

# România literară

SĂPTĂMINAL  
AL  
UNIUNII SCRITORILOR

Joi 5 decembrie 1991  
(Anul XXIV)

49

## O cruce sărutată în unanimitate

DACĂ Dumnezeu are simțul umorului, putem fi siguri că s-a amuzat grozav când i-a văzut pe cei trei corifei ai comunismului românesc — Ion Iliescu, Alexandru Bărlădeanu și Dan Mărtian — sărutând crucea în mina patriarhului Teoctist. Mai lipseau Marx, Engels și Lenin pentru ca spectacolul să fie complet.

Actualii conducători ai țării nu-și dau seama ce nepotriviti și ce neconvingători sînt în rolul de credincioși. După ce o viață întreagă au combătut religia și au făcut paradă de ateism, apar acum spășiți în lăcașul Atotputernicului pentru a îndeplini, cu o conștiințiozitate suspectă, ritualul creștin. Se vede clar că o fac numai din oportunism. Așa cum altădată ridicau miinile la sedințele de partid pentru a vota, orice dorea partidul, într-o „deplină unanimitate”, așa se închină acum în numele tatălui, al fiului și al sfîntului duh. Dacă împrejurările ar cere-o, este foarte probabil că s-ar tatua și ar dansa goi pînă la briu în jurul statuii vreunui zeu exotic, numai pentru a-și păstra poziția.

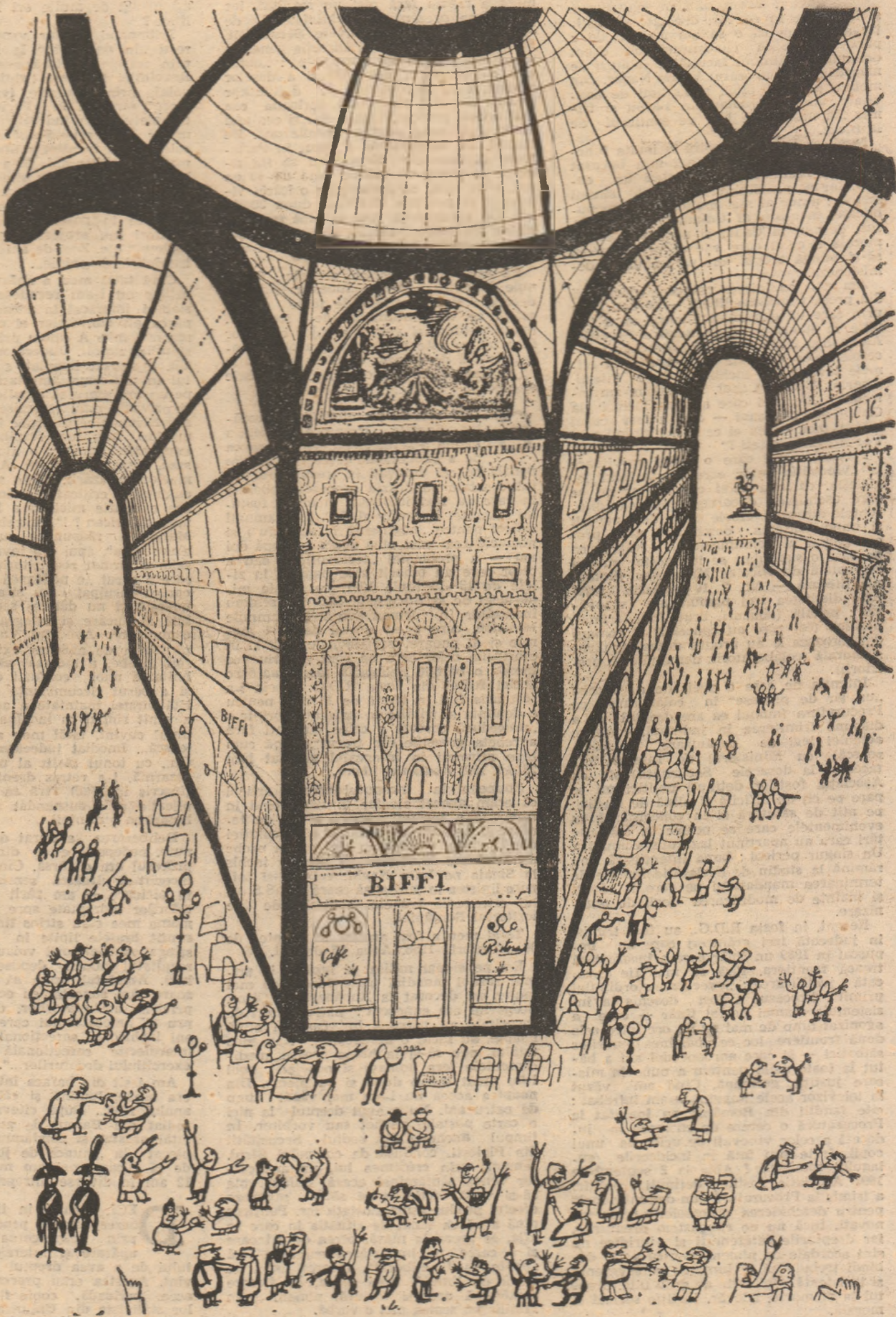
O asemenea mobilitate de atitudine nu poate decît să ne îngrozească (pentru că noi, ca oameni obișnuiți, ne-am pierdut de mult umorul). Ea dovedește că guvernăntii de azi ai României ar fi în stare — dacă ar exista prilejul — să revină cu aceeași ușurință la practicile magice din trecutul apropiat, constînd în aplauze prelungite, ovații și scandări ale numelui unuia dintre ei, proclamat „cel mai iubit fiu al poporului”.

La fel de falsă și — iertată fie-ne sinceritatea — ridicolă este și postura de mari patrioți în care apar vechii și zeloșii slujitori ai partidului comunist. Fiială a P.C.U.S., P.C.R. a dezavuat, încă de la înființarea sa, orice formă de patriotism, iar cînd a venit — cu sprijinul decisiv al ocupanților sovietici — la putere, i-a interzis și i-a ucis pe mulți români, numai pentru vina de a-și fi iubit țara. Naționalismul primitiv promovat de Ceaușescu nu a spălat acest greu păcat al partidului comunist. De ce? În primul rînd, pentru că nu avea aproape nici o legătură cu patriotismul, fiind mai curînd retorica unui om cam sărac cu duhul, stăpînit de grandomanie, care se considera proprietarul țării. Și în al doilea rînd, pentru că i-a lipsit acoperirea în fapte: ce fel de patriotism este acela care, în loc să ducă la progresul țării, scufundă un întreg popor în sărăcie și ignoranță?

În aceste condiții, toate solemnitățile, bisericesti și nebisericesti, prin care reprezentanții oficialității au încercat să marcheze ziua de 1 Decembrie nu s-au înfățișat ca o dovadă de cameleonism, ca un simplu episod din campania electorală, asemănător în multe privințe cu scena finală din *O scrisoare pierdută*.

S-ar putea să ne înșelăm. S-ar putea ca fostul prim-secretar al C.C. U.T.C., fostul lider marcant al P.C.R. din timpul stalinismului și fostul profesor de marxism-leninism să se fi convertit cu adevărat, peste noapte, la creștinism și patriotism. S-ar putea, de asemenea, ca ei să fi fost dintotdeauna, neștiuți de nimeni, creștini și patrioți și să nu fi avut curajul să o recunoască. Dar, chiar și așa stînd lucrurile, tot ni se pare excesivă și tendențioasă maniera teatrală în care a fost sărbătorită ziua de 1 Decembrie. Dacă își iubesc cu adevărat țara, conducătorii noștri ar trebui să nu piardă timpul cu tot felul de festivități — care s-au întins anul acesta la o săptămînă — ci să găsească soluții pentru a o scoate din impas. Să ia ca exemplu pe bărbații politici care au făcut Unirea de la 1 Decembrie 1918 (dacă tot se compară, fără modestie, cu ei, în urma unei sugestii date, în Parlament, de Vasile Văcaru, și el un „fost”). Oare acei bărbați o țineau tot așa, într-o continuă sărbătoare? Oare cum ar fi fost dacă Ferdinand I, Iuliu Maniu, Vasile Goldiș s-ar fi ocupat de sărbătorirea Unirii de la 24 Ianuarie 1859 și ar fi lipsit de la Unirea din vremea lor?

Alex. Ștefănescu



Număr ilustrat cu desene de SAUL STEINBERG (Din albumul Steinberg's passport, Rowohlt Verlag, Hamburg)

### DIN SUMAR

• Scrisoare deschisă adresată Ministrului Justiției • Poezii de Gellu Naum și Dan Laurențiu • Proza lui Paul Goma • Adio și la Hemingway? • Pagini de istorie literară • Farmecul discret al burgheziei • Cronica edițiilor: Hitler-Antonescu • Proză de Petre Sălcudeanu și Ioan Mihai Cochinescu • Destinul și aventurile doamnei Björk • Grobienii idilici



# Scrisoare deschisă adresată Ministrului Justiției

Stimate domnule MIRCEA IONESCU QUINTUS,

V-am cunoscut în 1958. Erați un renumit avocat în Baroul de la Ploiești, iar eu un tânăr avocat stagiar. Eram plin de entuziasm și încredere în adevăr, dreptate și justiție și speram că o să am prietelul de a pune în practică cunoștințele de drept dobândite în timpul facultății, alături de maestrul meu, avocatul Vasile Nistor. Din motive politice, după nouă luni de activitate, am fost radiați din Barou și trimis „la munca de jos” pe șantierul de la Bicaz.

Numele Dumneavoastră în înalta funcție de Ministru al Justiției m-a bucurat din mai multe motive: întâi un cunosător al principiilor de drept, sinteză scriitor, autor al mai multor volume publicate, membru al Uniunii Scriitorilor, fost deținut la Canal și aveți acoperirea morală a celui care știe că ori va reuși să-și atingă scopul, ori va trebui să demisioneze.

Am citit cu interes recentele declarații din presă (România liberă — 30 oct. 1991) prin care vă exprimați intenția de a trimite în judecată pe Alexandru Nicolae, Alexandru Drăghici și de a deschide procesele celor vinovați de abuzurile și crimele săvârșite în închisorile de la Pitești, Gherla, Aiud și Canal. Imediat m-am întrebat: „Dar cei care au fost închisi la Galați sau Botosani — cum a fost cazul tatălui meu —, cu ei ce se va întâmpla? Vor fi cumva uitați?”

Precizarea pe care o faceți privitoare la „vinovăția celor care au încălcat legislația, chiar a celor comuniste” mi se pare esențială deoarece stabilește diferențele dintre diversele tipuri de vinovății și imposibilitatea deschiderii unui proces global al comunismului. Nuartarea pe care o subliniați se întâlnește cu cea semnalată de Nicolae Manolescu (România literară — Nr. 2, 10 ianuarie 1991) care distingea trei planuri ale vinovăției: penală (abuzuri, brutalități, crime), politică (cei care au conceput și comandat teroarea și au produs dezastrul țării) și morală (colaboratorii, denunțatorii, profitorii).

Intenția pe care o aveți de a începe „un sir de procese” în colaborare cu Procuratura (numai ea are dreptul de a dispune trimiterea în judecată, conform actualei legi de organizare judecătorească), cu Ministerul de Interne, SRI (acestui la dosarele Securității) și cu Asociația foștilor deținuți politici mi se pare pe cât de dificilă și plină de piedici, pe atât de salutară și în concordanță cu evenimentele care se petrec în celelalte țări care au aparținut lagărului comunist. Un singur pericol: buna intenție să nu rămână la stadiu de declarație înaintea terminării mandatului pe care îl aveți și înainte de modificarea legii de organizare.

Recent, în fosta R.D.G., au fost trimisi în judecată trei grăniceri care au încercat să treacă frontiera, fără să mai fie invocată justificarea: „executarea ordinului primit”. Procesul a fost deschis la insistențele mamei celui tânăr — care a agonizat timp de mai multe ore între cele două frontiere, loc ce aparținea Țărilor sălbatici — și care aproape doi ani a bătut la toate ușile pentru a pune în mișcare justiția germană. Când am văzut la televizor acele imagini m-am întrebat: cite familii din România au înaintat la Procuratură o cerere de chemare în judecată a celor vinovați de uciderea unui copil, frate sau tată în închisorile gulagului românesc? Abia la 2 septembrie 1991 Asociația foștilor deținuți politici a trimis la Procuratură „un denunț penal” pentru deschiderea proceselor celor vinovați. Încă nu ne cunoaștem drepturile, iar drepturile cetățenesti și juridice nu sînt acordate de nimeni, pentru a le dobîndi trebuie să te lupti cu perseverență și insistență. Obligația de a nu uita, dreptul la memorie, adevăr, justiție socială și morală.

Markus Wolf, fostul șef al serviciilor secrete STASI din R.D.G., s-a predat justiției germane după ce a încercat să se refugieze în Austria, iar o recentă lege acordă dreptul celor interesați să consulte dosarele care au aparținut poliției secrete STASI. În Bulgaria, deputatul Gheorghe Tambuev, președintele comisiei parlamentare asupra dosarelor deputaților, a publicat în ziarul Trud lista celor care au fost informatori, conștăți în vechea poliție secretă, iar la Moscova, fostul șef al R.D.G., Erich Honecker riscă să piardă dreptul de azil în Rusia și să fie nevoit să plece într-o altă republică sau poate în Siberia.

„Cercul de cretă caucazian” al lui Brecht

se stinge treptat în jurul celor vinovați, chiar dacă ei mai speră să-și găsească un refugiu dincolo de cercul de la.

În schimb, în România, propunerea făcută cu multe luni în urmă pentru verificarea dosarelor deputaților din Parlament a rămas fără nici un rezultat, iar la cererea prezentată de Ministerul de Justiție de a avea arhivele Securității Ministerul de Interne și Direcția generală a penitenciarelor au răspuns că: „datarea curemarului din 1977 și a deselor mutări, s-au pierdut: fișele deținuților politici din anii 1950—1955, perioada cea mai cruntă pentru victime, dar și cea mai compromițătoare pentru comunism”. De curind, Dl. Măgureanu a cerut în Parlament ca dosarele Securității să fie sigilate și puse în arhive timp de 40 de ani, fiind că prescripția oricărei vinovății și pedepse intervine după 30 de ani. Dl. Măgureanu vrea să aibă totuși liniștea nu numai pentru generația actuală de torturați, dar și pentru cea viitoare.

Vă spun toate acestea, estimate Domnule Ministru Mircea Ionescu Quintus, deoarece sînt conștient de toate obstacolele ce veti întâmpina de încredințarea credință și voință a celor care vor face tot ce este posibil ca dorința Dumneavoastră de adevăr, dreptate și justiție să se transforme într-o utopie, demagogie și eșec.

**S** ÎNT sceptic și totodată încredințat. Sceptic deoarece intenția vădită a actualei puteri este aceea de a exonera de orice răspundere penală pe cei vinovați în trecut. S-a putut constata cu ocazia proceselor comuniste în care au fost impliciti membrii fostului Comitet Executiv al C.C. (condamnați ridicol pentru „neglijență în serviciu”) și neelucidarea nici până acum — după doi ani — a problemei „teroristilor”, sau a celor care au omorât șase oameni în zilele de 13—15 iunie 1991, cu ocazia marelui de la București. Sînt în schimb încredințat în Dumneavoastră, domnule Ministru, care aveți simțul datoriei morale și al onoarei profesionale, cit și în eforturile celor care pe cont propriu vor începe o bătălie neobosită asemănătoare celei femeii din fosta R.D.G. care l-a fost ucis fiul în vîrstă de 17 ani pentru a denunța și trimite în judecată printr-o „procedură corectă” a celor vinovați fără a repeta greșelile din trecut”, după cum bine afirmă în intervalul acordat luni 28 oct. 1991 României libere.

Spuneam la începutul acestui articol că eram avocat stagiar în 1958 cînd în România a început al doilea val de teroare și arestări, efect direct al revoluției din Ungaria. Gheorghe Del dădea probe de fidelitate Moscovei: îl țineau închis la Sinaia pe Iure Națu, voia să-l asigure liniștea în țară și să ceară U.R.S.S. ulei retragerea trupelor sovietice de pe teritoriul românesc.

Tatăl meu a fost arestat în noaptea de 30 octombrie 1958. Avea 66 de ani.

Era pensionar militar și luntare în primul război mondial unde fusese de mai multe ori decorat la Robănești și Otuz. Scenariul era cunoscut: patru ofițeri de securitate au pătruns în casă în plină noapte, au făcut o percheziție, l-au scut tatălui meu și l-au hăne groase, medicamentele (era bolnav) și ochelarii, apoi l-au ținut într-o dubă și au plecat. Din noaptea aceea nu l-am mai văzut timp de patru ani. Nu a avut dreptul la nici o carte poștală, pachet sau vorbitor. În timpul anchetei din sediul Securității din Ploiești, condusă de colonelul Strul, renumit prin cruzimea lui, un anchetator venea săptămînal acasă. Căleșul voia să-și vadă victimele și să-și savureze efectul produs asupra ostacolelor. Politicos pînă a părea jenat de situația în care se afla, se așeza la masă, cerea de mîncare și o cafea, ne împărțea speranța că „poate va fi eliberat”. Începea „să ne tragă de limbă”, apoi pleca. În fiecare săptămîna aceeași tortură, nimeni din familie nu scotea nici o vorbă.

După terminarea anchetei care a durat șase luni, am avut ocazia să citesc dosarul tatălui meu (Dos. Nr. 399) în calitate de avocat. Era trimis în judecată pentru infracțiunea prevăzută de articolul 209, pct. 2, lit. a, Cod Penal, adică „uneltire contra ordinii sociale”. În timpul anchetei a respins acuzațiile aduse, doar într-un singur interogatoriu a recunoscut faptele încredințate. Semnătura însă mi-a atras atenția. Literele erau „desenate”, așa cum fac copiii care încep să scrie. Am înțeles că în acea zi fusese torturat. La interogatoriul ulterior și-a retras cele recunoscute cu o zi înainte. Martorii acuzații erau prietenii lui apropiați, cei cu care juca bridge și

table. Fuseseră amenințați și speriați că vor rămîne fără pensii, sau copiii lor vor fi eliminați din facultăți.

Procesul a avut loc într-o baracă de lemn din Piața Banu Manta din Ploiești. Vă amintiți domnule Ministru, barăcele militare — vopsite cu păcură — în care sînt pedit de multe ori în procesele politice?

Tribunalul militar venea de la București „în deplasare” la Ploiești. Circula prin orasele din țară, așa cum în timpul Revoluției franceze „ghilotina cea mică” voia prin provincie, iar „ghilotina cea mare” rămînea la Paris. Președintele completului de judecată era locotenentul major Gheorghe Serbănescu, fostul meu coleg de la facultatea din București, mai mare cu cîțiva ani. M-a recunoscut pe banca avocatilor. Nu știa că îl va judeca pe tatăl meu... În boxa acuzaților au defilat pe rînd: tărani care nu acceptaseră să intre în gospodăriile colective, învătători sau profesori care „criticaseră regimul” etc. Zeci de ani de temniță pentru delictul de opinie...

Cînd tatăl meu a apărut în boxa acuzaților nu l-am recunoscut. Era atât de slab și îmbrăcat în z-ghea vîrgată, încît părea alt om. Chiar și cranul tuns părea mai mic. A întors privirea spre mine și mi-a zîmbit. Judecătorul Serbănescu Gh. a sesizat imediat, și-a umflat pieptul în uniforma militară și l-a interzis pe un ton aspru să se uite în sală. Atunci și privirile erau interzise! Avocatul Vasile Nistor a cerut probe în apărare, adică martori. L-au fost respinse fără nici o explicație. Domnea o atmosferă de apăsare, teamă și panică. Au fost strigăți martorilor acuzații. „Este adevărat că inculpatul a criticat regimul, s-a plîns că are o pensie mică și a lăudat capitalismul american?” Întreba judecătorul. Martorul răspundea cu jumătate de glas: „Da”, apoi era invitat să iasă din sală. A urmat rechizițiul procurorului care a cerut „o pedeapsă exemplară deoarece inculpatul nu și-a recunoscut vinovăția și nu dăduse semne de o posibilă reeducare și integrare în societatea comunistă”. Avocatul Vasile Nistor, în pledoaria de apărare extrem de dificilă fără probe, a încercat să explice posibilitatea unor confuzii de interpretare și a cerut circumstanțe atenuante datorită vîrstei înaintate a acuzațului. Cînd a venit rîndul ca inculpatul să aibă ultimul cuvînt, tatăl meu a vrut să amînsească... Imediat judecătorul Serbănescu Gh. cu tonul răstît al unui ofițer de cazarmă, l-a retras dreptul de a vorbi (înscris în lege) fără să dea nici o explicație și a suspendat pedina pentru hotărîrea sîntinței.

Deliberarea a durat doar gîteva minute, pedepsele erau dinainte stabilite, procesul era o farsă. Cînd judecătorul a început să citească sîntința — eram tot în picioare — am zărit privirile anchetatorilor îndreptate spre noi. Fratele și mama mea s-au strîns lîngă mine, le-am simțit brațele lipite în dreapta și la stînga. Anchetatorii voiau să-și savureze rezultatul muncii depuse timp de șase luni. Arestatul urma să plece la închisoare. Am suportat cu ochii deschisi atît privirile anchetatorilor, cit și glasul aspru al judecătorului care a roștit: „Opt ani închisoare corecțională și patru ani interdicție corecțională cu suspendarea exercitării drepturilor...”

Am ieșit din baracă întunecoasă. Afară era soare, lumină și căldură. Era vara anului 1959... După cîteva zile am fost radiați din Baroul de avocați. Motivul: tîntal arestat și condamnat politic. Am plecat la „munca de jos” pe șantierul de la Bicaz, apoi am muncit timp de 12 ani în diverse întreprinderi din țară.

**D** ECI, tortură în timpul anchetei, nerespectarea procedurii penale prin respingerea probelor în apărare și interdicția învinuitului de a avea dreptul la ultimul cuvînt. Acestea erau procesele-parodie din acea perioadă, copie fidelă a proceselor staliniste din Uniunea Sovietică, nu numai ca procedură, dar și în ceea ce privește capetele de acuzare. Nicolai și Drăghici nu dădeau dovadă de prea multă originalitate. Am fost consternat cînd de curînd — vîzînd un reportaj din Rusia în care erau prezentați cîteva foști deținuți politici — am remarcat că și învinuirile erau aceleași ca și la noi: „critica regimului comunist, elogiu adus Occidentului etc...”

Tatăl meu a fost eliberat după patru ani de închisoare. Avea 70 de ani. Era bolnav și aproape își pierduse mințile. Nu ne-a povestit nimic, dar absolut nimic din cele suferite în închisoare. Dar în coșmaruri rostea cuvinte cu ajutorul cărora încercam să ne imaginăm ce se

petrecuse cu el în infernul pușcărilor prin care trecuse. Revenea mereu la neva care îl lovea cu piciorul în cap, ținea din mijlocul celei, baia în care alunecase...

Am încercat să vă reamintesc acest proces, estimate Domnule Ministru, nu numai dintr-un motiv personal, dar și pentru că a fost exemplar pentru toate procesele, abuzurile și crimele comise atunci. O întrebare simplă îmi rămîne mereu în minte: „De ce a fost nevoie de atîta suferință? Ce datorie ne revine nouă acum?”

Dreptul la memorie și adevăr, datorită de a nu uita, dar și obligația de a instaura justiția într-un stat civil și de drept, mă îndeamnă — fără nici un resentiment sau dorință de răzbunare — să cer chemarea în judecată a anchetatorilor pentru tortura din timpul interogatoriilor (interzise chiar de legile din acea perioadă) și a judecătorului Serbănescu Gh., pentru nerespectarea procedurii penale prin respingerea probelor în apărare și neacordarea dreptului lui la ultimul cuvînt ce îi revenea învinuitului.

Executarea ordinului primit nu poate fi invocată nici de anchetatori și nici de judecător. N-au fost respectate legile de atunci din Codul Penal și Codul de Procedură Penală care sînt în vigoare și acum.

În decembrie 1990, fostul Ministru Justiției, Dl. Băbiuc, a dat o declarație în numele Primului Ministru Petre Roman care se referea la „procesul comunismului”. Declarația a rămas fără nici un rezultat, iar explicația dată publicității de Biroul de Presă al Ministerului Justiției (România literară, Nr. 20 din 27 iunie 1991) a dovedit că intențiile erau demagogice, discreditînd ideea de nevoia de adevăr și justiție. Acum, estimate Domnule Ministru Mircea Ionescu Quintus, vă revine datoria de onoare ca jurist, om de litere și fost deținut al gulagului românesc, să puneți în acord intenția cu fapta și să deschideți procesele celor vinovați de crimele săvârșite în închisorile de la Pitești, Gherla, Aiud, Canal și celelalte pușcării care au împințit țara. Vă aflați însă într-o situație paradoxală. În lipsa noii Legi de organizare judecătorească, Procuratura nu se află sub autoritatea Dumneavoastră, deci pornirea proceselor penale depinde de altă persoană. De aceea cred că opinia publică are datoria de a se mobiliza și de a cere prin toate formele mass-mediei deschiderea acestor procese nu numai la nivel superior de minister, dar la nivelul fiecărei familii care a avut pe cineva închis și condamnat în trecut. Uitam prea repede, abandonăm cu ușurință un proiect, oboșim după ce întîmpinăm cîteva obstacole și numai așa se explică faptul că cereurile prevăzute în Proclamația de la Timișoara au fost incluse doar în cîteva platforme program ale partidelor din opoziție și în Carta Alianței Civice.

De curînd, la Paris, a fost descoperit în arhivele statului fișierul evreilor înlocuit în timpul ocupației germane. Timp de 45 de ani acest fișier nu a putut fi găsit. Acum însă, datorită eforturilor avocatului Klarsfeld, fișele celor dispăruți pot fi consultate, destinul unor oameni poate fi refăcut. Și aceasta datorită strădaniei unui singur om care cu rezistență și perseverență a învins toate obstacolele.

Scopul prezentului articol este multiplu, dar în special acela de a adera și susține intenția pe care o aveți, estimate Domnule Ministru, de a instaura în țară un climat de încredere, adevăr și justiție, necesar în această perioadă de tranziție morală de la totalitarism la democrație în care responsabilitatea fiecăruia dintre noi este esențială.

Profund sceptic în puterea actuală de a accepta judecarea principalilor responsabili ai dezastrului politic, economic, social și cultural din România, în frunte cu cei vinovați penal — Alexandru Nicolae și Alexandru Drăghici — sînt încredințat că poporul român va găsi totuși forța morală de a micșora distanța ce se află în prezent între voință, gînd, cuvînt și fapt. Altfel, haosul, corupția, injustiția, imoralitatea, confuzia și incertitudinea vor împinge țara la marginea catastrofelor.

Nu sîntem prea departe de prăpastie...

Bujor Nedelcovici

Paris, noiembrie 1991

**ERATA.** În articolul „A fost odată o revoluție” apărut în nr. 47 din 21 noiembrie 1991 la pag. 11 coloana a 2-a în loc de „flătîndu-l” din eroare s-a tipărit „plătîndu-l”.



# „Arc de lumină” peste „Lanul cu corbi”

VINCENT VAN GOGH, considerându-se un excentric, își propunea să arate lumii creația unei nonvalori. Se întîmpla aceasta în urmă cu mai bine de un secol. Știm astăzi cine a fost Van Gogh și nonconformismul său a devenit modă. Teritoriul artei, greu de vizualizat altfel decît în diacronie, nu pare să aibă neapărat legătură cu o zonă mai spectaculoasă, dar și mai vremelnică, a activității umane: politicul. Criteriile selecției valorii, ca și cei care le operează, diferă. Conexiunea poate părea, tocmai de aceea, o întreprindere exagerată. Cu toate acestea, spiritul este uneori tentat de extrapolări care au cel puțin menirea de a marca virajele în receptare. Trebuie să acceptăm că evoluția curentelor estetice, chiar dacă incomparabil mai înceată, înseamnă, în fond, ca și politica, dinamism: acțiune și reacție. Nu numai viteza și ritmicitatea succesiunii faptice se pot oferi ca argumente demersului nostru (care se va dovedi deloc științific), ci și uni- sau pluri-direcționalitatea caracterelor determinate, precum și influențele cărora acestea s-au supus ori pe care le-au determinat într-o complexă interdependență.

Funcție de unghiul în care ne situăm, incluzînd așadar propriile noastre obișnuințe, așteptări și intenții, distincțiile dintre cele două sfere (artistică și politică) pot naște riscul unei comparații ca între alergarea atletului și lentoarea broaștei țestoase, dar, fie și renunțînd la efectul paradoxului, istoria va rămîne mai curînd să consemneze procesele îndelungate. În ciuda celor efemere, cu toată aparenta lor strălucire.

Poate că după această plictisitoare expunere este mai ușor de înțeles ori de acceptat asocierea concretă pe care o propunem între artistul olandez și... omul politic român Ion Iliescu. Amîndoi își asumă originalitatea, primul confruntîndu-se cu pinza și culoarea, al doilea cu... edificarea democrației. Distanța în timp între cele două personalități nu ne permite încă să comparăm rezultatele. Nu ne putem opri însă a remarca, fie și succint, cîteva izbitoare asemănări, dar și unele deosebirii, încă și mai cutremurătoare.

Impactul imediat este mai totdeauna cel vizual. Aici diferențele sînt minime. Nu ne referim, desigur, la simple detalii fizionomice, preocuparea noastră se îndreaptă spre realizarea expresiei. Or, pe cînd autoportretele ne arată un Van Gogh brăzdat de cercuri care își au centrul de obicei în ochi, dar care depășesc chipul și se întind către rama tablourilor, portretele prezidențiale, majoritatea televizate, mizează pe același efect concentric, nefiind altceva decît infinite multiplicări ale cunoscutului zîmbet, uneori chiar, dincolo de colțurile ecranului, extinzîndu-se ca undele electromagnetice măcar pînă la hotarele unei țări care încă se încapățînează să redevină rotundă. Și totuși ceva din atitudinea domnului Ion Iliescu ne amintește portretul doctorului Gachet (ca în *Pierre Menard, autor del Quijote* și ca în alte texte ale lui Borges, și aici, între predecesori și urmași, există o relație inversă, iar modelul pictorului poate veni din viitor. Este o interpretare ușor hazardată, dar ea se poate confirma prin asocierea dintre înalta magistratură și su(s)pusul său, Alexandru Mironov, specialist în science-fiction.).

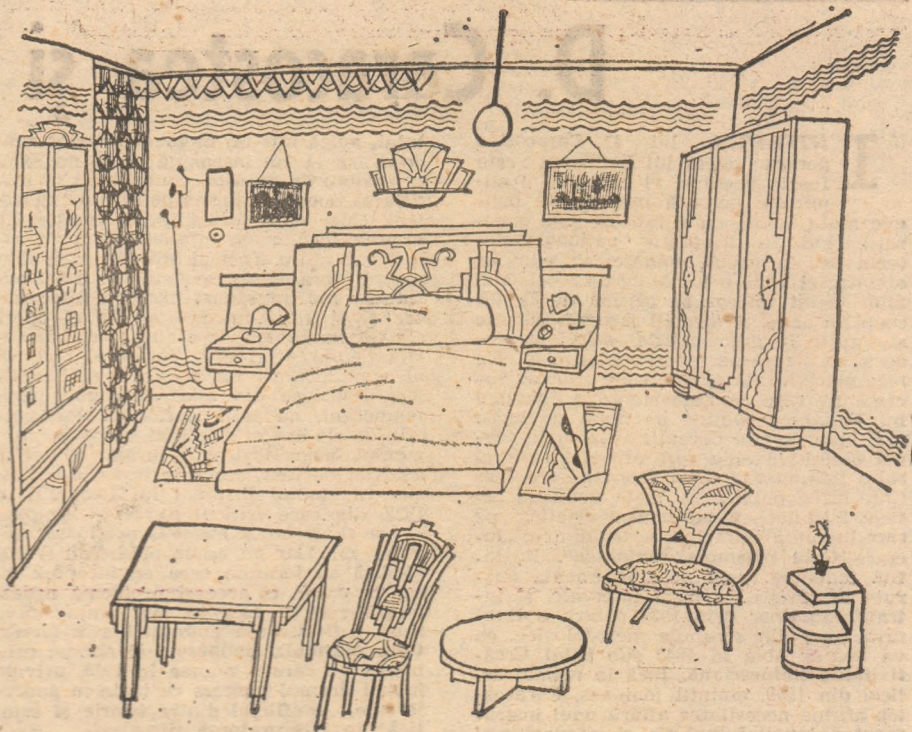
Dacă ar fi să ne lăsăm preocupați de cromatică, am descoperi ușor că în ambele cazuri armonia tinde să fie realizată într-o culoare favorită, în nuanța care este percepută ca apropiată normalului înconjurător, liniștii. Astfel, artistul preferă galbenul casei de la Arles, în timp ce, tradiționalist, dar în tușe tot mai rafinate, omul de stat alege roșul. Iar dacă Van Gogh obține din lumină efecte stăpînite atent, în

cazul domnului Ion Iliescu se produce o imagine holografică a personalității însăși, un miraj concurrent Fetei Morgana, astfel încît (și aici trebuie să cităm exprimarea cum nu se poate mai plastică, deși uzată, emisă de un parlamentar), nici mai mult, nici mai puțin, domnia sa reprezintă „un adevărat arc de lumină peste Carpați”. Pictorul nu putea să intruchipeze, la vremea lui, măcar un simplu „arc de lumină” peste Pirinei... Diferența este de această dată izbitoare, dispunerea luminii, deci și a umbrelor, trece din tehnica artistică pînă la realitatea spirituală a unui întreg popor: ferice acea națiune care mai poate asculta, coaptă ani lungi în fastul spectacolelor omagiale, astfel de metafore!

Pensula groasă acoperă cadrul pînzelor lui Van Gogh aducînd profunzimea în ochiul privitorului, obligîndu-l la contactul cu materia în spațialitatea ei explosivă, în timp ce preocupările (politice) ale președintelui român vădesc înclinația domniei sale către redarea perspectivei (politice, de asemenea), iar uneltele sînt aici dintre cele mai categorice, uneori intransigente, multe de fabricație solidă, sovietică. Nu le vom numi. De un mare interes ni se pare însă încercarea, pînă acum plină de succes, de a oferi profunzime (ceea ce nu este totuși cu transparență) televizorului, instrument ajuns (în ultima perioadă „de creație” a șefului de stat) foarte aproape de sugestia tridimensională, focalizînd și suplinind astfel tripartita puterilor.

Olandezul pictează o banală curte de spital care nu poate fi decît varianta embrionară a curții de la Cotroceni (cele două spații arhitectonice sînt de o incontestabilă asemănare), însă între **Biserica din Auvers** și gestul de a-ți face cruce cu pălăria pe cap trebuie să fie o legătură care deocamdată ne scapă. Sursele biblice ale unor lucrări semnate de Van Gogh nu sînt nici ele într-o prea strînsă relație cu inspirația multor acțiuni prezidențiale. În schimb, vom găsi o frapantă preocupare comună: lumea vegetală (cu preferințe: floarea-soarelui *versus* trandafir) și, mergînd mai departe, **Lanul cu corbi** prevestește parcă grija (pe care altădată am fi numit-o „părintească”) pentru soarta recoltei rămase în cîmp; decodificînd: păsările simbolice nu pot fi în acest caz decît... tractoarele „vesele” ale colectivizării ori cele responsabile cu „noua revoluție agrară”. Și, pentru că vorbim de peisaje, în cel francez tinărul Vincent încearcă să transpună rafinamentele artei japoneze. Uimitoare intenție, depășită numai de tentația suprapunerii „modelului japonez” (economic) cu sistemele de irigații din Franța, atît de laudate. Dacă nu cumva disciplina niponă se poate amesteca pe aceeași paletă cu socialismul paneuropean de tip Mitterrand. Rămîne de văzut în ce măsură „spațiul mioritic” va suporta experimentul.

PICTORUL și gravorul olandez a avut prieteni printre impresionisti și, la rîndul său, a influențat puternic fovismul și expresionismul. La prima vedere, e greu de stabilit o conexiune cu actuala politică a fostului Ministru al Tineretului, dar o cercetare atentă ne-ar putea dezvălui similitudini nu tocmai superficiale, chiar dacă pentru mulți ele vor părea simple speculații răuvoitoare. Să ne amintim: Claude Monet, figură marcantă a impresionismului francez, pictează *Impresie, răsarit de soare*. Peste timp, metoda este reevaluată de propaganda electorală: „Soarele răsare (de unde? — n.n.), / **Iliescu-apare!**” Apoi, fovismul va exalta culoarea pură (a se vedea campaniile denigratoare de după 12 ianuarie 1990!) și folosește așezarea vopselei în pete mari (sarcina de azi a domnului Virgil Măgureanu și a re-



## Pe un drum de mătase al somnului

Am în continuare senzația  
că ceva se întîmplă  
îndărătul nostru  
nu este frica de spioni

am bătut la  
întîlnirea noastră  
am bătut la  
despărțirea noastră

cu același pahar  
eu cred că am rămas fidel  
ideii că dragostea și moartea  
sînt același lucru merg pe același drum

eu am căzut în afara timpului  
și timpul ești tu  
am adormit aici la marginea  
drumului

pe care treci tu nepăsătoare  
cineva într-o bună zi  
va pune aici o cruce intru aducere aminte  
poate că acela va fi fiul tău

clopote galbene de aur  
încearcă să recepteze mesajul  
acestei zile de duminică  
clopotele acestea au culoarea geloziei

acestea sînt creația mea

sau a Ta  
eu sînt gelos pe ele  
că-mi trădează iubirea  
strigătoare la cer  
sau eu întind gura  
insetată de un sărut  
pe care astăzi ar fi un păcat  
să-l întîlnesc aici

el aici este sau dincolo  
eu aici sînt sau dincolo  
iată o întrebare pe care mi-o refuză  
această floare cu gura deschisă  
de parcă și-ar da duhul

dar tu nu trebuie să știi  
dacă aceste flori cu gurile  
deschise ca pentru rugăciune  
cerșesc îndurarea

liniștea și adăpostul  
se pot găsi și în iubire  
și în moarte  
același criminal vine acolo

el preferă să între dimineața  
în buduarul acelor zine  
pe care nu le numesc  
el preferă să-și aducă aminte

de o anumită ușă de o anumită  
floare părăsită la marginea drumului  
această floare este astăzi  
ca o buruiănă bătută de vîntul nimănui

Dan Laurențiu

vistelor care ies direct din dosarele S.R.I.). Și, în cele din urmă, iată metodele expresioniste: încurajarea violenței, în formele ei; accentuarea contradicției dintre om și lumea înconjurătoare. Făcînd translația cuvenită, sînt exact direcțiile spre care, cu fundamentare programatică, este împinsă de doi ani, în salturi, societatea civilă din România... Există în politică, precum în artă, o anumită libertate de opțiune pe care nu o putem contesta. Dacă însă un obiect investit cu valoarea estetică își selectează publicul și nu-l poate fi acestuia nociv, urmările unei linii politice sînt incalculabile chiar și pentru cei care nu au acceptat-o.

Iată că practica artistică poate fi (și deseori a fost!) subordonată politicului. S-au ocupat de aceasta „despoții luminați” și de la regulă nu se poate abate nici domnul Ion Iliescu. În timp ce cultura este strangulată din motive exterioare ei, în primul rînd financiare, președintele reușește să fie un distins ocrotitor al artelor și al artiștilor, înconjurîndu-se de nume care devin repede funcții. Este o strategie pe care nu a inventat-o nici măcar ... Mecena și care nu este mereu condamnată, uneori chiar dimpotrivă. Ce se naște la noi din simbioza celor puternici cu cei talentați? Uneori un *show* televizat, cum a fost cel pe care participanții la Festivalul George Enescu — ediția 1991 au fost invitați să-l ofere la Cotroceni. Departamentul de noi intenția de a blama înțîmplarea (mai curînd mondenă), dar ea pălește pe lîngă publicitatea ieftină pe care o presupune, așa cum pălește și pe lîngă grija (de această dată epitetele ar fi fost „permanentă”) pe care președintele a acordă instituției de propagare / propagandă în sine. O posibilă investiție în arta viitorului, dacă e să ne luăm după extraordinara intertextualitate prilejuită de chiar deschiderea amintitului festival, cînd transmisiunea directă a fost completată cu spot-uri publicitare exact pe durată Imnului Regal. (În ce-

lelalte „pauze” se difuzau știri.) Van Gogh a murit tînăr și sărac.

Ajunși în acest punct, trebuie să spunem că paralela pe care am încercat s-o stabilim sare peste exact 100 de ani. Unui neînțeles din epocă i se opune un foarte înțeles (pe alocuri peste nouăzeci de procente) din zilele noastre. Primăvara lui 1890 aduce în viața lui Vincent Van Gogh bucuria însănătoșirii și o formă fizică bună (din păcate, pentru ultima oară). Primăvara lui 1990, prin alegerile de la 20 mai, pune capăt interimatului la președinție al primului lider al Frontului Salvării Naționale. Dar, în timp ce arta a dus în cazul olandezului la anulare fizică, în celălalt caz este vorba de o sinucidere politică lentă, integrată în autoliza mondială a comunismului.

Bineînțeles, cu totul nefavorabilă unuia dintre termenii ei, comparația Van Gogh — Iliescu pare, dar nu din acest motiv, o abordare tendențioasă. Așa și este. Ne-am străduit, raportînd la un maestru un efemer om de stat, să-l putem acuza pe cel de al doilea de perpetuarea eșafodajului totalitar, de obstrucționarea democratizării, de menținerea neîncrăderii în legalitate. Am comis o impietate folosindu-l pe Van Gogh doar ca... pretext, dar este, dacă vreți, o tentație de a face (de data aceasta dinspre înăuntru către înafară) o demonstrație distructivă precum cele din presa noastră postbelică (din epoca unui Silviu Brucan și pînă în epoca unui Eugen Barbu), cînd trebuia produsă o răsturnare a valorilor, apoi a criteriilor, în cele din urmă a discernămîntului. Cu minima diferență că atunci minciuna era așezată în locul adevărului, tăcerea suprima strigătul, durerea substituia speranța, seceră prăbușea Coroana, culorile din tuburile și borcanele pictorilor curgeau într-o singură nuanță de roșu.

Alexandru Pleșcan



# D. Caracostea și studiile eminesciene

INTERESUL lui D. Caracostea pentru opera lui Eminescu este foarte vechi și el continuă o admirare născută încă de pe băncile școlii, odată cu a întregii sale generații, cind „în literatura națională stăteam sub farmecul eminescian”, cum își amintea el după o jumătate de secol: Mai mult, acest interes se afirmă de la început în anumite direcții care vor rămâne statornice în preocupările sale, căutându-și cu o rară perseverență formele cele mai potrivite de concretizare: prima lucrare pe care se gîndește să o consacre lui Eminescu rămîne pe masa de lucru mai bine de trei decenii, apărînd în formă definitivă abia spre sfîrșitul carierei sale. Într-adevăr, încă din ianuarie 1909 Caracostea publică în *Viața nouă* un articol intitulat *Evoluționism estetic*, pe care-l anunță ca făcînd parte „dintr-o lucrare Cum plămăuia Eminescu”. Pregătita îndelung, prin mii fragmente apărute în reviste, la mari intervale, și intrată sub tipar prin 1932 pentru a fi oprită apoi din scrupule metodologice, ea va apărea abia în 1943 sub titlul *Creativitatea eminesciană*. Încă în primul articol din 1909, amintit mai sus, Caracostea afirma necesitatea aflării unui instrument de analiză mai fin și totodată mai riguros în cercetarea literaturii decît simpla impresie controlată de informația istorică, și credea a-l fi găsit atunci într-o dezvoltare a teoriilor evolutive ale lui Brunetiere, aplicată nu însă unui întreg gen literar, ci la opera unui singur scriitor (intrucît este vorba de concepție) sau chiar la o singură scriere (intrucît e vorba de perfecționări succesive ale unui anumit text, menit să reflecte această concepție). Cu alte cuvinte, ne aflăm încă de acum în fața unor idei care anunță viitoarea sa cercetare genetică, atît de asemănătoare în unele puncte cu structuralismul genetic al anilor '60.

Întrerupe un timp, putem bănuî, din cauza preocupărilor sale folclorice care se vor materializa — și ele doar parțial — în studiile despre *Miorița* din 1915—1916, cercetările eminesciene vor fi reluate ulterior pe aceeași linie. După ce, în 1924, Caracostea publică un studiu despre „Izvorul poeziei *Lucașfărul*” în *Adăvărul literar și artistic*, în anul următor el face să apară în aceeași revistă o serie de cercetări sub titlul *Cum plămăuia Eminescu*, anunțat încă din 1909: *Prolegomena, Perspectivă spre opera domnului și Personalitatea lui Eminescu*. Primele două, care se vor regăsi într-o omecare măsură în paginile introductive ale cursului din 1931—1932, pledează în continuare pentru cercetarea poeziei prin sondarea variantelor succesive: prin apropierea treptată a unui model ideal dedus din aceste variante, cercetarea va fi capabilă să găsească nu numai cheia capodoperei, adică înțelesurile ei cele mai particulare și mai profunde, ci și pe aceea a personalității artistice a autorului său, departe de ideea vulgarizatoare a influențelor mediului exercitate direct: „adîncind geneza, pătrunzi tot mai adînc în viața factorilor plămăuitori, în puterile creatoare, descifrezi nu din viața incunjurime (așa cum se făcea pînă nu demult), ci contemplate în chiar sufletul plămăuitor. Nu mai e vorba de a stabili o dependență a poetului de incunjurime și nici de a explica opera în chip causal, ca în științele naturale, ci de a arăta cum în actul de creație poetul trăiește și transfigurează datele împrejurărilor, ridicîndu-le la valoarea de poezie potrivit temperamentului, personalității. Aici fiind puterea care hotărăște, în jurul ei se cîvîne să adunăm toate faptele chemate să lămurească geneza...”

Ultimele trei folietoane, axate pe problema personalității poetului ca medie a datului obiectiv și a rezultatelor materializate în operă, sînt reluate în 1926 în broșura *Personalitatea lui M. Eminescu*, a cărei apariție a fost precipitată probabil de necesități de ordin administrativ, căci în noiembrie Caracostea va fi numit conferențiar definitiv la catedra condusă de I. Bianu și lista lucrărilor sale nu era prea întinsă pe atunci. Incomplet dezvoltată și susținută fără stringență necesară, argumentația lui Caracostea — care conținea o serie de vederi noi și de propuneri îndrăznețe pentru acea vreme — n-a convins toți. Teza ei principală nu i se pare „destul de limpede” lui Tudor Vianu în recenzia pe care i-o consacră în *Gîndirea* (nr. 4—5 din 1926). În primul rînd din cauza aparentei contradicții metodologice între afirmația că personalitatea autorului ar fi determinantă în geneza operei și aceea că ea, pe de altă parte, „ni se destăinuiește abia în operă”, personalitatea găsindu-se astfel „în specioasă situație de a nu se putea cu limpezime desprinde decît abia din interpretarea ei”; mai mult, personalitatea autorului nu poate fi o „cauză” a operei intrucît ea însăși face corp comun cu aceasta. „Opera în adevăr nu este efectul personalității, ci numai una din formele ei”. Cu toate că demersul lui Caracostea acoperă o realitate mai complexă decît apare în formulările sale, el are o valoare practică indiscutabilă: pe această bază se argumentează două trăsături fundamentale ale personalității lui Eminescu, respectiv intelectualitatea și apetitul pentru absolut, atît „pe terenul iubirii” cît și în domeniul spiritului, pe care le enunțase apodictic încă Măiorescu din 1889, iar cercetarea ulterioară le va confirma pe căi diferite. Faptul că personalitatea nu se poate degaja decît din studiul tex-

tului, adică într-un moment ulterior concretizării ei, nu înseamnă că ea nu există înainte de aceasta, contribuind la modelarea operei în forma pe care o cunoaștem, chiar dacă însuși faptul creației nu rămîne fără consecințe asupra personalității ca atare. Tocmai acest lucru îl spusese și Caracostea, care stabilește cel puțin teoretic un raport bivalent între autor și operă: „între biografie și operă stă personalitatea, care nu poate fi lămurită deplin decît prin controlul reciproc al amîndurora”. Că tezele și aplicațiile lor, desprins din măturile unor contemporani, nu sînt suficient verificate prin datele operei este însă adevărat: momentul biografic trebuia urmat de cel al analizei de text, așa cum procedase Vossler în studiul închinat lui Leopardi în 1922, din care criticul român — se pare — „a cules unele sugestii prețioase” (D. Popovici). Dar nu graba publicării îl împiedică să termine ceea ce începuse cu ani în urmă, ci aceeași problemă nedelegată care îl face să mai amîne cîva timp definitivarea anunțatei sale lucrări *Cum plămăuia Eminescu*, și anume problema pe care o numea în 1938, privind înapoi drumul parcurs cu toate meandrele sale. „conflictul dintre istorie și estetică” în interpretarea literaturii.

MAI PUTIN rodici sub raportul publicărilor, anii care urmează aduc o continuare și o adîncire a studiilor sale eminesciene. Caracostea își amintea, în aceleși pagini autobiografice citite, că și-a început primul curs în calitate de docent al lui I. Bianu despre „Eminescu și generația sa”, în pofida neîncrederii manifestate de profesorul său în literatura *Jununi*, și chiar a lui Eminescu, iar după ce, la 1 ianuarie 1930, devine profesor el însuși și titlulul catedrei de literatură română modernă, își inaugurează prelegerile cu un curs despre *Opera lui M. Eminescu*, litografiat în anul universitar 1931—1932. Cursul este important nu numai pentru că oferă o schiță mai cuprinzătoare a concepției sale despre poezia lui Eminescu după două decenii de cercetare a ei, ci și pentru că atestă evoluția ideilor sale teoretice despre cercetarea literară în ansamblu și despre istoria literaturii în speță. În esență, cursul este o discuție foarte largă, din diferite puncte de vedere, a *Lucașfărului*, pornindu-se de la ideea că o operă cu adevărat reprezentativă sintetizează nu numai trăsături caracteristice ale personalității artistice a scriitorului, dar ea luminează întreaga sa devenire și, deci, pe aceea a operei sale: „A arăta cum un mare poet a ajuns la capodopera lui este a învedera căile pe care a pășit ca să-și împlinească destinul. Punînd în lumină factorii cari au chemat la viață o astfel de plămăuire, pătrunzi ce a fost mai adînc și mai statornic în sufletul creatorului. De aceea, capodopera apare ca o cupolă centrală, ca o înălțime care imprimă caracterul ei întregii creații, dezvoltîndu-și înțelesul adînc al dezvoltării poetului. Întregul drum străbătut de el se luminează și capătă înțelesul deplin din înălțimea aceasta. Iată de ce nîd nu este un mijloc mai potrivit ca să pătrunzi o personalitate poetică decît aceea de a concentra o intensă lumină asupra capodoperei, privită în ea și în legătură cu dezvoltarea întregii creații...”

Într-o parte considerabilă a sa, cursul va încerca deci să aplice ideile criticii genetice asupra *Lucașfărului*, sprijinindu-se pe bogatul material inedit din variantele aflate în Biblioteca Academiei, pentru prima oară pus la contribuție încă din 1910, într-un capitol din mereu amînata *Cum plămăuia Eminescu*, apărut tot în revista lui Densusianu (sub titlul *Doză faze în creațiunea „Lucașfărului”*). Autorul urmărește astfel drumul parcurs de la prima creație care conține versificarea basmului lui Kunisch, *Fata-n grădina de aur* (din ms. 2.288, publicat de Ilarie Chendi în 1902, în volumul *Literatură populară*) pînă la ultima versiune a *Lucașfărului*. Operația va fi întreprinsă ulterior și de G. Călinescu în una din analizele cuprinse în ultimul volum al *Operei lui Mihai Eminescu*, ajungînd în esență la aceleași concluzii, cu observația că după Călinescu — procesul de liricizare tinde să fie depășit prin dezvoltarea expresivă a ideii dintre Cătălin și Cătălina, „prefăcînd poemul liric într-unul dramatic” (vol. V, p. 271). Acelaș drum de minute segmente reprezentative ale variantelor (zborul *Lucașfărului*, rugăciunea, „vorbierea lui Dumnezeu” etc.), Caracostea arăta că de la alegoria încifrată în datele inițiale ale basmului, într-o viziune populară prezentă și în alte nucleu epice cu teme înrudite, românesci și străine, poetul ajunge la un simbol înalt reprezentativ pentru experiența sa de viață și mai ales pentru structura sa sufletească însetată de absolut. Sub raport formal, această evoluție („trezirea lui de la basm versificat la vibrațiune adînc lirică”) este însoțită de trecerea de la „lambul de 11 silabe și strofa de opt versuri la strofa de patru versuri iambice de opt silabe”; ea „marchează trecerea de la balastul epic al primei forme și năzuința de a se ridica la atmosfera lirismului”, tendință care nu este singulară în opera sa și care caracterizează „și alte creații din cele mai alese ale lui Eminescu”. Călin de pildă, în care „de la un basm versificat s-a urcat la o poemă pur lirică, asemănătoare, ca și *Lucașfărul*, structurii muzicale a unei poeme simfonice” (citez, după ediția litografiată, cursul din 1932, p. 270). Găsînd „elementul primordial” al

creației lui Eminescu în factorul muzical, el consideră implicit justă opinia recentă a lui Tudor Vianu referitoare la „accentuarea primatului factorului muzical, anterior ideii, situației și imaginilor fundamentale” (e vorba de capitolul *Armunia eminesciană* din *Poezia lui Eminescu*, 1930); Caracostea consideră însă că aceste concluzii trebuie să aibă la bază „un mînnunchi concludent de cazuri concrete, și tocmai istoria capodoperei are aici de spus un cuvînt”. Structura simfonică a poemei, în care amîndoi cercetătorii vîd principalul factor „muzical” al creației, dincolo de ritm și sonoritate, trebuie deci demonstrată prin modificările succesive suferite în variante pentru a se ajunge la „un tot organic”, în care „o modificare introdusă într-un aspect esențial cere modificări în tot restul plămăuirii” (curs, p. 155), iar exemplul ales este cel al raporturilor dintre figura Cătălinei și cea a zmeului, „nebulosa de sentimente” inițială din care se dezvoltă acea expresie a absolutului; care este *Lucașfărul* ajungînd să simbolizeze temenii cei mai înalți ai contradicției „ceresc-pămîntesc”; lungul lant de modificări în structura personajului care plasează în cele din urmă prototipul și rezultatul final pe trepte diferite ale simbolului nu provin, după opinia lui Caracostea, „din materialul sufleteșc întrebuintat, cît mai ales din stilizarea lui” (p. 165), adică din elementele menite să răspundă „imperativelor estetice din care s-a călăuzit Eminescu”. Este punctul de pornire al unei noi viziuni, încă neclarificate deplin, care va orienta cercetarea poeziei lui Eminescu într-o direcție nouă prin subordonarea factorului psihologic și conceptual de către cel stilistic. Primul său rezultat va fi cursul *Arta cuvîntului la Mihai Eminescu. Metrica și stilistica*, din 1935—1936, care poate fi considerat ca o schiță a volumului său din 1938, *Arta cuvîntului la Eminescu*.

CURSUL, în sine, este în primul rînd expresia unei insatisfacții, a constatării că preocuparea pentru cercetarea laturii formale și mai ales a stilului și expresivității în poezia lui Eminescu a fost cu totul sporadică pînă în acel moment, lipsită de o bază teoretică și de viziunea globală a fenomenelor, absolut necesară pentru ieșirea din dilematism. Cu această constatare pînă de uimire se deschide prima sa pagină și e semnificativ că aceasta trece fără schimbări în capitolul inaugural al versiunii tipărite cîva ani mai tîrziu, numit acolo *Problemele expresiei*: „Cine privește bibliografia eminesciană, atît de bogată în studii și încercări de tot felul, constată o lacună pe cît de surprinzătoare, pe atît de caracteristică: nu poți înregistra nici cea mai mică încercare asupra poeziei lui Eminescu privită ca artă a cuvîntului”. Această situație nu este însă limitată la interpretarea operei lui Eminescu, ci reflectă o carență generală a studiilor privind mijloacele de expresie ale poeziei românești, cu atît mai intolerabilă cu cît „poezia fiind arta cuvîntului” exegeza s-a lipsit astfel de unul din cele mai importante și probabil cel mai obiectiv instrumente de analiză, căci „conținutul în sine este o abstracție. Singura realitate este exprimarea”, importantă acesteia fiind subliniată în altă parte, unde se pune problema expresiei în termeni structurali: „În poezie, forma este linia de intersecție a conținutului și a inconștientului. Iar pentru poet, conștința fiind o formă mai înaltă la instinctul creator, de ce am rămîne la un divorț ireductibil între cele două aspecte, fețe ale aceleiași realități, atunci cînd unitatea profundă a sufletului omenesc o impune cu necesitate?”

Cu apetența sa cunoscută de acum pentru trasarea contururilor celor mai generale ale oricărei probleme pe care se pregătește să o discute, Caracostea se consideră obligat să înceapă acest nou și important capitol al studiilor eminesciene printr-o evaluare critică a studiului cercetării, plasînd cîteva jaloane inițiale — necesare pentru comparație — în spațiul european, cu referiri mai largi la lucrările lui Vossler și O. Walzel. În prezentarea istorică a cercetărilor de acest tip la noi, Caracostea începe cu vechile *Elemente de poezie* ale lui Cipariu, din 1860, introduce cîteva pagini ultate ale lui Eminescu din proiectatele sale „studii asupra pronunției” în suita precedentelor semnificative, dezgropă vechile și meritorile încercări ale lui Oswald Neuschotz asupra metricii eminesciene din paginile *Lupiei* din 1890 și examinează, pe rînd, analizele lui Anghel Demetrescu, Alexandru Bogdan și Pompiliu Eliade, schițînd o adevărată istorie a stilisticii și a preocupărilor românești pentru metrică; spațiul cel mai important este însă consacrat examinării exegezelor contemporane, începînd sub semnul cunoscutului articol al lui G. Ibrăileanu din 1929, *Eminescu. Note asupra versului*, considerat de el ca fiind „singura contribuție serioasă cu privire la versificatia eminesciană”. O mare parte a acestui capitol este consacrată examinării și, în final, respingerii analizelor lui Tudor Vianu din *Poezia lui Eminescu* (1930) și mai ales ale lui G. Călinescu din *Opera lui M. Eminescu*, din care nu apăruseră atunci decît primele patru volume, aceasta fiind considerată „o mătură despre criza criticii italiene dintre 1900—1930, înfrîntă cu deprinderile noastre ideografice și altoită pe înclinările crudității de limbaj de savoare arheiziană”. Dincolo de aceste afirmații mai degrabă pamfletare, Caracostea îi

imputa lucrării lui Călinescu, între altele, nu numai „impresionismul” „aprecierilor (care înlătura de la început posibilitatea unei analize obiective a mijloacelor lingvistice), ci și refuzul integrării operei eminesciene într-un singur tot, din care decurgea în chip natural și refuzul unei atitudini unice față de formă, al „cultului” eminescian pentru desăvîrsire. Descrierea operei din cartea lui Călinescu n-ar fi, după Caracostea, decît „un caleidoscopic amestec de crimele din care nu Eminescu iese la iveală, ci o anumită înclinare a gustului (autorului — n.n.)... Pentru această ridicare pe scut a fragmentarismului... se cerea o devalorizare pînă la caricatură a idealului eminescian de formă”.

Sigur, nu critica îndrăzneței și în multe privințe deschizătoare de noi orizonturi realizări a lui Călinescu interesează aici, desi ea este îndreptățită cel puțin în unele chestiuni de amănunt (de altfel, autorul însuși va da o nouă formă cărții sale în 1948), ci faptul că propria sa construcție va încerca să înlocuiască analizele fragmentare (și „impresioniste”) de pînă atunci printr-o serie de ample investigații destinate să probeze eficiența metodei formale, stilistice, asupra unei opere de complexitatea și adîncimea poeziei lui Eminescu. În acest scop, Caracostea detașează încă o dată, din ansamblul acestor opere, un model liric reprezentativ care este — în acord cu toată cercetarea eminescologică — *Lucașfărul*. Acest model liric, spre care tinde toată creația poetului și care implică straturile cele mai profunde ale puterii sale personalități luminează căutările altfel neînțelese ale întregului său destin. În acest obiect se întîlnesc două tipuri de cercetare preconizate de Caracostea, cea genetică — urmărind perfecționarea continuă a unui ideal încă neclar în primele sale intrupări — și cea formală, expresivă, necesară intrucît conceptele poetice nu se desăvîrșesc decît într-o anumită formă și numai în aceea. Se ajunge astfel la o interpretare complexă în cadrul unei viziuni unitare care, dincolo de carentele posibile ale aplicării ei, oferea cercetătorului un instrument de analiză nou și promițător. S-a acordat, cred, prea mare importanță încercărilor sale de interpretare stilistică și de imaginiilor cheie din diferite poezii, a căror „axă” îndreptată în sus ar indica o dominantă optimistă dezvoltată de context (cum observă, dealtfel pe drept cuvînt, G. Munteanu, Sub semnul lui Aristare, 1975, p. 121); ea nu ocupă locul central în demonstrația lui Caracostea și nu implică în nici un fel sistemul de raporturi stilistice analizate în diferitele lor articulații, de la alegerea termenilor și accentul psihologic la paralelisme și structuri simetrice, chiar dacă unele dintre ideile sale — cum e cazul afirmării unor valori expresive unice ale sunetelor, criticată la vremea sa de lingviști ca Al. Rosetti, E. Seidel s.a. — s-au dovedit contestabile. Ce e important în acest impresionant efort teoretic e nu numai voința de a subordona aspectele particulare unei viziuni integratoare, ridicarea cu orice preț deasupra fragmentarismului „diletan”, ci și concluzia la care cercetarea asupra *Lucașfărului* — punctul central al cursului — duce tocmai prin străbaterea unor straturi succesive de analize formale: aceea că genialitatea înseamnă „lepădarea de conștințe, de strîmt egoism, într-un cuvînt de vîlul amăgitor al condițiilor curente. Dar aceasta nu pentru a contempla, ci pentru a crea”.

Printre cele două lucrări ale sale, *Arta cuvîntului la Eminescu și Creativitatea eminesciană*, ale căror idei se rotunșiseră treptat în practica sa didactică și în paginile cursurilor amintite, Caracostea înscrie o pagină nouă și deosebit de importantă în studiul poeziei eminesciene și în general în stilistica românească. Încă din 1955, un specialist de talia lui H. Hatzfeld scria, într-o carte avîrută la Madrid, că „România a intrat în acest cîmp al studiilor stilistice prin opera lui D. Caracostea. *Arta cuvîntului la Eminescu*”, unde se găsește „o analiză modernă a imaginilor, versurilor și formelor repetitive ca manifestare a ideilor” (*Bibliografia critica de la noua estetică*, p. 173). Iar istoricii români ai disciplinei plasează contribuția lui Caracostea la începutul etapei sale moderne, considerînd-o fundamentală: „Prin contribuția lui, stilistica românească se înscrie într-o direcție aflată atunci în plină constituire, structuralismul, realizîndu-se astfel un moment românesc de importanță europeană în istoria afirmării acestui curent, decisiv pentru reorganizarea științelor umaniste în secolul nostru” (Ileana Oancea, *Istoria stilisticii românești*, 1988, p. 201).

Printr-un efort teoretic fără egal în epoca sa, Caracostea restabilește sincronismul unei părți a cercetării noastre literare cu marile orientări europene și deschide orizonturi noi într-o disciplină care va cuceri o largă audiență abia după ultimul război mondial, stilistica, punînd toate căutările sale sub semnul vechii aspirații spre armonizarea diferitelor demersuri metodologice într-o structură unică.

Mircea Angheliescu



# „Ăncis p. iventr.”

NU MAI PUTIN de opt cărți publicate într-un interval de un an și jumătate dovedesc că după un caz politic, asistăm azi la un veritabil caz editorial Paul Goma. „Scriitorul la operă”, cum era în mod colocvial alocat de către unii confrăți „de bine” a puneau succesul său în Occident exclusiv pe seama dibăciei traducătorilor, în fața la cel mai recent volum al său prezent în librării (Arta refugii, Cluj, Ed. Eikon, 1991), Marta Petreu bănuiește o oarecare inerție în răcoala cu care este învințat romancierul de către critica literară; observațiile prefatatoarei sînt pe deplin de severs, pe atât de adevărate: „Se presupune că literatura română și-l recuperează pe Goma cu oarecare rețineri mai pentru că opera lui va produce dificultăți în ierarhiile literare. (...) Compușele mecanice ce țin de psihologia sentimentului vor mai întîrzi, probabil o vreme recunoașterea calităților estetice, nu doar a celor istorice și ce, pe care le au cărțile lui Goma”. Ceea ce surprinde, poate, în primul rînd, romanele sale, și mai ales în acesta urmă asupra cărui ne vom opri în continuare, este senzația că orice graniță a ceea ce este posibil, de privitor al unei ni a cărei realitate ne este redată tale ale; subiectele tabu sînt scrutate cu o fire rece și persiflatoare, iar limbajul (care fusese deprins să numească sugerare, să ornamenteze prin euhemism) este forțat cu speracul. Instruitorul de „spărgător” al autorului, la elul limbajului, este diversificat: arcul suculent, rostirea pe sîc, revalorizarea intensă a regionalismelor etc. Nu ultimă instanță, verva povestitorului regăsește în frecvențele inversiuni stilice, în aglutinări (pentru atenuarea notatilor prea îndrăznețe), în numeroase jocuri de cuvinte.

„Nu uităm că un asemenea joc de cuvinte găsim chiar în titlul cărții: Arta refugii. Scriitorul, scrupulos, ține să lăurească lucrurile: — Dar cuvîntul: refugiu, domnișoară, rog frumos? Are el un fe-adevăr?”

„O-ho! a tunat (de-a detunat) domnișoara. Fugă, re-fugă — noi am re-fugit Basarabia.

„Poate dumneavoastră. Noi, pentru ma oară.

„Și eu, pentru prima, dar refugiu în-mnează și tragere îndrăg, tragere cu te...”

„Poate dumneavoastră. Noi am venit fața, mamei și-i rău, cu spatele.”

„Te-luind firul povestirii, întrerupt la titlul primei cărți declarat autobiogra-

la Humanitas: Culoarele curcubeului, Ierla, Soldatul ciinelui: la Cartea Românească: Patimile după Pitești; la Alibros: Din calidor, la Omega: Bonifac; la Biblioteca Apostrof: Sabina; la Eikon: Arta refugii.

face (Din calidor), autorul propune o viziune inedită asupra începutului a ceea ce în mod impropriu a fost numit „obsedanul deceniu”. Perspectiva este a copilului prins în vîrtejul evenimentelor istorice brutale și obligat la o maturizare precoce. Primele două treimi ale cărții — redînd pe larg fuga familiei de intelectuali basarabeni din fața tăvălugului rusesc (mai întîi în satul Gusu, apoi în satul Buia, zilele de iarnă petrecute în mînt, prin păduri, la o stîină părăsită, revenirea în sat), escortarea lor la „Centrul de repatriere” de la Sighisoara, precum și plecarea protagonistului la școală (la Sibiu, doi ani, și la Selca Mare, „la ciclu-doi”) — stau sub semnul constatării cînd minioase, cînd placide: „ne mutăm”. Aceste cuvinte sînt redate sub formă de refren la începutul aproape fiecărui subcapitol. Ultima parte — cînd cei doi soți nu mai pot evita arestarea și detenția la sediul Securității din Medias și cînd băiatul de treisprezece ani rămîne în fața porților închisorii, la discreția palmelor și a insultelor unor vajnici apărători ai liniștii poporului — este marcată de refrenul „să nu plîngi”.

Destinul familiei exemplare este proiectat pe fundalul istoric observat, și el, din perspectiva unui copil precoce. Astfel, întoarcerea armelor, la 23 august ’44, este percepută în cheie ludică (dacă lum în considerare și jocul de cuvinte, de loc inocent, din finalul etatului): „Cică regele l-a apucat de epoleți și l-a dat jos de pe... Nu de pe tron, tronul este regal, pe Antonescu regele l-a dat jos de pe cal. Cal de maresal. Fiindcă așa i-au zis Perfizii Albioni: Mihăiță, noi îți dăm ție cu boamba-n coroană, pînă cînd tu-l iei de epoleți pe maresal și dai cu el de pămînt — și Mihăiță ce să facă? Ce nu face un rege pe un popor?” Anumite remarci, de o seriozitate prefăcută („în politică, mi-a spus mie tata, totu-i pe invers, de-un exemplu, cînd politica zice: pace, să fii sigur că se gîndește la război”), prevestesc analiza patetică și angajată a adulțului de mai tîrziu: „Istoria nu se face numai cu bătaie date altora, ci cu bătaii date chiar dacă ești învins. Învinș pe cîmpul de bătăie, dar nu belit la Abator, unde te-ai prezentat singur — ca la cedarea Basarabiei, ca la cedarea Ardealului, ca la 23 august ’44. Să fi arătat că sîntem un popor, nu o circadă!”

ÎN CIUDA lucidității și a spiritului de sacrificiu, uneori individul e constrins să asiste pasiv la dezlănțuirea de nebunie a istoriei, în această situație, hazul de necaz devine de-a dreptul satiră de necaz: „Tu, care-ai aflat că rusul vrea trei lucruri de la tine: clas — vin — hazaika (orice ți-ar fi: nevastă, soacră, nepoată, bunică; oricum ar fi: frumoașă ori schioapă, grasă de tot, ori bătrînă de tot, copilă ori bolnavă la pat — hazaika să fie!) zici cu gura, zici cu umerii, cu minile, că tu n-ai la tine, că tu net-hazaika, ești vîdov ori nefnsurat (...). Dacă scapi la nedevaiaț-hazaika, nu scapi la Davai-vin!”

Aliatul cere cu cuvintele lui, prin semne, de băut și zice: Davai vin! — că adică să-i dai vin, dar vinul e prea slab pentru un aliat atît de rus, bea ce se nimereste: spirit sanitar, parfum, formol, terebentină, vopseluri... După ce dă pe gît tot ce face gil-gil și arde mâtele, aliatul trage cu balalaica: în tavan, în pereți, în tine, în ai lui. Și, după ce trage tot încărcătorul, buf!, aliatul cade la pămînt. Beat-mort. Sau mort-mort. (...) Acum ardeleanul se întreabă:

— Dacă se pîrtă așe, cu noi, de-i sîntem aliați, ce le face la dușmani?”

Societatea românească, surprinsă de trecerea frontului peste ea și nemaiaivînd unde să se refugieze, seamănă cu un cazan închis ermetic. La granițele României s-ar fi putut afla aceea nerușinată inscripție care va apărea mai apoi pe ușa bibliotecii „Astra”: „Ăncis p. iventr.” (în traducere română: „Închis pentru inventar”). La fel cum „Inventarul” bibliotecii constă în arderea clasicii literaturii, de către niste bipezi a căror subtilitate rețe, se din avertismentul pus la vedere, pe ușa, tot astfel întreaga Românie a fost scormonită pînă în străfunduri, au fost deportați — unii, arestați — alții, maltratați și persecutați — alții, ucisi — cei mai mulți. În paralel cu siluirea ființei naționale, au fost jefuite bogățiile naturale ale țării: „Românul n-a știut niciodată să are, să semene, să secere — o fi știut, dar nu se pricepe la transport... și, uite, Sovromtransportul! nu știa nici să transporte lemnul — uite, Sovromlemnul, Sovromtransport!; și Sovrompetrolul; și Sovromtractorul — azi-mine or să ne facă și un Sovrombutoi, desigur oamenii spun că nu ne mai lipsește decît Sovromcăcat. Și ne-au mai dat rusii jucării de-ale lor, foamea și frigul, alaltăieri ne-au dăruit un canal (...) or să ne dea în curînd și colhoz; și luptă-pentru-pace; și cea mai scilpitoare jucărie: pentru 21 decembrie, o să căpătăm Aniversarea. O să implinim șaptezeci de primăveri Aniversa-tul!”

Pe alocuri, citind cartea lui Paul Goma, ești ispitit să crezi că autorul a avut sub ochi, ca model, realitatea pe care o trăim astăzi și tipurile umane re-apărute după Re-voluție. Ne gîndim, bunăoară, la portretul, schițat în cîteva rînduri, al omului simplu, lipsit de discernămint, păcălit de mai-marii vremii și, în pîs, fluturînd o deplorabilă faloșenie locală: „Anul trecut, cînd l-au detronat (pe rege), iar eu spun că, gata cu ultima redută, că am trecut și de ultima răsăpintie, ce-mi răspunde un ardelean: „Așe-i trebe, că ne-o pus cote l-”. Încerc să-i spun că nu Regele l-a pus cote, ci comunistii în slujba rușilor, ca Pătru Groza al lor. Răspuns: „Ba! Groza-i ardilean de-al nost’, el ține cu țara, nu cu Regele, care-i și regățian și niamț! Groza ne-o dat pămînt — și bumbac ne-o dat...”

Deși evenimentul istoric și mesajul etic ocupă prim-planul cărții, ar fi nedrept să pierdem din vedere talentul romancierului de a-și construi personajele. Mai mult decît eroii principali (Fiul, Mama, Tatăl)



generici, deci liniari, extrem de izbutite sînt anumite personaje secundare, cum ar fi domnișoara Coban sau Ilă (prietenul „tocilar” reamintind de elevul greu de cap al lui Creangă). Dar cea mai captivantă figură este a lui Papaș, eruditul profesor de rusă: „Am uitat că rusa e limba ocupantului, abia așteptăm orele de limba lui Lenin și Stalin, ca să auzim povești minunate, cu astronomie și călătorie; poezii de un persan, Firdusi (în persană) și, în românește, de Ion Barbu (...) bo-cete (pe care Papaș nu le bocește), din Oltenia, dansuri din Sumatra (sau Java) — pe care ni le dansează. Ne zice, în japoneză, poezii scurte-scurte, apoi uită să se mai oprească din grecoaste (greaca-veche, elina, fiindcă din ceastălaltă, de azi, ne spune doar poezii scurte); în francezești din Villon (de care știam, de la Sibiu) și în nemțești, de Rilke (de care nu auzisem); ne mai arde cîte o hăulitură în arabeste (cu accent persienesc), apoi ne povestește obiceiurile de înmormîntare la pigmei.” Argumentul principal al profesorului, la oră, este „învățat”, deti, limbarusi, fincl Rusia țari mari este la și tovarăsu Stali’ popi și si faci o vrut lei!” Printr-o năucitoare asociație de idei dispartate, „Papaș ne-a raskazit cum băie-tu’ Djugasvilli s-a înscris la Seminar, la Tiflis: cum Tiflis ori Tbilisi este capitala Georgia, adică a Gruziei; cum Gruzia se află aici, în Kavkazia (ne-a desenat, din trei mișcări, marea Neagră, marea Caspică, între ele Caucazia, cu o cruce pe Gruzia)”, ajungînd apoi la Antim Ivireanul și prediciile imitate „de la amvonul catedrei” și revenind la frumusețea muzicii liturgice gruzine, într-un spectacol de virtuozitate intelectuală și farmec personal care îl cucerește atît pe elevii din bănci, cît și pe noi, cititorii. Firește, locuțiile se încheie cu aceeași amănitoare pîrintească: „Cini limba lui Lieni’ și Stali’, lei nu-nvați (...) viitor în viați n-o să albe!”

Din (prea) desele citate pe care le-am oferit, se poate deduce că romancierul nu mizează exclusiv pe forța etică a mesajului său, cum pe nedrept ar putea fi acuzat, ci printr-o vervă stilistică și o ingeniozitate lexicală, la care se adaugă meșteșugul conturării unor memorabile figuri episodice, reușite să-l farmece pe cel care-l citește debarasat de orice prejudecăți (ceea ce, să recunoaștem, nu e ușor lucru). Împlinirea dintre etic și epic reprezintă puterea lui Paul Goma.

Laszlo Alexandru

## PRIMIM:

### PRECIZARE

■ EVITÎND a se scuza, fie și prin tăcere, pentru agresivă lunecare de condei și neacceptînd o discuție la obiect, Bujor Nedelcovici mă ceartă, din nou, cu o tandrețe demnă de o cauză mai bună.

Mă vîd obligat, pentru cititorii României literare, la minime precizări recapitulative:

1. În textul „Cum am scris AL DOILEA MESAGER” (RL, 4 iulie 1991) prozatorul B. Nedelcovici își acuza colegii (inclusiv subsemnatul) de supunerea la un abieci ORDIN (al Partidului? al Securității?) cînd acceptaseră înlocuirea sa din funcția de secretar al biroului. Nu al Biroului Politic, cumva. Nici al biroului Uniunii Scriitorilor sau al Asociației Scriitorilor din București. Nu, Al biroului secției de proză a acestei asociații. Înlocuit ca secretar, colegul nostru a rămas, tre-bule precizat, atît în biroul secției, în Consiliul Uniunii, cît și în Partidul care le conducea, de fapt, pe toate.

2. Deși as fi putut ignora, pur și simplu, amănuntul, precum au ignorat acuzațiile sale cei, prea mulți, implicați cu un motiv sau altul în respectivul text memorialistic (de la M. Dinescu la Radu Tudoran, de la G. Bălăiță la Lucian Pintilie, de la Magdalena Bedrosian la Mircea Ciobanu, de la D. R. Popescu la Dinu Tănase) am încercat să restabilesc adevărul, înfățișînd detaliat, chiar prea de-

taliat, faptele. („Retrospective”, RL, 26 sept. 1991) Bujor Nedelcovici declara, patetic, că nu așteptase solidaritatea nîmăurii dar reproșa prea multora lasitatea, întreba acuzator ce s-ar fi întîmplat dacă nu ne-am fi supus „ordinului”, fără a-și aplica, însă, sîesi, aceeași în-trebare. Aceasta m-a determinat, în cele din urmă, să evoc contextul întîmplării, „amestecată” cu de toate, cum erau multilateralele noastre întîmplări în socialismul ceausist.

L-am evocat și pe Bujor Nedelcovici, sfîșiat între suferință și ambiguitățile situației și am încercat să explic de ce nici unul dintre cei prezenți la memorabila sedință nu am fost eroi și de ce pare comic să ne acuzăm, astăzi, în acest mod simplificador.

Am considerat o formă de politete acest efort de nuanțare. Mi s-a părut, de asemeni, rezonabil — în ciuda jignirii pe care mi-o adusese — să-l numesc în continuare pe Bujor Nedelcovici, „amic”.

3. B. Nedelcovici a revenit, totuși, cu o nouă plîngere („Libertatea de a trage cu pușca”, RL, 31 oct. 1991) care debutează cu îndureratul „dragă prietene”, își caută legitimarea în prețboase referiri la Mare Aureliu, Levinas, Dostoievski, Schiller, împrumutată grăbit titlul unei capodopere poetice, dar evită fantele și nu își ascultă interlocutorul. Ceea ce, presupun, tare l-ar fi mîhnit, nu doar pe autorii citiți, ci și pe Geo Dumitrescu...

Acost text clamează că replica „prietenui” N.M. l-ar fi împuscat pe la spate pe acuzatorul B.N. și lansează fanteziste supozitii (asupra cărora, păstrează, ca să zic așa, deplin Copyright) privind motivele de a mă explica public.

Sînt obligat să repet că n-am avut

nicl o altă intenție decît a clarifica „ordinul”, la care acuzatorul se referise într-o manieră inacceptabilă, și a pleda pentru o aprofundare lucidă a infernului în care am trăit cu totii. Nu tin la rolul de exeget al romanului în cauză, nici nu mă prea interesează vanitățile și ambitiile postrevolutionare din țară sau din exil în sfîrșit, alăturarea de Eliade este, trebuie să spun, o exagerațiune. Textul despre Mircea Eliade nu mi-a fost impus de nimeni, textul despre „Bujor Nedelcovici mi-a fost impus doar de inexactitățile și acuzațiile sale. Eșul despre Mircea Eliade din THE NEW REPUBLIC, citat de Bujor Nedelcovici, ca si replica la care el însuși m-a obligat, nu sînt, totuși, fără legătură, ambele, cu totalitarismul despre care mă îndeamnă să scriu mai mult. Mistificările de care suferă România, azi, privesc atît trecutul mai vechi cît și cel recent și constituie, după opinia mea, pericolul major, potențialul patologic al impasului prelungit.

Cît privește decisiua întrebare finală, dacă am avut „o dată, o singură dată, un gest, un cuvînt, o manifestare deschisă a protestului sau revoltei” im-potriva celor care m-au împilat și umilit sub dictatură, pot să-l asigur pe acuzator că m-am și găbit, după primele sale salve interrogative, să încerc probe de apărare.

La procesul comunismului, sper să-l pot privi drept în ochi pe omicul care, în libertatea post-dictatură, m-a tîntit deja a doua oară.

As vrea să cred, totuși, că a fost doar o dereglare involuntară a tirului.

Norman Manea

15 noiembrie 1991



# Indignare și ironie la Iuvenal

**C**E NE PROPUNEM în încercarea de față este ca, pe cât posibil fără să forțăm lucrurile, așa cum nu rareori se întâmplă în tentativă de revelare a „modernității clasice”, să descoperim la un poet latin — Iuvenal — dedesubturi care sînt de obicei trecute cu vederea și care ar putea reprezenta argumente pentru ca opera lui să fie scoasă mai des din rafturile bibliotecii și stearsă de praf.

În general, abordarea critică a lui Iuvenal pornește de la *Satira I* în care poetul își expune explicit poziția teoretică. Iuvenal consideră inadecvată literatura epigonilor clasicismului care preiau forme, nu și conținuturi, scriind o poezie încărcată de erudiție și aluzii mitologice, artificială și pedantă, solicitînd la nesfîrșit o materie epuizată, devenită banală prin îndelunga folosință. Poziția mai fusesse exprimată în epocă de Marțial: „Tu, care citești pe Oedip, pe întunecatul Thyeste, Colchidele și Scylele, ce aștepta citești decît niște aberații?” Amîndoi poeții propun aceeași soluție: revenirea la realitate. Respingînd o lume imaginată schematică, rece și fără culoare, Iuvenal vrea să-i substituie una autentică: „dorințe, temeri, minie, voluptate, bucurie, agitație, tot acest amestec este materia cărții mele”. Contemplarea societății contemporane, ajunsă la limita extremă a depravării, impune o reacție care nu poate îmbrăca decît o singură formă literară — satira: „...e greu să nu scrii satire. Căci cine e atât de răbdător la nedreptățile orașului acestuia și alî de fără simțire încît să-și țină firea?” În fața unor „ticăloși demne de lampa venusină” nu-și are justificare decît o poezie înscrisă în tradiția lui Lucilius și Horatius. Impulsul poeziei de acest tip, inepuizabil în resurse, va fi reacția aproape organică la viciu, „furia ce arde și seacă la ficat”, permanentă stare de indignare încercată de orice om cînsit. „Dacă talentul nu te ajută, îți face versul indignarea”.

În lumina acestei fraze a fost citit aproape totdeauna Iuvenal. Majoritatea istoricilor literari îi compară între ei pe satirici latini. În general, concluzia este aceeași: Lucilius emite dintr-o răsuflare un discurs neșlefuit care nu reușește să ia suficientă distanță față de obiectul său, Horatius, pe un ton amuzat de spectator, angajează o conversație amabilă asupra năvărilor oamenilor, al căror păcat suprem e lipsa de logică și măsură. Persius ține o predică savantă, lipsită de claritate și cursivitate. Iuvenal ar avea cel mai autentic temperament satiric dintre toți.

Pornind de la axioma Iuvenal — *poetul eternel indignat*, considerînd revărsarea miniei sincere într-un torrent sonor de vorbe drept trăsătura cea mai caracteristică a poetului, critica respinge (pînă la a le contesta autenticitatea) ultimele satire, în care tonul scade pînă la acela al unei predici uniform monotone, cu schema compozițională la vedere. Cu egală dezamăgire este receptat și retorismul lor excesiv. C. Martha constată că „retorul înăbușat moralistul” și înregistrează faptul ca pe o derogare de la principiul indignării enunțat cu atîtă insistență, ca pe o neconcordanță între teorie și realizarea practică. Adeseori critica tradițională pare să se încreadă în adevărul necondiționat al ideilor directe formulate în *Satira I* și tinde să schițeze un portret al poetului alcătuit din câteva linii îngroșate. Concluziile riscă să păcătuiască printr-o excesivă simplificare: Iuvenal ar cînta pe o singură coardă, cea a revoltei fără margini.

**E**FECTELE retorice, imputate satirilor tardive, presupun travaliu. De fapt, acesta nu lipsise nici din primele satire, nu atât de spontane cît s-ar putea crede. Vibrase în ele o „indignare infierbîntată cu grijă”, cum spune Jean Bayet. Versul-cheie al *Satirei I* ar trebui citit pînă la capăt: „Dacă talentul nu te ajută îți face versul indignarea, cum îl fac eu sau Cluvienus”. Asocieria numelui unui poet mediocru pune o surdină (auto)ironică declarației răsunătoare. Prezența ironiei în momentul solemn al unui enunț de principii avertizează asupra neajunsului unei lecturi înguste. A vedea în Iuvenal numai un pictor de moravuri animat de spirit justiciar îl poate deforma imaginea. Iuvenal nu e Cato cenzor și el ține să se știe acest lucru.

Morala sa, în ansamblu, este foarte simplă. Totul este transpus în termeni sociali. Cu spirit conservator, cu nostalgia rînduiriilor trecute, pe Iuvenal îl șochează brutalitatea și ritmul schimbărilor din prezent. În viciu, el vede elementul perturbator al vechiului echilibru. Lumea contemporană este o lume pe dos. Ordinea nobilă ereditară a fost înlocuită cu ordinea banului, ceea ce a dus la decăderea familiilor ilustre și la ascensiunea unor parveniți. Șeful statului nu se mai conduce după principiile înțelepciunii, ci după impulsuri tiranice, crude și capricioase. Străinii, mai ales grecii, au luat prin viclenie locul vechilor și credincioșilor clienți romani. În familie, autoritatea soțului este uzurpată; ieșită din clăustre, femeia își permite libertăți îngăduite numai bărbatului.

Ogîndind cu fidelitate noile realități de pe poziția romanilor patriarhali, Iuvenal nu-și asumă pînă la capăt indigna-

rea acestora în toată gravitatea ei. Tiranul său este văzut într-o postură mai degrabă ridicolă decît reprobabilă — cu gesturile lui largi și vorbele umflate, el pare o replică parodică a majestuosului Atride. În loc să delibereze asupra tacticilor de război, fruntașii statului dezbate asupra metodelor culinare de pregătire a calcanului (S. 4). Viciile nobililor declasați sînt denunțate adeseori pe un ton exagerat. Lateranus se amuză să-și conducă singur calul, iar luna și stelele se întunecă la vederea acestui spectacol degradant. Cînd, la numai cîteva rînduri, sînt condamnate crimele lui Nero, păstrarea vocii la aceeași înălțime duce la relativizarea criteriilor de judecată și creează ambiguitate între registrul ironic și registrul serios (S. 8). Același efect se obține în *Satira* dedicată femeilor: sînt puse pe același plan, într-o rostogolire interminabilă și halucinantă a viciilor, otrăvitoare și fetele prea învățate care nu permit soțului să ducă pînă la capăt un solecism (S. 6). Antipatia lui Iuvenal pentru străini este evidentă, dar din portretul grecilor nu răzbate ura unui Cato, ci o admirație încetădă și batjocoritoare. Mereu, un detaliu în plus, un prea mult, pune în derută soțul în aparență umărit. Așa, de pildă, cînd, în încercarea lui de a se însușa în casa omului bogat, grecul o seduce, pe lângă soție și fică, și pe bunica (S. 3). Simțim la Iuvenal mai degrabă ironia nepăsătoare a spectatorului detașat decît patima autentică a celui implicat. Te poți lipsi de toate spectacolele date în cinstea Floriei, Cererei și Cybelei: ocupă-te oame-nilor sînt spectacole cu mult mai reușite (S. 14). De altfel, poetul nu-și respinge cu ardore nici măcar propria poezie. Iuvenal lasă să planeze o umbră de îndoielă asupra seriozității oricărei ocupații intelectuale: istoricii fac pagubă în pasiunile, avocatul — „palid Alax” — își exagerază înutil zelul, obiectul științei dacalului este derizoriu; el știe „cine a fost doica lui Anchise, care-i numele și locul de naștere al mamei vitrege a lui Anchomolus, citi ani a trăit Acestes și cite vedre de vin le-a dat sicilienilor” (S. 7).

La prima vedere, Iuvenal condamnă în cea mai bună tradiție viciile prezentului: cu autoritate conferită de reperul moral care este viața vechilor romani. Eroismul trecutului închinat patriei este mereu adus în amintire spre a se infiera nemulțumirea prezentului egoist. Procedeele clasic. La un moment dat, însă, Iuvenal pune sub semnul întrebării legitimitatea lui. În *Satira* a II-a spune: „...că există maori și regate subpămîntene (...) nici copiii n-o mai cred. Dar să presupunem că-i așa”. Pasajul conține în felul următor: „Ce simte Curius și ambii Scipioni, ce zice Fabricius și ce zice manii lui Camillus, ce simte legiunea de la Cremera și tinerimea ce-a pierit la Cannae cînd vine la ei o astfel de umbră de pe aici?” Deși compus în cea mai bună tradiție retorică, luat în ansamblu fragmentul creează o firească îndoielă asupra autenticității pașismului lui Iuvenal. Aveți oare dreptul să judecăm prin referire la un trecut din care n-a mai rămas decît ficțiunea? Pare să spună el.

Dorința de bogăție și lux — poate viciul cel mai des blamat — este respinsă în numele vieții simple și curate a primilor romani, însă descrierea vieții patriarhale în *Satira* a VI-a e foarte departe de a alcătui un tablou atrăgător. Vechea so-

ție romană „dă copiilor dolofani să sugă sinii ei mari, mai neîngrijită decît soțul ce rigide de ghinda ce mîncase”. *Satira* a XI-a înfățișează amplu imaginea rustică a unei mese cu bucate simple din grădina proprie. Ca și în cazul epodei a II-a a lui Horatius — cea a cămătarului ce visează la fericirea campestă — am fi gata să ne lăsăm convinși, dacă poetul n-ar încheia astfel: „...n-ai putea face cinci zile de-a rîndul asta, căci de o astfel de viață ți se face lehamite”.

Condamnarea viciilor prezentului nu înseamnă totdeauna un elogiu adus virtuții trecute. Că nu trebuie să ne lăsăm purtați de sonoritatea cuvintelor în care Iuvenal își revărsă indignarea și că nu trebuie absolutizată poziția lui de moralist o dovedește un pasaj din *Satira* a VI-a: „...cine-ar putea să sufere o soție desăvirșită-n toate? Vreau mai degrabă o femeie din Venusia decît pe tine Cornelia, mama Gracchilor, dacă pe lângă marile tale virtuți imi vii cu figura ta înfepată și-mi socotești la dată triumfurile strămoșilor”.

Ideile tradiționale despre religie sînt aparent preluate cu toată seriozitatea. Poetul deplînge înclinația frivolă a femeilor, fascinate de strălucirea exterioară a cultelor orientale în care nu se regăsește nimic din pietatea autentică, suport moral pentru vechiul roman. Invocațiile către divinitățile arhaice sînt însă ironice. Minerva e înfățișată ca o fată temătoare ce așteaptă să fie salvată din incendiu de Scipio, iar consfătuirile regelui Numa cu inspiratoarea sa, nimfa Egeria, sînt prezentate ca niste întâlniri nocturne ale unor îndrăgostiți (S. 3), puterea reală a unor astfel de divinități fiind pusă uneori sub semnul derizoriului.

**E**XISTĂ așadar fragmente în care Iuvenal nu se abandonează pioasei admirații în fața trecutului și sesizează cu un ochi atent imperfecțiunile unui tablou ușor idilizat. Ilustrîndu-le prin imagini pe alocuri rizibile, Iuvenal pare să sugereze întrebarea dacă nu cumva calitățile romane tradiționale sînt doar o proiecție a spiritului în căutarea unui ideal, dacă au existat vreodată cu adevărat. Urmărite pînă la capăt, consecințele ar fi grave: dacă zona de refugiu se dovedește iluzorie și dacă, alături de prezent, trecutul ar fi plasat și el în sfera negativității, reperul moral al omului ar dispărea. Iuvenal nu ajunge pînă acolo, dar tocmai din echivocul astfel creat rezultă deschiderea, „modernitatea” satirei lui.

Nu rareori obiectul ironiei este literatura însăși. Poeții recitîndu-și versurile în luna lui August sînt asimilați marilor calamități romane (S. 2), iar *Arderea Troiei*, poemul lui Nero, n-ar fi una dintre cele mai mici crime ale lui. O aluzie mai subtilă, scoasă la iveală de I. Fischer în *Istoria literaturii latine* (vol IV), pune în legătură descrierea nunții dintre depravatul Gracchus și iubitul său cu o scenă dintr-un dulce poem de dragoste al lui Ovidiu (S. 2). Exemplul dă măsura finetii mijloacelor lui Iuvenal și întărește ideea că buna lectură a poeziei sale presupune complicitatea unui cititor avizat.

Și mai semnificativ din punctul de vedere adoptat aici este ironizarea procedeelor folosite de autorul însuși. Caracterizarea personajelor din satire este mai mereu întregită de trimiteri mitologice.

Metoda în sine ar trebui să atragă atenția venind din partea unui dușman declarat al poeziei mitologizante. Comparațiile sînt aproape totdeauna enorme, deviate și aruncă o lumină ironică asupra obiectului lor, dar și asupra acestui mod literar. Un bețiv pus pe ceartă, ce nu poate dormi, îndură o noapte ca a lui Achile cînd își jeluia prietenul (S. 3), un client este dat afară în brînci ca și Cacus izbit de Hercule (S. 5), un negustor oarecare este un nou Iason (S. 6) etc.

**I**RONIA nu lipsește nici din ultimele satire, cele marcate de amprenta retorică. „...nebulune, mai străbate în goana Alpii ca să devii subiect de compoziție școlară”, îl îndeamnă poetul pe Hanibal la capătul unui pasaj, altfel patetic, despre fragilitatea gloriei militare (S. 10).

Prezența așadar în etape diferite de creație, ironia funcționează ca un liant și chiar ca o marcă de autenticitate, nu doar ca trăsătură sporadică și întîmplătoare. (Delimitarea tradițională a operei în două zone poate fi făcută în plan axiologic, dar este discutabilă sub aspectul modificărilor structurale.) În ansamblu ca și în detaliu, ironia subminează în permanentă ideile aparent asumate cu toată seriozitatea. Iuvenal pune în discuție eficiența vechilor tipare de gîndire — axate pe ideile de patrie, virtute și religie — într-o lume transformată. Totodată, el se distanțează de o întreagă literatură, situîndu-se pe poziții diferite nu numai față de producțiile clasicizante mediocre, ci și față de o literatură „înaltă”, reprezentată de nume mari. În fond, Iuvenal contestă viabilitatea unor tradiții literare și nu operele clasicismului latin. Nu este negat deci Vergilius, ci scrierile „vergiliene” într-o perioadă istorică ce aparține incontestabil, dîncolo de judecățile de valoare, anti-clasicului Lucan. Ironie, Iuvenal aparține unei epoci noi, definită prin răsturnarea modului tradițional de a exista și a celui clasic de a scrie literatură. În exprimarea lui Cioran: „Ultimul poet important al Romei, Iuvenal, și ultimul scriitor de marcă al Greciei, au produs (*travaille*) în ironie. Două literaturi care au sfîrșit prin ea. Așa cum totul, literatură sau altceva, ar trebui să sfîrșească” (*Aveux et Anathèmes*, 1987, p. 113).

René Pichon observă că Iuvenal s-a amuzat uneori să strige prea tare. Este posibil să fie un procedeu de construcție și nu numai o notă întîmplătoare. Mai multe personalități poetice de factură diferită s-au reunit într-un singur individ creator. Ochiul atent al lui Iuvenal a înregistrat totul în detaliu, de la aparatele imperiale la mahalaua Suburrei, și a îngroșat totul caricatural, în scene intens colorate care le amintesc lui R. Martin și J. Gaillard de „barocismul” filmelor lui Fellini. În marginea acestor scene moralistice emite idei comune, la îndemina bunului simț, iar retorul le îmbracă într-un stil „sublim satiric” (formula îi aparține lui Elio Pasoli), tratînd realități respingătoare în limbajul genurilor înalte. Conștient de altfel că tonul său este altul decît cel obișnuit pentru „muza pedestră” a satirei, Iuvenal și-l motivează prin necesitatea adecvării la un viciu de dimensiuni eroice: „...născocesc eu toate astea? *Satira* mea încălță poate coturnul înalt și, depășind limita și legea înaintașilor, închipui eu în delir o operă mărețată de sofocleică inspirație? O, de-ar fi totul numai nălucire!” (S. 2). Prin efectul de parodie a genurilor sublime astfel obținute, poetul ironic demontează adesea edificiul construit de moralist și de retor.

În finalul controversat al *Satirei I*, poetul care nu găsea nici un obstacol în calea dreptei sale indignări dă înapoi și anunță că nu-i va ataca decît pe morți, căci ei nu se pot răzbuna. Atitudinea lui sovăitoare a atras atenția multor critici, de la adepții dezamăgiți de inconsecvența unui Iuvenal, pentru ei exemplu de spirit civic angajat în lupta cu viciul, pînă la Martin și Gaillard care își găsesc aici punctul de pornire pentru teoria gratuității indignării, văzută ca simplă modalitate de expresie a elanului liric: „...indignarea este pentru el ceea ce este pentru ei (poetii elegiaci, n.n., A.C.) pasiunea amoroasă; nu se poate nega că ea există, sau că a fost reală, dar este în mod evident transgresată prin artă (...)”. Ca și Propertius, dar în alt registru, Iuvenal a fost mai întîi un om pentru care a scris reprezentația actului fundamental, cel ce dă un sens vieții, și fiindcă era înzestrat pentru invectivă a ales să scrie satire” (*Les genres littéraires à Rome*, 1990, p. 394). Această concluzie despre o artă autoreferențială la Iuvenal întărește teza încercării de față, referitoare la un Iuvenal ironic care, printr-o critică detașată, își reteză aripile cu bună știință. Finalul *Satirei* întîi poate fi citit ca metaforă a acestui mod. Este posibilă deci o lectură a lui Iuvenal care ar depăși ideile enunțate, cu o grabă poate puțin perfidă, pînă la acel final. Printre sunetele asurzitoare ale goanei însuflete de pasiunea și convingerea unui temperament năvalnic, poate fi descifrat o melodie mai subtilă și mai complexă — aceea a unui poet mult mai actual.

Alexandra Ciocărlie





CARAGIALE: Sforile se trag din culise

## „Năpasta” și nuvelele

**I**NTR-UN articol consacrat comediei lui Caragiale — la a cărei idee, **sforile se trag din culise**, n-am renunțat încă — a ajunsese la o disociere între personajele nevăzute (relevante / nerelevante pentru intrigă, și încă o clasă între acestea). Voi încerca mai departe să verific această teorie — dacă ea, pînă la sfîrșit, se va încheia într-o „teorie” — pe alte cazuri, pe sectorul reprezentat de drama **Năpasta** și de câteva nuvele.

Drama inaugurează „rătăcirea” lui Caragiale în lumea satului. Cu **O făclie de Paști** și **În vreme de război** s-ar spune că perseverează în rătăcire; numai că drama și nuvelele acestea sînt mai mult centrate pe epică, nu pe atmosferă, unde Caragiale însuși, spirit citadin, nu putea să nu-și simtă lăbiciunea. Nu este greu de descoperit, în **Năpasta**, nici personajul întîrziat (Ion apare în scena V; ultima apariție din piesă, în afară de personajul colectiv), nici cel absent: însuși Dumitru, bărbatul dinții al Ancăi. Centrul, în această rețea, nu foarte complicată, de personaje, este femeia: văduvă de pe urma lui Dumitru, măritată cu Dragomir, iubită de Gheorghe. Iar Ion, cum se vede, scapă din „rețea”. Iată de ce, discutînd importanța personajului întîrziat pentru intriga piesei, nu mi-a fost tocmai ușor să mă pronunț cu fermitate: mai întîi, dacă el nu s-ar fi nimerit în pădure, n-ar fi descoperit trupul mortului, nu i-ar fi furat din lucruri, ar fi rămas pînă la capăt pe dinafară; apoi, dacă, nu se știe cum scăpat din ocnă, n-ar fi nimerit (tot hazard!) la crîșma lui Gheorghe și nu s-ar fi sinucis într-un acces de furie, eroina greacă Anca nu și-ar fi desăvîrșit planul „năpastă pentru năpastă”, și iarăși importanța lui Ion pentru intrigă n-ar mai fi meritat discuțiile de față. Nu ne interesează însă atît aceste considerații, cît rolul personajului nevăzut; în final el pare să se piardă (Dragomir condamnat pentru uciderea lui Ion) de n-ar fi sentința Ancăi: „... pentru faptă răsplătită și năpastă pentru năpastă”. Rolul său este esențial, așadar, pentru intriga piesei. Dacă pe Anca o privim (și trebuie s-o privim astfel) în ipostaza justițiarului, nu scăpăm de întrebarea: ce are ea de pedepsit? Și ajungem la personajul nevăzut. Cît despre Ion (recuzită, să spunem, pentru o înscenare diabolică), am arătat de ce rolul său în intriga piesei mi se pare mai puțin important; cu el ori fără el, Anca își urmărea planul de răzbunare a morții soțului.

În **O făclie de Paști**, frapant din perspectiva articolului de față este **balastul**. Povestirea nu mi se pare reprezentativă pentru un scriitor despre care e un lucru știut în ce măsură prețuise și propovăduise concentrarea mesajului. S-ar putea vorbi iarăși despre structura acestui text, profund modernă (în

termenii formalismului rus Vorgeschichte, Nachgeschichte, apoi episoade care descriu o realitate paralelă, a vișului) dar mi-o teamă că ar fi prea lungă abaterea de la ceea ce urmărim. Cît despre tensiunea nuvelei, abia spre final („E noapte deplină...”) **O făclie de Paști** mă satisface din acest punct de vedere. Altminteri, dintr-o sumedenie de personaje nevăzute, există unul singur care dirijează, din culise, intriga: Gheorghe. Unul dintre cele două personaje principale ale nuvelei lui Caragiale! În rest, o povestire supraaglomerată, după părerea mea, cu personaje care — văzute sau nu — se pierd.

În **Păcat...** am fi putut avea două povestiri: una sentimentală, în genul care, se vede, nu convenea scriitorului, alta (eu o consider pe aceasta adevărată povestire) din momentul în care „seminaristul e acumă preot — preotul Niță din Dobreni — om așezat și foarte bine văzut de toată obștea”. Conștiința scriitorului, că tonul de romant sentimental ar suna fals în momentul în care și l-ar asuma cu bună-credință, a generat în mai multe rînduri discuții, aplicate și pe finalurile nuvelei **Două loturi** (pe finalul fals) dar, posibil, și pe nuvela aceasta unde episodul amoros se consumă la nivel de Vorgeschichte. Iar personajul central e atît de puțin conturat fizic, încît pășește spre clasa „nevăzută”. Dacă într-adevăr socotim începutul ca pe o istorie de culise (și nu trebuie să exagerăm prea mult pentru a-l socoti astfel, de vreme ce acolo nu există pasaje descriptive, ci mai degrabă provocări către cititor de a-și imagina atmosfera), atunci, în sfîrșit, femeia din camera albastră a îmbogățit acea clasă. Și **O făclie de Paști** ar fi putut înfățișa, de exemplu, conflictul în altă formulă, cu personajul nevăzut la vedere. De unde am tras concluzia că totul ar ține de un mod al supunerii, dar și de receptare — întrucît identificarea episodului amoros din **Păcat...** nu e decît o operațiune (era să scriu „îndrăzneală”) a receptorului. Iar în ce privește **Năpasta**, faptul că omorul lui Dumitru nu se petrece sub ochii noștri, deci că mobilul intrigii rămîne ascuns vederii noastre, găsesc că e un fel de grijă a scriitorului — clasic prin această — de a nu încerca cititorul / privitorul cu scene prea tari. În puține opere, din cite cunosc, omorurile s-au săvîrșit altundeva decît în culise — așa că aici personajul nevăzut nu e un fenomen care să producă surpriză.

Din punctul meu de vedere, schița **Ion** este de departe cea mai interesantă. O privesc de mai mult timp ca pe o potențială capodoperă eugenionescă prin dezvoltarea dramei de a rațională printre ființe iraționale. Pînă la intrarea în scenă a surorii lui Ion, ascultătorii de la hîn n-au fost confrunțați decît cu un punct de vedere; iar



schitei acesteia, fără spargerea armoniei — fără apariția personajului tardiv! — i-ar fi lipsit — cred că nu exagerez! — mare parte din virtuți. „Personajul” nevăzut este însuși măgarul școlit, solist al Carnavalului de Venetia cu variațiuni; referentul, de fapt, al întregii conversații care antrenează (amintind cumva tehnica **Boule de neige**) toate personajele. În afară de Ion și de personajul tardiv, care lansează admirabil o intrigă lincezindă (în sfîrșit mi-am adus aminte de marile comedii!) nu se mai vede decît masa depersonalizată a „raisonneurilor”, fără care însă e greu de spus ce merite ar rămîne acestei creații de atmosferă rurală (după părerea mea lucrul cel mai izbutit din tot sectorul prozei rurale a lui Caragiale).

Despre o altă schiță, poate cu o soartă mai fericită printre prozele lui Caragiale (dacă cercetările critice „fericesc” o operă literară), nu pot începe bruta discuția, fără a atrage atenția că nu întotdeauna, în culisele operelor de care m-am ocupat, avem de descoperit personaje — individuale ori colective. E mai greu de spus dacă în **Două loturi** există un asemenea personaj, sau dacă este un „ce” subtil camuflat, la care am ajunge poate doar după elucidarea unei enigme care, nici ea, nu pare să-i fi frămîntat pe exegeții lui Caragiale: de ce pierd totuși Lefter Popescu la loterie, cînd numerele cîștigătoare — așa cum „jucase” el, nu „viceversa” — ne-au fost puse

în față de trei ori? Abia lectura funcționarului de bancă prăbușește totul; de ce n-a pătruns pînă acum, nici în pasajul auctorial neutru de la început, nici la confruntarea listelor oficiale, nici în nota de gazetă, acel năucitor „viceversa”? Poate altcîndva voi discuta acest mister (fără să am nici pe departe convingerea că discuția atentă mă va aduce la o concluzie valabilă!). Am vrut aici doar să-mi exprim bănuiala că în dosul unei enigme (în ce moment se produce inversarea numerelor, sau dacă ea a existat de la început, cum explicăm trei lecturi eronate venite din părți diferite?) am putea descoperi acel „ce” declanșator al conflictului.

Dacă în cazul comediilor mari am fixat cu mai multă siguranță regula („sforile se trag din culise”) și ea era ușor de demonstrat, nuvelistica, pe lingă inconvenientul — de astă dată — de a fi un sector mai vast, este sau o altă treaptă în evoluția scriitorului, sau pur și simplu un gen literar în care se mizează pe altceva decît pe relevanța personajului nevăzut sau întîrziat. Am putut conduce demonstrația, atît de convingător cum s-a văzut, cu mai multe nuanțări decît în cazul pieselor și, mai ales, nu mai puteam depune mărturie, nici toate nuvelele lui Caragiale, nici oricare dintre ele. La capătul acestor noi considerații, titlul articolului ar trebui să primească un semn de întrebare.

Tudor Lavric

## MIC DICȚIONAR

**REGE.** Vine din rex — regis: simpla sonoritate a cuvîntului ne cufundă într-un timp istoric, ne cufundă în urmă cu secole și ne plasează — prin formulele obligatorii ce însoțesc personajul („Maiestatea Sa”, „Alteța Sa Regală”) — într-un aulic pe care l-am mai întîlnit doar în cărți. Regele, figură mitică, s-a legat pentru noi de lumea basmelor, unde miraculosul coabază pe pămînt, de lumea strălucirii palatului de la Versailles (și a tuturor urmașelor acestuia), de lumea Pelesului și a Cotrocenilor interbelici — la fel de îndepărtată, psihologic, pentru românii de astăzi, ca și Marele Secol.

În aceste condiții, discuția despre forma de guvernămînt din România mai are vreun rost? Mai poartă realitatea vreoa sarcină? Ridicatul cvasil-unanimit din umeri, cu dispreț, iritare sau milă, pare a sancționa o opinie comună.

Etimologia, aura numenală, conotațiile literare ale regalității s-ar părea că-l retează acesteia orice viitor. El i-ar aparține trecutul — de la perioada interbelică și de la **belle époque** la Evul Mediu și basmul fără vîrstă.

Cu cine intră Regele în concurență deloajală? Cu Președintele, desigur! Regele semnifică trecutul, pe cînd Președintele — viitorul, Extrem de simplu!

Sondînd însă timid subconștientul nostru colectiv, ajungem și la notiunea de Președinte: și atunci încep să ne treacă răcorile, Pentru că, dacă

Regele evocă trecutul îndepărtat și nebulos, Președintele trezește în mintea oricărui român normal un trecut pe cit de recent, pe atît de sinistru. Printr-un concurs specific de împrejurări, cuvîntul **Președinte** stîrnete astăzi în limba noastră mai multă oroare decît **El Señor Presidente** din republicile bananiere ale lui Asturias și chiar decît „președintel” de inspirație socialistă: nouă ne evocă pur și simplu un anumit rege, ni-l evocă pe Ubu Rex.

Las pe alții să decidă dacă un rege adevărat ar fi sau nu preferabil regelui Ubu: eu nu fac decît să observ că pot exista și altfel de președinți. Ne vin în minte figuri charismatice, dar atipice, precum președintele Kennedy sau președintele De Gaulle: nu de el este vorba, asemenea persoane se nasc prea rar. Majoritatea o formează președinții medi, oameni ce-si petrec mandatul între inaugurarea expozițiilor de crizanteme și încercările de redresare a unor economii, aflate pretutindeni și tot timpul (nu se știe de ce) în criză declarată. Din acest grup trebuie să alegem prototipul! Și, pentru că exemplul Franței ne obzedează endemic, în galeria deja impurătoare a președinților ei strălucite, pentru mine, figura astăzi steașă a lui Georges Pompidou.

Ajuns în fruntea Franței după generalul De Gaulle, handicapat la început de ilustru exemplu, acest brav profesor de literatură franceză, autor

al unei remarcabile **Antologii a poeziei franceze**, s-a trezit, în 1969, responsabil pentru soarta a milioane de oameni. A luat cele mai inteligente măsuri posibile în acel moment, a acceptat ideea creării noli Europe prin intrarea Angliei în Comunitate, a făcut ca prosperitatea economică a Franței să atingă ritmuri spectaculoase, a sprijinit libertatea pretutindeni în lume, i-a învins pe comunisti și pe socialiști în alegeri. Atîns de o boală incurabilă, și-a ascurt cu demnitate suferința, s-a comportat ca un om perfect normal, rămînînd la cîrmă pînă la sfîrșit. Iar cînd a simțit că moare, ultimul său gest — înaintea prăbușirii în întuneric — a fost acela de a semna, cu un DA tremurat, toate cererile de grațiere ale condamnatilor la moarte aflate pe biroul său. Există multe feluri de a-ți arăta noblețea profundă, dar foarte puține la fel de convingătoare ca acesta. Un gest regal încheia existența începută într-o modestă familie din Cantal, săracă regiune din centrul Franței.

Georges Pompidou, nenot de tîrîni, a fost președinte timp de cinci ani — cinci ani care se inscriu însă în tradiția perioadelor luminoase apărute pe pămîntul Franței în cadentă regulată, de la Charlemagne și Hugues Capet pînă astăzi.

Ce ar trebui să fie deci, în variantă ideală, Președintele? Un Rege benefic, fără indolajă.

Mihai Zamfir





# Filosofia relației interumane

**L**A ÎNCEPUT este „Relația”, scrie Martin Buber, parafrazând inițial verset al Evangheliei după Ioan. Pe această axiomă se clădește întreg edificiul „filosofiei întâlnirii” pe care gânditorul austriac (1878-1965) o expune în cele trei cărți ale sale: *Ich und Du* (1923), *Zwiesprache* (1932) și *Frage an den Einzelnen* (1936). În general este vorba de o meditație antropologică a cărei concluzie formulează necesitatea vieții (ca) dialog (Zwiesprache are subtitlul: „Traktat vom dialogischen Leben”), de un personalism al simpatiei interumane. Influențat de Kierkegaard, după opinia lui Gabriel Marcel, sau dimpotrivă adversar al acestuia, după părerea lui Gaston Pachelard, Martin Buber plasează esența omului în dialogul între semenii: „Geist ist nicht im Ich, sondern zwischen Ich und Du”. Scris în similitudină, *Ich und Du* se prezintă ca un adevărat catenă de reciprocități: nici un om din jurul meu nu trebuie să însemne pentru mine (nici eu pentru el) un obiect, ci un frate căruia am să-i spun (și el are să-mi spună mie) ceva.

*Ich und Du* se împarte în trei mari capitole, în care sunt examinate succesiv relația interpersonală la nivelul limbajului, relația dintre persoana umană și lumea inconjurătoare, și problema raportului uman cu Dumnezeu, numit *das ewige Du*.

Bazele limbajului nostru — susține filosoful — nu le formează cuvintele izolate, ci perechile de cuvinte, numite *cuvinte fundamentale* (*Grundwörter*): un astfel de cuplu este *Ich-Du*, un altul este *Ich-Es* (*Eu-Acela*), în care *Es* poate fi înlocuit cu *El* sau *Ea*. Omul, așadar, e dublu, pentru că perechea *Eu-Tu* este cu totul altceva decât perechea *Eu-Acela*. Înseamnă că limbajul se compune din raporturi: cuvintele nu exprimă un lucru care le-ar fi exterior, ci odată rostite instituie relația unei existențe. Nu există *Eu* în sine, ci doar *Eu* din cuplul verbal *Eu-Tu*. Când spun *Tu*, spun totodată cuplul verbal *Eu-Tu*, care e compoziție diferită de cuplul verbal *Eu-Acela*. Lucrurile întemeiază imperiul lui *Acela* (*das Reich des Es*). Dar imperiul lui *Tu* are alt fundament: când rostesc *Tu*, n-am nici un lucru ca obiect, ci mă ofer unei relații. Cunoașterea empirică nu înseamnă participare la lume: ea fundează doar cuplul *Ich-Es*; în timp ce cuplul fundamental *Ich-Du* fundează lumea Relației, care cuprinde trei sfere: relația cu natura, relația cu semenii, relația cu esențele spirituale.

Orice viață reală — proclamă filosoful — este întâlnire (*Begegnung*), dar aceasta nu se produce realmente decât la modul imediat, atunci când toate mijloacele au fost abolite. Un raport imediat face fără valoare orice raport mediat: nu conțenează că *mein Du* devine un *Es* pentru alt *Ich*; important este că el rămâne pentru mine un act esențial, un raport angajat între o prezență și un obiect (*zwischen Gegenwart und Gegenstand*). *Ich* fundează prezentul, *Es* — trecutul; căci *Es* se compune doar din obiecte, iar obiectele nu sunt decât ceea ce a fost (*Gewesenes*). „Esențele sunt trăite în prezent, obiectele în trecut”. Orice prezență imediată implică o acțiune reciprocă: a da și a

primi sunt contopite. În acest orizont relațional și de reciprocitate activă, Buber explică în felul următor rolul sentimentelor: „Sentimentele însoțesc faptul metafizic și metafizic al iubirii, dar ele nu sunt substanța lui; iar aceste sentimente accesorii pot fi de esență foarte diferită. Sentimentul lui *Lea* pentru omul posedat de demoni e altul decât sentimentul lui pentru însoțitorul multăbuit; dar iubirea e una. Sentimentele le «al»; iubirea e un fapt care «se produce». Sentimentele locuiesc în om, dar unul locuiește în iubirea sa. Nu e aici nici o metaforă, ci realitatea. Iubirea nu e un sentiment agitat de *Eu* și al cărui conținut sau obiect ar fi *Tu*; ea există între *Eu* și *Tu*” (p. 23). „În iubire un *Eu* devine răspunzător de un *Tu*”. De aici, a doua axiomă, a reciprocității — care în carie o precede pe cea dintâi —: „Beziehung ist Gegenseitigkeit. Tu al meu acționează în mine, așa cum eu acționez în el. Elevii noștri ne formează, operele noastre ne edifică (*bauen uns auf*)” (p. 23).

Optimism antropologic? O stare presentă vederea a lucrurilor este imediat amendată: destinația noastră implică o iremediabilitate melancolică, întrucât „în lumea noastră, orice *Tu* devine neapărat un *Acela*”, adică un lucru, un obiect. Dar și inversul e valabil: orice lucru poate să-l apară unui *Eu* ca un *Tu* al lui. Aici, talentul literar al lui Buber recurge la imagini sugestive a eternității și futurului: „Das *Es* ist die Puppe, das *Du* der Vater” (p. 23).

În *Anfang ist die Beziehung*: adevărul acestei afirmații este examinat filogenetic și ontogenetic analizându-se limbajul primitivilor și limbajul coșilor. Cuvintul fundamental *Eu-Tu* unifică, cuvintul fundamental *Eu-Acela* separă: această diferență la nivelul vieții intelectuale se naște dintr-o distincție la nivelul vieții naturale. Copilul manifestă — arată filosoful — un „instinct al relației comice” (*ein Trieb zur Affenbeziehung*) care-l face să transforme orice lucru în *Tu*. Căci „Relația se prezintă ca o categorie a ființei, ca o dispoziție spre receptivitate, ca o formă cuprinzătoare, ca o matrice suficientă: este un apriori al Relației. *Tu*-ul însoțit (*das eingeschlossene Du*)” (p. 36). Invers: odată cu maturitatea se manifestă tendința de a trece de la *Tu* la *Es*: *Der Mensch wird aus Du zum Ich*. Un astfel de om, care a devenit *Eu* prin rostirea cuvintului fundamental *Eu-Acela*, se plasează ca un simplu observator în fața lucrurilor, tratându-le ca simple obiecte și stăpânindu-le. În loc să accentueze dialogul cu ele ca un schimb viu de „fuziune reciprocă”, astfel, el pierde plenitudinea Relației, pierde prezența ca atare. Conștința de sine, simburile al egoismului, apare prin slăbirea treptată și apoi prin pierderea Relației, lăsat de ce lumea e dublă, în funcție de această dublă atitudine a omului. „Între timp și lumea prezenței — scrie aproape patetic filosoful — există reciprocitate de daruri: tu îi zici *Tu* și i te dai; ea îți zice *Tu* și ți se dăruie”. Nu se aude, oare, un Heidegger avânt la literă, în rânduri ca acestea: „Dacă omul întâlnește Ființa și Devenirea sub forma partenerului său, el nu întâlnește decât o singură esență do-odată: dar fiecare lucru, el îl întâlnește

## Sonete.

### Azi oceanu-ntăritat

Azi oceanu-ntăritat turbatu-i:  
Răcnind, înaltă bratele-i de spume  
Le spinzură de nori, să spargă lume  
Pînă furtuna-l reimpinge-n patu-l.

Ca un copil ce nici al spaimei nume  
N-a cunoscut vreodată-ncredințatu-i  
Că bolta cea albastră e palatu-i:  
Cu-asalt s-o ia el vrea — ca pe-o cetate.

Rănit de fulgere, el se-nfcolcoave  
Și c-o poveste îl adoarme-o boare  
Și-n vis — un cer în fundu-i se indoave.

Tot ce-a dorit în visul lui el are:  
Tărie, stele, luna cea bălăie...  
Domind murmură — murmurind tresare.

■ RĂMINE vrednic de observat, chiar dacă lucrul este, dintr-o perspectivă, accidental, că seria sonetelor eminesciene începe și sfârșește cu imaginea oceanului, străbătând ciclul de la Azi oceanu-ntăritat, urmată de Adinca

mare, pînă la Venetia, și trecind prin Coborirea apelor, tot un sonet acvatic, scris în miezul primului an bogat în sonete, 1876. Întîmplător sau nu, faptul rămîne semnificativ dacă ne gîndim ce loc însemnat ocupă lirica mării și a apelor în poezia și în universul poetic al lui Eminescu, pînă la Mai am un singur dor. Și dincolo, în anii grei ai rătăcirii, cînd, zdrobit, și spovedindu-se unui preot, se visa la marginea mării, ca locul mării păci cosmice de după aspra și zadarnică înversurare a pămîntului.

În forme încă juvenile, tiparul acesta din adine apare, în seria sonetelor, încă din primul. În Azi oceanu-ntăritat (în care oceanu — trebuie citit cu patru silabe) oceanul trăiește două stări distincte: întîi, răzvrătit și sălbatic, crezînd că cerul e sălașul lui imperial, vrea, agățîndu-se de nori, izbind, nepăsător de fulgere, în bolta lumii, să-l cucerească. Dar recade în albia sa, bîrît de fulgere și totodată alinat de o boare de vînt, adoarme și visează. Visează că are ce-a vrut, că cerul și ale cerului sînt ale sale și, dormind și visînd, murmură și tresare în somn, nemăfînd, văzută dinafară, fecit o calmă întîndere de ape și o potolită rumoare de valuri.

În esența sa: ceea ce există l se descoperă în Devenire, și ceea ce trece i se prezintă ca Ființă: îi este prezent doar unicul, dar unicul este identic cu lumea” (p. 41)?

Bineînțeles, Relația își are riscurile ei: „Nu se poate trăi în prezența exclusivă, ea ne-ar devora, dacă n-am depăși-o repede și depîn”. Existența se organizează numai în trecut. „Fără *Acela*, omul poate să trăiască. Dar cine trăiește numai cu *Acela*, nu este om” (p. 44).

ANALIZĂ specială ar merita partea a doua a cărții, unde Martin Buber tratează problematica artei și acțiunii, a cauzalității și libertății, a durerii și fericirii, a individului și socialului și destinului și fatalității. În cadrul acestui articol, mă voi rezuma să poposesc asupra părții a treia, care examinează raportul cu eternul *Tu* care este Dumnezeu.

Filosoful pornește de la asertiunea că *Tu*-ul înăscut se realizează în fiecare om, dar nu se desăvîrșește în nici unul: singura lui realizare plerăică se află în „Relația imediată cu acel *Tu* care prin esență nu poate deveni niciodată un *Acela*” (p. 31). Aparent pe urmele Contra-Reformei, în realitate conform cu Hassidismul, Buber susține că ceea ce trebuie să ne preocupe, în cadrul întâlnirii noastre cu Dumnezeu, este numai partea noastră de drum: „Nicht die Gnade, sondern der Wille” (p. 32). Omul trebuie să se îndrepte spre Dumnezeu, ca o „totalitate activă”: nu prin reoduirea lumii materiale, nu prin deoăsirea „experienței sensibile” (căci orice experiență, chiar și cea mai spirituală, nu are alt rezultat decât tot un *Acela*), nu prin întoarcerea la lume de idei și valori, care nu poate să devină nicicînd prezență. Înțelegerea nu poate fi definită decât ca un fapt original și simplu, dincolo de orice prescripții, exerciții, meditații. Dumne-

zeu are nevoie de noi, zice Buber la fel cu Rilke în *Das Stunden-Buch*. Înțelegerea se precizează doar prin excludere din cercul ei a tot ce nu e exod în afara lui *Acela*: abia atunci se petrece singurul act important — perfectă acceptare a prezenței. „În relația cu Dumnezeu, exclusivitatea absolută și inclusivitatea absolută se confundă” (p. 33). Dar, subliniază el, — a intra în „Relația pură” nu înseamnă a face abstracție de orice lucru, ci a vedea orice lucru în *Tu*; nu a renunța la lume, ci a reaseza lumea în adevăratul ei mediu. Martin Buber acceptă pe *das ganz Andere*, al lui Rudolf Otto, dar îl completează: Dumnezeu este în același timp un *ganz Selbe* a-tot-prezent: el îi recunoaște caracterul de *mysterium tremendum et fascinans*, care ne strîvește, dar îl acordă și „taina firescului evident” (*das Geheimnis des Selbstverständlichen*), acela care ne este mai aproape ca propriul eu. Recomandarea vine, totuși, nu ca precept etic, ci ca formulă evasi-psalmistică: „Sondind viața lucrurilor și natura relațiilor lor, vei ajunge la insolubil; contestînd viața lucrurilor și relativitatea lor, vei ajunge la neant; sancționînd lucrurile, îl vei înțîlni pe Dumnezeu cel viu” (p. 36).

Respingînd deopotrivă izolarea, mistica și magia, filosoful recunoaște importanta rugăciunii și a jertfei. „Realitatea cea mai profundă și mai puternică — scrie el — este aceea în care totul se rezolvă în acțiune, omul în totalitatea sa fără rezervă, și Dumnezeu care îmbrățișează totul, *Eu*-ul unificat, și *Tu*-ul nelimitat” (p. 114). Relația pură, relația care este prezență și act reciproc, se construiește în trei sfere — viața cu natura, viața cu oamenii, viața cu esențele spirituale — și poate duce, prin pierderea prezenței, la tot atîtea „surrogate”: lumea fizică, lumea psihică, lumea noetică. „Toate sferele își pierd atunci transparența, deci sensul lor; toate au devenit utilizabile și opace, și toate rămîn opace, chiar dacă le dăm nume de lumină — Cosmos, Eros, Logos. De fapt, nu există Cosmos pentru om, decât dacă universul îi este o locuință și un cămin sacru unde aduce jertfe; nu există Eros pentru el, decât dacă ființele îi devin imagini ale Eternului și dacă din viața comură se degajează o revelație; și nu există Logos pentru el, decât dacă el se adresează direct misterului prin intermediul efortului spiritual și al servirii spiritului” (p. 121).

Teologia lui Martin Buber urmează, în mare, liniile directoare ale Hassidismului, mișcare înnoitoare a spiritualității iudaice, pornită în sec. XVII-lea în Rusia și Polonia: nevoia universală a „proximității” Domnului, conferirea de semnificație sacramentală oricărei acțiuni cotidiene, atingerea numinosului prin orice lucru frumos care conține o „scînteie” divină, practica iubirii și a bucuriei vieții, refuzul ascetismului și al mortificării, respingerea lui *Eu* — pronume personal utilizat numai de Dumnezeu, centralismul sufletului uman în drama cosmică: „Domnul este umbra ta” (*Baal Shem*) etc., etc. Buber este, de altfel, autorul unui masiv volum de povestiri hassidice (*Die Erzählungen der Chassidim*, 1949), născut lauda la Patericul creștin ortodox.

Am recurs la multe (dar nu destule) citate, pentru a oferi expresia directă a unui text de o mare luciditate și ardentă, de o cumpănire și un avînt aparte, de o profunzime care se citește în transparență. Karl Heim, un exeget al său, nu se sfiște să afirme: „genial de simplă descoperire a lui Buber, a deosebirii fundamentale între raportul *Ich-Es*, de o parte, și raportul *Ich-Du*, de alta, constituie în fapt o cotitură copernicană a gândirii”.

Ștefan Aug. Doinaș





# Farmecul discret al burgheziei

**D**ACĂ nu s-ar fi expatriat în urmă cu treizeci și ceva de ani, Petru Dumitriu ar fi fost un concurent incomod — dacă nu de-a dreptul de neîntrecut — pentru toți prozatorii români contemporani. Talențului literar cu totul ieșit din comun, curiozitatea febrilă, de intelectual al secolului douăzeci, față de spectacolul existenței omenești, ca și o productivitate prodigioasă, nu liniară, ca aceea a lui Mihail Sadoveanu, ci arborescentă, în genul celei balzacienne, reprezentau atuuri care ar fi provocat mari perturbări în ierarhia valorilor literare din România postbelică. Pe de altă parte, însă, trebuie să fim realiști și să ne imaginăm că, rămas în țară, înzestratul scriitor ar fi făcut numeroase concesii partidului comunist, care voia să transforme (și) literatura într-un mijloc de propagandă. Petru Dumitriu și nu altcineva a publicat în 1951 romanul *Drum fără pulbere* — apologie înfinit vinovată a metodelor comuniste de reeducare (pină la exterminare!) a adversarilor politici în lagărele de muncă forțată de genul celui de la „canal” — pentru a dobîndi în felul acesta dreptul (privilegiul) de a publica mai târziu, în 1956, un roman-roman, de aproape două mii de pagini, *Cronică de familie*, adevărat monument al literaturii române. Semnificativ este faptul că pină și în acest roman, spre sfîrșitul său, acolo unde saga unei familii vechi de sute de ani ajunge la contemporaneitate, se face simțită influența esteticii oficiale. Dăruit de zei cu fantezie inepulzabilă, cu perspicacitate, cu spirit de observație, cu o stranie experiență de om bătrîn la o vîrstă tină, cu o spectaculoasă ușurință de exprimare, cu putere de seducție, Petru Dumitriu nu a primit în dar și aceea rezistență morală, aceea vocație de ascet care să-l apere de presiunile exercitate asupra scriitorilor într-un regim comunist.

În aceste condiții, o spunem cu o strîngere de inimă, este poate mai bine că a plecat din România. Nu ne-ar fi plăcut deloc să-l vedem, cu statura sa de urias, stînd aplecat în fața lui Ceaușescu...

Nu este locul, aici, să trecem în revistă cărțile publicate de Petru Dumitriu în străinătate (o vom face, poate, cu alt prilej). Cert este însă, în orice caz, că el s-a realizat ca scriitor și că din plecarea lui a avut de pierdut pină la urmă, ca în atîtea alte cazuri, literatura română. O mică și neașteptată compensație ne este oferită de publicarea recentă, la Editura Dacia, a unui roman nu necunoscut, dar uitat, *Proprietatea și posesiunea*, din care au apărut șaiszeci de pagini în *Viața Românească* nr. 2 din 1980 și despre care apoi nu s-a mai vorbit niciodată, ca și cum autorul lui ar fi dispărut în neant cu operă cu tot. Manuscrisul acestui roman a fost păstrat cu devotament și cu mult curaj — pentru că intra în raza de interes a Securității — de Geo Șerban. Da-

Petru Dumitriu, *Proprietatea și posesiunea* (Partea I din Memoriile lui Erasmus Ionescu). Editie îngrijită și prefată de Geo Șerban, Cluj, Editura Dacia, 1991.

torită lui Geo Șerban avem acum prilejul de a ne întîlni — ca și cum ne-am întoarce în timp — cu un Petru Dumitriu aflat în plină tinerețe, într-un moment de plenitudine a talentului său.

Romanul *Proprietatea și posesiunea* urma să facă parte, după cum se știe, dintr-un ciclu de romane, *Biografii contemporane*, poate chiar mai ample decît *Cronică de familie*, rămas însă pentru totdeauna în faza de proiect (de altfel, chiar romanul *Proprietatea și posesiunea*, deși are autonomie estetică, este neterminat). Redactat la persoana întîii și atribuit unui narator neprofesionist, Erasmus Ionescu, descendentul unei familii mixte din punct de vedere social (un magistrat de provincie, Ieremia Ionescu, căsătorit cu o fată dintr-o familie bună, Cornelia Clohodaru), textul se caracterizează prin libertăți de ordin estetic și... moral care fac lectura captivantă. Conștient de capacitatea și de tendința sa de a se situa „dincolo de bine și rău”, autorul a recurs la acest artificiu — de altfel, folosit de mulți alți scriitori înaintea lui — pentru a se elibera de orice fel de obligații față de cititori. Erasmus are trei frați, Filip, o fire artistică și perversă, Sebastian, inclinat să-și judece cu spirit critic familia și în cele din urmă să o disprețuiască, Cristian, „tînăr și la trupu curat”, și o soră, Valentina, al cărei destin ar fi urmat să fie înfățișat în capitolele nescrise ale romanului. Familia Ionescu locuiește într-un oraș de provincie, N., iar vacanțele și le petrece la via de la B., undeva, pe malul Dunării. Cornelia, fostă Clohodaru, manifestă un dispreț aristocratic față de propriul ei soț, pe care îl găsește prea burghez (ceea ce înseamnă, în viziunea ei, prozaic și stupid). Cu extraordinarul său talent de portretist, Petru Dumitriu ne face să îl „vedem” pe capul de familie ajuns — spre satisfacția lui calmă, neexprimată — președinte al tribunalului din localitate: „Tată era un om scurt, pătrat, congestionat, flegmatic; greu de spus dacă era senin sau bleag; sau de o seninătate bleagă și dură. Era copil de țărani, de primar al satului, învășe dreptul, devenise judecătoras obscur; apoi se ridicase fiindcă tăcea, încapăținat și solemn. Ședea la prînz în capul mesei și minca mult. În spatele lui era un bufet mare, negru cu geamuri de cristal șlefuit și crestat. Asta era fondul pe care-l văd și acum pe domnul președinte, roșu, cu ochii închiși de plăcere, rozind un picior de pul.”

**I**N ACEASTĂ familie burgheză, în care doar mama mai păstrează vagi și ineficiente nostalgii aristocratice, familie izolată — din egoism, din dorința de confort — de restul lumii, există o senzualitate difuză, vicioasă și uneori de-a dreptul morbidă. În visurile lor erotice, specifice pubertății, băieții o au ca parteneră ideală, intangibilă în viața de zi cu zi, pe mama lor, iar ea, ascultîndu-le confesiunile pe această temă, nu îi dezaproabă, arătîndu-și însă preferința pentru cel mai mic — și cel mai frumos — dintre ei, Cristian. Cristian și mama lui se iubesc echivoc, cu o dragoste nebunească, de a cărei coloratu-

ră sexuală nu sînt conștienți. (Freud ar avea ce să analizeze citind romanul lui Petru Dumitriu).

Războiul — este vorba de al doilea război mondial — tulbură cursul lipsit de mari surprize al vieții familiei Ionescu și face să iasă la iveală impulsurile obscure din sufletul membrilor ei. Sebastian se răzvrătește împotriva familiei și pleacă voluntar pe front, de unde revine de cîteva ori, tot mai înstrăinat, pentru ca în cele din urmă să dispară (mort sau luat prizonier). Filip, după cîteva episoade amoroase scandaloase (dă iama prin... cio-bănițele din împrejurimile vlei de la B.), pleacă la Paris să studieze pictura și devine un artist de avangardă, supertalentat și excentric, practicant al tuturor perversiunilor sexuale, inclusiv al homosexualismului. Erasmus, naratorul întîmplărilor, și Cristian pleacă la studii în Germania, în orașul universitar Altfurt, descris de autor cu lux de amănunte, din dorința de a crea atmosferă, dar și dintr-un fel de beție a excesului de informații enciclopedico-turistice. La Altfurt, Cristian se îndrăgostește — cu o intensitate paroxistică, așa cum fusese învățat de mic, de mama lui — de fiica profesorului german dr. Faber, Elisabeth-Charlotte.

Povestea dragostei dintre frumosul român și frumoasa remtoaică constituie un fel de miez incandescent al romanului și reprezintă o mare reușită a lui Petru Dumitriu. Este o iubire pură și totală, ca la început de lume. Cristian și Elisabeth-Charlotte sînt Adam și Eva care iau cunoștință sub ochii noștri de propria lor identitate sexuală. Ei învață împreună, cu stîngăci indoluoasă, să se sărute, să se îmbrățișeze, să-și adore reciproc trupurile și să se oprească de fiecare dată, cu un efort de voință supraomnesc, exact înaintea actului sexual.

Acest love-story este cu atît mai expresiv din punct de vedere artistic, cu cît este povestit din perspectiva unui martor — Erasmus — chinuit de o gelozie cumplită, care n-ar ezita să-l și omoare pe fratele său. Toate etapele iubirii înflăcărâte trăite de Cristian au o perfectă justificare psihologică, nu devin niciodată — ca la alți scriitori — simplă retorică sentimentală. Petru Dumitriu dovedește, încă o dată, o putere de a înțelege suferința omenească cu totul neobișnuită, un fel de sagacitate căreia i-am sunat diabolică, dacă nu ar fi dublată de o înțelegere tandră față de personaje și chiar de un simț al măreției. Iată un fragment din mărturisirea făcută de Cristian lui Erasmus, Cristian neștiind că fratele său îl ascultă cu ură: „Voiam să mor: să pier, să mă topec, cu ea aplecată deasupra mea, și sărîndu-mă pe gură și cu părul care-i cădea pe fața mea; să văd prin părul ei cerul albastru și norii albi pe sub care alunecă lumea întreagă cu noi, și simțîndu-i pe obrazul meu răsuflarea curată, bine mirositoare și fierbîntă, să-mi pierd cunoștința pentru totdeauna.”

Momentul în care Cristian mărturisește că ar fi vrut să moară, amei de fericire, anunță, de fapt, dezastrul care urmează. Părinții iubitei sale pier într-un bombardament. Deși încă un adolescent, Cristian



se căsătorește cu Elisabeth-Charlotte și o aduce în România, dar mama lui o atează ca pe o rivală și, folosindu-și tenacitatea și violența de femeie experimentată, distruge fără milă dragostea dintre cei doi. Îi distruge, de fapt, și pe cei doi și se distruge și pe ea însăși.

**TOATĂ** această dramă puternică, pe care doar am schițat-o și care povestită de Petru Dumitriu se încarcă de un fluid misterios al vieții și răscolește sufletul cititorilor, are de pierdut din cauza unor concesii (alte concesii!) făcute ideologiei comuniste. Pentru a face pe plac primitivilor judecători ai creației literare din epocă, scriitorul dă mereu de înțeles că incriminează stilul de viață burghez, că numai într-o familie burgheză ar fi putut să apară asemenea pasiuni aberante, că involuția personajelor se explică prin decadența civilizației burgheze etc. (De altfel, însuși avangardismul artistic profesat de Filio este prezentat ca decadentism!). Petru Dumitriu nu uită nici să insereze în roman un elogiu al marxismului: „Nu auzisem încă (și încă vreau cîteva ani n-aveam să aud) despre conceptul de praxis al materialistilor marxisti; dar bietul Baumeister, hrănit din duhul științelor exacte și indocinat fizico-matematic, m-a pregătît admirabil pentru înțelegerea acestei descoperiri care rezolvă antinomia subiect-obiect și depășește astfel prăpastia pe care Kant și nici un alt urmas al său n-a putut s-o astupe.” Bineînțeles că în epocă acest tribut plătit dogmatismului celor aflați la conducerea țării ar fi fost considerat insuficient, iar romanul ar fi părut non-conformist. Astăzi, însă, facem alergie la orice semn de supunere față de ideologia comunistă.

Cu toată strădania de a dezavua stilul de viață burghez, strădanie mai mult simulată decît reală, scriitorul îi consacră farmecul. Este un farmec discret — cu adevărat discret, nu ca în celebrul film al lui Buñuel — și constă într-o rafinată voluptate a pierzaniei, într-o domesticitate ritualică din care nu lipsește ca ingredient — adăugat în doze infinitezimale — sentimentul zădărnicii oricărei acțiuni omenești.

Alex. Ștefănescu

## PREPELEAC

# Pariziene

**G**RANDOAREA napoleoneană a înfipt în inima Parisului un spin de granit, Obeliscul, ale cărui hieroglife nimeni nu le mai înțelege. Probabil, peste cinci-sase milenii, textele iluministilor vor părea tot atît de ciudate și de greu de deslușit... Rafinamentul francez, cu produsele lui de cosmetică inimitabile, cultul femeii slujit de atîtea case de modă celebre, adorația ciînilor și pisicilor pavînd asfaltul metropolei cu excremente... „Apprenez-lui le caniveau!”...seamănă, începe să semene cu rafinamentul civilizatiei egiptene. Decadență turburătoare, (Barbari își ascut săbiile...) E o melancolie atît de nobilă și de sumbră totuși pe aceste bulevarde de piatră croite de marele Haussman! Nicăieri și niciodată nu se va mai construi cu atîta rigoare. Arhitectul chinez care a plasat în anii trecuți Piramida lui modernă aeriană în perimetrul palatului Luvru (care, deodată, păru lugubru) a înțeles cel mai bine destinul egiptean al Parisului, — plusînd întîia Corsicanului cu Obeliscul furat și sădit în Piața Concordiei.

Nu Turnul Eiffel este simbolul adevărat al capitalei franceze. S-a scris, s-a tot scris despre asta, dar e o eroare. Prea mult fier! Nu merge cu vinul, cu șampania, cu bucatele alese, cu ironia și umorul și cu tot ce se ia la lăgare... În nici o limbă, această expresie, tipică, nu sună cum sună în franțuzește, — fiind sau excesivă,

sau vulgară. Bătrînul Turn Eiffel, atît de demodat, fața Expoziției universale de la 1900... Se spune că el făcea „o cură de slăbire”. Structura lui greoaie de oțel trebuia curățată de prîsosuri, pentru ca să reziste și în secolul următor. Cineva a avut ideea să se modeleze din bucățile de fier roase de timp un fel de suveniruri, spre a fi vindute turiștilor. Parizienii au ris. Idee americană! Cînd s-a făcut însă socoteala cit s-ar putea scoate pe sutele de tone de fier vechi, tăiate în bucățele, artistic lucrate, propunerea deveni interesantă.

Monumentul răpit de împărat nu va intra niciodată în revizie. Eternitatea nu are nevoie de nici o reparație. Ea ca și vorbele lui Napoleon rostite în Egipt: Soldați, din virful acestor piramide vă privesc patruzeci de secole de grandoare umană!

...Apoi, Metroul. Se zice că metroul parizian este cel mai bine gîndit și că el ar fi un labirint ieșit direct din spiritu geometric al lui Descartes. Volu me întregi s-ar putea scrie despre viața lui subterană. Dacă Victor Hugo regretă Dincolo ceva, el regretă că Mirzababili săi nu aveau un astfel de mijloc de transport, rapid, colorat, subversiv... Hugo s-ar fi amestecat, între Bastilia și Etoile, printre ființele livide, nebatute niciodată de soare, trăind în tunel, mincînd, dormînd și mai ales bind aici, discutînd între ei cu voci răgușite și chipuri puhave, in-

forme, de larve... Lui, apărătorului acestor dezmosteniri, i-ar fi venit cel dintîi ideea de a formula fraza politicoasă prin care impiegtati metrului de astăzi îi invită pe vagabonzi să evacueze subteranele, după miezul nopții:

Messieurs les clochards sont priés de bien vouloir faire surface... Domnii cloșarzi sînt rugați să aibă amabilitatea de a ieși la suprafață...

TREI luni de închisoare, dacă al lovî un cîine și stăpînul depune reclamație. Șase luni închisoare dacă animalul a schelălăit, semn că l-a durut. Dacă l-ai omorît, — un an! Ce vorbești, domnule, un an de închisoare pentru un cîine? Un an încheiat, și dacă reclamantul are un avocat în stare să demonstreze că acuzatul e un sadic periculos... Cît îi dă?... Poate și trei! Și pisicile?... Cît lei dacă dai într-o pisică?... În primul rînd că e mai greu să dai într-o pisică... Și-apoi frantuzii adoră infidelitatea.

LUVRU, secția egipteană. Raherka și Merseanks, un fel de Adam și Eva, statui mici de cațcar, 2500 înainte de Cristos. Zeul Bes, un Baccus, dar și mai grotesc, mai bătrîn decît Crist. Hepuseneb, primul profet al lui Ammon, seful lucrărilor reginei Hotkespsont, 1500 î.Cr. Un bloc de granit scris mărunt-mărunt, o informatică laborioasă. Omul este Comunicare, Informație, dimensiuni de bază ale existenței. Ca astăzi.

Grupul celor patru babuini care adoră soarele dar care par că urmăresc cu sufletul la gură o partidă de fotbal.

Sarcofagul de granit roz al lui Ramses al treilea pe care scrie: Moartea este voiajul nocturn al soarelui.

Înteleptul Imhotep, patronul scribilor, pe al cărui papirus desfăcut pe genunchi scrie: Apa din vasul oricăru scrib să fie băută în onoarea lui Imhotep, președintele uniunii de scribi. Chapenupet, fiica regelui Piantkhi. Un fel de madonă cu pruncul în brate, spart. I-au rămas numai picioarele și mina mică strîngînd încheietura mîinii materne cu un gest poruncitor, în timp pe mama, ascultînd, își apăsă sinul sting cu putere spre a face să tisnească laptele hrînit...

Zeita Hathor, cu cap de soim, al cărei potențial divin se reînnoiește zi de zi cu prima rază de soare, 2700 în Cr.

SĂ nu mă lăsați drept mort numai fiindcă ziarele vor fi anunțat că nu mai sînt printre vii. Voi fi și mai drăguț, și mai umil decît sînt în prezent... conțez pe tine, cititorule... pe tine, cititoare... Nu mă lăsați singur eu morții ca un soldat pe front care nu primește scrisori. Alege-mă pe mine, a-nume, dintre toți, neliniștea ca și dorința mea vor fi atît de mari... Vorbește-mi, te rog, conțez pe tine!...

Cînd mă veți vedea (în chip de fantomă) o, nu, să știți, nu voi fi eu. (Henri Michaux)

Constantin Toiu



# Pentru reconsiderarea comunicării

**V**OLUMUL de eseuri al lui Henri Wald, *Tensiunea gândirii*, apărut anul acesta la Editura Cartea Românească, este, mai întâi de toate, o pledoarie pentru reconsiderarea limbajului ca motor principal al gândirii. Autorul pleacă de la ipoteza exprimată și de lingviști că gândirea se actualizează prin vorbire, grație caracterului discursiv al acesteia din urmă. Cel mai cunoscut enunț în acest sens îl constituie principiul lui Saussure privitor la înecăritatea semnului lingvistic (desfășurarea lui în timp). Distingând între vorbire și rostire, Henri Wald consideră că „vorbirea nerostită prin care gândim este mai rapidă decât rostirea deoarece este stenofonică, fiind precumpănitor predicativă: compusă mai mult din predicale, deoarece subiectele sunt evident cunoscute de gânditori.” Vorbind, în continuare, despre „spiritul limbii”, eseistul se oprește asupra capacității unei limbi de a refuza anumite construcții lexicale, gramaticale, sintactice sau semantice care contravin structurii ei. Barbarismele, enunțurile „cătute” pe care limba nu le acceptă, sint cuvintele sau expresiile care, deși sunt utilizate, „n-au fost găsite încă”. Inadecvarea unor termeni folosiți în enunțuri necorespunzătoare sfidează de asemenea spiritul limbii. Asupra acestui fenomen atrage atenția în continuare Henri Wald: „E penibilă prețiozitatea cu care sint folosite neologisme savante atunci când nu e vorba de idei generale, ci de fenomene, lucruri, evenimente particulare: „preparate culinare” în loc de „mîncăruri”, „panificație” în loc de „pîine”.

Trecind în revistă atitudinile filosofice care pun limbajul și rațiunea sub semnul întrebării, Henri Wald polemizează cu ele, situându-se pe poziția unui raționalist lucid, îngrijorat de traiectoriile actuale ale culturii și civilizației. Schimbarea de paradigmă petrecută în civilizația contemporană — glisarea de la cultura scrisă la cultura imaginii — pare a fi cauza contestării tot mai asidue a gândirii raționale. O cultură audio-vizuală care excita sensibilitatea, trăirea afectivă în paginile gândirii logice favorizează intuiționismul și iraționalismul. Henri Wald crede că la originea crizei moderne stă

Henri Wald, *Tensiunea gândirii*, Editura Cartea Românească 1991

precaritatea comunicării. Mijloacele moderne de comunicare în masă sînt responsabile pentru criza morală prin care trece cultura contemporană. Printre consecințele proliferării mass-mediei se numără și „pasivizarea” receptorului, excluderea acestuia de la comunicare prin dirijarea ireversibilă a informației de la sursă la destinatar. Mass-media instituie astfel un monolog autoritar permanent, „mesajul coborînd unilateral spre receptor”. În teatrul modern, aceeași tendință a monologului absolut a dus la suprimarea limbajului. Antonin Artaud, Peter Brook sau Andrei Serban nu mai resimt vorbirea ca esența în comunicarea teatrală. Respingerea limbajului este o atitudine de revoltă generată de criza contemporană a comunicării. De fapt, afirmă Henri Wald, un Beckett sau un Ionescu demontează nu limbajul, ci „selecția” lui. Autorii teatrului absurdului nu proclamă lipsa sensului existenței, ci o deplină. Revolta împotriva limbajului și a comunicării înseamnă reabilitarea acestora.

Criza societății contemporane constă de asemenea în uniformizarea indivizilor. În esența intuiției împotriva preexistenței, Henri Wald se oprește asupra conceptului de masă definit ca „modalitatea contemporană a întoarcerii la nediferențierea inițială dintre individualitate și comunitate, dintre simțire și gândire, dintre scop și mijloc, dintre inferior și superior și chiar dintre bărbat și femeie. Această masă, în felul ei, se opune în felul ei, se împotriveste la felul ei, la degradare, astfel, egalitatea prin la indistincție”. Masa este tot un „produs al civilizației audio-vizuale din secolul 20”. În evoluția societății se produce datorită individualităților, personalităților ei și au datorită masei, care, totuși, nu poate avea atitudini, ci doar reacții. „Răscălele n-au fost săvîrșite de către mulțime, ci de către mulțimi de către personalități care au înțeles noua direcție a istoriei”. Neglijarea individului și dizolvarea lui în anonimatul masei generează criza morală a societății contemporane care, la rîndul ei, este responsabilă de recrudescența iraționalismului și a existențialismului. Henri Wald privește cu circumspecție succesul unor gânditori ca Nietzsche, Heidegger, Kierkegaard, Cioran. Polemizînd cu ultimul, afirmă: „Fascismul nu sînt altceva decît regimuri politice în care milioane de suflete fără destulă minte sînt

manipulate de o minte fără destul suflet. Fascismul este organizarea rațională a urii, a cosmarului și a interjecțiilor”. Și mai departe: „Tot atît de primejdioase sînt și tentativele mistice ale secolului nostru de a anula distanța critică dintre individualitate și societate prin mituri laice ca rasa și masa”.

Dintre filosofi autohtoni, Henri Wald înclină spre Mircea Florian și D.D. Roșca. Eseul *Asumarea dualității* este un omagiu adus gândirii lui Mircea Florian. În cartea acestuia, *Recesivitatea ca structură a lumii*, Henri Wald găsește o soluție pentru depășirea crizei individului în „asumarea dualității” ca o cutăzără morală: „a fi om înseamnă să trăiești în tensiunea neconținută a valorilor contrarii, dar, mai ales, să renunți la speranțe într-un Urm transcendent și salvator”. Pe o poziție asemănătoare, împotriva monismului, fie el materialist sau idealist, se situează și D.D. Roșca. Mai departe, Henri Wald transportă principiul dualității pe teren estetic: „Înlăturarea din artă a rațiunii fie a emoției, este, la început, o iluzie, iar mai tîrziu o impostură”. O altă idee pe care eseistul o desprinde din gândirea lui D.D. Roșca este aceea că numai prin sporirea continuă a creației sale, omul se poate opune creșterii entropiei.

Henri Wald consacră mult spațiu discutării funcției dezalienante a artei în civilizația contemporană. „Artă — scrie eseistul — este menită tocmai să restabilească echilibrul mereu stricat dintre logic și afectiv, dintre cunoaștere și atitudine, ca urmare a neconținutei banalizării”. Artă cea mai potrivită pentru a împlini acest deziderat este teatrul. Spre deosebire de cinematograful care, ca artă a audio-vizualului, nu are posibilitatea de a implica spectatorul în procesul artistic, teatrul este prețuit ca artă a dialogului. Prin teatru, care reprezintă „constința critică a unei epoci”, artistul poate restabili relația de comunicare. Conversația, dialogul, sint procedurile esențiale în abolirea crizei individului. Principalul instrument al democrației este dialogul. Cu suspendarea lui începe tirania: „Tiraniile s-au sprijinit pe impersonalitatea scrierii și s-au temut de subversivitatea dialogului”. De aceea eseistul consideră necesară recuperarea limbajului, a rostirii în teatru.

Limbajul este salutat ca principalul mijloc de elaborare a ideilor. Sistemele

## Henri Wald TENSIUNEA GÎNDIRII

de gîndire ale popoarelor depind în mare măsură de gramaticile limbilor respective: „Idealismul filosofiei germane este mult mai îndatorat decît se crede ușurinei cu care limba germană substantivizează verbele dînd, astfel, o independentă mitică diverselor universale, împotriva faptului că universalul nu preexistă individualului, ci se va constitui în și prin el”.

O serie de eseuri din *Tensiunea gândirii* discută probleme estetice. Foarte apropiat de gîndirea estetică a lui Tudor Vianu, Henri Wald pledează pentru o artă de idei, pentru ceea ce numește „raționalitatea artei”, fără să negligeze însă autonomia și aprăcitatea ei.

Filosofia este prețuită de eseist mai presus de religie, pentru rolul ei social: „Adversitatea față de erorile și limitele epocii în care au trăit a fost principala sursă a originalității marilor filosofi”.

Ultimul capitol al cărții este consacrat limbii de lemn, considerată „unul din cele mai eficiente mijloace de masificare prin uniformizarea ideilor”. Instrument al totalitarismului, „o limbă de lemn nu mai exprimă nici cunoașterea și nici atitudinea personală a vorbitorilor ei, ci îndemnul și, mai ales, poruncile Stăpînului. Ea este făurită nu ca mijloc de comunicare între oameni, ci ca mijloc de adunare în jurul Stăpînului”. În mod paradoxal, limba de lemn nu poate constitui un dialog. Impersonală, ritualizată, limba de lemn nu oferă informații, ci formează subiecților ei reflexe condiționate pentru a le anihila capacitățile de gîndire, de invenție sau de creație, pentru a-i transforma într-o masă ușor de manipulat.

Henri Wald este un voltairian. Crede în utopie, dar nu și în reușita atingerii ei prin forțarea mersului istoriei: „Scopurile trebuie să fie pe măsura mijloacelor. Scopul nu poate să scuze mijloacele; mai degrabă mijloacele pot să compromită un scop”. Precum înteleptul turc din *Candide*, care ne îndemna să ne lucrăm grădina, Henri Wald își sfătuiește cititorul: „Cînd nu poți să faci ce vrei, trebuie să faci ce poți”.

Fevronia Novac

## PAUL GRIGORE ANLUMINURĂ



**N**ĂSCUT în 1952, într-un sat situat pe granița de nord a țării, în aspră zonă a Oașului, brașoveanul (prin adopție) Paul Grigore a purtat de-a lungul întregii sale vieți povara infirmității care l-a marcat destul de timp. În comunitățile rurale izolate, cu tradiții ce coboară spre adînci rădăcini patriarhale, copilul e, de mic, un potențial instrument de lucru. Aici, eticul trece prin economic, și totul se judecă prin prisma unei eficiențe empirice, care acționează imperios, inflexibil, eliminînd din mers rebuturile. În acest climat de austeritate concentrată, dură, unde se trăiește în general puțin și fizionomiile indică întotdeauna o vîrstă cu cel puțin zece ani mai matură decît cea pe care o are persoana în realitate, un copil infirm nu are decît alternativa plecării, a desprinderii voite din acest spațiu. Tolerat, dar nu iubit, acceptat formal, dar nu recunoscut ca membru cu drepturi egale al comunității, el ia cu sine morala aspră a rezistenței îndîrjite, imperativul generos al solidarității și un anumit sens auster al existenței, care-l

Paul Grigore, *Anluminură*, București, Editura Litera, 1991.

## CARTEA DE POEZIE

## Paul

face să meargă direct la țintă, chiar în cazul în care condițiile sînt potrivnice.

Paul Grigore a corespus tuturor acestor parametri. Doi ochi infirmi, intrat prematur într-un ireversibil proces de degenerescență, l-au izolat de comunitatea în care se născuse. Îmi povestea că memorase în detaliu toate poteciile din satul său natal, pentru a se putea face util și pentru a-și masca — atît cît se putea — infirmitatea. Îndrăgii, ancorase de la început într-o viață dublă, în care vocația comunitară — transformată ulterior într-o impresionantă disponibilitate pentru dăruire și prietenie — se întilnea cu o singurătate, cea a cărții, prin nimic înțeleasă de familie. Stigmatizat, repudiat de un frate care văzuse în comportamentul atipic al primului născut breșă pe care o putea lărgi pentru a dobindi întreaga moștenire, Paul a luat în cele din urmă drumul bejeniei. Trece prin Cluj, unde își începe studiile universitare, și debutează accidental în Echinox, fără să fi aparținut vreodată cu adevărat grupării, se mută cu facultatea la Craiova — atras și de mirajul unei căsătorii din păcate efemere —, pentru a se stabili ulterior la Brașov, ca renumit profesor de română și exemplar comiliton al literatilor din municipiu. Moare, în împrejurări încă neelucidate, după un straniu accident nocturn de tramvai, petrecut în iunie '89. Om — tocmai datorită infirmității — al traseelor previzibile și al comportamentului calculabil, structurat pe repetiții, este împins în lumea umbrelor printr-o înălțuire de evenimente atipice. Documentele legate de moartea sa sînt, azi, inaccesibile.

Datorită aceleiași degenerescențe oculare, Paul (cum îl numeau toți prietenii) n-a fost un om al ritmurilor extensive, ci un interiorizat ce se consuma în arderi scurte, mistuind deodată întreaga incandescență acumulată. Citea încordat, cu lupa, subliniind atent fiecare cuvînt, pentru a nu pierde șirul și pentru a nu încurca rîndurile; scria de asemenea scurt, concentrat, uneori prolix, îngrămădind sensuri pe suprafețe din ce în ce mai reduse, în fraze parcimonioase, poliedrice, ce se refuzau oricăror divagații sau abandonuri de intensitate. Trăia o viață a cuvîntului, nu a frazei, a restricțiilor, nu a libertăților; descopere pe Noica, etimologismul iradiant, heideggerian al filosofului, și se închisesse în acest univers cu fervoarea con-

centrată cu care odinioară se aplecase asupra Cărții Sfinte. Îl evoca pe Borges, ca pe un precursor în ale întinericului, dar și ca pe un model exemplar, ca semn palpabil că crîmbirea nu înseamnă neapărat sfîrșitul aventurii, și căuta, ca și Borges, o însoțitoare pentru zilele cînd lumina va înceta, pentru el, să mai existe.

După o scurtă colaborare la un *Dictionar de personaje literare*, editat sub Timpa în redactarea lui Ion Itu (1987), Paul va structura două volume, unul de versuri și altul de eseuri literare, cel dintîi dintre acestea urmînd să apară în 1991, în regia prietenilor autorului (*Anluminură*, Ed. Litera). Prefațat la obiect de Ovidiu Moceanu și înzestrat cu două texte conclusive, semnate de Gheorghe Crăciun, respectiv Alexandru Mușina, *Anluminură* adună 117 mici scrieri, tematice grupate în două cicluri. În primul dintre acestea, 29 de mici concentrate lirice, elaborate în directă descendență a haiku-urilor japoneze, dar fără rigoarea metrică strictă a genului, configurează o atmosferă de un esteticism rafinat, studiat, în care fiecare cuvînt pare cu greu suspendat deasupra neantului, în dialog permanent cu neființa care îl dublează. Este evident că aceste texte aparțin unor diferite stadii de cizelare lăuntrică: în unele, cite un verb ulsat în textura cuvintelor mai tulbură idealul de nemîșcare pe care și-l propune poemul („Prolectată-n albastru / veverița ronțăie / conurile pagodei”), pe cînd în altele pregnanța picturală e deplină, accentuată fiind și de cromatismul savant al unor combinații formale migăloase lucrate, deschise către sugestie și inefabil: „Lună cu sepi. / Emulșie neagră / adorația cerului vinat. / În zare / trec tancuri su. blime / în lotus de aur” sau: „Neliniștea galbenă / poleind ramuri / sub lună. / Vulpi negre frecîndu-se / de coapsa mes-tecenilor / lujerii mov”.

Ar fi poate cazul să devenim puțin anacronici, subliniind frumusețea nostalgică, controlată a acestor mici nestemate lirice, vocația de giuvaergiu pe care autorul a investit-o în ele; aerul lor de interior, adică, într-o vreme în care, dacă se dorește „reprezentativ”, poetul coboară viguros în stradă, numai că distincția e adevărată doar pe jumătate, fiindcă răzbate și din liniștea de interior a lui Paul o tensiune mocnită, exasperată, un dor de a strica disciplina în favoarea gestului de revoltă, îndrep-

tat împotriva „vremurilor chicleurate” pe care le trăiește. Toată această aspirație se sublimază tot liric, în imagini ale rupturii, în frîngerii, în singe, de care aceste versuri, care ascund în loc să dezvăluie, nu sînt străine.

Oricum, metamorfoza e deplină în *Tabulae pictae*, cel de al doilea ciclu al volumului, în care o lectură ireverențioasă a Bibliei deschide problematica textelor înspre grotesc, violență și apostazie. Citindu-le, ai impresia întîlnirii unei alte identități literare: a unui om instalat în penumbra, iconoclast și ironie, capabil de a întoarce sensul prim al unui text sacru, de a-l rescrie, bulversînd învîrte toate convențiile. Dacă haiku-urile fuseseră aventura diurnă, aceste *Tabulae pictae* reprezintă cu certitudine latura nocturnă a aventurii lui Paul; o latură esențială, fiindcă aici se verifică forța imaginativă reală a autorului, capacitatea lui de a călea marginile pentru a se împlini în absurd și răutate.

Dacă dorim cu tot dinadinsul să găsim o analogie, singura la care ne duce gîndul în momentul de față e Salvador Dali, luat probabil de Paul ca punct de pornire. Ca și acolo, universul e manierist, imprevizibil, ireverențios, imaginația se lovește de concret, evitînd abstractul: „Iisus își surprinde tatăl curînd merele viermănoase cu un cuțit extrem de fin. Lîpea coaja cu ceară înainte de a le agăța în pom. Pe undeva serpuia șarpele și i se făcu rușine”. Dacă în primul ciclu tendința versurilor trimite către imponderabil și dematerializare, aici sensul e invers: o subită îngreunare cuprinde sacral, împiedicîndu-l să se înalțe, să participe la spirit: „Sfîntul observă că de la un timp partea de jos i se îngreunează peste măsură. Apoi sîmînta începu să-i curgă singură pe suprafața pămîntului ca dintr-o tortă. Își ridică în spălmîntat ochii spre cer”.

Toate valorile clasice ale creștinismului sînt răsturnate: nu există salvare, mîntuire, ci doar mil, clișă, inerie, forțe terestre care împiedică înălțarea. Este vădit faptul că, în singurătate, Paul Grigore a încercat cu aceste *Tabulae pictae* o experiență-limită. Textele trebuie citite, și nu numai pentru insolitul lor, lucru cu atît mai dificil cu cît *Anluminură* nu a intrat în librării, fiind difuzat exclusiv prin solicitarea lui Ovidiu Moceanu.

Ștefan Bobbely



# Antonescu - Hitler

**O** CARTE, despre care s-a tot discutat, vorbea despre acești bolnavi care conduc lumea. Aș restringe sfera maladiei la paranoici care, totuși, au ajuns să stăpânească destinul unor popoare. Au fost, de-a lungul vremurilor, destui. Îndrăznesc a crede că nu numai marii reformatori, cei ce voiau să facă oamenilor binele cu sila, dar și cei ce au ajuns în fruntea unor țări erau atinși de morbul paranoiei. Și Darius, și Alexandru Macedon, și Cezar, și Gîngis Han, și Napoleon, și Hitler, și Stalin, toți cei ce voiau să cucerească imperii, punind stăpînire pe lumea toată sau pe o parte a ei, toți acești setoși de putere, au ajuns să o dețină pentru că starea lor probabil paranoidă îi propulsa în frunte. Pentru atingerea unui deziderat demont au înșingurat multe popoare, făcînd milioane de victime, îngrozind bieții oameni, după ce îi fascinaseră prin puterea personalității lor. Dar ce contau hecatombele în fața visului lor de a domina lumea? Și e evident că speța nu s-a pierdut. Ea trăiește și încă triumfă sfidător. Ceaușescu a sfîrșit-o acum doi ani. Dar Saddam Hussein sau Gadafi (și mai sînt!) mai dau, vinjosi, din aripi, rostesc discursuri, provoacă războaie, încălzînd dementa aspirația spre dominare. Îndrăznesc a crede că Ion Antonescu, conducătorul statului român de la 6 septembrie 1940 la 23 august 1944, nu e deloc departe de această familie. Știu. Mi se va spune că a venit la putere în împrejurări speciale, cînd destinul nostru, ca popor, era greu încercat, că a fost o tragică personalitate de sacrificiu, că a încercat, atunci, să salveze țara cum și cît putea. Cunoșc prea bine toate aceste argumente, unele de neignorat. Dar ele nu-mi încovoiește aprecierea. Nu oblig pe nimeni să creadă în opinia mea — cum aș îndrăzni? —, știind bine că sînt destul care așează pe soclu foarte înalt personalitatea lui Ion Antonescu. Dar în disputele științifice controversate sînt de rigoare, fiecare avînd dreptul la opinie motivată. Să ne sprijinim însă totdeauna opiniile pe documente inatacabile.

Am meditat, îndelung, la această situație care înfățișă cînd o ediție, în două volume, intitulată scurt **Antonescu — Hitler**. Antonescu a venit la putere, chemat de regele Carol al II-lea, cînd alianțele tradiționale ale țării se prăbușiseră iar Hitler, aliat cu Mussolini în Axă, cucerise o bună parte din Europa, iar țările noastre i se sfîșisese, prin rapt sau dictat, teritoriul. Se părea că unica șansă de supraviețuire a României ca stat — așa împuținată cum fusese în 1940 — era alianța cu puterile Axei prin aducerea la cîrma țării a lui Antonescu și a Gărzii de Fier. Nu era unica soluție, argumentau liderii ai partidelor politice desființate încă de Carol al II-lea. Unii considerau chiar că mai potrivit ar fi ocuparea țării de către nemții decît o alianță cu ei și tirărea — de pe atunci previzibilă — în război. Așa credea și Iuliu Maniu, liderul necontestat al opoziției politice, Mihai Ralea mi-a povestit, prin 1960, o seară întreaga despre controversa acestora, relatîndu-mi și o conversație a sa, de pe la începutul lui 1940, cu regele Carol al II-lea, căruia i-ar fi avansat astfel de opinii. Încît e exagerată afirmația celor ce susțin că Antonescu a fost unica soluție a țării în acel context istoric, indiscutabil foarte dramatic. De asta era convins și Antonescu, socotîndu-se — inclusiv în convorbirile sale cu Hitler — că e intruparea destinului românesc. Cîne îi dădea dreptul la o asemenea recomandare care, nouă, azi, după ce am trecut prin consecințele paranoiei lui Ceaușescu, ne dă fiori? Adesea, în textele ediției pe care o comentez, se întîlnește astfel de declarații. „...convins că are de îndeplinit o obligație istorică față de țara sa” (vol. I, p. 32). Sau: „el (Antonescu n.m.) își va îndeplini totuși sarcina ce i-a fost atribuită de istorie, de a-și salva țara și de a o restabili din nou, cîci el a primit acest mandat direct de la popor” (vol. I, p. 68). Cîne i-a conferit o astfel de obligație istorică? Și, mai ales, cîne l-a investit cu depline puteri? Și le-a luat singur, socotînd, cum l-a informat pe Hitler la 14 ianuarie 1941, „că este singura persoană din România care poate face față oricărei situații” și că are de partea sa „marea majoritate a poporului român” (vol. I, p. 79). De unde o știa? Apelase la o consultare a acestui popor oproșit în numele căruia dictatorii își îngăduiau (atunci ca și mai tîrziu) să vorbească? Dar, cu siguranță, actul cel mai condamnatibil făptuit de generalul Antonescu a fost aderarea României, la 25 noiembrie 1940, în timpul vizitei în capitala Germaniei, la Axă. Și asta fără a fi consultat — sau măcar încunoscînt —, pe regele Mihai și propriul său guvern. În convorbirea avută cu Hitler, la 23 noiembrie 1940 a declarat că „încă de la asumarea puterii, el a căutat să adere la Axă”, precizînd că „va adera la Pactul Tripartit în ziua următoare”. Ba chiar că „nu se va mulțumi cu sim-

plul act al aderării, ci va fi de asemenea gata să lupte cu arma în mînă împreună cu puterile Axei pentru victoria civilizației”. Iar Hitler, în aceeași convorbire, „și-a exprimat satisfacția în legătură cu aderarea României la Pactul Tripartit”. Și ca trufia omnipotenței dictatoriale să fie deplină, nici la reîntoarcerea în țară, atunci cînd a relatat guvernului, întrunit, la 28 noiembrie 1940, în ședință nu a găsit necesar să comunice această gravă decizie luată de el, fără a fi consultat pe nimeni. De făcea aici comunicarea ar fi avut măcar — deși post factum — aprobarea guvernului. Nu avea nevoie de acest agrement pentru că — s-a văzut — se considera intruparea destinului poporului român. Și angajînd atît de grav țara dădea asigurări, și încă de pe acum, că va pune la dispoziție, în viitorul război, iminent, 39 de divizii românești. Și s-a ținut de cuvînt. La convorbirea Hitler — Antonescu din 11 iunie 1941 conducătorul statului român a declarat că „el a venit pentru a pune la dispoziția Führerului pentru realizarea acestui pas toate forțele auxiliare, militare, politice și sociale ale României”. Și, tot atunci, a precizat că „dorește să lupte alături (de Germania n.m.) din prima zi”. Ciudat e că, formal, Hitler nici nu l-a cerut — la întrevvedere din 12 iunie 1941, ca România să intre în război. Ba chiar Führerul se întreba dacă angajarea României în război nu i-ar frita pe ruși, el apreciînd că menținerea, deocamdată, în rezervă „n-ar determina pe ruși la o anumită reținere față de teritoriul românesc”. Mai ales că, pentru nemți, România însemna înainte de toate „zonele petrolifere” necesare, vitale, pentru alimentarea mașinilor de război. Acestea, și nu țara, trebuiau protejate pentru a nu fi bombardate sau distruse de sovietici sau englezi. Dar Antonescu, s-a văzut, a plusat, afirmînd că „el este de părere că România din prima zi trebuie să participe activ la luptă”. Voi reveni, mai încolo, la motivațiile acestei decizii a lui Antonescu. Deocamdată e necesar să stărui asupra actului dictatorial de a fi decis singur alianța României la Axă și, apoi, angajarea ei în război. Aparent s-ar spune că există un precedent. În 1883 regele Carol I a semnat, în secret, tratatul de adeziune a României la Tripla Alianță. E drept că nu a consultat parlamentul. Dar primul ministru, marele bărbat de stat I.C. Brătianu, și ministrul de Externe D.A. Struza au știut și, dat fiind raptul teritorial al Rusiei din 1878, au socotit și ei că aderarea noastră la Tripla Alianță e un act diplomatic absolut necesar. Apoi, de cîte ori se schimba guvernul, primul ministru și ministrul de Externe aflau, obligatoriu, secretul. Mai ales că adeziunea noastră la Tripla Alianță trebuia reînnoită la fiecare cinci ani (ultima reînnoire a avut loc în februarie 1913, prim-ministru fiind Titu Maiorescu). Dar cînd, în 1914, a izbucnit primul război mondial, regelui nici prin gînd nu i-a trecut să alături, imediat, în virtutea tratatului, România Puterilor Centrale. A convocat vestitul Consiliu de Coroană la Sinaia și, deși a stăruit aproape înălcîrimat, avînd în fața sa, pe masă, (probabil pentru a impresiona participanții), tratatele, s-a supus, democratic, opiniei Consiliului care, în majoritate zdrobitoare (excepție a făcut numai P.P. Carp), s-a pronunțat pentru neutralitate. Astfel încît precedentul din 1883 nu-l servește pe Antonescu. El nu s-a consultat cu nimeni (deși capetele luminate nu lipseau defel în țară), angajînd, de la sine putere, România într-o alianță și un război ce aveau să-i fie funeste.

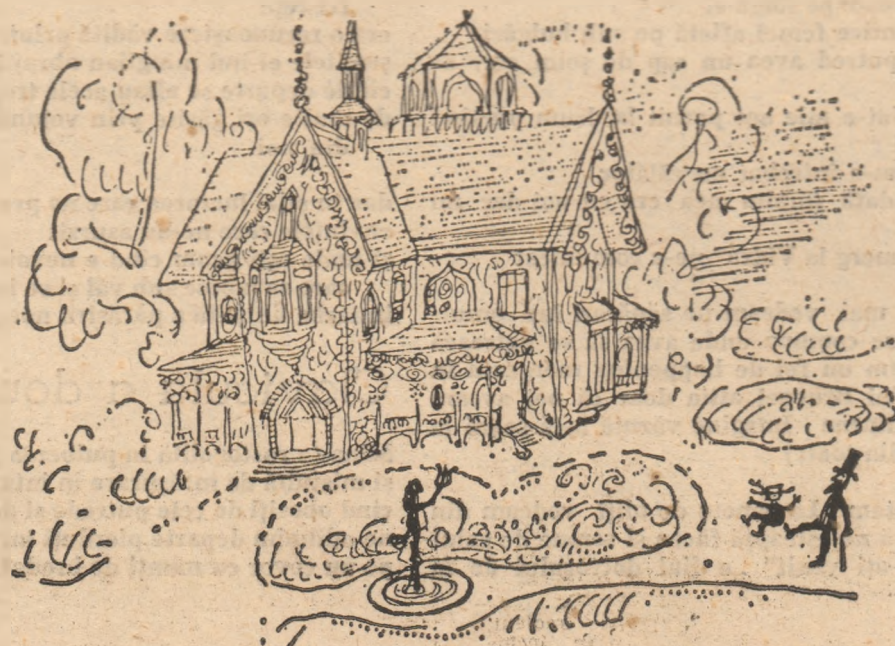
**M**OTIVAȚIA adeziunii la Axă și a angajării noastre în război era, indiscutabil, dezideratul recuceririi Basarabiei și a Bucovinei de nord răpite de sovietici în 1940, cu acordul — să ru se uite — al Germaniei lui Hitler. Opoziția internă, în frunte cu Iu-

liu Maniu (Dinu Brătianu era, în comparație, o figură cu totul palidă), mereu în rezervă critică față de actele lui Antonescu, a acceptat intrarea noastră în război pentru recucerirea Basarabiei și a Bucovinei de nord dar a certat imperios — printr-un memoriu adresat celui ce devenise între timp, din august 1941, la sugestia generalilor săi, mareșal — să oprească trupele române la Nistru. Nici vorbă ca Antonescu să dea ascultare sfaturilor înțelepte ale fruntasilor opoziției. El, crezînd, ca și Hitler, în victoria decisivă împotriva Rusiei, a angajat armata română în lupte mult dincolo de fruntările noastre firești. La 27 iulie 1941 Hitler îi comunică, în scris, mareșalului că apreciază „hotărîrea dvs. de a duce, pînă la ultima consecință, alături de Reichul german, acest război care, după părerea mea, hotărîște soarta Europei pentru secole” și îi cerea ca armata română să ia parte la lupte dincolo de Nipru. În 17 august 1941 mareșalul îi răspundea lui Hitler „sînt bucuros să contribuie cu trupele române la desăvîrșirea victoriei dincolo de Nipru și la salvarea civilizației, dreptății și libertății popoarelor”. Au urmat, apoi, angajarea noastră în bătălii perdante (inclusiv la Stalingrad), armata română avînd pe front — cum se precizează într-un document din 11 februarie 1942 — 387.000 de oameni. Și trupele române erau mereu tratate rău de ofițerii germani, nu li se furniza armamentul greu promis, provocîndu-li-se pierderi masive. Mareșalul protesta, dar continua să trimită trupele istovite în bătălii tot mai grele. Și asta în timp ce țările vecine nouă stău să se protejeze. Bulgaria, de pildă, nu a participat, pînă în toamna lui 1944, la ostilitățile din răsărit (întreținînd chiar relații diplomatice cu U.R.S.S.) iar Ungaria, deși aliată cu Hitler, își menajă grijiul, armata și potențialul economic. Antonescu îi tot reclama lui Hitler, la întrevederi sau în scris, duplicitatea Ungariei horthyste. Dar nu obținea decît iritare jucată a Führerului împotriva Ungariei (care își mentinea, totuși, statutul aproape simbolic al cobeligerantului în răsărit) în timp ce România se învoia militar și economic. S-a spus că, prin zelul său, Antonescu voia să obțină, din partea lui Hitler, recunoașterea nedreptății făcutei nouă prin dictatul de la Viena și asigurarea că, la sfîrșitul războiului, Germania ne va restitui Transilvania de nord. E drept, documentele reproduse în această ediție atestă realitatea acestor pledoarii ale mareșalului și ale lui Mihai Antonescu. Dar, tot aceste documente atestă că Hitler și ai lui erau foarte circumspecți, fie și în promisiuni. Iar noi ne învoiam forțele inutile în timp ce Ungaria le păstra pe ale sale. Apoi, din 1943, devenise limpede, chiar și regimului dictatorial antonescian, că Germania va pierde războiul, nimic nefiind de asteptat, pentru noi, în menținerea, în corflagrație, alături de Axă și nebuineasca participare în război. Dincolo de inițierea unor tratative secrete cu anglo-americii și cu sovieticii (la Ankara, Cairo, Stockholm) Antonescu nu trecea, continuînd să țină pe front mari efective și să furnizeze Germaniei petrol și grîne, ruind economia națională. Dar și tratative secrete inițiate de Mihai Antonescu (despre care aflase și Hitler, reprosîndu-l, cu asprime, faptul mareșalului la 12 aprilie 1943) erau inutile pentru că stipulațiile conferinței de la Teheran din 1943 ne cedaseră Rusiei sovietice, anglo-americii știind bine că nu se pot amesteca în zona de influență atribuită lui Stalin. Și deși totul era evident în defavoarea continuării angajării României în război, alături de Germania lui Hitler, Antonescu, în loc de a iesi din ioc, încheind armistițiul, îi comunica lui Hitler, la 19 martie 1944, deciziile sale belicoase: „Am luat dispozițiuni să mobilizez forțele capabile de luptă. După terminarea mobilizării lor, le voi concentra în gîtul Focșani—Galați pentru a apăra restul țării.



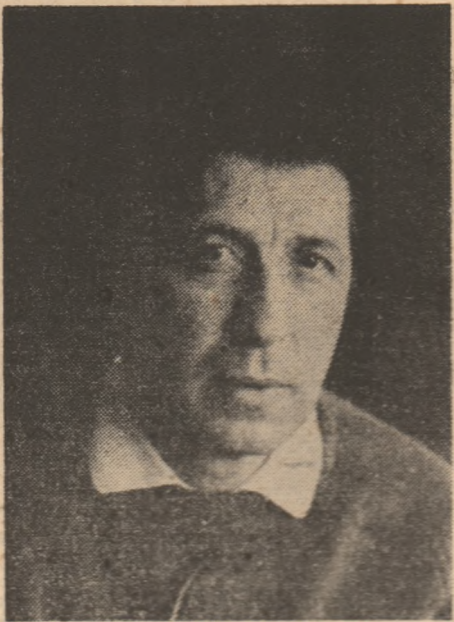
rii, capitala și petrolul, singura posibilitate permisă de dotarea armatei române și de condițiile actuale politico-geografice”. De-abia la ultima întrevedere (5 august 1944) dintre Hitler—Antonescu, acesta din urmă nu se mai angajează pentru continuarea necondiționată a războiului. Dar asta în stenogramele românești ale convorbirii. Pentru că în aceea germană, redactată de celebrul translator Schmidt, Antonescu își reitiera angajarea („Nici un aliat al Germaniei nu este atît de loial ca România. Ea va rămîne de partea Germaniei și va fi ultima țară care va părăsi Reich-ul, pentru că știe că sfîrșitul Germaniei înseamnă și sfîrșitul României”, vol. II, p. 194). Stragemă de dictator încolțit, teamă de răzbunarea efectivelor germane de pe teritoriul țării noastre, spațiu de manevră pentru a afla rezultatele tratatelor cu sovieticii (prin ambasadoarea Kolonbay de la Stockholm)? E probabil. Fapt este că nu a avut tăria de a decide, ferm, ieșirea noastră din război, mîsură pe care și-a asumat-o opoziția, în frunte cu Maniu — Brătianu — Titel Petrescu — L. Pătrășcanu în acord cu regele Mihai și cercurile palatine. Lovitura de stat de la 23 august 1944 a înfăptuit-o opoziția, găsindu-l pe Antonescu în situația de rezistent în intenția de a consolida frontul pe linia Focșani — Galați — Nămolosa. E și motivul pentru care opoziția, în cap cu regele, a fost nevoită să-l aresteze pe Ion Antonescu și cei din anturajul său apropiat, cîrmînd războiul distrugător și întorcînd armele alături de Națiunile Unite. Tragică figură, acest fanatic al grandorii maladive, a rămas Ion Antonescu, personalitate înfricoșătoare, amestec inextricabil de patriotism și de fustele propensiuni dictatoriale care au adus țării daune imense.

**E**DIȚIA comentată e alcătuită de trei istorici, Vasile Arimnia, Ion Ardeleanu, Ștefan Lache, fără îndoială cunosători ai fenomenului. Au adunat în cele două volume (în nota asupra ediției, se vorbește de un singur volum), documente (toate?) legate de relațiile Antonescu — Hitler (stenogramele întrevederilor între cei doi, între miniștri, între înalți ofițeri, scrisori sau telegrame). Ele au fost colectate de la Arhivele Statului, Biblioteca Academiei, din vestita ediție Hillgruber etc. Interesul acestor documente este, indiscutabil, foarte mare, cele mai importante fiind, totuși, cele din ediția Hillgruber pe care avizată le cunoșteau de mult. A le aduna, însă, pe toate cele pînă acum cunoscute e o inițiativă ce nu poate fi îndeajuns elogiată. Nu ne interesează, aici, căile prin care și-au procurat arhivile aceste documente provenite din arhive românești, inaccesibile de obicei (o știu dintr-o tristă experiență) tuturor exegetilor. Ei și le-au procurat, pe căi de ei știute, și, lată, le dau publicității, spre uzul tuturor cercetătorilor. Editorii își cunosc meseria. Adnotează, cel puțin convenabil, documentele, chiar dacă nu la dimensiunile necesare și utile. E drept că notele de informație nu apar întotdeauna cum se cuvenea, la prima mențiune a unui nume. E evident că fiecare editor a adnotat un stoc de documente, astfel producîndu-se — în lipsa unei coordonări, inclusiv a edițiilor — desincronizări în aparatul de note. Dar bine măcar că ies în lume documente comentate și nu, cum am întîlnit în ultima vreme, lăsate în voia lor, nude și, de aceea, neconcludente. Aș semnala că traducerea textelor nu e totdeauna îngrijită, constatînd chiar și cacofonii. Prefata, succintă și adesea săracă stilistic, e totuși serioasă și binevenită. Precauții, editorii se păstrează în rezervă, se feresc de anecdotă, calificative și alte judecăți de evaluare. Asta deși adesea am simțit nevoia, la lectură, a unei judecăți. Desigur că avizată și le vor formula, sprijiniți de documente. Ceilalți cititori, derutați, trezbuie să aștepte din partea specialiștilor opinii evaluative, și ele, știu bine, oricînd controversabile. Salut bucuros ediția de documente publicată de editura Cozia.



Antonescu — Hitler. Correspondență și întâlniri inedite, (1940—1944), două volume. Ediție alcătuită de Vasile Arimnia, Ion Ardeleanu, Ștefan Lache, Cozia Ed., — Co., 1991.





## Hrănirea pietrei

Eram în curte sub un lemn tocmai creșteau din mine niște flori  
tocmai cînta o pasăre în mine tocmai o ascultam cum cîntă  
plutea o adiere de crengi din spre pădure mă învelea ca o evaporare  
tocmai rosteam numele Beznei cînd am văzut ceva sălbatic

credeam că e copac  
și mă gîndeam să merg la magazie să iau un joagăr ca să-l tai cu el cre-  
deam că e copac  
nu mai vedeam rosteam numele Beznei apoi am spus „noi oamenii ne în-  
gropăm frumos cu multă grijă”  
acestea toate mi se întimplau de mult pe cînd imi trimetea și mere Dorina  
Conduratu

(eram bolnav avea grijă de mine)  
și am văzut plutind pe cer sălbăticiunea poate era cel care omorise cu to-  
porul o bătrînă ca să-i fure șalul și flanela veche  
în Beznă se părea a fi salcîm uscat și hrana lui era căldura animală  
sulful fixat pe corpul fix  
pe drumul drept unde acela și aceea se iubeau unindu-și aripile lor de jad  
și de rubine  
printre bubuituri de tunete și printre fulgere căzute cu nemiluita  
și printre astre ridicate din ocean care se sting pe cer  
acolo unde purtătorul de Egidă era hrănit cu lapte de la capră și îmbrăcat  
cu pardesiu impermeabil  
(el care în trezirea lui tirzie n-a fost văzut de nimeni niciodată)

se auzeau curgînd cu mare zgomot burlanele din toată lumea  
în piepturile noastre creșteau flori și tunetele bubuiau  
deasupra creștetului meu încununat  
cîteva falii de pămînt se prăbușiseră pămîntul se cutremura  
acela și aceea se iubeau mincau flori de salcîm luna își revărsa lumina în  
părul lor de miere  
sălbăticiunea se mai încălzea pe lingă aripile lor  
„e vremea să hrănim copilul” spunea și la lucirea lunii copilul lor de pia-  
tră se făcea de aur pur

ploaia stătuse norii se zvîntau  
noi practicam tăcerea lumii

## Nunta

Visam că mă visam pe cîmp cu doi prieteni din copilărie și cu iubita mea  
care era cu noi de și nu se vedea  
grupuri de tineri agresivi săpau Treceam pe lingă ei  
unul a nimerit cu sapa statuia unei antice femei aflată pe sub bulgări  
era cît el de mare făcută din lemn putred avea un cap de șoim care se  
răsuca pe git  
„ce faci cu ea” l-am întrebat mi-a dat-o mie am pornit la drum purtînd  
la subțioară statuia de lemn putred  
„nu știți în ce județ este Piteștiul” m-a întrebat un călător  
„în Argeș” i-am răspuns toți trei odată (iubita mea era cu noi dar nu  
se auzea)  
omul acela călător ne-a mulțumit „eu merg la Vidra” ne-a comunicat

visul din vis în care nu visam Nu-i mai vedeam pe săpători iar omul-  
călător zbura deasupra noastră spre comuna unde avea să se petreacă  
nunta de la Cana Pe drum făceam un fel de happening mergeam în  
șir ținîndu-ne de mină ca Orbii lui Bruegel atîta doar că noi aveam  
ochii legați cu feșe albe (Resturi diurne Imagine văzută astă-seară la  
TV un fel de marș cel mai frumos din toate)

treceam prin sate „e aproape” anunțam La capete de uliți vedeam din  
cînd în cînd pe cineva care părea că ne așteaptă făcea și semne de salut  
striga cu palmele la gură „bine ați venit” „e fiul doctorului de la

# GELLU N

Cana” imi spuneam „poate că e și nunta lui poate și el e doctor”  
salutam cu mîna ridicată (la subțioară țineam strîns statuia)

eram la nuntă Mirii se schimbaseră Erau tot ei dar alții (pe mirele  
nou îl cunoșteam eram prieteni din copilărie se însura pentru a do-  
oară cu prima lui nevastă doctorul-fiu era copilul lor) Mirii dintii pî-  
rîseră cu totul se preschimbaseră în mirii de acum iar omul-călător  
zburase către Vidra mai rămăseseră la masă doar copilul-doctor pî-  
cițiva nuntași mincau dintr-un platou de sticlă pești mărunți

firește n-am mincat nimic A fost adus un pește viu m-au invitat să i-  
firește că am refuzat Le-am adresat celor în drept cuvintele ce  
cuvîin apoi m-am ridicat și am plecat Nuntașii nu duceau lipsă de v-  
la nunta de la Cana

visam că mă visam pe cîmp Aveam la subțioară statuia de lemn putr-  
Iubita mea era cu mine de și nu se vedea

## Copacul orb

Copacul orb călăuzit de iarba care paște  
său dormitînd în zori cînd se alcătuiesc pe cer hărți tainice  
din fulgere și rădăcini (părinți ai trupurilor noastre)  
se poate rătăci pe drumul trecerii  
iar foșneteale lui devin cuvinte care uneori numesc plutirea peste a-  
unde răsună bolțile și toate lumile din sinul lor

dar modelat cu simplitate își poate regăsi puterea înălțării  
și desfăcîndu-și ramurile largi își poate asculta  
acea mișcare a uitării în foșnete care ne limpezesc

## Vălul

Ca soarele pe sub pămînt în unghiuri schimbătoare  
în tren pe un culoar cu umerii lipiți de o fereastră  
și ceilalți pasageri cu ochi ca niște cuie înfipite în trupurile noastre  
și toate cumpenele respirau

dar într-o bună zi ceva plutea în noi se pirguia acolo ca o rupere a ma-  
ginilor care nu se văd  
și se trăia destul de greu  
iar noi eram răsturnătorii

atunci acea femeie ședea pe scaunul cel mai înalt și se uita la mine  
tristețe  
era o recunoaștere vădită printre cele mari și sfîșiate de sub vâl  
șoaptele ei imi mingiau obrazii ca niște fire de nisip sau de cochilii spar-  
cit de departe se aflau acele trepte și cuvintele  
de multe ori găsite prin voluminoase tomuri și tot la fel uitate în umbre  
din noi

dar tu știai lucrarea care ne precede  
cuvintele care ne-au asurzit  
și unde ești acum cînd e nevoie de vocea ta făcută din conglomerate sur-  
care se izbesc sub vâl și se întind  
în iarba liniștită a părăsirii noastre

## Clavicula a doua

Mina ta rostogolită în pulberea glasului meu  
și mistuită de înfășurare în întunericul neliniștit al cerului  
cînd obosiți de cele putrede și destrămate  
ne odihnim departe pierduți într-o nelegiuire fără sex  
pe un covor cu munți de broderii și osanale



# FIGURINELE

## UM

preafrumoasa albie natală  
vatra dulcelui cămin

timpul nopților mai lungi alcătuiți din toate părțile  
învelim cu fiecare parte

armă pulberile glasurilor noastre roiuri roiuri  
se așează pe urechi

### ilititatea migrațiilor

trebui odată și odată să trecem împreună  
n șiruri de catarge rupte de scinduri și de stilpi  
tind pe spatele lucios al apelor  
găsim faleza cu nisipuri umede  
sare totul se îngroapă ca să se odihnească

fi siliți atunci să ținem lungi prelegeri pentru lucrurile înecate  
să intrăm în rindul vulturilor care scormonesc gunoaiele

cum spre asfințit cind vîntul se va domoli  
eața va aluneca departe peste orizont  
vom rămîne amîndoi acolo față în față  
o parte și de alta a tăcerii

### lucrurile în apă

d o eroare a uitării de odinioară  
bîntuie și ne sporește efortul rătăcirilor în gol  
nici ni se ivește natura lucrurilor înecate  
urma lor în noi ca o nedumerire fericită și induioșătoare

o zi a lucrurilor care zguduiau clădirea apelor

încotro să caute cu sufletul la gură  
care o mai simte în lăuntru său  
rupul morții sale într-o masivă liniște  
truncat grămadă la pămînt

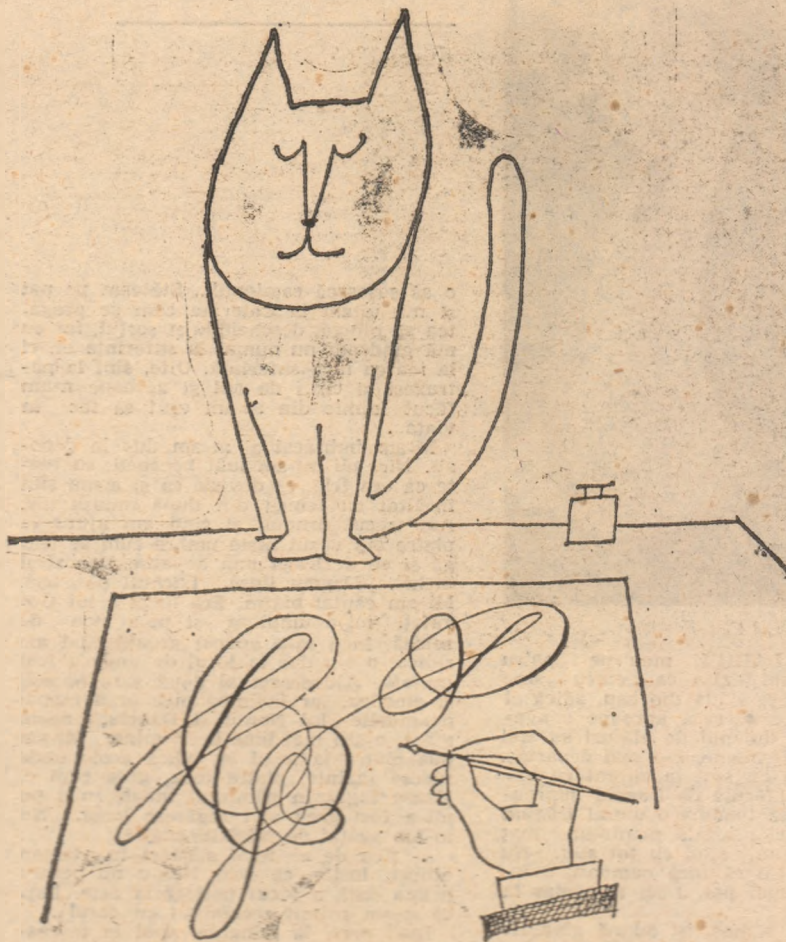
### ecinătățile

dina are un ecou tîrziu iar noi  
gem acolo dinadins ca să strigăm  
ou spart timpanele și nu se mai aude nimeni  
regul a intrat în parte și suferă privind-o cu umerii acoperiți de pene  
sele se ruginesc și trec prin fluvii  
pinze desfăcute larg pe care scrie cum ne adorăm  
am ne contopim în partea noastră  
nume amețite care ne străbat  
e înalță și coboară și plutesc departe“

uri de grădină vecinii văruiesc  
u scos în curte mobila și ciinele lor urlă  
a să mănince var  
înd în golul din odăi numele noastre sună printre timpane sparte  
ndu-se pe umezeala pereților și în lăuntru lor

### emne și șoapte

lucitor cu trupurile mele și tot ce este turburē pe lume se aduna în  
pine  
geam în întregime gol aveam un pîtec amplu purtam mărgelē albe  
ca o cădere de zăpadă brățări de aur îmi sunau la brațe și la glezne



mă îndreptam spre fericirea fumului de cinepă  
la dreapta și la stînga mea ca doi frați gemeni ca unul care se privește  
în oglindă  
mă însoțeam eu insumi  
lipsit de lume ca o înmugurire timpurie cu trupurile adunate  
cu sfoara ta diagonală pe fiecare din cei patru umeri  
departe se afla cascada iar mai aproape pinii  
în spate luna ca o raniță îmi rotunjise umerii și numai mina stîngă (una  
pentru amîndoi) mi se zărea prin ceață  
la mijloc într-un singur cearcăn un ochi era al meu altul al tău

„nu-mi amintesc nici ce eram nici cine sunt“ șopteam  
și așteptam a opta lună cind apare laptele

### Utilizarea apelor

Știu că e greu să evocăm și dragostea și nașterea și moartea

psalmodiem pe mal chiar dacă am uitat

aducem aparența la dinsele la maicile atît de mari și maltratate ele ne  
spun „dă-te mă dracului fire-ai al dracului“ cu ochii lăcrimoși striviți  
ai rînduitelor să se încredințeze apelor și să se umfle  
să se purifice în ele  
la porțile raiului hrană pentru peștii mici  
împodobite cu flori și încununate cu panglici de apă

### Singurul lucru

Ar trebui știut că în oglindă ni se află conturul putrezit cu simplitate  
și căutat acolo singurul lucru printre gemetele care duc pină la el

atunci grosimea negurii s-ar destrăma

dar cine se încumetă să se ridice pină unde se arată țeasta de marmură  
gâlbuie

după această întrebare ajuns la grotele definitive ale somnului mereu  
abandonat mereu reinnoit ar trebui să strige „frate Epimenide am venit“

și în această zi a singurului lucru poate că mina vocii adormite a aceuia  
ar încerca să-i mîngie urechea  
în timp ce ea probabil nici n-ar mai vrea să fie

### Reveriile indifferente

Ne mai alegem reveriile indifferente lîngă o margine de abur fără formă  
și fiecare se îndreaptă spre o altă margine  
cu indîrjirea calmă a celui care e uitat

dar noi cu trupurile înecate într-o haotică iubire  
cu miinile întinse alunecăm pe fluvii paralele

și nicăieri nu mai există țărături



# FIGURINELE



— SALARIUL meu pe patru luni, zice ca pentru sine Nițu și dă din cap, adică el are o casă aproape o avere, cu cea din dulapul de alături au trei butelii... Zi-i, Demiene, zi-i mai departe... Să nu crezi că nu sînt la curent cu butelia ta ilegală făcută de Danciu împreună cu Nantu, că toamna o umpil trăgînd buțan din butelia legală printr-un maș etans, în cealaltă, știu, eu tot știu. Nu ești singurul. Ce să faci oamenii, o încropesc și ei cum pot. Deci ai rămas la Dugheană.

— La el am rămas, își adună gîndurile Iosif. Ca să nu repete ceva din ce a spus, se încruntă și continuă exact de unde a lăsat povestea. Piatra mi-am lăsat-o luni spre amiază, mă întorceam de la atelier. M-am dus și-am verificat și celelalte pietre. Oamenii își înseamnă pietrele cu ce pot, cu ce au; a lui Goguleț și-o viră scara în scîrnă ca să pută și să fie sigur că nimeni nu i-o mută de la locul ei.

— Chiar în scîrnă? se miră uluit, Nițu.  
— Chiar în scîrnă. Tu n-ai de unde să știi, că tu nu ți-ai lăsat piatra la coadă niciodată, Nițule, cu toate că Danciu, gestionarul, fratele lui Danciu, ăla cu neogolul, care ți-a adus baloanele și-a împinzit comuna cu falsuri, că după prima vinzare au rămas o grămadă de muieri cu burta la gură, el îți duce...

— Lasă, Demiene, că ajunge el pe mîna mea... Ce, eu n-am pățit-o? Știi bine că am pățit-o! schimbă Nițu vorba de la butelii. Am închis ochii cu fata lui Romaniță și cu nevasta lui Gheorghe și cu altele care au încercat ce nu trebuia încercat; din cauza asta au dat ortul popii, că pină să vină comisia la spital să cerceteze cauzele, ele sîrăceale... Știu eu, și Nițu nu uită. Tu suferințe din astea ar trebui să ai în tine. Demiene, de-astea strict locale, nu prostii. Imi cam dau seama unde te duce pe tine mintea cu suferința aia mare a ta... Acu zii, că-s curios, ce s-a întimplat mai departe?

Nițu știe ce s-a întimplat mai departe, știe chiar de la Caterina, dar nu strică să mai audă o dată și, poate, împreună cu el și alții care-l ascultă, să aște suferinții că el nu numai că nu l-a bătut pe Iosif să spună adevărul, dar l-a dezlegat. Omul eliberat, mai ușor și-a desfăcut bătăile sufletului.

— Erau vreo opt sute de pietre și mîșina, tu știi, dacă aduce patru sute odată, e lucru mare. Pietrele erau la locul lor, a mea la numărul o sută optzeci, adică și dacă venea un camion cu două sute de butelii, eu tot ajungeam la rînd. M-am dus și mi-am văzut de ale mele. Danciu era în ușa magaziei, e marior, mi-a dat o țigară, cu toate că el știe că nu e voie să fumezi lingă depozit, chiar dacă e gol. Pe urmă eu nu fumez de la țigani, am eu o meteahnă a mea, de cînd Nantu i-a dat Apimondel să tragă un fum dintr-o țigară făcută de el. Apimonda, pe urmă, s-a apucat să cînte și să-și ridice poalele în cap, de a văzut toată strada. Da' Nantu nu de florile mărușului i-a dat țigara Apimondel, zicînd că-i țigară dumnezeiască, că după ce-o fumează o să vadă numai îngeri de treizeci de centimetri, că nici nu înțeleg ce-a vrut el să zică cu asta... Frumosu' l-a prins pe Nantu cu țigările aduse de Danciu, de la Turnu. Numai după ce Danciu s-a legat că va face ce-i spune Vasile, Vasile Frumosu a zis că o să-l lase în plata domnului, mai ales că Danciu alt comerț avea, cu balonașe, țigările erau în plus, ca guma de mestecat...

— Las, las, nu te abate, Iosife, parcă nu știu că Frumosu era liber în noaptea aia și Dugheană de servici, și nu la sediu, ci pe traseu, că era o vizită importantă despre care nimeni nu știa cînd are să aibă loc.

— Nu mă îndepărtez, ți-am zis numai, să vezi că n-am uitat nici eu, că ce-ți declar mai departe e la fel de adevărat ca și ce ți-am declarat pînă acum...

Nițu și-a terminat de curățat pistolul. Îl întorcea cu toața spre ochi, să se bucure cit e de bine curățat apoi, obosit, lasă arma pe masă și la fel de leneș aruncă în birou.

— Păi Caterina, seara, a terminat butelia legală; a făcut bulion mai mult decît ne-am pus în minte. De la balcon a strigat Apimonda că Dugheană s-a interesat și i s-a spus că seara, pe la opt,

o să sosească camionul... Stăteam pe pat și mă uitam la Caterina cum se pregătea să plîngă, deschîndu-și sorțul, iar eu mă gîndeam nu numai la suferința ei, ci la marea mea suferință. Uite, sînt la patruzeci și cinci de ani și aproape n-am făcut nimic din ce-am vrut să fac în viață...

M-am îmbrăcat și m-am dus la depozit. Nici nu mi-am luat bocancii, cu toate că era frig, ca dovadă că și acum sînt încălțat cu tenișii din după-amiaza aia. Am trecut drumul și cînd am ajuns la pietre am văzut niște umbre cum se leagă și se dezleagă una de alta. Depozitul închis. Danciu lipsă. Lacătul pe ușă. Mi-am căutat piatra. Era lingă a lui Goguleț, mi-o umpluse și pe-a mea de scîrnă, închînă-mă apucată greață cînd am ridicat-o s-o duc la locul de unde a fost mutată. Ajunsesem al două sute optzeci și cincilea, iar înaintea mea erau numai neamurile lui Nantu și Danciu, neam mare, o știu mai bine decît mine... Mi-am pus piatra la locul ei, adică acolo unde fusese înainte, piatra mea, grea cum e, lăsașe făgaș în pămîntul meu, nici nu mi-a fost greu să-i regăsească locul. Nu m-am agățat de celelalte pietre.

— Acu de ce te-ai supărat tu taman atunci, Iosife, că doar Nantu nu pentru prima dată a făcut potlogăria asta. Parcă n-am primit reclamații cu carul...

Iosif privea la frînghie, apoi la fereastră: prin albastrul hirtiei de învelit căletele de școală, cu care erau acoperite geamurile, răzbată o geană de lumină, și prin lumină se profila nukul din curte, cu crengile tremurătoare în bătaia vîntului de dimineață. Demian uită că mai trebuia să povestească. Stătea și privea fascinat spre crengile ce se ghiceau mișcătoare, cu toate că hirtia era groasă și raza de lumină prea palidă ca să arunce umbra în fața deslușirea ei în fereastră.

— Ce-i, Iosife? întrebă Nițu nedumerit de privirile ochiului sănătos ce își dubla dimensiunile: devenise aproape la fel de mare ca cel umflat de nummul lui Dugheană. Se sălbătise ochiul lui Demian. Irisul era crăpat, cum crăpă noaptea la pisici ca să prindă în globul lui pină și ultima fărîmă de lumină.

— A venit deci Nantu și a ris, continuă Nițu povestirea știută de dinafară, hai că aici ai rămas, încearcă sergentul major să abată gîndurile aiurite ale lui Iosif.

Dar Demian continuă să rămînă absent la tot ce-l înconjoară în afara de purpura ce primisea puteri și arunca în geamul întunecat cu hirtie un amestec de mișcări: ce căpătau în capul lui Iosif întesuri nepricepute de omul de rînd.

— Zi-i, Iosife, a ris Nantu și a zis că face ceva pe piatra ta și a celorlalți, că doar ei nu-s prostii să stea la coadă ca alții, spune, ce te tot hobezi la fereastră? și Nițu viră în locul pistolului încărcătorul, din care se vedea, bine uns, galbenul ultimului cartuș, un galben cald de soare abia răsărit...

— Cum te cheamă, Iosife? întrebă din nou Nițu, și, pentru că nu primi

răspuns, aruncă pistolul lingă lampa cu lumina orbitoare, ca Demian să observe arma și să înțeleagă că el, Nițu Dănuț, n-a aruncat-o acolo în dorul lelii. Tu te-ai timpit, mă Demiene, ori ce-i cu tine?... De ce nu zici că nebuna de Ambrozie, aia de s-a aruncat în groapa făcută de buldozer în fața casei, și din greșeală a acoperit-o cu pămînt, aia de și-a ieșit din minți, a venit șontic, șontic la tine și prinzindu-te de mină ți-a șoptit să nu te rabde Dumnezeu că tu, un zdrahon de bărbat, cu patru copii, li lași pe spurcații ăia să-și bată joc de oameni.

— De ce ride Caterina, Nițule? întrebă într-o șoaptă Iosif.

Nițu ascultă cu atenție. Auzul nu-i spusese nimic. Se îndreptă spre fereastră și o deschide, fereastră ce dădea spre grădina și la care se uitase atît de fix Demian. Prin pătratele groase ale gratiilor, Nițu văzu nu numai umbra înfricoșătoare a nukului desfrunzit, cu ramurile date pe spate, ca părul unui răzvrătit, dar și auzi, nu risul Caterinei, ci plînsul ei, dar altfel de plîns, unul ce ascundea în el și o bucurie.

— I-am spus aseară să se ducă acasă. Stă ca proasta în cucuruz, se lamentă Nițu și se întoarce la masă. Ceva îi schimbă însă gîndul. Făcu un ocol și deschise din nou ușa de la casa de fier. Căută de data asta în alt raft. Scoase din spatele unor hirtii îngălbenite o sticlă pe care scria tinctură de iod. Nu era tinctură. Paharul mic, în care Nițu turnă cu grijă, dezvăluie că sticla ascundea în ea altceva. În curînd mirosul de prună se răspîndi prin încăperea imbiator.

— Bea, Iosife, hai, mă omule, nu te prosti, că mă și sperii de uitătura asta a ta.

Dar Iosif nu bău și Nițu se întristă în sine. Bău el în locul lui Demian. Res. piră mai ușurat. Tăria îi făcuse bine. Îi relaxase mușchii și bătăile inimii nu și le mai auzea, ca pîră atunci, în urechi. Mai dădu peste cap un pahar, apoi încă unul. Că să nu mai piardă timpul, puse sticluta la gură și sorbi ultima picătură.

— Demiene, tu acum dacă te-ai duce și-ai spune, pe mine m-ar da afară din servici. Crezi că mi-ar păsa? Uite, cînd beau prînd un curaj și zic că nu mi-ar păsa. M-aș descurca și fără haina asta din pricina căreia voi nu ne iubiți. Nici n-ar trebui să ne iubiți, Demiene, ascultă-mă pe mine, începu Nițu pe un ton vesel și, înșurubînd cu grijă sticla, o așeză la locul ei, în casa de fier.

Ceva nu-i fu pe plac. Parcă i-ar fi fost rușine că ascunde ceva ilegal, și ca să arate că nu-i pasă, luă sticla de la locul unde o dosise și o aruncă cu putere prin geamul zăbreliț. Sticla trecu cu precizie printr-un pătrat și se pierdu printre crengile nukului, tot mai conturate în albul cleios al dimineții cețoase.

— Asta ca să vezi că nu sînt beat. Patruzeci și două de sticle am aruncat prin același pătrat, Demiene, că și eu am su-

ferința mea, chiar dacă nu-i ca a ta, și nici nu-i antisocială. Păi mie mi-e ciudă că nu-i antisocială, mă crezi? Păi eu sînt fiu de țăran, mă Iosife, eu ar trebui să mă port altfel cu oamenii. Nu că m-aș purta prost, prost, tu știi, nu mă port, vremea mă obligă să fiu așa cum n-aș vrea, și Dugheană, că el cu bătaia obține rezultate ca și Frumosu Vasile, numai eu nu obțin. Ce am aflat de la tine? Nimic. Ce-mi spui tu, știam, credeam că pot pătrunde în sufletul tău. M-am dus și la fereastră de pe hol, ne-am încrucișat udătoarea crezînd că am să intru măcar așa în sufletul tău, să-mi spui care-i marea ta suferință, că doar ți-o văd, se citește de la o poștă în ochiul teafăr, că numai ăla suferă. Iosife, dacă vrei să fugi să nu încerci, gratiile sînt groase, cu capetele îngropate în beton, iar noi ne aflăm la etajul doi, oricum, chiar dacă ai vrea să o ștergi, ai cădea și te-ai face zob.

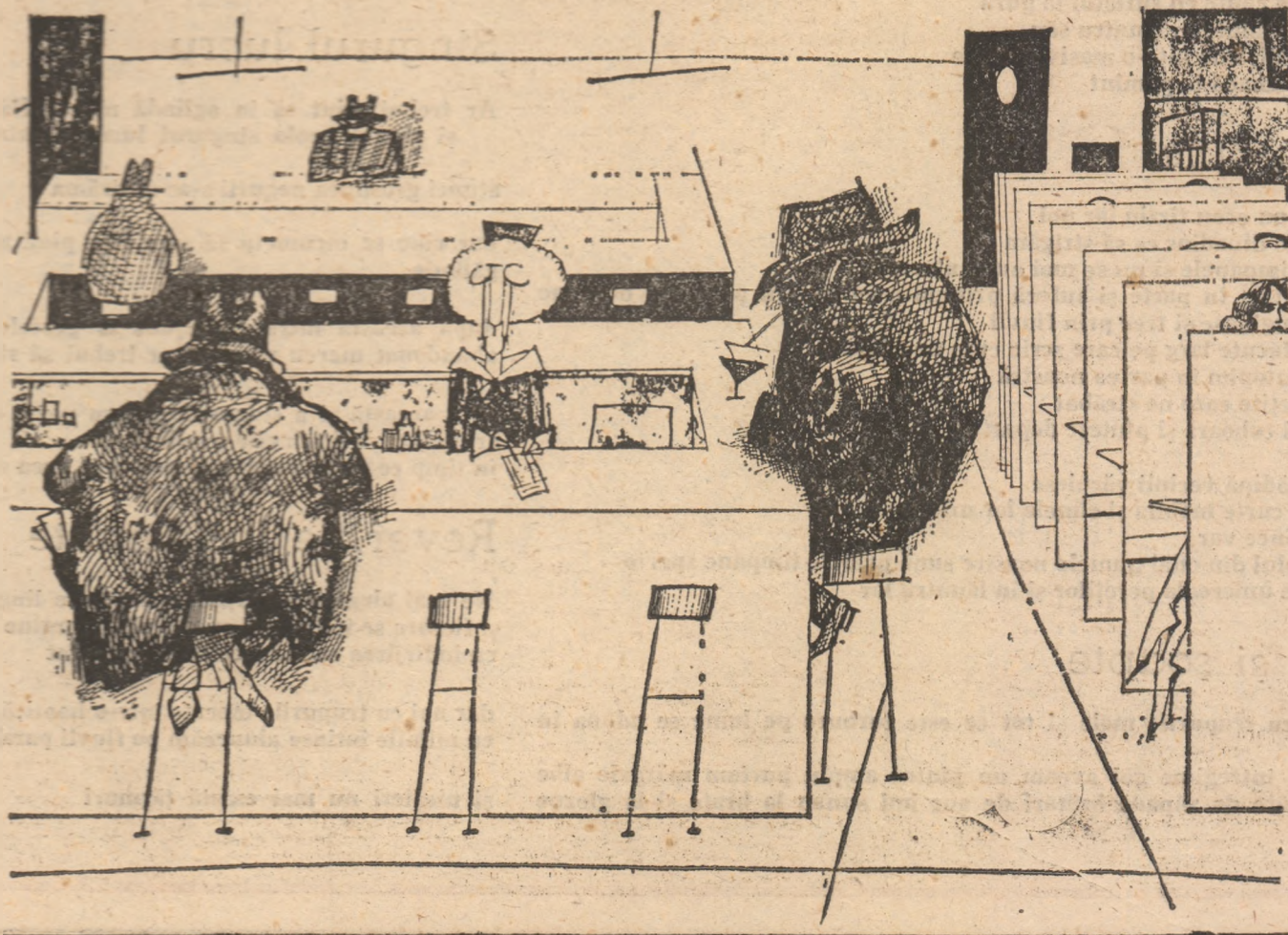
— De ce să fug, și unde să fug, Nițule? Ți-am spus, eu nu pot fugi și nici să-ți dau ție din suferința mea nu-ți pot da. Pentru asta s-ar cuveni să ne lege ceva adînc, nu două pișături, că tu crezi că din două șiroaie se poate face un singur suflet. Un singur șiroi, da, dar un singur suflet, nu.

— Adică tu te ții mindru, ai? Îți dai aere, Iosife, mama cui te-a făcut, adică te ții cu nasul pe sus, cum te ții cînd mă bați la șah! Adică tu crezi că eu n-am destulă minte să pricep suferința ta, că dacă vrei să te încunștîntez nici nu-mi pasă de ea. Suferința ta e o minciună, altfel ți-ar da altă putere decît asta pe care o ai, te-ar scoate din moleșala în care dormi. Tu suferi din lene, Demiene, că nu ești în stare să-ți dai suferinței o pornire, așa cum ți dă Dugheană. Tu crezi că el nu suferă cînd bate? Suferă și el. Dar altfel, el își descarcă suferința, pe cînd tu o ții în tine ca prostul și-mi mînlînci mie noaptea purtîndu-mă pe coclauri, în loc să-mi spui ce ascunzi în sufletul tău amărît. Cum te cheamă, Iosife, dar să-mi spui pe loc că am draci, pe loc să-mi spui!...

De la poartă, aflată în spatele unei alei cu meri desfrunziți răzbat soape, apoi vîntul își schimbă direcția. Dugheană și Caterina parcă ar vorbi de sub fereastră. Demian nu aude, ori ce aude l se pare ca venînd dintr-o altă gură și dintr-o altă lume. Nițu a înghetat și el holbîndu-se. I se pare că numele Sofică i-a ajuns la timpane ca o scorneală de-a lui Dugheană, spusă cu nerusinare. Adică de ce Sofica n-a făcut nazuri și Caterina face, că doar ar trebui ca nici Caterina să nu facă, dacă Sofica, înaintea ei o seară, n-a făcut.

— Cum te cheamă, Demiene, spune-mi, că dacă nu-mi spui te omor, strigă Nițu ca să alunge vorbele șoptite de sub fereastră.

Demian se uită cu ochiul sănătos la zăbrele, le numără pe rînd apoi le măsoară cu ochiul teafăr. Stringe frînghia groasă în palmele noduroase și mari, incredibil de mari. Ar trebui să ridă și nu ride pentru ce face Nițu. Sergentul ma-





for își dă mantaua jos, o împăturăște sol-dătește și după ce-o perie cu palma la locul unde vin gradele, o așează pe scaunul pe care stătuse până atunci. A uitat de întrebarea pusă lui Demian. Suferința lui, cit e de mică sau mare, nu-l lasă în pace, adică el a făcut totul, și-a rupt din suflet, l-a călcat în picioare, și-a mușcat limba când ar fi trebuit să urle, și drept răsplată... Și cu cine? Nițu își scoate și vestonul și pantalonii. Ghetetele sint butucănoase și cracii nădragilor nu se lasă ieșiți peste încălțările grosolane. Inceț, cu o moleșală cal-culată, Nițu își desfăce șireturile de la un bocanc, își scoate gheata, apoi cu aceleași mișcări mecanice procedează la fel și cu cealaltă gheață.

Îi e rușine lui Nițu de ciorapii lui murdari la virf și găuriți la călcie; pa-tru copii nu-s ușor de ținut și zici pe Sofica n-o putea lăsa mai neîmbrăcată decit sint celelalte. Și izmenele lungi, afumate la fund, și galbene în dreptul prohabului nu știe Nițu cum să le as-cundă. Până la urmă nu mai ține seama că nu e singur în încăpere. Își așează bocancii sub scaun. Pantalonii, aranjați și îndoiți pe dungă, stau și ei pe spe-tează așteptând să-i îmbrace un alt mi-litlan parcă, și Nițu, cu un zimbet beat, cald și moleșit spre colțul gurii de pă-reri de rău, apucă pistolul cu mână si-gură.

**D**EMIAN nici n-a auzit zgomotul. Cind si-a ieșit din ginduri îl vede pe Nițu culcat pe podea, lângă birou, îmbrăcat numai în căma-să și izmene, cu ciorapii rupți la călcie.

— Adică de ce? se întreabă Demian și se uită la arma fugită din mână lui Nițu la cîtiva metri depărtare de trupul mort, adică exact la picioarele lui.

Ușa se deschide trîntită de perete și Dugheană, deschiat la manta, cu brăci-narul atîrnînd, se oprește trîsnit. Din-tr-o ochire a văzut totul și a judecat totul.

— De ce ai tras mă, Iosife, de ce ai tras, omule, că doar eu te-am bătut, nu el, el n-a fost în stare să bată pe nimeni în viața lui. Acu eu ce să fac cu tine? Eu care veneam să-ți spun că porcul de Nantu nici n-a murit, că s-a prefăcut că e lovit de moarte, ca ceilalți oameni ori chiar tu să nu-l faciți felul. Mi-au telefonat de la spital, dar cum pe mine nu m-au găsit acasă, au dat de Frumosu și Vasile mi-a trimis vorbă prin nevas-tă-să că Nantu e sănătos și-ți transmite mulțumiri că l-ai mai îngăduit să trăiască. Și tu te apuci și-o lași pe Sofica cu patru copii pe drumuri, nenorocitele, criminalule, om de nimic ce ești, că dacă știam îți scoțeam cu unghiele celălalt ochi. De ce l-ai omorît? Te-a dezle-gat, prostul, și tu ai tras sau cum a fost? Că și Nițu asta e un timpit cum rar s-a po-menit. Îl minteai de la obraz și el în loc să-l oblige pe minciunos să roșească, se înroșea el. Păi el era bun de milițian peste copii, mă, nu peste oameni care-s răi, și porci, și criminali.

Iosif și-a ridicat cu greu ochiul teafăr de la armă. Pistolul e lângă el, ar putea să-l ridice și să-l folosească. Dugheană, de frică, s-a oprit lingă ușa și spune po-vesti, ca nu cumva Demian să se repea-dă la pistol și să-i facă și lui felul.

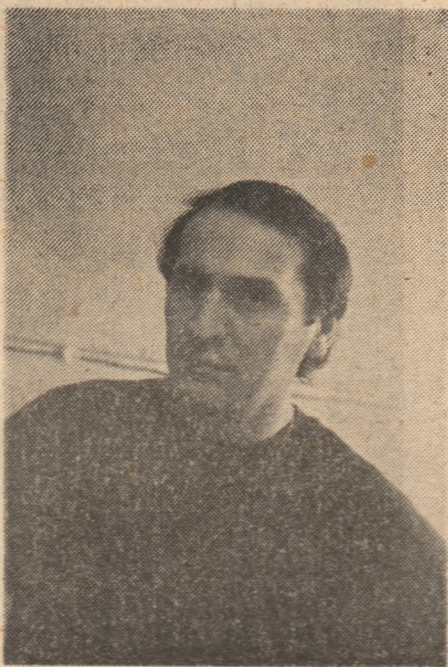
— Dă-mi arma, Iosife, dacă mi-o dai capeti... Eu, Dugheană, pun o vorbă bună pentru tine, că așa și pe dincolo, că și tu ai fost indus în eroare de un specu-lant împreună cu tot neamul lui.

Iosif, cu o mină, răstoarnă biroul. Oda-tă cu el cade pe podea și lampa, iar be-cul spart luminează de o mie de ori mai întens.

Dintr-o singură opintire grilajul se smulge din chingile lui de beton. Pătra-tul din fier, cu zeci de pătrățele sudate între ele, a căpătat aripi și aripile fil-fie purtîndu-și propria greutate și a omului aruncat peste ele în nukul cu co-roana deasă și înfricoșătoare la vedere.

În încăperea din care și-a luat zborul se vede mai întîi o flăcără galbenă, apoi alta roșie, albastră. Butelia lui Nițu, aflată în dulap, n-a fost verificată ca lumea, ori poate în lipsa mare de butan, în grabă, n-a fost verificată deloc. O cli-pă fața lui Dugheană se decupează au-rie în lumina involburată și puternică. Demian nu aude nimic, nici nu simte căldura plăcută ce răzbate din stînga lui. Îi e indiferent ce arde. Arderea din sufletul lui e cu mult mai cuprinzătoare.

Își scoate unelte minuscule din bu-zunarul de la piept și cu ele începe să cioplească în lemn. Înțelege că dățile mici n-au să-i fie de folos pentru ceea ce vrea să ducă la bun sfîrșit. Prinde trunchiul gros al nukului în brațele vin-joase, apoi, ca să fie mai sigur, se lea-gă de pom cu frînghia atîrnată de in-cheletura minii. Numai cînd e sigur că n-are cum să cadă, nici cine să-l dez-lege, începe să muște din coaja groasă cu aromă amară. Din gura lui plină de singe, cu gingiile rupte, dinții puternici lasă în fibră densă, albă, suferința unui chip ce seamănă cu un Isus ajuns în pragul nebuniei.



L

LUMINA soarelui de amiază face um-bre subțiri între cutele din ceafa prima-rului. El stă cu spatele la Comisie și își întoarce din cînd în cînd capul, zîmbind fistic, o clipă, vă rog, numa o clipită, rezolvăm noi, imediat. Primarul e scund, însă foarte gras. Are o voce de bas-pe-dalist. Huba Bahubal! strigă micuțul pe-dalist. Geamurile magaziei din fața sa zîngăne diferit la fiecare silabă. Silaba hu zîngăne ușurel în vreme ce silaba ba are oeva din nervozitatea crescîndă a unui timpan de orchestră supus freneziei omului de servici la ora închiderii filar-monicii. Deschide, Bahubal, nu te fă pe-al dracu, e-or venit din București să te vadă! Primarul începe să zgîlție usa magaziei, fără convingere, la început, apoi dedîndu-se pațime. Ah, Bahubal, ah, Bahubal! Primarul zgîlție magazia, el nu se mai poate stăpîni, și sub ochii împietriți de groază ai Comisiei, se dez-lănțuie, ridică magazia cu totul, o dă de pămînt, se tăvăleşte cu ea prin iarbă și, revenind în picioare, se șteger cu dosul palmei pe frunte, apropiindu-se cu ure-chea de ușa. În acel moment se aude un urlet înfiorător, pe care primarul îl tra-duce după aproape un minut: cred că a spus nu. E zăpușeală, muștele bizile im-perechinu-se pe ceafa primarului. Co-misia așteaptă la zece pași în spatele lui. Pedalistul face încercări disperate. Huba, băiatule, ori venit de la teve. Așa și pe dincolo să-mi faci dacă ies! se-aude dinăuntru o voce răgușită. Măi, își trage o palmă peste ceafă primarul, curmînd violent bizilala muștelor, măi, îi teveul. Așa și pe dincolo pe teveul tău! Arată-le avionu, pe-urmă iar intri-nlontru. Nu, Ah, Bahubal, ah, Bahubal, ai să mi-o plătești! Ba pe-a mini-ta! Primarul ridi-că minile împăciuitoare cînd își arată fața Comisiei, stă adus de spate și de aceea face un efort deosebit ca să-i poată ve-dea pe cei dinaintea sa.

PRIMARUL privește cu satisfacție spre masa cea lungă așezată la umbra cîreșu-lui: farfurii, tacinuri, pahare, solnițe, brînză, ceapă, roșii, friotură de curcan, hrean, palincă, șervețele, cîreșe, salam, slănină, șuncă, mustar, caietul gestiona-rului, caietul contabilului, svaiter, unt, ridichi, vin negru. Primarul oftează cu mindrie, întinde mîna dreaptă spre masa cea lungă și reușește să strecoare cîteva cuvinte, gîtit de emoție: oamenii mei! Imaginea devine pentru cîteva secunde neclară, revenind ea arată: falcile Comi-siei și falcile primăriei. În fundal se în-trezăresc falcile necunoscute, nu, nu, sint falcile-gazde. Huba Bahubal apucă din nou poala cămășii pentru a șterge lenți-la ocheanului său. Huba Bahubal e în cîires. Se dezchilibrează, își vîntură minile dezordonat, lovînd aerul și, scotînd din gîtlee un aaa răgușit și prelung, se prăbu-sește peste masa festivă. Bahubal! se în-crunță micuțul primar. Ei? Exerseze zbo-rul, spune liniștit cel căzut din cîires. El mai spune: scuzați-mă-ți, pardon de de-ranj și dispăre. Îndesîndu-și pe cap scu-fia. Nu-i un băiat rău, zice blind prima-rul. Vrea să zboare, numa atît.

ȘI-ACUM, realizările! bate din palme primarul pedalist. Acest canal îngust, cu aspectul său de pirilaș! Comisia așteap-tă continuarea, primarul lasă să curgă cîteva clipe. Ei? ridică din sprîncene mi-cuțul. Întrebarea sa voia să însemne: are cineva habar de importanța, marea realizării comunale? Pictorul îi trage una după ceafă sculptorului care a ațipit și acesta sare din somn, ridicînd ambele brațe, e o idee excelentă! O sută de ki-lometri lungime și cincizeci de mori. Hm? Oooo! Cincizeci? reia președintele Comisiei stergîndu-se la gură cu un șer-vețel. De ce tocmai cincizeci? Micuțul chicoteste, se repede spre scaunul pre-sedintelui și-i șoptește la ureche răspun-sul, ei amîndoi izbucnesc în ris. Ce-a zis? întreabă poetul. Cincizeci, fiindcă sintem de-abia la început, spune ziaris-tul. Mj se pare corect, înclină din cap poetul. Să mergem la stăvilă, lansează primarul o invitație, exact în clipa în care din direcția cotețelor de gâini apa-re îngrijitorul cu un gramofon sub brat. Vă rog, spune primarul, merg io înainte, că știu drumu. Apoi, îngrijitorului: Le

Ioan-Mihal COCHINESCU

# Labirintul cortinelor

— Nuvelă în șapte părți fără titluri —

aduci pe toate! Bun înțeles, dă din cap omul, lăsînd cutia în iarbă. Ce preferințe au domnii? Priviri încrucișate, umeri ri-dicați, să zicem Haendel, hm? Femeia care a apărut la scurtă vreme în urma îngrijitorului așează cu grijă un disc și răsucește manivela cutiei. Ce aiureală! șoptește compozitorul dirijorului. Te re-feri la soldurile sale? șoptește dirijorul compozitorului. Cit și la sini, dă din cap compozitorul. Femeia se ridică, răsucin-du-se pe un călcil. Le zîmbește celor doi. Mută, îi surprinde primarul. E mută și surdă. Ce-are a face? Iar el, îngrijitorul, e orb. Și? El aude și ea vede, dar ceea ce el îi spune, geaba îi spune iar reea ce ea vede, n-are cum îl povestii. Prima-rul se uită pe rînd la cei doi, vrea să vadă dacă l-a impresionat. Ce-a fost asta? Ce anume? Așa, ca un filfîit. E Huba Bahubal, explică primarul, se antre-nează. Poftiți, oaspeți dragi, din foisorul acesta vom vedea morile.

HUBA BAHUBAL! strigă primarul cu palmele făcute pîlnie. Adă ocheanu! Ve-deți, se adresează el cu căldură Comisiei, în lipsurile acestea ne zbatem, vrem să muncim, vrem să construim, să ne remar-căm, să ne impunem și nu ni se dă de-cît un singur ochean. Bahubal! Pe silaba bal, sunetul se estompează, ocheanul se odihnește în gura primarului, expediat cu precizie din spatele magaziei. Micuțul se zbate, face semne disperate cu dege-tul arătător, geme, strînge din ochi, ri-dică sprîncenele și primul care înțelege este contabilul. El se opinteste, trăgînd de ochean, smucește în toate direcțiile. Și asta se întîmplă destul de des, spune primarul de-ndată ce este în stare. O-cheanul ăsta se spune c-ar avea vreo două duzini de lentile, da numa io am mincat șaisprezece, în ultimele două luni. Și cu asta de-acum, șaptespe, spune con-tabilul, luîndu-și de după-ureche creionul chimic pentru a nota ceva în caietul său secret. Or, reia primarul, există o limită. Priviți! oferă el ocheanul președintelui. Cincizeci de mori. Și toate funcționează. În ce sens? întreabă timid sculptorul. Cum adică? Adică în ce sens? În sens cum cură apa. Bun, funcționează, dar și macină ceva? Bun înțeles, dacă-i pul, și dacă nu-i pul? Dacă nu, nu. Dar funcțio-nează? Păi cum? Primarul se uită cîte-va clipe la sculptor și îl bate ușurel pe umăr, rîzînd, bată-te să te bată, domnu, amu mă-nțeleg io că faci bancuri cu mine. No, văzutu-le-ati? se întoarce către președintele Comisiei care scrutează de-părtarea cu ocheanul în mină. Da, zice președintele. No, atunci, destul. Mai lă-sați și pe-altu! Îi smulge ocheanul din mînă și mîscarea aceasta neașteptată are darul de a-l izbi peste gură pe președin-te. O secundă, primarul închide ochii, căutînd o formulă de scuză iar atunci cînd deschide gura pentru a vorbi, își dă seama că a rămas singur. Comisia fuge rupînd pămîntul, primarul îi urmărește un timp cu ocheanul, apoi coboară liniștit din foisor. Vă rog, n-am făcut-o înadins, se scuză micuțul pedalist, odată ajuns în dreptul mesei festive. Nu face nimic, zîmbește stîrb președintele, se-ntîmplă, se-ntîmplă.

LA-NCEPUT, toți or zice că-l zălud spune micuțul primar. Zălud, adică ne-

bun, cum ziceți dumneavoastră pe la București, mă-nțalegeți, nu? Zălud ti-or zis, Bahubal, hm? Da ia spune, numa, cine-o fost primu care te-o descoperit? Spune, Huba Bahubal, ca să știe toți. No, stai un pic, mai, spune, dragă, o dată acolo către microfon. Că te filmează, Bahubal. Te vede țara, băiatule, pe micu ecran, la teve. Și spune-le dumnealor că cum te-am descoperit io, acum tri ani. Spune, ce făceai? Huba Bahubal se uită atent la primar, se concentrează și spu-ne: cînd am furat porumbu noi doi? Pri-marul sare ca ars, asta să tăiați, rogu-vă, îi zălud. Bolund, no, nu știe ce vorbește. Bahubal, du-te și te exercitează, că te chemăm noi, mai tîrziu, cu avionu.

AUD și vorbește, îmi spune femeia. Văd, îmi spune bărbatul. Însă ne este silă, mai spune el. Bahubal este fratele meu, îmi spune femeia. Și cumnatul meu, îmi spune bărbatul. Și lui îi este silă. I-au dat rolul nebunului. Îi este silă de rolul nebunului. Nouă ne este silă de aceste pîlnii de gramofone și de aceste discuri. Mie îmi este silă cel mai mult de cele cincizeci de mori, spune femeia. Alerg de la o moară la alta, le invirt ro-țile. Mi-e silă să mai invirt aceste roți. Iar mie mi-e silă să tot pompez apa prin canal, spune bărbatul. La stăvilă este o manivelă, eu invirt manivela și pompez apa prin canalul morilor. Mi-e silă să tot invirt manivela de la stăvilă. Mai trebuie, pe deasupra, să mai invirt'm ma-nivelele tuturor gramofonelor, spune fe-meia. Și să cărăm la discuri cu nemiluita, spune bărbatul. Ne este silă să facem toate astea.

ȘI ÎNCĂ n-ați aflat nimic! exclamă mi-cuțul primar, roșu la față de emoție. Ve-niți să vedeți scena turnantă, trapele, cascadele, sala marilor trucaje, sala de popice, biliardu, birourile comunale. Cine-o avut inițiativa, Bahubal? ridică din sprîncene primarul. Cînd cu porumbu? Ah, Bahubal, ah, Bahubal, ai să mi-o plătești! Comisie! începem? Comisia: începem. Se ridică lin cortina. În fundal, la linia orizontului, un șir minuscul de plopi. Ogorul, casele satului, în depărtare, turla bisericii, cerul albastru, mici nori-șori pufoși, răzleți. În planul din față, o magazie. În fața ușii magaziei, un per-sonaj. Să-l numim: primarul. Lumina soarelui de amiază face umbre subțiri în-tre cutele din ceafa primarului. El stă cu spatele la Comisie și își întoarce din cînd în cînd capul zîmbind fistic, o cli-pă, vă rog, numa o clipită, rezolvăm noi, imediat. Primarul e scund, însă foarte gras. Are o voce de bas-pedalist. Huba Bahubal! M-a strigat cineva? întreabă Huba Bahubal, lăsînd să-i scape din mînă cabul pentru manevrarea cortinei. Se declanșează mecanismul cortinelor. Cad, unele după altele, zeci, sute de cortine, avansînd dinspre fundal spre sală și mai departe, izolînd fiecare rînd de scaune. Se creează cîrînd labirintul cortinelor. Bahubaaa! Înceteazăăă! De-acum, însă, femeia și bărbatul nu se mai pot stăpîni, apasă pe toate butoanele, muzici peste muzici răsună prin pîlniile gramofone-lor și, deasupra tuturor, Huba Bahubal, plînd în avionul său, asemeni unei pă-sări, filfîind arar din aripile sale.





# Pământul dedesubt și legea morală

**E**XACT la doi ani de la trecerea pragului morții (intimplată la 17 septembrie 1989), spiritul dramaturgului Ion D. Sirbu e întors și reîntrupat scenic, cu vrajă, evlavie și fidelitate, la Teatrul Național din Craiova, în regia lui Cristian Hadjiculea. Noua premieră, **Pragul albastru** (1986; 1974), este o piesă cu idei, oferind o explicație instinctivă de a ne conserva și adaptabilității etniei noastre. Pe domeniul părelnic al ideilor, totul este fascinant, discutabil, primejdios, și mai cu seamă, infinit. Despre specificul românesc s-a scris până la bâlbâirea unor, nu puține, locuri comune, jenante și de un orgoliu rizibil. Riscul rămâne în continuare. Trebuie ori nu să fim incințați de modul nostru de a rezista, de a rămâne și de a ne perpetua în istorie, atâta timp cât noi ne mirăm că mai simțim iar alții n-au vreme să ne ia în seamă? Nu este cumva masiv înfrustrătoare o „victorie biologică”? De unde fatalitatea de a ne mulțumi mereu, într-o vesnicie improbabilă, cu foarte puțin? N-am făcut istorie, dar am rămas în istorie, într-un mod, poate, uluitor de simplu, dezvoltat, fără menajamente, de un personaj al lui M. Preda, în **Intrusul**: românii sint, indiferent de timpuri, îndărătnici procreatori... Legați de pământ, „dascăl și judecător”, spune Sirbu, atât în piesă, cât și în eseu. Dacă au pământul sigur sub tălpi, legea morală se suie în ei, fără a fi nevoie să vadă cerul înstelat deasupra. Tot așteptând și răbdând, rezultatele par ușor a se ivi cu bizară asupra de măsură. Sintem laici, nu religioși, polemizează cu convingere I. D. Sirbu, dar nu spune

**Pragul albastru** de I. D. Sirbu, Teatrul Național din Craiova

cum ne ucidem conducătorii adulți cu iresponsabilă viclenie, în schimb îi iertăm cu nonșalanță pe complicități acestora. Chiar **Pragul albastru** atestă pornirea malefică: manipulatorul de conștiințe, falsul *homo religiosus*, cavalier al minciunii, Lazarus, odată dovedit, va fi ucis bestial, chipurile sacrificial, iar sluga lui, Sofron, complicele, va fi pasuită. Firește, la modul pământean. Dar pământean fusese și Lazarus, numit de fapt Ion, fiu al unei Ioana, reîntors în satul ardelean Roșia de la Muntele Sfânt, adică dintr-o diaspora medievală, pornit inițial pe latura farsei aducătoare de aur și, pedagogic, vindecătoare a prostiei, pentru a sfârși în voluptatea morții impuse de „legea pământului”. Binecuvântata, nu-i așa?, și nu blestemată... **Pragul albastru** e o punte între viață și moarte, loc de împăcare a contrariilor, mod de echilibru antimetafizic, immanent, aflat la antipodul creștin, dezvoltat, în cont personal, de un Nae Ionescu.

Cristian Hadjiculea se împacă foarte bine cu ideile autorului și construcția, matură, a piesei, permițându-și să dea o pondere ceva mai mare laturii gogolene și desolemnizării. Popa Spiridon, lămescul, păcătosul, nu rămâne, cum și-o dorea dramaturgul, unicul personaj care provoacă risul. Risul face și el parte (Sirbu o știa) din ceea ce numea Blașa „bunul nostru simț ontologic”. Și, în definitiv, chiar thanatologic, pentru că, prin filosofia pe care o propune, **Pragul albastru** nu este altceva decât o thanatologie. Lazarus (Ion), escroc, farsorol, reînviat — uitată prin străini — știința de a muri. Și știm pe autor, din jurnal, supărat tare pe istorie și mituri naționale. Iată-l adaptat și senin, migălit de măiastră credulitate la poncelele patrimoniale. Și reușind, nu puțin lucru, să înfioreze și să îngîndureze. Vina blagiană rămâne



Primul spectacol realizat de regizorul Iulian Vișa la Sibiu (în noul său directorat la acest teatru): Chang Eng de autorul suedez Göran Tunström. Scenografia, Mihai Ciupe. În fotografie, actorii (de la stînga) Benedict Dumitrescu, Geraldina Basarab, Virgil Flonda, Constantin Chiriac, Dana Taloș, Diana Văcaru

fundamentală. **Pragul albastru** are datele unui „mit păgîn” care dă cu ușurință apă la moară izvoarelor folclorice, ca legitim testament etnologic. Zarea mitică e largă și deasă, Gavrilă Ursu (sugerat expresiv și vital de Ion Colan) este „greul pământului”, țitoarea sa, Salomia (Natașa Raab-Gutul) se topește, erotic, în trănicia stîncii. Monolitici, moral, diferențiați similitudine, Curatorii, „figurile valahe” (Remus Mărgineanu, Tudorel Petrescu, Angel Rababoc, Anghel Popescu) corporalizează notele specifice: sîretenia, mohoreala, inocența, negativismul, minia. Ardelenii din Roșia sînt greoi la trup și minte, cinstiți, drepti, neiertători, și asta pentru că firea lor este chthonic limitată. Hotarul dintre viață și moarte nu-i tulbură, ci, în mod straniu, îi împacă. Ei sînt elementari, trăiesc „mineral”. Într-o invocație arhaică, Gavrilă o identifică pe Salomia cu aurul, iar pe el însuși cu pământul.

Ieșiți în lumea largă și, desigur, bună a teatrului neliniștii lumi de azi, îi văd pe actorii craioveni tot mai pauperizați de complexe (provinciale, etnice?), purtînd cu miraculoasă ușurință harul unei complexități ce le e naturală. Nu vreau să mă gîndesc aici

doar la un limitativ specific local, ci la o șansă, păstrată, a unei școli naționale, deschisă, neautarhică, transparentă și cu un glas impunător. Alături de cei, atât de grăbiți, amintiți, Tudor Gheorghie (Lazarus), Valer Dellakeza (Sofron), Gabriela Baci, impusă acum, memorabil (Ana), Valeriu Dogaru (Popa Spiridon), Marian Negrescu (Adam), Monica Modreanu (Sofia), Lucian Albanezu (Todor), Leni Pințea-Homeag (Sultana), Georgeta Luchian (Mama Ioana), Iosefina Stoia (Baroneasa), Ștefan Mirea (Arnold), C. Circort, Teodor Marinescu (frații Zdrenghea), Constantin Nicolau (bocitoarea satului) fac un spectacol colectiv, omogen, de o forță artistică previzibilă, dat fiind că semnătura regizorală (Cristian Hadjiculea) este ea însăși, de ani buni, „în rol”. În sfîrșit, în decorurile lui V. Peșoară Stegaru și costumele Ștefaniei Cenean, dramaturgul I. D. Sirbu, în care contrariile nu s-au împăcat niciodată definitiv, trece și în sens reversibil „pragul albastru”. Un spectacol de relief înalt, aplaudat, extrem de aplaudat, ceea ce, firește, nu ne contrariază. Dimpotrivă.

Marian Victor Buciu

## Viața teatrală la Botoșani

**T**EAȚRUL botoșănean a lucrat cu seriozitate și cu tenacitate în perspectiva debutului de stațiune 1991/1992, pregătind, pentru acest moment, două premiere, dintre care una absolută: **Lovește-l pe aproapele tău**, textul aparținînd lui Sorin Holban. Cealaltă premieră a adus pe scenă un text binecunoscut, **Copacii mor în picioare**, de Alejandro Casona. Se cuvine menționat faptul că, pentru a rotunji cât mai elocvent imaginea momentului său profesional imediat, Teatrul „M. Eminescu” a intercalat, între cele două seri ale premierelor, și un matineu, cu **Neînțelegerea**, de Albert Camus.

Sorin Holban a produs o comedie satirică rezultată din observarea incisivă a unor realități nedorite, dar prin aceasta nu mai puțin prezente, cum sînt corupția, imoralitatea, arivismul, proliferarea comportamentului social periferic. Reșin favorabil atenția suplețea scriiturii, replica dinamică, incontestabila disponibilitate a autorului către structurarea de caractere precis delimitate. Toate aceste calități, vădite, ale unui scriitor care, după ce s-a impus ca prozator, pare a se orienta tot mai decis către dramaturgie, nu ne-au împiedicat să surprindem o anume ezitare în dezvoltarea logică a conflictului inițial, concretizată în devierea satirei spre teritoriul farsei și, mai ales, în mutații de atitudine a personajelor, care intrigă și nedumeresc. Întîlnim în lucrarea lui Sorin Holban o faună feroce în pornirea ei spre îmbogățire, flancată de o alta, a beneficiarilor imediați și, firește, întîlnim cîteva, puține, personaje oneste, care nu se sfîșec să-l ridiculizeze pe cei de mai sus. Faptele, în sine, sînt rarefiate, construcția dramatică se sprijină aproape exclusiv pe confruntarea între caractere, servită de dialogul bine mi-

**Lovește-l pe aproapele tău** de Sorin Holban; **Copacii mor în picioare** de Alejandro Casona.

nuit, cu trimiteri frecvente la realități cotidiene.

Lectura regizorală, aparținînd lui Ion Lucian, ca și travaliul actoricesc au servit cu indiscutabil folos comedia lui Sorin Holban, reîlîndu-i tocmai punctele forte, situate în amintitul registru tipologic. Personajele sînt distinct conturate, sînt vii, active și participative. Alături de actori din „vechea gardă” (Teodor Buzea, Elena Ligi, Jean Apostoliu, Ion Plăieșanu) sînt distribuiți interpreți din generația de mijloc (Narcisa Vornicu, Traian Andrii) sau dintre cei mai de curînd integrați colectivului (Valerian Răcilă, Violeta Afrăsinei, Orodol Olaru, Cezar Amiroaiei), întregul dovedind o relevabilă mobilizare a potențelor artistice și o nedismulată poftă de joc. Spectacolul a beneficiat de aportul profesional al scenografei Diana Ioan, de la Naționalul bucureștean, autoare a unui decor de veselă ingeniozitate, care, oferind faulei scenice elementele necesare situării ei ambientale, a lăsat interpretelor largi spații de mișcare.

CU URMĂTOAREA premieră, **Copacii mor în picioare**, de Alejandro Casona, scena botoșăneană s-a plasat foarte aproape de capacitatea sa artistică maximă. Bine chibzuită este, înainte de orice, alegerea și includerea pe afiș a piesei lui Casona: ea oferă premisele unui spectacol de cuprinzătoare audiență la public, fără a solicita concesii în planul bunului gust artistic. Construcția dramatică este aproape fără cusur, valențele literare se dovedesc a fi notabile, propunerile de ordin etic sînt exemplare. În ambianța unor realități mai mult decît tensionate, într-o lume și într-o vreme care agrează cu cînică lipsă de scrupule conștiințele, **Copacii mor în picioare** deschide o fereastră spre înțelegere, spre omenie. La peste patru decenii de la prima ei reprezentare, această comedie lirică, din familia căreia face parte, la noi, drama-

turgia lui Mihail Sebastian, se dovedește tulburător de proaspătă și de vie.

Regizorul Mihai Pascal, nume binecunoscut, cu decenii în urmă, obișnușilor teatrului nostru radiofonic, izbuște, la Botoșani, o montare importantă. Credem că explicația emoției estetice degajate de spectacolul său trebuie căutată în faptul că prim planul lecturii regizorale nu se orientează spre întîmplările povestite, ci spre resorturile interioare care declanșează acele întîmplări. Personajele lasă impresia că se confesează privitorului, argumentîndu-și atitudinile prin participare. Puritatea trăirilor comunică o stare de aleasă desfătare spirituală publicului, care se transformă, treptat, în personaj colectiv implicat în acțiune. Dincolo de atenția cu care este descifrată și edificată dominantă ideatică a fiecărui personaj, se cuvine relevată grija pentru sensul conferit replicii, pentru cuvîntul rostit în acord desăvîrșit cu înțelesul său. Actorii au lucrat, nu încape îndoială, cu bucurie sub bagheta regizorală, întrecîndu-se pe ei înșiși. Într-un prolog pseudo-polițist, roluri episodice capătă valoare de mici demonstrații actoricești, susținute de Florita Rusu, Valerian Răcilă, Traian Andrii, Ion Plăieșanu, performanță repetată, în roluri asemănătoare, de-a lungul întregii reprezentări, de Ion Apostoliu — **Mauricio** sau de Larisa Bordeianu — **Genevieve**.

Partiturile ample ale piesei sînt elaborate și armonizate cu pricepere și cu măsură. Mihai Păunescu, în **Señor Balboa**, conferă convingător personajului său înțelepciune, calm, răbdare, bună-tate. Marius Rogojinski, actor remarcabil dotat, aparținînd generației tinere, își controlează cu rigoare și umor prezența scenică, imaginînd un **Director** în egală măsură lucid și sensibil. Violeta Afrăsinei, în **Marta**, izbutește descifrări subtile ale condiției personajului său, pe care-l situează, favorabil echidistant, între poezia textului și cea a viziunii regizorale. Performera spectacolului

este însă, fără îndoială, Elena Ligi — **Bunica**. Actrița își clădește personajul cu migală și cu bună cunoaștere a disponibilităților sale de comunicare, asigurîndu-i demnitate implicită și o creștere continuă în registrul emoțional, pînă spre finalul cu dreptate aplaudat la scenă deschisă. Integrîndu-se cu suplețe echipei, Elena Ligi știe să-și rezerve în reprezentatie, discret și decent, rolul de solist la care-i dădea dreptul partitura originală.

Nu putem trece cu vederea alte două componente importante ale premierei în discuție: ilustrația muzicală, semnată de Romeo Chelaru și asimilată perfect în ansamblul montării și, mai ales, scenografia Dianei Ioan, apelînd la elemente declarate contrastante în prima parte a spectacolului, apoi de o eleganță rafinată a volumelor, formelor și culorilor, în a doua parte.

Constantin Paiu

### „ZILELE FELIX ADERCA”

La Craiova au avut loc „Zilele Felix Aderca”, cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la nașterea scriitorului (1891—1992). Sărbătorirea Centenarului s-a desfășurat cu sprijinul Uniunii Scriitorilor, Inspectoratului pentru cultură Dolj, Fundației culturale „România”, Bibliotecii județene „Alexandru și Aristia Aman”, Teatrului Național din Craiova. S-a reprezentat în premieră absolută drama **Muzică de balet** în regia lui Ioan Ieremia. S-a atribuit numele scriitorului unei străzi din Craiova. La sesiunea de comunicări au adus contribuții privitoare la viața și opera lui F. Aderca, Marian Barbu, Patreț Berceanu, Victor Birlădeanu, Marin Bucur, Shaul Carmel (secretar general al Asociației scriitorilor de limbă română din Israel), Alexandru Firescu, Ștefan Iures, Valentin Silvestru.



## ZILELE FILMULUI SUEDEZ

# Confesiune în cinci acte



O nouă comedie românească (sau ce-i rău nu pier): Harababura (cu Dorin Varga, Ileana Stana Ionescu, Cezara Dafinescu)

**T**OATE cele cinci pelicule prezentate în cadrul Zilelor filmului suedez sînt realizate în 1989 (Eroul — scenariu și regia Agneta Fagerström-Olsson; Înger — scenariu și regia Stig Larsson) și 1990 (Vreau să fiu un Rembrandt al Suediei sau să mor! — scenariu și regia Göran Gunér; Cucuiul — scenariu și regia Karsten Wedel; Oamenii buni — scenariu și regia Stefan Jarl), fapt semnificativ nu în ordine estetică, ci din perspectiva orientării într-o actualitate cinematografică puțin/deloc cunoscută, cu atât mai mult cu cît pentru cea mai mare parte a publicului, spațiul cinematografiei suedeze se reducea la două nume: Ingmar Bergman și Bo Widerberg; iar filmele amintite nu dezvăluie nici o singură posibilă referință la stilul, la opera lui Bergman.

Distingem în fiecare din aceste filme opțiunea realizatorilor pentru confesiune, ca modalitate de exprimare a cotidianului sau (auto)biograficului, ca formă de a stabili între spectator și personaje un „contact” direct, de a instaura un tip de comunicare cu publicul a cărui eficiență să se manifeste imediat și în sensul dorit de autor.

Cea mai voalată formă confesivă, în măsura în care confesiunea caracterizează orice demers artistic, este conținută în Cucuiul, mascată însă de transparența satirei sociale, de banalitatea incidentului ce declanșează mecanismul epic. Un bărbat matur își părăsește familia, renunță la confortul

ce îi condăpna un comportament monoton, se abandonează necunoscutului și în final își regăsește libertatea; câteva scene de un comic plat alături de alte câteva ce trimit în chip evident la universul fellinian (v. clownii din cadrele de început, precum și finalul ce mizează superficial pe absurd) completează mărturia asupra unei lumi fără imaginație și lipsite de orizont, a unei lumi ce a uitat să trăiască.

Povestea prieteniei dintre un puștl și un șoim din Oamenii buni reprezintă, prin temă și intenții, ipostaza „serioasă” a aceleiași preocupări: de a exprima fără echivoc absența idealurilor și chiar vulgaritatea adulților. O narațiune rectilinie cu o miză previzibilă și sugestii ușor decodabile (v. semnificația culorii, folosită din momentul descoperirii șoimului și pînă la punerea lui în libertate ori imaginea celui care, zburînd, își salvează existența de infirmitatea cotidianului neutru, prăbușirea sa în mare dublind spulberarea iluziilor unui copil și strigătul acestuia „Nu vreau să cresc mare”), o imagine artistică impecabilă, un mesaj explicit sînt datele ce susțin pledoaria — uneori monotonă — pentru puritate, pentru reîntoarcerea la universul nepervertit al copilăriei.

Trecerea de la confesiunea ce aparține exclusiv creatorului (regizor și scenarist în același timp) la cea a personajului se produce în Înger (debut în lung metraj al unui important scriitor suedez). Cu o structură mai complexă decît a filmelor precedente, cu o prezentare sobră a subiectului, ce a-

mințește uneori de neutralitatea regizorală din Flesh (Paul Morrissey), filmul semnat de Stig Larsson se situează în aceeași zonă a contemporaneității. Avînd ca personaj central un pederast, discursul cinematografic se conturează prin suprapunerea a două fire narative: câteva întâmplări ale eroului principal prezentate alternativ dintr-o perspectivă obiectivă ce înregistrează faptele fără a le supune interpretării (deși o explicație a anormalității este încercată prin introducerea unor amintiri din copilăria personajului) și din cea subiectivă a eroului însuși — mărturisirile acestuia către un interlocutor nevăzut de spectator, creîndu-se astfel un spațiu al speculațiilor; paralel se desfășoară drama unui alt pederast care încearcă o revenire la normalitate printr-o posibilă căsătorie, eliberarea de complexele acumulate rezolvîndu-se însă prin uciderea femeii. Există aici două nivele ale degradării: acceptarea ca atare a situației sau încercarea de a o depăși, eșuată în crimă. A treia treaptă (și implicit cea de a treia ipostază) a degradării este cea practică de personajul scriitor, scîndat între o moralitate conștientizată dar pasivă și o perversitate activă. Fragmentarea linarității narative, permanenta situare a personajelor în spații închise, libertatea acestora de a fi sincere prin absența unei forțe modelatoare (autorul le acordă o autonomie „absolută”, prezența sa limitîndu-se la selectarea riguroasă a materialului) au ca rezultat un film extrem de rea-

list, dur, bine tensionat, care oferă premisa unei meditații asupra degradării umane.

Biografia pictorului Ernst Josephson se reconstituie în Vreau să fiu un Rembrandt al Suediei sau să mor! într-o manieră diferită de cea a biografiei romanțate prin renunțarea la aspectul ficțional, dificil de conciliat cu adevărul biografic. De aceea o relatare în stilul documentaristic, ce include mărturii ale celor care l-au cunoscut (singurii de altfel care devin personaje dar numai pentru a se adresa publicului), imagini ale locurilor prin care pictorul a trecut sau de care a fost legat, tablouri ale acestuia și prezența sa aproape permanentă prin intermediul lecturii din poemele, scrisorile și mărturiile sale. A reface traseul spiritual, ambițiile, nefericirea, dezamăgirile unui artist fără dorința de a-l transforma în mit, respectînd pe cît posibil personalitatea sa, printr-un cumul de puncte de vedere poate fi nu numai muncă de „restaurare”, ci și o profesiune de credință a regizorului.

Cea din urmă confesiune cinematografică poartă semnele certe ale autobiografiei. Eroul regizoarei Agneta Fagerström-Olsson este istoria unei adolescente agresate de violența lumii din jur, istoria propriei adolescente (acțiunea este de altfel plasată în anii '60) tratată liric, într-un stil fără performanțe deosebite, o simplă istorie despre supraviețuire.

Miruna Barbu

## FRANȚA — ROMÂNIA. ITINERAR COREGRAFIC

## O săptămîină cu Christine Bastin

RELANSAREA relațiilor artistice dintre Franța și România prin intermediul unei suite de întîlniri, ce vor dura mai mult de un an, între artiști francezi și români ai dansului, cu participarea unor actori, muzicieni, artiști plastici și cinești — a debutat strălucit, întrecînd probabil speranțele organizatorilor. Pe parcursul celor șase zile care au însumat studii după formula unor școli contemporane, imovizație, creație, discuții, filmări, repetiții înconunate cu un spectacol triumf dat la București, urmat de încă unul la Timișoara, s-a petrecut nu numai un transfer de cunoaștere în domeniul mișcării de dans contemporan, ci și o interferență pe plan uman, afectiv, prin intermediul dansului. Faptul nu este deloc întîmplat. El decurge din modul de gîndire și de abordare a mișcării, propriu coregrafei care a inițiat acest ciclu, Christine Bastin.

Studii de drept, de filozofie și de dans formează zestrea culturală a Christine Bastin din perioada de formare. În ceea ce privește dansul, cunoștințele ei se extind de la dansul clasic, ce a rămas una dintre formele de antrenament ale trupului sale, pînă la tehnica analitică a școlii lui Alvin Nicolais și la metodele proprii lui Murray Louis, Susanei Buirge și Carolynei Carlson. Dar, așa cum a arătat la întîlnirea cu specialiștii, Christine Bastin se reclamă spiritual și ca tehnică de obținere a concentrării necesare unui anumit gen de antrenament, de la universul teatral al Annei Mariei Debatte, care a instruit-o în cadrul centrului coregrafic din Lille.

Dincolo de tot ce înseamnă acumulare firească pentru orice creator, primul lu-

cru care ar defini dansul Christine Bastin, aflat în numeroasele ore de studiu, de improvizație, de creație, de repetiție, cit și în opera finită oferită publicului, este adevărul la simplitate, concentrare la unitate și fire. Corpul dansatorilor, educat și antrenat treptat, pe parcursul ultimelor trei sute de ani și mai bine, după criterii estetice proprii dansului academic, este reanalizat, privit cu un ochi proaspăt, candid, care îi redescoperă legăturile dintotdeauna cu pămîntul pe care stă, de la care se ridică și coboară folosînd trei puncte de sprijin, ce pot fi de fiecare dată altele. Si corpurile omenești se apropie, încărcate mereu de emoție, indiferent de ce natură este ea, și iau contact unele cu altele în infinit de multe feluri, cite poate inventa imaginația bogată a coregrafei.

Într-un fel aceasta ar fi și prezentarea pe scurt a spectacolului Grace dat de Compania Christine Bastin la Teatrul Național din București, cu sala arhiplină nu numai pe scaune ci și pe toate locurile de trecere. Corpul fiecărui dansator din companie nu povestește despre alte lucruri ci numai despre sine și desore întîlnirea lui cu alte ființe omenești, desore emoția sa și emoția jscută în celălalt: de atragere sau respingere, de ezitare, de înclăstare, de abandon, de repulsie, de extaz.

Ceea ce sublinia suita momentelor de dans din spectacolul Grace, era brutalitatea care însoțește, de cele mai multe ori, orice întîlnire, chiar cînd este vorba de o îmbrățișare pătimașă, în timp ce gratia, iertarea, mila apar arareori în relațiile interumane, deși lor le-a închinat coregrafa titlul lucrării.

La fel de bună regizoare pe cît este de bună coregrafă și dansatoare, Christine Bastin a reușit seria de momente distincte ale spectacolului Grace într-o curgere continuă de o oră și jumătate, cu intensități dramatice felurite. Dialogul

dintre cinci dansatori foarte diferiți ca personalitate, Pascal Allio, Christine Bastin, Agnès Dufour, Nasser Martin-Gousset, Pascaline Verrier, toți excelenți artiști, și actorul Jérôme Franc, a fost un dialog între două arte care nu și-au încălcat nici o clipă una alteia domeniul, coexistînd, și construind în deplină armonie spectacolul, în compania muzicii lui Bernard Parmégiani și Arvo Part, care însoțea imaginea scenică, fără ca să se danseze propriu-zis pe muzică. Deci un dialog de pe poziții egale al celor trei arte, cărora li se adaugă contribuția realizatorului luminilor, Dominique Mabileau, a decorului, Philippe Meynard, și a costumelor cu trimitere la Evul Mediu îndepărtat și totuși foarte apropiat, realizate de Catherine Charpentier și Donat Marchand.

Dacă toate întîlnirile ulterioare se vor desfășura la același nivel de apropiere afectivă și cunoaștere, distigul va fi nespus de mare.

## Compania CRÉ'-ANGE la București

ÎN AFARA stagiilor, însoțite de spectacole, ale celor opt companii franceze de dans programate pe parcursul a treisprezece luni, Opera Română din București a mai găzduit încă un oaspete, aparținînd aceluiași univers coregrafic contemporan Compania Cré'-Ange.

În mijlocul unei scene vaste, nude, înconjurate de perdele negre, s-a delimitat prin lumini un spațiu restrîns, mobilat cu șase scaune în care s-a desfășurat, sub un ecleraj de intensități diferite, piesa coregrafică Noir Salle, creația lui Charles Cré'-Ange, după Mizantropul de Molière.

O austeritate căutată, o simplitate în

decor și costum programată, o dorință de a soca pe spectatorul familiarizat cu convențiile teatrale obișnuite, au constituit fațeta primă și constantă a spectacolului.

Buni dansatori și buni actori, interpretii lucrării Noir Salle, Corinne Barbara, Danièle Cohen, Christine Lehuède, Tommeo Vergès, Gérald Weingand, au evoluat în spațiul scaunelor, introducîndu-le ca element plastic în diferitele momente în care vorbeau sau dansau, sau făceau comitent și una și alta — adevărată performanță respiratorie, dar și artistică.

Charles Cré'-Ange este prezentat de critica franceză ca un coregraf ajuns tîrziu în universul dansului, după cinci ani de studii cu Jean Gaudin; un coregraf original, frîzînd uneori insolenta.

După propria sa declarație, Charles Cré'-Ange se delimitează de orice formă de dans decorativ, în care primează criteriul estetic. Privind cu scepticism societatea actuală, o evocă cu umor și nu-si refuză totuși speranța remedierii ei.

Într-adevăr, umorul sec a marcat din abundență suita de secvențe în care bărbați în costum negru și femei în deza-bleuri — sugerînd același bizar contrast, dar și aceeași poezie, ca și Dejunul pe iarbă al lui Manet, cu bărbați puși la patru ace și femei nude — se mișcău pe propriile lor vorbe sau pe ale partenerilor, pe tăcări, ori pe un suport muzical din cale-afară de eterogen: Borodin, Jeno Hubay, Sándor Lakatos, Pablo Sarasate, Ferenc Vecsey, Giuseppe Verdi.

Teatrul și dansul se interferau, se suprapuneau adesea și se potențau reciproc, degajînd un amestec de duritate și haz, uneori de sarcasm, mai rareori de poezie. Ingeniozitatea și inventivitatea mișcărilor compensa cerebralitatea lînsită de sentiment a concepției coregrafice moderne, neapartinînd nici unei școli, tonică prin vervă și umor.

Liana Tugeanu



# Adio și la Hemingway?

**A**DIO, ARME! "Care adio la arme? Practica umană e să le spuți mereu la revedere..."

Eu mi-o spun de la obraz: trebuie să fii un mare prost, la 1991 fix, ca să lași un scrabble în casa unui prieten, cu vodca aferentă lângă Dicționarul limbii române, pentru a vedea ecranizarea din 1933, prima, a romanului lui Hemingway. Parafrazind celebra schiță a lui Puși Dinulescu — cea mai scurtă din literatura română, titlul: Boul și Luminița, conținutul: „Un bou s-a îndrăgostit de Luminița; boul acela am fost eu” — pot afirma că prostul acela care a lăsat un scrabble, într-o noapte de noiembrie în orașul București, ca să vadă, a cincea sau a șasea oară, „Adio arme” cu Gary Cooper, am fost eu. Eu am fost ultimul prost. Primii au fost — o susțin azi, după aproape șazece de ani de la premieră — criticii care au putut afirma că Franck Borzage a făcut un film „îndrăzneț, fără compromisiuri, realizat cu cel mai mare respect pentru opera scriitorului”; Helen Hayes face o creație extraordinară sau: „Borzage a dezgolit până la os romanul romantic de falsă lui carne și l-a filmat direct”. Prostii — dacă vorbim de arme — trase cu carabina, cum ar scrie impasibilul prieten Alexandru George. Așa o fi și pe lumea aialaltă cu istoria filmului?

Gary Cooper n-are mai mult de două momente bune: o dată când încearcă să piște vulgar o infirmieră și „nu-i iese” fiindcă n-are voce, altă dată când elaborează unde să fie rănit, dacă tot pleacă pe front și e cazul să cadă eroic. Să fie împușcat în lobul urechii. Helen Hayes are ceva de fată virtuoasă a unui pirat cumplit. Trebuie să-ți cadă o bombă în cap ca să dezertezi pentru ea. Ca fată pe patul morții — când cere să se rujeze ca să nu fie palidă — e de preferat Elena lui Dimitrie Bolintineanu. Tot filmul are un aer de Bolintineanu în cinema, „carnea lui” nu e nici măcar falsă, ci nu prea e (ați auzit ceva că s-ar face o mie de lei kilu? Iar „dezgolit” până la os” nu duce la acele zgirciuri pline de dulceața vieții pentru canibali? fie ei și romantici. Dar trebuia să-l văd pentru micul și esențialul meu montaj personal — eu având în vedere propriu-zisă

un dezertor sîrb care, cu o zi înainte la TV Cinq, întors cu spatele la aparat, explica omeneste, în rumoarea orașului, de ce-a fugit de pe front și e nevoit să se ascundă acum, în Belgrad. Era „Adio arme” la 1991, singurul concis, singurul mergînd pînă la os și pînă-n suflet, dezvăluind în 60 de secunde, după 60 de ani și pentru următorii 600, enormitatea strigătului lui Hemingway: era masochismul meu mulțumit să vadă cit de puțini au fost, sint și vor rămîne pe lumea asta cei care murmură dezgustați: „Adio, arme, și dacă-i pentru totdeauna...” Se zice totuși că sint cu miile în pădurile Croației și Serbiei. N-au ajuns încă decisivi în piețe. Nici n-o să ajungă. Războaiele paralizate de dezertorii lor nu-s pentru mine.

Revenind însă, la războiul ăsta zilnic cu suloul, mă întorc pe cealaltă parte și-o spun din nou de la obraz: lăsați-mă așa prost, dar în pace! Accept că oamenii nu pot renunța la arme, știu că o pușcă e socotită mai dragă, mai sigură și mai necesară decît vorba unui dialog, filmul e așa cum e, dar dincolo de el, umbra tot mai tăcută care se lasă peste Hemingway devine una din urtele ingratitudini ale talentului de a citi. I se plătește pentru că a putut lega, nerușinat și cu farmec: — „Ești bine?” — „Sînt foarte bine!” — dînd tuturor impresia că pot scrie exact cum discută? Inteligențele în continuă dezvoltare estetică se războiează fiindcă le-a derutat cu iluzia că literatura se găsește în orice țîțuit natural? E ura frivolă împotriva unei mode? E „boala” prinsă pe unul care a aruncat banca în aer, a seară, la Monte Carlo? E plictisul care se poate întinde oricît vezi cu ochii într-o bibliotecă, mai larg decît aripile unui albatros?

Eu cred că e aici o altă lucrătură. E intranșigenta unui clișeu la fel de tenace ca perfecționarea continuă a rachetelor sol-aer, la fel de aprig ca strigătul judelei din „Pădurea spinzuraților”: „Fără curte marțială, nu există victorie!”. E intoleranța naturii umane care nu admite nici în rușul capului și a milioane de capete, să nu stea cu arma în mînă sau cel puțin la picior, să nu producă ordine de luptă urmate de decorații și parăzi, convinsă că eroismul se găsește numai în minstrele de război, cazărni, tranșee, ambulanțe și cimitire. El l-a găsit și l-a

fixat în altă parte: în această lume pe dos, el l-a consacrat în naturalețea omului înfricoșat și dezgustat de moarte. Ca și Hesse, după același război mondial din '918, el a proferat, ceva mai monden, aceeași blestemăție: eroismul nu e starea naturală a omului iar frica e departe de a naște doar monștri. El a întors lucrurile și le-a complicat, prin zgîrcenia peisajului și a emoției, prin dialogul de doi bani, rece și trist ca un pesmet într-o raniță. Stilul, cu care mai toți au crezut că se poate face ușor cinema, a fost maxima lui coerență de la un glonț la altul: „Te fac erou — îi promite chirurgul rănii. Trebuie să fi făcut și tu un act eroic, înainte de a fi urcat în ambulanță, nu?” — Nu. Am mîncat spaghetti!”. E defetist. E urît. E calomnios la adresa naturii umane: „Din cauza curajului o să mă doară stomacul...” spune un alt nevricos cînd are de făcut un act generos. Clișeul „nu înghite” asemenea insolente și le condamnă la demodare stilistică. El nu acceptă eroismele naturaleții. El refuză scriitorul ca erou al firescului. Ca și moartea — „fenomen natural căruia doar omul îi dă proporții îngrozitoare”, cum găsea cu cale Marin Preda să înceapă ultimul său roman de la această idee a lui Spinoza, Preda atît de fratern în demitizare cu „bătrînul Hem” — și firescul capătă în imaginația clișeului (și doamne, ce imaginație are clișeul, ce poliție, ce capacitate de a hăitui dezertorii!) trăsături infame: nu are artă, e minor, e facil, e manierist, nu are miză, nu are frază, nu e Faulkner, nu e mare...

Îmi aduc aminte de noaptea la „Lido”, cu Mazilu, în ziua cînd am aflat, la prînz, că Hemingway s-a sinucis. Ce a fost la gura noastră împotriva celor care nu recunoșteau talentul cu care a scris „bătrînul”? Beam în neștire și ne întrebam fără încetare: „Ce-i ala mare? De unde s-a scos adjectivul ăsta în literatură?” Mazilu nu obișnuia să aibă idoli și să fie patetic în meseria noastră. Acum, dacă mă uit bine, nici el parcă nu mai e suportat ca altădată. Si atunci — adio la Mazilu? Adio la Hemingway? Pînă unde ducem măcelul? Strigătul sfînt îmi urcă și-mi strînge beregata: „La arme!”

## După aproape 20 de ani

**D**ESI au trecut aproape 20 de ani de atunci, îmi amintesc foarte bine sentimentele stîrnite de prima audiere a **Istoriei ieroglifice** de Dimitrie Cantemir. La început, a fost și curiozitate și uimire. Este posibil așa ceva? Apoi, o intensă bucurie. Serialul se transmitea zilnic, începînd cu ora 17,00, și cum, în acea vreme, anume îndeletnicirile îmi legaseră viața de Biblioteca Academiei (de BAR, cum o numeam, cu un zîmbet complice, noi), coboram de la sala 1 sau 3 în holul de lingă garderobă, puneam micul aparat de radio pe binecunoscuta masă rotundă și neagră, înșfîșit, așteptam să bată ora 5. Începea **Istoria**. Astăzi, îmi e destul de ușor să înțeleg și uimirea și curiozitatea din 1973, anul premierei radiofonice. Era toamnă? Era iarnă sau primăvară? În orice caz, vară, nu. (Doar în paranteză mă întreb de ce la sfîrșitul fiecărei înregistrări nu se specifică data realizării ei. Ar fi instructiv din foarte multe puncte de vedere, nu doar pentru precizarea amintirilor, ci, cu deosebire, a locului pe care spectacolul îl ocupă între cele citeva mii păstrate de fonoteacă). Dar, cum spunea Cantemir: „la cuvîntul nostru să ne întoarcem (că perioadele mari în voroavă și celui ce vorovește la cuvînt sminteală și celuia ce povestirea ascultă la audire și la pomenire învîlăială face)”. În 1973, privită cu perspectiva de atunci, o perspectivă apropiată, așadar, **Istoria ieroglifică** părea a justifica strigătul de entuziasm al ascultătorului mai cu seamă ca opțiune repertorială. În cele două decenii precedente afișul oferise opere ale dramaturgiei clasice de pînă la 1900 (Chirițele, Despot Vodă, Fintina Blănduziei, Ovidiu, mult Caragiale, Vlaicu vodă, trilogia lui Delavrancea, Răzvan și Vidra), citeva dramatizări (Alexandru Lăpușeanu, Sărmanul Dionis, Pădureanca) și unele titluri mai noi (Gaițele, Însirite mărgărite, mult Camil Petrescu, Întunecare, Domnișoara Nastasia, Sebastian, V. I. Popa dar și Sfîrșit de veac în București, Baltagul, Zodia Cancerului și, pe neașteptate, în 1970, Pribeaga de Vasile Voiculescu). Într-un cuvînt, cu puține excepții, titluri generale cunoscute nu în ultimul rînd grație pregătirii școlare obligatorii. Iată, însă, că o carte mult citată dar puțin citită pătrunde cu nonșalanță și pentru marele public în lista bibliografiei fundamentale. A alege și, mai ales, a dramatiza **Istoria ieroglifică** mi s-a părut, în 1973, o autentică performanță intelectuală. Nici azi nu gîndesc altfel. Există cărți oarecum predestinate transcripțiilor radiofonice, acceptînd firesc această operațiune de „rescriere”, există, însă, cărți care se împotrivesc de la bun început, păstrîndu-și cu semeție individualitatea. Pînă la ascultarea spectacolului, aveam certitudinea că **Istoria ieroglifică** face parte dintre acestea din urmă. Mă înșelam. Așa că premiera din 1973 m-a obligat să-l rețin nu numai titlul și, eventual, distribuția (Fory Etterle, Toma Caragiu, George Calboreanu, Octavian Cotescu, Marcel Anghelescu, Ion Marinescu, Mircea Albulescu, Dorin Dron...), ci și numele principalilor realizatori. O lecție pe care o promisem pînă atunci doar de la marile spectacole de teatru (jucat pe scenă) sau de la marile filme. Nu am uitat acele nume, așa că le reiau, poate nu în ordinea exactă a fișei de fonotecă: dramatizare Valeriu Sîrbu, muzica Corneliu Cezar, regia artistică Cristian Munteanu, regia muzicală Timuș Alexandrescu, regia tehnică ing. Tatiana Andreicic, regia de studio Constantin Botez. O remarcabilă echipă radiofonică. Acerba strînire a vocilor actoricești îndeminate a se apropia de performanța muzicii, drămuirea dramatică a zgomotelor, întemeierea actului teatral pe sfidătoare contraste de viteză, adică tot ceea ce azi, după victoriile Naționalului lui Andrei Șerban, a intrat în normalitatea receptărilor noastre, tot era în 1973 o noutate absolută. După aproape 20 de ani, nimic nu s-a perimat, așa încît avem dreptul a califica spectacolul nu ca pe un experiment, ci ca pe un eveniment. Săptămîna trecută, **Istoria** a fost reluată, gest repertorial absolut îndreptățit, deloc susținut, însă, de programare. 5 serii au fost transmise pe programul II începînd cu ora 16,00, exact cînd, pe programul I, se anunța **Radiojurnalul**. Poate doar seria a șasea (sîmbătă, 17,00) să fi avut un ecou mai larg.

## TELEVIZIUNE

# Grobienii idilici

**R**EMARCABILA mi se pare maniera în care, de cîteva săptămîni încoace, e realizată 7 x 7. Pur și simplu nu izbutesc să-mi dau seama care sînt simpatiile politice ale responsabililor acestei emisiuni. Tot așa, nu m-am dumirit cu cine ține nici comentatorul transmisiunii directe a ceremoniei de la Alba Iulia, de pe 1 Decembrie, Rămin cu propriile mele păreri, fată în față cu imaginile t.v., în timp ce aflui că dl cutare a făcut și a dres, a sous și s-a întîlnit, dl cutărescu, la rîndul său, a spus, s-a întîlnit, a făcut și a dres. Deprins să fiu contrariat de comentarii stupide și tendentioase sau moralizatoare de două parale, aproape nu-mi vine să cred că în Departamentul de informații și-a găsit loc al stilul comentariului obiectiv, fără datul cu părerea și fără toate acele note împărțite personajelor politice din imagine.

Dl Roslianu însă, format la cu totul altă școală, suferă în continuare de adjectivita greoaie, doidora de pretiozități, cu care erau deprinsi să ne fericească, înainte vreme, comentatorii Televiziunii, în zilele însemnate cu roșu, în calendar. Ascultînd spusele dlui Roslianu, comentator al festivităților din București de pe 1 Decembrie, tot timpul mi s-a părut că d-sa se teme să nu fie invinovatit de lipsă de patriotism și de aceea îngroasă nota, încît dă impresia unui demonstrativism, ca să zic așa, cu totul nepotrivit. Sentimentul patriotic nu se măsoară în numărul de adjective întrebuițate pentru a-l exprima, în ocazii solemne.

Deocamdată, o parte din România se află dincolo de graniță și, așa sînd lucrurile, bucuria zilei naționale mai are pînă să se rotunjească.

Visez ca 1 Decembrie să devină pur și simplu o sărbătoare populară, fără politicieni în prim plan, ci cu oameni de răd, mulțumit, cu focuri de artificii nocturne, într-o atmosferă senină în care fiecare să se simtă îndemnat să uite de

grădile de peste an. Dar cine știe cit mai e pînă atunci...

Dna Lucia Negotă a reușit o editie echilibrată a **Simposionalul**. Dar aș fi preferat ca momentul prezentării volumelor de versuri de Daniel Turcea și Virgil Mazilescu să se fi prelungea. Desore acești doi mari poeți publicul larg nu știe mare lucru. Dacă în lumea literară despre Virgil Mazilescu se discută frecvent — există o direcție Mazilescu în poezia românească —, dincolo de acest cerc poetul a rămas ca și necunoscut. Mă indoiesc că TVR are în arhivă imagini cu el. Nu era poetul pe care să-l poți da pe post înainte. Mă indoiesc că acum ar fi fost mai mulțumit. Cu siguranță că ar fi avut aceeași atitudine categorică, sovînd numai ceea ce crede, nu ceea ce ar fi fost diplomatice să spună. În puținele dați cînd l-am văzut m-a enervat de fiecare dată — nu era rău, dar lăd consuma aproape toată energia ca să pară așa, încît să fie lăsat în pace.

Volumul de memorii al lui Nichifor Crainic, amintit în aceeași emisiune, ca și primele două volume din **Închisoarea noastră cea de toate zilele** de Ion Ioanid ar merita o emisiune aparte. Desore proza memorialistică nu s-a prea vorbit la noi pînă acum, pentru simplul motiv că memoriile adevăratului înțeles al cuvîntului, n-au apărut la noi decît în ultima vreme. În reviste au apărut cronici despre aceste cărți; în particular am auzit opinii pro și contra suficiente de numeroase pentru ca o eventuală masă rotundă pe tema acestei literaturi să se bucure de interes. Practic, la ora asta sînt două mari puncte de vedere care se confruntă. Unul care accentuează deopotrivă valoarea documentară și literară a acestor cărți de memorii, punîndu-le la concurență cu literatura de ficțiune, iar celălalt, care respinge această concurență așezînd memorialistica pe un raft diferit de acela pe care se află proza de ficțiune. Într-o asemenea discuție ar trebui

să-și găsească loc punctul de vedere al dlui Ioanid, ca și acelea ale supraviețuitorilor cu care d-sa a împărțit celula. Întîmplarea a făcut ca pe doi dintre ei, medici, să-i fi cunoscut anul trecut. Unul, dl. M., mi-a povestit foarte pe scurt episodul evadării din lagărul de muncă. Mi-a descris, apoi, în cîteva cuvinte atmosfera din zărcă. Citind primul volum din **Închisoarea noastră cea de toate zilele**, ceea ce m-a surprins a fost marea asemănare de atitudine, de viziune, dacă vrei, între cele două relatări. Medicul rămas în București îmi vorbise fără oic de patimă despre cîte suferise, ca și cum la mijloc ar fi fost o experiență oarecare. Mai bine zis, una care s-ar fi putut întîmpla oricui. Ceea ce nu izbuteam să pricep cituși de puțin. Recunosc că, ascultîndu-l de mai multe ori mi-a venit să protestez împotriva tonului relatării, împotriva acelu „pur și simplu așa au stat lucrurile”, în care vedeam o simplificare excesivă. În acest an, citind volumele dlui Ioanid, mi-am dat seama că o asemenea experiență poate fi cunoscută dar nu înțeleasă în profunzime. Într-un fel, reacția acelor telespectatori „de bine” care și-au exprimat îndoiala că în închisorile comuniste s-a trăit chiar atît de rău e și ea de înțeles. Cînd suferința e prea mare, mulți preferă să-și întorcă spatele. Din acest punct de vedere, ficțiunea e mult mai comodă: nu te obligă să te simți implicat, iar dacă totuși te implici, și autorul depășește pragul tău de suportabilitate, poți oricînd să-și retragi creditul, spunînd că exagerază.

Cînd însă pui la îndoială o mărturie numai fiindcă vrei să-ți aperi confortul interior, e de crezut că preferi existenței, așa cum e, regimul ficțiunii roze, superficiale. Să ne fererescă Dumnezeu de grobianismul persoanelor sensibile.

Cristian Teodorescu

Antoaneta Tănăsescu







# Festivalul muzical a două lumi



**N**U credeam să ajung vreodată să comentez un Festival muzical din Asia extrem-orientală, de lângă Hong Kong. Citisem pe multe etichete ale unor produse frumoase și bune indicația „Made at Macau”, dar nu realizam că pe acest teritoriu-chinez administrat de Portugalia se poate face și artă mare. M-a convins însă Adriano Jordão, un pianist din Lisabona despre care cititorii „României literare” își vor aminti, poate, în urma comentării unui recital de la Ateneu, cu caietul II de Preludii de Debussy și Kreisleriana de Schumann, doar asemenea rară și de gust evoluat alcătuire indicând o personalitate artistică aparte. După aceea, am aflat că Iléana Cotrubas, Christa Ludwig și Peter Schreier cântau și la Macau, că Sándor Végh — dirijorul „Cameratei Academice” din Salzburg — apăsase acolo, iar un film românesc de Televiziune realizat anul trecut de artistul operator Ovidiu Drugă și regizorul Carmen Dobrescu sugera că în atmosfera grădinilor orientale și a templelor chinezești capodoperele iubite de secole de către europeni pot dobîndi o rezonanță specială.

Din fericire însă, nu era numai afit. Jordão a înțeles, de cînd a inițiat Festivalul (— iar sprijinul material și de simpatie al autorităților portugheze era înfrunghiat acum de prezența, aproape senară de seară, a generalului Vasco Rocha Vieira, guvernatorul din Macau —) că aici se oferă ocazia unică a înegmării a două culturi, efectuată cu o bunăvoință manifestă a ambelor părți. Am constatat-o chiar din prima dimineață a prezenței mele la Festival, cînd, după ce înțirziasem la concertul de deschidere celebrînd personalitatea flautistului francez Jean-Pierre Rampal, am mers în amfiteatrul Universității Asiei Orientale să

ascult orchestra „Macau Sinfonietta” sub conducerea tînărului dirijor brazilian Veiga Jardim. Instrumentiștii chinezi cîntau cu plăcere Variațiile simfonice ale unui compozitor portughez, Joly Braga Santos și desluseau puncte de contact sufletesc în una din vestitele „bachianas” Brasileiras ale lui Heitor Villa-Lobos. Nu-mi imaginam însă că, din prima clipă, voi putea găsi și numele lui George Enescu citat în publicațiile Festivalului. Or, aveam să aflu cu plăcere că António Rosado, tînărul și talentatul pianist portughez care interpreta popularul — pentru publicul local — Concert „Fluviul galben” fusese discipolul lui Aldo Ciccolini și își începuse în 1986, activitatea de înregistrări pe discuri în Franța nici mai mult nici mai puțin decît cu gravarea Sonatelor nr. 1 și 3 ale marelui român. După plecarea mea, Rosado, distinsul, în 1986, al concursului de poezie numele compozitorului și pianistului italian Alfredo Casella, prieten al lui Enescu, trebuie invitat din nou să ne cînte muzica marelui nostru artist care — încă — s-a aflat în al un propagator necunoscut în noi pînă acum.

Dumii cînt la Macau nu este localul scurt și lef. De aceea, organizatorii — și se cuvine citat alături de numele lui Jordão, cel al emi-prezentului și eficientului Secretar general al Festivalului, Dr. Jorge Forjaz — au adus anumite forme instrumentale europene pe care le-au folosit cu succes pe parcursul înțregii sîrătorii muzicale. De pildă, Capella Istropolitana din Bratislava (formulă care conștientizează în înțregul orăscului dirijatul de Jozsef Kröc — formatie de secesiune și tînăsi stilistică, care a convins pe Mozart la Leos Smetana revellind în două simfonii la sol minor, cea vestită nr. 40 dar și una mai puțin răsărită, nr. 25), mai cîntînd aspectul dramatic, cu rezonanțe grave, al muzicii marelui unanimit venger în 1901. Din cînd la cînd, Adriano Jordão, care nu pierdea nău-mai concerte, dar ținea să supravegheze bunul mers chiar al recitalurilor, disolărea pentru a se întinde doar cu pianul lui, iar Concertul în re minor, KV 466 de Mozart a beneficiat din pînă (Romana, portea lentă, rămîne la primul rînd de neuitat) de participarea sufletescă înțensă și vibrantă a acestui autentic artist al claviaturii. Dar, pentru că ne aflăm la capitolul mozartian al Festivalului, să menționăm cvartetul vocal de excepție pe care l-am înțeles la Macau. Lella Curbelli marcheză, cu un nume străzi celebru de soprană italiană — poate că este, decît să amintim că a fost considerată cea mai bună protagonistă feminină în montarea condusă de Claudio Abbado a Volajului la Reims de Rossini — calitatea cîntărețului, desi nu ne-am putut reține să înregistrăm un uor manifest (deh! și criticii Asiei...) în motetul Exultate, jubilate, l-a revenit cu toate acestea, la soara respectivă, „partea lui”. Nu vom uita, totuși, că în bisserica S. José din Macau i s-au alăturat Liliana Bizineche — încă în armă cu cîțiva ani o ascultam la Festivalul muzicii de cameră de la Brasov cîntînd muzică vîche alături de formația locală „Cantus serenus”, dar acum evoluează pe marile scene europene în compania celor mai înștrii cîntăreți —, Julius Best, un tenor

american cu un repertoriu clasic și modern impresionant, originar din Texas dar care evoluează de ani de zile în teatrele de operă și sălile de concert germane în primul rînd și Ferruccio Furlanetto, o voce italiană glorioasă de bas-bariton prezentă la Salzburg și New York, la „Scala” din Milano și la „Opera Bastillei” din Paris. Furlanetto pare a fi acum nr. 1 mondial în materie de Don Giovanni și Figaro. Strălucirea personală nu l-a împiedicat pe cel patru să se încadreze ansamblului solicitat de Missa încoronării și Vesperae solennes de confessorio de Mozart, alături de Capella Istropolitana din Bratislava și Corul Radiodifuziunii chineze, totul dirijat de Nte Zhong-Ming. Nu se poate spune că nu s-au resimțit unele dificultăți ale corului de a reconstitui partiturile mozartiene dense și exigente stilistic dar însăși participarea la comemorarea mondială a maestrului din Salzburg era deosebit de pozitivă. Publicul chinez jubeste în special opera — și aceiași solisti au apărut la marea sală Forum în gala finală a Festivalului în compania Orchestrei simfonice a Radiodifuziunii chineze, aflată sub conducerea unui dirijor-femeie, Zheng Xiao Ying, nu numai autoritară dar și vădit familiară cu jumca lui Massenet, Gounod și Bizet, cu Rossini și Verdi. O asistență imensă a dat serii un climat sărbătoresc în cadrul căruia am salutat succesul deosebit al Lilianei Bizineche în arii din Carmen și Werther. „Aveți o compatriotă deosebit de talentată” — mi-a spus Alexandra Végh, flica dirijorului, care lucrează în cadrul colectivului Festivalului din Macau și cuvintele acestea sunau special de îmbucurări în cadrul unei competiții artistice internaționale de asemenea altitudine.

Adriano Jordão a decis ca, pe lângă celebrități mondiale confirmate, să lanseze la Macau și tînere, remarcabile. Am fost entuziasmat de pildă, de farmecul, calitatea vocală și timbrul mataritate interpretativă a sopranei spaniole Marta Abadeno (recusă nu demult de pragul celor douăzeci și cinci de primăveri), care ne-a cîntat un Bach adorabil (întruchidat pe Iuna Lieschen din Cantata cafelei), pentru ca, într-o devreme dură-amiară să parcurgă pagini savuroase din tezaurul muzicii vocale iberice ale secolelor XVI—XVII. Totuși, experiența matură nu este nici ea neglijată, chiar dacă vocea baritonului olandez Max van Eymond dădea semne mai cu seamă ale unui trecut interpretativ notabil. Conștientizarea generațiilor a fost și ea deosebit de plastic ilustrată de desfășurarea Festivalului de la Macau — și în primul rînd de evoluția foarte interesantului ansamblu de muzică barocă Matena. În legătură cu activitatea formației, am avut o înțeresantă convorbire cu contele Fernando Albuquerque de la Vila Real din Portugalia. În castelul lui, ființează o adevărată academie de interpretare a muzicii vechi, pe instrumente autentice de epocă. Profesorii și discipolii cîntă laolaltă — și dinodată rezultatele sînt impresionante. Cum a fost cazul cu Concertul brandenburi nr. 4 de Johann Sebastian Bach sau, alături, cu Divertismentul în re major, KV 136 de Mozart. În îndrumarea ansamblului, un rol deosebit îl are Marie Leonhardt, maestră a violinei ba-

roce, secondată de instrumentiști de marcă, precum flautiștii (minuind instrumente cu glas moale și cald din familia de Blockflöten) Peter Holtslag și Ashley Solomon. Excepționali sînt japonezii Hidemi Suzuki — care ne-a cîntat pe un violoncel baroc Concertul în sol major de Luigi Boccherini (cu un splendid Adagio ce figurează odinioară pe un disc al unui virtuoz de apusă estetică romantică, Gregor Piatigorski) sau Sayuri Yamagata, tînără ce depășește cu deznvolvură dificultățile de temut generate de vechile modele de instrumente cu coarde. N-ar trebui să uităm pe redutabilul clavicinist și organist spaniol Eduardo López-Ranzo, remarcabil atît ca solist (Concertul în la major de Carlos Seixas — compozitor portughez din sec. XVIII) cît și ca sprijin al întregii orchestre baroce Matena, căreia contribuie esențial să-i asigure o riguroasă ritmică reconfortantă și o bază armonică plină de plasticitate. În ansamblu, mai participă un mare obolst italian, Alfredo Bernardini și cîțiva instrumentiști britanici de marcă, precum asul trompetei baroce Mark Bennett sau timpanistul Robert Howes.

**D**E ALTTEL, interpreți remarcabili au contribuit la avantajul înfășurii seducătoare de desfășurare ale concertelor, în care Macau este atît de bogat și variat înzestrat. Ansamblul de alămuri de epocă Baroque Brass of London a creat, de pildă, climatul special al unei serii de muzică dintr-o spațioasă grădină — Jardim da Casa Garden. Multe concerte se desfășurau în pavilionul unei foarte pitorești amenajări florale și lacustre — Jardim Lou Lim Ioc, unde se aduna publicul din Macau, la orele de după prînz — 13.30 — cînd, într-o pauză de lucru, mulți auditori sînt amatori să asiste la ceasuri muzicale de calitate. În general, manifestările Festivalului sînt intens frecventate, aura de eveniment artistic încetăreindu-se trainic grație grilii permanente și amănunțite pentru interesul programelor și nivelului interpretării. În asemenea cadru, am ascultat și muzica Renașterii iberice, dar și instrumente cu tradiție milenară, favorizînd vocații virtuozice ale tinerilor muzicieni chinezi: o maestră la intonarea expresivă și ornată a melodiilor adaptate resurselor unei viori cu numai două coarde, erhu, pe nume Ma Xiao Hui — sau un alt june artist, Chen Yin, minuind o mandolină cu strămoși mergînd pînă în anul 105 înainte de Hristos, cunoscută ca pipa. Preferințele noastre merg totuși decisiv spre sensibilitatea mai curată și mai adaptată cerințelor contemporane a primei.

În general, se cuvine să adoptăm cu promptitudine criteriile artistice elevate cînd vine vorba de muzica interpretată de solisti sau ansambluri folosind unele sonore tradiționale chineze. Gustul a evoluat mult în unele cazuri, ne depărțăm tot mai mult de accesibilitatea melodioasă înțeleasă relativ simplist pentru a ne apropia de accepțiunea contemporană general acceptată. În acest sens, am avut, de pildă, o surpriză mai mult decît plăcută, la unul din concerte de închidere ale Festivalului, la care ascultam Orchestra chineză din Macau. Este un ansamblu de amploare simfonică dirijat cu siguranță și eficiență de către Wong Kin Wai. Vă rog să mă credeți, numele acestea seamănă între ele numai la un prim contact, dar ele desemnează realități artistice foarte diferite. Astfel, am apreciat, desigur, Fantazia portugheză pentru orchestră chineză alcătuită de un muzician căruia Festivalul i-a comandat special o lucrare definitorie pentru relația spirituală între locuitorii băstinași și cei originari de departe. Era un opus plăcut al compozitorului Kuan Nai Chung, Stăteam alături de un coleg mai tînăr din Capella Istropolitana, formația din Bratislava, care pleca în aceeași seară într-un lung turneu în Japonia — și totuși venise la concertul orchestrei chineze din Macau, doritor să cunoască o realitate muzicală nouă pentru el. Împreună cu acest violist slovac — am descoperit cu delici în programul înfășurat în acea seară (era 2 noiembrie) o autentică operă de artă: Concertul pentru instrumente de suflăt din familia guan (unele seamănau cu un flaut, altele cu o ocarină, dar mai erau încă multe), datorat compozitorului Ko Sio Chong, născut în 1952. Deci, autorul împlineste patruzeci de ani și supranumele lucrării — Cîntecul zeilor — corespunde unei fantezii ritmice uluitoare, unei înțuiri rare a amănuntului savuros și de semnificație universală. Solist — era un instrumentist de originală îndemnare, imaginație timbrală și expresivitate, Cheng Chai Man.

Dacă vă voi spune că am vizitat și templele chinezești din Macau, rămîind impresionat nu numai de frumusețea barocă a ornamentelor asiatice dar și de evlavla celor ce se rugau acolo, că am admirat supletea interioară a portughezilor care înțeleg să favorizeze evoluția spirituală a celor născuți și crescuți peste țări și mări veți înțelega de ce desfășurarea Festivalului din Macau și vizitarea acelor locuri a constituit pentru semnatarul acestor rînduri o experiență artistică și umană unică, de neînlocuit.

Nina Ivanciu

Alfred Hoffman

## CARTEA STRĂINĂ

# Un proiect ambițios

**I**N ACEST mod ar putea fi calificat eseu lui Olivier Mongin. **La peur du vide. Essai sur les passions démocratiques** (Seuil, Paris, 1991). În centrul cărui se află homo democraticus. Autorul își propune să-l asculte pulsivul cele mai tînănuie spre a aduce la lumină neajunsurile, respectiv virtuțile acestuia, dar și spre a invita la acțiuni favorabile renașterii vieții politice, regăsirii „drumului agorei” — care ar promova și alte valori în afara de valorile pieții.

Explorînd pasiunile democratice, O. Mongin detaliază cu subtilitate mitologiile contemporane, în special aceea din spațiul francez — publicitate, povestiri, filme, Clubul Mediteranean... —, dezvăluind într-o oarecare măsură ceea ce (nu) se întîmplă în această societate, atît în adîncimile ei obscure cît și la suprafață. Lucrarea oscilează între un demers antropologic ori estetic și reflecții politice, traversarea aspectelor negative ale pasiunilor democratice — ascunse sub „dunele deșertului”, sub aparența de vid, de calm —, violență și teamă, droguri..., ridicînd o serie de probleme consistente, valabile și dincolo de comunitatea examinată. Un exemplu: constatînd că în Hexagon politicul este deficitar în vreme ce se glorifică economicul (întreprinderea, piața) și discursul moral, autorul se întrebă dacă nu cumva Estul, recent eliberat de totalitarism, va repeta un destin de-acum

Olivier Mongin. **La peur du vide. Essai sur les passions démocratiques**, Ed. du Seuil, Paris, 1991.

împlinit în alte părți printr-o sacralizare a logicii pieții. Repetiția ar implica o viziune redușionistă asupra democrației, aceasta presupunînd și alte valori: „În timp ce radicalii scînpă lumea în care locuiesc, democrații din Est descoperă virtuțile pieții cu o candoare proprie neofitului. Cu riscul de a reduce democrația la buna funcționare a pieții și la o bună administrare a economiei. Cu riscul de a marginaliza lupta în folosul libertăților și drepturilor omului” (pp. 248—249).

Pentru a fundamenta „Cetatea politică”, ne spune autorul, democrațiile moderne trebuie să-și recunoască eșecurile, „partea blestemată”, răul pe care-l tînănuie: „Homo democraticus se teme de lumea în care valorile îl sînt batjorocite, ignorate, nu vede în colălat decît partea rea, partea blestemată, îl atribuie tot răul pe care și-l ascunde sînsi” (p. 255). Instaurarea unei culturi democratice — înțtru realizarea consensului care să traducă pasiunile în „îmbajul Cetății” —, respectarea memoriei, în primul rînd a memoriei celor ce s-au opus căderii în inuman, respectarea istoriei — al cărei principal resort spiritual îl reprezintă drepturile omului — sînt un garant al viitorului democrației. Îndeplinirea unor atari condiții (cultura democratică, respectarea memoriei și a istoriei) stăvilește bunăoară ajungerea la putere a regimurilor „încarnate de oameni ce disprețuiesc libertatea în numele unei egalități mai profunde decît aceea care-l reuneste „politic” pe cetățeni, în numele unui umanism religios sau autoritar” (p. 255).

Pledoaria autorului pentru o cultură democratică demnă de această denumire,

ca de altfel și pentru acțiunea politică, are ca scop edificarea spațiului unei cetăți, configurarea cadrului unei poli în care debaterile, organizate democratic, să ia loc alternativelor (sau voiața individuală sau intervenția legii, individualism ori legiticism). Mai mult, clivajul actual dintre contracție (retragere în propriul microcosmos) și dilatare (racordarea individului la valorile mondiale) s-ar micșora prin reunirea în drepturi a politicii, a cărui coerență redă un sens „civicului” înțruct înlesnește solidaritatea și interacțiunea dintre sferle de apartenență.

Mediînd între privat și public, politicul face posibilă evitarea abisurilor — spne care alunecă violenta extremă — și, totodată, „topește” iluziile alimentare de replierii narcisiste. Politicul ascultă „socialul primar” pentru a-l converti într-un „nucleu de civism” și este atent la nemulțumirile victimelor pentru a facilita trecerea „politică” de la victimă la cetățean al Cetății.

Privirea critică a autorului asupra democrațiilor nu înseamnă nicidecum desconsiderarea lor. Reliefarea imperfecțiunilor nu are însă legătură nici cu fatalismul din moment ce socialul primar, prepolitic, intrupat în violența sălbatică, nu este văzut drept destinul „antropologic” al democrațiilor. Mongin își întemeiază discursul pe logica reușitei. Cunoașterea înțregului adevăr oferă șansă acțiunilor eficiente în direcția ameliorării — care să confere democrațiilor un viitor durabil.



# Destinul și aventurile doamnei Björk

● **TALENTAT, precoce, tânărul prozator Jonas Gardell (n. 1963) este o figură notorie a literelor suedeze. A debutat în 1985 cu romanul Jocul Pașunii. Au urmat alte câteva romane: Vremea Bestiei (1986), Ciinii Preeriei (1987), Vreau să merg acasă (1988) și romanul său ultim, Destinul și aventurile doamnei Björk (1990), din care am ales fragmentele de mai jos. Jonas Gardell scrie și teatru — pentru scenă și televiziune, pictează, este prezentator de spectacole. Lectorul pe care le face din propriile proze au un deosebit succes, datorită vivacității, spontanității mimetice, a histrionismului cu care își pune în valoare paginile apreciate pentru finețea și acuratețea abordării, pentru stăpânirea unor variate registre stilistice. Sensul central al prozelor acestui prolific autor este acela de a arăta că personajele au de fapt mai multă substanță, sînt mai importante decît ne permit de obicei împrejurările să observăm.**

**D**UMINICĂ tirziu, de întîi noiembrie, după ce stătuse toată după-amiază și toată seara în fața televizorului, doamna Björk s-a hotărît să se despartă de soțul ei.

Nu mai voia să fie doamna Björk. Niciodată nu se simțise de-a lor. Erau căsătorii de șapte ani și se simțea în continuare ca un musafir în familie.

Ce învățase ea de la clanul Björk?

Diferența dintre un cappuccino și un espresso. Felul corect de a săruta pe obraz. Cum să refuzi, fără să clipești, un vin roșu care nu are temperatura potrivită. Că un ușor dispreț este o virtute. A luat de la ei o anumită siguranță exteroară care îi lipsea și pentru asta le era recunoscătoare.

Pe Börje îl admirase enorm, dar ajunsese să-l socotească vulgar, ca pe orice parvenit. Gustul lui era prea tipător, totul apăsător era de fapt grosolan. Îi lipsea, pur și simplu, siguranța de sine, afirmase domnul Björk.

Doamna Björk era încântată să-l vadă pe Börje pus mai prejos. Nu simțea pentru el nimic.

Domnul Björk obișnuia să se refere la el ca la „mica gresală a soției mele”. Atunci doamna Björk ridea fericită. Nu este minunat să te descotorosești atât de ușor de o legătură care a durat șapte-sprezece ani? Ca și cum ai îndepărta ceva cu mîna, fără să încetezi să zîmbești.

Există un motiv pentru care doamna Björk merită felicitări. A avut noroc că domnul Björk a găsit-o și a vrut să o salveze din situația ei grea.

O situație pe care ar fi zis domnul Björk.

Doamna Björk are toate motivele să fie recunoscătoare. Domnul Björk i-a dat posibilitatea să uite înfringerea și să meargă mai departe.

Și ea a mers mai departe.

S-a adaptat la stilul lor de viață.

Nimic n-a luat cu ea cînd s-a căsătorit cu domnul Björk. A găsit tot ce și-a dorit: tradiții solide, porțelanuri moștenite, dar mai înainte de toate un rol stabilit în detaliu, pe care să-l joace.

L-a exersat cît au dus-o puterile. A memorat istoria familiei și și-a însușit-o. A învățat să recunoască persoanele din albumul familiei și să-i numească „mătușă” și „unchiule”. A învățat chiar să-și

renege propria familie în avantajul clanului Björk.

Permisul de conducere și celelalte acte de identitate purtau numele de Björk. Vivian Björk.

Acum, sub numele imprumutat, se purta cu o anumită noblețe și avea un zîmbet rezervat, discret.

Ducea lingura la gură încet și cu demnitate. Își servea supa fără zgornot. Cînd mesteca bucata de carne nu se auzea nici cel mai mic sunet. Înghițea fără să simtă vreun gust și apoi ducea lingura la fel de încet și demn, la farfuriile, pentru a o umple din nou. Nici o expresie a feței nu trăda ce gîndea.

**CEL** mai mult o irita soțul ei. Cum poate el să zică: „Si acum prinde bine un pui de somn după masă” și „Aaaa. Si azi m-am săturat”. Cum poate să zică mereu același lucru, zi după zi, an după an?

Cî: de simplu ar fi ea, fără să scoată o vorbă, să-l toarne supa-n cap sau să-l lovească cu fierul de călcat, să plece de acasă și să nu se mai întoarcă niciodată.

În loc de asta, se întoarce spre el, cu zîmbetul ei amabil, îndelung exersat și spone:

— Iubule, nu mai vrei puțin sos de ciocolată?

Și, cu o încintare prost ascunsă, îi înecă prăjitura în mizerabilul sos de ciocolată.

**VIVIAN** colindă obosită pe străzi anoste, rătăcește pe alei, fără să găsească nici urmă de Colosseum.

Umblă fără ghid și o apucă gîbită pe fiecare stradă care pare interesantă; stă cu răsufierea tăiată în fața fiecărei biserică, statui sau clădiri mai mari, fără a reflecta de ce o face.

Curînd descoperă că romanii au obiceiul iritant de a plasa o alea impunătoare în fața cîte unui pîșoar și de a pune cîte o placă de marmură pe fiecare pom, fiecare piatră și fiecare casă, iar ea nu poate cădea în tranșă atît de des.

După ce a umblat pînă la extenuare, cu dureri de picioare și burta ghorînd, se întoarce la hotel, fără să fi făcut altceva decît să rătăcească încoace și încolo, îi vede pe japonezi coborînd zîmbitori din autobuzul lor cu aer condiționat. În mîini au pungi de plastic pline de suveniruri: madone din plastic, miniaturi în ghips ale Colosseum-ului, tricouri pe care este scris ROMA — LA DOLCE VITA și brelocuri cu fotografia papei.

Au fost înșelați, se gîndește doamna Björk; oile blinde și încrezătoare. Au fost înșelați să mănince un meniu turistic scump la pseudo-restaurant, au fotografiat fiecare colț al Bisericii Sf. Petru și apoi au fost jupuți de vinzători de suveniruri, buni de gură. Ei n-au trăit cu adevărat, ce-am trăit eu: mirosurile, larma, ziua obișnuită...

**PLÎNGE** pentru că este o fată orfană care nu are unde să se ducă. Plînge pentru că o dor picioarele, pentru că nu-i place hamburger-ul, pentru că nu are pe nimeni cărui să i se plîngă, pentru că vizuina asta de cameră de hotel este urîță, pentru că Börje a părăsit-o, pentru că nu știe italiană, pentru că totul este mizerabil și pentru că banii n-o să-i ajungă. Tinjește după patul ei. Dar la urma urmelor, care pat?

— Niciodată nu am avut patul meu propriu, suspină ea și plînge mai amar.

Ușa închisorii s-a deschis și i s-a permis să iasă afară în libertatea pe care a

cerut-o. Doar după cîteva ore, devenise un pui fricos care cere ajutor. E ca și cum n-ar fi obișnuită cu lumina soarelui.

**CÎND** Börje i-a dat de veste că se vor despărți, el aranjase deja să se recăsătorească. Ba chiar aștepta un copil cu cealaltă femeie. Vivian fusese scoasă din joc cu mult înainte ca ea să înțeleagă situația; naivitatea ei era de neiertat. Pentru a se pedepsi, făcea eforturi să-și închipuie cum era cînd Börje făcea dragoste cu cealaltă.

Vivian n-a aflat niciodată cine era cealaltă sau cum arăta ea. Cealaltă era doar un nume amenințător, o fantomă. Vivian oftă și dădu drumul blestemelor în vînt.

Un timp îi venise ideea de a spiona pe lîngă locuința celeilalte, ca să vadă cel puțin cum arată curva, dar n-a îndrăznit să o facă. Ce s-ar fi întîmplat dacă cealaltă era frumoasă, zdrobitor de frumoasă? Ce s-ar fi întîmplat dacă Vivian ar fi înțeles de ce o părăsise Börje?

Curva era mai tînără, bineînțeles, și îl adora pe Börje. Ea nu-l descoperise încă ipohondria, respirația grea și faptul că făcea pipi alături de scaunul de toaletă. Mai avea de așteptat puțin și începea distracția.

Așa gîndea Vivian, așa plănua. De-abia acum înțelegea cît de încăpățînată era.

Îi ura pe Börje pentru că nu mai însemna nimic pentru el și pentru că el însemna, în continuare, atît de mult pentru ea. Că s-a căsătorit cu domnul Björk, că a suportat timp de șapte ani căminul Björk, că în cele din urmă l-a părăsit și a plecat în Roma, toate acestea sînt o consecință a faptului că Börje a trădat-o. Trebuie să se lepede de umbra lui dar știe că nu este în stare.

Roma nu este nici un început. Roma este doar punctul final.

**TÎMP** de o săptămînă a stat de veghe în fața porții lor.

De ce o face? Ca să adune curaj pentru ce?

Sau este un fel de protest, un protest în tăcere, o grevă a foamei desore care nimeni nu știe?

Ea consideră că este o călire pentru a dobindi sine rece.

Cum să se schimbe?

Este o călugărie budistă, care cu fiecare oră care trece, se apropie tot mai mult de viziunea ei?

Culoarea proaspătă a pielii pe care o căpătase în timpul sederii în Italia a dispărut și acum e tot mai albă. În ciuda faptului că își unge buzele cu cremă din abundență, sînt mereu crăpate.

N-a plîns nici măcar o dată, acolo unde stă. Cîteodată cască. Majoritatea timpului stă nemiscată și se holbează în sus spre fereastra lui Börje.

Se întîmblă să zîmbească și atunci este înspăimîntător.

Ce motiv ar avea să zîmbească?

**BÖRJE** stă lîngă Vivian, în față, Vivian e la volan.

— Ai putea, cel puțin, să-mi spui unde mergem? bolborosește el cu răutate.

— Ai putea, cel puțin, să fii mai prietenos, murmură Vivian.

— Dar unde mergem?

— Acasă, izbucnește Vivian, nu ți-ai dat seama încă?

În vitrinele magazinelor strălucesc Crăciunul apropiat. Ferestrele vitrinelor sînt murdare de urmele lăsate de mîinii și năsurile copiilor.

Acasă.

În semineul făcut din panter-maché lucește un foc electric. Lîngă el se află un



pom din plastic decorat cu globuri și ghirlande de staniol. Sub pom zac pachete, mari și goale.

Acasă.

Trotoarele sînt pline de oameni lești la cumpărături pentru Crăciun.

— Chiar tu ești! izbucnește deodată Börje, tu ești cea care ne-a terorizat!

— Ei, ce ziceai cînd mi-ai luat toate lucrurile? „Uneori nu ne mai permitem să fim morali”. Parcă așa te-ai exprimat.

Börje se uită la Vivian uluit. Ce răspuns poate să-i dea? Își recunoaște propriile cuvinte.

A căzut în capcană, nărevăzînd următoarea ei mișcare. Nu i se mai întîmplase înainte. Credea că stie cu cine are de-a face.

— Oprește mașina, strigă el și vocea îi este ascuțită. Vreau să cobor!

Tipă ca un copil, Vivian nu-l ascultă. De ce ar face-o?

Börje își dă seama că ea n-are de gînd să-l asculte. Deschide ușa ca să sară, dar viteza este prea mare.

Vivian clatină din cap și oftează îngăduitoare.

— Niciodată n-ai reușit să fii un James Bond.

La următorul semafor roșu, Vivian trece mai departe. Nu-i dă nici o sansă.

— Asta-i nebunie curată, strigă Börje.

— Aha, răspunde Vivian.

O ia pe E4 spre Södertälje, mai trece pe cîteva stopuri; nu oprește la nici unul. Conduce mai departe.

Börje nu mai protestează. Ține strîns centura de siguranță.

Afară este întuneric și înnoierat. În ajunul Crăciunului. A doua zi dimineața urma să cumpere o crăciță pe care să i-o dea cadou soției. Putea fi folosită și pentru mincăruri cu carne și cu brînză. Era din fontă. Börje a învățat de la soția lui că articolele de menaj trebuie să fie din metale grele. Se gîndește la toate vasele din porțelan pe care le are, la toate sertarele care sînt pline cu tacîmuri, la na-harele de cristal, la cele vechi și la cele făcute de mină.

Și judecata cade ca o umbră.

Și trecutul iese, în sfîrșit la suprafață. A luptat totuși în zadar.

Vivian se uită la el. El simte că ea îl privește. E acuzat și bănuiește hotărîrea juriului.

— Părinții tăi, încearcă el sovăitor, ce mai fac?

— Au murit.

— Și Janet?

— Este în Mjölby, precum știi.

— Și totuși avem multe lucruri în comun.

Recunoaștere.

Îngîlorare.

Circumstanțe atenuante.

Ei încearcă să zîmbească.

Vivian crede că el este mai afectat decît ea și că trebuie să-l consoleze într-una.

— Ești fericit cu noua soție? Îi întreabă încercînd să pară prietenoasă.

— Fericit? Soptește Börje cu plînsul în gît. De ce întrebî? Trăiesc și mie de-a-juns.

— Da, oftează Vivian, ar putea fi de-ajuns.

— Nu ne putem întoarce? sopteste Börje.

Ultima încercare.

Vivian se uită la el și nu-l mai urăște.

— Haide, spune ea, ține-mă de mîna! Ține-mă de mîna și n-ai teamă. Curînd se va sfîrși totul.

În față Vivian vede stîncă din curba șoselei.

Börje vede și el ce vede Vivian. Încearcă să tragă aer în piept, dar nu poate respira.

Îi caută bijbiind mîna, o găsește și o strînge.

Ea mărește viteza.

Prezentare și traducere de  
Elena Florea



## Centenar Henry Miller



● Trei editori parizieni serbează centenarul nașterii lui Henry Miller (în imagine). Ed. Belfond publică *Crazy Cock*, un roman inedit al cărui manuscris a fost descoperit de Mary Dearborn în arhivele UCLA. Henry Miller, o biografie semnată de Mary Dearborn și Ultime convorbiri, Henry Miller/Pascal Vreboș, Vre-

## Filme în lucru

● ...ale unor realizatori cunoscuți: *Bitter Moon*, scenariul și regia Roman Polanski, filmat în studiourile de la Billancourt, interpreți: Emmanuelle Seigner, Peter Coyote, Kristin Scott-Thomas; *Luna Park*, scenariul și regia Pavel Lungeanu, filmat la Moscova, interpreți: Andrei Vadimovici Gutin, Natașa Sergheevna Egorova, Oleg Ivanovici Borisov; *Le Bal des Casse-Pieds*, regia Yves Robert, scenariul Yves Robert și Jean-Loup Dabadier, dialoguri Jean-Loup Dabadier filmări la Paris, regiunea pariziană, studioul de la Epinay, interpreți: Miou-Miou, Jean Rochefort, Odette Laure, Jean Carmet, Guy Bedos, Michel Piccoli, Claude Brasseur, Jean Yanne, Valerie Lemerrier etc. (SPECTAC. LEINFO TRIMESTRIAL, oct. 1991).

bos a fost primit de scriitor cu câteva luni înainte de a muri, vorbindu-i despre viață, despre operă, despre legăturile sale cu Franța. În afara cărții va apărea și un disc — Miller făcându-și măturisurile cu vocea-i aspră, cind minioasă, cind bine dispusă. La ed. Plon apare biografia despre primii patruzeci de ani de viață a lui Miller, în care a „încercat cu scrupulozitate toate drumurile spre libertate”, semnată de Béatrice Commenge, cu titlul *Henry Miller* iar la ed. Terrain Vague, în colecția *Vision* este publicat omagiul adus de scriitorul și gazetarul Gilles Plazy eroinei vieții și literaturii scriitorului în eseu *Mona, l'Ange noir de Henry Miller*. (LIVRES DE FRANCE, noiembrie).

## În vechiul templu al impresionismului

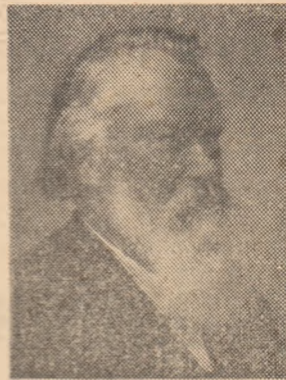
● Adevăratul debut al galeriei naționale *Jeu de paume* din inima Parisului era așteptat cu nerăbdare, după recenta expoziție inaugurată consacrată lui Dufour. Care avea să fie orientarea acestui loc prestigios? Care vor fi opunile, alegările, originalitatea, specificul galeriei? Cum se va situa noua instituție în raport cu Muzeul național de artă modernă, cu Muzeul Orașului Paris, cu Hotelul Artelor? Expoziția contemporanilor Robert Gober, Raul Ruiz, Pierre Dunoyer oduce un prim răspuns: nu s-a ales facilul. Unul este un new-yorker necunoscut la Paris, celălalt este un marginal francez puțin apreciat în mediul artistic, iar cel de al treilea este un cineast care îmbină filmul cu arta plastică. (LE FIGARO, 22 octombrie).

## Misterul Modigliani

● La publicarea cărții lor, Modigliani. Desene din tinerețe între anii 1886—1905, Osvaldo Patani și Alberico Grimaldi, doi istorici de artă italieni, au declarat că au descoperit un număr de 79 de schițe pe care prietenii artistului le-ar fi căutat timp de peste 50 de ani. Este vorba, după părerea lor, de o colecție de desene din perioada de adolescență, venicie și a prezenței sale la Amalfi, Capri, Flaminia, Veneția. Cartea nu conține însă detalii precise despre locul unde au fost depistate sau au stat ascunse aceste desene altele ani. La 24 de ore după publicare — relevă *The Guardian* — autenticitatea desenelor a fost confirmată de directorul Arhivelor Amedeo Modigliani din Paris, Christian Parisot, singurul arhivar recunoscut legal de fika picturii, Jeanne. Lipsa totală de referințe istorice, estetice sau stilistice privind perioada de tinerețe a pictorului, din care existau puține exemple, ne-a condus la concluzia să negăm atribuirea acestor lucrări lui Amedeo Modigliani — a afirmat el. În pofida scandalului declanșat în presă și la televiziune, editurile de artă din Roma continuă difuzarea cărții.

## Premiul Tognazzi

● În memoria cunoscutului actor Ugo Tognazzi, de la a cărui moarte s-a împlinit, la 27 octombrie, un an, a fost înstituit în cadrul festivalului vesel de la Boario, unde în 1980 Tognazzi a fost ales „rege al risului”, un premiu special ce-i poartă numele. Distincția va fi acordată anual. Primii laureați ai premiului sînt actorii Silvio Orlando și Angela Finocchiaro și regizorul Maurizio Nichetti. (LA REPUBBLICA, 25 octombrie).



## Mozart, dar și Brahms

● Cu toate că anul acesta predomină lucrările muzicologice consacrate lui Mozart, cu prilejul bicentenarului morții sale, Marie-Louise Audibert a consacrat (la editura Plon) o monografie lui Johannes Brahms. Ea urmărește pas cu pas destinul compozitorului, fără a face totuși analize detaliate ale principalelor sale creații. Pe de altă parte, deși M.L. Audibert se referă la muzica pe care Brahms a scris-o pentru cîntărețe celebre ale epocii, precum și pentru muza sa, Clara Schumann, autoarea evocă misterul singurătății sentimentale a eoului ei, avînd însă înțelepciunea de a nu încerca să risipească acest secret. În imagine: Johannes Brahms într-o pictură din secolul al XIX-lea. (L'EXPRESS, 25 octombrie).

## Școala de la Rochefort

● Cincizeci de ani de la înființarea Școlii de la Rochefort au prilejuit diferite festivaluri printre care și înființarea unui Centru poetic al școlii de la Rochefort la biblioteca din localitate și un ciclu de conferințe-lectură — la 3, 9, 10, 16 și 17 dec. — despre poezii fondatori și animatori ai mișcării la Maison de la Poésie din Paris.

## „Cer și pămînt”

● La Maastricht, în Olanda, s-a deschis expoziția „Cer și pămînt” la a cărei organizare a contribuit și Sorin Alexandrescu, alături de cunoscute personalități ca Umberto Eco, Paolo Fabri, Claude Bérard, Jean-Marie Floch s.a. Materialul românesc inclus în „secția” Semne și revelație concepută de Sorin Alexandrescu cuprinde artă medievală și artă populară din Ma-

ramures, inclusiv o superbă poartă din sec. al XIX-lea — lucrări expuse pentru prima oară în Occident.

În același timp are loc și un congres (cu tema Text și imagine) al Asociației Olandeze de Semiotică al cărei președinte este compatriotul nostru, ce se străduiește de mulți ani să facă Ocidentului cunoscute valorile spiritualității românești.

## Deneuve în Vietnam



● „Ceea ce mă îngrijorează cu adevărat în societatea contemporană este violarea fizică și morală a demnității celor lipsiți de apărare, inclusiv copii, mărturiseste actrița Catherine Deneuve (în imagine). În timpul celor patru luni petrecute recent în Vietnam, unde am filmat cu regizorul Regis Wargnier, am fotografiat zeci și zeci de copii, ale căror chipuri m-au impresionat. Din dorința de a oferi ceva din experiența mea tuturor copiilor singuri, loviți de violența celor adulți, am acceptat să apar într-un film pentru

Amnesty International care va fi difuzat atît pe micile ecrane cît și în sălile de cinematograf”. (CORRIERE DELLA SERA, 18 octombrie).

## Identitatea canadiană

● Despre romanul Niagara, al tinerei scriitoare canadiene de limbă engleză (apărut, în limba franceză, la Ed. Maurice Nadeau), Daniele Pitavy - Souques notează (în *La Quinzaine littéraire* nr. 585/16—30 sept. 1991): „Există cărți ciudate care te urmăresc multă vreme, îți captivă într-atît imaginația, încît uști tot ce „te înconjoară”. În pofida artificialității destul de vizibile dar inerente la primele romane, Jane Urquhart sesizează în cartea sa, în întreaga sa dimensiune geografică, istorică, onirică, o realitate puternică — identitatea canadiană.

## Brâncuși — foto-reflexii

● Înainte de 1910, pînă prin anii '20, Brâncuși a folosit aparatul de fotografiat ca instrument de lucru și de reflexie asupra sculpturii sale. Pîlpăile umbrelor și luminilor, vibrațiile sculpturilor au fost înregistrate pe peliculă în atelier. Expoziția prezintă optzeci de fotografii evocatoare printre care se află Muza adormită, schița Coloanei înfinitului, Domnișoara Pogany, Pasărea în spațiu. Pînă la 30 noiembrie, iubitorii sculpturii pot admira imaginile la Galeria Didier Imbert de pe avenue Matignon. (LE MONDE, ARTS. SPECTACLES, 31 oct.).

## SCRISOARE DIN PARIS

## Semne clinice ale unui oraș în vreme de război

„DACA un cîine înfîlșește o pisică — din întâmplare sau pur și simplu fiindcă într-o zonă există mulți cîini și pisici, încît pînă la urmă e imposibil să nu se întîlnească —, dacă doi oameni, două suflete contrare, fără o istorie comună, fără un umbră familiar se află din neașteptare față în față... între ei va exista o ostilitate care nu este un sentiment ci o acțiune, o acțiune între oameni, o acțiune de război fără motiv... Prima acțiune de ostilitate chiar înaintea loviturii este diplomazia care însemnă un negociu cu timpul. Ea gîmgește cu dragostea în lipa oragostei, cu dorința prin deznădă... Schimbul de cuvinte folosește numai la a cîștiga timp înaintea schimbului de lovituri, nimănui nu-i place să primească lovituri oricui îi place să cîștige timp”. Să ținem minte vorbele spuse de Bernard-Marie Koltès (Prologue, ed. de Minuit) care evocă într-un anumit mod războiul sîrb-croat.

Pisica își zburlește blana și scuipă în fața cîinului necunoscut numai atunci cînd cîinele care rîniește arătîndu-și colții și mirile a pătruns pe teritoriul său. Mai ales că, așa cum spune Prévert, „nu există pisică politistă”.

La Belgrad unde cîinii latră fără oprire, este la modă verdele kaki. Populația e nervoasă, bătrînii sînt mai bețivi ca de obicei, tinerii mai îndrăgostiți; semne care nu înșală. Fiindcă „modul cel mai lesnicios de a cunoaște un oraș este de a afla cum se lucrează acolo, cum se iubește acolo, cum se moare acolo”, spune Camus.

## OMORUL ESTE APROAPE PERFECT

ORAS în război, Belgradul evocă Cluma, *Metamorfоза* sau *Cătana* — romanul lui Emmanuel CARRERE. Dar contrar ficțiunilor citate, groaza nu este pe măsura epidemiei. La Belgrad te-ai aștepta să vezi lacrimi și rugăciuni în timp ce la Zagreb se trăiește în ritmul ațarnelor sau al sunatului stingerii, în locul lor, sesizezi indistinct o anumită animozitate. De parcă n-ar fi vorba decît de o luptă periculoasă între cocosi.

Nu mai propaganda este la înălțimea evenimentului. Cărțile despre război au invadat librăriile alături de cărți de istorie glorificînd poporul sîrb sau despre problema Corsicii în Franța — nici o carte despre războiul din Algeria. Mai descoperi și delicioase alfabetul chirilic pe care zărele progresiste — spre cîinstirea unui Sîrbii Mari — îl preferă alfabetului latin al croaților. POLITIKA, principalul zîr din Belgrad, devotat în totalitate cauzei sîrbe, publică în pagina de „divertisment” un foileton despre „omorul aproape perfect” (numărul din 9 noiembrie). Așa se

vor înviora familiile în lungile după-amiezi duminicale ale toamnei.

În răstimp, baletul înghețat al elicopterelor care transportă răniți de pe front la spitalul militar, zburînd la venirea serii deasupra orașului, îi înspăimîntă pe trecători.

## O EȘARFĂ ÎNNODATĂ DE GÎT

FIECARE trăiește aici de la o zi la alta. Inflația va ajunge într-o săptămînă de 200% iar zvonurile cele mai nebune circulă înlăturînd orice tentativă de a discuta serios. Ce să răspunzi cînd ti se spune absolut sigur că în ajun au fost prădate douăzeci de sute sîrbești din Croația? Au reapărut cozi la stațiile de berzină, mulți folosesc din nou tramvaul. Cea mai bogată țară din blocul fost sovietic (împreună cu Ungaria) reinvață obiceiurile raționalizării pe care nu le-au uitat niciodată rușii sau românii. Atmosfera, fără a fi panicardă, aminteste perioada atentatelor de la Paris din septembrie 1986 — nimic mai mult. Nu îți lași geanta la garderobă, esti controlat la restaurant iar la discotecă arăți legitimitatea de membru. Pe șoselele întinsești baraje politico-militare. Cîțiva răniți, destul de puțini, cu eșarfă înnodată de gît, fac prezent în memoria noastră războiul, atît de discret la Belgrad. Sînt bucuroși că au scăpat numai cu atît. În fața hotelurilor, ambulanțele Crucii Roșii dovedesc că la o sută de kilometri depărtare sînt masacre.

## NU ESTE RĂZBOIUL NOSTRU

ÎN MARE parte, sîrbi sînt acum pentru Milošević, pentru Marea Serbie, pentru război. Nimeni nu vede că Serbia este agresora iar Croația agresată. Chiar dacă sînt orbiți de un Saddam Hussein european curîla bisericii ortodoxă îi dă binecuvîntarea sa (un război religios care comemorează victimele primului război mondial este un exercițiu perfect pentru a întrevădea o reconciliere națională), dacă sînt îndotrinat de o armată de nomenclaturisti care, la ordinele lui Milošević, în martie 1991 a tras în mulțime în timpul manifestațiilor pentru libertatea televiziunii, mai puțin numeroși sînt cei care, la Belgrad, ar accepta să plece pe front. Sîrbi sînt pentru Milošević din orgoliu nu din convingere. Dacă nu luptă decît foarte rar pentru pace, spre marea noastră dispera, mai ales tinerii se refugiază într-o vîfă de pe o zi pe alta, glumind și admirînd compact-discul cu Pink Floyd în vitrina supermagazinelor de parcă ar spune: „nu este războiul nostru”.

„Ei nu sînt ustași, noi nu sîntem cetnici”, afirmă raționînd cu o deosebită competență un tînăr client

al unui cabaret rock în care parcă se delirează mai mult ca de obicei, unde în martie trecut s-a prezentat o adaptare pentru teatru a „Micului Prinț” de Saint Exupéry, în războiul din Golf. Chiar în mediile „de risc” SIDA, spre exemplu, nu nelinistește pe nimeni. Alte primejdii imediate le dau mai mare bătaie de cap, utilizarea prezervativelor pîrînd rizibilă.

## TITUS ANDRONICUS

GARA din Belgrad este de o tristețe tulburătoare. 3/4 din trasee sînt suspendate iar miliția veghează. De fapt, nimeni nu poate părăsi teritoriul de la mobilizarea generală, se refugiază însă în ceea ce este socotită încă provincie, adică în Macedonia sau Muntenegru, evitînd să fie trimiși pe front. Acești dezertori miine vor fi eroi.

Întîlnești, ca simbol al unui război anacronic, o femeie bătrînă, îmbrăcată elegant, ca o printesă, descendentă dintr-o familie bună, la bratul nepotului, cu părul scurt, în uniformă de camuflaj, S-ar putea ca mine el să ucidă un croat.

Fiindcă devii repede soldat, Uniforma kaki, barba nerasă, glumele proaste, vulgare, între băieți, cîteva partide de cărți sau poker transformă un student în călău. Militarii care defilează pe străzile Belgradului sînt priviți cu un nețîrîmîr respect de trecători ai domă „volnicilor” francezi din 1914. Curajul lor pare autentic și nemărginit. Cauza este cea bună? Cît valorează un curaj nemărginit pentru victimele propagandei și ale indoctrinării?

Dacă de acum înainte toți sîrbi au copii, rude, prieten pe front, toți sîrbi au, de asemenea, rude sau prieteni croați. Preferă să uite acest amănunt visînd la Titus Andronicus.

Occidentul în general — și Franța în special, fiind aliată istorică a Serbiei — este acuzat la Belgrad, „răceală” că se alătură complotului Germaniei unite sau coaliției renăscîndului imperiu austro-ungar și totodată conspirației Vaticanului.

## RĂZBOIUL ÎN RĂSPĂR

ERA în martie 1991. Puterea neostalinistă a lui Milošević, președintele Serbiei, autoriza armata să tragă în manifestații care cereau o oarecare libertate a presei și o oarecare purificare a televiziunii. Se vorbea deseori la Belgrad și chiar la Zagreb de greutățile vieții în comun dintre sîrbi și croați. Și totuși chiar dacă atunci era începutul iar naționalismul triumfa pretutindeni, războiul era greu de închipuit pe aceste străzi atît de moderne, cu o arhitectură atît de excepțională, cu o liniște atît de definitivă. Niciodată nu va fi război...

Frédéric Le Tram



## Imagini ale unui puci

● La 22 octombrie, canalul de televiziune FR 3 a proiectat în cadrul programului „Océaniques”, un extraordinar document filmat al puciului din luna august de la Moscova. Intimplarea a făcut că Iosif Paster-nak, documentarist so-vietic, era în curs de a realiza, la 19 august, un scurt metraj la Moscova despre pictura sovietică, când a auzit zgomotul se-nilelor de tancuri. Așa se face că, întorcându-și camerele de luat vederi spre exterior, a reușit să filmeze, ceas după ceas, derularea evenimentelor. Emmanuel Schwartz-berg, de la Le Figaro (22 octombrie) constată că „două imagini țiesc din acest document-adevăr: calmul lui Boris Eltin, al cărui birou era apărut doar de două fotolii răs-turnate, și jovialitatea lui Metislav Rostropo-vici, a cărui singură prezentă îl reconforta pe trecătorii”.

## Legende la Ultimul împărat

● Criticul cinemato-grafic Marcello Garofalo a sistematizat și reunit într-un volum fotogra-fiile realizate de Angelo Novi în timp ce Ber-to-lucci filma Ultimul împă-rat. Cartea este subtitu-lată Povestea unei călă-torii spre Occident. „Ga-rofalo îmbogățește ceea ce am realizat eu pe e-cran cu o serie de mate-riale care explică de fapt rădăcinile din care s-a născut filmul” — mărtu-risește Bertolucci. Foto-grafiile sînt însoțite de texte din literatura cla-sică și contemporană, cu fragmente din presa chi-neză. Într-un e-ou intro-ductiv, Garofalo explică relația filmului cu trimi-terile istorice și literare. (LA REPUBBLICA, 18 octombrie).

## Scrisori de Tennessee Williams

● La editura Robert Laffont a apărut versi-nea franceză a co-res-pondenței, de-a lungul a treizeci și patru de ani (1948-1982), dintre ce-lebruul dramaturg și Ma-



ria St Just. A cînc heu-res, mon ange. Se pare că în aceste scrisori Tennessee Williams este mai „deschis”, mărtu-risînd mai multe lucruri decît în Memoria (LI-VRES DE FRANCE, no-iembrie).

## Tablourile reginei

● Cea mai importantă colecție particulară de artă din lume aparține reginei Elisabeta a II-a a Angliei. Aceasta numă-ră 7000 de tablouri, răs-pîndite prin diverse pa-late și castele ale fami-liei regale, mare parte din ele rămînînd ne-cunoscute marelui public, cu excepția celor expuse în castele Windsor și Hampton Court, precum și a celor prezentate tem-porar la Queen's Gallery din Buckingham Palace. Acum, alte 96 de tablouri din această prețioasă co-lecție sînt prezentate pu-blicului în expoziția des-chisă la National Gallery din Londra sub genericul Tablourile reginei. (LA REPUBBLICA, 18 octom-brie).



## Un nou roman de Julien Green

● În noul său roman Ralph et la quatrième dimension, Julien Green (în imagine) narează in-timplările obisnuite și reobisnuite ale eroului, de fapt un alter ego. Green îi mărturisea o-dată lui Klaus Mann: „Am senzația că altci-neva mi-a scris căr-țile, cineva necunoscut pe care as vrea totuși să-l știu”. Totodată ed. Le Seuil publică în edi-ție bilingvă conferin-te sau articole prin care scriitorul a căutat să răspundă unor pro-bleme fundamentale: L'Homme et son ombre. (LIVRES DE FRANCE, noiembrie).

## Cristofor Columb de Jules Verne

● Cartea lui Jules Verne este o biografie a lui Cristofor Columb du-blată de un studiu isto-ric și geografic desore-descoperirea Americii. Textul n-a mai fost re-editat din 1833, anul apariției la editura Hetzel. Volumul a apă-rut acum la editura Zulma, colecția Hors Bar-rière. Tot aceeași edi-tură mai publică o altă lucrare de Jules Verne, Les Conquistadores de l'Amérique centrale. (LI-VRES DE FRANCE, no-iembrie).

## Omar Sharif — cetățean al Egiptului

● Pe numele său ade-vărat Michel Shalhoub, Omar Sharif s-a născut la Alexandria, în 1932. În-tr-o familie bogată. Că-sătorindu-se, în 1954, cu actrița de cinema Faten Hammama, a trecut la islamism și și-a schimbat numele. Este singurul ac-tor egiptean al cărui talent a fost recunoscut peste granițele țării sale. A pă-răsit Egiptul cu 30 de ani în urmă, dînd curs ofer-tei pe care Columbia Pic-tures i-a făcut-o de a ju-ca în filmul lui David Lean, Laurence Arabia, rol care l-a făcut cunos-cut lumii întregi. În ca-riera sa internațională a înregistrat atît succesul cît și eșecul și izolarea. În 1963, realiza cel mai bun rol al său, în Doc-tor Jivago, iar spre afir-mitul anilor '60, după O fată veselă (alături de Barbra Streissand) țări-le arabe au anunțat că vor boicota toate filmele în care va juca. Cîțiva ani după aceea a jucat în filme pentru televiziunea franceză. Acum, la aproa-pe 60 de ani, Omar Sha-rif se întîlnește cu un rol în filmul Un cetățean al Egiptului. (SOVIETSKA-IA KULTURA, iulie).

## Ultimul tango la Paris

● După 19 ani de la realizarea lui, Ultimul tango la Paris (Marlon Brando/Maria Schneider), controversatul film al lui Bernardo Bertolucci, va fi difuzat și în Africa de Sud. Organele de cenzură interzic, însă, accesul în sală al spectatorilor sub 21 de ani. Filmul a fost făcut în 1972 și a generat nenumărate discuții con-tradictorii din pricina sce-nelor sex, fiind declarat obscen; lui Bertolucci i s-a retras atunci, timp de 10 ani, dreptul la vot. (INTERNATIONAL HE-RALD TRIBUNE, 25 oc-tombrie).

## Reputație

● Dame Barbara Cart-land este foarte hotărâtă asupra felului în care dor-ește să rămînă în me-moria posterității. Ast-fel că scriitoarea, în vîrstă de 90 de ani, au-toare de nu mai puțin 549 romane romantice, și-a compus necrologul. Isto-ria Barbarei Cartland și Cum vreau eu să rămîn în amintirea oamenilor, 46 pagini, pe care le-a trimis la diferite reviste, legate frumos cu panglică roz, scriind, în același timp, la cel de-al 550-lea roman al său. Fiica ei, Raine, este mama Prin-țesei de Wales, Diane. Cartland este socotită a fi cea mai bine vindută autoare din lume, cu un număr total de 600 mi-lioane exemplare și tra-duceri în 25 de limbi. Tot ea deține și reordul de romane publicate pe an — 23! (INTERNATIO-NAL HERALD TRIBUNE, 25 octombrie).

## Incheierea trilogiei

● Editura Gallimard a publicat în această lună romanul lui William Gol-ding La Casse de feu care incheie trilogia compusă din Rites de passage și Coup de se-monce. Dacă această ul-timă carte este sfîrșitul



unei lumi și pline de în-cercări călătorii în timp, spațiul și suflet omene-sce ea este, totodată, pove-atea unor aventuri na-rate în genul marilor ro-mandieri englezi din sec. al XVIII-lea (în ima-gine, autorul) (LIVRES DE FRANCE, noiembrie).

## Au trecut zece ani...

● În seara de 29 oct. 1981, Georges Brassens a părăsit scena lumii. Anul acesta s-au organizat ci-teva omagii realizate de: — Grupul Génération, format din elevii Alice-i Dona, au realizat un spectacol-comedie muzi-cală pornind de la și în-cluzînd sansonetele cîntate de Brassens. Spectacolul se desfășoară pe scena de la Bobino;

— Le Centre de la chanson d'expression française prezintă pînă la 12 decembrie la Audi-torium Hallélor, la Ro-seau-Théâtre și la Casi-no de Paris o serie de re-citaluri 25 de interpreți cîntă Brassens printre care și Graeme Allwright (în engleză), Paco Iba-ñez (fratele din Spania), Wolf Biermann (în nem-țeste), Alexandr Avne-rov (în rusete), Valérie Ambroise, Pierre Louki, Mark Ogeret etc.

— Imprimări pe discuri: Integrala Brassens la ca-sa Philips; Dacă Bras-sens ar fi fost negru, un disc surprinzător realizat de EMI cu antilezul Sam Alpha; Ghitara lui Georges — versiuni in-strumentale ale cîntecelor datorate ghitariștilor bel-gian Philippe Clark.

— În librării: Bras-sens de André Sallée (ed. Solar), Georges Brassens de Louis-Jean Calvet (ed. Lieu Commun), Georges Brassens, his-toire d'une vie de Marc Robine și Thierry Sé-chan — Hidalgos-editeur, Flxot. (28 oct. LE QUO-TIDIEN DE PARIS).

## REVISTA REVISTELOR STRĂINE



## L'Autre Journal

● REVISTA lunară ilustrată L'AU-TRE JOURNAL, editată de Societatea ALTER, este mai puțin cunoscută pu-blicului românesc. Impresionantă ca număr de pagini și prezentare artistică, include rubrici diverse, tratînd proble-me de cel mai larg interes. Primele pa-gini din nr. 17/octombrie 1981, sînt con-sacrate Franței; începînd cu somașul (mai ales în rîndurile tineretului), re-ciclarea în noi meserii, dar și imposi-bilitatea găsirii unui loc de muncă pentru cel mai puțin tineri și, de aici, aluocarea spre delincvență. Probleme grave, tratate fără fard, cum tot fără fard este textul lui Philippe Jaenada despre munca în uzină: oameni și mașini se confundă, fiecare execută mișcările pentru care, și unii și alții, au fost programați.

Secțiunea externă cuprinde o in-teresanță convorbire cu poetul pa-lestinian Mahmud Darwich, perso-nalitate independentă în Comite-tul executiv al O.E.P., și care a par-ticipat la lucrările recente ale Consili-ului Național Palestinian de la Al-gier. Considerat cel mai mare poet pale-sinian, acesta afirmă că poporul său trebuie să se integreze (ca mentalita-te, analize politice, limbaj) în muta-țiile rapide ale acestei lumi în curs de reorganizare. Palestinienii au nevoie de propria lor revoluție culturală.

Catherine Montondo examinează din-tr-un punct de vedere insolit schim-bările răscolitoare din viața polone-zilor și constată cu amărăciune că și aici materia a învins spiritul. „În 1981 ei cîntau Pentru ea Polonia să ră-mî-nă poloneză! Acum că libertatea le-a suris, nu mai e nevoie să fie polonezi. După secole de luptă, a fost de aluns-un an de importuri masive de tehnolo-gie, mod de viață, mărfuri, pentru că aceste cuvinte să devină rîzibile”. Concluzia autoarei este că polonezii au pierdut simțul frumosului și se la-să învadați de tarele societății de con-sum. Polonia nu mai este poloneză. Concluzie pripită, bazată mai degra-bă pe reacții sentimentale decît pe o analiză profundă a stării de lucruri. Autoarea articolului crezînd că poporul polonez era cel care ar fi putut să creeze frumosul capabil să salveze lu-mea. Idee frumoasă (de la Dostoievski citire) și fertilă în literatură, dar nu în reconstrucția unei țări după 45 de ani de comunism.

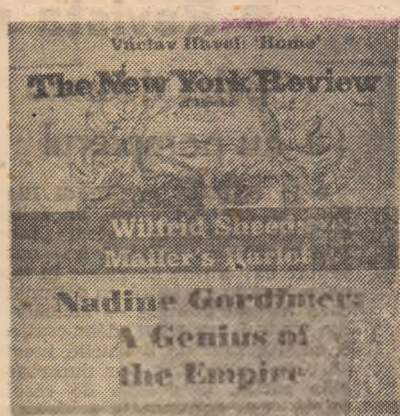
Paginile rezervate culturii contin două povestiri inedite: prima, a scri-torului de origine engleză care tră-iește în Franța de 30 de ani, John Ber-ger, cu trimiteri (și în titlu și în con-ținut) la gulgurile sovietice. Titlul e chiar cuvîntul rusesc etap din expre-sia „îditi na etap” care înseamnă transferarea deținuților dintr-un lagăr în altul și de care aceștia se temeau cel mai mult.

A doua povestire aparține lui Luc Bondy, regizor de operă, cinema și teatru, și are ca subiect tot un soi de univers concentraționar: internatul din Elveția, unde autorul a petrecut 8 ani și al cărui director avea o in-clinație specială pentru băieții frumoși.

Interviu cu Alain Cuny — omul-legendă al secolului — realizat de Charles Silvestre și splendid ilustra-t cu fotografiile lui Jacques Marie, este o dezbateră elevată a gîslierilor vîcu-lui nostru. Baza acestei incitante dis-cuții este singurul film al lui Cuny — L'Annonce faite à Marie — făcut după celebra piesă a lui Paul Claudel: o dramă mistică, sumbră, căreia Cuny îi adaugă bucuria profundă de care este cuprins între două revolte.

Rubrica muzicală prezintă un mu-zician francez atipic: rocker, filosof, sportiv: Richard Pinhas. În anul '70 cînd își începea cariera de muzician pop, își scria teza de doctorat în filo-sofie și sociologie, urma cursurile lui Gilles Deleuze, iar acum lucrează la o carte despre Nietzsche. Între două studii filosofice, face parașutism și al-pinism. Toate acestea se găsesc în muzica lui care imbină influențele cla-sice cu rock-ul.

Ultimele pagini sînt dedicate citito-rilor (un fel de „Ne scriu cititorii”): inclusiv horoscopul „tradus” în ma-nieră optimistă. S-ar părea că, fiind o perioadă dominată de principii fe-minin yin, ne așteptăm împlinirea tu-turor dorințelor într-o atmosferă de sărbătoare autumnală. (M.P.).



## The New York Review of Books

● ÎN numărul 19 din 21 noiembrie al revistei THE NEW YORK REVIEW, în articolul O nouă ordine in-ternă? Felix Rohatyn face o ana-liză atentă a poziției și perspec-tivelor Statelor Unite în contextul actual al relațiilor internaționale. Si-tuația de supraputere trebuie men-tinută și întărită prin forță militară și financiară, competitivitate industrială și capacitate intelectuală. Este ne-cesară o regîndire a politicii in-terne care să redreseze economia și, implicit, poziția politică. Ce a determi-nat o atare analiză îngrijorată? Toc-mai frîngerea vechii ordini în Europa, războiul din Golf și, mai nou, dezmem-brarea Uniunii Sovietice. „Ne-am tre-zit într-o situație mondială aproape la fel de imprevizibilă și de periculoasă ca aceea din timpul Războiului rece... Noua relație de cooperare cu URSS ne-a dat speranțe îndreptățite. Dar a-cum nu mai există nici o Uniune So-vietică și în locul ei nu aflăm decît nesiguranță... „Noua ordine” numai or-donată nu e...”. În noile republici se în-tîlnează articolul lui Michael Igna-tieff, o prezentare a situației sociale din cele trei noi republici baltice. Por-nind de la noile legi ale cetățeniei — primul pas spre desovietizare — Igna-tieff analizează situația rusilor și a po-lonezilor ca minorități etnice care, pentru populațiile originare ale acestor trei țări, reprezintă însăși sovieti-zarea. Vor fi aceste minorități alun-gate? În ce măsură au servit ele interesele KGB-ului și ale regimului sovietic? În ce măsură sînt vinovate că locuiesc pe aceste teritorii? Rediscu-tarea istoriei, prezentarea ei în „ade-vărată” lumină (ce înseamnă „adevăr” în istorie?), aduce în prim plan și ex-terminarea evreilor, în special în Li-tuania unde populația locală a parti-cipat, alături de trupele naziste, la ex-terminarea a două sute de mii de evrei în 1941. Reabilitarea persoanelor perse-cutate de către regimul comunist pune în discuție și reabilitarea unor criminali de război doar pentru că au fost con-damnați de către regimul sovietic. Re-alitate — în Lituania — care trezește indignarea și îngrijorarea multor ob-servatori politici, și nu numai lor.

O incitantă analiză a mișcărilor na-tionaliste din lume și din Europa de Est și Uniunea Sovietică, în special, poartă titlul Două concepție de na-tionalism și este realizată în cadrul in-terviului pe care Nathan Gardels îl ja lui Isaiah Berlin, fost președinte al Academiei Britanice. Noua ordine mondială construită din molozul Zidu-lui Berlinex a devenit deja un Turn Babel. Care sînt originile nationalismu-lui? De unde această furtună în fierbere? „Nationalismul — răspunde Berlin — nu a murit în epoca moder-nă. Nici rasismul. Acestea sînt cele mai puternice mișcări din lume la a-ceastă oră. Indiferent de sistemul so-cial”. S-a crezut că, odată cu prăbuși-rea marilor imperii ale secolului XX popoarele eliberate vor trăi în pace. Nimic mai fals. Toate mișcările de stingă de acum reușesc tocmai pentru că îmbrățișează idol na-tionaliste, J.G. Herder, adeptul natio-nalismului progresiv, a lansat ideea apartenenței la un grup. Fle-care astfel de grup își are propriul Nationalgeist (spirit național) care tre-buie să se afirme în sine — teorie a au-to-determinării culturale care au ex-clude, ci afirmă pluralismul și toleran-ța culturală. Totuși, ce anume trans-formă aspirația la auto-determinare culturală în agresiune naționalistă? „Spiritul național este ca o ramură pe care, dacă o îndoi cu forța [ca în re-gimurile totalitare], odată eliberată ro-vine înapoi izbind cu furie”. Este ceea ce se întîmplă în Iugoslavia, URSS, dar și în Spania sau Israel. Ori de cite ori granițele politice aiong să coincidă cu cele etnice, libertatea este amenin-tată de sovînim, xenofobie și rasism. Ce sanse mai are auto-determinarea culturală în ziua de azi, în condițiile mass-mediei internaționalizate? Dacă se va întîmpla — răspunde Berlin — ca toate limbile pămîntului să dispa-ră în favoarea unei limbi universale — care să poată exprima și nuante emo-tionale și trăiri sufletești — atunci nu se va mai putea vorbi de o cultură u-niversală, ci de moartea culturii. (I.H.)



## Baba doarme cu pompierul

● În EXPRES nr. 47, dl Ilie Serbănescu analizează cum ar folosi o explozie socială în acest moment. Iată concluzia: „Există un punct de vedere extrem de nevraigic în momentul actual în legătură cu atitudinea pe care forțele politice — inclusiv cele din cadrul opoziției democratice — o adoptă față de măsurile inevitabile pe plan economic, dar dureroase pe plan social. O poziție de respingere totală sau nenuanțată echivalează cu chemarea în stradă a oamenilor care, indiferent de intenții, capătă un caracter nu politic, ci social. Și de aceasta nu au beneficiat decât comunistii sub diferitele lor titulaturi, care abia așteaptă să se prevaleze de nemulțumirile sociale pentru a demonstra că reforma spre o economie de piață și democrație trebuie oprită. Ciudat, de cîva timp încoace, ideologii de serviciu din ziarile Frontului vîntură ideea întoarcerii la o doctrină de stînga. În timp ce aripa Roman își însușește, fără a divulga sursa, punctul 8 al Proclamației de la Timișoara, Cam Țirziu, Dar decît niciodată... ● „Domnule Constantin Mitea, [...] mă amuză faptul că acum începeți să-l criticați pe Ceaușescu tocmai dumneavoastră care îi scriați discursurile și-l cunoșteți inclusiv respirația ca să-l construiți o frază nu îndejuns de lungă ca să se sufocă dar nici prea scurtă ca să bolborosească de nervi” se adresează dl Nistorescu, în același număr din EXPRES fostului șef de cabinet al lui N.C. în epistola intitulată **Baba doarme cu pompierul**. Totuși, dacă nu mai scrie discursuri și nu se mai ocupă cu cenzurarea textelor altora, dl Mitea trebuie să se ocupe cu ceva nu? Cit priveste faptul că-l dă de gol și pe altii, care au avut un rol sau altul în aparatul de propagandă al ceaușesților, asta face parte dintr-o mai veche regulă a tocului, aceea cu „Sune-i tu, mai înții, să n-ăpuce al să-ți zică.” ● ROMANIA MARE publică stenograma procesului de la Ploiești intentat de dl Gh. Robu redactorului șef al publicației amintite. Cunoșcînd obiceiurile echipei, n-am avut curiozitatea să citim stenograma. **România Mare** ține la prea mare pret foarfeca, ca să avem încredere în vreunul dintre „documentele” pe care le produce Oricum, pînă la 80. numărul proceselor intentate dlui C. V. Tudor, la **România Mare** se vor tot multe pe-rechi de foarfeci. ● După o conferință de presă rezervată ziaristilor străini, în care, a afirmat corespondentul BBC, la București dl Roman a declarat că F.S.N.-ul își retrage sprijinul acordat pînă acum președintelui Iliescu, ex-premierul s-a răzgîndit, spunînd că a fost greșit interpretat. Dacă BBC-ul ar fi avut în București un reprezentant care nu știe românește, mai treacă meargă, dar cum nu e cazul, se vede că dl Roman n-a găsit nici un alt mijloc plauzibil pentru a da înapoi după ce i-a comunicat indirect dlui Iliescu ce avea de suflit. ● Cu mari eforturi și cu spirit de sacrificiu, românii din Ucraina au reușit în urmă cu cîteva luni să scoată prima și, pînă în prezent, singura publicație în limba română din așa-numta „regiune Cernăuți”: **PLAI ROMÂNESC**. Recent, ne-a parvenit la redacție nr. 7 al acestei publicații. Nu obișnuim să fim patetici, dar nu putem să nu observăm, cu amărăciune, că paginile ei gem de suferința unei populații supuse unui necrutător regim de deznationalizare. Un studiu statistic semnat de E. Singur dovedește cît de activi sînt falsificatorii de istorie, formați la școala stalinismului, care modifică în mod frecvent datele demografice pentru a face nesemnificativă prezența românilor în această parte a imperiului sovietic. Un alt articol, intitulat **Un sat șters de pe harta Bucovinei** (autor: Gheorghe Gorda), reconstituie drama locuitorilor din Albovăț, care s-au văzut „strămutați” peste noapte din dispoziția autorităților comuniste și au asistat, cu ochii în lacrimi, la distrugerea caselor construite de ei pe pămîntul moștenit din tată în fiu. Există și informații... culturale. Aflăm astfel că locuința lui Aron Pumnul,



în care a fost găzduit cîndva, în perioada studiilor gimnaziale, Mihai Eminescu, se află acum pe mîinile, nu prea fine, ale autorităților locale, care nu vor deloc să o cedeze pentru a fi transformată — așa cum doresc românii — în Muzeul „Mihai Eminescu”. Din Cernăuți provine, după cum se știe, și eminentul om politic și patriot Mircea Druc, cărui revistă **Plai românesc** îi face un sugestiv portret din citate. Printre ele figurează și unul extras dintr-un articol al Alinei Mungiu, publicat cîndva în revista 22: „Mircea Druc, un politician — cum țara asta produce la o sută de ani —, nu a fost îndepărtat din cauza defectelor sale, ci tocmai din cauza calităților. Avem nevoie de oameni de excepție, dar cît de greu îi suportăm atunci cînd îi avem!” Ne-am bucura să mai primim din cînd în cînd la redacție cite un exemplar din **Plai românesc**, deși nu dispunem de ruble și cu atît mai puțin de... grivne. Recomandăm lectura acestei publicații și actualilor noștri conducători.

## Zanc, o rimă la tanc

● În revista EXPRES MAGAZIN nr. 47 este publicat primul episod dintr-un „serial” intitulat **Cornel Brahaș vă destăluie stenogramele secrete ale Uniunii Scriitorilor**. Nu știm cum a intrat Cornel Brahaș în posesia acestor stenograme (le-a găsit pe stradă? le-a cumpărat de la Uniunea Scriitorilor?), dar ni se pare curios faptul că face următoarea precizare: „Toate drepturile asupra versiunii acesteia aparțin, se înțelege, autorului.” Tocmai, că nu se prea înțelege... Pe de altă parte, primele texte oferite publicității de vigilentul proprietar au darul să dezamăgească, pentru că nu cuprind nimic senzational. Gîndurile lor cu adevărat secrete, scriitorii din conducerea Uniunii Scriitorilor nu făceau greșeala să și le exprime în prezența unei stenografe. Mult mai mult ne-ar interesa informațiile despre scriitorii din dosarele alcătuite de Securitate — ai cărei lucrători știau cu adevărat să afle ce se ascunde în mintea unui om. Acele dosare de ce nu se dau publicității? Cine are — cum spune Cornel Brahaș — „toate drepturile” asupra lor? ● În același nr. din **Expres-Magazin** este inserată o notă care dovedește că unii prozatori, dacă nu reușesc să scrie o carte de valoare, reușesc în schimb să inspire, altora, versuri nemuritoare. Este cazul lui Grigore Zanc, prefect (fesenist) al județului Cluj, cîntat în versuri de tinerii demonstranți care au încercat să demoleze, în mod simbolic, macheta

unui tanc sovietic, în seara zilei de 25 oct. a.c. Iată și versurile: „Zanc, Zanc, / Du-te după tanc!”. Cu aceeași ocazie a fost scandat și titlul unuiu dintre romanele lui Grigore Zanc: **Cădere liberă**.

## Un Luchian în spălătorie

● Într-un interviu din ZIG-ZAG nr. 47, dl Theodor Enescu, directorul Muzeului de Artă al României, ne pune la curent cu situația actuală a patrimoniului artistic național, aflat alături vremea la discreția potențailor trecutului regim. Deși unele valori au fost recuperate de prin sedii sau vile de protocol ale înaltei nomenclaturi comuniste, unde ajunseseră în urma unor dispoziții abuzive ale fostului Comitet pentru Cultură și Artă, multe se află și în prezent cam tot pe acolo. Motivul: comisiile specializate nu pot pătrunde în fostele (nu și actualele?) sanctuare ale puterii. Iată ce dezvăluie dl. Enescu: „...sînt multe locuri unde nu ni s-a îngăduit să pătrundem. La Snagov, de exemplu, am găsit într-o vilă o lucrare a lui Grigorescu pusă pe un cîmin, iar un Luchian se află probabil și acum într-un oficiu al spălătoriei. Vă dați seama că ele s-au degradat, sau sînt pe cale să se deterioreze. Cu toate acestea nu ni s-a îngăduit să le aducem la muzeu. Facem demersuri să pătrundem și în alte locuri unde se află asemenea lucrări, dar nu avem acces”. Dacă tot s-a hotărît să vorbească, dl. Enescu n-ar trebui să ezite să-i dea la zia, cu nume (funcție, grad) pe aceia care au instituit, cu ce drept și de la cine?, asemenea interdicții. Să-i știe și poporul, singurul făuritor și proprietar al bunurilor materiale și spirituale etc., etc. ● Numărul 79 (2/1990) al revistei trimestriale **MANUSCRIPTUM** poate stîmni interesul nu numai istoricilor literari și studioșilor în domeniu ci și unei categorii mai largi de iubitori de literatură. Și asta nu pentru că, citind scrisorile sau paginile de jurnal ale unor personalități culturale, pătrundînd în intimitatea lor apărută mult timp de ochiul public, se satisface un soi de curiozitate reprobabilă, asemănătoare privitului prin gaura cheii, ci fiindcă dincolo de valoarea documentară multe pagini inedite, publicate acum de revistă, au valoare literară și etică în sine. Dintre acestea, în spațiul restrîns al acestei rubrici, nu știm ce se cuvine menționat mai întîi:

— filele de jurnal ale Marthei Bibescu (text îngrijit și tradus de Marin Bucur) în care e surprinsă cu inteligență malițioasă înalta societate pariziană din ianuarie 1939, cu cîinele rafinate, spectacolele de teatru și cabaret politic, mediile diplomatice cosmopolite — totul adiat de o tristețe discretă: „viața mea e un desen suprapus. Reimprimare. Supraimprimare”;

— scrisoarea lui Onisifor Ghibu care în 1960 îl îndemna pe Sădoveanu să scrie adevărul despre stalinism într-o carte intitulată **Să ne desmetecim după altele rătăcirii**: „Tu ești o mare personalitate mondială, ești mai mare decît toți Maurereri, Dejii și Chivii la un loc [...] Mihai, nu-i permis să mori înainte de a face marea pocăință schițată aici. Dacă n-o vei face, numele tău va pieri aproape cu totul într-un viitor apropiat, căci tu n-ai fost numai scriitor, ai fost și om politic. Și cînd ți se va face portretul ca om politic...” Sădoveanu nu a urmat îndemnul prietenului său. Iar portretul lui ca om politic, deși nu-l poate umbri opera monumentală, nu arată prea bine și nu se va putea face abstracție de el într-o viitoare monografie;

— epistola extraordinar de vie a lui Petre Pandrea, tot de prin



anii '60, adresată doctorului Sandu Lieblich, cu portrete în mișcare, cu un limbaj incisiv și amărăciune travestită în bufonerie lingvistică atașantă;

— sau corespondența lui Blaga cu Sextil Pușcariu și Domnița Gherghinescu Vania; fragmente din proza autobiografică **Inseninările** de Dimitrie Stelaru (altele decît cele publicate de noi în numărul trecut), scrisorile lui Ion Barbu către Miron Nicolescu și ale lui Goga către soția sa.

După cum se vede, corespondența ocupă cea mai mare parte din sumar. Dar trebuie neapărat menționate și cele două revelații: prelegerea inaugurală la **Cursul de istoria artei** redactat de Odobescu în 1891 (text ales și stabilit, introducerea și note de Petru Creția) și, din **Tratatul de istoria religiilor** de Mircea Eliade, paginile inedite intitulate **Cerul** (prezentare și note — desigur, Mircea Handoca). ● „Cursul scurt de eros patriotic” ținut de George Pruteanu în **ACADEMIA CAȚAVENCU** a ajuns la lecția a zecea, **Cum se turnează o scenă de dragoste de țară**, lecție pe care, deși o visăm și noaptea, televiziunea ne-o repetă, să ne intre bine în cap, de mai multe ori pe săptămînă. Ea urmează întrutotul indicațiile d-lui Pruteanu, pentru care ar trebui înființat un Departament sau măcar un post de consilier în domeniu. Iată deci cum sună lecția a zecea: „Se așteaptă să se împlinescă 273 de ani, 8 luni și 11 zile de la ceva. La tancul fix, se adună acolo mult popor, preferabil cîtă frunză și iarbă, dacă nu, măcar două-trei li-cee. Scenă trebuie să se petreacă în jurul unei chestii de marmură, de bronz, de piatră, de lemn, ceva cît de cît. În față se plasează numeroase persoane cu epoleți, stelute, snururi. Tăriei i-s dragi. Și mai în față vor fi puse persoane cu ante-riuri, odăjdii, potcapuri, cădelnițe, telegrame. Acestea vor cînta, face frumos, și ce e estetic și Atotputernicului îi place foarte mult. Trebuie lăsat și poporul să cînte, că și el e om. Se vor mobiliza deci, minimum, un cor de copii, un cor de juni, un cor de adulți, un cor de adulte și un cor de vîrsta a treia, precum și alte coruri mai puțin cunoscute. Momentul cel mai amoros se va realiza cînd o persoană pogorîtă de sus, de departe, va purcede a grăi. E foarte probabil ca în acea clipă să răsără soarele. Situația fiind înălțătoare, se va vedgea ca nimeni să nu se scobească în nas ori în alte părți. Cel care mestecă chewing-gum trebuie să știe că nu vor fi filmați.”

Cronicar

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

Secretariat: Adriana Fianu, Magda Groza (telefone 17 61 90, 17 28 67 și 17 60 10 interioare 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). Artă: Valentin Silvestru, Eucenia Vadă (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 (interior 2024). Stenodactilografie: Elena Mares, Ioana Niculescu (interior 1159). Curier: Maria Micu (interior 1159). TELEFAX: (400) 12 82 53. CORESPONDENȚI: Mircea Iorgulescu (Paris), Dorin Tudoran (Washington)