfășurarea vizitei oficiale de prietenie întreprinsă de președintele **Nicolae Ceaușescu**, împreună cu tovarăsa **Elena Ceaușescu**, în țări din Africa — acțiune politică deosebit de importantă, care a marcat momente de deosebită însemnătate în întărirea prieteniei și colaborării României cu țările vizitate, în interesul păcii și înțelegerii între națiuni.

În acest cadru, au fost relevate rezultatele pozitive cu care s-a încheiat vizita în Republica Unită **Tanzania** — rezultate similare celei din **Kenya**, care a făcut obiectul cronicii anterioare — ca și ale întîlnirii prietenești din Republica **Arabă Egipt**.

Astfel, noul dialog la nivel înalt româno-tanzanian s-a înscris în mod cert ca un eveniment cu rol determinant pentru o nouă și amplă dezvoltare a conlucrării pe multiple planuri dintre cele două țări. Convorbirile purtate între președintele României, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, și președintele Tanzaniei, **Ali Hassan Mwinyi**, concluziile acestora consemnate în Comunicatul comun, au evidențiat posibilitățile largi de extindere și diversificare a colaborării și cooperării economice, inclusiv în domeniul tehnico-științific — mai ales sub auspiciile favorabile create de faptul că mulți experți tanzanieni își fac specializarea în România. Practic, „Acordul general privind cooperarea economică și tehnico-științifică între Republica Socialistă România și Republica Unită Tanzania” dă expresie voinței celor două țări de a asigura colaborării multilaterale o bază trainică, stabilă și o amplă perspectivă.

Dezideratul comun al dezvoltării conlucrării rodnice, reciproc avantajoase, s-a afirmat și în cadrul întîlnirii prietenești dintre președintele **Nicolae Ceaușescu**, împreună cu tovarăsa **Elena Ceaușescu**, și președintele Republicii **Arabe Egipt**, **Hosni Mubarak**, și doamna **Suzanne Mubarak**. Importantele obiective industriale realizate prin cooperarea specialiștilor români și egipteni, amploarea crescîndă a schimburilor și diversificarea legăturilor economice, potențialul mereu mai înalt al celor două țări oferă premise din cele mai fertile pentru adîncirea acestor relații, corespunzător cerințelor progresului social în ambele țări, ale înțelegerii și colaborării internaționale.

Unul din aspectele deosebit de importante ale vizitelor, subliniat de comunicatul Comitetului Politic Executiv al C.C. al P.C.R. constă în identitatea sau marea apropiere a pozițiilor și punctelor de vedere asupra principalelor probleme ale actualității internaționale.

Această trăsătură a fost evidențiată din plin în cadrul convorbirilor de la **Dar Es Salaam**, prin aprecierile similare asupra evoluțiilor pe plan mondial, a obiectivelor prioritare pe care le constituie necesitatea opririi cursei inarmărilor, îndeosebi nucleare, încheierii Tratatului de reducere cu 50 la sută a armamentelor strategice ofensive, interzicerii experiențelor nucleare, renunțării la proiectele de militarizare a **Cosmosului**, reducerii forțelor armate și armamentelor convenționale, a cheltuielilor militare.

Așa cum subliniază comunicatul Comitetului Politic Executiv al C.C. al P.C.R., și așa cum spunea și președintele Tanzaniei, vizita conducătorului partidului și statului nostru a prilejuit o elocventă manifestare a solidarității strînse a României socialiste cu lupta tinerelor state africane pentru consolidarea independenței, pentru lichidarea deplină a colonialismului și neocolonialismului, pentru depășirea subdezvoltării și progres economico-social. Și în Tanzania au fost exprimate înaltul respect și deosebita considerație față de politica României, față de activitatea tovarășului **Nicolae Ceaușescu** pentru lichidarea politicii de apartheid și a măsurilor de represiune rasistă din Africa de Sud, ca și în sprijinul luptei poporului namibian, sub conducerea **SWAPO**, pentru dobîndirea independenței.

Sînt poziții ce au fost reafirmate și în cadrul dialogului de la **Cairo** unde, în mod firesc, o atenție deosebită a fost acordată situației din Orientul Mijlociu, reconfirmîndu-se justetea poziției principale a României socialiste care — potrivit concepției sale consecvente de soluționare a conflictelor pe cale politică, prin tratative — se pronunță pentru organizarea unei conferințe internaționale sub egida **O.N.U.** care să ducă la instaurarea unei păci globale, juste și trainice.

Convorbirile oficiale din Tanzania și Egipt, ca și cele din Kenya, au relevat acuitatea fenomenului de subdezvoltare, care, agravat de exorbitantele datorii externe și de dobinzile strivitoare, blochează căile de progres ale statelor africane, periclitînd perspectivele de pace și stabilitate ale omenirii. Concluzia comună: necesitatea intensificării eforturilor pentru edificarea unei noi ordini economice internaționale.

Așa cum oglindește comunicatul Comitetului Politic Executiv al C.C. al P.C.R., așa cum se subliniază în telegramce care au fost trimise în aceste zile tovarășului **Nicolae Ceaușescu** de către organizațiile de partid și obștești, de colectivele întreprinderilor și instituțiilor, întregul nostru popor își exprimă aprobarea și își manifestă satisfacția pentru caracterul rodnic al vizitelor întreprinse, cu convingerea că acestea vor marca noi și deosebit de valoroase contribuții la adîncirea conlucrării prietenești dintre România și țările Africii, în avantajul reciproc, al cauzei generale a păcii și înțelegerii internaționale.

Cronica

Literatura și școala

NE-AM putea oare închipui, fără exagerare, literatura lumii ca pe un fantastic teritoriu borgesian, ca pe o bibliotecă labirint? Iar pe fiecare din aspirații la luminile ei, ca pe un Tezeu pornind într-o gravă și decisivă aventură de cunoaștere care, victorioasă, s-ar încheia cu imolarea monstrului ignoranței și întunericului? Iar dacă ne-ar fi îngăduită imaginea, ar trebui să-l adăugăm neapărat și un element mediator, un intermediar între cei doi factori închipuiți: ar fi, evident, o Ariadnă, posesoare a firului benefic, salvator, însoțind pe erou.

Și de fapt, în imaginea chiar prea transparentă, legată de subiectul nostru, subiect prin excelență acut în vremea în care trăim, rolul cel mai important revine firului purtat de înțeleapta și generoasă fiică a lui Minos. Într-adevăr, omul planetei noastre astăzi, dăruiit cerințelor celor mai flagrante, mai constrângătoare ale existenței moderne, adică producției și consumului, fascinat de imediațetea mijloacelor de informare de masă, de la presă la televizor și video, se vede confruntat (dacă nu vrea neapărat să-l ignore) cu acel labirint vast și amenințător, strâns prin milenii din strădaniile minților celor mai strălucite ale umanității. Mai este el, în aceste condiții, nu întotdeauna favorabile aceluia otium, aceluia răgaz trebuincios neapărat minții pentru luminare, pentru înnobilitare, mai este el doritor de a întreprinde acea redevabilă aventură a intelectului îndreptată înspre descoperirea paginii scrise? Pozitiv sau negativ, răspunsul nu interesează. Firul trebuie înminat oricărui Tezeu virtual de către școala călăuzitoare.

ATITA vreme cât mai purtăm, cu legitimă mândrie (dar cât timp încă?), numele de galaxia Gutenberg, se cuvine să ne supunem tradiționalei, nobilei obligații, a activității specifice, a lecturii. Obligație, ja, la început, dar drumul nu e prea lung până ce se transformă în odihnitoare gratuitate. S-au înregistrat în istoria culturii nenumărate „arte de a citi“, firește, toate utile. Dar fiecare ajunge, în cele din urmă, la propria sa artă a lecturii, la modul său personal de apropiere, de evaluare în lumea literaturii. Important, indispensabil este ca școala să sâdească în mintea și înima tinerilor sămînța acestei necesități vitale pentru intelect, pentru formare, pentru dezvoltare.

Literatura mare strânge lamura limbii, disciplinând, în știuta interdependență, și gândirea și exprimarea. Apoi familiarizează pe om cu infinita problematică a condiției umane. Mil de ipostaze ale umanismului așteaptă ascunse în pagini vechi de milenii ori cu cerneala abia uscată, pentru a conduce treptat către cunoașterea de sine, cea mai înaltă treaptă fixată de filozofii greci în dezvoltarea personalității. Și, după aceea, desăvârșind sensul culturii umanistice, urmează alcătuirea scării de valori pe care se întemeiază statornicia și continuitatea unei istorii și a unui spirit.

AȘADAR, școala face începutul instruirii într-o literatură, implantând mai întâi interesul, apoi obișnuința care devine necesitate. Prima întâlnire are loc între tînărul cititor și, desigur, literatura națională, tărîmul în care s-au cristalizat dominantele unui spațiu, ale unui timp, ale unui suflet. Cît de delicat, cît de atrăgător, cît de luminos se cade să fie firul diriguitor prin tenebrele neștiinței sau ale indiferenței! Cîtă grijă și răspundere îi incumbă profesorului care-l conduce pe tînăr în special prin teritoriul clasicilor, Pantheon al unei literaturi naționale, patrimoniu îndrăgimabil de limbă și spirit! Mai ales că textul clasic, în concentrarea, în perfecțiunea lui, nu izbuteste, de obicei, să fie

atractiv la prima vedere. Și cum gustul vremii, „módele“, nu sînt totdeauna în consens cu gustul sigur și durabil pentru capodopere, în orizontul cultural al tineretului (unde adesea muzica rock se substituie, și cu ce succes, unei audiții de muzică de Johann Sebastian Bach), o întreagă strategie se cere construită pentru cucerirea minților tinere la cauza foarte înaltă a culturii literare. Sigur că programele analitice și manualele rămîn primele repere sine qua non în compunerea strategiei (și e bine că ale noastre au fost recent sau sînt regîndite și restructurate în continuare pe măsura unor cerințe mai moderne în învățămînt), dar profesorul este elementul dinamic prin excelență, de care depinde hotărîtoarea decizie a apropierii sau depărtării tînărului de literatură.

Cu propria pasiune, el stîrnește interesul celor pe care îi are în grijă, dar interesului trebuie să i se zidească un temelie de statornicie, să i se deschidă o înțelegere anume pentru ficțiune și rolul ei, pentru valorile estetice aflate atît de sus în scara axiologică. Și acest proces de familiarizare cu literatura (căci despre un întreg proces, pe etape, este vorba în școală) se realizează prin cultura critică a profesorului, prin felul în care acela știe să creioneze, inteligent și succint, o biografie scriitoricească, prin felul în care știe să abordeze și să comenteze un text. Metodologiile atît diverse ale criticii de text se află astăzi la îndemîna oricui: esențial e ca ele să fie cunoscute și stăpînite. Un profesor care-și mărginește lecția la capitolele din manual, poate fi sigur că și-a pierdut orice șansă de a insufla copiilor dragostea de literatură (cu excepția copiilor supradotați, firește).

Și apoi și mai dificilă este sarcina stabilirii unei ierarhii de valori înăuntrul literaturii naționale. Și aici gustul personal, perspectiva parțială și mai cu seamă carentele în educația literară survenite din triste motive obiective, ca cele din anii '50, pot împiedica accesul la o scară reală de valori. Din fericire însă, pe cerul nostru steaua fixă a existat, întotdeauna, în Eminescu. În jurul lui, la respectuoase distanțe, vin ceilalți, unii singuri, alții în constelații de curente, pînă în zilele noastre. Și o nouă dificultate în calea profesorului: gustul mai accentuat al tînărului, în general, pentru literatura contemporană. Normal, fenomenul trebuie ținut în seamă și rezolvat printr-o raportare judicioasă și convingătoare la înalții clasici ai scriitorilor de azi. Din acest punct de vedere, ni se pare întrutotul binevenită situarea lui Eminescu, în noua programă a clasei XII, ca deschizător de drum al poeziei secolului nostru.

DAR paralel cu literatura națională, pe itinerarul inițierii crește, mai redevabilă ca volum și ca receptacol de valori, literatura universală. Aci școala poate face mai puțin, datorită numărului scăzut de ore acordate acestei discipline complicate și spinoase, unde operațiile de selectare și evaluare sînt parcă mereu în curs. Ceea ce trebuie să știe a face profesorul însă e să raporteze neconținut valorile naționale la cele universale pentru ca tînărul să înțeleagă cum în cultură, ca pretutindeni de altfel, totul e dialog, osmoză, comunicare. Și acest lucru este fundamental. Ideile, motivele, temele mari au fost ale noastre cum au fost și ale altora și au crescut în funcție de solul și de climatul specific fiecărui popor. Și de la curente ilustrate de literatura noastră se pot dura punți explicative înspre Europa și întreaga lume în diverse moduri, ținînd de aceeași strategie a conducerii tinerelor minți înspre lumină, înspre cultură.

Totul depinde însă de calitatea firului întîns de profesor candidatului la inițiere în greul și esențialul studiu al literaturii.

Zoe Dumitrescu-Bușulenga



VASILE GRIGORE: Portret
(În acest număr, reproduceri de artă din atelierul pictorului)

Mărul

Gust mărul, parcă din stele
un vin atît de dulce mă-nfioară
incît livada roșie și caldă
incepe-n doruri leneș să mă doară.

Un măr rotund în care fierb luceferi
și are miezul taină de pămînt,
să mă aud în el ca-ntr-o lumină
și să mă-ntreb în șoaptă cine sînt.

Din vînt și ploaie, piatră și zăpadă,
el flăcări a cules și le-a-mbrăcat,
să-i fie omului fierbinte horă
de bucurii, sub cerul nepătat.

Gust mărul și aud livada
sărbătorind o naltă împlinire
a roadelor, într-o slăvire vieții,
de pe pămînt, cu tainică iubire.

Vasile Zamfir

Lumina

Miinile mingiie strugurului și află
lumina din el, desăvîrșindu-și pură
intrarea-n real. Voind să priceapă
intoarcerea clipei la țărîm, cu alură
de laur, se umplu de muguri și dintre
boabele fine ce-l înconjoară
absorb bucuria aducerii-aminte,
răsărită pentru intîia oară
din marele-ntreg. Acolo, lingă strugur,
făpturi și izvoare se suprapun
și bărbații își pierd în alintatul prelung
o secundă din sufletul lor bun.
Între degete, iată, curgînd, se ivește
substanța eternă, precum sudoarea,
luminînd aerul, dîndu-i de veste
c-a-nceput să cînte privighetoarea.
Miinile. Strugurul. O stea în tărîe
veghează munca noastră roditoare.
În țară e pace și vrem să tot fie
cît luna e lună și soarele-i soare.
Certitudini. Candori. Frumuseți de cules.
Certitudini pentru care, precum patria, reazem
avem tot trecutul. Și-avem mai ales
starea ființei de crez – chivot plin de raze.

Ion Popescu

O temă fundamentală

UNA dintre temele fundamentale ale literaturii noastre a fost realitatea satului. Am spus realitatea fiindcă, la urma urmei, ce altceva a cuprins așa numita „literatură rurală” (uneori cu nuanță măcar ușor peiorativă) de-a lungul timpului? De la coborirea din mit, trecerea în legendă, urcarea în istorie și până la modificarea (ultimă) a mentalității celor care populează această lume (datorită profundelor transformări sociale), ajungându-se la demitizări dar și la re-mitizări (ba chiar la nașterea unor mituri noi), făurindu-se alte legende (care îmbracă haina timpului) și durindu-se azi ceea ce va fi istorie miine, prin literatură s-a păstrat, sau se încearcă să se transmită, viața satului, în tot adevărul ei.

Deși literatura este o re-creație (a lumii satului), ea a respectat, în operele semnificative, realitatea din care s-a inspirat creatorul. Că au existat scriitorii care au idilizat „viața la țară”, exultându-i virtuțile, cindva (chiar dacă în scopuri nobile), ori alții care au înfățișat-o în mod tezigist, despărțind „neghina de bobul de griu”, că s-a scris enorm (și bine și prost) despre țărani, că dintre aceste scrieri unele sînt pe drept cuvînt socotite a fi capodopere nu înseamnă că „fișind” (și „clasind”) scriitorii cu pricina sau întocmind lista respectivelor capodopere nu ne mai rămîne decît să privim în urmă cu superioară îngăduință (eventual și duioasă), cu indignare (justificată) sau cu admirație (ajungînd la stadiul cînd venerația este împinsă pînă la neacceptarea repetării fenomenului, orice încercare, eventuală, fiind socotită, „din principiu”, a fi sortită eșecului). „Realitatea” satului e inepuizabilă și ea trebuie să treacă în literatură fără opreliști (formale), mereu, și fără complexul ieșirii din „modă” (chiar referindu-se la actualitate). Paranteza ultimă, credem, merită o... extindere: „realitatea” satului e întotdeauna actuală! Fie și vorba, de exemplu, despre basmele sale... Depinde de modul în care sînt (re)povestite. Sau despre istoria sa; contează cum este (re)scrisă — mai exact de felul cum este (azi) văzută. Dacă proza noastră despre țărani a ciștigat ceva în epoca modernă, dobînda se traduce prin respectul față de tradiție, cinstea în redarea unei istorii demne și, mai ales, înțelegerea modului de a fi în lume al acestor țărani care au alcătuit o națiune. Cu atît mai mult ar trebui să ne intereseze și chiar ne interesează) dacă și cum s-a schimbat, azi, modul de a fi în lume al țăranelor române. Care, cu toate mutațiile survenite în mentalitatea și comportamentul său, continuă să existe. Prea s-au grăbit (iarăși) unii să-i prevestească dispariția (a lui și a prozei despre el). Scriînd, acum, despre țărani, nu înseamnă că vom pune bazele unui neo-semănătorism (neopășunism și așa mai departe, că „proză cu chiaburi” sigur nu vom mai înțelni); dacă, bincinteles, nu vom folosi învechitele unelte. Altfel, țărani de azi, două ce se uită seara la televizor, iese în fața porții (ca să audă veștile de la „radioul uliței”), ori în grădină, ca să privească semnele cerului — fiindcă în zori va porni la muncă, acolo, „între pămînturi”;



Încălțat în opinci sau în bocanci, tot miștea o va călca; terminînd vreun necesar „curs” — agricol, zootehnic etc., el se va gîndi dacă la iarnă va da neaua bună, dacă va ploua la vreme, dacă nu se va porni vreo grindină stricătioasă; dîndu-și copiii la înalte școli el se va faloși cu asta, dar va încerca și un sentiment de temere: dacă rămîne satul fără oameni?, cine va mai lucra pămînturile?: cum vor privi și cînd se vor întoarce la vatra satului cei înșcolaiți? Fața satului, firesc, se preschimbă, oamenii gîndesc și se poartă altfel. Dar fiecare își are un sat al lui. Sau ar trebui să-l aibă. Cunoscîndu-și temeinic obirșia, rămînînd mîndru de ea, altfel înfruntă omul viața. Viața care trece și în literatură cu toată complexitatea ei. Cu date caracteristice pentru fiecare în parte; sigur, satul e o colectivitate condusă după legi specifice; unele din vremi memorabile, altele ivite în curgera timpului. Care-i asemenea unui riu: domolită (și darnică) uneori,

năvalnică (și distrugătoare) alteori. Satul poate deveni, în toată cuprinderea lui, „erou” literar, oamenii săi trăind deopotrivă prefacerile unui anume timp. Dar nu fiecare cu aceeași intensitate, cu aceeași dăruire; astfel se alege eroii (cei mulți), numiți sau nenumiți. Nu ajunge să spunem despre un asemenea personaj literar că e țărani și, eventual, să pomenim cîte ceva din „geografia” (fizică sau spirituală) din care se trage. Important, credem, este să se redea ceea ce și cum trăiește el. Participarea la războaiele mondiale și-a avut ecoul ei (și în realitate și în literatură) — bincinteles, nu toți țărani au și participat la vreunul dintre aceste războaie și ele nu le-au marcat în aceeași măsură destinul individual; cooperativizarea s-a făcut cu elan sau cu îndărătnicie, dar nu toți s-au comportat aidoma; „invazia” orașului asupra lumii țărănești a fost benefică, dar a produs și drame și așa mai departe. Oricum, un țărani iubește, să spunem, ar-

zînd în sentimentul său la fel de egal un intelectual. El ține, însă, și la viața sa, la fel ca un orășan care nu se poate despărți de anumite obiecte ce-l înprejmule. Se consideră că e „depășit” povestea patimii pentru pămînt a țărului și că Rebreanu, prin Ion, a dat ce se putea da. Firește, pămîntul, în năvritatea satelor, a devenit o proprietate colectivă, ceea ce nu înseamnă, de bună seamă, că țărani nu-l mai iubesc. Auzi și voci care cer ca despre lucrurile acestea să se vorbească doar cu detașare mai ales cu o oarecare ironie. Să-i prezească, pe aceștia, cine trebuie, de ironie țărănească! Țărani, rămîși în datele fundamentale aceleași, poate orîndînjunge personaj memorabil pentru o ca (importantă) care tratează o anume istorie a timpului.

Realitatea satului nu e mai puțin înțentă, pentru scriitorii, azi, decît a fost ieri. Iar acest „ieri” poate fi oricînd luat — unele dintre datele lui, cum ar fi sentimentul participării la viața cosmică e resimțit de țărani noștri la fel de ne-am înfrățit de cînd ne știm cu nați (pădurea ne-a fost soră, muniele noastre fost lată, vatra ne-a fost mămă, riul ne-a fost frate, Crai Nou ne-a dat semn pentru începerea lucrărilor însemnate asupra pămîntului, nuntirea, drumul lungi, am „cîtit” în stele, am tălmăcit semnele cerului, ne-am măsurat timpul după soare care e fratele lunii); sal noastre n-au dat tilhari de drumul mare am avut, în schimb, haiduci (în unele locuri lotria a apărut ca formă de apărare a libertății); ne-am păstrat cu stătenie (și jertfă) limba cu toate strădanurile unor puteri străine de-a ne-o ucide (gionalismele, mai cu seamă cele ardelești ori bănățene, nu sînt o dovadă stricătioasă a limbii ei, dimpotrivă, ne turisesc despre puterea unei limbi meimei, care a înglobat, și indulcit, cuvînt de pe la alții — după cum am ști altora destule); în sfîrșit, deși ar mai de spus neînchipuit de multe, „dor” nostru nu se va preschimba niciodată, esența lui. Și cu atît mai multe, cu trece timpul, vin, peste „temele” veche datele vieții noi. Puternice, de o vigoare nemiintilnită. Sigur, spuneam, viața satului se poartă altfel (pe străvechile meleii). Satul s-a schimbat la față, revoluție, și aceasta continuă. Dar stăruim „vechi” nu pierem cu totul. Unele se transformă. Se adaugă altele noi. Literatură trebuie să țină pasul vremii (fără să se socotească tradiția). Alegîndu-și eroii dintre oamenii adevărați. S-a tot vorbit despre istetimea țărănească, innăscută, trebuie să vorbim, acum, despre cultul țăranelor. Aceasta înglobînd, chiar a filosofia lui (veche și nouă). Între înleptul care soarena „vorbe de duh” (menține sau născocite pe loc), persona clasicizat, și țărani de azi care scriu recolte nicidecum visate de strămoși, ar cînd nu numai cele învățate de la aceștia și dobînda unor metode științifice este, de bună seamă, o cale lungă. E trecut prin conștiință și aici s-au întiplat cele mai importante înnoiri. Iar unde trebuie să ajungă literatura (noi) despre lumea satului!

Florin Bănescu

Document al valorilor umane

ÎNTR-UN moment sau altul (în ultimele patru decenii chiar foarte des), cei care scriu sau cei care comentează literatura, chiar și cizitorii „civili” se întreabă, dovadă și dezbaterile de față, în ce măsură literatura, în ansamblu, sau o operă anume, constituie un „document al epocii” și în ce măsură acest document reflectă „în mod realist” adevărul epocii. Uneori întrebarea are un scop stimulat, alteori unul restrictiv (ca să nu spun de-a dreptul administrativ), dar de cele mai multe ori ea cheamă, sau trebuie să cheme, anumite clarificări și opțiuni. Ne-am împlicat în o dată în acești termeni atît de simpli, cel puțin în aparență, definiții practice de toate dictionarele: „realism”, „document”. Deși totul pare clarificat, discuțiile se reiau, raporturile sînt din nou cercetate, termenii sînt redefiniți, fiindcă, în timp ce eforturile care se depun pentru progresul literaturii sînt considerabile, nici cele care tind să țină lucrurile în loc nu sînt de neglijat. Dar nu atît despre aceste tendințe ar fi de vorbit, cît despre înțelesurile particulare pe care le capătă adesea termenii cu care operăm. Am auzit (și mai auzim) exclamații de tipul: Romanul X este foarte realist! Piesa Y e cea mai realistă dintre toate! Sigur, sînt considerații profane, în care prezența superlativului exclude dubiile privind folosirea noțiunii de realism ca o apreciere de valoare. La o analiză elementară, școlărească, descoperi că autorii acestor propoziții, vorbind de realism, au avut în vedere exactitatea, mai ales exactitatea descriptivă. Cartea (sau piesa) nu l-a impresionat cine știe ce pe vorbitor, dar l-a impresionat (?) „realismul” ei, cu alte cuvînt conformitatea

cu anumite date (exterioare) pe care le cunoștea, care îi erau familiare. Dar este, în (cu) acest sens, realismul o calitate? Și călătorul care merge cu trenul pe o distanță mai mare, simțînd nevoia — ca să mai alunge plictiscula — să povestească celor din compartiment întâmplări din viața sa, a familiei sale, a vecinilor, practic realismul. Ca și reporterul medioer, care descrie cu lux de amănunț tot ceea ce a văzut „la fața locului”. Cea mai banală, cea mai stupidă poveste poate căpăta de la unii calificativul de realistă numai pentru că aceștia au identificat în ea fapte, gesturi, decoruri cunoscute, i-au apreciat adică exactitatea. Inadecvarea se dovedește mai flagrantă în cazul dramaturgiei, unde banalitatea, lipsa de relief, reproducerea ilustrativă, descriptivă nu au încăput niciodată, unde, să zicem, „noul roman” n-a avut și nu putea să aibă influență sau corespondență. În lumina reflectoarelor, platitudinea devine monstruoasă.

DACĂ exactitatea documentară nu epuizează interesul pentru o lucrare sau alta, dacă văzînd cum muncesc, cum se îmbracă și cum mîncă oamenii de azi, dacă deducînd relațiile economice, preocupările culturale, obiceiurile, principiile etice ale contemporanilor noștri rămînem indiferenți față de scrierea cu pricina, ba chiar ne plictiseste de moarte, înseamnă că această scriere nu este nici pe departe un document al epocii. Și nu vîd de ce generațiile viitoare ar vibra la un astfel de realism, cînd ar fi mai simplu, mai eficient și mai puțin obositor să consulte, pentru descifrarea acestui moment, tratatele de istorie, care beneficiază de a-

vantajul observației și sintezei științifice. „Cred că literatura — spunea Karel Capek într-un eseu — trebuie să-și dozească mai mult decît să fie un document al vremii sale: să fie, în vremea sa, un document al anumitor valori umane durabile; să fie o demonstrație a frumuseții și demnității omenești...” (În captivitatea cuvintelor, Editura Univers, 1982, pag. 68). Este ceea ce se întâmplă, de peste două decenii, în zonele de vîrf ale literaturii noastre — și anume asumarea responsabilității de a descoperi cizitorilor valorile umane durabile. În proză, ca și în dramaturgie (pe care unii critici literari o disprețuiesc global fără s-o cunoască, sau cunoscîndu-i doar eșecurile, în general prin intermediul unor emisiuni televizate), se consumă un proces de esențializare a trăsăturilor epocii prin valorile ei umane cele mai durabile. Oricum, este o cale mai dreaptă și mai sigură de acces la cizitori decît aglomerarea neartistică de amănunț documentare fără semnificație. Aceasta nu înseamnă că s-a spulberat mentalitatea „documentaristă”, că nu există încă prea multe romane și mai ales piese de teatru în care conformitatea cu timpul istoric se exprimă în elemente pur exterioare, convenționale, fără un respect real pentru adevărul uman, fără efortul artistic de a sublima în om — singurul adevăr care, după părerea mea, contează în literatură — problematica istoriei. Dacă este un document literar care poate concura, în spațiu și în timp, tratatul de istorie, acesta e omul, cu existența sa, cu universul său. Despre acesta, despre omul individual, nu atît istoria, cît literatura, arta în genere trebuie să dea seamă. Altfel, documentul este incomplet, mai precis impropriu și neautentic, adică fals.

La falsitate în literatură se ajunge în nu numai în mod deliberat, prin repeticare exterioară, prin mimare, prin curs la aparențe și nesemnificativ, pe „vopsirea” realității în culori inadecvate, mistificatoare, dar și scriind prost, fără viață, fără relief, fără sens artistic. Lîp de talent sau ignoranța (care și ea cunde lipsa talentului; un scriitor talentat nu scrie despre ceea ce nu știe) și bria imaginii care intră în contrasens bunul simț, cu bunul gust al cititorului (spectatorului) și se lovește de refuz legitim al acestuia. Am văzut săli de teatru pe trei sferturi goale, cu spectatori plictisiți, incapabili să se concepe treze asupra unor imagini inerte, cu efortul actorilor de a da viață unor personaje născute moarte (efortul sincer actorului face uneori și mai evidentă consistența personajului interpretat).

Problematica omului contemporan este cu nimic mai simplă, mai ușor cuprins în formule și clișee decît aceea omului din, să spunem, secolul al XIX-lea. Dimpotrivă. De aici eforturile literaturii de a-și îmbogăți mijloacele, rezul tentăției de a se opri la suprafața lucrurilor, refuzul linearității și plătinii. Înnoirea care se produce în literatură, cînd nu este pastă mimetism, modă, decurge din transformarea firească a opticii față de om, față de valorile umane durabile, din schimbările intervenite în însuși raportul omului cu lumea. A fi un document al valorii umane înseamnă a fi cu adevărat un document al timpului nostru.

Dumitru Solomon

Complexitatea mesajului umanist

DRAMATURGIA lui Horia Lovinescu (n. 20 august 1917 — m. 17 sept. 1983) ni se impune astăzi drept o reprezentativă componentă a genului ultimele patru decenii, într-un peisaj dramaturgic foarte divers ca tematică și formulă scenică, dar și foarte inegal din punct de vedere valoric. E drept, în ultimele două decenii repertoriul dramatic românesc a înregistrat succese notabile, remarcabile chiar, care par să umbrească valoarea pieselor teatrului lovinescian sau cel puțin să pună în discuție rezistența în timp a acestora. Oricum, un fapt este incontestabil: dramaturgia lui Horia Lovinescu se prezintă ca un univers artistic închelat și se impune a fi abordat și interpretat ca atare, pe cînd creația altor dramaturgi, aflată în plină desfășurare, rămîne, firesc, sub semnul imprevizibilului.

O dominantă a teatrului lovinescian este dezbaterăa unor probleme majore ale existenței, de la necesitatea integrării și angajării social-politice a individului, pînă la avatarurile sufletesti ale acestuia. Îndeosebi atunci cînd se află în perspectiva morții. Este, acesta din urmă, și cazul dramei **Moartea unui artist**.

În această piesă cu un pronunțat conținut lirico-filosofic, generoasa concepție umanistă despre rosturile artei în susținerea efortului creator al omului se rotunjește cu funcția cathartică a acesteia prin redescoperirea, de către Manole Crudu, a doicii sale, Domnica, și a fiului său, Vlad. Domnica este păstrătoarea înțelepciunii populare, depozitara sensurilor ascunse ale vieții, concepută ca fenomen universal integrator, inclusiv al morții. Manole, care pare să fi uitat de moarte — și în arta sa și în ceea ce-l privea direct, ca individ perisabil al speciei umane — date fiind atît concepția sa despre artă, cît și răsunătoarele sale succese de sculptor de lăie internațională, descoperă brusc nevoia de a rămîne demn în fața morții inexorabile datorită reînălțării cu Domnica și confruntării cu Vlad. Pentru Domnica, demnitățile în fața trecerii „dincolo” derivă, spiritual vorbind, din fundamentala relație cu morții săi dragi și nimic nu i se pare mai firesc decît „să se strîngă de pe drumuri”, după expresia ei, și să înceapă „călătoria cea mare”. De aceea sună atît de firesc în gura ei versurile din **Miorița** și din textele ceremoniale de înmormintare, pe care bătrîna le murmură, înțind starea sufletească a acestuia, de cîte ori se află în preajma lui Manole. Sculptorul se găsește însă foarte departe de mentalitatea Domnicăi. S-a afirmat — și într-o proporție hotărîtoare lucrurile așa stau — că, esuînd în încercările sale de a scăpa de spaima neantului prin căsătorie (cu Claudia Roxan), prin dragoste (Cristina), prin artă, așa cum o concepea el (discuția cu Vlad este revelatoare), Manole se va salva descoperind, prin Domnica (dar, după cum se va vedea, nu numai prin ea) o latură, ignorată de el pînă atunci, a funcției artei: **eatharsisul**.

A demonstra însă foarte convingător aceste afirmații înseamnă a scruta mai îndeaproape tensiunile sufletesti ale personajului principal și, mai ales, a vedea clar ce salturi de ultim moment se produc în concepția despre artă a lui Manole Crudu, concepție care, la începutul dramei, lasă impresia inflexibilității unei dogme. Îndeosebi la această reexaminare și revenirea, asupra finalului piesei, a autorului însuși, care-l va modifica de la o versiune la alta, dar va declara totuși, derutant, că „crede în posibilitatea deznodămîntului din prima versiune”. Devine, așadar, interesantă reexaminarea mesajului dramei **Moartea unui artist**, în mod deosebit prin reinterpretarea finalului ei, în cele două variante ale sale.

DINTRE toate relațiile care fac coerentă evoluția lui Manole în dramă, cea mai puternic conflictuală este, se știe, aceea cu Vlad. Aceasta se impune deci a fi examinată,

întîi, mai îndeaproape. Nu vom discuta însă aici complexul freudian al tatălui autoritar, represiv, ci vom reține numai efectul lui: Vlad nu împărtășește concepția despre artă a tatălui său. Dimpotrivă, o neagă.

E clar — se va putea zice și s-a și zis: două concepții diametral opuse, ireconciliabile. Afirmația s-a făcut foarte răspicat mai ales la premiera dramei, în 1964. Cu această ocazie, Radu Popescu spunea că drama lui Manole Crudu va izbucni în două planuri, în planul setei de viață și în planul spiritului, și că în al doilea plan aceasta se manifestă „prin conflictul care îl opune fiului său mai mare, Vlad, de asemenea sculptor, dar corupt, ca artist și ca om, de concepții iraționaliste, pesimiste, anti-umane, și de morala cîciacă a tuturor rataților” (**Horia Lovinescu interpretat de...**, București, Ed. Eminescu, 1983, p. 148—149).

Evoluția lui Manole în dramă fiind în genere cunoscută, ne vom concentra atenția asupra finalului. Manole e în atelier, sculptează, încălcînd interdicția doctorului. Vlad se strecoară aici și rămîne uluit: „VLAD: Iartă-mă, tată! Trebuia s-o văd. E o operă strivitoare...”

Iată, așadar, situația răsturnată: Manole acceptă — constrins de apropierea morții — ceva din concepția despre artă a lui Vlad (nu uităm însă că în acest proces al acceptării Domnica are un rol catalizator). Iar Vlad recunoaște, cum s-a văzut, genialitatea tatălui său.

Ce concluzie se impune? Fiecare a avut dreptate numai pe jumătate, pentru că fiecare a fost exclusivist, și-a absolutizat principiul artistic călăuzitor. Manole e convins că numai lumina din om poate constitui sursă pentru obiectul artei; Vlad, dimpotrivă, numai întunericul. Mai mult, în ceea ce-l privește pe Vlad, constatarea trebuie într-o oarecare măsură amendată, pentru că o replică a acestuia vădește intuiția dialectică: „VLAD (Bufonind): «Și Dumnezeu făcu pre om după chipul și asemănarea sa». Azi sint biblic. Dar creaturile diavolești după chipul cui le-a făcut? Tot după al său, nu? Așa-e logic. Că nu erau să iasă din neant”. Am fi chiar tentați să credem că ficcare ignoră cu bună știință dialectica: Manole acceptă tenebrele din om, dar le repudiază din artă; Vlad acceptă și el existența luminii, dar o socotește desueta din perspectivă artistică, suspectînd de moralism și didacticism arta izvorită din ea.

Însă purtătorul de mesaj principal este Manole și ne interesează în primul rînd ceea ce se întîmplă cu arta lui. Și ce se întîmplă am văzut din replicile de mai sus: el a descoperit în modul cel mai dialectic posibil funcția cathartică a sculpturii și și-a întregit propria concepție despre artă. Am mai afirmat că, în această descoperire sau redescoperire, Domnica are un rol foarte important. Într-adevăr, fără să vorbească într-un limbaj profesional, cum se întîmplă în cazul lui Vlad, ea vorbește, oricît s-ar părea de ciudat, în limbajul universal al filosofiei: în ceea ce o privește, o filosofie populară, bineînțeles. Iată, de altfel, o replică grăitoare în care dialectica tu-tează înțelegerea lumii de către această femeie simplă: „...Știi ce cred eu, Manole? Că toată lumea asta e o taină a nuntii. Se cunună întunericul cu lumina, răul cu binele și mereu, mereu, neostoite, se ivesc zorile”. Și, bănuim, Lovinescu o reia și prin gura lui Manole, care-i replică lui Vlad în finalul dramei, parafrazînd-o, parcă, pe Domnica: „Nu există ieșire, Vlad. Peste zidul ăsta nu se poate trece. Totul trebuie mereu și mereu luat de la început. Viața trebuie încontinuu recreată. Dacă vrei să fii un artist adevărat, ești obligat să accepți munca asta de Sisif”.

În concluzie, ceea ce părea, la un moment dat, diametral opus, ireconciliabil, se împacă, în artă, sub tutela integratoare a dialecticii. Este una dintre funcțiile fundamentale ale artei, aceea de a



ilustra unitatea contradictorie a lumii cu mijloacele ei specifice de realizare a cunoașterii.

SA examinăm acum celălalt aspect: cele două finaluri diferite, de la o versiune la alta, ale dramei. Se știe că în versiunea inițială, cea din 1964, grupul statuar plasmuit de Manole, mai exact de spaima lui de noant, cum s-a văzut, e distrus la insistența irezistibilă, în ultimele lui clipe de viață, a sculptorului însuși. Mai tirziu, Horia Lovinescu va reveni și va lăsa intactă ultima capodoperă a artistului. Cum să ne explicăm aceste opțiuni diferite? Derula e cu atît mai mare cu cît, într-un interviu („Scintila tineretului”, XX, nr. 4662, 15 mai 1984, p. 3) autorul spunea: „Cred că asistăm astăzi la momentul, poate cel mai ascuțit, de confruntare între concepția umanistă și concepția care are drept punct de plecare discreditarea omului, sădirea neîncrederii în forțele lui și în progresul istoric al umanității... Ceea ce prezintă deosebit cazul sculptorului Manole Crudu este faptul că el își distruge ultima lucrare, nu pentru a renege opera sa anterioară, ci, dimpotrivă, pentru că ultima compoziție i-ar fi anulat opera. Plusul acesta de caracterisabilitate și luciditate mi se pare caracteristic pentru un artist al zilelor noastre și în special pentru artistul socialist...”

În ceea ce ne privește, sintem tentați să interpretăm în felul următor renunțarea la finalul din prima versiune. În 1964, cînd s-a jucat și a fost publicată piesa (scrisă, după propria mărturisire a autorului, prin 1960), cultura românească se afla încă prea aproape de perioada dogmatică. Or, din perspectivă dogmatică, atitudinea lui Vlad, concepția lui despre artă și rosturile ei se cereau „combătute” energetic. Autorul le-a combătut, lăsînd să se înțeleagă că Manole se decide în ultima clipă de slăbiciunea de a ceda, sub imperiul crizei morale prin care trece, artei „decadente”.

Dar încă la premieră Radu Popescu făcea această pertinentă — și nu mai puțin îndrăznească, pentru momentul respectiv — observație în legătură cu realizarea ca personaj a lui Vlad: „Personajul neizbutit rămîne fiul său Vlad, nu mai puțin simpatice, aducînd totuși cea mai puternică încărcătură în această poveste, și decepționînd chiar în fața lui și fulgerătorul său happy-end ideologic (subl. n.)”.

Munții albaștri

Dacă toate lucrurile s-ar rezolva mai simplu luînd-o de la un capăt și ajungînd la celălalt, împărțind flori și clipe liniștite fiecăruia, lăsînd la o parte unele oglinzi confuze... fereastra esențială spre lumea descoperirii, trecătorii imbulzindu-se în fața unui extraterestru mititel,

dezvăluind dorința de prietenie, s-adaugi numai cuvinte bune la nota de prezentare a curcubeului,

retrasă apoi în obișnuința de a scrie din inimă ca un copil cuminte privesc uneori viața inocent, care să fie pricina că string numai munți de frumuseți colecționînd și nenumărate dovezi de iubire, ...aș vrea să nu mai văd unele oglinzi sparte din invidie și răutate,

fără doar și poate neajunsuri imaginare îi obligă la acest anunț turbionar de curenți, avantajul acelor care se ascultă duce probabil la metamorfoza sufletelor lor

ce-i de făcut? — în adîncul impact al destinului cu propriul său Eu toate ființele au o reacție de respingere,

un transplant nereușit, o inimă falsă și totul se duce de ripă

deci luați cîrma în mîna propriului vostru judecător, o excepțională evoluție vă va urma, comentariile de prisos

se vor pierde în timp, procesul verbal al cuvintelor nu va dezlega limbajul concluzional, autopedepsirea ochiului va fi singura sursă de bine, bătrînul ochi al cuvintului

vede dincolo de transparentele ignifuge ale expresiei să fim cumînți-atît prin luarea unei hotărîri pămîntul se revoltă odată cu tine,

frămîntările lumii vor aduce un fel de pace de frica zilei

de miine, copiii vor aranja toate, ei sint oglinda noastră

și lumina ochilor noștri și miinile noastre și indoiala reușitelor noastre și munții noștri albaștri.

Bianca Marcovici

S-ar părea deci că, țînînd seama de asemenea observații și în condițiile normale de emancipare față de dogmatism, autorul a revenit și, așa cum îi dictau legile dialecticii, a operat modificarea, dîndu-ne, peste timp, o splendidă lecție de etică filosofică, dacă ne putem exprima astfel. Dar nedumeririle în legătură cu finalul modificat al dramei persistă pentru cine știe că, peste 15 ani, în 1980 adică, Horia Lovinescu afirma relativ la acesta: „În fața morții, dominat de teama ei, Manole distruge opera monstruoasă, corolar al spaimii și al fricii printr-un gest de sublimă conștiință, a răspunderii ce-o poartă în fața posterității. În varianta a doua, opera este păstrată intactă. În ceea ce mă privește, cred în posibilitatea deznodămîntului din prima variantă, deoarece mi se pare mai autentică: eroul procedează cum au procedat în realitate cîțiva mari artiști: Racine, Gogol, Rimbaud: cînd au devenit conștienți că arta lor nu corespunde cerințelor, au distrus-o. Cîți oameni însă pot judeca atît de lucid și de ferm?” (Interviu dat publicației **Școala Timișană**, **Buletin informativ**, Timișoara, nr. 9—10, 1980, p. 53).

Să fie această declarație o simplă cochetărie ideologică? Sau o „viclenie” de a determina din exterior o ambiguitate și mai categorică a finalului dramei? N-ar fi exclus, pentru creatorul unor situații dramatice de sorginte mitică de altea ori ambigue, care ridică atîtea probleme căroră nu li se poate da un singur răspuns. În orice caz, pentru noi cel puțin, trei lucruri devin clare prin finalul din a doua versiune a dramei: 1) prin el, Horia Lovinescu și-a satisfăcut dorința de a-și scoate drama din conjunctural și de a-i conferi astfel un mesaj cu bătaie lungă; 2) se reconsidează, dintr-o perspectivă filosofică largă, conceptul de artă umanistă. Convingerea artistică a lui Vlad nu e anti-umanistă, cum s-a afirmat, pripit dar convenabil atunci, la momentul premierii, de către critica dramatică, însă Vlad nu are forța și experiența de a o ilustra adecvat artistic. Dar dacă nu e anti-umanistă, această convingere este exclusivistă în măsura în care nu acceptă sau ignoră frumosul, binele și capacitatea creatoare ca atribute fundamentale ale omeneșului. La rîndul ei, concepția lui Manole nu e mai puțin unilaterală cîtă vreme repudiază din preocupările artei uritul, răul și neputința, existente și ele în om măcar pentru a le justifica pe cele din prima serie și oricum ilustrate de mari creatori precum Goya, Balzac sau Baudelaire, de pildă, uneori dincolo chiar de propriile lor convingeri și concepții. Prin finalul din a doua versiune, cele două orientări artistice, a lui Manole și a lui Vlad, fuzionează dialectic dînd naștere unei concepții integrale și integratoare despre misiunea artei, a artistului și despre responsabilitatea lor față de oameni în slujba cărora se află; 3) în sfîrșit, finalul celui de a doua versiuni ridică valoarea intrinsecă a dramei ca act estetic: Manole își împlinesc destinul artistic de mare sculptor, consumîndu-și ultimele picături de energie pentru limpezirea concepției umaniste despre artă, sacrificîndu-se, ca altă dată Mesterul Manole, pe altarul artei destinate oamenilor: Vlad e salvat de schematizare prin happy-end-ul ideologic despre care s-a vorbit, întelegînd că drumul „artistic” pe care a apucat se infundă și hotărît să ia totul de la capăt, așa cum i-o spune, în clipa morții, tatăl său. Lucru plauzibil, nici vorbă, cu atît mai mult cu cît Vlad primește din partea lui Manole cea mai elocventă lecție: dacă el, aflat la sfîrșitul drumului, a avut curajul să ia totul de la capăt și să-și amendeze concepția despre artă, cu atît mai ușor va putea realiza acest lucru Vlad, aflat încă la începutul carierei sale artistice.

A. Gh. Olteanu



Constantin ABĂLUȚĂ

Heraldica (II)

Mariei Banuș

La nașterea mea
mama
a vrut să sădească un copac

dar stăteam la bloc și atunci
a început
să adune bucăți de poleială

după ce se minca ciocolată poleială
era făcută ghem
și rotunjită îndelung în palme

eu creșteam
globul de poleială creștea și el
mama îmbătrânea

și după moartea mamei
am continuat să alimentez cu foi subțiri
sfera argintie

deunăzi un vecin mi-a spus
și se strică lămiile-n frigider
invelește-le-n poleială

așa se face că la bătrînețe
descrescînd încet
globul inceptu să rodească

mici fructe argintii
O glob de poleială
copacul meu iluzoriu

cînd și eu și tu vom dispărea cu totul
de pe
această lume

fructele vor deveni din nou libere

Rugă pentru o cămașă

Azi
am îmbrăcat cămașa tatălui meu
mort acum trei ani
î-am încheiat manșetele
î-am pipăit cu palma buzunarul din stînga
unde-și punea ochelarii

priveam pe fereastră
copacul de peste drum era negru
cerul cețos

pe pervaz cana cu ceai aburea
aburii se răspindeau în aer
și
dispăreau

O doamnă
îndură-te măcar de această cămașă
fă-o să reziste atîta
cît să fie purtată și de fiul meu

Elegie

Înainte ca eu să fi fost născut
un riu prelungea pămîntul ieșind în spațiu
și întorcîndu-se –
ca o toartă

eu mă aflam pe parcursul salvator
O cum scîndam azurul –
de acest lucru
astăzi doar vulcanii își mai aduc aminte

acum e seară și vîntul tace
bucata de carne din care sînt făcut
suferă de lipsa ei de plauzibilitate :
lăsată singură în spațiu

și nemaiputîndu-și inchipui un parcurs salvator

Heraldica (IV)

„Eu și două muște“
ADAM PUSLOJIC

O muscă a nimerit între ferestre
stau la birou și scriu
musca scrie și ea furioasă între cele două geamuri

de-aici de unde o privesc parcă se zbenguie
în deplină libertate
printre crengile arbustului din fața casei

aripile ei verzi
mi se par o clipă cunoscute
recunoști totuși mai greu o muscă decît un om

prejudicăți
dacă-am înțelege ce e soarele n-am mai gîndi așa
cu aripile ei verzi musca asta

îmi scrie poeziile
decorează
biserici și case în zelul

marii ei utopii –
nu mă credeți
îmi arătați cu degetul că-i prinsă între geamuri

adorm
aripile verzi
îmi cad moleșite pe spate

umbra unei crengi a arbustului mă acoperă



Ion MURGEANU

Patria

Patria : însă
în fiecare zi o coală albă de scris
o frază din Eminescu pe masă în fața oglinzii
și obligat să dai teză și să scrii totul ce vezi

da : obligat
și să cinți
și să mori de va fi
ca să te poți renaște !

Uite că vremurile se mai și schimbă
pompierii pot fi o metaforă jalnică
focul din piepturi nimeni n-o să ni-l stingă
trompeții nu pot fi confundați cu trompetele

uite cum dănuie instrumentul
al inimii foșnet și marea de sunete
a poeziei sub stele –
ci uite cum dănuie Eminescu !

Marea

Cugetarea, prețul ei pesemne,
care nu se vindecă de zile.
O pădure prefăcută-n lemne.
Marea ce răstoarnă mii de mile...

Orizontul strîns în orizont.
Zarea ce ne umblă sub picioare...
Pașii ce foșnesc sub acest cort.
Toate vin în ea din depărtare.

Arheologie

Aleasă e amiaza dintr-un tezaur vechi
Din care mai ales arama s-a păstrat
O cupă ; o măsură a unui vin ciudat
Și miinile în jurul ei, perechi.

Destine care s-au zbătut să uite
Răsar în firea mea și mă fac slab.
Să în pridvorul vărui în alb
O pasăre ce-i gata să m-asculte

Și n-o pricep, iar zborul ei se pierde ;
Dorim dovezi ; avem dovezi amare ;
Acum în cupă vinul nou tresare ;
În umbra lui sînt nori, e marea verde...

Un rest

Așa e. Mai bine un rest
Dar viața să nu-și întrerupă
Rușinea și vina, trufașul mers,
Din carne și piine să rupă.

Să vindece orbii, să miște și munții,
Să aibă în ochi strălucirea
Razei ; de ea se tem norii
Ale ei sînt cursul, mărirea...

Ale ei sînt. Ale vieții.
Dar viața să nu-și întrerupă
Rușinea și vina, trufașul mers,
Din carne și piine să rupă.



Toamnă

Nu cade altă frunză ; se opresc gonacii
pe frunza putrezită astă toamnă.
Pe zare se adună strînși copacii
ca vînătorii sprîjiniți pe arme

ori ca păstori în bite ; uite taina
nu trage nimeni deci s-a șters misterul ;
pe căi solare își aruncă haina
pădurea toamnei jupuindu-și jderul...

Silogismele seninătății



CITESC unul dintre ultimele articole publicate de profesorul Edgar Papu, **Afinități personale con Mircea Eliade**, în volumul **Mircea Eliade e L'Italia**. Mă aflu în casa profesorului de pe strada Gheorghe Moceanu și în cămărea ce desparte biblioteca și biroul de o altă cameră unde, pe masă, zăresc, prin ușa întredeschisă, vrafuri de cărți, albume și fișe, așteptându-l să se așeze în fața lor și să scrie, poate acele studii pe care le pregătește pentru revista „Ramuri”, concepute ca o serie despre **Scritorii filosofi înainte de secolul XX**. Privesc acest imperiu al cărților, expansiunea paginilor umplute de grafia cu litere abrupte și hipertrofiate și mă tulbură ontologia iscată de elementele culturii, această geneză pe lângă care trecem adesea nepăsători, ca și cum «Chaos-ul» cărților ar fi o nebuloasă precară pe lângă acela ce-a dat viață lumii.

Si totuși o masă plină de tomuri și o încăpere zidită de volume sînt elementele primordiale ale Cărții ce va fi, plămada unei creații cu atât mai coplesitoare cu cît ni se înfățișează ca o cosmogonie modestă, prea blîndă, dacă nu „pasivă”, pentru cei ce consideră cultura un soi de „natură moartă” sau, în cel mai bun caz, de „viață liniștită” (*Stilleben*), minaiți cum sînt de un dinamism al gesturilor, nu al gîndului.

Mă întorc la articolul profesorului Edgar Papu despre afinitățile sale cu Mircea Eliade. Transcriu cîteva din punctele declarate comune. Primul ține de predispoziția pentru analiza comparativă, accentuîndu-se ideea orizontului neconcludent la care apelează exegeza limitată la spațiul național. E marcată aici și polivalența curiozității culturale. În cartea lui Edgar Papu despre **Barocul ca tip de existență** (2 vol., 1977), putem afla echivalentul natural al acestei polivalențe, manifestîndu-se ca un „legat continuu”. Am putea compara febrilul interes interdisciplinar al profesorului, pe care o rudă a sa l-a declarat un Don Juan al artelor, cu acel straniu copac numit **bananian**, organism proliferant al cărui trunchi originar întinde ramuri ce se transformă în trunchiuri, prin rădăcinile aeriene ce irump într-o insușită configurație ivind un **arbore-pădure**. Polivalența nu emană de fapt doar din formația de estetician a unuia și de istoric al religiilor a celuilalt, ci dintr-o vină a enciclopedismului românesc, în care **complectudinismul** profesat de marii oameni de cultură impuși în anii '30 se înscrie ca o resurrecție a modelului de om universal. În fine, mai există o afinitate ce-ar merita prodigioase exemple: atracția pentru cultura italiană pe care **Les promesses de l'équinoxe** a lui Mircea Eliade o certifică în zecile de pagini de jurnal al lecturilor, tot astfel cum e destul să citim **Istoria filosofiei moderne**, operă colectivă inițiată de profesorul N. Bagdasar, pentru a desprinde din ea o primă carte consacrată de Edgar Papu spațiului italian, prin studiile despre Giordano Bruno, Vico, Croce și Gentile, primul dintre ele amplificat în **Giordano Bruno, Viața și opera** (1947). Profesorul va întregi tezaurul acestei peninsule de cultură prin volumele **Călătoriile Renașterii și noi structuri literare** (1987), **Evoluția și formele genului li-**

ric (1968), **Fețele lui Ianus** (1970), **Artă și umanul** (1974) și toate acele prefețe și studii introductive la Publius Virgilius Maro, Eugenio Montale, Giacomo Leopardi, Pirandello, Massimo Bontempelli, Umberto Saba.

Am descoperit în articolul despre Eliade unul din acele autoportrete, topite în „exercițiile de admirație” pe care Edgar Papu le-a dedicat atitor edificii ale artei, culturii și literaturii. Un autoportret, de astă dată mai puțin tănuț sau coplesit de portretele celorlalți. În el pulsează o epocă de mare ferveoare culturală, în care s-a format Edgar Papu, impunîndu-se într-o pleiadă de personalități ce nu i-au știrbit prin nimic propria personalitate.

SI din nou ne întorcem la spațiul modest al unei încăperi pline de cărți. Cu ferveorea și ascetismul lui pe care s-ar cuveni să le înțelegem cu o unitate de măsură avînd o bătaie mai lungă, asumîndu-l ca o artă de a exista, pentru a ne dărui astfel o nouă putere miinii noastre drepte. Pentru că „arta fiind mina dreaptă a naturii”, cum spunea Schiller, și arta de a trăi cultura nu poate să nu devină mina dreaptă a naturii noastre desăvîrșindu-se, idee esențială în scrisul lui Edgar Papu, ce accentuează mereu caracterul de tip ontologic al oricărui stil, și rosturile existențiale ale receptării, îmbrățișînd axiologia ca pe un imperativ al ontologiilor exemplare în lumea estetică, ca un *ethos*, în sensul de *Lebensraum*, unde se desăvîrșește condiția umană.

A fost deci, mai întii, oada de pe strada Polonă în care a locuit Edgar Papu și unde se adunau, în fiecare sîmbătă, pentru „lungi și febrile discuții patetice” Eugen Ionescu, Constantin Frintineru, Emil Botta, Luca Dumitrescu, Ștefan Stănescu, Emil Cioran, Alexandru Elian, Horia Groza, Mircea Nădejde, Bob Bulgaru ș.a. Această cameră mai există și astăzi. Lipsește însă un perete al ei, de fapt acea copie „mai voluptuoasă” după **Răstignirea lui El Greco**, distrusă la cutremur, lucrare a lui Bob Bulgaru căruia Edgar Papu i-a dedicat un studiu apărut în 1984.

Erau anii de început, anii de formație, cînd Edgar Papu avusese deja un „predebut, cum îl spune, cu cronică plastică la „Cuvîntul”, scriînd despre Marcel Ianu, Victor Brauner, Maxy, Corneliu Mihăilescu. Ultimul, promotor al avangardei italiene, fusese elev al lui Mirea și-l pictase pe bunicul lui Edgar Papu, tabloul ce se află și azi în casa profesorului, amintîndu-l de unul din primii săi mentori spirituali, cunoscut încă din copilărie. Prin el pătrunsese în diferite medii artistice, în casa lui Bunescu și a lui Teodorescu-Sion. Acest contact direct cu arta și artiștii nu a rămas fără ecou în scrisul lui Edgar Papu, de o mare pregnanță intelectuală, dezvoltînd percepția estetică și cel „halo de analogii” — despre care a scris admirabil Mircea Martin.

Lectura descoperă un adevărat vertij al analogiilor și sinesteziilor, înconfundabil, o carnalitate a conceptelor ce s-au hrănit și din exemplul metaforei revelatoare blagiene. Edgar Papu comentează fenomenele artistice, avînd acces în permanență la „senzualitatea ideii” care l-a fascinat și pe Roland Barthes.

În această încăpere ticsită de cărți s-au adîncit și s-au acumulat nu numai vaste lecturi, ci și primele tutele, direcțiile unei modelări pe care profesorul Edgar Papu și le asumă și azi: Lucian Blaga, N. Bagdasar, G. Călinescu și în primul rînd Tudor Vianu, ce-l va reține la catedră, conducîndu-l lucrarea de doctorat, **Fragmentul în artă și formele deschise**, titlu simptomatic pentru înțelegerea a cel puțin două din calitățile de excepție ale operei: vocația analizei și vocația deschiderii. Edgar Papu are o putere halucinantă de analiză a fragmentului și de extrapolare a datelor acestei lecturi de microscope estetică la scara naturală a „organismelor” stilistice. Să ne amintim de începutul acelei călătorii prin arta germană, **Între Alpi și Marea Nordului** (1973), ce debutează cu eseu despre **Orientarea verticală. Dominanța înălțimii**, conformînd intuiția proeminentei și verticalității cu ajutorul sintagmei de o largă recurență în lirică: **hoch und hehr**, „înalt și măreț”, prezentă, nu doar la Goethe sau Uhland, ci în arta plastică apelînd mereu la geologiile verticale, la zvicnetul ascensional al copacului, al stîncii sau munteului. În fine, să ne amintim de comparația dintre arhitectura Zwinger-ului și postamentele de porțelan pe care Meissen-ul își fixa orologiile și statuetele,

Trapez

CCLXVIII

- 1242. Estetica lor, cînd pășesc, este aceea a tigrilor. Estetica lor, cînd stau pe picioarele dinapoi, este a împărăteselor.
- 1243. Două lucruri le fac să tresară: ceva care mișcă în tufiș, și ceva care scîrțieie sub podea.
- 1244. Unele sînt negre, ca scoase din smoolă. Aceasta va fi dus la bănuiala că ar putea fi o intruchipare a diavolului.
- 1245. O singură dată seamănă cu copoii: cînd iau urma unui șoarece după miros.
- 1246. Era neagră, dar avea pieptul ca un plastron de frac. Mi-au venit în minte pinguinii, rîndunelele și șefii de orchestră.
- 1247. Vrînd să o botez, într-o clipă de haz l-am spus Mița. Dar era atît de superbă, încît numele ce i s-ar fi potrivit ar fi fost Nefer (de la Nefertiti)

Geo Bogza

Edgar Papu are vocația fragmentului revelator pe care-l descrie precum viața unei celule, sub o lentilă mărinđ mai mult decît „vintrele” obiectului de artă, „genele” stilului, cu o privire nu doar erudită, savantă, ce nu-și ascunde combustia, extazul. **Poezia lui Eminescu** (1971) este în întregime un spectacol al ridicării fragmentului analitic la eminența conceptualului și structurii revelatoare. Dar a rămîne la scrutarea acestei vocații analitice înseamnă să nu înțelegem un dar mult mai de preț al scrisului lui Edgar Papu. Să nu uităm că începuturile sale se află sub semnul filosofiei și filozofiei culturii și că volumele **Răspintii. Forme de viață și de cultură** (1936), **Artă și imagine** (1939), **Idealismul italian**. Croce, Gentile, Tilgher (extras, 1939), **Soluțiile artei în cultura modernă** (1943) ori ael **Giordano Bruno** din 1947, deja pomenit, sînt cărți în care e vizibil contactul profund cu filosofia germană, certa influență a lui Georg Simmel sau Eduard Spranger, în fine o frecventare a psihologiei interesate de stabilirea tipologiilor artiștilor, via Böhler și Wilhelm Stern (**Person und Sache**) la care se adaugă contribuțiile esteticii personaliste a unui Friedrich Kainz.

IN opera lui Edgar Papu, exemplară nu e doar orbita judecării, cit „saltul” de care vorbea Constantin Noica „în syn-logismus, în judecata înlăntuită, discursivă și constructivă”. Saltul în silogism din cărțile dedicate tipologiilor stilistice, vazute ca ontologii ale creației și recepției, e clar în **Evoluția renașterii și noi structuri literare** (1967), **Barocul ca tip de existență** (1977), **Existența romantică** (1980), **Apote sau ontologia clasticismului** (1985) și **Gîndirii despre manierism** aflat în volumul **Despre stiluri** (1986) prin care editura Eminescu a inaugurat un panopucum Edgar Papu. El demonstrează marea deschidere și libertate a gîndirii profesorului. Există în cărțile sale acea pregnanță a discursului (*discursus-us* înseamnă „alergare”), acea mobilitate hrînind un du-te-vino al ideii ce exercează voința pietrificantă de sistem, salvîndu-se din capcana rătăririi într-un absolutism iluzoriu, printr-o „pulbere de adevăruri”, „une poussière de verités”, cum spune Emil Cioran. Pulberea de nuanțe din volumele lui Edgar Papu e însăși dovada spiritului său exercitîndu-se în plin extaz al analogiilor și identificării. **Întregire** e poate cuvîntul cel mai des repetat de profesor în volumele sale, domesticit și amendat astfel prin chiar emergența de tip peratologic și „versatil” a nuanței pe care, vorba celui ce a scris **Silogismele amarăciunii**, „n-o implori”, deci nu te domină, ci o institui, smulgînd-o apatiei și limitelor prin care se insingurează culorile fundamentale. În opera lui Edgar Papu, filozofia culturii și existența în, prin și pentru cultură se manifestă doar prin **silogismele seninătății**. Chiar punerea împreună a valorilor din toate artele, prin analogie, cu acea voință de întregire și luciditate serenă a unității, afirmă o capacitate a conștientizării binelui prin frumos, în **praesentia**, într-un **hic et nunc** al receptării și valorizării, în pofida acelei mai generale trăiri a binelui și frumosului, concepute doar în **absentia**, ca „parazit al amintirii” unei *illo tempore* sau „parazit al prezentimentului” unui utopic mine. Regăsim multe atribute din ființa și opera lui Edgar Papu în acele fragmente despre Irène (*eirene*, „pace”) scrise de prietenul său Constantin Noica, proiectînd irenologia ca o știință a păcii, în fine ca o artă existențială a seninătății. Această seninătate funciară din cărțile lui Edgar Papu ține de harul său de a vedea „înfîntul în fînt”, „nelimitatul în „limitat”, „limitația cea bună ce nu limitează” și este manifestarea unui „optimism im Trotz”. Volumele dedicate de profesor culturii române, **Din luminile veacului** (1967), **Poezia lui Eminescu** (1971), **Din clasicii noștri** (1977), **Motive literare românești** (1983) sînt vaste polemici senine purtate împotriva oricărui

prejudecăți a existenței unor limite în spațiu și timp a valorilor.

Lecția mai amplă a acestor cărți, prefigurînd chiar visul mai recent al unor Andrei Pleșu și Gabriel Liiceanu despre o „epifanie pentru cultura românească” („de ce nu ar fi al nostru ceasul marii epifanii?”) este aceea că forța valorilor rezidă în existența lor depășindu-și singurătatea și complexele. În scrisul lui Edgar Papu ne întîmpină, pe fiecare pagină, o artă a păcii, dezvoltată prin estetică, știință a **integr(al)ității** frumosului și binelui, prin artă și civilizație. Stivuirea cărților dintr-o bibliotecă, ocuparea unui același loc de către atîtea culturi, și nume, și limbi ale lumii țin de o heraldică a seninătății. De o practică a seninătății. Am răstfuit acel Erasmus din biblioteca profesorului, într-o ediție din 1696 sau acele două volume bibliofile Anton Pann sau marile enciclopedii și l-am întreat ce cărți îi lipsesc din cele pe care le-a avut cîndva, fie în oada din strada Polonă, fie în locuința din curtea bisericii Floreasca, fie aici, în acest spațiu decupat de un bust al lui Vlasiu, **Gînditorul** și de acel cap de copil în care inocența răzbate din bronzul turnat de Ioana Kasargian. „Multe, dar acum îmi vin în cuvinte cele șase volume din opera lui Schopenhauer, în germană, și mai ales cele trei volume **De rerum natura** ale lui Bernardino Telesio, pe care le aveam într-o ediție, poate unică în România”. Îl ascult și-mi aduc aminte brusc de biblioteca din **Don Quijote**, cartea lui Cervantes tradusă de Edgar Papu în colaborare cu Ion Frunzetti. E vorba de celebrul **aposento**, de acea oada cu cărți în care se retrăgea viitorul Don Quijote, pe vremea cînd nu era decît Alonso Quijana. Un **aposento**, o oada plină de cărți, i-a făurit eroului lui Cervantes un nou univers lăuntric, un spațiu în care s-a zămislit noua lui identitate și care, deși zidit și astupat de cele două femei ale casei, pentru ca să dispară orice acces, n-a putut fi anulat decît arhitectonic, de vreme ce el se mutase în chiar interiorul personajului ce-l va purta astfel prin lume, și viața lui va fi chiar scrierea unei cărți despre o viață pe care tocmai cărțile au zămislit-o, în biblioteca aceea, pintec generos și indestructibil al creației de sine.

Profesorul Edgar Papu intră acum în **octogesimum vitae spatium**, în al optzecilea an al vieții. N-am folosit sintagma latină din nevoia unei ostentații retorice. Ar însemna să trădez acea calitate unică a erudiției sale. Căci ea nu-și exhibă darurile, exercitîndu-le aproape defensiv, ca o magie a seninătății. De aici sentimentul de circuit al sevelor în natură, un circuit al culturii, însă **vital**, în natura și cu naturalitatea construcțiilor spirituale. Am folosit expresia latină pentru că ea traduce mai mult decît fericit durată unei vieți ce și-a convertit timpul în spațiu. **Spatium vitae** numește astfel nu trecerea și petrecerea clipeilor cît întinderea, suprafața pe care-au cuprins-o, locul pe care l-a luat în stăpînire filntă. În austeră alcătuire a bibliotecilor sale inefabile și baroce (biblioteca este barocul adormit....) pe care profesorul Edgar Papu le-a locuit, pentru o autentică geneză, timpul s-a transformat în spațiu, un spațiu pe care nu-l măsoară doar cărțile pe care le-a scris și le va mai scrie. Ontologiile pe care le modelează cultura în liniște, chiar dacă pină la consumpție, sînt lumi cu o forță indestructibilă, dincolo de sobrietatea și smerenia și chiar de jocul miinii ce le împlinește. Opera întregită de Edgar Papu în timp ni se înfățișează azi ca spațiu. Nu e vorba de spațiul pe care-l ocupă în bibliotecă volumele sale ci de deschiderea și dez-mărginirea pe care le trezesc în noi contribuțiile sale la o cunoaștere a întregității și integralității frumosului, printr-o înțelegere a ceea ce numim **noos** ca bios, a culturii ca mina dreaptă a naturii și naturii umane.

Doina Uricariu

IULIA HASDEU



ACUM o sută de ani, la 17 septembrie 1888, cind Parcele nemioase i-au frînt aripile și au lăsat-o să cadă dincolo de Styx, în neființă, Iulia Hasdeu avea doar 19 ani și nu se făcuse cunoscută public decit prin patru poezii, *Larmes d'enfance*, *Les Contes bleus*, *Dédain* și *Le Souhait d'une villaine*, apărute în „L'Etoile roumaine” din 1887. Revelația asupra farmecului pur și a delicatei vibrații emoționale din scrierile sale literare s-a produs însă la scurt timp după atit de grabnica și dramatica dispariție a suavei poete. Copleșit de durere, cu pietate sufletească de părinte, dar și cu puterea de pătrundere a strălucitei sale minți, B. P. Hasdeu a intuit, în manuscrisele rămase de la unicul și adoratul său copil, irizările unei excepționale creativități, ce merita cu prisosință să îmbogățească polimeromia incantatorie a liricii românești. Cu o febrilitate cutremurătoare, savantul și-au întrerupt un timp vastele sale lucrări și s-a dedicat scoaterii la lumină a micilor dar autenticelelor bijuterii făurite în taină de Iulia. O mică parte le-a publicat îndată, în traducerea sa, în „Revista nouă” din 1888 și 1889, reunindu-le apoi cu celelalte scrieri în trei volume de *Oeuvres posthumes*, apărute în 1889 și 1890, prin colaborarea dintre editurile Hachette din Paris și Socec din București, primul conținând *Bourgeois d'Avril*, *Fantaisies et rêves*, al doilea fiind alcătuit din ciclurile *Chévalerie*, *Confidences et Canevas*, iar cel de al treilea incluzind *Théâtre*, *Légendes et Contes*.

Prestigiul marelui cărturar și scriitor a contribuit, desigur, la impunerea Iuliei Hasdeu în conștiința literară românească, însă nu este mai puțin adevărat că, dacă opera ei nu ar fi avut valențe artistice intrinseci care să-i asigure această impunere, ar fi avut doar durata unei stele căzătoare, pierdute în neant. Delicata frăgezime a versurilor sale nu a dispărut sub eroziunea timpului, ci și-a păstrat intactă gingașia inmiresmată a mugurilor de primăvară, *Bourgeois d'Avril*, cum își intitulase un proiectat prim volum. Nedespărțită de uriașa personalitate a tatălui său, Iulia Hasdeu a intrat în legendă prin ciudatul castel de la Cimpina, unde bătrînul Hasdeu, cu sufletul răvășit, încerca zadarnic să o recheme prin iluzorii practici spiritiste, după cum

a atras nenumărați pelerini la nu mai puțin ciudatul cavou de la Bellu, unde savantul adresase, într-o inscripție, ruga fierbinte să „Mai zezi puțin”, dar pînă la urmă legenda a fost spulberată de mesajul real al operei sale și de imaginea distinctă a propriei sale personalități.

Iulia Hasdeu a fost într-adevăr un copil minune, inzeestrată cu un geniu creator nativ, a cărui devenire ar fi avut, poate, perspectiva să se apropie de treapta eminesciană. Crescută în atmosfera laborioasă din casa părintească, primind de mică o educație aleasă și o instruire de eievată intelectualitate, grefate pe o inteligență ieșită din comun, Iulia Hasdeu știa, la trei ani, să citească, la patru ani înțelegea limba germană, memora poezii și povestea basme, la opt ani trecindu-și cu brio toate examenele pentru primele patru clase. Concomitent cu studiile liceale, începute la „Sf. Sava” din București, învățase perfect limbile franceză și germană, lua lecții de engleză, de canto, la Conservator, și de pictură, iar cărțile fundamentale din biblioteca tatălui său le parcurea cu creionul în mînă, lăsînd adnotări pe filele lor de o uimitoare putere de asimilare și de judecată spirituală pentru vîrsta ei. În 1881 a plecat la Paris, împreună cu mama, continuîndu-și studiile la colegiul Sévigné. În 1886 își ia bacalaureatul în litere la Sorbona, frecventează cursurile de la Ecole des Hautes Études și se inscrie la Facultatea de Litere și Filosofie, impresionîndu-și profesorii prin extraordinara ei pregătire, prin largul și temeinicul orizont de cultură, prin excepționalele lucrări pe care le susține, în anul I, despre *Logica ipotezei*, bazată pe cunoașterea în profunzime a operelor lui Platon, Aristotel, Descartes, Copernic, Leibnitz, Bacon, iar în anul II, despre *Cartea a doua a „Istoriilor” lui Herodot*.

Supunîndu-se la eforturi epuizante ce depășesc limitele omenești, studiînd, lucrînd și scriînd fără întrerupere din zorii zilei și pînă în miezul nopții, Iulia Hasdeu n-a mai avut puterea să învingă necrutătoarea boală ce pătrunsesse în firavul ei piept. Cu toate îngijirile medicale ce i s-au acordat în străinătate și în țară, și-a frînt zborul spre înălțimi odată cu sfîrșitul verii din 1888.

IN scurta sa existență, Iulia Hasdeu s-a dăruit cu pasiune creației literare, abordînd simultan multiple genuri și specii, în unele izbucnînd să se implinească, în altele rămînînd la stadiul de fragment sau de proiect. Vocația sa incontestabilă s-a afirmat indeosebi în poezie. În lirica sa descifrăm ecouri livrești, din Dante, Petrarca, Tasso, Ariosto, însă în structura ei intimă, în substanța vibrației lăuntrice se distinge clar injurierea romantică a lui Lamartine și Hugo ca și a parnasianului Sully Prudhomme. Versurile sale de factură melodică transpun, cu limpezimi de cristal, farmecul naturii, rememorează copilăria, cîntă marea, cerul instelat, tainele nopții. Întîlnim temele romantice ale solitudinii, melancoliei, tristeții, în poezii ce relevă o trăire intensă, o delicată sensibilitate, o evidentă predispoziție spre meditație, pe un cuceritor ton confesiv, în care pulsează o emoționantă sinceritate. În armonii de remarcabilă finețe cîntă iubirea, pe care n-a trăit-o, dar ne care a simțit-o ca pe o nobilă aspirație spre puritate și demnitate umană. Îndeeosebi în ciclul *Chévalerie* se retrage în lumea imaginară a trubadurilor, a cavalerilor rățăcitori și a castelanelor, evo-

cînd pendularea sufletească între dragoste și datorie. În poezie din ultima perioadă a vieții sale își tac ioc presentimentul morții, interogația asupra primordiantului spiritului sau a materiei, asupra forței umane și a celei supranaturale.

Datorită faptului că și-a scris cea mai mare parte a operei în limba franceză, în timpul studiilor la Paris, Iulia Hasdeu a avut un destin literar capricios, nefiind integrată întotdeauna în sfera literaturii române, căreia îi aparține. După apariția voumeilor postume, i-au închinat pagini admirabile Al. Odobescu, în „Convorbiri literare” din 1889, Delavrancea în „Revista nouă” din 1890, Gala Galaction (semnînd cu numele său adevărat Grigore Pisculescu) în „Literatură și artă română” din 1899. Din perioada interbelică semnălăm *Științietoarea viață a Iuliei Hasdeu* de C. Manolache și Iulia Hasdeu, cu *tălmăcirii din poeziile sale de Ciprian Doicescu*. Dar — vai — în *Istoria literaturii române* G. Călinescu nu i-a acordat nici măcar un paragraf de citeva rînduri. Potrîvit unei concepții proprii, G. Călinescu considera, ca și în cazul lui Panait Istrati, că Iulia Hasdeu nu aparține literaturii române, ceea ce constituie, evident, un punct de vedere neîndreptățit.

Integrarea plenitudinară a Iuliei Hasdeu în patrimoniul literaturii române este reclamată și justificată întii de toate de însăși esența operei sale, de o sumă de coordonate fundamentale ale sensibilității și viziunii sale specifice, de sentimentele pe care le-a exteriorizat, de aspirațiile și preocupările ei dominante, la care se adaugă tulburătoarele mărturii din corespondența cu B. P. Hasdeu. În multe din poeziile sale, Iulia Hasdeu și-a exprimat

dragostea și dorul de patrie, a cîntat frumusețile pămîntului natal, a prelucrat și stilizat motive folclorice românești, s-a inspirat din trecutul istoric al neamului nostru.

Prețuirea pe care opera Iuliei Hasdeu o merită îndubitabil și situarea ei definitivă în sfera literaturii române s-au produs în perioada contemporană. E de-ajuns să amintim cuprinzătoarea ediție de *Versuri. Proză. Corespondență* îngrijită de Crina Decusară-Bocșan (Editura Minerva, 1976) și publicarea pentru prima dată a corespondenței inedite dintre B. P. Hasdeu și Iulia Hasdeu, de către Paul Cornea, Elena Piru și Roxana Sorescu, în vol. III de *Documente și manuscrise literare* (Editura Academiei R.S.R., 1976). Multe pagini din această masivă corespondență atestă adevărul că Iulia Hasdeu, prin întreaga sa simțire, aparține, de drept și de fapt, pămîntului și spiritualității românești. La 31 martie 1886 îi scria, din Paris, tatălui său: „Dacă ni sîi cit mi-e de dor să mă revîd în România! Dorul, teribilul dor mă chinuie. Cînd ești în „Timpu!” cuvîntul României, inima mea tresaltă... Tot ceea ce îmi aminteste de țara mea, tot ceea ce îmi vorbește de țara mea mă umple de bucurie, mă încîntă.” Tot astfel, la 11 februarie 1886 îi scria lui B. P. Hasdeu: „Ceea ce iubesc cel mai mult în țara mea este aceea ce este esențialmente național și românesc.”

Iulia Hasdeu și-a dobîndit astăzi locul cuvenit în creativitatea națională, în spiritualitatea românească.

Teodor Vărgolici



Filosofie și cultură

„Comunico, ergo sum”

COMUNICAREA este o dimensiune existențială a omului în societate. El nu este o ființă singulară, nu poate trăi omeneste decit în comuniune cu ceilalți; de aceea comunicarea nu este pentru el un adaos exterior, o trăsătură accidentală, ci o condiție esențială a formării sale ca om, ca *zoon politikon*, ca ființă culturală, axiologică. Este ceea ce oamenii au simțit de cînd au devenit conștienți de condițiile fundamentale ale propriei lor ființări culturale, comunicarea fiind totodată o condiție, o componentă necesară și finalitatea însăși a culturii. O cunoaștere și o abordare științifică a comunicării au devenit însă cu puțință abia în civilizația contemporană, cînd s-a produs o complexificare fără precedent a tuturor componentelor și proceselor comunicării, îndeosebi a informației, într-o societate informatizată pusă în situația de a-și regîndi profund statutul.

Nu e de mirare că există deja o bogată literatură consacrată acestei probleme. Iată însă o carte de excepție nu numai prin sursele ei bibliografice de prima mînă, dar și prin multitudinea problemelor și originalitatea soluțiilor, prin caracterul ei de sinteză interdisciplinară sub egida filosofiei: *Paradigmele comunicării* de Maria Cornelia Bărliba (Editura științifică și enciclopedică). Cu totul

remarcabilă este multitudinea interdisciplinară a unghiurilor de vedere ce hrănesc paradigmele comunicării reunificate din perspectivă filosofică, o cunoaștere profundă a problemei care o ferește pe autoare nu numai de prejudecățile unui mod tradițional de gîndire, dar și de entuziasmele facile ale celor ce sint tentați să vadă în noua „comunitate comunicatională” un fel de nou paradis terestru la care se referea cu ironie și Robert Wiener.

Prezența comunicării este atit de copleșitoare în lumea în care trăim și în cea a viitorului care stă să vină, încît cogito-ul cartezian, ce a influențat atit de durabil gîndirea modernă europeană, ar putea nu să devină pur și simplu (cum scrie autoarea) ei să se completeze în chip necesar cu o nouă formulă: *comunico, ergo sum* — „principiu de acțiune, metaforă a lumii moderne sau modalitate de ființare pentru computer...”. Dar nu și *dubito ergo comunico* deoarece, informatizată, pusă sub semnul computerului, realizată prin computer, comunicarea presupune exactitate, câtă să înlătore dubiile. Cornelia Bărliba nu se lasă contrariată de o atare situație, ea știe foarte bine că oricît ar fi de computerizată și informatizată, nici o societate nu poate înlătura îndoielele și incertitudinile, visările și speranțele. Și

nici la angajările teoretice cerute de dezvoltarea tehnologiilor informatizate ale comunicării nu putem renunța, ele reprezentînd o formă majoră a progresului social și uman contemporan. „Pe acest fond problematic, îndoiala contemporană, într-o anumită măsură replică a principiului cartezian, se poate traduce, în accepția noastră, prin amplul proces de mediere. Aceasta verifică grade de discontinuitate, de inadvertență...”. Foarte bine spus. Paradigmele logice ale comunicării la nivel formal, cu criteriile lor de rigoare științifică și certitudine logice, nu pot înlătura și nici măcar pune în paranteză lumea atit de complexă, contradictorie, plină de mistere, a realului. Nici o societate nu poate înlătura, decit cu riscul sinuciderii, subiectul uman — „singurul public și singurul judecător al activității comunicatională, al rolului acesteia, computerul neavînd simultan acces la aceste două niveluri. Sinteza autentică nu o poate realiza decit subiectul uman în cadrul unui proces de permanentă raportare și autoraportare.”

Așa cum spuneam, comunicarea este o permanență umană și socială, dar fiecare societate, fiecare epocă și fiecare cultură își are formele ei de comunicare; trecerea de la o epocă la alta înseamnă nu numai și nu în primul rînd înlătirea unor forme vechi cu altele noi (orale — prealfabetice, scrise, audio-vizuale), ci mai curînd coexistența și împletirea lor. Se poate scrie o istorie a culturii și civilizației din perspectiva evoluției formelor (și paradigmele) comunicării pînă la stadiul în care partenerii actului comunicational devin subiectul uman și compu-

terul, iar procesele de integrare și asimilare teoretică-rațională dar și afectivă au în vedere un real informatizat și chiar, la un nivel superior, „serii de posibil generate de informatizare”. De altfel, autoarea își precizează un obiectiv major al cărții: „Semnificația unei noi structuri a comunității în comunicarea contemporană relevată esențial de «comunitatea» subiectului uman cu computerul... Obiect de studiu din perspectivă filosofică în cadrul unei teorii a comunicării pe baza cercetărilor din Teoria cunoașterii, psihologia relațiilor interpretative, teoria acțiunii, lingvistica matematică, comunicarea identitică o zonă problematizantă a universului teoretic și acțional.”

Interesul teoretic deosebit al acestei cărți constă și în modul de abordare a unor probleme noi cum ar fi cea a *mediilor* care ne situează la nivel ontologic prin sistemul informațional și prin noul statut al subiectului uman, care nu mai poate fi privit ca o persoană pasivă ce transferă calculatorului dificultatea deciziilor. Prin *brainware*, care este deopotrivă un concept ontologic, gnoseologic și metodologic, se realizează o corespondență benefică între realul informatizat și performanțele cognitive și metodologice ale unei activități intelectuale, computerizate sau de tip clasic. Relația dintre om și calculator devine nucleul unei noi situații existențiale, în care accentul cade pe necesitatea „ca performanțele tehnice să dobîndească semnificație umană...”.

Al. Tănase

Locul lui Zarifopol

O DISCUȚIE despre Paul Zarifopol este oricând binevenită. De data aceasta, prilejul ni-l oferă cele două volume de *Eseuri* editate de Al. Săndulescu și Radu Săndulescu la Editura Minerva, care cuprind în general texte din periodice și, în plus, câteva neincluse în precedenta ediție din 1971, datorată primului dintre cei doi editori de azi și intitulată *Pentru arta literară*. Textele au fost grupate după obiect: în primul volum, cele literare, filosofice și estetice, în următorul, cele morale și politice. Deși Zarifopol a scris capricios, la intervale mari de timp, numărul paginilor lui critice este considerabil, majoritatea publicate în reviste în doar zece ani. Deceniul respectiv — 1924—1934 — îl aduce de altfel și o anume autoritate, căci, polemist impenitent, eseistul își vede numele amestecat în multe din bălăile vremii, iritând nu numai susceptibilitățile celor de la *Gîndirea* sau pe ale „tinerii generații”, dar și pe ale *Vieții Românești*, unde se bucura de mare simpatie, el, în general, știindu-se apăra mai bine de dușmani decît de prieteni. La moartea lui timpurie, omagiile au sosit din cam toate părțile, pîrîndu-se a realiza un acord, de altfel, absolut meritat, în privința spiritului său vigilent, culturii sale temeinice și a unui remarcabil talent literar. Dar, după aceea, ironic și subtilul eseist a intrat într-un con de umbră. Răspunzător va fi fiind și capitolul despre el din *Istoria* lui G. Călinescu, în care sint reactualizate reproșuri mai vechi, dar, mai ales, dezinteresul întregii noastre ideologii literare din anii '50 față de principiile lui Zarifopol (între care autonomia esteticului ar fi putut fi considerat cel mai primordios), ceea ce a dus la neretipărirea operii lui pînă, cum am văzut, în 1971. Cu tot efortul, demn de laudă, al lui Al. Săndulescu, Zarifopol rămîne cel mai puțin editat dintre criticii interbelici importanți. O monografie (a lui Constantin Trandafir) și câteva solide studii n-au putut face, s-ar zice, prea mult în ce privește „recuperarea” primului conducător al *Revistei Fundațiilor Regale*, creatorul ei în definitiv, deși a murit la câteva luni de la apariția numărului inaugural. Astăzi memoria lui Zarifopol este inconjурată de o stimă rece. Această relativă indiferență i-ar fi părut ciudată polemistului de acum șase decenii, obișnuit să „provoace”, să nemulțumească, nicidecum să fie primit cu nepăsare. Este,

Paul Zarifopol — *Eseuri*, 2 vol., editate îngrijită de Al. Săndulescu și Radu Săndulescu. Studiu introductiv, argument și note de Al. Săndulescu, Editura Minerva, 1988.

fără îndoială, un caz interesant, care trebuie elucidat.

De cite ori i-am recitat eseurile, am basculat între două atitudini: aceea de admirație pentru extraordinara lui agerime intelectuală, căreia nu-i scăpa nimic și în fața căreia nu rezista nici un tabu, și aceea de agasare, datorată negativismului său, cu alte cuvinte modulul absolut neconstructiv de a-și face meseria, mult mai ispitit de șicane, noduri în papură și extravagante decît de susținerea cu seriozitate a unei opere sau a unei opinii. Plăcerea lui Zarifopol de a demola sau numai de a pune bețe în roate este totdeauna mai vizibilă decît aceea de a edifica sau de a sprijini o valoare. De altfel, obiecțiile ridicate de Călinescu în *Istorie* (dincolo de o inexplicabilă supărare pe originea negustorească a eseistului și pe înlesnirile de care s-a bucurat!) se învîrtesc în jurul acestui punct: fără a avea el însuși vreun sistem, le ironizează ingenios pe toate; în groaza lui de moft, este el însuși un mare mofolog; cercetează orice operă numai negativ, făcîndu-se a nu vedea aspectele valabile. Nu e greu să dai dreptate istoricului literar, cel puțin în chestiunile majore. Dacă citești cu atenție eseistica vezi că Zarifopol e în toate cele un anti: antideterminist, antifreudian, antisociolog, antibiografist, anticlasicist, antipsiholog etc. Și mai cu seamă este contra valorilor consacrate. Folosește un desăvîrșit spirit de finețe și deopotrivă de geometrie ca să demonstreze de exemplu că „faptul divers, cînd se prezintă cu enormitate care trebuie, imi e o delectare neasemănător mai rentabilă decît povestirile minunate ale lui Cehov”. (*Eseuri*, I, p. 100) sau că Stendhal ar suferi de o „monumentală incapacitate în arta literară” (idem, p. 3). Nu mai dau și alte exemple, căci se cunosc. E uimitor cum un om atît de subtil a putut deveni un extremist pueril în aprecierile sale.

Probabil de aici s-a tras caracterizarea de scepticism. Însă explicația nu e bună. Al. Paleologu (care, după război, a scris cel mai bine despre Zarifopol) pretinde (și eu înclin să-l cred) că nu e cu putință să fie sceptic un om care și-a făcut din polemică un principiu de-o viață: „O atare consecvență polemică și un polemism atît de ireductibil se întemeiază neapărat pe o credință, nu doar pe idiosincrazii”. (*Ipoteze de lucru*, p. 97).

O ALTĂ bizarkerie, înrudită cu negativismul, a eseisticii lui Zarifopol ar putea fi rezumată în expresia: nu vede pădurea din cauza copacilor. În mod constant, el este atras de amănunte, de aspecte mi-

nore ori secundare, la care se referă cu mult talent, dar care nu-l permit uneori să aibă sub ochi ansamblul. E cazul majorității articolelor sale îndreptate contra scriitorilor clasici. E Lovinescu, și el clasicofob, avea cel puțin o teorie. Zarifopol n-are niciuna. Pur și simplu se amuză să dea la iveală la Goethe „snobismul” ori faptul de a fi „incarnarea perfectă a omului de carieră solidă” sau la Voltaire obiceiul nu tocmai recomandabil de a fi „lins, cu un nesăț care te face să îcnești, talpele lui Frederic II, ale Caterinei și ale altor personaje mai puțin spălate” (idem, p. 1). Nu zic că asemenea observații ies din sfera criticii (deși i s-ar putea retorica lui Zarifopol ceea ce el însuși spune despre „mahalagismul biografic”, atunci cînd se răfuiește cu J. J. Brousson, secretarul lui Anatole France: „Adevărul istoric e făcut din nuanțe...” (idem, p. 2), dar, în tot cazul, Goethe e Goethe și Voltaire e Voltaire din cu totul alte pricini. Chiar și în marile lui articole contra clasicilor (căci exemplele de mai sus le-am cules dintr-o noliă ocazională), Zarifopol nu vede pădurea din cauza copacilor. E irezistibil captat de amănunte, de fleacuri, de impresii.

Iată chiar felul cum a scris el despre literatura română. Aceasta e o problemă care ar trebui să facă obiectul unei discuții separate. Cea mai mare parte a lecturilor lui erau străine. De aici Călinescu a tras concluzia că era incompetent în materie de carte românească. În realitate, Zarifopol se comporta ca un diletant, care citea ce voia și lubea lectura mai mult decît scrisul, cum a mărturisit singur. Pur și simplu a citit mai mult pe străini decît pe români. Nu-i putem face o vină din asta. Dar cînd i-a citit pe români, a procedat în felul său caracteristic. Fiind proaspăt redactor-șef al *Revistei Fundațiilor Regale* a publicat în ea (textele au apărut postum, dată fiind moartea neașteptată de rapidă a eseistului) studiile *Poezia românească în epoca lui Asachi și Heliaide Rădulescu*, *Aleksandri și Din istoria poeziei românești*. Așadar, trei încercări de a arăta că se poate ocupa cu seriozitate de capitole importante ale istoriei literare autohtone. Dar ce găsim în ele? Pe lângă unele observații inteligente, găsim aprecieri care denotă atît absența tocmai a spiritului istoric, cit și o doză măricică de arbitrar. Contra tuturor opiniilor, Zarifopol crede că Alexandru Beldiman poate fi „reconsiderat” ca valoare pentru versuri în care „ne întîmpină înția oară, pe românește, invective în formă artistică” și că, în schimb, dacă a fost în aceeași epocă un scriitor „din care nu e nimic de pome-

nit în istoria literaturii, acela e Carlova”. Tot așa, prima noastră poezie modernă („prim moment al poeziei române de-sine-stătătoare”) ar fi *Andrii Popa* a lui Aleksandri. Comentînd studiile, Mioara Apolzan vorbește în monografia consacrată de ea revistei unde au apărut despre „originalitatea demersului, [despre] spectacolul unei gîndiri eliberate de prejudecăți” (*Aspecte de istorie literară*, p. 238). Nu cumva însă eliberarea de prejudecăți coincide la Zarifopol cu depășirea măsurii acceptabile în astfel de situații? Spiritul lui de contrazicere e, oricum, mai amplu decît acela critic.

Aceste două, cum să le spun, nefericite predilecții ale lui Zarifopol i-au micșorat sensibil autoritatea. El a părut prea des a nu-și lua în serios operele și autorii despre care scrie. Ironia permanentă nu e rentabilă. Adversar al oricărei forme de patos, Zarifopol și-a minat singur terenul moral pe care s-a instalat ca eseist și critic. Orice acțiune de acest fel implică o doză de banalitate și de convenție. Trebuie să știi să sacrifici din cînd în cînd pe altarul platitudinilor. Defectul lui Zarifopol este de a fi fost (și de a se fi voit) un om subțire: gustul și expresia lui sînt prea subțiri; estetica, ideologia și polemismul lui, de asemenea. În totul, el suferă de exces de subțirime intelectuală. Cu aceasta, și-a alienat o parte din public (acela școlar indeosebi, setos de certitudin și de lucruri clare). E deseori necitat — printre așa-zicînd contribuabili istoriei literare — atunci cînd s-a ocupat de autorul ori de cartea în discuție, fiindcă atitudinile lui de regulă paradoxale nu pot fi lesne clasate și încurcă. Așa se face că locul lui nu e bine stabilit nici azi, cu o excepție: printre artiștii expresiei critice. La acest capitol, e greu să nu admii că Zarifopol e un maestru. Eseurile conțin câteva capodopere: textul despre D. H. Lawrence din 1932 intitulat *Revoltă sexuală, pe englezește* (I, p. 132—135), acela cu titlul *Din biografia artistică a înjurătorului* (I, p. 16—18) sau acela intitulat *Statul și capelmăistrul* (II, p. 171—174) despre pălmuirea lui Toscanini de către „o trupă de mindri flăcăi fasciști”, fiindcă n-a vrut să-și încheie un concert cu execuția marșului fascist la modă (subiectul a reținut, am văzut cu alt prilej, și pe Aderca). Acestea și altele arată uriașul talent al eseistului în minuirea cuțitului cu două tăișuri al ironiei și al paradoxului.

Nicolae Manolescu

„Doisprezece prozatori”

stil direct, pe alocuri cu iz reportericesc. Regizorul lui Alecu G. Croitoru i se publică două proze frumoase, pline de finețe, „Primăvară tirzie” (remarcabilă) și „De dragoste” (aceasta mai mult un scenariu). Mircea Ion Casimcea debutează cu trei texte, dintre care cel mai convingător ni s-a părut „Bagheta”, crochiul unui muzician ratat, pe nume Sterian Stavropol, care decedează la prima lecție de pian predată, incapabil să iasă din cercul propriei neputințe și lașități.

Plac, apoi, prozele lui Monica Gheț și ale lui Gh. Holobăcă, prozatori formați și care știu ce vor. Monica Gheț povestește cu antren, în descendența lui V. Voiculescu, despre o lipoveancă fascinantă („Daria”). Din proza diversă și sensibilă a lui Holobăcă reținem caraealiana „Bilanțul” (un fel de „Inspecțiune”, cu, suplimentar, un malefic Bajureanu).

„Expresionistul” Vladimir Munteanu probează interes pentru întîmplările „tari” (o ceartă, un înec, o furtună), însă e uneori rebarativ și neglijent. Maramureșeanul Valeriu Sabău, în schimb, trebuie să fie mai atent la maniera de a reproduce vorbirea rurală. Altfel, prozele sale se citesc cu plăcere și-l arată pe cale de a-și crea un spațiu exploatabil literar, cel al Cicirlăului natal. Conjudețeanul său, Corin Braga, dă, în „Ascensorul”, o proză cu tentă kafkiană, scrisă cu siguranță indiscutabilă.

În afara celor enumerați pînă acum, antologia clujeană mai conține două nume, Marius Jucan și Vasile Gogea, prozatori care fac dovada unui talent de excepție și asupra cărora dorim să atragem atenția în mod special.

M. Jucan (pe care l-am remarcat încă

de la prima proză din „Steaua”, din 1978), un debutant relativ întîrziat, e prezent cu patru texte revelatorii: „Magna Provincia” (o „radiografie” a spațiului provinciei), „Înscenarea unei seri” (o „întîlnire” între un actor și o machieuză), „Norul” (o „discuție” între doi soți) și „Tableta de aspirină” („portretul” unui bătrîn inconștient, din pricina căruia se produce un accident tragic de circulație). Am folosit peste tot ghilimelele pentru că, de fapt, povestirile lui Jucan sînt lipsite de un subiect („Norul” este concludentă în acest sens), ele „ascund” mult mai mult decît spun. Privilegiînd, în timp, câteva momente, Jucan nu le „umple” de viață, dimpotrivă, le face evazive, amorfice, lîncede, și, în ciuda acestui fapt, aproape paradoxal, extrem de vii și de semnificative în sensul eseului existențial (poate că acesta este, în ultimă instanță, subiectul acestor proze admirabile). Epica se naște din notarea sferților de reacții, din catagrafierea metodică a epifenomenelor, a interstițiilor grăitoare dintre cuvintele care refuză să mai vină pe buze și care „atîrnă” undeva, în lăuntruul ființei, compacte ca rotocoalele de fum de țigară ce umplu încăperile și nu se mai descolăcesc. Sculptor al tăcerii, Jucan e autorul unor proze rafinate, îndelung polisate, înrudite pînă la un punct cu prozele scurte ale lui Alexandru Vlad. E suficient să citești un fragment, aproape la întîmplare, ca să-ți dai seama că e vorba de un scriitor autentic, demn de a figura în orice antologie de gen: „Se întorsese încet și în dreptul ferestrei văzu umbra difuză, incredibilă, a unui nor. Era, totuși, un nor, își spuse, un nor alburu apărut pe neașteptate din plinele trans-

parente ale cerului, stors parcă fir cu fir din nimicul străveziu. Mica formațiune de plumbi gîngășe și franjuri traversa foarte încet pustiul albastru, gata să se destrame la cea dintîi pală de vînt. Dar nu se risipi, adunîndu-și aripile, strîngînd din mîduva lui nevăzută miraculoasă putere care îl împingea să fie, să se transforme puțin cîte puțin, căpătînd chiar în clipa aceea forma unui periscop uriaș peste curtea întreprinderii”. („Norul”).

Vasile Gogea are și el tot patru proze, dintre care primele trei, „Oameni de iarnă”, „Fluturile alb” și „Ninsoare în mai”, cu personajul Anselmus, alter-ego al autorului, în rolul principal, sînt mai reușite artistic. Povestirile cu Anselmus (un solitar dornic de comunicare umană), „răzvrătite” și polemice în substrat, precise și elegante, tăioase și alerte, transmit același sentiment tonic al înzestrării triumfătoare. Un exemplu edificator (ultimele propoziții ale „Ninsorii în noi”): Tezú plecă de la Anselmus spre seară, înțelegi că se vor întîlni a doua zi. Toată noaptea aceea, Anselmus își simți pieptul gol și cald, ca pe un cuib din care o pasăre misterioasă, una din păsările acelea despre care nu știm nimic decît că există, tocmai zburase” (p. 111).

De remarcat, în final, că nu mai puțin de patru din cei doisprezece prozatori ai acestei reușite antologii sînt maramureșeni (căci și Jucan și Gogea sînt legați de Maramureș), ceea ce vorbește limpede despre efervescența literară din această parte a țării (despre Horia Ursu a vorbit recent Eugen Simion, tot în paginile „României literare”).

Dan Grădinaru



O NOUĂ antologie de debut în proză, serioasă și fără note false, cu doisprezece autori de data aceasta, girează editura „Dacia” (președintele juriului: Vasile Rebreanu). Antologia clujeană cuprinde 33 de proze. Trei decenii separă pe Mihai Arsene (n. 1931) de Corin Braga (n. 1961), astfel că, natural, formulele narative sînt variate, unele țînd de cele ale generației '60, ori chiar mai vechi, altele fiind în spiritul noului val de prozatori.

Mihai Arsene scrie cu nerv un soi de „Ițic Ștrul dezertor”, („Un război demult uitat”), cu „victima” transformată în „călău” și nu i-aș reproșa decît neverosimilitudinea finalului. Un tablou etnografic, din punctul de vedere al unui copil, amintind de Agârbiceanu, compune Valer Gligan în „Bucuriile tirgului”, pagini mai mult memorialistice, totuși, decît propriu-zis beletristice. Dimitrie Iancu naurează cu acuratețe o întîmplare cu lupi („Vagonul verde”), demonstrînd solidaritatea umană în cîteva pagini bune, în

*) „Doisprezece prozatori”, editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988

Notății despre spiritul ironic

Ioan Buduca
DUPĂ
SOCRATE

NOTELE și subnotele acestea despre ironie sîrșesc autoironic în conștiința ironicii cunoașterii ironicii. Și sînt obligate să recunoască trădarea spiritului însuși al ironiei, fiindcă vor să implice o încheiere concludivă (nîmic mai străin de spiritul ironici, spirit al provizoriului, decît spiritul concluziei, spirit al definitivului): aceea că orice lucrare despre ironie sîrșește fatalmente în conștiința ironică a propriilor sale erudiții ignorante. Dar dacă este ceva care le poate salva, atunci această trădare este acel ceva. Ceea ce pare a fi o altă ironie. Am citat un fragment confesiv și speculativ-judic de la începutul cărții lui Ioan Buduca (*). El anunță ambițiile și stilul eseurilor. Voind să scrie ceva despre ironie, autorul nu promite un tratat doct, nu promite nici măcar o definiție satisfăcătoare a spiritului ironic. Trebuie să spun că eseistul se ține numai în parte de cuvînt. În 238 pagini el dă nenumărate definiții ale ironiei, încearcă să determine etica și estetica spiritului ironic și, după modelul Noica (unul dintre *maîtres pensurs*), vorbește de stilurile și de bolile ironiei, avînd grijă, e adevărat, să-și avertizeze cititorul că el, autorul, știe că nu știe nimic precis despre conceptul pe care îl analizează și că, în genere, nu trebuie să fie luat în serios. Rezultă un număr de fragmente (escuri) grupate în șapte capitole (în căutarea dejagăsitului, Cite ferul de ironie sînt [ABCD-ul ironiei], Etica și estetica ironiei — melancolia etc.), însă gruparea este aproximativă pentru că eseistul fuge de orice clasificare și nu are răbdarea să studieze metodic și liniștit o temă.

Plăcerea lui Ioan Buduca (și așa zice: vocația lui) este să mediteze un concept și să construiască în jurul lui o literatură în care esențială este nu definirea conceptului, ci imaginația ideilor. Este ceea ce se întîmplă în *După Socrate*, un jurnal al spiritului care meditează (citește: aproximează) natura și formele ironiei în literatură și în viața de toate zilele. Un jurnal scris, trebuie să precizez numai, decît, de un escist care pretuiește enorm ironia și (ab)uzează de ea chiar în însemnările despre ironie. O regulă, se pare, a jocului pe care Ioan Buduca o acceptă și-o mărturisește în mai multe rînduri: nu poate scrie despre ironie

*) Ioan Buduca — *După Socrate*, Ed. Cartea Românească, 1988.

cine nu cunoaște și nu știe să utilizeze subtilitățile ironiei. Regula se poate, în definitiv, accepta. O carte posomorită despre ironie ar fi bizară. Ceea ce nu înseamnă că nu se poate spune nimic serios despre această noțiune și că, în genere, numai un profesionist al ironiei se cade să vorbească despre ironie. Este ca și cum despre comedie ar trebui să-și dea cu părerea numai spiritele reputate comice sau tragedia ar trebui judecată numai de naturile tragice. La drept vorbind, analistul nu trebuie să fie nici vesel, nici trist, el trebuie să aibă numai aptitudinea de a înțelege natura comicului și structura tragicului. Nu este necesar ca medicul să fie el însuși bolnav pentru a pune un bun diagnostic. Dar, mă rog, Ioan Buduca are dreptate în esență. Puțină ironie nu strică atunci cînd încercăm să definim ceva ce este, ca divinitatea, prelutindenți și nicăieri precis. Ironia este o figură retorică, este o atitudine a spiritului (și chiar o componentă a spiritului, atrage atenția lînarului critic), ironia este, în fine, alcoolul gîndirii și fără de ea viața spiritului n-ar fi posibilă, iar viața obișnuită ar deveni insuportabilă. Toate acestea (și altele) sînt cunoscute. Ce ne spune în plus eseistul care studiază programatic această temă?

Eseistul ne spune, mai întîi, că ironia este un „cuvînt-concept bun la toate” și că despre el nu se poate spune nimic sigur, nimic definitiv, și că, în fapt, este o aventură să pui ordine acolo unde nu e decît un joc al limbajului. La urmă, după ce a examinat adînc chestiunea, se desparte de cititorul său cu o întrebare retorică, foarte puțin promițătoare: „Să fie și ironia unul din acele lucruri despre care în cele din urmă ai dori să scoti un sunet nearticulat?” Și, în fine, un răspuns incurajator: „Vom muri și vom vedea”. De înțeles se poate, totuși, înțelegem cite ceva despre ironie chiar din acest jurnal scris de un critic talentat, adeseori paradoxal și scăpărător în întuițiile și justificările lui. Ioan Buduca nu are nici tragere de inimă, nici răbdare să analizeze metodic un subiect, iar cînd încearcă un excurs istoric (în primul capitol) nu știe cum să fugă mai repede din istorie și să ajungă la speculațiile și la jocurile lui verbale. După Socrate este cartea unui spirit tînar, un spirit ironic, desigur, bolnav de melancolie (melancolia este, spune chiar autorul, boala spiritului ironic), sedus de speculație și obosit repede de facilitățile speculației. Își pune întrebări imposibile (gen: „de ce se lăsa Socrate bătut de Xantipa, nevastă-sa?” sau: D-zeu știe, oare, să ridă și, dacă știe, ce se întîmplă în lume cînd D-zeu rîde?) și răspunde în doi peri, cum îi stă bine unui ironist care are conștiința caducității lucrurilor și relativității judecăților noastre.

Cu aceste fundamente, Ioan Buduca este, deci, un moralist specializat în ironologie. Este sau, mai degrabă, ar fi dacă nu s-ar plitisi să tot judece lumea și să pună existența în precepte. Ironologul are sentimentul păcatului și conștiința zădărnicejii demersului său. Cînd descoperă că ironia își poate lua obiectul de oriunde și că, în definitiv, orice poate fi ironizat, analistul devine sceptic: „Ce grandioasă și mizeră plictiseală să poți ironiza orice, să găsești ironia peste tot, să poți transforma totul în ironie — ca un Midas ni-

sipul în aur sau aurul în nisip: Ironologul este pîndit și el de neant din toate părțile discursului său — dacă nu are talentul de a-și păstra umorul”. Ioan Buduca îl are, în mod sigur, și iese mereu din incurcătura cu o vorbă de spirit. Plăcerea lui este de a întoarce sensul propozițiilor grave și de a medita, cum am zis, un concept în termenii literaturii. O literatură de tip escistic, spumoasă, inspirată, cu propoziții memorabile, un joc, în fine, al spiritului care ba se apropie, ba se îndepărtează de un concept. Cine caută în *După Socrate* o demonstrație metodică a subiectului n-o va afla. Oamenii de sistem, aceia pe care îl batjocorește Nietzsche și, după el, toți moralizii secolului nostru, vor fi dezamăgiți. La fel vor fi, probabil, și filosofii de profesie care vor căuta concepte clare în această escistică subtilă și, iarăși, nu le vor afla. Criticul literar poate fi însă satisfăcut citind aceste jocuri ale inteligenței sprintene, decomplexate, pierdute în aproximații, vorbe istețe și în gloze infinite. Ioan Buduca l-a citit, desigur, pe Jankolevitch, i-a citit și pe alții (dintre români simpatia lui merge spre Radu Enescu pe care îl citează și-l adnotează la tot pasul) și, la o nuanță a gîndirii, el aduce altă nuanță, deschide o paranteză și introduce o indoială acolo unde totul pare sigur și definitiv. Face, așadar, literatură (o literatură de idei) și literatura este de bună calitate. Puțin exagerată, e adevărat, în abilitățile și în deciziile ei, puțin „jucată”, răsfățată în calambururi și întoarsă prea des spre spectacolul propozițiilor de efect. Culmea este că Ioan Buduca știe toate acestea și își recunoaște bucurios păcatele. Le recunoaște și le repetă. Și atunci? Atunci conținutului să citească acest jurnal care refuză să se ia în serios și fuge, ca naiba de tîmă, de orice dogmă.

ȘI, TOTUȘI, NU se poate spune nimic clar, serios, despre ironie? În fragmentele lui Ioan Buduca găsim multe idei foarte clare și foarte serioase despre spiritul ironic și despre virtuțile și bolile lui. Ideea, de pildă, că ironicul se opune principial dogmaticului și că dușmanii ironiei sînt, de regulă, dușmanii gîndirii libere. După Socrate este, în latura ei cea mai profundă, o carte împotriva spiritului dogmatic și multe propoziții norocoase ar merita să fie citate. Nu este, desigur, o descoperire a lui Ioan Buduca, dar este o frumoasă demonstrație (nu, termenul de demonstrație nu i se potrivește, să zicem: o frumoasă, abilită punere în temă și fugă din temă) pe care o face în marginea unei relații definite astfel de Victor Hugo: „c'est à l'ironie / que commence la liberté”. O frază pe care mulți o repetă în secolul nostru. Barrès mergea pînă a spune (în *Un homme libre*, 1889) că simțul ironiei este o puternică garanție a libertății, iar Jules Renard introduce ironia în categoria virtuților morale: „ironia este pudoarea umanității”. Dacă așa avea timpul să glozească această propoziție, așa zice: ironia protejează pudoarea umanității, cînd nu reușește s-o rănească...

Citîndu-l pe Jankolevitch, Ioan Buduca scrie că ironia este mai mult decît atît, este, cel puțin pentru lumea modernă, o formă specială a conștiinței, dacă nu chiar conștiința. El poate, în acest caz, parafraza în voce: „cîtă luciditate, atîta ironie; cîtă ironie, atîta adevăr”. Modernitatea se

sprîjină, în orice caz, pe această relație: dovedește în felul său (relativizant și dic) eseistul care, prinînd o idee, o ce prin toate ecuațiile indoielii: „Spiritul ironiei moderne începe însă cu un strigăt romantic: «Dumnezeu e mort». În abstracție, Nietzsche propune un demiurg, carne și oase: profetul modern, suferințomul. Pare a fi consecința cea mai importantă a Weltironiei, care nu-și dă seama de vocația pînă la capăt, adică pînă la locuirea lui Dumnezeu. Strigătul niștean e un moment istoric important. Anti-socratismul său de asemenea. Ceea ce va urma va fi o evoluție post și a Nietzscheană: Dumnezeu va fi lăsat, cum l-a declarat Nietzsche, iar Socrate va fi, în sfîrșit, reabilitat în spiritul tenticii sale ironii. Cînd zeii mor, Socrate este rechemat în picte. Dar nu știe că n-au murit de moarte bună. Spiritul lui Socrate va fi venit demult în momentul ce nu mai venea”.

Dacă prin zeii înțelegem pe zeii dogmatici, atunci comentariul lui I. Buduca un sens mai precis și demonstrația bate într-un plan mai general. Dar, reține că I. Buduca nu poartă în nicio parte. El întoarce bine silabele și, cînd încercă de tot, mărturisește și se mărturisește cerînd, ca păcătosul biblic, iertare: „conștiința ironică nu încetează a se replica (duplica) în labirintul propriilor minciuni — înțelepciuni”. Mai poți, în acest caz, să-ți faci vreun reproș, să-ți spui pe nas, cum se zice, toate vicieșugurile gîndirii lui alunecoase? Cum să-ți reproșezi aceste slăbiciuni cînd eseistul și înainte și-și recunoaște, cinstii și nepuțința de a pune impresiile sale într-o demonstrație riguroasă, temeinică doctă?...

Poți, dar nu are rost. După Socrate are pretenția de a fi altceva decît ce este: o meditație liberă despre un concept care, din antichitate pînă azi, a modificat sensul și funcțiile, fiind o menșune a spiritului și un garant (de parafrazăm pe mai sus-citatul Barrès) al libertății spiritului. Săntele-Beuce (pe care știu de ce I. Buduca îl trece cu vîrta în expunerca lui istorică) era și în privința ironiei, considerînd-o, din toate dispozițiile spiritului, cea mai înțelegătoare. Nu este singurul. Un titol interesant al cărții lui I. Buduca: fi putut fi acela despre spiritul irromănesc și despre cei care i se împotrivesc (de la C. Noica la Nichita Stănescu — acesta, accidental, într-o respingere enervată de „jegal ironiei”; situație paradoxală, de altminteri, pentru că autorul *Necuvintelor* este el însuși un spirit ironic și unul dintre întemeietorii ironiei moderne în poezie). Dar, încă o dată, reproșa eseistului că n-a spus totul despre ironie este ca și cum a-ți reproșa biolog sau filosof că n-a spus totul (și finitiv) despre existența. De această surdă învinuire eseistul știe, dinainte se așere. El nu-și recunoaște decît merit: acela de a nu se prefăca că atunci cînd nu știe și de a socoti că tîndinea un păcat al spiritului. Între devăz și căutarea adevărului, el alege Lessing) căutarea... pe care o traduce într-o escistică liberă, ironică, barocă (dacă ironia este barocă, atunci și căutarea ironiei este barocă), spectaculoasă: ars combinatoria, bazată, cum și zice autorul, pe o „iubire donjuanească a ideilor”.

Eugen Simion

PROZA



DESCOVERIREA unui document de familie, jurnalul scris în timpul primului război mondial de străbunicul patern, refugiat la sfîrșitul anului 1916 din Ardealul ocupat de austro-maghiari în Iași, îi oferă naratorului ce se confundă aici în chip subliniat cu autorul real „o șansă unică” de a „construi în jurul acestui nucleu o carte”. Ce fel de carte? Nu-l ispiteste nici „publicarea lui independentă”, nici, pornind de la el, „scrierea unui roman de factură istorică”. Tocmai lucră, cînd i-a căzut în mînă acel vechi caiet, la un roman „abia început”, nu sub cele mai bune auspicii însă. Spre a ieși din impas, se retrăsese în natură, acceptînd invitația unor prieteni, soț și soție, meteorologi la Băișoara. Nu izbuteste nici așa să-și intre în formă și atunci se decide să se întoarcă acasă, în oraș, și să ia,

*) Tudor Vlad, *Adunarea și scăderea zilelor*, Ed. Albatros, 1988.

vis-à-vis de roman, o pauză. În intervalul căreia începe — la 15 iunie 1986 — transcrierea jurnalului descoperit. Noua carte, care se naște din eșecul celei anterioare, abandonată pînă la urmă, și care se construiește ea însăși în permanență confruntare cu sentimentul că el, naratorul-autor traversează „o perioadă nefastă” (v. propoziția de încheiere a volumului), va fi deci „un jurnal al transcrierii vechiului jurnal” (pe scurt: „jurnalul transcrierii”), un „jurnal al jurnalului”. Din această dublă operație: de transcriere a unui text străin (cu și fără ghilimele) și de consemnare a ceea ce i se întîmplă în acest timp „copistului”, care proiectează și o călătorie de „documentare” la Iași, „locul unde Victor Vlad a scris majoritatea paginilor” jurnalului său, autorul speră să rezulte (și rezultă!) „tot un fel de roman”, „cîteva personaje și niște fapte demne de a fi relateate”. „Fapte și personaje”, cere, pretinde (și cere, își pretinde) nu o dată, cu umor, cu ironie și autoironie, prozatorului aflat în plin efort de creație, un echivalent aproximativ, am zice, în planul construcției romanești al celui „var și cărămidă” imperios rostit de mesterul Manole. „Chiar dacă faptele nu se leagă perfect — nici nu-i nevoie — personajele trebuie să existe, să aibă viață”, e de părere Marcel, un prieten, scriitor și el. „Dacă așa putea”, îi răspunde în gînd autorul-personaj. Vom vedea mai jos că „poate”. Deocamdată să spunem că din

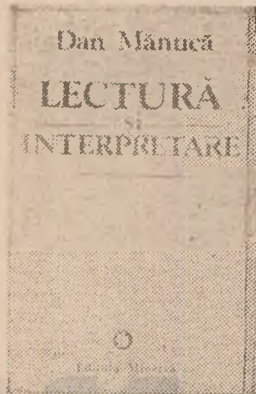
„Adunarea și scăderea zilelor”

această colaborare peste generații: „Ascuns de privirile celorlalți, Victor Vlad adaugă o nouă zi în jurnal. La rîndul meu, transcriind-o, o scad din cele ce i-au rămas” (de aici frumosul titlu al romanului și al primei sale — din cele patru — părți) se naște și un soi de rivalitate. Sinceritatea jurnalului din 1917 o provoacă pe aceea a jurnalului din 1986—1987 (călătoria la Iași de doar cîteva zile a prozatorului începe la 6 mai 1987). Precum, transcriind jurnalul lui Victor Vlad, Tudor Vlad se ferește să intervină în text chiar și atunci cînd e vorba de flagrante greșeli de ortografie sau de evidente erori de datare, scriind jurnalul jurnalului el își interzice să elimine ceea ce, la recitare, nu-i mai place sau convine. Strănepotul nu se lasă mai prejos decît străbunicul. Tudor Vlad se introduce în text ca personaj real, ca scriitorul care este (un scriitor în fața oglinzii în acest roman, compus ca într-o vitrină, sub ochii noștri: totodată reflectînd cum să-l scrie, scriindu-l și comentîndu-l pe măsura scrierii lui); cu autoportretul — p. 221 și biografia lui, cu „cele trei romane adevărate” care mi-au apărut pînă acum”, cum zice la p. 7, cu soția și copilul, cu funcția de redactor la „Tribuna”, cu prima sa tinerete de fost practicant al tenului de performanță (a făcut parte din promoția lui Lendl!)... În timpul vizitei la Iași (constituind a patra parte, intitulată *Istoria valorilor*, a romanului) eroul-narator trece și pe la

redacția „Convorbirilor literare”, unde nu găsește însă decît pe femeia de viciu care i-l recomandă cu insistență un anume Dănilă (să revină să stea vorba cu el). Este posibilă însă sintaxa deplină, este posibilă oare evitarea oricărei abateri de la adevăr? Desi e intenționat, autorul exprimă unele doieli în această privință, ea și unele nuieli la adresa lui Victor Vlad în (care în jurnalul său face o vagă aluzie la o anumită persoană, de sex feminin probabil). Ce cuprinde jurnalul (transcrierii) jurnalului? Desigur, mai multe fapte și personaje, din prezent sau — intermediul amintirilor — din trecut: întîmplări și evenimente (un drum la București pentru o discuție la editură, un război militar de șase luni efectuat cu tirziere cu începere de la 30 septembrie 1986 împreună cu alți „aminați”, stăruirea acoperă partea a doua a romanului intitulată *Tîntele mîscătoare*, călătoria la Iași, cutremurul din 1977 ce l-a surprins într-un cinematograful bucureștean, tîntele mîncăneț, din epoca deplasată cu caracter sportiv, cu bizară scenă de parcă, variate prezențe umane, de la prieteni la camarazi de arme și de noștințe ocazionale (bătrînul din dormind cu un sinistru ochi deschis) și paranteze și digresiuni („devierii”), vestiri intercalate, o proză veche de ani reprodusă integral (și avîndu-l drept personaj central pe bunicul din partea mamei, medicul Coriolan, participan-

Dimineata romanului

Critica



VALORIFICAREA literaturii anterioare epocii junimiste a fost mai întâi și multă vreme culturală și ideologică. Fapt explicabil: strivite estetic de monumentalitatea operei „marilor clasici”, modestele începuturi nu mai puteau fi receptate cu argumente de ordinul artei. Mai mult decât judecățile severe ale junimiștilor, ale lui Maiorescu în primul rând, în balanță a stat, iar greutatea sa a fost decisivă, nivelul estetic al literaturii susținute de cercul „Convorbirilor literare”. Abia odată cu intrarea scrisului nostru artistic pe noi coordonate de evoluție și cu apariția altor mari modele, diferențiate de cele ale momentului junimist, a devenit posibilă și o reactualizare sub aspect estetic a „pionierilor” literaturii române moderne. Recuperarea lor în acest plan s-a produs, masiv, în perioada interbelică printr-o considerabilă schimbare de atitudine, de perspectivă, de procedee, nu fără o legătură strinsă cu sensibilitatea și optica de factură modernistă. Sint decupate fragmente valabile artistic, sint descoperite și dezvăluite potențialități și anticipări, este reevaluată expresivitatea limbii literare „de tranziție”, ale cărei stingăci, enormități, bizarerie, stridente sint percepute din unghiul pitorescului și al culorii. Este direcția căreia G. Călinescu i-a conferit o inimitabilă strălucire.

În epoca postbelică, de fapt începând din deceniul al șaptelea, fiindcă dogmatismul s-a manifestat în teritoriul gândirii literare prin promovarea infantilismului și spaima agresivă, sterilizantă, de reflecție originală în pas cu timpul, explorarea „începuturilor” a căpătat o amploare deosebită și se desfășoară într-un spirit pe care l-am putea numi al interferențelor. Literatura dintre, cu aproximație, revoluția de la 1821 și momentul „Junimea” a făcut și face obiectul a tot mai numeroase lucrări în care istoria, evoluția culturală, mentalitățile, circulația ideilor, deplasările petrecute în conștiința colectivă, metamorfozele sociale sint văzute nu atât ca fundal, ca ecran pe care se proiectează faptele literare, cât ca realități și impulsuri interne, absorbite și organizate în modalități specifice, decelabile prin analiza și interpretarea textelor. În această orientare se înscriu, de exemolu, studiile lui Paul Cornea, de departe cel mai important exeget contemporan al perioadei premergătoare „Junimii”. **Dimineata poezilor** de Eugen Simion sau primele capitole

din **Arca lui Noe** de Nicolae Manolescu.

Li se adaugă, acum, cartea lui Dan Mănuță, impropriu denumită **Lectura și interpretare***, un titlu care poate sugera orice și nimic. Au și titlurile importante lor! Este vorba de fapt de o cercetare atentă și îndrăzneată ca punct de vedere a începuturilor romanului românesc (epoca 1850—1860). Autorul (n. 1938, în Dolhești, Mari, Suceava) este un istoric literar serios și prob, bun cunoscător al literaturii române din secolul trecut, cum a dovedit-o în citeva lucrări minuoș documentate (**Scritorii junimiști**, 1971. **Critica literară junimistă**, 1975. **Argumente de istorie literară**, 1983). Cea de acum este însă concepută într-un alt spirit. Dan Mănuță nu face propriu-zis o „istorie” a primelor noastre romane sau încercări de romane, obiectivul său nefiind nici înregistrarea lor descriptiv pozitivă, nici calificarea estetică: în **Lectura și interpretare** accentul este pus pe reliefaarea unui „model literar”, narativ și deopotrivă tematic, extras din materia scrierilor de factură românească ale epocii postpașoptiste. Acest model, inspirat numit de autor al „bunului păstor”, constituie — simplificând — răspunsul original dat de autorii autohtoni complexului de factori (istorici, sociali, culturali, psihologici, literari) care au dus la apariția celor dintii romane românești, iar urmele sale, notează în treacă Dan Mănuță, „pot fi depistate până târziu în literatura noastră”, la Sadoveanu și Marin Preda. Romanul este la noi, scrie autorul, „lucrarea generației care realizase revoluția”. Este privit cu neîncredere și chiar cu ostilitate. Specia se impune greu și are de înfruntat obstacole dintre cele mai neașteptate: cenzura epocii, de pildă. Romanul pornind de la „societatea noastră așa cum este” (G. Sion, citat de Dan Mănuță), administrația instituția două înfringerea revoluției vede în scrierea de romane o activitate dușmănoasă și încearcă a o stîrpi. Kogălniceanu credea că din cauza cenzurii vremii n-au fost posibile decât traduceri de romane străine și apariția celor autohtone fără valoare, iar după o mărturie a lui Bolintineanu critica nu era sub nici o formă îngăduită și se incuraja slugărnicia față de autorități. „Paza moravurilor țării era asigurată, frontierele — inexorabile, topografii și librării, supravegheate foarte îndeaproape; pină și vizitilor de la poștalioane li se făceau perchezitii severe”, tot din cauza cenzurii situația fiind și în Ardeal „dramatică”, multora fiindu-le aici frică să facă „Lectura națională”, cu alte cuvinte să citească românește. „Imoralitatea” de care era acuzat romanul are alte explicații decît rigorismul etic. „Cum să nu fie «imoral» **Tainele inimii**, de vreme ce personajele lui se olimbau la Cobou și, așezate la mesele unei hincunoscută în vreme cofetărit, discutau politica de toate zilele?” — se întreabă istoricul literar, precizînd în continuare: „«Coruptor», «imoral», «sublim» mi se par a fi mai puțin referiri la valoarea etică a sensului general al unui roman și mai mult categorii ale înțelegerii pactului estetic românesc”, perceput sumar și unidirecționat. Iată de ce, susține Dan Mănuță, romanul românesc „se ivește astfel ca o aspirație spi-

*) Dan Mănuță, **Lectura și interpretare**, Editura Minerva, 1988.

rituală, ca o emanație a chinutei axiologiei a unei epoci dintre cele mai agitate și patetice”. Scriitorii epocii postpașoptiste trăiesc „într-o conjunctură haotică” și tocmai de aceea „le este frică de haos”. Idealul lor „este prin excelență activist și meliorist”: romanul (sau, mai precis, scrierea de romane) capătă și înțeleșul unei acțiuni protectoare. „Discursul românesc, «descoperit» de scriitorul român, se întemeiază pe valoarea pe care a avut-o întotdeauna actul de cultură de a se împotrivi actului de natură sau de a-l suplini”: în literatura epocii (fiindcă romanul, arată Dan Mănuță, nu poate fi încă desprins de poezie și dramaturgie, discursuri literare dominante) romanul este resimțit ca asigurînd o anumită stabilitate și se vorbește chiar despre „datoria de romanțier”. Avîntul și tendințele regresive coexistă în modelul „bunului păstor”, așa cum coexistă „obesesia feloniei” și „psihologia jertfel”, explozia individualității și dorința de identificare colectivă, istoria și mitologia, actualitatea și legendarul, unitatea fiindu-i conferită de adeziunea la un „mod rustic de a reacționa în lume”. Modelul epic al „bunului păstor”, inexistent în stare pură în vreunul dintre romanele epocii, este construit de autor din trăsături dispersate, iar omogenitatea de fond a literaturii dintre 1850 și 1860 dobîndește un contur convingător. Dan Mănuță reconstituie în această carte incitantă și temeinică însuși procesul formației romanului autohton, multe dintre datele descoperite în precara materie epică a momentului analizat vădindu-și resursele în evoluția ulterioară a speciei. Sint astfel prezentate reacțiunile caracteristice, modurile de organizare a discursului, toposurile preferate, tipurile de personaje, atitudinea față de timp, relațiile cu istoria și factorii sociali, rolul politicii, modificările produse în conștiința creatoare, „bunul păstor” definind și un „model” psiho-social, nu doar unul epic.

Oarecum și neașteptat confuză rămîne în această carte solid documentată și scrisă cu elan (formularile memorabile, percutante sint numeroase) chestiunea —

să-l zicem homerică?! — a raportului dintre primele noastre romane și romanul european. Dan Mănuță respinge „întrutotul” afirmațiile lui Nicolae Manolescu din **Arca lui Noe**, după care „într-un fel, tradiția n-a jucat în nașterea romanului nostru nici un rol”, specia reprezentînd o împămîntenire a modelului apusean. Este mai mult o cearlă de cuvinte decît o reală divergență, fiindcă Dan Mănuță folosește termenul „model” într-o altă accepțiune decît Nicolae Manolescu în fraza citată. Existența în sens naratologic a unui „model” original sau în orice caz caracteristic nu implică îndepărtarea ideii că în scrierea de romane autorul autohton a pornit de la prestigiul în creștere al speciei pe plan european. De altfel este instructiv că în mai multe rînduri Dan Mănuță însuși face precizări de natură să-l zdruncine declarația atât de categorică. El se referă astfel la „absența unei tradiții epice culte, a exercitiului românesc” (p. 79), la faptul că „scriitorul român, el însuși, redescoperă — este drept, cu ajutorul modelelor străine — plăcerea, sau rațiunea, sau gustul evenimentului...” (p. 99), notează că „Nu se poate exclude de aici influența europeană, epical românesc neconstituindu-se de la sine, nefiind o generație spontană” (p. 101) sau chiar, amintindu-ne de o anumită, celebră imparțialitate, că „nici pe departe nu este vorba de o imitare, dar nici de o creație a prozei românești” (p. 181)! Ar trebui, probabil, distins între „imitație” (sterilă, superficială, necreatoare, generînd „forme fără fond”) și „asimilare” (sau, de ce nu, „împămîntenire”, cu formula lui Nicolae Manolescu), modelul epic al „bunului păstor” reprezentînd un puternic argument al creativității acesteia din urmă. Cartea lui Dan Mănuță, remarcabilă, proiectează o lumină nouă asupra începuturilor romanului românesc și despre „bunul păstor” se va discuta de acum înainte ca despre un model originar al epicii noastre moderne.

Mircea Iorgulescu



scăderea zilelor

cel de-al doilea război mondial), o fotografie a lui Victor Vlad, „reprodusă” și „mărită” printr-o minuțioasă descriere precum și multe, multe reflecții, interesante și subtile, pe marginea unor cărți (v. cele despre ultimul roman tradus la noi al lui Llosa) sau despre sport, prietenie și, desigur, literatură.

Abia parca a treia, intitulată chiar **Jurnal**, a romanului ne oferă jurnalul de pribegie ținut de Victor Vlad la Iași între 25 decembrie 1916 și 12 iunie 1917 (dată anterioară doar cu zece zile morții sale). La intercalarea unui jurnal din timpul primului război mondial a procedat în feja „clasicizată” ei **Dimineata pierdută** Gabriela Adameșteanu, iar mai de curînd, într-un puternic roman, ieșit din comun chiar într-un context în care a ieși din comun a devenit regulă, Bedros Horasangian. Pot afirma cu toată convingerea că și jurnalul transcris de Tudor Vlad este absolut extraordinar. În puțin: pagini (nici 50), el reușește să resuscite atmosfera unui moment istoric precis (prima jumătate a anului de cotitură 1917 cînd țara, cu prețul unor imense sacrificii, își stringea parcă forțele în vederea glorioaselor bătălii de la Mărăști, Mărășești și Oituz), a unui loc (Iașul supra-populat al acelor vremi de restriște) și a unui mediu (al refugiaților ardeleni) și, pe deasupra, să creeze un personaj de o rară consistență, cu adevărat memorabil. Casier al institutului de credit Șercaiana din Șercaia, cvadrigenar familist,

cu ceva avere (făcea „afaceri frumoase”, avea vite) și ceva tabieturi, obișnuit să ducă o viață liniștită și îndestulată, Victor Vlad pleacă precipitat odată cu armata noastră în retragere de teama persecuțiilor la care l-ar fi putut expune bucuria manifestată prea pe față cînd se răspîndise vestea că „vine România”. Sperase că războiul se va sfîrși repede sau că situația militară se va schimba în favoarea noastră și el se va putea întoarce acasă, la ai săi. Despărțirea se dovedește însă definitivă. Vrînd să scape, fostul casier cade într-o capcană fără ieșire. Capcana refugiuului în care, după cum singur spune, „Viața e tot așa de nesigură ca și pe front”; „evenimentele năpustite ca un vîrtej peste Victor Vlad” îi transformă „complet, îi răstoarnă de fapt existența. În afară de bani — totul îi lipsește: și familia, față de care se simte vinovat și la care se gîndește tot timpul plîngînd nu o dată ca un copil, și prietenii, și cele necesare supraviețuirii, și veștile îmbucurătoare de pe front, și sănătatea... E bolnav grav de tuberculoză, scuipă sînge în ciuda faptului că nu uită să-și ia „medicina” (medicamentul) și cu toate astea e în pericol (altă sursă de neliniște) să fie înrolat; „străbunicul meu a fost un om lipsit de șansă”, afirmă autorul pe bună dreptate; ca o încununare a nenorocului el va muri, tuberculos fiind, de tifos exantematic! Atita suferință îl face pe autorul jurnalului ieșean să simtă că ini-

ma i se „înegrise mai rău decît tăciunele (s. n.)”. Victor Vlad e un Iov mic-burghez care, sub ploaia de nenorociri, încearcă să-și păstreze obiceiurile de acasă, formele respectabilei vieți antebelice, notîndu-și regulat în jurnal ce a mîncat (în cazul în care a reușit să mănince ceva) la prînz sau la cină: „cînez vo două prune și mă întorc acasă”; „cinez o bucată de pine și mă culc”. Personajul nu e un erou în sensul obișnuit al cuvîntului, el nu luptă pe front: „statutul său a fost de refugiat, nu de combatant”, explică strănepotul. Muntele de suferință care îl strivește fără a-i putea strivi și demnitatea face însă din Victor Vlad un erou, un martir, îl innobilează. Prin calvarul său ieșean fostul casier al unui obscur institut de credit își depășește condiția. Metafora-cheie a cărții cred că o găsim la p. 218, acolo unde, imaginîndu-și o excursie la mare în compania Dianei, fata pe care, împreună cu prietenul său nr. 1 Lucian, o cunoscuse în trenul ce-l ducera la Iași, Tudor Vlad scrie: „Aveam să alegem citeva valuri, urmărindu-le creștele și încercînd să le

deosebim de celelalte, cu speranța că vom găsi diferențe în drumul lor aparent identic. Sau invers: descoperînd că întoarcerea în larg a celui mărunț, abia fîșnit este pe deplin asemănătoare cu aceea a valului înalt, zbuciumat, care s-a aruncat mai înainte peste nisipul plajei”.

Uimeste din nou complexitatea prozelui Tudor Vlad, care apasă dintr-o dată pe mai multe clape, exprimîndu-se printr-o multitudine de tonalități, modalități, planuri (complexitate sporită în acest roman de multiplele „canale” ce leagă jurnalul de jurnalul transcrierii jurnalului: viețile, persoanele, caractererele celor doi protagoniști, împrejurările în care ei sint puși să sugerează o serie de similitudini, de „corespondențe” sau, dimpotrivă, de contraste).

Al patrulea roman al lui Tudor Vlad, scriitor nu numai talentat ci și inteligent, cultivat și lucid, confirmă ascensiunea sigură a unuiu din cei mai interesanți scriitori tineri contemporani.

Valeriu Cristea

■ Apariția unui nou volum din ediția academică a operelor lui Eminescu reprezintă în sine un eveniment cultural de întâia mărime, demn de a fi relevat ca atare. Consacrându-i acum, la început de nou an școlar, paginile de față ale revistei noastre, o facem însă și pentru a marca o realizare spirituală semnificativă, înscrisă în cronică timpului nostru, dar și pentru a reliefa strinsa, inseparabila relație dintre școală și cultură: anul de învățământ care este inaugurat astăzi va fi, în cea de a doua parte a sa, și anul Eminescu. Restituirea integrală a scrierilor poetului național, ce va fi, sperăm, împlinită în anul centenarului intrării sale în eternitate, capătă semnificația simbolică a unui permanent indemn spre temeinicia înfăptuirilor spirituale și prețuirea marilor valori ale culturii noastre, coordonate definitorii pentru formarea și pregătirea tinerelor generații.

„R. L.”

APARIȚIA celui de-al optulea volum de Opere din Eminescu (ediție prefată și coordonată de Petru Creția, Editura Academiei R.S.R., 1988), după zece ani de la cel de-al patrulea volum cu același conținut de la Minerva, ne oferă prilejul de a rediscuta despre teatrul eminescian, sector în sfârșit în întregime relevat. Ne oprim întâi la teatrul original. După cum se știe, e vorba de puține încercări duse până la capăt, nici ele opere finite și publicate de autor în timpul vieții (finite și publicate postum sînt doar drama *Amor pierdut* — viață pierdută cu punctul de plecare în poezia lui Vasile Alecsandri *Emmi*, ca și *Mortua est* și *Andrei Mureșanu*, tablou dramatic în trei variante), în rest fiind vorba de încercări de mai mare sau mai mică întindere, de fragmente, de note răzlețe sau de simple proiecte. G. Călinescu a avut cel dintîi ideea să grupeze și să comenteze toate aceste texte în jurul unui nucleu indicat de cele mai multe ori de autor. Noii editori așezînd la un loc variantele și, urmărind coerența, logica desfășurării faptelor, textele aferente, obțin în acest fel suita cea mai plauzibilă pe care Eminescu a imaginat-o, cit timp s-a gîndit și a stăruit asupra ei.

Cea dintîi compunere dramatică, datînd din 1868—1869, ar fi *Mira*, după numele personajului care-l obseda acum pe Eminescu și care se poate apropia și de Miradoniz dintr-un poem datat 1873, unde e desemnată ca un spirit al lumii, Weltgeist. În planul inițial apare și Toma Nour din *Geniu pustiu*, cu acest nume, sau cu numele de Popa și Hilariu, trimis al lui Mihai Viteazul pentru a înlocui de la tron pe Ieremia Movilă cu fiul său Miron-Ștefan sau cu fiul lui Mihai, Marcu. Aici Mira e fiica lui Ieremia Movilă și Miron-Ștefan vede în ea „doamna lumii... iubita sufletului meu”. Deoarece Movilă vrea s-o ofere regelui polon, Toma Nour trebuie s-o ucidă spre a împiedica alianța. Eminescu își la ca model piese de Schiller, *Kabale und Liebe* și *Don Carlos* (scena lui Posa cu Phylipp), Posa fiind văzut ca un „nour de aur din marea de amor”, cuvinte care i se atribuie și lui Toma Nour: „Dumnezeul genului m-a sorbit din popor cum soarele soarbe un nor de aur din marea de amar”. Se amestecă sugestii din *Romeo și Julieta*, *Magdalena* (țitoarea domnului), iubind pe Miron-Ștefan și știind că i-ar pierde iubirea dacă ar otrăvi pe Mira, îl dă doar un narcotic. Fiul lui Toma Nour, crezînd pe Mira moartă, face reflecții asupra morții ca în *Mortua est*, *Magdalinei*, Miron îi spune că amîndoi sînt victimele tatălui său. Mira reapare sub formă de umbră (poetul se ia acum după *Torquato Tasso* de Goethe) și Toma Nour îl incredintează pe Miron că umbra există și că el îi poate da viață. Miron declamă

versurile din poezia *Liră spartă-n stîncă lume*, ulterior *Cîntul Casandrei*, devenit și el *Cîntecul lăutarului*. În cele din urmă, incitată de Magdalena, Mira vrea să omoare pe Miron, cade însă în brațele lui și fiindcă el o respinge, se omoară. Miron înnebunește. Locul lui e ținut un moment de fiul lui Mihai Viteazul, Marcu vodă. Mihai căzînd și Marcu vodă fiind ucis, planurile lui Toma Nour se năruiesc.

Mira, de astă dată fiica hatmanului Arbore, reapare într-o schiță a actului al V-lea din piesa nerealizată *Petru Rares* (1869—1870). Ea e acum „îngerul-omor” și dă o cupă de otravă lui Ștefan cel Tânăr, fiul lui Bogdan cel Orb, nepotul lui Ștefan cel Mare, spre a așeza pe tron pe Petru Rares. Cînd acesta, aclamat de popor, vine să se încoroneze, ea se otrăvește strigînd „Voi să fiu veșnică sintă”.

Mira e aceeași lunatică demonică, iubită de îngerul poet de curte Maio și de Petru Majă (Rares) în drama aproape în întregime dezvoltată *Ștefan cel Tânăr*. E tot fiica lui Arbore, om al lumii vechi, păstrător al tradițiilor de vitejie cu care l-a investit marele Ștefan: „Cînd ca un soare mindru cu inima de jar / Ce soarbe nori de aur din marea de amar, / El m-a-nălțat pe mine din mare, din popor, / La rîndur'le mării, la tronu-i lucitor”. Observăm dislocările de versuri din Mira unele puse pe seama lui Toma Nour. Ștefăniță, suflet faustic, atins de melancolie (el spune versurile din poezia cu acest nume), dar care înțelege să se bucure și de plăcerile lumesti, încrezător în alianțele sale, contestate de bătrîn, îl omoară și vrea să se însoare cu Mira care era destinată lui Maio. După moartea tatălui ei, acesteia, ca în *Faust*, i s-au deschis alte căi, nepămintene, și piesa se oprește aici. Petru Rares, deși Maio, suflet nobil, se dă deoparte, nu accede nici el la dragostea Mirei. De altfel el nu apare în piesă decît în lista de personaje ca fiind insufletit de o „pașiune italiană”, în vreme ce Ștefăniță e dominat de „un amor de arab”. Nici într-un proiect anterior (1869—1870), *Cel din urmă Musatin*, figura lui Petru Rares nu este desfășurată dincolo de momentul încoronării.

OIMPORTANȚĂ deosebită pentru filosofia istoriei inclusă în ea se dă dramei *Decebal* din epoca berlineză (1873—1874), extrasă din *Dio Cassius* și în care se disting lecturi din Montesquieu, iar în cuvintele Dochiei despre geneză („Ah, cum nu sîntem pe atunci pe cînd / Nicl ființă nu era nicl neființă...”) Călinescu găsea urme din vorbele pesimiste ale lui Dușanta (*Sakuntala*), de fapt e aproape cosmogonia din *Scrisoarea I*. Interesant e textul independent, publicat ca atare de Aurelia

Crețu în „Manuscriptum” (1983, nr. 3) *Pacea pămîntului vine s-o ceară*. Solul e Pater Celsus din *Decebal*, numele Celsus (Cel de sus) putînd fi apropiat de acela al lui Hyperion (cel care merge pe deasupra pămîntului), un titan. Dar într-un text aferent, inedit pînă acum, împăratul rostește această caracterizare: „Titani, sărmani titani de cari / Se spune c-au fost prăvăliți din cer, / De ce-au căzut ei oare?... Pentru că / Fără de margini li-era aspirarea / Fără de margini era inima lor”.

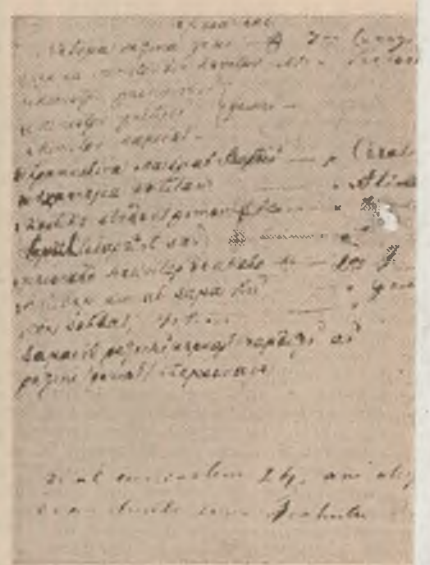
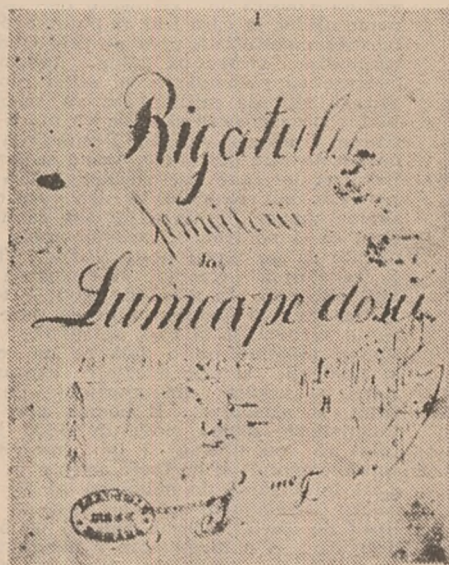
Dacă fragmentul *Regina și Cavalerul* pînă acum numit *Elfrida* (dar acest nume e schimbat cînd în Mira, cînd în Sara) ar putea să fie o traducere (în același timp Eminescu proiecta piese cu eroi în antiteză ca Grachus Baboeuf—Catilina, Morny—Grachus Baboeuf), *Călugărul și chipul* este ultima parte, dramatizată, a poemului *Feciorul de împărat fără stea sau Povestea magului călător prin stele*. Ipoteza înțelegerii magului ca un Prospero e posibilă, dacă atribuim în același timp feciorului de împărat caracterul de Caliban. Altă legătură cu *Furtuna* ar fi pe tema, prezentă și la Eminescu, viața este vis.

Prin 1876 Eminescu și-a întocmit un proiect de *Dodecameron dramatic*, adică o suită de piese spusă în douăsprezece zile (cite una pe zi), reluat cu modificări din istoria Moldovei, de la întemeiere pînă la Alexandru Lăpușeanu. Din listă tratase, cum am văzut, pînă acum, în proporții diferite, doar *Petru Rares* și *Ștefan cel Tânăr*. Din 1876 scrie *Gruie Singer* și *Bogdan-Drăgoș*. Prima are punctul de plecare în legenda lui Vasile Alecsandri, Mihnea Singer, în unire cu soția sa Irina, ucide pe luga vodă Ologul care, din istorie, știm că era fiul lui Giurgiu, fratele lui Roman, tatăl lui Alexandru cel Bun. Doamna Maria blestemă pe Mihnea să aibă un fiu paricid. Într-adevăr, Gruie Singer ucide pe tatăl său la vînătoare, luîndu-l drept urs și coabitează, ca Oedip, cu mama sa Irina. Cea de a doua, la care a lucrat pînă în 1878, își scoate datele din *Fragmente zur Geschichte der Rumänen I*, de Eudoxiu Hurmuzaki. Bogdan-Drăgoș e fiul voievodului Dragul, care la moarte promise să lase tronul vărului său Sas. (În realitate Sas era fiul lui Drăgoș, Bogdan fiind adevăratul întemeietor al Moldovei). Soția lui Săs, Bogdana, otrăvea lent pe Dragul și pune la cale uciderea lui Bogdan-Drăgoș. Bănuind uneltirile, Dragul trimite la vînătoare pe Bogdan și deoarece Ștefan, fiul lui Sas, dormea în locul lui în pat, Sas își înjunghie propriul fiu. Se observă cum poetul a schimbat pe Dragul cu luga, pe Mihnea Singer cu Sas și pe Irina cu Bogdan. Ce urmează

mai departe, dragostea dintre Bogdan Anna, fiica lui Toader Lupășteanu, b de pe valea Bistriței, ține de altă pi **Nunta lui Drăgoș**, cu un personaj i Roman Bodei, credincier al lui Dra Anna era cel de-al doilea nume Veronică Micle, piesa voia să fie de evocare a nunții în peisaj arhaic, o vestire a însoțirii visate de poet Veronica Ana Micle. La **Gruie Singer** sînt aferente poeme care au devenit postumele *Cînd te-am văzut*, *Veronica Gelozie*, iar la **Bogdan-Drăgoș** — **Nunta lui Drăgoș** varianta la **Altă de frag** (publicată de Eminescu în 1879), **Pierdută** (publicată de Măiorescu în ed sa), **Pierdută pentru mine**, **Zimbînd în lume treci**, **N-am fost la înălțime**, **cerul plin de nouri**, **Renunțare**. Alte framente se pot apropia de **Scrisoarea IV** și **Gemenii**. Indiferent de nepotrivirile e lor cu datele istorice, **Bogdan-Drăgoș** mine cea mai încheată și poate cea elaborată dramă istorică a lui Eminescu.

În fragmentul în proză din 1879 — **Alexandru cel Bun**, voievodul zice din prima scenă: „Noi am ținut trei de ani domnia”, prin urmare în scenă doua nu poate intra **Ringala**, de divorțase de zece ani. Neavînd izvo suficiente (în continuare Eminescu știa că Iliș și Ștefan sînt frați vitregi ca nu **Ringala** a fost înecat de Iliș mama lui Ștefan, Stanca), drama a părăsită.

NICI Alexandru Lăpușeanu, p din 1879—1881, cu care urma se încheie **Dodecameronul**, n dusă pînă la capăt. Dar cită ex e magistrală și cu versuri impecal Motivul central îl formează asasinarea Gruie care se opusese ordinului lui Lăpușeanu, primit de la turci, de a distru cetățile moldovene. Asasinul era visti Ioan. Trimis cu o scrisoare de slobozîi lui Gruie de la Lăpușeanu, acesta folosise de ea spre a îndupleca pe dana să-i cedeze, ceea ce aceasta acceptase. Dar văzînd că soțul i-a fost t cere domnului să-i facă dreptate. Lăpușeanu care la început se prefăcuse a îngădui ca Gruie, în fapt unul din pazanii unei politici în acord cu poli lui de resuscitare a vechilor tradiții triotice, să fie înmormîntat în chip de este de acord ca litigiul să fie înc dacă visterul ia în căsătorie pe Bogd si-o face moștenitoare a tuturor bun lor la care el însuși adaugă un nu de moșii. Cei doi, neînțelegîndu-i înțtia, multumesc și vodă rostește o aloc funebură, preamărînd pe Gruie și invi pe toți la noaptea Bogdanei, cu o al vagă la o moarte iminentă, aceea a Ioan. Judecata din urmă e în favo



Facsimile din Opere, vol.

ATURG

danei, numai pentru că aceasta are
i cu Gruie, astfel răzbutat. Deși
con, judecătorul, cum apreciază și
țimea, este drept: „Este aspru, făr-
suflet... dar gândirea-i e măreată”.
ic din scenariul lui Negruzzi nu se
scoste aici. Eminescu meditase întâi la
Macbeth românesc, apoi și-a luat ca
el pe **Timon din Atena**. Editarea ni-
tă a textului și analiza magistrală
prefață a lui Petru Creția fac posi-
aceste considerații.

teva piese cu caracter mai mult sau
puțin dramatic, precum **Povestea** (de
acter festiv), **Minte și inimă** (pe tema
istoriei unei văduve, a Veronicăi), di-
se poezii scrise special pentru piese
detașate de poetul însuși de acolo și
izute, au fost publicate de editori
tre postume (în categoria asta intră
Andrei Mureșanu). Izolate au rămas:
monolog reflexiv, juvenil, **Cassiodor**,
proiect pentru o comedie de caracte-
fragmente de comedie **Infamia**,
mea și disperarea sau **Peștera nea-**
și căuțele proaste sau **Elvira** în dis-
urea amorului cu un regebuf, **Județul**
aratului, **Județul lui vodă**, **Gogu tatii**,
gura sobei, **Cenușotcă** (doar cu lista
sonajelor). Ceea ce s-a dat drept
de comedie **Bedlam (Bedlam-Comö-
trebuie raportat la denumirea spita-
i de nebuni fundat în Anglia în 1247
lam (derivat din Betleem) cu lunatici
citori (Tom o'Bedlam), și lunatici
etori (Bess o'Bedlam). În **Regele**
r de Shakespeare, Edgar, fiul conte-
de Gloster, joacă deghizat ca Tom
edlam.**

a Eminescu spitalul e într-un oras
near de munte unde cetele de bedla-
i „merg una câte una / Cînd subțire
l mai grav / Se-mpreună, se dispre-
/ Gingurind duios, suav”. Versurile
ost publicate întâi de Perpessicius în
re V, 653, secțiunea **Exerciții și mo-**
Romanero español e o întepătură la
a lui Iacob Negruzzi care localizase
violenței și amor, fără s-o spună.
edia lui Agustín Moreto **El desden**
el desden de unde și-a scos Molière
princesse d'Elide, Carlo Gozzi Prin-
sa Filofofa, iar Camil Petrescu, prin
rmediul lui Gozzi, **Dona Diana**. Emi-
nu citește probabil comedia lui Moreto
o versiune germană. Gluma e din
și a fost publicată întâi de Perpessi-
in **Opere**, IV, **Poezii postume**.

SĂ ne ocupăm acum de piesele tra-
duse integral sau fragmentar ori
numai transerise de Eminescu.
Cea mai veche este drama într-un
Histrion de Guilom Jerwitz. Avem a
cu una din bagatele dramatice (**Dra-**
ische Kleinigkeiten) publicate la
sda în 1865 de obscurul Wilhelm Jer-
... Traducerea într-un limbaj ardeleni-
poate fi făcută de altcineva care
servit de un intermediar francez, de-
ce numește pe autor Guilom și în-
ează piesa însăși **Histrion** (în ger-
ă **Histrion**). Ar fi din 1868, data la
Eminescu transcrise începînd din
comedia într-un act **Smeul nopții** de
polite Lucas în traducerea lui P.I.
rgescu, vodevilul **Margo contessa**, tra-
din franțuzește, și comedia **O palmă**
volnicos da fricos, tradusă de același
lriu dintr-o piesă franțuzească juca-
a Palais Royal. Histrion s-a chemat
n hitatea greco-romană actorul de
edie, în epoca modernă bufonul, iar
aproape de noi cuvîntul desemnează
comedianul netalentat, cînd nu și
rit sau șarlatan. În drama lui Jerwitz,
em un actor bătrîn, uitat de public și
is în mizerie, care speră să triumfe
ar fiul său adoptiv, Felice. Ceea ce
l întâmplă, acesta jucînd sub nume-
nui străin, Dallma. Chiar așa fiind,
rio se bucură de succes și, mai ina-
ca publicul să-și dea seama că Dall-
era fiul său, moare fericit. Pretext
sublinia nobletea și importanța ma-
actorii care-și dedică viața artei,
ită din păcate în piesă **arta („Dile-**
al: M-am încercat pînă acum în ro-
mici și am studiat cu diligență după
meu. Însă sistema mea este subre-
eu aș vrea să-nvăț, așa, fundamental.

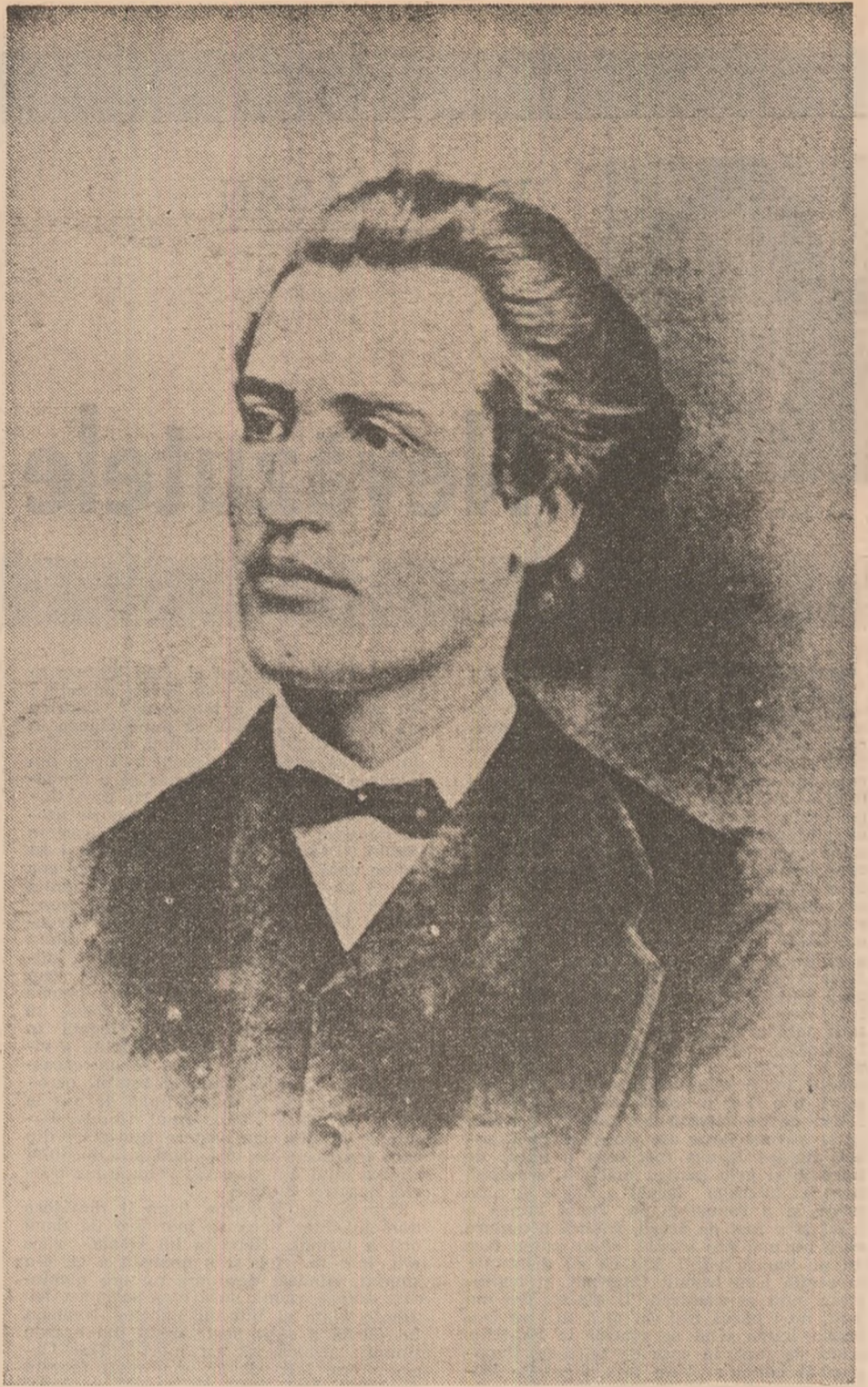
Histrion: Va să zică vrei să studiezi ar-
tea cu seriozitate și nu s-o profesezi nu-
mai ca un negoț. Dacă o vrei asta atunci
ai nimerit tocmai bine însă atunci tre-
buie să nu te sfiști de neci o muncă,
trebuie să-nveți estetica, mimica, retori-
ca, alege-ți un ideal...”). Nu știm dacă
piesa a fost reprezentată vreodată la noi.
A fost publicată întâia oară de Chendi în
1906 în **Convorbiri literare**. Credem că
face parte din traduceri transcrise de
Eminescu.

În „planul Mirei” unde personajul cu
acest nume ar fi fost fiica lui Ieremia
Movilă, Eminescu trimite pentru scena
în care Miron-Stefan, fiul lui Toma Nour,
agentul lui Mihai Viteazul, se întâlnește
cu Mira, la scena dintre Tasso și Eleo-
nora din piesa lui Goethe **Torquato Tasso**,
act V, scena ultimă. A rămas din această
piesă un fragment de 19 versuri, tradus
de Eminescu, cuprinzînd un dialog între
prințesa Leonora d'Este și Leonora
Sanvitale. Fragmentul nu a fost folosit în
Mira și este prea scurt ca să illustreze
textul pe care Eminescu îl traducea tot
atunci din **Arta reprezentării dramatice**
dezvoltată științific și în legătura ei or-
ganică de Enric Theodor Rotscher: „An-
titeze mai puțin contrarii cer nuanțe mai
fine. Astfel în Tasso prințesa ce trăiește
mai mult înăuntrul ei, suferindă, voalată
de melancolie va trebui să ia un tempo
fundamental mai încet decît Leonora
Sanvitale cea lumească și plină de viață”.

Din piesa lui Eugène Scribe și Germain
Delavigne, **Diplomatul**, poetul și-a tran-
scris doar lista personajelor, nu se știe
în ce scop. Pentru atîta lucru nu avea
nevoie să recurgă la traducerea germană
a piesei unde contele Moreno e trimisul
Belgiei, nu al Spaniei. De notat că una
din piesele pe care Eminescu și-o nota
în vederea unei traduceri sau adaptări
era **Bedlam Comedia**, ceea ce ne trimite
la comedia lui Scribe **Une visite à Bed-**
lam. Poate că la această dată, 1876, Emi-
nescu căuta fragmente pentru folionul
Curierului de Iași, la care lucra acum și
în care publică un dialog între Alexan-
dru cel Mare și Diogene, indicat ca fiind
extras din drama **Alexandru și Diogen**
de Fr. Bodenstedt. La amenințarea lui
Alexandru că poate să-l ia viața, Dioge-
ne răspunde că poate să și-o ia și sin-
gur, „ce mai treabă”. Și fiindcă nu accep-
tă nici un dar și n-are nici o dorin-
ță, afară de aceea de a nu i se lua ceea
ce nu i se poate da, ca, de exemplu, lu-
mina soarelui, primește de la Alexandru
replika: „De n-aș fi Alexandru, aș vol
să fiu Diogen”.

Din aceeași vreme datează un proiect
de comedie, ceea ce nu e sigur. **Văduva**
din Ephes, luat de Eminescu din Lessing
(**Die Matrone von Ephesus, Ein Lustspiel**
in einen Aufzuge din **Dramatische Ent-**
würfe und Fragmente), totuși cu mari
abatere. În caz că nu s-a servit și de pie-
sa lui Ernst Raupach cu titlul identic cu
al lui Lessing La Eminescu doar un pro-
consul, trei conjurați, un partizan al lor,
Suphis, care vrea să fure cadavrul lui
Meander, tinărul mort Telamon, văduva
lui, Cinara, Mysis, o sclavă (prezentă și
la Lessing). Arieion, ostaș roman. Văduva
ar fi înlesnit furtul cadavrului spînzura-
tului Meander prin înlocuirea lui cu ace-
la al soțului ei. Supoziția lui G. Călines-
cu că textul urma să ia peste nicior usu-
rătatea Veronicăi Micle e neîntemeiată.
La data întocmirii așa-zisului proiect din
1876, Veronica nu era încă văduvă. Un
ecou al relațiilor de acum între cei doi
se vede mai bine din partea a doua a
piesei **Bogdan-Dragoș**, aproape încheiată
în 1878. După opinia noastră, Eminescu a
tradus, de data asta fără dubiu, **Virful cu**
dor. Baladă română în trei părți de F. de
Laroc (Carmen Sylva) și **Lais**, comedie
antică într-un act, după versiunea lui
Karl Saar din **Le joueur du flûte** de
Emile Augier.

Virful cu dor este ceea ce se numește
un text etiologic, explică de unde vine
denumirea virfului „cu dor” din masivul
Bucegi: „Acolo-n vremea veche / Un tin-
năr a murit; // O iarnă petrecută-a / În
codru singurel / Pîn ce un dor de moar-
te / topi inima-n el”. În fond e vorba de



motivul morții tinărului cioban din **Mio-**
rița, a cărui ultimă dorință o exprimă și
Eminescu în al său **Mai am un singur dor**,
început la Iași, în 1876. Originalitatea
accentelor eminesciene poate fi recu-
noscută și în traducerea baladei germa-
ne: „Cum codrul stă-n priveghi / Adînc
jeluindu-l // Florii trecîndu-l / Prin trun-
chii nalți și vechi. / Văzînd în moarte-
ntîns / Copilul său veșted / Se-nclină din
creștet / De-un mut amar cuprîns”. Mai
ales rimele creștet-veșted sînt tipic emi-
nesciene. Textul pus pe muzică de Zdis-
law Lubicz a trebuit spre a fi cîntat să
fie tradus încă o dată, în italianește, de
L. F. Paganini. Astfel, „opera” a fost ju-
cată în ianuarie 1879 cu G. Perugini în
rolul lui Ionel, d-ra Lavassety în rolul
Mariei și d-ra A. Veratti în rolul Doru-
lui. De atunci datează și balada în cele
trei versiuni tipărite. Eminescu e sem-
nat doar ca M.E.-scu.

Lais e una din cele opt piese în versuri
scrise în tinerețe de Emile Augier și anu-
me **Cîntărețul din fluiet**, publicată în
1850. Titlul lui Eminescu **Lais** este im-
prumutat versiunii germane **Lais oder**
Der Flötenspieler a lui Karl Saar, fran-
cez de origine, pe adevăratul nume Char-
les Claude, născut în Viena la 3 iulie 1850.
Din cauză că traducerea sa a apărut în
Reclams Universal Bibliothek în 1888, s-a
spus că Eminescu ar fi făcut traducerea
consultînd ambele texte, francez și ger-
man, la această dată într-un moment de
luciditate. Adevărul e că traducerea lui
Saar putea să fi fost publicată înainte de
a fi inclusă în R.U.B. cu cel puțin zece
ani, deoarece el a mai tradus și alte pie-
se de Augier, Augier și Sandeau și alții.
Se știe că Augier opunea stilului Dumas-
fils pe cel dur din **Mariage d'Olympe**
(1855) și **Les lionnes pauvres** (1858), după
modelul lui Théodore Barrière, cel care
osîndise pe curtezana neîndurătoare în
Les filles de Marbre (vezi și poezia lui
Eminescu datînd din 1866 **Amorul unei**
marmure). **Lais** e numele unei curtezane,
probabil modelat după acela al celebrei
Thaïs, la grațiile căreia candidează doi
neguțători bogați, Psamis din Corint și
Bomilkar din Cartago (scena se petrece
în Corint) și păstorul cîntăreț din fluiet
Chalkidias sub numele de Ariobarsanes.
Chalkidias iubește pe **Lais**, se vinde sclav
pentru a-i atrage atenția asupra lui, n-ar
lua-o însă în căsătorie decît dacă ar ști
că și ea îl iubește și părăsește viața de

curtezană de pînă acum. Cel mai mult o
cuceresc pe **Lais** vorbele lui Chalkidias
care-i amintesc de vechi jurăminte, de pe
cînd amîndoi erau copii și ea se chema
Timandra: „Chiar în vremile acele /
Cînd eram copii prinsesem amîndoi a ne
iubi / Și pînții se-invoiră mai tirziu a
ne uni. / Fată plină de putere, preafru-
moasă și robustă, / Dacă o vedeai cum
merge pe cărarea cea îngustă, / Spriji-
nînd pe cap cu brațul snopi de griu ne-
scuturat, / Era chiar incîntătoare și la
umbrel și la stat”.

Astfel de versuri bine strunite n-ar mai
fi putut scrie Eminescu în 1888, cînd N.
Petrașcu roagă pe Maiorescu să accepte
la el lectura traducerii lui Eminescu, dată
ca originală. Adevărul este că poetul fă-
cuse două copii din care cea oferită Tea-
trului Național a rămas nejuțată. Maio-
rescu a completat numele lui Augier și a
piesei sale, nu și pe acela al traducăto-
rului german și a făcut intervenții mini-
me în text, nu mai multe de patru.

Augier fusese cunoscut publicului ro-
mân indirect înainte prin prelucrarea lui
Alecsandri din 1865—1866 **Genelele lui**
Hagi Petcu care nu-l decît **Le genre de**
M. Poirier (1855). Alte două piese de
Augier, **Les Effrontés** și **Le Fils de Gi-**
boyer (1861—1862), în proză, au fost avu-
te de Alecsandri în vedere în comedia
Boieri și ciocoi din 1873. Urmează tradu-
cerea lui Eminescu, apoi aceea, tot în
versuri, a lui Al. Macedonski, **Iadeș** I
(1880) după **Gabrielle** (1849) de Augier.

Ultima traducere a lui Eminescu e în
legătură cu drama sa **Alexandru Lăpuș-**
neanu și constă din primele 134 de ver-
suri din **The Life of Timon of Athens**
de W. Shakespeare. Traducerea datează,
ca și **Alexandru Lăpușneanu**, atît cît a
scris Eminescu la această piesă, din
1880—1881. Mai departe poetul n-a mai
compus teatru original, nici n-a mai tra-
dus ceva. Credem că **Timon din Atena** a
fost tradus din limba germană, avînd în
față și originalul englez. Acesta era pro-
cedeeul obișnuit al lui Eminescu în tradu-
ceri. Intermediarul său, cînd exista, era
cel german, avînd însă în față și origi-
nalul francez sau englez. Este abuziv a
pune textul comediei lui Augier, **Lais**,
în legătură cu fapte din biografia lui
Eminescu. Nici un vers nu ne îndreptă-
țește.

Al. Piru



Vasile BĂRAN

Fotografie de Virgil Ulleru

Nevăzutele războaie

PENTRU Caprina lui Tudoran nu moartea bărbatului a fost o tragedie, ci vestea venirii sale de pe front. Ii pusese crucea pe dimbul celor căzuți în fața Poienii Gruului, îi făcuse pomână, plînsese, îl jelise și, în cele din urmă, se liniștise: morții cu morții, cum e la noi pe Coastă o vorbă, iar cei vii trebuie să-și vadă de treburi, că altminteri s-ar opri totul și-ar rămîne soarele singur. S-a nimerit să întâlnească la moară un om care se tot uita la ea cit a durat măcinatul, ba i-a ajutat să ducă și sacii de la cărută la cosul morii și înapoi, între loitre, cu griul făcut făină. Griul ăsta, Caprina îl cumpărase de la tirgul din Țintăreni care se ținea o dată pe an, toamna, în urma vinzării curelei sale de pădure de pe Dealul Ciocirlanului unde era cel mai frumos tablou cu copaci bătrâni și copaci în floarea vârstei cu care se comparau, pe la govii, în cîntecele cobzăreselor, băieții înalți și mustăcioși. Omul care-a privit-o o zi și o noapte (că la moara lui Deciu de pe Blaniță s-a întimplat atunci să se strîngă lume din toate părțile Coastei, fiecare făcuse rost cum a putut de porumb și griu pentru măcinat, s-ajungă pentru întreaga iarnă) a dus-o și pină acasă și a rămas la ea. Toată lumea a aflat și a fost de acord, fiindcă o muliere care nu mai are bărbat, ce-ar putea face ea pe lumea asta? Așa că nu distracție și nuntă i-au trebuit Caprinei, ci legiferarea noii ei căsătorii. Îi găsise, era om bun, nu-i părea rău. Și nici nu i se mai rupea inima cînd se gîdea la Pantelie, adus, de fapt, în casă de taică-su, Păpăcioc al bătrîn: „Uite fato, Pantelie Dobran vrea să te ia de nevastă!” I-a plăcut, sigur că da, era un băiat frumosel și cuminte, da' i-a venit rîndul să-l fi luat pe front, și Corici gardașul i-a transmis, într-o nenorocită de zi, vestea neagră: „Soldatul Dobran Pantelimon a căzut!” Au trecut zilele, lunile și anii. Caprinei i se făcuse lehamite, n-ar mai fi voit să trăiască. I se urise cu viața cum se zicea la noi pe Coastă atunci cînd ai dori să nu mai fii pe pămînt, dar l-a întîlnit pe omul ăsta din pricina căruia, spuneau vecinii ei, se scula dimineața și se uita în oglindă. Oglinda fiind lingă fereastră, vecinii o vedeau. Niciodată nu se privise ea în oglindă într-o zi oarecare, de ce și pentru ce? Și cobora scările să arunce la găini citeva boabe, mai mult să-l scoale pe văduvoi. Fîndcă bărbatul cel nou pe care l-a luat mai fusese insurat, dar nevastă-sa îi murise de tuberculoză.

Pe urmă, pe Coastă, s-a aflat întîmplarea nicidecum prevăzută: după ani de zile Pantelie Dobran s-ar fi întors acasă. Nu noaptea, ci în plină zi și nimeni pînă la poarta Caprinei nu l-a recunoscut. Și chiar dacă s-ar fi aflat vreun om care să fi zis: „Asta e Pantelie al Caprinei lui Tudoran!”, nimeni nu l-ar fi

crezut. Cum să fi fost el, cînd trecuse atîta vreme de cînd i se făcuse pomana? Nu cumva lumea a innebunit? Caprina era atunci în Țărățel, să pună cînepa în apă, iar bărbatul ei cel nou, Marcu-Văduvoiu, să scoată cu săpoiul buturugi din Pădurea Butoarei. S-a dus la ea o nepoată de-a lui Geală Fieraru, cu care Caprina era rudă și i-a spus că venise acasă Pantelie și Caprina s-a lăsat ușor în gîdan. Gîdan, la noi pe Coastă, i se spune unei adîncituri unde se strînge apa atunci cînd albia seacă. Mergi pe malul unui rîu și din cînd în cînd se văd gropșanele. Cînd nu mai plouă și cînd izvoarele se subțiază, bulboanele astea rămîn singurele locuri care, asemenea unor căldări, păstrează apa. Și în apa asta, cam spre sfîrșitul verii, femeile pun cînepa la macerat. Se fac ziduri din brazde, se încopesc stăvilare și cînepa, legată în mînunchiuri cu propriile ei tulpini, e vîrîtă acolo, sub pietre grele, să putrezească. Adică să i se înmoaie tesutul ocrotitor și să rămînă numai bună de pus la uscat pe plaja rîului. Apoi fibrele, bătute în meliță, dau nastere fuiarelor din care ies firele de tort, cum și-a intitulat cîndva unul din clasicele volume ale poeziei noastre. Coșbuc.

Caprina lui Tudoran (cum îi rămăsese numele chiar dacă se măritase de două ori) a leșinat. Nepoata lui Geală, care era, într-un fel, și o nepoată a ei, s-a speriat, fiindcă, deși apa nu era nicidecum adîncă, omul, dacă e să se înece, își pierde viața și într-un lighean. Nepoata lui Geală a sărit peste digul din brazde tipînd: „Daică, să nu mori!” Dar Caprina era, într-adevăr, mai mult moartă decît vie. Mai întîi că nu-și revenea. Apoi, cînd și-a dat seama de ceea ce se întimplase, și-a auzit timplele pocnînd: „Cum, adică, a venit? Mie mi-a spus gardașul că a murit! Și dacă a murit, cum era să mai vină?” Nepoata lui Geală a întins-o la soare: „Stai așa, daică, stai să nu mori!” Pe la chindie, plopii susurau deasupra ei, încercînd parcă s-o liniștească, să fie calmă, n-avea nici o vină, să se judece lucrurile cu limpezime, oricum ea nu s-a așteptat la o întîmplare ca asta, nimeni nu învie din morți. Și nici prin gînd nu-i trece să-l lase pe omul ei de la moară cu care se îngăduie destul de bine și de care-i place, de parcă și l-ar fi dorit dintotdeauna. Dacă n-ar fi fost omul ăsta, Marcu, nu s-ar mai fi trezit dimineața să dea boabe găinilor și să se întoarcă apoi lingă el desfăcîndu-și cozile de sub basma, iar de oglindă nici vorbă să se mai fi uitat în ea. Așa că de ce să-l lase pe omul ei de la moară? Ce vină avea ea că Pantelie fusese luat pe front și că i se spusese că-l lovise brandul, iar acum, tam-nisam, înviașe din morți? A plecat ca o zeletită, cum se spune la noi pe Coastă atunci cînd nu știi încotro s-o iei; l-a zis nepoatei lui Geală să-și vadă de ale ei,

că ea are alte treburi, atrăgîndu-i, totodată, atenția să nu umple satul cu povești; că nu-i nevoie să se amestece nimeni în viața ei. Și-a pus în gînd să treacă pe la gardașul Corici.

Bărbatul ei, Pantelie, fusese luat pe front și trecut apoi, curînd, pe lista celor căzuți. Și tocmai asta voia ea să-l întreb pe gardașul Corici: cunostea el și alte cazuri dintr-acestea? Pe măsură ce înainta pe potecă, urcînd Dealul Comăneștilor, Caprina se convingea tot mai mult pe sine că întîmplarea ei era cit se poate de firească. Așa că atunci cînd Corici i-a spus că se petrecuseră destule asemenea întîmplări, n-o mai scîlbiau îndoielile, ci vorbele apăsate și rele ale gardașului: „Nu zic jumătate, da' mulți din cei pe care eu i-am dat morți au venit acasă, da' au avut la ce veni, că ori erau neînșurați, ori mulerile lor nu s-au pripit cu mărțișu”. Acuma vezi și tălută ce faci, că nici afară nu-l poți da, că nu-i moroi!”. Caprina s-a clătînat, gata să cadă. O vreme a mers pe potecă de parcă ar fi fost pe o sîrmă legată de copaci, deasupra pămîntului, totul se rotea în jurul ei. „Bine, bine”, — i-a zis ea gardașului — și altceva nimic, fiindcă n-ar fi mai avut ce să-i spună. „Bine, bine”, — a repetat ea și tot așa a coborît bolborosînd: „Bine, bine...” „Ce-i bine, Caprino?” a întreat-o cantonierul, rîzînd, și ei l s-a părut că o musturluțeste și mai aspru decît gardașul: „Cred-ți cu că-ți-e bine, te-ai măritat de două ori, n-ai avut de suferit, nici nu-ți-a murit bărbatul și tu-ți-ai și luat altul care-ți-a plăcut ție, cum să nu-ți fie bine?” Caprina a ocolit repede cantonul și era rușine că începuse să vorbească singură, ce-o apucase? Dar oricît a încercat să se stăpînească nu se putea elibera de coșmarul pe care-l trăia puternic chiar în clipele acelea. S-a așezat pe iarbă, în dunga terasamentului de parcă s-ar fi pregătit să fie pe aproape atunci cînd avea să treacă trenul și să se arunce în botul locomotivei. Îi venea mereu în față Pantelie cu un suris pe care ea l-l văzuse în ziua nuntii și mai apoi cînd l-a condus la gară să plece pe front, un zîmbet trist, fiecare lăsînd locul celui alt, tristețea de la nuntă, de parcă si-ar fi intuit destinul și tristețea grea, apăsătoare din gară cînd totul părea să se fi pecetluit: „gata, s-a terminat, eu n-o să mai vin, tu poți să te măriți cu altul!”. Caprina și-a dus mîinile în păr, trîgîndu-și-l, ca și cum numai în felul ăsta, încercînd să-și smulgă cozile, și-ar fi putut da un răspuns la nestăvilite întrebări. Cum de nu s-a gîndit ea nici o clipă că s-ar fi putut ca bărbatul ei să trăiască? De ce a venit la ea la poartă nenorocitul de gardaș să-i spună c-a murit, dacă știa că veștile lui oficiale puteau fi și minciuni? Mîntea omului e de nestăpînit. Caprina stătea pe spate și deasupra frunții ei, între ea și cer, se înșiriau ta-

blouri din vîlta petrecuță împreună cu Pantelie. Era tînăr, era frumos. Dar gardașul îi spusese că murise și ea își luase alt bărbat. Un bărbat întîlnit la moară și care i se păruese numai bun pentru ea. Și îl chema și Marcu și cînd îi place și numele nu mai ai alte pretenții. Fîndcă la noi pe Coastă pretențiile se concentrau și se înșiriau în felul următor: să te uiti la ăl de seama ta, dar dacă poți să faci rost de ceva mai bun ar fi spre norocul tău. „Mai bun” însemna un om cu avere. Dar cum Caprina nu mai putea rivni la un bărbat și frumos și înstărit, l-a luat pe omul de la moară, care în casă nu-i adusese nimic. Era numai el cu el: „Asta sint”, i-a zis Marcu și Caprina n-avea cum și de ce să-i mai ceară altceva! I-a plăcut de el din primul moment, și lui de ea. Dar acum își dădea bine seama că trebuia să-i spună omului aceluia să plece: îi venise de pe front bărbatul! Caprina s-a ridicat și-a pornit hotărîtă spre casă. Dar dacă Pantelie — s-a întreat ea — o s-o snopească în bătaie și-o să-i dea foc și casei? Că s-au mai petrecut lucruri dintr-astea. „Fie ce-o fi”, își zicea Caprina, să mă și omoare; el e bărbatul meu! Nicî nu se mai gîdea cum o să-l domolească și să-l facă să înțeleagă să socotise un noroc faptul că-l întîlnise pe cel de la moară. Că intra și ea, iarăși, în rîndul oamenilor; de ce să fi trăit singură? S-o bată, să-i rupă dinții, dar ea nu se știe vinovată față de el, că sint și dintr-alea care și-au făcut mendrele pe furis, ascunzîndu-se și ieșînd apoi la lumina zilei curate și cinstite. Or, ea s-a măritat în vîzul lumii, toată Coasta știa că el, Pantelie, murise pe front. Dar acum, dacă a venit, nu-l mai lasă să plece niciăieri. O să-i spună omului de la moară că ea nu poate trăi fără bărbatul ei adevărat și-o să-l convingă să plece, altminteri pleacă ea cu Pantelie al ei, unde-or vedea cu ochii. Că amîndoi au atîta putere, încît pot să-și facă chiar o casă nouă, numai pace și sănătate să fie.

DAR cînd a ajuns în bătaia și-apoi în tindă, Caprina, n-a mai putut scoate un cuvînt. A urcat scările și-a căzut ameliță în pragul ușii. Tot ce gîndise ea pe drum dispăruse. În capul ei nu mai era decît un vijiiu continuu. Marcu stătea de vorbă cu alleineva. În prima clipă, fusese pe deplin incredințată că Marcu stătea de vorbă în odaia cea bună, amîndoi pe scaune și amîndoi cu cite o oală de vin în mînă, cu Pantelie, bărbatul ei cel adevărat, dar cînd colo... și a leșinat. A căzut, adică, pe podeaua tinzii, așa cum ar fi putut să se fi înecat în gîdan, că poți să mori și în apă și în aer, într-o postlavă sau pe scîndurile tinzii, nimeni nu-și cunoaște locul în care dispăre. Caprina se părea că murise pe prag. Ar fi putut s-o ducă ai ei direct la cimitir, ea nu mai știa altceva decît că Marcu o zgîlția: „Măi femeie, ce-i cu tine?” Cînd și-a revenit, i-a fost rușine de purtarea ei, și și-a cerut iertare: „Eu... nu știu... am venit și eu de la cînepă, mă rog de iertare... m-a bătut soarele...”. Apoi cu o dirzenie neobisnuită a izbucnit: „M-a bătut soarele în cap, Marcule!” Era prima oară cînd Caprina îi spunea omului de la moară, de față cu alții, pe nume: „Marcule!”, fiindcă nici între patru ochi nu-i zisese decît „Tu, omule!”, „Tu, omule, adu-mi niște surcele să aprind focul!”. Acum însă părea să nu-l mai recunoască și poate de aceea se și răstise la el: „M-a bătut soarele în cap, Marcule!” Marcu-Văduvoiu stătea de vorbă cu unul, fiecare pe scaunul său și cu oalele de vin în față, pe masă, despre cine stie ce întîmplări și Caprina s-a pomenit că în nici un chip cel de lingă Marcu nu era Pantelie și așa a și fost.

Încă din seară, vîzîndu-l pe geam, Caprina s-a oprit înfiorată, observînd că în odaia cea bună Marcu nu era cu Pantelie. Și a intrat pe poartă zguduită și a urcat scările și s-a rostogolit pe pragul ușii! Cel de lingă Marcu era un sergent care-i aducea Caprinei o fotografie. Pentru că în felul acesta se înțeleseseră: cine ajunge mai repede acasă, scîpată teafăr de pe front, are datoria sfîntă să-l înmîneze un lucru solției prietenului său. Căci, așa cum se știe, cele mai trainice prietenii se fac în armată, iar cele de pe



Din urmă

lui Constantin Georgescu

Umblu prin noapte. Din spate
Vine ceva, pas cu pas,
Parcă-i urnire de gloate
Urmărindu-mă mut, fără glas,

Simt pironită în ceafă
O lung ascuțită privire,
Mă scormone-adînc, ca o scafă,
De pretutindenii, de nicăiere.

Orfeu blestematul sint parcă
Aud poc-poc, în al capului moale,
Dar ochii nu pot să se-ntoarcă
Să vadă cu cine-s pe cale.

E împrejur o lumină,
Ca o rotire de ape,
Atîrnă o ghilodină
Mai-mai însuși capul să-mi crape....

Atunci cu-o sforțare, pe viață și
moarte,
Capu-mi întorc dintr-o dată
Și văd că departe, departe...
E luna pe ceruri, metalică pată.

E ca un piron de lumină
Răstignindu-mă cu fața spre soare,
Aureola-i senină,
Pesemne o vede în zare...

Sint copleșit. Aud „Madrigalul”
Și-mbrac o cămașă albastră,
Poate să-și înalțe valul
Soarele de la fereastră.

Albastră imi e cămașă
Cu penelul pictată
De însuși Sabin Bălașa,
De Marin Constantin în imn lăudată.

Niculae Stoian

front sint absolut frătești : „Frato, dacă scapi, te duci tu pînă la mine ?” „De ce să nu mă duc, fratele meu?” „Și cum sergentul era, de loc, din Crețești, un sat de dinspre Pădurea Jerești, pe-un delușor unde n-ajungeai decît ori cu carul pe drumuri strîmte și ocolite, ori pe jos, pe poteci pentru picior, a trecut în calea sa spre casă dinspre gară, pe la nevasta celui mai bun prieten al său, cu care să-pase tranșee și ascunzători și trecuse peste cimpuri arse și prin mlaștini și prin riuri cu albie adîncă. Ei rezistaseră. Pe urmă au fost trimiși mai departe. Prin fum și prin ceva care semăna a pădure ca toate pădurile, chiar ea o pădure de pe la noi de pe Coasta și și-au dat seama că nu puteau scăpa toți. Gloanțele veneau de sus, ca ploaia, și n-ai cum să te ferești. Te duci sub un copac și în loc de stropi, cad gloante. Dar nu cad. Vin cu o viteză pe care nimeni n-a putut-o măsura, din moment ce de fiecare dată cineva era atîns de ele. Oamenii se îngrijeau să-si apere viața, asta era toată preocuparea ! Cine ar mai fi putut să măsoare viteza gloanțelor în comparație cu viteza razelor de soare ? Fiindcă așa se și asemăna căderea gloanțelor : cu aceea a razelor de soare. Nu se infiltrau, ci veneau de-a dreptul prin crăci și prin frunze, străpungînd totul în calea lor, gloanțele, precum niște săgeți de soare. De aceea isi și mărturisea sergentul, bind vin cu Marcu, observația lui fundamentală : „Atunci cînd mi-a dat el poza, gloanțele cădeau ca razele, ponciș, direct pe noi, da' noi ne-am vîrit sub brazdele de sus ale tranșelor și-am scăpat. Pe urmă comandantii ne-au numărat, au făcut apelul, ne-au regrupat dîndu-ne unul într-o parte, altul într-alta, și ne-am despărțit. Mie mi-a părut rău că ne simțeam bine împreună” — a zis sergentul și Caprina se mira în gînd : „Cum să se fi simțit bine, cînd de deasupra lor veneau gloanțele ?” I-a întrebat dacă voiau să mănînce, vinul ăla era acru și ea avea azimă din griu, și-ar fi putut tăia și o găină. Il primea pe cel care-i adusese fotografia. O fotografie de la nunta lor, a ei și a lui Pantelie, și Caprina, în prima clipă, n-a știut ce să facă, s-o bașe repede între celelalte, într-o lădiță, sau s-o țină în mină, s-o mai vadă și s-o sărute ? Pantelie îi suridea de-acolo din fotografie, întocmai cum îi rămăsese ei în minte, un zîmbet trist, a despărțire. L-a privit îndelung și pe sergent. Era puțin scund și slăbănog, nu s-ar fi putut compara cu Pantelie, decît atunci cînd stătea pe scaun, dar după ce s-a aruncat în povestiri de pe front, Caprina își pierduse privirea. Se uita la el, dar cu ochii goi. În fața ei îl vedea pe Pantelie. Tot ce spunea sergentul, în viziunea din clipele acelea i se petrecuse bărbatului ei dintii, Pantelie.

CIND a plecat sergentul, a podidit-o plînsul. Plîngea și umeri i se scuturau într-un spasm îndelung, de nestăpînit. Lacrimile păreau să-i țigăscă în sus. Nici o durere nu i-a fost atît de coplesitoare. Pentru o clipă a crezut că-si pierde mințile. În fața i se căscase un hău necunoscut care-o atrăgea spre adîncurile lui. S-a dus spre soară și s-a așezat, țipînd infundat, cu minile de fusteie. Ar fi voit să se urce în pod, dar pentru ce ? Marcu-Văduvoiu, lovit de întimplare, a alergat la ea să nu se spînzure. „Femeio, ce-i cu tine ? N-ai văzut că sergentul ți-a vorbit numai de bine ? Ce-ai vrea tu acum ?” Caprina nu voia nimic. Pentru mîntea ei, lovitura fusese dată și înreg gîldanul se tulburase, ca și cum de pe mal cineva ar fi aruncat, una după alta, o multime de pietre. Nu-si dădea seama unde se afla : încă acolo, în vadul Tărășăului, așezînd cîinepa la topit sau acasă lîngă Marcu, omul ei care-o scuturase necontenit : „Vi-nă-ți în fire, femeio ! Sergentul a vrut să-ți facă un bine ! Ți-a adus poza si-atîi ! Alteceva n-a mai vrut. Ar fi putut să nu treacă, să se fi dus direct la el acasă, da' ce s-a gîndit ? Ia să trec să-mi țin promisiunea ! Că n-ai auzit că așa s-au inteles ? Că dacă murea el și scăpa al tău, se ducea al tău la el, în Crețești ? Da' al tău a căzut și a venit el să-ți aducă poza ? Si-acum ce să faci, că știai de mult că al tău murise ! Că de aia ne-am luat, că al tău murise, de ce bocești acum ?”

Marcu a cuprins-o în brațe și a întins-o în pat. A atîtat focul și a pus vin într-o oală să-l fiarbă. „Ce faci cu focul ? — a îngăimat Caprina — că n-a venit iarna” ; și Marcu a ris : „Ba a venit și vreau să-ți dau niște vin fierț !”, și Caprina a părut să se invioreze : „Doamne, cite nu-i trec prin mîntea omului !”, a îngăimat, iarăși, ea. „Ce să-i treacă ?”, a întrebat-o Marcu privind-o scrutător și neliniștit : obrăjii Caprinei erau albi și fără sînge, ca varul de pe pereți. Totul i se păru ciudat : trecuse un sergent să-l aducă o poză de la bărbatul ei mort pe front și ea în loc să se bucure că un prieten îi vorbise atît de frumos despre el, stă cu privirile ațîntite în tavan ca și cum ar fi murit ea. N-avea cum să pătrundă Marcu în tainele ei. Caprina se pomenise, într-adevăr, și ea pe patul mortii. O apucase frica : avea senzația că o izbea cineva puternic cu pumnul în inimă, iar fața albă i se crispa ori de cite ori simțea lovitura. Frica aceeași de moarte se ivise treptat, în salturi parcă, pe măsură ce sergentul le povestea cum cădeau pe cimpuri și prin văoaie cei duși pe front. Caprina nu se gîndise niciodată mai a-dinc la frontul acela, nici măcar nu încercase să-si imagineze cumva, stia doar alita, că erau luați din sate oameni tineri și apoi unii se întorceau, iar alții nu. Pantelie al ei nu se mai întorsese, gardașul Corici n-o mîntise : el, gardașul, avusese nenorocul să-i fi adus atunci, la poartă, o veste adevărată : „Pantelie Dobran a căzut !”

Abia acum, cînd venise sergentul din

Crețești, Caprina își umpluse mîntea cu tablourile ale frontului, prea multe și prea dintr-odată ca să nu-si fi văzut propriul său sînge scurgîndu-l-se din tot corpul și să se simtă sfîrșită, lipsită de orice putere. Prin fața ochilor săi alergau soldații aceia descriși de sergent, învăluiți în ceață și, deodată, cădeau lipiți de pămînt, ca niște lemne retezate dintr-o singură lovitură de topor. Urlaseră, țipaseră și rămîneau apoi neclintii, amestecați cu țărîna răvășită de schije și de gloanțe. Și, între ei, l-a văzut pentru intia oară pe Pantelie al ei zdrobit, cu minile întinse în sus și ochii holbați, într-o cumplită așteptare din care n-avea să mai iasă niciodată. Cine i l-a luat și cine l-a ridicat și cine i l-a îngropat ? El tăcea, și Caprina nu putea să creadă în această incremenire cum nu crezi într-o înșelătorie. Și iată că s-a zvircolit și s-a smuls singur din locul acela însingurat și pe cînd ea se afla în apa gîldanului așezînd la topit cîinepa, nepoata lui Geală a anunțat-o că Pantelie se țirise așa de-a lungul văioagelor pînă ajunsese acasă. Schilodit, cu minile și picioarele retezate de-ar fi venit, și tot s-ar fi repezit la el să-l oblojească și să-l facă sănătos. Dar nu Pantelie venise, ci prietenul său din Crețești și abia atunci Caprina și-a dat seama că bărbatul ei se sfîrșise cu adevărat. Nici cînd nu se gîndise ea mai a-dinc la moartea bărbatului ei. Primise vestea de la gardaș, așa cum se obișnuiseră toate femeile care-și aveau bărbații pe front și în locul lor venea o știre nenorocită : închideau ochii, plîngeau, își smulgeau părul din cap, se tăvăleau prin praf, făceau rost de cruci împlîntîndu-le în marginea dimbului din fața Poienii Gruiului, încropeau o pomană, se jeluiau, și geamătul lor se stîngea apoi din ce în ce, iar viața își relua cursul. Caprina se recăsătorise și nimeni n-a izbit în ea cu pietre și nici n-a azvirliț-o într-o viroagă agitată, plină cu viespi și bărzăuni, s-o înțepe și s-o invinoveze, s-o pedepsească, adică, pentru nesăbuinta ei : tot ce făcuse era drept și omenesc, iar lumea n-avusese de ce s-o condamne. Acum însă, după ce trăise cu atîta intensitate acel nebănuit moment al întoarcerii de pe front a bărbatului ei, nevălămat, frumos și în plină putere, Caprina a simțit, în toată gravitatea ei, iremediabila pierdere. Se sfîrșise ceva imens, nemăsurat și nu se mai putea face nimic. Orice încercare ar fi fost zadarnică și fără rost. Cînd, ajunsă acasă, în locul lui Pantelie al ei îl găsi pe sergentul din Crețești aducîndu-i fotografia de la nuntă, Caprinei i-a amuțit nu numai gîsul, ci și întreaga-i ființă. Din clipa aceea timpul părea să se fi oprit și pentru ea, și a început acel ceva pentru care nu putea găsi nici nume, nici explicație. Nu era căință — era constientă de dreptatea ei : nu era nici milă — acel sentiment blind și duios care-ți stoarce lacrimi și-ți imbracă inima cu un vâl cald. Era groaza care puscuse, deodată, stăpînire pe viața ei — o viață pe care nu și-o mai dorea. Trecuse de la primirea nenorocitei vești timp îndelungat, se obișnuise cu dispariția primului ei bărbat, începuse să-si aibă un alt fel de a exista : fără el, alături de un alt soț, plăcut, înțelegător, ocrotitor. Dar iată că, deodată, timpul se dăduse înapoi, luînd-o și ridicînd-o în văzduh cu o rapiditate neînchipuită și aruncînd-o de-a dreptul în văioaga în care-si pierduse viața bărbatului ei dintii, și parcă nu trecuse de la acel moment înfricoșător nici măcar un ceas și ea stătea acolo privind-o minile inepente și întinse spre ea, rugînd-o parcă să-l salveze, să nu-l lase să piară.

Caprina era convinsă că s-ar fi liniștit și ar fi uitat din nou că fusese cîndva căsătorită cu Pantelie, fapt la care nu avea nici un rost să se mai gîndească și nici să-l țină în mîntea, dacă bărbatul ei de-acum nu i-ar fi arătat atîta grijă : „Și ce vrei tu să faci acum, femeie ? Că doar nu ești tu vinovată că a căzut pe front ! Ia să-ți dau eu să bei niște vin fierț !” În purtarea, în privirile și gesturile acestui om, pe care ea îl întîlnise la moară și căruia, printr-o caldă înțelegere, îi devenise nevăsi, în vorbele alese cu grijă care parcă le adresa unui bolnav fără lecuri se simțea convingerea că și el se gîndea, că nu poate să nu judece lucrurile și să-si dea seama că ar fi fost greu să fi trăit împreună clipe fericite. Că niciodată nu se vor mai privi unul pe altul decît cu adîncul sentiment al vinovației, că între ei doi va apărea mereu chipul bărbatului amestecat cu ierburile pămîntului sfîrțecate de schije. Iar cînd Marcu i-a atîns fruntea cu buzele, Caprina s-a și văzut retrăgîndu-și trupul și coborînd în aceeași groapă cu primul ei bărbat, să nu mai fie niciodată mîngăiată de nimeni. Inima îi zvîcnea învăluită mai cîrînd în fiorii durerii, decît cei ai spai-meii. Nu se temea de moarte. Durerea se pierdea pe nesimțite, ca să izbucescă apoi din nou mai violentă, mai de lungă durată. Nici nu știa dacă se inserase ori încă soarele mai era pe cer. Treptat însă locul durerii îl lua groaza, o groază de nesuportat. Zadarnic a încercat Marcu s-o ridice în capul oaselor, să-i dea să soarbă din vinul fierț, Caprina cădea mereu înapoi, pe pat, acoperîndu-se cu cer-ga. Iar cînd Marcu s-a lungit lîngă ea cuprînzîndu-i minile într-ale sale, ea a tresărit și s-a zvircolit, cuprînsă de o senzație ciudată, ca și cum, deodată, aflîndu-se cu Pantelie alături, doi tineri după nuntă, cineva s-ar fi repezit asupra-i și-ar fi despuiat-o într-un chip nealmăpomenit, lăsînd-o goală în fața bărbatului ei, fără îmbrăcăminte, fără aer și fără glas, ci doar lumina de deasupra care-o acuza : „Bărbatul ăsta al tău o să moară și tu ai să te măriti cu altul ! Bărbatul ăsta al tău o să fie retezat în două de brand, iar tu o să stai în brațele altuia și o să te simți bine cu altul !” A țipat și l-a văzut pe Marcu dîndu-se înlături, speriat. Moartea încă nu



Reproducerile după lucrările lui VASILE GRIGORE din acest număr sint realizate de ION CUCU

venise, dar nici viață nu mai era, ci exista ceva cu totul nebănuit, cu neputință de a fi fost descoperit : lipsa rostului pe pămînt ! I se părea că scaunul de lîngă masă pornise încet spre ea și îi spunea ceva pe limba lui și abia cînd pe scaunul acela s-a așezat Doica Maria lui Truță, adusă repede de Marcu, și a trecut-o pe temple cu oțet, Caprina și-a dat seama că trecuse printr-un moment îngrozitor, o halucinație care nu-i nici vis, nici boală, ci o stare scoasă de-a dreptul din moarte.

NOAPTEA, Caprina a dormit a-dinc, aproape fără să se răsucescă, în aceeași poziție neschimbă-tă, ca un arc în repaus temporar, fiindcă din cînd în cînd tremururile acela revenea zguduindu-i într-o tresărire prelungă trupul, în vreme ce Doica Maria o ștergea pe temple cu colțul broboadei. Marcu a stat tot timpul de veghe pe-un scaun, alături de pat. Spre dimineață, Doica Maria a plecat. Îi ascultase atentă răsufletarea și i-a garantat lui Marcu în-sănătoșirea. Frigurile trecuseră. Dispariția se și fierbîntea. Trebuia s-o lase liniștită și, de cum se scoală, să-i dea o strachină cu zeamă de lobodă bătută cu ou și acrită cu oțet. Avea ? Dacă nu, se repezea ea în grădina să culegă loboda. Lobodă sau stevie sau stir. Avea de toate — i-a spus Marcu, și a tăiat o găină. Stia s-o opărească, s-o jumoale și s-o pună repede la fierț. Dacă nu i-a convenit vinul, supă făcută de el o să-i placă. N-avea rost să se zgircască, ar fi tăiat și curcanul dacă ea nu s-ar fi supărat. Or el nu voia s-o necăjească. „Uite, am tăiat o găină, o să-i spună el, mai avem nouă. Nu s-a prăpădit nimic, dacă vrei tăiem și curcanul !” A pregătit totul în bucătărie, o cunție în colțul din vale al bățăturii.

Cînd a venit, Caprina stătea pe dînga patului, imbrăcată. Se sculase, își spălase fața, își aranjase părul în oglindă și Marcu s-a simțit cuprins de o nestăvilită bucurie. Iar cînd Caprina s-a ridicat și s-a înălțat de gîtul lui și l-a sărutat, Marcu s-a repezit ridicînd-o și învîrtîndu-se cu ea prin odaie și așezînd-o apoi în lungul patului. Fierște, Marcu n-avea de unde să știe că toată noaptea aceea, închisă în ea, ca într-o cămaruță în care n-ar fi putut să intre nimeni (atît de puternic o zăvorise !), Caprina, încordîndu-și toate puterile, chibzise îndelung la tot ce-avea să facă în această clipă. Cîntărise cu grijă fiecare gest și fiecare cuvînt pe care avea să i-l spună omului de la moară. Dar uneori se incurca, uita ceea ce izbutise să pregătească și tresărea repetat într-un tremur mărunț, cu creștetul infundat în căpătîii. „Să-l sărut și să-i spu!” își pregătea ea în gînd gesturile. „Și să nu plîngi !” Ii spui totul, dar să nu plîngi !” După ce a plecat Doica Maria, iar Marcu a iesit și el să-si vadă de treburi, Caprina s-a ridicat gîrbovită, frîntă de povara gîndurilor și a hotărîrii pe care-o luase. Trebuia mai în-ții să-si aranjeze pe ea îmbrăcămîntea. Și să se pieptene, să-si lase părul lung și negru pe spate și să-l acopere apoi cu basmau. Și de cum Marcu a intrat pe ușă înștîntînd-o că a tăiat anume pentru ea o găină, Caprina l-a cuprins de gît și l-a sărutat. La început i-a fost teamă de orice cuvînt, ca și cum orice cuvînt, pierzîndu-și înțelesul, n-ar mai fi însemnat decît moarte. Încerca să se calmeze, să găsească o vorbă de răspuns la ceea ce o înștîntase el : „Bine, foarte bine e-ai tăiat-o !”, dar glasul i s-a frînt. Fața ei s-a crispat din nou, s-a înnegurat și a început să se lezne, cu el de gît, prin odaie, rătăcînd, cu fruntea umezită de sudoare, înfrigurată, iar cînd Marcu a așezat-o ușor pe pat, ochii i se spălăciseră iarăși, buzele i se invințiseră și respirația i-a devenit tot mai repezită, mai scurtă și gîlăită. Tremura toată, dar a găsit puterea să-l dea înapoi. Marcu o privi înmărmurit. S-a despărțat privind-o în fața albă și parcă, dintr-odată, zbircită.

„Trebuie să pleci !” I-a spus ea cu un glas devenit de b neasteptată limpezime, clar, neîntrerupt de nici o emoție. Rece, tăios, hotărît : „Dacă nu pleci tu, plec eu !” Atît. N-a înaintat cu nimic mai mult. Ea singură își spusese, clipă de clipă, toată noaptea în care zăcuse și tresărise : „Nici un cuvînt mai mult. Nimic care să strice. Altfel ar putea să-ți scape ceva ce nu trebuie”. N-avea ce să lămurirească : ei doi nu mai puteau să rămînă împreună. Bărbatul ei murise pe front și-si-a fost o nesăbuintă din partea ei că se recăsătorise. O faptă necugetată. N-a judecat. Nu s-a gîndit nici măcar o singură dată adînc, puternic, cu toată ființa ei la nenorocirea care i s-a întimplat. Îi jelise pe bărbatul ei mai mult ca într-un cîntec, a avut grijă mai mult de cuvinte și de melodie, n-a țipat, n-a izbit cu pumnii în cruce și nu și-a rupt părul din cap și nici nu si-a impus ca din acel moment al veștii aduse de gardaș să nu-si mai ridice ochii peste pridvor, necum în oglindă ! Ce-o apucase ? Ce voise ea cu părul ei lung și împletit în cozi si lăsat pe spate ca și cînd ar fi fost tot fată ? Așa își dovedea ea dragostea față de bărbatul ei căzut pe front ? În felul ăsta își arăta ea durerea în fața cumplitei pierderi ? Primenindu-se mereu și aranjîndu-și sprîncenele în fața oglinzii ? Iar cînd omul de la moară s-a uitat la ea cu interes, cum s-ar fi uitat oricare bărbat, de ce i-a făcut ochi dulci ? Nu e vinovată ? Ba ar fi meritat să fi fost aruncată în groapa cu viespi ! „Asta-i tot. Nimic mai mult !”, și-a zis Caprina. Îi săruta, îi spunea hotărîrea ei și aștepta apoi în liniște pe-a lui. Hotărîrea ei era clară și de nestrămutat : „Trebuie să pleci ! Dacă nu pleci tu, plec eu !”

Marcu a plecat. În primele momente, pe Coasta, întimplarea a fost intuiită și povestită fără prea multe adăugiri și judecări : „Bă, vere, sint multe lucruri pe pămînt. Omul s-a dus înapoi, la moara lui Deciu. Îi convine mai mult acolo. La moară vin fel de fel de oameni și, printre ei, și fetișcane, de ce să nu-si fi luat și el o fată mare ? Ce dacă-i văduvoi ? Păi, cu atît mai mult, de ce să n-o ia de la început ? Că văduve sint destule și de ce să tragă el tot la văduve ? Că țină e, chipeș e, putere de muncă are mai dihai ca un cal ; s-o fi săturat să tot scoată la buturugi pentru a lui Tudoran și să se tot uite la cozile ei ! Că ea asta stia, asta făcea : de cum venea dimineața, se pieptăna în oglinda a mare de-o vedea toată lumea pe fereastră cum își răsucea într-o parte și-n alta pe solduri părul”. „Eu am auzit că ea l-a scos din casă. C-a trecut un sergent pe la ea și din momentul ăla Caprina lui Tudoran n-a mai vrut să știe de Văduvoi. I-a zis : „Du-te omule de-aiici, din casa mea !” Că așa e cînd se mărită bărbatul. Bă, vere, să ții mîntea de la mine, bărbatul cit e bărbat să-si facă ogeacu' lui. Că murea nu știe multe : se satură de tine și-ți aruncă nădragii în drum : du-te de unde-ai venit !” Mai apoi, potolindu-se, Coasta și-a văzut de treburile ei, ocolînd întimplarea pentru toată vremea care a urmat, mai ales că din rochia ei neagră și de sub basmau de doliu nimeni n-a mai scos-o vreodată pe Caprina lui Tudoran. Cînd, tirziu, a început să se refacă și să se prelungească drumul de fier de la Cărbunesti la Copăcioasa încolo spre Tirgu-Jiu și, prin munți, spre Lainici și Livezeni, s-a auzit că plecase și ea într-un camion, intrînd la calea ferată, că era nevoie peste tot de mîntea de lucru, femei sau bărbați, tineri sau mai în vîrstă si un mare freamăt de muncă si reconstrucție cuprînsese locurile. Dar din forfota si învoiburarea unor mai răzbătenu încă e-courile unei întimplări dintr-acestea, cu înțelesul lor dramatic. Fiindcă nu se pot uita ușor rănile adînci ale războiului.

(Fragmente din romanul „Nevăzutele războiului”, în pregătire la Editura Militară)

Gînduri despre „spațiul cu vișini“



Livada cu vișini de Cehov în trei montări românești: spectacolul Teatrului „Bulandra” în regia lui Lucian Pintilie (în fotografie, Clody Bertola și Ica Matache), cel al Teatrului Național din Tg. Mureș, regia Gheorghe Harag, și cel al Teatrului „Nottara”, regia Dominic Dembinschi (George Constantin în Gaiev)



SPECTACOLUL Teatrului „Nottara” cu *Livada cu vișini*, în regia lui Dominic Dembinschi, a trezit reacții contradictorii și, prin propunerea sa, a incitat la discuție. Tinărul regizor continuă linia unor interpretări de referință cu această piesă și memoria noastră devine activă.

Cit de limpede imi apar contururile aceluiași spectacol realist, aproape desăvîșit, realizat acum douăzeci de ani de Lucian Pintilie, pe scena Teatrului „Bulandra”! Toate mișcărilor personajelor, deplasările lor în spațiu, se făceau sub semnul malefic al trîndăviei, sufereau de viciul aristocrației, al rușinii de realitate. Sufereau și se iubeau suferind. Asistau ca la un spectacol în propria lor distrugere, trecînd de la ris la plîns, ridicol în inconștiența lor. Pe scenă respira o lume bolnavă de propria sa neputință, personajele rotîndu-se ca niște fluturi care agonizează, zburînd prin vișinii în floare, fascinați de propria lor moarte. Ce superbă inconștiență, vicioasă inconștiență, aducea în scenă Clody Berthola. În Ranevskaia, cum își sorbea ea drogul uitării prezentului, iubindu-și lenea și plictisul, refuzînd orice contact cu realitatea ca pe un gest vulgar!

Atunci mi se părea că s-a spus totul despre „spațiul cu vișini”.

Și totuși, acum cîțiva ani, regretatul regizor Gheorghe Harag aducea pe scenă cu *Livada* sa un univers absurd, un spațiu circular fără leșire, în care personajele erau prizonierii unui timp mort, trăsura lor avea căilă deșămași, sta pe loc și călătorii nici nu observau, furați de patima monogală. Rămîne în memoria noastră „petrecerea” din actul III, un fel de bal în timp de ciumă. Un spectacol

tulburător, o meditație tragică asupra condiției umane.

De la început, la un interval de timp relativ scurt, o nouă montare mi s-a părut un gest hazardat. Mai mult, luptînd cu rezistența memoriei mele reactivă, care-mi pune mereu pe primul plan neîmplinirile demersului regizoral al lui Dominic Dembinschi, prin comparație, m-am apropiat de spectacol destul de greu, pentru a-l privi prin propria sa deschidere.

Regizorul, mergînd pe ideea universului absurd, al „spațiului cu vișini”, propune imaginea unui coșmar existențial. Personajele apar prin „dulap” (celebrul dulap din actul I) într-o lumină ireală, apariție pirandelliană, ca niște păpuși în vitrină, animîndu-se în spațiul vital pe baza automatizării verbale, ca formă a alienării.

Personajele fiind lipsite de evoluție, punctul de plecare fiind sfîrșitul, moartea, *livada* nu mai există nici ea în planul real, apărînd tot ca o proiecție subiectivă, a amintirilor. Astfel, patima monogală a eroilor devine un delir existențial, straniu, halucinant (deși uneori prea schematic și prea rigid pentru contorsionatele meandre ale psihologiei cehoviene). Ele trăiesc acest delir fără a comunica, pînă la epuizarea surselor conflictuale, care rămîn a se rezolva în afara lor. Chiar Lopahin, care pare a fi cel mai angajat în conflict, în „salvarea livezii”, este exclus din „acțiune”, cîștigînd prin abandonul celorlalți.

„Spațiul cu vișini” devine astfel un spațiu al stagnării absolute, din care nu există leșire. Regizorul dezvoltă ideea, existentă de altfel în text, a lipsei unui adevăr fundamental al personajelor, pe

linia automatizării, pînă la transformarea lor în „păpuși” care „mimează” propria lor existență.

Adevărul de o clipă, posibil, al unei situații scenice este anulat prin beția verbală, care îl epuizează pînă la disoluție. Spațiul scenic este unic, „camera copiilor”, și oamenii se comportă ca niște copii bătrîni, monstruoși, la care maturitatea a dezvoltat inconștiența, egoismul, falsitatea — ca ipostaze ale mîncîunii existențiale —, atrofiindu-se puritatea și adevărul.

„Minunata livadă albă” este și ea un „decor”, cu vișinii ca niște pomi de Crăciun, cu globulețe, o imagine derizorie, ca și păpușile urite, ale unei copilării mimate.

Lopahin cumpără ceva ce nu mai aparține nimănui, un element ridicol, o jucărie a hazardului, un element al haosului, al prăbușirii valorilor, a dispariției timpului biologic și a ideii de ciclu.

Interesant în jocul lui Alexandru Repan este faptul că Lopahin al său trăiește din plin tragedia haosului și delirului la care asistă, fiind singurul element lucid și viu al acestui univers mortificat. Dacă actorul își construiește marele monolog din actul III în prima parte pe bucuria demență a cumpărării livezii, în final el plînge în hohote. În poala Ranevskaia, moartea unei ființe pe care a lăsat-o. Dar o lume din care acțiunea a dispărut ca principiu vital și delirul lamentării a luat locul curajului, lucidității, este inevitabil o lume care moare. Lopahin nu distruge această lume, ci îi la locul pur și simplu. El nu este un element progresist, nu schimbă nimic, ci doar „înlocuiește”.

Isteria banilor, scena cînd Lopahin oferă bani tuturor și toți refuză „acești bani”, care umplu spațiul, sugerează continuarea delirului, dar sub altă formă.

Delirul nonacțiunii este înlocuit cu delirul acțiunii, atrofierea simțului realului, cu exacerbară concretului, a utilitarismului. Această lume va fi prizoniera profitului capitalist, deci a unui nou delir, al banului.

Regizorul nu are nici o umbră de regret pentru lumea dispărută și nici o falsă poetizare nu tulbură gestul sancțiunii sale. El nu acordă circumstanțe atenuante nimănui și cu atît mai puțin lui Liubov Andreevna. (În interpretarea interesantă a Luciei Mureșan).

Dar dacă Ranevskaia este o dezdărcinată aici, în Rusia, Cehov ne spune că situația ei este similară la Paris, deci Ranevskaia este dezdărcinată pretutindeni, și aceasta este o condiție tragică, cu atît mai dramatică, cu cît personajul este mai inconștient; acest lucru lipsește însă în spectacol.

Scena Ranevskaia-Trofimov (actul III) este o scenă interesantă prin faptul că regizorul, dincolo de „masca” pe care o poartă, coboară în subconștientul personajelor, în meandrele complicate ale refuzărilor (modalitate pirandelliană de cunoaștere). Scena are pendant în actul IV, așa-zisa cerere în căsătorie a Variei (foarte bună, lină Alexandru Repan, Ioana Crăciunescu, mai puțin clară ca intenția în restul spectacolului), în care regizorul, de asemenea, coboară în zonele tulburi ale instinctului.

Dacă aceste relații s-ar fi extins și asupra celorlalte personaje, dacă ele n-ar fi rămas uneori la nivelul unor propuneri, dacă din această viziune enunțată a unui coșmar existențial, ar fi fișit și dimensiunea tragică interioară, ne-am fi aflat în fața unui spectacol de referință cu *Livada cu vișini*.

Cred că și imaginea plastică (decor și costume) a contribuit mult la reacția de respingere pe care o simți în primul moment față de concepția regizorală. Dacă treptat accepți și camera copiilor cu păpuși de bilci, și vișinii cu globuri și înțirile prin dulap, dar statuile strămoșilor drept-tulpini, costumele haotice ca linie și inestetică ca aspect, nu le poți trece cu vederea.

Aceste rînduri nu aspiră cîtuși de puțin la statutul de cronică dramatică. Ele exprimă regretul că o perspectivă interesantă asupra *Livezii cu vișini* nu s-a realizat pe deplin și, în același timp, bucuria descoperirii unui „înțeles” nou, dovedind pentru orice spirit neîncrăzător, că opera dramatică rămîne, oricît am baricada-o noi în forme fixe, o „operă deschisă” iar regizorul creatorul unui univers specific.

Prin aceasta cred eu că trăiesc marile texte ale dramaturgiei universale, pentru că de fiecare dată, cu implicare și responsabilitate, ne raportăm mereu, vii, fără prejudecăți, la universalitatea sensurilor pe care le cuprind.

Anca Ovanez Dorosenco

Cartea

„Tinerețea actorilor”

AVEM, în sfîrșit, o istorie a școlii superioare de artă dramatică de la București. Ea apare la patruzeci de ani de la întemeierea Facultății de teatru cu rang universitar și se adresează unei profesorii de azi — Elisabeta Munteanu. Cărțile i s-a spus *Tinerețea actorilor*, are ca subtitlu „Debuturi scenice la Institutul de artă teatrală și cinematografică”, iar în cuprins, considerații generale privind învățămîntul artistic, diverse concepții asupra creației scenice (cam sumare și neistoricizate), mărturii ale unor foști și actuali profesori (neselective), reportaje despre sesiuni științifice, reuniuni festive ale absolvenților, participări colective la manifestări internaționale (toate acestea în tonalități felurite — tandru evocatoare, relativ gazetărește sau pur consemnativ) și fișele tuturor examenelor publice ale absolvenților pe scena Studioului studenților, din 1957 pînă în 1987. Cum aceasta e partea cea mai mare, mai însemnată, și mai solidă ca documentație, putem socoti că volumul e și o istorie a micului teatru din strada 30 Decembrie, pe scîndurile căruia au apărut, pentru prima oară, ca actori și regizori, majoritatea absolută a celor ce lucrează azi pe scenele țării. Unii regizori și-au dat examenul ultim pe alte scene — printre ei, artiștii configurativi, de la Aureliu Manea la Dragoș Galgoțiu — și ca atare lipsesc din cartea de față. Dar fiind pomeniți totuși în alte contexte, nu absențența ca profesioniști ce au ucenicit la București. Avem deci o panoramă substanțială și emoționantă a unor aspecte generale și particulare ale formării și cristalizării școlii românești moderne de teatru, a onora din succesele naționale și a biografii unor crea-

tori reprezentativi — cărora autoarea a avut buna inspirație de a le nota și realizările de după absolvență, pînă azi.

O concluzie de preț a acestei atît de laborioase și utile cercetări e că învățămîntul actual a continuat — și continuă — tradițiile vechilor noastre școli de declamație. Mai bine zis, tradiția esențială, formativă, a imbinării tehnicilor histrionice perene, constitutive, ale meseriei, cu descoperirile ce improspătează mereu stilurile și racordează actul interpretativ la gusturile noi. Marii actori români care au fost și pedagogi au ținut seama întotdeauna de înnoirile ce aveau loc în lume. Și așa cum Pascaly și Millo, mai tîrziu Aglaie Pruteanu, Agatha Bărescu sau Maria Filotti, apoi Lucia Sturdza Bulandra și alții au studiat și aplicat modalitățile novatoare ale timpului lor, de valorificare a însușirilor actoricești, inovînd în domeniul didactic prin experimentări îndelungi în propriul lor exercițiu scenic, și la catedră, tot astfel profesorii din perioada contemporană — de la N. Băltățeanu, Mihai Popescu, Aura Buzescu, Ion Fintescu, Jules Cazaban, Dina Cocea, Irina Răchițeanu pînă la Octavian Cotescu și Mircea Albușescu au căutat — caută — să sintetizeze ceea ce au învățat de la magiștrii lor, și formulele inedite apărînd mereu pe firmamentul teatrului universal. Prin studierea unor probleme reale, prin intuiții fine ale nevoilor spirituale ale societății românești actuale și prin raportări continue la constituția psihică, mai ales la fenomenele de conștiință caracteristice omului de azi, profesorii și studenții — învățînd împreună, într-o admirabilă continuitate de idee și expresie — au creat o modalitate interpretativă specifică, cu un extrem de amplu evantai de stiluri și nuanțe. Lu-

mea artistică a identificat și certificat astfel școala națională, distinctă, de teatru modern.

Tot așa s-au petrecut lucrurile și cu puternica școală națională de regie, prin care au trecut și trec cei mai mulți dintre artiștii domeniului, ca studenți, apoi ca profesori (cu excepția lui Liviu Ciulei și a lui Lucian Pintilie, absențe enigmatice). De la Ion Sahighian și Moni Ghețler la Ion Cojar, Sanda Manu, Mihai Dimiu, Valeriu Moisescu apoi la cei de azi — Cătălina Buzolanu, Alexa Visarion — toți profesorii i-au familiarizat pe studenți cu principiile și practicile școlilor și curentelor din regia universală, le-au încurajat experiențele (cu excepții neînsemnate), le-au stimulat formarea unor concepții proprii. Să nu uităm că de-abia în perioada contemporană spectacolele românești au devenit referențiale — și din acest punct de vedere — pe plan mondial și că de-abia în această perioadă regizorii noștri au fost invitați să monteze pe scene străine, unde nu de puține ori au triumfat. Cartea pe care o recenzăm evidențiază cum se cuvine aceste date și le întemeiază prin analiza metodologiilor didactice și prin fapte creatoare relevante.

Elisabeta Munteanu descrie amănunțit reprezentațiile studioului studențesc, se oprește în chip oportun asupra unor momente de anvergură, care au impus teatrul studio — și nu numai studioul-teatru școlar, ca for de exercițiu pedagogic — în peisajul artistic al țării, reliefează interpretări de marcă. În reconstituirea orientărilor repertoriale și a coordonatelor estetice spectaculare ea se bizuie, firesc, pe critica și istoria teatrală. Și deși citările nu sînt alese cu destulă exigență axiologică, amestecîndu-se considerații ale profesioniștilor autentici, cu propozițiuni anodine ale unor trecători inocenți prin teritoriu, producîndu-se unele citate despre care nu aflăm cui aparțin și neglijîndu-se (cu două-trei excepții) croni-

carii (articolele și cărțile lor) nebucureșteni, vom putea observa, prin osîrdia autoarei, că întreaga critică a urmărit, de-a lungul a treizeci de ani, cu dragoste și cu interes, debuturile actoricești, toate debuturile regizorale și debuturile scenografice de pe scena Studioului. Cum, de altfel, a urmărit și urmărește — cu puteri, hărnicie și înțelegeri felurite — drumurile ulterioare ale absolvenților pe scenele țării. E imposibil, de altfel, să se elaboreze azi o lucrare cît de cît serioasă de istorie și teorie a artei teatrale, ori chiar un simplu documentar al vieții teatrale, fără să se recurgă la mărturiile criticii de specialitate. Cu ajutorul acestor mărturii, bogat utilizate, cartea *Tinerețea artiștilor* integrează de altfel profesorii, absolvenții, școala însăși, examenele de pe scena Studioului, în mișcarea teatrală, într-un conspect fericit, pe deplin validat de realitate.

Desigur, expunerea se cerea, poate, mai cursivă, mai puțin crispată pedagogic și mai personală în judecățile de valoare, acum, uneori, obnubilate de excese efuzive. Era de dorit o anume reliefație a figurilor grandioase din istoria Institutului, cu acordarea unui spațiu mai avar meteorilor din galaxie, în sensul terarhiilor pe care viața însăși le-a statornicit. Oricum, însă, lucrarea Elisabetei Munteanu se înscrie ca o carte de referință căreia editura „Meridiane” i-a dat nu numai locul convenit în plan, ci și condițiile grafice și fotografice corespunzătoare. Putem aprecia această carte, ca și Octavian Cotescu, în prefață, drept un dar făcut împătimitilor de teatru, fie ei artiști sau spectatori. Iar pentru cei cuprinși în filele ei, ca un privilegiu: acela de a se vedea în oglinda timpului cum au și devenit istorie...

Valentin Silvestru

Filme românești de animație



Pădurea cîntă de Radu Igazsag și Zeno Bogdănescu



Barca de Ion Popescu Gopo



Flash-back

Tonul popular

■ Cinematograful studiat și calofil al fraților Taviani nu-și putea găsi un material mai divergent și totodată mai înviorat decât nuvelele lui Pirandello, ecranizate într-un serial intitulat *Haos*, după semnificația în dialect a numelui unui sat, Kavussi. Sint patru povestiri țărănești, inspirate din lumea închisă, de polis, a așezărilor siciliene, plus un epilog intelectualist, în care naratorul se întoarce la casa copilăriei: costume belle époque, un iaht cu pinze negre, voci fericite pe malul mării evocă absența tuturor celor considerați atunci mai viști-nici și care devin acum mai tineri decât el. O răvășire de planuri, o ruinare a tuturor reperelor se produce prin acest calcul sentimental, făcînd ca toate cele povestite anterior să pară ale unei alte lumi, revoluate, ale unei legende aproape livrești.

Plecarea spre America a unui grup de emigranți, căruia o mamă îi încredințează mesaje pentru un fiu imaginar, peripețiile unui cuplu tânăr de miri într-o noapte cu lună, incurcătura unui meșter cocosat — un fel de Păcală sicilian — care lipește cioburile unei amfore sparte, dar rămîne captiv în ea, și, în sfîrșit, strata-gema unui grup de munteni care, pentru a transforma o pășune baronială în cîmîtir il ingroapă formal pe unul din bătrînii satului — sint tot atîtea motive pentru etalarea extraordinarei poftă de concret a ecranizatorilor. De altfel, încă în generic, aceștia lansează pe cerul albastru al *Haos*-ului un corb cu clopoței la gît, care va reveni la începutul fiecărui episod, semn că realitatea pe care ne-o propun va fi dublată prin sensuri, că fiecare mișcare telurică îi corespunde un zvon simbolic, că va trebui să ne așteptăm nu la o istorisire la scara 1:1, ci la un si-pet cu multe și miraculoase sertare.

Pentru austeritatea știută a fraților Taviani, întîlnirea cu vioiciunea populară din nuvelele pirandelliene este echivalentă cu o gură de aer, cu o redescoperire a izvoarelor. Imaginile lor nu obosesc acum deloc în concepte și nu întîrzie în sterilitate. Tonul teatral, onctuos, este spart de comicul conținut al gesturilor oamenilor care par supravegheați tot timpul de un ochi ironic, binevoitor. Comentariul muzical abundent — inspirat exclusiv din cantonete — dă note sugubețe curgerii faptelor și, ca în cantonete, detaliile se supun unei anumite reguli ilogice: luna cînd este pe cer, cînd a dispărut, personajele cînd se iau în tragic și cînd par ușurate, totul este nestatornic, ca și cînd s-ar glumi pe scama ștafului și calofiliilor...

Dana Duma

Romulus Rusan

ÎN timp ce continuă să ruleze lung-metrajele românești de desen animat **Uimitoarele aventuri ale muschetarilor și Temerarii de la scara doi**, citeva filme de scurt metraj programate pe ecrane întregesc imaginea momentului actual al animației noastre. Foarte bine primite de public, citeva dintre ele innobilează statutul de „completare”.

„Pădurea cîntă”

DEȘI genericul precizează că este vorba despre un episod de serial, **Pădurea cîntă** are ambiții artistice proprii filmului de autor. Personalitatea plastică freazează de la primele imagini în această peliculă concepută ca o mică incursiune în universul muzicii. Străbătînd o pădure, protagoniștii descoperă muzicalitatea lemnului ascultînd fie o ciocănită, fie un fierăstrău, fie un pod din scinduri ce sună ca un xilofon. Fără să apeleze la tonul profesional, pelicula este o lecție despre cele mai simple instrumente: toaca, biciul, fluietul. Cei doi fanatici ai cîntecului, Dođo și Fafa au voluptatea de a face muzică din orice, în timp ce greoiul Afon încearcă să le pună bețe-n roate. Din acest conflict se naște mereu o nouă melodie. Umorul situațiilor nu atenuază atmosfera poetică a peliculei ce beneficiază de o fastuoasă ambianță scenografică și de o animație de zile mari. De domeniul poeziei este și ideea de bază: muzica infrumusețează lumea. Tinerii realizatori Radu Igazsag și Zeno Bogdănescu au conturat-o atrăgător, reușind să conceapă personaje ce marchează

întîlnirea fericită dintre mai vechea aspirație a animației de a creiona omuleți atașanți și mai noua tendință a artei a opta de a-și apropia rafinamentul plastic. Compozitor de frunte al noii generații, Liviu Dăncăanu contribuie și el la armonia acestui ingenios film muzical al cărui ritm cucerește imediat publicul. Aplauzele sălii la o obișnuită proiecție de după amiază probează că realizatorii și-au atins ținta: pledoaria în favoarea muzicii a convins.

„Barca”

UN autor al cărui nume se suprapune peste sintagma „animația de idei”: Gopo. Un personaj emblematic pentru această direcție a artei a opta: omulețul. Cele două cunoscute confirmă în bună măsură așteptările legate de această nouă peliculă a regizorului. **Barca** este un nou episod al serialului început norocos cu **Scurtă istorie**, o altă aventură gnoseologică a curiosului și simpaticului erou ale cărui peripeții marchează, film după film, etape ale devenirii umanității. Ca și în alte pelicule (**Studia opus unu**, **Orgolii**, **Treji mere**), Gopo multiplică ipostazele personajului său. Doi omuleți plutind într-o barcă pe un ocean agitat fac față primejdiilor atîta timp cît sint solidari și acționează ca o echipă. Dintre-o joacă prostescă, din orgoliu stupid, ei ajung să se ia la hără uitînd că se află pe aceeași ambarcațiune (spectatorul citește desigur planetă). Naufragiul este o variantă de final. Optimist ca întotdeauna, autorul atașează și un happy end: cei doi se trezesc în ceasul al doisprezecelea și readuc barca în poziție de plutire. Parabola despre intoleranță

și trimite cu precizie aluziile la pericolele lumii contemporane. Concizia rămîne o calitate de netăgăduit a autorului. Rămînînd credincios cunoscutelor sale mijloace (desen, animație, dramaturgie), Gopo imprimă o briză de noutate apelînd la muzica modernă și dinamică a unui compozitor cu remarcabile intuiții cinematografice, Adrian Enescu.

„Furnica”

TÎNĂRUL realizator Călin Giurgiu s-a aplecat peste paginile prea puțin recitate cu ochi de adult ale unei cărți a copilăriei, „Din lumea celor care nu cuvîntă” de Emil Girleanu și a descoperit o foarte bună idee de film. Povestea furnicii care se așează pe cătarea pustii unui vîntător pentru a-l împiedica să ochesească o căprioară este talmăcită dintr-un punct de vedere proaspăt. Elogiul spiritului de sacrificiu nu are intonații patetice. Regizorul omagiază gestul eroic înfăptuit cu modestie. După ce cade de pe țeava armei fumegînd, după ce se asigură de succesul misiunii sale de salvare, furnica se reîntoarce în sirul surătelor ei punîndu-și din nou legătura de boabe pe spinare. Viața merge înainte. Surisul din final nu diminuează gravitatea conotației. **Furnica** este un film de autor nu numai pentru că realizatorul și-a asumat principalele funcții (scenariul, regia, grafica, animația) ci și pentru că are un ton personal. În filmografia ecranizărilor datorate animației noastre, pelicula lui Călin Giurgiu este un titlu de referință.

Dana Duma

Radio t. v.

15 septembrie

■ Luni seară, **Prolog la noul an școlar. A munci, a învăța, a cerceta — obiective și exigențe majore ale școlii românești** (redactor Mihai Tatulici) s-a dovedit un dens eseu t.v. din care am reținut numeroase idei, comentarii, date (la 15 septembrie își vor începe activitatea peste 12 000 de unități preșcolare, 14 000 de unități școlare avînd clasele I-VIII, aproape 1 000 de licee, tot atîtea școli profesionale, peste 40 de institute de învățămînt superior). Emoționantă și revelatoare a fost prezența la microfon a celor tineri, de la elevii primei clase, nerăbdători a deschide abecedarele și caietele, la elevii ultimei clase, mulți dintre ei laureați ai concursurilor și Olimpiadelor naționale și internaționale sau la studenții ce se pregătesc, în climatul de exigență ce caracterizează învățămîntul nostru din ultimele decenii ale secolului XX, să devină specialiștii primelor decenii din mileniul viitor.

■ În 1916, la 7 martie, Teatrul Național din București prezenta premiера piesei lui Mihail Sorbul, **Patima roșie**. Du-

pă mai multe decenii, Tudor Vianu va evoca puternica emoție trăită de participanții la spectacolul interpretat de I. Brezeanu, R. Bulfinski, I. Iancovescu, Elvira Popescu și Fany Rebreanu. De atunci, piesa a cunoscut un stabil succes pe scenele din țară și de peste hotare, în iunie 1923 ea fiind prezentată la Paris de compania dramatică „Teatrul Mic”. Presa de specialitate remarcă, pe de o parte, virtuțile literare ale textului, pregnanța tipologiei, riguroasa studiului psihologic, iar pe de altă parte, prezența actriței Elvira Popescu, interpreta principalului rol feminin, Tofana. „Înaltă, zveltă, cu aspect rece, mai mult voluntară decât senzuală”, Elvira Popescu a creat rolul într-o manieră pe care comentarii nu au ezitat de a o califica drept „magnifică”. Numeroaselor versiuni ulterioare ale spectacolului i se adaugă și cea radiofonică, înregistrată în decembrie 1965, în regia lui Paul Stratilat, și reluată în programul primei seri din această săptămîna. Și acum, montarea a fost dominată de ardenta personalitate a Tofanei

(Olga Tudorache) și de cea a cînicului Sbiil (Fory Etterle), dar, lucru interesant, grație lui Radu Beligan, prezența în conflict a tînărului Rudy este nuanțat marcată. Actorul a gândit destinul eroului lui Sorbul în vizibilă descendență Sebastian și plusul de sensibilitate, de nuanță investit în personaj a îmbogățit partitura ce i-a fost încredințată. O istorie a spectacolului românesc are, sintem cu adevărat incredințați, motive a lua în considerație realizările radiofonice a căror notă de originalitate este mereu confirmată.

■ Începînd de miine, radioul (programul II, între 18,00—22,00) și televiziunea vor transmite concertele simfonice, camerale, corale, spectacolele de operă, operetă, balet inscrite în programul celei de-a XI-a ediții a Festivalului internațional „George Enescu”, eveniment al vieții muzicale actuale, onorat de prezența a numeroși soliști și dirijori, a unor prestigioase ansambluri din țară și de peste hotare.

Ioana Mălin

Telecinema

■ „Nu-ți este rușine? Cum poate un om cu inteligența ta să aibă un asemenea cap sec? Vrei să știi adevărul? Ești imposibil!” Cui poate spune, iubite cititorule (ier-tare pentru acest accent prea intim, prea spontan, dar mă aflu într-o relectură Dostoevski, așa, din senin, și poate voi fi înțeles...), cui i se poate adresa astfel Oliver Hardy, mai pe scurt: Bran? (Căci „Omul dedublat”, poemul petersburghez, poem în toată legea, nu ne împiedică, ba dimpotrivă, ne îndeamnă să avem un ochi mereu deschis la frații noștri întru stingăcii sfîșietoare*, să cădem cu ei în contingent sim-multan cu urcarea la „cauzele superioare” care-l îmbolnăvesc pe dl. Velceaninov din „Eternul sol”). Aparatul se retrage încet-încet, ca să nu stîrnoască panică, precum zice gluma de referință, și-l vedem pe Bran vorbindu-și lui însuși în fața oglinzii. („Omul dedublat”, dl. Goliadkin, nu e vorbă goală). Lui își spune aceste cuvinte nimicitoare, după ce cu o noapte înaintea acestei dimineti covârșitoare trăsese un cheful în care-și prăpădise bunătatea de domiciliu conjugal, în absența soției, dar și a lui Stan. La ce, la cine-l

*) Citeva secvențe, dintre care aceasta, exemplară, la „Albumul duminical”, în rubrica de bună tinuță a „Comediei cinematografice”.

Nedescurajații...

poate alerga mîntea cînd își aruncă adevărul în față, fără menajamente (curat ca-n Feodor Mihailovici) numai el, știind, ca orice om brav, cum să-și tină echilibrul între disperare și reînviere morală, între infernul rușinii și o oază, o rază de puritate, bref: între autodistrugere și autoperfecționare la care tot stansibranul vibrează permanent. Conștiință diabolică și suavă, el cată omul posibil în clipa de izbeliște cînd se definește ca om imposibil: îl va suna pe Stan, Stan doarme, doarme adînc, hotărît să-și apere somnul, după o noapte grea: și muscase un ciine, „unde?” îl întrebă speriat Bran, la telefon, Stan nu stie pe dată, își privește mina bandajată, și își dă seama: „la mîna!” Dar va veni într-un suflet să-și ajute prietenul care la nevoie se cunoaște deși părerii și ele înțelepte zic că există posibilitatea unei verificali subștantiiale și pînă la catastrofă. Stan spală vesela, mătură, pune ordine — pe cît poate și stie experimenta lui să se miste în haosul provocat de celălalt mamifer — dar fiocare act creator e compromis de un singur pas hotărît ca și de cea mai blindă miscare a păcătosului, neputincios pînă și în cîntă, din cauza excesului de vitalitate. Farfurile curate se fac cioburi, odăile se inundă din nou, costumul lui Bran, ultimul mai ca lumea, e definitiv distrus, soția anunță

din gară că a sosit, panica e totală, Bran se îmbracă, logic, cu cea mai absurdă uniformă găsită în garderobă, fuge să-și aducă stăpîna inimii și atunci, singur-singurel, ce-l poate trece prin cap lui Laurell, decît un gînd curat, o idee generoasă, o mîrinimie, o gingășie... În casa cît de cît cu un fason, omul aprinde focul în cămin — ca măcar căldură să se găsească după atîta jale — Bran vine singur, cu un ochi bine umflat și nu trebuie mult gaz pus pe foc ca să vedem apartamentul sîrînd în aer, căci nimeni nu chinuie bunele intenții și nu-l chinuit de ele, ca dinșii. Stan începe să plîngă de s-ar putea ridica o casă nouă, dacă lucrurile ar avea suflul. Dar n-au. „Știu că nu te mai pot ajuta cu nimic!” îngaimă prin fum acest sfînt al amicitiei. „Ba da — îi răspunde Bran din mijlocul iadului, sînd pe un fotoliu rămas în viață — să închizi usa și să mă lași singur”. Laurell așa face — deși ușă nu prea mai există — și Hardy dă un bobirnac (cuvînt drag „omului dedublat”) unei scame care l se asezase pe pantalon. Asta-l deranja! Poate că niciodată o biată scamă, pierînd în aerul unui „zănd”, n-a comprimat mai bine acea demnă resemnare — lipsită de descurajare — a suportării vieții, așa cum este ea, draguța de ea...

Radu Cosașu

Salonul de grafică



ELENA UȚĂ CHELARU : Flori

Elena Uță Chelaru

FĂRĂ a reproduce a doua anterioare expoziții incluse în itinerariul moldav — Birlad, Vaslui, Iași, Piatra Neamț — expoziția de la Galeria de artă „Ștefan Luchian” din Botoșani are pentru Elena Uță Chelaru sensul și valoarea unei reformulări persuasive a întregii sale concepții asupra picturii. Așa se și explică faptul că selecția de acum a reținut, alături de lucrări dintre cele mai recente, și unele din anii începuturilor, când se mai afla încă sub influența de autoritate a lui Catul Bogdan, Alexandru Ciucurencu, Samuel Mütznér. Cele mai vechi evocă febrilele căutări ale anilor de formare, iar cele mai de curând au dobândit pecetea unei viziuni singulare, deplin constituită în resorturile ei teoretice și în calitatea aplicațiilor la nivelul morfologiei imaginii plastice.

Totodată, ansamblul expoziției alternează compoziția monumentală, îndelung elaborată, și peisajul de sugestie plin-air, portretul și natura statică. Nota lor comună pare însă a fi o anume franchețe a gestului pictural, tușa plină și decisă delimitând formele și conexindu-le potrivit unui subtil sistem de axe longitudinale și transversale. Tonul rostirii face trimitere, prin amplitudine și timbru, la simfoniile wagneriene, contrastele armonizându-se într-un echilibru instabil, prefigurând virtuale stări de conflict cromatic. De cele mai multe ori pictorița optează pentru juxtapunerea tuzelor de culoare, suprapunerile fiind utilizate mai cu seamă atunci când se intenționează crearea unei atmosfere evocatoare. Acesta pare a fi cazul griurilor califelate, tandre a căror căldură conținută animă întreg cadrul optic, indiferent de motivul tabloului. Altele însă griurile subliniază ambiguitatea pretextului grafic și o deplasează până în zonele expresive și incitante ale misterului. Mă refer deosebit la acele priveliști pariziene unde Catedrala Notre Dame are semnificația unei veritabile embleme spirituale, dar sugerând totodată lumea românească a lui Victor Hugo. Accentele romantice nu pot fi evitate, raporturile complexe dintre lumină și umbră relevând sensul metaforic al unor asemenea imagini.

Într-o situație de reală complementaritate se află peisajele racordate orizontului mediteranean și al căror regim cromatic se plasează sub semnul solarității. Nu ne miră deci că uneori se ajunge la rezolvări fove, dispunerea materiei cromatice fiind în directă relație cu efluvii spontane de pasiune creatoare și bucurie existențială. Se simte în aceste lucrări, deopotrivă cu marea lecție a colorismului românesc, o disponibilitate funciară pentru culoare. Astfel, oricât de elaborată ar fi gama și dominantă a unui tablou ea ar risca să rămână exterioră sentimentului. Fortind un paradox, așa spune că Elena Uță Chelaru, în laborioasele ei peregrinări prin marile muzee ale lumii, a învățat ceea ce să nu facă, ferindu-se cu prudență de locul comun, de învechit și inexpressiv. Or, cum știm, un artist autentic își plasează întotdeauna unghiul de vedere asupra lumii la înălțimea, metaforic vorbind, a inimii sale. Tot ceea ce cade sub incidența acestei priviri se transfigurează, creind o altă față a lumii, fiecare imagine dând seamă despre ființa interioară a celui ce le-a creat. Așa cum la Senigallia, în primăvara acestui an, Elena Uță Chelaru a convins publicul și critica asupra unicității ethosului românesc exprimat în cuprinsul expoziției Spațiu mioritic, tot astfel noua sa selecție de lucrări ne definește, din perspectivă proprie, adevărul la spiritualitatea europeană. În plus, ea are deschideri culturale convingătoare formulate spre fenomenul la zi al artelor vizuale, ceea ce echivalează cu o fertilități și neostentativă modernitate.

Valentin Ciucă

CIUDATĂ senzația pe care o ai după ce parcurgi posibilul traseu al graficii românești contemporane, așa cum ni se relevă prin expoziția de la sălile „Dalles”. Încercând o constatare sintetică am spune că lucrurile în sine se mențin la un nivel mulțumitor, dar că în totalitate ele se plasează sub semnul monotoniei. Sentiment amplificat, pentru cel obișnuit să opereze prin comparație, de raportarea la un excelent „timp al graficii”, la un moment dat fenomenul cel mai spectaculos în contextul artei noastre. Ceea ce lipsește acum este „evenimentul”, adică încercarea de a ieși din tipare sau ticuri de atelier, de a găsi noi soluții expresive și de a propune, fie și cu riscul polemicii, un unghi incitant, provocator de puneri în discuție și de confruntări iconice. Călmul expunerii poate fi și el o calitate, în contextul în care morfologic și sintactic am asista la o ecloziune, la aspirația către identitate și valoare autonomă. Dar și în acest teritoriu se bpează cu soluții știute, repetabile și repetate într-o interferență de atitudini, stiluri, modele și limbaje destul de lesne clasificabile în cîteva mari compartimente și comportamente. Probabil că la origine, dincolo de pseudo sau reala autoritate a unor tensiuni contemporane, stau inadecvarea mijloacelor și, în primul rînd, o vizibilă confuzie conceptuală, efect al preluărilor nefiltrate critic, de cele mai multe ori doar cu o laudabilă abilitate optică și o apăsată dexteritate manuală.

Procedeele variază, tehnicile se află în inferioritate față de grafismul propriu-zis, desenul ca atare, deci, iar bătăutele cărări ale gestualismului conceptualizant sau ale figurativului frisonat de aripa suprarealismului sau a expresionismului existențial par să nu mai ducă nicăieri, sau foarte aproape, în intimitatea atelierului. Ciudat ni se pare aplombul cu care se operează cu structuri nonfigurative sau informale, explozii energetice și compunerii de cimpuri de forță

genuine, în detrimentul desenului ca desen, clar, ferm, bine construit și denotînd cunoașterea anatomiei secrete a fenomenelor, tocmai pentru a evita academismul sau figurativul plat, fastidios și lipsit de posibilitatea acțiunii ideatice. Este o soluție de acută actualitate — deși figurativul interpretat revine cu o impetuozitate „postmodernistă” în planul general — sau doar o modalitate de acoperire a carențelor profesionale, astfel s-ar putea formula o inevitabilă și necesară întrebare. Să zicem că este o criză de creștere, ca oricare alta, și să sperăm în forța de regenerare a graficii ca artă, chiar dacă generația care are acum 35—40 de ani și care promitea în deceniul trecut, pare intrată în conul de umbră, iar tineretul plutește între tentații divergente și mici piese amabile, bricolate cu acribie dar lipsite de respirația liberă a gestului esențial. Dar pentru că există lucrări bune, dincolo de rezervele generale, să remarcăm prezența unor buni desenatori — Constantin Baciu, Vasile Socoliuc, Klara Tamás Blaier, Radu Igozság, Augustin Costinescu, Ion Panaitescu, prelungind lecția gravurii autoritare, Lidia Ciolac, Radu Solovăstru, Mircea Dumitrescu — excelente „Metamorfozele” după Ovidiu — Mircea Manelici, Simona Runcan și Doina Botez, aceasta și cu savuroase ilustrații de carte. Dealtfel domeniul ilustrației, redus cantitativ, relevă calitatea remarcabilă a unor artiști ca: Ștefan Damo, Vasile Olac, Dana Schobel Roman, Octavia Țărălungă sau Mircea Munteșescu, pe care am fi dorit să-l vedem cu o piesă „de șevalet”. Se rețin apoi, pentru problemele de expresivitate și idei, cîteva artiști din generații diferite: Petru Lucaei, Corneliu Vasilescu, Augustin Luciei — aceștia foarte picturali —, Marcel Mihai, Carmen Lucaei, Cristina Pasima, Dragoș Pătrașcu, Ovidiu Bubă, Vespasian Lungu, Petru Rusu, Viorel Poiată, Nistor Coita,

Brăduț Covaliu, Drocsáy Imre, Antal János Váro, Cornel Șandru, Amelia Tudorache, Șt. Iacobescu, Ioan Grandt, Ortwin Weiss, Dan Perjovschi, Zoltan Fejer, Eugenia Leca Hotezatu, Andrei Popa, Ethel Lucaci Băiey, Iulia Hălăucescu, Silviu Băiey, Costin Neamțu, Lilliana Grosu, Lilliana Negoescu, Andrei Szanto, Casia Csehi Păpușoi, Pantea Rareș, V. Anghelache, Cornelia Rusu Vamanu, Raluca Grigoreea. În fond, un detașament destul de semnificativ pentru a contura o imagine mulțumitoare a căutărilor și certitudinilor, dar nu și suficientă, dacă ne gândim la disponibilitățile individuale și la nivelul acreditat al graficii noastre contemporane. Să așteptăm o confirmare a pariului instituit pe termen lung.

Virgil Mocanu



RAREȘ PANTEA : Portret

Muzică

La a XI-a ediție



CONTINUIND o tradiție de trei decenii, miine începe în capitala țării noastre Festivalul internațional „George Enescu”, manifestare prestigioasă în contextul vieții culturale-artistice contemporane a României socialiste.

Muzicologul dr. Vasile Tomescu, secretar al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, membru în Comitetul de organizare a noii ediții a Festivalului, are amabilitatea să definească, pentru cititorii „României literare”, în cadrul acestui interviu, caracterul și dimensiunile importantei manifestări.

— Cum se înscrie noua ediție a Festivalului în tradiție și în contextul procesului imediat de valorificare a patrimoniului nostru artistic-muzical?

— Putem afirma că actuala ediție a Festivalului se remarcă prin multilateralitatea eforturilor pe plan artistic propriu-zis — componistic și interpretativ, — pe planul gândirii teoretice, al dezbaterii. Ea vine după precedentele două ediții — cea din 1981, care a marcat centenarul nașterii lui George Enescu, moment important, celebrat ca atare, în patria marelui muzician, dar și pe plan internațional, inclusiv sub egida UNESCO, și ediția din 1985, cu caracter jubiliar — cea de a X-a a Festivalului.

Actuala ediție pune pe un plan ascendent experiența acumulată, marchează devenirea, cuceririle culturii muzicale românești în acești ani de efervescență, de afirmare plenară a creativității poporului nostru, în cadrul atit de cuprinzător al Festivalului național „Cîntarea României”.

Festivalul internațional „George Enescu” este o parte componentă a acestei ample

emulații a creativității — pe toate planurile — a națiunii noastre socialiste și el are aura de a redeschide, de a actualiza dialogul culturii românești în cultura universală, în evul socialist contemporan.

— Concretizînd conținutul propriu-zis al programului celei de-a XI-a ediții a Festivalului internațional „George Enescu” vă rog să vă referiți la repertoriul și interpretii.

— Programul acordă o atenție firească repertoriului românesc în frunte cu creația lui George Enescu, reprezentată prin lucrări semnificative cum sînt cele trei simfonii, opera *Oedip*, considerată una dintre culmile creației pentru teatrul muzical realizată în secolul XX, apoi *Suita a III-a sătească*, poemul *Vox Maris*, rapsodiile, sonatele, cvartetele, piese solistice — care reprezintă, toate, puncte de referință ale repertoriului permanent în acest domeniu, dar și lucrări mai puțin cunoscute și chiar dintre cele aduse pentru prima dată la lumină, din domeniul cameral, rezultat al cercetărilor muzicologice și al eforturilor interpretative recente.

— Totul, deci, în măsură să consacre creația enesciană pe un plan deosebit de elocvent, în cadrul noii ediții a Festivalului.

— Evident. Alte lucrări ale maeștrilor muzicii noastre din perioada modernă și un mare număr de creații ale compozitorilor din toate generațiile, aparținînd muzicii românești contemporane — inclusiv lucrări foarte noi — completează această largă cuprindere a repertoriului românesc.

— Aș propune un popas și pe tărîmul repertoriului universal.

— Atît prin dăruirea artiștilor români, cît și prin participarea muzicienilor oaspeți de peste hotare, vom avea prilejul să cunoaștem creații de referință ale marelui repertoriu universal, să le retrăim în viziuni contemporane, în lumina concepției și tehnicii de redare specifice artiștilor români și de peste hotare, așa încît în aceeași măsură noua ediție a Festivalului internațional „George Enescu” se anunță ca un moment elocvent nu numai pe planul repertoriului ci și pe cel al contribuțiilor privind înțelegerea și puterea de redare a acestor creații.

— Este, fără îndoială, deci, momentul să vă solicit amănuntele în legătură cu prezențele interpretelor pe scenele Festivalului.

— Din rîndul muzicienilor români își vor da concursul prestigioase personalități artistice aparținînd tuturor generațiilor și care activează în diferitele centre culturale ale țării — dirijori, soliști și ansambluri care și-au cîștigat o binemeritată prețuire în țară și peste hotare. Vor participa de asemenea un număr de valoroși interpreți de peste hotare: dirijorii Françoise Legrand (Franța), Alexandru Samoila (Uniunea Sovietică), Vjekoslav Sutej (Iugoslavia), Gem Mansur (Turcia); pianistii Georges Pludermacher și Danielle Laval (Franța), Marius van Paassen (Olanda), Alexandr Aradkov (Uniunea Sovietică), Michael Roll (Marea Britanie); violoniștii Mincio Mincev (Bulgaria) și Maksim Fedotov (Uniunea Sovietică); violonceliștii Alexandr Rudin (Uniunea Sovietică), și Ludovit Kanta (Cehoslovacia); organişti Ferdinand Klinda (Cehoslovacia) și Andreas Meissner (R.F. Germania); chitaristul venezuelean Alirio Diaz; cîntăreții Troeva Mirtceva (Bulgaria), Mihail Muntean și Zurab Sotkilava (Uniunea Sovietică); coreograful Mihail Kaftan și balerina Icepavea și Vladimir Gelét (Uniunea Sovietică); Teatrul Academic de Stat de Operă și Balet din Chișinău (Uniunea Sovietică), cvintetul de alături „Praga” și cvintetul „Gabrielii” (din Marea Britanie).

— Festivalul „George Enescu” ne-a obișnuit, la precedente ediții, cu unele manifestări adiacente.

— În strînsă relație cu cele două dimensiuni enumerate — creație și interpretare, — subliniez programarea mesei rotunde care va avea loc în zilele de 16 și 17 septembrie crt., cu tema „Aspecte, valori și perspective ale dezvoltării culturii muzicale românești”, la care vor participa personalități ale muzicii românești — compozitori, interpreți, pedagogi, — precum și muziceni de peste hotare. Masa rotundă își propune să aducă noi mărturii despre prezența culturii muzicale românești în ansamblul culturii universale, să evidențieze, deci, dialogul valorilor noastre cu arta muzicală pe plan mondial, să trateze aspecte ale prestigiului artei sonore românești, continuitatea și originalitatea ei, înnoirea în fond a fenomenului muzical pe teme gîndirii umaniste, în ceea ce privește în mod specific cultura muzicală românească, pe temelul marilor tradiții ale culturii naționale, ale idealurilor patriotice și umaniste care ne sînt proprii astăzi mai mult ca oricînd.

Interviu realizat de Marius Ralian

Mitul Olimpului

1. **M**ULTĂ vreme, de cite ori am încercat să vorbesc despre Olimp am eşuat în zimbet. Zeii greci mă făceau să surid. Nu reuşeam deloc să-i iau în serios ca zei. Din pricina extremei lor sensibilităţi la plăcerile vieţii uitam repede de divinitatea lor şi mă lăsam cucerit de partea lor vulnerabilă, omenească. Ulterior, am înţeles că tocmai această sacralizare a cotidianului era forma lor aparte de divinitate, dar pe atunci, din superficialitate, mă amuza să cred că alegerea locului de reşedinţă a fost o problemă dificilă pentru olimpieni. Căci, neavind vocaţia schivniciei, nu se puteau surghiuni singuri într-un cer abstract, foarte departe (prea departe!) de pământul unde se întâmplă tot felul de lucruri interesante sau groaznice, şi, pe de altă parte, nu puteau, bineînţeles, să se lipsească de un spaţiu al lor, rezervat, spre care să privească muritorii. Până la urmă, îmi spuneam, Olimpul li s-a părut, probabil, soluţia de compromis cea mai atrăgătoare. Trei mii de metri (şi chiar mai puţin) nu e o înălţime la care să te simţi exilat de problemele terestre, fiind de ajuns de mare, totuşi, pentru a le da celor de la poale un fior metafizic.

În minte destul de bine ziua când am privit Olimpul şi eu, de undeva de la poale. Ceva mai devreme, mă gândisem că nu e o diferenţă prea mare între dorinţa de a căuta grota prin care Dante a coborât în Infern şi dorinţa de a te convinge că Olimpul există. La urma urmei, ce vroiam să văd? Cine crede cu adevărat că zeii au locuit în Olimp? Foată lumea ştie, inclusiv copiii, că povestea este o poveste. Dar am trecut uşor peste această obiecţie. Faptul că Olimpul este o poveste nu ne-a împiedicat să facem dintr-un mit clasic unul romantic! Mai greu mi-a fost să înlătur gândul că există lucruri şi locuri pe care ar trebui să ni le închipuim şi să ne mulţumim cu atât, fără să cedăm demoului curiozităţii. Un Olimp inventariat metru cu metru, amănunţit, metodic, „ştiinţific”, pentru a demonstra că legenda despre „muntele zeilor” n-are nici o bază, n-ar fi deloc o dovadă de înţelepciune; ar arăta numai că se petrece ceva grav cu sufletul nostru şi că avem motive reale să ne temem de ziua în care n-ar mai exista nici un naiv. De altfel, e oare o simplă întimplare că Olimpul a fost, se pare, escaladat abia în secolul nostru? Totuşi nu vroiam să mă complic. Aveam o unică şansă de a vedea cu ochii mei Olimpul, primul dintre locurile sacre ale Greciei, cele pe care se bazează Vechiul Testament al clasicismului, adică estetica Eladei, şi era păcat să-o pierd.

Şi n-am pierdut-o. În schimb, am pierdut o iluzie. Până atunci, Olimpul arăta în mintea mea ca un munte vrăjit. Piatră fericită, arbori muzicalizaţi de tingerea nimfelor, culmi pe care norii — efemerii, efemerii! — n-au cum să le turbure, cine şi-l închipuie oare altfel? Şi am avut o stringere de inimă descoperind că în realitate Olimpul este un munte anost, inospitalier, cu păduri puţine şi cu platouri pustii sau acoperite de o iarbă clorotică, mărunţi, prozaică.

Prin urmare, m-am ales cu o dezamăgire. Am scotit după asta că Olimpul e o frumoasă minciună a grecilor, fără mari consecinţe în plan spiritual, o legendă oarecare, ca altele altele, şi, un timp, n-am făcut decât o legătură formală între „visul olimpic” şi faimoasa „naivitate greacă”. Mai exact, n-am înţeles că Olimpul este un fel de mit cheie, că acest munte contaminat de mitologie este principala creaţie a grecilor, cea din care s-a născut miracolul elin, şi că dacă în cultura romană toate drumurile duc la Roma, în cea a Eladei toate drumurile pleacă din Olimp. Această „pată albă” e una din cauzele liniştii cu care m-am complăcut în câteva, foarte răspândite azi, prejudecăţi despre idealul clasic.

2.

GRECIEI clasice nu i-au lipsit cituşi de puţin sfîşierile şi convulsiiile. Dacă o judecăm după unul dintre poezii ei, a cunoscut formele cele mai insuportabile de disperare. Cum s-a născut atunci legenda „grecului senin”? Şi cit de real poate fi calmul atribuit olimpicienilor?

Primul lucru care ar trebui poate să fie spus e că grecii antici au dus subtilitatea până la a o face să treacă drept naivitate, chiar copilărească uneori. Să recunoaştem: de cite ori n-am zămbit cu condescendenţă în faţa poveştii despre detronarea lui Cronos? I s-a dat, deci, lui Cronos să înghită un bolovan înfăşurat în scutece, iar el, stăpînul lumii, s-a lăsat păcălit! A crezut că-l înghiţea pe fiul său Zeus care în acest timp, ascuns de Rhea, mama sa, creştea undeva în Creta. Se poate ceva mai puier? Dar dincolo de pitorescul „naiv” al acestui mit, cu un zeu canibal şi demont care-şi devoră fiii şi care, până la urmă, s-a văzut tras pe sfoară şi uzurpat, se află un tilc profund serios ce ne scapă

în duioasa noastră condescendenţă de persoane adulte. Căci fără acel puci divin care a deschis domnia olimpicienilor — scenariu organizat de mitologie — n-ar mai fi existat spiritul Eladei! „Naivitatea greacă”, de care s-a discutat foarte mult în ultimele secole, a început, la drept vorbind, cu acest eveniment fictiv, dar capital: cu apariţia, în Olimp, a unor zei care aveau alte caracteristici decât tatăl lor. Cronos era nu numai crud, bestial. El reprezenta timpul iniţial şi confuz în care încă nu s-a pus ordine. O grimasă a neantului. Abia odată cu apariţia olimpicienilor neantul a suris.

În acest moment, „naivitatea greacă” pare să se dea de gol. E clar, îţi vine să spui. Grecii le-au atribuit zeilor însuşirile la care nu aveau acces. Olimpul e partea dinspre vis a unui suflet traumatizat de prea multe nelinişti. În „visul olimpic” disperarea se transformă în simplă tristeţe şi poate fi înăbuşită. Numai că vestita, şi ea, claritate greacă nu e decît o altă capcană. De fapt, nu m-am putut lămuri niciodată ce anume au închis olimpicienii în cutia Pandorei, toate relele sau toate lucrurile bune. Sigur e doar că speranţa a rămas pe pămînt.

3.

AM urmat un traseu sinuos pînă am înţeles că „naivitatea greacă”, departe de a fi o formă de a ignora, a fost o formă de a cunoaşte mai bine valoarea posibilului. La vîrsta cînd i-am citit pe Winckelmann şi pe Lessing, cu o bucurie de descoperitor norocos şi cu o opacitate de adolescent grabit să ia cuvintele la propriu şi să considere definitiv orice entuziasm, mi-am închipuit că această „naivitate” a fost rezultatul unui complex de impresurări fericite care au făcut ca bunul simţ să se nască, aşa cum anunţa Winckelmann, sub cerul însoşit al Greciei. Atitudinea olimpică mi se părea o urmare aproape naturală a peisajului inundat de soare şi a caracterului duplicitar al zeilor greci, care au ezitat mereu între a fi zei şi a fi oameni. Şi, cu siguranţă, pe atunci aş fi tresărit dacă mi-ar fi prezis cineva că, într-o zi, mă voi îndoi de măreţia spiritelor olimpiene. Mi s-ar fi părut că o asemenea îndoială are ceva din plăcerea dubioasă de a pune Giocondei mustaţi. Eram prea dominat de credinţa în superioritatea acestor spirite ca să nu-mi spun că există libertăţi posibile şi libertăţi imposibile. Fermecat cum eram de ideile lui Winckelmann, îmi imaginam că nu întimplător dicţionarele agată de seninătatea olimpică, la originea căreia se află chiar zeii, epitetul „divină”. Şi la ce înălţime ameiţoare, generatoare de complexe şi de respect necondiţionat, exista pentru fantezia mea juvenilă liniştea olimpică! Cit de nobilă, pură, senină pînă la transparenţă, o vedeam!

L-am citit apoi pe Burckhardt şi, odată cu asta, convingerile mele despre seninătatea calmă şi armonioasă a lumii eline au primit un duş rece. Am aflat atunci că fusesem victima unei seducătoare mistificări şi că infernul grecilor antic este cu atât mai neliniştitor cu cit el este senin. Şi, probabil, numai propria mea naivitate m-a împiedicat să aprofundez această brutală revelaţie. Dar „nu putem descoperi decît ceea ce este în noi înşine”, scrie, pe bună dreptate, Burckhardt. În mine exista ceva care mă oprea să accept uşor ideea că seninătatea olimpică a fost, cum lasă să se înţeleagă el printre rînduri, un truc pentru a ascunde adevărul. Instinctiv, m-am apărut să-l urmez pînă la capăt pe istoricul elveţian. Mă speria îndrăzneala de a smulge măştile pentru a conţine templu dincolo de liniştea olimpică răutătea, cruzimea, lipsa de moralitate, şi m-am mistificat cumva singur în continuare. De data aceasta vedeam în Olimp o minciună necesară pentru urmaşii grecilor, nu pentru greci. Preferam să cred că omul antic n-a blestemat niciodată faptul de a se fi născut, cum sugerează corul bătrînilor la Sofocle.

Datorită lui Nietzsche, am mai făcut un pas. Unul decisiv. Citind *Năsterea tragediei*, am văzut prima oară zeii Olimpului în rolul de „lume intermediară” creată pentru a da unui popor, cu o mare capacitate de suferinţă, şansa să poată trăi. Ultimele vestigii din viziunea idilică, entuziast idilică şi încântător idilică a lui Winckelmann s-au zdruncinat. Din vechile mele păreri despre o Eladă fericită, senină, împăcată cu sine, de care încă nu mă despărţisem sentimental, n-a mai rămas, la sfîrşitul lecturii, decît senzaţia că mi s-a luat un vâl de pe ochi. Acum înţelegeam ceea ce nu-mi spusese limpede Burckhardt sau ceea ce nu putusem eu să pricep: că nu naivitatea, ci pesimismul i-a făcut pe greci să viseze, că Olimpul, creat nu pentru zei, ci pentru oamenii de la poalele lui, a astupat un gol, abisul însuşi de fapt, şi a închis un drum. Cu alte cuvinte, am priceput că acest munte legendar a avut un rol, cum să spun? diplomatic şi terapeutic.

Apolo, într-o sculptură din Olympia



4.

ACUM ştiam că infernul conştiinţei eline n-a fost închis, împreună cu Minotaurul, în labirintul construit de Dedal. El se afla chiar la temelile Olimpului. Ştiam, de asemenea, că spiritul olimpic n-a fost un simplu refugiu al omului clasic, pentru a fugi de durere şi de sine însuşi, ci un atribut activ al conştiinţei. Dacă pesimismul se găsea la originea visului elin, ţinta acestui vis era optimistă. Grecul antic nu-şi pierduse pofta de viaţă în suferinţă. Şi încerca să şi-o apere, să şi-o dezvolte chiar, întorcînd privirea spre Olimp. Totuşi n-aş zice, din perspectiva pe care o am astăzi asupra spiritului olimpic şi a prejudecăţilor curente care învaluje idealul clasic, simplificîndu-l uneori pînă la răstălmăcire, că se schimbare fundamental şi valoarea pe care o dădeam seninătăţii clasice. Mai lipsea ceva.

Trebuia să înţeleg mai întii că în idealul clasic ceea ce s-a pierdut la un moment dat n-a fost partea sa „olimpiană”, mai uşor de imitat, ci partea de origine „titanică”. Azviriţi de mitologie în Infern, titanii şi-au continuat, din fericire, influenţa asupra sufletului elin care este un suflet de sinteză. Miracolul grec e datorat în egală măsură reveriei olimpice şi neliniştii pe care ea o învinge. Cu timpul, însă, amintirea „titanică” s-a şters şi a dispărut. Neoclasicii şi academiciştii nu i-au mai văzut decît pe olimpieni, au sărbătorit şi au imitat numai o jumătate de adevăr care, în mod fatal, n-avea cum să posede vraja şi forţa unui adevăr întreg. Ambiguitatea, atât de caracteristică titanilor, n-a mai fecundat claritatea olimpică. Excesul lor n-a mai dat adîncime măsurii. Pasiunea lor n-a mai ferit raţiunea de uscăciune. Lipsa lor de tact dispărînd, a dispărut şi simbul de nelinişte care ridică temperatura oricărei înţelepciuni autentice. Placizi, senini, fără nerv şi privind cu dispreţ suferinţele (care amintesc mereu de titani), olimpicienii s-au instalat în cele din urmă în Olimp ca într-o seră. Iar în seră, se ştie, cele mai viguroase plante se molesesc.

Apoi a fost necesar să aflăm că există forme de „naivitate” al căror revers nu este luciditatea şi să-mi pun problema pe care, mai devreme sau mai tîrziu, şi-o pun aproape toţi cei care se interesează de spiritul olimpic: cit de înţelept e, oare, ceea ce „diviniză” liniştea, o şi „dezumanizează” inevitabil? S-a creat un adevărat mit în jurul detaşării olimpiene, care impune celui ce ar vrea s-o judece să fie prudent, pentru a nu risca să fie scotit prea „terestru”. Mi se pare de prisos, totuşi, să ascund că, în ce mă priveşte, nu pot avea un respect nelimitat pentru olimpieni (admirările mele se îndreaptă mai ales spre titani) şi, cu atât mai mult, că văd în modul cum e înţeles uneori spiritul olimpic, un abuz de interpretare. E drept că, fascinat de propriile mele prejudecăţi, am jînduit cîndva după liniştea de tip olimpic, am invidiat-o, am supraestimată-o, m-am ruşinat pentru „vulgarietatea” tristeţilor mărunte, şi poate de aceea pun acum un plus de pasiune în scepticismul cu care privesc spre un anumit fel de seninătate; seninătatea pe care nimic n-o turbură şi care îşi ajunge sîesi. Totuşi, nu cred că exagerez. Dacă pot să accept că e utilă din cînd în cînd o desprindere de imediat pentru a vedea mai bine şi a judeca mai drept (cum spune la un moment dat Eugen Simion, comentînd rezervele mele faţă de olimpicii mărturisite în *Viaţa ca o coridă*) recunosc că nu mai am iluzii în privinţa unei înţelepciuni care are nevoie de o doză mai mare sau mai mică de nepăsare şi consideră adevăruri inferioare, prozaice, lucrurile ce-i fac pe alţii să sufere. În aceeaşi măsură în care mi se pare admirabil să rămii liniştit într-o furtună, mi se pare imoral să nu-ţi pierzi cumpătul dinaintea unei crime. Cum să numesti o linişte care diluează violenţa oricărei iubiri şi sărăceşte profunzimea oricărei disperări, socotindu-le la fel de „neînţelepte”? Şi ce măreţie există într-o detaşare care se socoteşte deasupra binelui şi deasupra răului, în afara oricărei exigenţe, liberă să fie, dacă e cazul, cînică şi egoistă? Una e să nu te laşi orbit de cotidian, să te ridici deasupra hărţuielilor mărunte pentru a vedea ţintele mari, şi alta să priveşti orice cu acelaşi suris. Inclîn uneori să

cred că înfringerea titanilor a deschis o perspectivă fecundă culturii eline, dar a devenit ulterior păcatul ei originar.

5.

EO banalitate pe care am repetat-o şi eu de citeva ori, că statuile şi templele greceşti n-au arătat altădată cum le vedem noi azi, că nuditatea castă a marmurilor greceşti, străină de orice artificiu, este opera timpului şi a vechimii, nu a sculptorilor şi arhitecţilor, care preferau adesea marmura colorată, vopsită şi împodobită. După cum e o banalitate şi constatarea că acest adevăr rămîne, în ciuda evidenţei sale, în afara ideilor noastre despre Grecia antică. Nu ne prea pasă cum îşi împodobeau grecii statuile şi templele, deoarece indiferent cum arătau ele altădată nu ni le putem imagina decît albe. Simplitatea lor nobilă e singura care ni se pare elină, iar faptul că sculptorilor şi arhitecţilor le plăcea să ornamenteze marmura n-are, în definitiv, ne zicem, mai multă importanţă decît amănuntul că frumuseţile Atenei lui Pericle, de regulă brune, doreau să fie blonde şi îşi vopsseau părul.

Pe măsură ce ploile au „elinizat” statuile, înlăturînd genele artificiale, roşul de pe obraz, de pe buze, ochii de cuarţ sau alte podoabe, care nouă ni se par penibile, de prost gust, „negreceşti”, timpul, la rîndul său, a „elinizat” imaginea noastră despre Grecia clasică, a purificat-o. Încît s-a ajuns la o situaţie destul de curioasă. În pofida a ceea ce ştim, ne vine greu să ne închipuim pe constructorii Parthenonului măcinaţi de patimi obişnuite. S-ar zice că timpul sau ceva din noi acţionează pentru a-l da dreptate lui Winckelmann împotriva celor care l-au reproşat că socotea minunate pînă şi greşelile artiştilor antici. Teoretic, ştim acum că „naivii greci” au cunoscut foarte bine suferinţa, că adevărul lor fond sufletesc era format din durere, insatisfacţie şi teamă; că Olimpul a fost, deci, o reverie clădită pe un infern. Cu toate acestea, vechiul mit al seninătăţii eline, al unei lumi ce socotea promiscuă suferinţa şi căreia îi era relativ uşor să-şi anuleze problemele prin cultul frumuseţii şi al măsurii, face şi azi ravagii. Se pot găsi cu mîile paginile unde seninătatea omului clasic e ceva de sine înţeles. Substratul dureros din liniştea olimpică e tot mai puţin perceput, iar idealul elin capătă o rigiditate luminoasă, care-l goleşte de sens.

Trec peste explicaţiile ce se pot da acestui fapt. Ele m-ar îndepărta de ceea ce urmăresc aici, mai ales că, după toate aparenţele, găsîm în idealul elin mai mult decît au pus în el cei care l-au făurit; poate chiar altocea. Trec, de asemenea, peste sanselle nostalgiiilor clasicizante. Probabil, îmbătrînesc şi iluziile, de aceea nu mai sînt convins, ca altădată, că şi drumurile înapoi duc înainte. În plus, mă îndoiesc că în linişte se află mai mult adevăr decît în nelinişte. Mă întreb numai dacă fenomenul de înseninare, de pacificare a lumii antice nu include cumva şi Olimpul. Oare lumea olimpică a corespuns ideii noastre actuale despre olimpianism? Cei mai mulţi dintre olimpicieni nu sînt deloc senini. Hera e certărească. Ares, turbulent. Strania şi glaciala Artemis e suspectă prin singurătatea pe care şi-o apără cu strănicio. Nici măcar Apolo, olimpicul prin excelenţă, n-a fost un olimpic pur. El simbolizează, e adevărat, viaţa înţeleasă şi biruită. Străpungînd cu o săgeată Pythonul, a rupt cercul fatidic al cărnii, al răului izvorit din viaţă, pentru a da spiritului posibilitatea să-şi dezvăluie întreaga splendoare. Dar cînd Daphne se transformă sub ochii lui în copac, Apolo are (pînă şi el, imperturbabilul!) un moment de slăbiciune. Braţele îi rămîn suspendate în gol. De ajuns, totuşi, pentru a constata că liniştea reală cere mai multă energie decît furia de a trăi şi că seninătatea clasică n-a ignorat pasiunea. Afroditele sînt cu atât mai frumoase cu cit ştim din ce abisuri chinuite au ţîşnit, dar fie din grabă, fie din cauze mai adînci (care ar merita poate o analiză specială) am trecut, se pare, uşor peste ceea ce a înţeles Nietzsche, că marea artă greacă s-a născut printr-o pace încheiată la timp între Apolo şi Dionysos. Pacea aceasta e, adesea, nesocotită, neglijată, ignorată. În Olimp, şi în discuţiile noastre despre clasicism, Apolo a rămas singur.

Octavian Paler

Cartea
străină

O comedie la castel



CU romanul *O lume prădă flăcărilor* (*Setting the World on Fire*), apărut în pragul decadelor a noua, Angus Wilson — prozator britanic de prim plan — deviază, în mod surprinzător, de la făgăsușii. Dincolo de variațiile tehnice care le diferențiază, cărțile de din urmă, în bloc, o curiozitate constantă fenomenologia umanului și pentru diagnoza socială, situind deciziile de prozator de partea realului. De astă dată, scriitorul schimbă brusc perspectiva. Nu abandonează lumea, dar o privește dinspre partea artei, prin filtrele subtile oferite de ea. Între ficțiune și viață se interpozează „moștenirea” culturală (teme, motive, imagini, stereotipii formale consacrate ale creației). De altfel, protagonistul real al romanului este o moștenire simbolică: Tothil House, reședință nobiliară datând din veacul al XVII-lea. Reprezentată pe cupola edificiului, fabula lui Phaeton, fiul soarelui — cel care a fost pe punctul de a prăji lumea — domină romanul, oferindu-i (poate prea direct) o cheie de lectură. Existența anumitor personaje se reduce, pur și simplu, la o hermeneutică trăită — „vie” — a urzelii mitice.

Creaturile fictive ale lui Angus Wilson întuesc că istoria lui Phaeton camuflează o „lecție” despre raportul instabil de forțe dintre „ordine” și „haos”. Cartea întoarce metodic ecuația pe toate fețele imaginabile, căutându-i implicații în regostrul metafizic, estetic sau moral.

Mitul angajează în conflict deschis opțiunea individuală și cenzura transcendentă. Libertatea umană și limitele sale — iată tema gravă de meditație a parabolei pictate pe plafon, la care sint sensibili mai toți comentatorii ei fictivi. Hubert Mosson, stipul ordinii la Tothil House, socotește pe Phaeton un iconoclast, de nu un simplu smintit. Gestul lui provocator reclamă, așadar, sancțiunea justă a instanței transcendente. Pentru nepotul său, Piers Mosson, lucrurile stau cu totul altfel. Inscenind sub cupola fastuoasă a palatului un spectacol inedit cu opera Phaeton de Jean Baptiste Lully, tinărul vădă faptul că o turnură hermeneutică neașteptată. Versiunea regizorală a lui Piers — pentru unii neortodoxă, pentru alții șocantă — amintește frapant de o formulă folosită de John Fowles, în *Magicianul*, cu referire la măgănișii perverse ale lui Conchis: „The Godgame” (jocul de-a Dumnezeu). În ambele cazuri, este vorba despre uzurparea vremicică, eventual cu acoperire ludică, a prerogativelor divinității. O postură care — în orice circumstanțe — rămâne triumfală pentru om. În spectacolul lui Piers, lui Phaeton i se rezervă o cădere apoteotică.

Identificarea simpatetică a regizorului cu insurgentul are și o rațiune personală. Cel ce se joacă de-a Dumnezeu, asumându-și riscurile improvizației libere în scenariul pre-scris de destin, este asimilabil virtual artistului. Creația are totdeauna două tășuri — afirmind și în același timp sfidând, construind și simultan destructurând ceva preexistent. Insuși Lully, remarcă Piers, „a creat ceva plin de îndrăzneală, dar într-o lume în care era silit să dea creației sale turnura conformismului. Reprezentanța este momentul culminant al cărții. Ea împletește firele epice (nu prea numeroase), polarizează atitudini, catalizează reacții și, mai ales, deschide orizonturile speculative ale romanului către dileme esențiale ale artei: exactitatea fanteziei; realitatea înclupării; la limită, impactul modelant al creației asupra vieții.

Oricum, în lumea fictivă a lui Angus Wilson, arta oferă o soluție de echilibru al extremelor; ea propune o ecuație validă în care ordinea și haosul devin complementare. O dovedește mai ales Tothil House — paradigmă ideală a alianței contrariilor, armonizând subtil regularitățile severe închipuite de Sir Roger Pratt cu exuberanțele baroce adăugite ulterior de Vanbrugh, arhitect și, totodată, autor de comedii spumoase. În mod doar aparent paradoxal, în arhitectura hibridă a clădirii, „ordinea cuibărea

aberația, iar barocul impunea regularitatea”. În roman, artei baroce i se consacră colocvii pasionate. Piers o consideră „expresia fidelă a dezordinii ordonate”. În partea opusă, Marina Luzzi, o italiancă excentrică, descifrează în ea însemnele certe ale haosului. Dincolo de ipotezele estetice beligerante, se ghicesc axiome morale incompatibile. Pentru Marina Luzzi și comilitoni, fantezia creatoare oferă o șansă de eschivă în fața normelor morale. Inscenat cu mai puțină sau mai multă vervă regizorală, haosul artistic poate degenera în violență și teroare. O piesă inspirată din anelele familiei Tothil, scrisă de Ralph, intendentul palatului, și reprezentată de Piers, în finalul romanului, confundă în mod periculos viața și iluzia scenică, încercând să manipuleze destinele în scopuri politice criminale.

Cenzurată, arta devine o ipostază a acțiunii iresponsabile, periclitând civilizația, sortind-o ekpyrosei. Căpătând, pe porțiuni, o turnură eschatologică, ficțiunea lui Angus Wilson amintește de apocaliptismul sumbru al unor romane postbelice notabile — dacă ar fi să ne gândim doar la *Cat's Cradle* (Leagănușul pisicii) și la *Galapagos*, ambele de Kurt Vonnegut Jr.

Văzând, în schimb, în creație un antidot al haosului, pe care îl domină, edificând, Piers Mosson se identifică simbolic — în același final de roman — cu protagonistul unei drame Ibseniene reprezentând pentru el și o obsesie regizorală: „Trebuia cu orice preț să-i ducă la îndeplinire ideile. Acum chiar”. Nenominalizată, sintagma folosită în textul englezesc pentru „Solness” — *Master Bilder* — oferă o cuprindere simbolică mai amplă, poate și fiindcă „master” desemnează deopotrivă pe maestru și stăpin: „Go up, Master Bilder, go up. Now...”. În piesa lui Ibsen, accentul cade emfatic pe consecințele morale decurgând din biruința fanteziei asupra cotidianului. Angus Wilson imprimă adesea discursului etic o tentă didactică. Nuanța de *Bildung* era inerentă într-un roman narind lansarea în viață a fraților Tom și Piers Mosson. *Mutatis mutandis*, inițierea lor este omologabilă experiențelor ludice ale lui Wilhelm Meister, care participă la o serie de spectacole montate în decorul unor reședințe aristocratice. Angus Wilson uzează, după cum se vede, de un dispozitiv tematic venerabil al literaturii — „reprezentarea în incinta nobiliară”, sau, cu formula consacrată de poetici, „comedia la castel”.

O lume prădă flăcărilor este, prin urmare, un roman subtil, cu memorie culturală fastuoasă. Calități care amenință să se transforme în defecte. Suprastructura aluzivă devine, pe porțiuni, excesivă, pe cind hipercodarea suferă de anume rigiditate. Prozatorul optează pentru simetriile structurale severe, repetabile obsesiv la toate nivelele. Așadar, uzează până la abuz de șablonul manicheist: Tom și Piers, alias Pratt și Van — arhitecții cu care frații se identifică — până a le folosi numele drept porecle; cuplurile antinomice în care se distribuie periodic moștenitorii Mosson — „norocosul” și, respectiv, „victimă”, care „răscumpără” cu viața reușitele celui dintii; Jackie Mosson — mama conformistă — și Marina Luzzi — prezumtiva nevastă anarhistă — care și-l dispută pe Hubert Mosson. Într-un plan mai abstract, ordinea domestică și terorismul de care sint ispițiți Ralph și Magda; ierarhia inflexibilă a Regelui Soare și neliniștea insurgentă a lui Lully; în fine, pendularea dramatică a artistului — în speță Piers Mosson — între alternativele, egal inacceptabile, ale ordinii opresive și libertății nihiliste. Într-un cuvânt, polarizarea ca rețetă universală a cărții.

ROMANUL poate fi abordat, din fericire, în chei diferite, rezervând atracții variate pentru cititorii de toate gusturile și categoriile. Latura sa anecdotică, deviată în final spre intriga polițistă, dimensiunea politică, păstrind ecouri ale ironiei swiftenice, asigură antrenul lecturii. (Contribuie la aceasta și talmăcirea alertă, plină de acuratețe, a Georgetei Pădureleanu. Aceleași traducătoare îi datorăm versiunea românească a unui roman timpuriu de Angus Wilson — *Atitudini anglo-saxone* — însoțită de o sinteză informativă, sobră și utilă, semnată de Mircea Pădureleanu).

O lume prădă flăcărilor mizează pe concordanța unor rețete scotite până nu de mult incompatibile: prețiozitatea cultă și senzaționalul; anecdota și digresiunea eseistică; fantezia neînfrinată și observația de moravuri; aluzia mitică și intriga polițistă etc. O strategie tehnică ce amintește prea bine de aplecarea recentă a prozei spre „ficțiunea căii de mijloc” (*Midfiction*), ca să fie cu totul străină de ea. Dacă pentru publicul larg, cartea se dovedește agreabilă (fermecătoare chiar), pentru cei interesați de mișcarea actuală a prozei, ea rămâne în primul rând simptomatică.

Monica Spiridon



Isabelle Huppert in *Une affaire de femmes* de Claude Chabrol.

Veneția '88 — Festivalul internațional al filmului

Laguna

S-A ÎNCHEIAT, acum câteva zile, a 45-a ediție a festivalului venețian. Ce anume a fost, ce a vrut să fie?

Selecția

SIMPLU, caiet-program al Mostrei se prezintă ca un volum de 400 de pagini! Din start, un sumar incitant. Autori de prestigiu ca John Schlesinger, Ermanno Olmi, Carlo Lizzani, Theo Angelopoulos, Claude Chabrol, Wojciech Has — în concurs; sau, în afara de concurs, Franco Zeffirelli, Martin Scorsese, Serghei Parudjanov, Otar Ioseliani, Joris Ivens. Alături de numele celebre, o avalanșă de nume noi, de regizori aflați la primul sau al doilea film. În total, 60 de titluri din cinematografiile lumii.

„Am văzut 300 de filme și am ales 60”, mărturisește directorul festivalului, distinsul critic Guglielmo Biraghi, autorul selecției. Nu e vorba de o selecție, în principiu, orientată în funcție de o tendință unilaterală; Mostra nu e un pat al lui Procrust; în afara atenției pentru un anumit echilibru geografic, nu a funcționat alt criteriu de selecție decît, firește, cel al gustului personal al criticului, cel al subiectivității sale dezinteresate. Sau interesate exclusiv de densitatea culturală a Mostrei.

A rezultat un program de o mare varietate, articulat în cinci secțiuni: o secțiune competitivă (22 de filme în premieră), o secțiune cu un caracter preponderent informativ (*Venezia Orizzonti* — 12 filme), o secțiune preponderent „deconectantă” (*Venezia Notte* — 11 filme), o secțiune a operelor prime sau secunde (Săptămîna critică — 9 filme), și, în fine, secțiunea Evenimentelor speciale — 8 titluri cu argumente de atracție ieșite din comun, de la *Mr. North*, filmul de debut al celui mai tinăr fiu al lui John Huston, Danny Huston, 26 de ani, cu un scenariu scris de propriul părinte, după romanul *Theophilus North*, de Thornton Wilder, cu mari actori — Lauren Bacall, Robert Mitchum, Harry Dean Stanton — care acceptă să joace în filmul juniorului numai din prietenie pentru marile dispărute..., pînă la Joris Ivens, documentaristul de mult intrat în istoria filmului, cîștigătorul „Leului de aur pentru carieră” al recente ediții, în program cu un original documentar despre China. Plin de vioiciune la cei 90 de ani ai săi, Ivens răspunde intrigat la urarea unui jurnalist de a mai face încă un film: „Dar de ce numai unul?!”

Tîrgul vedetelor

TABLA de materii e, în fond, mult mai vastă. Mostra înscamă nu numai zece zile de proiecții non-stop, pe firul unei omologate austerității și concentrări profesionale; ea implică și desfășurări carnavaliste de forțe, demne de „Moșii” lui nenea Iancu, „muzici-artiști-fotografii la minut-comedii”, și mai ales comediantii, și mai ales comediantii. Nu le rezistă nimeni: pînă și critici de o severitate notorie, ca Tullio Kezitch sau Giovanni Grazzini depun armele și își intitulează cronicile, la un film care nu i-a entuziasmat de fel, dar avînd-o ca protagonistă pe Ornella Muti dialogînd cu un computer (*Codice privato*, de Francesco Maselli, cu un motiv de inspirație din „La voix humaine”, de Cocteau, piesă după care a făcut, în '48, și Rosellini un film, *Amore*, cu Anna Magnani): „Ornella și computerul care trădează amorul sfîrșit!”, „Muti, cu un telefon, cucerește Veneția!”. Pe lângă Ornella Muti, „splendid animal cinematografic” cu ochi veridissimi, cum o complimenta un alt critic, preluînd o formulă a lui Hitchcock, în '88, la Lido, mare înghesuială de steluțe, cu cohortele lor de paparazzi tăcînd în ritm industrial, cu declarațiile lor epatante, cu gesturile lor simpatice: Adriano Celentano vîrsînd o găleată cu apă pe fereastră, în capul

urmăritorilor, Gina Lollobrigida descinzînd cu un vagon de valize după ea, Shirley MacLaine scotîndu-și, la începutul conferinței de presă, cerceii imenși, ca două stalactite, ca să-i așeze pe masă și ca să-și agățe înapoi (singură) la sfîrșit, Klaus Maria Brandauer zimbînd — mefistofelic — la afirmația unui gazetar cum că ar fi „cel mai mare actor din lume” („Cine știe, poate în niște țări din Africa să existe, necunoscuți, și alți actori, mai mari”), etc., etc., etc.

Ce semnificație s-ar putea extrage din acest capitol, care e de privit cu detașare, dar nu e de ignorat? Printre altele, poate și aceea că într-o lume a imaginii, a spectacolului, a mass-mediei, într-o lume nutrină (și nutrină-se din) marea bussiness al micului ecran, totul valorează ceva numai dacă, și cînd, se transformă în spectacol. Întră deci, cu bună știință, în vria publicitară și regizori-vedete, cum ar fi Zeffirelli, cu răbufniri de megalomanie: „Dacă n-aș fi fost eu și Scorsese despre ce s-ar fi vorbit la Mostra asta? Eu am făcut un film frumos, al lui Scorsese e o mizerie!”. Sau Sergio Leone, tatăl westernului-spaghetti, autorul faimosului *Pentru un pumn de dolari* și al mai recentului *A fost odată în America*, filmat în parte, cu De Niro, chiar aici, în saloanele hotelului Excelsior (așa cum, într-un alt hotel apropiat, Des Bains, a filmat *Visconti*, prin '70, *Moarte la Veneția*), un Sergio Leone acum în calitate de președinte de juriu, împărțind frenetic interviuri: urmează să facă un film pe care îl gîndește de zece ani, despre *Blacada Leningradului*, dar nu va fi un film de război („pe aclela Bondarciuk le face mult mai bine”), va fi o poveste de dragoste. A acceptat misia de președinte de juriu doar din cauza polemicii care au precedat inaugurarea Mostrei, vizînd scoaterea din program a unui „scandalos” film de Scorsese. „Absența mea ar fi fost luată drept un gest polemic. Or, eu sint pentru libertatea de expresie”, zice Leone.

Martin Scorsese, superstar

DACĂ un computer (altul decît „al Ornellei”) ar fi calculat care cuvînt a fost rostit și scris la Mostra de cele mai multe ori, rezultatul ar fi fost unul singur; înainte chiar și de substantivul comun „cinema”: numele propriu „Scorsese”. Cu *The Last Temptation of Christ*, după romanul lui Nikos Kazantzakis „Ultima ispită” („Kazantzakis a scris multe cărți bune, dar asta e una dintre cele mai slabe”, e de părere un ilustru compatriot al scriitorului, Angelopoulos). Soldat cu reacții violente de respingere după premiera mondială, din Statele Unite, filmul e acuzat și la Veneția, încă înainte de a fi apucat să-i sosească rotele, de „blasfemie”, amenințat cu sechestrul, supus examenului Tribunalului, inconjurat, înainte de vizionare, de tot felul de proteste și polemici, funcționînd, fără gres, ca o inegalabilă campanie publicitară în favoarea viitoarelor încasări pe care le va face în Italia. Tribunalul venețian din-du-i liberă trecere, filmul a rulat la Palazzo del Cinema așa cum era prevăzut în program, doar că „în stare de asediu”: cu un Scorsese care refuză să iasă din camera de hotel fără protecție armată, cu circulația întreruptă, cu mulțimea așteptînd neclintită afară, cu orele, „să se întimple ceva”, cu zeci de carabinieri călare și pe jos așteptînd același lucru. Nu s-a întîmplat nimic. Doar o tensiune nemăintîlnită, la Lido, de la ediția „contestată” din '68. Selecția filmului în program rezonază cu ceea ce președintele Biennalei, Paolo Portoghesi, numea „dreptul Mostrei de a prezenta opere dificile, chiar și controversate sau provocatoare”. Dar, dincolo de onorarea acestui drept, descoperi un punct „de minimă” într-o filmografie ca aceea a celebrului regizor american de origine italiană (46 de ani, *Mean Streets*,

*) Angus Wilson, *O lume prădă flăcărilor*, traducere și note de Georgeta Pădureleanu, Editura Univers, București, 1988.



Shirley MaLaine în *Madame Sousatzka* de John Schlesinger.



Elizabeth Taylor în *Tinărul Toscanini* de Franco Zeffirelli.

în stare de asediu

Alice nu mai locuiește aici, *Taxi Driver*, *New York, New York*, *Ultimul vals*, *Raging Bull*, *The Color of Money*. Un film care păcătuiește nu prin „blasfemie”, ci prin kitsch. Nu surprinde, cel puțin la nivelul unei „critici laice”, libertatea de a trata, oricât de neconvențional, o „temă sacră”; surprinde, cinematografic vorbind (exceptând câteva momente de un realism ardent, penetrant), distribuția neconvincătoare, avalanșa de locuri comune, de efecte și de clișee hollywoodiene. O parte a criticii italiene a făcut filmul lui Scorsese harea-parcea. O altă parte l-a oferit un premiu (probabil de consolare. Sau „pentru curaj”). La conferința de presă, cea mai populată din ultimii ani, regizorul, destul de abătut, deși dotat cu carabinierii de rigoare, a trebuit să răspundă, de la bun început, la întrebarea: de ce nu a păstrat filmul „a casa sa”?... Epitaful potrivit cazului Scorsese ar fi unul racinian: „Je n'ai mérité ni cet excès d'honneur, ni cette indignité”...

Lumea-spectacol își macină, neobosită, miturile.

Teme, stiluri, direcții

ODATA consumat, scandalul Scorsese s-o topit ca orice foc de artificii. Adevăratul „asediu” al Mostrei, cel durabil, e „asediu cultural”. Cele 60 de filme din program au configurat o hartă de o diversitate fascinantă: cinematograful de meditație și cinematograful de agitație, efuziv și liric și analize documentare, evaziuni în fantastic și intruziuni în realitatea neprelucrată, trecut, prezent, viitor, istorie și sociologie, politică și senzualitate, miracolul naturii și miracolul tehnologic, revoltă și adaptare, viață personală și viață planetară, „dificultatea de a trăi”, văzută de pe versantul tragic și de pe versantul umoristic... — totul de filmare! Un cinematograful căruia, se pare, nimic din ceea ce este omenească nu-i e străin. O raportare labirintică la momente de adevăr crucial din experiența istorică a unui popor (Vietnam, Nicaragua, Senegal), dar și la valențele aparent cele mai banale ale cotidianului, dar și la elementele ale cronicii de senzație (de tipul meciului Juventus — Liverpool, de la Bruxelles, 1985, era noastră, soldat cu 39 de morți)... O amplă paletă de scriituri — de la un cinema direct, cu montaj strins, în interiorul secvenței, până la un fastuos balet al camerei, cu „solo-uri” pentru dolly, cu lungi planuri-secvență; de la un cinema în rigurosul stil clasic, până la un cinema al „curiozităților experimentale” (muzică, plastică, „sinestezie”, în absența cuvintului). Dar, semnificativ, tocmai el, cuvintul, în forma lui de „superiorizare” — literatura —, figurează în structura celor mai multe filme din festival. Majoritatea scenariilor se leagă, cel puțin în punctul de pornire, de numele cite unui scriitor mai mult sau mai puțin cunoscut (de la Dickens, Cehov, Zweig, Márquez, până la un „Prix Goncourt” ca Frederick Tristan). Acest apel la literatură, mai masiv decât în orice altă ediție a Mostrei, departe de a apărea ca un semn de „criză de inspirație” al unei arte, sugerează interesul crescând pentru substanța, complexitatea și suplețea intelectuală a dramaturgiei de film, depășirea unui anumit „complex de independență”, al unei „arte fără muză”, sau cu o muză „minoră”, un câștig în libertatea de mișcare și în siguranța conștiinței de sine a cinematografului. Un cinematograful în creștere și care mai are multe de spus, definește peisajul directorului Mostrei; un cinema în care criza, dacă există o criză, ține nu de autori, ci de distribuitori și de „săli”.

Dată fiind tendința generală de „pulverizare” a producătorului unic, de proliferare a sistemului coproducțiilor, e tot mai dificil de fixat pavilionul național sub

care se prezintă un film multinational. Spre exemplu, *Un om foarte bătrân cu aripi enorme*, de argentinianul Fernando Birri, după columbianul Márquez va fi prezentat sub pavilion... cubanez. Se deucează mai clar, în peisajul Mostrei, mai degrabă cinematografiile continentale sau subcontinentale: cinematograful latino-american (al inspirației baroce, al realismului magic, dar și acela al unei foarte directe implicări politice, legat de promițătorul nume al unui tinăr brazilian la ora debutului: Rodolfo Brandao); cinematograful african (programatic „de altitudine”, anticolonialist, antirăzboinic, recuperând spectaculos rămășițele în urmă ale istoriei filmului african); cinematograful australian (reprezentat printr-un ofensiv cinema al cruzimii; tinărul John Hillcoat și obsesia vinovățiilor sociale colective, în privința marginalilor, a criminalității a *Fantomelor morții civile*, cum sună titlul filmului). Cinematograful european propune mostre reprezentative mai ales pentru filmul sovietic (trei titluri, două debuturi și un Ali Ciamraev), pentru filmul britanic (un debut de forță, pe filiația Ivory, Losey: Andrew Birkin, cu *Burning Secret*), și, pentru filmul italian, — 13 titluri. Edificațiile pentru ceea ce criticii locului semnalizează drept o „rupere a contactului filmului italian cu realitatea italiană” (o excepție — nu lipsită de interes, *Invizibilii*, de Pasquale Squitieri, încercarea de ilustrare a unui fenomen italian al anilor '70, teroristii auto-intitulați „brigăzile roșii”). Fuga de prezent a filmelor e explicată, parțial, de aceeași critică, ca o fugă de prezent a gustului public, amator nu de „realitate”, ci de deconectare. Într-adevăr, cel mai cald succes de public al mostrei i-a revenit unei comedii sofisticate spaniole — *Femei în pragul unei crize de nervi*, de Pedro Almodovar. Simplificând la maximum complicata problemă a „genului ușor”, se poate spune, totuși, în esență, că asistăm la o reevaluare a noțiunii de divertisment cinematografic, la un acces inedit, către un sens superior, pe care i-l descoperă, tot mai explicit, critica. Și, într-adevăr, unor filme grave și fade în prețiozitatea lor, incluse în concurs (*Claroebur*, al catalanului Camino, *Tribunalele lui Balthasar Kober*, al polonezului Wojciech Has) le-ar fi fost, categoric, de preferat alte titluri, incluse în alte secțiuni, chiar și un pur film de divertisment, produs de Spielberg, *Cine l-a băgat la apă pe Roger Rabbit*, de Robert Zemeckis, reunind actori și desene animate cu o perfecțiune care va face dată în istoria filmului, o fabulă a toleranței surizătoare ca secret al norocului sau măcar al supraviețuirii... Dat fiind că „se cer” n-ar fi deloc excludibile, sfârșitul secolului cinematografic (în echilibru cu începutul), să marcheze o epocă a „marilor comedii vorbite”.

Dezamăgiri și revelații

DEZAMĂGIRILE: autori consacrați, prezentându-se mult sub propriul nivel, lăsându-ți o senzație amară de profil expresiv de pe care a fugit harul și tinerețea, lăsând loc doar pentru rutină. Contrariind „indicele de așteptare” au apărut și Paradjanov (cu un film scaldat în

manierism, *Asik Kerib*, înspirat din legende caucaziene de dragoste și cruzime), și Schlesinger (cu *Madame Sousatzka*, bine condus și bine interpretat, dar rămânând, în fond, un confortabil film de duzină), și Zeffirelli (cu *Tinărul Toscanini*, de un romantism convențional, un film fluiert la festival fără milă, în ciuda naturaleții interpretului principal și în ciuda unei Liz Taylor incredibile de „restaurată”).

Revelațiile: marile surprize ale ediției, doi regizori figurând în Săptămâna critică (distinși, ex aequo, cu premiul Fipresci), dar care ar fi reprezentat o concurență redutabilă și în secțiunea competitivă. Britanicul Mike Leigh (n. 1943, aflat la al doilea film, la o distanță de 17 ani de la primul, ani înghițiți de platourile t.v.), autorul unui Umberto D londonez, *High Hopes*, impregnat de „umor englezesc”, de satiră, de nostalgie și disperare.

Cealaltă mare revelație a Mostrei: sovieticul Vasili Piciul (n. 1961), cu un film de debut — *Micuța Vera*, o lovitură de maestru. Timbrul unui nou „free cinema”. Filmul unei generații. Maeștrii declarați ai tinărului regizor: Tarkovski, Sukușin, Gleb Panfilov. De o autenticitate șocantă, de o sinceritate aproape furi-bundă, cu zăgăzuirii și dezăgăzuirii de cinism și sentimentalism, filmul propulsează „portretul unei familii de provincie” în zona adevărilor generale, a valabilității universale.

Palmaresul

LEUL DE AUR: Ermanno Olmi, pentru *Legenda sfintului bețiv*, ecranizare a romanului, de la 1939, al lui Joseph Roth. Un monolog în imagini, plasat la frontierele unui subtil fantastic social, tipic cinema-ului lui Olmi. Povestea-pretext a unui alcoolic siguratic, cu suflet pur și transparent, cu mențiunea „expulzat” pe un pașaport care nu-i mai dă dreptul să rămână la Paris ca să doarmă fără acoperiș și fără lege, acoperit de ziare, sub podurile Senei, dar el nu pleacă, are obsesia unei datorii pe care trebuie să o plătească unei halucinante „sfinte Tereza”, și pe care nu va ajunge s-o plătească, pentru că, în final, moare. Dincolo de magia unui cinema de unic rafinament sugestiv (ca mai întotdeauna, Olmi își este și propriul monteur), filmul mi s-a părut prea insistent și artificial „mistic”, prea limitativ „eclesiastic”. Un Olmi în cheie minoră. Superior Leului de aur apare cel de argint: un mare autor al filmului grec, Theo Angelopoulos, și un *Peisaj cu zăpadă*. Doi copii, o fată cu frătiorul ei fug de acasă ca să-și caute tatăl — inexistent — despre care mama le-a spus că ar fi „în Germania”. Într-un

stil plin de profunzime și intensitate emoțională, într-o ritmică savant rarefiată, cu imaginile mereu aureolate de misterul poeziei, Angelopoulos face din povestea celor doi copii străbătând o lume de o tristețe răvășitoare — un film-vis („toate filmele sint vise, dar coborite din realitate”, spune), o splendidă parabolă a unei călătorii inițiatice, a unor suflete simple descoperind binele și răul, adevărul și minciuna, iubirea și singurătatea, în căutarea unui „sens” pentru care să merite să trăiască sau să moară.

Marele premiu special al juriului, un titlu de excepție al cinematografului senegalez: *Cimpul de la Thiaryoye*, de Ousmane Sembène și Thierno Faty Sow, un film clasic, de război, despre un episod tragic, de la 1944 din istoria Senegalului (masacrarea, de către armata franceză colonială, a soldaților africani din tabăra de la Thiaryoye, proaspăt întorși de pe frontul european, unde luptaseră alături de... „dulcea Franță”).

Cupa Volpi, pentru cea mai bună interpretare feminină, ex aequo: Isabelle Huppert (amestec de frăgezime, suavitate și ignoranță în portretizarea unei tinere femei condamnate la moarte în Franța marelui Pétain, în filmul lui Chabrol *Une affaire de femmes*). Și Shirley MaLaine într-un rol de compoziție în *Madame Sousatzka*, de Schlesinger, o bătrnică profesoară de pian, tiranică și excentrică, exaltată și acru, dar, peste toate, de o înfinită generozitate. Și, tot ex aequo, Cupa pentru cea mai bună interpretare masculină, doi actori într-un dialog de un farmec scâpător: Don Ameche și Joe Mantegna, (pseudo) gangsteri în Chicago-ul unei comedii de actualitate, lirice, dar cultivând, paradoxal, umorul negru (*Things Change*, de David Mamet).

Bilanț 45

ASADAR, cel mai vechi festival de film al lumii își continuă drumul. Așa cum declara, în repetate rânduri, cu senin orgoliu, Guglielmo Biraghi. Mostra venețiană, departe de specificul de „mare piață” al Cannes-ului, sau de „climatul politico-diplomatic particular al Berlinalei”, are înțelepciunea de a nu intra în concurență decât cu ea însăși, cu ambițiile propriului ei program cultural, concretizat fericit și în recenta ediție (fără îndoială, până în prezent, cea mai densă a anilor '80). Tonele de material documentar puse la dispoziția celor peste 1700 de ziariști acreditați, din 43 de țări, colocoile din cadrul festivalului, prilejuite de Anul european al cinematografului și televiziunii, proiectile dedicate imaginii electronice, retrospectiva Pier Paolo Pasolini (24 de titluri), dar mai ales suma — sau produsul — celor 60 de filme reflectate în oglinda venețiană, exprimă nivelul ridicat al unei selecții, și, prin ea, mesajul stenic al unei arte, fie ea și cea de a șaptea.

O artă vie, plină de resurse și vigoare. O Mostră egală, din nou, cu unul dintre cele mai importante evenimente ale vieții culturale internaționale.

Eugenia Vodă



Faye Dunaway și Klaus Maria Brandauer în *Burning Secret* de Andrew Birkin



„Picture peace“

● Organizație creată în octombrie 1987 în Statele Unite, „Picture peace“ este un intermediar între artiștii plastici americani atașați idealurilor păcii pe care le ilustrează în operele lor, și colecționarii de artă. Ea popularizează lucrările celor mai cunoscuți artiști pe plan internațional, elaborează și difuzează materiale didactice, contribuie la educația în spiritul devotamentului față de pace, organizează expoziții itinerante, pregătește videoclipuri cu mari măștri ai artei. Andrea Smith, artistă de renume care trăiește în Hawaii, a expus, cu sprijinul lui „Picture peace“, 24 de pinze într-o sală din fața clădirii O.N.U. Printre ele, și acest tablou pe care l-a intitulat **O viziune a păcii generale**, care a fost achiziționat rapid împreună cu alte lucrări ale pictoriței.

● În preajma împlinirii vârstei de 85 de ani, actrița Claudette Colbert a primit, în cadrul Festivalului filmului american de la Deauville, însemnele legiunii de onoare franceze și gradul de comandor. După primirea distincției, actrița a mărturisit unul corespondent al Agenției E.F.E. că unul din momentele mari ale carierei sale a fost cel în care a turnat filmul **It happened one night**. (S-a întâmplat într-o noapte), realizat de Frank Capra în 1934, în care l-a avut ca partener pe Clark Gable.

Gert Froebe

● A încetat din viață, la vârsta de 75 de ani, actorul german Gert Froebe, interpretul unor roluri de mare succes în pelicule de notorietate ca **Arde Parisul**, **Acți sameni minunați și mașinile lor zburătoare** și multe altele. El a fost distins în 1961 cu premiul „Ernest Lubitsch“ al Asociației criticilor cinematografici din Berlinul occidental și a obținut în 1973 Marea Cruce a meritului civil în R.F.G.

Claudette Colbert — 85

● În preajma împlinirii vârstei de 85 de ani, actrița Claudette Colbert a primit, în cadrul Festivalului filmului american de la Deauville, însemnele legiunii de onoare franceze și gradul de comandor. După primirea distincției, actrița a mărturisit unul corespondent al Agenției E.F.E. că unul din momentele mari ale carierei sale a fost cel în care a turnat filmul **It happened one night**. (S-a întâmplat într-o noapte), realizat de Frank Capra în 1934, în care l-a avut ca partener pe Clark Gable.

„Scrisoarea“



● Regizoarea sovietică Kira Muratova a realizat un film după nuvela lui Somerset Maugham, **Scrisoarea**. Interpreta principală este actrița Natalia Leble (în imagine); operator al filmului este Iuri Mülgauf.

Din lirica turcă

Fazıl Hüsnü Dağlarca

Pe malurile Kizilirmakului

Frăgioare, nu e ce mi-ai povestit
Tărîmul ce-l cuprinzi în cerc, nu-i acel tărîm.
În Anatolia
Du-te neștiut cu un camion ori car cu boi
Calea nu e lungă pin-acolo.

Brazii iată sint uscați, plopii — doar din loc în loc,
Dealurile-acoperite de jale nu-ți mai par golașe.
Dup-o iarnă lungă, de șapte luni
N-au înverzit frunze
Ci viața din oameni a înmugurit.

De trei veacuri te-ospătezi la masa ce-ți așterne
Anatolia

Ești puternic, forța însă nu-i un drept al tău,
Într-o lume bintuită de nevoi
Și nici anotimpurile nu mai au căldură, apele-au secat
Iar griul, nu-i spicul rămas de la urmașii lui Selçuk.

Întrebare — piatră

În apus de soare munții sint mai înalți
Aștern
Tăcerea toată
Pe pămînt.
De ce spui că mortului îi e frig
Ai dormit vreodată somnul morții ?

Frunza îți stabilește
Taina întunericului din pădure
Ți-e trupul în nemîșcare
Și mut în fața frumuseții neasemuite a nopții.
Cum poți să știi tu visul frunzei
Ai dormit vreodată somnul morții ?

Umbrele-au fost așternute de vînturi
Apele
Păsările-au trecut pe tărîmurile tale
Pustiu e drumul satului
Iubirile-ți sint mai îndepărtate acum.
Ai dormit vreodată somnul morții ?

Frumos

Care este mai frumoasă, bezna sau lumina
Somnu-i mai frumos ori gîndul ?
Unde-s pietrele mai albe decît neoua
Și unde oamenii se iubesc, se iubesc ?

Mai frumos e oare frigul ori căldura-i mai frumoasă
Și care seamănă mai mult cu iubirea ?
Dorul tău cui să-l șoptești ?
Doar frunzelor sau poate ploilor.

Care este mai frumoasă decît animalele hăituite sau
apele ce curg
Violența ori blîndețea ?
Decît ființa care plămădește ființă
Pentru dorința de-a trăi.

În românește de

Vasile Smărăndescu și Zoe Pavel

Turneu



● Trupa Teatrului Kirov din Leningrad se află în turneu la Londra. În afara spectacolelor, balerini și componenți ai trupei, în frunte cu Olga Likovskaia și Evgheni Nev, au fost invitați la școala de balet de la Islington pentru a participa la cursuri. În imagine — Olga Likovskaia și Evgheni Nev împreună cu talentata speranță a școlii, în vîrstă de șapte ani, Hannah Civley.

Aventurile lui Svejk — serial

● În studioul praghez „Jiri Trinka“ s-a terminat de curînd realizarea coproducției cehoslovaco-vest-germane **Aventurile bravului soldat Svejk**. Filmul este un serial, în zece episoade, cu păpuși. A fost nevoie de confecționarea a 200 de „actori“, pentru a da viață eroilor romanului lui Jaroslav Hašek.

Aur și platină

● În prima parte a acestui an s-a editat în Franța un disc cu cele mai frumoase și cunoscute șansonete interpretate de Edith Piaf. Un șiert de secol după moartea interpretei, discul a primit, pentru vînzarea a peste 100 000 exemplare, premiul Discul de aur, apoi Discul de platină pentru 300 000 exemplare, fiind în fruntea clasamentului, alături de grupul Pink Floyd.

André BRUNELIN:

GABIN

De la adolescență la debut (II)



Cu prima soție, Gaby Basset, în primul său film, **Fiecare cu norocul lui** (1930)

În timp ce tatăl meu își interpreta pe scenă rolul, eu îl observam din culise. Îmi venea greu să pricep ce făcea el acolo, în mijlocul unei lumi atât de artificiale pe care nici că o puteam înțelege. Eram mult prea îmbibat, instinctiv, de realitățile trăite pînă atunci la Mérieux — ele îmi influențau, în chip firesc, gesturile, felul de a gândi și de a mă comporta — pentru ca teatrul să nu mă respingă pînă la senzația de rău fizic. Îl socoteam o imensă minciună.

Un personaj spunea, de pildă: Scumpa mea, pune-ți haina de blană, afară ninge!... Iar eu vedeam cum un mașinist a-runca de sus, cu pumnul, un soi de produs asemănător cu zăpada. Care, evident, nu era zăpadă...

Ceea ce mă descumpăna și mai mult era satisfacția tatei, cînd ieșea din scenă în aplauzele publicului.

— Auzi? Pe mine mă aplaudă! îmi zicea el.

Bucuria și mindria lui, pe care le-ar fi vrut împărtășite, mă lăsau rece. În ochii mei, un mecanic de locomotivă care își conducea trenul — cu viteză și în timp util — de la o gară la alta, avea merite mult mai mari. Și nu am auzit niciodată zicîndu-se că l-ar fi aplaudat călătorii.

În teatru, totul mi se părea a fi trișare. Eu însumi trișasem în ziua obținerii certificatului de studii, de vreme ce copiasem, trăgînd cu ochiul peste umărul colegului Maurice Gross. Mă socotisem, probabil, istet. Dar nu-mi amintesc să fi încercat mindrie nici cît negru sub unghie.

INTRE cincisprezece și optsprezece ani, timp în care Jean și-a împlinit anevoioasa ucenicie, muncind din greu cînd într-o parte, cînd într-alta — raporturile cu tatăl său, nu o dată încordate, se mlădiau doar cînd tinărul părăsea domiciliul părintesc, pentru a se duce să locuiască la sora Madeleine ori la mătușa Louise. Pe la începutul anilor '20, avusesse loc chiar o ruptură între tată și fiu. Întrebîndu-l pe ce anume se întemeiasse ea, Jean mi-a repetat:

— Vroia să fac teatru; ca el. Eu nu.

Nu demult, în cursul unor convorbiri purtate cu nepotul său Guy Ferrier și cu nepoata Nicole Klotz (mărturiile lor concordă), am descoperit că neînțelegerile dintre Jean și tatăl său nu porniseră de la problema meseriei, ci de la un alt temei mult mai profund. Am mai amintit — și voi reveni asupra acestui punct esențial al personalității sale, privind marea lui sensibilitate — de extravaganta pudoare a lui Jean, de îndată ce sentimentele pe care urma să le exprime atingeau zonele mult prea intime ale ființei sale, zone în care continuau să fie prezenți cei dragi lui. Pudorii acesteia i se adăuga uneori, pe alt plan, latura „gentleman“, ori de cite ori era vorba de legături, mai mult sau mai puțin importante, avute de-a lungul vieții cu unele femei. Discreția lui însemna comportare elegantă față de ele, bineînțeles. Dar, după căsătorie, i se adăuga acestei dis-

creții un sentiment de respect față de cea care îi devenise soție; sentiment răsfrint apoi și asupra copiilor săi.

...La moartea Hélènei, mama lui Jean, Ferdinand trecuse doar cu puțin peste cincizeci de ani. De o mare vitalitate, el știa să întrețină o conversație plăcută, chiar scilipitoare. Nu degeaba era poreclit în teatru „frumosul Gabin“. Încă în puterea vîrstei, el simțea nevoia să placă, să fie iubit, să trăiască. Tocmai acest lucru nu l-a acceptat Jean. Adolescențul nu tolera prezența altei femei în preajma tatălui. I se părea că l-ar fi trădată mama — față de care, copil fiind, manifestase destul de puțină afecțiune; cel puțin, aparent. Așadar, ca și în teatru, tatăl său „trișa“. Iar de data aceasta, „trișarea“ îi atîngea în adîncul sufletului ceva ce se asemăna, dacă nu cu remușcarea, cel puțin cu regretul că nu își iubise, ori nu își înțelesese mai bine mama, care — odată cu trecerea anilor — ocupa un loc tot mai mare în amintirea lui.

Pe de altă parte, Ferdinand găsea insuportabilă privirea aceea a fiului ce părea să-l judece. Cum insuportabilă era, pentru Jean, existența „celeilalte“. A celei sau celor care luau locul mamei sale.

Jean se ducea să-și ascundă mîhnirea, pînă în miez de noapte, pe străzile cartierului Montmartre. Loc nu tocmai potrivit pentru buna educație a unui adolescent. De aceea, astăzi, mai bine ca oricînd, înțeleg ce anume vroia să-mi spună cînd, pe un ton dur, mărturisea:

— Dacă la cincisprezece, șaisprezece ani n-am devenit o lichea, asta mi se datorază numai mie. Nimănui altcuiva decît mie!...

Severă judecată la adresa tatălui. Pe-atunci, nu-l înțelesesem cauza, cu atîta grijă tănuită. O puteam doar apropia de cealaltă reflecție privitoare la amîndoi părinții, cînd venea vorba de copilărie:

— Eu nu am fost crescut... M-am crescut singur...

Destăinuirile și mărturiile acestea nu sint decît părelnic contradictorii; dar ele pun în lumină extrema sensibilitate a lui Jean adolescentul, permanența acestei sensibilități în personalitatea bărbatului de mai tîrziu, precum și fidelitatea fundamentală — dincolo de muștrări și regrete — a simțămîntelor purtate mamei și tatălui.

În orice caz, este limpede că în Xanadoul afectiv și tainic al lui Jean, se iveau **No Trespassing-uri** nu totdeauna lesne de trecut*).

Pot spune că, în general, am fost martorul acerbilor sale exigențe privind moralitatea raporturilor interumane. Îmi amintesc, spre exemplu, de un regizor care, în timpul unei turnări, a avut de înfruntat minile lui Jean în ziua în care acesta aflase că una dintre actrițe era „prietena“ aceluia. Cînd l-am spus că asta nu-l privește, Jean mi-a întors-o, încludând de reflecția mea:

— Pe nevastă-sa o primesc la mine, la masă!

Asemenea reacție m-a dus cu gîndul la moralizatoarele și fără de replică sentințe ale bunicului său, pavagiul.

Iată încă un exemplu, la fel de grăitor: arătîndu-mi într-o zi uimirea față de marea stimă pe care Jean l-o purta lui Fernandel (il socoteam firi diferite), stimă care depășea cadrul profesional, Jean mi-a explicat:

„Fernand s-a însurat cînd era necunoscut și în mizerie. Totuși, în pofida multor tentații pe care meseria aceasta le putea oferi unui bărbat atît de celebru ca el, Fernand a rămas credincios iubirii sale din tinerețe, a întemeiat o familie foarte unită, pe care a știut-o apăra și ocroti de toate capcanele vieții! Și-atunci, nu merită să-ți scoți, în fața lui, pălăria?“

Am simțit, în clipa aceea, că în sufletul lui Jean dănuia o umbră de regret — de a nu fi făcut la fel, de a se fi hotărît tîrziu să urmeze același drum...

Traducere și adaptare de
Elsa Grozea

* În **Citizen Kane** („Cetățeanul Kane“) al lui Orson Welles, „Xanadoul“ este numele fabuloasei proprietăți a eroului, în care acesta a îngrămădit cele mai secrete amintiri ale vieții sale. La sfîrșitul filmului, ni se arată un panou așezat chiar la intrare: „No Trespassing“ (Interzis a se intra). N. A.

MONTPELLIER — istorie și creație

MONTPELLIER — vechiul Monspestelario — este menționat în documente pentru întâia dată în 965, fapt pentru care în 1985 și-a sărbătorit cu strălucire un mileniu de civilizație și cultură. Situat la întretăierea marilor drumuri — cel al sării și cel al pelerinilor din nordul Europei, călătorind spre Saint-Jacques-de-Compostelle — noul oraș s-a impus ca un activ centru comercial.

Montpellier a avut, așadar, un ev-mediu înfloritor, printre primii conducători remarcându-se cel din familia Guilhem, în timpul căruia cunoaște o adevărată *virștă de aur*. *Charta* din 1204 demonstrează o adevărată democrație: consuliul cirmuitorilor erau aleși de popor din popor. La acea dată, Universitatea din Montpellier era vestită mult în afara granițelor; despre știința medicinei se vorbea încă din 1137 iar despre cea a dreptului din 1160! Este, pe rind, sub stăpînire franceză, spaniolă și, din nou și definitiv franceză; suferă rigorile *Războiului de 100 de ani*, după care, ministrul de finanțe (le Grand Argentier) al lui Charles VII reușește să întemeieze aici un mare centru economic: comerț cu întreaga Mediterană. În timpul războaielor religioase ajunge reședința protestanților, fiind teatrul unor confruntări violente, al unor evenimente tragice. Dar, parcă în replică, domnia lui Henri IV înzestrea orașul cu o splendidă grădină botanică — *Jardin des Plantes* —, prima din Franța, cunoscută mai apoi în întreaga lume.

Cu secolul al XVII-lea asistăm și aici la o rapidă afirmare a burgheziei, la îmbogățirea acesteia; Montpellier devine capitala regiunii Provence, fiind înzestrat cu impunătoare clădiri publice și administrative (unele existind pînă azi), cu o promenadă regală — le Peyrou —; se organizează Trezoreria și Bursa și, legat de prestigiul Universității, se înființează Academia.

În secolul al XIX-lea locul manufacturilor în economia din Languedoc (cuvîntul provine din prescurtarea expresiei: *Langue de Occitanie* — vechea denumire a regiunii Provence — deci: *Langue-d'Oc*) a fost luat de cultura viței de vie, care a dezvoltat un intens comerț cu vinuri și derivatele acestuia; ca urmare, s-a impus o puternică rețea de bănci și societăți bancare, stimulînd un comerț plurivalent. După cel de-al doilea război mondial și mai ales în ultimele decenii, Montpellier cunoaște o excepțională explozie urbanistică, situație care face din el o impunătoare capitală a regiunii istorico-administrative Languedoc-Roussillon, înscriindu-l printre cele mai dinamice așezări din bazinul mediteranean.

AM reținut cele câteva date de ordin istoric, notate mai sus, despre Montpellier în timp, din discuțiile amicale ce le-am avut acolo cu binecunoscutul scriitor Jean Joubert, profesor la amintita universitate. Și intrucît istoria politică este reflectată de cele mai multe ori în cea culturală, sau cel puțin ajutată de aceasta, mi-a făcut o reală plăcere ca unele evenimente, prin eroii acestora, să le aflui în antologia *Montpellier, mille ans de littérature*, editată de prestigioasa revistă „Entailles” — director Philippe Nadal —, cu concursul Oficiului regional pentru Cultură Languedoc-Roussillon și al Comitetului de sărbătorire a orașului milenar.

Așa cum reiese din această elegantă antologie, istoria literară începe aici cu trubadurii: Rambaut d'Orange (1147—1173), cel care primul a auzit legenda *Tristan și Isolda*, Peire Cardenal, Raymond Lull (1235—1315) supranumit „doctorul iluminat”, care a lăsat o *Ars Magna* și un poem celebru: *Blanquerna*. Ceva mai târziu, Petrarca a studiat aici dreptul; în biblioteca Facultății de medicină am avut bucuria să văd un magnific manuscris al „Rime”-lor sale, însoțit de profilul — desen — al marelui poet. Rabelais a înnobilit, și el, acest oraș, în care s-a format ca medic și umanist, unde a fost apoi profesor și unde, în preajma anilor 1540, a scris *Gargantua și Pantagruel*. La fel, Michel de Nostredame (Nostradamus) și-a lăsat semnătura în Cartea matricolă a Facultății de medicină (1530); ilustrîndu-se, mai apoi, în astrologie, el și-a publicat aici faimoasele *Centuries*, între anii 1555—1558. Au mai respirat aerul înmiresmat de aici: Buffon (care a avut cuvînt de laudă pentru *Jardin des Plantes*), J.J. Rousseau, Chateaubriand, Stendhal, Michelet, Merimée, Hugo, Verlain, Taine, Auguste Comte, André Gide — toți aceștia și alții, lăsînd pagini memorabile despre Montpellier.

Cel care însă a marcat cu personalitatea-i istoria culturală a sudului francez este Frédéric Mistral, viitorul laureat al Premiului Nobel, inițiatorul *mișcării félibrige* (1854), care își propunea să restituie dialectului *occitan* rangul de limbă literară și, mai ales, poetică. În acest context de trezire a conștiinței culturale și etnice de aici se înscrie cîștigarea de Vasile Alecsandri a marelui premiu al latinității cu admirabila poemă „Gînta Latină”. S-a sperat atunci în constituirea unui *Empire du Soleil*, într-o *Sfîntă alianță mediteraneană* de la Nisa la Perpignan!... În mai 1878, Mistral a rostit de pe terasa Peyrou, din Montpellier, celebrul său imn: „.....Ridică-te, rasă latină, / Înaltă fruntea-ți către soare [...]”. Această mișcare a avut un ecou considerabil, literatura în limba occitană constituindu-se ca o realitate, fiind cu opere alese pînă în zilele noastre, stimulată fiind și de înființarea aici a Institutului de Studii Occitane.

ANTOLOGIA *Montpellier, mille ans de littérature* aduce pînă la zi istoria culturală din această zonă spirituală a Franței, bogată în date și semnificații. Ne vom mulțumi, din lipsă de spațiu, a nota câteva dintre numele prețuite în țară, unele și peste hotare. De altfel, creația literară de aici se impune printr-o tendință acut novatoare, atît în poezie cit și în proză.

Dintre cei care, în prima parte a secolului nostru, au onorat în mod strălucit orașul Montpellier sînt: Paul Valéry, al cărui nume stă pe frontispiciul renumitei universități, și Valéry Larbaud. Alți trei scriitori care au îmbogățit patrimoniul literar, nu de mult dispăruți, se numesc: Jeanne Galzy, Joseph Delteil, Gaston Baissette.



Edificii în noul cartier „Antigona”

Referindu-ne la cel care implinesc în prezent destinul literaturii din această zonă, trebuie remarcată, la majoritatea, marea deschidere spre tainele naturii umane, spre descifrarea acestora: Jean Joubert, Michel Henry, Max Rouquette, Hank Breuker, Roger Laporte; în același timp, abordarea poeziei lucrurilor, a dreptului la poezie al acestora: F.-J. Temple, Pierre Caminade, Marcel Seguiet, Philippe Nadal, Roger Rudigoz; la fel aprofundarea unui anumit ton filosofic în interpretarea fenomenelor lumii de azi: Robert Lafont, Jean-Louis Terrade, Ronald Pecout, René Eseudie, Michel Crespy. Mai trebuie subliniat că — atît cit se face! — critica literară așează creația din sud în rîndul itil al literaturii franceze. De altfel, un important număr de premii — Mallarmé, Renaudot, France-Culture, Femina, Osson etc. — acordate unor scriitori din Languedoc reconfirmă calitatea superioară a literaturii de aici.

Fără-ndoială, Montpellier se numără printre cele mai interesante și frumoase orașe ale Franței și Mediteranei, avînd totodată avantajul de-a fi un efervescent centru cultural-artistic, de învătămînt (cca. 50.000 studenți autohtoni și străini), de cercetări științifice, cu o industrie înfloritoare. Ceea ce îl caracterizează, însă, acum la intrarea în al treilea mileniu, este, așa cum spuneam, excepționala explozie urbanistică. Un oraș care își păstrează toate argumentele istorice și arhitecturale din secolul pe care i-a parcurs, dar care face loc în mod generos *noului* spre o armonioasă conviețuire cu *vechiul*, are numai de cîștigat în fața prezentului și a viitorului. Numai așa istoria nu se întrerupe, ci rămîne gînd și faptă perpetuă și vis în piatra eternității, probînd puterea de creație a unui popor.

Aceste idei au guvernat la Montpellier, în 1978, rezolvarea acutelor probleme a locuințelor, cînd s-a hotărît ca, pe niște terenuri militare — 35 ha — din apropierea vechiului centru al orașului să se ridice un cartier nou. Este meritul primarului Georges Frêche — socialist —, om energic și de inițiativă, dornic pe care i-a parcurs, dar care face loc în mod generos *noului* spre o armonioasă conviețuire cu *vechiul*, are numai de cîștigat în fața prezentului și a viitorului. Numai așa istoria nu se întrerupe, ci rămîne gînd și faptă perpetuă și vis în piatra eternității, probînd puterea de creație a unui popor.

ET în Arcadia ego! Da, și eu am fost la Montpellier! Am văzut orașul secolelor trecute cu minunile sale, am văzut noul oraș înălțîndu-se frumos ca un steag al luminii și am luat parte la *Spec-tacolul Cărții* — „*Comédie du Livre*” — din Place de la Comédie, în centrul orașului vechi, la care participă anual o sută de scriitori francezi și străini. Cu acest prilej, au loc întîlniri și dezbateri pe diverse teme, lecturi publice, „premiere” ale unor noi tipărituri, în prezența reprezentanților unor instituții culturale de prestigiu — Académie Goncourt, Académie Mallarmé etc. Anul acesta în miezul dezbaterilor a fost tema: „Situația criticii literare” la care au participat peste douăzeci de referenți. A avut loc, de asemenea, un spectacol de animație puțin obișnuit, intitulat „Voiajul în literatură”. O adevărată sărbătoare a cărții care prilejuiește o excelentă propagandă a literaturii contemporane în rîndul cititorilor, care întărește și leagă noi prietenii literare. Am cunoscut cu această ocazie, prin intermediul amicului meu Jean Joubert, pe scriitorii F.-J. Temple, Pierre Oster, Jacques Réda, Gil Jouanard — director la *Maison du Livre et des Ecrivains* din Montpellier și, bineînțeles, pe Philippe Nadal — directorul prestigioasei reviste „Entailles”. *Comédie du Livre*, alături de alte manifestări de aceeași amploare (*le Festival International de Radio-France*, *le Festival International de Danse*), conferă orașului Montpellier măsura luminos-intelectuală contemporană, subliniindu-i grija pentru scriitorii și faptele acestora. Ne face plăcere să subliniem că municipalitatea, în frunte cu omul de gust ales, primarul Georges Frêche și consilierii săi, se ocupă direct, cu dăruire și pricepere, de buna reușită a acestor impunătoare manifestări culturale.

Sînt aceste rînduri un semn al prețurii pentru Montpellier și oamenii săi dintotdeauna.

Radu Cârnecki

Prezente românești

S.U.A.

● În volumul IV, 1987, al prestigioasei publicații *Proverbum*, anuar al cercetării paremiologice internaționale, au apărut articole aparținînd paremiologilor români: Constantin Negreanu, Anca Vlăduț-Pegulescu și Emanuela Bușoi. De asemenea, cartea lui Gabriel Gheorghie, *Proverbele românești și proverbele lumii romanice*, se bucură de două recenzii.

Într-o notă, care însoțește articolul referitor la primele două simpozioane de paremiologie românească, semnată de redactorul șef al publicației, este prezentată elogios activitatea cercetătorilor români în domeniul studiilor proverbului.

● În „Mid-American Review”, vol. VII, nr. 2, care apare la Bowling Green (Ohio), este inserat cel de al optulea supliment *Translation chapbook series*, care — sub titlul *Fintinile Serbiei* — prezintă următoarele poeme de Anghel Dumbrăveanu (în original și în traducere engleză): *Geneză*, *Ceva care merită să pierzi o corabie*, *Visînd cu zăpada*, *Moment*, *Nin-sori depărtate*, *Scara de lemn*, *Fereastra corăbierului*, *Fintinile Serbiei*.

MAREA BRITANIE

● În localitatea Kingston din Marea Britanie a avut loc o seară culturală românească, organizată de către Asociația de prietenie Marea Britanie — România. Programul a cuprins o audiere de muzică populară românească, vizionarea unui film documentar privind bogăția artistică a portului și dansurilor populare românești și a unei expoziții de fotografii înfățișînd realizările economico-sociale și edilitare ale României contemporane.

R.S.F. IUGOSLAVIA

● Ziarul „Flaka vellezërimi” („Flacăra înfrățirii”) din Skopje, care apare în limba albaneză, publică un interviu acordat de Cornel Ungureanu lui Baki Ymeri, eseul *A fi tînăr în România* de Dan Rotaru, versuri de Dan Verona, Grete Tarter, Areta Sandru, aforisme de Valeriu Butulescu și un reportaj despre Costinești de Carmen Tudora. Traducerile aparțin lui Baki Ymeri.

● Revista „Ejala” nr. 6/1988, care apare la Priština (Iugoslavia), publică într-o amplă panoramă lirică — din care nu lipsesc: Kavafis, Odiseas Elitis, Vasko Popa, Nazim Hilmet — și două poeme românești de Nichita Stănescu și, respectiv, Anghel Dumbrăveanu. Traducerea în limba albaneză aparține lui Baki Ymeri.

PORTUGALIA

● „Jornal de letras, artes e ideias” (VIII, 312, 28 iunie — 4 iulie 1988) care apare la Lisabona, publică un articol-interviu cu Micaela Ghișescu realizat de Carlos Voz Marquez.

U.R.S.S.

● Numărul 20/1988 al revistei „Loomingu Raamatukogu” care apare la Tallin (R.S.S. Estonia) este consacrat povestirii *Dăruiește-ți o zi de vacanță* de Gabriela Adameșteanu, tradusă de Riina Jesmin. Fondată în 1957, revista „Loomingu Raamatukogu” publică cu precădere proze de dimensiuni mai mari sau scurte romane, traduse din literatura universală.

R. P. CHINEZĂ

● La Beijing a apărut în traducere chineză cartea pentru copii *Fiul munților* de Petre Luscalov. De asemenea, pe ecranele cinematografulor din China au rulat filmele *Alarmă în Delta*, *Aventurile lui Babușca* și *Fiul munților*, după scenariile semnate de Petre Luscalov și Gheorghe Naghi, în regia celui din urmă. Revista „Liao Wuang”, a publicat un interviu cu Petre Luscalov referitor la literatura pentru copii și tineret.

„România literară”

Săptămînal de literatură și artă editat de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România
Apare sub conducerea unui consiliu redacțional coordonat de
DUMITRU RADU POPESCU
președintele Uniunii Scriitorilor

Redactor șef adjunct Ion Horea Secretar responsabil de redacție Roger Cămpeanu

5 lei