

România literară

SALA
DE
LECTURĂ

SĂPTĂMÎNAL
AL
UNIUNII SCRITORILOR

Joi 7 martie 1991
(Anul XXIV)

10

Ipocrizie vinovată

SÎNT SCRITORII foarte nemulțumiți de faptul că alți scriitori exprimă vederi politice. Că scriu în ziare. Că vorbesc în adunări publice. Că semnează memorii. Că fac declarații în presa internațională.

Preocuparea acestor scriitori, nemulțumiți de confrății lor implicați politic, privește, bineînțeles, cum ne încredințează cu o mină îngrijorat-mustrătoare, **soarta literaturii**. Aceasta le tulbură cel mai mult somnul. Cine mai scrie cărți? Cine mai scrie despre cărți? Revistele au fost invadate de politic. Discuția despre post-modernism a rămas în suspensie.

Neîndoielnic, starea literaturii nu este bună. Dar nici starea societății nu este prea bună. Nu spunem că este dezastruoasă căci a făcut-o pentru noi primul ministru. Și depind, cele două stări, una de cealaltă. Mai cu seamă prima de a doua.

Atunci? Atunci fiecare cu ale sale, ne spun scriitorii nemulțumiți de faptul că alți scriitori „fac politică”. Scriitorul să se întoarcă la uneltele lui, iar de politică să se ocupe omul politic. Acesta știe mai bine ce are de făcut, e pregătit pentru asta, are experiență etc. Diviziunea muncii nu este, la urma urmei, o vorbă goală. Doar cu toții susținem că profesionalismul trebuie să-și intre, în sfârșit, în drepturi.

Toate bune dar întrebarea este cine sînt la noi, azi, profesioniștii politicii. Răspunsul pretinde largi analize pe care nu le putem întreprinde aici. Contăm însă pe faptul că, oricum, o idee despre chestiune tot și-a făcut cititorul urmărind, seară de seară, spectacolul parlamentar redat în rezumate de televiziune.

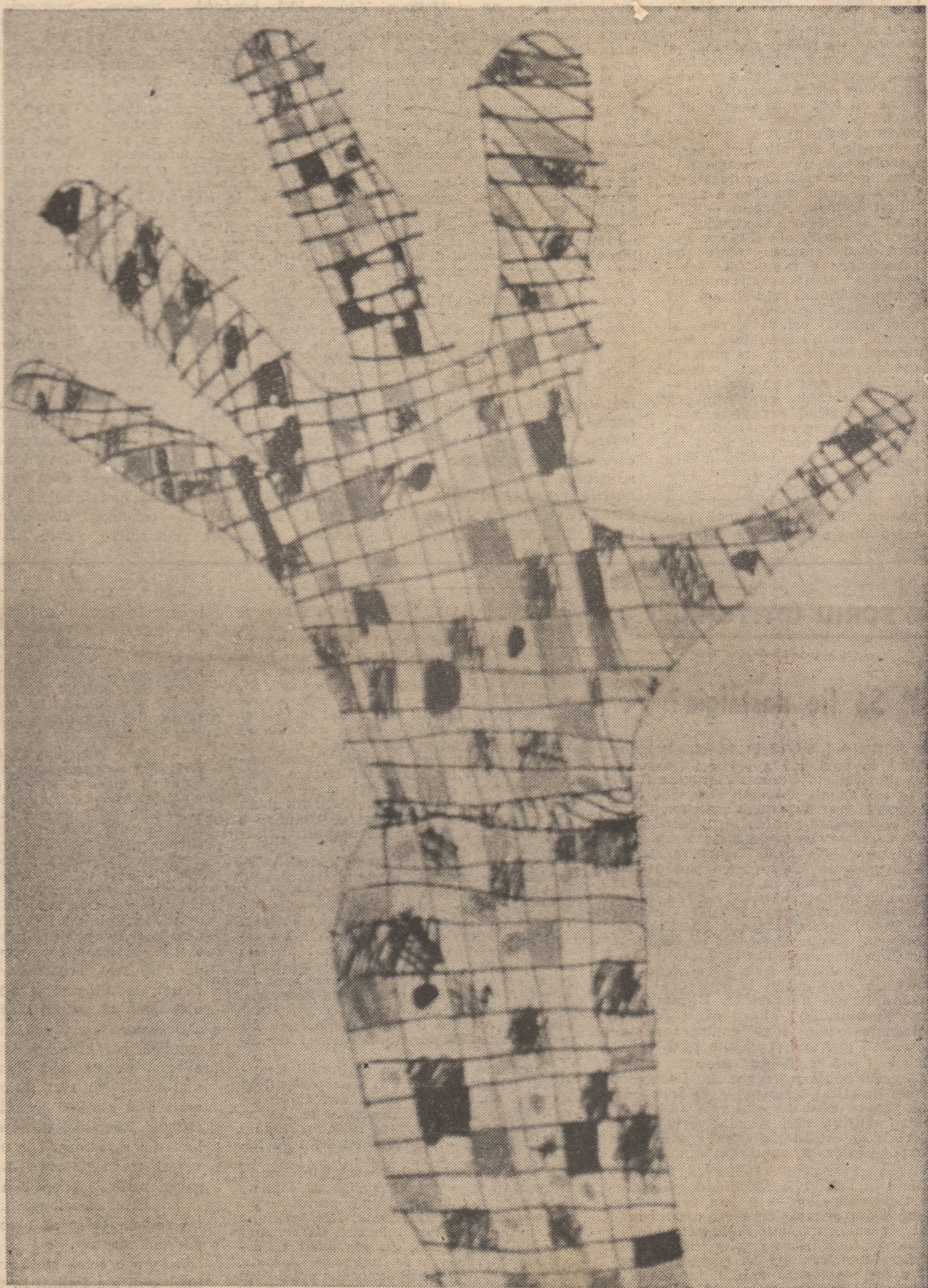
Scriitorului i se recomandă deci să stea departe de viața politică și aceasta pentru binele profesiei lui și al literaturii în general. Dar binele literaturii și al scriitorului nu pot veni decît de la binele societății întregi. Ca și rostul literaturii, ca și faptul de a avea o literatură. La ce bun literatura, ne putem întreba, într-o lume care se degradează pe zi ce trece și care oricum va ajunge, dacă urmează pe această cale, să o elimine din preocupările ei. Scriitorii pot apăra literatura numai apărînd, mai întîi sau în același timp, societatea de degradare. În nici un caz nu o pot face dedicîndu-se numai literaturii, numai artei, cum unii încă se iluzionează.

Și apoi ce stranie, ce discordantă și, de ce să n-o spunem, ce penibilă figură ar face scriitorii români închizîndu-se de bunăvoie, tocmai azi, în țarcul apolitismului. Tocmai azi, într-o lume în care există un Soljenițin, un Havel... Stranie, cu totul originală figură, într-adevăr, ca însăși democrația care ni se propune de către profesioniștii politicii. Un E. Lovinescu, în vremea lui, și el preocupat, orice s-ar spune, de soarta literaturii, vedea altfel relația scriitorului cu politicul. În împrejurări de grea restriște pentru țară, în timpul primului război mondial, adresa scriitorilor acest apel: „Toți ce țin un condei în mînă în împrejurările de astăzi au datorii superioare față de patrie, ce trec peste finalitatea artei (...) În clipa cînd se pun în cumpănă destinele neamului nostru, ale Europei întregi și poate ale civilizației umane, nu e vremea unui frumos zadarnic. Sufletul național se zbate în cleștele problemelor de viață și de moarte. Toate energiile trebuiesc îndreptate spre folosul imediat al patriei. E în tradiția noastră ca scriitorii să aibă o largă parte în mișcările mari patriotice și în actele ce au întărit viața Statului nostru modern”. Unii continuatori actuali ai marelui critic se pare că au uitat acest text.

Să mai spunem că nemulțumiți de angajarea politică a scriitorilor, a publicațiilor literare emit ei înșiși nu odată, și chiar cu mult aplomb, opinii politice. Este adevărat că toate favorabile puterii. Și fiind astfel nu le consideră politice. Politice ar fi numai ale acelor care contestă puterea, care destabilizează ș.a.m.d., lipsind de la datoria lor de a scrie numai și numai literatură.

Să-i spunem acestei poziții pe numele ei adevărat: ipocrizie. O ipocrizie vinovată.

G. Dimisianu



Grăfică de Romana Țopescu. Ilustrăm acest număr cu desene ale foarte tinerei artiste (8 ani) din expoziția de la Casa Vernescu (Uniunea Scriitorilor). In pag. 19, comentariu de Radu Bogdan.

- Catedrala sfidării neamului ● Eseu de Alexandru George
- Inedite: Florin Mugur, Leonid Dimov ● Mitul Barthes ● Scenarii politice în 1954: Logica puterii în Biroul politic al P.M.R. ● Dumitru Țepeneag, un precursor al textualismului ● Meridiane: Sebastian Barker, Tadeusz Kantor, Jacques Chancel ● Scrisoare din Paris de Lucian Raicu ● Berlin '91: Premiile Festivalului

După război

E, POATE, PREA DEVREME CA SĂ PRETINDEM RĂSPUNSURI, DAR NU PUTEM SĂ NU NE PUNEM ÎNTREBĂRI CU PRIVIRE LA CE SE VA ÎNTÂMPLA DUPĂ RĂZBOIUL DIN GOLF. Declansat la 17 ianuarie, războiul s-a încheiat la 1 martie. Prin cele 42 de zile ale sale, el nu poate pretinde că deține vreun record. Poate doar unul al eficacității, mai ales dacă luăm în considerare extinderea teatrului de luptă și numărul de forțe angajate, care ar fi putut să-l transforme într-o confruntare mondială. Dacă nu s-a întâmplat așa, lucrul se datorează, pe deoparte, remarcabilei reineri de care a dat dovadă Israelul și, pe de alta, superiorității tehnice și umane aliate care a spulberat toate speranțele președintelui Saddam Hussein. Prăbusirea armatei irakiene va fi unul din aspectele cele mai discutate de către analiști. Temerile aliaților de dinainte de război nu s-au adevărat cituși de puțin. Mașina de război irakiană a căzut în pană chiar din prima fază a războiului, aceea aviației. Avioanele și radarurile irakiene au fost ca si inexistente. Rachetele, imprecise, rău manevrate, au avut doar un efect psihologic. De altfel, războiul psihologic se pare că a fost singura armă valabilă a Irakului. Celelalte arme cu care a amenințat Saddam Hussein — chimică, bacteriologică, atomică — n-au lesit la iveală și nu se știe încă dacă erau în stare de funcționare și n-au fost folosite (de comandanții militari, contra ordinului lui Saddam, ori de Saddam însuși, din teama unei replici) ori dacă, pur și simplu, ele nu erau încă funcționale. S-a spus la un moment dat că singura armă secretă reală ar fi fost atragerea Israelului în război. Fapt este că rachetele Scud expediate asupra unor zone populate din Israel au fost prea puține și nu destul de eficace pentru a face obligatorie replica. A doua fază a războiului, aceea terestră, a fost un succes încă și mai mare pentru aliați. Nici cei mai optimiști dintre liderii lor militari

nu s-au așteptat la o capitulare atât de rapidă a celor 42 de divizii irakiene din Kuweit. Trupele de elită ale lui Saddam, așa-numita Gardă Republicană, n-au fost cu nimic mai pregătite decât trupele obisnuite. Irakienii s-au predat aliaților de la prima ocazie care li s-a ivit și în mod masiv. Practic, ei n-au dorit să lupte. Ca și aviația, care a evitat confruntările, trupele terestre au dezertat de o manieră încă necunoscută în istoria modernă. Pretențiile de victorie ale lui Saddam Hussein s-au vădit ridicole și în fond criminale. Amenințările și laudele sale n-au fost până la urmă decât un bluff. Se pot da două explicații. Una este că Saddam Hussein s-a înșelat atât în privința potențialului de război aliat, cât și în privința propriei capacități militare. A doua este că el a contat exclusiv pe factorul psihologic, știind că va fi zdrobit, dar voind să scoată Israelul din birlog și să socheze lumea musulmană. Noi, care am asistat atâta ani la spectacolul ceausist, sîntem inclinați să acordăm oarecare crezare primei teze. Ca și Ceaușescu, Saddam Hussein este victima paranoiei și își ia în serios triumfalismul. Infometat, umilit, înspăimântat, poporul irakian nu și-a urmat conducătorul. Atmosfera războinică, energia combatanților irakieni. Încercarea lor în victorie, motivațiile religioase și restul n-au existat decât în propaganda regimului de la Baedaa. În realitate, soldații și ofițerii irakieni au fost niste bieți oameni îngrozii de bombardamente, expuși foametei și setei, prost înarmați și echipați, și pentru care războiul a fost o povară mult prea grea.

SÎNT TOTUȘI CITEVA NECUNOSCUTE ÎN ACȚIUNEA LUI SADDAM HUSSEIN. Chiar

dacă acceptăm că ambele explicații oferite mai sus conțin o parte de adevăr, și tot nu putem înțelege corect comportamentul președintelui irakian. Ocuparea Kuweitului a semănat cu o provocare, cu o sfidare. E posibil ca Saddam Hussein să nu fi bănuț că reacția S.U.A. și a aliaților lor va fi atât de hotărâtă și nici că ea va găsi sprijin în însăși lumea arabă. Modul, apoi, în care i-a tratat armata irakiană de ocupație pe kuweitieni a fost pe cît de barbar, pe atît de lipsit de sens. S-a observat un lucru similar și cu privire la atrocitățile nazistilor în Ucraina și în celelalte republici sovietice ocupate după iunie 1941. Execuțiile sumare, violurile, distrugerile, cruzimile au întrecut orice închipuire. În loc să-și atragă populația și să încerce a stabili situația, irakienii au transformat Kuweitul într-un butoi de pulbere și și-au creat o opoziție teribilă. Exceptind faptul că Saddam Hussein a procedat așa în virtutea spiritului său de dictator paranoic, n-avem nici o explicație pentru comportamentul ocupanților în Kuweit. În al doilea rînd, Saddam a pierdut mai multe ocazii de a evita dezastrul. Presupunind că, prost militar, el ar fi un bun psiholog, ar fi fost cazul să știe cît poate întinde coarda. În fapt, gesturile sale au fost incoerente și aberante. El ar fi putut împiedica catastrofa înfrîngerea de citeva ori între 2 august 1990 și 17 ianuarie 1991, apoi, de alte citeva ori după declansarea ostilităților. A cedat abia cînd nu mai era absolut nimic de făcut și cînd nu-i rămînea decât să se plece în fața tuturor exigentelor aliaților. Nu se poate oferi nici o justificare atitudinii sale. Oare, din nou numai paranoia să explice această veritabilă sinucidere

militară, politică și morală? S-a spus, nu o dată, că Saddam Hussein a urmărit nu să cîștige războiul, ci să devină un martir al cauzei islamice. Dar ceea ce a făcut el în ultima jumătate de an nu pare deloc să susțină ideea. Dimpotrivă, lide-rul de la Bagdad s-a acoperit de rușine și de ridicol, cu o usurintă incredibilă și chiar cu o anumită voluptate a ratării martiriului. Mila și oroarea pe care ne-au inspirat-o soldații irakieni care sărutau mina învingătorilor lor au distrus mitul lui Saddam Hussein. Un conducător care-și conduce supușii în situații grotestice precum cele pomenite, și care cauzează moartea inutilă a mii dintre concetățenii lui, nu mai poate spera să simbolizeze, el, umilinta sau martiriul. Va trebui tratat ca un criminal.

SI, ACUM, O DATĂ RĂZBOIUL ÎNCHIEAT, CUM VA ARĂTA PACEA DIN ZONA GOLFULUI? Știm cine a cîștigat bătălia armelor. Dar cine o va cîștiga pe aceea politică? Irakul se află în cea mai grea situație. Înfrîngerea militară a scos la lumină putreziciunea regimului și a arătat totodată care sînt riscurile încurajării unor astfel de dictaturi corupte. Irakul n-a putut arunca lumea într-un al treilea război mondial, deși se pare că a avut această intenție. În orice caz, mulți s-au temut initial de o atare eventualitate. Cei care l-au înarmat, cu înconștientă și cinism, chiar și după ce a provocat războiul cu Iranul, care a dus la o jumătate de milion de morți, vor trebui să tragă, acum, consecințele. După ce Saddam Hussein va fi alungat, Irakul va avea nevoie de ani, dacă nu de decenii, spre a se refăce de pe urma enormelor distrugerii. Al doilea care pierde este O.E.P. Yasser Arafat a co-

mis cea mai mare eroare din cariera sa, mergînd pînă aproape în ultima clipă pe mina dictatorului de la Bagdad. A făcut mult prea tirziu o jumătate de pas înapoi. Nu mai are nici o şansă politică. A pierdut puncte prețioase U.R.S.S., care n-a contribuit cu nimic la efortul de război și care, deși a aprobat pînă la capăt documentele Consiliului de Securitate care condamnau pe agresor, a avut numeroase ezitări. Încercarea de mediere din ultima săptămînă de război a fost una a disperării. Dacă reuseser să evite măcar operațiunea te-restră, U.R.S.S. și-ar fi menaj-at încă o oarecare şansă de participare cu prestigiu intact la masa tratativelor de pace. Dar așa... Cei mai mari cîștigători sînt, firește, S.U.A. și aliații lor, îndeosebi arabi. Arabia Saudită, Siria și Egiptul vor juca un rol sporit în zonă, în detrimentul Iordaniei, ale cărei bilbieli o vor costa probabil diminuarea prestigiului. Este și cazul Iranului și al țărilor arabe din Africa de nord. În fine, un cîștigător este Israelul, care și-a dovedit, într-un război la care n-a participat, forța politică, după ce și-o dovedise, în războaie la care a participat, pe aceea militară. Cîștigul este, nu în ultimul rînd, moral. Arabii vor trebui să-l privească acum nu numai ca pe un adversar militar redutabil, dar și ca pe un partener de tratative. Să sperăm doar, pe de o parte, că înțelepciunea conducătorilor de la Ierusalim va fi la fel de mare în timp de pace cum a fost în timp de război, iar pe de alta, că arabii vor înțelege în sfîrșit că negocierile le oferă posibilități de reușită mai mari decît confruntarea armată. Aceasta ar putea fi morala unui război pe cît de devastator, pe atît de absurd, în care agresorul și agresatul au fost aproape nimiciți, dar în care lumea întreagă și-a descoperit o nesperată vocație a solidarității și a dreptății, dincolo de bariere politice, religioase sau etnice.

N.M.

NE SCRIB CITITORII...

Să fie nostalgia?

■ SUB titlul *Adevărul*, Nicolae Brînduș publică în pagina I a revistei *Actualitatea muzicală* (a Uniunii Compozitorilor) un articol menit a spune adevărul despre opera mea *Praznicul calicilor*. Ea a fost reprezentată pentru întia dată pe o scenă de către Opera de cameră din Berlin în noiembrie 1990. Teatrul arată în caietul-program că lucrarea apărută în 1981 „ar fi trebuit să fie prezentată la Radioteleviziunea Română, dar ea a fost interzisă de cenzură”. Nicolae Brînduș scrie însă că nu acesta este adevărul, ci: „După cite se știe, ea a fost executată la scurt timp după apariția la Radio în Studioul 8”, realizîndu-se și o excelentă înregistrare, care a stat la baza unei unanimi aprecieri a muzicii”. Brînduș termină moralizator: „Pare că o anumită «fotogenie» (de sens contrar actualmente) se practică și în alte părți”.

Nu cad sub incidența acestei ultime fraze, căci în timpul regimului Ceaușescu nu am practicat o fotogenie de sens contrar. Vreau doar să evoc tot adevărul; pentru cititori, căci Nicolae Brînduș, ca membru al comisiei de operă a Uniunii Compozitorilor, îl cunoaște, desigur.

Opera „Praznicul calicilor” a fost terminată în 1981 și la recomandarea Uniunii Compozitorilor — a fost programată în unul din primele concerte ale toamnei 1981 în sala mare a Radioteleviziunii; luîndu-se însă cunoștință de textul uitat al marelui dramaturg M. Sorbul, concertul a fost de îndată anulat, iar afișul a fost retras din tipografie. Întîmpinările mele au rămas fără rezultat, iar schimbarea titlului operii în *Pedeapsa* nu a ajutat cu nimic. (Cum se putea prezenta un Praznic al calicilor cînd traiul nostru zilnic era un ospăț al fericirilor?).

La „scurt timp după apariție” (apud Brînduș), în fapt trei ani mai tirziu, în 1984, noul director muzical al Radioteleviziunii, Dumitru Moroșanu, pe risc propriu și recurgînd la o stratagemă, a făcut să se cînte lucrarea pentru un public restrîns, în Studioul 8. Concertul a fost anunțat, dar afișele au apărut după concert; Ludovic Baci a asigurat o excelentă înregistrare, dar interpretii au putut fi plătiți numai pentru concert, nu și pentru înregistrare; concertul nu a fost transmis la radio, iar înregistrarea a rămas să aștepte vremuri mai bune. Au apărut cîteva cronici favorabile în presă, iar comisia de operă a Uniunii Compozitorilor (pe baza înregistrării) a recomandat opera la difuzare, achiziție, tipar și premiul Uniunii. Imediat după aceasta, lucrarea a fost din nou oprită; ea a fost

respinsă pe toată linia: de la difuzare, achiziție, tipar și — bine înțeles — de la premiu. Delegatesi comisiei de operă în secretariatul Uniunii Compozitorilor i s-a spus: „nu veți mai auzi pe viitor nici lucrarea, nici vorbindu-se despre ea”. Și, într-adevăr, lucrarea nu s-a mai transmis la radio, nu s-a mai cîntat în sală și nici un teatru nu s-a putut apropia de ea atîta timp cît a existat regimul Ceaușescu. Desigur, nu Uniunea Compozitorilor a blocat lucrarea; indicația a venit „de undeva”, „de sus”. Prima ei audiere radiofonică a avut loc în 1990; tot după căderea regimului Ceaușescu. Uniunea a acuziționat și a repus în drepturi lucrarea „unanim apreciată”.

Acum întreb eu: a fost interzisă lucrarea, sau nu? Faptele arată că acel concert din 1984 a fost un „accident de drum”, repede remediat, al cenzurii. Părerea lui Brînduș este însă mai elementară: „Dacă cenzura a intervenit, ea s-a aplicat într-adevăr asupra titlului: acesta s-a modificat (cu consimțămîntul autorului — care probabil că nu a avut de ales!) din *Praznicul calicilor* în *Pedeapsa*. Nu a fost, evident, singurul caz în care faimoasa cenzură a luptat «vitejește» cu titlurile lucrărilor (muzicale și de altele)”.

„Faimoasa cenzură” a regimului Ceaușescu, draguța de ea! Îi ducem dorul la nici un an de la abolirea ei? Ce făcea ea? Din rafinata și infernală ei clavia-tură distinsul compozitor reține o singură tastă: „lupta «vitejește» cu titlurile lucrărilor”.

E adevărat că puțină nostalgie, puțin retro stau bine vitezei avangarde. Dar nu este oare această nostalgie pretîmpurie?

Dacă Sorescu, Blandiana, Doinaș citesc sau publică versuri interzise de cenzură (menționînd faptul), nu am auzit ca revistele literare să le reproșeze aceasta. Revista Uniunii Compozitorilor publică în interiorul articolului lui Brînduș o fotografie neclară și fără explicații. S-o explic eu: este o fotografie făcută la concertul din 1984; se publică pentru a proba că opera mea nu a fost interzisă. Eu propun *României literare* să reproducă cele două pagini în care a tipărit cîndva un fragment din *Ostinato* de Paul Goma; poate demonstra astfel că cenzura nu a interzis-o și nu s-a „bătut «vitejește» cu titlul”.

ANATOL VIERU

Stimate domnule Manolescu,

■ EMISIUNEA de vineri seara, 8 februarie, a televiziunii române m-a făcut să vă scriu. Prezența dv. alături de dl. Andrei Pleșu m-a bucurat enorm și totuși m-a întristat. De ce? Pentru că, așa după cum foarte bine ați sesizat, nu poate fi vorba de o fete reală a culturii și a revistelor de cultură. Ultimul număr al *României literare* pe care am putut să-l

procur în Brașov a fost numărul 2, deși am căutat cu obstinație și m-am interesat la toate oficiile de difuzare a presei din Brașov. Ultimul număr apărut a fost numărul 2. Mă doare enorm faptul că, în ciuda insistențelor, începînd cu zilele de vineri și terminînd cu marți, miercuri ale săptămîinii următoare, căutările mele au fost zadarnice.

Domnule Manolescu, sînt abonată la *România literară* din anul 1970, cînd eram elevă în clasa a IX-a de liceu. A fost singurul meu ziar la care am ținut mereu și la care țin enorm și în continuare. Am fost abonată pînă în luna decembrie 1990 și din cauza situației materiale precare am renunțat să mă abonez și în anul 1991, crezînd că, săptămînal, îl voi putea procura de la chioșcurile de ziare sau oficiile de difuzare a presei. Dar m-am înșelat, am rămas fără numerele din ianuarie și februarie. Drept consecință, astăzi 13 februarie, am încheiat abonamentul pe anul 1991, hotărîndu-mă că mai bine renunț la mîncare și alte necesități zilnice decît să renunț la *România literară*.

Domnule Manolescu, nu vreau să par patetică, dar prezența dvs. ca director la această revistă m-a făcut s-o iubesc și mai mult. Nu știu să mă fi durut mai mult altă absență în ultimul timp decît absența *României literare* în aceste două luni din casa mea. Din cele spuse de dv. vineri seara mi-am dat seama că din cauza scăderii enorme a tirajului îmi va fi imposibil să-mi procur pînă la 1 martie revista (sper că abonamentul îmi va parveni regulat).

Despre o criză reală nu poate fi vorba pentru că am întîlnit în perioplul meu numeroși alți cetățeni ai Brașovului care căutau cu aceeași obstinație ca și mine revista la sfîrșit de săptămînă și-și exprimau regretul: „În Brașov nu mai vine *România literară*”. Și atunci m-am întrebat: ce se întîmplă în alte colțuri mai îndepărtate ale țării dacă în Brașov, un oraș avid și plin de cultură, nu poți să-ți procuri ziarul preferat la sfîrșitul săptămîinii! Și apoi, nu cred că interviurile luate de realizatorii emisiunii sînt reprezentative, nu știu dacă un simplu vinzător de ziare sau un simplu funcționar de la poștă poate evalua la adevărată semnificație vinderea sau nevinderea ziarelor și revistelor de cultură. Am întîlnit studenți în Brașov care, anul trecut, cereau *România literară* măcar citeva minute s-o răsfoiască pentru că nu aveau totdeauna suficienți bani ca s-o și cumpere.

La Brașov, după informațiile avute de mine, există dorința de a citi această foarte bună revistă. Dar ea nu mai apare

pe piața Brașovului din cauza tirajului scăzut. Și atunci criza de care făceau caz realizatorii emisiunii și cei intervievați pe stradă sau la punctele de desfacere a ziarelor nu este într-adevăr o falsă problemă? Pasiunea mea pentru literatură și cultură în general nu este întîmplătoare. Am 35 de ani, sînt de profesie economist (meseria nu eu mi-am ales-o ci soarta și criza anilor '70 cînd bieții părinți își orientau copiii spre ramuri mai pragmatice ale vieții ca să le fie poate mai ușor în viață și cit mare rău mi-au făcut prin această alegere nefericită!) și sînt descendentă unei familii de intelectuali din Cernăuți, profesori de limba și literatura română.

Noi, cei din a treia generație, sîntem ingineri și economiști fără voia noastră, dar dragostea pentru literatură nu ne-a putut-o lua nimeni, și căutăm cu înfrigurare și disperare *România literară*. Domnule Manolescu, au fost ani cînd mă gîndeam că trebuie să părăsesc țara, că așa nu se mai poate, deși bunicii mei și-au dat viața apărînd valorile acestei țări. (La refugiu din anii '40 bunicii mei, în febrilitatea plecării, nu au luat cu ei decît lăzile cu cărți de care nu vroiau să se despartă, iar sub braț, în loc de pachetele cu mîncare, *Eminescu* și *Bucovina*). Dar nu puteam să mă gîndesc concret la plecare pentru că mă gîndeam: dar ce fac cu cărțile, ce fac cu *România literară*? Și astăzi, cu atîtea umilințe la care sîntem supuși, mă gîndesc la o plecare definitivă, dar din nou în nopțile de insomnie mă gîndesc: dar ce fac cu cărțile, ce fac cu *România literară*, ce fac cu mormintele din nordul Bucovinei pe care n-am dreptul să le părăsesc.

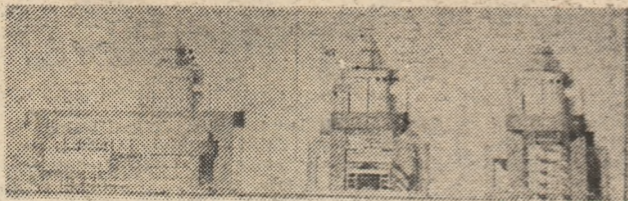
Cu deosebită stimă,
GABRIELA ANINARU
(Brașov)

Precizare

● În nr. 9/1991 al „*României literare*”, pag. 13, în scrisoarea înedită a lui George Enescu către Mihail Andreu — altminteri document de cel mai mare interes —, socotesc că există o inadvertență de traducere, care se cuvine neapărat corectată. În rîndul al șaselea, înainte de semnatură, se vorbește despre „Misuca — pe care o admir, o iubesc și o respect profund”. Este însă vorba, cu siguranță, despre Mihail Jora — de multe ori dez-mierdat familial cu diminutivul „Misuca”. Această precizare este necesară, cu atît mai mult cu cît ne aflăm în anul centenarului Jora.

ALFRED HOFFMAN

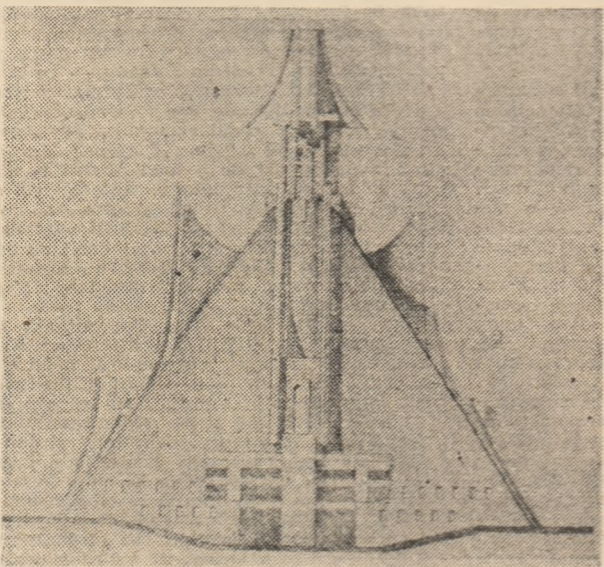
Catedrala sfidării neamului



CHIAR DACA e greu să judeci și să stabilești, în condițiile în care spiritul societății noastre este interesat mai mult de problema viitorului greu previzibil, decît de cruzimea economiei de piață care devorează adevărata noastră stare sufletească, cum trebuie zidite astăzi edificiile de cult, **ideea ridicării unei catedrale a neamului ca semn al unui fapt istoric este o sfidare.** În esență noema este pur politică, atîta timp cît nu are nici o legiferare economică (există în acest moment de criză fonduri nelimitate?), morală sau ecleziastică, urmărindu-se numai câștigarea prizei scontate pentru menținerea autorității aceluiași creatori de volume și forme ce emoționează numai pe ignoranți. Cine meditează însă lucid la acest aspect care frămîntă în momentul de față atît lumea bisericii cît și cea a culturii nu poate ocoli adevărul derutant prin simplitate, că nu avem cum să anulăm dintr-o dată o arhitectură ce conturează atît de bine starea de imaturitate politică a unui popor educat sub dictatură — care a lăsat în București să se dărmie jumătate din oraș —, ridicînd aici, colo catedrale, concept impropriu însăși ideii de ortodoxie. Gîndurile întru ruga iertătoare a tăcerii noastre colective vor fi primite nu de catedrale... corp geometric desacralizant, ci de bisericile ce stau sub semnul Întrupării — în fața cărora pînă și PUTEREA trebuie să ingenucheze —, care se mai conservă astăzi sub protecția mucegaiului, a umezelii și a șobolanilor. Înainte de a (re)crea o arhitectură din nou sfidătoare — construirea de biserici fiind o problemă extrem de delicată, noi pierzîndu-ne punctele de referință prin neperpetuarea lor —, opinia colectivă are obligația în a discerne corect **fapta de propaganda propriu-zisă** care speculează pînă la limita accesibilului chiar și gestul crucii ce nu ne absolvă de vina de a nu-l fi făcut zeci de ani. În acest moment al convulsiilor și tatonărilor, fapta arhitecților lucizi este restaurarea și recondiționarea bisericilor existente, aducîndu-le la un confort funcțional și chiar vizual, deoarece ne-am cam obișnuit cu o anume indiferență a privirii atunci cînd este vorba de un oraș obosit, mizer și nemulțumit. Aceste acțiuni trebuie să apară treptat, ca o necesitate obiectivă a omului în societate și a societății în raport cu lumea civilizată.

Nu mai că, din rațiuni foarte limpezi, arhitecții, speriați că vor rămîne fără comenzi, au alorgat de la Casa Republicii la Patriarhie. Atunci cînd anul nu era încă săvîrșit, ei propuneru ca temă nu reconsiderarea sau regîndirea a ceea ce s-a făcut pînă acum un an (lucru atît de firesc!) ci o **catedrală a neamului.** Nu lungă experiență a Bizanțului ortodox care și-a pierdut treptat prestigiul cîștigat de mării înaintași poate explica falsul interes al arhitecților (și nu numai) pentru o temă cu care domniile lor n-au mai avut de-a face de cel puțin jumătate de secol, ci teama de a nu pierde nimic din bunul cîștigat în șantierul rusinii. Pînă mai acum un an, cea mai mare parte a arhitecților era așezată cumințe în fața planșetelor sau bintuia autoritar pe șantierul „epocii de aur”, trîsînd linie după linie întru conturarea unei arhitecturi stupide care a dezorganizat pînă și „haosul” aceluia București de altădată.

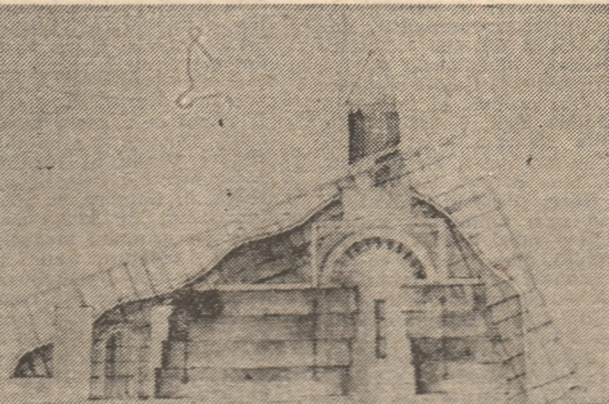
S-a împlinit anul, de cînd aceiași arhitecți mai demonstau încă — cu argumente „logice” — necesitatea



remodelării în totalitate ea Bucureștilor apăsăți de greutatea cupolelor de zinc ale bisericilor. Nici un cuvînt însă despre semnificația **locașului** iradiant de sacralitate, în care credincioșii comunică între ei prin și în sacru. Nici un cuvînt despre bisericile adormite în ne-slujire, despre cele izolate și conservate numai de mizeria care le înconjură, rușinate parcă ele inele de stărea jalnică în care au ajuns. Biserica, aflată virtual în trupul lui Hristos, a fost supusă unei lungi eredități a brutalității. Într-un CONSENSUS FIDELIUM, societatea biruită de frică, sortită însă credinței ortodoxe, a asistat

pasivă la compromiterea spațiului eclezial, încărcat de simboluri sfînte cu semnificații profunde, protecția morală și fizică a bisericilor fiind anulată în acest mod, nu ca simplu gest, ci ca act al întregii comunități laicizate. Relațiile dintre Biserica Ortodoxă Română și statul comunist aveau să atragă ca o consecință imediată convertirea spiritului religios, sărăcindu-l în teritoriul său existențial și prin aceasta pierderea prestigiului bisericii ca LOC în care noi ieșim din „măsura lumii” și intrăm în orizontul tainei.

Locașul de cult și-a recăpătat dimensiunea simbolică — jertfă și mintuire —, numai după ce s-a consumat nedreptul martiriu. Amploarea sacrificiului, obligîndu-ne pe mulți dintre noi să ne regăsim credința intimă, și să ne întoarcem fața către tăcutele construcții ale rugăciunii ce traduc într-un limbaj tridimensional (spațiul sacru și iconografia adaptîndu-se rostului ritului liturgic) simbolismul destul de abstract pe care îl presupune actul mintuirii. Profitînd de drama istorică ce nu s-a epuizat încă, de atmosfera tensionată, nervoasă, de convalescență după boala cumpănită a amintirii, de faptul că opinia publică destul de obosită nu-și găsește forța în a judeca în liniște și cu mult discernămint tot ceea ce a dus la apariția gravelor mutații din însăși structura și mentalitatea societății, fenomen ce a determinat nu în ultimul rînd compromiterea bisericii prin pierderea elanului religios al omului, arhitecții, susținuți și de unii reprezentanți ai bisericii, au impus — prin presiune și speculație psihologică — ideea ridicării unei catedrale a neamului. Așa au apărut la începutul lunii august la Brăila — în urma unui concurs național —, **10 proiecte de catedrale**, desenate fără rușine în forme jignitoare, cu intenții megalomane, și tot așa în luna noiembrie cele **18 proiecte succedente**, uluitoare prin confuzia liniilor ciudate, asternute necumpătat pe hîrtie. Ceea ce au însă comun toate aceste proiecte este faptul că, la prima lectură a lor, se citește lipsa de cumințenie a arhitectului înțelept, care ar fi înțeles că pentru a imagina o biserică este nevoie în primul rînd de timpul necesar în a

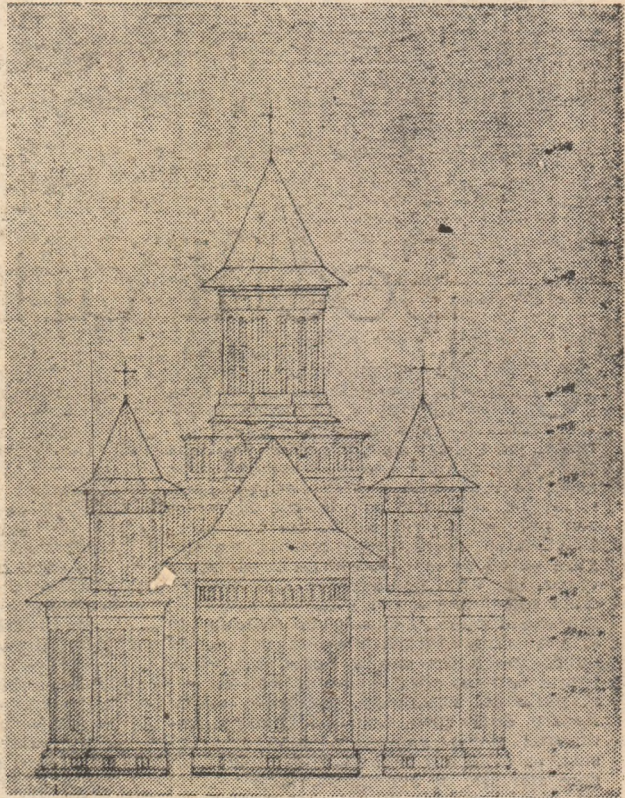


(re)învăța alfabetul spațiului sacru, fapt comparabil cu acela al învățării bunului-simț profesional. Iată de ce nu Bunul Dumnezeu este Cel care trebuie să-l ferească pe creatorul unui spațiu eclezial în a imagina o arhitectură spectaculoasă, impusă lesne majorității lipsite de curajul opiniei. O arhitectură prost înțeleasă, chiar dacă este executată de un arhitect celebru (nu este cazul exemplelor noastre), devine inexplicabilă prin apariția unui haos confuz de stiluri și simboluri.

Reproșul, și de data asta ca și în cazul „obiectelor” ceaușiste, este că arhitecții au operat cu volume necuviincioase, desenate în tușe convulsive ce au conturat forme în care nu se simte fluiditatea ritmului și a caligrafiei. Nu vreau să intru în detalii. Dar nu pot să nu observ că proiectul elaborat de colectivul condus de arh. COSMA IURUV a scăpat de sub control. O biserică trebuie gîndită la scara orașului, nu la unitatea de locuire mamut. Or, trăsătura globală în care linia secolelor apuse ar fi putut fi actualizată prin precizie, incisivitate și nu în ultimul rînd prin simbolică este practic anulată de inconsecvența și frivolitatea formelor. Acestea din urmă au căutat cu orice preț efectul vizibil în imaginea atît de lipsită de naturalitatea ascetă a bisericii tradiționale de tip bizantin cu caracter autohton.

CE E DE FĂCUT însă? Întoarcerea înspire trecut este dificilă, aproape imposibilă, deoarece transferul tiparului mentalitar al secolului XX asupra unui model creat în urmă cu mai bine de 15 secole nu este deloc ușor. Apoi nu putem gîndi un spațiu sacru de transformare și vindecare a spiritului uman, privind numai înspire trecut, fără a interveni sensibilitatea și inventivitatea arhitectului. Cu toate acestea, gravele confuzii ce apar la proiectul imaginat de colectivul condus de arh. NICOLAE DIACONU sînt izbitor. Ceea ce deprimă cînd privești această „inventiv” este faptul că nu simți plăcerea arhitectului în a descoperi singur volumele dezvoltate firesc dintr-o simplă linie. Forma fantezistă și extravagantă ca și planul supraincercat de abside, absidiole și de zone nefuncționale, nu au nimic comun nici cu austeritatea unui spațiu sacral și nici cu ideea de ortodoxie ca dreaptă credință.

Transfigurînd repertoriul ornamental preluat de la arhitecturile monumentelor devenite repere permanente ale istoriei noastre, hiperbolizîndu-le apoi, colectivul condus de arh. EUSEBIE LATIȘ a creat o arhitectură în fața căreia te simți puțin stînjinit, deoarece chiar și necunosătorii înregistrează modificările, adaosurile, eliminările operate într-un repertoriu deja existent, bine pus la punct. Aici nu se poate vorbi nici măcar de un neotraditionalism românesc care pornește să trazeze în manieră bizantină alcătuirile ce au ca punct de plecare



bisericile moldovenesti. Platitudinea acestor proiecte este însă cu atît mai evidentă cu cît obsesia relației dintre autentic și inautentic nu se face perceptibilă. La polul celălalt, ideea care instalează zona proiectului — inexpressiv, de altfel, prin stilul opacizant fără nici un fel de sugestie — în plin catolicism, luteranism sau a altor confesiuni mai puțin ortodoxe însă. E adevărat că în arhitectură există o libertate mare de expresie. În cazul spațiului eclezial însă, ea devine garantul suprem al **Binelui** omului în sensul conceptului moral, expresia semnificînd primul semn de dezgheț spiritual. Iată de ce acomodarea la liniile ce conturează spațiul sacru ortodox nu se produce de la sine și nici într-un caz nu se dictează de SUS. Ctitorirea unei biserici este totuși mai mult decît o comandă socială. Ea este fapta comparabilă cu actul apologetic, capabil să circumscrie sensul transcendențial al creativității umane.

Și totuși, care sînt legile nescrise de care trebuie să țină seama arhitecții, în afară de faptul că li se cere să aibă capacitatea de a aștepta puțin pentru a interveni în orașele noastre atît de traumatizate?

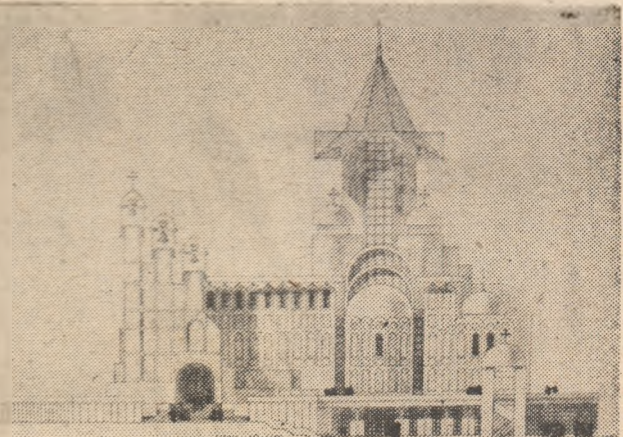
Înaltul simț al răspunderii, bunul-gust al omului cultivat, codul abstract de etică bizantină cu efect imediat în zona purității stilului trebuie să fie, pentru arhitectul plasmuitor al unei forme fără de care opera de mîndre a lui Hristos nu s-ar putea realiza, rigori mai presus de orice canoane create de noi. În afară însă de aceste precepte ce au ca scop direct redescoperirea tradiției religioase ortodoxe măcar din punct de vedere cultural, arhitectul, ca și pictorul creator al spațiului eclezial, trebuie să devină disciplinat, să se comporte conform unor prescripțiuni. Evul mediu a inventat **Erminiile**, manuale care au canonizat și au îndiguit terenul de fantezie atît de vătămător pentru alcătuirile îngăduite. Care sînt astăzi formele permise pentru un comanditar care nu este altul decît instituția de tip sacru? Ele nu există. Bisericii, în comunicare cu intelectualii „inițiați” sau implicați prin educație în zona credinței, îi revine obligația morală și responsabilitatea ca înainte de a porcede la crearea unui codicil sau a unui corpus de legi — foarte necesar —, menit atît să dirijeze compozițiile spațiale nou alcătuite, cît să și stopeze (cu orice ris!) furia constructivă (în clipa de față există peste **1000 de cereri de construire a unor locașuri de cult**), să aibă puterea în a descoperi în arhitectul-constructor un **DEUS ARTIFEX**. Numai atunci construcția nu va fi ratată, numai atunci nu va apărea eroarea morală în sensul mistic al conceptului.

Poziția pe care o adoptăm, ideea de model, dorința regăsirii reperului ca semn al continuității sînt numai cîteva din argumentele care au convins — fără drept de apel — că între ierarhii bisericii ortodoxe române și oamenii de cultură trebuie să existe un schimb de idei în sensul regîndirii și al reclădirii nu numai a corpului fizic și spiritual al locașului, ci și a relațiilor intelectuale dintre cele două mari instituții „născute laolaltă”, raport deteriorat în primul rînd de pasivitatea bisericii.

Ariadna Zeck

P.S. O întrebare totuși persistă: care au fost criteriile după care au fost aleși unii din interlocutorii D-lui Eugen Simion? Să fi fost oare cei mai buni? Nu credem. Dar nu valoarea profesională a domniilor lor intră în discuție, ci competența lor morală. Căci este dovada unui cinism imens să discuți detașat despre urîrea Bucureștilor, cînd tu însuși ai contribuit într-o măsură deloc neglijabilă la construcțiile „socialismului victorios”. Sau poate că mărturisirea (fie și indirectă) a păcatelor, devine o formă de penitență. În acest caz, valoarea terapeutică a anchetei D-lui E. Simion **Cum arată Capitala noastră (România literară, nr. 4 din 24 ianuarie 1991)** este incontestabilă.

A. Z.



Proiecte de „monumente”

Șocul artistic

UNA din caracteristicile esențiale ale artei occidentale contemporane (dacă nu cumva cea dintâi, în ordinea importanței și preponderenței), este, fără îndoială, calitatea de a șoca. Scop și efect deopotrivă al noii arte, șocul se manifestă prin dinamizarea obișnuințelor receptive tradiționale și forțarea publicului de a abandona uni-direcționalitatea, adică predominanța unei singure percepții în procesul de înțelegere a operei de artă în favoarea deschiderii sinestezice de planuri mentale, coduri și limbaje diverse. Tematizarea șocului în artă răspunde, după părerea mea, unei duble solicitări: cea a publicului, care, trăind într-un ritm accelerat față de cel al perioadelor antebelice, dorește și cere de fiecare dată ceva nou, neobișnuit, ne-tradițional și cea a conștiinței artistului însuși, care pare a-l împinge tot mai mult spre inovație și avangardă, spre spiritul de frondă și altitudinea contestată. Și într-un caz și în celălalt, există o justificare psihologică pe care nu ar trebui să o minimalizăm; este vorba de încercările repetate ale creatorilor și publicului de a ieși din inserierea și platitudinea unui sistem uman prea lucid și rigid cu sine, care tindea, la începutul anilor '50 să se generalizeze și în artă. Din această perspectivă, ce nu include și problema axiologică (împinsă, de altfel, spre anarhie de evoluția curentelor artistice contemporane și, în special, de post-modernism), a rupe în permanență cu ceea ce există înaintea ta, într-o manieră cât mai șocantă cu putință, echivalează cu a obține un atestat de individualitate artistică obligatoriu. Că lucrurile stau astfel, vom vedea într-o serie de exemple ilustrative.

O sinteză perceptivă din cele mai originale și șocante oferă Arta Conceptuală (numită uneori Artă Post-Obiectuală). *Earthwork*-urile, *Happening*-urile și *Destructivismul* — importante mișcări ale anilor '70 care nu pot fi încadrate într-o singură categorie artistică. Materiale utilizate de Arta Destructivistă (ce interpretează toate schimbările ca „distrugeri” și are ca scop descoperirea sinelui și desăvîrșirea ființei umane prin participarea la distrugere) sînt edificatoare pentru modul în care mișcarea pulverizează pur și simplu toate reflexele și prejudecățile noastre perceptivă: gunoarea, lenjeria de corp murdă, saltele putrede. Într-un caz, relatează cercetătoarea americană Phyllis Gold-Gluck, în intervenția ei din cadrul celui de-al VII-lea Congres Internațional de Estetică desfășurat la București, în 1972, „fotografiile ale inimii și creierului uman au fost proiectate pe un ecran; ecranul a fost cioprit cu niste cuțite, în timp ce publicul era stropit cu sînge.” Turnatul singelui în mașini de spălat, din care curg apoi clăbucii pe podea, distrugerea de pian (ca în cazul germanului Joseph Beuys), decapitarea unor păsări cu foarfecele ori suspendarea de cadavre de animale înșingerate deasupra unor oameni zăcînd pe jos reprezintă și ele acțiuni și modalități specifice de manifestare a Artei Destructiviste ca și a *Happening*-urilor. Pentru toate acestea există și un Festival de Avangardă, care se ține pe Ward Island din New York și își propune în mod explicit să șocheze publicul printr-un demers pe care artiștii participanți îl numesc „moral”.

În teatru, metodele de „bruscare” a simțurilor publicului, folosite în perioada anilor '60-'70, sînt la fel de diverse și au un efect de șoc similar. Așa-numitul *Magic-Theatre* folosește sunete (și alte vibrații), împreună cu lumina stroboscopică, într-o manieră atât de agresivă, încît spectatorul ajunge să se zvîrcolească gemînd pe podea. Scopul declarat al miș-

cării? Dezintegrarea completă a personalității umane, pe calea unui șoc total declanșat de sofisticatele mijloace psihotehnologice.

În spectacolele unor companii teatrale cum ar fi, de pildă, *James Joyce Liquid Memorial Theatre*, fiecare spectator este condus cu ochii închiși printr-un labirint în mijlocul căruia va fi hrănit, sărutat și îmbrățișat, pe fondul sonor al unor voci ce rotesc cuvintele: „Ai încredere în noi” sau alte vorbe de îmbărbătare. Ceva asemănător a realizat de curînd Andrei Șerban, în *Trilogia Antică* prezentată la Naționalul bucurestean.

Într-o serie de piese jucate în Statele Unite, publicul participă pe baza de voluntariat la spectacol, direct pe scenă. În alte cazuri, actorii aleg pe neașteptate un spectator, aducîndu-l cu forța la rampă și obligîndu-l să „joc” în piesă, în timp ce trupa îl umplea, într-o asemenea situație extremă, plăcerea receptării artistice și complexitatea perceptivă par să dispară în întregime, fiind înlocuite cu un șoc percepțional brutal și neplăcut.

MUZICA oferă și ea exemple caracteristice de avangardă artistică, în sensul rupturii violente cu tradiția și chiar cu „avangarda anterioară”. De la *Pink Floyd la The Cure*, muzica psihedelică, în ciuda unui succes de moment, mai restrîns, contrastează prin distonanță sonoră și verbală curentele clasice (rock, pop, disco etc.), solicitînd un efort sporit de acomodare din partea publicului. Același lucru, dar pe niste coordonate comerciale se întîmplă și în cazul *speed-metal*-ului și al *trash*-ului (în care fiecare instrumentist, cu o partitură complet diferită de a celorlalți, trebuie să și-o interpreteze într-un timp cit mai scurt), două genuri ce prezintă mari asemănări, ca scop și efect, cu *Theatrical Magic*.

Alteori, șocul perceptiv provine din înfrînerea a două genuri în aparentă ireconciliabile, atît din perspectiva tehnică (instrumentală), cit și din cea a muzicii însăși. Preiaute din „inventarul” muzicii simfonice, instrumente ca flautul și viola fac specificul unor grupuri și interpreți — cum ar fi *Jethro Tull, Genesis, Kate Bush* sau *Tanita Tikaram* — al muzicii „usoare”, care nu mai pot fi încadrate într-un gen pur, bine definit. Piese de disc din *Ancient Heart (1988)* și *Tanita Tikaram* surprind prin alăturarea instrumentelor specifice muzicii folk — chitară rece, armonică, mandolină — cu cele ale muzicii simfonice — oboi, trombon, violă, contrabas —, iar bucatile albumului *Spirit of Eden* (tot 1988) al grupului *Talk*, sînt scot în evidență, printr-astele ample sonorități de orgă, vioară, oboi, fagot, clarinet și corul catedralei Chelmsford. Șocul alterării genurilor se dovedește și mai puternic în cazul unor formații care realizează direct prelucrări din muzica simfonică; exemplele, de la *Emerson, Lake & Palmer* (muzică electronică) și pînă la *Twisted Sister* (*heavy-metal*) sînt numeroase. În sfîrșit, au devenit notorii, în direcția apropierei într-un fel sau altul de condiția muzicii simfonice, performanțele grupurilor britanice de rock, *Who* și *Deep Purple*: primii prezintă o operă-rock intitulată *Tommy*, în anul 1968, la New York, în fața lui Leonard Bernstein, iar ceilalți susțin, patru ani mai tîrziu, un concert pentru grup și orchestră la *Royal Albert Hall* din Londra.

Pe drumul dintre sunet și imagine care a dus la realizarea *video-clipului*, coperta de disc se integrează și ea, de cele mai multe ori, în efortul artistului de a șoca



publicul cu orice preț, pe calea sintezei perceptivă. În serialul muzical *Blue Night* am putut vedea cîteva exemple celebre de coperti „neconvenționale”, cum ar fi cele scoase de *Hipgnosis* pentru grupul *Pink Floyd*. Apropoate de stilul *Hipgnosis* sînt astăzi, copertile lansate de *label-ul Real World*, al cărui initiator este Peter Gabriel: cele cinci albume scoase de Gabriel în 1989 cu „*WOMAD*” (*World Of Music And Arts*), conținînd muzica unor artiști din Asia și Africa, reproduc pe copertile lor imagini mult mărite sau descompuse ale unor obiecte și ființe care devin fie greu identificabile, fie ne-recognoscibile; totul pe fondul absentei oricărei inscripții orientative, ca în cazul copertilor *Hipgnosis*. Efectul de sugestie se dovedește remarcabil, fiind dat nu numai de transformarea obiectelor și ființelor, ci și de combinația stranie de culori, în tonalități contrastante în mod violent. Pe coperta discului *Passion Sources*, de pildă, suprafața de frunză mărită stă imaginea a două dimensiuni diferite, dar care ar putea sugera și o fotografie prin satelit, un arbore sau o pictură de Van Gogh!

Încă mai șocant, încă mai violent în ruptură cu normalitatea perceptivă apare *video-clipul*, care pare a intruchipa două visuri în același întreg: cel al simbolistilor, ce aspirau, la sfîrșitul secolului 19, la simboza dintre culoare, sunet și mișcare și cel post-modernist, al deconstrucției, al pulverizării semnificației și al anarhiei complete. Oricît ar fi de ciudat, *video-clipul* oferă cîte o fațetă pentru fiecare din cele două visuri artistice care pareau, la un moment dat, de nerealizat! În *clipul* de la piesa *Tom's Dinner*, a *Suzanne Vega* și a grupului *DNA*, aproape fiecare cuvînt al textului muzical este redat printr-o imagine cu care se identifică, în timp ce, să zicem, în *clip-urile* formatorilor de *heavy-metal*, cum ar fi cele ale grupului *Megadeth*, cuvintele își pierd legătura cu imaginea, care este compusă destructurată, prin diverse procedee tehnice. Nu insist asupra domeniului: cei interesați pot consulta pagina din numărul 52/1990 al revistei *Contrapunct*, realizată pe tema *video-clipului* de către Simona Popescu și Alex. Leo Șerban.

IN LITERATURĂ, șocul rupturii brutale (și continue) cu tradiția perceptivă îl oferă post-modernismul. În *The Dismemberment of Orpheus* (1982), Ihab Hassan aduce în discuție o serie de diferențe față de modernism, din care cîteva ar putea reprezenta trăsături constante ale bulversării reflexelor de lectură anterioare curentului post-modernist: de creația, dispersarea, nedeterminarea, intertextualitatea, antinaturalitatea. Aceste trăsături identificate de Ihab Hassan marchează începutul unei atitudini generalizate de scepticism față de era textuală referențială, atitudine ce se manifestă în primul rînd în literatura americană postbelică. Toate elementele culturale, toate reperele literare precedente intră în criză, în viziunea scriitorilor post-moderniști: de la imaginație și pînă la limbaj, de la plauzibilitate și pînă la realitate — indiferent că o numesc a textului literar sau a lumii înconjurătoare. În *Șocul lor*, post-moderniștii propun o literatură a experimentului întoarsă în jurul ei înseși, auto-reflexivă, hiper-conștientă de sine și caracterizată, în linii mari, prin distorsiune, reciclare și recombinație. Termenii au fost discutați și analizați de foarte multă vreme, așa încît nu mă opresc asupra lor.

Văzută ca o reacție împotriva realismului și naturalismului american antebelic, dar și împotriva experimentelor din aceeași perioadă proza scriitorilor americani post-moderniști constituie, în mod evident, o replică virulentă la structurile tradiționale, convenționale ale literaturii predecesorilor. Scriitori ca John Barth, Donald Barthelme, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut, Richard Brautigan sau John Hawkes se străduiesc și reușesc să impună un mod de a face literatură ce torpilează liniaritatea și „cumintenia” celui anterior lor, reciclîndu-l în forme noi, sintetice care, la vremea lor — dar, uneori, și acum — au părut de-a dreptul ultraviolente. John Barth, de exemplu, a umblat un an de zile pînă să găsească un editor care să accepte publicarea romanului său, *The Floating Opera*; va reuși editarea în 1956.

Cărțile prozatorilor amintiți răstoarnă, una după alta, prejudecățile critice exis-

tente, în ciuda tuturor dificultăților și obstrucțiilor. Cîteva exemple îmi par semnificative pentru modul dezinhbat, șocant și, firește, polivalent — pe linia „bruscării” cit mai multor simțuri în rîndul publicului — în care post-moderniștii înțeleg să scrie literatură noli realități, cum o numește criticul Malcolm Bradbury.

Astfel, în povestirea lui Donald Barthelme, *The Flight of Pigeons from the Palace*, din volumul *Sadness* (1972), textul este ilustrat cu zece desene-reproduceri, după sistemul celui al lui; punerea în pagină e cînd normală (desenul aflîndu-se sub text sau deasupra), cînd... post-modernă, cu textul pe coloane și desenul alături. „Taică-meu era preocupat de ficatul lui” scrie lîngă un desen în care vedem capul tatălui din poveste privind printr-un portaj la propriul său ficat, expus și numerotat pe o masă. Ficatul are aproximativ dimensiunile capului. „E dificil să îți publici în priză” spune nărilor, puțin mai departe: „Publicul cere noi minuni peste noi minuni.” Minunea pe care o oferă cititorului, atît textual, cit și printr-o semantică vizuală a ilustrației, se dovedește cea a spectacolului textualist al lumii puse pe hîrtie. Dispariția cifrelor ce indică paginația întregeste imaginea minunii cu ajutorul căreia scriitorul american își construiește proza. Aș mai adăuga și faptul că desenele incluse în cartea lui Barthelme sînt pe același stil retro, ușor manierist, al copertilor concepute la noi de Dan Stanciu, la „Cartea Românească”.

Un alt exemplu de sinteză text-paginație, la fel de neortodox îl oferă romanul *Deadeye Dick* (1982), al lui Kurt Vonnegut. Amănuntul că protagonistul este un ucigaș — chiar dacă „titlul” i se trage dintr-un accident grotesc — își găsește ilustrarea, în afara textului literar, în numerotarea capitolelor, pe care autorul a avut grijă să și le conceapă notate în interiorul unor tînte desenate și cu cifrele ciuruite de cîteva găuri! Procedee grafic provine, ca sursă de inspirație, probabil, din desenul animat sau din banda desenată, atît de răspîndite și familiare în universul american contemporan. De altfel, fenomenul post-modernist al reciclării a cuprins și cele două specii para-literare: avem un exemplu apropiat și în literatura noastră în *Levantul lui Mircea Cărtărescu*, unde, în Cîntul al nouălea, Auctorele decupează o bucată din imaginea poemului și apare pentru o clipă în cadrul, privind la „personagiile” epopeii sale. E greu să nu asociem acest element de construcție textuală cu procedeele textualiste ale desenelor animate produse de Tex Avery (în primul rînd) și Walter Lantz...

O parte din prozatorii americani post-moderniști (Clarence Major, Walter Abish, Raymond Federman, Steve Katz) folosesc și ei diverse procedee de paginare sau redactare — urmînd, desigur, exemplul lui *Tristram Shandy* — ce solicită atenția cititorului mult mai serios decît în cazul scrierilor „tradiționale”, moderniste. În cazul romanului *My Amputations* (1986) al lui Clarence Major, am avut nevoie de o lupă pentru a mă convinge că, într-adevăr, această carte scrisă fără cifre, titluri și aliniate, are primele trei rînduri ale fiecărui paragraf redactate cu litere mai mari decît restul paragrafului! Cum ar spune un binecunoscut personaj de benzi desenate: „No comments!”

Am plecat de la Arta Conceptuală și am ajuns la literatura post-modernistă. Deseori, experiențe artistice atît de diferite pot avea un scop comun. Cîteodată, ele își propun mai mult decît să obțină un orice preț, pe calea experimentului, un „atestat de individualitate”, sintetizînd stări și probleme existențiale grave; altele, ele se reduc la un program rece, calculat (așa-numita estetică a opoziției, de care vorbesc Lukács, Kayser sau Lotman). Și într-un caz și în celălalt, dificultatea aprecierii valorice poate stîrni îndoile asupra relevanței estetice a acestei tendințe culturale contemporane pe care am numit-o *șocul artistic*. Dacă există vreo legătură, semnificativă din punct de vedere valoric, între un pian distrus pînă la ultima bucată, o copertă caleidoscopică de disc și o carte scrisă pe coloane, rămîna de asemenea de văzut. La urma-urmei, anecdotarea operelor de artă este, poate singura problemă culturală căreia nu i-am dorit o rezolvare... șocantă.

Ion Monolescu



„Noua generație” și erorile ei

ÎN TEXTELE memorialistice în care amintea de epoca debutului său ca scriitor în România, Mircea Eliade a precizat că generația sa a fost prima aflată într-o situație privilegiată, eliberată de presiunea idealurilor obștești, politice, naționale. „Am fost prima generație în ceea ce se numea pe atunci România Mare, cea de după războiul din 1914—1918 [...] fără program dinainte stabilit, fără un ideal de realizat. Generația tatălui și a bunicului meu avusese un ideal : să unească toate provinciile românești. Am avut șansa de a aparține primei generații românești care a fost liberă, care n-a avut vreun program” (*L'Epreuve du Labyrinthe*, p. 25). Este desigur un mare adevăr în cele de mai sus, dar, în același timp, e de observat că activitatea „liberă” a generației lui Mircea Eliade nu a procedat în continuitate și nu a urmărit totdeauna să extindă și să adâncească realizările anterioare ; a procedat de cele mai multe ori iconoclast, ba chiar în sensul unor răsturnări radicale al unui nou început. De altminteri, tonul publicisticii „tinerii generații” e accentuat catastrofic ; se vorbește de revoluții, de o „nouă ordine”, de „lichidarea partidelor politice”, chiar de „omul nou” toate concepte ale gândirii totalitare, pe care le găsim în maximă măsură în arsenalul oamenilor „de dreapta”, nu în al celor „de stînga”. Și violența verbală e mai accentuată la primul decit la ultimii : să nu se uite că în epocă, la noi în țară, marxistii nu aveau aderențe în mase, ei rămânând mai degrabă un club intelectual de oameni care se adreșau unor semeni și se pretindeau spirite raționale, doctrinari ajuși la o convingere în urma unei analize „științifice” a realității. Populismul a multe din aspectele sale : intemperanță verbală, sloganurile răsunătoare, apelurile la mase, contagiunea isterică, aparține „dreptei”.

Și mai e de precizat ceva : generația lui Mircea Eliade (C. Noica, Mircea Vulcănescu, Emil Cioran) a început să se afirme cu adevărat (exceptîndu-l pe corifeu) după 1930, în anii care au precedat căderea democrației românești ; anii marelui crize mondiale a „capitalismului” și sistemului democratic, în care acestea, sub forma lor supremă, a Statelor Unite ale Americii, părușeră a fi falimentat definitiv. Tentația „dictaturii” cuprinsese multe state europene ; C. Rădulescu-Motru, un gânditor mult mai echilibrat, vedea în ea soluția sigură a viitorului : „În epoca de tranziție în care trăim, este natural ca națiunile să se servească de anticiipațiuni : să-și concretizeze preferințele în alegerea unor conducători cu autoritate, sau în alegerea unor instituții cu autoritate. De aici atracția timpului nostru spre dictatură și spre etatism [...] tocmai la națiunile cele mai conștiente de menirea lor” (*Românismul*, 1936, p. 58).

Țara noastră a cedat printre ultimele în fața valului totalitar, spre onoarea ei, dar a făcut-o. Democrația română și-a plătit singura decesul în 1937—1938. Să mărturisim că asupra acestui moment crucial al istoriei noastre contemporane am purtat unele discuții prin anii '50 cu oameni politici importanți aflați încă în viață și care trăiseră această „lichidare” a o sută de ani de democrație ; toți ne-au spus că nu se putea altfel, deoarece votul din septembrie 1937 ar fi trebuit să ducă la un guvern de centru-dreapta, în care legionarilor să li se acorde importante portofolii ministeriale. În fața acestei perspective, regele n-a procedat ca un monarh constituțional, care se supune opiniei electoratului, a format un guvern „de dreapta”, dar nu din cîștigătorii alegerilor ci dintr-o formație ad-hoc Goga-Cuza (cu Armand Călinescu, omul său, la Interne și cu gen. Ion Antonescu la Război) pe care o va torpila citeva luni mai târziu prin lovitură de stat din februarie 1938, punînd astfel capăt sistemului ce guvernase țara, cu succesul știut, aproape o sută de ani.

INTERESANT e că decesul democrației române n-a trezit regrete pe măsură ; e probabil ca lumea să fi fost plictisită de „sistem” și să fi acceptat înlocuirea lui, nu cuvenită perfecționare. Împrejurarea se explică și prin conjunctura istorică respectivă, dominată de amenințarea internațională, prăbușirea „garanțiilor”, necesitatea unei guvernări forte. (În fond, din acest punct de vedere, Carol al II-lea a continuat orientarea tradițională a „partidelor” și a sperat pe cit posibil capacitatea de apărare a țării, în sfîrșit s-a folosit de oameni politici ai „sistemului” nimicit de el.).

Dar, din păcate, falimentul democrației românești a avut și cauze mai adînci, intrinseci structurii și modului ei de funcționare. Ea fusese edificată de sus în jos, nu prin lupta maselor revendicative, ci prin cedarea treptată și inteligentă (eventual să-l spunem : bine calculată) a claselor posedante dominante. Clasa boierească la noi în țară fusese una prin excelență politică, nu atât determinată de poziția economică, așa cum a fost în Apusul Europei în evul burghez. Ea avusese o experiență profundă și îndelungată a conducerii și înțelese că destinul ei era legat cu „țara”. Poate că aceasta

să se fi datorat gravel amenințări externe, pericolului turcesc care, prin distrugerea elitelor indigene în teritoriile suse și înlocuirea lor cu feudali otomani, își obliga viitoarele victime să caute aliați în masele cele mai largi, solidarizînd toți oponenții în aceeași atitudine. De aceea, la 1821 boerii au dat actului lor de independență forma unei insurecții populare, la 1848 revoluționarii au căutat să antreneze masele pe baza unui program larg democratic, Unirea de la 1859 și aducerea unui domnitor străin la 1866 pentru a o consolida s-au făcut prin concesiuni din partea marii boierimi. Statul român n-a fost o oligarhie feudală de mari seniori ereditari, ci una mereu improspătată și lărgită de oameni politici atenți la situația internă, dar mai ales la cea externă, totdeauna amenințătoare. Toate marile momente ale istoriei României în veacul democratic au fost unele de convergență a intereselor de clasă, în care mereu cei „de sus” forțază realitatea înfrîngînd inerțiile celor „de jos”, antrenîndu-i (în interes general), asumîndu-și riscul marilor pași înainte. Și totul sub semnul oportunismului bine calculat, speculînd situația internațională.

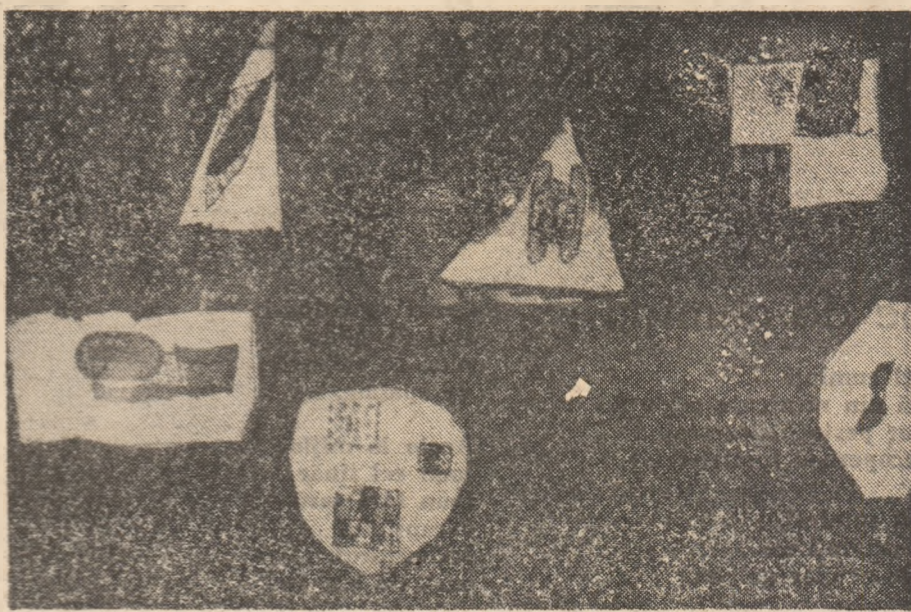
Cultura română din aceeași perioadă a fost dominată de funcția revoluționară a modelului înalt al formelor normative, propuse de sus și din afara societății tradiționale, care se dovedise necorespunzătoare noilor cerințe. Ele se cereau umplute cu substanță de beneficiarii lor, dar nu au fost o simplă mai-mutareală, o eventuală adoptare iresponsabilă. Modernizarea noastră, europeană s-au dovedit expresii ale unei necesități vitale pentru statul și poporul român, care altminteri ar fi fost sortit să pierză sau să rămînă la stadiul unei populații, obiect de curiozitate, pentru etnografi sau pentru seminarile de romanistică ale universităților germane. Clasele de sus cu trasat un program îndrăzneț și aparent idealist — criticabil oricum în ochii spiritelor ponderate.

— Nevoia ne-a silit să îndrăznim ! a rezumat această situație într-o formulă memorabilă, Ion Ghica, un om prin excelență al dinamismului politic, social, cultural. Și poporul a acceptat în linie mari programul acesta ; el n-a fost impus cu forța de cite un autocrat de fier ca Petru I în Rusia, ca Atatürk în Turcia, sau ca Șahul Reza Pahlavi în Iran.

Pentru a întrebuița o expresie figurată, să spunem că haina nemțească sau fracul romantic au fost la început un steag revoluționar, simbol al înnoirilor, apoi uniforma claselor conducătoare, sfîrșind prin a însemna un anacronism al tinutei, o expresie a distincției unei elite. Dar fracul acesta a fost totdeauna larg croit pe o măsură prea mare pentru trupul poporului, în perspectiva creșterii. (Conservatorii și îndeosebi junimistii au criticat nu fracul, ci măsura lui, care trebuia ajustată la „necesitățile” naționale).

Procesul așteptat în mod firesc nu s-a împlinit nici pînă în clipa de față. După primul război mondial, situația internă și internațională a forțat încă o dată lucrurile, nu doar precipitînd soluția, ci dîndu-i alt sens. Democratizarea țării, făcută treptat și de sus, a fost înlocuită cu invazia noilor oameni politici mai „de jos” (sau adaptați oportunist mentalității lor) aduși la suprafață de votul universal. Noi veniți pe deplin legitimați de număr și de originile lor populare „neoașe”, au aruncat cit colo fracul, au dat cu jobenul de pămînt, au exhibat sumane, căciuli și itari mai mult sau mai puțin naționali, perfect ajustați. — dar nu glubelele, isiclele și calpatele baroce ale epocii fanariote, tradiția fiind ca totdeauna, după cum se vede, pe... alese.

— Poporul suntem noi, reprezentanții lui ! afirmase, într-o formulare numai aparent contradictorie, P. P. Carp. — Poporul suntem noi ! au replicat noi veniți,



fără adaosul „reprezentanții lui”, care e o formulă a democrației. Ei erau populistu nu democrați, autoritariști nu liberali, naționaliști nu europeniști. Ei erau „poporul”, nu bătrînul boier conservator, omul intransigenței absolute și ironistul nimicitor dintr-o Cameră dominată de oameni cam de același tip, și care avea o asemenea oroadă de „stradă” încît prefera să nu-l accepte opinia nici cînd aceasta îi oferea sprijinul.

Mai târziu, în momentul crucial, al anului 1938, s-au văzut limitele democrației române : în fapt, noi nu avusesem un regim (după formula lincolniană) „al poporului, prin popor și pentru popor”, ci unul pentru popor, un despotism foarte luminat și generos, cu un excepțional simț național, dar nu o formulă guvernamentală care se bucura de plebiscitarea generală, prin votul universal. Liberalismul s-a menținut cu toate acestea aproape două decenii datorită rezistenței sistemului, a tradiției, a capacității excepționale a vechilor cadre de conducere, a liderilor politici, care nu erau „poporul”, dar făcuseră pentru acesta mai mult decît „emanările” lui propriu-zise.

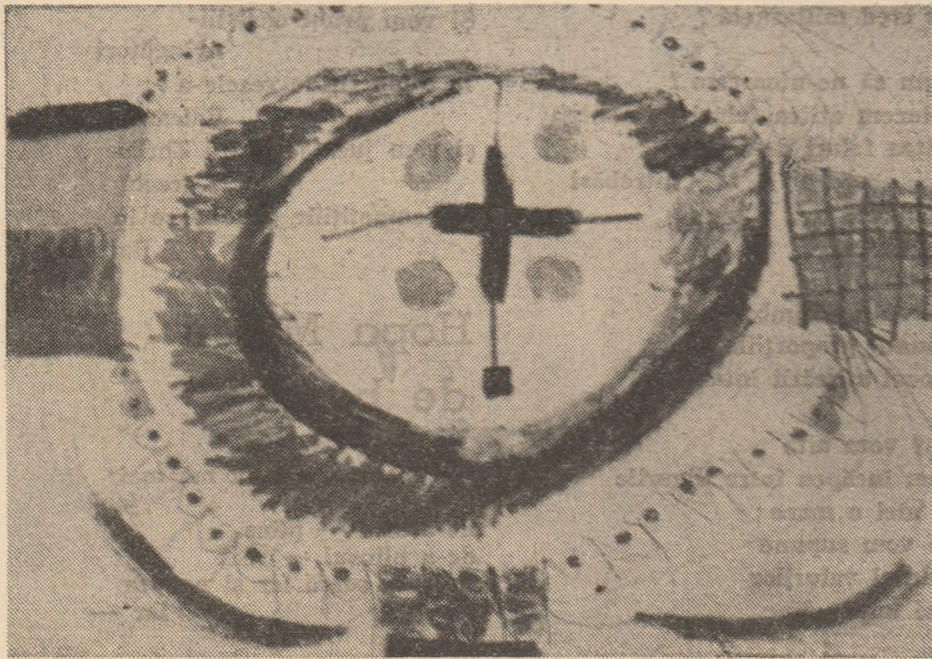
PRINTRE libertățile ce se ofereau după Unirea cea Mare, a fost și aceea de a se pune în cauză sistemul. Și „tînăra generație” s-a ilustrat în primul rînd prin aceasta, în cadrul ei neexistînd dorința firească de aprofundare, de continuare, de ducere mai departe a realizărilor precedente, ci de a răsturna totul și a merge pe altă cale. Cine citește proza ideologilor „de dreapta” are impresia că epoca următoare primului război mondial a fost cea mai ticăloasă din cite se pot închipui și culmea era regimul liberal ce părușe a se încununa în 1918 cu o mare victorie. „Ca un popor să suie calvarul celor mai grele suferințe timp de secole, pentru ca, la urmă, să sfîrșească prin a fi încestat în organizația politică pe care i-a impus-o vremelnica stăpînire a capitalismului industrial, aceasta este o absurditate”, scria C. R. Motru (*Idem*, p. 118). După cerința unei „noi neamîmări”, formulată patetic de Nichifor Crainic, sau chiar a cuceririi teritoriului național

(„Noi, scria Nae Ionescu nu ne-am luat în stăpînire încă țara”, *Marea*, 1926) corul celor ce socoteau că trăiam pe atunci sub o dublă ocupație străină, economică și politică, sporește. Ceea ce pentru noi e un moment suprem al istoriei naționale, petru toți acești „ideologi” e un abis de nenorociri și mizerii. Persiflînd ceea ce era prea evident („România Mare” i se părea lui Nae Ionescu o „formulă sforărită și de prost gust” *Idem*) sau trecînd-o cu vederea, ei acuzau mai ales sistemul de vini imaginare : inaderența cu realitatea, lipsa de dinamism și, în fond, lipsa de patriotism, de „patetic” cum se exprima, mai umflat E. M. Cioran (*Schimbară la față a României*, 1990, p. 172) adică de lipsa unei tensiuni interioare, dar și a unui scop care să transcendă realitatea imediată, ignorînd complet că tocmai acesta fusese stilul modernizării României și modalitatea aleasă în mod de liberat poate chiar întreținută forțat, de revoluționarii foarte autentici ai secolului precedent. E numai un exemplu de necesizare a realității care predomină în stilul „noii generații”. (Cînd face mențiune asupra ei, un spirit în bună măsură congener, G. Călinescu, se va mira și el în *Istoria literaturii române*, măcar pentru sectorul limitat al literaturii : „Nimic mai ciudat decît a osindi de nulitate, în 1927, generațiile care aduceau deodată o strălucită literatură [...] în numele seriilor noi, prezentate în alb și care [...] s-au dovedit mult mai sterpe în valori” (p. 867).

„Generația” lui Mircea Eliade nu s-a dovedit steapă pînă la urmă (nici chiar în literatură) ci doar straniu de inconștientă. Ignorînd geografia cea mai elementară, situația reală a țării noastre și, sub acest aspect, ponderea forțelor în joc și adversitățile de înfruntat, ea se situa pe linia foarte comodă a supralicitării și exagerărilor fără nici o răspundere. Faptul că a fost cu totul depășită și strivită sau pulverizată de evenimentele internaționale a condamnat-o într-un anumit moment și a amnistiat-o ceva mai târziu, ambele verdicte fiind date fără judecată. În aparență, toată această activitate a fost lipsită de efecte practice, ceea ce nu-i reduce din răspundere, dar nici din forța de seducție.

Ceea ce noi am avea să-i reproșăm este totalul ei irealism și mai ales lipsa „instinctului național” pe care-l avusese din plin generația precedentă și, în primul rînd creatorul termenului, Take Ionescu. Superioritatea unui cititor actual față de tot acest „pandemoniu” de idei paradoxale, invective fără justă adresă, profeții neîmplinite și contrasensuri stridente este firească, prin avantajul vîrstel care este totdeauna al celor ce vin „după”. Noi nu ne-am propus să facem procesul „dreptei” românești, ale cărei documente abia acum pot fi scoase la lumină și pentru care se străduiește Dan Zamfirescu. Dar fără lectura acestor pagini de tinerete nu vom putea înțelege irealismul poziției „ideologilor” noștri ajunși astăzi unii din ei la vîrste venerabile : naivitățile și visurile pe care un Mircea Eliade le-a proiectat ani de zile asupra poporului român sub cuvînt că-l dezvăluie sufletul, aberațiile de la Paris ale lui Cioran (atît în insultă cit și în false înțelegeri) și, ceea ce e mai grav, stăruințele cu totul impropril de analize și clarificări ale lui C. Noica, traduse în numeroase volume și care pe noi ne-au făcut în ultimul deceniu să nu luăm altfel decît cu spaimă spre lectură vreun text semnat de acest autor.

Alexandru George



Florența ALBU



Fotografie de ION CUCU

Joc de cuminți

Poeți cuminți
cintă din muzicuțe argintii
picior peste picior șezind
pe-acoperișul ministerelor.

Poeți cuminți
zile cuminți —
paștele cailor galben.

Mergem să răsădim viorele
mergem incolonați
cu tristeții în frunte
să răsădim viorele.

Rimă să fii...

Rimă să fii voios să-ți cauți
brana
într-un pământ indiferent
să mori să te-nmulțești să
nemurești
totul fiind o chestiune
de adaptare
de sciziparitate.

Frumos e blind e traiul lor
și spre folosul
subpământenei societăți;
laudă rivnei lor nevăzătoare
spre binele subpământenei
societăți!

Rimă să fii
înțelegind necesitatea de-a fi
rimă
în ordinea subpământenei
libertăți.

Spărgătoarea grevei

În cenușiul unanim tresaltă
pasărea fericită. Spărgătoarea
grevei.
Ea trădătoarea pune-un tiv de
purpură
la cenușiul unanim.

Și se proclamă roșul unanim
și se proclamă sărbătoarea
purpurei.
Pasăre mică încoronată
de mincinosul purpuriu!

Dar trilul în crescendo sună
fals.
Se vede cenușiul prin gratii
aurite.
Hei, spărgătoarea grevei roșioară
gușă cu osanale

când lumea tace-n cenuși.

Incantații

Tristețe cu numele sfint
astăzi lumina e vînt
lumea — pământ
moartea — cuvînt.

Ceruri și chipuri
cine de taine
rota de chipuri
de spaime.

Acolo la mijloc
Ioan cel tinăr
Ioan fără țară
decapitatul
botezătorul
gură de aur —

felul nostru de-a fi
de-a fi aleși
pedepsiți
felul nostru de-a fi

Ioanul trist
Ioanul vînt
pământ
cuvînt.

Strădulești

În memoria lui D. Stelaru

Aici a locuit
Poetul Tristei Figuri.
Prin mahalaua lui cîndva
cîinii lunatici îl recunoșteau
și îi ieșeau în cale
să-l apere de oameni.

Bețiv balnav de stele
îți trec prin poezie
ca prin cîmpia cu cai slobozi
și cu malarul trainic
peste ierni.

Mahalaua și-a făcut
sarcofag de chipici
lipit cu balegă și monopol —

Poet al Tristei Figuri
fie-ți vecia ușoară.

Interogații

Mai știm să ne-ntoarcem?
Ce puiește uscatul?
Ce fac orașele
tribunii tribunale?
Ce sublim inventează poezii?
Ce cred milioanele?

Cum să ne-ntoarcem?
Aducem atitea feluri de a nega
atitea feluri de-a pune
întrebări

la diguri
și peste!

Marea-a schimbat
semnul proporțiile
sensul mișcării interioare.

Dar vom uita
vom încăpea între digurile
la nici o mare;
ne vom supune
valului valurilor
nici unui adînc.

Marele Gri inspirat

Azi nu mă duc niciunde

azi nu mă duc decît
în lumina care decade-n
unghi ascuțit

azi mă-ntronez
în Marele Gri inspirat.

Azi scriu pe o piele de fiară
reflecții
sălbăticeii divine
mării în stare de poezie.

Ea urlă fantasme
vecii anateme
ea mișcă spre negru
luminile;

eu proslăvesc
în neant idealul
Marele Kics
fundătura.

Balcaniade

Ce muzică ce joc
cu Zorba grecul în răspintii!

Vom merge să primim cicliștii
balkanici cu tapaj festiv
vom merge să ne veselim
cu Zorba care-și joacă paguba
fraternizînd la falimente
balcaniade și serbări;

vom merge să primim cicliștii
cu tot tam-tam-ul muzical
vom aclama la linia sosirii
curse contemporane —
popoare optimiste falite
din Balcani!

E totdeauna bine să visezi
cu Zorba grecul în Balcani
doar noi suntem eroii păguboși
jucînd la sărăcie
la moarte în Balcani!

Și vom primi cicliștii-
nvingători
la competițiile vesele-n
Balcani
și vom juca jocul lui Zorba
grecul
la competițiile păguboase în
Balcani!

Hopa Miticii de bazar

Ei, doamne, azi nu mă mai
joc
de-a risu — plins
de-a plinsul — ris!
Se face seară iar și noapte
iar —

mă uit la lumea dintr-un
galantar
hopa-mitici hopa-mitici
boiți istoric
în bazar.

Ei cad în fund
ei cad în cap
cînd plumbu-i una — fund ori
cap

stabil să fie! fund și cap
dar vezi că marele casap
n-o să se lase înșelat;
doar capul-cap e retezat!

Ei, doamne, azi nu mă mai
joc! —
zicînd că nu și iarăși dar
în fața unui galantar
cu figurine de bazar.

Casapi și domni
istorici
hopa-mitici hopa-mitici

„Imposibila întoarcere”

— Cine înhamă caii
în urma carului?
— Cine întoarce plugul de lemn
prin băragane?
— Cine seamănă griul neghina
semințele din traista
semănătorului
trecînd credincios în parabolă?

— Cine învie morții
din cimitirul cit țara
improprietărîndu-i
cu praful și pulberea?

Schelete călări
pe schelete de cai
umplu zarea — urcă pămîntul
țărării chemați — nechemați
apa morților...

Rana patriotică

Miros și gust și vedere
cum huzuriți în splendoare
cum vă umiliți
cînd vi se dă peste ochi peste
gură
peste mirosul cel fometos și
festiv!

Și tot venim din istorii
cirezi corcice cu fluturii
fluturii cu licornele
lilieci cu vorbele —
vorbele ultrasonore...

Blinde tălângi
turme cirezi
rupînd iarba cu gura miloasă
zburdînd în iarba de-acasă
sub securea casapului.

Atîrnînd în cîrlige de fală
solare
noi tot cîrtim tot iubim
cu fluturii viermii vultanii
pe rana cit țara — amin.



Fotografie de ION CUCU

Mugur, vara, iarna

O IARNĂ cu boli, chirurg, spitale, farmacii. Prima zi bună. Drum lung, complicat — metrouri, autobuze, trenuri — de la Nogent la Paris. Porte de Versailles. Și nu-s obosită. Prima dată când ies „în lume” după câteva luni. Și ce lume! Isarlicul meu! Fără de care nu se poate, eu, cel puțin, nu pot...

Scriitori, editori, veniți în delegație la Salonul Internațional al Cărții. Caut standul românesc.

Regăsiri, îmbrățișări. Nu mă doare nimic. Sint imponderabilă. Înot printre ai mei ca peștele n apă. Întrebări, glume, bancuri din București. Ce se mai aude? De Florin Mugur știi? Ce să știu? Ieri a fost înmormintat.

Stop. Gol. Stau drept, în picioare. Vorbec. Cum a fost? Nu se știe. Probabil sinucidere. Depresiv. Vorbea mult despre asta.

Mugure, auzi? Ce timpenie! Ochii tăi albaștri rid ironic: Și ce, dacă mă vâcăream ca o babă? Sanchi.

E iarnă. Intru la „Cartea Românească”. Urc la etajul unu, în fund pe dreapta. Tu, îndărătul muntelui de manuscrise de pe birou, cu palton, fular, pălărie. Vreo 8 grade.

Poeți chemați și nechemăți intră, vin direct la tine, în colț. Politicos, nervos, retinut. Tremurul miinilor. Odată o criză de nervi. Pe stradă, acasă, mucalit, calamburgiu, vesel, trist, clown. Dansul cu Cartea. Cititor insatiabil. Cartea...

Cărți. La standul românesc, multe traduceri bune. Ultimul Canetti. L-ai citit? Cum să-l fi găsit în librărie? Am apucat numai **Orbirea**.

„Niște inși singuri cu priviri de orb...” Mugure, ochii tăi. Pipăi sub giulgiu, pleoapele. Ce se întâmplă acolo, sub ele? Când încep viermii...?

Cum ai putut face asta prietenilor tăi, pentru care ți-ai fi dat și sufletul?

Eticheta ta, veche de vreo 20 ani: poet manierist. Nu știu. Așa o fi. Ceea ce știu e că poemele scrise sub semnul tragic al dorului de prietenii sint cutremurătoare: „mai toți prietenii, cei care te iubeau/s-au dus în alte lumi, în altă lume — și ce fac ei acolo, morții, viii?...”

Știi, știi, nu-i așa că știi? Erai foarte conștient de valoarea poeziei tale. Știi că asemenea poeme sint ale țării și ale lumii. Trăiai pentru poezie, prietenie, dragoste, dăruire de sine. Și totuși ai plecat. N-ai mai avut putere să înduri singurătatea, egoismul exacerb, senzația mutilării, remușcările.

Jumătate de om pe jumătate de iepure șchiop...

Nu, spun eu. Iepurele. Îi tremură lăbutele și carnea pe el. Ți s-a tăiat o mină (una din multele mlini), spui tu, „cea cu inimă bună, sentimentală, proasta tirgului...”; te înșeli amarnic, ea, sentimentală, îți dă remușcări, ea te împinge acolo, sub pământ, unde nu te găsește; „mina fricosului, mina cerșetorului” a tăiat bucăți, bucățele, din manuscrise, ca să-ți ciștiți piinea cea de toate zilele și să-i ingrașe pe Rinoceri, și ei să prospere, și să dea lecții de morală, ieri și azi și întotdeauna...

Mugure, prematur bătrîn. Îți vine să crezi că am fost tineri? Mai tânăr ca toți, te-ai găsit tu să ai revolte, păreri, idei. Auzi, păreri!

Du-te, au zis Rinocerii, du-te-nvîrtindu-te, profesorașule, la țară, la Corbeni. Nu-ți trebuie redacții, poezie, semnătură, idei, ce mai încoace încolo, contrarevoluție...

M-ai chemat „în vizită” la Corbeni. Clar. Eram din „lumea bună”. Poetă nemazilită, cunoscută. Cine știe? O relație folositoare... poate...

Mugure, tinăr, trandafiriu, șontic-șontic, pe coridorul școlii și-n cancelarie, emoționat, mă prezintă corpului didactic și-n curtea cea mare, școlărilor, biet auditoriu nevinovat al versurilor mele „edifiante”...

După o vreme, ai reușit. Te-ai întors la București. Au venit valurile, vremurile. Ai înnot bărbătește în ape tulburi, așa fragil și nevrinos cum ești, cum e-rai adică. Ai scris cărți bune, și prietenii buni ai avut, și mulți scriitori, poeți, recunoscători apoi tot mai supărați pe tine, redactorul.

Și strateg literar ai fost și soț — infirmier, bucătar, fată-n casă, lingă Iulia, care putea să moară în fiecare zi...

De ce-ai plecat, Mugure? Am observat eu, în ultima vreme, că fibra ta nervoasă e încordată pînă la refuz.

Totuși, anul trecut, în iunie, m-am amăgit.

Ai venit, pentru două săptămîni, în prima și ultima ta călătorie în Franța și am fost, împreună, într-o scurtă excursie duminicală. Se apropia sfîrșitul sejurului tău.

Sosiseși dărimat, extenuat. Acum păream aproape senin și roz, ca-n tinerețe.

Vizităm orașul Provins, așezat la granița cu binecuvîntata provincie Champagne. O zi cu soare, cu iarbă fragedă, cu multe flori.

Am nimerit la un fel de serbare cîmpească.

Minuitori de vechi instrumente muzicale, costume populare de epocă, guriști, amatori de cîntece vechi sau slagăre mai noi, intrate în folklor.

Cel dol, care ne-nsoțesc, urcă, vitejește, treptele unei vechi și înalte fortărețe.

Noi („am cunoscut o mie de poeți și toți erau bolnavi de inimă”) ședem culcați într-o rină, la poalele turnului, pe dîmbul cu iarbă verde, sub soarele începutului de vară. Ascultăm caterinca, pianul mecanic, cîntăreața subțire și șarmantă, asemenea melodiei pe care o cîntă: „Salade de fruits, jolie, jolie...”

Și tu faci planuri: vei scoate o revistă literară la București, de cum te vei întoarce...

N-a fost să fie.

Ne-am revăzut de câteva ori în țară.

Salade de fruits nu mai era jolii, jolii...

Maria Banuș

Nogent sur Marne, 15 februarie, 1991

Florin MUGUR

16 oct. 1990

Dragă Petrică,

e frig, e ora opt dimineață, sint singur și mi-e frig — și simt nevoia să stau de vorbă cinci minute cu tine. Din două motive: pentru că tu ești, pentru mine, marea descoperire a acestui an (care va fi poate ultimul al vieții mele) și pentru că nu aștept de la tine nimic (adică, simplu spus, pentru că nu e vorba, în această lume de interese și de egoism exacerb, de nimic care să semene cu egoismul: nu-ți cer nimic, nu te rog nimic sau, dacă vrei, îți poruncesc și te rog să fii sănătos tu și ai tăi, pentru că, poate, peste o vreme, să mai am cui să-i scriu citeva rînduri de dragoste frățească). Ciudată a fost și călătoria mea în Franța — prima și ultima dată în Franța, la 56 de ani! — o insulă de neliniște ce se potolea încet și devenea aproape seninătate. Dacă-mi fac un bilanț, din toată călătoria nu mi-a rămas, întreg, decît chipul tău de om care, cu o încăpăținare ce poate fi uneori și incomodă, vrea să facă binele. Nu știu dacă toate regulile se întemeiază pe acest principiu, al binelui, dar religia mea, care este una a prieteniei, numai pe el stă. Pînă acum cîtiva ani, cit mai aveam putere (fizică, spirituală, sexuală), semănam cu tine — și mult îi incomodam pe unii dintre prietenii mei, oameni demni, care nu prea suportau să li se facă bine cu tot diadinsul (adesea nu cereau ei acest lucru, luam hotărîri eu în locul lor — și ce bine mă simteam! există poate și un fel de egoism invers, al celor care se simt în stare să ajute pe alții; mi s-a luat această putere, de către vremuri, iar eu nu mă pot bucura decît de bucuria altora, dacă le-am dăruit-o eu). Depresiune de toamnă! Astenie de toamnă! Țic-

neală de toamnă! Dar toate acestea nu sint decît cuvinte goale. Bătrînețe relativ prematură, ei, asta da, pare o formulă ce mi se potrivește oarecum. O existență ratată. Ei da, dar multe existențe de artiști care să nu fie, într-o oarecare măsură, ratate, cunoști? Cred că și cu gîndul ăsta crîncen m-aș împăca, dacă i-aș mai putea fi cuiva de folos. Nu el mie, ci eu lui! Dar am devenit repezit și amar peste măsură, nu mă mai port așa cum trebuie cu ceilalți, iar egoismul necesar supraviețuirii a scăzut și scade, la mine, în mod îngrijorător. Îngrijorător — pentru cine? Nici măcar pentru mine, deși după cum vezi, mă vîcăresc ca o babă.

Dar nu vreau să-ți bat capul cu necazurile mele, iar despre necazurile altora nu are rost să-ți scriu. O bucurie a fost cronica pe care N. Manolescu a scris-o la Fiesta: mă bucur că Marioara (fiica ta, nu? de la tine a luat darul ăsta!) are instinctul vieții și marele ei talent nu poate trece neobservat nici măcar într-o epocă atît de puțin preocupată de talentele literare.

Să închei: nu cumva să te sperii, să te pîndesti, fie și o clipă, cu amărăciun — că voi face vreun „gest necugetat”, cum se spune. Nu mai sint în stare să fac nimic, iar pentru o strănică sinucidere se cere o anumită cantitate de energie...

Te sărută și-i sărută pe toți ai tăi, Mugur. Ține-te bine, Petre, să nu crezi că nu mi-am dat seama cît de complicată e viața pe care o duci... Putere, răbdare, calm, forță de a te bucura de viață! Ce-ți mai pot ura, altceva? Ah, da, sănătate! Și o plimbare în păduricea cu aparate de gimnastică...

Te îmbrățișează și te sărută rusește, pe amindoi obraji, prietenul tău care-ți ține pumnii.

(Scrisoare adresată dlui Petre Banuș)

Biroul negru

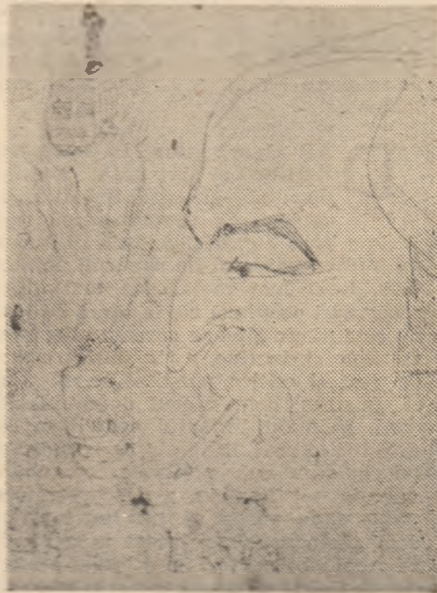
ÎN 1974, cînd redacția noastră a fost mutată din Ana Ipătescu la Casa Șintei, în încăperea corecturii a fost adus și așezat cu sertarele la perete un birou negru. Se țineau pe el teancurile de manuscrise și șpalte, ceștile de cafea, reviste.

În 1977, imediat după cutremur, cînd ne-am apucat să curățăm molozul, am mutat biroul de la locul lui și m-am uitat în sertare. Erau pline de hîrtii ce aparținuseră lui Leonid Dimov (el se pensionase deja de cîtiva ani, de cînd îi fusese redusă, ca multor redactori ai „României literare”, leafa la jumătate). Am pus într-un dosar manuscrisele, citeva scrisori adresate poetului, desene, cu gîndul să i le restituim. Întîlnindu-l întimplător la Uniune, i-am vorbit despre descoperirea mea și a avut un gest de lehamite. Nu-l mai interesau.

Așa au rămas la mine aceste manuscrise iar între ele și fragmentul de autobiografie oficială cerut cu cine știe ce prilej.

Chiar datele seci spun mult despre extraordinarul poet Leonid Dimov și ar putea fi de folos într-un necesar studiu monografic.

Adriana Bittel

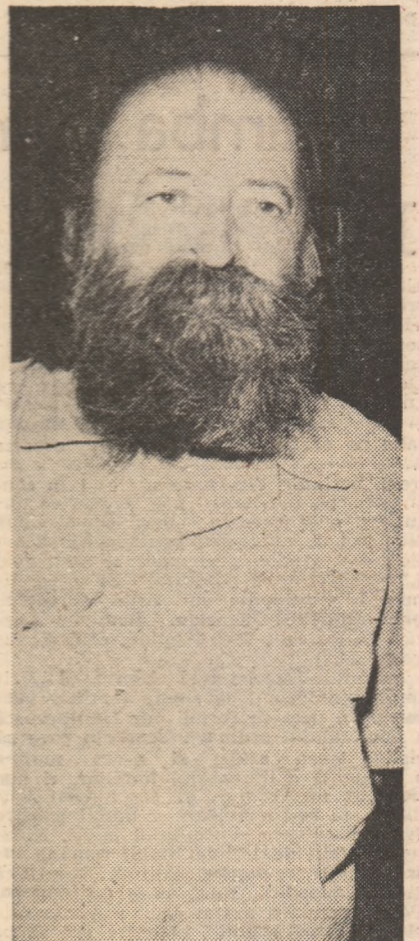


Leonid Dimov — un posibil autoportret

Leonid DIMOV

Autobiografie

M-am născut la 11 ianuarie 1926 în orașelul Ismail din Basarabia. Sint copil natural al mamei mele, Nădejdea Dimov, actualmente pensionară, în vîrstă de 67 ani. Am fost crescut de bunicul meu Teodor Dimov, decedat, învățător. La vîrstă de 3 ani, deci în 1929—30 am venit împreună cu bunicii la București, unde am urmat școlile primară și liceală (Colegiul Sf. Sava). În ultimii ani de liceu mi-am manifestat vederile comuniste, alături de Emanuel Valeriu (actualmente redactor la televiziune), sub influența tatălui său, Victor Valeriu, militant socialist. M-am înscris în P.C.R. în 1944, demisionînd în 1945, dar continuîndu-mi activitatea în calitate de redactor la revista Studentul Român. Am fost student al facultăților de Filosofie și St. Naturale. Mi-am întrerupt studiile în 1948, cînd am fost încadrat redactor la Agerpres. În 1950 am fost exclus din partid, în ciuda faptului că-mi dădusem demisia în 1945, de către organizația Agerpres. Am refuzat să fac contestație deși am fost îndemnat chiar de către comisia de verificare. În 1950 m-am căsătorit, divorțînd în 1958. Am, din această căsătorie un copil, Tatiana Dimov, studentă la Fac. de St. Naturale, subsemnatul plătiind pensie alimentară mamei sale recăsătorite (Iuniana). Am fost redactor la Agerpres, la Institutul Româno-Sovietic, la revista Arta Plastică, pînă în 1958, cînd am fost arestat pentru că am proferat în public insulte la adresa lui Stalin. Eliberat de la Jilava în 1959, m-am recăsătorit.



Mitul Barthes



ZILELE trecute a avut loc la București un Seminar Roland Barthes organizat de Uniunea Scriitorilor în colaborare cu Serviciul Cultural al Ambasadei franceze din România. A participat, între alți Barthologi, și dl. Louis-Jean Calvet, socio-lingvist, profesor la Paris — V (Sorbonne), biograful lui Barthes. Cartea lui a apărut la editura Flammarion în 1990 și a stîrnit, după cite imi dau seama, reacții contradictorii. Prietenii lui Barthes sînt nemulțumiți din motive strict subiective, cronicarii literari parizeni (de felul lui Angelo Rinaldi) pun în discuție condiția genului biografic și se arată, iarăși, nesatisfăcuți... Cu aproape 20 de ani în urmă, Louis-Jean Calvet a publicat o **introducere** în opera lui Barthes (**O privire politică asupra semnului**, Editions Payot, 1973), prima încercare, dacă nu mă înșel, de sintetiza într-un subiect, la ora aceea, în plină expansiune. Roland Barthes devenise un mit și mitul n-a încetat să crească în anii următori spre tristetea autorului care, plictisit de imperialismul semiologiei, caută libertățile și plăcerile textului. Din unele însemnări, înțeleg că Barthes se arăta interesat în ultimii săi ani de viață mai ales de filozofie.

În 1977 fusese acceptat, la propunerea lui Michel Foucault, la **Collège de France** și, odată cu el, intra în cea mai înaltă și, zic gurile rele, cea mai conservatoare instituție academică franceză, o disciplină nouă: **semiologia**. Lecția inaugurală din 7 ianuarie 1977, editată într-o broșură (Editions du Seuil), arată că de mulțumit este semioticianul că a fost primit într-un loc ce scapă **libidoului dominant** și se situează **hors-pouvoir**: „profesorul nu face altceva decît să cer-

ceteze și să vorbească — as spune chiar: să viseze cercetarea sa — și nu să judece, să aleagă, să promoveze, să se pună în slujba unui **savoir dirigé**: privilegiu enorm, aproape injust, într-un moment în care învățămîntul filologic se împarte dramatic între presiunea tehnocraților și dorința revoluționară a studenților... **Hors-pouvoir**? Barthes dovedește, mai departe că discursul puterii care este în esență un discurs al aroganței, se insinuează în mecanismele cele mai fine ale relațiilor sociale. El se exprimă peste tot: în raporturile cu statul, în manifestările modei, în sport, în relațiile familiale și chiar în discursul celor care combat discursul puterii... De aici Barthes, care are geniul nuanței și al paradoxului, scoate o leșă morală pentru intelectual: rolul lui în societate nu este să lupte împotriva **Puterii**, adevăratul lui război este contra **Paterilor**...

Chiar limba este **lucrată de putere**, arată Barthes, și lansează o mică frază care face înconjurul lumii universitare și trezește și azi multe suspiciuni: „limba, ca performanță a oricărui limbaj, nu este nici reacționară, nici progresistă, ea este pur și simplu **fascistă** (s.n.): căci fascismul ce *l'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire*”. Definiție discutabilă. O nuanță, între cele două propoziții finale, care pune spiritul nostru în derută: ce-i mai grav? să fi împiedicat să spui ceea ce gîndesti sau să fi obligat să spui altceva decît gîndesti?... O dilemă pe care o cunosc bine toți cei care au trecut printr-o dictatură. Barthes o pune în termenii limbajului și ea capătă, desigur, altă conotație. Să reținem, deocamdată, că ceea ce a schimbat limba este a schimba lumea...

DAR să mă întorc la **Seminarul Barthes** și la mitul Barthes disputat, în egală măsură, de doctorii în **semne** (semiologii) și de criticii literari... Aceștia din urmă au multe motive să fie supărați pe Barthes. Le-a luat metafizica textului, a reușit să-i convingă că, în afara de text, nu este nimic altceva care să intereseze spiritele și, în fine, a ridiculizat critica de gust și critica pozitivistă. Dar tot el, Barthes, demolatorul domeniului Picaud, a înnoit limbajul criticilor în așa chip încît și azi, la 10 ani de la moartea lui, operăm cu noțiunile concepute sale. Și tot Barthes a descoperit legi acolo unde părea că nu funcționează decît o singură lege: aceea a unicității. Cum să întemeiezi o știință, spune Noina al nostru, acolo unde se exorcismă doar ireversibilul, ireductibilul?... După ce criterii judeci unicitatea operei literare? Este suficient însă să citești **Sur Racine** ca să-ți dai seama că există criterii de judecată pentru că există forme

care se repetă... Literatura nu-i un simplu obiect, este un obiect care se gîndește pe sine ca obiect, în imprevizibilul inspirației acționează totdeauna legi determinabile. Dar este opera literară doar o țesătură de legi?... Tot Barthes lasă să se înțeleagă că textul cuprinde și plăcerile textului și că receptorul (criticul literar) nu este numai un **guelf**, un om al legii este, vorbim de cazurile ferice, și un **ghibelin**, un om al plăcerilor... Recunoscînd această dualitate, Barthes i-a trădat pe guelfii semiologiei, oamenii acela învățați și inflexibili care judecă literatura în afara istoriei... Îi trădase și în alte împrejurări, de pildă atunci cînd recunoaște existența **biografemelor** și posibilitatea de a **citi** existența unui om care scrie. A dat el însuși o curioasă autobiografie (**Roland Barthes par Roland Barthes**, 1975) din care deducem că **son malaise** vine din sentimentul de a produce un discurs dublu și că totul este prins în paradigma gustului și a dezgustului...

Această conștiință a dualității plasează pe Barthes în avangarda postmodernismului. S-a discutat, în cadrul seminarului recent, despre acest aspect, unii considerîndu-l pe **ultimul Barthes** (cel din faza **Fragmentelor dintr-un discurs amoros**) un veritabil spirit postmodern... Alții găsesc conceptul irelevant și despărțirea între modernitate și postmodernitate neoperantă. Barthes, spun cei din urmă, este totdeauna același: un om de știință și un spirit ludic... Inutil de luat o decizie în această privință. Barthes este, desigur, același (ne avertizează chiar el: „pas de progrès dans les plaisirs, rien que des mutations”), dar între tinărul care jură pe Marx și Sartre și profesorul de la Collège de France care adnotează fotografiile și creează (în sensul cel mai plin al termenului) un **discurs îndrăgostit** este, orice om spune, o mutație care seamănă cu o diferență... Și-a făcut singur locul în avangarda avangardei spiritului european. Loc bun, privilegiat, dorit de orice critic care nu luptă pentru **putere**, ci contra tuturor **paterilor**... Asta-i dă posibilitatea de a fi nu un critic partizan, ci un critic independent și lucid, alături de valorile înnoitoare și totdeauna critic al valorilor care vor să înnoiască...

CE se întîmplă, azi, cu mitul Barthes? Mitul este, evident, în pierdere de viteză. Bizantinul Barthes nu mai este pentru noile generații de intelectuali ceea ce era în anii '60 sau anii '70... Nici semiologia nu mai ocupă, în universalitatea franceză, locul pe care îl avea în deceniile anterioare. Imperialismul ei a încetat. Ea luptă să supraviețuiască. Concurența e dură. Au apărut alte metode, mai productive, capabile să surprindă în text ceea ce critica formalis-

tă refuză să vadă... Mutație firească. O pregătise, într-un anumit sens, chiar Barthes sau mai bine zis ghibelinul din el, omul plăcerilor-secrete, spiritul neliniștit, și abil, bizantinul strecurat în scoala lui Saussure... Căci un fapt imi este limpede în legătură cu Roland Barthes: mitul lui intelectual se bizuie pe un imens paradox: paradoxul legislatorului care introduce atîtea clauze și nuante încît legea se dizolvă, realmente, într-o sclipitoare proză speculativă. Și tocmai acest paradox al ambiguității împiedică mitul să moară. Știința semiologiei se datează, creația din interiorul ei rămîne...

Louis-Jean Calvet scrie cîteva pagini despre șederea lui Barthes în România, în perioada 1947 — septembrie 1949, ca profesor și bibliotecar la Institutul Francez. Unele date sînt noi, cel puțin pentru mine. Cînd ajunge la București, invitat de prietenul său Philippe Rebeyrof, diplomat, Barthes vine însoțit de mama sa, Henriette, și de **fișele Michelet**. Pregătește cartea despre marele istoric și poartă fișele cu sine, la Paris, București, cîrînd la Alexandria (Egipt). La București sînt profesori, în acea vreme, Charles Singevin și Jean Strinelici, acesta din urmă un tînr helenist. Primele conferințe publice ale lui Barthes sînt despre cîntecul francez (**La môme Piaf et Yves Montand**), mai tîrziu trece la Voltaire... Colegii îl socotesc „un apostol al pedagogiei”, un bun organizator și un spirit... troțkist... Institutul francez este vizitat de cuplul Louis Aragon — Elsa Triolet, și Barthes asistă, după toate probabilitățile, la discursul pe care Aragon îl ține în fața unei mari mulțimi de bucureșteni adunați pe stadionul din oraș. Tema discursului este „Elsa et moi” și dezvoltă, ne asigură biograful de acum, ideea metafizică următoare: „Elsa est ma femme et je l'aime”. Spectatorii ar fi aplaudat cu frenezie... Lui Barthes îi place viața noastră balcanică și nu se grăbește să părăsească orașul trecut sub controlul sever al noii administrații comuniste... „Sînt disperat că trebuie să părăsesc această țară unde iubesc”, ar fi spus el înaintea plecării din București... Biograful nu dă amănunte dar lasă să se înțeleagă că gusturile particulare ale lui Barthes (și mai ales: „le goût pour les garçons”) se află la originea acestei disperări. Însă despre viața sa intimă Barthes a refuzat să vorbească. Rămîne, din acest punct de vedere, un personaj secret. **Logothete**, fondator de limbaje, el nu găsește cuvintele bune pentru a vorbi despre viața interiorității. „Eșuezi totdeauna cînd vrei să vorbești despre ceea ce iubești”, scrie el undeva... De aceea, probabil, n-a ținut un jurnal intim. Cele cîteva fragmente care au rămas de la el au o valoare strict demonstrativă.

Limba română actuală

DE LA substantivele compuse reținem discuția în legătură cu cele care sînt formate după un model străin (franzuzesc) și al căror element inițial este adjectivul **prim**: **prim-ministru**, **prim-presedinte** (azi, **prim-vicepresedinte**), **prim-procuror**. La acestea — observă Iorgu Iordan — desințele flexionare le primește adjectivul. De aici, savantul trage concluzia că „n-avem a face cu compuse propriu-zise” și că „greutatea semantică a formulei cade pe partea inițială întrucît aceasta arată particularitatea deosebită a întregii noțiuni”. Așa pare să fie („În continuare, **primul-ministru** a relevat ca puturile artificiale...”), deși, acum, după cincizeci de ani, vorbitorii înclină să articuleze al doilea element al sintagmei („În cadrul unei conferințe de presă ținute la Stockholm de **Ante Marcovici**, **prim-ministru** iugoslav, „România liberă” l-a întrebat care-i opinia oficială iugoslavă...”).

Savantul lingvist mai observa că „Primulul ministru i se spune familiar **premierul**”, deci cu forma pur franțuzească a numeralului ordinal. Tendința pare să cîștige teren astăzi și n-am numi-o influență a limbajului familiar, ci mai degrabă un rezultat al accentuării tendinței de re-romanizare a limbii noastre (vezi discutarea conceptului la Al. Niculescu, **Individualitatea limbii române între limbile romanice**, Editura Științifică și Enciclopedică, Buc., 1978) („**Premierul** Petre Roman a arătat că...”; „vizita oficială a **premierului** iugoslav are drept scop...”; „**premierul** român adoptă în

dialogurile pe care le susține un ton autoritar, aproape ultimativ”; „**premierul** român a răspuns, zîmbind cu nonșalanță...”). Dacă în limba de origine termenul este familiar, în limba română este un împrumut, conotația (+ familiar) fiind inaccesibilă majorității necunoscătoare a subtilităților limbii din care provine. Și apoi despre ce familiaritate poate fi vorba între jurnalistul român și... **premierul iugoslav**? Presupunînd că simpatia pentru Petre Roman este suficient de mare ca să permită utilizarea unei forme familiare de adresare...

O caracteristică a limbii de acum cincizeci de ani, sesizată de Iorgu Iordan, era nevoia de a „forma substantive feminine de la masculinul corespunzător, oricîteori noțiunea respectivă se referea la o ființă de sex femeiesc”. Procedul consta în adăugarea terminației feminine (ă). Lingvistul observă că „seamănă din acest punct de vedere cu adjectivale”. Astăzi constatăm nu doar că majoritatea exemplelor oferite s-a impus (doar cîteva nu sînt înregistrate de DOOM: **cerberă**, **ciobană**, **faraoană**, **hamletă**, **maheră**, **moșneagă**, **specimenă**), dar că procedul s-a extins foarte mult, iată pe cele extrase din numai primele zece pagini ale DOOM: **absolventă**, **abstinentă**, **academiciană** (fereste-ne Doamne!), **acoliță**, **acordantă**, **acordică**, **acrobată**, **activistă** (ptiu!), **acționară**, **ajudecatară**, **adolescentă**, **adresantă**, **aeronaută**.

Unele inovații de acum cincizeci de ani priveau genul și numărul substantivelor. Creații personale sau datorate gradului mai mic ori mai mare de adaptare a

unor neologisme la sistemul morfologic al limbii române au avut o soartă diferită, în sensul că au fost acceptate de uz sau au rămas în afara lui. Astfel, după **plurati** fr. **breilles**, care a dat în românește **bretele**, aveam, inițial, singularul **bretele**, care a fost eliminat cu timpul de **bretea**. În schimb, **caramela** n-a reușit să-l înlocuiască pe **caramelă**, cum **mei momea** pe **momeală**, **pardosea** și **sanda** pe **pardoseală** și **sandală**. Ca și **bretea**, **sanda** era, cu o jumătate de secol în urmă, mai des întrebuințat decît **sandală**. Și totuși...

Dintre substantivele defective de singular, care își creaseră totuși unul, **ciclu**, **coclu**, **furnic**, **grinză**, **ieră**, **ochelar**, **pinzet**, **ramur**, doar două (**ceară** și **ștrai**) s-au impus în limba literară.

În ceea ce privește adjectivale, unele din faptele constatate la substantiv sînt aproximativ valabile și aici. De remarcat că unele neologisme terminate la masculin singular în **-esc** oscilează la feminin singular între terminația **-escă** și **-cască**. Deși cele din urmă forme erau susținute de adjective vechi ca **domnească**, **firească**, **românească**, au învins, pînă la urmă, formele cu **-escă**: **burtescă**, **grotescă**, **livrescă**. Dar s-a impus, totuși, forma **pitorească** impusă de circulația cunoscutelor opere literare a lui Vlahuță, **România pitorească**.

Cu o jumătate de secol în urmă, „pluralul feminin al neologismului **brusc**” suna „obîșnuit, **brusce**” și numai oieri era folosită forma **brusțe**. Lingvistul înțelegste corect evoluția ulterioară a acestuia, socotind că **brusțe** „poate să prindă cu vremea [ceea ce s-a și întîmplat], întrucît se conformează unei norme fonetice vechi (**Ruscă** — **Ruste**), precum și dispariției, cel puțin din limba comună și din majoritatea dialectelor, a grupului **sé** (și **șe**) în poziție finală”.

Adjectivele formate, de la verbe recente sau împrumutate de curînd, cu sufixul **-tor** își formau femininul plural, în mod normal, în **-toare**, dar și în **-torii** (**mijloacele**, **creatorii**, **motive**, **inspiratorii** etc.). Aceste din urmă forme, nerecomandate, se datorau, probabil, analogiei substantivelor în **-toriu** (**crematoriu**, **laboratoriu**) care însă pierdeau și ele teren în favoarea formelor terminate în **-toare**. S-a păstrat numai **crematorii**, dat fiind faptul că singularul se termină în **-toriu** și nu în **-tor**.

În privința pronumelui, Iorgu Iordan constată că genitiv-dativul feminin singular de la **dînsul** era, deseori, „în vorbirea muntească **dînșii** (în loc de **literarul dînsiei**)”. Lucrurile nu stau altfel astăzi, cu observația că fenomenul caracterizează uzul popular, neîngrijit al limbii. S-a restrîns mult, în schimb, utilizarea formelor neaccentuate ale pronumelui personal **vi**, **ni**, **li** în locul lui **vă**, **ne**, **le**, cînd preced verbul. În mod normal, acestea se folosesc doar cînd preced un alt pronume (**ni se spune**, **vi se cere**, **li s-a dat**).

Pronumele identității, cum îl numește Iorgu Iordan (pronumele de întărire, în terminologia actuală), provîin de la (**dîns**- și pronumele reflexiv de dativ. Dat fiind că la persoanele I și a II-a formele reflexivului coincid cu cele ale personalului (**-mi**, **-ți**, **-ne**, **-vă**), s-a putut crea confuzie și, persoana a III-a s-a format prin atașarea pronumelui personal **-le**. Această formă (**insele**) s-a impus în uz, în sensul că este întrebuințată în paralel cu cea corectă (**înseși**), chiar GA fiind nevoită să o admită.

Ștefan Badea

Texte politice

TEXTELE politice — interviuri și articole — pe care I. Negoitescu le-a strins în volumul apărut la Editura Dacia sub titlul **În cunoștință de cauză**, descriu un mare arc de timp, între 1943, când vedea lumina tiparului cel dintâi dintre ele, scrisoarea adresată lui E. Lovinescu, și 1989, când, imediat după revoluția din decembrie, autorul evoca rolul extraordinar, în toți anii dictaturii comuniste, al emisiunii literare de la radio „Europa Liberă” datorate Monicăi Lovinescu și lui Virgil Ierunca.

„Ceea ce e permanent și depășește caducitatea intereselor politice este cultura, străbătută de fiorul eternității”, scria în ziarul **Viața** din 13 mai 1943 tânărul I. Negoitescu în numele **Cercului Literar** de la Sibiu, anticipând parcă un adevăr, pe care-l va trăi mai apoi, laolaltă cu noi toți, pe propria piele, în deceniile în care am hibernat social și politic, reușind să ne facem auzită vocea doar prin cultură. La sfârșitul lui 1989, aproape virstnicul de acum I. Negoitescu va scrie: „Focarul puternic, ce nu se micșorează și nu pierd, prin transformări și etape, ca o permanentă prin ea însăși imbiețoare la viață, a rămas emisiunea literară organizată de Monica Lovinescu și de Virgil Ierunca. De multe ori, pot suna, pe când mă aflu în România (până în 1980 — N.M.), consideram această emisiune drept singurul noroc românesc încă sesizabil. Nu numai din cauza calităților excepționale ale autorilor ei, ci și din pricină că singurul domeniu în care se mai puteau semnala fapte într-adevăr pozitive, din țara coplesită de umilințe și nevoi, era cel al literaturii și artei”.

Sint eteva dovezi remarcabile de consecvență politică în gândirea criticului literar, pe care textele din volumul de față le învecerează. Scrisoarea din 1943 era menită să ia apărarea lui E. Lovinescu tot mai incitit de extremismul de dreapta, și totodată să reafirme locul culturii române în Europa civilizată, împotriva spiritului primar agresiv al autohtonilor. „Această scrisoare Vă vine din Ardeal — atrage autorul luarea aminte — din patria sămănătorismului, dintr-o regiune unde sămănătorismul, poate justificat odinioară din cauza unor vitrege circumstanțe naționale, este oricum lipsit de sens astăzi, când cultura transilvană nici nu mai există ca atare, ci e topită cu desăvîrsire într-un singur corp românesc, într-o singură cultură — prea bine temeinicită pentru a mai suporta tirania implicațiilor supranuse de factori mai mult sau mai puțin politici: această scrisoare înseamnă tocmai un protest împotriva formelor desuete care mai stăruie peste literatură ce se scrie aici și care se vrea, în mod anacronic, regională și specifică”. Și, în concluzie: „Pentru noi, literatura română nu înseamnă un fenomen închis, petrecut într-o tămpurire autarhică, nu o contribuție pitoească la etnografia europeană, ci o ramură tinăra a spiritualității continentale, ramură străbătută de aceeași sevă și încărcată de aceleași roade, chiar dacă pământul în care s-au împintat rădăcinile e altul”.

Este foarte semnificativ faptul că scrisoarea n-a putut fi republicată niciodată de către autor după 1948 (ea a apărut totuși, într-un moment de orbire a cen-

zurii, într-un volum de amintiri al lui Ieronym Serbu din 1973): în epoca, Dei, fiindcă cerchistii sibieni erau sub interdicție, în epoca Ceaușescu, fiindcă altitudinea lor stințenească noul nationalism. Fascismul și comunismul românesc s-au întilnit la un moment dat în spiritul primar agresiv (cum l-a numit M. Preda), la care m-am referit mai sus, voinde, și unul și altul, să ne separe de Occident, să ne cantoneze cultural într-un soi de folclorism penibil și să ne transforme nu pur și simplu într-o provincie inapoiată a Europei, dar într-una ridicolă de-a binelea prin triumfalism protocronic. Ar fi de adăugat și că reacțiunea autohtonistă s-a manifestat aproape de fiecare dată când au înmugurit premisele deschiderii spre lume, ca și cum tentativa de a ne clădi o cultură majoră, urbană și modernă s-ar lovi în chip fatal la noi de rezistența culturii minore, etnografice și tradiționale. Europeanul generos Căntemir a fost contemporan (și l-a avut sfătuitor) pe boierul de țară cu sentimente meschine Neculce: romantismul nostru a pornit din surse franceze, dar s-a constituit ca un militanțism național: conduita europeanistă fixată de Maloescu la „Junimea” s-a asociat strins cu naționalismul extrem al lui Eminescu: Marea Unire din 1918, care a făcut din România o țară cu adevărat europeană, a fost urmată de revolta fondului nostru netașit, cum a numit-o Blaga, ca și de mișcările ortodoxiste și antisemite din anii 20—30: liberalizarea relativă de după 1964, când comunismul românesc și-a întors fața de la vecinul răsăritean spre Occident, a dat naștere micii revoluții culturale de după 1971, nu numai fundamentalistă comunistă, stalinistă în esență, dar profitând de exacerbară sentimentului național ca de o extraordinară diversitate: în sfârșit, revoluția din 1989, democratică și prooccidentală, a cunoscut instantaneu o foarte vie reacțiune naționalistă și chiar sovăină în creștere încă, astăzi, un an mai târziu.

LA 3 MARTIE 1977, I. Negoitescu îi scrie lui Paul Goma o faimoasă scrisoare de solidaritate, în care, între altele, aduce vorba de desprinderea culturii din contextul european și de falsificarea, în scopuri propagandistice, a valorilor tradiției naționale. Alte măști, aceeași piesă. Desigur, nu numai atât: o temă a scrisorii este și cenzura, care mutilază manuscrisele ori topește cărțile, când nu reușește performanța de a lichida curente literare întregi, de pildă onirismul din anii 60 (se pot vedea, în numărul nostru de azi, și considerațiile lui D. Tepeneag, unul din promotorii curentului, referitoare la soarta onirismului). Fără conținut politic explicit, scrisoarea din 1977 are un caracter politic implicit. Aflat deja în exil, în 1987, I. Negoitescu relatează într-un interviu acordat lui Emil Hurezeanu pentru „Europa Liberă” istoria scrisorii și consecințele ei. Scrisoarea i-a înmănat-o ei însuși lui Paul Goma, în dimineața zilei în care va avea loc teribilul cutremur, informând apoi conducerea Uniunii Scriitorilor și pe confrății de la **România literară**. Nu eram, la acea dată, decât colaborator al revistei, așa că n-am luat parte la vizita din redacție pe care o evocă I. Negoitescu. Îmi amintesc însă foarte bine ce s-a întâmplat ulterior, după difuzarea textului la **Europa Liberă**. În-

tilnindu-ne pe stradă și plimbându-ne între cele două locuințe ale criticului (una afectată de cutremur, alta pusă la dispoziția lui de o rudă), am cărat în spate o echipă de securiști indiscreți. Arestat și șantajat cu un proces de homosexualitate, I. Negoitescu a fost eliberat în urma acțiunii foarte decise a colegilor săi scriitori, care s-au adunat la Uniunea Scriitorilor, protestind și amenințând cu o nedorită publicitate. Generalul Plesită a trecut meteoric pe acolo, a văzut ce era de văzut și, citeva ore mai târziu, l-am vizitat pe Negoitescu la St. Aug. Doinas, acasă, liber, dar nu complet scos din cauză. Nu mult după aceea, m-a chemat telefonic la el, într-o noapte, și mi-a citit textul unui scurt articol pentru **România literară**, solicitat de „organe” în schimbul încetării oricărei urmăritări și al redobândirii dreptului de semnătură. L-am sfătuit să nu cedeze sau să elimine măcar pasajul referitor la **Europa Liberă**, căci, în fond, tocmai „cercurile vrăimase din afară”, cum le numea el, împreună cu scriitorii din țară fuseseră factorii determinanți în eliberarea lui. Mi-a răspuns că nu mai are energie să lupte, că a suferit un spasm cerebral și că, oricum, „ei” (adică Monica Lovinescu și Virgil Ierunca) „vor intelege”. (Probabil că articolul radiofonic despre cei doi, reluat în finalul cărții de astăzi, este și expresia unei remuscări).

Acestea fiind datele, nu sint convins că interpretarea lor este totdeauna cea mai potrivită. În interviul lui I. Negoitescu, precum și în alte confesiuni publice mai recente, Trebuie spus mai întâi că autorul scrisorii este foarte sever cu sine și nu-și iartă cedarea de la urmă și nici lipsa de îndrăzneală inițială, când s-a mărginit la un text nu nemijlocit politic și poate prea personal, și n-a mers până la a solicita, împreună cu Goma, pe intelectualii din țară să adere la **Carta 77**. Este, firesc, sever și cu confrății săi, care, în fond, l-au lăsat singur, ca și pe Goma înainte, ca și pe Tudoran, după aceea, ba chiar ei ar fi vrut, o dată consumat episodul scrisorii, să-l tragă „în apele compromisiului cu puterea politică”. Mărturisesc că nu înțeleg la ce se referă. Pentru mine este evident că atunci, în martie 1977, s-a produs o primă solidarizare a scriitorilor cu unul dintre ei care se manifestase făcîs critic față de regim. Stenogramele cuvintărilor din Consiliile Uniunii Scriitorilor ar arăta că luări de poziție nete mai existaseră, dar în cadru închis și așa zicînd organizat. Acum era prima oară când sediul și curtea Uniunii se umpleau de protestatari. Doispzece ani mai târziu, când M. Dinescu și Dan Desliu vor publica scrisori asemănătoare (și mult mai critice), solidarizarea va lua și ea o formă încă mai publică. Nu sustin că breasla s-a dovedit mereu la înălțime și a făcut tot ce se putea. Dar ceea ce a făcut însemna deia foarte mult. Istoria trebuie scrisă cu grija pentru detalii. Este o modă după revoluție să ne umplem singuri cu noroi. Fără să ne lăudăm pentru ce n-am făcut, e firesc să nu trecem cu buretele peste adevăratele acte de curaj din trecut. Nu e adevărat că n-a existat solidaritate între intelectuali și între scriitori în vechiul regim, cum afirmă din nou I. Negoitescu într-o convorbire cu Ion Solacolu din **Dialogul** de la München. În august 1989, când are loc convorbirea, solidaritatea era deja foarte vizibilă și dusese la creșterea

NEGOITESCU ÎN CUNOSTINTA DE CAUZA

DACIA

numărului de autori interziși. Ca să nu mai spun că formele de rezistență și de solidaritate puteau fi foarte diverse. Nu e adevărat că „toate au fost cu voie de la cenzură”, cum spune undeva I. Negoitescu, referindu-se la M. Preda. Nici toate subiectele „tari” n-au fost „sugerate de partid”, care-și avea calculele lui, dar era prea puțin inteligent. Desigur, despre complicitate, despre închiderea ochilor și chiar despre unele interese comune, se poate vorbi. Lui I. Negoitescu i se pare bunăoară că Universitatea din România a fost departe de a se bucura de libertățile celei din Bulgaria. El se bazează pe declarațiile lui Iuliei Kristeva și ale lui Tzvetan Todorov, bulgari amindoi, care au conferențiat la Sofia prin anii '80. Ei pot furniza eu nenumărate dovezi că Universitatea românească a rămas o insulă de libertate a expresiei până la sfârșit și că, de exemplu, desi el era plecat din țară, eu îl recomandam studentilor pe Negoitescu la bibliografie, fără ca cineva din conducerea catedrei sau a facultății să mă tragă la răspundere. Îi asigur și că puteam ține cursul de literatură contemporană cum doream, fără să elimin numele disidenților sau exilaților, și nu mi se întâmpla nimic. Multe au depins, în acei ani, de noi înșine, mult mai multe decît se crede. Și au fost destule momente de rezistență și solidaritate în folosul culturii. Mă simt dator cu aceste precizări, fiindcă nu mi se pare moral să uităm că, sub dictatură, a existat în România literatură foarte bună și foarte critică la adresa regimului, ceea ce a făcut pină la un punct inutilul samizdatului național.

Si articolele (m-am referit mai ales la interviuri) din volum sint deopotrivă de incitante, atît cele despre poezi (Dinescu, Tudoran), cit si cele despre prozatori (Toiu), unele foarte dure în esență (Bogza, Beniuc, Noica), dar nu neapărat, si fără motiv. E intrucitva neașteptat în ele faptul că accentul cade aproape exclusiv pe elementul politic. Criticul „estetic” pe care-l știam din alte cărți a lăsat în cea de față locul criticului „politic”. E și acesta un semn al timpului.

PREPELEAC TREI

„Grecul, mai jos...”

CA PERSONAJ narator. Florescul, captiv și el al curții vrăjite, este instrumentul scriitorului de azi. Prin el aflăm ceea ce autorul se ferește să ne comunice, ca să nu se pună în situația neverosimilă a unui atotștiutor. Putem să-l credem pe cuvînt pe Florescul (și nu pe acel mustăcios cu lirica sa din fâlci și cu mustața tunsă la Bagdad). El e un om serios, pe fază. Relatează corect, aflîndu-se în mijlocul acțiunii și văzîndu-le și auzîndu-le pe toate. Pe lingă corul pedanților, ce comentează evenimentele cu obiectivitate și adesea în mod contradictoriu, acest tip-gand bine plasat și omniscent reprezintă a doua „invenție” epocală făcînd din poezia **Tiganiadei** și o proză modernă.

Ce relatează acest reporter frenetic, Florescul?... El povesteste cu amănunte și în cel mai realist stil, — cum se cuvine unui ziarist și purtător de cuvînt ce se respectă, — scene teribile ale războiului abea început. Nu vorbe umflute, nu frazeologia obisnuită în asemenea cazuri, ci o expunere simplă, dinamică, bazată mai mult pe verbe exprimînd fidel acțiunea palpitantă. S-o dăm pe proză, sacrificînd ritmica strofelor, ca să obținem efectul potrivit acestui experimentat și ager agent de presă... Așa lovind viteza ostioară în turcime, trupuri poligheste, rînduri întregi prăvale s-o-

boară, taie, surpă, dar mai mult stropșește, ș-altă nu vezi decît trupuri tăiate, zăcînd în bălți de sînge inecate. Si Vodă, ce face Vodă?... Vlad ca ș-un leu întăritat foarte, ce e de vinători luat la goană... unde-l cea mai mare grămadă de cini acolo sare și dorînd să-și facă izbînda amară pe care cum îi vine înainte, frînge, spînteacă, încoaltă ș-inghiară cînd cu brînci groz-nice, cînd cu dînte apărîndu-să, sugrumă și ucide și prîntre dînsii drumu-si deschide... Turcii îl impresoară, dar el unde vede că-s mai indeseate gloatele într-acolo dă năvală, invîrtînd arma încolo și încoace larg poteca prîntre păgîni-ș face... Hamza pașa este prins, grecul Catavolin, soluț viclean, încearcă un gest disperat prîndîndu-se lui Tepes care nu-l iartă, — cum îl pare acum Catavoline urzitor de vin-zări închise sol fățarnic a Porții păgîne?... Sentința e dată. Așa zicînd o groznică moarte porunci ca pe toți să-i intepe, ce la tîlharie avură parte, în pădurea ce era aproape Hamza fu întepat pe cel mai gros și mai înalt copac, Grecul mai jos...

Remarcați efectul: **Grecul mai jos!** Ierarhia-i ierarhie, desi Catavolin este urmasul nemuritorului intrigant care i-a ademenit pe troieni cu fabulosul Cal al Eneidei și despre care Virgiliu zice, — e vorba de grec — „ab uno disce omnes”, după unul, află cum sunt toți... În materie de cazne și de

execuții, evul mediu nu cunoștea psihologia. Metodele lui erau simple concrete. Spînzurări, ruguri aprinse trageri pe roată, descăpătînări, tăieri de mîini și de picioare, rețezări de urechi, de nas extirparea „scribavnicului mădular”, scoateri de ochi, smulgeri de limbă, răstigniri... În muzeul — ce zic european, mondial — al torturilor, Tepes a introdus un tratament absolut original și „plastice” dacă ni se permite: o a doua coloană vertebrală paralelă cu cea naturală dată de Dumnezeu, teapa lungă le-gînd, pardon, gura și curul. Acum, nu se mai știe cum vine zicala, — gura bate cealaltă parte, sau invers?... Pe-deapsă cumplită și plină de inteles, oricum, Argehei o ficsează:

**De bună seamă, Vodă gînditorul
La curățirea lumii-i hotărît.
Îndesă teapa-n oameni pină-n gît
Pentru-a-nîlîni șezutul omușorului.**

● **SULTANULUI** Mahomet nu-i vine să creadă. E prima sa înfrîngere de cînd pășise în Europa. Dă ordin la primăvară, pe la Vidin, pe mare, pe Dunăre, să înceapă marea ofensivă contra acestui ghiaur fudul și obraznic. Florescul își cunoaște meseria. El apelează la un scurt intermezzo, cu un ingenios simț al contrapunctului. Nu strică puțină poezie, să mai răsunfe ascultătorul, buimăcit de atîta zăngănit de arme:

**Era locmai miez de primăvară
Cînd zefirul cu florile să joacă.
Păsărelele vesele zboară,
Iar jivina si cea mai săracă**

**Voloasă saltă și să desfată
În dezmiardare nevinovată...**

Începe retragerea. Vremuri de be-
jenie. Boerii cei mari și mai cu minte,
luaseră fuga mai înainte. Restul popu-
latiei, țărani săraci în pripă... care
încotro pureed în risipă... toate-și lasă
avere și sudoare nădejdea puind nu-
mai în picioare... Fug copiii cu tinere
copile, fug muierii cu mîitite în brate...
nepotul duce pe moș de mină, moașa
pe nepoței și nepoate, iar nora pe
soacră-sa bătrînă, fiecare din prime-
die scoate pe cel mai iubit...

Exod general. Florescul își face da-
toria, nepierzînd nici un moment dra-
matic, nimic din desnădăjdita goană
din fata urgiei ce se apropie.

Vlad Tepes cu oastea lui doar ră-
mine să înfrunte dusmanul. Forțele
fiind inegale, vom avea un front de
gherilă, vom trece la hărtuiei mă-
runte și dese, vom declara războiul
total, de partizani...

Cu călărimea lui cea vitează prin
locuri dosite, lui știute, ostașilor tur-
cești deaproape urmează: din ascun-
zis cu năvală iute sîrînd pe șiraguri
singurate, neașteptat inconjoară și
bate...

Aici, la curtea vrăjită, Florescul își
termină relatarea si, fiind tîrziu, se
duce la culcare. Orice guvern din lume
ar fi fericit de a avea un astfel de
purtător de cuvînt, ca el, strict, corect
și modest. Parpangel tot cu gîndul la
Romica lui. Deci plin de neacaz că
n-o găsește, se culcă pe un pat, ș-ati-
pește.

Constantin Ţoiu

Poetul specialist în poezie



PUBLICAREA de către Traian T. Coșovei a unei cărți de critică literară nu constituie o surpriză. Încă de acum șase-sapte ani poetul era prezent în SLAST, aproape număr de număr, cu cronici la cărțile colegilor săi de generație. În ultimul timp, el semnează același gen de comentarii în noua serie a revistei *Contemporanul*. Volumul *Pornind de la un vers* cuprinde o selecție din aceste texte.

Surprinzător este altceva și anume faptul în sine că un poet se dovedește și

Traian T. Coșovei, *Pornind de la un vers*, București, Editura Eminescu, 1990.

specialist în poezie. Aparent, ar avea toate motivele să fie, intrucit cunoaște — ca să ne exprimăm astfel — actul creației din interior, însă istoria literaturii demonstrează că foarte rar un poet reușește să-și depășească propria sa experiență și să judece de pe o poziție neutră, ca un expert, scrisul altora. După cum observase Titu Maiorescu încă din secolul trecut, poezii sînt exclusiviste și, chiar dacă le mai place și altceva în afara de ceea ce scriu ei, nu acceptă, în principiu, toate modurile lirice, așa cum fac criticii literari. Și mai este ceva: critica literară scrisă de poezi este — ca să folosim un cuvînt la modă — distorsionată de temperamentul lor artistic. Eseurile lui Ion Caraion, de exemplu, capătă adeseori turnura unor pamflete, studiile lui Ștefan Aug. Doinaș, erudite și glaciare, au ca scop ultim instaurarea unei atmosfere solemne, în absența unei prize reale la texte, cronicile fanteziste ale lui Marin Sorescu tind să devină un spectacol de ironii și paradoxuri. Comentarii critice propriu-zise poezii nu obișnuiesc să scrie.

Traian T. Coșovei este o excepție. Deși poet cu o valoare recunoscută, el scrie critică-critică, lucid, riguros, atent la text și exersat în folosirea terminologiei critice. Preferința sa pentru cărțile de poezie nu-l scoate din rîndurile criticilor, intrucit și printre aceștia există unii — Gheorghe Grigore, Petru Poantă, Dan Cristea, Daniel Dimitriu — care manifestă aceeași preferință. Mai trebuie remarcat faptul că Traian T. Coșovei, în ipostaza de critic, nu-și exhibă talentul literar, ci face din el un mijloc de evidențiere a specificului creației supuse analizei. Iată cîteva exemple: Despre Vasile Petre Fati: „Sentimentul este în permanență vestit de un abur de amnezie, purtat de o briză ușoară, insesizabilă aproape, de uitare...”. Despre Ioana Crăciunescu: „Versurile de acum exploatează copios biografismul, limbajul secret al obiectelor intime, însemnarea fugară pe o filă de calendar, autostopul pe șoseaua rapidelor și schimbătoarelor stări de spirit...”. Despre Florin Iaru: „...face parte din categoria celor cu poftă de vorbă, a combatanților de cafea, agitați în jurul unei idei ca o legătură de chei ce dă o larmă plăcută, neprimejdioasă”.

În mod obișnuit, însă, Traian T. Coșovei se folosește în comentarii, cu o remarcabilă precizie, de limbajul de specialitate al criticii. Deși aprecierile sale sînt, în esență, de factură impresionistă, el utilizează și sugestii oferite de noile orientări ale criticii. Atitudinea sa în fața cărții de poezie este aceea a unui bijutier cărui a l s-a adus spre evaluare un giuvaer. Cartea respectivă este așezată sub un puternic fascicul de lumină, întoarsă pe toate părțile, studiată cu lupa, scufundată în acizii revelatori. Criticul — putem să-l spunem și astfel poetului Traian T. Coșovei! — pleacă de fiecare dată de la **prezumția de valoare**. El are un respect de expert față de obiectul estetic asupra cărui l se cere părerea. Nu entuziasm, nu obediență, ci un respect de expert.

Semnificativ este faptul că Traian T. Coșovei nu... tresare atunci cînd descoperă că obiectul estetic adus pentru expertiză aparține unuia dintre colegii săi de la Cenaclul de Luni, unde s-a consumat poate cea mai frumoasă parte din biografia sa. Cărțile scrise de Ion Stratan, Florin Iaru, Mircea Cărtărescu, Alexandru Mușina, Călin Vlasie, Magdalena Ghica și Matei Vișniec nu au parte de un regim preferențial. În același timp, însă, criticul recunoaște cu fair-play valoarea excepțională a unui poet ca Mircea Cărtărescu, fără a intra cu el într-un raport de rivalitate. Cînd scrie critică, Traian T. Coșovei uită cu desăvîrșire că este el însuși poet.

Paginile consacrate lui Mircea Cărtărescu merită o atenție aparte. În cuprinsul lor, entuziasmul criticului atinge un **maximum**, în condiții de deplină luciditate: „Ceea ce domină și impune în primul rînd în această aventură poetică este marea stăpînire a unor mijloace pe cît de diverse, pe atît de eficiente. Cărtărescu nu este un „parodist” extraordinar cum s-a insinuat, ci, pur și simplu, un virtuoz colosal în stare a interpreta temele majore ale sufletului de la triplu la orgă. Și de a resimți, cu toate acestea, insuficiența instrumentelor”. Este, să recunoaștem, o caracterizare care dovedește o receptivitate critică neperturbată de nici o pasiune din afara literaturii.

Criticul nu rămîne străin nici de formele lirice, cu care, teoretic, n-ar tre-

bui să aibă nici o legătură. El scrie cu competență și disponibilitate sufletească despre poezi ca Ion Zubașcu, Mircea Stințel, Marin Lupșanu sau Ion Burnar, a căror atitudine lirică se află la o distanță astronomică de spiritul bucureștenesc.

Ceea ce nu reușește niciodată Traian T. Coșovei este să spună un NU fără echivoc autorilor fără talent. Este adevărat că despre asemenea autori nici nu prea scrie. Însă chiar și atunci cînd o face, evită să le conteste categoric valoarea. Profund civilizat și convins că poezia reprezintă prin definiție unul dintre bunurile spirituale de preț de care nu trebuie să ne batem joc, el ia în serios fiecare carte de versuri. Orice obiectii i-ar aduce, nu o neagă complet. Un articol publicat recent (nu în volum, ci în *Contemporanul*) despre poezia Elenei Ștefoni-l prezintă pentru prima oară pe Traian T. Coșovei în ipostaza unui critic tranșant și — fără a discuta acum dacă în acest caz are sau nu dreptate — trebuie să arătăm că... îi stă foarte bine să mai și nege din cînd în cînd.

Cartea de critică literară a lui Traian T. Coșovei este a unui profesionist. Observațiile critice pătrunzătoare, stilul elegant și eficient, gradul mare de obiectivitate conferă textelor o indiscutabilă autoritate. Nu sînt mulți critici de azi care să inspire la fel de multă încredere. Ca și Radu Călin Cristea sau Ion Bogdan Lefter, Traian T. Coșovei s-a aflat în anii formației sale — și aceasta se observă astăzi — la rădăpust de amatorismul pe care au încercat să-l impună vieții culturale din România susținătorii dictaturii. Educația intelectuală din familie, apoi facultatea și Cenaclul de Luni au constituit, fără îndoială, vesta antigelon, cu care Traian T. Coșovei a reușit să treacă neatinș printr-o epocă istorică marcată de o agresiune fără precedent a kitschului. Poate că și alți autori au fost la origine la fel de talentați ca el, dar în absența unei protecții spirituale de acest gen, talentul lor s-a degradat pe parcurs și ne face azi să credem că nici n-a existat.

Alex. Ștefănescu

O hermeneutică a labirintului

OPROBĂ de inteligență este putința de a stîrni un mare spirit să se dezvăluie, determinîndu-l să vorbească despre sine, probă pe care Claude-Henri Rocquet o trece cu bine în *Încercarea labirintului*, Mircea Eliade mărturisind, la sfîrșitul „întrevederilor” lor: „Uneori, întrebările dumneavoastră m-au obligat să regîndesc anumite probleme”. Rodul acestor întrebări a constituit-o *L'Epreuve du Labyrinthe*, apărută la Paris, în 1978. Tradusă în 1982 de Doina Cornea, cartea a văzut lumina tiparului la noi în 1990, la Editura Dacia, în Cluj-Napoca. Traducătoarea, în cîteva observații preliminare, îi îndrumă pe cititorii tineri, în căutare de modele spirituale, să găsească în *Încercarea labirintului* „o carte care formează”, iar în protagonistul ei, „un model uman”. Îndemnul la lectura cărții e cu atît mai semnificativ cu cît vine din partea unei personalități a cărei intrinsecă morală a constituit unul din puținele modele ale tineretului în Decembrie '89, neîncetînd să apară în aceeași lumină pînă azi.

Citind cartea, o observație mai veche ni se actualizează, anume că Mircea Eliade are darul de a transfigura una și aceeași experiență, transpunînd-o în mai multe tipuri de text. De exemplu, experiența indiană se reflectă în literatura sa, în opera științifică, în relația de călătorie, în jurnal și chiar în convorbirile cu Claude-Henri Rocquet. Fiecare fapt biografic există în măsura în care poartă în el o semnificație simbolică sau inițiativă. De aceea, indiferent de natura lor, fie ea științifică, ficțională, sau religioasă, textele lui Mircea Eliade, ramificații ale Marelui Text care e biografia sa, au o coerență reală. Eliade însuși afirmă că „pentru a putea judeca ceea ce am scris, cărțile mele trebuiesc judecate în totalitatea lor”. Cîteva principii fundamentale le străbat pe toate, pe rînd. Dintre ele,

de departe cel mai interesant este cel al camuflării sacralului în profan.

Adeptul unei atitudini hermeneutice, Mircea Eliade respinge demersurile „demistificatoare” ale marxistilor, ale lui Freud și ale structuraliștilor, pe care le consideră facile. Invers decît la Freud sau Marx, Eliade crede că sacralul este camuflat în profan. Astfel, la sugestia lui Claude-Henri Rocquet, dezvoltă o teorie a artei scenice, de reprezentare în șamanism, unde regăsește unul din izvoarele teatrului. În același timp, istoricul religiilor se face apărătorul fenomenului hippy, în care vede redescoperirea „dimensiunii religioase a vieții cosmice, a nudității și a sexualității”. Dacă profetii depreciază religiozitatea de tip cosmic, tinerii hippy recuperează această experiență „religioasă” (chiar dacă nu o numesc astfel), în încercarea de regăsire a nudității edenice. În mișcarea hippy vede „un exemplu al inepuizabilei noastre creativități”, raportat la receptivitatea religiei. Mai tîrziu, într-un studiu din 1933, intitulat *Homo Faber et Homo Religiosus*, va merge și mai departe, ocupîndu-se de muzica rock (Rolling Stones, The Doors, Jim Morrison) și de literatura S.F., pe care nu o aprecia în trecut. Muzica rock și paraliteratura sînt fenomene pe care Eliade le integrează, alături de mișcarea hippy, în teoria sa cu privire la sacralitatea profanului. Consideră că omul e religios prin natura lui, căci e integrat într-un ritm cosmic: noaptea-zile. Presimțe că „formeile viitoare ale experienței religioase vor fi cu totul diferite de celea pe care le cunoaștem în creștinism, în iudaism, în islam și care sînt fosilizate, desuete, golițe de sens”.

Cu identificarea prezenței transcendentei în experiența umană se ocupă istoria religiilor. Ea pătrunde în raportul omului cu sacralul. „Crisele omului modern sînt în mare parte religioase, în măsura în care sînt o conștientizare a unei absente de sens”. Această absență a atins un moment dramatic în proclamarea morții lui Dumnezeu, o actualizare a lui *deus otiosus* din religiile arhaice. De aceeași problemă Eliade se ocupă într-un studiu din *Briser le toit de la maison* (1936, Gallimard), unde afirmă că imposibilitatea ex-

primării unei experiențe religioase într-un limbaj teologic tradițional (de exemplu: medieval) a fost resimțită de Nietzsche care, în 1880, a propus ca nouă religie „moartea lui Dumnezeu”. Începînd cu acel moment, sacralul a devenit irecognoscibil și s-a camuflat în profan. Mircea Eliade consideră această re-descoperire făcută de Nietzsche și preluată de omul secolului al XX-lea ca „singura creație religioasă a lumii occidentale moderne”. Ea marchează punctul de virf al desacralizării, ilustrînd camuflarea desăvîrșită a sacralului în profan, căci moartea religiei nu trebuie confundată cu moartea credinței.

Redescoperirea spiritualității arhaice și primitive în viața contemporană vine tot din convingerea că, indiferent de societatea, de geografia și de timpul în care trăiește, omul stă, inconștient sau nu, sub incidența sacralului. Tot aici se situează și „întîlnirile admirabile” pe care le evocă Eliade, răspunzînd la întrebările lui Rocquet. Papini, Dasgupta, Tagore, Gandhi, Jung, Gasset, Eugenio d'Ors, Dumézil, Breton, Bachelard sînt tot atîtea figuri de „oameni cari au fost” și care se perindă prin fața cititorului român, alături de compatrioții săi, Nae Ionescu, Mircea Vulcănescu, Mihail Sebastian, Emil Cioran, Eugen Ionescu, Matila Ghica, Ștefan Lupășcu. Discuțiile pe care le consemnează cartea, foarte variate ca tematică, merg de la biografia lui Eliade pînă la interpretarea unor detalii ale operei lui. Biografia și opera se întîlnesc sub același semn al sacralului, unde converg religia și literatura. Literatura și religia se întîlnesc nu numai prin proclamarea inspirației și harului, ci și prin originile lor comune, sincretice, căci „la început, orice univers imaginar era (...) un univers religios. (...) Autonomia dansului, a poeziei, a artelor plastice este o descoperire recentă. La originea lor, toate aceste lucruri imaginare aveau o valoare și o funcție religioasă”. Literatura descinde din mitologie, povestind ceva semnificativ care s-a petrecut în lume. Orice narațiune prelungește povestirile miturilor. „Eu cred că interesul nostru pentru narațiune face parte din modul nostru de a fi în lume”, se destăinuie Eliade interlocutorului său.

„Coborîrîi” sacralul în profan îi corespunde în literatură încercarea de camuflare a fantasticului în cotidian, lucru care i-a reușit lui Mircea Eliade în romanul *Noaptea de Sânziene*. Complicarea intenționată a intrigii (Ștefan Viziru încearcă să iubească două femei în același timp, în năzuința lui de a atinge condiția ingerilor) este făcută cu scopul de a pune personajul principal în fața unei „probe a labirintului”, înțelegînd prin aceasta încercarea de a-și depăși limitele, care este, la rîndul ei, de natură religioasă.

Ieșirea din labirint poate fi pusă în legătură cu „teroarea istoriei” sau, mai bine, cu depășirea ei. Dacă în istorie vom și să găsim o semnificație trans-istorică, dacă îi vom atribui sens, agresivitatea ei se va dizolva în povestire. Putem numi procedeul acesta de salvare, cu un termen imprumutat lui John Barth, *mitoterapie*. Astfel proceda Mircea Eliade în 27 august 1946, cînd nota în jurnal: „Cred că sînt singurul pentru care eșecurile repetate, suferințele, melancoliile, deznădejțile, pot fi depășite în momentul în care, printr-un efort de luciditate și de voință, înțeleg că ele reprezintă, în sensul concret, imediat al termenului, o coborîre în Infern. În clipa în care înțelegem că sîntem pe cale de a ne rătăci în acest labirint infernal, simțim din nou, decupate, acele forțe de spirit pe care le credeam pierdute de mult. În acel moment, orice suferință devine o probă „inițiativă”. (Fragments d'un Journal, 1973, Gallimard)

Ca și labirintul, „teroarea istoriei” poate fi anulată numai prin înțelegerea rostului ei. Într-un eseu din volumul *Călătorie în lumea formelor*, intitulat *Leția labirintului*, Andrei Pleșu consideră și el că labirintul poate deveni benefic „ca încercare, ca probă a cărei depășire poate înălța cu o treaptă tot ce e virtute în noi”. „Omul — afirmă Pleșu în continuare — se definește după modul în care face experiența eșecului”. La fel gîndește Eliade, pentru care „viața nu e făcută dintr-un singur labirint”. În plus, la el labirintul devine necesar ca „apărare magică a unui centru”, căci centrul, înțelesul e topos-ul unde trebuie să se refugieze fiecare din noi, este *sinele* nostru, fragil și greu de dibuit. Tocmai de aceea cere o împrejurare complicată. Găsirea centrului este momentul anulării labirintului. Andrei Pleșu sugerează cîteva căi de ieșire din labirint „semnificarea” lui, rugăciunea, creația, meditația și umorul. Regăsirea unelei din aceste modalități de salvare în proba labirintului trecută cu bine de Mircea Eliade, printr-un demers creativ și hermeneutic, presărat cu umor, dovadă a elasticității și tinereții sale intelectuale.

Fevronia Novac

¹ Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*. Traducere și note de Doina Cornea, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990.

Tragedii de două ori milenare

CITESC de vreo jumătate de an la Biblioteca Academiei presa (ziare și reviste) din anii treizeci. O citesc rece, profesional, dar nu o singură dată mă surprind pasionat și îndrăgostit, luându-mi note pe fișele mele dreptunghiulare. Fug de presa noastră post-revoluționară de azi, zgomotoasă, pătimașă, ahtiată după senzație și scandal, scrisă adesea de condeie mercenare și dau de aceea așezată cuminte în colecții făcute de acum șaiszeci de ani. Nu era, îmi spun resemnât, altfel. Aceași patimă, aceeași interes, același mercenariat, din care, cînd și cînd, răzbate scrisul nervos al unor oameni care chiar credeau în ce spuneau, războindu-se cu morile de vin ale politicii de partid. Printre ei destui scriitori, unii scriind „din meserie”, alții din convingere. Și aceasta din urmă însă bine strînută de spiritele tutelare (cînd nu sînt de-a dreptul patronale). Semnătura lui Mihail Sebastian e o prezență aproape ubicuă, aflînd-o în Cuvîntul, Rampa, Viața Românească, Azi, Tiparnița literară, Vremea, România literară, Revista Fundațiilor Regale, Reporter și încă multe altele. E, de obicei, în compania prietenilor sau colegilor de generație, pe care, prin 1936—37, fatalitatea politică avea să-l despărță: Mircea Eliade, Petru Cornarescu, Emil Cioran, G. Racoveanu, Mircea Vulcănescu, Paul Sterian, Petru Manoliu, M. Polihroniade, Dragoș Protopopescu, C. Noica, H.H. Stahl, C.D. Amzăr. Dar o vreme, destul ani, au aflat, împreună, umăr lingă umăr, aceleași puncte de vedere în cam aceleași gazete. Iar cînd politica l-a despărțit (marșritatea prietenilor săi apucînd-o de prin 1936—1937, spre gruparea de extremă dreaptă), Sebastian, rămas efectiv singur, a trăit o dramă dureroasă mărturisită, patetic, în jurnalul său care, sper, va fi curînd publicat.

Trimisese, licean fiind la Brăila, un articol la Cuvîntul, unde — spre surprinderea autorului — a apărut. Apoi, la examenul de bacalaureat teza lui la limba română a plăcut mult presedintelui comisiei, care s-a întîmplat să fie chiar profesorul de filosofie Nae Ionescu. L-a invitat să colaboreze la Cuvîntul. Ceea ce studentul în drept a și făcut-o, din 1927 devenind apoi chiar redactor la acea foarte bună publicație. Colegii de generație ai lui Sebastian (unii dintre cei menționați mai înainte) au început și ei să scrie, din anii studenției, la acei faimos cotidian. (Pe pagina întâi a acestui ziar aflăm de obicei semnătura, adesea concomitentă, a lui Nae Ionescu, Perpessiciu, Sebastian, M. Eliade, C. Noica, Octav Onicescu, C. Breazu, Ion Călugăru, G. Racoveanu, Emil Cioran). Cînd a devenit colaboratorul Cuvîntului, ziarul era filoclarist, antiliberal, milita pentru venirea la guvern a P.N.T. în frunte cu Iuliu Maniu și Ion Mihalache. Apoi, după noiembrie 1928, dezamăgit de Iuliu Maniu, ziarul — prin condeiul lui Nae Ionescu și al celorlalți comentatori politici — devine visceral antinamist, propunînd îndrăgostit o formulă de dictatură. Cum, oricum, Nae Ionescu imprimase gazetei o orientare de dreapta, antiraționalistă (Descartes era, aici, oala neagră, mereu lovită, cum la fel se proceda cu exponenții revoluției franceze, ai pașoptismului românesc, ai Renașterii). În toamna lui 1933, cînd revenirea liberalilor la guvernare se anunța iminentă, patronul gazetei (acum certat și cu camarila regală) se aliază cu legiarii. Pentru articolele filolegionare din noiembrie-decembrie 1933 apărute aici, ziarul e suspendat la 1 ianuarie 1934, socotit vinovat moral pentru asasinarea primului ministru I. G. Duca. Sebastian, vădit stîngerit, a continuat să lucreze, în acele două luni finale, în redacție, deși calitatea sa de evreu ar fi trebuit să decidă o demisie. N-a făcut-o. Spera în revenirea profesorului la sentimente normale? E probabil. Oricum, se instalase într-o situație falsă, pe care n-a avut tăria să o curme. E începutul scandalului interior care avea să dea în clocot. În 1934, la apariția romanului *De două mii de ani*.

Acest mare gazetar, eseist și critic literar, care a fost Mihail Sebastian, era și un romancier. Un exponent chiar al acelei formule românești numită a „autenticității”, gideiană ca origine, care socotea că artificele e eliminat sau domolit prin transcrierea, netrucată, a trăirilor lui profund. Holban, M. Eliade, Sebastian, apoi Fintineru, Suluțiu vor cultiva această formulă a romanescului de care nici Camil Petrescu (prin *Pațul lui Proxus*) nu e deloc departe. În 1932 (la trei ani după *Romanul lui Mirel* al lui Holban și la doi ani după *Isabel și apele diavolului* al lui Mircea Eliade) Sebastian debutează cu romanul *Fragmente dintr-un carnet găsit*. Nu era nici mai bun, nici mai rău decît cele ale colegilor de generație. Anunța, ca și pentru ceilalți, un destin scriitoricesc ce trebuia verificat prin imboldiniri viitoare. Sînt ușor recunoscutibile

Mihail Sebastian, *De două mii de ani*, cu o prefață de Nae Ionescu. Cum am devenit huligan, Editura Humanitas, 1990.

însă aici și împrumuturile din învățătura profesorului Nae Ionescu și întreaga neclintă a „noii generații”, gideiană și existențialistă, cu acel patetism interior, frust și nedismulat. Următorul său roman, *Femei* (1933), se constituie din aglutinarea a patru nuvele cu experiența amoroasă, vădit gideiană ca formulă, a eroului, mereu lucid analist al propriei experiențe.

În 1931, după o călătorie de studiu la Paris (îi regăsim itinerarul și meditațiile în rubrica din Cuvîntul „Scrieri din Paris”), Sebastian și-a anunțat profesorul că scrie o carte despre problema evreiască. Urma să fie, desigur, un roman. A socotit util să-l roage pe Nae Ionescu să-l prefăteze romanul, ceea ce acesta, marele protegitor al învățăcelilor săi, a acceptat de îndată. Motivul acestei solicitări a fost apoi mult discutat, devenind litigiu într-un scandal de mari proporții. S-a spus că a voit prefăta pentru a stîrni, prin scandal, interesul pentru roman. Nimic mai neadevărat. Nae Ionescu era un metafizician cu știute aplecări spre filosofia religiei (ținuse cursuri despre protestantism, dizerta, în prelegeri, despre catolicism, ortodoxie și era un profund cunoscător al Vechiului Testament), detinuse ani de-a rîndul, rubrica religioasă *Duminică* în ziarul Cuvîntul și luase, nu o singură dată, atitudine împotriva antisemitismului militant. Sebastian se gîndise, deci, că o prefăta despre problema evreiască scrisă de un specialist în filozofia religiei care, pe deasupra, repudia antisemitismul ar fi în ajutorul nu al romanului ci al temei dezbătute în roman. Raționamentul e, poate, ireproșabil. Numai că fatalitatea meandrelor politicii, mereu fugos imprevizibilă, a schimbat datele acestui raționament din 1931. În toamna lui 1933 s-a petrecut amintita opțiune prolegionară a lui Nae Ionescu. Cînd romanul a fost încheiat și predat editurii S. Ciornei pentru a fi imprimat, Nae Ionescu era încarcerat, la Văcărești. Invăluit de a fi unul dintre compliciti morali ai asasinilor (celebrii nicadori) lui I.G. Duca. A fost eliberat — în urma stăruințelor lui N. Iorga — de-abia la 15 martie 1934. Cînd s-au revăzut, Sebastian l-a reamintit că-i așteaptă prefata la romanul care e cules și nu poate fi paginat. Putea, desigur, renunța la prefata, știind bine că filolegionarismul înseamnă, fortamente, și antisemitism. I s-a părut că renunțarea e un act de ingratitudine și indelicatete față de un om căruia îi datora enorm. Și nici nu credea că profesorul său va comite el indelicatetea de a scrie, drept prefată la un roman al dramei evreiești, un eseu funcționalmente antisemit. Cînd profesorul (acum lipsit de ziarul său care va reapărea tocmai la 21 ianuarie 1938 și va trăi numai pînă la 17 aprilie) i-a predat prefata și romancierul a citit-o, a avut o stringere de inimă. A constatat radicala modificare de optică a profesorului său. Justifica în prefată și suferința evreului și antisemitismul cu argumente fundamentaliste teologale. E vreul trebuie să sufere, pentru că a refuzat să recunoască, în Hristos, pe Mesia. „Iuda suferă pentru că e Iuda... Iuda suferă pentru că l-a născut pe Hristos, l-a văzut și nu l-a recunoscut”. Sebastian nu a putut, a socotit că nu are dreptul să cenzureze opinia lui Nae Ionescu, refuzîndu-i prefata. Nu conveniseră (cum ar fi fost cu puțință?) vreodată asupra tonului și registrului acestei prefete. Ce

drept avea, deci, acum, să-l impute orientarea? Nici măcar nu a schitat un gest pentru a-i releva prefătorului (care citise, desigur, romanul) inadecvarea sau — și mai grav — antinomia. Elegant și superior detașat, a predat prefata editorului care a tipărit, pe dată, romanul. A apărut, prin iunie 1934. Și scandalul a izbucnit, în cascade ce nu conteneau roștologirea, instantaneu.

ROMANUL intitulat *De două mii de ani* nu e atît de bun cît lăsa și lăsa a se înțelege admiratorii dar nici atît de slab cît îl considerau în epocă unii contestatari sau cum îl aprecia dl. Nicolae Manolescu, într-o cronică, din revista noastră, apărută acum vreo două luni. În cronică sa la roman, apărută în ziarul *Credința* din 5 august 1934, Eugen Ionescu, negativist cum era atunci (negativismul său, departe de a fi o frondă, a fost expresia unui tragism deznădăduit) afirma că numai primele și ultimele 40 de pagini ale romanului sînt admirabile, dureroase și acute. Restul sau mijlocul, ar fi serbede și mediocre. Exagera, ca în toate aprecierile sale de atunci. N-aș spune nici că e, în totalitatea sa, un roman de idei. E mai mult romanul trăirii unei drame obsesive. Formula inutilă a o mai spune, e cea a romanescului autenticității, realizată la persoana întâi. Unele personaje sînt lesne recunoscutibile. Ghiță Blidaru e, firește, Nae Ionescu, arhitectul Vieru e Camil Petrescu, S. T. Haim e Belu Silber etc., etc. Eroul, Josef Hechter, evreu de origine, trăiește cînd acut, cînd surdinizat, drama neamului său în Diaspora. Aici, în România, această îndelungată tragedie ia forme specifice, deși, în liniile esențiale, nu mult diferite evreilor din alte țări europene (nu numai!). Student fiind, eroul trăiește nebunia agitațiilor antisemite studentesti din 1922 (din „plasma căreia avea să ia naștere, în 1927, miscarea legionară”), fiind sistematic bătut și injuriat de cite ori încerca să frecventeze cursurile. Sfătuit de Blidaru, s-a înscris la Arhitectură, practicîndu-și, după absolvire, meseria la o antrepriză, fără a mai avea de suferit de pe urma condiției evreiești. Apoi, instalîndu-se criza economică, ciclul diversunii antisemite își reia cursul. Tot medînd la datele condiției iudaice, realitatea îi propune căi posibile de soluționare. Acceptarea condiției și cufundarea în cultura idişistă (Abraham Sulitzer), sionismul eliberator prin plecarea în Palestina și recăderea unei patrii proprii (Winkler), marxismul care consideră că antisemitismul, asemenea tuturor naționalismelor, fiind o diversivne burgheză, lucrurile se vor soluționa prin revoluția socialistă (S.T. Haim). Pirlea e un antisemit militant, pregătindu-se fanatic pentru revoluția naționalistă purificatoare. Drontu e un fost douăzecioidist, acum așezat, dar continuînd să simtă, cînd și cînd, pulsul lui ale ideologiilor din tinerețe. Vieru crede, ca un antisemit cu argumente raționale, în realitatea problemei evreiești, a cărei soluționare o crede necesară în spațiul românesc. Oriunde se află (la București, la Brăila, la Uioara sau la Paris) datele aceleiași drame, pe care eroul o crede, de esență metafizică, îl impresionează. Și asta îl irită pînă la exasperare. El se consideră un român de la Dunăre („Dacă Valahia înseamnă nu atît un despărțămînt geografic, cît unul psihologic și dacă un

neam valah nu există, ci numai un climat valah, atunci da, eu sînt, în ordinea valorilor românești, un valah, un muntean”). Aceasta însă fără a înceta „desigur niciodată să fiu evreu”. Visează la o sinteză posibilă și necesară între originea evreiască și realitatea condiției sale de român, prin educație și simțăminte: „Mi se pare mai urgent și mai eficace să realizez în viața mea individuală acordul valorilor iudaice și al valorilor românești, din care această viață este făcută, decît să obțin sau să pierd nu știu ce drepturi civile. Aș vrea să cunosc bunăoară legiuirea antisemită are va putea anula în ființa mea faptul irevocabil de a mă fi născut la Dunăre și de a iubi acest țînut”. Eroul și-a soluționat, pentru sine, condiția specifică. Drama însă nu a încetat a exista, căpătînd, spre sfîrșitul deceniului trei, știutele răbufniri demențizate, culminate cu lagărele morții organizate de naști, cu pogromurile și legile rasiale de la noi. Sebastian le-a trăit pe acestea din urmă umilitor, pierzîndu-și prietenii și gîndind, cu reproș, la tot ce considerase că e numai o chestiune metafizică. Dreptate, dacă e să ne menținem în datele ipostatice ale romanului, pare a fi avut Winkler cu sionismul său intransigent. Dar și ideea eroului că poți fi evreu prin origine dar bun român prin educație și conformație sufletească e un adevăr pentru care pledează (după ce s-a dovedit cit e de falsă teoria raseologiei pure) de cîteva decenii bune, toți antropologii de seamă. Autorul a intuit, prin experiența simțămîntelor sale, un adevăr astăzi validat prin știință. Scandalul care a urmat după anarhia romanului l-a silit pe autor să publice, în 1935, tulburătorul eseu *Cum am devenit huligan*. În același an 1935 publică romanul său cel mai bun, *Orașul cu salcimi*. Apoi, din 1938, avea să se impună ca dramaturg foarte apreciat, reputația în teatru depășind, ca importanță, pe romancier.

Romanul din 1934, ca și eseu din 1935, au apărut, în toamna lui 1990, între copertile unei singure cărți, la Editura „Humanitas”. Romanul e acum la a treia ediție, pentru că a mai fost reeditat, în 1946, fără prefata lui Nae Ionescu. Să fi fost aceasta voința autorului decedat, în urma unui neclarificat accident de circulație în mai 1945 (la 38 de ani l). Nu știu. Oricum, găsesc corect procedeul de a se reedita romanul împreună cu prefata ce a generat violentul război al condeilor în 1934. Altfel, rămînea fără rațiune eseu *Cum am devenit huligan*, care, iarăși nimerit, a fost alăturat romanului, făcînd cumva același corp. Ceea ce e de neacceptat e neînțelegerea editiei cu măcar un minimă aparat critic. O prefată sau postfață care să fi clarificat lucrurile, prin fructificarea marii polemici în jurul romanului, era mai mult decît necesară acum. Cititorul tînr e lăsat fără nici un punct de orientare. Dar procedeul, pe care nu voi conțeni a-l vesteji, pare a fi devenit o regulă în aparițiile acestei edituri. Această desconsiderare a utilității istoriei literare și, în general, a aparatului critice la o carte, acuză un neprofesionalism vinovat, care a devenit o regretabilă regulă la Ed. Humanitas. Tîna snoabă, aerul de superbie, binîșor hîlare, ar trebui abandonate la această editură care publică desvalma eseuri, sociologie, cărți de cultură politică, filosofie, ideologie și (de ce?) chiar romane, încălcînd, necolegal, teritoriile unor edituri beletristice.

Fata de la Ghecet

MARGARETA ISTRATI îmi spunea, acum abia cîteva luni, stringînd în brațe semnăul ultimei cărți apărute: „...cîncizeci și cinci de ani plătesc o singură bucurie, o bucurie unică.”

„Nu pierzi nimic cînd te dăruiești cu totul”, afirmă generosul Panait Istrati în „Le pelerin du coeur”.

Cîți oameni au adunat într-o viață cîinci ani de fericire?

Fata frumoasă de la GHECET a fost aleasă Miss Brăila — și nu e puțin lucru, orașul fiind renumit prin fetele sale frumoase în care multe trăsături din Levant și-au lăsat amprenta.

Panait o cunoaște pe Marga Izescu, fiica unui colonel de jandarmi, studentă la Chimie, prin anul '29. Îi apare în cale într-una din perioadele sale disperate, bolnav, înșelat de Bilili, părăsit de Ana Munsch, gata să-și ia zilele (pentru a doua oară).

Pentru că fata îl făcuse o vie im-

Dar s-a înșelat. În două rînduri, după moartea lui, ea a fost silită să se angajeze la un laborator pentru că i se sistase pensia.

Puțină lume știe că, după moartea lui, ea va fi nevoită să se interneze la Filaret, după o cumplită hemoptizie — tot timpul bolii cumplite, Margareta a fost alături de el, și n-a fost crută — moștenirea fatală a lăsat-o cu niște coaste lîpsă și un plămîn comprimat.

Nu mai că ea nu s-a plîns. Șapte sau opt luni a stat între viață și moarte. „De abia după aceea am putut să-l plîng pe Panait.”

Margareta Istrati nu a fost nici o clipă o „veuve abusive”, a trăit modest, necunoscută aproape, cu o pensie de 1.000 de lei (abia de cîteva ani, ceva mai mult) dar în tot timpul acesta s-a zbatut pentru a-i publica în continuare cărțile, întîi în Franța — cu niște greutăți incredibile — apoi la noi, pe urmă... o adevărată febră, redescoperirea lui Panait Istrati pe plan mondial.

A fost tradus în 29 de țări. Visul Margaretei se împlinea.

Și în tot acest vis, Margareta a avut un noroc, de care n-a vrut să știe, sau doar s-a prefăcut că nu știe.

E ușor să trăiești cu visul. Numai

că visul cere pline, ca să-l poți visa. Pinea visului Margaretei se numește Taxex... care îi promisese lui Panait, acum 55 de ani că va avea grijă de ea.

Așa era Panait, o rugăminte de a lui era un ordin și toți care s-au prins de lumina din ochii lui și cei care s-au aprins de lumina acestei lumini, i s-au supus. Ne-am supus.

Da! un ordin și toți se aștern la picioarele sufletului tău și nu sîntem păgubiți, că ni se umple sufletul de tine și de năzuințele tale... se umple și crește, cît să cuprindă pămîntul pe care l-ai iubit.

— Spune-mi, crezi că voi fi din nou cu mama și cu Panait?

— Da, draga, neprefuita mea prietenă de cale lungă și de drumuri lungi, cred cu tărie că acum ești cu mama și cu Panait... „Și mai cred că, undeva, într-un colț de Dunăre înghețată, răsturnată-n cer, suride, zornăindu-și găleata cu galbeni, strămoșul tău, ultimul pașă din raia, sau poate, hotul de cai, haiducul din hățușurile bălții.

...că dacă nici asta n-am crede...”

Și astfel, cu toate socotile încheiate se încheie și ultimul roman pe care Panait Istrati l-a lăsat în prelungirea nenumăratelor sale vieți, scrise și nescrise.

Maya Belciu

25 febr. 1991

LOGICA PUTERII ÎN BIROUL POLITIC

AM AVUT prilejul în alte articole să mă refer pe larg la implicațiile politice ale afacerii Pătrășcanu, la ansamblul jocurilor politice care au determinat caracterul precipitat al procesului ca și deznodământul său tragic. Moartea lui Stalin la 5 martie 1953, apoi înlăturarea și denunțarea lui Beria și a acoliților săi, reabilitarea medicilor în U.R.S.S., erau fenomene care nu puteau să nu antreneze simptomatice consecințe în strategia comunistilor din așa-zisele „democrații populare”. În România, poate statul cel mai satelizat în epocă, prăbușirea grupului Ana Pauker — Vasile Luca în 1952, îi asigurase lui Gheorghiu-Dej și camarazilor săi o marjă sporită de manevră, un spațiu politic în care „grupul din închisori” putea să încerce deplina acaparare a puterii. Împreună cu Iosif Chișinevski și Leonte Răutu, Dej a mers la Moscova în iarna și în primăvara anului 1952, unde a purtat convorbiri secrete cu Stalin și cu Beria, preparând cu ardore și patos vindicativ lichidarea rivalilor săi. Se știe că Iosif Chișinevski a fost principalul reprezentant al NKVD-ului în conducerea Partidului Comunist din România, emisarul și omul de încredere al sinistrului Lavrenti Pavlovici Beria. Pe de altă parte, Ana Pauker avea propria sa rețea de sprijinitori în virful piramidei de la Kremlin, între care trebuie menționați în primul rând Molotov și Kaganovici. Ținând cont de efectele galopantei paranoia de care Stalin suferea în chip îndubitabil, între care marginalizarea grupului Molotov-Kaganovici-Vorșilov, nu avem motive de mirare în faptul că Stalin a decis să susțină linia lui Dej împotriva vechii sale protejate, Ana Pauker, suspectată de păcatul mortal al epocii, anume „cosmopolitism”. Învelișul doctrinar al „demascării” fracțiunii Pauker-Luca-Georgescu a fost compus cu diabolică-i minucie și cu frenetică-i fantezie de către indispensabilul satrap ideologic, Leonte Răutu.

Nu insist acum asupra fascinantelor detalii ale suitei de ședințe plenare care au culminat în reorganizarea totală a conducerii Partidului Muncitoresc Român în mai-iunie 1952. Să amintim doar faptul că Plenara din 26—27 mai a decis soarta așa-numiților „deviatori de dreapta”, generând o nouă compoziție a conducerii supreme a P.M.R. și permițând fracțiunii dominate de Dej să preia frâiele partidului. Proceesele politice din celelalte „democrații populare”, alinierea necondiționată a grupului hegemonic din P.M.R. la campania de calomniere și subminare a Iugoslaviei titoiste, odată cu tendința lui Stalin de a favoriza eliminarea elementelor etnic-minoritare din conducerea partidelor comuniste, nu puteau

decît avantaja jocul lui Gheorghiu-Dej. Teohari Georgescu, omul care se remarcase printr-un nemăsurat cinism în năruirea iluziei de democrație românească postbelică, tipograful autodidact propulsat în funcția de Ministru de Interne, era acuzat de amicii săi de odinioară de lipsă de vigilență revoluționară. Între altele, Teohari Georgescu era făcut responsabil pentru tergiversarea soluționării cazului Pătrășcanu, respectiv pentru întârzierea în dovedirea culpabilității fostului Ministru comunist al Justiției. Să nu ne amăgim văzînd în Teohari Georgescu vreun paznic al legalității: oscilațiile sale în afacerea Pătrășcanu, atîtea cîte au fost, erau dictate de considerente nu mai puțin oportuniste decît cele care motivau fracțiunea lui Dej. Pătrășcanu închis putea fi un potențial aliat al grupului Pauker-Luca-Georgescu, dacă nu pentru altă rațiune, măcar pentru faptul că arestarea sa se datora înainte de toate aversiunii patologice pe care i-o purta Gheorghiu-Dej. Pentru Ana Pauker și suportorii ei, Lucrețiu Pătrășcanu era un personaj dezagregabil, nu însă acel rival pe care doar dispariția fizică îl poate face inofensiv. Convinși că dețin un anumit grad de control asupra lui Dej, „moscovitul” în frunte cu Ana Pauker au privit cazul Pătrășcanu mai degrabă ca pe un capriciu al balcanicului secretar general, decît ca pe o chestiune politică de capitală importanță pentru viitorul partidului și țării. Oricum, odată expulzați din cercul vrăjit al puterii absolute, „deviatorii de dreapta”, deveniți peste noapte și „oportuniști de stînga”, aveau să descopere pe propria lor piele cum funcționează „justiția revoluționară”.

Noul Birou Politic, ales la Plenara din mai 1952, era compus, în chip covârșitor, din oameni lui Dej. Pe lângă secretarul general, devenit în chip mai mult decît evident „alesul” Kremlinului, făceau parte din acest enigmatic organism oameni cunoscuți pentru inflexibilitatea lor atacamantă față de Moscova: Iosif Chișinevski, veninosul intrigant specializat în invective și delațiuni; Alexandru Moghioroș, abil în conversații, ieri valetul lui Pauker și Luca, astăzi lacheul lui Dej; Petre Borilă, întunecat bulgar cu vechi state de funcțiuni în Comintern și în serviciile secrete sovietice; Emil Bodnăraș, șeful serviciilor speciale după lovitură de stat de la 23 August 1944, informator profesionist, ofițer seion în Armata Regală Română, cetățean al Uniunii Sovietice și, în felul său, un soi de aventurier al internaționalismului stalinist; Constantin Pirvulescu, cel care la Congresul al XII-lea al P.C.R. se va remarcă printr-o temerară luare de poziție împotriva noului cult al personalității, șeful Comisiei Controlului

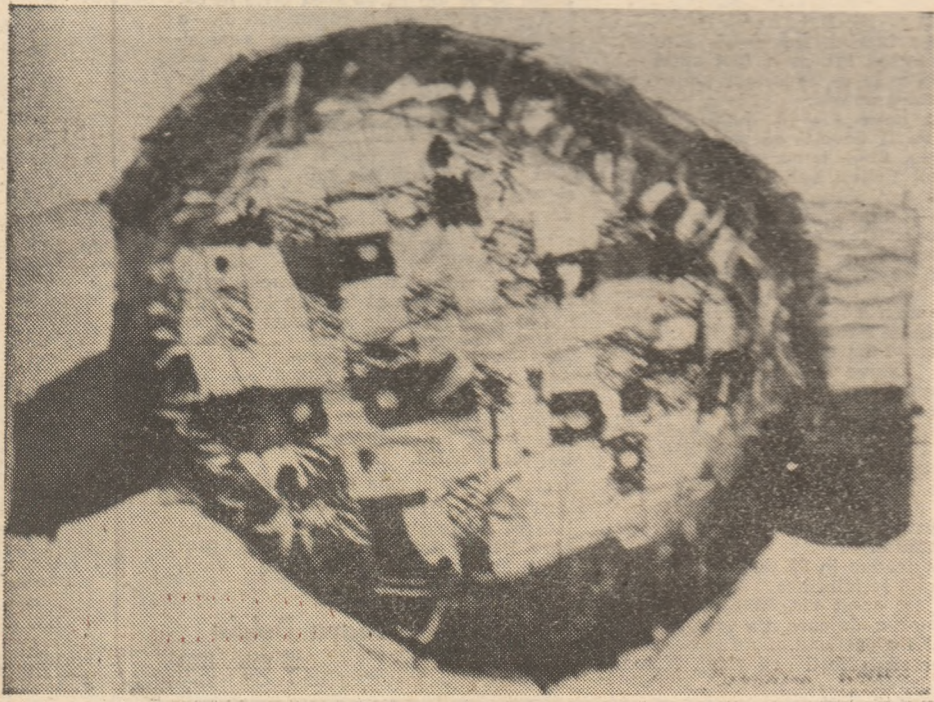
de partid, fost refugiat politic în U.R.S.S., absolvent al faimoasei Școli Leniniste a Cominternului, parașutat în România în timpul celui de-al II-lea război mondial și unul dintre organizatorii complotului care a dus la destituirea lui Ștefan Foriș și a Secretariatului C.C. al P.C.R. condus de acesta, la 4 aprilie 1944. O notă specială în ce-l privește pe Pirvulescu este necesară întrucît acesta era departe de a nutri cordiale sentimente pentru Dej, de vreme ce nimeni altcineva decît acesta din urmă îl înlocuise în funcția de secretar general obținută prin demiterea lui Foriș. Pirvulescu l-a demestă pe Dej, a văzut în el un simbol al degenerării elitei revoluționare a comunismului românesc, ceea ce nu l-a împiedicat să-l susțină în lupta pentru putere din 1952, dacă nu din convingere, cel puțin din loialitate pentru Stalin și partidul bolșevic.

Miron Constantinescu, cel mai tînăr membru titular al camarilei manipulată de Dej, era personificarea tuturor ambițiilor rănite ale unui intelectual marxist lipsit de anvergura teoretică a lui Pătrășcanu, nu mai puțin însă conștient de insuportabila mediocritate a colegilor săi de Birou Politic. Cît îi privește pe Gheorghe Apostol și Chivu Stoica, ei erau creațiile nemijlocite ale lui Dej, vechii săi aliați din luptele fracționiste purtate în celelele de la Doftana și în anii războiului, la Tîrgu-Jiu și în alte locuri de detenție. Prin nimic strălucitori, însetați doar de putere, oameni de curte prin definiție, întotdeauna siugarnici cu despotul în funcție, Chivu Stoica și Apostol vor fi alături de Dej în toate întreprinderile sale politice. Voturi sigure în Biroul Politic, cel dintîi proverbial pentru deficitul de intelect, cel de-al doilea pentru anemie voinței, ei vor fi garanții unei pseudocontinuități cu o tradiție de ilegalități pe care Dej nici nu a venerat-o, nici nu a ținut într-adevăr să o cultive. Membrii supleanți ai Biroului Politic erau trei personaje care vor deveni ulterior mereu mai influente în partid, iar unul chiar va lua locul lui Dej în martie 1965. Este vorba de Nicolae Ceaușescu, din ce din ce mai clar favoritul secretarului general, omul pe care Dej îl apăsase la Conferința Națională din 1945 împotriva celor care-l acuzau de aroganță, de imaturitate politică și de alte similare carente. Cariera lui Ceaușescu cunoaște astfel un salt spectaculos odată cu răsturnările din mai-iunie 1952, deși se poate considera că fostul lider al U.T.C.-ului nu figura printre militanții ce aveau motive de a se plînge pentru hărțuiri ori persecuții în epoca Anei Pauker. Alt membru supleant al Biroului Politic, Alexandru Drăghici, era succesorul lui Teohari Georgescu la Ministerul de Interne. Numele lui Drăghici va fi asociat pentru vecie cu perioada celor mai crîncene dezlănțuiri ale prigoanei staliniste, cu instituirea unui climat de teroare irațională și cu exercitarea unui veritabil monopol al puterii de către Securitate. Nu mai puțin sadic decît Drăghici, poate doar mai mîeros, aparent mai abordabil, era Dumitru Coliu, cel de-al treilea supleant, ofițer cu petițe sovietice, asemenea lui Borilă un exponent al facțiunii bulgare a comunismului românesc în anii clandestinității. Ca Ministru al Controlului de Stat, apoi ca șef al marelui Comisii a Controlului de partid, Coliu va excela în umilirea victimelor sale, în ticluirea de ședințe „demascatoare” și în organizarea de înscenări politice. Noul Birou Organizatoric era format din Moghioroș, Apostol, Borilă, Chivu Stoica, pentru foarte scurt timp Ana Pauker, Răutu, Gh. Florescu, Sorin Toma, Liuba Chișinevski și, mereu în ascensiune, Nicolae Ceaușescu.

riului, un partener în administrarea puterii, liderii români vor face tot posibilul pentru a neutraliza posibilitatea unei asemenea dezvoltări politice. Dej era însă mai puțin sigur pe poziția sa acum, după moartea lui Stalin, cînd tronurile dictatorilor din statele satelizate începuseră vizibil să se clatine. Ca atare, el era constrîns să se alieze cu membrii mai puțin docili ai Biroului Politic, să promită fiecăruia cîte o feudă, să-l mobilizeze pe Drăghici întru extorcarea cît mai rapidă a mult așteptatelor spovedanii ale lui Pătrășcanu și ale tovarășilor săi. Totul căpăta un aspect de cursă împotriva cronometrului, fiind efectiv vorba de a prinde ultimul tren al represiunii staliniste intrată în faza ei de declin. Asemeni lui Novotny în Cehoslovacia, Dej va specula luptele pentru putere de la Kremlin pentru a-și încheia propriile conturi acasă, suprimînd fizic personajul ce-ar fi putut să-și clameze drepturile în condițiile gradualei destalinizări. Pirvulescu era cîștigat de partea lui Dej pe baza promisiunilor de a i se acorda o putere sporită în luarea de decizii. Chișinevski va ști să se gîduie pe lângă Miron Constantinescu, obținînd în cele din urmă încuviințarea acestuia pentru lichidarea fizică a lui Lucrețiu Pătrășcanu. Cît îi privea pe ceilalți lideri, ei nu puteau fi decît fericiți venind în împlinirea dorințelor lui Dej, patronul necontestat și adulat, din convingere, fanatism sau calcul politic pur pragmatic.

La 19 aprilie 1954, la cîteva zile doar după executarea lui Pătrășcanu pe baza deciziei unanime a Biroului Politic, se produce reorganizarea conducerii P.M.R. Funcția de secretar general este înlocuită cu cea de prim-secretar, urmîrind a se sugera ideea de întărire a „conducerii colective”. Obedientul Apostol este răsplătit pentru nedezmințita solidaritate cu Dej și primește funcția aparent supremă din partid. Biroul Organizatoric este definitiv desființat, iar Dej, urmînd pilda lui Vilko Cervenkov în Bulgaria, rămîne prim-ministru. Este vorba de o mișcare strategică inspirată, în urma căreia conducerea P.M.R. vrea să dea impresia noilor lideri sovietici că ține seama de noul stil al „dezghețului”. Om de paie al lui Dej, Apostol se va feri întotdeauna să crîcnească în fața suveranului real. Între timp, alături de el, alți trei lideri compun Secretariatul C.C.-ului: Nicolae Ceaușescu, Mihai Dălea și Janos Fazekas. Dej, Chișinevski, Apostol împreună cu Mark Borisovici Mitin, principalul consilier sovietic al liderilor români, decid amnarea Congresului al II-lea al P.M.R., prevăzut a avea loc în 1954. Mai întîi în colaborare cu Chișinevski, apoi tot mai autonom, Nicolae Ceaușescu devine expertul Biroului Politic în chestiuni organizatorice și de cadru. La 5 octombrie 1955, Dej pune capăt ridicolului episod Apostol și revine oficial în fruntea P.M.R.-ului, ca prim-secretar al Comitetului Central. În anturajul său imediat, deferent și tăcut, Nicolae Ceaușescu controlează imperiul cadrelor. La Congresul al II-lea, în decembrie 1955, el va rosti Raportul cu privire la statut, inaugurîndu-și astfel imaginea publică de supraveghetor al purității organizatorice a partidului. Se poate conchide, așadar, că anul 1954 a marcat stabilirea unei noi balanțe a forțelor în elita comunismului românesc: o nouă coeziune a luat ființă, cimentată prin singele lui Pătrășcanu și în aminarea șine de la ceasului destalinizării.

GHEORGHIU-DEJ nu și-a savurat mult timp în tihnă triumful asupra lui Lucrețiu Pătrășcanu. Evenimentele de la Kremlin și evoluțiile din celelalte state-satelit, lichidarea lui Beria în U.R.S.S. ca și ulterioarele procese ale principalilor torționari din ultimii ani de viață ai lui Stalin, au declanșat fenomenul cunoscut sub numele „dezghețului”. Avînd chiar acest titlu, un roman al lui Ilya Ehrenburg publicat după moartea lui Stalin sintetiza spe-



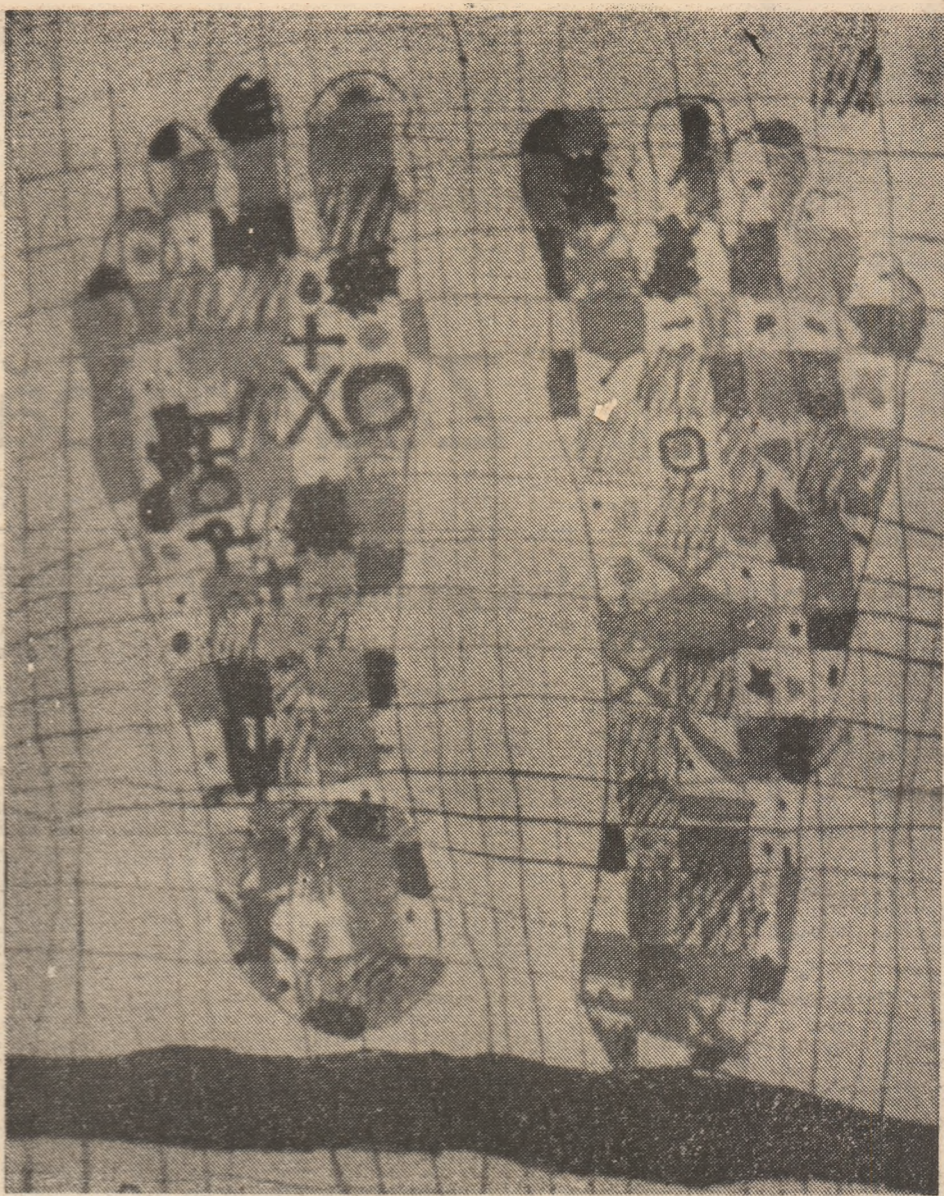
AL P.M.R.

și așteptările altor milioane de
dorința de a vedea sfârșit
experiment polițienesc îndeu-
numit „dictatura proletariatului”.
am precizat în prima parte a
eseu istoric, liderii comuniști
au izbutit să contracareze efec-
mediate ale politicii lui Malen-
umit la 2 iunie 1952 Președintele
siliului de Miniștri, cumulind
funcție cu aceea mult mai in-
de secretar general al P.M.R.,
hiu-Dej a realizat extrem de
faptul că decesul lui Stalin
ează cu finalul unei întregi ere,
purile care urmează sînt pline
revăzută și de posibile capcane.
din acest motiv, el a demarat
mul unei pretense destalinizări
ată ce temperatura politică de
mlin părea să indice scăderea
smului terorist. În permanență
de Iosif Chișinevski, veritabila
ță cenușie a partidului în acei
up a prevăzută multe din inițiativ-
upului Malenkov-Hrușciov, s-a
t într-un combatant împotriva
culturii personalității. Este
decît elocventă, din această
tativă, luarea sa de poziție în
Plenarei Comitetului Central din
august 1953, definită mult timp
în reper fundamental al istoriei
lui. Cu invidiabilă candoare,
d o perfectă inocență pentru
epocii anterioare, secretarul
se delecta blamînd propaganda
id pentru tendințele de idola-
a liderilor, se pronunța cate-
otrirea fenomenelor de „cult
onalității”. O lovitură de maes-
r putea spune, dacă luăm în
rație faptul că Dej va cita me-
astă declarație din august 1953
că a faptului că el nu a ezitat
să stigmatizeze aberațiile sta-

altă parte, aceeași Plenară in-
tendințele de dezvoltare exa-
a industriei grele în detrimentul
iei bunurilor de larg consum.
se prezenta astfel în fața ma-
ca un organism politic dispus
etifice erorile, iar secretarul său
realiza performanța de a
ca promotor al „noii linii”.
e izbutise să se debaraseze de
Pauker-Luca-Georgescu, Gheor-
j, activ susținut de propaganda
n minile lui Chișinevski și
se străduise să atribuie celor
responsabilitatea pentru toate
e economice ale regimului. Or-
a de partid a Capitalei era ast-
u criticată pentru faptul că a
it orbește indicațiile Anei Pau-
easta din urmă, alături de Luca
gescu, era autoarea tuturor de-
care îndepărtaseră masa mem-
e partid de conducere. Cît îl
Dej, el era cavalerul nepri-

hănit, reparatorul tuturor injustițiilor
comise de grupul de militanți importați
din Uniunea Sovietică. Firește, Geo-
gescu nu era mai puțin implicat în
activitatea „Centrului din închisori”
decît Dej. Mai mult, conform unor in-
formații demne de încredere, el fusese
avut în vedere de către sovietici pentru
instalarea în fruntea Partidului Comu-
nist din România în anii 1940—1941.
Să nu uităm că Teohari Georgescu
absolvisse Școala Leninistă la Moscova
în deceniul al patrulea, în timp ce Dej
nu deținea asemenea certificate consi-
derate indispensabile în ierarhia stali-
nismului mondial.

Dormic să-și întărească influența în
partid, Dej impune în Rezoluția Plena-
rei din august 1953 prevederea de a în-
ființa un activ de bază de circa 100.000
de militanți. Biroul Organizatoric, din
care teoretic Ana Pauker continuase
să facă parte, era dizolvat. Mai tîrziu,
în aprilie 1954, el va fi definitiv des-
ființat, funcțiile sale revenind prioritar
Secretariatului Comitetului Central.
Jocurile reale din Biroul Politic sînt
făcute de un cerc extrem de restrîns
de oameni, între care, îndeosebi în
1953 și 1954, un rol primordial îi revine
lui Iosif Chișinevski. Nimeni nu era
mai aproape de Dej decît „tovarășul
Ioșca”, pe care chiar camarazii săi îl
vor anatemiza peste doar cîțiva ani
drept un intrigant venal, un sforâr
fără nici un fel de scrupule, sau, pen-
tru a-l cita pe Moghioroș la plenara
din noiembrie-decembrie 1961, un au-
tentic Iago. Chișinevski era nu numai
alter ego-ul lui Dej, dar și principalul
pion sovietic în Biroul Politic, omul
care întreținea legături personale privi-
legiate cu liderii de la Kremlin și îl
salvase pe secretarul general în cîteva
împrejurări dificile. Împreună cu Chi-
șinevski și cu Drăghici, Dej va urzi
planul asasinării judiciare a lui Lucre-
țiu Pătrășcanu, va imagina macabra
înscenare soldată cu infamul verdict
din 1954. În același timp, superdictato-
rul economiei planificate care era Mi-
ron Constantinescu procedează la tra-
tative aprofundate cu reprezentanții
sovietici în vederea reglementării sta-
tutului societăților mixte sovieto-romă-
ne, acele forme instituționalizate de
spoliere a avuției naționale românești.
Prea puține date au fost sustrate arhi-
velor secrete pentru a face o incursiune
detașată în istoria acelor tratative din
martie și septembrie 1954. Să spunem
doar, evitînd orice urmă de senzațio-
nalism facil, că Miron Constantinescu
a notat în jurnalul său principalele
date ale convorbirilor cu sovieticii,
dificultățile adeseori insurmontabile
rezultate din atitudinile imperialiste ale
reprezentanților acestora. Din neferi-
cire, notele lui Miron Constantinescu
au fost confiscate îndată după moartea
sa în 1974 și va mai trece destul timp,



probabil, pînă cînd cercetătorii vor
avea acces la documente de o aseme-
nea vitală semnificație pentru istoria
unei națiuni.

NUMIREA lui Imre Nagy ca
premier în Ungaria vecină,
restructurările în virful pira-
midei în Polonia și Bulgaria,
consecințele politice și culturale ale
insurecției proletare din Berlin în luna
iunie 1953, nu puteau să nu-l pună pe
gînduri pe Gheorghiu-Dej. Aparent
inseparabil de Chișinevski, curîndu-l
pe Miron Constantinescu, încercînd să
amortizeze și să adormă suspiciunile
lui Pirvulescu, Dej își promova propriii
oameni, locotenenții săi de după 1954.
Este remarcabil faptul că el a știut să
se eschiveze în momentele unor decizii
capitale de la asumarea unei responsa-
bilități directe și precis delimitate. Sub
pretextul respectării principiului „con-
ducerii colective” el a făcut ca toți
membrii elitei P.M.R. să fie practic
complicii săi în asemenea acțiuni pre-
cum executarea lui Pătrășcanu, orga-
nizarea procesului de la Canal, proces-
ul grupului Luca, și atîtea alte sama-
volnicii pe care Ion Gheorghe Maurer
le denunța memorabil, este drept abia
în 1968, referindu-se la „acele mult
prea triste și prea urite fapte”.

Am mai menționat interesantul fenom-
en al aminării Congresului al II-lea
al P.M.R. Este vorba de o decizie ce
ține de aceeași anxietate a grupului
hegemonic din acest partid în raport
cu noul curs al politicii sovietice.
Gheorghiu-Dej și Chișinevski, adevă-
rații lideri ai comunismului românesc
după 1952, alături de toleratul Apostol,
încăunat pur formal ca prim-secretar,
vor decide aminarea Congresului în
urma consultării cu bătrînul stalinist
Mark Mitin, redactor șef al publicației
Cominformului, „Pentru pace traică,
pentru democrație populară”. Între alte
atribuții în capitala României, Mitin,
care fusese unul dintre autorii „scurtei
biografii” a lui Stalin, era și cel mai
apropiat consilier al lui Dej și al Bi-
roului Politic. Ținînd cont de aceste re-
lații, ca și de prezența pe lingă Dej a
altor asemenea emisari moscoviți între
care influențul Katilineț, se poate pre-
supune că decizia lichidării lui Pătrăș-
canu a fost din timp cunoscută și apro-
bată la Kremlin. Sovieticii nu au făcut
niciodată nimic pentru catalizarea for-
țelor liberale din P.M.R., oricît de fi-
rave sau timide ar fi fost acestea. Dim-
potrivă, atunci cînd Mathias Rakosi
era practic emasculat politic cu neîn-
doielnic suport sovietic, Hrușciov îi
acorda lui Gheorghiu-Dej note maxime
la capitolul internaționalism, adică
înfundare față de Moscova. Este de pre-

supus că, spre deosebire de cuartetul
din fruntea Partidului Comunist Ma-
ghiar, compus exclusiv din elemente
etnic-minoritare, Dej a știut să se pre-
valeze de pretensele sale legături na-
turale cu clasa muncitoare românească.
În același timp, respirînd ușurat după
lichidarea lui Pătrășcanu, dictatorul
român începea să tatoneze terenul pen-
tru mișcări politice ulterioare cu efecte
dintre cele mai semnificative. Este
vorba de apelul la o serie de intelectu-
ali precum Mihail Ralea, Athanase
Joja și mai ales Ion Gh. Maurer, re-
lansați după 1954 pe orbita politică și
culturală.

Deliberat ambiguu, stilul lui Dej
miza pe deruta adversarului, pe efec-
tul de surpriză al loviturii fatale, pe
forța resentimentelor și urilor care mă-
cinau colectivul hegemonic al partidului.
Spre a relua o țeză enunțată cînd-
va de Miron Constantinescu, firește
într-o discuție particulară purtată cu
cîțiva intimi, Gheorghiu-Dej a izbutit
să injecteze mentalitatea cea mai de-
gradant-bizantină în conducerea comu-
nismului românesc. Este desigur loc
pentru a amenda aceasta axiomă-im-
putare formulată de un personaj mult
prea marcat de respectiva istorie pen-
tru a o putea judeca în termeni cît
mai obiectivi. Ceea ce trebuie însă
constatat este faptul că sub Gheorghiu-
Dej, și cu precădere în alcătuirea sce-
nariilor politice din 1954, au prolifera-
rat deplorabilele metode ale bizanti-
nismului cel mai fariseic. Un nou tip
de cultură politică prindea ființă în
România, întemeiat pe dedublare, ipo-
crizie și corupție, iar beneficiarii săi,
mereu mai sărăciți din punct de vede-
re moral, nu vor conțeni să jongleze,
atunci ca și acum, cu concepte nobile
și slogane sentimentale.

Vladimir Tismăneanu

*P.S. Aceste pagini de istorie poli-
tică au fost transmise cu ani în ur-
mă la „Europa Liberă”. Ele se vor
contribui la resuscitarea memoriei
îndelung anesteziată prin exercițiile
apologetice ale scribilor oficiali. As-
tăzi, mai mult ca oricînd, este ca-
zul să ne debarasăm de ficțiuni și
să reconstituim trecutul, cu toate a-
berațiile sale, într-o viziune com-
prehensivă în absența căreia vom
rămîne pe veci mutilați spiritual.
Publicarea acestor analize în Ro-
mânia Literară ar putea duce, sper,
la o dezinhibare (decrispere), a
demersului teoretic în tratarea cît
mai lucidă a catastrofei comuniste
și a prea perseverențelor sale ecouri
actuale.*

Washington, 23 ianuarie 1991





Dumitru ȚEPENEAG

Zadarnică-i arta fugii

Un precursor al textualismului

■ AM SCRIS nu demult în *România literară* un articol despre D. Țepeneag și cei 15 poezi români pe care i-a tradus și i-a prezentat în limba franceză. Publicăm în numărul de față un fragment din romanul *Zadarnică-i arta fugii* început la Sinaia. În 1971 și apărut în 1973, la editura Flammarion sub titlul *Arpiège*. Fragmentul de față este însoțit de o scrisoare pe care autorul mi-a adresat-o în februarie 1990. Ea lămurește într-o oarecare măsură poziția curioasă a lui D. Țepeneag: aceea de precursor ignorat al textualismului românesc.

E. S.
Paris, 22 februarie 1990
Dragă Eugen Simion,

Am intrat pînă la urmă în posesia scrisorilor tale și a „*României literare*” unde mi-ai publicat fragmentul de roman. Îți mulțumesc.

Ce sput tu în glumă de „pușcăriașul proaspăt eliberat” ar trebui spus cu toată seriozitatea, căci e perfect adevărat. Exilul a fost pentru mine o pușcărie. Mai precis pentru mine ca scriitor interzis să publice în propria-i țară, în propria-i limbă (limba e mai importantă, cred, decît țara!). Chiar cînd continuam să scriu în românește, de publicat trebuia să public în franceză, în traducere deci: cu cuvintele altuia, nu ale mele. Cuvintele mele

erau condamnate să mucegăiască în manuscris. N-aveau alt rol decît să-mi dea mie — autorului — o justificare, un statut social. Am scris în sensul asta un articol plîngăreț, prin 1977, după apariția romanului. Nuntile necesare. Apoi am început să mă gîndesc să scriu în franceză. Ce-i drept, mă și aflam într-o perioadă dificilă: pus în chestiune, prin birse și scrisori de calomniere de către o parte a exilului, și neapărat de cealaltă parte (nici măcar de prieteni ca Goma, Monica ori Virgil Tîmbulea). „Românismul” meu a primit o lovitură sub centură!

Dacă n-aș fi avut o educație burgheză („sante limbi și plume”, cum zicea marele Benito) și oarecare inteligență lingvistică, poate n-aș fi cedat la tentația de a scrie în franceză. Nici n-aș fi încercat...

Dacă n-aș fi avut cînta scribă față de regimul comunist (poi educație burgheză?) și un caracter de anarhist orgolios, poate aș fi reușit să fac unele concesii elementare care să-mi îngăduie să rămîn în țară. Ori să mă întorc înainte de a fi prea tîrziu. Aș fi fost și eu ca ceilalți, aveau să spun ca moment de bine: supas din moment, integral și deci conceput de comunitatea romantică care n-ar fi avut de ce să mă învinovățească. Ce neîmpotolire! Eram învidiat pe nedrept, pricepi, nu numai din cauza pe nedrept de cînta im-

becili ireponsabili, dar învidiat pe nedrept, ceea ce e mai grav. Și învidia a dus la birfă, iar birfa la calomnie, și-așa mai departe.

Pentru mine exilul a fost mult mai greu de suportat decît pentru nescrisorii. Asta cred că ți-e limpede. Dar a fost mai insuportabil și decît pentru scriitorii ca Goma. Și am să încerc să-ți explic de ce. Nu fac o judecată de valoare asupra literaturii lui Goma. O situez doar ca gen. Dacă afirm, de pildă, că nu aparține avangardei, sper că ești de acord. Și că nici nu are cum să participe la evoluția literaturii române. Goma ar fi avut, desigur, dacă ar fi putut să publice în România, o influență politică. Dar dacă ar fi putut să publice regimul ar fi fost diferit, și deci și impactul scrierilor sale. E aici paradoxul literaturii politice. Scrierile mele aveau altă vocație, altă ambiție și probabil alt statut. Căci fac parte din alt registru al literaturii. Sper că ești de acord că eu nu am fost interzis și prigonit pentru subversivitatea operei, ci pentru aceea a autorului. Semnate de altcineva aceleași nunele sau romane ar fi putut foarte bine să apară la un moment dat.

Dar ce-am scris eu după 1970 n-a apărut (ca începe să apară în 1990!). Să mă consolez cu gîndul că chiar și cu cele trei volumase de nunele publicate pînă în 1972 s-ar putea să se găsească vreun critic care să mă bage în seamă ca mărunț precursor (alături de Radu Petrescu) al „textualismului”? Cît deșire real, Dumnezeu cu mila!

Iar „textualistii” pot să pretindă că nu mi-au citit romanele publicate la Paris (și nici fragmentul publicat în Luceafărul prin 1970?), că n-au citit decît romanele francezești, parol monșer!, căci astea puteau să intre în țară, nu ale mele. Judecînd strict cronologic, Nedelcu și alții au apărut (în România, și deci în românește) înaintea mea. Eu sint influențat de ei, nu ei de mine. Iată de ce n-ar fi trebuit să fiu învidiat că stau la Paris și public în franceză.

Ar fi trebuit să se gîndească învidioșii că și eu... și cu suflul în rai nu se poate. Eu nici măcar n-am putut să aleg. Și nu mă laud că aș fi ales raiul.

Cu prietenie,
D. ȚEPENEAG

* N. red. Termenii înlocuiți prin ... pot fi găsiți în *Dictionariul Limbei Romane* după insarcinarea data de Societatea Academica Romana elaboratu ca proiectu de A.T. Laurian și J.C. Massimu. Collaboratori Josefu Hodosiu și G. Baritiu, Tomu II, Bucuresci. Noua Typographia a Laboratoriloru Romani, 19, Strata Academiei, 1876, pag. 842 și în *Glossariu care coprinde vorbele d'în Limba Romana straine prin originea sau forma lor*, cumu și celle de origine indouiana după insarcinarea data de Societatea Academica Romana elaboratu de A.T. Laurianu și J.C. Massimu, Bucuresci, Noua Typographia a Laboratoriloru Romani, 19, Strata Academiei, 1871, pag. 448.

DESIGUR, i se păruse numai, nu putea să fie el (era atît de caragheos cu buchetul de flori în mină!), de altfel nici nu semăna. Încercă să-i recompună în minte figura. Nu reuși nu-l revăzu decît ochii neliniștiți. Nu, nu erau ochii lui. Scotoci în poșetă și scoase o țigară. Bratul bărbatului din față se întinse ca un arc oferindu-i foc de la brichetă. Aprinse și mulțumj printr-o înclinare a capului. Trase adînc din țigară, cu capul dat puțin pe spate și, după ce suflă fumul spre fereastră, îl răsplăți pe mustăciosul cu un zîmbet. Bărbatul zîmbi numaidecît și el. Asta o enerva cel mai tare: zîmbetul lui slugarnic, un zîmbet de chelner: automat și stereotip. Ochii îi luceau o clipă, i se mișca mustata, apoi sub mustată se ivea o dungă albă — dintii. Femeia surise din nou, ca să-i mai vadă o dată zîmbetul. Nu-si dădu seama că și zîmbetul ei era acum forțat, într-adevăr, bărbatul zîmbi fără să-si mai arate dintii, pe urmă o privi puțin mirat, ea băgă repede țigara în gură și trase două fumuri. Nu e chiar așa de cretin! Bărbatul o privi intens timp de cîteva secunde, ea își îndreptă în altă parte ochii: cîmipia se învîrte în cer, ca un capac urias acționat de nevăzute mecanisme subterane. Iar trase din țigară și-si mută privirea spre tărâmul care dormea cu gura întredeschisă dar fără să sforăie. Poate că nici nu dormea, ori tocmai atunci se trezise și încă nu se hotărîse să deschidă ochii. Bătrînul, așezat în celălalt colț, se uita și el la tărâran sau poate privea în gol, era greu de spus, nu-i vedea ochii.

Tărâranul se aplecă să pipăie coșul de sub banchetă. Nu se sînchisea de privirile celorlalți, ori făcea într-adîns. Își luca și el micul său rol. Mustăciosul era foarte atent la mișcările tărâranului care nu se mulțumise să-si afle coșul la loc sigur, acolo, sub banchetă: scoțoea înăuntru cu o mină (cealaltă sprijinită de genunchi) și era foarte concentrat, parcă ar fi numărât ouă.

Acum toți se uitau la tărâran care era probabil fericit că stîrnise atîta interes. Ceea ce, oricum, e puțin cam exagerat. Femeia strivi țigara în scrumiera instalată sub fereastră. Mustăciosul se aplecă și-i șopti ceva. Ea dădu din cap, în semn de aprobare, apoi făcu un gest evaziv cu mina, adică de unde să știe ea. A-fără cîmipia continua să se învîrte lent.

Trebuie că înțelese pînă la urmă și el că la un moment dat lucrurile devin ireversibile. Nu mai există drum înapoi. În tot cazul n-avea nici un rost să mai facă naveta asta stupidă și chinuitoare. Ce-a fost a fost! S-a isprăvit. Femeia se simți foarte mindră de forța ei lăuntrică, avea mai multă forță decît el, asta era sigur. Își bombă pieptul și se așeză picior peste picior, lăsînd să se vadă de sub fusta scurtă coapsele mari și puternice. Scoase din poșetă o nouă țigară și bratul mustăciosului nu se lăsă așteptat. Marea căpătase o nuanță albicioasă, o culoare ca a pescărușilor ori poate ceva

mai aburită. Se uită cu toada ochiului la bărbatul înalt de lînga ea și trase din nou din țigară. Marea gemea prelung și înfundat. Bărbatul întinse capul și surse arătîndu-si dinții albi. Pe urmă se duseră direct la gară.

Cînd intră controlorul, tărâranul tresări uitîndu-se bulmet în jur. Începu să-si caute bilețul, să se scoțoească prin toate buzunarele, pentru că pînă la urmă să caute și în coș. Bătrînul prezentă o foaie de drum. Funcționarul mai făcu un pas și întinse mina după biletele celorlalți. Nu purta sacca obișnuită de ceferist și părea mai degrabă deținut în țările celele bleumarin: avea trînduri fine, frunte înaltă, și minți foarte albe, nemuncite. Femeia vru să-l audă vorbind și-l întrebă dacă trenul are înîmîiere. Pe-semne că era învîrte: să producă o bună impresie, ba chiar să intrize pe anumii călători (sau călătore) care credeau în fizionomie, căci începu imediat să vorbească, să explice cu lux de amănunte de ce avea înîmîiere trenul, să însere verzi și uscate aducînd vorba și despre mecanic și despre Parafie, spuse ceva și despre o broască testioasă. Vorbea, iar în timpul asta se uita la picioarele femeii, celorlalți nu le dădea nici o atenție, doar la mustăcios se mai uita din cînd în cînd. Femeia întinse mina după bileț și mulțumj intrîndu-i fără prea multe menajamente. Cu părere de rău, controlorul îi înapoiă bilețul și se retrase deandratelea, ochii pironiți pe coapsele ei. Ce pisălog libidinos! murmură femeia și-i zîmbi mustăciosului care vru să afle ce tot îndrugase controlorul. Îi spuse în cîteva cuvinte, și bătrînul care trăgea cu urechea putea să si jure acum că vorbeau italianește. Ba chiar pricepu cîteva cuvinte: pe italian cel mai tare îl amuza povestea cu broasca testioasă. Luă mina femeii și-o sărută tandru.

Tărâranul iar adormise. Bătrînul închise și el ochii, dar șoaptele celorlalți care continuau să vorbească îl împiedicau să adoarmă. Prea multă vorbărie pe lumea asta, își spuse el și se răsuci pe o parte, patul scriții și-i auzi pe ceilalți rîzînd cu hohote înfundate. Probabil că Stelică le spunea bancuri: rideau ca niste elevi, seara la internat, vindu-si capul sub pătură, să nu facă prea mult zgomot. Apoi iarăși vocea lui Stelică, o voce groasă și hîrîită, ceilalți îl ascultau avizi. De astă dată hohotele de ris fură și mai puternice, mai degrabă un fel de lătrat și de orăcăit în același timp. O luă la fugă, pămîntul era moale sub picioarele lui. Cobora parcă o pantă, orăcăitul rămase undeva în urmă, ajunsesse într-o grădină: un om stătea aplecat și tăia trandafiri cu o foarfecă mare. Aici era liniște. O lumină albăstruie învelea totul ca într-o ceață. În fundul grădinii, o femeie îmbrăcată în negru, cu un băleț în brate. Se îndreptă către el păsînd tiptil peste pietrisul aleii. Omul cu foarfeca părea să nu-l fi zărit, lucra liniștit mai departe. Mai făcu zece pași. Se opri descumpănit:

ce căută el acolo? Dacă-i vor întreba cine e, de unde a venit, ce-o să răspundă? Femeia se ridică, și pîrînd cu multă ușurință copilul la sin, urcă cele câteva trepte care duceau pe verandă. Omu! care tăia trandafiri se îndreptă de sale: un mînușchi de flori într-o mină, foarfeca în cealaltă. Era foarte înalt. O porni și el spre verandă călcînd rar și apăsat. În momentul acela, dintr-un boschet, se ivi o gălnă. Bărbatul cu trandafirii dispărură urcînd treptele verandei și gălnă îndrăzni atunci să aprobe de una din alei plîgînd din cînd în cînd cu ciocul prin pietris. Era liniște, nu se auzea decît pasul mărunț al orătaniei și ciocul ei lovind pietricelele. Era atîta liniște! Aproape că-si tinea răsufierea. Își simtea fruntea aridă, cerul guri uscat. De ce să-i fie frică? Va spune că s-a ră-tăcit, da, și că l-e sete, un pahar cu apă, atîta doar și-o să plece mai departe. Se apropie șovîind de treptele verandei, gîmna se sperie de pașii lui și se pipulă într-un alt boschet. Urcă treptele — usa era întredeschisă — și se strecură înăuntru. Nu era nimeni. Văzu o altă ușă închisă. Dincolo, se auzeau gemete și gîfînturi, parcă cineva se lupta sau... Nestîtîd că să facă, se uită în jur, vru să iasă, văzu pe o masă trandafirii proaspăt tăiați. Îi luă și, cu pași hotărîți, coborî cele cîteva trepte de piatră. Nu se uită înapoi. Margea cu pași mari, aplecat puțin înainte, buchetul soinzurat de un brat atîrna la o palmă de caldarimul trotuarului. Își asculta pașii răsînd pe ciment. În urma lui alți pași. Se opri. Auzi vocea plutonierului: — Haide, ce faci, dă-i drumul înainte. Undeva izbucni un țipăt. Întoarse capul și-i văzu pe plutonier furios și nedumerit totodată. — Misch, hai, înainte mars! O porni din nou.

IL DUSERĂ într-o încăpăre destul de luminoasă unde se afla un ofițer, un căpitan, așezat la o masă pe care se vedea un dosar deschis, un vraf de hîrtii și un stilou. Trase aer mult în piept și încercă să zîmbească. — Esti vesel astăzi, spuse căpitanul și se sculă în picioare. Intrară încă doi bărbați îmbrăcați în civil. Se uitară la el mormîind, apoi se aplecară peste masă și răsîrîră hîrtiile de acolo căutînd ceva. Îl dureau picioarele, și le simtea umflate, un junghi în genunchiul stîng îl făcu să se aplece într-o parte. În ceață gheara fierbinte care nu-l cruta nici o clipă. Se opri și puse lada cu griji pe asfalt. Scoase o batistă mare, jengoasă cu care își șterse ceafa, capul, fruntea și încă o dată ceafa. Ar fi stupid să-i doboare tocmai acum oboseala. Pe urmă, peste el coborî o lumină albăstruie și urechile începură să-i tîuie. Se chirli mai mult de spaimă decît de durere. Femeia îl privi mirată și-l făcu semn mustăciosului să se uite și el. I s-o fi făcut rău! Acesta sări de pe locul lui, bătrînul se prăvăli pe podeaua compartimentului, cu

un braț peste genunchii tărâranului care tresări speriat și, ridicîndu-se ori, mai bine spus, încercînd să se ridice, se izbi cu umărul de capul italianului care tocmai se apleca spre bătrîn să-l ridice. Tărâranul scoase o înjurătură și lovi cu pumnul, la întimplare, dar lovitură îi nimeri pe celălalt drept în bărbie și-l făcu să se întoarcă brusc, mormîind ceva pe limba lui. Tărâranul îl mai lovi o dată. Mustăciosul era destul de puternic și, cu toate că nu se aștepta la violența asta din partea tărâranului ori poate tocmai de aceea, ripostă izbîndu-l cu pumnii în burtă, iar acesta, avînd imobilizat piciorul peste care se prăbuse bătrînul, își pierdu, firește, echilibrul și căzu, astfel încît italianului îi fu ușor să-l lovească încă o dată peste ureche și celălalt icni. Femeia țipa cu brațele întinse înuțil spre încăierarea bărbaților. Tărâranul își adună ultimele puteri, își trase piciorul de sub corpul bătrînului și izbi cu toată forța în ceafa italianului rămas puțin aplecat după lovitură pe care o dăduse el mai înainte. Italianul se prăbui peste bătrîn și femeia țipă încă o dată, înspăimîntată de-a binelea, pe urmă se întoarse spre semnalul de alarmă și se atîrnă de el cu disperare. Un suier puternic și prelung, scrisnetul frinelor, și trenul se opri aruncînd-o și pe femeia peste trupurile înclestate ale celor trei. Italianul, revenindu-si puțin după lovitură în ceață, si simțind că se sufocă sub povara trupurilor prăvălite peste el, se opinti să se ridice și atunci femeia, nemaistînd ce face, își încleștă minile în părul tărâranului care, zbătîndu-se să scape, îl lovea cu picioarele — de fapt cu genunchii — pe cel de sub el, dedesubt, pe podea, bătrînul era complet strivit.

Usa se deschise și apărură un ofițer care privi nedumerit scena: femeia țipa, ca din gură de sarpe cu miinile prinse în părul tărâranului, ceilalți gemeau, icneau, tărâranul reuși să se răsucească, ajutat și de italian care încerca să el să se ridice, și-o izbi pe femeie cu dosul palmei peste față. Femeia căzu pe spate, pocnîndu-se cu capul de geam, singele îi țîsnî pe nas și pe gură, căpitanul făcu un pas în compartiment și lîngă umărul lui apărură figura distinsă a controlorului: femeia zăcea acum răsturnată pe banchetă cu picioarele în sus, i se vedeau chilotii trandafirilor. Între degetele-i țepene tinea un smoc din părul tărâranului.

Italianul izbuti în sfîrșit să se ridice exact în momentul cînd ofițerul, ca să-l lase și pe controlor să intre, avansă cu încă un pas în compartiment, așa că putea să pară că se repede spre el. Trîntit într-un colț tărâranul se holba la noli veniti fără să mai încerce să înțeleagă ceva. Ofițerul îl prinse pe italian de brațe și spuse cîteva vorbe la care celălalt răspunse pe italianește arătînd furios spre tărâran. — Ce se întîmplă, domnilor, întrebă controlorul cu o voce calmă, dacă nu chiar puțin ironică. Italianul vorbea agitat însoțindu-si vorbele de gesturi pe

care si le vroia cit mai elocvente. Apoi se uitara cu totii la trupul nemiscat al bătrînului si italianul se aplecă împreună cu ofiterul să-l ridice. — Adu apă, spuse căpitanul. — Apă! strigă si controlorul si peste un minut se ivi un bărbat care pretindea că e doctor, ori poate controlorul spunea, era greu să mai înțelegi ceva în hărmălaia de acolo. Stropită cu apă, palmuită, femeia își reveni. Controlorul era cel care se ocupa de ea, doctorul, aplecat peste trupul bătrînului, îi lua pulsul: nu e mort, nici asta, spuse el cu o voce pitigălată. Italianul tresări: Morto? — Nu, morto! răspunse enervat doctorul, dar ce dracu' s-a întimplat aici? Bătrînul stătea într-un colt, cu ochii în jos, femeia susținea cu controlorul care aproape c-o ținea în brațe, oricum părea foarte înduioșat de soarta ei.

Doctorul invită pe toată lumea să iasă din compartiment. — Nu e destul aer, spuse el. Nu-l lăsa nici pe militianul venit împreună cu seful de tren pentru întocmirea procesului verbal, afară! afară! striga doctorul. Bătrînul luă cu el cosul. Doar nu era să-l lase acolo: cine știe ce se mai întimplă! Controlorul și femeia ieșiră ultimii. Cu gesturi pline de importanță, doctorul scoase din trusă o fiolă pe care o țâie și-o sparse cu mare îndeminare, apoi cu o seringă absorbi lichidul albicios apropiindu-se de fereastră, ca să aibă mai multă lumină. Fata bătrînului era tumefiată de lovitură, din părul ud încă se mai scurgeau picături de apă. O lumină albastruie învăluia grădina, concentrându-se mai ales în jurul trupului majestuos al femeii și copilul în brațe. Copilul arăta mărișor și era ciudat că-l ținea totuși ca pe un prunc. Durerea din genunchi aproape că dispăruse, dar îi era sete. Ar trebui să meargă spre ea să-i ceară un pahar cu apă. Nu cutează: copilul crescuse, părea acum un bărbat în toată firea, așa, îmbrăcat în uniformă de ofițer, avea și mustață. Între ei, se afla masa plină cu hirtii și iar îi veni amețea.

Doctorul supraveghea atent fața bătrînului. La un moment dat i se păru că-si mișcă pleoapele. Se întoarse către căpitanul care se plimba nervos prin cameră, ceilalți dispăruseră, își făcuseră datoria. — Nu-i nimic, își revine. Nu-i nimic grav! Căpitanul avu un ris scurt ca un horcăit, bodegăni ceva, dar doctorul nu înțelese: — Ce-ai spus?

Nu erau flori. Doar cactusi, cit vedeai cu ochii numai cactusi, de toate mărimile și de toate nuanțele de la verde spre galben. Crescuseră atât de aproape unul de celălalt încît nici măcar șobolanii nu se încumetau să se strecoare printre ei. Nu îndrăzni să se miște. Simțea din nou boturile și ghearele mici care încercau să se cațere pe el; nu făcu însă nici o mișcare. Doctorul îl lovi ușor cu palma peste obraz, o lumină albastruie năvăli în încăperea și genele îi clipiră din nou. — Hai, trezește-te, ajunge, zise doctorul mai mult pentru căpitan care se apropiase cu un zîmbet enigmatic pe buze: era greu de spus dacă exprimă compătimire sau dispreț. Îl trîntiseră la pămînt, îl izbiseră cu pumnii, cu picioarele, îl călcașeră cu cizmele. Și uite că totuși rezistase. Își simțea capul greu cit o baniță, si parcă nu avea destul aer. — Grăbește-te, mormăi printre dinți plutonierul și, cu mișcările la spate, reîncepu să se plimbe tirșindu-și cizmele. Se opri. Sculpă spre coltul unde se afla tineta și porunci unui soldat să deschidă larg ușa: pute aici de te trăneste, nu alta! Apoi se uită spre detinut care se ridicase în picioare și respira cit putea de adînc ca să-și potolească bătăile inimii. — Îți arde a-

cum de gimnastică! glumi plutonierul și rise numai el ceilalți stăteau drepti și încruntați, nici măcar soldatul de lângă ușa nu consideră necesar să zîmbească. Bătrînul își puse bocancii și citeva clipe rămase, așa, aplecat, apoi, răsuci puțin capul și privi coridorul lung și pustiu, încercă să ingaime ceva, dar nu ieșiră decît niște sunete dezarticulate, n-avea ce să spună. Ridică bratul sting pînă în dreptul urechii și-l lăsa apoi să cadă la loc, își încheie surtucul, se sculă și făcu citiva pași spre ușa. Unul din soldați îl încurajă din priviri, hai, îndrăznește, el șovăi, se opri și se uită înapoi. Dar nu-i mai văzu pe ceilalți care se întinseseră iarăși pe pat cu fața în sus, miinile încruciate pe piept.

Controlorul intră din nou în compartiment. Cum se simte? Medicul nu răspunse nimic, ridică din umeri și tampo-nă din nou fața bătrînului cu un lichid care mirosea puternic.

O LUMINĂ albastruie în care foleau șobolani. Mustăciosul ridea în capătul coridorului; stătea cu brațele desfăcute, genunchii flexați, îl aștepta, ridea. Ai vrut să fugi, mă. Ai vrut s-o întinzi, porc de ciine ce ești. Se lăsa în patru labe și se uită fascinat la celălalt care parcă acoperea întreg spațiul dintre cei doi pereti. În jur, simțea cum foiesc guzganii. Unde să fugă? Afară erau cactusi, grădini cu trandafiri și cu cactusi, femei în brațe cu prunci îmbrăcați în uniformă, n-am vrut, zău n-am vrut și atunci mustăciosul se apropia și-l lovea cu bocancul în bărbie, el cădea, se lăsa pînă pe burtă încercînd să-și recapete suflarea, dar miini puternice îl ridicau și-l palmuiau, îl pocneau cu dosul palmelor peste față. Bătrîn nemernic ce ești!

Doctorul îl plezni ceva mai tare și controlorul zîmbi. Ușa compartimentului rămăsese întredeschisă, afară, pe culoar, se îngrămădiseră mulți curioși care nu se încumetau totuși să intre. Asta îl enervă pe controlor care întinse bratul și făcu să alunecă portiera glisantă. Apoi se uită iarăși spre doctor. — Poate că mai trebuie o injecție, își dădu el cu părerea. Celălalt nu zise nimic și jovi încă o dată, cu dosul palmei fata tumefiată, galbenvinată, a bătrînului.

Chici înainte de a i se striga numele. Se sculă în picioare și încercă să respire adînc, să nu tină seama de junghiul care-l împungea de mai mult de o lună sub oroplatură sting. Respiră adînc ca să-și potolească bătăile inimii. Nu îndrăzne să se uite la ceilalți. Nici să le vorbească. Făcu un gest vag cu bratul, de fapt o jumătate de gest, apoi, îmboldit de vorbele aspre ale plutonierului, pași peste prag și-o luă pe coridorul pe care-l cunoștea atât de bine. Un-doi. Stîngul! Intră în ritmul bocancilor celorlalți, ai soldaților, Plutonierul venea ceva mai în urmă.

După duș, l-au dus într-o cameră mare și luminoasă, unde un căpitan mustăcios și destul de simpatic — mai bine zis care se străduia să fie simpatic — începu să-i insire cite-n lună și în stele, dîndu-i sfaturi pentru viitor și zîmbindu-i într-un fel complice, asta n-a prea înțeles. Pe urmă l-au înțeles actele, buletinul, livretul militar, o fotografie cu un copil stînd turcește și jucîndu-se cu un tren.

(Fragment din romanul cu același titlu, scris în limba română și apărut în 1973 la editura Flammarton).

Sinaia 1970 — Paris 1971



Vasile BAGHIU

(Îmi amintesc de soare)

Îmi amintesc de soare
ca de altă arătură
dintr-o viață pe care am trăit-o acum citeva secole,
erau corăbii, erau marinari,
femei care-și făceau veacul pe-acolo pe cheiuri,
în rochii murdare
și pantofi scilciați,
poeți damnați; au circulat atîtea scrisori, atîtea mesaje,
și nimeni nu știe nimic,
toată lumea-și înalță umerii mecanici,
nimicnicio n-a trebuit să le caute,
m-am luptat, m-am zbatut, n-am stat,
în general m-am zăpăcit cu totul,
ei se plimbau atît de prosperi sub acel soare
și eu cu gura căscată la ei, pe trotuare,
ei strigau, ei se purtau ca niște gentilmani
și toate femeile mureau după ei,
din ochii lor, cum s-ar zice, săreau scintei,
ca la sudura electrică,
sau ca într-o mare oțelărie unde se construiește vreo țărișoară,
o nu știu cita oară
te-arăți visător,
te-arăți imbecil și subtil,
te-arăți dispus să iei parte
la această șuetă cochetă
cu toate farfuriile sportive.

(Ai o viață nocturnă, ești un somnambul)

Ai o viață nocturnă, ești un somnambul de pe garduri,
ai un ciine jigărit,
un șoarece alb care-ți chițăie prin sin,
dar în sfîrșit, vine o zi cînd ți se face silă să tot fii ocrotit,
să-ți dea lăpticul și cafeluța,
să-ți încălzească supă;
ai străbătut landuri fără capăt
unde necontentit soarele te bătea în feastă,
ai răzbit, te-ai zbatut, ai făcut spume la gură,
ai răcnit la ei din fundul plămînilor,
visezi trenuri zdrăngănitore pline de soldați și de tancuri,
visezi un țarc unde rumegă niște oi blinde,
visezi viața ta de apoi,
cu urechile blegi, printre oi,
printre draci și ingeri asexuați,
printre cîmăți,
în cîrlige atîmăți,
prin aburul de la spălătoria spitalului
care te-nvăluie ocrotitor și te pierde

(Există niște păduri frumoase așa, umbroase)

Există niște păduri frumoase așa, umbroase și răcoroase
și romantice și căscăunde,
și eu care mai umblam pe acolo în timpul meu liber; civilizații
din care s-a ales praful și pulberea,
trupul mărunț sub norii grăbiți, sub crengile mari,
stupide gînduri la un oarecare viitor,
tu ai mai multe boli care se bat cap în cap,
tu ai o singură viață pleoștită-n bălării,
tu ai o pisică neagră care-ți luminează calea prin casă în fiecare duminică,
tu sperî să mai crești, miine nu ești,
azi crezi că toate gurile sînt înțesate de lume
nu-ți folosește să scrii,
și ele de fapt sînt pustii,
nu-ți folosește să știi,
cîntă, cară bagaje, șterge-ți fruntea de sudoare
cu mineca paltonului tău foarte mare; peste tot;
pe apa mărilor, pe străzile orașelor,
pe iarba cîmpurilor
mărsăluiește o omenire flămîndă și delicată,
rîzînd și rîzînd și hohotînd,
și plîngînd fără scăpare.

(O copilărie mohorită, în lumină)

O copilărie mohorită, în lumină,
ca o sticlă de lapte pe treptele de la intrare dimineața devreme,
ca un scîncet subtil de cîțel flămînd și umed,
pe undeva prin depozitul de lemne; moartea adie,
ne răvășește părul,
e numai vîntul, al pămîntului, al pajiștilor,
al acestor case strînse una în alta,
în care trăiește încălzindu-se din ea însăși specia umană,
pămîntul gras,
anotimpurile lui pe care le-am iubit atîta,
viața mea pierită în puzderia dialectelor gălăgioase,
fărîma de bucurie cînd primești daruri învelite în celofan,
strategia înaintării prin ani,
prin hărțuiele care nu-ți lasă o clipă de răgaz,
aceste lucruri mărunte care ne stau în cale.



Moartea ca o comandă socială

SINUCIGAȘUL de
N. Erdman la
Teatrul Nottara

ÎN ISTORIA cinematografiei sovietice, ca și în unele dicționare și enciclopedii franceze și germane, se află referințe ample despre regizorul Grigori Alexandrov, autorul, printre alte filme, și al celor de răsunet, *Volga-Volga* (1934) și *Toată lumea ride, cântă și dansează*, sau *Băieții veseli* (1938). Li se apreciază acestor producții verva, satira, veridicitatea, savurosul mixaj de bufonerie, comic absurd, invenție poetică. Sint citiți actorii Igor Ilinski (birocratul Bivalov) și actrița Liubov Orlova, iar într-o carte românească recentă, despre filmele secolului nostru, se notează, la prima peliculă, și numele compozitorului Isaak Dunaevski, operatorului Vladimir Nilsen, se prețuiește calitatea de operă burlescă a peliculei. Dar niciieri nu e pomenit numele scenaristului — căruia i se datorează, la urma urmei, *Moartea ca o comandă socială*. Nu e notat pentru că e punctul în care chiar sursele sovietice de informare erau lacunare. E vorba de Nicolai Erdman (1902-1970), scriitor satiric cunoscut, a cărui primă piesă de teatru *Mandatul* a fost pusă în scenă cu dificultăți de Meyerhold (1925), iar pentru a doua, *Sinucigașul* (1923), Stanislavski a intervenit direct la Stalin ca s-o poată reprezenta — ceea ce însă nu i-a reușit. Lucrarea a stat sub interdicție timp de o jumătate de secol — și sub Malenkov, Bulganin, Hrușciov, Brejnev, Andropov — blocată fiind de cenzură chiar și în 1982 (după o tentativă de premieră la Teatrul de Satiră), tipărindu-se (ori retipărirându-se?) și jucându-se integral de abia în 1987. După acest exemplar (real? complet? — cine mai știe!) am tradus-o C. C. Buricea-Mlinarciu și Zeno Fodor. Încredințând textul românesc Teatrului Nottara.

Erdman fusese deportat în Siberia timp de trei ani. N-a mai scris teatru, a adaptat însă pentru scenă proze de Dostoievski, Gorki, Lermontov, a semnat scenariu de film, libret de operă, de revistă, de balet, miniaturi pentru teatru de estradă și pentru radio. Nu cunoștea prima sa piesă dar a doua e o comedie amară, puternică, de un sarcasm deosebit, cu un dens substrat pamfletar politic și un umor imbelugat, de factură gogoliană. Subiectul ei e omul, unitate statistică, ce nu-și găsește locul în societatea constrângătoare, e respins de conceptul și realitatea masei ce despersonalizează și aneantizează individualitatea, și de dictatura exercitată de virul piramidei sociale. Hotărând să se sinucidă, el descoperă o nebanuită libertate — aceea de a rosti, la buza neantului, cu glas tare, adevărul, de a telefona, într-o stare de euforie, direct la Kremlin pentru a vorbi „cu cel mai mare deculo” pentru a-i comunica precum că „am citit pe Marx și nu mi-a plăcut”.

Tristețea existențială a acestui Semion Semionovici Podsekalknikov, iscată și de dezgustul său față de traiul tern, paralizat de minciună, se convertește într-o voioșie frenetică — la privelile protestatarilor caricaturali ce-l asaltează, caracade intelectuale, imbecili cu ifose, femei răfăcite, victime ridicole ale sloganurilor la zi, escroci mârșniți ce lucrează sub pavăza principiilor înalte — foggând în jurul.

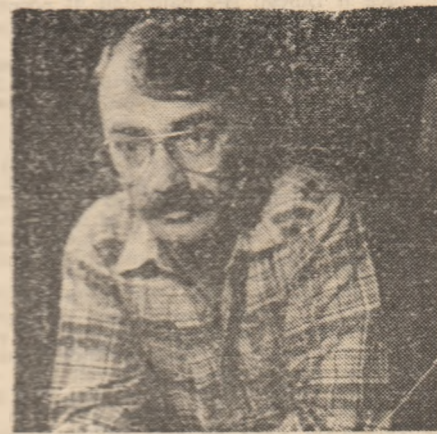
În străfundul iscusitei și stringentei compunerii e o alarmă filosofică: sistemul, reclamându-se a fi în folosul omului, prin greșită esafodare stătală și perpetuă deturnare politică se întoarce cu maximă violență tocmai împotriva omului. Iar uciderea (fizică) a celui ce se împotrivesc clamând adevărul poate deveni o chestiune de „comandă socială”, căci se creează un „interes general” ce slujește ca motivație absolută pentru orice monstruozitate.

Din textul original nu reiese că numitul Podsekalknikov a fost asasinat, în complicitate, de toți cei pe care i-a dezamăgit răzgândirea sa de a se sinucide. Regizorul Corneli Mihalache a optat însă pentru o avară concluzie, care putea fi și implicită — ca o potențialitate a furiei colective. El a explicitat-o, într-o scenă cumplită ce schimbă brusc traiectul comediei spre tragedie, apropiind pieșa, în acest fel, de *Vizita bătrinei doamne* a lui Dürrenmatt. Și acolo, o colectivitate ipocrită și lășă, constrinsă la un omor, manifestă un individ (curios: ca și în piesa autorului sovietic, e un profesor de gimnastică și instructor de tir) să execute, în calitate de călău, odioasă comandă socială determinată de o necesitate absurdă. Această necesitate — înălturarea necondiționată a celui ce n-a murit la vreme, decădușându-i pe alții, ce conțau pe dispariția lui — e o temă veche, de sorgine aristotelică apărută și în farsee medievale, prelungindu-se pînă în dramaturgia modernă comică sau tragică. În *Sinucigașul*, accentul politic a fost și rezonanța conflictului, a mesajului transmis de eroi în meditațiile sale tragicomice, e sportul de analogie pe care spectacolul le face cu actualități încă fierbente la rugămintea noastră. În același timp, însă, pieșa își extinde timpul notabil într-o realitate de extensie univocală, ce privește mistificarea istorică a individului de către forța câră el i-a incredințat. Istoria de bună voie și din convingere principia, destinul său.

Prin intruchiparea eroului de către actorul cu atât de bogate resurse artistice și intelectuale care e Horatiu Mălăele, aceste extrapolarități sunt sensibilizate, după cum prin gestul tinărului regizor debutant, atrocea satiră e înscrisă scenic în registrul reprezentativ al comediei contemporane substanțiale. Ea are dinamism în desfășurarea peripețiilor și involburarea comică a acestor peripeții, revendicată, după un principiu bergsonian, de aglomerări de fapte și de atitudini pînă la suprapunere. Inexperiența junelui director de scenă duce la tablouri disperate ca stil ori manieră: unul are fason guignolesc, altul (masa de adio din restaurant) e plat expozitiv, intervenția în

șir indian a solicitatorilor ce apră în oasa personajului principal e de factură estradistică, mărunțită pe numere individuale (unele de bravură joasă), scena înmormintării e un amalgam ce absoarbe în indistinctul său culminația comică a învierii mortului. E însă surprinzător pentru același debutant cită valoare a putut confori, în genere, dialogului vesel, în care protagonistul se angajează cu parapon, cu mirare, cu transport, cu aforare, cu vioiciunea revelației tirzii. El e bine legat de ființele casnice cu care conviețuiește: soția, reprezentată de Teodora Marș (deși, poate că ar fi fost ni merită o gospodină anodină și tescuită, nu o tinără atît de frumoasă, gingașă și sensibilă), actrița surizind cu finețe din spatele rolului, soacra, Lili Nica Dumitrescu, dîndu-i acestei bătrîne un umor gras, oportun în dispozitivul distribuției; vecinul Kalabushkin, configurat remarcabil de Valentin Teodosiu ca un pișcher ce știe a sugera, la nevoie, în mod dubios, o funcție represivă secretă; și amanta vecinului, Ruxandra Sireteanu, jucînd la rece o femeie ce poate să lase rapid și elieace din incurcături, ba chiar să le rezolve și pe ale altora. În conversațiile cu aceste ființe, Horatiu Mălăele nu pierde nici o replică; le servește exact, la timp.

TOT ASTEEL cum își organizează, cu meticulozitate și inspirație fosforescentă, monologurile. Scena tentativei de sinucidere cu revolverul e un recital admirabil. Discursul ținut conjurațiilor — profitori ai tentativei sale — e sculptor prin ironie, durere comprimată și protest parabolizat. Rolul e potențat de aerul cercetător al eroului, un sceptic blajin ce nu și-a pierdut candoarea și care, natură impresionabilă, înculcă senzația că află mereu noutăți ce-l determină a modifica traseele. Actorul ne convinge, cu o înclintătoare abilitate, nu numai că își aude clar toți interlocutorii, dar îi și ascultă cu luare-aminte și că ține seama, într-un fel sau altul, de tot ceea ce i se spune.



Personaje din noua premieră a Teatrului din Brașov cu Sinucigașii de Tudor Popescu, interpretate de Virginia Iltia Marcu și Radu Negoescu



Piese românești de succes

DOUA dintre foarte puținele montări izbuite ale anului 1990 demostrează nu numai actualitatea și oportunitatea piesei românești, ci efectivă impunere a ceea ce a însemnat valoare și intransigență în creația dramaturgică națională, dincolo de orice restricții, dar și dincolo de directive ori legiferări protecționiste. Regizori din generații diferite, Nicolae Scarlat și Victor Ioan Frunză, au avut ca prime urgențe, în condițiile libertății opțiunilor, piesele: *Bine mamă, dar ăștia povestesc în actul doi ce se întâmplă în actul întâi* de Matei Vișniec la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț (spectacol distins cu premiul al II-lea la Festivalul Național de teatru din noiembrie 1990 de la București), și, respectiv, *Transfer de personalitate* de Dumitru Solomon la Teatrul Național din Cluj (premieră secundă a actualei stagiuni — decembrie 1990), montări care nu s-au făcut în vederea achitării unor obligativități repertoriale sau obținerii unor avantaje.

Scrișă acum trei ani, *Transfer de personalitate* a apărut la editura Cartea Românească la începutul anului 1990, într-un volum omonim (care mai conține patru piese), aproape trecut cu vederea în acele zile agitate. Conservînd o fundamentală perecitanță, izvorită nu numai din permanența și generalitatea mizei, ci și din puritatea tratării, piesa face parte din categoria satirilor aparent disimulate, cu valori menite numai să atragă atenția asupra nudității și tranșantei demascării, ceea ce-i conferă mai degrabă o anume eleganță a convenției, decît scutul unei posibile neînțelegeri din partea obiectului infierat. Regimul despotice denunțat — subiectul inspirat dintr-o năvălă de Hasek îi permite dramaturgului o convențională amplasare a efectivului de bătaie la începutul secolu-

lui, pe tărîm cehoslovac — devine astfel statul polițienesc de pretendenți, familiar, foarte familiar nouă, celor de aici. Rînduilele acestui tip de stat se întemeiază pe presupuziția de bază că fiecare individ este nu numai un virtual vinovat, ci un vinovat pur și simplu, încă de la păcatul originar — teoretizare copios comică în dialogul dintre Comisar și învâțăcelul său Subcomisarul — într-o ordine împărțită în destotpi, superiori și buni (descendenții lui Abel) reprezentînd puterea, cei proști, vicleni și răi (descendenții lui Cain), aceia pe care puterea se exercită. Fiecare om fiind un vinovat, rămîne numai ca această vinovăție să fie dovedită prin osîrdia forurilor competente. Fiecare gest, fiecare act, însăși existența cetățeanului simplu îi sint răstălmăcite cu înversunată opacitate pînă la totală desființare a individului. Subtonul jucăuș al satirei — senină, izbăvită parcă estetic prin deplina înțelegere — se ascunde submura conștiință a acestei sistematice nimiciri. Această pinză freatică de amărăciune o decantează și o impune regia sub vioaia istorie a negustorului Pavlicek, luat, în ciuda evidențelor celor mai firești, mai benigne, drept hoț în propriul său magazin și ucigaș al propriei sale persoane.

Montarea lui Victor Ioan Frunză are anvergura de spectacol din dramaturgia universală. O anume prestanță a decupajului, respirația largă a ritmului, proiectarea pe mari dimensiuni (deschiderea scenei în toate direcțiile și mai ales spre fundal o convertește într-o metaforă înfunecată a lumii), susținerea permanență a tonusului acțiunii, bogăția semnelor teatrale, fermitatea înlănțuirii pe mai multe nivele a evenimentelor și permanența lor proiectare în categorial au fost elementele acestui „universalism”. Scenografia Adrianei Grand — o platformă

înălțată de tablă, înclinată ca un acoperis, acuminînd trape prin care mișună polițistii, învîșă doar într-un colț de clăvă fire de lărbă (secunde particulare unde se petrec, pe rînd, cele zece tablouri ale piesei: sint marcate prin suavă clemente de mobilier), cu un copăcel uscat la mijloc, încercat cu ciori vopsite (!), răsărit nu se știe cum, ca o nădejde veche și ostentă — ca și costumele concepute de ea au o pondere deosebită în plastica acestui spectacol ce se impune prin imaginea abundentă, densă, iradiantă.

Dar, în aceeași măsură, interpretarea, riguros armonizată, a impus tipuri nutrite deopotrivă din fiziologie și portret, punînd în cauză categorialul și detaliul revelator, particularizant. Pavlicek a descătușat în tinărul Dorin Andone un actor de o specială expresivitate, cu un facies interesant (osatura feței dobindeste, în spoturile de lumină, umbre mișcătoare și tonuri complexe) și o statură avîntată, largă, mobilă, în stare să acopere scena, să elibereze stări plastice, lăsîndu-le în spațiu. Remarcabilă capacitatea de concentrare și expresia mocnită a privirii, dîndu-l balansul între speranță și deznădejde al eroului, între conștiința nevinovăției și zădărnici acestui fapt, apoi înțelegerea finală (mai dramatică, mai tragic actuală în spectacol, în raport cu textul): captivitatea cronică a bietului om în rînduiala dată. Pavlicek iese din aria lui Svejck, redimensionîndu-se pe nesimțite în aceea a lui Woyzeck și a domnului K. Și totuși montarea nu-și pierde o clipă acel ton special, subțire, în care zimbetul și adesea risul mintuie tristețea adevărului fără a o spulbera. Spre acest mixaj conduce *raisonneur*-ul piesei, Cetlička, tovarăș de celulă al protagonistului, hoț de buzunare, spărgător la nevoie și filo-

sof de vocație, personaj fantasmagoric, cu gustul sofismelor și al marilor gesturi, care orientează dezvoltările spre abisurile interioare, demascînd pierderea identității, relativizarea etică, în fond, formulînd, în toată confuzia lui, scenariul aneantizării individului. Păcat că dicțiunea tinărului Marius Olteanu răpește pe alocuri evoluției sale deplina satisfacție, căci pitorescul cu totul personal, asigurat de gestualitatea prelinsă, contorsionată, suie, lunecînd de la măreția gongorică a reflecției la supușenia preaplecăată, impun o apariție ce se reține. Și descoperă încă o speranță prin trinele talente venite la Cluj.

Alt pilon de forță al spectacolului, Marius Bodochi a convertit, prin vigoarea prestației profesionale, o apariție episodică într-un factor spectacular de pondere.

Regia a mizat de astă dată mai mult pe analiza psihologică — preocupare recentă în spectacologia lui Victor Ioan Frunză. Ion Marian (Comisarul) a recurs, astfel, la o diversificată paletă expresivă, de la ifosul sentențios la filmul accelerat, neostentativ însă, al poftelor lubrice, de la violența reținută, la frică și ranchiună. În timp ce partenerul său, Petre Băcioiu, și-a conturat eroul prin detașare comică, cu aplomb, insistînd asupra siguranței și obedienței cazone ale Subcomisarului. Doctorul lui Bucur Stan e un rol amintînd scene similare din *Woyzeck* și din *Peripețiile soldatului Svejck*, cu misiunea expresă de a dezvălui unelele și instituțiile specializate în depersonalizarea și strivirea individului. Aparițiile feminine — Ligia Moga (un contur apăsător, caricatural în Menajera) și Vasileța Stamatin (cam stridentă tinăra actriță în șarjarea Logodnicei) — au fost orientate spre degajarea unei atmosfere relaxat comice.

Spectacolul e foarte elaborat artistic, are o structură puternică, actualitatea lui alimentîndu-se dintr-un permanent dialog cu prezentul, nu însă colocvial, ci riguros estetic, teatralizat.

Doina Modola

Suanii

FILMUL lui Philippe de Broca, **Suanii**, (prod. franceză 1988) are toate datele ca să devină unul dintre succesele de durată ale repertoriului nostru cinematografic. E unul dintre acele filme pe care, categorii de public cit se poate de diferite îl pot privi cu o reală plăcere — din motive, firește, la fel de diferite. Iubitorii filmului de aventuri și amatorii de cascadorii vor fi mulțumiți văzând cal, călăreți, lupte, u măriri, singe, ghilotine, execuții intempestive, capete rostogolindu-se, sărituri în gol etc. etc. Inimile simțitoare, trecute prin toate „Dramele Parisului” vor savura amoriurile furtunoase, ucigătoare, fratricide, adolescente, tirzii etc. Cei care merg la cinema „pentru actori” vor găsi în **Suanii** cel puțin trei actori de mare succes ai ecranului francez: un nume de autoritatea lui Philippe Noiret, plus doi tineri actori a căror valoare nu așteaptă ca anii s-o măsoare: Lambert Wilson și Sophie Marceau.

Așadar, un film romantic de dragoste, capă și spadă, dar nu numai atât. Taci-mul stilistic binecunoscut e manevrat cu mare abilitate și elan de un regizor ca Philippe de Broca (n. 1933, peste 20 de filme la activ) un încercat autor al filmului de divertisment, dar un promotor al „divertismentului impur”: aventură, fantezie, umor, amor, — la care se adaugă și un nucleu de idei. **Suanii** nu e deci un film de aventuri născut sub semnul gratuității. Dimpotrivă; tocmai de aceea, difuzarea lui, „înaintea erei noastre”, la noi, ar fi fost imposibilă. Filmul pune în discuție o serie de **credo-uri** politice, dintre care unele continuă să sune, cit se poate de „subversiv”. Și apoi, un film care pune în pagină un moment de „**vrajbă națională**” (expresie balzaciană) nu poate prezenta la această oră, pentru noi, decît un interes soorit.

Chiar dacă între **Suanii**, romanul lui Balzac, și acest film, legătura e doar de titlu și de context istoric, vom face apel tot la Balzac pentru a defini acest context: e vorba de „perioada cea mai gravă și cea mai delicată a istoriei contemporane”, scria Balzac în introducerea la ediția din 1829 a **Suanilor**. Filmul a preluat, poate fără să o știe, și ideea lui Balzac de a respecta cu scrupule adevărul istoric, dar de a-l romantiza în așa fel încît „istoria să nu ajungă la înfățișarea unui schelet, cu oasele numerotate sirguincios”...

Ne aflăm în Bretania sfîrșitului de secol XVIII, la castelul unui conte intept și generos, un om ieșit din comun, care

știe să se bucure de viață și să rămînă și un om de onoare; un om minunat, care inventează mașini zburătoare și chiar reușește să se ridice citiva metri deasupra pămîntului, să-și atingă o clipă, idealul: „principiul îngerilor: zborul”. Obsesia pentru zbor a personajului are, desigur, și un reflex metaforic: personajul survolează și propria „apartenență de clasă” și timpul în care trăiește: un spirit superior și independent, care înțelege mersul istoriei, știe al cui e viitorul, dar refuză cu îndrjire să coboare și „să se amestece”.

Pînă să ajungă la moșia contelui, veștile de la Paris fac 3 zile pe drum. Contele află într-o bună zi, fără prea mare surprindere că „acum 3 zile poporul a cucerit Bastilia”. Apoi, peste citiva ani, la slujba de duminică, în biserică, („cîtește, cetăăne preot !”, zice solul) contele află, de astă dată perplex, că „acum 3 zile a fost ghilotinat regele Ludovic al XVI-lea, în Piața Revoluției”... „E prima oară în istoria omenirii că un rege e ucis în mod legal”, își explică personajul perplexitate. Altfel, adaugă contele, „Ludovic al XVI-lea mă lasă rece. Mă impresionează mai mult faptul că a fost un bun lăcătuș”... Deși refuză cu îndrjire să adere la o tabără sau la alta, pînă la urmă personajul tot nu va reuși să rămînă „**au dessus de la mêlée**”, și va fi obligat să se implice, total și irevocabil.

Intorcindu-ne la Balzac, aflăm că, în Bretania, „sufletele primitive”, cărora Republica le-a închis bisericile, le-a luat preoții sau i-a pătut cu un „jurămint către Republică” — au furnizat masele de soldați ale primei insurecții a suanilor, sub „sloganul” „Pentru Dumnezeu și Rege !” „La glasul preotului, mii de oameni se năpustiră împotriva Republicii. Din Bretania, — aflăm tot din Balzac — erau și cei 4 frați Cottreau — poreclii Frații Chouans, contrabandisti care au dat numele lor acestui război” (de aici numele de „suanerie” pentru insurecțiile regaliste din vestul Franței). Dar, zice Balzac, — și îl citam ca bibliografie facultativă în vederea vizionării — „Bretania a făcut din război o tilhărie. Răscopalele din ținuturile bretonne nu au avut nimic nobil. Izgonirea principilor, desființarea religiei — n-au fost pentru suani decît pretexte de jaf. Cînd adevărații apărători ai monarhiei au venit să-și recruzeze soldații printre suanii ignoranți și războinici, s-au străduit zadarnic să dea, sub steagul alb, oarecare măreție unor acțiuni ce făcuseră suaneria odioasă, iar suanii au rămas ca un exemplu vrednic de ținut minte despre primejdia

Sophie Marceau și Philippe Noiret în **Suanii**

pe care o reprezintă răscurarea maselor prea puțin civilizate ale unei țări”. Exact același lucru îl exprimă și filmul, contrabalansindu-l, însă, cu o descriere la fel de nemiloasă și a celeilalte tabere — republicanii, „albaștri”, care, în numele „primei dintre ideile republicane: fericirea”, instauraseră teroarea. „Dacă învingem, va începe epoca de aur !”, zice purtătorul de cuvînt al republicanilor. Dar, pînă atunci, „dacă supraviețuirea Republicii o cere, vom trece prin sabie chiar și jumătate din francezi !”... Filmul sugerează ceva din alfabetul etern al terorii în numele principiilor luminoase, al crimei în numele libertății. „Cetățeni ! Într-un viitor apropiat toți oamenii vor fi egali, indiferent de originea lor sau de culoarea pielii ! Toți vor fi cetățeni ai lumii și pacea va domni pe pămînt !”... E amuzant de urmărit în film ce va să zică o revoluțiune, în orice secol: Grădina regelui se va numi Muzeul de istorie naturală, Piața Regală revine Piața Revoluției, „regină” nu mai trebuie să existe nici măcar la stupi, ea se va numi „albină gestantă”... „Ești sigur că ideile tale le găsești și în Diderot, Voltaire sau chiar în zgirciobul de Rousseau ? Ne pregătești o baie de singe” îl avertizează contele pe un fanatic comisar al Republicii, recunoscînd, în același timp, că „viitorul e în tabăra ta !” E momentul în care, aflăm din film, Lavoisier, în raportul către Academie, scrie: „omul este o masă de gaz solidificată”... Dar sufletul ?, întreabă un personaj. „E ca pana sau ca plumbul. Depinde...” îl lămurește conte-

le, care continuă să-și perfecționeze aparatele de zbor și care suportă cu stoicism să-și vadă familia scindată, și oameni care se iubesc — urindu-se. Fiul contelui e general al armatei regaliste. Un tinăr pe care l-a crescut ca pe un fiu e comisar al Republicii. Fata pe care o iubesc amindoi e republicană, dar îl iubeste pe regalist. Una dintre cele mai izbutite secvențe din film e aceea în care suanii și armata regalistă redeschid catedrala închisă de republicani, intră, smulg pinzele care acoperă locurile de rugă și încep să se roage; moment în care, în catedrală, intră o tinără, înconjurată de copii, și încep să cînte, din usă, Marseilleza !... Regalistii vād în jur „numai distrugere”. Republicanii vād în jur numai „comploturi regaliste”. Toți vorbesc „în numele poporului”...

Și să încheiem întorcindu-ne tot la Balzac, care spune un lucru extrem de interesant despre perioada Directoratului: „Frumoasele și patrioticele hotăriri directoriale n-au obținut niciodată altceva decît inserarea lor în Buletinul de legi. Nemaifiind sustinute de marile idei morale, de patriotismul ori de teroarea care le făceau pînă nu demult executorii, decretale Republicii creau milioane de franci și de soldați, din care nimic n-ajungea nici în Tezaur, nici în armată. Resortul Revoluției se uzase în miini neîndemnatice, iar aplicarea legilor căpăta amprenta împrejurărilor în loc să le domine”. A bon entendeur...

MUZICĂ

Interviu cu dirijorul Cristian Mandeal

Fără bani, nu se poate face cultură

— *Stimate maestre Cristian Mandeal, ați fost numit de curînd Director general muzical al Filarmonicii „George Enescu” din București. Pentru cititorul mai puțin familiarizat cu denumirea acestei funcții — și mai ales cu ceea ce s-ar putea „as-cunde” sub ea — v-aș ruga să aveți amabilitatea unei succinte prezentări.*

— Funcția de Director general muzical provine din practica îndelungată de concert din Occident. Oricare instituție muzicală de anvergură are o structură piramidală și în același timp democratică. Dacă de la baza solidă a piramidei scoți o cărămidă riști să se dărîme întreaga construcție; evident, și invers este imposibil, căci virful nu poate sta niciodată în jos, iar baza în sus. Vedeți, filarmonica noastră a trecut de un an încoace prin diverse experiențe, chiar de tipul celor amintite. Sperăm, totuși, că am atins în fine acel nivel de „maturitate postrevoluționară” prin care ne putem regăsi echilibrul și organiza într-o nouă formulă, mai actuală.

Funcția de General Musik Direktor este una eminamente artistică și contractuală, pe un termen determinat. Personal, am înscălit un contract de jumătate plus unu ani, respectiv să termin această stațiune și să continui încă una, după care ambele părți vor hotărî — sau nu — prelungirea contractului. Această, să-i zicem, funcție, desigur vîntul nu e poate cel mai potrivit, presupunînd încercarea de a da o anumită personalitate unei instituții, unui ansamblu muzical. Dacă ar fi să mă refer la mari orchestre europene, v-aș da un singur exemplu: în 100 de ani, Filarmonica din Berlin, care este probabil și cea mai bună din lume, a avut, în afara citor-va ani de început ai lui Hans von Bülow, doar 3 GMD: Arthur Nikisch, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan. În felul acestor ansambluri se împlinește, își definește personalitatea. Nu e întîmplător că atunci cînd ascultăm, înregistrate, diferite variante interpretative ajungem să recunoaștem *sunetul specific* al unei orchestre. Sunetul Filarmonicii din Viena este inconfundabil, la fel cel al orchestrelor londoneze, al Filarmonicii din Berlin, al unora din marile orchestre americane: Boston, Cleveland sau Chicago. Acest sunet nu e întîmplător, el se formează și tre-

buie cultivat în timp și poate că aceasta este primordiala funcție a unui GMD. În afară de celelalte implicații organizatorice — configurația stagiunilor, politica de colaborări, configurația repertorială, extrem de importantă — în afară de acestea și mai presus de acestea, rolul lui constă tocmai în crearea personalității distincte a ansamblului pe care îl conduce.

— *Intr-un fel, întrebarea următoare a fost anticipată în ceea ce spuneți despre calitatea sonoră a unei orchestre. Totuși, continui: ce-și propune Directorul general muzical Cristian Mandeal pentru stagiunea în curs și pentru cea (cele) viitoare ale primei filarmonici a țării ?*

— Tot ceea ce îmi propun eu este în momentul de față absolut iluzoriu. Realitatea e că eu apar într-o perioadă extrem de improprie pentru a face ceva cu adevărat constructiv în această filarmonică. Mă aflu exact în momentul cînd ni se tale jumătate din subvenție, așa încît situația noastră devine la fel de precară ca înainte de revoluție. Nu ne rămîne decît să încercăm să supraviețuim de la o lună la alta. Ce îmi propun eu rămîne doar pe hîrtie și eventual ca un model posibil pentru posteritate. Fără bani nu se poate face cultură și, în același timp, fără cultură nu se poate face economie.

Asistăm astăzi la un veritabil exod al forțelor noastre artistice în toate colțurile lumii. Mulți dintre membrii filarmonicii au plecat în ultimul an și nici măcar nu pot fi acuzați pentru că vor să trăiască mai omenește undeva aiurea. În iarna aceasta am cîntat din nou în 5—7° C, instrumentele sînt vechi de 40—50 de ani și sînt total dezafectate. Prin liberalizarea prețurilor salariile oamenilor ajung să valoreze a cincea parte în comparație cu anul trecut și nimeni nu vine să le compenseze, ba dimpotrivă, statul inventează un impozit după a cărui aplicare mai pierdem ceva... Nu e de mirare că totul se degradează. În aceste condiții, primul meu obiectiv este deci de a *stabiliza* filarmonica. Încep cu o propunere de urgență, o propunere în condiții de catastrofă. Nu știu dacă voi reuși, căci o mare orchestră se creează prin *același* oameni educați artistic timp îndelungat. Or, în

momentul cînd în fiecare an se schimbă un sfert din orchestră...

— *...e greu de vorbit de cultivarea unei personalități aparte, de stabilitate a sunetului.*

— Deși ne aflăm în situația de care vă vorbeam, în mod paradoxal, în ultimul timp, orchestra a făcut totuși un salt uriaș. Unele concerte sînt excepționale. E greu să găsești o explicație logică. Important e că lucrul se întîmplă. Oare acest fapt ar putea folosi unora în a susține că arta se simte mai bine în condiții de mizerie ? ...

— *Rămîne de văzut. Aș mai aduce însă în discuție un aspect: Filarmonica „George Enescu” are o discografie foarte săracă, inclusiv în comparație cu alte instituții, mai modeste, din țară. Aveți un proiect în acest sens ?*

— Într-adevăr, prin discuri am putea intra în categoria orchestrelor cunoscute, dar ele sînt, acum, la fel de irealizabile ca și în trecut și am să vă explic de ce. Acum vreo 20 de ani, cînd filarmonica împrimesc citeva discuri, Ministerul de Finanțe a dat o dispoziție arbitrară, absurdă ca multe altele, prin care a asimilat munca de creație discografică cu munca normată de concert a instrumentistului, lucru de „autentică concepție românească”, nemaifiintînit nicăieri în lume. Sindacatul de atunci, care, noia bene, era puternic chiar în acele condiții, a hotărît că orchestra nu va mai face discuri cît timp va fi în vigoare ordinul respectiv. Alte filarmonici, care, din provincie fiind, simțeau nevoia de publicitate, au realizat totuși discuri, chiar și în acele condiții. Bunăoară, eu însumi am înregistrat cu Filarmonica din Cluj peste 20 de discuri în 7 ani.

În urma unei recente revizuirii a atitudinii din partea Ministerului de Finanțe și a „Electrecordului” (un tarif mărit al minutului de înregistrare), sperăm să începem să facem din nou discuri.

— *Și despre turneele filarmonicii ?*

— Au fost numeroase și acest lucru mă bucură — Filarmonica „George Enescu” reintră încet-încet în lume. Am cîntat,



printre altele, la Madrid, Lisabona, Roma, Bilbao, Guadalajara, Toledo (ultimele trei nu sînt totuși orașe periferice !). Au fost concerte bune și foarte folositoare pentru practica noastră de a cînta, din nou, „în deplasare”, în condiții neobișnuite pentru noi (mediu specific, amplasamente pe scene diferite, specific al publicului etc.). Încetul cu încetul — în ani, căci minunile nu se fac de la o zi la alta — va trebui să trecem la o selecție, pornind de la criteriul cantitativ pentru a ajunge la cel calitativ. E o chestiune care dealtminteri seamănă perfect cu tot efortul nostru general de reîntrare în Europa. (Ar fi un fals patriotism, un gest de tip patriotard, greșit pentru interesele României, să-ți imaginezi că vei fi imediat competitiv cu state înființate mai devoltate). Acest lucru e valabil și pentru filarmonică dar și pentru întreaga cultură românească, grav deteriorată în ultimele decenii. Ea trebuie recuperată, dezvoltată exact ca și economia țării. Avem în fond aceleași probleme în cultură, ca și în economie.

— *Vă mulțumesc și vă doresc mult succes.*

Convorbire realizată de
Costin Tuchilă

Toți sîntem cinefili kuweitieni!

VIN de la telexurile lumii care bat neincetat pe biroul meu. În urmă cu un minut au anunțat această stare care m-a făcut să-mi iau căciula, paltonul și să alerg dină aici. De marile bulevarde.

În primele ore ale eliberării, populația din Kuweit-City a ieșit pe străzi purtând steaguri americane pe care era portretul lui?

Al generalului Schwartzkopf?

Al lui Cristophor Columb?

Al lui Walt Whitman?

Al lui Dos Passos?

Al lui Hemingway?

Al lui Scott Fitzgerald?

Nu, doamnelor, domnișoarelor și domnilor, kuweitienii nu sînt livresci.

ca mine, ca dumneata, ca dînsa...

Eu, ca bucurăstean al dracului cum mă pretind dacă as fi fost kuweitian, da, aș fi pus pe-un steag, într-un oraș devastat de război, chipul lui Scott al meu, dar citi ar fi înțeles ce vreau să spun? Poate un kuweitian, doi hai zece, mi-ar fi luat la ochi sarcasmul.

Dar nu, ei au avut o idee mult mai limpede, mult mai simplă, mult mai năucitoare.

Ei au ieșit cu steagurile înstelate pe care au lipit poza lui Marilyn Monroe!

Nu știu ce să fac mai întîi: să mă întreb care poză sau de ce?

De ce Marilyn Monroe?

Și care Marilyn?

Aceea de înger care cîntă la ukulele, cu Jack Lemmon?

Aceea de zîna care trimitea un lung sărut soldatilor?

Aceea de fragedie (cu f!) americană ridicată în brate de Clark Gable în „The Misfiths”, sub privirile inebunite ale lui Montgomery Clift?

Dacă m-ar fi întrebat, eu as fi pus-o pe aceea în care un vînt turbat îi ridică rochia de voal și ah, cum ar fi filifit asta peste un oraș devastat de război!

Pacifist și antipacifist cum mă suport cu greu am lăcrămat brusc și am dat chiot sălbatic, acolo, lingă telexuri, aminînd încă o dată cronică despre Eroii Flynna la Baku-lava, în „Saria brigăzii de cavalerie”, singurul film autentic de cinematecă văzut în ultimul timp.

N-am fost în Kuweit niciodată. Știu doar că acolo trăia populația cu cel mai înalt nivel de trai pe cap dotat cu burnus.

Cite cinemateci are Kuweit-City-ul? Cite cinematoatre? Atunci din ce adînc de filmografie le-a venit această idee?

Niciodată cinemateca n-a înregistrat o asemenea victorie a imaginilor ei clasice.

Niciodată cinema-ul, cu stelele lui, n-a cunoscut o astfel de celebrare, intrînd în coniuinție cu însuși „războiul stelelor”.

Vedeți la căderea Berlinului, în '45, steaguri pe Reichstag, cu Mariene Dietrich? Cu Lubov Orlova?

Ce actori au fluturat peste zidul demolat al Berlinului?

Iesînd cu M.M. pe stradă în momentul lor de fericire și adevăr, kuweitienii trebuie consacrați drept cei mai subtili cinefili ai lumii. Cei mai culti. Cei mai senzuali, estetic vorbind. Cei mai poetici.

Ridicîndu-și anii de zile, huliți pentru mediocritatea gustului meu de atîtea prietene, la o cafea.

Contestă de atîtea amici care cu toții știu „ce-i femeia”, la o bere, imi vine bătrîn melinist la ora

revanșei, să emit unul din urletele acelea de generalizare abuzivă: toți sîntem cinefili kuweitieni!

Încît permiteți-mi — doamnelor, domnișoarelor și domnilor oricît ați fi de somnorosi după noaptea aceea intrutotul stupidă în care ați stat dină în zori pentru a urmări un Festival de muzică usoară din care nu am putut reține o singură melodie pe care s-o fredonez dimineața, sub dus, sau s-o îngin spălîndu-mă de dinți —

permiteți-mi aici, în fata telecinematecii, unde prin simpla tragere de nasturi am izbutit să vă adun fără riscul de a bloca strada, căci telecinemateca nu are străzi ci doar Bulevarde ale Apusului pe care „j'aime flâner sur...”.

permiteți-mi să vă solicit atenția, dacă mai posedați o asemenea putere de spirit și să vă rog frumos — cum se spune cu naturalete prin pățile noastre — să aruncați o repede privire asupra acestui proiect. Nu-l un proiect-lege stați blînzi. E un proiect de sărbătoare mondială. Nu vă uitați așa la mine. Mai există și asemenea proiecte. Cite sărbători mondiale avem noi, cinematecofilii? Mai outline decît aiocultorii. Eu vă propun ca ziua de 29 februarie — deși kuweitienii liberi au defilat pe străzile în ruină sub steagul lui M.M. pe 28! — să devină sărbătoarea mondială a telecinematecilor și a credincioșilor lor. De ce 29 în loc de 28? Propun 29 februarie în loc de 28 pentru a o sărbători din an bisect în an bisect ca să nu stăm anual pe capul Maomondului!

Căci dacă toți sîntem cinefili kuweitieni, numai citiva știu ce-i decența!

„Radio-școlar”

PRELUĂM, între necesare semne ale citării, titlul unui articol publicat de Tudor Arghezi, cu șase decenii în urmă, mai exact la 20 noiembrie 1932, articol în care poetul semnala un aspect pe care radiofonia românească, încă de la începuturile ei, a considerat-o de primă importanță. Rememorarea citorva date precise este, în acest sens, utilă. Nu e vorba de o simplă pasiune arhivistică ci de încercarea de a da evocării tradiției adevăratea sa semnificație, mai cu seamă că de atîtea ori, și azi de asemenea, apelul la trecut a rămas și rămîne un gest retoric, decorativ. Pentru sănătatea morală și culturală a prezentului e bine să-i cunoaștem pe înaintașii noștri, nu doar să-i amintim, cînd și cînd. Astfel, la trei luni de la prima transmisiune, adică în februarie 1929, postul de radio București inaugurează lecțiile de limbi străine, publicînd-le imediat și în broșură. După un an începe programul de Radiofonie școlară și cel al Universității radio (cu o variantă Universitatea radio de vară) reorganizată la începutul lui 1931, prin activitatea unui comitet din care făceau parte, printre alții, Dimitrie Gusti, Tudor Vianu, Em. Bucuța. „Concepția unei radiodifuziuni petrecăreșă sau comercială, cu un program de music-hall sau de agenție de publicitate — observă acesta din urmă în Radiodifuziunea — unealtă de educație (Radiofonia, 14 februarie 1932) — ar fi mai mult decît o erezie. S-ar găsi totdeauna o reacțiune sănătoasă care s-o întoarcă, de voie sau de nevoie, în rosturile mai adevărate și mai înalte. Fără să se didacticizeze sau să se ruralizeze, un post de radio trebuie să stea în slujba celor mulți și să-i împărtășească pe această cale neașteptată și tainică din darurile culturii, potrivite cu înțelegerea și trebuințele lor permanente”. Cum funcționa acest program educativ? Aflăm de la Dimitrie Gusti (Menirea radiofoniei românești) că între 7-8 seara erau transmise 2-3 conferințe (susținute de cei mai de seamă intelectuali ai vremii), după un orar bine stabilit, acoperînd, zilnic, toate domeniile activității spirituale. Deci, luni „va fi consacrată științei în general: marți, literaturii, limbilor și folclorului; miercuri, științelor sociale lato sensu (adică chestiunilor economice, agrare, financiare, sociale, juridice) și politicii externe; Joi, muzicii și folclorului muzical și artei; vineri, filosofiei și vieții religioase; sîmbătă, istoriei, geografiei și turismului iar duminică, educației, sănătății și culturii poporului”. Repetăm, emisiunile erau zilnice și ocupau o oră de program. „Trîbnă națională a timpului”, radiofonia este menită, în viziunea lui Gusti, să îndeplinească „o misiune socială și națională, concentrînd în jurul postului toate energiile rațiunii, din tot cuprinsul României, ca profesori și ascultători, unificînd spiritele prin interese comune, unind adică într-o mare comunitate spirituală toate elementele cu preocupări superioare ale țării”. Semnarea germeului sciziunii naționale, atît de primejdios de actual acum, îl era complet străină lui Gusti. Dimpotrivă, „prin cele 7 materii culturale, repartizate în cele 7 zile ale săptămîinii, nu se urmărește un enciclopedism superficial, apanajul semiculturii vanitose și prezumțioase, ci tocmai contrariul; trezirea conștiinței pentru o concepție de viață personală și națională”. Calomnierea, agresarea morală sau fizică a persoanei erau, atunci, de neconceput căci ar fi atacat însăși ființa națională. Planul radiofoniei școlare, urmărit, accentuează Gusti, „cu tenacitate” avea două secțiuni, cea dintîi destinată adulților, coalață, elevilor (pe categorii de vîrstă) și profesorilor, cu precizarea că „prin radiofonia școlară se pune în mîna școlii românești o nouă metodă pedagogică, prin care (trebuie afirmat de la început) nu se urmărește prelungirea orelor de curs sau lecții radiofonice, ci mai mult crearea unui învățămînt complementar, pe calea undelor sonore, în scop de-a deștepta interesele școlărilor pentru bunurile culturale ce se predau în școli”. O adevărată ofensivă culturală, atît de necesară în România anilor '30, situînd, în plus, țara noastră la nivelul experienței europene (un model recunoscut este cel al Institutului Radiofonie pentru Extensiunea Universitară, fondat sub patronajul Universității din Paris, în 1926) și antrenînd o laborator marilor foruri culturale, de învățămînt, academice sub un steag comun. Cel al propășirii școlii românești, al educației copiilor și tinerilor de atunci ca făuritori avizați ai viitorului. Viitorul lor, adică prezentul nostru. Și cum arată el, din punct de vedere al radiofoniei școlare, în cronică de săptămîna ce vine.

Antoaneta Tănăsescu

TELEVIZIUNE

Știri, scuze și premoniții

PE CIT de teribil a sunat anunțul prezentatoarei de la Actualități că dl. Marin Sorescu a demisionat din Uniunea Scriitorilor și de catastrofic tonul reporterei care l-a intervievat pe președintele acestei Uniuni despre împrejurările acestei demisii, pe atît de ponderat a fost dl. Ion Budescu, vineri seară, la Simpozion, amintind de această demisie.

Realizînd firește, că un scriitor de talia lui Marin Sorescu n-are nevoie de avocați într-un conflict cu sindicatul din care face parte, dl. Budescu nu s-a grăbit să împartă dreptate și cu atît mai puțin să-l prezinte pe Marin Sorescu în postura umilitoare de oproșit de propriii săi confrăți, cum au binevoit s-o facă Actualitățile. Să fie chiar atît de greu, la T.V.R., să prezinti o știre pur și simplu și să faci un interviu care să nu semene a interogatoriu? N-ăs crede. Numai că la Actualități deprinderea de a prezenta lucrurile în numele unui principiu dizolvant, acela al dezbinării părților, a apucat să se înrădăcească. N-ăs vrea să creadă cineva că pledez pentru o gazetărie duioasă sau pentru o atitudine neutralistă în prezentarea știrilor, dar de aici pînă la a accepta ideea că Actualitățile au rolul de instanță, doar pentru că, deocamdată, le lipsește concurența, e o cale de nestrăbătut. Cit despre doamnele care si-au asumat în ultima vreme acest rol, oferindu-ne știri sub forma de verdict, n-ar fi mai bine dacă si-ar prezenta serviciile vreunui tribunal decît să-și risicească vocația iustitiară în Studioul 4 al Televiziunii?

● SE VORBEȘTE tot mai cu insistență, printre telespectatori, despre tulburările potrivirii de situație între serialul produs de Televiziunea Italiană, Caracatita, și o mafie autohtonă. În urmă cu mai multe săptămîni T.V.R. ne-a oferit, de altfel, un esanșon prin serialul, cam diluat, despre mafiotii din Gugesti. În serialul cu pricina am văzut un simplu antrenament al Televiziunii, cu dl. Rosianu în rol de comper. Ar fi momentul să vedem și ce e cu mafia din Capitală. Ni se tot promit gărzi financiare, controale fiscale, adică riguroase. Primăria face și ea promisiuni, dar pînă atunci lumea deplînge „ordinea” comunistă, apologia lui Ceaușescu se face, în cîteva gazete, pe față, se produc replici politice semnificative, iar asta pe fundalul unei confuzii a valorilor pe care, acum, cred că o regretă chiar și puterea. Războindu-se că o „anumită parte a presei” și, îndeobște, cu inconvenientele opiniilor independente venind din această direcție, puterea a ignorat capacitatea de reorganizare a puterii de pînă mai ieri.

● NU VREAU să spun că o schimbare de regim se face cit al bate din palme. Dar orice reformă are nevoie de reformatori, nu de conservatori care fac concesii și, cu atît mai puțin, de revoluționari ouși pe căoătială. De curînd, unul dintre foștii miniștri de externe ai R.S.R. a formulat la tribunal o amenințare ab-

solut transparentă la adresa actualilor guvernanti și e păcat că T.V.R. scană asemenea momente mult mai sensaționale (sic) după mine decît demisia dlui Marin Sorescu. Mai ales că pe un asemenea teren atitudinea tranșantă mi se pare mult mai la locul ei.

● APROAPE că m-a mirat programarea, la „Convorbirile de duminică” a interviului cu dl. Gabriel Liiceanu. Un interviu de anul trecut, despre calomnie. Intervievatorul, pe care am avut prilejul să-l urmăresc și ca autor de reportaje, dar mai ales cu prilejul acelei antologice (deocamdată) apariții la t.v. a liderilor P.S.M. mi se pare un gazetar remarcabil. Problema calomniei care putea părea în urmă cu cîteva luni o boală de tinerete a presei libere din România, a devenit, între timp, una de o gravitate națională. Discreditația pe orice căl, subminarea valorilor și mai ales talmeș-balmeșul moral, procedee de care T.V.R. nu s-a ferit și nu se fereste în anumite compartimente ale sale, pot duce la falimentul național chiar mai mult decît o greșită politică economică. Din cite știu, nu există țări care să fi dat faliment economic, ci numai țări cu datorii. N-am auzit ca vre-o țară să fi încetat să existe din pricina catastrofei economice, ceea ce nu înseamnă că țara respectivă e de invadat. La noi însă cam aceleași persoane care sînt interesate în falimentul economic (vezi ariile în care e cîntat ceausismul) lucrează și pentru falimentul moral. Aceștia nu critică ci defăimează cu program, nu fac dezvăluiri, ci mint cu bună știință.

Îmi amintesc cum, în decembrie '89, Gabriel Liiceanu a făcut un apel la toleranță către populația României, afirmînd metodologic ca să zic așa, că într-o porție oarecare sîntem cu toții vinovați de ceea ce s-a întimplat, în același timp însă d-sa a făcut și un apel către lichele, ce-

lîndu-le să tacă. Tocmai cei care ar fi trebuit să-i multumească dlui Liiceanu fiindcă l-a ocrotit de furia publică din decembrie, proclamînd un soi de amnistiere a ticloșiei (de o manieră cu care atunci eu unul n-am urea fost de acord, fiindcă starea de generală vinovăție poate duce la confuzii, cum s-a și dovedit ulterior) l-au atut mai abilit pe dl. Liiceanu și, în general, pe toți cei care au susținut generos această idee. Așa se face că acum dl. Liiceanu a devenit parte în problema calomniei. Tot așa se face că intelectualii care pînă în decembrie erau admirați pentru intransigența lor morală, în clipa cînd au luat cuvîntul în numele acestei intransigențe, au fost proclamați trădători de țară, destabilizatori și nu mai știu cum.

Mi s-a părut interesant că unul dintre parlamentarii noștri e interesat de ceea ce se întîmplă la Uniunea Scriitorilor, a propo de demisia dlui Sorescu, dar că în schimb, nici unul cu mare preocupare de faptul că ministrul culturii din România e atacat sistematic de foștii suporteri ai ceausismului. Probabil că asta e problema dlui Andrei Pleșu, nu?

● DUMINICĂ, T.V.R. a programat un medalion Toma Caragiu, cu scuza că, din pricină interdicțiilor oficiale din illo tempore, nu ni se pot oferi imagini din Revizorul de Ogor, am văzut în schimb fragmente din montarea unui Caragiale devenit și el, neconvenabil din origina viziunii rezizorale, la zi, cu un perfect „activist” și cu un opozant din sinul partidului ouș pe reforme de doi bani. Nu m-as mira ca înregistrarea acestui spectacol, pară premonitorie, să fi fost privită cu nemulțumire de unii dintre noi. Cum între timp lucrurile s-au mai amestecat, mă întreb de care dintre noi?

Cristian Teodorescu



Ancheta. Starea cărții

1. Câte manuscrise existau în editură la începutul anului 1990 ?
2. Câte erau apte să vadă lumina tiparului ?
3. La câte v-ați oprit ?
4. Câte s-au publicat ? (Vă rugăm să exemplificați prin câteva titluri).
5. Există cenzură ? Cauzele nepublicării.
6. Au existat „cărți de sertar” ? Le-ați publicat ?
7. Acest an editorial va fi un an mai bun ?
8. Ce preț va avea, în genere, o carte ?



ASOCIAȚIA A.P.P.
Președinte,
ANGHEL PETRU PAUL
Consilier literar,
MIRCEA NEDELCIU

1. Editura A.P.P. a primit autorizația de funcționare începând cu luna iulie a anului trecut propunându-și ca o primă acțiune reeditarea romanelor de aventuri istorice și de dragoste. În primele luni au fost cuprinse în planul editorial 12 titluri din categoriile menționate.

2-3. Toate titlurile din planul editorial erau apte pentru tipărire dar din lipsă de spațiu tipografic ne-am oprit numai la

sase. Dar și dintre acestea tipografia 13 Decembrie 1918 ne-a facilitat apariția a numai 3 titluri. Datorită acestei situații am fost nevoiți să apelăm și la alte tipografii (exemplu: C.F.R. — Centrul de perfecționare) unde cu greu am reușit să tipărim un singur titlu.

4. Așa că până la finele anului trecut am reușit să publicăm următoarele cărți: *Fiara cu șapte piei* de A. Fernik, *Orășul măcelului* de F. Brunea-Fox și *Acuzațul* de Al. Dumășilul.

5. Nu. Greutățile întâmpinate la tipărire, după părerea noastră sunt în primul rând determinate de repartiția cotei de hirtie, rezervarea cu cartonul necesar în execuția copertilor, refuzul tipografiilor de a încheia contracte cu termene ferme de execuție.

6. Nu.

7. Anul în curs va fi un an mai bun numai în condițiile în care Ministerul Culturii va interveni pentru reducerea prețului la hirtie, carton și manoperă. Această reducere este limpede că va scădea în mod direct prețul de vânzare, ajutând în acest fel cititorul să-și procure mai ușor cartea dorită.

O singură întrebare: La ce lucrați?

NICOLAE ȚIC

— Constat acum, la început de bătrânețe, că mai pot scrie doar despre mine. Să fie un semn bun ? Doamne ferește, nu am pretenții de Flaubert, cel care a spus: „Emma sint eu”. Oricum, simt nevoia să mă risipesc în personaje, să mă dăruiesc lor. Poate că în această perioadă am acumulat tot mai multe, mai grăitoare impresii decât în zeci de ani și ne încercăm mai numeroase întrebări. Pentru a exprima ceea ce simțim și gândim, parcă nu ne mai ajung personajele. Aștept apariția unui volum de povestiri — *Jurnal de toamnă* — la Editura Albatros. M-a obsedat relația tată—fiu moștenitor, ce a cunoscut în ultimii patruzeci de ani sinuozități și discontinuități dramatice. Așa am scris romanul *Bufnița albă*, predat Editurii Militare. Acum lucrez pentru Editura Flacăra, cu reală satisfacție și încredere, la un alt scurt roman, *Evangelia după Satan*, (Consemnat de Al. Șt.).

Romana

A VORBI astăzi despre desenele unui copil ca despre ale unui artist e o temeritate. un pariu cu Dumnezeu în care ai de două ori șansa să pierzi. O dată pentru că — așa cum se știe — spre deosebire de domeniul muzical, în cel al plasticității, ca și adesea în cel al actoriei, apar pseudo-copii minune, vreau să spun copii care, pe parcursul adolescenței, își pierd harul divin, nu mai sint „artiști”. Și dacă atunci când erau copii i-ai luat în serios și i-ai tratat ca artiști, vei avea zece ani mai târziu sentimentul că soarta ți-a jucat un rengaș, ți-a întins o cursă, vrînd cu tot dinadinsul să te compromită. Dacă însă, știind toate acestea, ești prudent și te rezumi la simple considerații psihologico-pedagogice, evitînd cu grijă să rostești cuvîntul „artă”, mulțumindu-te să invoci fermecătorul, sublimul imperiu al inocenței și imaginației, s-ar putea — deși numai foarte rar — ca viitorul să-ți demonstreze, mutatis-mutandi, că ai trecut, total lipsit de intuiție, pe lângă un nou copil-Mozart. Și iată cum ai pierdut o a doua oară, sau mai bine spus n-ai ratat nici una din șansele de descalificare.

Ei bine, mă las în voia snecului realității certe, a uniciei prezente sensibile care mă face „să pipăi și să urlu ESTE !”. Căci, dincolo de orice alt considerent, ceea ce am văzut în expoziția deschisă Romanei Topescu de Casa Scriitorilor a fost

alevea, și emoția pe care am trăit-o în fața desenelor ei colorate a fost la fel de alevea. Asta pentru că în jurul leagărului Romanei și-au dat întâlnire multe zine. Una i-a dăruit simțul sigur al compoziției și al punerii în pagină, alta a înzeestrat-o cu cumpăna, uimitor de precisă, a raportului dintre culori ; o a treia i-a revelat bucuriile magice ale ritmului, transele lui uneori frenetice ; o a patra dănuirile liniei, cînd melodiioase, șerpuitoare ca o taină, cînd frîngîndu-se abrupt. Și așa mai departe. Cuvintele rămîn sîrăce în fața imaginilor, aportul lor e mai mult sau mai puțin banal. Ceea ce totuși nu e banal, e rezultatul virtuților sumare amintite.

De-a lungul vieții am urmărit cu intensitate producția copiilor. Ca și teatrul de păpuși — dar într-alt fel, căci acesta captează potențialul de investigație al celor mici fără a fi totodată o creație a lor — pentru privitorul matur desenele și picturile copiilor aduc cu sine ceva dintr-un paradis pierdut. Sint, cum se știe, un prilej sui generis și nealterat, de întâlnire cu genuinul, cu puritatea ; dar dacă lucrurile s-ar reduce la atît ar fi mult prea simplu. În fața tablourilor Romanei mi se nasc — nu comparativ, ci doar fenomenal — marile întrebări ale marilor opere, cu nerostite-le lor răspunsuri. Te tulbură continuul echivoc care le însoțește, simți cum despart la

În librării

- Constanța Buzea — **ULTIMA THULE**. Sonete. (Editura Cartea Românească, 56 p., 25 lei).
- Monica Aslan — **POVEȘTILE PĂMÎNTULUI**. Volum pentru cei mici, cu ilustrații de Elena Boariu-Opriș. (Editura Ion Creangă, 116 p., 13 lei).
- Marin Sorescu — **POEZII**. Vol. I. Ediție definitivă îngrijită de autor ; colecția „Esențial”. (Editura Scrisul Românesc, 476 p., 98 lei).
- Doru Munteanu — **MIER-CUREA REGALĂ**. Roman. (Editura Dacia, 208 p., 54 lei).
- Nicolae Băciu — **AGONIA ROMÂNIEI, 1944-1948**. Volum în seria „Istorie contemporană”. (Editura Dacia, 392 p., 82 lei).
- Gheorghe Vlăduțescu — **O ISTORIE A IDEILOR FILOSOFICE**. (Editura Științifică, 424 p., 60 lei).
- — **VALORI ETERNE ALE POEZIEI HISPANE**. Antologie, traducere, prefață și note bibliografice de Dărie Novăceanu. (Editura Minerva, 290 p., 33 lei).



● D. H. Lawrence — **AMANTUL DOAMNEI CHAT-TERLEY**. Roman. Traducere de Antoaneta Ralian. (Editura Cartea Românească, 270 p., 75 lei).

● Beckett — **MOLLOY. NUVLE ȘI TEXTE DE NEFINIȚĂ, CUM E. MERCIER ȘI CAMIER**. Prefață și tabel cronologic de Romul Munteanu. Traducere de Gabriela și Constantin Abăluță. Postfață de Constantin Abăluță. (Editura Univers, 496 p., 123 lei).

● Gerard Bayo — **POEME**. Traduceri de Mihai Zaharia. (Editura Dacia, 88 p., 54 lei).

LECTOR

● Pentru o și mai promptă reflecție în cadrul acestei rubrici a ultimelor apariții, rugăm autorii și editorii — inclusiv cele particulare — să ne trimită exemplare de semnal.



● Premieră la secția română a Teatrului din Sf. Gheorghe: În căutarea sensului pierdut de Ion Băieșu, cu actorii Dan Turbatu, Duja Guraianu, Constantin Florescu, Radu Cioroianu.

Oaspeți italieni

● Între 13-16 martie ne vizitează trupa italiană de teatru „Koreia” din Arradeo (Lecce). D-na Cătălina Buzoianu, membră a Consiliului de conducere a UNITER, care i-a văzut și i-a invitat în țară, a binevoit să ne ofere câteva date despre oaspeți: „Locuiesc la Lecce, într-un soi de falanster artistic și dau spectacole pentru școli, azile, în sate, vizînd în principal publicul din pături sociale defavorizate. Reprezentanții lor au un caracter experimental: culeg obiceiuri vechi, forme

teatrale depozitate în popor pe care le revitalizează. Toti au lucrat cu Eugenio Barba la centrul său de la Volterra. Au fost foarte bine cotați la festivalul din anul acesta de la Grenoble, consacrat Intîlnirii europene a tîrîilor din Vest și din Est. Îi recomand cu cea mai mare căldură. Vor juca la Timisoara și la București — aici în sala Teatrului „Bulandra”. Aduc două spectacole: *Iubiri* (după Trei surori de Cehov) și o versiune proprie a piesei *Woyzeck* de Büchner”.

Calendar

● 7 MARTIE. S-au născut: Frida Papadache (1905), Hornyak Istvan (1920), Szekely Janos (1929), Valeriu Bărgău (1950). A murit: Virgil Gheorghiu (1977).

● 8 MARTIE. S-au născut: Agata Grigorescu - Bacovia (1895), Radu Tudoran (1910), Alexandru Vergu (1925), Radu Ciobanu (1935), Marta Cuibus (1937), Corneliu Șerban (1937).

● 9 MARTIE. S-au născut: Tr. Ionescu - Nișcov (1898), Radu Boureanu (1906), Mircea Eliade (1907), Bozödi György (1913), Dimitrie Păcurariu (1925). Au murit: A. de Herz (1936), Cezar Petrescu (1961).

● 10 MARTIE. S-a născut D. Caracostea (1879).

● 11 MARTIE. S-au născut: Ion Pillat (1891), George Potra (1907), Petre Bușca (1919), Grigore Tănăsescu (1923), N. Terțulian (1929), Iosif Naghiu (1932).

● 12 MARTIE. S-au născut: Alexandru Bardieru (1913),

Constantin Chiriță (1925). Au murit: G. Ibrăileanu (1936), G. Călinescu (1965), Constantin Florea (1986).

● 13 MARTIE. S-au născut: Grigore Popiș (1900), Mihai Murgu (1928), Romulus Rusan (1935), Alexandra Indrieș (1936).

● 14 MARTIE. S-au născut: Alexandru Macedonski (1854), Al. Mateevici (1888), George Drumur (1911), Alexandru Paleologu (1919), Pavel Bella (1920), Alexandru Struțeanu (1921), Szépréti Lilla (1937).

● 15 MARTIE. S-a născut: Neboișa Popovici (1929). Au murit: Gh. Brăescu (1949), Tudor Mănescu (1977).

● 16 MARTIE. S-au născut: Carol Ardeleanu (1883), Margareta Sterian (1897), Constantin Dumitrescu (1903), Gheorghe Mușu (1913), Ion Bodunescu (1933), Dumitru Marian (1924), Bujor Nedelcovici (1936). A murit Alexandru-Traian Rally (1986).

Semne ciudate, geometriforme, și punctări discrete ale unui alfabet necunoscut, desprins fără greș din ansamblul celei mai severe legături a codului plastic, o ajută pe Romana, de pildă, să umple spațiul imaginat figurat de contururile palmelor și tălpilor ei de copil, animîndu-l gingaș cu o boare de palori gri-roz-aurii. Ai zice, o consemnare simbolică a urmelor trecerii unui pui de om pe pămînt, în așa fel încît să-i poți citi duhul, ființa posedată de har. Altorci, un ram înfrunzit își proiectează nervurile de bronz argintiu pe filigranul de rugină al unei perdele, și armonia aceasta de nuanțe și tonuri numai ușor contrastante, păienjenșul acesta de țesătură fină pe țesătură fină creează o atmosferă de învăltoare pretexte emoționale.

Desigur, Romana a deschis ochii într-un mediu care a modelat-o, i-a dăruit sugestii, a inspirat-o. Jucăriile ei au fost uneori lucruri de foc și sclipirile de azur ale sticlei, sau răfrîngerile verdelui pur de cristal. Tatăl Romanei e un artist plastic sticlă. Pronunțatul simț decorativ al fiicei nu e chiar întîmplător și percepțiile ei s-au hrănit cu exemple bunului gust, factor educativ al propriilor ei însușiri înăscute. A văzut, a asimilat. Am crezut pentru o clipă că nu-i este străină pictura lui Gustav Klimt. Înruirile sint uneori izbitoare. Romana locuiește la Tg. Jiu. Părinții ei m-au asigurat că nu i-a căzut niciodată sub ochi vreo reproducere după un ta-

blou al celebrului vienez. „Spune-mi, Romana — am întrebato — ce-ți place ție mai mult din toată expoziția ?” Și Romana se îndreaptă spre o cadă cu numai două, trei, pete de culoare, îngemănare de roșu și negru, cu puțin albastru, îmbrățișate de o linie zvâpăiată, zveltă, plină de prospețime, ceva foarte simplu, foarte spontan. „Am făcut-o cînd aveam trei ani și jumătate !” exclamă ea mindră, de la înălțimea virstei sale de acum, de nici nouă ani : „Seamănă cu Mîră !”

Fără a ști — căci încă nu se poate vorbi de o conștiință creatoare — Romana cunoaște. O cunoaștere care subjugă și vindecă prin magie. Cit mai împotă aici să stabilim cu rigoare vizionară dacă se poate sau nu vorbi despre artă ? Cine posedă măsura exactă a ceea ce face Romana, cînd ea ne pune în fața faptului atît de împlinit, operă cu adevărat deschisă, oferită tuturor interpretărilor de natură să ne îmbogățească viața interioară, freamătul de idă și de simțire care însufletește neastîmpărata noastră, mereu trează, curiozitate intelectuală ? În fața acestui miracol de trăire și de expresie, argument absolut al bucuriei vizuale încercate de fiecare spectator pe care l-am putut urmări, orice discurs e de prisos. Poți doar să contempli.

Radu Bogdan



Portretul artistului

● **SEBASTIAN BARKER** (n. 1945), poet britanic, a impresionat încă de la debutul său în volum, în 1977, prin originalitate și profesionalism, prin implicarea intensă, debordantă de naturalețe, pentru care autorul a ales la început, tiparul rafinat, exigent al sonetului. Opera ulterioară continuă și diversifică manifestarea acestei conjuncții dintre natură și cultură, conținând o personalitate cu o acută conștiință de sine și o devoțiune exemplară față de profesiunea sa.

Poetul a început cu studii biologice și este licențiat în literatură; din afinitate, probabil, spirituală și temperamentală, el a studiat în profunzime poezia metafizică a secolului al XVII-lea englez (acea poezie în culori tari ce-și asuma omenesc și dumnezeiesc, rațiune și pasiune, în chiar veacul înaltei discipline a clasicismului). În

cursul carierei sale, Sebastian Barker a participat, organizat, condus festivaluri naționale și internaționale de poezie — iar actualmente este președintele prestigioasei Societăți a Poetilor din Anglia.

E interesant de observat pe teren britanic, poziția creatorului contemporan în contextul unei culturi de înaltă performanță, de o reală continuitate veacuri de-a rândul: să ne amintim că în secolul al XIV-lea Chaucer stringea firele spiritualității și expresiei într-un raport față de orizontul național și universal pe care la noi l-a realizat Eminescu. Într-o formă sau alta, poezia britanică a zilelor noastre ne permite să întrevădem gravitația specială pe care o impune aici marea tradiție — ce obligă la un profesionalism apreciabil chiar și pentru simpla „intrare în scenă” poeziei.

Eseul de față expune o înaltă concepție privind creația artistică, într-un fel ce ne pare exemplar.

S ÎNT încredințat că poetul se cuvine să învețe arta de a atinge lucrurile, fie că e vorba de obiecte sau de persoane, fără ca lucrurile respective să-i opună rezistență, poate chiar fără să-și dea seama.

Pentru a explica ce înțeleg prin „a atinge”, voi recurge la două teorii, a poetului-tauromah și a poetului-Perseu. Prima teorie derivă din ceea ce poetul și scriitorul grec Nikos Kazantzakis numește *privirea cretană* (cf. *Report to Greece*, Bantam Books 1966, p. 469—70). Poetul e imaginat în chipul unui tânăr locuitor al Cretei. Anume, tinerii cretani se deprind să se joace cu tauri ajunși la deplina lor forță, fiecare băiat înfruntând singur, pe rând, furia crescândă a taurului — și fără nici o altă apărare decât arta cretană de a privi și de a se retrage din calea animalului în clipa cind acesta atacă. Cretanii nu urmăresc: să-i omoare pe tauri, cum se întâmplă în Orient pentru a se apropia de ei într-o iubire — nici nu-i ucid, cum procedează spaniolii, spre a-și arăta grația în actul uciderei. Fecă în față cu taurul, cretanul joacă obstinat, respectuos, fără ură și fără superioritate. Cretanul se implică în acest joc pentru a-și afla propria forță, ca și pe aceea a taurului; din înfruntare, tânărul dobândește grația corpului și agilitate. Cind taurul atacă, tânărul își aținteste privirea în așa fel, pe o latură, încît să-i poată cîntări forța. Uneori ajunge să apuce animalul de coarne, ori să se răsucescă în aer pe deasupra lui.

Puterea naturală a taurului e împlinită cu o precizie ree a mișcării, cu disciplină și eroism. Se urmărește stăpînirea oricărei reacții de panică. „Cretanii au transsubstanțiat astfel ororace, în contact direct cu omnipotența stupidă”, comentează Kazantzakis. În concepția lui Kazantzakis, taurul anare drept însăși epoca în care trăim: „Epoca noastră e feroce”, scria el. „Taurul — întu-necatele puteri subterane — a fost lăsat în libertate... sufletele gingașe n-au îndrăznit să-l privească drept în ochi”. Practica, totuși, a privirii cretane l-ar pregăti pe om să facă față timpului său. Cretanul (poetul) învinge taurul fără a-l uide, fără chiar a-l răni. Privește dincolo de el, eschivindu-se de ferocitatea apropierei lui spre a-i observa „scutul funcționarmente rațional. Taurul se întoarce pînă la urmă la condiția sa naturală, păsînd în zăvoaie, în vreme ce cretanul, poetul din povestea mea, își urmează propria cale, după ce își va fi învins timpul.

Poetul contemporan, așadar, ar trebui să dea seamă de vremile sale fără a le cădea victimă. Pentru Kazantzakis, taurul nu semnifică doar timpul efectiv cînd trăiește cineva, ci și pe Dumnezeu însuși. „Privind bălălia aceasta nesfîrșită dintre om și taur (pe care azi îl numim Dumnezeu)”, urmează Kazantzakis, „mi-am zis: iată sensul privirii cretane... a contempla abisul cu privirea cretană — fără speranță și teamă, dar și fără învinșitate”. Nu numai puterea răului, dar și puterea binelui și puterea generatoare

de putere sînt scrutate cu aceeași privire. „Din ziua aceea, sufletul meu s-a schimbat... Sufletul meu a descoperit unde să stea și cum să privească”, mărturiseste Kazantzakis.

Cea de a doua teorie e luată tot dintr-un autor grec, profesorul Kimon Friar (*The Greek Heritage*, vol. II, 1965 „Ochii de piatră ai Meduzei”). Profesorul Friar urmează tradiția lui Constantin Trypanis, ultimul dintre marii catolologiști greci prin care ni s-a păstrat poezia veche, legată direct de Homer și de secolul al IX-lea î.e.n.

Este vorba de teoria poetului-Perseu. Nava lui Perseu eșuază, iar pe el valurile îl aruncă pe o plajă pustie. Salvațiile lui, niște femei tinere și frumose, îl duc la regele acelei părți de lume. Perseu este atît de recunoscător că i-au salvat viața, încît se oferă să le ajute poporul. I se povestește că o mulțime de tineri viteji ai neamului lor au fost uciși de o făptură monstruoasă numită Meduza. Ea ar fi o femeie de o frumusețe fabuloasă, care din nefericire are șerpi în loc de păr, iar cel care o vede se prefăce în piatră.

Femele de frumusețe fabuloasă însemnă poem sau operă de artă.

Perseu plănuiește uciderea monstrului, după cum jurase în fata regelui. El se roagă și primește ajutorul nimfelor stygiene, care în această versiune a legendei sînt Atena și Hermes. Atena îi dă lui Perseu o sabie și un scut sfleuit. Hermes îi dă un coif înaripat, sandale înaripate și un caduceu, sau baghetă. Sabia semnifică acțiune, scutul este oglinda minții reflexive, coiful și sandalele reprezintă puterile imaginației în zbor creator, iar bagheta — puterea asupra viselor și coșmarelor.

ÎNDATORIREA poetului este să caute și să ucidă prada care i-a distrus pe toți ce-au căutat-o înainte. El are nevoie de o esențială temeritate și nepăsare, fiindcă (cîntîndu-l tot pe Kimon Friar), dacă și-ar da o clipă seama cu adevărat de primejdiiile monstruoase, de chinurile și durerea nespusă pe care le presupune destinul creator, nu s-ar angaja niciodată într-un asemenea demers ce pare sinucigaș. Căutarea devine un labirint complicat, în care poezii minori se pierd printre narcoticele propriilor fantezii, pînă cînd ajung să distrugă arta pe care o iubesc și să batjocorească viziunea cîndva adorată.

Sabia și scutul sînt simbolizează înțelepciunea care se impune la începutul acțiunii bine cumpănite. Coiful este și un instrument al întinericului, care dă invizibilitate.

Avîndu-le pe toate în puterea sa, Per-

seu pleacă spre Polul Nord pentru a se sfîtuși cu Surorile Cenușii ale Nordului înghețat, trei la număr, care folosesc în comun un singur ochi și un singur dinte. Ele știu totul despre celelalte trei surori ale lor, Gorgonele — Meduza fiind una dintre acestea.

Cele Trei Surori Cenușii ale Nordului înghețat figurează trecutul istoric, școlile și universitățile în care cunoașterea este cînd înghețată în forme rigide, cînd naștere ce trebuie smulșă de la păs-lătorii ei și folosită în chestă.

Perseu rămîne o vreme la Cele Trei Surori Cenușii, încercînd să afle îndrumare (ele știu călca cea mai bună spre Meduza) — și să cîștige perspectiva asupra călătoriei sale labirintice. El reușește să fure ochiul și dintele surorilor, pentru a dobîndi puterile lor vizionare și divinatorii, iar apoi le întrebă cum poate ajunge exact la Meduza.

Perseu se apropie de cele trei gorgone adormite privindu-le indirect, prin oglindirea scutului său. Cum poartă coiful, eroul este nevăzut. Dar vede, ceea ce îl face vulnerabil — căci a o privi pe Meduza o singură clipă i-ar fi fatal.

În deșertul Lybiel, unde stă întinsă, Meduza e inconjurată de rămășițele pietrificate ale nenumăraților poezii-eroi care au încercat s-o răpună. Atitudinile impetuoase de asalt ale imaginii poetice evocă imaginația temerară, dar condamnată. Resturile de piatră se aștern în deșert pînă dincolo de orizont.

Perseu — și aici toate legendele au același sens — trebuie să o caute pe Meduza în mod indirect, oblic, cum spune K. Friar.

În acest punct se ivesc primejdiiile celei mai mari. Privind imaginea reflectată de scut, Perseu se apropie de făptura admirată a Meduzei. Dacă el se va pierde în complicațiile tehnicii de reflectare, sau dacă, apropiindu-se, are să se îndrăgostească de forma perfectă a gorgonei, hotărînd s-o îmbrățișeze — el nu va avea timp, oricît ar fi de pregătit, să-i rețeze capul dintr-o singură mișcare teribilă: fiindcă va fi fost prefăcut pe loc în piatră aolo, la o palmă deasupra ei, ea plecînd apoi să doarmă în altă parte.

Acesta ar fi momentul de incidentă și **introspecției**, ori scufundarea în sine.

Sculptorul Benvenuto Cellini l-a imortalizat pe Perseu ținînd capul însingurat al Meduzei, statuie ce se poate vedea la Florența. Perseu însuși privește în jos cu un aer modest, dar mindru în triumful său. Aceasta e, după mine, semnătura artei. Numai reușita generează o asemenea dezinteresată modestie.

Prezentare și traducere de
Ioana Ieronim

Plecarea lui Kantor spre „O noapte calmă”

DE APROAPE cincisprezece ani Kantor s-a izolat în *Teatrul morții* alidoma lui Goya în *Camera surdului*: claustrare absolută. În acest univers închis devenea stăpîn absolut, putea să se lenească de temeri, să-și urle fricile, să-și elibereze monștrii. Amîndoi acești artiști atît de deosebiți, au descoperit destul de tirziu intermitența care i-a convertit în genii ale nopții. Goya și Kantor se împlinesc în cele din urmă dăruindu-se trup și suflet construirii unei închisori — a lor — de unde cu siguranță, nu mai pot iesi, dar unde ating maximum de intensitate a artei lor. Kantor a explodat cu adevărat incandescent în propria lume. Repeta *C'est mon anniversaire* și după două accese de furie care, așa cum mărturiseste Guy Scarpetta, făceau parte din strategia lui pentru a pune în pericol clipă de clipă echilibrul grupului, a murit în patul său de la numărul 7 de pe rue de Sienne. Moartea unui artist în camera sa, ca victimă a celor mai teribile secrete, sfîrșind prin a zbura în tîndări. Kantor n-a părăsit *teatrul morții* căruia, în ultima vreme i-a alipit o vocabulă ciudată, străină chiar, dragostea. Asemeni unui alchimist care a aflat secretul atît de căutat și de care nu se mai poate desoarti.

Kantor considera fiecare spectacol al său drept ultimul, dîndu-i un sens de adio. În teatrul lui sălășluia sau mai bine zis era înfulețit de ceea ce Jean-Pierre Sarrazac numește „gestul testamentar”. Nu mai trăia decît privind în trecut, nu cu nostalgie, ci cu acea ironie carnavalescă pe care o regăsim doar în *Testamentele* maestrului său, Francois Villon. Fiecare considera moartea drept „o realitate de cea mai inferioară speță”. Un ioc.

Moartea surprinde întotdeauna, iar ultimul spectacol nu a fost asemănător ultimelor sale realizări ci, investit cu spectrul genului, a fost o schită, o încercare, o operă sovăitoare. O operă cu un titlu nici orgolios, nici provocator, o operă cu un titlu pentru o dată calm *O. Douce Nuit... Stille Nacht*. Un cîntec de leagăn pentru noaptea de Crăciun pe fundalul unui semineu familial cu gust de avîngardă regăsită. O operă în care Kantor, în totalitate, era cel care se afla fără în-

Tadeusz KANTOR

Prolog

Pentru a nu permite o interpretare care n-ar fi conformă ideilor mele, semnalez că *șemineul din mijlocul scenei* este *șemineul meu*. *Șemineul din tabloul meu*. Fiecare din tablourile mele este casa mea. E *șemineul din casa mea*. După incendiu. Nu e un decor. E „casa” mea.

Acum pot liniștit să fac în această casă ce îmi place. Chiar s-o „închiriez”. De altfel, tot soiul de oameni intră în casa mea, acolo la Cracovia, chiar în momentele cele mai puțin oportune.

Cum se va vedea după puțină vreme, am închiriat-o lui Nino, muzicantul cu contrabas și prietenei sale, Helka. El, ca de altfel toți cei

pe care în timpul „Acestei Noți de acolo”

l-a lăsat să intre în camera sa zăc morți. După catastrofă. Vă părăsesc.

1990

Sfîrșitul lumii

Totul a început mult timp, mult timp înainte, înaintea spectacolului de care e vorba aici.

În închipuirea mea și poate în natura mea era ancorată foarte precis imaginea sfîrșitului, sfîrșitul vieții, al morții al catastrofei al sfîrșitului lumii. (...)

După asta — conform ideii teatrului meu morții „se ridică dintre morți” și joacă de parcă nimic nu s-ar fi întimplat.

Dar asta nu ajunge. Personajele care încep să trăiască pentru a doua oară, au uitat tot. Relațiile dintre ei

(ca să le adunăm din nou) sînt resturi de amintiri tragice și disperate. (...)

Rînd pe rînd se nasc progresiv lumea cotidiană, sfera cea mai de jos a existenței la nivelul pămîntului.

Apoi lumea fenomenelor supranaturale, miracolele, simbolurile sfinte. În sfîrșit lumea evenimentelor colective civilizației... Cu totul plin de mirare este că totul e repetiție.

De asemenea totul este (pe scenă) permis: o altă versiune, deformarea blestemul cîntecului...

aug. 1990

Editura Artes Sud-Papiers și Academia Experimentală a Teatrelor au publicat o carte consacrată spectacolului *O Noapte Calmă* realizat de Tadeusz Kantor la cursurile de la Avignon. Cartea conține poemele lui Kantor, (din care reproducem două) componente ale spectacolului, schițe de personaje, mărturii despre spectacole și o tabletă—portret intitulată „Goya al teatrului” de George Banu.

George Banu

Le temps d'un regard (1978) este un pseudojurnal, în care faptul trăit și recuperat de memoria afectivă se contopește cu notația directă a prezentului scrierii, iar amintirea oamenilor, personalități dintre cele mai diverse, nu poate fi desprinsă de meditația morală și estetică, în care reflecția asupra rosturilor televiziunii în viața modernă ocupă un loc privilegiat. Deși cartea e datată, iar prezentul ei a devenit trecut, am ales pentru cititorul „României literare” câteva fragmente semnificative pentru profesionalismul realizatorului T.V.

de de subiectul preferat si, ca atitia altii, s-a instalat pe terenul propriei lui vietii.

Din aceasta intretvedere, reproduc aici cîteva fragmente ca să-l situez pe filozof într-un context care nu-i este obișnuit, cel puțin de calea undelor.

— În 1965 ai spus: „Ceea ce-i furie pe oameni e că sînt de două ori trădător: sînt un burghez și vorbesc fără menaimente despre burghezie. Sînt un om în vîrstă și am contacte mai ales cu tineretul”. Astăzi mai puteți recunoaște această dublă trădare?

— Oh, în întregime. În momentul de față cele două trădări sînt încă și mai categorice pentru că am nărsit cu desăvîrsire mediile și institutiile burgheze... [...] în principiu sînt cu totul împotriva oricăror forme de institutii și de guvernămînt burghez. De asemenea sînt cu tineretul nu pentru el, ci cu el, adică lucrînd împreună cu el.

— Tineretul e cu dumneavoastră?

— Soer, în măsura în care lucrez pentru el.

— Îl vreți cu dumneavoastră.

— Da, îl vreau deoarece socot că tineretul contestatar poartă în el ceva nou, deci posibilitatea ori promisiunea unei societăți noi. Sînt deci cu el nu pentru că e tînăr ci pentru că se întîmplă ca tocmai tinerii să fie în parte marginali, precum studenții, tinerii muncitori... Au alte aspirații decît cele ale bătrînilor.

— Ca să cuceriti tineretul Jean-Paul Sartre, veți fi înclinat să-l faceți concesii?

— Nu, el n-o cere.

— Dumneavoastră ați cere-o, poate.

— Niciodată. Vedeti tocmai am vorbit despre *Liberation* și încă n-am cerut îngăduința să vorbesc despre el.

— Sînteti oricum foarte departe de *Greața*, de *Usile închise*...

— Sînt departe, dar asta nu înseamnă că voi renunța la cărțile acelea. Nu renunț la nimic din ce-am scris.

— Ați fi vrut să fiți profesor de literatură, dar ați reunit literatura cu filozofia...

— Profesor... Familia mai ales hotărîse asta pentru mine. Aveam zece ani trebuia să mă pregătesc pentru o meserie. Nu aveam tată după cum stiti; atunci, fiindcă bunicul era profesor, a fost cît se poate de firesc să mă fac și eu profesor. Deci mi-am pregătit examenele de agregatie. Pe parcurs, mi-am schimbat planul. Teul meu era acela de a fi profesor de filozofie, nu profesor de literatură.

— Școala Normală Superioară?

— Da, am trecut prin Școala Normală Superioară...

— Regretati?

— Nu regret nimic în sensul că exista tineretul epocii, cel dintre 20 și 25 de ani. Era socialist sau mai rar, comunist își lua examenele normal, nu contesta. Era cu totul altă lume.

— Erati un tînăr linistit.

Nu e vorba de a mă obliga la concesi-
 Ńi de a fi complice ci pur si simplu de
 consimti la iscodirea unui personai de
 inira in universul lui. nu prin vrerea
 mea deliberatã ci pentru cã el mã trage
 upã sine spontan. Prin încredere.

FIECARE întâlnire e o aventură. Îmi amintesc de Jean-Paul Sartre care m-a anunțat la sosire: „Nu vom vorbi decât de politică”. Am rotostat, doream să îl întinlesc și omul. După câteva minute a uitat cu desăvîrși-

Unii americani de asemenea, care au murit însă. Nu pretind că o altă epocă a avut scriitorii mai mari decât a noastră. Se poate pur și simplu constata, dealtfel, în orice altă meserie, că elementele foarte bune sînt foarte rare și că cea mai mare parte a timpului unui ti imită pe alții. Majoritatea specialiștilor imită. Astfel se pot găsi o sută de cărți pe aceeași problemă dintre care nouăzeci le imită pe celelalte zece. Doar asta am vrut să spun...

VINTUL soubleră cuvinte, multă
mea emite fraze intelectualii las
să le scape strigăte. Aceste cu
vinte, aceste fraze, aceste strigăte
sint ele adevărate? Trebuia oare să n
tinem de modă de Panurge, de sloganuri
Azi nu se face zgomot decit dinspre ace
grup foarte stingher „noii filozofi” in
ventat, se pare ca să se steardă orice pre
tentie de viață in roz. Va avea loc de
o revoltă împotriva lui Marx? Mă ple
în fata francizorilor a demolatorilor d
idoli! Baudelaire a invocat adesea un no



România literară 21



vistei vieneză **Die Bühne**: Pericolul unui război poate influența o cin-tăreată de scenă? „Desigur. În ultimul timp mă gîndesc tot mai intens la sensul profesiei mele într-o lume frământată de atâtea probleme grave — a răspuns Gruberova (în imagine în **Lucio Silla** de Mozart). Misiunea unei cîntărețe rămîne, totuși, să cînte. Doresc să o pot face atît de bine încît publicul să poată uita cel puțin o clipă ceea ce se petrece în jurul nostru” (**DIE BÜHNE**, febr.).

● O întrebare mai puțin obișnuită i-a fost adresată cunoscutei soprane Edită Gruberova de către un reporter al re-

Literatură și film



● Ecranizarea ajută, în general, literaturii sau îi curînd il dăunează?

La această întrebare, adresată scriitorului Siegfried Lenz (în imagine) de către cotidianul **Die Welt** după ecranizarea povestirii **Das serbische Madhen**, realizată de Peter Senr, scriitorul răspunde indirect, amintind de cazurile fericite ale ecranizărilor după Theodor Fontane și Thomas Mann. „Această demonstra-trează că filmul poate favoriza literatura în sensul că ecranizarea trezește interesul pentru o nouă lectură a textului original. Unele edituri ar putea să confirme faptul că vinzarea cărților a sporit în urma ecranizării lor.” (**DIE WELT**, 5 febr.).

Amadeus

MADEUS, descoperindu-l pe Mozart se în-tărează revista-album-catalog editată de FNAC pentru anul Mozart. Revista conține o selecție de cărți, discuri, însemnări legate de importante evenimente muzicale. Cuvîntul introductiv aparține muzicologului american H.C. Robbins Landon. Din capitolul **Discuri cu concerte pentru pian** aflăm de înregistrarea din 23 august 1950 de la Lucerna a **Concertului nr. 21 pentru pian** interpretat de Dinu Lipatti

cu o sută de zile înainte de a muri. „Discul își arată vîrstă, cu toate erorurile casei EMI. Dar nu are importanță! Îl avem lîngă noi pe Lipatti trăind” se spune pe cămașa discului. Orchestra Festivalului de la Lucerna a fost dirijată de Herbert von Karajan. În completare există și **Concertul op. 54 de Schumann** cîntat de Lipatti, înregistrat în studio în 1948, cu acompaniamentul Orchestrei Philharmonia, dirijată de același Karajan. (**AMADEUS**, febr. 1991).

Capcana cuvîntului

● Într-un interviu acordat ziarului **Corriere della Sera** cu prilejul decernării Premiului literar Nonino scriitorul spaniol Alvaro Mutis a declarat: „Cuvîntul este un fel de cursă. Între ceea ce dorim să exprimăm și ceea ce cuvîntul reușește să facă, va fi totdeauna o prăpastie. Personal consider că între versurile și proza mea nu există nici un fel de graniță. Pentru mine ele se completează

reciproc, pînă la a deveni unul și același lucru. Romanele mele nu sînt altceva decît aproximundarea a ceea ce am scris mai înainte, atît în versuri cit și în proză”. Născut în 1923 la Bogotă, Alvaro Mutis a publicat mai întîi un volum de versuri, apoi unul de proză. Între 1986 și 1990 îi apar șase romane care îl consacără definitiv, critica literară situîndu-l printre autorii din virful ierarhiei prozei latino-americane.

Petru DUMITRIU

Întîlnire la judecata de apoi (21)

UN FREMĂT ușor a străbătut sala: se ridea. Simțise. Era oare inteligent iar spirital sau îl servea numai la așa ceva. Trebuiau date exemple, adică să ataci prezente sau absente. Am mai vorbit fără să mă sun. Sala mîmură picășită. Nu voiam să o distrez. Am încheiat plat și am coborît prima treaptă a tribunului. „Nu te grăbi”, au bombănit caraghios megafonele. Sala a izbucnit în rîs. „Mai întîi întrebări. Tovarășul Alfred Anania se pare că are să-ți pună întrebări. Cine încă? A! tovarășul Isaia Proorocescu. Hai!”

Alfred Anania a întrebă întors spre sală: „Ce crede tovarășul despre atitudinea pe care a avut-o în cursul dezbaterilor de ieri prietenul său personal Prospero Do-brore?”

Tăcere. O convulsie de revoltă m-a inundat, reținîndu-mă cu toate puterile să nu mă sinucid public:

„Cred că este o problemă științifică și cum nu sînt un savant nu mă pronunț.”

— Ești marxist? a întrebă vesel Malvolio Leonte. Sala a rîs din nou. Am răspuns:

„Mă străduiesc cit pot mai bine.

— Aha! acesta e mai binele tău? Problema desore care se discută este una din bazele gîndirii marxist-leniniste. Nu

trebuie să fii savant pentru a avea o părere desore. E de-ajuns să fii comunist. Încă o întrebare tovarășe Anania?

— Nu, pentru mine e limpede, a răspuns cu un ton insultător. Pentru noi toți e limpede.”

Din nou rîsete — mai puțin numeroase. Era la rîd Isaia Proorocescu să-mi pună întrebări. S-a ridicat în sală și a strigat cu o voce aproape la fel de sonoră ca a megafonele adevărate voce a unui tribun al maselor:

„Tovarășul să răspundă la trei întrebări. Mai întîi: crede că luarea sa de cuvînt contribuie cu folos la dezbateri? Apoi: marxism-leninismul și tehnica administrativă n-au nimic comun? În sfîrșit, a-și menaja prietenii este conform cu etica unui membru de partid? Asta e tot.”

Eram mirat de tonul său plin de ură. Ce l-a apucat. N-am avut timp să reflectez. Trebuia să răspund. Am spus cu fermitate:

„Contribuția mea la dezbateri? Tovarășii trebuie s-o hotărască, nu eu. Marx-ism-leninismul este inclus în orice activitate omenească. A ne menaja prietenii este incompatibil cu etica noastră, ca de altfel și înșinuările răuvoitoare sub formă de întrebare.”

Au izbucnit aplauze dar Malvolio, întunecat, furios, a strigat:

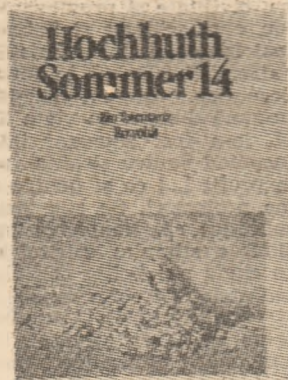


Yasushi Inoue

● Scriitorul japonez Yasushi Inoue (în imagine) a încetat din viață la Tokio, în vîrstă de 83 de ani (n.1907). Candidat în mai multe rînduri la Premiul Nobel pentru literatură, „sensei”, adică înțeleptul învățator — cum sînt numiți cei mai importanți poeți contemporani în Japonia, — a dat publicității cu multă zgîrcenie scrierile sale. Aproximativ 160 de poezii sînt reunite în cinci volume. Cu puțin timp în urma, Inoue a terminat un roman dedicat vieții lui Confucius, atît de prezent în gîndirea japoneză. (**DIE WELT**, 28 ian.).

Sommer 14

● Editura Rowohlt a publicat recent o nouă piesă a dramaturgului german Rolf Hochhuth **Sommer 14**, subîntitulată **Un dans al morții**. Piesa



prezintă un tablou al Europei antrenată în vîrtejul unui război mondial autorul constituindu-se în instantă moral-artistică, avertizînd asupra evoluției tensiunilor politice din Europa. (**DIE ZEITUNG**, 1 ian.).

Totul despre Fernandel

● Jacques Lorcey este un bun cunosător al vieții, carierei, filmelor lui Fernandel. Aceasta a fost pasiunea lui, idolul copilăriei. Timp de 40 de ani Lorcey a colecționat reviste, articole, documente legate de omul și actorul Fernandel. Rezultatul: volumul **Fernandel, biografie** (Ramsey, Cinéma) apreciat drept cea mai completă bio-filmografie a îndrăgîtilui actor francez. (**LE FIGARO**, 15 febr.).

Berlin '91

PALMAREȘUL EDIȚIEI A XLI-A A FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL AL FILMULUI

Marele Premiu, **Ursul de aur**: Casa surisului, regia Marco Ferreri, Italia, (în imagine un cadru din film). **Premiul special al Juriului**: **Ursul de argint**: **ex-aequo**, **Condamnarea**, regia Marco Bellocchio, Italia; și **Satana**, regia Viktor Aristov, U.R.S.S. **Premiul de regie, ex-aequo**: **Ultra**, regia Ricky Tognazzi, Italia; și **Linistea mieilor**, regia Jonathan Demme, S.U.A. **Premiul de interpretare feminină**: Victoria Abril, — **Amanții**, regia Vicente Aranda, Spania. **Premiul de interpretare masculină**: Maynard Eziashi — **Mr. Johnson**, regia Bruce Beresford, Anglia. **Ursul de argint pentru performanță artistică deosebită**: Kevin Costner, producător, reg'zor și actor al filmului **Dances With Wolves**, S.U.A./ Anglia. **Mențiuni speciale**: **Micul criminal**, regia Jacques Doillon, Franța, **Eunucul împăratului**, regia Tan Zhuang-Zhuang (Hong Kong); și **Dintele șarpelui**, regia Masud Kimiai, Iran. **Premii pentru scurt-metraje**: **Six point nine**, regia Dan Bootzin, S.U.A.; **Ultimii 100 de ani ai marxism-leninismului în Boemia**, regia Pavel Koutsky, Cehoslovacia.

UN INTERVIU-FLASH CU DIRECTORUL FESTIVALULUI DE LA BERLIN, DL. MORITZ DE HADELN, ÎN EXCLUSIVITATE PENTRU ROMANIA LITERARĂ.

— Cum vedeți această a 41-a ediție a festivalului, de fapt prima într-o Germanie unificată?

— Vor mai trece încă ani pînă cînd unitatea Germaniei va fi desăvîrșită de, eu, și în oameni, cu adevărat. Deocamdată Zidul e încă în mintea tuturor.

— Cum ați caracteriza Festivalul de la Berlin?

— Berlinul e un festival de muncă, riguros și serios, care, din acest punct de vedere, este, după părerea mea, înaintea Cannes-ului. Chiar dacă Palme d'Or-ul e considerat un premiu mai important decît Ursul de aur, există premii acordate la Berlin care au fost hotărîtoare pentru lansarea sau recunoașterea absolută a unor nume, cum ar fi, de pildă, Gleb Panfilov sau Askoldov...

— Cînd începe munca pentru organizarea unei ediții a Festivalului?

— E, practic, o muncă neînteruptă. Încă din toamna trecută am început munca pentru ediția de anul viitor.

— Ce ați dori să le transmiteți românilor, cu atît mai mult că, după mamă, sînteți de origine română?

— Mai întîi vreau să spun că am



considerat important ca, după atîta timp, România să fie reprezentată în juriu; așa am ajuns la Mircea Verol... Apoi, cred că românii ar trebui să înțeleagă că, fără muncă, se ajunge la zero absolut! În rest, oricît ar dura, drumul merită parcurs! (**A consemnat B.S.**).

O oglindă a Spaniei

● Centrul Georges Pompidou este gazda expoziției **Portrete — 1969—1989** realizate de Alberto Schommer. Cu excepția lui Franco, pe care a refuzat întotdeauna să-l fotografieze, toate marile personalități ale Spaniei sînt prezente: de la miniștrii ai „vechilui regim” la cineastul Pedro Almodovar, ajungînd la regele Juan Carlos, a cărui imagine cîmtează 20 de ani dintr-o istorie năucitoare — după cum remarcă **Le Monde**. Re-

velat prin „portretele psihologice” apărute în revista conservatoare **ABC** în 1972 (Chillida, Tapias, Carlos Saura, Dali, Miro), colaborator al ziarului **El Pais**, Alberto Schommer si-a integrat modelele acum 20 de ani, în decorații supracariciste, pentru a dejuca cenzura franquistă. Un portret al Spaniei? — se întrebă recenzentul parizian. Mai mult — oglinda ei, deformată și grandilocventă. (**LE MONDE**, 15 febr.).

Scenarii inedite

● De curînd au fost găsite într-un fond de arhive si trimise Fundației de cinema de la Berlin manuscrise de Joseph Roth, Klaus si Thomas Mann. Sînt scenarii de film — în stadiu de pro-

iect — din anii 30—40, propuse studiourilor din Hollywood prin intermediul agentiei cinematografice Paul Kohner din Los Angeles. (**FIGARO LITTÉRAIRE** 4 febr.).

Mamă, am pierdut avionul

● Se pare că filmul american produs de John Hughes, regizat de Chris Columbus, avînd drept interpret un „actor” de 10 ani, Macaulay Culkin, este pe cale să depășească succesul de rețetă al marilor supraproducții, **Batman** sau **E.T.** **Mamă, am pierdut avionul** (acesta e titlul filmului) a vînd o maximă audiență la spectatorii de toate vîrstele. Singurii întristați de acest boom sînt responsabilii de la studiourile Warner, care cu cîteva zile înainte de începerea filmărilor au refuzat suplimentarea cu încă 3 milioane de dolari a bugetului. Producătorul Hughes a propus atunci filmul studiourilor Twentieth Century Fox, care au avut fîer, pelicula încasînd pînă în prezent 540 milioane de dolari! (**PREMIERE**, febr.).

Îi afirmasem că nu mă plecasem. În pauza următoare, Malvolio, trecînd îm-preună cu Alfred Anania și alți satești pe lîngă mine, mi-a spus:

„Felicitările mele! Bravo!”

S-a îndepărtat rîzînd. Am rămas stupefiat. Văzîndu-l pe Erasmus m-am apropiat de el încercînd să înțeleg mai limpede. M-a întrebă superficial:

„Ce-mai faci?”

— M-ai auzit vorbind?

— Da, a răspuns surîzînd cu răceală.

— Nu ești multumit. Am uitat, întrebările m-au făcut să-mi pierd sîrul ideilor, știu.

— Nu trebuie să te acuzi bătrîne. discutiile sînt libere, fiecare are dreptul să spună ce gîndeste. să vorbească desore ce vrea.

Îmi vorbea uitîndu-se în jurul lui. de parcă ar fi căutat pe cineva. L-am întrebă:

„Spune-mi, ai obținut audiența pentru nevasta lui Proorocescu?”

M-a privit straniu, apoi a spus:

„Nu, toată lumea este foarte ocupată. Poate după vacanță, în septembrie. De altfel, dacă e vorba de divot am aflat că va fi pronunțat mine... vreau să soun că tribunalul va hotărî mine, evident că nu știu în favoarea cui. Mă scuzi, nu trebuie să vorbesc cu cineva.”

M-a plantat acolo. Este cred de prisos să spun că Isaia si-a gonit și a treia nevastă cu copilul și s-a recăsătorit. pentru a patra oară, continuîndu-si dezvoltarea ideologică.

In românește de
Andriana Fianu

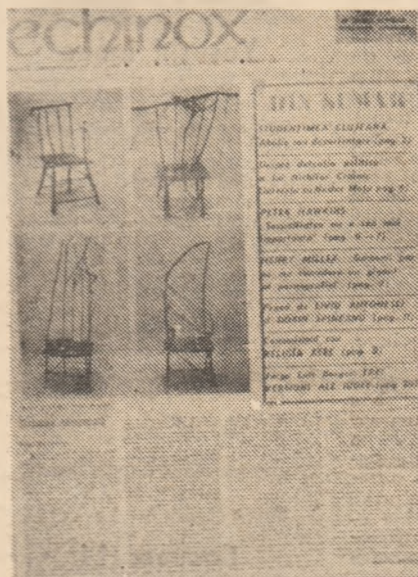
„Discuția există, dar
nu există cultura”,
spune Adam Michnik

● CONTEMPORANUL (22 febr.) reia, într-o tot mai atractivă rubrică de revista presei (interne și externe), un excepțional interviu acordat de Adam Michnik în luna ianuarie publicației franceze *La Quinzaine littéraire*. Interviul pornește de la apariția, la Paris, a unei culegeri de eseuri a lui Michnik intitulată *A doua revoluție*. Spicuim (trad. Luminița Vădan-Petrescu): „Nici Kuroon, nici Mazowiecki, nici Gernemek, nici eu însumi nu sîntem considerați suficient de radicali astăzi, pentru că nu am fost suficient de prudenți în epoca dictaturii. Dacă vrem să înțelegem reacțiile actuale, anticomunismul sălbatic, critica elitelor intelectuale, trebuie să lămurim cauzele, mecanismele. Fiecare a fost colaborator”. În legătură cu aceste tendințe de ultimă oră din societatea poloneză, Michnik adaugă: „Consecințele acestei politici sînt explozia tendințelor populiste, demagogice, primitive. În aceeași măsură este posibilă apariția mișcărilor autoritare, xenofobe, după metoda latino-americană”. În fine, despre șansele culturii astăzi, într-o lume aflată pe calea economiei de piață liberă: „Este adevărat că astăzi nu mai există cenzură în sfera culturii. Dar nici în librării nu mai sînt cărți foarte interesante, sînt prea scumpe pentru editori și nu există nici un mecena pentru a traduce Merleau-Ponty, Husserl sau Thomas Mann. Poți cumpăra romane de senzație, miștiste, pornografice, aceasta este marea acuzație a Bisericii Catolice, la care alții răspund tipic burghez nu, este problema drepturilor omului, a libertății pentru cultură. Discuția există, dar nu există cultura. Aceasta este catastrofa, mai ales pentru revistele culturale”. ● Din același număr al *Contemporanului*, semnalăm cronicile literare ale d-nilor Ovidiu Pecican și T.T. Coșovei. „Sic Cogito — scrie cel dintîi — se dovedește, în cele din urmă, a fi pândantul clasicului și spiritualului (chiar superficialului) *Pseudokynetikos*. Așa cum involburatul Hasdeu făcea să răsară scintei (nu o dată) din relația cu apolonicul Odobescu. Două cărți de superioară intelectualitate, imprimind finalului de secol XIX și începutului de secol XX un plus de specificitate literară. Două cărți fără posteritate directă”. Iar T.T. Coșovei despre Florin Mugur: „Florin Mugur este poetul singular care și-a făcut din frică cea mai grozavă armură. Din teamă, din tremur, din stînjeneală în fața kafkienelor instituții — cea mai cumplită otrăvă în care a înmuiat săgețile poeziei. Arta marțială a poeziei, forma ei supremă de apărare au fost și ale lui, dar cu un acut simț al proporțiilor, al geometriilor unei obsesii ridicate la altitudinea unui destin. Și, laolaltă, ridicate la rang de Poezie”. ● În fine, revista inițiază o anchetă pe tema *Ce așteptați de la legea teatrelor?*

Somnul televiziunii naște monștri sacri

● La fel de interesant ca și precedentele, numărul 61 (19—26 febr.) din *OPINIA STUDENTEASCĂ* de la Iași cuprinde un interviu cu dl. Ion Rațiu, comentat pe tema grevei Regionalei C.F.R. și alte materiale remarcabile. Retinem tableta pe care

poetul Nichita Danilov o intitulează *La etajul 11 ventilatorul a fost uitat în priză* și în care imaginează cu mult haz, un cuplu urmuzian la conducerea TVR: „Dl. E. Valeriu are gesturi elegante și vorbește cit se poate de elevat cîteva limbi de lemn și de fier strict europene. Dl. R. Theodorescu posedă o imensă frunză enciclopedică (La lumina ei minerii își ascut tirnăcoapele pentru un alt 13 iunie), poartă ochelari negri, are gesturi și mai elegante decît dl. E. Valeriu și vorbește și mai elevat decît acesta mult mai multe limbi de lemn și de fier, majoritatea moarte. [...] Somnul televiziunii noastre naște monștri (sacri)”. ● În *TIMPUL* d-nilor Sorban și Riza, dna Ecaterina Oproiu face cronică televiziunii (nr. 8) (n-am reușit să intrăm încă în posesia unui număr precedent, în care, după cîte sîntem informați, Horia Sima făcea cronică evenimentelor de la 23 August 1944). Referindu-se la o afirmație cam imprudentă a dlui Vătășescu dintr-o sedință de guvern (reluată de T.V.R.), dna Oproiu se întreabă cum poate crede domnul ministru că va rezolva criza economică „ținînd acasă femeile cu 50%”. Are dreptate, desigur, dna Oproiu că femeile nu sînt niste recruți care să trebuiască să poseze bilet de voie ca să iasă din cazarmă, pardon, din gineceu. Deși, gîndindu-ne bine, la unele dintre doamnele și domnișoarele care se dau așa de urîș de la o vreme în stambă (de la o expresie italiană care are sensul de a apărea în gazele), ne vine și nouă să propunem ca domnul ministru scăzămîntul bugetar cu pricina. Să ne ierte doamnele care aparțin, pe drept, celorlalte cincizeci de procente! ● Cităm cuvintele lui Henry Miller, dintr-un interviu oferit lui Georges Belmont și reprodus de *ECHINOX* (11—12, 1990) în traducerea Cristinei Felea (dar fără indicarea sursei): „Chiar și în Evul Mediu coexistența trupului cu spiritul era acceptată. Privește catedralele: într-o anumită măsură, exteriorul lor imi amintesc de templele hinduse despre care ți-am pomenit: ele poartă amprenta trupului omenesc, și aceasta apare evident în puternica expresie de sexualitate pe care o au micile sculpturi din cornișe. Cînd intri înăuntru însă, se schimbă totul, e altceva, complet deosebit. Ai putea astfel considera omul ca o catedrală”. ● Ca răspuns la o contestare semnată în *Adevărul* de către dl. Valeriu Cristea: dl. Geo Șerban evocă, în *ROMÂNIA LIBERĂ* din 27 februarie, rolul dlui Geo-



ge Macovescu la conducerea Uniunii Scriitorilor (1977—1981): „...A vrut cîștit să restaureze la U.S. climatul de respect profesional, de solitudine, civilitate și promovare a valorilor, cum schițase și Zaharia Stancu mai înainte [...]. Carieristilor șovinii, extremiștii, aliniați în forța puterii despotice, trăgînd nădejdea să-și impună dictatul în viața literară, G.M. le-a fost adversar intransigent, incomod pentru șleahța poftitorilor la profit [...] ca și pentru nesăbuiții lor protectori. Se știe, dar merită subliniat că, împotriva indicațiilor, G.M. a stimulat spiritul critic [...]. În ciuda practicilor oficializate, președintele U.S. a permis pregătirea conclavului scriitoricesc din 1981 într-un spirit de absolută libertate a exprimării opiniilor. Instrumentul votului secret, abolit de alții, ostracizat, blamat ca reminiscență a individualismului anarhic, a fost reîntronat în drepturi depline la U.S. [...]. Pesemne că introducerea unei asemenea prevederi în statutul scriitorilor a pus capac actelor de insubordonare acumulate în contul lui G.M., incit devenise publică aprecierea forurilor că îndepărtarea sa constituia o formalitate. În acest context, a avut loc o solidarizare superbă a sutelor de scriitori delegați la congresul din 1981, decizi să refuze a transforma adunarea lor în esafod pentru cel dezavuat în mod arbitrar. De altminteri, întreaga desfășurare a congresului a stat sub semnul independentei asumate demonstrativ. De la debutul lucrărilor, refuzul participanților de a ieși în stradă să-l întîmpine pe „cel mai iubit fiu” (care, jignit, nici nu s-a mai arătat, lăsînd potrelor sarcina strînirii) demonștra respingerea oricăror concesii”. Nestînd dacă dl. Valeriu Cristea citește *România liberă*, ne-am gîndit să-i oferim noi aceste extrase din articolul dlui Geo Șerban, spre reîmprospătarea memoriei.

Toporul și pădurea

● Cine și de ce vrea să-l reabiliteze pe Ceaușescu? se întreabă dl. Claudiu Iordache în *ADEVĂRUL* din 27 febr. Și tot d-sa răspunde: cei care nu găsesc trecutul lui comunist decît cusurul de a se fi lăsat răpus de revoluție. Între aceștia, dl. C.V. Tudor, zelatorul cultului personalității lui Ceaușescu pînă și după moartea acestuia. Dl. Iordache cere partidului său să „dezavueze public cascada insolentelor” celor care, asemeni dlui C.V.T., își manifestă deschis nostalgia dictaturii. Dl. Iordache nu e la primul gest de acest fel. Din păcate, dl. prim-vicepreședinte al F.S.N. n-are de partea d-sale pe dl. Roman, președintele aceleiași formațiuni, care, într-un interviu re-

cent, nu s-a sfiit să afirme, el, că nu găsește nimic rău în a face parte din Fundația România Mare. Să-i fie de bine! Noi găsim mai morală poziția dlui Iordache. ● Cu atît mai mult cu cît dl. C.V.T. n-are păreri de rău doar după Ceaușescu, dar și după Todor Jivkov, acela care „e ținut în lanțuri, deși și-a condus în liniște și înțelepciune țara sa cca 30 de ani”, cum scrie în *ROMÂNIA MARE* din 1 martie 1991! ● Și ca să nu fie nici o neînțelegere în privința opțiunilor sale, dl. C.V. Tudor ne amintește că „marele patriot Iulian Vlad a împlinit în închisoare 60 de ani”, urîndu-i cele de cuvînt, în aceeași pagină în care îl consideră pe dl. St. Aug. Doinas un „individ” fără nici un talent, care, alături de Ana Blandiana, M. Șora, M. Iorgulescu, Paul Cornea etc., a contribuit prin „desăntatele lui poeme și articole” la cultul personalității! Așa credem și noi: nu dnii C.V. Tudor și Iulian Vlad l-au sprijinit moral și material pe dictator, ci St. Aug. Doinas și tovarășii lui de blestemății de la Uniunea Scriitorilor. ● O publicatie de-a dreptul halucinantă (despre alte însușiri, ce să mai vorbim!) este *EUROPA* dlui Ilie Neacșu Răsfoiți nr. 18 și vă veți convinge: un interviu cu dl. Ilie Matei, fostul prim-secretar PCR Timiș (care nu crede că Ceaușescu avea conturi în Elveția, dar știe precis că a cumpărat cu dolari aur pentru România, pentru țărișoara lui!), un articol despre Dictatorul Bush (nu Saddam Hussein, ci Bush: „Nu îl era de ajuns toată America de Nord, Centrală și de Sud, jumătate din Africa, jumătate din Europa, parte din Asia, toată Australia, ceva din țările arabe... vrea totul”, scrie despre președintele S.U.A. dl. Traian Basarab), altul intitulat *România nu poate lupta contra cauzei arabe*, un articol în care se cere ca soldații români să fie trimiși „în agricultură sau în construcții”, dar nu în Golf (exact ca Jean Marie Le Pen în Franța!), în fine, o întreagă pagină intitulată *Securitatea raportează judecătorului suprem: poporul român și în care ni se spune (țineți-vă bine!) că organele fostului Minister de Interne, adică securitatea și pașaportarii, miliția și pompierii au făcut de fapt revoluția din decembrie 1989. Știa el răposatul ce știa, cînd tot pomenea de securitatea europeană. Doar noi, lipsiți de preVEDERE, nu bănuim că securitatea va trage la Europa, din București, Calea Victoriei 39. Ah, în ce selectă companie se află redacția cu pricina: Azi, Democrația, România Mare. Să mai crezi în coincidențe! ● Dl. Dumitru Solomon publică în *TEATRUL AZI* (nr. 7—8) un text refuzat de revista noastră cu șase ani în urmă, la presiunea C.C.E.S. E vorba de o replică dată dlui Paul Everac în apărarea spectacolului cu piesa *Conu Leonida față cu reacțiunea* montat de Dominic Dembinski la Teatrul din Constanța și care fusese premiat la Festivalul Internațional de teatru scurt de la Oradea. Istoria interzicerii (pînă la urmă!) a spectacolului o relatează dl. Romeo Profit, secretar literar al teatrului din Constanța în acea vreme. Ca urmare a mai multor articole publicate de dl. Everac (și, se pare, a unei scrisori către Elena Ceaușescu, dar fără să se pronunțe și numele autorului ei!), o comisie de cenzori „revizionează” spectacolul și-l trece în rezervă. Din comisie au făcut parte dnii M. Duilea, I.D. Bălan, Valeriu Răpeanu și Gigi Trif. Nu dorim să ne hazardăm în presupuneri riscante, dar credem că, la originea cenzurării spectacolului, s-a aflat intervenția dramaturgului Paul Everac. Ne vine în minte morala fabulei lui Grigore Alexandrescu *Toporul și pădurea*. ●*

Cronicar

Director: Nicolae Manolescu; Redactor-șef: Gabriel Dimisianu; Secretar general de redacție: Mihai Pascu

Secretariat: Andriana Fianu, Magda Groza (telefoane 17 61 90, 17 28 67 și 17 60 10 interior 1001, 1236). Critică: Alex Ștefănescu (interior 2602). Poezie: Constanta Buzea (interior 1736). Proză și reportaj: Vasile Băran, Platon Pardău, Cristian Teodorescu, C. Toiu (interior 1736). Arte: Valentin Silvestru, Eugenia Voădă (interior 1736). Externe: Adriana Bittel, Mihai Minculescu (18 41 01 și interior 2602). Secretariat de redacție: Olga Andronache, Mihai Grecu (interior 2529). Fotoreporter: Ion Cucu (18 41 01). Corectură: Irina Horea, Maria Ionescu, Laura Popa, Margareta Popescu, Silvia Zabarcencu (interior 2024). Stenodactilografie: Elena Mares, Ioana Niculescu (interior 1159). Curier: Maria Micu (interior 1159).

