

România literară

Săptăminal editat de
Uniunea Scriitorilor din
Republica Socialistă România

50

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

(Paginile 12-13)

DEMOCRAȚIE ȘI PROGRES

ÎN această săptămână, viața politică a țării este puternic marcată de reuniunile forumurilor superioare de partid și de stat ale unor organisme larg reprezentative ale democrației noastre socialiste. Au fost, astfel, supuse dezbaterii și adoptate documente de o mare însemnătate pentru dezvoltarea economico-socială a patriei, pentru ridicarea continuă a bunăstării materiale și spirituale a poporului. Esență a democrației revolutionare, participarea activă, organizată, responsabilă a oamenilor muncii la analizarea și aprobarea hotărârilor care privesc continuarea pe noi trepte a procesului de construcție multilaterală a socialismului în patria noastră, la operativă lor transpunere în viață, are rolul unei uriașe forțe de progres, manifestată la toate nivelurile și în toate sectoarele de activitate. Calendarul politic al acestui an, cel din cadrul cincinalului 1986-1990, este deosebit de semnificativ pentru modalitățile concrete prin care democrația revoluționară impune, ca o legitate, participarea fiecărui om al muncii — proprietar, producător și beneficiar — la realizarea unei noi calități atât în producția de bunuri materiale, în știință și tehnologie, în aplicarea principiului învățămînt-cercetare-producție, cât și în activitatea educativă și culturală, de formare a omului nou. Realitate ilustrată elocvent de evenimentele săptămînii în care ne aflăm, începînd cu Plenara Consiliului Național al Frontului Democrației și Unității Socialiste și Plenara Comitetului Central al Organizației Democratice și Unității Socialiste, urmate de Plenara Consiliului Național al Oamenilor Muncii, organisme democratice care au reunit din perspectiva obiectivelor viitorului an — cel de-al doilea al actualului cincinal — reprezentanții ai oamenilor muncii din întreaga țară. De asemenea, în zilele de 9 și 10 decembrie au avut loc lucrările Plenarei Comitetului Central al Partidului Comunist Român. În toate aceste forumuri, participanții la dezbateri au dat o înaltă apreciere activității neobosite a tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului, contribuției sale decisive la elaborarea și fundamentarea pe baze realiste și profund științifice a orientărilor și obiectivelor cuprinse în proiectul planului național unic de dezvoltare economico-socială pe anul 1987, în celelalte proiecte de plan și de buget care, prin prevederile lor, asigură realizarea neabătută a hotărîrilor Congresului al XIII-lea al partidului privind dezvoltarea economică și socială a țării în noua etapă. Relația dintre democrație și progres, coordonată majoră a construcției societății socialiste și comuniste în patria noastră, își dezvăluie importanța decisivă în creația economică, socială, științifică și cultural-educativă, în cadrul concret al muncii responsabile pentru dezvoltarea continuă a mijloacelor materiale și spirituale ale țării.

Există în cuvîntările secretarului general al partidului o chemare de un înalt patriotism ca fiecare om al muncii să-și respecte îndatoririle pe care le are acolo unde activează, precum și în viața general-socială. Între drepturi și îndatoriri, între libertate și responsabilitate s-au instituit relații de tip nou, a căror permanentă echilibrare și armonizare, determinată de adaptarea lor la dinamica specifică a fenomenelor și proceselor sociale concrete, se manifestă în atitudini și comportamente moral-politice apte să transforme creator realitatea după idealurile de demnitate individuală, socială, națională. Progres înseamnă, astfel, exercitarea drepturilor și îndatoririlor de muncă, de construcție socială, în așa mod încît să ducă la crearea și asimilarea de noi valori, fapt ce implică o mai deplină afirmare a spiritului revoluționar. „Noi spunem, pe drept cuvînt, că omul constituie factorul hotărîtor al întregii activități — a subliniat tovarășul Nicolae Ceaușescu — și, deci, trebuie să acordăm o mai mare atenție ridicării nivelului de cunoștințe generale, dar și de conștiință revoluționară, socialistă, a omului. Numai oamenii cu o înaltă pregătire profesională, tehnică, științifică, cu cunoștințe vaste în toate domeniile, dar și cu o înaltă conștiință revoluționară, pot îndeplini obiectivele de făurire a socialismului și comunismului în România”.

Curînd vom păși într-un nou an. Am dobîndit în 1986 succese remarcabile în toate domeniile vieții economico-sociale și dispunem de perspective clare, însufletitoare pentru noi și mari împliniri în întregul cincinal. Dezbaterile care au avut loc în cadrul înaltelor forumuri ale democrației noastre socialiste, planurile adoptate și, în special, îndicațiile tovarășului Nicolae Ceaușescu rostite cu aceste prilejuri, ne vor fi program de muncă și luptă pentru împlinirea cu deplin succes a cincinalului elaborat pe baza Directivelor Congresului al XIII-lea al partidului.

„România literară”



Sub președinția tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, președintele Consiliului Național al Oamenilor Muncii, marți, 9 decembrie, a avut loc Plenara Consiliului Național al Oamenilor Muncii din industrie, construcții, transporturi, circulația mărfurilor și finanțe.

ETERNELE IZVOARE

De la patria cea mică — scumpa vatră
părintească
Pin-la Patria cea mare, cât e zarea
românească,
De la muma ce ne dă viață, nume și
destin
Pin-la Maica noastră Țară, cu briu falnic,
carpatin,
De la pragul, de la prispa, de la flacăra
plăpîndă
Pin-la steaua cutezării și a visului izbîndă,
De la slova și rostirea fremătînd de gînduri
bune
Pin-la fapta preschimbată în durabilă
minune,
De la doina și balada ce în vraja ei ne ține
Pin-la patima-ntrebării și-a aflărilor de
sine

E o veșnică uimire, o-nălțare, o-mpunire
Într-un vast tărîm de seve și de semeni
întru fire,
O continuă vibrație sub azur de ciocirlii,
Arc de suflet în lumină între „este” și
„va fi”,
Un poem fără curmare de mîndrie și de
dor
Pentru tot ce ne-nconjoară : oameni,
codri, holde, flori.
Năzuind spre slăvi de cîntec, ne întoarcem
iar și iară
Spre eternele izvoare ale dragostei de
Țară...

Ion Segărceanu

Viața literară

România literară

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

Din 7 în 7 zile

ÎN SPIRITUL PĂCII
ȘI AL COLABORĂRII

IMPORTANTELE foruri politice și social-economice întrunite la începutul acestei săptămâni — Plenara Consiliului Național al Frontului Democratiei și Unității Socialiste, Plenara Consiliului Național al Oamenilor Muncii din industrie, construcții, transporturi, circulația mărfurilor și finanțe, Plenara Comitetului Central al Partidului Comunist Român, s-au constituit în expresii de ample semnificații și de mare răsunet ale măsurii în care poporul nostru recunoaște și sprijină politica internă și internațională a partidului și statului.

Inaltele foruri au exprimat deosebita apreciere și deplină aprobare față de politica de pace și dezarmare promovată consecvent de țara noastră, față de demersurile și acțiunile secretarului general al partidului, președintele Republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu, întreprinse în această direcție. În mod deosebit a fost subliniată importanța recentei hotărâri a României socialiste, aprobată cu profundă satisfacție patriotică și entuziasm în cadrul referendumului de întregul nostru popor, de a reduce, unilateral, cu 5 la sută, până la sfârșitul acestui an, armamentele, efectivele și cheltuielile militare, acțiune ce demonstrează elocvent voința fermă a României de a se angaja cu toate forțele în lupta pentru oprirea cursei înarmărilor, în primul rând a celei nucleare și trecerea la măsuri concrete, practice, de dezarmare, pentru făurirea unei lumi a păcii, înțelegării și colaborării între toate națiunile.

Urmărite cu multă atenție, cu satisfacție și deplină aprobare de participanți, Cuvântările rostite în înaltele foruri de către conducătorul partidului și statului nostru au subliniat încă o dată ideea-postulat că pentru a înfăptui planurile, programele noastre de dezvoltare, avem nevoie de pace — așa cum fiecare popor, pentru a-și realiza năzuințele sale de progres, are nevoie de pace. „De aceea — a spus tovarășul Nicolae Ceaușescu — partidul și statul nostru, întreaga noastră națiune se pronunță cu toată fermitatea pentru colaborarea cu toate țările lumii, fără deosebire de orinduire socială, pentru o politică de pace, pentru dezarmare și în primul rând pentru dezarmarea nucleară, pentru soluționarea tuturor problemelor dintre state numai și numai prin tratative. Sintem hotărâți să facem totul pentru a contribui la o lume mai dreaptă, mai bună, fără războaie, fără arme, o lume a colaborării pașnice între toate națiunile!”.

PORNIND de la convingerea că dezarmarea, pacea nu pot fi realizate numai prin declarații și vorbe, că pentru aceasta este nevoie de acțiuni reale, concrete, țara noastră a demonstrat ea însăși că trecerea la fapte este posibilă. Implicit și explicit, România a adresat lumii îndemnul de a-i urma pilda. „Sperăm — a spus președintele Nicolae Ceaușescu — așa cum mulți oameni politici au declarat, referindu-se la inițiativa României — că și alte state vor înțelege că a sosit timpul și că este necesar, în interesul popoarelor lor, al păcii în întreaga lume, să treacă la dezarmare, la înlăturarea armelor nucleare, la o lume a colaborării și păcii!”.

Ca țară socialistă care a depășit stadiul de țară în curs de dezvoltare, atingând un nivel superior mediu, de dezvoltare, România dispune de posibilități de a participa tot mai mult la cooperarea internațională pentru asigurarea dreptului la dezvoltare echitabilă al tuturor națiunilor, în primul rând al celor în curs de dezvoltare. Indicind obiectivele participării noastre la diviziunea internațională a muncii, tovarășul Nicolae Ceaușescu a arătat: „Trebuie să dezvoltăm larg cooperarea în producție, să facem totul pentru a înfăptui programele stabilite în cadrul CAER, programele de lungă durată pe care le-am semnat cu țările socialiste, cu alte state, să acționăm pentru a realiza o colaborare largă în producție și a încheia noi contracte sau acorduri de lungă durată, în toate sectoarele de activitate.”.

Pe toate planurile, în toate direcțiile, țara noastră acționează, în propriul ei interes și în interesul general al umanității, pentru făurirea unei lumi a colaborării, fără arme și fără războaie, o lume în care, în viziunea politică a conducătorului partidului și statului nostru, „fiecare națiune să-și poată concentra forțele în direcția asigurării progresului economico-social, al ridicării bunăstării sale materiale și spirituale”.

ECOUL pe care politica externă a României îl are în întreaga lume este ilustrat în mod concludent de interesul și elogiile exprimate la Organizația Națiunilor Unite la adresa poporului român care, prin Referendumul de la 23 noiembrie, și-a manifestat dorința și hotărârea de a trece la măsuri concrete de dezarmare. Este considerat exemplar faptul că în acest An Internațional al Păcii, România este prima țară care a trecut la asemenea măsuri de dezarmare.

Semnificativă pentru răsunetul inițiativelor de pace și colaborare ale țării noastre la O.N.U. este adoptarea la sesiunea în curs a Adunării Generale a unor importante documente ale căror proiecte au fost formulate și avansate de România: Declarația privind dreptul la dezvoltare, rezoluția privind Reglementarea pașnică a diferendelor între state și rezoluția intitulată Politici și programe pentru tineret — Participare, Dezvoltare, Pace. Sprijinirea acestor inițiative românești de către un mare număr de state și adoptarea lor prin consens pun în evidență aprecierea pe care statele membre și organizația mondială o dau politicii României, demersurilor ei pentru aducerea și menținerea în atenția comunității internaționale a unor probleme de interes general și de importanță vitală pentru omenire.

Cronicar

Concursul de creație literară „Andrei Mureșanu”

● Aflat la prima sa ediție, Concursul de creație literară „Andrei Mureșanu”, organizat de Comitetul Județean de Cultură și Educație Socialistă și Consiliul sindical județean Brașov în colaborare cu Uniunea Scriitorilor, a reunit o participare din aproape toate județele țării. Juriul alcătuit din: Petre Sălcudeanu, președinte, Monica Croitoru, Daniel Drăgan, Ion Horea, Sorin Mărculescu, Ioan Meșoiu, Mihai Negulescu, Ermil Rădulescu, Platon Pardău, Nicolae Stoie, Dan Tărbilă, A. I. Zăinescu, Ștefan Croitoru, Miruna Runcan și Elena Socaciu a acordat următoarele premii:

Premiul „Andrei Mureșanu” oferit de Uniunea

Scriitorilor din R.S.R. și revista „România literară”: Vasile Șelaru (Brașov). Pentru poezia: premiul I: Maria Mihai (Borșa); premiul II: Maria Mărgineanu (Alba Iulia); premiul III și premiul revistei „Cintarea României”: Ioan Dan Bălan (Petrila). Pentru proza: premiul I: Nicolae Fulga (Ol); premiul II: Liviu Comșa (Brașov); premiul III: Doru Chicet (Orșova). Premiul revistei ASTRA: Luiza Stoichiță (București); premiul revistei „Luceafărul”: Liana Viorel (Brașov); premiul revistei „Vatră”: Mihai Deșelaru (Brașov); premiul ziarului „Drum Nou”: Ioan Ursan (Cristian). Au mai fost distinși cu men-

țiuni: Dan Iorga (Brașov), Nicoleta Raita (Ploiești), Ovidiu Mănzălean și Ioan Suciu (Brașov).

Scriitorii participanți la această manifestare culturală brașoveană au făcut o vizită de documentare la Întreprinderea de autocamioane Brașov, s-au întâlnit cu oameni ai muncii și membri ai cenuclurilor literare, au vizitat Muzeul de artă. Muzeul primei școli românești din Șcheii Brașovului, au luat parte la o sezoare literar-muzicală la Casa Mureșenilor, au făcut un peletinaj la mormintul poetului și au depus flori la statuia celui care a creat nepieritorul imn al Revoluției de la 1848: „Deșteaptă-te române”.

La Muzeul literaturii române

● Sub genericul „Pacea, visul de aur al omenirii”, la Muzeul Literaturii Române a avut loc o manifestare în cadrul căreia Nicolae Ciobanu, directorul Muzeului, a vorbit despre problemele păcii reflectate în literatura contemporană.

A urmat un recital de poezie patriotică susținut de Nicolae Dragoș, Vlaicu Bărna, Ion Sofia Manolescu și George Chirilă.

A citit din creațiile dedicate păcii în operele poetilor Lucian Blaga, Tudor Arghezi, G. Bacovia, Nichita Stănescu, Nicolae Labis, Grigore Hagiu și Virgil Teodorescu, — actrița Mariana

Cereel. A interpretat piese muzicale soprana Ruxandra Donose acompaniată de Crin-Hilda Cristescu.

● La Muzeul Literaturii Române a fost organizată o seară de poezie și muzică dedicată afinităților artistice ale lui Camil Petrescu. Au luat cuvântul Paul Dugăneanu și Doru Popovici. Și-au dat concursul actori de la teatre bucurestene.

● La „Rotonda” Muzeului Literaturii Române a avut loc medalionul intitulat „Creația sadoveniană și receptarea ei critică”.

Manifestarea a fost prez-

dată de acad. Șerban Cioculescu. Au participat Dumitru Almaș, Fănuș Băileșteanu, Marin Mincu, Cornel Simionescu. Au urmat înregistrări din fonoteca Muzeului Literaturii Române.

De asemenea, Cercul metodic al profesorilor de limba și literatura română din sectorul 2 al Capitalei, a organizat, în colaborare cu Muzeul Literaturii Române și Asociația Scriitorilor din București, un colochiu cu tema „Opera sadoveniană — efigie a spiritualității românești.”

Au luat cuvântul Ion Tănase și Radu Bagdasar.

A VI-a întâlnire a scriitorilor-țărani

● Sub egida Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Arad au avut loc o serie de manifestări literare și cultural-artistice la care au participat condeieri țărani din majoritatea județelor, scriitori, oameni de cultură etc. În centrul acestor manifestări s-a situat problematica scrisului țărănesc și implicațiile multiple ale prezenței tot mai accentuate, în lumea satelor, a unor creatori (de literatură, pictură, muzică, cusături etc).

Au participat la dezbateri: Gabriel Tepelea, Ioan Meșoiu, Mihai Negulescu, Lucian Emandi, Carolina Ilie, Teodor Tanco, Teodor Uiuș, Ioan Tăulescu, Elena Fejor, Eugenia Macavei, Ion Boengiu, Ion Lazăr. Lucrările s-au desfășurat la Arad, Hălmgau, Virfurile și Buteni.

Cu această ocazie a avut loc la Hălmgau vernisajul expoziției de pictură naivă cu lucrări de Petru Mihut (laureat peste hotare), Rodica

Nicodim, Petru Roman, Letiția Gavrilă. În fiecare din comunele citate au avut loc sezoari, în cadrul cărora poezii țărani au citit din ultimele lor producții, iar soliștii vocali Nicolae Furdulianu, Lia Lungu, Olivia Cotoțea-Cotuna ș.a. au interpretat muzică populară. În încheierea lucrărilor au fost discutate, la Arad, statutele cenaclului interjudețean „Lamura” al scriitorilor țărani.

Întâlniri cu cititorii

● Anghel Dumbrăveanu — la Facultatea de filologie a Universității din Timișoara; Petru Vintilă și col. Dumitru Rădulescu, la Sala polivalentă a hotelului „Roman” din Băile Herculane, la liceul din Caransebeș și la o unitate militară; Horia Bădescu, Ion C. Ștefan și Aureliu Goci la Uzina „Electromagnetica” și la căminul cultural din comuna Aref, județul Argeș; Viniciu Gafița, la căminul cultural din comuna Vădăstrița, județul Olt; Octavian Simu, Const. Bogdan, Victor Atanasiu, Petru Marinescu, Elvira Ivașcu, la Biblioteca „M. Sadoveanu”; Dan Bogdan și Herta Spuhn la Liceul de construcții nr. 22 din București.

La casa de cultură Friedrich Schiller, Petre Strihan, Florian Tănăsescu, Ion Ochinciu, Arcadie Donos, Petru Marinescu, Elena Abaitan, Elena Vataman, Iordache Florin, Nicolae Ghițescu, Octavian Ciucă.

● La liceul Industrial nr. 1 din Lugoj, în cadrul Cercului literar „Julia Hasdeu”, s-a desfășurat, sub auspiciile Asociației scriitorilor din Timișoara, o dezbateri cu tema „Spațiul bănațean în proza română contemporană”.

Au luat cuvântul Sofia Arcan, Cornel Ungureanu și Marian Odangiu.

Cu acest prilej a fost prezentat romanul „Joc întreprupt” de Sofia Arcan.

● Asociația Scriitorilor din Cluj-Napoca a inițiat o suită de sezoari literare la Trustul de construcții „Napochim”, la regionala C.F.R. și la Combinatul de utilități C.U.G. Au fost prezenți: Augustin Buzura, Al. Căprariu, Constantin Cublesan, Mircea Vaida, Marcel Constantin Runcanu, Negoiță Irimie, Petre Bucșa, Teohar Mihadaș, Adrian Popescu, Aurel Rău, Doina Cetea, Aurel Gurghianu, Petru Poanță, Tudor Dumitru Savu, Kenéz Ferencz, Ștefan Damian, Molnos Lajos, Vasile Gruncea, Mircea Oprită, Vasile Igna.

Atelier literar

● La Liceul „Mircea cel Mare” din Constanța, a avut loc inaugurarea Atelierului literar „Zări Albastre”.

Cu prilejul inaugurării s-au desfășurat lucrările primei ediții a colochiului de literatură și artă „Zări Albastre” la care au fost prezente următoarele comunicări: „Eminescu și Mircea cel Mare” de Florin Pietreanu, „Mircea cel Mare în viața culturală a Dobrogei” de Doina Eliza Pop, „Permanențe lirice”, în volumele lui Al. Raicu de Ion Fațer, „Observații asupra dramaturgiei lui Grigore Sălcăeanu” de Emilian Ștefănescu, „Mircea la poezia revistei „Litoral” de Puiu Enache.

La dezbaterile ce au urmat, au luat cuvântul Corneliu Leu, Constantin Vișan, Eugen Lumezianu, Aurel Dumitrescu, Tudor Popescu, Ion Coja, Vasile Petre Fați. A fost prezentă Olga Dușu, inspector școlar general.

Manifestarea s-a încheiat printr-un recital liric susținut de elevi ai liceului.

● Virgil Gheorghiu — POEZII. 1928—1977. Ediție — în seria „Poezi române contemporani” — îngrijită, note, comentarii, indici și bibliografie de Elis Bușneag. Prefața de Valeriu Răpeanu. (Editura Eminescu, 744 p., 45 lei).

● Francisc Păcurariu — LABIRINTUL. Ediția a III-a. (Editura Dacia, 448 p., 20 lei).

● Platon Pardău — PORTRETUL. Roman. (Editura Cartea Românească, 352 p., 17 lei).

● Henri Wald — EX-PRESIVITATEA IDEILOR. Eseu. (Editura Cartea Românească, 330 p., 13,50 lei).

● Haralamb Zică — NOAPTEA CEA MAI LUNGĂ. Roman istoric. Cartea întâi: „Dincolo de întuneric”. (Editura Militară, 352 p., 12,50 lei).

● Ilie Traian — ORA CICLOPULUI. Roman. (Editura Albatros, 174 p., 8 lei).

● Elena Ștefci — REPETIȚIE ZILNICĂ. Versuri. (Editura Eminescu, 54 p., 6,50 lei).

● Vasile Mihăescu — SEMNE PE ARBORI. Versuri. (Editura Cartea Românească, 88 p., 8,75 lei).

● Traian Liviu Birăescu — CALEA AMINTIRILOR. Roman. (Editura Facla, 222 p., 12 lei).

● Ioana Mărgineanu — TEATRUL SI ARTELE POETICE. Volum în colecția „Eseuri”. (Editura Univers, 328 p., 13,50 lei).

● Corneliu Ștefan — DUPĂ ANCHETA. Reportaje. (Editura Eminescu, 240 p., 7,50 lei).

● Corneliu Ștefan — CETATEA PRIMĂVERII. Versuri pentru cei mici cu ilustrații de Silvia Cotovanu. (Editura Ion Creangă, 36 p., 3 lei).

● Diana Turconi — UNA SI ACEEȘI IUBIRE. Roman. (Editura Cartea Românească, 200 p., 10,50 lei).

● Violeta Miron — SCALA. Povestiri. (Editura Eminescu, 186 p., 6,75 lei).

● William Manchester — ADIO, ÎNTUNERIC! Memoriile din războiul Pacificului: traducere de Elena Onrea Frățilă. (Editura Politică, 384 p., 20 lei).

● Milan Vanku — NICOLAE TITULESCU — PROMOTOR AL POLITICII DE PACE ȘI COLABORARE ÎN BALKANI. 1920—1936. Traducere din limba sârbo-croată de Carmen Moldoveanu; cuvânt înainte și adnotări de Viorela Moistuț. (Editura Politică, 192 p., 10 lei).

LECTOR

● Pentru o și mai promptă reflectare în cadrul acestei rubrici a ultimelor apariții, rugăm autorii și editurile să ne trimită, exemplare de semnal.

A apărut

ALMANAHUL LITERAR

1987

editat de asociația Scriitorilor din București
În sumar: Versuri, convorbiri, memorialistică, documente literare, interviuri, traduceri, caleidoscop, curiozități, rebus



ERATA

la vol. CONFRUNTĂRI LITERARE, II

Pentru îndreptarea citorva inadvertențe tehnoredacționale, privind cuvinte sau cifre în componentele lor, autorul roagă a se citi, corect, la:

- pag. 17, r. 12 de sus: confundându-se
- pag. 86, r. ultim: pentru ca
- pag. 94, r. 17 de jos în sus: urmează
- pag. 216, r. 11 de sus: cunoașterii
- pag. 217, r. 1 de sus: infinita
- pag. 253, r. 12 de jos în sus: străduise
- pag. 257, r. 15 de jos în sus: demonstraseră
- pag. 259, r. 3—4 de sus: căreia (în loc de pe care)
- pag. 309, r. 8 de sus: titlu
- pag. 324, r. 1 de sus: de la 1896
- pag. 351, r. 13 de sus: a (în loc de al)
- pag. 456, r. 2 de jos în sus: lucrurile
- pag. 591, r. 13 de sus: documentarul

Artă și angajare

DINTOTDEAUNA arta a fost și a rămas o formă de angajare a artistului, o atitudine ce exprimă un ideal, o tendință, un crez moral, ideologic, politic. Artă socialistă slujește poporului care construiește o nouă orinduire mai dreaptă și mai bună pe pământul țării sale — orinduirea socialistă și comunistă. Se înțelege, astfel, cu claritate că scriitorul, fiul națiunii sale, al poporului său, nu poate exista în afara colectivității, nu poate crea în afara imperativelor societății în care trăiește și la a cărei edificare participă el însuși prin opera sa. Patria este pentru scriitor, pentru artist spațiul de spiritualitate și de limbă, de idealuri și de afirmare a talentului în slujba educării și formării unor oameni noi, cu trăsături noi. Scriitorul, artistul sînt astfel chemați să cunoască faptele oamenilor țării, să se inspire din munca lor plină de dăruire, pilduitoare, eroică; să reflecte faptele acelor oameni care în procesul complex al construcției, în care este angajat și omul de artă, se construiesc, totodată, pe ei înșiși. Sînt oamenii pe care îi întâlnim în drumurile noastre prin țară, oamenii uzinelor, ai minelor, ai șantierelor, ai noii revoluții agrare, oamenii-constructori care odată cunoscuți și identificați cu propria conștiință a creatorului de artă, nu se poate să nu devină eroi ai unor opere de profunzime, cu un mesaj înalt. Întreaga noastră literatură atestă de altminteri că niciun adevărat creator nu s-a izolat în nici un fel de turn, dincolo de semenii săi, deasupra și de parte de realele frământări și idealuri ale mulțimii. Scriitorul autentic, reprezentativ pentru vremea sa, a fost și trebuie să fie, ca o condiție a existenței sale spirituale, un cetățean adînc implicat în realitățile vieții, o conștiință activă, energic scrutătoare a adevărului social.

O constatare e certă: literatura noastră este profund angajată, fapt care dă adevărata dimensiune a valorii ei. Obiectiv fundamental pentru îndeplinirea prevederilor Congresului al XIII-lea, a Programului partidului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare spre comunism — realizarea unei calități noi, superioare în toate sectoarele de activitate, polarizează în chip semnificativ și întreaga preocupare a oamenilor de artă și cultură, a scriitorilor, constituind țelul unui efort creator înscris dinamic în cadrul general de viață și muncă din România de astăzi. Într-una din recentele cuvîntări ale secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, cuvîntarea rostită la Congresul al III-lea al oamenilor muncii — adoptată de participanți ca program de muncă și acțiune al tuturor oamenilor muncii, al întregului popor — există, în spiritul caracteristic al întregii sale opere teoretice și politice, strălucit formulate câteva din tezele în virtutea cărora noua societate va fi blănoasă. Victoria constă în primul rînd în participarea activă a tuturor oamenilor muncii la construirea ei. Clasa muncitoare, țărănimia, intelectualitatea, „toți oamenii muncii fără deosebire de naționalitate, întregul nostru popor au demonstrat că reprezintă garanția fundamentală a îndeplinirii hotărîrilor și programelor de dezvoltare economico-socială a patriei. Clasei muncitoare, țărănimii, intelectualității, întregului nostru popor le datorăm tot ce am realizat — și ele reprezintă forța și chezașa că toate programele și hotărîrile noastre vor fi îndeplinite cu succes!”. De aici și teza construcției socialismului cu poporul pentru popor, teză care „reprezintă nu o noțiune sau o lozincă generală de propagandă, ci o realitate a societății noastre”.

După caracterizarea complexului proces revoluționar în care ne aflăm și care impune un nou spirit de luptă și de muncă, secretarul general al partidului subliniază calitățile noului constructor, trăsăturile morale și politice ale omului nou „cu o înaltă conștiință și atitudine intransigentă față de lipsuri, cu hotărîrea neabătută de a asigura mersul ferm înainte”, încheind cu această înaltă și nobilă chemare: „Iată de ce pentru a îndeplini noua revoluție trebuie — în acest vast proces revoluționar — să transformăm oamenii, să ne transformăm pe noi înșine!”. Așadar, într-o etapă în care se produc mutații profunde nu numai în domeniile vieții economico-sociale, ci și în conștiința oamenilor, în felul lor de a fi, de a gândi și de a acționa, scriitorii patriei noastre nu sînt doar martori ai epopeii construcției socialiste, ci, prin însuși scrisul lor, luptători activi în rîndurile creatorilor ei. Această organică implicare, sinceră, dăruită, a omului de artă în viața social-politică a țării este măsura împlinirii sale creatoare. Întocmai ca în toate domeniile de activitate constructivă, angajarea în artă se manifestă cu fața spre țelul ce trebuie realizat. Chiar și atunci cînd scrii despre trecut, crezi în numele viitorului.

In repetate rînduri, scriitorii, artiștii au primit cu profundă receptivitate îndemnul secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, de a se apleca mereu spre munca și arta poporului, de a sorbi mereu din acest izvor limpede și nepieritor. An-

gajați în marea acțiune a partidului de modelare a conștiințelor, de educare a constructorilor lumii de azi și de pregătire a omului viitorului, scriitorii au înțeles că numai această angajare lucidă, înalt responsabilă, dă sens operei lor. Cu cît ești mai angajat față de idealurile poporului venind din secole și milenii, cu atît realismul creației, forța ei autentică vor fi mai puternice, și ecoul în conștiința oamenilor — mai viu, mai capabil să o transforme. Ca atare angajarea devine profund politică, ea concretizîndu-se artistic în virtutea nu numai a unor intense sentimente, ci și a unei viziuni științifice, dialectice, asupra vieții și epocii, asupra luptei dintre vechi și nou, asupra sensurilor de dezvoltare a societății.

MOMENTE importante din istoria României sînt reflectate în operele scriitorilor și artiștilor care le-au immortalizat și le-au înzestrat cu puterea unei emoționante rezonanțe în timp, dovedindu-și, astfel, printr-o creație de o inestimabilă valoare, atașamentul față de idealurile și lupta poporului, de-a lungul vremurilor, pentru libertate și dreptate socială, pentru edificarea noii societăți, pentru pace și colaborare între popoarele lumii. Evenimentul recent, Referendumul de la 23 noiembrie, care a constituit cea mai largă și democratică consultare, a dat o nouă și elocventă expresie a încadrării active a creatorilor de artă în universul nobil de acțiuni concrete, de sentimente și gânduri ale întregii noastre națiuni. Sprijinind cu pașnica armă care e condeiul deplină unitate a poporului în lupta sa pentru cauza dezarmării și păcii, scriitorii și-au exprimat prin versuri, prin eseuri, prin adevăratele de cuget și adîncă simțire patriotică publicate în revistele și ziarele țării, crezul lor în biruința deplină a rațiunii. Creatorii de artă subliniază prin scrisul lor vocația de pace a poporului nostru. Nici o luptă dusă de acest neam de viteji n-a fost provocată cu tendințe de expansiune, toate războaiele care-au aureolat gloria poporului au fost impuse de cuceritori care-au fost, de fiecare dată, nevoiți să treacă înapoi Dunărea și Carpații. Noi „Bună pace” am voit dintotdeauna, noi dintotdeauna am dorit să trăim în liniște, să ne vedem în pace de muncă și viață noastră — virtute tradițională care a căpătat străluciri noi în România de azi. Pentru că Revoluția socialistă a avut și are tocmai acest ideal înalt: făurirea unei lumi noi, străbătută în însuși mișcarea și fibrele sale de voința păcii, o lume în care omul să fie pentru semenul său pur și simplu om. Astfel că poporul român — cum s-a subliniat în atîtea mărturisiri, evocări și creații artistice, susținîndu-se umanistele teze ale secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu — nu poate fi, prin chiar țelul său, decît un popor care apără pacea ca pe un mediu necesar în care își poate îndeplini programul de construcție trasat de Partidul Comunist Român. Mărețea cauză a apărării vieții trebuie să fie însă a tuturor popoarelor — aceasta este încă o idee care străbate creația artistică românească, fiindcă nimic nu poate fi mai important decît dreptul fiecărui om la viață. „Este necesar să se facă totul pentru oprirea cursei înarmărilor, în primul rînd a înarmărilor nucleare, pentru dezarmare, pentru asigurarea păcii, a dreptului vital al tuturor popoarelor, al oamenilor — la existență, la libertate, la viață, la pace!” — acesta este imperativul întregului popor transmis lumii de președintele României. Prin unanimitatea participării și a opțiunii, națiunea noastră este hotărîtă să întărească prin fapte de muncă și creație, prin fapte de construcție socialistă, gândurile și ideile de pace care sînt ale întregului popor român.

LITERATURA, ca expresie a umanismului revoluționar, este prin însăși funcția sa un sprijinitor al noului, rolul său formativ bazîndu-se tocmai pe această componentă a importanței sale sociale. Omul contemporan, a cărui conștiință reflectă stadiul atins în dezvoltarea actuală a societății, caută în literatură un reazim, un stimulent spiritual. Lupta pentru noua calitate — obiectiv central în toate sectoarele vieții României moderne — angajează arta într-un chip pe cît de larg cuprinzător pe atît de direct. Pentru că energiile spirituale, într-o continuă efervescență, nu-și pot atinge țelul, nu-și pot împlini menirea de educare a conștiințelor decît în măsura în care reușesc impactul — sub forme diferite, în genurile și stilurile cele mai diverse — cu aceste conștiințe. Este o angajare a conștiinței creatoare față de propriile opțiuni, față de tumultuoasa viață și glorioasa istorie a poporului, față de viitorul patriei. O angajare care exprimă profundul devotament al scriitorilor noștri, al creatorilor de artă față de politica Partidului Comunist Român. Fapt pentru care au și fost numiți de secretarul său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, „ajutoare de nădejde ale partidului”.

Vasile Băran



ION SĂLIȘTEANU: Brațul cu flori

Patria-n Decembrie

Cad florile zăpezii pe Carpați
Și griu-și prinde gleznele-n țărîină
Se-nluminează cerul dinspre frig
Prin chiciura văzduhului de lină.

E-naltă ziua Patriei cînd trec
Prin calendar noi clipe de visare
Pămîntul se răstoarnă iar spre sud
Cu osia infiptă-n Carul Mare.

În împlinire urcă omenia
Și gîndul, libertatea, viitorul
E comunist acela care munca
Și-o potrivește-n fapte cu poporul.

O, Țară, precum inima bătînd
Un imn de slavă-n pragul dimineții
Conturul tău în epoca de aur
Zidește-n demnitate Pacea vieții!

Ion Popa Argeșanu

Dator să-l cînt

Pămîntul este seva nemuritoare
De aceea scriu despre el
Cum scriu despre Eminescu
Veșnic cuprins de dor.
Cînd spun că sărut pămîntul
Nu spun o noutate
Dar de fiecare dată
Simt cum ramul rămurește lumină
Dimineața se sprijină pe cuvintele
Mele cu rădăcini strămoșești
Pămîntul este ființa cu care vorbesc
Din cuorînsul lui culeg liniștea
De unde mă întorc
Tot pe pămîntul meu ajung
Întotdeauna îl privesc cu amîndoi ochii
Întotdeauna îi voi fi demn
Voi crede în el
În numele lui sfînt
De aceea vin și spun
Pămîntul de-a pururea-l cînt.

Miron Țic



Nichita Stănescu și conștiința tradiției

CA ȘI CUM ar fi scrisă pe un palimpsest, poezia lui Nichita Stănescu lasă adeseori să se întrevadă urmele textelor unor autori mai vechi, incomplet șterse. Caligraf supertalentat și răsfățat, poetul se amuză să confrunte scrisul său cu scrisul dinainte și citeodată își îngăduie capriciul de a reconstitui, cu prefăcută smerenie, cite o buclă de literă voche; de obicei, însă, urmează cu totul altă grafie, numai a sa.

Divergența față de tradiție este evidentă, dar tot atât de evidentă este, chiar și în manifestările de un nonconformism radical, conștiința existenței unei tradiții. Nichita Stănescu respinge în mod activ și tocmai prin aceasta integrează în poezia sa, sub forma unor reflexe aproape insesizabile, stilurile unor predecesori. În acest joc de irizații literare constă componenta parodică a scrisului lui.

Parodia este, la el, atât de discretă și capricioasă, încât chiar cuvântul „parodie” poate să pară brutal și impropriu pus în legătură cu nichitastănescianismul. Ne-am obișnuit să considerăm parodia o divulgare — prin imitare caricaturală — a procedeeilor secrete folosite de literatură, un fel de denunț critic săvârșit la scenă deschisă, spre hazul galeriei. Nichita Stănescu are (și în această privință) cu totul altă atitudine, pe care numai cu un efort suplimentar de imaginație teoretică o putem include în noțiunea de parodie. Poetul privește nu cu ironie, ci cu umor literatură dinaintea lui. Dealtfel, în general, cultivă nu ironia, ci umorul (atunci, bineînțeles, când nu este pur și simplu liric).

Conform unei teze freudiste de largă circulație și de un indiscutabil realism, **ridem** în momentele în care cineva subminează o autoritate resimțită de noi, multă vreme, ca tiranică și ne face să trăim astfel un sentiment de eliberare. Așa se întâmplă, de pildă, atunci când un scriitor ne prezintă o divinitate ca pe un om obișnuit, cu ticuri și vicii; demitizând-o, ne oferă prilejul să ne luăm revanșa pentru timorarea și umilința pe care personajul sacru ni le-a inspirat de-a lungul timpului. La fel reacționăm observând că un semen de-al nostru, îmbrăcat în tinută de gală, se trezește împrescat cu frică; solemnitatea lui ne sugera o amenințare, o posibilă dominație a noastră prin prestanță și de aceea pierderea de către el a însemnelor superiorității ne dă o mare și răutăcioasă satisfacție, exteriorizată printr-un hohot de ris. Curios este faptul că mulți oameni rid — cam cu același fel de satisfacție — chiar și atunci când asistă la demitizarea unei admirabile opere de artă. Este o dovadă că respectul lor pentru opera în cauză are ceva impur, că ascunde o ostilitate față de prestigiul creației artistice.

Bucuria de a lua parte la spectacolul deposedării (cuiva sau a ceva) de prestigiu este o bucurie primitivă și ține de raporturile de forță care se stabilesc între oameni în actualul stadiu de dezvoltare a civilizației. Este de presupus (și de sperat) că peste o sută sau două sute de ani nimeni nu va mai ride văzând că un om se împiedică și cade, ori că celebra Gioconda a lui Leonardo da Vinci poartă mustați, desenate peste noapte de un adolescent cu... umor. De fapt, în ceea ce privește creația artistică, există încă de pe acum condiții de a nu o mai trata cu un fals respect și cu dorința secretă de a o înjosi, deoarece arta ne introduce într-o convenție a elevației, fără rivalități și fără obsesia de a nu fi dominat. Admirativitatea față de o capodoperă, departe de a presupune o umilință din partea admiratorului, este, în esență ei, încintarea de a constata că un semen de-al nostru și, deci, specia umană a realizat o performanță în reprezentarea realității, a ajuns la virtuozitate. Dacă, totuși mulți oameni reacționează altfel — inclinându-și capul copleșiti de evlavie în fața unei capodopere și sperând în taină că va apărea pină la urmă și un ins sarcastic care să spulbere atmosfera solemnă —, aceasta este pentru că în receptarea creației artistice se păstrează reziduuri ale atitudinilor din viața de zi cu zi. În marea lor majoritate, oamenii nu-și pot schimba starea de spirit la comandă, ca la întoarcerea unui comutator, astfel încât există puține șanse ca intrind de pe stradă într-o sală de concert să

devină instantaneu complet alții; drept urmare, dacă într-un moment de muzică sublimă un flaut se defectează și scoate sunete stridente, ei izbucnesc în ris cu aceeași veselie vindictivă cu care ar fi făcut-o pe stradă, la defectarea fluierului unui agent de circulație prea autoritar.

REVENIND acum la modul de a parodia al lui Nichita Stănescu, putem afirma că poetul nu tratează niciodată ironic (demitizator) stilurile pe care le parafrazază. El nici n-a fost vreodată un adept al ironiei, care, în afară de faptul că se bazează pe o defăimare, mai și presupune o relație vinovată, de complicitate, cu cititorul. Nichita Stănescu preferă în mod evident umorul, înțeles ca o jubilație a spiritului critic și ca o propunere de comuniune afectivă adresată lectorului. Așadar, nu o denigrare a valorilor prestigioase, ci un act de comprehensiune. Și nu un vulgar semn din ochi făcut către public, ci o tandră invitație la participare sufletească.

Parodia practică de Nichita Stănescu este mai apropiată de fapt de joc. Iar „Jocul stănescian” — ne explică în cunoștință de cauză Ion Pop în monografia pe care i-a consacrat-o poetului — poate fi caracterizat ca expresie a libertății fan-teziei în „lumca obicteilor”, deținând o funcție de **de-dramatizare a realului**: dezangajare ce marchează în schimb un nou mod, mai liber, al implicării, în dependență aproape exclusivă de decizia și inițiativele subiectului. „Exact aceasta este „finalitatea” spiritului parodic în poezia lui Nichita Stănescu: instaurează o atmosferă de libertate și de sărbătoare, respingând cu o maliție inofensivă, ludică și, de fapt, convocând la o coexistență exuberantă toate individualitățile care s-au mai afirmat în literatură. Iată un exemplu. În poemul **Marină** din volumul de debut, după ce descrie un peisaj de pe țărmul mării inundat de soare, poetul, din ce în ce mai captivat de propria lui evocare, ajunge la o jubilație maximă, când descrierea serioasă nu-i mai este suficientă ca mijloc de exprimare și când începe să ne înfățișeze un paradis schițat cu voioșie, în joacă, fără dorința de a-l face verosimil: „Ci ia-ți calul de căpăstru, punc-ți talpa-n scări și du-te / e o lume-acolo, alta, a copacilor și-a mării. / Păsări albe peste turla trag cu aripa volute. / Se rotește marea-n țăr-muri, pietrele țin gustul sării // Te primește și pe tine sub arcada-i zveltă, du-te ! / E o lume care-n jurul soarelui a pus inele, / flori de platină smăltate, și de aur noi lăute, / și corăbii zburătoare, cu sămînța lumii-n ele”.

Indosebi în ultima strofă sesizăm o afectuoasă parodie la adresa poeziei care celebră existența (în genul lui Lucian Blaga). Autorul **Necuvintelor** știe încă din anii debutului să ducă o formulă poetică mai departe decât o dusese însuși inventatorul ei, intuind în acest exces sursa unui subtil umor de idei. În unele filme documentare despre viața secretă a naturii ni se prezintă înflorirea unor pomi filmată cu acceleratorul și repede se desface a petalelor este nu numai revelatoare, ci și comică, tocmai din cauză că — pentru a relua expresia lui Ion Pop — de-dramatizează procesul real. O „accelerare” asemănătoare realizează Nichita Stănescu în parafrazarea a diferite retorici poetice, prin „accelerare” înțelegând nu numai o mărire a vitezei de derulare, ci și o intensificare a emoției, o extindere a granitelor fanteziei, o accentuare ostentativă a conștiințozității în respectarea unor reguli, o evidentiere spectaculoasă a muzicii unor versuri etc.

Un poem ca **În dulcele stil clasic** este, de pildă, o creație lirică galantă — sinteză între elegantul stil trubaduresc și leșinăturile amoroase din timpul lui Ienăchiță Văcărescu — supusă de Nichita Stănescu unui asemenea tratament de regenerare-caricaturizare: „Dintr-un bo-lovan coabază / pasul tău de domnișoa-ră. / Dintr-o frunză verde, pală / pasul tău de domnișoa-ră. // Dintr-o inserare-n seară / pasul tău de domnișoa-ră. / Dintr-o pasăre amară / pasul tău de domnișoa-ră. // O secundă, o secundă / eu l-am fost zărit în undă. / El avea roșcată fundă. / Inima încet mi-afundă. // Mai rămii cu mersul tău / percă pe timpanul meu / blestemat și semizeu / căci imi este foarte rău”.

Poetul a intensificat în special caracterul aleatoriu al combinațiilor de cuvinte, sugerând că, oricum, într-un apel erotic contează, mai mult decât „argumentația”, tonul gales și plingăreț.

Poemele citate dovedesc și altceva: că Nichita Stănescu își exercită spiritul parodic asupra unor autori neidentificabili sau indicați vag (nu procedează, deci, ca Marin Sorescu, care în **Singur printre poezi**, face parodie propriu-zisă, cu adresă). Sint și trimiteri directe, dar de cele mai multe ori parodia stilului poeziei unei epoci ori al unui gen în ansamblul lui. Pe de altă parte — după cum vom vedea imediat — obiectul parodiei îl constituie nu numai stilurile poetice, ci și cele nepoetice, de exemplu stilul științific. Din acest punct de vedere, poetul nu este specializat. El valorifică tot ce se poate valorifica din rimoarea de „voci” atât de diferite între ele pe care secolul douăzeci, cu binecunoscutele sale **mass-media**, o face să se audă neîncetat.

Așa se explică de ce la „dulcele stil clasic” se adaugă stilul prospectelor care însoțesc produsele tehnice, iar la stilul textelor sacre se adaugă stilul apelurilor transmise prin radio. Acțiunea de valorificare nu este sistematică, dar se poate spune că în poezia lui Nichita Stănescu se răsfrîng fugitiv, ca siluetele trecătorilor într-o vitrină, foarte multe dintre stilurile acreditate sau doar repuse în circulație de civilizația actuală. Le vom trece în revistă pe citeva.

INTR-UN poem cu intenție parodică divulgată încă din titlu, **Mult vechii de romantici...**, poetul parafrazază, de pildă, monologul romantic, meditativ și nostalgic. Cu un umor delicat, transformat repede în duioșie — care aduce aminte de starea afectivă promovată de moda **retro** —, el învirete manivela unei vechi flașnete și face să se audă o muzică uitată, din altă lume. Secretul reconstituirii constă, în principal, în repetarea mecanică, la începutul fiecărei strofe, a întrebărilor „de ce”: „De ce nu-m-aș putea uita înfiorat / la brațul tău suav, când dormi, / atât de bine tu miroșitoare, / cu ochi închiși, enormi. // De ce n-aș crede că vin zeii / călări pe lungi mireșme / ca să-ți depună umbra lor / la tine peste glezne... / De ce n-aș crede că există / tu ce respiri în unde, / tu singură, văzuto doar cu ochiul / triumfiular, din frunte”.

Întrebările, bineînțeles, sint pur retorice, nepresupunind așteptarea vreunui răspuns. Ele dau monologului doar un ritm, uniform și solemn. Detașarea poetului de forma retorică romantică este evidențiată de lejeritatea cu care folosește această formă, de faptul că o deturneză cu ușurință, când spre cîntecul de lume („atît de bine tu miroșitoare”), când spre o lirică metafizică („văzuto doar cu ochiul / triumfiular, din frunte”). Tot o dovadă de detașare o constituie aprecierea brațului ca „suav”. Un poet se limitează să menționeze că brațul este „alb” sau „molatec”, lăsîndu-l pe criticul literar să observe că brațul descris în poezia respectivă este „suav” (o formulă specifică limbajului critic este, dealtfel, însuși titlul volumului **În dulcele stil clasic**).

Există, spuneam, și unele trimiteri directe, de exemplu la cel mai mare romantic român, Mihai Eminescu, în poeme intitulate fără echivoc **Clipa cea repede** și **De din vale de Rovine**. Demn de luat în considerare este faptul că poemul **Clipa cea repede** are o foarte vagă legătură cu modelul eminescian, **Stelele-n cer**. Nu seamănă cu el nici măcar din punct de vedere tematic. Mihai Eminescu, adresîndu-se iubitei și încercînd s-o convingă că trebuie să nu amine nici o trăire, invocă drept argument suprem trecerea ireversibilă a timpului (**fugit irreparabile tempus**), trecere pe care el o înregistrează în realitatea pilpitiore a clipei: „Nu e păcat / Ca să se lepede / Clipa cea repede / Ce ni s-a dat ?”

Nichita Stănescu se referă la cu totul altceva și anume la prejudecata că oamenii sint singura formă de existență care emite mesaje. După ce face un scurt... istoric al problemei, poetul își avansează propria-i ipoteză, conform căreia în univers totul semnifică, iar viața este una singură, indivizibilă: „S-a pus la îndoaială piatra / ca vorbire. // Au zis de flutură că este / o respirare. // De cartof, de porumb și de prună, / strigăt de neîmînd, — / la fel de porc, de capră și de lună, / fel de mestecînd. // El n-au știut nici să citească / leul în alergare, / că literă preste și zeiască. // N-au descifrat cîmpia mare, / marea cea mare, // viața prea singura / ce ni s-a dat...”

Stilul poemului, constatăm, este acela al unei jelanii arhaice (cum apar citeodată în scrierile cronicarilor noștri din secolul XVII). Lamentația culminează însă cu o parafrază a versurilor eminesciene, parcă pentru a da autoritate supremă umilei plingeri. Sau, poate, pentru a dizolva marea tristețe acumulată pe parcursul poemului într-un joc livresc, într-o mizgăleală dictată de automatismele scrierii, asemănătoare cu mișcarea dezordonată a creionului pe hirtie executată de cineva dus pe gânduri. Infiltrația parodică, de data aceasta, nu are nimic vesel, dar aduce totuși o anumită desfundare printr-o discretă notă ludică.

De din vale de Rovine, la fel, nu seamănă cu epistola în versuri inclusă în **Serisoarea III** decât prin elemente accidentale: o metrică alertă, specifică poeziei populare și două versuri de un patriotism spontan: „că lumina nu-i norol / pe aicea pe la noi”.

Este evident că aceste două versuri intră în rezonanță cu eminescienele: „Că și eu trimite-voi / Ce-i mai mîndru pe la noi”.

Sint, însă, asocieri apărute parcă de la sine, printr-un fel de scurt-circuit produs în rețeaua de amintiri literare.

IN ALT POEM, strigături, sint parodiate chiar strigăturile. De data aceasta nu mai este vorba doar de o întâmplătoare „atingere” stilistică, ci de o re-scriere sistematică. Precum Tudor Arghezi, Nichita Stănescu este atras de strigăturile mahalalei (nu ale satului), datorită limbajului lor colorat și tipător, care chiar și prin simpla de-

cupare poate deveni obiect estetic. Autorul **Necuvintelor** duce însă mai departe acțiunea de valorificare, transformînd limbajul strigăturilor într-un mijloc de exprimare propriu, care permite la un moment dat fulgerarea, în plină trivialitate, a unui filosofic „i dintr-un a fi”: „Ce-ai de gînd cu tine, fă, / subțire și galbină, / prună mult și paltină / icoane și datină ?... / Vrei să fii tu rază, tu groasă cum e mugetu / bătrînă ca tai-că-tu / schioapă / roabă / slabă ?... / Ca și geana maică-tii / ca și i dintr-un a fi ?... / Ce-ai de gînd cu tine, fă, / măduvă / de văduvă ?... / Inimă de viperă / vrei să fii, tu, liberă ?...”

O predilecție evidentă a manifestat poetul pentru stilul textelor sacre, oraculare, a căror parafrazare nu i-a reușit însă întotdeauna, din cauza incompatibilității dintre o anumită inflexiune feminină a vocii lui lirice și tradiția unui glas sacerdotal bărbătesc. Totuși mulți comentatori preferă fără ezitare poemele de această factură, din care extrag citate cu valoare aforistică și le consideră „chei” pentru explicarea creației lui Nichita Stănescu. Citatele respective devin **motto-uri** în cărțile de critică, titluri și subtitluri ale unor eseuri, **leitmotive** în versurile altor poezi etc. Nu trebuie să ne lăsăm influențați de acest curent. Poetul are farmec aproape întotdeauna, dar există și momente cînd atitudinea adoptată nu „îi stă bine”. Iată, ca exemplu, acest **Cîntec** în stil biblic, încheiat cu un truc nereușit: „Pe sub uși icoanele curgeau, doamne, / aleluia, doamne, aleluia. // Învinseam și plecasem, / pe o piatră sezum și plîsem, / M-a găsit săgeata la-nțelnire, / a venit dînsa și s-a sărutat cu inima mea. // Din ochii mei, în ochii tăi, imi cad lacrimile, / se aude Dumnezeu pe după codri lătrînd. / Simt cum imi crește un mormînt. / Ca o sufocare de-necați imi este muntele, / ca o albeață, ca un vid. // Cucurigu, vă strig dragii mei, / cucurigu, vă strig !”

Mai de efect sint definițiile esoterice, lapidare (săpate parcă în piatră) la care recurge uneori Nichita Stănescu pentru a-și organiza discursurile. El nu-și asumă stilul oracular, ci îl folosește detașat și expeditiv (ca și cum ar lua o mașină de ocazie!) pentru a ajunge repede la destinație: „Bărbatul este un animal indirect. / Gîngăș sufletul lui / de neîmînd este. / Umbra unei frunze o ține în brațe, / frunza nu, frunza nu. / Fuga unui iepure o ține pe cîmp, / iepurele nu, iepurele nu. / Foame îi e de ce n-au mîncat alții, — / frig îi e / tot timpul de altele. / Animal indirect, lumină pentru orbi, — / gîngășului se vadește, / prin băltoace de singe. / Nu naște ci visează, — / nu doare ci ține în mînă arma !”

(A pierde tot ce se poate pierde).

O parodiare-utilizare la fel de operativă a unui stil sesizăm în haiku-urile lui Nichita Stănescu. Fără să respecte riguros arta marilor **haijin-i** (Basho, Buson, Shiki, Issa ș.a.) de a distribui șaptesprezece silabe în trei versuri și de a sugera prin peisaje stări sufletești, poetul român folosește totuși grația structurală a poemului cu formă fixă japonez pentru a deschide o „fantă” spre misterul metafizic: „Umbra fructelor verzi / apăsa secunda / lăsînd-o să fugă / de sub platan // Dacă timpul ar avea frunze / ce toamnă !” (**În spirit de haiku**).

Există în opera lui Nichita Stănescu și un **haiku** perfect din punct de vedere prozodic, superior însă producțiilor din țara de origine a genului tocmai prin această deschidere metafizică: „Întunecînd întunericul, / iată / porțile luminii”. (**Haiku**).

Menționăm la început, printre stilurile parodiate, stilul prospectelor care însoțesc în mod curent diferite produse tehnice. În această direcție poetul obține, poate, rezultatele cele mai spectaculoase. Nu este singurul care a observat, la noi, ce resurse de lirism există în prozaicele „indicații de folosire”. El are, de exemplu, un concurent redutabil în Emil Brumaru: „La capătul unui burlan / Se pune cel mai dens bostan / Și-n orele de după masă / Se suie răvășit pe casă / Și se suspină prin burlan / Tot mai adînc, mai diafan, / Și-atunci bostanul, din solid, / Devine luminos lichid” etc.

Nichita Stănescu depășește însă jocul pur, inserînd idei neașteptate în înșurirea de îndrumări impersonale și îngăduindu-și chiar să fie sentimental: „Se ia o bucată de piatră, / se cioplește cu o daltă de singe, / se lustruiește cu ochiul lui Homer, / se răzuiește cu raze, / picubul iese perfect. // După aceea se sărută de nenumărate ori cubul / cu gura ta, cu gura altora / și mai ales cu gura infantei. / După aceea se ia un ciocan / și brusc se fărîmă un colț de-al cubului. / Toți, dar absolut toți zice-vor: / — Ce cub perfect ar fi fost acesta / De n-ar fi avut un colț sfărîmat !”

S-ar putea scrie o carte întreagă numai despre țesătura de stiluri — evocate, parodiate, parafrazate — din poezia lui Nichita Stănescu. Poetul nu face un scop în sine din această tehnică, pe care, dealtfel, la o primă lectură nici nu o observăm. El nu este, în nici un caz, un parodist. Dar are o mare abilitate în a se folosi de stilurile altora și de a le transforma în ceva complet nou.

Alex. Ștefănescu

Semnul „Stelei de pradă“

Confruntări



IN POEZIA Anei Blandiana, volumele imediat precedente — **Octombrie, noiembrie, decembrie** (1972), **Somnul din somn** (1977) și **Ochiul de greier** (1982) — indicau un fel de întoarcere la „ritmul naturii“ într-o voință de reechilibrare a eului, de împacare cu un univers elementar, propus ca spațiu al eliberării de tensiunile interogației ce năzuise, vreme îndelungată, să mențină ființa la altitudinea Ideii; adică a unei reflexivități clarificatoare, menită să traseze frontiere deosebite între conștiința orgolioasă de puritate a ei și realul eteroclit și promiscuu, amenințând cu degradarea geometriei lăuntrice. Atitudinilor tranșante de odinioară, manifestate în virtutea acelei ferme voințe de salvare din haosul organicului și de sustragere, pe de altă parte, de la orice tentație a compromisului etic, începea să li se contraponă — consecință a „oboseală“ stării de veghe a spiritului ce-și descoperă precaritatea — un soi de eminesciană „sete de repaos“, o nevoie de comuniune cu existentul, acceptat în formele lui proteguitoare, revalorizat sub semnul permanentelor reinte-gratoare ale marilor dinamici cosmice. „Am obosit să mă nasc din Idee“ — suna un vers din **Ochiul de greier** — și, tot acolo, „în mijlocul frigului fără-nțeleș și fără sfârșit“, era invocat **somnul**, „hibernarea“, contactul regenerativ cu teluricul, — fără a se pierde totuși integral starea de neliniște și un difuz subtrat elegiac al discursului liric.

Era de așteptat, în această perspectivă, mai degrabă o amplificare a acestui spațiu, mărirea distanței față de lirismul „glacial“ al Ideii, accentuarea acelei „somnii“ a cărei funcție simbolic-reparatoare se afirmase tot mai insistent în amintitele volume. **Stea de pradă** (ed. „Cartea Românească“, 1985) nu răspunde însă decît parțial acestei supoziții. Căci discursul problematizat, neliniștit-interrogativ, revine aici cu noi resurse, alimentat — ce-i drept — de datele ultimei virste a poeziei Anei Blandiana. Promisiunile identificării cu „ciclul elementelor“ încețoază, practic, și mai fie confirmate: în locul beatitudinii vegetale, al relației refăcute cu universul ocrotitor, se impune, într-o vizlune expresionistă, sentimentul destrămării cosmice și interioare: „E prea târziu / Celula însăși se destramă, / Nu mai recunosc nici un

pact — / Apusul de soare e rînced / Și răsăritul trucat. / O stea de pradă pîndește / Clipa lucirii supreme / Pe cerul acid ca un sincet / Care dizolvă blesteme; / ... / E prea târziu: / Seninul, de este, e doar furt, / Cînd norii etalează / Cereștile viscere“ (**Tîrziu**). Și dacă solitudine și angoasa găseau, nu demult, o posibilitate de compensare în contemplația calmă a mișcărilor firii, acum însingurarea pare definitivă, iar căile de evadare din perimetrul constrîngător al subiectivității se descoperă închise: libertatea naturală a eului rămîne pură prezumție, neliniștea dinlăuntru bruind sau anihilînd orice reverie a ieșirii din sine: „Dacă aș fi fost făcută / Să mă plimb printre frunze de mentă / Pe margini subțiri de pirale / Curgînd peste ierburî / Cu mirosuri străvechi: / Dacă nu mi-ar fi fost / Zidit între temple / Clopotul a cărui bătaie / Sparge pereții de os și inventă / Spaime legate-ntre ele prin rime perechi // Dacă nu mi s-ar da mereu / Și mereu aceeași dovadă de demență / Că stelele curg și munții se-nmoale / Sub marea poruncă / Rostogolită amenințîtor în urechi“ (**Dacă**). Comuniunea cuplului, proiectată cîndva într-o ambianță de toamnă paradisi vegetală, apare redusă acum la o existență celulară, în perspectiva „condamnării la naștere“ — „Gemeni în uterul spaimel / Locuitori ai aceleiași celule. / Orbi și muți / În beznă sonorizată sălbatec“ —, privirea îndrăgostită abia mai poate despica „logice pîrții în haosul de veci“; cînd nu e orb, amenințat de „dospirea“ în ceața universală, ochiul se deschide halucinat în nu mai puțin orbitorul „soare al insomniei“, transcendînd ființa, devenind el însuși un semn generic într-un spațiu fără repere, dominat de o nouă neliniște metafizică (v. **Tu treci, Cel viu, La celălalt capăt, Soare al insomniei**).

Dacă în prima etapă a creației poetei, bunăoară în **Căteii vulnerabili** (1966), subiectul se confunda cu conștiința obsedată de puritate și de „tonurile clare“ ale realului situat în lumina ei, în timp ce corporalul, carnalul era repudiat ca dat impur, confuz, în **Stea de pradă** „albul“ e doar o „disperată secreție a trupului cosmic“, după cum lăuntru ființei se revelează ca visceralitate în descompunere, terorizată de temporalitatea distructivă: „O fugă în tine însuși cit mai adînc, / De afară, din calendar, / ... / O fugă fără oprire, / Mereu înăuntru, / Mereu mai adînc, mai fetid, / Și totul știut de milenii, / Frumoasele milenii de altădată / Cînd fugeam în păduri... / Acum, numai în propriile noastre măruntaie“ (**Înăuntru**). Între exterior și interior, între înaltul prin definiție pur și teluricul sumbru, limitele se șterg într-o confuzie deconcertantă pentru spirit și sufocantă, într-o aglutinare și opacitate ce interzic, aproape, orice mișcare vitală: „Cer coborît pe pămînt / Material consistent / ... / Cer în care, / Dacă aș fora spre înalt, / Aș găsi sfinți și zei / Îngropați strict ierarhic / Asemenea scheletelor / Cronologic depuse / În straturile arheologilor, / Dar nici o pasăre vie / În stare să vîslească / Prin pasta groasă / Unde / Eu încă mă mișc, / Greu, cu gesturi bătrîne...“ (**Cer sau pămînt**).

ASTFEL de poeme sînt cele ce dau tonul în acest volum, unde pot fi regăsite, altminteri, principalele motive ale liricii Anei Blandiana de pînă acum, situabile fie în sfera purității și a spiritualului (îngerul, zeul, frigul, zăpada, norul, ochiul), fie într-una a existenței organice, carnale, vegetale, cu conotații împărțite între reveria unei originare simplități („Tot ce e firesc e miracol“ — v. **Unire**) și, mai ales, senzația destrămării, a împotmolirii și maculării. **Somnul**, ca temă unificatoare, capătă și el o anumită ambiguitate, în măsura în care tînde, uneori, spre o sinonimie cu **oboseala** de a fi (și atunci apare ca o posibilă soluție a tensiunii dramatice a spiritului — v. **Cîntec de leagăn**), iar alteori ca vinovată uitare de sine („Și deodată m-a cuprins o spaimă nebună / Că nu vor mai fi în stare să se trezească / În zori, / Că vor uita pînă atunci gesturile trezirii, / Că vor uita pînă și somnul, / Această ultimă dovadă a ființei“ — **Remember**).

Sub raportul structurii discursive, poemele din **Stea de pradă** participă, fără distorsiuni, la formula lirică cultivată cu consecvență și pînă acum. E o poezie de accentuat regim reflexiv, în care nucleul ideatic, uneori aproape aforistic, își caută „argumentele“ în date ale concretului imediat, extrase foarte frecvent din elemente spectaculoase, aproape sîrăce, cvasi-categoriale, mai mult **semne** ale universului decît **obiecte** strălucind de materie și culoare. Asemenea puncte de sprijin servesc însă unei meditații puternic particularizate, în austeritatea ei, prin investiția tensiunii spirituale, prin — cum s-a observat încă de la începuturile creației poetei — tăria vocii confesive ce se rosteste în acest spațiu esențializat, cu o gravitate dramatică. „O virgulă, citeva pietricele, / Puțină zăpadă, / Un fir subțire de soare, / Mai multe case și crengi — / Ce recuzilă modestă / Pen-tru declanșarea tipătului!“ — se notează

într-un poem (**Tipătul**) ce inventariază o parte din aceste elemente. Majoritatea textelor din **Stea de pradă** exploatează astfel de date devenite revelatoare în măsura în care susțin această meditație mereu încordată, înscrisă adesea în spațiul minim al unei metafore dezvoltate, al cite unei notații senzoriale ce se deschide ca o oază de prospețime în teritoriul interogațiilor. Un spațiu în care ființa se descoperă mai fragilă decît oricînd, în „echilibrul (său) nesigur“, conștientă de opacitatea metafizicului în fața întrebărilor sale neliniștite, rămase „din principiu“ fără răspuns, solitară în ultimă instanță („Ochiul meu este / Un animal / Care a încetat de mult / Să fie omnivor. / ... / Iar acum refuză pur și simplu / Să mă înghită ceva, / Își înclătează genele ca pe niște dinți / Înfricoșăți de ei înșiși / Și nu mai acceptă nimic, / Strigînd că are tot ce-i trebuie înăuntru“ — **Ochiul meu**), resimțînd, sub imperiul angoasei, pînă și neputința și destrămarea cuvîntului. O subterană undă blagiană mai circulă în aceste poeme, deplin asimilată însă logicii propriei viziuni (trimiteri mai directe se pot face la „oboseala“ angelică și la „paradisul în destrămare“ vegheat de o divinitate închisă oricărei comunicări).

Cu **Stea de pradă**, Ana Blandiana se află, în fond, pe o linie de organică continuitate cu poezia sa de pînă acum, atît sub raportul motivelor, cit și al structurii discursului liric, menținut, cu economie, în regimul dramatic-interrogativ ce-i este propriu, agravat totuși acum, cînd subiectul se descoperă într-o și mai mare măsură în situații-limită. În marginea libertății ca necesitate înțeleasă, poeta lasă mereu deschisă poarta interogației, contrazicînd, poate, „ritmul naturii“, dar nu și pe cel al unei conștiințe obligate să pună totul sub semnul întrebării.

Ion Pop

Revista revistelor

„Caiete critice“

● A APĂRUT un nou număr (dublu: 3—4/1985) al „Caietelor critice“, publicație editată de „Viața Românească“ în colaborare cu Biroul secției de critică și istorie literară a Asociației Scriitorilor din București și redactată de un colectiv format din Eugen Simion, Mircea Iorgulescu, Ion Bogdan Lefter și Damian Necula. Numărul e consacrat lui **Panaît Istrati**. Preambulul redacțional (**Doi ani Panaît Istrati**) se referă la „hazardul calendarului“, care a făcut ca în anul consecutiv să se implinească 100 de ani de la nașterea și 50 de la moartea prozatorului, și propune un număr „de lucru“: „Nu rezumăm, deci, acești „doi ani Panaît Istrati“ — ci încercăm să le sporim distiguitățile“. Bogat și substanțial, ba chiar spectaculos în citeva puncte, sumarul confirmă aceste premise.

O primă secțiune cuprinde **Analize, interpretări, mărturii**. Comentatori români și străini, criticul cu mai vechi stagii de activitate și alții tineri, un prozator, un lingvist (românist) și un istoric contribuie cu toții la o nouă și mai profundă înțelegere a destinului și operei lui Istrati. Primul text este un studiu amplu al lui G. Dimisianu (**Fisii de viață**), care face operei lui Istrati o descriere sintetică (se-nțelege că neocolind exemplificările și detaliile de analiză). În maniera eseurilor sale din **Întoarcerea autorului**, Eugen Simion se oprește în **Morala „omului invins“** asupra confesiunilor lui Istrati (**Trecut și viitor, Confessions pour vaincus, articole, scrisori**). Un articol (**Un invins se adresează... invinsilor**) despre „viziunea istratiană a Artei“ scrie Christian Golfetto, secretarul Asociației „Les Amis de Panaît Istrati“ și director al publicației „Cahiers Panaît Istrati“. Norman Manea reface profilul moral al autorului („Un adversar de avergură al variatelor forme de ciocoism a fost Istrati...“), privit ca excepție prin „dubla înzestrare, contemplativă (ca artist) și activă, direct activă (ca militant social)“ (**Contemporanul nostru**). În sens polemic față de opiniile că Istrati ar „aparține“ literaturii franceze, Ion Simuț dezvoltă în **Întoarcerea fiului risipitor** ideea că — dimpotrivă — prozatorul „nu aparține decît literaturii române și-i aparține în exclusivitate“, el înscriindu-se în categoria scriitorilor „a căror operă are un alt de pronunțat caracter național incît integrarea lor efectivă și autentică în universalitate e problematică“ (ceea ce ar explica de ce „Receptarea sa în mediul cultural francez nu a trecut și nu trece decît extrem de puțin ori de aspectul senzationalului și pitorescului biografiei și literaturii sale“), astfel incît „Viața și opera lui Panaît Istrati reprezintă în mod generic drama, calvarul, eșecul europeanizării unui scriitor român [...] care nu poate fi decît scriitor român“. Cristian Moraru citește **Un scenariu universal în Tața Minca**, pro-

cedînd la o atență interpretare „de profunzime“. **Glose pentru o poetică istratiană** (inclusiv „crochiul“ unei lecturi arhetipale a **Chirii Chiralina**) semnează Simion Mioc. Liliانا Somfălean analizează, cu interesante observații, valorile de limbă franceză ale scrierilor lui Istrati și variantele de traducere românească existente (**Expresivitatea limbii franceze la Panaît Istrati, Panaît Istrati — traducător**). La **Panaît Istrati și limba franceză** se referă și Maurice Zinovieff, secretar general al Comisariatului general pentru limba franceză, Traian Ungureanu propune drept cheie de lectură a operei istratiene „figura de «developare» sau «iluminare»“, prin care aparenața lucrurilor e răsturnată, revelînd esențele („**Developarea**“ realității — **Efectul Istrati**). Ecaterina Țarălungă arată că Istrati ilustrează o alternativă la curentul „izolaționist“, care separă literatură de politic și social (**O pagină a literaturii paralele: Panaît Istrati**). O calmă analiză din perspectivă naratologică întreprinde Ramona Fotiade (**Structuri narative în „Chira Chiralina“**). Ilina Barthelemy-Ionesco, profesoară la Centrul Universitar din Avignon, se oprește asupra unui personaj: **Femeile în opera lui Panaît Istrati: personajul Floarea Codrilor — Domnița din Snagov**. La reconstituirea cadrului în care a trăit prozatorul contribuie studiul istoricului Constantin Buse: **Brăila: schiță de portret istoric**.

O a doua secțiune a numărului „Caietelor critice“, **Rememorări**, reproduce articole (datînd între 1930 și 1941) semnate de Camil Petrescu, Eugen Ionescu, Mircea Eliade, George Ivașcu, Geo Dumitrescu (cu pseudonimul său albatrosist Felix Anadarn): sînt texte care (cum se spune în nota redacțională prefațatoare), „îmbogățesc mult imaginea receptării lui Panaît Istrati în România interbelică“.

Iar în ultima secțiune din sumar, **Documente**, sînt repuse în circulație trei articole esențiale ale lui Istrati (**Despre Ștefan Gheorghiu cu prilejul împlinirii unui an de la moartea lui, Omul care nu aderă la nimic și A aderă sau a nu aderă — ultimele două traduse din franceză**) și se publică pentru prima oară corespondența integrală dintre Istrati și Romain Rolland, în traducerea și cu adnotările lui Alexandru Talex și cu un text de prezentare al lui Mircea Iorgulescu, care reconstituie, printr-o minuțioasă coordonare a datelor, adevăratul scenariu al așa-zisei „descoperiri“ de către Rolland a așa-zisului „Gorki balcanic“.

Interesant prin noile exegeze propuse, meritoriu grație retipăririi unor texte importante și revelator prin documentele pe care le dezvăluie, numărul „Caietelor critice“ se anunță ca un eveniment al posterității lui Istrati.

R.V.

Poveste

Întii a semănat mălai
Întiul om, fugind din rai,
la urmă s-a întors, l-a lins,
să-și piardă urma dinadins.

Acum îl caută, slab, strîmb,
El, fabricantul de porumb.
Ah, raiul de odinioară!
Nu-l mai găsește, doar îl ară.

Erau pe-aici, într-un coclaur,
Un om, un pom și un balaur.
Și-un șarpe subțirel: femeia,
Balaur mare-a fost aceea!

Căci numai ea, zice, m-a-mpins
Fugind din rai, de l-am și lins.
A dracu' limbă, m-a pierdut!
De-aș fi știut! De-aș fi știut!

Marin Sorescu



AL. CĂPRARIU

Biografie

Necesitatea invulnerabilei libertăți
de a spune intinericului
că nu-i
lumină.
Dreptul
de a-i spune cirtitei că
vulturul
nu poate zbura prin
canale subterane.
Blestemul sfint
de a săruta stelele
cu fruntea,
când sărutul pașilor tăi
preschimbă saharele
în grădini roditoare.
Aceasta este scurta biografie
a Poetului
rostită la logodna lui
cu timpii.
Dar chiar și astfel
am folosit
prea multe cuvinte.
Vorba osindește.
Mintuește visul.

3

Lasă cifra 3 să se împartă
în puteri atitea câte-nsumă.
Taină doarme-n ea și-n vis și-n artă.
Cifra 3 e o sămință-n humă.

Lasă cifra 3 să se desfete
după ritualuri singulare :
ea cuprinde-n sine un erete,
un leu aprig și-o suavă floare

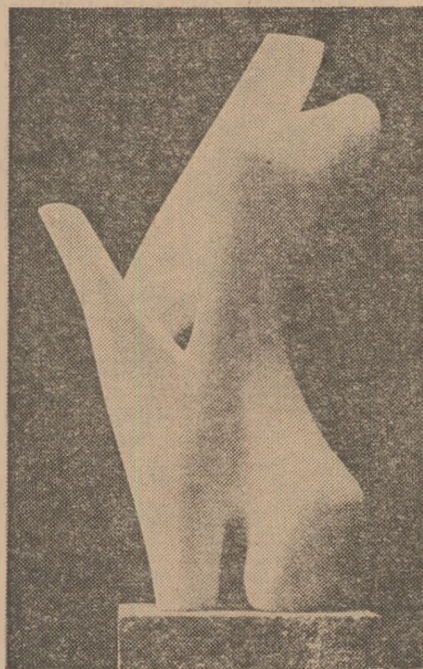
Lasă cifra 3 din zar să cadă
lingă zar ce scrie cifra șase —
și-ai să simți cum pe tăiș de spadă
viața curge-n falduri de mătase.

Speră ne-nterupt în cifra 3.
În triunghiul ei, neviolată,
sfera își găsește un temei.
Lumea-n cifra 3 încape toată.

Martoră la moarte și geneze,
dublu arc în pură încordare,
celor blestemați ca să viseze
cifra 3 le este ursitoare.

Anchetă

- „Cum te cheamă ?”, șopti Nepăsarea
pământului.
- „Nume n-am. Eu sint taina cuvintului“.
- „Nu glumi. Cum îți spune ?“
- „Soare-Răsare, întâi.
Apoi, Soare Apune“.
- „Cum respiri ? Cum te miști ? Cum
trăiești ?“
- „Otrăvit de visări. Răstignit în povești“.
- „Dar viața —
cum ți-e ? Și ce e ?“
- „Umbră pe Calea Lactee“.
- „Spune-mi un gând
cu temeuri. Și rost !“
- „Cit voi fi ? Astăzi sunt. Oare-am fost ?“



Sculptură de MIHAI MARCU
(Galeria „Orizont“)

Scrisoare fiului meu

Aveam biletele pentru eternitate —
(obținute cu toate ștampilele
și
semnăturile aferente).
Trenul fusese tras
pe cea mai dreaptă dintre linii
(curbele sint doar tangente
la câte o stea,
iar stelele cad) —
intrasem în gară,
călcam pe ciudatul peron
fulguit de vata cețurilor din zori,
dar m-a fulgerat rîndunica
unei aduceri aminte :
cînd pleci
lași totul în cea mai perfectă
ordine.
Mi-am părăsit valizele
pe ciudatul peron,
și m-am reintors acasă.
Am pus sticlele cu lapte
pe masa din bucătărie,
am așezat ziarele la îndemina
celor ce rămîn,
am lăsat liniștea din încăperi
întreagă
și m-am reintors la gară.
Valizele — dispărute.
Trenul — plecat.
Așa am rămas,
definitiv,
printre oameni.
Acum, mă pregătesc
pentru altă plecare.

Garcia Lorca

Balcoanele Spaniei
pline
de privighetori
privighetorile
bete de vis și de zori
și tu să mori
cu ochi sărutați
de
stele
și
flori !
Vedeți
ce se-ntimplă,
Poeți,
uneori,
cînd cei trecători,
sint nemuritori ?

O poveste

A fost un timp cînd, zilnic, printre zei,
desăvirșeam răspunsuri la mari taine :
rotundul roții, focul și iubirea,
căderea stelei, trecerea prin vreme
și încă mii de altele asemeni —
dar mai cu seamă-n toamnă eram eu.

A fost un timp cînd, zilnic, printre oameni
iscam mari taine fără de răspunsuri :
de unde vine viața ? moartea ce-i ?
destinu-i orb ? e înțelept să taci ?
și încă mii de altele asemeni —
dar mai cu seamă-n toamnă eram eu.

Și-acum să spun povestea toamnei mele :
un țarm de riu, o ne-nteruptă goană
de unde cristaline-n care zorii
se descojeau de noapte precum șerpui
cînd ies din cușca pieilor mai vechi,
o neodihnă-n tonuri ruginii
mușcînd metalul unei sorți celeste,
hohotitoare lavă din preaplinul
unei geneze ce-și ajunge sieși,
apoi galop sub stele fără nume
și iată-mă acuma împietrit
sub fulgerele unor amintiri
ce-au plăsmuit și zei și om și spaime —
așa-i misterul toamnei unde eu
veghez ca umilit învingător
infernul viitoarelor speranțe.

Instrucție

E în zori. Trec soldații.
Doar ecoul marșului lor
le aparține.
Ei sint fantomele unui ordin.

Trec soldații. Au arme la
umăr. O mie de picioare,
cinci sute de inimi
dar
un singur ritm.
Totul dintr-un singur
ordin.

Vor ajunge pe cîmpul de
instrucție.
Vor lua poziția de drepți,
vor săruta pămîntul
cu pieptul, vor trage cu
arma.
Un singur joc,
dintr-un singur ordin.

Zeci de soldați sint
cuvintele. Pot fi alinate
într-un singur ritm,
de un singur ordin —
dar al
inimii.

Trec soldații.
Netrecători sint poezii.

Consultație medicală

Există și doctori pentru inimă :
îți iau temperatura
îți iau pulsul
îți iau tensiunea
îți iau singele
ție îți lasă doar inima
cu toate durerile tale.

G. Panu și marii noștri clasici (II)

IN Amintiri de la „Junimea” din Iași nu lipsesc analizele literare, când vine vorba despre Eminescu. Spațiul destul de largi le sînt acordate scrierilor postume **Geniu pustiu** și **Sărmanului Dionisie (sic)**, ambele considerate nuvele în esență poetice, de aceeași inspirație romantică. Plecînd de la o pretenșă destăinuire făcută de Eminescu lui Creangă, de la care ar fi detinut-o, una din temele **Geniului pustiu**, iubirea pentru o tinărită întretinută, n-ar fi decît transpunerea unui moment autobiografic: iubirea autorului pentru o tinărită coristă frumoasă din trupa Fanny Tardini, care l-a îndemnat să i se ataseze. Biografia eminesciană n-a ținut seama de această alegație. Lui Panu nu i-a plăcut decît „o frumoasă descriere, un episod din luptele românilor de la 1848 pentru neatîrnarea lor” (II, 304). Este, într-adevăr, parca cea mai realizată din romanul eminescian de tinerete care a fost editat întîia oară de Ion Scurtu, în 1901. Gînditorul a fost subestimată: „Eminescu a fost numai poet, iar ca gînditor numai visător” (II, 29).

Nu numai **Influența austriacă** i s-a părut eronată, ci și activitatea ziaristică a lui Eminescu, — lucru firesc, din momentul în care, îndepărtîndu-se de **Junimea** literară, devenise liberal. Nici prețuirea poetului nu ni se pare astăzi suficientă, desi memorialistul, referindu-se la literatura începutului de veac, observă cu justete: „...din această mișcare foarte onorabilă în care s-au distins mulți poeți de talent, nici unul n-a ajuns la înălțimile lui Eminescu, ba chiar a lui Alexandri (sic), sau chiar Bolintineanu, cu toate că din acestia unul au tot atît talent ca și Alexandri și desigur mai mult decît Bolintineanu” (II, 96).

Mărturisim că nu înțelegem cum cu talente egale sau chiar superioare, poeții contemporani i-au putut părea lui Panu inferiori celor din trecut! Criticul literar, la G. Panu, e mai puțin orientat decît memorialistul: criteriile sale secrete duc la concluzii inacceptabile. A caracteriza, la lectura prozei din **Geniu pustiu** și **Sărmanul Dionisie**, „romantismul destrăbălat a spiritului lui Eminescu” (II, 302), echivalează cu o sentință sumară și capitală.

NEORIENTAT ne apare G. Panu și în judecarea operelor celorlalți doi mari. Reputația postumă a lui Creangă i se pare disproporționată. Povestitorului nu-i intuieste calitatea de artist, care l-a deosebit din capul locului de culegătorii contemporani. Alți i-ar fi fost nota distinctivă. O spune și o repetă: „Meritul lui Creangă ca culegător de povești se mărginește în acela de a fi reprodus aproape textual poveștile populare” (II, 103). Sau: „Iată de ce poveștile ne rețin și la ele de ce eu citind povestea **Capra cu trei iezi**, mi-am adus perfect aminte aproape cuvînt cu cuvînt de toate, și am constatat că Creangă era un admirabil reproducător, aproape textual” (II, 105).

Ce ar fi fost, nu-i așa, dacă ar fi reprodus aiudoma textul? I... întrebă asupra secretului în privința darului de admirabil povestitor, Creangă răspundea că le știa pe de rost, pentru că de la vîrstă de cinci ani și pînă la intrarea în seminar, auzise aproape în fiecare seară, „de sute de ori”, poveștile pe care le-a scris.

Ca toți membrii **Junimii**, G. Panu a fost, desigur, sub farmecul povestitorului: „Evident că Creangă era un povestitor fermecător, dar ceea ce noi iubeam intrînsul erau poveștile (sic) poporului, era intonația și expresia țăranelui, era spiritul popular felul de glume, de cimilituri și prujituri” (II, 97).

Cînd nu citea, Creangă își delecta auditorul cu anecdote. Nu era însă unicul gustat: „Ziccam că Creangă și d. Caragiiani”) erau anecdotiști și povestitorii **Junimei**. Era o plăcere să îi auzi” (II, 95). Primul excela în „poveștile noastre populare, anecdote etc”, al doilea în „povești din vechea literatură greacă și de anecdote contemporane din lumea greco-otomană”.

Meritul lui Caragiiani era cu atît mai mare cu cît „știa rău românește [...] Vorbea acel jargon amestecat românește, grecește și citeodată chiar turcește, cu un accent detestabil. Cu toate aceste cînd povestea, era hazliu și cum se întîmpla citeodată, toamă necunoscuta limbii și al accentului interesa” (II, 107).

Iată și portretul lui Creangă: „Noul venit”) era scurt, gros și gras, cu figura și părul cam caștaniu blond, cu gîtul scurt apoplectic și cu ficura congestionată, purtînd cu stingăcie bainele [...]. La fiecare cinci minute își stergea sudoarea de pe frunte cu o batistă mare, colorată” (I, 139).

Și mai departe: „Vorbea frumos [...] un orator de tribună adevărat original și foarte gustat”.

1) Ioan D. Caragiiani (1841, Avdela, Turcia — 1921 Iași), profesor universitar. Fiu de țărani aromâni.

2) Mai sus, „prin 1874—1875”.

G. Panu omite să precizeze că ambii militaseră în Frațiunea independentă a lui A. D. Holban și că Negruzzi, într-una din ale sale **Copii după natură**, îl vizase pe Creangă sub numele de Popa Smîntînă și-i atribuisese faimoasele cuvinte: „...în scumpa noastră țară, n-ar fi rău să fie bine”.

Apoi, G. Panu se înșală afirmînd despre Creangă că s-a despoșit. În realitate, diaconul fusese „răspopit” de autoritatea ecleziastică supremă, cu faimoasa rezoluție: „...pentru totdeauna, pînă se va îndrepta”.

Eronată este și observația: „Cu mare ce”), Creangă își păstră catedra”.

I-o luase ministrul în funcțiune, Cr. Tell, dar i-a înapoiat-o Titu Maiorescu, în aceeași calitate. Un scurt capitol de referință, din volumul I relatează despre **Prietenia dintre Creangă și Eminescu**, deveniti inseparabili. Poetul era nasul literar al autorului **Povestilor**: el îl îndemna să le scrie și tot el îl introdusese la **Junimea**, unde s-a impus cu prima lectură: **Capra cu trei iezi** (obiectul unei analize a lui G. Panu, favorabilă). Intrebat însă de aceasta despre ce pot ei tînuți ceasuri de-a rîndul, Creangă a răspuns evaziv: „Vorbim și noi ce ne trece prin minte”.

Unul dintre motivele nementionate, pentru care Eminescu îl admira pe Creangă, era și acela că dăduse, în manualele lui de lectură pentru clasele primare, pe lingă o metodă bună, și frumoase pagini vîlduitoare.

Să fie însă adevărat că cei doi mari prieteni duceau o viață noctambulă de boemă, dormind „pe o lavită la vreun han sau în vreo crîsmă” și că se întorceau „de nerecunoscut: hainele neîngrijite, figurile oșobite de veghiere, de trudă și puțin de băutură”? (I, 144).

Nici acest „puțin” nu se confirmă. Creangă era un mare mincaciios, dar bea vinul lăsat cu apă, iar Eminescu era și el sobru la băutura (după fratele său, Mateiu, rezista însă și la chef, deprins fiind de acasă cu vinul).

Creangă ar fi nutrit „un adevărat cult pentru Alexandru Lambrior” (1845—1837), eminentul lingvist și folclorist, foarte prețuit de altfel și de către Panu.

Pe lingă poveștile scrise, de care se făcea mare haz în cerul literar al **Junimei**, Creangă debita și altele, nepublicabile prin continutul lor licențios. Acestea se cheamă povești „pe ulita mare”, spre deosebire de celelalte, „pe ulita mică”. Panu își amintea de „povestea lui Ion cel prost” și de o variantă a lui **Mos Nichifor colțariul**, „cu versiuni și detalii altele de cit cea publicată” (I, 235 — 6). Aceasta din urmă s-a pierdut. Celelalte de mai sus, dimpreună cu altele, **Povestea povestitorului**, au fost publicate într-un tiraj foarte limitat în ediția de la Fundația a lui G.T. Kirileanu. **Povestea povestitorului** circula în timpul Renasterii italiene sub titlul **Parapilla**), dar versiunea lui Creangă ne-a venit din Rusia (ca și cunoscutul **Ivan Turbincă**).

Poveștile și versurile licențioase făceau obiectul special al zilelor de aniversare ale **Junimei**. **Corozivele**, așa cum se numeau, îngăduiau veselilor membri sfichiurii reciproce, foarte libere. Una din acestea, din care Panu citează citeva versuri, nu l-a vizat însă pe „puticil” Anten Naum, ci pe Eminescu însuși și a fost compusă fără perdea de Vasile Pogor, al cărui autograf a fost în colecția noastră. Versurile ridiculizează iubirea eminesciană platonice (mai ales pentru Veronica Micle !).

G. Panu l-a văzut pe Creangă în două ipostaze, între confratii ieșeni junimiști. În prima, se arăta sfios și rezervat, nedesfășurîndu-se în voce. La întoarcerea din străinătate a memorialistului, în 1879, alta era atitudinea lui Creangă: „Am

3) Frumoasă sintagmă, pentru: cu greu, G. Panu mai scria: după **atîta amar de ani** (variantă la **atîția amari de ani**, sau, la Delavrancea, **atîția mari de ani**).

4) „Frontispice zu den bekannten Erotikon „Parapilla” in **Irrgarten der Erotik**, de dr. Paul English, Edit. Lykeion, Leipzig, 1931, pag. 186.

Primim:

În numărul 44 din 30 octombrie 1966 al revistei „România literară”, Nicolae Manolescu publică o cronică referitoare la cartea lui Nicolae Gheran, **Tinărul Rebreanu**, apărută în acest an la editura „Albatros”. Trece peste citeva erori descoperite de noi în recenzia amintitului volum și ne oprim la două afirmații ale criticului Nicolae Manolescu, izvorite, desigur, din ignorarea anumitor situații și împrejurări neelucidate pe deplin de biografii Nicolae Gheran.

Referindu-se la „penibilul și tristul proces de moștenire”, așa cum e prezentat în cartea lui Nicolae Gheran, e limpede că Nicolae Manolescu n-a aflat că acțiunea a fost introdusă după apariția cărților „biografice” din 1963 și 1969 care numai „riguroso biografice” nu sînt. În cursul procesului nu s-a

TRAPEZ

(CC)

885. Săracul, îi fusese sete!... am exclamat, văzînd că ceasul care o tot lua înainte a început să meargă exact, după ce am intrat cu el în apă.

886. S-au îngărmădit atît spre capul mesei, încît în partea aceea podeaua a cedat și s-au pomenit în pivniță cu mitropolit cu tot.

887. O carte scrisă cū talent, dar fără conștiință, nu e o carte. O carte scrisă cu conștiință, dar fără talent, iarăși nu e o carte.

Totuși, acestea din urmă mai au o șansă, fiindcă atunci cînd se ajunge la un înalt grad de conștiință nu se poate să nu apară și talentul.

888. Din cînd în cînd dădeai peste cite o pagină antologică. Ea ținea în spate toată șandramaua.

889. Ce mirați sînt cei care, după ce au strivit greierele sub picior, îl aud cîntînd din nou.

890. Cine va fi fost cea femeie — dintr-o încrucișare de neamuri sud-est-asiatice — de culoarea ciocolatei cu lapte, care pe o stradă din Canton își ducea pruncul legat în spate, arătînd trecătorilor un oval al feței de madonă exotică, și avînd o dulceață a privirii care mi-a topit inima într-o secundă.

891. Cu mult înainte ca speța umană sau alte vietăți, din firea cărora nu lipsește tondrețea, să-și atingă nasurile sau să-și contopească buzele, sărutul a fost născocit de regnul vegetal. Privesc felurilele chipurii plămuite de copacii pădurii: nu conținesc să se îmbrățișeze și să se sărute.

892. Cînd vreun prieten îi spunea că l-a visat peste noapte, devenea livid, ca și cum ar fi putut fi furat din el însuși.

893. Leul e leu pentru că își ia partea leului.

894. Ce fel de om va fi fost, că pe mormîntul lui nu crește decît cucută.

Geo Bogza

găsit pe Creangă avînd o importanță pe care nu o avusese mai înainte. Cu cîțiva ani înainte era un modest colaborator sîntîl într-un colțisor la **Junimea** și tînsînd pe infundate. Acum se lăfăia într-un fotoliu și întreținea **Junimea** cu glumele, anecdotele și poveștile lui. Eminescu era același, cu zîmbetul lui amar, cu tăcerea lui semnificativă, și cu disprețul suveran pentru oameni și lucruri” (II, 385).

Situația nouă a lui Creangă era explicabilă. Corifeii **Junimii**, fondatorii (Titu Maiorescu, P. P. Carp, Iacob C. Negruzzi, Vasile Pogor și Theodor Rosetti) îl stimau ca scriitor, iar tot cercul îl gusta pentru hazul lui de povestitor și de anecdotist. Diferența de atitudine între cei doi mari prieteni nedespărțiti este astăzi temperamental explicabilă: poetul introvertit, uneori dureros, povestitorul, extravertit, și răsbindînd în jurul său numai voie bună. Că Eminescu ar fi arătat față de oameni și de lucruri un „dispreț suveran” este o impresie falsă: el nu disprețuia decît spoiala pretențioasă a semidoctilor cocotăți politicești sau culturalicești, dar în firea lui profundă știa ce și cine trebuie prețuit.

În concluzie G. Panu l-a subestimat pe Creangă, afirmînd **ipsis verbis**: „S-a făcut mare vilvă în jurul numelui lui Creangă, este o exagerație și o confuziune. Cum că Creangă era un om inteligent și un scriitor original, asta nu mai rămîne îndoielă, însă aceste laude Creangă nu le merită personal ca povestitor și ca scriitor al amintirilor lui, în care se vede în adevăr personalitatea lui” (II, 102).

„Ierarhizarea” între cele două opere nu rezistă. Marele artist se afirmă plener în poveștile lui și mai puțin în **Amintiri din copilărie**. Cele dintii l-au îndemnat pe Jean Boutière să-l pună pe Creangă alături de cei mari din literatura universală: Charles Perrault, frații Grimm și Andersen. Nici un alt scriitor român nu s-a bucurat din partea străinătății de un asemenea revim preferențial (după o analiză filologică și estetică foarte atentă).

FOARTE ciudată este însă judecata sumară a operei lui Caragiale, mai ales din partea unuia care i-a fost prieten personal și, la un moment dat, șef politic, în calitate de fondator al unui partid radical, preconizînd votul universal și improprietărea țărănilor.

Intors în țară cîrînd după strălucita afirmare a lui Caragiale cu **O noapte**

furtunoasă, G. Panu o ignoră, ca și prezentele active ale acestuia în ședințele din anii 1879—1881.

Altfel, la **Indexul volumului al II-lea**, îl numește, ca mulți dintre prieteni, Caragiale (Luca) și nu cum semna, Ion Luca I Prima dată, citează citeva strofe din poemul **Versuri**, apărut în „Revista contemporană” (1874) din București, ca o curiozitate, o dată prin atacarea genului liric, iar apoi, „întru cit tonul, stilul, e cu totul deosebit de ceace este astăzi d. Caragiale. Zic, tonul și stilul fiindcă fondul, ideile, sunt aceiași; aceiași nemulțumire în contra contemporanilor, aceiași credință că literatura este persecutată, dar încă odată, tonul este declamator, pesimismul aproape funebru”.

Aceasta i-a provocat ilaritatea la recitare. Este drept că poezia face figură a parte în scrisul lui Caragiale, dar de aceea nu merită o atenție atît de mare: 19 rînduri de comentariu și 12 versuri citate (II, 35). Celelalte două mențiuni sînt mult mai scurte și neconcludente.

Atita tot despre **Teatrul și Momentele**, capodoperele dramaturgului și prozatorului: „În literatura dramatică aceeași sărăcie relativă. Caragiale are vreo patru piese, și de aproape 20 de ani n-a mai scris altceva decît oarecare siluete și tipuri pentru «Universul»” (II, 152).

Ba mai mult, după ce l-a numit pe Gr. Ventura „un profesionist cu intermitență” și pe Bengescu), afirmă:

„Și cu toate că ar putea să se supere, dar nu-l pot considera altmîntreca nici pe d. Caragiale, cei mulți îl pot considera re-tras la pensie”.

„Pensionarul” a mai dat, pentru compania Davila, un „levar de rideau”, **Incepem** (1909), cu „teatrul în teatru”, definindu-și estetica și plătînd o poliță lui Pomoiliu Eliade, **Kir Ianulea, Calul dracului** și alte povești din **Schite nouă**, dezmințînd legenda sterilității sale literare.

Despre calitatea scrisului celui de al treilea mare clasic român, nici un cuvînt în **Amintirile** lui G. Panu! Nici despre ruptura lui Caragiale cu Maiorescu și absența lui, după 1892, din paginile **Convorbirilor literare**!

Șerban Cioculescu

5) Ofițerul Gh. Bengescu-Dabia (1844—1916), dramaturg mai abundent decît Caragiale!

date biografice pe care nu avea de unde să le cunoască decît de la un membru al familiei.

Acum Tiberiu Rebreanu nu mai poate răspunde unor afirmații gratuite. Cei cu „stăbucini foarte omenești” au zădărnicit tipărirea integrală a documentelor, rămase acum în arhiva noastră. Acest material nepublicat din cauza infidelității unor „biografi” este strîns într-un volum la redactarea cărui și-au adus contribuția Tiberiu Rebreanu, Aurelian Titu Dumitrescu și semnatarii acestor rînduri. Cînd le va veni vremea, aceste documente vor vedea lumina tiparului. Pînă atunci însă, le ținem la dispoziție, spre consultare, distinșilor critici și istorici literari interesați în cunoașterea adevăratei biografii a lui Liviu Rebreanu și a familiei Rebreanu.

ILDERIM REBREANU
1 decembrie 1966, Cluj-Napoca

Monotonia și surprizele poetului



IARNA IMPERIALĂ (Ed. Minerva, 1986, col. „Biblioteca pentru toți”) de Anghel Dumbrăveanu este o remarcabilă mostră de strategie a lecturii, desfășurată de autorul însuși. Mai întâi, acesta și-a asumat — ca pe o nespectaculoasă platformă pe care a navigat (puținel în derivă) timp de două decenii — **monotonia** (ades remarcată de criticii săi) unui discurs liric ceremonial, gesticulant până la sașietate, anticofesiv (am să explic mai jos — în ce fel), care „datează” puternic și care, tocmai de aceea, nu poate să aibă, într-o auto-selecție, tipărită astăzi, decât rolul de **plută**, pe care l-am indicat mai sus. Această monotonie definitorie a unei întregi virste poetice — nu numai pentru Anghel Dumbrăveanu, ci pentru mulți din colegii tardivului său debut — se întinde, deasupra și persistentă, pe două cicluri ale cărții: 120 de poezii, din care cel puțin jumătate sunt balast; dar un balast care își are funcția sa în economia de lectură a volumului; și pe care — îmi vine să cred — autorul a mizat cu un anumit orgoliu invers... Apoi, autorul a făcut să apară **surprizele**: trei cicluri cuprinzând poeme vechi, cele mai recente fiind din 1982, majoritatea remarcabile; la urmă, în finalul cărții, un buchet de 20 de poeme inedite, adevărată floare explozivă a activității sale lirice, care-l propulsează brusc de pe orbita lui de satelit, pentru a-l impune ca pe un poet de mare și matură modernitate. Această viziune asupra producției sale — mie îmi apare ca o rachetă pornind extrem de lent și pălind a nu fi capabilă de accelerație, pentru ca, dintr-o dată, să „spargă” limita propriei sale viteze — voi încerca s-o justific.

Nici o poezie din primele două cicluri ale cărții nu poate fi citată în întregime; decît ca mostră documentară a unui baconskianism reverberind îndeosebi în jurul revistei „Steaua” din Cluj și atestînd totuși ruperea de profetcultism, după exemplul tinărului maestru însuși. Ceremonialul discursului fiind uniform, în pofida gesticulației largi, poemele par doar decupări arbitrare într-un flux verbal indefinit și rostibil la infinit, în care — din cînd în cînd — fulgeră cite un vers deosebit. Ciclul întâi, „In cruda lor neimpăcare”, grupînd poeme care tind să fie un fel de metalimbaj de **ars poetica** (deși „poezia poeziei”, ca atare, nu e niciodată tematizată), mi s-a părut a fi ca nisipul unei albie de fluviu, în care criticul e obligat să manevreze, cu perseverență și cu o speranță mereu mințită, sîta căutătorilor de pepite. Apar, astfel, o seamă de cristalizări verbale care, așezate una după alta, deși aparțin unor poeme diferite, închipuie un fel de lirism caligrafic, manierist, o gesticulație de filamente luminoase, un mic delir de praf aurifer. De exemplu: „ideile mereu noi ale parfumelor” (p. 6); sau: „să-ți descînt genunchiul cu-o rază” (p. 7); sau: „clopote mov sunau ciudat prin orele-nocte (p. 8); sau „iată pitulicea, această sedilă maro” (p. 14); sau: „Și sinul / Cel răsfațat ca fructul din sud de linii clare” (p. 19); sau: „viele respirau tămîie și var” (p. 22); sau „cînd traversau oceanul altor nopți / s-aducă flori și cîntece ebrece” (p. 43); etc., etc. Structuri mai încheiate, valabile estetic, se ivesc abia atunci cînd, conștient și declarat, poetul împrumută un „sunet” din L. Blaga: „Vin tot mai des în conflict / cu obiceiul prin care / emite-mpotriva-mi edict / de nesupunere, Soarele. // Astfel îmi place mai mult / seara, sub zborul lăstunilor, / pașii tăi ne-auzîți să-i ascult / cum vin de la marginea lumilor /.../ Nu m-or întoarce din drum / de mi-ar aprinde corabia, / de mi-ar prefăce aripa-n scrum, / de-ar turna asupra-mi foc de Arabia” (Edict). Manierismul se indică limpede în decantarea, de pildă, a unui moment erotic: „Îmi trimiți fotografia cuvintelor / în care te-am visat trecînd pe-un pod / Nu te-am întîlnit din vremea cînd stăpîneam / sudul nopții de toamnă, / și uitați că nu mai am aripi / și mă cauți / pe o planetă / ce nu mă cunoaște” (Umbră unei zile).

Dar ce poate să însemne manierismul — înțeles, pozitiv, ca stil, și nicidecum, depreciativ, ca manieră — pentru un poet de astăzi? După opinia mea este, în primul rînd, evitarea de a cădea în capcana realismului descriptiv, refuzul unei mimesis pur ilustrative; manieristul nu stă în fața naturii ca în fața unui obiect de imitat, ci o preia ca cifru misterios al propriei sale interiorități. E vorba, apoi, de fuga discretă de anecdotism, de universalul reportaj care-l oripila pe Mallarmé. Dar — atenție! — ar fi cu totul greșit să ne imaginăm că Anghel Dumbrăveanu ar face parte din familia lirică a autorului „Irodiadei”. Două „operații” caracterizează manierismul lui: una constă în circumscrierea, prin multă „gesticulație” lirică, a confesiunii adevărate: Anghel Dumbrăveanu nu se confesează niciodată, ci doar face gesturile tradiționale, canonice, ale confesiunii, uneori cu risipă de cuvinte, alteori cu o anumită zgîrcenie verbală; dar întotdeauna, aceste gesturi sunt — nu ale lui însuși — ci ale confesivului liric ca atare, adică ale unui mod de a imita confesiunea. Este, poate, cea mai specifică lecție pe care A.E. Baconsky a inculcat-o admiratorilor săi. A doua trăsătură manieristă e definită prin de-realizarea realului:

ceea ce poemele înfățișează este doar o fantomă, imaginată, de real; ceea ce ele relatează sunt, cum însuși poetul spune, numai niște **întîmplări nepermise la curtea Himerei**. Iată un exemplu tipic: „Și cum să te-nvelesc în aripa mea / Cînd sunt bătut în cuie / Pe zidul de nord / Al unui gînd fără ferestre”. Evanescente, și unul și celălalt, realul din jur și realul interior, sufletește, fac una și aceeași „figură”, ca două caligrafii suprapuse. O singură dată, în „Diamantul de întuneric”, balastul verbal e lăsat să cadă de pe gesturi, ca omizile de pe pomi: „Ne vom lectui prin iubire // Toamna lipsește frunze / pe fereastra nemărginirii // Nici o pasăre n-a mai trecut / să ne vadă / de la-nceputul milenului // Nici un prieten nu s-a oprit / să-ntrebe / de ce ne-au închis / în acest diamant de-ntuneric // Ne vom lumina unul pe altul / ca doi arțari în octombrie...” Da, dar această poezie, ultima din ciclul **Un gînd fără ferestre**, este datată — 1982!

ODATA cu ciclul următor „Cine nu schimbă nimic”, încep poemele valabile în ele însele, poemele independente, poemele frumoase cu... cap și coadă. După un interesant ecou (conștient sau nu?) din Eliot („Cin-tecul sturzului”, trebuiesc citate „Noc-turnă” (dedicată lui Nichita Stănescu), „Oră și întrebare”, „Răsfîrgeri”, „O cva-drigă a toamnei”. Acum, trepat, discursul se dezbracă de verbalism, ca florile de involucru, iar rodul liric se prezintă pur, plînd, neajutorat, de o simplitate franciscană. Emoția e, de data aceasta, plină; ea angajează peisajul, deși acesta nu a devenit cu nimic mai real — în sensul imitării naturii — ci rămîne același blazon simplu al sufletului. Interogațiile și-au pierdut, în unele poeme, grațuitatea retorică: „Cine trece acum prin livadă / cu mina întinsă / fără să poată atînge / tremurătoarele stele? // Urmele vremii luminează și azi / colinele goale / unde aștept. / Numai memoria / păstrează stînzele chipuri // Dar după aceea? // Cine părăsește pe cine / și cui vom lăsa / acest cer ce se leagă ca un frunzis / peste dragostea noastră?” (Numai memoria). Dar, iată, din nou sunt obligat să remarc: e un poem din 1982... Ceea ce înseamnă că, roade ale unei experiențe poetice destul de întirziate, asemenea poeme apar după ce lecția lirismului gesticulant al lui A.E. Baconsky a fost bine învățată, și apoi ușor dezavuată, la nivelul valoric al modelului însuși. E perioada în care Anghel Dumbrăveanu, eliberat de propria sa monotonie, nu se fîștează să cocheteze cu suprarealismul, de pildă în „Magazinul de păsări”; anii cînd versurile frumoase au, pe lângă farmecul lor molcum, o clară încercătură meditativă: „acum aș putea fi îngropat în propria-mi aripă”; sau: „Înhămați la constelații muream / Dulce călătorie neterminată”.

Ciclul **În altă iluzie** mi se pare la fel de consistent. Un vag procedeu traklian (repetarea stereotipă a pronumelui nehotărît cineva la început de vers) duce, în încheiere, la un vers memorabil: „Cineva călătorește mereu spre mine pe sub pămînt” (Revers). Abia acum, trei versuri, desprinse dintr-un „Interludiu”, sunt în stare să ne dea o idee despre conștiința poetului asupra propriei indeletniciri:

„Intors între ciudatele ființe / Ale cuvintelor prin care apropii lumea / De adevăr...” Abia acum formulările devin încîntător-sugestive: „În încălțări de oțel duc drumul pe umeri”; sau: „Eram mai bogat. Valuri de mare / Adunaseam visînd o vară întreagă...” Poeme ca **Din țara de munți** (cea mai realizată pe tema omniprezență a erosului și fără a abuza, de data aceasta, de cuvîntul-obsesie al lui Anghel Dumbrăveanu — femeia), **Orgoliu**, **Fatum** (în mai mică măsură) și **Lui Daniel Turcea** sunt remarcabile.

Păstrîndu-și „argumentele” de calitate pentru ultimele cicluri, autorul a contat, poate, și pe un efect retroactiv al lecturii. Mărturisesc că n-am citit cartea încă o dată, în lumina pe care ar putea s-o arunce asupra ei poemele din partea a doua. De aceea mă voi mulțumi să constat densitatea valorică sporită a penultimului ciclu, „Mîrșarea vorbirii”. Dacă pot să citez, izolat, doar două versuri („E ne-nțeles cum te întorci venind pe ape / Ca o izbîndă-a sempelor dintii”), mi-e greu să aleg între poeme admirabile precum **Cuvintele oprite**, **Spațiu cu visle**, **Incidență**, **Valca cu stele**, **Nisori depărtate**, **Păsări mecanice**, **Viața de fiecare zi a poetului**, **Iarna poemului**, **Rosa canina**. Remarc un timbru nou în **Părăsirea poemului**; o surprinzătoare expresie, socantă prin simplitate, a irezistibilei feminități în **Aprindere de nervi**. Reproduc, pentru valoarea ei emblematică **Iarna imperială**, demnă de a da titlul acestei culegeri: „În timp ce iluminați ne iubim în pustii / nu avem cum să stim / că semințele își continuă zborul în insule / iar vulturul plesuv taie peisajul cu umbra / resemnat să disecarnă valori absolute // Cineva desenează un car de stele / pentru întoarcerea noastră / cineva distribuie clorofilă de paradis / bătrînilor arbori // Vom închiria o mare fără corăbii / între riverane țări de iluzii / ne vom lăsa fețuți unul de altul / ca-n vremurile bune / cînd nu mai aveam aripi pentru nimic / și trebuia să ne luminăm odaia / cu risul nostru de portocale rănite // A te hrăni numai cu timp viitor / a bea numai sărutări de flori scuturate / a construi desnădăjduite poduri în cer / a ne învinge numai pe noi // Drumarul a strîns șoseaua pe moșorul de ceață / vinzînd-o în magazinul de mărunțisuri // Avem tot ceea ce ne-am dorit în așteptările veacului...” Bineînțeles, și acest poem este scris în anul 1982!

MAREA surpriză a volumului acesta, care în primele sale pagini pune la încercare răbdarea pretențioasă a cititorului, o constituie ciclul final de **Inedite**. Vă vedem în aceste producții abia promisiunea unei noi virste lirice? Nu am impresia că ele sunt de pe acum, o împlinire. Diferența între ele și cele care le preced s-ar putea compara cu deosebirea între fructele unui ram altoit, pe de o parte, și cele ale trunchiului pădurei, pe de alta. Grație lor, lirica lui Anghel Dumbrăveanu izbucnește cea transfigurare interioară întru modernism, pe care o realizează, la un moment dat, orice poet autentic la somația culturii din jur: consonanța aparte, proprie doar ființei sale lirice — adică realizată sub incidența unei peceți personale — cu semnele cele mai grăitoare

ale timpului său. Autorul **Iernii imperiale** a ajuns aici după un, aș zice, obositor, parcurs prin sine însuși: el s-a traversat, păstrînd pe umeri tot ce ocea ce lupta cu sine oferea drept cîmp heraldic personalității și talentului său. Acum glasul său poetic are o gravitate plină și simplă: „Dacă mă cufund într-un gînd / sint o fințînă care se aude numai pe sine /.../ Mister și tină de floare / întrebare de zeu / glas de mamă chemînd / regăsire de păsări în zbor / în dimineața întoarcerii /.../ ascultînd universul” (**Păsări în zbor**). Sau, într-un registru al abstracțiunilor încă neascute: „A putea scrie pe fața cealaltă / a unui cer în care ai sperat /.../ Cînd se îndoieste ideea / de ea însăși /.../ Cînd se schimbă proporțiile / prin însușirea de a vedea / nevazutul / și de a nu mai percepe / o prospețimea-nceputului / cînd depărtîndu-te / te-apropii” (**Cînd depărtîndu-te**). Să notăm, cu această ocazie, începutul unui lirism obsesat nu numai de „himere”, ca pînă acum, ci și de perplexitățile unei meditații asumate lucid? **Ecoul unui amurg** mi se pare că filtrează, cu deosebit har, o poetică stănesciană. O tulburătoare emoție ne învaluează citînd cadența ca acestea: „Single bea fără noi-mă-nțebări / și nu pot răspunde / cu cine voi trece acest riu de-ntuneric // Intre semînte vocea prefacerii // Se luminează de gînd / nehotărîte hotare de timp / fumul flori de măr / invie un țîrm / la care cine poate să stie / de voi ajunge // Din stele cresc păsări cu zbor de femeie visînd” (**Zbor de femeie visînd**)... Linia acestor poeme care marchează o altă poetică a lui Anghel Dumbrăveanu continuă cu **Deregările unui timp real**, **Geometrie de aur**, **Dialog**, **Răscrucă**. Citez, spre edificare, „Mingiere”, poem în care acest mare risipitor de versuri albe se arată a fi un perfect stăpînitor al prozodiei tradiționale: „Retras în munții unui gînd (oare ecou al teribilului vers rilkean: Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens...?) / care trălămește eline / primit și sărutat de zeu / în marea lumii orgă de ruine // Smuls cu deliciu-n fiecare clipă / din cuiele în care-am fost bătut / cu dragoste de umbra umbrei mele / aripile îmi cresc mereu de la-nceput / într-o durere mingiere / de lut bătut // Pe cînd eram în alte sfere...”

Intr-un poem intitulat **Reverie**, Anghel Dumbrăveanu scrie acest vers revelator: „Credeam că timpul tinăr n-are margini”. Iată, furnizată chiar de autor, explicația — și, mai ales, motivația launtrică — a evoluției sale: sub impulsul unei tinereti interioare misterioase — sansă pe care orice poet mizează pînă la capăt — gîlgiitul modest și monoton al unui izvor, mascat ani de zile de buruienile care-l înconjoară, se transformă subit în cîntec, erupe sub forma unui gheizer de lumină, se confirmă negîndu-si virstele anterioare, își spune răspicat — abia acum — adevăratul său nume.

Ștefan Aug. Doinaș

Revista revistelor

„Revista de istorie și teorie literară” nr. 1/1986

● ACEST număr se deschide cu eseu **Cultura și pacea**, semnat de Zoe Dumitrescu-Buşulunga, urmat sub genericul „Actualitate și implicare”, de opiniile semnate de Al. Balaci, Paul Cornea, Dan Grigorescu, Al. Hanță și Răzvan Theodorescu, care converg spre aprecierea că, în noua ei serie, revista promovează o analiză logică, rațională a literaturii, înțeleasă ca activitate etică și estetică, manifestînd receptivitate față de cele mai eficiente metode de investigație a fenomenului literar pe plan național și universal, metode ce marchează, totodată, un substanțial interes pentru actualitatea literară imediată. Preocuparea constantă de valorificare științifică a moștenirii literare naționale se regăsește atît în studiile semnate de Ștefan Andreescu (**Destinatarii manuscriselor lui Matei al Mirelor**), Liviu Onu (**Și totuși spătarul Nicolae Milescu...**), Paul Cornea (**M. Kogălniceanu și „provocările” istoriei**), Christian Bolog (**Mihai Eminescu și mitologia luminii**), Mihai Zamfir (**Proza lui Al. Macedonski**), Florin Faifer (**N. Iorga — „via sacra” sau viziunile călătorului**) și Nicolae Florescu (**„Realismul” prozei lui V. Voiculescu**), cit și în „restituirile” literare propriu-zise: povestirea **Audiența** de V. Voiculescu, piesa de teatru **Oameni și pietre** de Mircea Eliade (partea a doua), fragmente din **Jurnalul lui Mihail Sebastian**, **Jurnalul politic (1931)** al lui Octavian Goga (cel de al IV-lea „foileton”) ori în tot mai incitantă **Biblioteca de poezie românească** alcătuită de Marin Sorescu (de data aceasta: **Cezar Bolliac la trîntă cu epoca**). Teoria

literară și poetica sint abordate, cu modalități de interpretare diferite, de George Uscătescu (**Limbaj poetic și muzical la Garcia Lorca**), Adrian Marino (**Gramatică, literatură, cultură**), Maria Carpov (**Poziția lui Paul Zumthor**), Cornel Mihai Ionescu (**„Palimpsestele” lui J. Derrida**) și Mircea Braga (**Fenomenologia sartriană a imaginii**), literatura comparată de Grete Tartler (**„Motive” din poezia arabă clasică în lirica trubadurescă**) și Mircea Muthu (**Amintirea Bizanțului în literaturile sud-est europene**), „confluentele” culturale de Klaus Heitmann (**Literatura română în studiul universitar vest-german**), Danuta Bienkowska și Kazimierz Jurczak (**Îndrăgostiți de tot ce este românesc**) și, indirect, de Emil Turdeanu (cărui i se prezintă, pe larg, cartea **Etudes de littérature roumaine et d'écrits slaves et grecs des principautés roumaines**), în timp ce aspecte mai particulare ale istoriei artei și literaturii ne întîmpină în paginile datorate lui Edgar Papu (**Ipoteze zguduitoare în manierism**), Heinrich Schirmbeck (**Ochii bătrînei Gorgone**) și regretatului Adrian Fochi (**Pină la Hans Sachs și de aici la G. Coșbuc**). „Documentele” istorico-literare, numeroase, se referă la o scrisoare din 1711 a Anonimului brîncovenesc (D. Velciu), la împrejurările morții lui I. L. Caragiale (Georgeta Ene) și la actul său de deces (C. Popescu-Cadem), la biografia lui Victor Crășescu (Paul Mihail), la problema „Statusului” romano-catolic din Transilvania (Oct. Ghibu), la poziția lui G. Călinescu față de Lucian Blaga în anii '50 (I. Oprișan), comple-

mentare, acestea din urmă, serialului **Controverse**: „Cazul Blaga”, de Pavel Tușui, din care se publică, acum, „episodul” al VII-lea. „Confesiunile literare” (Emil Giurgiuca — **Transilvania e cartea deznădejdiei mele, dar și a speranței...**; N. Steinhardt — **Note necrologice: septembrie 1979 — martie 1980**) fac trecerea spre „actualitatea literară imediată”, prezentă în rubricile: „Profil contemporan”, consacrată lui Șerban Cioculescu (Mircea Vasilescu, **În fața criticii de azi**; Ov. S. Crohmălniceanu, **„Argheziana” — pro și contra**), Cezar Baltag (Carmen Maria Roșca, **Funcția soteriologică a poeziei**), Bulat Okudjava (Elena Loghinovski, **Întîlnirea din „Ulicioara fără de Dumnezeu”**) și Michel Butor (sevența a XII-a din captivantul său **Itinerar spiritual**). În **Cultură și creație**, Zoe Dumitrescu-Buşulunga comentează ultimele cărți ale lui Edgar Papu și Ion Vlad; la „Cronica editurilor” (Șerban Cioculescu și Nicolae Mecu examinează „Jurnalul” și „epistolarul” maioreșcian în ediție critică); în sevența „Opinii și atitudini” (se rețin în special interviul cu **George Munteanu despre „eminescologia actuală”** de Theodor Codreanu și intervenția polemică **Moralitatea „drep-tului la replică”** de Ioan Șerb). În sfîrșit, răspunzînd la întrebările **De ce scriu? În ce cred?** („ancheta” permanentă a revistei), poetul Marin Sorescu își axează profesiunea de credință pe ideea că esența literaturii „înseamnă asumarea existenței, cu durerea nesofisticată și bucuria nedivizată”, cu concluzia: „Cred că literatura română este o literatură mare și că merită să scrii în limba română, centrul lumii aflîndu-se peste tot unde se ivesc talente puternice și adevărate”.

R. V.

Clasicism și viziune

Cine-a văzut mai întâi lumina stelei Canopus? / Cine a plins mai întâi / cind tăișul de raze s-a scurs în granit? / Șopirla iguana din văile munților vineți / muma secarei tocmai trezită din somn. / păstorul pe valuri de lină plutind cu ochii la cer. / călărețul amiezii gonind nădușit prin aramă / sau marele preot din golul vechiului templu? / Cu toții deodată-am văzut lumina stelei Canopus. / cu toții am plins deodată. / și bobul de platră și firul de vânt! Cu această frumoasă poezie se deschide noul volum al lui Alexandru Miran intitulat **Năvodul (Glose la Orestia)**, poezie în care atît întrebarea, cit și răspunsul rîmîn, la prima lectură, deopotrivă de enigmatice. Dacă mă opresc la ea, este fiindcă, pe de o parte, procedecele puse în evidență aici sînt comune și celorlalte poezii din volum, iar pe de altă parte, fiindcă autorul a dorit (și a reușit) să ne introducă de la început într-o anumită atmosferă, pe care poezia de mai sus o sugerează minunat. Ar merita relevat, înainte de orice, chiar faptul că cele unsprezece versuri conțin o întrebare și un răspuns, așadar un element de „liturghie” lirică. S-ar părea că întrebarea se referă la apariția pe cer a unei stele luminoase, semn dintotdeauna al unor întîmplări extraordinare, al unor bune sau rele vestiri. Despre profetia stelei Canopus stim că a provocat un plîns coral, dar nu stim dacă e unul de disperare ori unul de bucurie. Înclin către a doua soluție, a bunevestiri, pe care o așteaptă toate fapăturile și nefapăturile care au văzut deodată steaua ivindu-se pe cer. Un lucru interesant descoperim, dacă privim mai îndeaproape chiar aceste fapături și anume în modul în care poetul ni le înfățișează. Ele par din capul locului a fi în spațiul poemului: poetul le numește pur și simplu, fără să se sinchisească de ignoranța noastră. Se află acolo o șopirlă iguana, care trăiește în văile unor munți vineți, un păstor (și ce imagine a călătoriei lui pe valurile de lină ale turmei!), un călăreț care gonește prin arania lanurilor însoțite, un mare preot și muma secarei, personaj de mitologie populară. Cîne sînt acestea toate și cum stau ele împreună, poetul nu ne spune. Lui îi ajunge să le numească: și, o

Alexandru Miran, **Năvodul, Glose la Orestia** Ed. Cartea Românească 1986.

dată numite, ele dau naștere universului poetic. Efectul este că limbajul nu pare a ne trimite la o realitate preexistentă și cunoscută nouă, ci a institui o realitate aproape ezoterică. Poetul citează, ceva mai departe, din **Orestia** (în traducere proprie), două versuri semnificative: „Rostirea mea e numai pentru știutori, / pentru neștiutori uit totul, dinadins”. Așadar, e nevoie de o conivență a cititorului cu poetul pentru a înțelege mesajul ascuns în versuri. E ca și cum poezia lui Alexandru Miran ar conține un mesaj indiscutabil fără pregătire, fără participare la „liturghie”.

Situația acestui tip de lirism a analizat-o G. Călinescu în capitolul din **Istoria literaturii** consacrat lui Goga. Ca și în **Noi** a aceluiași, și aici observăm un plîns colectiv al omului și al naturii, dar nu de lale fără motiv imediat vizibil, ci parcă de usurare că steaua Canopus vestește izbăvirea; nici Alexandru Miran, apoi, nu spune „eu” în versurile sale, ci doar „noi”, ceea ce poate indica aceeași voce obstescă, a tribului sau a neamului, care le spune povestea. Printre poezii contemporani, Alexandru Miran e unul dintre rătăcivii puținii al căror lirism nu izvorăște din individualitate sau intimitate, din acel ego foarte marcat al poeziei ultimului veac, ci așa-zicind din sufletul generic al unei colectivități (noi putem vedea, desigur, în păstor, călăreț și ceilalți o emblemă a unui anumit orizont etnic, dar el este, pe de altă parte, impregnat de atîta clasicitate încît e mai curînd intemporal și ne-localizabil). Spune însuși poetul: „Dar să ne-nvingem buimăceala povestind, / atît cît se cunoaște despre pols, / căci la-nceput poemul a fost povestire, / abia deunăzi au scăpat cuvintele din siruri”. Cu aceasta atingem nervul vital al poemelor strînse în **Năvodul**: ele trebuie înțelese ca alcătuiind o epopee ori o poemă tragică despre o lume în care se petrec cataclame naturale sau grozăviile morale și care, cu ochii la cer, așteaptă să fie izbăvită de apocalipsă; poetul e paznicul, veghetorul sau martorul experiențelor acestei lumi: în a doua și în a treia poezie din carte i se face un portret interesant acestui depozitar al memoriilor colective („el stă de veghe dinainte de-ncepături”, a fost străjer la Riul Babilonului sau pe banchize,

în castre sau kurgane; „slabela” lui „spălate ca piatra de riu” ar vrea să dervăluie „povara” tuturor vieților trăite de el, doldora de revelații și suferințe). Să nu uităm apoi că **Năvodul** poartă subtitlul **Glose la Orestia** și conține, aproape în fiecare poezie, în motto sau în text, extrase din trilogia eschiliană. Aceste citate (culese cu litere cursive, spre a fi identificate numaidecît) alcătuiesc un al doilea strat al liricii, subpămîntean, **Năvodul** scamănă cu Hisarlicul unde Schliemann a dezgroapă Troia: nu o singură civilizație, ci două ori nouă alcătuiesc piramida colinei. Volumul lui Alexandru Miran are aceeași structură etaiată. În versuri și sub ele răsună plîsetele, tinetele și corurile din palatul în care Agamemnon, eroul, a fost prins, pe cînd se scălda, în plasa ucigătoare întinsă de soția lui, Clitemnestra. Nu e vorba doar de o simplă referință literară, ci de increderea de a face să se întîlnească, în spațiul liric, două lumi, una mitico-istorică, de către toți cunoscută, alta, doar sugerată, ca un ecou al ei peste veacuri.

DEVINE acum mai limpede natura acestui lirism coral, ceremonial și misterios. Poetul, ca martor privilegiat, reface povestea sau epopeea lumii lui. Pentru aceasta el recurge la rostirea liturgică și solemnă, îmbrăcîndu-se în togă. E un scholiast care iubește alegoriile, retorică mătăsoasă a versurilor antice, gravitatea cărturărească, exprimarea elegantă, rară și chiar pretioasă („Iertăți-i scholiastului rănit alegoria / întoarcerea la vechile unelte...”). În această privință, lirica lui trebuie apropiată de a lui Mircea Ciobanu sau Sorin Mărculescu. **Năvodul** e, de altfel, ca și **Carte singură** a ultimului, altceva decît o culegere întîmplătoare de poeme, și anume un volum construit cu o arhitectură minuoasă, gîndit în toate articulațiile lui secrete, ca un edificiu cu două sau mai multe caturi, între care există mereu comunicare. Și, în genere, lirismul păstrează la toți trei poezii un aer misterios-ceremonios, o atmosferă densă, stranie și inexplicabilă, plină de gesturi neînțelese și răsîndu-se de tînguiri secrete. Universul poetic este blagian și arhizian, amenințat de boli lăuntrice, eficace și fără leac. Iată această imagine grotesc-degradată a „omului precar”: „Omul precar începu să

se-națte, / se-ndepărta pe o cergă de crini, / fără obraz, cu pielea ceroasă și părul friabil / abia cîntărea cît un prunc în ajunul botezului, / se destrămaseră-n el măruntaie, sisteme, / alcături împletite, zidiri de folos, gingăsimi, / nu-l mai dureau, căci pe toate / le măturase Durerrea...” Viziunea degradării este nu doar biologic-individuală, ci și moral-socială, din nou în accentele biblice acide și pamphletare: „Slugarnici cu sus-pușii, cu cel de-o seamă cînic, / hapsini cu obiditii / trăiesc de azi pe mine în somptuoase grajduri, / se-mbată cu licori sau frunze mestecate, / își plimbă tanțoș cîinii printre leșuri, / nici unul nu mai vrea să are cîmpul, / în timp ce truourile dreptilor plutesc / în ape turburi și le-nghite milul! Arhizianismul se vede, din nou, în descrierea unor „șesuri puhave” și „vinețe” sau în „protescul unor ritualuri alienante („Alipirea de lucruri amenință lumea, / prin vîl se-ntimplă suflete schizofrenosite / Oamenii topăie la carnavaluri, / în loc de capete poartă ulcioare cu galbeni, / în loc de brațe rotește buzdugane, hîrlete, / tresaltă din glezne cu arcu-i, / aleargă pe tălpi cu rotile, / din gură le curg ne-ncetat cuvinte pătrate...”). Dar și Goga e prezent în evocarea tragediei unui neam străvechi: „prin sesul vinăt rătăcește neamul / din beznă tipă bufnițe-nfoiate, / bărbatii string virtos în punni oțelul, / femeile se apără cu vreun des-cîntec...” Lirismul se învîrtosește uneori în imagini de-a dreptul goyesti: „Peșta șesul puhav, / dau glas de noapte bufnițe cît claiă”, Există și alte imagini ale unor catastrofe cosmice sau sociale, parcă sugerate de cărțile de demult, cu oameni ce fuz pe mări, din calea nenorocirilor, cu morți rămași neingropați, cu interdicții și pedepse care lovesc crunt pe cei nesupuși. **Năvodul** nu e o carte veselă. Clasicitatea lui Alexandru Miran s-a întunecat, s-a opacizat, apropiindu-se de bolgiaile dantești și de medievale viziuni de boală, suferință și moarte. Prefacerea tonului e așa de mare în acest din urmă volum încît numai cu greu l-am mai putea recunoaște pe autorul bucolicului **Pastil** sau al suav-lapidarelor **Cătrene**. Lirismul lui „coboară” acum tot mai des spre alte zone lăuntrice ale ființei, în care somnul rațiunii naste monștri.

Nicolae Manolescu



DUMINICĂ 2 noiembrie 1986. Mă aflu pentru a nu știu cîta oară în casa poetului **Mihail Cruceanu** din strada Frumoasă nr. 50.

La cei 99 de ani împliniți în aceste zile, **Mihail Cruceanu** te uimește prin prospețimea memoriei, prin vivacitate. Aduce în discuție întîmplări inedite din viața lui Macedonski, Maioreșcu, Stamatiad, ori date intime de familie. Doamna Adela, soția poetului, stă cuminte lingă noi și ne ascultă.

„Ce să alegi mai întâi — pentru a oferi cititorilor cîteva date inedite despre un scriitor care și-a împletit viața cu lupta proletarietului, participînd la fîurirea Partidului Comunist Român, care a fost prieten cu Macedonski și cu Minulescu, care a cîștit cu poezia lui literatura română (fiind distins de Uniunea Scriitorilor cu un mare premiu chiar în acest an)?

Despre poezia lui Cruceanu s-au pronunțat E. Lovinescu și G. Călinescu, subliniindu-i puterea de a crea atmosferă simbolistă, finețea tehnică a versurilor. Dar Cruceanu a dat în 1957 și ulterior volumele de versuri **Poezii alese**, **Versuri**, **Poeme** ca și volumele de proză **Pălării și capete** și **De vorbă cu trecutul**.

Poetul s-a născut la 13 decembrie 1887 la Iași, iar tinerețea și-a petrecut-o mai

mult în Oltenia. (Bunicul scriitorului, Gheorghe, era din Iași și participase la lupta pentru unirea Principatelor). Tatăl său, Mihail, medic primar, după mai multe transferări, se stabilește în Tirgu-Jiu fiind socotit „doctorul fără arginți”, (întrucît de la cea mai mare parte a pacienților nu primea onorariul). Au fost șase frați, dintre care trei băieți. Viitorul poet își făcuse studiile primare integral în limba franceză. Copiii avuseseră în mama lor, Ecaterina (ce își doarme somnul de veci în Craiova), și o profesoară: vorbea bine franceza, studiasă pianul și iubea literatura.

La „Sf. Sava” și „Sf. Gheorghe” din București, l-a avut coleg pe G. Topiroceanu. În clasa a doua, împreună cu alți entuziaști, scoase o revistă intitulată „Furnica” (înaintea lui G. Ranetti!) — revistă scrisă de mină, pe file de caiet și copiată în mai multe exemplare! Profesorul de limba română era scriitorul I.A. Bassarabescu.

În clasa a șasea, la liceul „Sf. Gheorghe”, poetul l-a avut profesor de limba și literatura germană pe G. Bogdan-Duică. În 1904, a trimis o poezie la „Revista literară” condusă de Th. M. Stoeneșcu, revistă ce continua, de fapt, „Literaturul” lui Macedonski. Dar funcționa încă vestitul cenaclu condus de autorul „Noptii de decembrie”, și într-o seară, la indemnul lui Al. Th. Stamatiad Cruceanu (impreună cu Eugeniu Speranția) a poptit în strada Rafael nr. 1, Macedonski a fost... de acord cu numele noilor poezii, (fără a le da pseudonime, cum procedea cu ceilalți).

— Știu că în ziarul „Liga conservatoare”, anul I, nr. 6 din 1905, Macedonski a scris un articol elogios despre acești trei poezii.

— Într-adevăr, el l-a comparat atunci pe Eugeniu Th. Speranția, cu Leconte de Lisle, pe mine cu Verlaine, iar, în altă împrejurare, pe Stamatiad cu Rollinat.

Autorul volumului **Spre cetatea zorilor** a intrat apoi în cercul revistei „Vieța nouă” (condusă de O. Densusianu).

În acei ani, Mihail Cruceanu a colaborat și la „Revista celorlalți” scoasă de Minulescu, precum și la revistele „Farul” (condusă de Ovid Densusianu), „Sărbătoarea eroilor” (scoasă de Eugeniu Speranția), și „Rampa” (director N.D. Cocea). La „Rampa”, poetul a realizat convorbiri cu Barbu Delavrancea, Alexandru Vlașuț, Simion Mehedinți, Al. Brătescu-Voinesti, M. Dragomirescu, D. Nanu, D. Anghel, I. Minulescu și Macedonski.

Poetul a funcționat ca profesor la licee din Tirogviște, Tg. Jiu, Alexandria, Craiova, iar cu l-am avut coleg de cancelarie la liceul comercial „N. Bălcescu” din București.

A lucrat în baroul de Gorj (deoarece își luase și licența în Drept) și, firește, a fost prieten cu numeroși scriitori ai vremii.

Eram tentat să aflu și alte cîteva date peste care poetul a trecut mult prea fugar, chiar în cele două ediții de memorialistică, **De vorbă cu trecutul**.

— Dar în 1916, țara noastră intrase în război. Ce s-a întîmplat, cu tatăl dumneavoastră?

— Era medicul regimentului 36 Infanterie. S-a aflat, deci, în tranșeele improvizate în spitale, printre bolnavii de tifos. S-a molipsit de la cei internați și a decedat. A fost declarat erou național de război și înmormîntat în cavoul eroilor din Iași.

De aici înainte, activitatea lui Cruceanu s-a dedicat pentru mulți ani mișcării muncitorești din țara noastră. El a fost delegat al organizației Dolj la Congresul de constituire al P.C.R., din 1921, după o vreme conducînd ziarul „Socialismul”.

Au urmat zilele de arestări și de lagăr. Înainte de Eliberarea țării, poetul a fost președintele Asociației profesorilor din Craiova.

Un simbolist în luptă

După 23 August 1914, Cruceanu a continuat să desfășoare o muncă entuziastă, fiind ales în conducerea Uniunii Muncitorilor din învățămînt, în conducerea Uniunii Scriitorilor, numit director general al Casei corpului didactic, profesor la Facultatea de filologie din București, ales deputat în M.A.N. și președinte al Comisiei de politică externă. De asemenea, președinte al Societății de științe filologice — filiala București, îndeplinind multe alte sarcini obștești.

— Ce poezii mai veneau în salonul lui Macedonski?

— Mircea Demetriad, George Gregorian, Șerban Bascovici, Victor Eminescu, un nepot al marelui poet... Mulți!

— Dar ce ne mai puteți aminti despre pitoreasca figură a lui Ion Minulescu?

— Pe el, l-am cunoscut cînd s-a însoțit de la Paris, unde plecase la studii. Purta o barbă roșoasă și era nelipsit de la cafenelele „Kübler” și „Imperial”, unde putea fi văzut și de zi împreună cu Camil Ressu și cu Iser. Aș putea să-ți relatez despre o multime de întîmplări interesante ca și despre mulți alți scriitori clasici pe care i-am cunoscut pe atunci și l-am iubit, cum a fost de pildă Topiroceanu...

— Atunci, cîteva cuvinte despre el. Însă cu scrisul dumneavoastră, dacă este posibil.

— Proba bine!

Și Mihail Cruceanu s-a executat folosindu-se uneori și de o... lupă, pentru a se convinge că n-a greșit ceva. Iată textul pe care mi l-a încredințat: „Fostul meu coleg de liceu, G. Topiroceanu, a fost un poet de mare valoare care s-a pierdut tocmai cînd putea să ne dea opere marci- cînd realele lui însușiri de creator plin de originalitate, pină și în felul de a se înfrîți cu suferințele oamenilor. M. Cruceanu.”

Consemnări de
Al. Raicu

Un martor patetic



O APARIȚIE neobișnuită în peisajul nostru literar din ultimii ani este prozatorul Bedros Horasangian.

A debutat editorial în 1984, dar, prin hazard, cu două volume, apărute aproape concomitent: **Curcubul de la miezul nopții** (Ed. Albatros) și **Inchiderea ediției** (Ed. Cartea Românească). Se află, acum, la a treia carte *) și are pregătit pentru tipar un roman quasi-istoric, ale cărui personaje evoluează în bună parte în ambianța primului război mondial și a Unirii de la 1 Decembrie 1918, dar și, printr-o legătură originală, în actualitate, fragmentele publicate prin reviste pândind să anunțe o desfășurare epică de mari proporții.

Deși la data debutului său editorial avea 39 de ani, Bedros Horasangian a fost imediat trecut printre „tinerii prozatori” și asimilat seriei, excelente de altfel, cunoscute sub numele de „promoția” sau „generația '80”. La un mo-

*) Bedros Horasangian, **Parcul Ioanid**, Editura Eminescu, 1986.

VITRINA

■ **PLATON PARDĂU — Portretul** (Editura Cartea Românească). Roman baroc, având acțiunea situată în universul fabulos al Dorunei, ținut și oraș imaginar unde se desfășoară și intrigă unora dintre cărțile anterioare ale scriitorului (începând cu **Serisorile imperiale**, 1979 și **Omul coborât din turn**, 1980). Timpul și spațiul sunt dinadins impresioniste, dar nu prin evitarea oricărui reper; dimpotrivă, prin amalgamarea unui număr enorm de referințe; spre exemplu, se amintește de existența unui personaj botezat „Kennedy” după numele fostului președinte american, eroul în chestiune aflându-se la o vîrstă adultă, dar ziarul din oraș este o întreprindere particulară, detalii care fac de fapt imposibilă orice situare cronologică. Și nu sînt singurele anacronisme voite: autorul le produce metodic, extravaganța este calculată și ține de o tehnică bine pusă la punct. În acest spațiu al tuturor posibilităților de combinare și metamorfoză este urmărită strania aventură a unui pictor lipsit de talent, Octavian Belung, care primește o comandă misterioasă și bine retribuită: să execute portretul unui personaj necunoscut după o schiță care, i se spune, ar fi prezentat-o cîndva ca proiect el însuși. De acum înainte, ca și cum s-ar fi aflat în stăpînirea unor forțe incontrolabile, pictorul pînă atunci autor numai de kitsch-uri face tot felul de gesturi ce sfîrșesc prin a-i schimba complet viața, transformându-se într-o vedetă a localității. Nu este însă preocupat atît de ce i se întîmplă, cît de identitatea personajului al cărui portret trebuie să-l facă; și descoperă că fizionomia a celui fusese modificată printr-o operație estetică. Intriga avînd și o factură enigmatică, rezultatele demersurilor sale constituie adevărate revelații în legătură cu destinele unor importante personalități din Doruna; și mai semnificativ este însă că pictorul însuși trece printr-o transformare, identificîndu-se cînd cu adevăratul autor al schiței, cînd cu cel înfățișat în ea. Fără a menționa rezolvarea faptică a cazului, pentru a nu strica surpriza cititorilor, rămîne de spus că **Portretul** este și un roman parabolic, despre condiția artistului mediocre adus de împrejurări în centrul atenției, totodată cartea incluzînd și alte serii de întelegeri, nu toate străvezii, privind forța magică a operelor de artă autentice. Înainte de orice **Portretul** este însă un roman ce exploatează marile resurse ale barocului epic.

ment dat, probabil că tot dintr-o necesitate de clasificare, a fost considerat chiar „textualist”, termen care de fapt nu spune nimic și este uneori folosit într-un sens depreciativ, nu se poate ști de ce. Greu de încadrat într-o orientare anume a prozei actuale, aflată ea însăși, s-ar zice, într-un moment de căutare, Bedros Horasangian avea mai degrabă datele unui **outsider**. De profesie inginer, meserie pe care a practicat-o vreme de aproape un deceniu și jumătate, pînă cînd, spre a-și găsi noi posibilități de a răspunde absorbantei nevoi de a scrie pe care o măturisesc prozele sale, a optat pentru modesta îndeletnicire de bibliotecar, Bedros Horasangian a venit spre literatură, la propriu, dinspre viață — și cărțile lui dau, înainte de orice, sentimentul acut că se bazează pe o bogată experiență trăită, ce desfide reflex clișeele și schemele prefabricate. Povestirile lui cele mai bune au un suflu vital repede perceptibil și o prospețime energică; naturalețea și autenticitatea sînt, în acest sens, remarcabile. Nu este totuși o literatură de tip documentar, ce-și propune să inițieze pe cititor în modul de existență specific unor medii ori zone sociale, profesionale etc. prin relatările unor experiențe directe, gen foarte popular, azi ilustrat, spre exemplu, de romanele lui C. Turturică; o astfel de intenție, care în forme variate se întîlnește la mulți prozatori contemporani, lipsește cu totul din povestirile lui Bedros Horasangian. Pînă la un punct el se conformează cu fidelitate atitudinii dintotdeauna a povestitorului prin vocație. Istorisește, cu farmec și plăcere, aici lungînd strategic vorba, dincolo sîrînd peste ceea ce crede neinteresant, cînd insistînd îndelung asupra unui fleac, foarte important însă pentru mersul povestirii, cînd comprimînd în trei fraze seci intriga unui întreg ro-

man analitic, tot felul de întîmplări, scene, momente, biografii, unele mai vesele, altele mai puțin, făcînd-o întotdeauna cu vervă, cu plasticitate, cu un simț deosebit al replicii. Probabil bun observator, în orice caz știind să dea această impresie prin felul său de a scrie — calitate esențială, Bedros Horasangian aduce în prozele lui imaginea unei lumi consistente, pline, de o mare densitate a substanței vitale.

ACEASTĂ bucurie a povestirii și interesul foarte marcat pentru figuri și peripeții peste care de regulă privirea alunecă indiferentă reprezintă, probabil, însușirea „naturală” a lui Bedros Horasangian. Căreia i se suprapune însă, neașteptat, o puternică înclinație spre o implicare subiectivă de ordin intelectual: povestitorul plin de har, colorat și încîntat de lumea pe care o reinvie este dublat — și, uneori, concurat — de un artist foarte grijuliu nu numai să-și semnaleze prezența ca atare, dar și să intervină decisa, ca **autor modern**, în desfășurarea însăși a narațiunilor. Este un aliaj destul de bizar; povestirea se transformă, cîteodată brutal, în jurnalul scrierii unei povestiri, martorul ce istorisește cu încîntare ce a văzut devine un scriitor chinuit de scrisul său etc. În mod paradoxal, proza lui Bedros Horasangian este la fel de abundentă epic pe cît este reflexiv; ceea ce se vede suportă presiunea a ceea ce se meditează, ca și cum autorul ar privi cu un ochi lumea din afara lui și cu celălalt s-ar privi doar pe sine.

Povestirea nu mai este, de fapt, decît o mărturie; și încă o mărturie smulsă interiorității. Printr-o răsucire a relațiilor caracteristice povestirii de tip tradițional, istorisirea încetează să mai fie expresia unei detașări: se prefacă într-o implicare. Însăși contemplarea

devine o formă a participării; uitîndu-se la un grup de tineri, povestitorul notează: „acesta e rostul meu: să-i privesc: romanul unei priviri neanunțate. Personajul lui, un EU mare, neliștit, nemulțumit, răzvrătit și singur, în căutarea nu se știe în căutarea cui”. Căutarea este chiar scrisul — „scrisul privit nu ca profesiune, ci ca o stare sufletească. Un fel de a trăi, retras de lume, implicat în ea, ambele posibilități, departe de a se exclude, sprijinindu-se reciproc. A fi martor”. Un martor patetic, trebuie adăugat: fiindcă în povestirile din **Parcul Ioanid** patetismul este pretutindeni o prezență activă. Fie că este vorba de o călătorie în Delta (**Principiul văzut-plăcut**), de o partidă de pescuit (**Din cosmos doar marel zid chinezesc se distinge cu pregnanță**), de seriile de portrete caracterologice grupate în **Realul domesticit**, **Portocala de adio**, **Portretul unui spațiu interior**, **Cuția Pandorei**, **Banda Möbius**, **Ora melomanului**, cicluri compuse cu o subtilă minuție, Bedros Horasangian își asumă riscul intervenției directe în cursul narațiunii, făcînd-o însă nu pentru a-și dovedi atotputernicia de autor, ci pentru a-și preciza atitudinea, în primul rînd sub aspect moral. Are curajul de a opta explicit pentru valorile etice — știind, totodată, că poate fi considerat bombastic (este termenul pe care îl și întrebuițează), desuet, pueril, chiar tezig, cită vreme se arată atît de interesat de „problemele sufletului”. Povestirile lui reamintesc însă că literatura, în ciuda tuturor modelelor, nu se poate îndepărta de „problemele sufletului” decît acceptînd să se transforme într-un exercițiu mecanic: **Parcul Ioanid** este cartea unui om care scrie pentru că are ceva important de spus și o face dintr-o irepresibilă nevoie lăuntrică.

Mircea Iorgulescu

■ **ANAIIS NERSESIAN — Bolta glisantă** (Editura Cartea Românească). Versuri de o delicatețe concisă și energică, obținută prin esențializarea solemnă a rostirii lirice: „O stradă îngustă / cît o deschidere de brațe / șarpele ținut pe poartă / lemn înnegrit și bătrîn ascunzînd / o scorbură goală / ploie de aur peste ierburile tivite / dintre olane / orele măcinîndu-se / pulberea lor coborînd spre cetate / tirim după noi / glasul clopotului sugrumat în amurg / și umbra eretică a turlei / la marginea țîpătului / e o prăpastie albă / peste care se rotunjesc pajere / amin-tește-ți de mine / după ce trecerea noastră / o vor fi spălat ploile de aur”. În decoruri de o anumită sompluoșitate poeta insceneză dramele unei sensibilități pudice, pentru a cărei exprimare este întotdeauna nevoie de prezența unor simboluri și generalități metaforice: „privește-mă în față / liniile învelșului mă părăsesc / rămîne țesutul crud și vulnerabil / îngemănat cu suflarea viscolului / din cruzimea nevindecărilor improvizăm / o durată fără însemnătate / urmează degetul acuzator / pustia de purpură / vama de sare”. În acest spirit se și face de altfel un elogiu al culorilor, „mai frumoase” decît cuvintele: „decît cuvintele întemnițînd limanuri / de sunete invinse / capcane de vorbe primejdioase / — culorile, oferta lor luminoasă / fastul alunecării dincolo de linii / ele să-ți cuprîndă gleznele / pieptul și gura și ochii / care se uită acum la mine / și nu mă văd / — așteaptă-mă într-un desen neterminat / printre culorile nevorbite / decît cuvintele / mai frumoase”. Rîsul acestei poezii constă într-o abstractizare excesivă, chiar dacă este de obicei reînnoasă într-o figurație cam convențională.

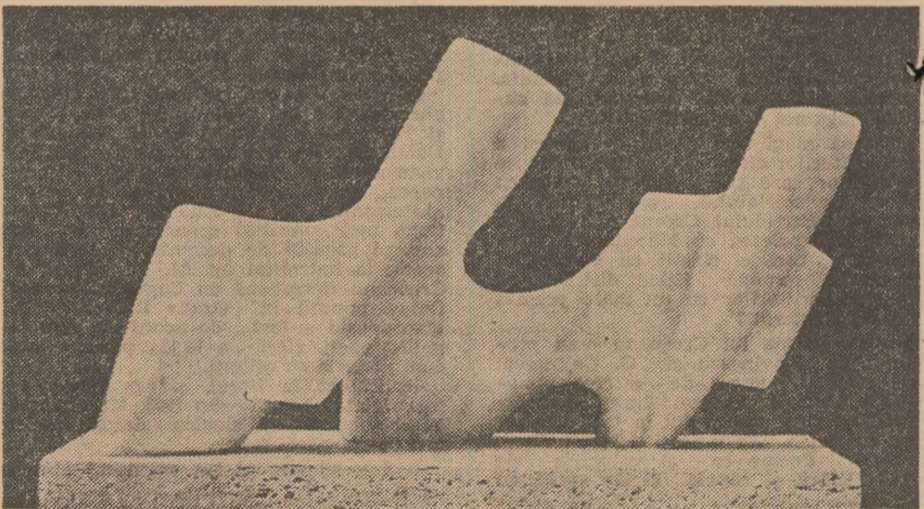
■ **VOICU BUGARIU — Coborire în ape** (Editura Militară). Continuînd ciclul epic început prin **Curajul** (1985), **Coborire în ape** este în ultimă instanță un roman despre pregătirea scrierii unui roman. Dumitru Constantinescu, absolvent al facultății de filologie, redactor la un ziar militar, avînd gradul de căpitan, celibatar, pleacă la Constanța în concediu de odihnă. Preocupat, ca orice ziarist, de ideea publicării unei cărți („una dintre nostalgiile tipice ale ziaristului este să devină scriitor, nu neapărat de carieră, nu, dar să publice și el măcar o carte, de preferință un roman” — se precizează cu un soi de ironie plictisită, registru stilistic propriu de altfel întregului roman), Constantinescu reflectează asupra a tot ce vede și aude din punctul de vedere al posibilității de a produce literatură sau, măcar, jurnalistică. De la jocurile mecanice și pînă la colegul de cameră (se instalase la Căminul de garnizoană), de la figuri mai mult sau mai puțin pitorești întîlnite pe stradă și pînă la pescăruși, de la cunoștințele bizare pe care și le face intrînd într-un cerc de strănii „artiști” provinciali și pînă la informațiile despre activitatea

scafandrilor, totul devine prilej de meditație din perspectiva scrierii eventuale a unei (sau a unor) cărți. În plus, eroul își citește de cîteva ori fragmente din jurnal, unde figuroază, evident, proiecte de roman — uncori reduse la cite o singură scenă, din care ar urma să se nască, prin amplificare, șiruri de cărți de tot felul, inclusiv comerciale (este astfel notată „ideea unui roman cu un nemisman celebru, de origine română sau chiar român de-a dreptul. O poveste de iubire imposibilă, de tipul «Love Story», precum și cu destule descrieri de locuri exotice, fascinante în primul rînd pentru practicantul lecturii naive, dar nu numai pentru el. Personaje arătoase, hoteluri «Hilton», femei frumoase... etc.”). Alter-nînd, însă nu foarte insistent, persoana întii și a treia, autorul face în fond portretul complex al unui veleitar ce-și maschează lipsa de talent și de forță creatoare printr-o atitudine ironică dublată în secret de frica implicării: pentru eroul cărții proiectele sînt mai seducătoare decît realizarea lor. Început cu o personală teorie despre abandon și perseverență („savuroasa renunțare, în-sipida perseverență”) și încheiat cu dobindirea de către ziaristul Constantinescu a convingerii că poate să scrie un „roman cu scafandri” („Da, șoptește, fără urmă de ironie, pot să scriu un asemenea roman”), cartea lui Voicu Bugariu este un inteligent exercițiu literar.

■ **LILIANA URȘU — La jumătatea drumului** (Editura Cartea Românească). După patru volume de versuri (**Viața deasupra orașului**, 1977; **Ordinea clipelor**, 1978; **Piața aurarilor**, 1980; **Zonă de protecție**, 1983), Liliana Ursu publică o culegere de proză scurtă deloc „poetică”, unde observația realistă și notația abruptă predomină. Compuse în funcție de o

strategie narativă ce mizează pe efecte de șoc (limbaj, comportament, relații, reacții), aceste proze configurează în general momente și stări caracteristice pentru un sentiment al existenței dominat de conflictul dintre afectivitate și rațiune. Personajele sînt, de aceea, fie adolescenți sau femei, fie bărbați ale căror ocupații sînt oarecum exotice: autoarea caută, cu alte cuvinte, psihologii îngăduind urmărirea unor evoluții surprinzătoare sub aspectul mutațiilor lăuntrice, traduse în gesturi și replici a căror bruschetă rămîne totuși motivată. Se remarcă, de asemenea, preferința autoarei pentru problemele cuplului (camaraderie, prietenie, iubire, căsătorie), precum și un efort mai mult stilistic de evitare a conformismelor melodramatice, nu întotdeauna încununat de succes: cîteva povestiri (**Un om cumsecade**, **Piramida**, **Tava cu jăratec**, **O convorbire cu New York-ul**) aparțin, sub toate aspectele, literaturii de tip magazin duminical. Ilustrativ pentru această direcție este schița **Stopul**, în care o tină femeie ce-și conduce mașina gîndindu-se la grijile cotidiene (tehnica modernă este bine reprezentată în volum) se lasă în voia unui sentiment obscur și se întîlnește de mai multe ori, ieșind din oraș pe autostradă fără însă ca vreunul să coboare din automobilul propriu, cu un tînar necunoscut: în finalul povestirii se vede că de fapt era un infirm, ceea ce explică neobișnuita lui comportare. Tendința spre edulcorare și sentimentalism lipsește însă din cele cîteva texte de factură satirică (**Serviciu contra serviciu**, **Turnirul**, **Fotografie cu pălărie de cowboy**), unde un sarcasm bine condus produce rezultate artistice superioare.

Lector



Sculptură de MIHAI MARCU (Galeria „Orizont”)

Poezia refuzat de istorie



Virstele scriitorului

IERONIM ȘERBU, de la a cărui naștere s-au împlinit la 1 decembrie 75 de ani, trăiește și astăzi în conștiința literară din perspectiva proiectată de Lovinescu asupra tinărului discobol. Ca mulți alți scriitori ai generației sale, și el a pășit în literatură sub egida unei direcții cu program bine definit, opțiunea sa deschisă pentru modernism, nestingherindu-l în receptarea tuturor valorilor literaturii române.

Expresiv, portretul schițat cu mină sigură de mentorul „Sburătorului”, căstrează până în tărâșurile esențiale ale personalității: între altele voința ardentă de a serie rămânând telul suprem al existenței scriitorului. În anii de maturitate a creației, handicapat de boală, ciorne de hirtii aflate în arhiva Muzeului Literaturii Române arată hotărârea de a se interna într-un sanatoriu de linză Praga, numai și numai în speranța recuperării, pentru a-și recitiga „răzgul necesar scrisului”.

Primul volum de proză al lui Ieronim Șerbu, *Dincolo de tristețe*, apărut la „Socec” în 1940 însușește un număr de șase nuvele, toate citite în seditalele cenaclului din strada Cimpineanu, între anii 1934-1940, motiv pentru care autorul l-a dedicat, în semn de omagiu, maestrului său. În virtutea acestor lecturi, criticul a și formulat o definiție judecată de valoare, încă înaintea debutului editorial asupra talentului tinărului prozator: „plenitudinea de ton o griji a nuanțelor de ordin pur sufletesc, o tendință spre abstracție și chiar speculație, o știință a compoziției, într-un cuvânt o tehnică de precocă stăpânire.”

Dar, până la apariția primei cărți, Ieronim Șerbu desfășoară timp de aproape un deceniu o susținută activitate publicistică, în paginile celor mai prestigioase reviste ale vremii: „Viata Românească”, „Revista Fundațiilor Regale”, „Revista Societății Scriitorilor Români”, „Cuvântul Liber”, „Viata literară”, „Vremea”, „Lumea Românească” și „Azi”, ambele serii. Rodul acestei vii prezențe în viața literaturii, a fost, cu severă selecție, înfățișat în culegerea de eseuri și cronici literare *Itinerarii critice* apărute tirziu, în 1971, la Ed. Minerva sub îngrijirea autorului. Citite, astăzi, articolele sale, fac dovada unei certe vocații de a trăi și evalua cu obiectivitate fenomenul în mișcare al creației.

O serie de volume, de proză scurtă, inspirate din noile realități ale timpului fac vie prezența scriitorului în viața literaturii din anii '50. Ieronim Șerbu manifestă, însă, un interes constant, pentru roman. Odată cu cea de a doua carte a sa, apărută în 1945 la „Fundații” — *Oamenii visează pline*, culegere de nuvele cu accente sociale, autorul aduce la cunoștința cititorilor săi, că are în lucru romanul în două volume *Linia de foc*. Ce va fi fost, în intenții, această amplă scriere și cât va fi fost de avansată la acea dată, nu se știe, încă. Dar, materia s-a cristalizat în nuvela cu același titlu, apărută în 1950 la E.P.L.A. Tot atunci, scriitorul mai anunța gata de tipar și un volum de Studii literare, intitulat *Profiluri critice*.

În afară de *Podul amintirilor* (1963), câteva proiecte romanești au rămas, însă, în faza de gustare și documentare. Note, conexte, amble însemnări desore viața minerilor și metalurgistilor, sucerază, firește, universul tematic de care scriitorul era preocupat. Un asemenea minucios proiect întocmit de autor, intitulat *Schimbul de noaple*, cu subiectul limpede schițat, cu personaje bine definite, cu încă multe aspecte de construcție, în stadiu de lucru, fac demonstrația unui spirit responsabil în fața dificultății genului. A scrie un roman nu este un simplu exercițiu pentru autor; și nici nu-i destul să privești în față realitatea. Între manuscrise pe lângă autograful piesei inedite *Statuia eroului*, succinte, dar, elocvente măturii, evocă prezența continuă a scriitorului la masa de lucru: pagini din lucrări dramatice neîncheiate, ciorne de eseuri, poezii în variante întregind profilul personalității sale. Un *Journal* din toamna anului 1940, deși incomplet, rămâne un document de conștiință al scriitorului. Transcriem o edificație însemnare din ziua de 1 decembrie: „Ziua mea de naștere. Împlinesc 29 de ani. Nu știu de ce, dar mi se pare mult și că am pierdut timpul (?!) Am impresia că am scris neinspirat, că am gândit insuficient, că am citit puțin.”

Moartea l-a surprins în ziua de 8 decembrie 1972, la o vîrstă cînd Ieronim Șerbu nutrea speranța desăvîșirii planurilor sale de creație. Confratele Laurențiu Fulga, sărbătorit și el în această toamnă țirzie, îi scria în august 1971 din Leznigrad rînduri de aleasă prietenie: „Dragostea mea toată pe unde rătăcești acum la mare sau la munte, cu spor și certitudine la toate speranțele literare”. Cartea postumă *Vitrina cu amintiri* („Cartea Românească” 1973) ne restituie una dintre cele mai fidele și lucide trăiri a destinului propriu.

Cristian Moraru

Constanțina Brezu



FIGURĂ controversată, subiect de ample lucrări savante și de polemici între istorici, împăratul Nero a devenit de-a lungul a sute de ani pentru publicul, mai mult sau mai puțin instruit, un simbol al absurdității autocratice, al megalomaniei ce imbină vanitățile lirismului și crima cu sfidarea morală și ridicolul apăsător pentru o trăire artistică. În legodă, el este cel care a dat foc Romei pentru a-și stimula inspirația în vederea unei desăvîșite evocări poetice a dezastrului Troiei (avea, cum s-ar spune, o concepție realistă asupra artei, artă care nu s-ar putea menține decât pe ceva trăit, autentic). El a ucis-o pe Agrippina (mama sa) și pe Octavia (soția sa). El l-a constrins la sinucidere pe dascălul și sfetnicul său, înțeleptul stoic Seneca. El este autorul nenunțatelor crime și principelii pasionat de poezie, teatru, concursuri atletice (considerându-se pe sine însuși poet, citared, actor, conducător de care, competitiv nu la un nivel de amator, ci de profesionist). Timpul a păstrat în memoria colectivă numai latura ridicolă și monstruoasă a domniei lui (13 octombrie 51 — 11 iunie 68) și victimele sale se pot socoti răzbuțate de îndelungata rezistență a acestei imagini pe care n-o concurează prin duritate decât, poate, cea a înaintașului său Gaius-Caligula. Dacă publicul a îmbrățișat legenda a făcut-o desigur dintr-o disimulată opoziție față de tot ceea ce ține de extravagantele (benigne sau maligne) ale puterii. Simbolul trebuia păstrat pentru a fi reamintit ori de câte ori un despot sclerarat apărea pe arena publică. Neronismul a devenit echivalentul unei boli a absolutismului.

*) Eugen Cizek, *Secvență romană*. Prefață de acad. Emil Condurachi, traducere de Sanda Chiose Crișan și Constantin Crișan, Editura politică 1986.

Paralel cu această închidere în simbol, istoricii de profesie au făcut cercetări minuțioase și au încercat să înlăture hiperbola și să-l așeze pe împărat în realitatea lui (posibilă). O încercare de ținută științifică și de luciditate sobră face Eugen Cizek în *Secvență romană*). Pre-judecata este eliminată, se pun la microscop documentele, care la rîndul lor trebuie fin analizate din pricina subiectivității lor și, astfel, cei aproape 14 ani de tiranie neroniană își arată adevărul (posibil) curs. Nu este vorba de o „reabilitare” a împăratului roman, ci de un examen rece, de o judecată fără părtiniri și repulsi anticipate. Demersul este temerar tocmai pentru că legenda are forța ei uneori invincibilă. Publicul poate admite că anumite lucruri sint exagerate, că altele au fost diminuate, că altele n-au fost deloc înțelese, dar el are nevoie de un simbol pentru o situație istorică repetabilă. Neronismul unor principii renaștenști sau al unor principii din secolul al XVIII-lea, ca și al unor monarhi orientali are nevoie de un nume.

Cartea lui Eugen Cizek, apărută acum la Editura politică, este versiunea românească a lucrării *Neron* (Fayard, Paris, 1982), incununată, cum scrie pe coperta interioară, cu premiul „Timotei Cipariu” pe 1982 al Academiei R.S.R. și cu premiul literar european pe anul 1982, conferit de Asociația Scriitorilor de limbă franceză (ADELF). Cu cîțiva ani în urmă i-a apărut la Editura Univers *Evoluția romanului antic* și la Editura științifică și enciclopedică *Epoca lui Traian. Imprejurări istorice și probleme ideologice*. Preocupările autorului pentru epoca neroniană sint mai vechi („L'Époque de Néron et ses controverses idéologiques”, Leiden, 1972). *Secvență romană* este un studiu bazat pe o vastă informație, dar și pe un efort fructuos de sinteză. Eugen Cizek urmărește evoluția lui Nero de la atitudine de înțelegere, de colaborare, de compromis cu aristocrația senatorială (atitudine educată de Seneca, adeptul unui despotism luminat, al unei autorități imperiale filosofice) spre un absolutism teocratic, cu rădăcini în monarhia antoniană marcată de mentalitățile și moravurile lumii greco-orientale. „Împăratul-citared”, cum deseori îl numește autorul, a dorit înlocuirea unor principii esențiale ale vieții sociale economice religioase, politice ale structurii din vastul imperiu pe care la șaptesprezece ani ajunsese să-l conducă. Modelul său pare a fi încă neasimilabil de către societatea romană, dar prevestește pe cel practicat de împărații țirzii. Restructurarea sistemului de valori romane (virtutea, gravitatea, economia, decența, ordinea), subordonate unor pietas și fides (respect și lealitate), pornește din tentația depășirii limitelor cetății, tentație născută din sentimentul, mai acut ca oricînd, al impe-

riului, care cere o opoziție față de rigoriile tradiționale ale Romei. Frontierele geografice largite impun o rupere a celor morale, sociale, politice. Valorile cetății sint substitute de cele ale anticetății: „Bucuria de a trăi, plăcerea fără margini, exuberanța, extravaganța, permisivitatea”. În locul acelor pietas și fides, Nero impune, după opinia autorului, agôn și luxus (jocul și fastul). Împăratul capătă atributele zeităților. „...opera lui Nero implică o triplă reformă: politică, morală și educativă. Ea pregătea instaurarea unor moravuri noi, mai degrabă grecești decît romane — fără a respinge totuși radical tradiția italică —, triumful artei-regină și totodată izbînda unui sistem educațional, care avea să-l obișnuască pe romani cu «deprinderile grecești» — *mores Graeci*. Absolutismul înlesnea emergența acestor moravuri noi, care, la rîndul lor, consolidau totalitarismul.” Este vorba deci de apariția unui „nou sub-sistem ideologic, care se va numi neronism” în centrul căruia se va afirma credința că Nero este „un nou Apollo, un nou Horus”. Reforma axiologică constituie în fapt, pentru autor, originalitatea domniei neroniene. Nu e greu pentru nimeni care cit de cit are cunoștințe asupra istoriei romane să-și dea seama că nu crimele, luxul, foamea de putere, imoralitatea, intrigile și nici înclinațiile spre arte, eleganță, rafinament, filosofie au dat acestei perioade locul ei aparte, căci toate fuseseră îndelung utilizate și înainte, ci tocmai caracterul ei organic, sistematic, temeinic constrins a se integra unei structuri coerente — cea a absolutismului care a aruncat masca fătărniciei. Neronismul, subliniază Eugen Cizek, se manifestă într-o perioadă de înflorire și derută a stoicismului. Prietenii și adversarii săi sint în majoritate de formație stoică. Dialectica forțelor politice urmează și această luptă transparentă între autoritarism, violență și resemnare.

Din opera poetică a împăratului (care se pare că n-ar fi dat foc Romei, ci doar a profitat de o calamitate naturală nu pentru a cînta, ci pentru a-și construi pe ruinele pirjolitte un vast palat; care și-a ucis mama — dar Agrippina nu era una din acele femei căreia numele de mamă să i se potrivească; și care și-a ucis soția — devenită unul din nucleele opoziției politice) nu rămîne decît un singur vers, cel menționat de Seneca (pedagogul forțat să se sinucidă): „Cella Cytheriacae splendent agitata colombae”. Ce pedeapsă mai mare putea să-i ofere istoria aceluia nemilos împărat decît aceea de a-i păstra memoria de incendiator, matricid, tiran și de a-i uita opera care din acest vers nu pare a fi fost lipsită de farmec?

Dana Dumitriu

Laserul și metafora

ÎN ciuda titlaturii și a unor aparențe destul de coerente, cartea cu care a debutat poetul Călin Vlasie (*Laborator spațial*, poeme S.F.), propune, în interiorul poeziei suficient de unitare a tinerei generații, o atitudine originală față de realitatea „obiectivă” și una pe măsură relativ la cea poetică. Precizarea, într-o liniștitoare paranteză succedentă titlului, „poeme S.F.” este superfluă, mai mult chiar, astuțioasă pentru materia cărții. Există, într-adevăr, în poezia lui Călin Vlasie, un imaginar insolit, dar nu neapărat sub aspect strict conținutistic, ci prin relațiile poetice instituite între nivelele sale. Nu popularizarea textelor cu elemente de astronomie, eprubete și, în genere, o obiectivitate selectată din paradigma conceptual-instrumentală a științei contează aici în primul rînd, ci raporturile acestora cu un registru mai pămîntean și mai banal. Oricum hiperrealistă, această atitudine vizează un „dincolo” inaccesibil percepției curente. Problema este însă că realul nu e înțeles ca transparență absolută prin care se întrevide o lume „științifico-fantastică”, geometriile utopice nutrite dintr-o contemplare dezinteresată de contingent. Dimpotrivă, și aici Călin Vlasie adăcă la o poezică de generație, coerență pe ansamblu dar individualizată de la caz la caz, realul este simțit ca prezență intensă. Demersul poetic are drept efect adîncirea acestei prezențe, „realizarea” ei suplimentară. „Hiperrealizat”, realul se transformă în mediu de insurgență al unei alte realități, vizionare, născută aceasta nu dintr-o absență, ci dintr-o materie foarte densă a cărei densitate este, dacă ne poate spune așa, condiția eterizării sale.

O distincție importantă pentru înțelegerea poeziei lui Călin Vlasie, poezie dificilă de altfel, bizară ca scriitură și imprevizibilă ca „strategie” a dicțiunii poetice, ciudată prin alăturările neașteptate și investiriile poetice cu care operează, o delimitare esențială făcută, este aceea dintre *imaginar și imaginat*. Imaginarul, afirmă textele lui Călin Vlasie, nu contravine realului, el este întotdeauna posi-

bil, chiar dacă nu imediat palpabil, mai mult, devine o condiție de ființare a lumii reale (nu altfel trebuie înțelese cuvintele lui Anatole France, semnificativ așezate de poet în fruntea cărții sale: „Aceste lucruri există pentru că ele sint imaginare”). E la mijloc, se-nțelege, o logică poetică, un stil de gîndire deprins să pună în legătură îndepărtatul, misteriosul, vagul sau inaccesibilele arhitecturi ale rigoriilor științifice cu imediatul. Poemul realizează acest contact prin ceea ce precizăm mai înainte, adică prin refuzul de a percepe realități aparent ireconciliabile ca incompatibilități. Iar de aici pînă la sugerarea unei condiționări și revelanțe reciproce nu mai e decît un pas. Cele două mari registre ale poeziei lui Călin Vlasie comunică astfel, dezvăluind identități ce bulversează raționamentele obișnuite, întregindu-se ca atare unei tradiții valeriyene care la noi a cunoscut cîteva momente spectaculoase.

Miza acestei atitudini poetice este (nu poate fi decît) poezia însăși, văzută ca produs al unei sensibilități de tip cerebral. Cum anticipăm, rigoarea, spiritul geometric, spațiul și optica științifică dezvoltă reprezentări ale fineții. „Poziționismul” propune o alchimie a diafanului, sobrietatea sentințelor este formula atmosferii poetice. Textul lui Călin Vlasie, sec, cu versul foarte scurt de cele mai multe ori, este o fișă de calculator; el nu poartă informații excedentare, dar cele câteva sintagme pe care le tolerează au o mare forță de sugestie. Dacă la Florin Iaru omenescul reificat avea a circumscrie o instrăinare iremediabilă, artificialul din poemele lui Călin Vlasie este semnul unei anume febricități creatoare, instrumentele scriiturii care, cum spunem, poate fi înțeleasă ca precipitat al unor procese chimice/poetice, al unor decantări precise, rezultat al unei matematici ezoterice în exactitatea axiomaticii și simbolisticii sale dar tocmai prin această susceptibilitate de poeticitate. Să nu ne mirăm, deci, dacă „Astronomia este o știință a metaforelor” și dacă „din combinări / de lentile se proiectează / versul” (p. 9). Imaginarul, lumea onirică,

virtualul și poezia însăși ca produs / sinteză al acestora, fundamentată și ea pe mecanisme imaginative, devin fața ascunsă a unei lumi cibernetizate, formalizate. Fantasmale și versurile, fructe ale indecizării și aproximărilor „diletante”, se nasc din închevucul suprem al obstinatei rigori. Iluminarea apare ca un fenomen de laborator, survenind ca un scurt-circuit pe un traseu al stricteții, marcat de relee, beculețe semnalizatoare și amplificatoare. Fluxul electronic se poate și el transforma într-o sursă a visului („Planete mici de wolfram. / Incerte și contradictorii / undulații. / Dar raze ar putea recompune / visul”) cu condiția, firește, „să ai o poftă nebună / de a focaliza inconstantul / de a dezamorsa temple” (p. 7). Cum se poate observa, poezia (și lumile ascunse ce-l sint înrudite, poetice prin chiar absconșul lor) se revendică din transplantarea într-un mediu prin excelență luminos, clar și apolinic a unei furori dionisiace sau, invers, de la abordarea apolinică a unui mediu dionisiac. Oricum, interferențele sint evidente fiind, ele totodată, inclîn să cred, surse de particularitate a acestei poezii. Melancolia este o „știință” — chiar dacă „oraculară” —, un inger „ilustru” se naște în eprubetă pentru a suporta injecțiile unor geneticieni scrupuloși, imaginația se lasă „tăiată” de un „neon vizionar”, „masca unul zeu se holbează / în tîhnă la un aparat / japonez”, iubită apare dintr-un „ecran adinc”, „lumina mestecenilor” dezvoltă o „logică minuțioasă”, existența, în materialitatea ei, este un „electrod” înfipt în corpul subiectului etc. O asemenea mitologie poetică se întemeiază pe un remarcabil simț al analogiei între cele două mari serii obiectuale și lumi (ale sensibilitului și cerebralității pure). În centrul ei se află, cum era într-un fel previzibil, motivul creierului și al cristalului, figurile unei intelectualități lipsite însă de sterilitate din moment ce este producătoare unor structuri revelatorii în universul perfecțiunii, în locul geometric unde spiritul poetic și cel științific își deconspiră identitatea. Laserul este acolo echivalent metaforei luminoase, dovedind în domeniul fizic o forță de penetrație cu nimic superioară celei manifestate de tropi în spațiul poetic.

O inovatoare a romanului

IN Memorii, vol. al II-lea, E. Lovinescu, socotind-o pe Hortensia Papadat-Bengescu, cea de după volumul *Ape adinci* (1919), o descoperire și o creație a *Sburătorului* scria: „...ceea ce au făcut simbolistii pentru poezie, d. T. Arghezi și adepții săi pentru publicistică, a făcut doamna Hortensia Papadat-Bengescu pentru proza literară propriu zisă...” Cuvintele lui Lovinescu erau o confirmare aproape singulară a creației Hortensiei Papadat-Bengescu, dacă ținem seama că numai un public restrins gusta modernismul scrierilor sale, iar o parte a criticii active manifesta o reticență nemotivată, față de acest modernism.

Scriitoarea debutase în 1913 în *Viața Românească* cu un poem în proză (fără să mai luăm în seamă micile colaborări din 1912 din ziarul bucureștean *La Politique*), publicând în 1919 volumul de proze scurte cu caracter liric, *Ape adinci*, elogiul într-o cronică de G. Ibrăileanu. Prin participarea la ședințele cenaclului Iovinescian, unde-și citește cea mai mare parte a operelor sale, drumul creației bengesciene capătă o altă traiectorie: într-o literatură, în mare parte ruralistă, prozatoarea propune o modernizare a romanului beneficiind de influența fastă a marilor seisme din literatura franceză, care, mai ales prin Marcel Proust, restructurau proza continentală. Să nu uităm că, în mare măsură, creația epică românească descoperă, prin contribuția sa, lumea citadină, aproape neabordată de contemporani și, această contribuție se înscrie, dacă nu mai înainte, cel puțin în același timp, cu apariția lui Camil Petrescu.

Autoarea *Balaurului* este o scriitoare polivalentă, publicând versuri (majoritatea în limba franceză), teatru, proză scurtă și roman. Prima etapă a creației sale o constituie volumele *Ape adinci* (1919), *Sfinxul* (1920) și *Femeia în fața oglinzii* (1921), ultimul primit cu aplauze și analizat în *Sburătorul* de E. Lovinescu. Aceste volume de început pot fi considerate prin tenta lor, din ce în ce mai puțin lirică, o prefață la creația sa obiectivată, bazată pe observație și analiză, care debutează cu *Balaurul*. Acest roman, în esență un jurnal de război, își are sorgintea în propria experiență a autoarei care în timpul primului război mondial lucrează în mod voluntar ca soră de caritate în gara Focșani.

În 1925 îi apare volumul de nuvele *Romanți provincială*, care, împreună cu *Desenuri tragice*, din 1927, constituie o altă față a creației sale mai puțin comentată sau chiar mai puțin cunoscută.

Opera de maturitate a Hortensiei Papadat-Bengescu, scrisă sub asistența mediului sburătorist, o constituie ciclul dedicat familiei Halippa, compus din patru romane: *Fecioarele despletite* (1926), *Concert din muzică de Bach* (1927), *Drumul ascuns* (1932) și *Rădăcini*, 2 volume (1938). Ciclul a fost comparat cu *Forsyte Saga* al lui John Galsworthy; ca și în romanul englez citat, autoarea noastră face monografia morală și psihologică a unei familii sau chiar a unui clan, revelând, mai

exact drama acestui clan. Totul e imaginat, declară scriitoarea într-un interviu, personajele luate în parte nu-și pot afla prototipurile nominalizate în viața reală, dar în ansamblu, ciclul „halippilor” e o frescă verosimilă și veridică a burgheziei românești interbelice. E istoria imaginată a unei familii supusă unei analize clinice, prin care se confirmă o decădere morală și o destrămare pe plan social.

În suita romanească a „halippilor” se poate spune că autoarea face o istorie obiectivă a clasei burgheze din România, dar nu o istorie cu o arhitectură clasică, ci o istorie fragmentară și retrospectivă. După unele opinii (printre care aceea emisă de Tudor Vianu) romanele sale nu apelează, cu excepția ultimului, ce încheie ciclul (*Rădăcini*), la metoda brevetată de Proust.

Romanul *Logodnicul* (1935) nu mai explorează mediul din ciclul „halippilor”; unde erau prezenți moșierii și reprezentanții ai marii burghezii; aici mediul „studiat” este acela al micii burghezii. Ca în mai toate cărțile sale, acțiunea este redusă la zero, totul fiind pus sub un reflector analitic, încit rezumarea faptică a romanului devine imposibilă sau, în cel mai bun caz, simplistă. Psihologismul creației sale constituie o dominantă metodică. Astfel, dacă n-am ține seama de aspectul analitic, în romanul *Logodnicul* lucrurile s-ar prezenta linear: Costel, fiul unui dascăl din Brăila, vine în București, cu intenția de a profesa avocatura. Este atras, din păcate, de o familie de fete frivole; se căsătorește cu una din ele, cu Ana. Curînd Ana moare răpusă de o boală incurabilă. *Logodnicul* (Costel) cade într-un fel de paraliză a voinței. Tirziu (dar nu prea tirziu), tatăl său și energia sa soție vin în Capitală, își „răpesc” băatul, îl duc la Brăila, îl recăsătorește și-l introduc în politică.

Rezumînd aspecte din acțiunea romanelor îi facem un descriu autoarei și tot un descriu ar fi căutarea efectelor de stil, pentru că stilul, frumos, delectabil, n-o interesează; o interesează numai aflarea adevărului vieții, substanța ascunsă a lucrurilor, autenticitatea pe care o află scormonind cu luciditate în viața eroilor săi. Lovinescu avea dreptate caracterizînd stilul scriitoarei ca lipsit de calitățile obișnuite ale clarității și sobrietății, dar raportîndu-l la „bogăția fondului și la ritmul sufletesc, e nu numai un stil necesar, ci prin armonie și echilibru intern, și unul perfect”.

Privită în postumitate, creația Hortensiei Papadat-Bengescu ocupă un loc de frunte în istoria literelor noastre, fiind prima femeie mare scriitoare din literatura română: creatoare a singurului roman-fluviu românesc (ciclul familiei Halippa, pe care urma să-l continue cu al cincilea volum, *Străina*, al cărui manuscris s-a pierdut), inovatoare care a deschis prozei alte orizonturi decît Sadoveanu sau Rebreanu, autoarea *Concertului din muzică de Bach*, prin modernismul pe care-l impune, e o prezență europeană, înțelegînd această prezență ca o sincronizare a la page cu noua proză a continentului.

Emil Manu

APARIȚIA în 1923 la Editura „Ancora” a romanului *Balaurul* n-a constituit în presa culturală a vremii nici măcar un eveniment literar de importanță minoră, cu reverberații într-un cerc restrîns de inițiați și admiratori, cum erau, de exemplu, „zburătorii” din strada Cîmpineanu. Cu excepția astăzi obscurului Constantin C. Cristea, criticii literari și cititorii specializați ai momentului au păstrat în jurul cărții o tăcere parte semnificativă, parte suspectă, aproape inexplicabilă.

Totuși, la cei 47 de ani ai săi, după cele cîteva sute de pagini de remarcabil exercițiu analitic și expresiv, condus cu originalitate și curaj pe teronul pe atunci minat de innumerable poncife al prozei scurte, Hortensia Papadat-Bengescu nu era deloc o scriitoare marginală, ignorabilă, neconfirmată de bursa noilor valori literare în curs de impetuoasă afirmare. Cele trei volume de note confesive, crochiuri lirice și impresii acute desfășurate pînă la microdetaliu, publicate între 1918—1921, intitulat *Ape adinci*, *Sfinxul* și *Femeia în fața oglinzii* fuseseră întimpinate, la vremea lor, nu numai cu amabile, deferente saluturi de plăcută surpriză, ci și cu un entuziasm de cea mai sinceră speță, cum s-a întîmplat cu G. Ibrăileanu și cu unii dintre scriitorii grupați în jurul revistei ieșene „Viața Românească”.

Reacția pozitivă, aprobatoare a criticilor și recenzentilor, între care, pe lângă cel deja amintit, E. Lovinescu, G. Topirceanu, N. Davidescu, T. Teodorescu-Brăniște, Mircea Florian, Al. Al. Busuiocanu, Tudor Vianu, Tudor Șoimaru și Anton Holban (ultimii doi la reeditarea din 1926 a *Sfinxului*) se întemeiaseră atunci pe sentimentul că în autoarea *Scrierilor către Don Juan* se exprima, cu unele îndecizii și ezitări inerente începutului și ambiției de a impune noi structuri și o nouă substanță literară, o prozatoare de un autentic patos problematic și accentuat rafinament analitico-psihologic.

În timp ce, recenzînd volumul *Ape adinci*, Ibrăileanu observa chiar în preliminariile considerațiilor sale „originalitatea operei și caracterul ei eminent feminin” („Insemnări literare” nr. 1, 2, februarie 1919), iar Vianu scria în paginile „Sburătorului” despre Hortensia Papadat-Bengescu ca despre o creatoare de „ideologie feminină” (nr. 3, 1919), Lovinescu dă dovadă de o subtilă intuiție sau își asumă mult mai mult decît ceilalți conștient curajul de a risca și îi prevede abia afirmatei prozatoare „un loc de o splendidă izolare în literatura noastră”, afirmîndu-și convingerea că ea „va ajunge să scrie romanul psihologic pe care-l așteptăm cu toată încrederea” („Lectura pentru toți”, nr. 3, februarie 1919).

Cel dintîi roman al Hortensiei Papadat-Bengescu nu este un roman „psihologic” decît între ghilimele. „Povestea” Laurei (personajul principal al acestei prime cercări în spațiul scrierii unitare de cursă lungă) nu confirmă, așadar, așteptările ideologului de la „Sburătorul”, care în volumul IV al *Istoriei literaturii române contemporane* din 1928 acordă cărții doar cîteva rînduri de observație fugară și sumară: „*Balaurul*, cu deosebire, este războiul nostru, văzut, într-o ambulanță, de ochiul lucid al unei infirmiere, ce-și trece în cuptoarele emoției întregul material obiectiv — de aici și strînsa dependență a acestui material de personalitatea autoarei și tonul patetic și febril”. Mai tirziu însă, în 1955, deci în plină epocă dogmatică de accente tematice rău înțelese, Tudor Vianu nu va ezita într-un articol omagial din „Gazeta literară” (nr. 10), să treacă această carte „puternică, solidă, una dintre cele mai valabile ale literaturii de război” între capodoperele scriitoarei. Mergînd mai departe, opiniile criticilor și istoricilor literari de azi asupra acestui mic experiment narativ în jurul căruia la apariție s-a păstrat o bizară tăcere, se dovedesc, fapt frîsc, neconcordante. Mircea Zăciu (în *Masca Geniului*, E.P.L., 1967) crede a identifica în *Balaurul* o „carte unică în felul său în literatura noastră (căci ea sparge tiparele conservatoare ale epicii tradiționale)”, un roman apropiat de „notația severă a reportajului”, o scriere în maniera astăzi mult controversatei *literaturi-document* (formă — trebuie să ne reamintim — impusă și făcută viabilă cu ani în urmă de celebrul rechizitoriu intitulat *Cu sînge rece* al lui Truman Capote). Pentru Nicolae Manolescu, care în *Arca lui Noe*, volumul II, efectuează o foarte pătrunzătoare cercetare asupra mecanismelor ce pun în mișcare scrisul Hortensiei Papadat-Bengescu, volumul în discuție ar reprezenta o fază „de compromis”, făcînd trecerea de la atitudinea subiectivă, lirică și confesivă, ilustrată de primele trei cărți, la etapa marilor creații „obiective” ale maturității.

IATĂ-NE, prin urmare, în fața unei situații de percepție și valorizare critică suficient de contrindicatorie pentru a deveni incitant.

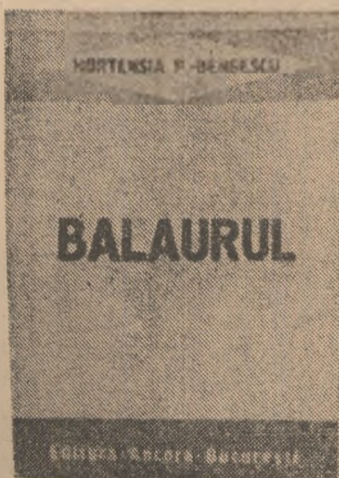
Căci *Balaurul* (scriere căreia în ediția din 1978 de la Editura „Minerva” Roxana Sărescu îi semnează o postfață cu mulți puncte de vedere demne de luat în seamă) constituie și azi o carte deschisă la interpretărilor, pasibilă de nu puține surprize în sfera semnificației și a scrierii, o carte cu scări care vin în majoritate tocmai din indecizia formală a structurii propuse, dar și cu nucleul maxim interes, de o surprinzătoare autenticitate a viziunii sau a traiectului retoric, ce ne pot trimite uneori la romanele lui Norman Manea, în care naratiunea se îmbină inextricabil cu remarcabile descrieri psihologice, altele la eleganța și concentrarea stilistică a fragmentelor semnate de Ana Blandiana, sau rareori la aspectele senzoriale și o sesla neologismului exact și excentric din povestirile lui Alexandru Vlad.

STABILITĂ la Focșani în 1907, Papadat cu numirea soțului N. Papadat ca judecător de ședință la tribunalul din Putna, autoarea *Concertului din muzică de Bach* își petrece în acest oraș, pe atunci în mulți privințe asemănător „locurilor unde s-a întîmplat nimic” din proza lui Sadoveanu, zece ani din viață. Izbucnirea în 1916 a războiului declanșează în suflet și conștiința viitoare romanciere o subtilă criză de altruism și dăruire civilă urmată de înrolarea sa ca soră de Cru Roșie în organizația locală. Sarcina de primii trenuri sanitare în gară și de îngrijii răniților din spitale e îndeplinită cu o devoțiune dusă pînă la punerea paranteză a propriei individualități. *Balaurul*, roman la care prozatoarea luca deja în 1918, este efectul în plan artistic al acestei experiențe. Laura, personajul principal al cărții, nu este altceva decît un alter-ego al scriitoarei, proiecție individuală estetică a unei întîmplări biografice.

Balaurul nu este decît atât o ficțiune cit o reconstituire anamnetică, deși nu întru totul documentară, pentru că ea operată în primul rînd la un nivel psihosenzorial. Raportat la ciclul Halippa, *Balaurul* nu este, pe de altă parte, nici un roman adevărat, adică o construcție epică strîns lucrată, ci un exercițiu de căutare și descoperire, un studiu multipostaziat de artă „portreturală” (cum ar spune însăși autoarea), o acțiune de testare a unei structuri românești și a unei perspective narative. Apoi, din punctul de vedere al motivațiilor întîrioare, *Balaurul* este imaginea materială a unei voințe de exorciză, un gest senzorial cathartic. Produsul literar obținut e astfel rezultatul unei proceduri terapeutice. Nu trebuie să uităm că pentru Hortensia Papadat-Bengescu romanul reprezintă de fapt o specie epică cu o estetică predeterminată, canonică. Autoarea noastră nu este o prozatoare program, lucru deja de mult subliniat. Opiniile sale despre această formă sunt premă care este romanul sînt general comune, neliterare. O mărturisire din *Autobiografia* publicată în 1937 în „Adăvărul literar și artistic” (nr. 366—367) ne spune mai nimic remarcabil despre implicările romaneșului, dar aduce precizări prețioase cu privire la elaborarea textului pe care îl discutăm, aici:

„Am aflat ce înseamnă pentru mine roman: ceva aspru, grav, fără cruțare ca și viața cea de dincolo de față. Muncă aridă în materialul cel mai deșert al adevărului. Așadar, în laboratoriu, în nomenclatura creației — după putere, singură dată copia exactă pînă la minutu, datele precise pînă la manșă. În cartea mea de război, *Balaurul*, da-mi scapă numele unui rînit nu mai scrie pînă cînd nu-l aflu... Dacă nu-mi amintesc sala anume din spital a vreunui episod, aștept pînă îmi aduc aminte era cea de la etaj la stînga. Aici — în cel cit de modest — nu valorează decît documentul... Atmosfera are aceeași exactitate”.

Această condiționare strict biografică a creației pretinde în cazul de față clarificarea a raportului viață-text, realitate-expresie literară pe care comentatorii de pînă acum ai *Balaurului* sînt ignorat-o sau au evitat-o, în ciuda importanței sale particulare în cadrul multitudinii de aspecte ideologice și retorice caracteristice prozei noastre interbelice. Relația dintre existență, ficțiune și autenticitatea demersului nu este doar o problemă generală de interpretare a oricărui text artistic. În discutarea valorilor epicii românești a deceniilor trei-patru ea implică o cercetare specifică, efectuată în acord cu pozițiile conceptuale, afirmate direct, prin articole de doctrină, sau indirect, sub armătura textului, de scriitorii înșiși. Cazul Hortensiei Papadat-Bengescu e unul special. Autoarea *Balaurului* nu poate fi inclusă





Fotografie de A. Mihailopol

George ARION

Nici o urmă

OIAU mai întâi pe drumul de coastă ce duce spre un lăstăris. E o pantă care urcă lin, acoperită cu o iarbă deasă ca peria de pe măsuta mea de toaletă. Merg agale, ai-doma sergentului, cu grija să nu întindă nici un colonel. N-aș avea ce mare lucru să-l raportez. În calea mea dau de un țarc unde, vîrîți pînă la gît în noroi, domiciliază doi porci. Mă sprijin de o birnă umedă și lipicioasă și-i privesc la lumina felinarului. Au un design ispititor. Simțind un suflet milostiv prin apropiere, ignatienii încep să grohăie cu prietenie. La început mă amuză să le contempul linia perfectă a șoldurilor, care ar înnebuni pe orice bucătar capabil să deosebească o carne macră de una grasă. Nici adidașii lor nu-s de lepădat. Dar cînd caută să-și bage riturile printre ostrețe și să le șteargă de pantalonii mei, li reped aspru.

— Hei! Nu credeți că sînteți prea familiari? Ce-s manierele astea? Înapoi! Săgalnicele animale se cred încurajate și se froacă de parii de lemn cu și mai mare elan. În semn de prietenie, codițele lor se răsucesc prin aer ca niște sfredele. N-am avut niciodată aptitudinea de a mă face iubit de lighioane mai mari decît motanul meu Mecena. De unde și pînă unde demonstrația asta de simpatie?

— Rămîneți cu bine, șorici ambulanz! le spun eu și-mi reiau drumul prin întineric. Nu cred că mai am febră. Somnul mi-a pierit.

În urma mea se aude un guițat nostalgic. Sînt însă neîndurător.

Nu fac decît cîțiva pași și dau de un alt țarc. Cam îngrădiți trăiesc unii pe insula zorelor! Sub un acoperiș de carton gudronat rumegă meditativ o vacă. Între timp, ploaia a încetat și o lună rotundă trimite razele soarelui spre noi. Vaca mă vede, iese din adăpost, se uită la astrul nopții, îi trage un muget în semn de salut și cînd m-așteaptă mai puțin se repede la mine. Dacă n-aș fi jute de picior ca să mă dau înapoi, numărul toreadorilor uciași fără somație ar crește cu o unitate.

— Ho! Ce te-a apucat? A dat strechea-n tine?

Nici n-aș fi știut că mă pot adresa atît de exact unei vaci. N-am mai rostit expresia asta de la cinci ani cînd, fiind la țară, un partener de joacă plin de ingeniozitate, m-a îndemnat s-o spun pe dagogului din sat. Ca urmare am învățat și cuvîntul scatoalcă.

Vaca își infinge cornul într-o ulucă. O altă vorbă care îmi revine în memorie din vremuri străvechi.

— De ce te-or fi adorînd indienii? Nu vād la tine decît profanul, nu și sacral, apostrofiez eu de la distanță animalul care se zbate să-și smulgă cornul de vinătoare.

Mă cărăbănesc mai înainte ca să pornesc după mine cu gardul în cap. Frumoasă și instructivă plimbare sub lună.

Dar aici ce mai e?

Alt țarc. Cu vietăți mai pașnice: două capre. Fără să se sînchisească de faptul că sînt observate, pasc cu înverșunare din finul de curînd cosit. E bine ca din cînd în cînd să mănînci ceva vegetal. Ele o fac cu o asemenea poftă, încît mai că-mi vine să sar pîrleazul și să mă alătur lor. Aș fi neîndoielnic un concurent redutabil. Apoi, sătul de atîta clorofilă, m-aș face covrig în jurul unui țarcuș și aș uita de toate.

Piei, ispită! Înainte, nobile călător!

Nu mai e mult pînă în vîrf, cînd se stîrnește din senin un vârtej gata-gata să mă ia pe sus și să mă înșurubeze în vîzduh, ca pe burghiul unei bormașine. Cu multă caznă reușesc să m-apuc de-un măr de lingă drum și să mă țin zdravăn. Ori scăpăm amîndoi, ori o luăm brambura spre înălțimi contrariindu-i pe rariștii din întreaga lume. Vijelia e însă scurtă ca un sărut într-o căsnicie unde s-a sărbătorit nunta de aur. Mă las să cad istovit la poalele pomului.

Cam multe pericole în numai cîteva minute. Iar de Hara nici o urmă.

La mai bine să fac întoarsă a mea cale. Nu de alta, dar o cucuvea graseiază pe unde medii și n-am chef să aibă vreo legătură cu mine partitura pe care o întonează cu atîta acuratețe.

Totuși, prietenul anevole se cunoaște. Mă scol de pe jos și o iau din nou spre creastă unde chiar în vîrf începe lăstărișul. Plimb felinarul de colo-colo. Tufișurile nu se prezintă chiar atît de dese. De pe povirniș vād cam la o sută de metri fluviul. Curge nepăsător sau lenevește. Cine să-i ceară socoteală?

De fapt, ce vreau să găsesc? Hara să se-aventureze pînă-aici? Da' de unde! E prea descurcățea ca să se lase tirat în întimplări imprevizibile. Dacă am fi trăit pe vremea războiului de o sută de ani, eu aș fi participat din leagăn și pînă la adînc bătrîneți la toate campaniile pe

cînd el ar fi fost scutit din prima zi pe motiv că are platfus.

Stelele-n cer se-aprind și se sting potrivit unui cod pe care nu-l pricep. E oare vreun sistem de avertizare?

În sfîrșit, după ce o creangă îmi tacează pe obraz o inscripție gen „Vezi ce pătești dacă nu ești atent?”, descopăr că prin lăstăriș se deschide o cale liberă unde se zărește o scară săpată în stîncă de granit, cu trepte și balustradă de lemn. La capătul scării abrupte, în apă, se zărește plutind ceva. Încep să mă treacă iarăși sudorile reci, dar trebuie neapărat să aflu ce e acolo. Dacă-șchema ajutoare? Pentru ce? Poate jos nu e nimic. Nu m-aș face de ris? Haide, boier Mladin, dă-ți drumul la vale cu maximum de prudență și iscusință ca să nu-ți frîngi gîtul.

PRIMELE trepte le cobor ca într-o joacă. Nici pe scara de la Operă n-aș avea o alură mai degajată. Prea multă încredere în mine însumi mi-e fatală. Alunec pe o frunză udă și cleioasă. Cîțiva metri îi străbat încînd. Cînd nu mă lovesc la genunchi, îmi izbesc coastele. Dacă am pietre la rinichi cred c-au luat-o din loc. Izbutesc să înșfac balustrada care îmi trecea prin fața ochilor ca stîlpul de telegraf cînd ești într-un rapid în mișcare. Nici cu prenaidez nu m-aș atăsa de ea mai sigur. Cel mai mult mă bucură c-am salvat felinarul. Din depărtare, ca de pe altă lume, aud mugetul vacii, guițatul porcilor și behăitul caprelor. Poate e un salut de bun rămas.

Ajuns la capătul scării sînt gata să cad din nou de uimire. De un mic ponton e legată barca familiei Stolerciu. Cine a adus-o aici? Și pentru ce?

Înima nu-mi dă ghes să urc scările înapoi. Dacă tot am ajuns pînă aici, mai bine duc barca la locul ei.

Îmi dau drumul în ambarcațiune drept pe o vislă care se găsește pe jos. Lopata se ridică în aer și mă pocnește în nas. Fosele nazale mi se umplu de un lichid care de obicei circulă după sistemul Harvey. Noroc că nasul meu nu mai are de mult linia clasică preconizată de tratatele de frumusețe masculină: în copilărie a fost zdrobot mișelește de o minge de oină. Eram în curte, băteam afurisita aia de minge de un perete și o prindeam cînd cu o mină, cînd cu alta. Un nefericit de coleg a trecut pe stradă și m-a zărit prin gard.

— Salut, mi-a zis el și a trecut mai departe. Buna creștere mi-a jucat multe feste în viață.

— Salut, i-am răspuns eu surprins și mi-am îndreptat instinctiv privirea sore gard, uitînd să mă prind înținga care tocmai răsărise din perete.

De-aceea am eu nasul unui boxer cu vechi state de serviciu.

După ce-mi revin, mă uit gînditor la vislă, dar nu o rup și nici nu o arunc cum poate ar fi procedat altcineva mai puțin calm. Am nevoie de ea, fiindcă nu știu să manevrez o barcă prevăzută cu motor decît dacă dau la rame.

E prima oară cînd străbat un fluviu într-o ioncă. Oricine m-ar vedea ar crăna de invidie vîzînd cu ce dexteritate mă descurc.

— Andrei! Tu o să ajungi marinar,

mi-a prezis un tîran cînd eram mic, observînd ce îndemnativ navigam într-o covată a bunicii pe iazul comunal. Păcat că intransigenta bătrînă a curmat din fasă o carieră prodigioasă.

Încep să dau ocol insulei, care pare un cetaceu uriaș și adormit. De obicei, cînd se trezesc, astfel de specimene sînt atît de hulpave încît înghit fără discernămint tot ce li se iveau în preajmă. Urit nărav și nimeni n-a reușit să le dezbrace de el.

Deocamdată însă monstrul doarme. Undeva, departe, trece un vapor cu toate lumînile aprinse. Sirena lui sună ademenitoare. Ce-ar fi să pornesc spre el? Mi-ar oferi oare ospitalitate dacă m-aș lipi de coasta lui, as urca pe scara melalică și m-aș ivi pe punte? Ce vinzoleală aș stîrni! Cine ești? De unde vii? Ce gînduri ai?

Sirena se mai aude încă o dată, rugătoare ca elazul unei fete pe care, la un ceai, n-a invitat-o nimeni la dans. — Pa și pusi, zic eu. Nu ține.

Am început să obosesc Bag la intervale de timo tot mai mari visele în apă. Bine măcar că nu sînt valuri. Ca pentru a mă contrazice, un curent smulge barca de pe direcția pe care i-am imprimat-o o răsucește de citeva ori după care o repede între două stînci aflate chiar lingă mal, întepenind-o ca într-o menhină. Scot o vislă din localul ei și încerc să scap din încleștare. Dacă împing în stîncă din dreapta, barca se apleacă spre stînga și ia apă. Aceleași consecințe sînt dacă procedez invers.

N-am încotro și sar în fluviul care aici nu-i mai adînc de-un metru.

După ce eliberez barca, urc din nou în ea și scot cu îpsolul găsit sub o bancă apă. Luna s-a ascuns în nori și a început iarăși ploaia. Mai am doar puțin pînă la debarcader. Distanța o străbat cu spaima în suflet să nu mă răstoarne vreunul din valurile stîrnite pe neasteptate. Cu ce-am supărat stihiiile?

În sfîrșit e ora H: începe debarcarea. Mă calăr pe scîndurile ude jîindu-mi palmele în niste cuie bătute de un timpilar visător. Leg barca de un inel metalic cu un nod al armatei terestre. Nu mai are nici un rost să-mi storc hainele: sînt ud pînă la piele, iar temperatura îmi crește așa cum crește în desert căldura cînd se iveau soarele.

Expediția mea a eșuat: n-am dat de Hara!

Ce să fac? Să urc la car-ping, să mă schimb și să mă vir în pat? Sau mai bine să fac înconjurul insulei, de data asta pe mal?

A doua alternativă mi se pare cea mai potrivită pentru mine, fiindcă e cea mai tembelă.

OPORNESC printre sălcii, salcîmi, tufe de scaiet. Parcă sînt un delegat de la patrimoniul național și însemn arborii rari pentru a fi protejați și declarați monumente ale naturii. În locul unde începe lăstărișul, fac cale-atoarsă, calc pe-o creangă cu piciorul stîng, iar cel drept intră sub respectiva ramură.

Evident, urmează o prăbușire spectaculoasă.

Filmată cu încetîntorul ea arată astfel: Mai întâi chipul meu exprimă o adîncă surpriză.

Apoi, speranța că poate totuși n-o să cad.

Din nou, înțelegerea și resemnarea prăbușirea e iminentă.

În clipa aceea mina dreaptă se avîntă în sus cu felinarul.

Corpul execută o întoarcere spre dreapta de 90 grade.

Aterizarea se face la loc fix, cu mina stîngă într-un mărăcin.

Urmează un soc ca și cum trupul meu s-ar simți catapultat în slava cerului.

Un țipăt înăbușit.

Linistea coboară din nou.

Pe chipul meu — expresie de triumf: am salvat felinarul.

Îmi smulg mărăcinile din carnea care nu mai e atît de fragedă ca în copilărie și pornesc schiopătînd spre debarcader suîndu-mi sinele care-mi curge din palma stîngă.

Barca e la locu! unde am lăsat-o, așa că trec mai departe.

Peste tot mormane de frunze din mai multi ani, crengi rupte de vijelie, noroi.

Din apă tînește un peste care cade la loc plăsăind.

— O fi visat urit, mormăi eu.

Înaintează simțind în nări un binecunoscut gîdilat rău prevestitor. Strănutul meu sonor soerpe un stol de păsări dintr-o salcie. Deasupra mea se revarsă un potop de picături.

— Tipic fenomen de redundanță, constat eu placid. Doar ploaie. Ce mai era nevoie de alti stropi?

Strănutul îmi incetează cînd în fata mea răsar două matahale. Au cam trei metri înălțime. Nu viteția mă îndeamnă să n-o iau la fugă, ci indiferența. M-am săturat de ploaie, de vînt, de zărlituri și lovitură. Nu-mi mai pasă de nimic.

— Care ești acolo? le strig eu.

Uriasele arătări nu răspund nimic și nici nu se mișcă din calea mea. Dacă aș avea o biță le-aș croi citeva lovituri să se-avețe minte să mai fie nepoliticoase.

Adic, arme! N-am!

Cu felinarul întins înainte, mă apropiu de gigantul. Cu toate suferințele pe care le-am îndurat, nu pot să nu izbucnesc în ris.

Îl s'agît de două sperietori de ciocolonțonate cu mult dichis. Întreaga c-am ajuns în bostănăria profesorului.

Sînt extraordinar de mîndru că nu mi-a fost frică de ele. Extraordinar de mîndru!

În apropiere se înalță coliba unchilor Tom și Jerry. E acoperită cu stof, N-ar fi rău s-arunc o privire înăuntru.

Pe jos e asternut un brat de paie cam umede. Mai sînt citeva cutii de conserve desfăcute, citeva mucuri de țigări și o bucată de piine. Într-un colț zace o revistă mototolită. O iau și încep s-o răsfoiesc la lumina chioară a felinarului. Multe ilustrații de pe tot globul.

Un nou avion de bombardament cu performanțe incredibile va fi în curînd în producție de serie. Poate fi transportat într-o sacoză.

Un savant declară că racheta pe care o are în fază de proiect nu-si greseste tinta nici măcar cu un metru liniar. Iată o veste ce tîă lasă mai linistit.

Dintr-o fotografie un grup de copii negri, cu byrlile supte și ochii mari, îmi reproșează parcă faptul că tratez cu atîta dispreț colțul de piine de la picioarele mele.

Într-o alta, o încăierare cu pistoale mitralieră pe o stradă dintr-un oras asiatic.

Ce chestii se mai petrec pe planeta albastră!

Pe o întreață pagină, un chip de o suavitate care parcă ar vrea să contrazică toate ororile de pe lume: nu știu ce acrită în Ofelia.

Pe o altă pagină e Brigitte Bardot în plenitudinea formei și formelor ei, culcată goală pe o plajă insorită. Să nu mi-o luați în nume de rău, dacă simt nevoia să mă aflu în preajma ei cu o căldură și o lăbăcică...

Arunc revista și ies din nou în ploaie. Nici urmă de Hara.

(Fragmente din romanul Truca)

Dans

Armura

Mi-am luat armura — jucăria
Pe care-n van încerci s-o strici,
Ținîndu-mă tot lingă tine,
Eu orhidee — și tu lotus
Și am plecat — nu știu de mine
Decît că-s singur, iar pe drum;
Dar vesel cînt, căci armonia
E doar o joacă de nebun.

Și singur iar pe drum, mai bine-i
Decît cu amintiri de doi,
În care visul se măsoară
Cu pașnice-nțreits foi.
Iar cînd din zbor mai lin coboară
Armura, jucăria mea,
M-opresc și eu, servind laminei
Din neagra ceașcă de cafea.

Dana Opiță

Ah, ce dans înrăit
Lunecînd peste riduri
Peste viscolul nopții
Peste gînd, peste ziduri...

I se surpă și talpa
În delirul orbesc
Ca un sic — suliman
Ca un gînd diavolesc.

Azi am uitat să miru clipa
pe care dinții tîi de fier
o lustruiesc în samovarul
mai gol ca spaima unui cer.

Sînt calfa ta, sînt graiul inării
și sentimentul unui nor
fără să fii îți mingii truncea
și umbra din interior.

Mă bate vîntul cu o voce
nevorbitoare, de fiord,
tocmește, dragul meu, un sculpto
să mă botere mai la nord.

E un dans fără sațiu
Dezgropat din cîmpie
De pe vremea cînd vîntul
Semăna nebunie.

Ah, ce dans blestemat
De amurg cenușiu
Și ce hohot de ris
Mirosînd a pustiu.

Acolo eu voi fi statuia
dintr-un flacon cu apă tare
mă voi holba la marinarii
Păianjenului Non — Culoare

și voi urla răsfrîntă-n drumul
inexistenței călătore
o să te mușc de o potcoavă
voi bicui un cal de mare

Și-apoi pe sternul tău de toamnă
voi adormi ca pe o șîș
mereu tăiată de o spaimă
învăluindu-mă pieziș.

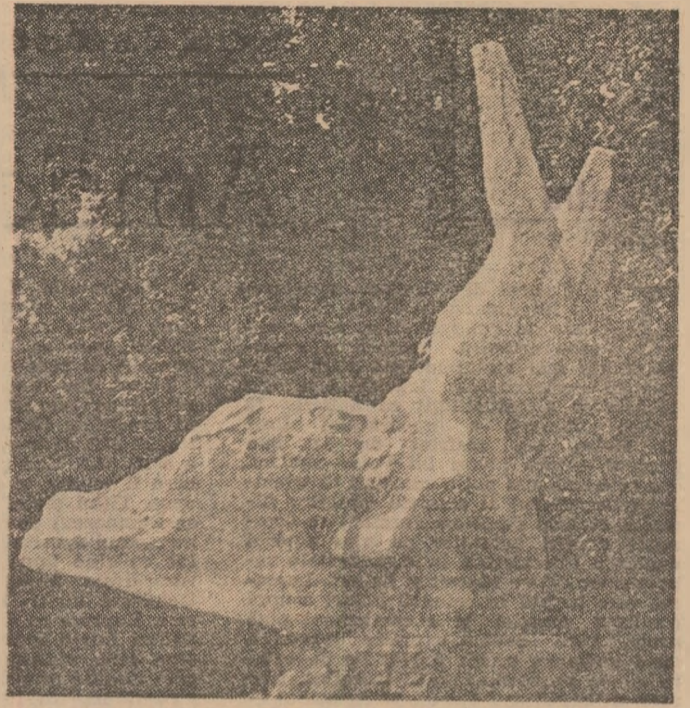
Adriana Sitaru

Voi adormi



Mircea LERIAN

Copilul și păianjenul



MALEC ieși din porumb stăpinit de grijă. Nu s-a îndepărtat prea mult de șosea? Duse binocul la ochi și cercetă atent împrejurimile. Nici țipenie. Undeva, mai în urmă, un sat. Îl știa. Doar îl ocolise. Era înțesat de trupe nemțești și ungurești. În față șoseaua se arcură ușor și dispărea după un pîlc de copaci. Lăsă binocul și își luă colivia cu papagalul. Se hotărîse să meargă prin șanț. Dacă s-ar fi ivit ceva, ar fi trecut repede în porumb. Numai dacă ar ține mult lanul acesta. [...]

Pe marginea drumului, căruțe rupte, cai morți, chesoane abandonate. Ba chiar și mașini. Nimeni nu le mai ținea socoteală. Soarele pîrjolea. Ar fi vrut să bea o gură de apă dar n-avea de unde. Gîtlejul i se uscasc. Își trecu limba peste buzele arse. Papagalul îl apostrofă: „Te-am văzut, dobitocule”. După cotul șoselei, în dreptul pîlcului de copaci, se trezi în mijlocul unei stranii adunături de fiare arse, de gropi și pămînt răscolit. Nici urmă de șosea. Totul bolmojit și încrămpețit în moarte. Totul trecuse prin pîrjol. Copacii păreau cerșetori cu boante de miini și de picioare, iviți la marginea drumului să imploră milă. Cadavre, zdrențe de oameni, fiare înnegrite de fum, miros de vopsea arsă, pete de ulei — totul ca într-un peisaj grotesc, apocaliptic. Malec, lungit în șanț, privea coloana — care a fost motorizată cîndva — numărase el nu mai puțin de 14 tancuri și patru mașini fără a mai socoti căruțele. Probabil — își zicea el — căruțele s-au grăbit să ajungă la marginea pîlcului de copaci cînd a început atacul aerian. Tot atunci și tot acolo s-au brodit și tancurile. Atacul avioanelor s-a produs dimineața. Altfel nu se explica de ce nemții nu-și îngropaseră morții [...]. La început a crezut că i se năzărise. A mai ascultat un timp. Scîncetul de copil se repetă. Se ridică și printre pîlmiile de bombe se îndreptă spre locul de unde se auzise scîncetul. Detaliile pîrjolului abia acum îi apărură în toată grozăvia lor. Dintr-o singură privire își dădu seama că pe locul acesta, o porțiune de o sută de metri diametru, aviația a pisat totul, centimetru cu centimetru. Căruțe, cai, oameni (se refugiau din fața frontului) arme, marmide, bidoane, totul prefăcut într-un amestec înfiorător, liantul care le unea fiind singele amestecat cu țărîna. „Nici un suflet de om n-a mai rămas aici” — gândi Malec. Morții — civili și militari — erau împrăstiați peste tot. Scîncetul copilului se repetă de undeva din dreapta lui. Într-un crater, o mogildeață de om — înnegrită de fum și năclăită de singe — scincea și trăgea de rochia unei femei îngropate pe jumătate. Malec și-a lăsat pe buza craterului colivia cu papagalul și, tîrînd, alungă spre adîncul gropii. Copilul își întrerupsese scîncetul o clipă ca să-l reia și mai tare. Malec l-a prins de minune și i-a șoptit: „A murit. Nu mai e. E război și în război mor și mamele. Și tații”. L-a scuturat de țărîna și l-a ridicat în brațe. Era un băiețel blond, de aproape doi ani. Plin de fum și năclăit de singele mamei sale, micuțul plîngea de foame, poate și de frică, poate și de sete [...]. A lăsat colivia și a căutat bidoane, numai bidoane. Îi trebuia apă. Să dea copilului să bea, să-l spele. A răscolit și citeva ranițe. A adunat ceva cămăși cit de cit curate. Din sacii de merinde ai morților, adună citeva bucăți de piine, o ciocolată, o cutie de conserve. Ba chiar și un mic termos cu cafea [...]. Schimbat, spălat, hrănit, copilul nu mai plîngea. L-a luat în brațe și l-a dus la umbra unui camion ars, în marginea șoselei, să-l găsească cineva. L-a mai șters o dată la gură, apoi și-a luat colivia cu papagalul și a pornit la drum. Pasărea l-a „salutat” pe micuțul rămas în marginea drumului („te-am văzut, dobitocule”) apoi se puse pe cîrîit. „Ce vrei?” o întrebă Malec ridicînd colivia și privind la pasăre. „Te-am văzut, dobitocule” a cîrîit papagalul uitîndu-se cu un ochi la Malec. Copilul, rămas singur, izbucni în plîns. Malec, în mijlocul drumului, îl privi lung apoi se îndreptă spre el. Văzîndu-l alături, copilul a silabisit ceva și a întins miinile. Malec și-a trecut binocul pe spate și l-a luat în brațe. „Cum să te duc? Am papagalul...” Vrea să-l lase din nou jos numai că plînsul copilului a devenit mai disperat. Malec a lăsat colivia, a luat copilul și a plecat cu el. L-a dus o sută de metri, l-a lăsat jos și s-a întors după colivie. Trece cu ea de copil, o duce mult mai în față apoi se întoarce după copil.

Si așa hotărî să-și continue drumul. Obositor și sîciitor oricum. Cînd lăsa copilul jos, acesta se pornea pe plîns. Cînd lăsa colivia, papagalul îl făcea do-

bitoc și se agita de mama focului. Peste citeva ore, frint de oboseală, Malec a mai redus din distanțe: 50 de metri colivia, 50 de metri copilul [...]

A intrat la timp în pădurice. Coloana de blindate germane — „vin dinspre apus, spre front” — un fel de vierme cenușiu, uruitor făcut dintr-o grămadă de fiare răscolite în prostie, se țira fără prea mare chef spre răsărit. „Acolo e frontul” — gândi Malec [...]. Nici el nu știa cum ajunsese de găsise copacii aceia bătrîni și scorburoși. Ba, dacă se gîndea bine, erau plasați chiar la marginea pîrjolisului. Tocmai ce-i trebuia de innoptat. A lăsat copilul, colivia alături (nu se prea simpatizau tovarășii lui de drum; copilul cînd vedea pasărea începea să plîngă, iar papagalul cînd dădea cu ochii de mogildeata aceea de om, se agita și din dobitoc nu-l mai scotea) și se grăbi să adune iarbă, crengi, pentru pat, într-o scorbură pe care pusese ochii [...]. Terminînd de mîncat, copilul scincea mai departe. Malec vrea să-l culce numai că abia atunci înțelege scinceala lui; trebuia schimbat. L-a luat în brațe și l-a dus la pîrjias, l-a spălat și, înfășurat în vestonul său, l-a culcat în scorbură. Încălzit de veston, copilul s-a liniștit, și, după un timp, a adormit. Malec se întoarce la pîrjiu, și spală cămașa mare, soldătească, în care a fost îmbrăcat micuțul. Apoi s-a apucat de adunat semințe de prin tufele ivite pe malul apei. Le-a pus în colivie. Papagalul i-a mulțumit cu singura frază știută („te-am văzut, dobitocule”). A mîncat și el niște mure găsite prin preajmă. Cutia de conserve o purta degeaba, n-avea cu ce să o deschidă [...]. S-a trezit de frig. Si-a frecat brațele, pieptul. A pipăit locul unde știa că îl culcase pe copil. Era acolo. S-a ghemuit cu spatele lipit de vestonul în care îl învăluisse pe micuț sperînd să se încălzească, să readormă. Numai că tremurătul nu-l putea îndepărta de el. Ca să uite frigul se gîndi să numere cîntecele greierilor. Cinci. „Cîntecul — gândi Malec — nu e cîntec. E prea drept și scurt. Din trei litere; e-r-i, cri. Cică așa-i cîntec” [...]

DUPĂ o vreme și-a dat seama că dapa curge paralel cu șoseaua. Era de preferat să meargă pe malul apei. Pe șosea prea se mărise forfota soldaților nemți și horțistii. Și apoi, copilul iar începuse să scincească. Îi era foame și el nu mai avea ce să-i dea să mînce. Bine că-i venise ideea de a lega cu centura colivia și a o purta în spate. Binocul îl trecuse în diagonal, pe șold. Așa că avea miinile libere și putea duce copilul în brațe, nu mai era nevoie de acel du-te-vino, obositor. Soarele era sus, ardea, dar lui încă îi mai era frig. Avea chiar frisoane. El credea că numai de foame. Sau poate de oboseală. Cînd a făcut un popas s-a decis să caute de mîncare. Orice. Fructe, porumb crud, mure. Tot umblind după un tufiș de mure a auzit voci. S-a întors după binoclu și a luat malurile la cercetat. După un cot, mai să dea nas în nas cu nemții. Cițiva se bălăceau în apa rece. Cercetînd mai atent, a dat și peste fumul alburii al unei bucătării de campanie. Se furisă printre copaci și după un ocol se văzu în spatele bucătăriilor. [...] A găsit două gamele și un polonic. N-a stat prea mult pe gînduri; a scos carne din cazane și a umplut gamelele. Și, ca norocul să fie deplin, ochii i-au căzut și pe un calup de piine. A băgat

MIHAI MARCU :
Icar (Galeria „Orizont”)

piinea în sin, a luat gamelele și s-a reîntors. Tot privind în urma sa, a văzut hainele nemților. A lăsat gamelele și, liniștit, s-a întors, a luat hainele, le-a răscolit și a dat peste casmaua mică, nelipsită soldatului de pe front. A luat-o și a început să pună pămînt în cazane de parcă ar fi trebuit să astupe o groapă. Cînd a terminat treaba, s-a sters gospodărește pe miini, a mai căutat cu ochii un cuțit, a găsit, și s-a înapoiat la gamele. Nemții își vedeau mai departe de bălăceala lor [...] Din tranșeele românilor Malec auzi un strigăt: „Nuuu. Stai pe looooooc. Mineeee”. Nu s-a oprit. A crezut că nu lui îi era adresat avertismentul. Sergentul Drăgostin, alarmat, strigă unui ofițer: „Dom' sublocotenent, un copil în cîmpul de mine, din față”. Tinărul ofițer a luat binocul și și-a înfipt coatele în buza tranșeei. „Sint doi — zise acesta. Unul ceva mai mare, duce în brațe pe altul mai mic. Cel mai mare are capelă românească pe cap...”. „E de-al nostru, dom' sublocotenent” — zise Drăgostin cu sufletul la gură. „Mineee. Stai pe loc” — strigă și un soldat. „Nu mai striga, îl sperii și poate ieși mai rău. Un porta-voce. Dați-mi un porta-voce. Lunetiștii, țineți sub observație tranșeele nemților. Faceți-mi legătura cu punctul de comandă”. Ordinele se repezeau unele după altele. Soldații executau rapid. Pe marginea tranșeei apărură cinci arme cu lunetă, îndreptate undeva mai în dreapta, spre un gorgan, unde se aflau tranșeele nemților. Malec venea din stînga, de la pîlcul de copaci. „Legătura cu postul de comandă” — îl anunță pe sublocotenent, telefonistul. „Sergent Drăgostin, supraveghează și spune-i să stea pe loc”. I-a întins porta-voce și binocul. A luat receptorul telefonului. „Raportează sublocotenentul Micu de la plutonul doi. În cîmpul de mine din stînga, doi copii. Unul mic și altul ceva mai mare, cu capelă românească pe cap. Probabil veneau spre pozițiile noastre. Plutonul unu din dreapta noastră să țină sub observație strictă pozițiile germane. Ordonată? Nu știu. Acum a fost observat. Da, e mai bine. Tirul aruncătoarelor să-i țină la adăpost pe nemți. Raportați și deschideți foc în dreapta”. [...] Malec continuă să înainteze. Face un pas, mai face unul, apoi simte că ceva i s-a agățat de veston. Se oprește. De poalele vestonului vede agățat un „păianjen” metalic. De „păianjen” vede legată o sîrmulită care coboară undeva, în pămînt. Auzise, în ultima vreme, la armătură, de „mine-păianjen”; cînd o atingi, sare în sus, dintr-un arc, un fel de ciuline metalice care se agăță de haine, fără să simți. Cum ai făcut următorul pas, sîrmulita se întinde și se produce explozia.

Sublocotenentul Micu a văzut că l-a agățat „păianjenul” și a înlemnit. „L-a prins” — scăpă el, vorba. „Nemții pe marginea tranșeei, se agită” — raportă un lunetist. „Plutonul unu, ce dracu face?” zise și un caporal. Sublocotenentul prin porta-voce: „Calm, copile. Calm. Stai pe loc. Nu te mișca. Atenție la mine. Eu te văd bine prin binoclu. Tu nu mă vezi. Eu însă te văd bine. Dacă mă auzi, te rog să faci semn din cap. Numai din cap, ai înțeles?” Malec face

semn că da. Sublocotenentul: „Foarte bine. Acum fii atent. Mai întii fii calm și ascultă-mă. Dacă începe atacul în stînga ta, te lași ușor pe vine și stai nemiscat. Pînă atunci, ascultă-mă bine. Cîmpul e minat. Ai rătăcit. Nu-i nimic. Se mai întâmplă. Te-a agățat un „păianjen” metalic, în stînga ta, ai văzut? E pe veston. (Malec încuviințează din cap) Lăsa-te pe vine. Eu am să-ți spun ce mișcări să faci. Ai văzut sîrmulita aceea? Foarte bine că ai văzut-o. Dacă se întinde declanșează explozia. Nu trebuie să fie întinsă”. Malec lasă copilul jos din brațe și rămîne cu ochii pe sîrmulită. „Încearcă și scoate vestonul”. — continuă sfaturile, sublocotenentul. „Nu? De ce nu? Mai ai ceva în spate?” „Face semn că da” completă un lunetist. „Tu stai cu luneta pe tranșeele nemților” îl muștră ofițerul. „Să mă ia toți dracii dacă asta nu-i «generalul» care mi-a dat mie mitraliera, la noi în sat”. — zise cutremurat Drăgostin. Dar cum, mama dracului, a ajuns în spatele frontului?” „Care general, mă, Drăgostine?” îl întrebă un caporal. În loc de răspuns, Drăgostin îi zise ofițerului. „Întrebați-l dacă n-are o colivie cu un papagal, în spate”. Ofițerul repetă întrebarea și Malec îi confirmă. „Asta e” — zise Drăgostin, sărînd pe buza tranșeei. „Mă duc să-l aduc”. „Sergent Drăgostin, înapoi, înapoi” — strigă sublocotenentul. Drăgostin, tîrînd, pipăie cu palmele terenul în fața lui și înaintează. Transpirat tot, ajunge la cițiva pași de Malec. „Generale, murmură el. Să nu te miști că ne ia dracul pe toți trei și nu se face. Mai ales că sintem prieteni vechi. Știi cine sint?” Drăgostin înaintează centimetru cu centimetru și vorbește, vorbește, numai să nu se lase pradă friicii și nici încordarea în care se află să nu-l epuizeze. „Am o datorie la tine și uite că... s-a făcut în așa fel ca să ne întîlnim... Munte cu munte se întîlneste... Îmi trag sufletul, mai mă tirăsc un metru și îmi dai copilul. De unde l-ai luat?” „Dintre morți”. „Sărăcutul!... A rămas al nimănu”. Malec se uită la copil care parcă ar fi înțeles că e o situație aparte și nu scoate un scîncet. Se uită numai la fața lui Malec. „Și în spate ce ai, tot cioara aia care vorbește?”, încearcă să glumească cu el Drăgostin. „E papagal” mormăie nemulțumit Malec. „E-n regulă, generale. Papagal. Dar l-a căutat stăpînă-su, să știi. Cum ai plecat tu, cum a venit după el”. Malec se uită lung la Drăgostin și răspunde liniștit. „E al meu să știi”. „Ba e al domnului comandor. Troianescu, parcă așa zicea că-l cheamă”. „De unde știi?”. „Te-a căutat, atunci, după luptă, cînd cu neamțul ăla care i-ai dat cu spumă albă-n ceafă”. „Și nu m-a găsit?” „Păi, nu te-a găsit, că nu erai. Ai plecat. Nu știu unde”. „Am plecat la unitate”. Drăgostin a mai făcut un metru. „Care unitate? Ai plecat la unitate și vii din spatele frontului? Cum ai ajuns acolo?” „Într-o ladă”. „Atunci se schimbă povestea. Dacă ai ajuns într-o ladă e altceva. Dar lada cum a ajuns?”. „Cu un avion nemțesc”. „Zău, mă? Ei, dacă zici tu... Bun! Acum să lăsăm poveștile. Mi le spui cînd ajungem în tranșeele noastre. Acum fii atent. Eu iau copilul, tu îți iei pasărea. Adică scoate centura de după gît, pune colivia jos și scoate vestonul ușor”. Malec a executat calm toate mișcărilor. „Bravo generale. Acum hai să mergem”. „Stai să dezgăț ciulinele ăsta și să-mi iau vestonul”. „Dă-l în mă-sa de veston”, strigă disperat sergentul. „N-am altul și n-am ce da în primire la magazie”. Drăgostin a transpirat și a mai înlemnit o dată cînd l-a văzut cum smulge „păianjenul”. Ba încă și vorbind; „Lasă, că nu întind sîrmulita”. A dezgățat „păianjenul”, îmbracă vestonul și îi spuse: „Mergeti înainte și eu calc pe urmele dumneavoastră. Să faceți pașii mici”. „Mici, băiete, mici...” [...] În tranșee, toți se grămădiră în jurul lor. Sublocotenentul vrea să zică ceva. Drăgostin, uitînd de disciplină, îi taie vorba: „Știu, dom' sublocotenent. Cînd s-o termina războiul și ne vom întoarce la cazarmă, fac o noapte de închisoare pentru neexecutare de ordin”. „Te-am văzut, dobitocule” îi răspunde papagalul în locul ofițerului. Soldații izbucniră în ris.

(Fragmente de roman)

Așteptînd

n-aș fi crezut atît de curînd să te pierzi
în ninsoarea magnetică, valuri de tăcere
ridică de sub coline izvoare verzi
și dinspre amintiri ultima noapte mă cere

iarba acoperă drumurile noastre toate
în cuvinte s-au cuibărit păsări călătoare
dimineața plînge-n fereastră: „nu se mai poate
închide în casă un răsărit de soare...”

fără tine lumea-i mai săracă și mai avară
ciociriile se-naltă în cer să-mi bea lacrima
speranța la marginea sîtlului și de ocară
duminica se spală pe față cu inima mea.

Aurel M. Buricea



„Amadeus” de Peter Shaffer

La Teatrul din Oradea, spectacolul lui Alexandru Darie cu Amadeus de Peter Shaffer, e o realizare artistică matură și exemplară din mai multe motive. Fără îndoială că celebritatea legendară a lui Mozart și a rivalității cu Salieri la curtea vieneză a împăratului Iosif al II-lea s-a răspândit de la bun început asupra piesei lui Peter Shaffer. Nu este însă mai puțin adevărat că triumful internațional al acesteia (anterior filmului realizat de Milos Forman) se datorează dramei autentice pe care autorul englez o întrezărește în documentele raporturilor dintre Mozart și Salieri. Lucrarea este bogată în reflecții adânci asupra condiției creației și a creatorului până acolo, încât devine expresia literară a unui meloman erudit dublat de un estetician cu profunde intuiții teoretice. Mozart și Salieri sau Geniul și Artizanul — iată spațiul în care Peter Shaffer își desfășoară investigațiile.

Amadeus depășește nivelul comun al biografiei romănate pentru a pătrunde în zonele obscure ale creației, devenind prin restrângere un eseu asupra raportului dintre cel condamnat la genialitate și cel condamnat să intuiască genialitatea fără s-o poată atinge. Damnațiunea lui Salieri, silit să trăiască și să compună în umbra lui Mozart, nu e cu nimic mai puțin semnificativă decât damnațiunea lui Mozart de a fi genial. Salieri are geniul de a presimți ca nimeni altul genialitatea lui Mozart și este atît de incredințat de aceasta încît credința îi provoacă chinuri atroce. S-a spus că Amadeus vorbește despre creatorul de geniu în raport cu cel mediocru, dar o atît de puternică și fanatică intuiție a geniului cum are Salieri poate porni oare din mediocritate? Am spune mai degrabă că raporturile dintre cei doi sînt aîdoma relației dintre creator și critic, dintre cel ce face și cel ce înțelege creația. Dar nivelul de identificare a „criticului” Salieri cu muzica lui Mozart atinge adîncimi morbide ce coboară pînă la neantizarea creatorului însuși.

Ideea apare cu claritate în spectacolul orădean, pentru că una este imbecilitatea unui Orsini-Rosemberg, directorul Operei din Viena (interpretat în sugestive trăsături caricaturale de Marcel Segărceanu) cărui muzica lui Mozart nu-i spune nimic, ori suficiența binevoitoare și obtuză

a împăratului Iosif al II-lea (îfnos și inofensiv în interpretarea lui Emil Sauciu) și alta luciditatea exasperată a lui Salieri, care se vede confruntat în chip cumplit cu propriile limite.

Textul (nu mai puțin spectacolul) exprimă inexprimabilul: ceea ce se petrece în conștiința răvășită a lui Salieri, contrariat atît de brutal în bunăvoința lui de a sluji prin bine și virtute un Dumnezeu care îl copleșește cu harul său pe Amadeus. Titlul piesei (Amadeus — cel iubit de Dumnezeu) dirijează interpretarea spre momentul apostaziei lui Salieri. Prin pactul cu sine împotriva lui Mozart el se răzvrătește împotriva divinității ce sălășluiește într-un Mozart fără merite morale. Ruptura cu divinitatea îl situează pe Salieri într-o ipostază demonică ce-i fusese pînă atunci străină, el va deveni prin decizie proprie ingerul căzut, ca un protest suprem împotriva inechității divine a înzestrării. Alexandru Darie restituie cu fidelitate aceste implicații într-un spectacol extrem de convingător prin cumpătarea „viziunii personale” și prin rigoarea compoziției.

Regizorul optează pentru un spectacol de fidelitate nu numai față de text, ci și de epocă și culoare locală, de unde și gustul „retro” al decorului (scenografia Maria Miu) cu enorme suprafețe pictate oferind spații și perspective iluzorii în stilul barocului vienez. Avînd, peste toate acestea, de invins și obstacolul unei distribuții mari, cu o numeroasă figurație, Alexandru Darie adoptă ceea ce se înțelege prin formula teatrului de grup. Actorii trec dintr-un rol în altul fără o clipă de răgaz, într-un spectacol desfășurat nu numai pe întreaga suprafață a scenei, ci și pe întreaga suprafață a sălii. Publicul devine posteritatea căreia Salieri i se adresează cu intenția unei destăinuiri totale. Actorii joacă adesea în sală în chip de spectatori ai capodoperelor lui Mozart, antrenînd și spectatorii care sînt, rînd pe rînd, contemporanii marelui compozitor dar și posteritatea căreia se adresează Salieri, cu toate confuziile ce se pot naște din această dublă ipostază.

Modul firesc în care Salieri devine re-



La Teatrul de Nord din Satu Mare, Haina cu două fețe de Stanislav Stratiev, în regia lui Cristian Ioan, cu actorii Marina Procopie și Corneliu Jipa

gizorul propriei confesiuni, „conducătorul de joc” ce organizează fără ezitare reprezentarea dramei sale aproape imperceptibilă în comparație cu drama atît de elocventă a lui Mozart se datorează în mare măsură actorului Ion Măinea, interpret remarcabil al lui Salieri. El acoperă, sigur pe sine, o mare parte din spectacol, schimbînd registre și stări de la o scenă la alta, cînd firește, cînd confesiv, cînd patetic. Ce i s-ar putea reproșa este absența demonismului: o lumină mereu blajină a privirii, o bunătațe masivă a ființei ce-i sînt proprii actorului trebuiau estompeate în favoarea scînteii demonice ce argumentează malversațiunile lui Salieri. În ceea ce îl privește pe Mozart, regizorul distinge ipostazele contradictorii ale personajului și izează de trei înfățișări (dacă nu trei identități) diferite ale lui Mozart, cărora actorul Cristian Șofron le acordă adevărate grade diferite. Unul juvenil, libertin, excentric, altul ușor maturizat, cu un machiaj masiv imitînd pînă la identitate un portret al epocii ca un fel de „mască a geniului” și, în fine, ipostaza „învîsă” dinspre sfîrșitul vieții, aceea în care Cristian Șofron este cel mai autentic, prin puritatea îndurerată a privirii și incetincala coregrafică a mișcării, tragic în inocență, mai cu seamă în finalul spectacolului. Sigură pe sine, cînd delicată, cînd temperamentală, Cristina Șchiopu în Constanze Weber, cu un moment de performanță în scena morții lui Mozart (atît de imprezvizibil degradată prin „poetizare”: o ninsoare de butaforie). Reținut, tăios și distins — George Voinescu în excelentul portret al baronului Godfried Van Swieten. Marcel Popa compune un fel de „soldat fanfaron” cezaro-crăiesc, nostim și stupid în contele Von Trak. Exactă (chiar precisă în play back-urile pe care le execută după banda sonoră), dinamică — Ileana Jurciuc în rolul sistolei de operă Catherina Cavallieri. Aflați permanent în scenă, Nicolae Toma și Laurian Jivan creează portrete plauzibile celor doi informatori plătiți ai lui Salieri. Mariana Vasile (Tereza Salieri), Gheorghe Cîmpean (Bucătarul), Alexandru Luca (Valetul) — se alătură efortului comun, într-un veritabil maraton teatral, cu o durată de aproximativ trei ore, memorabil prin precizia lecturii, culoare și expresivitate.

Mircea Ghiulescu

Dumitru Solomon:

Teatrul de idei, un teatru viabil

— PRIVIND fișa dumneavoastră de creație, îmi dau seama că se împlinesc în acest an două decenii de cînd, în teatrul românesc, a apărut o valoare autentică, un dramaturg care este, în primul rînd, un scriitor. Nu această aniversare sul generis m-a îndemnat să vă propun o conversație pe teme teatrale ci, mai ales, faptul că, acum, sub numele lui Dumitru Solomon, literatura noastră înregistrează o operă definitorie. Ați scris și critică de teatru, fiind la un moment dat (deceniul șapte), un redutabil cronicar al teatrului TV. Volumul de critică Teatrul ca metaforă afirmă crezul dvs. despre teatru. Ați scris schițe mult gustate pentru spiritul, ironia care pot deveni incomode pentru cei neobișnuiți cu schimbul de replici vioi și spiritual. Dar ați scris, înainte de orice, TEATRU. Să-i zic (deși am zis-o!) „teatru cu filosofi”? Cum vi se pare eticheta?

— Dumitru Solomon (ușor iritat): Eticheta reflectă doar un prim strat de percepere. E ca și cum ai spune că un scriitor „piese cu țărani”, altul „piese cu intelectuali” sau al treilea „piese cu barca-gii”. Piesele acestea în care apar personaje-filosofi sînt, evident, pretexte pentru a spune „ceva”; un „ceva” care e absent din „etichetă”. Ele au frapat pentru că e prima oară în dramaturgia noastră cînd apar personaje-filosofi. Oricum, filosofia e și ea o profesie.

— Îi vorbesc de o altă etichetă, „teatrul absurdului”, și de faptul că autorul ei, Martin Esslin, s-a văzut nevoit să revină peste ani, într-o carte, cu precizări pentru a avertiza, încă o dată, că formula nu reprezintă în egală măsură pe Beckett, Ionesco, Arrabal sau Gênet.

— D.S.: E adevărat. Să ne gîndim, de pildă, de realități diferite acoperă noțiunea de „teatru istoric”: la tragicii greci, G.B. Shaw sau Sorescu, ori Dan Tărbilă și Giraudoux. Nu există o formulă valabilă pentru toți. La fel de bine, „teatrul absurdului” poate încorpora autori mai vechi (Jarry, Cehov, Caragiale).

— Sinteti printre puținii dramaturgi care au ajuns la o concepție proprie despre teatru și care nu scriu numai „piese”. O numești „teatru de idei”. O mai recunoașteți?

— D.S.: Teatrul de idei, teatrul care vehiculează idei, propune o dezbatere și îl consider opus teatrului ilustrativist, care arată numai. În timp ce primul ia poziție în raport cu anume gînduri — și formula poate acoperi, în sens axiologic, tot teatrul valabil —, al doilea este

transpunerea strictă a unei felii de realitate și, cred eu, interesează mai puțin. Gîndeste-te la „teatrul document” ale cărui piese au încercat, pornind de la realități foarte precise, să dirijeze, opțiunea publicului în favoarea unei idei sau alteia. Aceste piese au valoare cită vreme fenomenul reprezentat este activ istoric.

— Citindu-ți piesele și văzînd mai multe spectacole (cu și fără „filosofi”) remarc frecvența cu care apare un personaj (botezat de Valentin Silvestru „bădăranul” sau „mitocanul”). Mie mi-a apărut drept un exponent al unui fenomen mai complex: intruziunea în viață, în gîndul celorlalți. Cer, la rîndu-mi, părerea dramaturgului.

— D.S.: Filosofii pe care i-am adus pe scenă au reprezentat, ei înșiși, în epocă, o intruziune într-un sistem social, prin gîndirea lor novatoare. În general vorbind, cred că există două tipuri de intruziune. Primul e din viitor (e benefic fiindcă sparge o crustă de conservatorism, tulbură inerția), al doilea e reacția prezentului la primul, care generează un alt tip de intruziune și aparține tendinței de păstrare a statu-quo-ului. Poate lua forme violente și reprezintă, evident, intruziunea în evoluția firească a individului.

Bădăranul este un emisar al violenței și o practică în virtutea unor poziții sociale sau fizice, avantajoase. (Îi vorbesc despre ce scria Edward Bond, în prefața uneia din piesele sale, despre violență. Îmi spune că instinctul violent e o moștenire a animalității. Instinctul există, probabil, în fiecare din noi, dar civilizația morală, prin educație, îl stăpînește — sau nu.) În piesele mele apariția exponențială acestui instinct ar putea fi monotonă. Și obsesiile au o limită, peste care devin manieră.

— Vorbim despre faptul, interesant, că în teatru nu poți, nu ai voie să fii plicticos.

— D.S.: Faptul de a nu fi plicticos este un gest de politețe al autorului față de public. Există autori care dau drumul la șuvoiul vorbelor. E probabil că și pe ei îi plicticeste ceea ce scriu, ca să nu mai vorbesc de public, de care sîntem, vrînd-nevrînd, dependenți.

— Vă rog să vă gîndiți la ceea ce se seamă strategiile scrișului în cazul dv.

— D.S.: Mă îndoiesc că azi un autor dramatic, care nu este în același timp interpret sau regizor, ar putea avea în vedere — ca o componentă a strategi-

ilor scrișului său — un anume tip de teatru. Ar fi și un lux, dar și o restricție în plus. Pot, cel mult, să mă gîndesc că personajul X i s-ar potrivit actorului Y. Să mă gîndesc la replică astfel încît să poată fi rostită de actor. Cînd, există replici care apar foarte frumoase la lectură dar care, pe scenă, pur și simplu nu se pot rostii...

Am observat o trăsătură comună mai multor dramaturgi afirmați la începutul deceniului șapte: exersarea în teatru scurt. Dumitru Solomon este printre puținii care o mai cultivă și azi. Îl întreb de ce?

— D.S.: Teatrul „lung” și cel „scurt” au legi diferite. (Îi spun că am văzut că scrie acum și teatru „foarte scurt”. Îmi spune că le-a scris pentru a complica viața teatrologilor!) N-aș putea echivala schițele, de exemplu, cu piesele într-un act. Fapt e că unii au părăsit modalitatea teatrului scurt din cauza, probabil, a dezinteresului instituțiilor teatrale față de gen. (Dacă e vorba de un gen?!) Am mai scris din cînd în cînd teatru scurt deoarece sînt conștient că mă exprim în cu totul alt mod teatral.

Opera dvs. dramatică evoluează pe două direcții: seria „cu filosofi” și comedia. Se pot recunoaște în fiecare, însă, mărcile stilului. Ca și cum ar fi vorba de concurență între „serios” și „comic”. Cum răspundeți acestei duble atracții?

— D.S.: Regretatul Radu Popescu, critic pe care l-am prețuit, a și formulat în stilul său: Solomon scrie cu ambele mâini. Socrate și Diogene cîinele sînt scrise cu o mină iar Fata morgana cu cealaltă. Nu poți scrie, se pare, cu aceeași mină piesele cu problematică filosofică și farscele comice. (Îi aduc aminte, referitor la diversitate, o frază din volumul său de critică, de unde se vede relația între diversitate și contrarii). Autorii buni au o marcă stilistică. Cu ochii închiși, dacă aș fi critic, recunosc o replică din Sorescu chiar dacă e dintr-o piesă nouă. Sau un pasaj din D.R. Popescu, ori unul din Mazilu. (Să fie marca stilistică singurul element definitoriu?, îl întreb). Cred că un autor fără un mod de exprimare dialectică nu trebuie să se apuce de teatru. Ar putea fi un bun poet, prozator, muzician, dar teatrul îi cere să fie un foarte bun, dialectician. Să aibă puterea de a urmări o poveste în evoluția ei dialectică, de a stăpîni forțele opuse, să aibă „generozitatea” de a da flecîrul termen dreptul de a se exprima și

chiar dreptatea lui. Nu știu cum ar arăta o piesă în care un personaj ar avea dreptate din fazele de evoluție a conflictului. Ai să-mi spui că Socrate sau Platon au dreptate, dar ei au și nu au dreptate din punct de vedere dialectic. La momentul prezent al acțiunii lor din structura dramatică, ei cînd au, cînd nu au dreptate. E o aplicare, dacă vrei, a maiuțiciei socrateice. E vorba de adevărul care rezultă din căutarea lui, un adevăr pe care îl cauți și, poate, îl descoperi, pe măsură ce parcurgi dialectica structurii dramatice a piesei.

— Îl rog să se refere la relația între interesul pe care îl prezintă opera și interesul reclamat de epocă.

— D.S.: S-ar putea să fie plicticosi și autorii interesanți. S-ar putea ca o piesă jucată azi să fie plicticoasă, dar jucată peste doi sau douăzeci de ani să capete interes (Îl întreb de ce?) Un autor poate să albe geniul anticipării interesului social pentru un anumit fapt artistic.

— Vă place literatura de anticipație?

— Nu.

— Dar cu Socrate? Ați anticipat în

în vreun fel apariția lui?

— D.S.: Aveam o imagine a personajului înainte de a scrie piesa. Nu-l stăpîncam. Putea să-mi răstoarne orice anticipare. De aceea mi-a plăcut să lucrez cu personaje dialectice. Fiecare surpriză pe care mi-o ofereau era și o plăcere. Un dialog. Socrate e un personaj „livresc”, nu o emanație exclusivă a imaginației mele. Mă confruntam cu personajul meu, dar și cu personajul de legendă. Eram, ca să zic așa, într-un „dialog de lucru”.

— Nu știu ce mă determină să-l rog pe Dumitru Solomon să arunce o privire peste ani. În urmă.

— D.S.: Dacă m-aș oprî acum și n-aș mai scrie, nu știu dacă tot ceea ce am scris reprezintă ceva unitar. Uneori scriem în virtutea unei inerții și, de multe ori, ceea ce scriem „în plus”, „cade”.

— Cred că teatrul scris de Dumitru Solomon trebuie văzut. Și nu numai comediile care pot „prefabrica” o imagine nu intrutotul satisfăcătoare a unui dintre cei mai interesanți și valoroși autori dramatici pe care îi avem. Performanța sa de a-i „naște” pe Socrate, Platon sau Diogene, se cuvine a fi subliniată atît din perspectiva sistemelor de gîndire care devin, în forma dramei conceptuale, incitante pentru spiritul contemporan, cît și din perspectiva exegezei scenice. Aceasta poate fi stimulată, așa cum s-a mai întîmplat cu Mazilu sau Sorescu, de valoarea literaturii care, pentru Dumitru Solomon, a constituit o operă dramatică.

Convorbire realizată de Marian Popescu

Fotoliul revoluției

● GREU de explicat fascinația pe care a putut-o exercita acest film (Amanșil de Louis Malle, 1958) asupra atitor contemporani. Sadoul, unul dintre cei mai rezervați, îl considera „un liric și tulburător cîntec de dragoste, plin de puritate și de pasiune”. Autorul, un tânăr de douăzeci și șase de ani, venea din școala IDHEC-ului și promitea să treacă mlaștinile de sirop și convenționalism în care se instalase generația precedentă, pentru a ajunge la o viziune proaspătă și normală a realității. În *Ascensor pentru eșafod* reușise să pună un scenariu polițist sub explozie, plasindu-l în plin ambuteiaj social parizian. În acest de-al doilea film, mută acțiunea unei povestiri din secolul 18 în plină actualitate și pare, pînă la un punct, să descrie vacuitatea vieții unei femei inutile. Jeanne, o provincială de bani gata, își înșală soțul — onctuos-superior, binevoitor-ipoocrit — cu un gentilom din „Tout-Paris”. Cîna trucată la care-l invită pe acesta eșuează în ridicol. În schimb, în aceeași seară protagonistă se îndrăgostește de un tânăr sărac, intimplător intîlnit, cu care, de altfel, fără preaviz, fuge în lume, lăsindu-i pe ceilalți doi înmărmuriți. Tradiționalul triumf conjugal tinde, la Malle, pe neprevăzute, spre patralater (acesta ar fi și clou-ul filmului, din cite am înțeles). „Universul ei se prăbușea: un soț odios, un amant aproape ridicol... Jeanne avea nevoie de o schimbare”, clamează crainica pusă de regizor să explice mereu psihologiile deficitare. Nimic de obiectat. Artiștii neconformiști au ținut dintotdeauna partea femeilor. Le-au decretat dinainte victime îndreptățite la evadare din condiția lor, oricare ar fi. Numai că, aici, secvențele îndrăgostirii și apoi cele efectiv amoroase (care la vremea lor au stîrnit furtuni de elogii) sînt atât de stingace, de „făcute” și diletante încît eclipsează convenționalismul maeștrilor academiciști pe care noul val se așaja să-i combată. Lecțiile acceptate sînt chiar ele prost puse în practică. Raționalismul lui Renoir degenerază în banalitate, hieratismul lui Cocteau — în dulcagărie. Distanțarea programată devine acoperiș pentru falsitate.

Leprohon prevedea, la începuturi, prin 1967, că noul val nu va fi o revoluție, ci doar o cotitură. Eu cred că totuși el s-a dovedit, în filmul francez, o revoluție care a înlăturat vechile privilegii și le-a înlocuit cu principiul noi, încrezătoare în ele inșele; numai că, aidoma afitora, revoluția a reușit dar revoluționarii artiști s-au pomenit ispițiți, pe o altă spirală, de vechile canoane abolite. Fiecare din ei fusese un iacobin dar, mai curînd sau mai tîrziu, fiecare a ajuns, în absența ghilotinei, la o suficiență cu ifose și fără umor. Malle va mai avea puterea, în cîteva momente viitoare (cel puțin, în *Le feu follet*) să revină la radicalismul debutului, dar filmul consacrarii sale nu era, în orice caz, decît o formă de normalizare conformistă.

Magda Mihăilescu

Romulus Rusan

Pariuri îndrăznețe

INTR-O artă cum este cea a cinematografului, bună conducătoare de paradoxuri, înmulțirea acestora nu mai surprinde; împacăți, acceptăm, bunăoară, că mai degrabă comente romanul modern să recunoască unele certe cîștiguri dobîndite în urma contactului cu estetica filmului, decît este spus cinematograful să-și mărturisească beneficiile acumulate pe parcursul contactului său cu literatura. Cît orgoliu și cîtă insuficiență cunoaștere de sine își mîna, aici, rămîne de văzut. Neîndoielnic este însă faptul că, prin unele dintre operele sale de vîrf, filmul contemporan ține pasul cu proza în materie de artă a povestirii, sincronismul relevînd un gest mimetic ci o plînată a forțelor creatoare. În spațiul cinematografului românesc — și nu numai — modalitatea specifică de raportare la literatură se înminează, uneori, una dintre cheile înțelegerii și definirii generațiilor de cipiști.

Cu totul altele sînt mobilurile care îi duc pe cineaștii anilor '80 în preajma literaturii. Ei nu sînt interesați — cel puțin pînă la ora de față — de aflarea unui echivalent cinematografic, a unei ilustrări a epicii clasice, precum generația careia îi spunem „de mijloc”, nici de descîntarea și trezirea latențelor filmice în unele pagini de carte, asemenea cogîurilor din generația de dinaintea lor. Cineaștii afirmați în ultimii ani, Șerban Brănescu, Ioan Cărmăzan, Adrian Istrătescu Lener, Ioan Cărmăzan, Adrian Istrătescu Lener, într-o anumită măsură Nicolae Caranfil — acesta din urmă judecat după lucrările din Institut — nu au un complex ecranizării, nici obsesia metaforei, nici nu concurează literatura,

nici nu-l calchiază mijloacele ei, ca să spun așa, o pun la treabă. Departe de a fi doar un vehicul al acțiunii, fluxul narativ este, pentru ei, un act creator, „socialmente simbolic”, cum bine s-a subliniat. Povestirea este asimilată unei forțe primordiale, care face și desface destine. Soarta protagonistului din *Moara lui Călifor* — debutul regizorului Șerban Brănescu — este programată, parcă, de spiritul demiurgic al textului: „aruncat” pe malurile realității din film, de o povestire-mit, Stoicea devine un instrument implacabil al mitului însuși, personajul nemaivînd, practic, o identitate umană. Pactul cu duhul malefic, semnat sub constrîngerea aceleiași povestiri-mit, îi dictează existența, lăsîndu-i timp doar pentru o abia perceptibilă schimbare de mîști.

Intr-un alt film de debut, *Țapinarii* lui Ioan Cărmăzan — după un scenariu scris împreună cu Radu Aneste Petrescu, al cărui nume îl întîlnim și pe genericul *Morii lui Călifor* — povestirea are o realitate a ei, independentă și misterioasă, are mesagerii mitologici, a căror nerespectare este sinonimă cu impietatea: un bătrîn spune, înaintea sfîrșitului, istoria cuiva care, rătăcit, „purta de ape, a ajuns lingă o cireș înflorit”. Intr-o secvență simetrică, un personaj — în galeria de eroi, el joacă rolul intrusului — încapabil să trăiască starea de poveste, accesul lui mărgînindu-se la anecdotică, evocă, cu o brutalitate inconștientă, tăierea unui cires. Inocent profanator de mit, el va fi hulit și alungat, ca un sol nedorit, aducător al impurității și surprizelor cotidianului, într-o lume ce trăiește după

legile unor cicluri știute, ciclurile povestirilor. Acel „de mîine, altă pădure”, roștit de un personaj în finalul filmului, conține în el și fîgăduiala unui „de mîine, altă povestire”.

Pe puntea tremurătoare care desparte realitatea de propria ei cristalizare în literatură, trăiesc și eroii primului film realizat de Adrian Istrătescu Lener, *Canionul părăsit*, după o mai veche scriere a lui Fănuș Neagu. Chiar dacă, în cazul acesta, pretextul este mai transparent, protagonistul fiind un profesor cu preocupări scriitoricești, absența acelor binevoitoare semnale de avertizare ce însoțesc, de atitea ori, trecerea din regimul realității în cel al proiecției mentale, indică o bună stăpînire a strategiei narative: unele personaje nu se supun, evadază din literatură, își părăsesc scriitorul, ațele se grăbesc să se rupă din viață pentru a candida la statutul de viitori eroi.

Nu este, cituși de puțin, o întimplare că acești tineri cineaști au recurs la proza lui Fănuș Neagu (și Lișca, cel de-al doilea film al lui Ioan Cărmăzan, tot din paginile acestui scriitor se inspiră) sau a lui Gala Galaction, la resursele realismului magic. Fiecare generație își are pariul ei. A stăvilii „prea multă realitate a imagini”, „tautologia fotografiei” la care se referă Iuri Bogomolov în excelenta sa carte *Tautologie și analogie*, luîndu-ți, drept aliat, realitatea mai difuză și mai generoasă a literaturii, este, orice s-ar spune, un pariu îndrăzneț.

Secvențe

■ DIN cite-mi amintesc, ceea ce ne-a atras tuturor atenția cînd am văzut pentru prima oară, acum vreo zece ani, *Conversația* lui Coppola, a fost problematica: deprivarea individului de intimitate, alienarea, urmărirea, în lectura lui Nichita Stănescu, emoționante tablete, „recitiri” semnificative ale literaturii naționale.

■ În fiecare duminică, Cine știe cîștigă confirmă frumoasa sa audiență la public. De-a lungul timpului, emisiunea a dezbătut teme de larg interes din toate domeniile și atît nivelul înalt al chestionarelor cit și apreciazabilul efort dovedit de majoritatea concurenților au contribuit la constituirea unui dialog incitant, de mare folos spectatorilor și radioascultătorilor. Nu în ultimul rînd trebuie subliniată contribuția echipei de examinatori, unii dintre ei, cum a fost și Mihai Florea, impresiionînd prin tactul și căldura intervențiilor, prin talentul de a conduce un concurs în deplină cunoștință de cauză.

Ioana Mălin

Aparența și esența

lui, privire cuprinzătoare, panoramată, înfățișîndu-ne (primă funcție simbolică) „lumea” văzută de sus, primă parabolă a condiției umane ca aglomerare socială. Și ce aglomerare! Camera „plonjează” încet — semnalezînd asupra temei pătrunderii în multime, a strecurării (încă nu știm că frauduloase) printre oameni — și inventariază multime de chipuri, de siluete: lume de toate felurile, tineri și bătrîni, copii, oameni onorabili, alții bețivi, juri șmecheri, fete cochete, calmi sau grăbiți, iuți sau plicticiși, îmbrăcați în toate culorile, lume colorată chiar și la propriu.

În aglomerație apare și o siluetă explicit-simbolică, un mim, costum și fardat ca atare, dedîndu-se — bineînțeles — la maimuțărirea trecătorilor, cărora le „dublează” mișcările, furîndu-le proprietatea exclusivă asupra propriilor lor gesturi. Încă o mise en abîme, desigur! Celelalte personaje care se impun atenției sînt cei doi tineri, el și ea, cărora le descoperi trăsăturile luminoase, chiar dacă preocupate, senine și în îngrijorare. Mai tîrziu vom afla că e o seninătate deloc inocentă: regizorul a vrut să spună că aparența înșală

și crima poate avea chip serafic.

Și „jocul” continuă: cu fotografierea fetelor care-și fac buzele privindu-se în parbrizul-ogîndă al microbuzului, neștiînd că pot fi privite la rîndu-le dinăuntru; cu numele însuși al protagonistului, Harry Caul, pronunțat ca și „call”, ceea ce înseamnă — între altele — strigăt, chemare, apel telefonic, toate legate de ordinea sonoră în care acela trăiește și toate interpretabile în cheie simbolică; mai apoi cu visul personajului, incluzînd rîmimeri directe la problema morală și la fondul obsesional, freudian al copilăriei; cu tragica tensiune dintre meseria lui „diavolească”, i- sau a-morală, și structura sa de bun catolic; și cu toate detaliile temei „urmăritorului urmărit”, reluate în multe variante. După cum e cit se poate de evident-simbolic teribilul epilog cu saxofon, în care, după revelația că aparența ascunde o esență malignă, personajul „se predă” (tot pe o cale sonoră!) adevărului că nu va putea — și nu vom putea — niciodată palpa efectiv acel mizic, că nu i se va putea opune.

Ion Bogdan Lefter

Radio-T.V.

Scriitori despre scriitori

■ Un aspect, cu ulmiare și imprezibile întîșări, al istoriei literare este relația dintre scriitori și scriitori. Încă din asele primare, grație unor povestiri pline de vîntăminte, am aflat despre prietenii ce au avut, cu putere exemplară, marii noștri scriitori, pentru ca mai tîrziu, noi timplări reale sau pure gende, atît de impresiionante însă, să lumineze viața cotidiană a unor cercuri și grupări literare. Preu de uitat aceste echii amintiri și cuterînd, într-o toamnă copioasă de un soare de lera, casele muzeu ale scriitorului, înaintam de-a lungul răcoroaselor coridare, intram în camere late sub pecetea tainică a istoriei, atîngeam mesele, birourile și scaunele despre care citim cărți întregi și auzim nedeslușit zumzetul vorbirilor de demult. Mai tîrziu, fără a se esempana cu totul, detaliile biografice s-au retras în-o liniștită penumbră pentru ca în prim plan să se distingă, cu mare claritate, rețeaua afinităților spirituale, deseori edeterminată de circumstanțe concrete, mai tot-



99

■ CU patru ani în urmă, la sfârșitul festivității din sala Ateneului Român, merită să cinstească cele nouă decenii și jumătate ale unei vieți trăite în numele Frumosului și al Binelui, Cella Delavrancea — sărbătorita de atunci — a multumit celor prezenți cu acea distincție și sobrietate proprii ființei sale. Trăiam atunci fiecare în parte și toți laolaltă în sferile unei emoții de o puritate cum viața îți prilejuiește de puține ori. Și când ne-a dat întâlnire peste cinci ani, în același loc, sub cupola Ateneului, faptul răspunzând dorinței noastre, a fiecăruia, ni s-a părut că se poate de firesc. Nu era doar urarea de viață lungă, pornită din adâncul inimii noastre, ci și credința că anii ce vor trece au să fie precum au fost și cei nouăzeci și cinci dinaintea lor: luminați de cind ziua se face lumină și pină când noaptea învăluie necuprinsul de bucuriile absolute ale Frumosului, trăiți ca o revărsare sufletească spontană, euberantă și proaspătă, de tot ceea ce lumea a alcătuit mai pur și mai ales. Și îi mai doream să păstreze acea neîntinere sufletească a ființei sale care n-a cunoscut învidia, răutatea, trufia, ura și egoismul și care a făcut ca bucuriile altora să fie în egală măsură și ale sale, iar suferințele celor din jur să fie simțite tot atât de intens de dinsa. Și cei ce-am avut cinstea să fim alături de Cella Delavrancea în acești patru ani nu am fost uimiți numai de vitalitatea sa intelectuală, de acea memorie care o face să trăiască simultan timpurile prin care a trecut și de nealterata și pilduitoarea sa frumusețe morală. În fața foilor de hirtie și a claviaturii pianului, alături de prietenii de vreme îndelungată sau cei ai generațiilor mai noi, Cella Delavrancea a rămas acea ființă umană căreia trecerea anilor i-a sporit valoarea de pildă morală, de demnitate și de noblețe sufletească. Toate cuprinse în opera sa, toate răsfrinte în fapta sa, toate purtând acum, când a pășit către acea frumoasă incununație a centenarului vieții sale, pecetea eternității.

Valeriu Râpeanu

Mărturie

■ CLIPE dintr-o zi de neuitat! Aceste clipe s-au peccluit în sufletul nostru, cei ce le-am trăit în prima duminică din decembrie al acestui an, când Cella Delavrancea își sărbătorea al 99-lea an în casa ei, în care toate unghiurile povestesc ceva. Casă în care s-au perindat atâtea spirite ce au strălucit în viața intelectuală a Țării. Casă în care totul cîntă și fiecare obiect e un instrument în orchestra dirijată de aceea ce o însuflețește. În jurul unei mese cu voie bună, alături de ființa ce cu o dragoste neclintită și devotament o înconjoară de ani de zile, prozatoarea Elena Balamaci, eram fericiți să fim lângă Cella, care avea aceeași tinerețe sufletească, aceeași bucurie, aceeași participare la glumele și povestirile ce se înlanțuiau una după alta, căci cel ce le spuneau simțeau plăcerea pe care o avea Cella ascultându-le. Apoi, fiul spiritual al Cellei, Dan Grigore, ne-a cîntat din Scriabin, Chopin, și Cella, atrăgându-ne de sunetele pe care le-a iubit toată viața, s-a ridicat, s-a îndreptat spre pian și ne-a cîntat, fără să fi avut vreo șovăire, din Chopin, Scarlatti și Bach. Apoi au improvizat amindoi la patru mîini plimbîndu-se de la o tonalitate la alta, iar noi cei prezenți, uimiți și emoționați, am fi vrut să se lipească clipele. De unde vine această uimitoare luciditate, această putere de a învinge anii, de a se lupta, cu dorința bucuriei de viață?

Să nu cercetăm, să primim acest dar cu recunoștință.

Lisette Georgescu

18 România literară

UN TALENT de excepție este tinărul dirijor Ion Marin. Recentul său concert de la București, cu orchestra Radio, încheiat triumfal cu *Simfonia fantastică* de Hector Berlioz, a pus în lumină calități deja cunoscute — și foarte aplaudate — de publicul nostru: muzicalitate alacă, sensibilitate deosebită, distincție, gust, o serioasă pregătire tehnică, harul de a imagina și a face plauzibile proporțiile discursului muzical. Ion Marin nu e un temperament romantic, de tipul unui Cristian Mandeal. Mai puțin exploziv, fără acea gestică abundentă, aproape „diabolică”, atât de impresionantă la dirijorul clujean; luminind, după o îndelungă elaborare, marile planuri sonore, cu spectrul întreg al nuanțelor, fără a-și infringe spontaneitatea. Foarte atent la contraste, la reliefurile fiecărei fraze — și mai ales la ansamblul construcției: spiritual și dezinvolt fără să piardă o clipă echilibrul pe care i-l oferă luciditatea. Proba de foc a tuturor acestora se tâlmăcește muzical îndeosebi prin personalitatea agogică, fondul activității interpretului. Tempo-urile hotărâte de Ion Marin au multă fidelitate, după cum adecvate rămân rezolvările armonice, expresivitatea liniilor melodice, logica gramaticală a efectelor, conexiunea lor, desfășurările metrice, corelația dintre acestea, tradusă în planul evidențierii sensurilor emoției artistice, a bogăției de idei.

Ultimul concert dirijat de Ion Marin a permis, printre altele, deslușirea intuiției sale stilistice, mai mult, a unei siguranțe de învidiat în valorificarea particularităților: Berlioz, Chopin, Anatol Vieru. Celebru *Episod din viața unui artist, simfonie fantastică în 5 părți, op. 14*, cîntată în primă audiere în prearomanticul an 1930, anul „bătăliei pentru Hornani”, a fost ferită, în viziunea tinărului dirijor român, de cortegiul de exagerări patetice. El a pătruns în fibra intimă a textului, urmărind motivația (melodică, armonică, ritmică, timbrală) a fiecărui detaliu — subliniind astfel încărcătura semantică a efectelor, nu puține și îndrăznețe pentru epoca respectivă. Am ascultat, se poate spune fără reticență, o interpretare care tindea spre clasicitate, mai cu seamă în direcția arhictekturii muzicale. Nici un dezechilibru în tot ce a construit Ion Marin, cu orchestra simfonică a RTV, aflată într-o zi fastă, urmărind și traducînd cu multă exactitate intențiile dirijorului. *Visuri. Pasiuni*, prima parte a *Simfoniei fantastice*, a avut acea dorită realitate maldădivă a reveriei, plină de capricii, de umbre și sinuozități, ce ar traduce pe de

o parte tîria coșmarului, pe de alta lansarea vizionară. Este secțiunea cea mai densă a simfoniei, nu atât prin materialul tematic, cit prin țesătura de nuanțe expresive, de la discreția primelor măsuri, *Largo*, cu prefigurarea încă insesizabilă a obsesiei prin repetările de trioletii la flaut și clarinet, la stingerea religioasă a frazei (în partitura, notația *Religiosamente*), în liniștea acordurilor de la încheierea amplei mișcări. Impresionant la Ion Marin mi s-a părut tocmai faptul că nu s-a pierdut nici o clipă în acest hațis de motive intersectate, revărsare de iluzii și pasiune. Sunete dulci lingă pasaje „animando”, indicații frecvente de crescendo, diminuendo, sforzando, alternări ingenioase de pianissimo — fortissimo (v. *Allegro agitato e appassionato assai*). Pe fondul acestei abile deconspirări a formelor, a volumelor, „ideea fixă”, leitmotivul femeii iubite, a avut o prestanță remarcabilă, de la apariția lui la viorile prime și flaut. Valurile delirante ale pasiunii, rădăcitate în înfățișările furiei, ale geloziei și deoptrivă ale gingășiei, tandreții și farmecului misterios s-au transformat în strălucirea atât de nobilă a valsului (*Un bal*), cu fraza plină de suplete a violinelor (dolce e tenero), deasupra reflexelor în cristal (cele două harpe și suflătorii de lemn). Foarte bine înțelese aici contrastele: între finalul primei părți și tumultul petrecerii, între acesta și subtilitatea valsului, la rîndul său opus ideii fixe.

În *Scenă cîmpencască*, a cărei așază serenitate nu are totuși nimic din *Pastorala* beethoveniană, căci e o seninătate adinc melancolică, la limita anxietății (o rostește într-o măsură glasul cornului englez, solo fără acompaniament, instrument deloc senin în ciuda disponibilităților sale și pentru zugrăvirea pastorală; disponibilități probate cu puțin înainte de Rossini în uvertura la *Wilhelm Tell*), am admirat plasticitatea tabloului. Pus să cînte în culise, obolul care dialoghează cu fratele lui mai grav (...cu o cvintă), cornul englez (excelent, Vasile Bratu), a intruchipat cu exactitate dorita spațialitate — efectul de depărtare (lontano). Cum un efect identic avea să fie obținut de Ion Marin prin estomparea sunetelor de clopote în *Dies irae*, forte dar cu aceeași mențiune *Lontano* pentru a sugera hohotul parodic ce inundă treptat funebra solemnitate. De asemenea, în partea a treia, valorificarea impresiei imitative adusă de cei patru timpani care înfățișează un tunet îndepărtat, cu lanțul de sunete bemolate (sib, lab).

În *Marșul spre supliciu*, dacă zălim toare a fost temperatura metafizică unisonului fagoturilor, așa fi dorit mult dramatism în nota gravă (aproape de limita inferioară a instrumentului) cîntată — cam ezitant — de trombon ce însoțește corul celorlalte alături. Fel, mai aspre, cu sunete de mai mare densitate sonoră, dar în sens burlesc-ar fi convenit să fie cele două tube cîntonează alături de fagoturi „priza morților”. *Dies irae* în *Visul urnoșii de saba*. Notabil însă, foarte clar decupaj în privința tempo-ului și ritmului, respectînd într-un tot indicat „sempre senza stringendo”, fără acest grotesc și oarecum existențial *Dies irae* nu are putere de convingere. Dirijorul a reușit în finalul simfoniei măiastră suprapunere de planuri, individualizînd în același timp fiecare pasuțiușul horei diabolice, bine susținută de sensurile tragice ascunse în intervenția clarinetului piccolo, parodiînd terubiri.

În *Concertul nr. 2 în fa minor* Chopin, pianistul italian Alessio Avronne, un foarte tinăr solist, a dovedit o tehnică multumitoare, siguranță în frzare, temperament. L-au dezavantaj din păcate cele câteva asprimi și sclipi proa metalice, mai ales în *Alegro maestoso* și *Larghetto*, datorate în parte instrumentului.

Eran, piesa pentru o uriașă orchestră a lui Anatol Vieru, compusă în 1969, este o minunată transcriere muzicală a unei serii de imagini caleidoscopice, o plimbare, cînd luminată de ape fanteziste ecouri idilice, cînd umbră de semnal alarmante. Ea are multă culoare, o putere de sugestie deloc falsificată prin abundența combinațiilor timbrale. Percuț luxuriantă, de la xilofon și vibrafon mașina de vînt, varietatea procedeele tehnice la suflători, procedee folosite adesea în muzica modernă, dar păstrînd fiecare, cite ceva din pregnanța personalitate compoizică a lui Anatol Vieru, conflictele create între celele motivice esuare frînturilor melodice — sintaxa atîtea moduri de a ilustra, sub aparat dezinvolturii, crisparea dramatică a unui univers fărîmițat. Lucruri eficiente redactate de orchestra (citeva compartimente trebuie remarcate în mod special pentru întreaga lor evoluție: viorile, violele, suflătorii de lemn, trompetele, percuția) dirijor, căruia îi prevăd o strălucită carieră.

Costin Tuchilă

PLASTICA

Jurnalul galeriilor

„Orizont”

■ PROBABIL că primul lucru pe care am putea să-l discutăm pornind de la calitatea expoziției sculptorului Mihai Marcu ar fi acela că artistul face parte din categoria celor negrăbiți de impulsuri exterioare condiției lor unice, pentru care contactul cu publicul este cu adevărat un eveniment, iar curgerea timpului doar o chestiune de economie închisă, în limitele atelierului. Excelent cioplitor, ceea ce echivalează cu o heraldică proprie sculpturii noastre moderne, dar mai ales un meditativ responsabil, pentru care conceptul și forma sint un întreg organic, incapabil de compromisuri parțiale sau dezvoltării complice în așteptarea momentului revelației, Mihai Marcu ne propune un posibil traseu evolutiv prin chiar succintul unei expunerii selective. Obsesia semnului ca sumă de implicații ideatice și metaforice, vocația agorică și intuiția marilor repere emblematice, de o proveniență complexă în care se interferează amintiri arhetipale și solicitări contemporane tutează sculptura acestui artist încă de la început. O posibilă schiță dia-cronică se structurează vizibil, dacă cercurgem la jaloanele oferite de artist însuși, pornind de la momentul abordării problemelor de articulare a planurilor în sculpturi-semn explicite ca intenție, acele *Iluzii ale lui Icar*, din lemn și refăcînd nu doar un traseu autohton ci și un drum al sintezelor descinzînd din și tinzînd către mit. Aici volumele erau definitive, date asemenea unor idei rotunde, suficiente în sine, zborul însemnînd o condiție pierdută și o aspirație, dar fără semne de întrebare, hiatusuri sau extrapolări semantice. Dacă ar fi să respectăm diagrama propusă de autor, atunci ar urma etapa unor sinteze în egală măsură pluri-voce ca mesaj și deschise expresiv, pîlînd fi continuuate mental și prin aceasta impunîndu-se spațiului-alveolă, cea demnă înaltă aluziv *Fata morgana*. Îndrăzneala tăieturii, articularea perfect logică și echilibrată prin distorsiune expresivă, o anumită energie conținută în liniile de forță poliaxiale, simțul materiei, de la teluric la senzualitate și rafinament, dar mai ales convingerea că esența, sinteza abstracției decurg din stăpînirea concretului figurativ, ne pun în fața unui artist matur, definit și cu o lume de semne a sa, inconfundabilă deși nu renegă tradiții sau familii de spirite. Doar aparent derutantă, dacă ar fi să ne rezumăm la aplicarea unei scheme rigide, întorcerea la structura figurativ-sintetică a *Rusali-*



PAUL TUDOR: Sub deal

Hor înseamnă regăsirea punctului de sprijin prin recuperarea unui clasicism de esență, dar și o demonstrație a modului în care segmentul poate părea abstract, deși întregul este perfect recognoscibil, paralel cu o întoarcere la mitologia păgînă agrestă. Din toate, rezultă imaginea unui artist complex și complet, urmîndu-și un drum al său care, în definitiv, este cel al artei autentice, de durată și valoare.

Galeriile municipiului

■ O incitantă și stenică expoziție de pictură ne propune un mai vechi cuplu de obisnuiți ai galeriilor bucureștene, *Paula Tudor* și *Paul Tudor*. Foști elevi ai pictorului Traian Brădean, de la care au deprins secretele construcției și ale desenului, dar și respectul pentru profesiunea ce ține de vocație, cei doi au parcurs pînă acum un traseu acumulativ, pe direcția valorilor cromatice și expresive de extracție postimpresionistă, în căutarea identității și a unei expresivități degajate de modele în circulație. Împlinirea se observă în decizia compunerii pe o idee directoare, nu obsesivă dar ordonatoare, cu efecte pozitive, în fondul emoțional și aluziv mult mai dens și deschis implicațiilor revelatoare, ca și în problemele de meșteșug propriu-zis. *Paula Tudor* practică în continuare o natură moartă cu amintiri ale genului tradițional dar cu o mai puternică notă personală, împinsă către atmosfere rarefiate, onirice sau suprarealiste, picturalitatea cîștigînd și impunîndu-se prin capacitatea de a face expresive suprafețe ce depășesc agreabilul intimist. O notă aparte, ca un dome-

niu de reținut, o reprezintă densitatea micilor peisaje, tinzînd către concept, în care concentrarea iconică ni se pare ajunsă la punctul exacerbarii ce se rezolvă în compuneri de mari dimensiuni, mult mai aproape de actualul punct al maturizării depline. Rafinamentul cromatic, finețea caligrafică, capacitatea de a restitui o textură sau o atmosferă anume, punerea în pagină oarecum expozițivă, ca într-o etalare care ascunde prin aparenta limpezime, toate aceste calități ne îndreptătesc să cerem și să așteptăm aceea împlinire ce se cîstește în fragmentele generos risipite, dintr-un prea-plin încă netemperat, în ceea ce a realizat pînă acum *Paula Tudor*. Mai decis înscris pe linia unei tradiții constructive post-cézanniene, *Paul Tudor* operează cu o tușă fermă, pusă tranșant pentru a defini planuri și lumini, renunțînd la detaliu sau scriituri adjuvante în favoarea masei telurice, dar poartînd atmosfera printr-un ton romantic, ecou al lirismului disimulat sub o monumentalitate erozantă. Peisajele se inscriu în viziunea cosubstanțialității tradiționale, cu o permanentă vibrație cromatică a tonurilor organizate în game calde, sentimentul plener al unui timp anume se degajă din ambianta coloristică, fără alte trucuri secundare, lecția lui Luchian întindu-se discret, ca și în naturile statice cu flori. O notă specială pentru portretele care, ieșite din condiția lor anonimă, ne-ar putea propune un interesant arlist al analizelor fizionomice recognoscibile. Semnul sintezei și al meditației cu efecte de conținut se cîstește clar. *Paul Tudor* tinde să devină o certitudine prin valoare și originalitate, un pictor deplin.

Virgil Mocanu

PIERRETTE MICHELOUD (Elvetia)

Poezia, aventură a conștiinței

LA INCEPUT era cuvîntul... și cuvîntul era cu lumina și cuvîntul era lumină.

Filiația sa directă: poezia, care nu există în paralel, dar formă a cuvîntului de dinaintea Cuvîntului, trăind în însuși miezul luminii. Ea va fi deci conștiință trează, luciditate, claritate. La fel, critica, al cărei obiect este, va trebui să se plaseze la diapazonul frecvenței sale vibratorii, să dovedească aceeași deschidere spirituală. Ele nu pot fi dissociate.

Poezia ne defrișează calea spre lumină. Căzuța sa este Polymnia. Urmăzătorii ei sunt zeițe, energii emanînd energia supremă, pe care primii noștri le numeau oniri. Denumirea a fost preluată de știința modernă, păstrîndu-și semnificația. Evidență în plus că scrierile vizionarilor, ale poezilor, preced descoperirile științifice.

Polymnia... În acest nume — rădăcina memoriei originare, „conice“, ar spune avântul, — asemenea unui pescar pe malul unui lac sau pe țărmul unei mări — lino de surprize, poetul regăsește amintiri legate de evenimente din lunga istorie a planetei, a cosmosului și de el însuși.

Așadar, nimic ulmitor în faptul că poezia ne pune în relație directă cu cele două principii. Inițiativa spune latinul. Cuvînt care lasă deja să se presimtă căutarea ce va fi inițierea întru lumină.

Aici începe vocația poetului.

Orice acțiune de acest gen necesită un instrument. Aici fiind vorba de verb, poetul devine artizanul propriului său instrument. Și ca orice artizan conștiințos, el devine slujitorul materiei pe care modelează. Ceea ce vrea să spună că servește înainte de a se servi de ea. Astfel, doar ea va avea puterea să cînte, așa cum cîntă blocurile de piatră din fundația unei catedrale, sau lemnul leșit în miinile tâmplarului.

ACEEAȘI grijă, cu aceeași onestitate, modestie și estompare personală trebuie să fie scrisă și critica de poezie. Altfel, oricît de elogiasă ar putea fi, ea va trăda nu numai poezia, ci și opera despre care vorbește și poetul.

JEAN-LUC WAUTHIER (Belgia)

Exigențele criticului

ÎN APARENȚĂ simplă, tema acestui colocviu pune în discuție o problemă fundamentală, plasînd față în față două antagonisme complementare, poetul și criticul său.

De aceea se impune încă de la început să observăm cu ce redutabile ambiguități se confruntă astăzi critica poeziei. Altfel, planul mijloacelor de investigație citit pe cel al obiectului critic însuși. Ce pot avea, într-adevăr, în comun o monumentală istorie a poeziei franceze și o critică de cîteva rînduri asupra unei priciclegeri de poezie a unui tînr poet necunoscut; sau un studiu savant al universului hugolian și cronică poetică publicată zilnic într-un ziar mai mult sau mai puțin popular? Și cite limite nu scapă domeniul lingvistic de cel social, pe cel ideologic, de cel estetic!

Ne gîndim mai întîi la specialiștii-cercetători, la eseiștii erudiți, foarte documentați care, cu o bunăvoință impresionantă, își consacră cîte douăzeci de ani în viață scrutării opereii unui Urias al slovelor poetice. Alături de critica acestora mai există o critică, la fel de existență, dar mai complice: aceea a poezilor discreți care, ascultînd celelalte voci poetice, urmărește înainte de toate să găsească aceste voci cunoscute (un astfel de exemplu, în Belgia, este Fernand Verhegen, hispanist bine cunoscut și animator al Casei Internaționale a Poeziei). În sfîrșit, există imensa majoritate a criticilor bi-pocvoitori care, în mod mai mult sau mai puțin frecvent, incredintău unei tribune un studiu mai mult sau mai puțin lung asupra unui anumit poet.

Se poate deduce de aici că în jurul poeziei, acest act solitar și interiorizat între poezie, gravitează multă lume; că, în jurul actului creator cel mai inexplicabil care, poate fi, se conturează o sumedenie de comentarii. Și iată aici un aspect important atît de neglijat: orice poet demn de acest nume este conștient că în opera sa apare, fără a fi fost căutată, o parte, importantă, de inefabil în fața căreia rațiunea pură trebuie să dispară și, deci, și judecata dogmatică. Să ne amintim de ce spune Cocteau: „poetul este la ordinele nopții sale“ sau Eluard: „un poem conține întotdeauna mari spații albe, mari zone de liniște“.

De aceea, cit de mult ne impresionează vocea unui poet vorbind despre un alt poet! Poetul fiind acela care a explorat în însuși poezia, această subtilă muzică de cameră, care a practicat-o pentru a scruta, la celălalt, tainele esențiale. Un Arguespense vorbind de Plisnier sau de Artaud, un Thiry vorbind de Shakespeare, un Baudelaire comentîndu-l pe Poe, un Nerval traducîndu-l pe Goethe și alții alții, iată ceea ce ne reține în profun-

Poezia — un instrument. Ca orice lucru din natură, acest instrument acționează pe trei planuri diferite, în funcție de mîna care îl dirijează. Heraclit definea cele trei planuri ale scriiturii prin trei participii prezente: vorbind, semnificînd, ascultînd. Respectiv: poezia descriptivă, sugestivă, profetică. (Aceasta din urmă, într-adevăr, anunță mercur oracolele prin enigme, cititorul fiind acela care trebuie să le descifreze). Trei grade, trei planuri de conștiință, fiecare cizelîndu-și propriul instrument-poezie. Să ne ferim însă de judecățile de valoare. Nimeni nu are dreptul să afirme că acest lucru merită mai mult decît acela, nimeni nu poate să știe rezonanța pe care o va avea asupra celuiălalt. Instrumentul profetic poate lăsa oamenii complet surzi dacă aceștia nu au fost pregătiți prin acțiunea instrumentului vorbitor sau semnificînt. Dacă luăm o bucată de safir și o bucată de gnais, și le tăiem cu aceeași pasiune, vom obține două bucăți, ambele drept cizelate. Fiecare are rolul său. Safirul, mai strălucitor, va pătrunde mai adînc în memoria misterioasă; gnaisul, în schimb, o va face mai perceptibilă.

Materia prelucrată, după ce a fost slujită, își slujește la rîndul ei, slujitorul. Este cazul oricărui materii modelate cu dragoste, fie chiar un obiect de mobilier. Se spune atunci că acesta are suflet, și chiar, printr-un reflex anocstral, poezie. Sărmana proscrisă a societății noastre!

Pentru ca poezia să poată exista, este nevoie de pasiune în fasonarea instrumentului, de fecundarea cuvîntelor, de transuzie de viață. Și mai este nevoie și de inspirație.

MUNCA poetului nu constă numai în fasonarea instrumentului său. Înainte de a se atinge de materia cuvîntelor, el își creează o lume interioară de liniște și așteaptă. Iar atunci cînd va vorbi, nu o va face cu vocea sa din acel moment, ci cu aceea foarte veche și, cu toate acestea, întotdeauna tînără, voce pe care inițiativa lui Isis și Osiris o numeau Sutețul sufletelor. Acoastă atenție acordată tăcerii este momentul, sau, mai curînd, durata în care se recrează alianța între ceea ce s-a creat și punctul misterios al originii sale. Alianță de luciditate, pentru că,

absent din el însuși, poetul nu mai are ochi și nici urechi pentru exterior, mirajele lumii fiind brusc alungate din gîndul său.

Este punctul de întîlnire inefabil în care apa liniștii este invadată de verb, pentru a da naștere copilului-poezie. În mod natural, instrumentul a devenit copilul, noul născut, poemul.

O evocam mai înainte pe Polymnia, protectoare a memoriei conice; e momentul deci să vorbim și de inspirație. E adevărat, un cuvînt pe care cerebralitatea îl proserie, și pe bună dreptate!

Totuși ea este aceea care dă poetului arta scriiturii sale. Fără artă, nu mai e nici poezie. În consecință, nu poate exista artă fără poezie; reprezentarea unei anteriorități regăsite se realizează în același timp cu prefigurarea a ceea ce va fi. Cele două stări se întîlnesc, viitorul fiind deja trăit. Aceste miracole se întîmplă atunci cînd umanol se eliberează de crusta sa și atinge centrul luminos. Spiritul inimii a învins inima rațiunii.

POEZIE, perpetuă „punere în chestiune“, imbold ce revoluționează modul nostru de a vedea, de a simți. Ea ar trebui să fie invitata de onoare a zilelor noastre, mult așteptată pentru secretele sale uimitoare. Și cu toate acestea, tot la subsol este surghiunită. Pentru a întoarce manetele, a apăsa pe clape sau a bransa un calculator, de ce avem oare nevoie? Mi s-ar putea replica faptul că ordinatorii sînt capabile să compună poeme foarte frumoase! Poate, dar ele nu vor fi niciodată rezultatul căutării căreia i s-a dedicat poezia, prin actul său creator. Ele nu vor suna niciodată deșteplarea conștiinței lumii. Nu vor fi cîntecul victii.

Civilizația noastră robotizată respinge esențialul, înăbușînd vocea profundă care ne face să participăm la viață. În complexitatea manifestărilor sale. Să o înțelegem pe frecvența noastră de percepție.

Aviz criticii: ea nu va trebui să cedeze nici transfigurării numărului, nici sensului, secund al fiecărui din cele cinci simțuri ale noastre.

Itinerariile poetice, și nu invers. La poet, nevoia de a spune este însoțită de necesitatea de a face. Lucru valabil și pentru criticul de poezie; el trebuie să abandoneze tonul transant și doctoral, pentru a deveni însoțitorul poetului. Dar, atenție la capcane: această însoțire nu trebuie să-l conducă la o toleranță excesivă; criticul trebuie să respecte opțiunile poetice, cele mai largi și cele mai deschise, dar să vegheze ca aceste opțiuni să fie și cele mai exigente.

RIGOARE și înțelegere, singe rece și pasiune, acestea îmi par a fi calitățile contradictorii ale adevăratului critic de poezie. Dacă aceste calități îmbinate, de chirurg și de estet nu erau atît de rare și de esențiale atît de prețioasă, nu am fi sesizat corect de ce, atît de des, un critic de poezie nu trebuie să-și aștepte, vreme prea îndelungată, criticul; acela care dintr-o dată redă viața astrului de pe pîra și fi stins. Astfel, luminile de re-leu hugoliene, rimbaldiene, baudelaireene sau mallarmeeene vor forma, peste ani, lanțul misterios care asigură simultan perenitatea și actualitatea opereii.

În rest, în zilele noastre, pentru a rămîne exclusiv un critic de poezie, ai nevoie de o rară seninătate, de un dispreț al gloriei imediate.

Criticul de poezie va trebui să înfrunte glumele proaste și morga aceluia care, în sinul familiei comentatorilor, gîndesc că au reușit să vorbească mai bine despre opere mai direct inteligibile. Iată o opțiune demnă de asumat. Pușin însă o fac. Este o opțiune pe care o întîlnim în paginile revistelor ce fac onoare activității critice cum sînt „Sud“ în Franța, „Marginales“ sau „Le courrier du Centre international d'Etudes poetiques“ în Belgia francofonă. La acest nivel se situează ceea ce Pierre Seghers numea „laboratoarele vii ale poeziei de astăzi“.

Și, în fond, astfel stau lucrurile: niciodată ca în zilele noastre, poezia nu a avut mai mult nevoie de critici. Misiunea criticului — o misiune nobilă — constă aici în a releva disprețul, de a merge chiar în contracurent cu gustul comun pentru a separa, cu un ochi sigur, grîul de neghină. De a se relua, de asemenea, evitînd plasarea literaturii și a infra-literaturii sub aceeași unitate de măsură neutralizantă.

Critic de poezie: nu există o altă meserie mai frumoasă, mai fragilă și mai salubră în același timp! Și mai prețioasă, totodată, ca tot ceea ce. În acest turbure sfîrșit de secol, este amenințat de năvala Noilor Barbari care, începînd cu atîtea aspecte ale massmediei și ordinatorului și pînă la banda desenată și literatura „de larg consum“ au devenit monștrii noștri cotidiani.

(Malta)

Între Poet și Critic

DEMONSTRîND întrepîtrunderea, uneori chiar fuziunea dintre poezie și critica poeziei, autorul face în continuare o amplă trecere în revistă a principalelor puncte de referință care au jalonat tradiția criticii de poezie europene — din antichitate și pînă în zilele noastre. În final, abordează unele aspecte controversate ale criticii practice moderne:

În genere, se consideră că textul este singurul element ce trebuie să fie supus unei examinări temeinice. Brooks, Spitzer și Lanson, ca alții alții, consideră citirea textului — explicarea textului — ca fiind adevărata esență a metodei lor critice. Totuși, confruntarea dintre poet și critic a existat dintotdeauna, poetul resimțînd nevoia de a-și exprima propriile opinii asupra sa și asupra opereii sale. Toți artiștii continuă să considere că este potrivit să mediteze asupra identității și productivității lor, și se pare că acest tip de critică va exista atîta timp cît spiritul creator va pune în acțiune una din facultățile sale secundare, și anume auto-judecata sau autojustificarea. Se impune, în orice caz, să subliniem caracterul restrictiv al unui astfel de exercițiu; poetul, ca orice alt artist, simte nevoia implacabilă de a fi luat în considerație de criticul profesionist, dacă dorește într-adevăr să fie evaluat în mod obiectiv și științific. În această fază, distincția fundamentală dintre operele de merit și cele lipsite de valoare nu mai este atît de clară; de aceea este întotdeauna de datoria criticului să detecteze exact ceea ce trebuie și să-și exercite influența asupra cititorului mediu făcîndu-l să devină conștient de ceea ce diferențiază geniul de mediocritate. Și poate că o asemenea nevoie nu a fost niciodată resimțită mai profund ca în zilele noastre, cînd productivitatea a devenit, cel puțin cantitativ, uluitoare.

Thibaudet face o distincție esențială între trei nivele separate de critică: critica omului cu o cultură medie; critica autorului însuși și critica criticului profesionist. Este absolut necesar să existe o imagine clară asupra tipului de critică pentru care s-a optat. Poezia nu este produsă pentru poezii sau critici, ci pentru publicul larg. O apreciere justă cere un minimum de competență în materie; în consecință, se presupune că cititorul obișnuit are acea reacție instinctivă care îi permite să-și exercite dreptul de a formula propria sa judecată, bazată fie pe gust, fie pe valoare, sau pe ambele. Cu cît un sistem educațional reușește să rafineze gustul majorității, cu atît mai mult se poate concepe o etapă în care gustul publicului să coincidă automat cu valoarea intrinsecă. Insuși Spingarn afirmă că acea identificare a geniului cu gustul este achiziția fundamentală a criticii moderne. Aceasta implică necesitatea contopirii într-o unică dimensiune a instinctului creativ și a instinctului critic.

Cressot insistă pe larg asupra distincției dintre critica scriitorilor și critica criticilor. În cazul unui autor, este un exercițiu de auto-conștientizare; el începe să creeze și treptat ajunge în faza în care devine conștient de ceea ce este în realitate creația sa, din punct de vedere al cauzalității, substanței și impresiilor provocate. Este un lucru deja demonstrat că această activitate provine din actul creator și ca atare nu poate fi evaluată întrucît, prin însăși natura sa, ea nu poate fi niciodată obiectivă sau detașată, sistematică sau științifică. Acestea sînt prerogativele criticilor considerate ca o facultate autonomă. Criticului îi revine sarcina de a începe prin a fi un cititor obișnuit pentru ca, ulterior, să formuleze o judecată bazată pe o completă identificare a gustului (subiectiv, dar totodată cultivat și bine informat) cu creatorul (supus obiectivității). În timp ce scriitorul (creatorul) consideră semnificația în termenii unei subiectivități coerente, criticul îl dezvăluie competența în termenii unei obiectivități responsabile. Iată de ce critica modernă pune, în mod insistent, accentul pe text, adică pe reducerea autorului la un set de modele lexice, sintactice și stilistice. Începînd de la această etapă, evaluarea se bazează exclusiv pe caracteristicile textului scris, și pe nici o altă trăsătură extraliterară. I.A. Richards (*Practical Criticism*, 1973, p. 15) a mers pînă acolo încît a ajuns să disprețuiască intruziunea a ceea ce el numea „irrelevanțe mnemonice“, elemente complexe cărora publicul și scriitorii înșiși tind să le acorde un rol determinant în procesul formativ al unei lucrări.

Și totuși, nu se poate neglija un fapt mai puțin fericit: critica a devenit atît de tehnică și de analitică încît pare că se adresează în primul rînd, dacă nu chiar

(Continuare în pag. 20)

Marinetti și avalanșa lui...

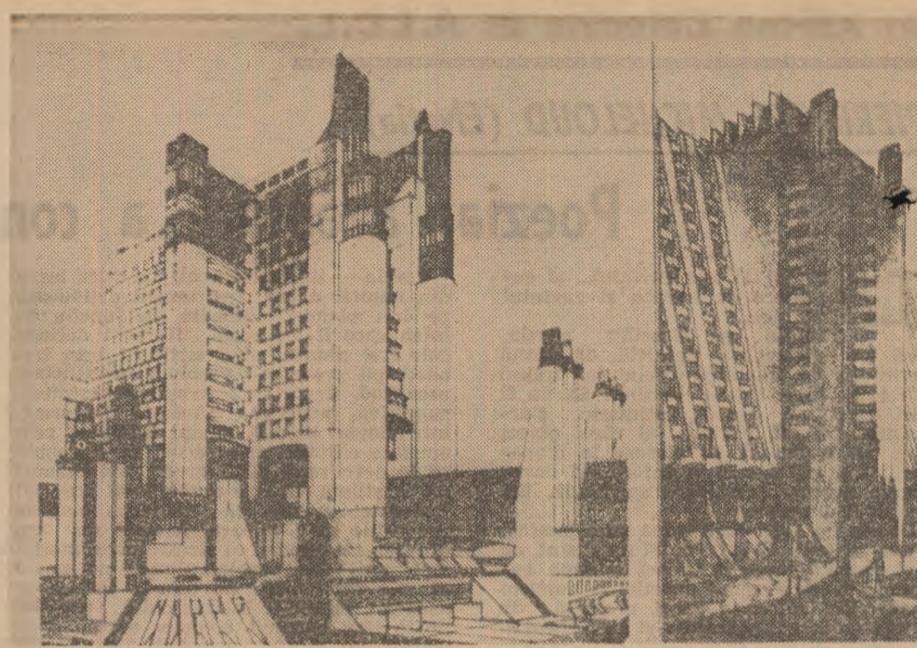
PINĂ nu de mult, Filippo-Tomaso Marinetti era aproape uitat — mai ales de publicul larg —, iar despre „Futurism” se vorbea rareori. Recent, însă, timp de câteva luni, zeci de mii de persoane, de diverse niveluri culturale, s-au imbulzit la ampla expoziție consacrată lor, la Venetia: „Futurismo e Futurismi” (4.V. — 12.X.1986). Uneori, cozile la intrare s-au întins pe sute de metri: o bruscă modă a făcut ca vizitarea acestei „mostră” să devină „obligatorie” nu numai pentru toți italienii și turiștii care se interesează de cultură, dar și pentru snobii din diverse categorii sociale și culturale.

În luxosul palat settecentesc Grassi, de pe Canal Grande — restaurat, cu acest prilej, în culorile dominante roz și verzi —, s-a instalat o expoziție bine organizată, inteligent gândită, astfel încât să explice în ce a constat Futurismul și care au fost cauzele aperiției și răspândirii lui uluitoare între 1909 și 1920. Bogăția materialelor expuse (picturi, dar și fotografii originale, corespondență, manuscrise, afișe, manifeste, opere tipărite — poezii, muzică, teatru, critică etc. —, vestimentație, mobilier și altele), din producția atît a Futuriștilor cit și a antecesorilor sau contemporanilor, a constituit un context care l-a putut face pe vizitator să înțeleagă mai bine particularitățile acestui curent-fulger și de ce geneza și difuzarea lui au fost aproape obligatorii, motivate de un determinism istoric și nu numai de fantezia debordantă a unui original înstărit și energic, Marinetti.

Încă din vastă sală de la intrare, introducerea în „context” s-a realizat prin expunerea simbolurilor tehnicii moderne (de la incenutul secolului), care l-au inspirat pe Marinetti și au declanșat avalanșa Futuristă prin crearea dinamicii impetuoașe a mașinilor de locomotivă, a vitezei necunoscute pînă atunci: afirmă, de tavan, pe trei etaje, un avion monoplan Blériot și unul de vînătoare Spa, din primul război, iar într-o boxă alăturată, două automobile: un Fiat 1908 de 70 km și un Bugatti de curse, 1910—1912, capabil de performanța a 160 km, lângă care triumfa, într-o fotografie din 1908, Marinetti, cu mustățile lui (am zice, à la Dali) și în costum de automobilist (într-un avion a conceput Marinetti unul dintre „manifeste”, a simțit „ridiculul vechii sintaxe moștenite de la Homer” și a vrut să „elibereze cuvintele”): „Să ne inspirăm — scriam în Manifestul lor, și pictorii Futuriști — din rețeaua de fier a vitezei care învâluie Terra [...] din zborurile minunate care brăzdează cerul [...] din lupta spasmodică pentru cucerirea necunoscutului”. Intregul parter prezenta, apoi, contextul anterior, explicativ al interesului Futuriștilor pentru mișcarea universală — pentru analiza și sinteza ei —, de la cea a corpului uman și a celui animal, pînă la aparatele de locomotivă și la virtutea materiei cosmice. „Către Futurism”: fotografiile lui E. Muybridge (decada 1880) care descompuneau mișcarea unui animal sau a zborului unei păsări (cea ce ochiului îl pare un „continuu” este în realitate o serie de mișcări separate), disocierea elementelor locomotivii umane (tot pe atunci) de către E. Marey și aparatul lui

pentru reconstituirea lor „filmică” prin rotirea cilindrului cu fante, care lasă să se vadă diversele faze în succesiune aproape simultană (simultaneitatea este conceput de asemenea cheie al Futurismului, asociat cu „transportul” rapid în spațiu). Nu lipseau evocări — cărți, manuscrise, corespondență — ale lui J. Verne, A. Jarry, Apollinaire, desene ale lui G. Méliér ilustrind „Călătoria în lună”, 1902, și, între altele, un desen de Picasso, explicind Cubismul, citeva picturi ale lui Seurat: viața „Circului” (mișcare și viață non-burgheză) și „Turnul Eiffel” (simbolul progresului tehnic). În acest moment apare în expoziție celebrul Manifest „Le Futurisme”, publicat de Marinetti în franceză, pe prima pagină din „Le Figaro” simbată, 20.II.1909: „Sortons de la sagesse...” — „să părăsim cuminența”, să cântăm „mișcarea agresivă”, „marile mulțimi agitate de muncă, de plăcere sau de revoltă”. În mai puțin de un an, Marinetti — expert manager, folosind toate mijloacele pentru propagandă — dă impuls mișcării pictorialilor Futuriști: cei cinci semnari (Umberto Boccioni — prezent aci cu superbe picturi, uneori capodopere, ca „Risul”, 1911 —, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini) ai Manifestului lor, din 1910 („Să ne rezeăm pe realitatea vieții”), se aflau la loc de frunte pe întregul etaj (cu multe opere luate din diverse muzee ale lumii, puși la un loc pentru prima oară), împreună cu mulți alți Futuriști pictori (Prampolini, Soffici, Rosai etc.), fotografi, arhitecți (uluitoarele prefigurări de zgirle-nori și de metropole moderne ale lui Sant'Elia), creatori de muzică (de „zgomote” și „urlete” etc. — ca Luigi Russolo), de teatru (G. Balla: o persoană spune tare „666 666 [etc.], toți în cor: 333 333” [etc.]), de „cuvinte libere”, de eseuri și alte lucrări literare ale lui Marinetti, care au „dinamizat” sintaxa și au anunțat un nou limbaj poetic (P. Buzzi: „TENTI economic front + anime spazzate dal vento vorticoso dell' ELICHE TUTTI DUBBI + TUTTI TERRORI CALCIATI [...]”).

TITLURILE majorității operelor constituie o cheie pentru înțelegerea principiilor Futurismului și a noutății pe care o reprezentau; de pildă, pentru picturi (unele titluri se repetă): „Dinamism al unui ciclist”, — „al unei dansatoare”, „al unui automobil”, „Tren blindat”, „Stată d'animo”, „Ritm + zgomot + viteză”, „Automobil + viteză + lumină”, „Antigrafiol”, „Viteză abstractă”, „Descompunere a unei străzi”, „Planeta Mercur trece prin fața Soarelui”, „Aeroplanul”, „Zbor de rîndunele” etc. În frunte cu impetuosul Marinetti, extremiști și zgălăgioși, dorind să pară că lumea începe cu ei, intenționat șocanți și declarând „anti-burghezi”, încercind să invadeze întreaga viață umană, au năvălit în toate domeniile artei, dar și în vestimentație (au fost expuse, de pildă, veste care astăzi se pot vedea prin magazinele obișnuite sau ale artiștilor plastici), mobilier (ce „normale” ne par acum aceste mese ori scaune!), și chiar în bucătărie (Marinetti: „Cucina futurista”), ba și pînă și în onomastică: Marinetti și Balla și-au numit fiicele:



ANTONIO SANT'ELIA: Orașul nou (1914)

Luce „Lumină” și Elica „Elice”, iar diversii adepți și-au ales pseudonime ca: Libero Altomare, Dinamo Correnti, Auro D'Alba, Luciano Folgore („Fulgur”), Această „invazie” (și aspecte oarecum „folclorice”, kitsch, as zice) i-au făcut să fie mai puțin apreciați în Franța¹⁾, dar au constituit — împreună cu alte particularități — o diferență substanțială, se pare²⁾, față de Cubismul creat în Franța cam în același timp, mult asemănător prin răsturnarea conceptelor artelor tradiționale, dar caracterizat prin „elitism neapăsabil intelectualicește multora”³⁾.

Este greu de diferențiat complet Futurismul de alte curente din același moment istoric și în orice caz de afirmat „primatul” său (așa cum păreau uneori să sugereze anumite aspecte din expoziție): Cubism, Dada, Suprerealism. Chiar corespondența și datele biografice ne arată strinsele legături dintre Marinetti și exponenții celorlalte curente. Dar impetuozitatea curentului, pînă în 1920, extraordinara vitalitate și capacitatea de a se „mișca” pretutindeni ale lui Marinetti au făcut ca Futurismul să aibă o mare arie de influență. În timp (pînă astăzi — sau, de pildă, vezi, în 1968, unele „formule” reluate de mișcările studentești occidentale) și în spațiu. Astfel, al doilea etaj al „Mostrei” a fost ocupat în întregime de: „Futuriștii” din diverse țări (Belgia, Franța, Germania, Iugoslavia, Polonia, Spania, Ungaria, U.R.S.S. — înții în Rusia, începind cu 1910: Malevici, Larionov, Gonciarova Rosanova — și însuși Maiakovski, care, după revoluție, lipsind cerneala, fabrica afișe din bucăți de carton colorate cu suc de morcovi, de sala⁴⁾); Lunacearski, la al II-lea Congres al P.C.U.S., a elogiat pe Futuriști și l-a numit pe Marinetti un „intelectual revoluționar”⁵⁾ ca și Gramsci în 1922⁶⁾.

FUTURIȘTII n-au fost întimpinați peste tot și întotdeauna cu simpatie sau cu îngăduință: uneori (la reprezentările teatrale, de pildă) se arunca în ei cu morcovi sau cu spașcheții în sos de roșii (iar Marinetti, mîndru de asemenea reacții — provocîndu-le, chiar — și-a atîrnat odată o asemenea macaroană la butonieră, ca pe o floare)⁷⁾.

¹⁾ P. Hulten, in *La Stampa*, citat, p. 4.
²⁾ Ibid.
³⁾ A. Donaggio, *ibid.*, p. 16.
⁴⁾ I. Moscati, in *La Stampa*, citat, p. 25.
⁵⁾ Giovanni Spadolini, *Quell' ambiguo confine col fascismo*, in *La Stampa*, citat, p. 35.
⁶⁾ I. Moscati, *ibid.*

Excesele erau vădite și intenționate, conștate retrograde, alături de tradiționalism sau confort burghez — de jeneață ilogică, fie și îngăduitoare — de astăzi Marinetti dorca (vezi „Manifestul”) să „debaraseze Italia de muzee” („muzee cimitire”), „să se pună foc bibliotecilor (dar lucrările lor nu erau făcute pentru „muzee” și „biblioteci”?, iar brou său — reconstituit aci — unde se intră neau gălăgioși Futuriști și el a redactat manifeste incendiare, este un exemplu de artă „maură”, cu obiecte de muzeu: vase orientale prețioase, lămpi de fier forjat, paravane, măsuțe și scaunele încrustate cu fildeș!); el dorea să fie „moralist”, „să fie combătute” lașitățile oportuniste, dar și „moralismul”, ave învecive la adresa „Venetiei paseiste”, dar a petrecut acolo ani întregi, spre sfîrșitul vieții (și tocmai aci a fost sâr bătorit acum!). Nu putem, desigur, ignora elogiul adus războiului, în „Manifest”, dar să nu uităm că în contextul epocii, alături de sublinierea „lulului patriotismului”, asemenea decarații agresive susțineau idealuri de eliberare și unificare națională la care nu puțin intelectualii progresiști subscribă pe atunci. După cum și aberații ca invectiva contra muzeelor, a bibliotecilor, a universităților etc. însemnau, în acel context — cu insolitele lor exagerări regretable —, atitudini pozitive față de diverse manifestări sau opere retrograde.

Contradicțiile și oscilațiile sînt scuzați astăzi și pentru că în încercarea unor moduri noi de expresie pot exista efecte alimaturității — spune în cuvîntul său directorul expoziției, P. Hulten⁸⁾. Mai important este ca, părăsind o primă atitudine de repulsie (sau uneori de respingere — cum a fost și cazul aștoare de față — subiectivă de idiosincrasie generată de incompatibilități de personalitate), să se judece, cu calm, debarasindu-le de zgura unor aspecte reprobabile, consecințele durabile și pozitive ale acestui curent. Iar aceasta nu numai — fapt fundamental pentru țările care l-au creat — pentru a fi însuși și chiar revendicat ca un produs valoros italian, ci mai ales pentru ceea ce înțelegem, astăzi, că a fost inovație artistică, adaptare a artei la realitate contemporană, acceptînd — cum s-a făcut — aspectele benefice și combătînd excesele și laturile negative.

Tatiana Slama-Cazacu

⁸⁾ P. Hulten, *ibid.* p. 4.

OLIVER FRIGGIERI (Malta)

Între Poet și Critic

(Urmare din pagina 19)

exclusiv, celorlalți critici. Critica științifică este citită mai cu seamă de studenți și literați, și mai puțin de publicul larg. Bogăția sa se transformă, așadar, în sursa neajunsurilor sale. Un mare număr de critici au înțeles această condiție nefericită a criticii și de aceea încearcă să-și simplifice cercetarea, evitînd astfel confuzia și riscul de a fi subestimați de colegii lor. Este evident că o cale de mijloc, situată între tehnicitate și inteligibilitate, este de preferat.

Abordînd astfel problema, poți fi tentat să crezi, din diferite motive, că critica nu este deloc necesară recepției adevărate a poeziei. Fapt ce poate deveni, prin el însuși și în mod paradoxal, un principiu estetic: arta este suficientă sîși, în timp ce critica este o știință bazată pe, inspirată de și esențialmente distinctă de artă. Poate că o soluție ar fi găsită printr-un compromis între cele două extreme: critica științifică trebuie să avanseze și, simultan, să se asigure că este în mod corespunzător înțeleasă de acea minoritate a studenților care o cercetează în timpul perioadelor de studiu. Aceștia pot fi eventual în măsură să dea la iveală și să simplifice cunoștințele do-

bindite prin canalele profesiei lor. Soluția nu trebuie să consistă în adoptarea unui impresionism tradițional, de fapt un cocteil de psihologie, filosofie, sociologie și alte domenii ale cunoașterii. Dacă standardele științifice sînt scăzute, această scădere se va manifesta, în consecință, la toate celelalte nivele.

CRITICA trebuie să se conformeze prerogativei sale inalienabile ca o știință autonomă. Dar dacă vrea să supraviețuiască, ea trebuie să-și garanteze și viitorul, atît la nivelul cerințelor cit și al comunicării. E cazul să ne așteptăm ca ea să dezvăluie ceea ce este ascuns în substratul textului și să se transforme pe ea însăși într-un exercițiu agreabil, plăcut ca o descoperire a unui adevăr cunoscut și totuși încă necunoscut — poemul însuși. Dacă poezia își exercită încă forța asupra unui anumit public, critica nu trebuie să subestimeze simplul fapt că majoritatea oamenilor sînt stimulați în receptarea poeziei de acea tentă profund umană de a descoperi frumusețea, sursa bucuriei estetice, și de dorința de a explora adevărul, de a stabili sensul. Cu alte cuvinte, evaluarea conținutului este de preferat analizei formei, chiar dacă, suficient de ironic, criticul știe că forma și conținutul constituie un tot unic.

CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO (Portugalia)

O concordanță necesară

LA început era cîntecul, vocea devenită memorie, reunind omeni-nirea în jurul istoriei și al miturilor sale, era locul și momentul cristalizării unei emoții trăite și comunicate, dar a devenit, de multă vreme deja, și un mod de creare a realității. E vorba, desigur, de poezie, care, în zilele noastre, refuză adeseori să reprezinte lumea, să reproducă realul, arogîndu-și dreptul de a construi, în schimb, o lume și o realitate diferite, grație unei autonomii cucerite și pe deplin asumate. Mizele sale sînt, în consecință, altele: poezia a început să mai afirme, acum interoghează; a respins aparența, aspirînd la cunoașterea esențialului. A devenit, așadar, căutarea unei științe care, puțin cite puțin, se dezvăluie, dar care păstrează, totuși, întotdeauna, o notă de mister. Însă căutarea, permanent reinnoită, se face prin intermediul limbajului, care este singurul ce permite construirea acestei lumi diferite, mai autentice, mai pure, mai apropiate de originile și adevărul intim al omului.

În acest spirit, capacitatea și dorința de a participa la această lume diferită sînt condiția însăși a activității critice aplicate la poezia modernă — și, aș adăuga chiar, a oricărei lecturi a poeziei

moderne. Criticul trebuie să fie gata să se lase șlefuit de discursul poetic, învăluit de acest nou univers care îi este propus și să fie pregătit să înceapă un dialog care îl pretinde abandonarea prejudecăților și a ideilor preconceptuate. Un poem din Renaștere, un poem romantic și un poem din epoca modernă, de exemplu, nu pot fi privite cu același ochi de către critic, căci ele se supun unor principii estetice și ideologice cu totul diferite. Pentru a face față diversității discursurilor poetice, criticul trebuie să dovedească o disponibilitate fără greș care să-l permită asimilarea pozițiilor ce determină aceste discursuri și care sînt singurele în măsură să facă posibilă înțelegerea poetică, cu riscul de a renunța la dialogul dorit, făcîndu-l să devină mai curînd o conversație iluzorie și solitară, în care interlocutorii nu vor reuși niciodată să se înțeleagă.

Poezii de astăzi imbină, în mod frecvent, activitatea lor de bază cu activitatea critică și teoretică, dedicîndu-se în mod natural elaborării unor eseuri în care sînt expuse, în manieră netă, conceptele lor poetice. Dar, atunci cînd asemenea eseuri nu există, este suficient, desigur, să le parcurgi poezia pentru a le dea, ceea ce este cu atît mai important cu cît

Și sinteză epică

RECENT tradusul roman al lui Erwin Wickert *) este o carte polemică în raport cu romanul istoric derivat dintr-o înțelegere tradițională a istoriei; următorul citat, extras dintr-o recenzie (fictivă) anexată cărții, arată ce nu intenționează să fie aceasta, implicit, ce interdicții încalcă: „Sarcina romanului istoric este doar să umple golurile tradiției, poate să dea un înțeles psihologic acțiunii personajelor istorice — nu să scrie din nou istoria, care trebuie să rămână neatinsă și sacrosanc-tă”. (p. 353).

Intr-adevăr, din punct de vedere al adevărului istoric, cartea nu este excesiv de riguroasă — scenariul revoluției taiping este condensat, destinul unor personaje modificat (de exemplu, cel al lui Feng, mort în urma rănilor căpătate la asediul localității Zhuang Zhou, înainte de luarea Nanjing-ului și de campania spre nord și care el, nu Hong, fusese arestat la începutul revoluției, fiind eliberat prin mituirea paznicilor, nu prin forță), altor personaje, neatestare istoric, li se pot găsi modele reale (cum ar fi Tang, învingătorul răsculaților, al cărui prototip pare să fie Zeng Guofan, despre a cărui armată hunaneză însă, ca dealtfel și despre contingentul european de mercenari condus de americanul Gordon, The Ever Victorious Army, nu se pomenește nimic).

După cum s-a remarcat (Romul Munteanu), principalele procedee artistice din *Misiunea* sint perspectivismul și relativizarea. Modelul este, probabil, tot extrem-oriental (Ryunosuke Akutagawa, *Intr-un bungeț de pădure*). Narațiunea are două centre în jurul cărora gravitează, Hong — vizionarul exaltat — și Cai — politician lucid și nitel cinic — ceea ce nu exclude și alte ipostaze ale puterii, reprezentate de alte personaje.

Primului i se confecționează o biografie fabuloasă, detaliile reale fiind îngheșuite în tiparele gândirii mitice (de obicei prin intervențiile lui Pu, povestitor popular, pretins urmaș al lui Pu Songling), golurile fiind umplute prin introducerea de date plauzibile din punct de vedere al modelului propus. În afară de aceasta, se introduce ideea sănătății mintale precare a personajului și se încearcă explicarea/scuzarea unor păcate (gustul pentru teatru, instalarea rudelor în funcții de conducere atunci când revoluția este aproape pierdută etc.).

Cai, în schimb, este lipsit de orice fel de scrupule, machiavelic de-a dreptul — „În ciuda maestrului Kong Zi, cerul pune mai mult preț pe succes decât pe integritatea morală. Învățații au o imagine falsă despre măreția politică, care nu este imorală, ci se susține unităților de măsură morale ca și măreția cerului. Numai telul politicianului poate fi măsurat după principiile morale fundamentale moștenite sau poate situația la care ne duce în cele din urmă — nu însă persoana lui”. (p. 81). Luciditatea lui politică îl face să sesizeze anaerionismul regimului pe care îl apără, și, în ciuda faptului că venea din tabăra adversă, caracterul nou, revoluționar al concepției taiping. Această luciditate face posibile întâlnirea și dialogul cu Feng (apocrife, desigur), ocazie cu care acesta din urmă face o caracterizare exactă a situației din Capitala Cerescă: „Zhu voia imperiul, regele divin vrea să mintuiască lumea de demoni, iar Wei și Yang vor doar puterea pur și simplă. Și de când o au, nu știu să facă altceva decât să con-

*) Erwin Wickert, *Misiunea*, Editura Univers, 1986.



struiască palate și să-și instaleze hare-muri”. (p. 237) și se pune problema, asupra căreia cei doi sint, în principiu, de acord, neînțelegându-se asupra detaliilor legate de punerea ei în practică, a reformei agrare.

Din acest punct de vedere, romanul nu este un roman istoric, istoria, evenimentul, oferind pretextul unei meditații asupra ipostazelor puterii, asupra raporturilor dintre aceasta și diferitele tipuri de personalitate umană, asupra distanței dintre idealurile nobile cu care se pornește de obicei la drum și realizarea lor efectivă.

Privind lucrurile dintr-o altă perspectivă, putem totuși să acceptăm și ideea de roman istoric. Și anume, dacă acceptăm ideea cunoașterii faptelor în mod mijlocit, prin intermediul documentelor, care nu spun nimic de la sine, interpretarea lor fiind condiționată pe de o parte de o serie de factori intrinseci interpretului (ideologie, cultură generală, inteligență, intuiție etc.), pe de altă parte de posibilitatea de a fi manipulate. Coroborată cu ideea de morală a fabulei — implicită, firește, — rezultă o istorie lacunară, cu o structură spongioasă, asupra golurilor căreia se pot lansa doar ipoteze, istoria din lumea poeziei lui Kavafis sau din *Relatare despre regele David* a lui Stefan Heym. În legătură cu acesta din urmă, o observație: și acolo se citează „documente”, dar autenticitatea lor e contestată doar din perspectiva personajelor, nu dintr-o perspectivă exterioară lor, ca în *Misiunea* (în notele de subsol și în recenzie).

Procedând astfel, Wickert îl urmează pe Borges, care în *Pierre Menard, autor al lui Quijote* avansează ipoteza că, rescriind o capodoperă a trecutului, chiar dacă de fapt rezultă o transcriere, datorită contextului schimbat, sensurile sint diferite, iar în *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* propune o lume fictivă atestată prin plasmuirea de documente și care poate fi o alternativă la cea reală, instituindu-se într-un nou tip de narator omniscient și omnipotent — în limitele textului său, el este puterea, el este cel ce manipulează documentele și (într-o oarecare măsură) interpretarea lor. Și dacă G. Călinescu a putut lansa ipoteza unei istorii literare pe de-a-ntregul fictive, de ce n-am putea accepta și ideea unei istorii fictive, care, dacă e „știință inefabilă”, poate fi și „sinteză epică”?

Romulus Bucur

este sigur că înțelegerea unei opere poetice și evaluarea sa nu se pot realiza decât în funcție de sistemul care o susține și de elementele sale interne. În consecință, criticului i se interzice să dicteze legile care guvernează practica poetică și să păstreze față de aceasta o atitudine statică, atitudine care ar sărăci-o. Poezia modernă este incompatibilă cu o postură critică imuabilă și rigidă, care riscă să devină curind achilozată și inacceptabilă. Ea cere, prin urmare, o critică, de asemenea modernă, deschisă, dornică să împărtășească experiența poetică, în dubla ei calitate de producătoare a unui discurs specific și de creatoare a unui univers particular.

PENTRU a concretiza cit-de-cit această problemă, m-am oprit asupra unui singur exemplu: cel al poetului António Ramos Rosa, unul dintre cei mai mari poeți portughezi contemporani. Opera sa, caracterizată printr-o enormă coerență și dominată de un proiect de restituire a originilor omului și ale lumii, se prezintă invariabil ca locul unei interogații care tinde spre o cosmogonie, fiecare poem fiind în același timp creația spațiului, punerea în raport a individului cu acest spațiu, întâlnirea omului cu el însuși. Poezia sa este fundamentată pe un vid esențial și propune adeseori o întoarcere înapoi, în vremurile îndepărtate ale armoniei totale dintre om și natura inconjurătoare: este acea comuniune a omului cu elementele primordiale, cu natura minerală și vegetală care îl inconjoară și la care el participa odinioară; este recuperarea originilor, operată prin osmoza dintre om și pământ, dintre om și apă, devenită posibilă prin intermediul

cuvintului. Fiecare poem este construcția unui spațiu armonios și favorabil traversării acestui spațiu în căutarea adevărului și a purității primordiale. Acest proces este, înainte de toate, individual, dar poate deveni o experiență împărtășită, din momentul în care cititorul și criticul, în particular, acceptă invitația pe care o implică fiecare text și urmează poetul în demersul lui aventuros care conduce la descoperire de sine.

Intr-unul din poemele sale, intitulat *Un discurs transparent*, António Ramos Rosa introduce ideea unei călătorii care permite, prin însăși realizarea sa, armonizarea spațiului, stabilirea unei ordini noi și care îl conduce pe cel care o întreprinde la integrarea deplină în univers.

Poetului îi revine deci misiunea de a crea o lume nouă, misiune imposibilă fără umilința întrebării și fără riscurile căutării. Să sperăm că totuși criticul nu va rămâne departe de o astfel de lume, închis în turnul certitudinilor sale neclintite: că va putea, conștient de faptul că munca lui implică o investiție atât intelectuală și afectivă, să se lase impregnat de atmosfera ce caracterizează poezia modernă și că va reuși, în consecință, să armonizeze propriul discurs cu acela care îi este propus.

Traducerea textelor:
Daniela DOBROIU

P.S. Alte texte ale comunicărilor la cel de-al XII-lea Colocviu al A.I.C.L., inclusiv cel al comunicării noastre, urmează a fi publicate în proximitatea nr. (14) al revistei de literatură comparată, *SYNTHE-SIS*, G. Iv.

Din lirica egipteană

Ahmad Sawqi

Privighetoarea

Privighetoarea bulbul numită, care-nfloară colina și crengile mișcă și frunzele, este urmașa poeziei, a cupei ce-adapă cu dulcele viței, a iubirii poveste...
Cea care-ajunge pe culmile elocvenței merge, vai! totuși fără picioare...
Ce prețioasă-i — și nu i-au fost date decit palpitinde aripi creatoare...

Ali Mahmud Taha

Cîntec rustic

Apa cînd mingie umbra copacilor norii cînd lunii îi cîntă gazeluri și cînd păsări răspund cu suflet, bătînd din aripe-ntr-o rouă și flori,
cînd își plînge columba gulerată iubirea chemîndu-și iubitul, blestemîndu-și destinul și cînd buzele brizei trec peste Nil sărutînd orice barcă ieșită în cale,
cînd pămîntul ivește din noapte ca un răsărit frumuseți și privești bogate,
cînd o salcie stă în bezna ascunsă de parcă simțirea-i e chiar intunericul,
atunci și acolo-mi iau locul în umbră cu inima strînsă, cu ochii-ntristați,
și-mi petrec prin înalte văzduhuri privirea și făptura-mi arunc, o scufund, într-un gînd:
mi se pare că văd chipul tău sub palmier și din riu, risul tău mi se pare c-aud —
pin' ce nopții de-ajuns i-e să vadă că-s singur și tristețea chiar spune c-atît i-e de-ajuns!
și se miră de mine făpturile toate și lucafărul chiar de milă-i cuprins.
Doar atunci imi caut iar drumul, speranța să te pot iar vedea într-un ceas mult dorit.



Artă egipteană antică

Ahmad 'Abd al-Mu'ti Higazi

Comentariu la un peisaj

Soarele coborînd în orizontul-pîntece un soare roșu printre nori de plumb străpunși de mînunchiuri de raze și eu, copil de la sat, copleșit de noapte...

Soarele coborînd în orizontul-pîntece o cetate vrăjită poartă de lumină deschizînd un timp legendar — palmă vopsită cu hîină, păun urcînd în văzduh desfăcîndu-și penoajul de curcubeu.

Al-'Abbas Mahmud al-'Aqqad

Despre cunoaștere

Netot e cel care-i cere altui netot să-și recunoască prostia.

Isteț e cel ce cunoaște realitatea lumii și nu pe cea a spiritului.

Intr-adevăr spiritul e lumină ce nu proiectează pentru tine anume umbra care-ți îngăduie să-l vezi, să-l cunoști.

'Abd al-'Alim al-Qabbani

Pacea

Eu vin din partea unui popor care iubește pacea; de mii de ani, cuvîntul cel mai adesea rostit în patria mea, e acest cuvînt. Cînd ne întîlnim dimineața

nu spunem „bună dimineața”, cînd ne întîlnim seara nu spunem „bună seara”, ci „pace lie asupra voastră”, as-salamu 'alaykum.

Sa'd Zalam

După o veche credință

După o veche credință lumea e alcătuită din litere; cine altul decît poetul le încheagă într-un mare cuvînt? Pacea e nodul acesta dintre membrele universului asemenea omeniei, iubirii, credinței,

prieteniei. Lumii s-o arătăm și deschide-vom ochii celor ce văd doar ruine, războaie — fiindcă așa cum ura și nedreptatea aduc noapte fără sfîrșit, iubirea aduce lumină.

In românește de Grete Tartler

Actualități muzicale

● S-au decernat distincțiile în cadrul celei de-al 21-a ediții a concursului internațional de pian „Marguerite Long-Jacques Thibaud”, unul dintre cele mai prestigioase din lume. Marele premiu a revenit, ex aequo, unei interprete japoneze în vîrstă de 20 de ani, Yukino Fujiwara și pianistului brazilian José Carlos Cocarelli în vîrstă de 27 de ani. Pianistului brazilian i-a fost decernat, deasemeni, premiul publicului precum și cel oferit pentru cea mai bună interpretare de muzică franceză. Treizeci și patru de candidați din 16 țări ale lumii, timp de o săptămîină, au concurat oferind „adevărata recitaluri de măiestrie solistică”. Premiul III a revenit pianistului bulgar Veselin Stanev care a primit, deasemeni, premiul „Prince Rainier de Monaco” pentru cea mai bună interpretare a unei piese contemporane.

O altă știre din lumea muzicii: cercetătorii de la Universitatea din Illinois au anunțat crearea unui ordinar în stare să învețe să compună muzică în stilul lui J.S.

Bach. „Este o etapă fundamentală în cercetările destinate să ajungă la producerea inteligentă artificială” — afirmă creatorii săi. David Sirkin și Larry Rendell. Ei au inventat un program care permite ordinarului să „asculte” compozițiile lui Bach și să „învețe” cîteva dintre principiile lor fundamentale. Apoi, pe o melodie dată, aparatul decide ce fel de armonie ar fi folosit Bach în acest caz și compune mai multe variante. Cercetătorii au obținut o muzică barocă pe tema unei melodii populare americane, precum și o „versiune Bach” pe baza unui cîntec popular indonezian.

Scopul acestor cercetări este „de a crea programe informaționale, permițînd învățarea a tot ceea ce a inventat mintea umană, de la muzică la medicină, de la literatură la artă plastică”, dar, afirmă același cercetător, nimic nu poate prevedea — chiar în viitorul îndepărtat — existența unor mașini capabile de a înlocui aportul creator al minții umane.

Cr. U.

Glasul lui Lev Tolstoi

● Printre numerosii vizitatori străini ai mosiei lui Lev Tolstoi de la Iasnaia Poliana s-a numărat un cetățean din New York, al cărui bunic a imprimat în 1909 pe fonograf glasul genialului scriitor rus. După această vizită, el a publicat în „Christian Science Monitor” un articol în care povestește istoria acestei mărturii neprețuite legată de autorul Annei Karenina și al altor altor capodopere ale literaturii ruse și universale. De origine rusă, bunicul cetățeanului din New York a imprimat, la vremea sa, glasul marilor scriitori ruși, cu gândul de a dona suma obținută din vânzarea acestor imprimări Societății teatrale din Moscova pentru ajutarea artiștilor și scriitorilor nevoiași. În același timp el vroia să atragă a-

tentia asupra fonografului — primul aparat pentru înregistrarea mecanică și reproducerea sunetului realizat de firma „His Master voice”, al cărui reprezentant era în Rusia. Printre primele înregistrări s-au numărat glasurile lui Andreev, Kuprin și Bunin. Pe atunci Tolstoi, care împlinea 81 de ani, desti refractar la progresul tehnic, s-a arătat interesat de invenții ca cinematograful și automobilul. Reprezentantul firmei americane s-a gândit că aparatul său nu-l va lăsa indiferent pe marele scriitor. I-a scris o scrisoare soției lui Lev Tolstoi, după care a fost invitat la Iasnaia Poliana. Au discutat în rusă, franceză și engleză. După trei zile, sase înregistrări au fost prezentate lui Tolstoi, care s-a arătat entuziasmat.

Cel mai vechi teatru din Amsterdam...

● ...împlinește două veacuri de existență și se numește astăzi „Kleine Komedie” (Mica comedie). Printre autorii reprezentați la primele in-

ceputuri se numărau Racine, Moliere și Corneille, iar printre primii spectatori de vază se afla Napoleon Bonaparte.

„Still Missing”

(Beth Gutcheon, New York, 1985)

■ „Alex Selby, în vîrstă de aproape șapte ani, și-a sărutat mama în fața ușii în dimineața senină și toridă de 15 mai 1989 și a pornit spre școala lui, situată la distanță de două străzi. N-a ajuns la școală și, din clipa cînd a dat colțul străzii, a pierit, parcă, de pe fața pămîntului.” Așa începe romanul „In continuare dispărut”, în care scriitoarea Beth Gutcheon analizează psihologia unei tinere mame divorțate, Susan Selby, asistentă universitară, al cărei unic fiu, Alex, s-a pierdut fără urmă, la fel ca mii și mii de alți copii americani care fie că fug de acasă, fie că sînt răpiți pentru a fi răscumpărați, fie că — cel mai adesea — sînt ademeniți de sădiei și sînt apoi uciși cu sălbăcie sau ținuți prizonieri. Autoarea înfățișează, cu rivnă documentară, toate demersurile poliției, felul în care sînt folosite televiziunea și

ziarele, intervențiile asociațiilor de părinți loviți de nenorociri similare, reacțiile familiei, ale prietenilor etc. După circa un an, băiatul este descoperit, aproape din întâmplare, de Al. Menetti, polițistul căruia i se încredinșase inițial cazul: fusese furat de un individ anormal și ținut ascuns la cîteva sute de kilometri de Bostonul natal. Foarte rar se ivește șansa de a găsi un copil în viață după atîta vreme — reiese din încărcătura documentară a acestui roman consacrat celei mai cumplite spaimă pe care o poate trăi un părinte. Extrase: Din declarațiile făcute la televiziune de un medic psihiatru: „Doamna Selby este într-o situație psihologică foarte neobișnuită, deoarece, într-o situație normală de doliu, intervine momentul cînd persoana îndoliată trebuie să înceapă să nu-și mai concentreze gînduri-



Stradivarius

● Se împlinesc, la 18 decembrie, 250 de ani de la moartea celebrului lutier din Cremona, Antonio Stradivarius. Printre alte manifestări menite să-i cinstească memoria se află și un film despre viața lui, pe care îl realizează pentru micul ecran Vittorio Salerno. Rolul titular a fost încredințat actorului Anthony Quinn. Acesta va colabora cu Francesco Bissolotti, vestit creator contemporan de viori, ale cărui miini vor substitui în film miinile lui Stradivarius. Stradivarius Cremonensis — mărturisește Salerno — va fi un film plin de poezie, și, firește, de muzică... Legendarul maestru lutier a avut 11 copii. Unul dintre ei, Giuseppe, va fi interpretat de Daniele (în fotografie), fiul lui Anthony Quinn.

Excursie în milenii

● Hugh Thomas, unul din marii istorici englezi, a încercat să întocmească o istorie a lumii. După aprecierile comentatorilor se pare că a reușit. În Istorie incompletă a lumii își fixează proiectorul eruditei sale pe anumite momente care i se par decisive: apariția lui „homo sapiens”, crearea asezărilor, domesticirea animalelor, ajungînd pînă la nașterea regalității, urmînd apoi epoca dezvoltării agriculturii, Renașterea, Epoca Luminilor, ascensiunea Europei, începutul erei industriale, explozia economică și demografică de la sfîrșitul sec. XIX. Istoria incompletă a lumii, prin importanța pe care o are, a fost tradusă și în alte țări, între care și Franța (la editura Robert Lafont).

Anthony Quinn și „Comoara din insulă”

● Pe platourile de filmare din Italia unde se realizează o ecranizare, în versiune științifico-fantastică, a romanului lui Robert Louis Stevenson (1850—1894), Comoara din insulă, actorul Anthony Quinn, distribuit în rolul lui John Silver, a declarat: „Proiectul

„Goya”

● La Kennedy Center din Washington a avut loc premiera operei Goya — al cărei libret și muzică aparțin lui Giancarlo Menotti, astăzi în vîrstă de 75 ani. „Ideea operei — a mărturisit compozitorul — mi-a fost sugerată de Placido Domingo, care este, dealtfel, și interpretul titular și care este un mare admirator al lucrărilor celebrului pictor spaniol. Rolul ducesei de Alba a fost încredințat mezzosopanei Cecilia Vergara”.

„Madame Bovary nu sînt eu!”

● Sub acest titlu Giovanni Banaccorso, cercetător italian al operei lui Flaubert, sustine, într-un recent eseu, că celebra afirmatie „Madame Bovary c'est moi” nu a fost vreodată rostită sau scrisă de Flaubert, intrucît aceasta ar fi contravenit convingerilor sale estetice. El cutează să înfrunte astfel o întrebare pleiadă de scriitori: Zola, Maupassant, Proust, Joyce, Nathalie Sarraute, Robbe Grillet — care au omagiat capodopera lui Flaubert și pe autorul ei. Recent, acestora li s-a alăturat scriitorul peruvian Vargas Llosa care în volumul Flaubert și Madame Bovary aduce o interpretare critică a celebrului roman menită să ilustreze perfect valabilitatea faimoasei afirmatii „Madame Bovary c'est moi”.

Turneu



● Într-o formă fizică excelentă (a slăbit 50 de kg. după cum mărturisea), binecunoscutul muzician și interpret Demis Russos a întreprins recent un turneu în Uniunea Sovietică, oferind spectacole de mare succes la Moscova și Leninigrad. Oaspetele se bucură de mare popularitate în U.R.S.S., unde i-au apărut cîteva discuri. În imagine, momentul sosirii lui Demis Russos pe aeroportul Șeremetievo din Moscova.

Dominique Sanda

● Dominique Sanda, tînăra actriță de acum aproape două decenii, descoperită de regizorul Bresson, a făcut senzație prin calitatea interpretărilor sale. Lecția marelui regizor i-a folosit pe platourile de filmare și în viață, discreția sa creînd „misterul” Dominique Sanda. Acum filmează în Portugalia într-o nouă realizare a regizorului Benoit Jacquet, Cercetorii, arătîndu-și o nouă față a talentului său, convocînd „un accident în carieră”, cum mărturisește, prin interpretarea unui personaj vesel, optimist, glumet, la antipodul celor de pînă acum. Schimbarea de atitudine este numai profesională. „In viață este bine să fii o ființă reținută”.

Opinii despre Thomas Mann

● Eseist și critic literar, Marcel Reich Ranicki a înfiat, în 1975 (cînd se împlineau 100 de ani de la nașterea lui Thomas Mann) o anchetă, invitînd 18 scriitori să-și spună părerea despre Thomas Mann. Peripetiile acestei anchete (repetate în 1985, cînd 8 dintre participanții inițiali s-au prevalat de posibilitatea de a-și confirma declarațiile făcute sau de a aduce unele modificări) — și răspunsurile primite sînt reunite acum într-un volum publicat la „Fischer Taschenbuch Verlag” sub titlul Ce părere aveți despre Thomas Mann? 18 autori răspund. Între cei iritați de ambiguitățile politice ale subiectului se află austriecii Manes Sperber, Friedrich Torberg și Hans Weigel. În rîndul admiratorilor găsim pe Arthur Koestler, Graham Greene, Angus Wilson, Siegfried Lenz și, evident, istoricul Golo Mann (unul din fiii scriitorului).

Reflecțiile lui Ba Tzin

● Cunoscutul scriitor chinez Ba Tzin (82 de ani), președintele Uniunii scriitorilor chinezi, a terminat de curînd un manuscris cuprînzînd reflecțiile sale cu privire la cei 60 de ani de activitate creatoare. Manuscrisul, la care scriitorul lucrează din 1978, a fost primit cu deosebit interes în cercurile literare din R. P. Chineză, care l-au apreciat ca o carte „mare și adevărată”.

Stelele filmului revin în teatru

● Pe afișul stagiunii teatrale pariziene figurează mulți actori care, după un strălucit succes cinematografic, revin la teatru. În regia lui Roger Planchon, Michel Serrault susține rolul titular din Avarul de Moliere. Jeanne Moreau a fost distribuită în Le récit de

Dmitri Lihaciov—80

● Numeroase articole omagiale au marcat în presa sovietică cea de a 80-a aniversare a academicianului Dmitri Lihaciov (în imagine), eminent om de știință și literatură din U.R.S.S., autorul unui mare număr de opere printre care Apariția literaturii ruse. Omul literaturii ruse vechi. Dezvoltarea literaturii ruse în secolele X—XVII. Epoci și stiluri. „Cuvînt despre oastea lui Igor” și cultura epocii respective. Textologia. Pe baza materialului literaturii ruse a secolelor X—XVII. Poezia grădiniilor. Acestea și multe altele sînt unanim apreciate drept lucrări fundamentale privind istoria literaturii și culturii ruse, beneficiînd de amplă notorietate în U.R.S.S. ca și în alte țări. Acad. Dmitri Lihaciov este președintele conducerii Fondului cultural sovietic, de curînd înființat, pentru valoroasele sale opere, fiind distins cu Premiul de stat al U.R.S.S., cu ordinul Kiri și Metodiul s.a.

Bradford Huie

● A încetat din viață, la vîrstă de 76 de ani, scriitorul american William Bradford Huie, binecunoscut datorită tematicii sociale a romanelor sale, a luărilor sale de poziție împotriva discriminării rasiale, a violenței, pentru drepturi civice în favoarea populației de culoare. Dintre romanele sale, amintim: The klansman, Three lives for Mississippi, He slew the dreamer. A mai scris două cărți adaptate de cinema și televiziune: The execution of private Slovik și The americanization of Emily.

„Expoziție originală”

● S-a cerut ca această expoziție în Roma, ce s-a dorit la început a fi deschisă doar pentru o lună, să capete caracter de permanență. Sînt expuse falsuri de opere de artă care au figurat din originale pînă de curînd în galeriile unor muzee ale lumii, de pildă un fals Monet, Venetia expusă în 1919 la Paris alături de alte 29 aparținînd marelui maestru al picturii impresioniste. Să mai pot admira și un fals Rafael, o serie de crochuri false atribuite lui Guttuso...

N. IONIȚĂ

„Verba volant...?”



(Chilon, Florilegium)

Aceste imagini au realizate cu prilejul spectacol internațional de balet care a fost montat pe scena Teatrului Mare din Moscova, prilejul celei de a 40-a aniversări a U.N.E.S.C.O. prima dintre acestea

pot fi recunoscute celebrele balerine Maia Plișetkaia, Carla Fracci (Italia) și Cijao Minhua (R. P. Chineză), a doua înfățișează pe binecunoscutii balerini sovietici Nina Ananișvili și Andris Liepa.



Boulangier — un interviu



Maestru recunoscut prozei scurte, reputat narist de film, autor a volume de nuvele și vestiri, 3 cărți de poezii, peste 70 de scenarii, Boulangier (în franceză) a fost oaspetele autorilor sovietici în cadrul unei delegații de prieteni francezi, membri Academiei Goucourt, acest prilej, a făcut

unele mărturisiri în legătură cu preocupările sale („mă interesează în special omul mărunț, situațiile obișnuite care ascund însă un sens uman profund, uneori chiar o tragedie“ sau „cred că în fiecare om există ceva interesant, fie că e ministru sau vagabond. Trebuie doar să știi să descoperi acest ceva interesant“). Care este, după părerea sa, cel mai mare viciu al epocii contemporane? „Rasismul — a răspuns prompt Boulangier —; rasismul ca formă de asuprire a unui popor de către altul, de înjosire a personalității umane“.

Brecht la Zürich

Cu Domnul Puntilla și cu Matti s-a desastagiunea teatrului Zürich. Regizorul Robert Guicciardini a avut colaborator pe scenogra-

ful Lorenzo Ghiglia. Rolul titular, Domnul Puntilla este interpretat de Dieter Zeidler, Matti — de André Jung iar Eva — de Jessica Früh.

Expoziție Lu Xun și Frans Masereel

● La Muzeul regal din Morlanwelz, în Belgia, s-a deschis la sfârșitul lunii trecute o expoziție înfățișând viața celebrului scriitor chinez Lu Xun. În același timp la Beijing a fost inaugurată o expoziție a operelor pictorului și gravorului belgian Frans Masereel. Expoziția cuprinde gravuri pe lemn, uleiuri și acuarele. În anii 30 Lu Xun a scris o prefată la albumul de gravuri pe lemn, *Pasiunea unui om*. Ca urmare a vizitei în China, Masereel a pictat o serie de tablouri cu titlul generic *Amintiri din China*.

Premiul „Lotus“

● Juriul premiului literar al Asociației scriitorilor din Asia și Africa a decernat premiul „Lotus“ pe 1985 poetului sovietic Rasul Gamzatov. Premiul a fost înminat laureatului, la Moscova, de către președintele juriului, cunoscutul scriitor egiptean A. al Hamisi.

Un joc

■ IMI amintesc un joc pe care l-am inventat de mult, într-una dintre acele singurătăți ale copilăriei — mai acute și mai de neacceptat decît cele adulte, de mai tîrziu — cînd lipsa unui tovarăș de joacă putea pune sub semnul întrebării înseși rosturile lumii. Marele avantaj al jocului meu era că-l puteam juca singură. Imi închipuiau că animalele care ne înconjoară sînt dotate cu rațiune, asemenea nouă, cu un limbaj deosebit de cel omnesc, desigur, dar nu mai puțin nuanțat, și cu un spirit critic pe care îl exercită fără timiditate și asupra noastră. Imi plăcea să mă întreb, de exemplu, care poate fi părerea pisicilor despre noi și imi venea destul de greu să decid dacă această părere trebuie s-o imaginez favorabilă. Înclinam cel mai adesea să le atribui o viziune mitologică, în care noi jucam, binevoitori și justițiar, modestul rol de zei. Ceea ce mă făcea să răsplătesc providențial motanii torcînd cu pietate și dînd semne de bigotism, dar nu mă împiedica să remarc și să respect pisicile cu înclinații ateiste și talente de liberucugători. În materie de revoltă, însă, ciinii mi se păreau cei mai îndreptății. Știam că devotamentul și credința lor meritau mult mai mult decît lanțul legat pe sîrmă și bucată de piine aruncată în noroi, și născoceam cu plăcere și cu detalii dintre cele mai fantastice o istorie a răscoalelor lor, eșalonată pe rase canine, aflate pe diverse trepte sociale și terminată prin înfrîngerea omului, iertat în cele din urmă după promisiunea de a deveni mai bun.

Bineînțeles, însă, că perspectiva se schimba mult atunci cînd omul era privit nu de ochiul asemănător al unui mamifer domestic, ci de o muscă, de pildă, sau de o șopîrlă. Încercam să-mi imaginez cît de monstruos poate părea omul unei muște plimbîndu-i-se pe pantof, cît de urias și de înspăimîntător, cît de fără rost. Sau mă întrebam ce impresie putem face noi rîndunelelor și cît de ciudați trebuie să le părem, cu bietele noastre brațe fără pene și incapabile de zbor.

Era un exercițiu acaparant pînă la uitarea condiției sale, vreau să spun că din perspectiva lui mediul înconjurător primea adîncimi nebanuite, totul devenea atît de fascinant, de problematic, încît în cel mai scurt timp uitam că-i vorba de un joc. Mă surprindeam urmîrînd îndelung cu ochii cite o vrăbie, sau supraveghîndu-mi țîntă cînd treceam pe lîngă o turmă de oi, sau adresîndu-mă cu politețe reverențioasă unui cal, iar atunci cînd imi aduceam aminte că totul nu e decît propria mea invenție, aveam senzația că se stinge brusc o lumină care nuanța și înfrumuseța totul. Nu cred că exagerez susținînd că jocul acela mi-a determinat pentru totdeauna relațiile cu ființele — oricît de neînsemnate — din jurul meu, și că — făcîndu-mă să țin cont de oricît de iluzoria lor părere — m-a învățat principii echității. De altfel, mi-am adus aminte de toate acestea în timp ce observam cu cele mai colegiale sentimente un greiere adormit printre cărțile verii și ajuns astfel pe masa mea de scris.

Ana Blandiana

Glasul lui Eduardo de Filippo

● „Aveam 6-7 ani și imi petreceam toată ziua și serile la teatru. Adesea apăream din culise și străbăteam toată scena...“ „Mi s-a spus de multe ori că scriu pentru familia mea, că povestesc numai despre Neapole, despre sudul Italiei. E adevărat și nu e adevărat! Familia mea

este întreaga lume. Neapole al meu este de asemenea întreaga lume...“ Aceste destăinuirii încredite ale marelui dramaturg, scenarist, regizor și actor Eduardo de Filippo îl întîmpină pe vizitatorul expoziției recent deschise cu prilejul celei de a 70-a aniversări a activității sale teatra-

le, expoziție organizată în foaierul teatrului „Mercadante“ din Neapole. Acesta și-a deschis porțile după ce timp de 22 de ani a fost lăsat în părăsire. Pe scena lui se prezintă două piese ale lui de Filippo: *Neapole — orasul milionarilor și Crăciun în casa Cuciello*.

Jean NEGULESCU:

Amintiri (LIII)



Greta Garbo, veșnica enigmă (II)

ERAM uluit de versatilitatea Gretel Garbo. Explozii neașteptate de veselie, aproape naive și copilăroase, alternau imprezvizibil cu momente autocontrol și circumspecție, totul sub frumuseții ei amețitoare. Cînd prietenul său a sugerat să ne conuăm seara la un night-club din Greenwich Village „unde o româncă focoasă de inimă albastră“, spre mirarea astră Garbo a refuzat sec. „Vrei să merg acolo ca să-ți cînte la ureche ție, ție numai ție“ l-a ironizat ea agasată. Cînd o să aflu că prietenul nostru, aici față, este român, n-o să-mi mai cînte mai mie. Probabil că o să-i cînte și lui. Altfel merită să o audă, are o voce ozavă.“ „Da, parcă nechează“, a izbucnit Garbo. Am pufnit cu toții în ris și am comanțat-o pe plîcintă. Va să zică, era geasă. Garbo era geloasă. Pur și simplu —mi venea să-mi cred ochilor. Cînd ea adăugă că preferă să mergem acasă la — locuia chiar pe malul riului — el a acceptat, afabil și curtenitor, deși nu din afară de entuziasmat. Presupun că greta să nu-și poată asculta dizeuza oferată.

Cu comandasem plîcintă cu mere iar el brînză. Le-am împărțit frățeste. Părea om de o mare disponibilitate spiritală; cînd dezbătea un subiect își exnea argumentele pe un ton ponderat și evenitor. Temperament jovial, era un secat izvor de anecdote piceante. În timp își achita partea ce-i revenea din nota plăată, am spus că mi-ar fi plăcut și e să o văd și să o aud pe româncă. Dar n-a marșat, spre încîntarea evidentă a or două doamne — Garbo și Dusty. Casa lui, cu o fațadă îngustă și elegantă afla în Sutton Place. Începînd chiar de intrare, de o parte și de alta a scării

ce urca spre living-room, pe pereți se afla expusă o extraordinară colecție de tablouri semnate de El Greco, Gauguin, Van Gogh, Rembrandt... În tot restul casei aveam să descopăr alte și alte neprețuite capodopere, alese cu pricepere și cu gust.

Intrigat, am întrebat-o în șoaptă pe Garbo: „Cum ai spus că îl cheamă pe prietenul tău?“

„Onassis — Aristoteles Onassis. Spune-i Ari, lui așa îi place.“

Va să zică mă țîrguisem pentru bucată de plîcintă — „Nu-ți dau să gusti dintr-a mea decît dacă mă lași să iau și eu dintr-a ta“ — cu unul din giganții finanței mondiale. Din fericire, spre deosebire de alții mă alesesem cu o prietenie și nu cu un „faliment“.

Ulterior aveam să-l întîlnesc deseori pe Onassis la etajul al doilea al Clubului 21 din New York, unde venea să prînzească de unul singur. Am vorbit bineînțeles despre cîntăreața româncă din Greenwich Village, pe care între timp o ascultasem și eu. „Imi aminteste — i-am spus eu — de o franțuzoaică formidabilă: Damia“. Onassis care o auzise și el în tînerete pe Damia mi-a dat dreptate.

Ari era îndrăgostit de yacht-ul lui, Cristina, botezat astfel în onoarea fiicei sale și prevăzută cu nouă dormitoare, fiecare purtînd numele unei insule grecești. Oaspeții erau rugați să-și aleagă singuri insula. Garbo optase pentru Lesbos.

Am să mi-l amintesc întotdeauna așa cum era în seara aceea cînd mi-a oferit o frîntură din filosofia lui: „Dacă ești ruinat și nu ai unde locui, închiriază o cameră în aripa rezervată servitorilor, dar ai grijă ca ea să se afle în cel mai bun și mai elegant hotel din oraș. Numai cîne riscă ciștigă.“

Charles Boyer deveniseră „obișnuiții casei.“

Auzisem atîtea despre comportamentul solitar al Gretel Garbo, despre izolarea ei voită, despre felul ei de a fi, ciudat și imprezvizibil, încît aflînd că voi avea în sfîrșit ocazia să o cunosc, mă așteptam la cine știe ce apariție bizară. Cînd colo, am descoperit o Garbo simplă, directă, bine-dispusă, agreabilă, înzestrată cu un plăcut simț al umorului.

Pe atunci nu pășisem încă în lumea cinematografului. Imi ciștigam piinea ca pictor și tocmai mi se comandase portretul lui Jacques Feyder. Lui Garbo i-a plăcut cum lucram și a acceptat cu dragă inimă să-mi pozeze pentru cîteva schițe și pentru cîteva instantanee fotografice în care am imortalizat-o alături de Jacques.

Foarte curînd aveam să înțeleg că pentru a-i fi prieten era de ajuns să te porți simplu, să nu-i ceri nimic, să nu o judeci niciodată și să păstrezi o discreție totală asupra toanelor ei. Într-o seară ploioasă ne aflam acasă la Feyder. Veselă și relaxată, Garbo ridea în hohote ascultîndu-i pe ceilalți și turuia la rîndu-i ca o morișcă. Pe neașteptate însă în grupul nostru și-a făcut apariția un străin, un actor englez pe care ea nu-l cunoștea. A reacționat brusc, ca un animal sălbatic prins în cușcă. S-a refugiat pe terasă și de acolo a ieșit în grădina, de unde a fugit de una singură, prin întuneric și prin ploaie, pînă acasă.

GARBO era timidă și foarte nesigură de sine. Considera că, de fapt, persoana ei nu avea nimic special, de natură să îi îndreptățască de ceilalți să facă atîta caz de ea. Hotărîse să rămînă singură, să aibă o viață a ei și numai a ei. Textual afirmase: „Vreau să fiu lăsată în pace“ și nu „vreau să fiu singură“. Solitudinea și-o crease ea însăși, cu bună știință, ca o pavază a vieții sale particulare.

Vedetele intrate în legendă au contat întotdeauna pe o însușire anume, mai presus de toate celelalte: vocea (Lauren Bacall), chipul (Lyz Taylor), mersul (Brigitte Bardot), atmosfera creată în jurul propriei persoane (Kate Hepburn), miraculoasa dibăcie în crearea caracterelor (Bette Davis), arta de a-l asculta pe interlocutor (Spencer Tracy), perfecțiunea sculpturală a trupului (Marilyn Monroe). Despre Garbo nu se putea spune că ar fi avut o calitate anume. Natura o înzestrase cu toate la un loc.

Cînd i-am făcut portretul, am înțeles că frumusețea ei rezulta din suma unor superbe dar evidente asimetrii: o frunte din cale afară de înaltă, o sprînceană mai ridicată decît cealaltă, o gură generoasă cu buza de jos puțin prea răsfrîntă, un nas perfect care însă, privit din față, fu-

gea nițel într-o parte. Și totuși, aceste asimetrii — plus timbrul cu totul aparte al glasului, trupul de tînar războinic, ritmul mersului, lungile pauze pe care le făcea înainte de a vorbi — creau laolaltă un univers Garbo, generat de simpla ei prezență. Așa imi apărea ea mie, atunci.

Aveam să treacă mulți ani pînă să o reîntîlnesc. Între timp în existența mea interveniseră sumedenie de schimbări și complicații. Principala mea obsesie devenise filmul. Divorțasem și mă recăsătorisem, de astă dată într-o formulă fericită.

M-am numărat și eu printre milioanele de oameni care au plîns, au ris și s-au lăsat vrăjiți de cel mai fascinant chip al acestui secol. În întunericul sălilor de cinematograf, pe ecranul televizorului, în culori sau în alb-negru, Greta Lovisa Gustafsson, numele ei adevărat sub care profesase ca manechin pe vremea cînd prezenta pâlării la un mare magazin universal din Suedia) se preschimba în Leonora din *Femeia vampir* (The Tempress), în Felicitas din *Carnea diabolică* (Flesh and the Devil), în Anna Karenina (Love), în Lillie Sterling din *Orhideea sălbatică* (Wild Orchids), în Susan din *Curtezana* (Susan Lenox, her Rise and Fall), în Grushinskaia din *Grand Hotel*, în Cristina din *Regina Cristina* (Queen Cristina), în Marguerite din *Dama cu camellii* (Camille), în Ninotchka din *Ninotchka*, în Karina din *Femeia cu două fețe* (The Two-Faced Woman).

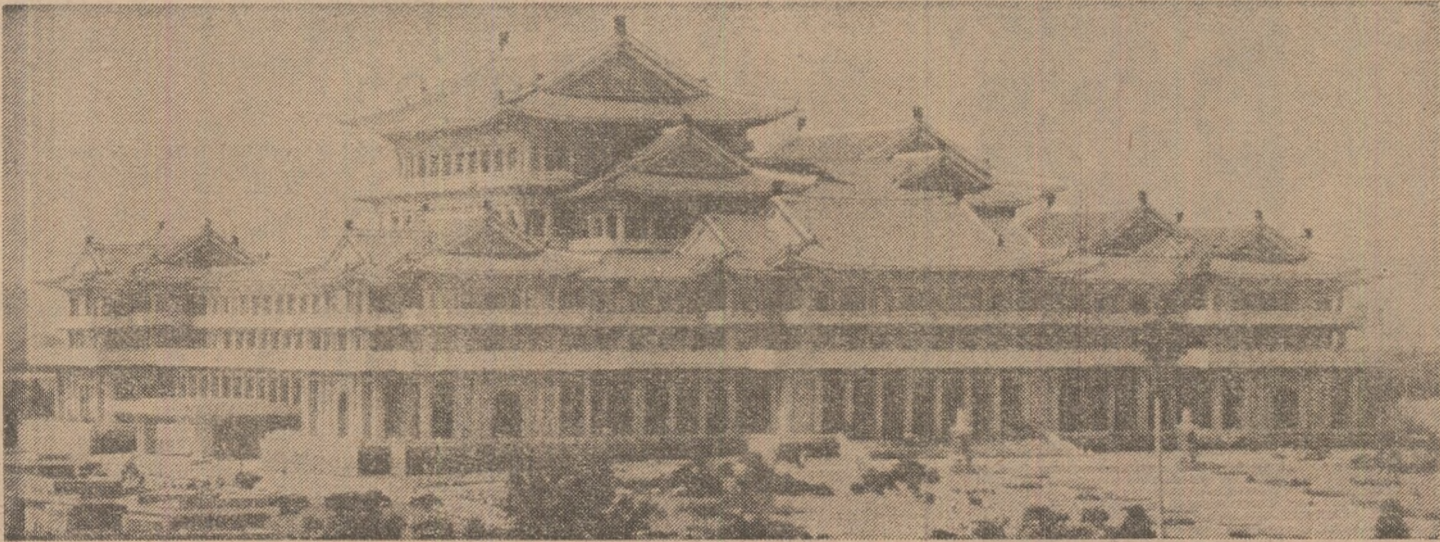
În 1942, după ce pe ecrane ieșise primul din filmele în care ea urma să apară în acel an, Studiourile „Metro Goldwyn Mayer“, au anunțat cu surle și tobe că „Femeia cu două fețe va înfățișa lumii o nouă Garbo. O actriță diferită cu forță dramatică și calități artistice cu totul aparte.“

Garbo însă nu era de aceeași părere. El nu-i plăcuse filmul. Calm și simplu a anunțat că „se retrage, renunțînd să mai joace în filme.“

Bineînțeles, lumea și-a făcut cu ochiul: iată o șmecherie publicitară clasa întâi. Ca mine ziarole din lumea întreagă vor vesti triumfător, pe prima pagină, cu titluri de-o șchioapă: „GARBO SE INTOARCE“.

Cei ce au crezut așa cunoșteau, se vede, regulile publicității dar nu o cunoșteau pe Garbo. Nu știau cu ce fel de femeie au de-a face. În reclusiunea ei voită, vedeta păstra tăcerea, ferm hotărîtă să-și mențină decizia. Așa s-a încheiat una din carierele cu adevărat cele mai formidabile din istoria filmului. Omenirea a pierdut pentru totdeauna o părțică din frumusețea și strălucirea sa.

În românește de Manuela Cernat



Palatul de studii al poporului

Prin Phenianul reînviat

SINT legende care trebuie crezute: din lumea lor, fabuloasă, ele descind și se materializează în geografie și istorie. Așa s-a întâmplat cu Phenianul, capitala Coreei democratice, reînviat aidoma păsării phoenix din propria-i cenușă și devenită, într-un timp record, una dintre cele mai frumoase capitale. Când povestești prietenilor și cunoscuților cele văzute la Phenian, spusele capătă aură de legendă și alegorie, mai cu seamă că e vorba despre palate frumoase și somptuoase ca-n basme, cu belșug de marmoră, cu tone de cristal și pardoseli încrustate cu pietre prețioase, cu coloraturi, inluminuri și salturi de apă ca într-o mie și una de nopți, — deci cu întreg eșafodajul legendelor dilatate, — numai că de data aceasta legendele sînt adevărat cu argumente și forță de convingere, ce depășesc imaginația.

În războiul de apărare a patriei, peste capitala cu o populație de 400 000 suflete, au căzut 420 000 de bombe, deci mai mult de o bombă pentru fiecare locuitor, lăsînd în picioare numai două clădiri, dar și acelea avariate. Deci reconstrucția capitalei a început de la zero. Mai bine zis de la sub zero, dacă ținem seama de perioada necesară degajării molozurilor, operă începută încă înainte cu trei luni de sfîrșitul războiului. Toată suflarea capitalei a participat la reconstrucție, demarîndu-se direct în aspectul măreț și spectacular: bulevardul Victoriei, larg, modern, cu clădiri impunătoare și totodată aspectuoase, — apoi vasta piață Kim Ir Sen unde au loc și astăzi marile meetinguri și defilări. În planul culturii, printre primele clădiri noi a fost și cea a Teatrului Maranbong. Toate acestea construite cu grijă, printre bombe cu reacție tirzite, detectate de genșii. Armata, muncitorii, studenții, elevii, femeile casnice, toți, de toate vîrstele au participat și participă, în continuare, la reconstruirea, lărgirea și înfrumusețarea capitalei minune care este Phenianul. O cărămidărie cu o producție de 700 000 tone pe an, marmura din zăcămintele de la Ping San, cristalele naturale și artificiale de producție autohtonă, cimentăriile, toate meseriile artistice au concurat, sub direcția conducere și îndrumare ale mareșalului Kim Ir Sen, — începînd leșirea în spectaculul mai ales cu durarea Palatului Parlamentului și a Teatrului Mansude. După 1975, cînd în circuitele tot mai largi și mai moderne ale construcțiilor s-a implicat prezența remarcabilă a lui Kim Djang Il, — un nou bulevard, denumit simbolic al Paradisului, se construia seminelar pe nucleul din centru, iar statul și grupuri de statui și monumente arhitecturale urmau linii și perspective de belvedere, pe axul fluviului Dedong sau al colinelor mărginașe. Turnul televiziunii, Monumentul Ideilor Ciuce, arcul de triumf și altele constelează în marmoră, bronz și granit capitala.

Clădirile oficiale, blocurile de locuit — multe de o înălțime amețitoare, sînt în stil modern universal, lăsînd culoarea lor orientală doar în unele motive ale stucaturilor — dar — ne spune vicepreședintele Consiliului Popular al Capitalei, — pentru ca orașul să aibă, în conținutul socialist al arhitecturii sale, o formă națională bine marcată, — unele clădiri definitorii și plasate armonios în perimetrul său, au de la temelie la acoperiș stilul specific coreean. Adică: temelia mai lărgită, cu acoperișul adîncit și terminat la unghiuri în formă de aripi de cocor. Așa sînt Palatul Culturii (unde a avut loc congresul scriitorilor din Asia și Africa, la care am fost invitați și noi), Palatul de studii al poporului adică o bibliotecă ultramodernă plurifuncțională și electronizată la toate serviciile, cu 30 000 000 cărți și 600 săli de deservire, de conferințe, de lecții, audiții etc., — apoi vechile porți de intrare în capitală, și altele.

În coexistența cu ele, fără să distoneze, clădiri de anvergura celor din marile metropole, cum este, de pildă, hotelul Koryo, de 40 de etaje, deasemenea cu servicii total electronizate pe o suprafață de 85 000 m². În întregime pardosit și imblănit cu marmoră și împodobit de candelabre de cristal imense și fantezist întocmite, — cu săli luminate în chip și fel și cu acvarii cu fel și fel de pești multicolori. Hotelul Koryo nu e un unicat, nici măcar o raritate. La Maternitate, o clădire modernă enormă, cu aparatură de ultimul strigăt al tehnicii (discuțiile soțului cu soția-mamă se fac electronic și televizat), în holul principal și în cel de la etajul întâi marmura pardoselei e bogat presărată cu pietre rare slefuite, iar la Teatrul Mansude asemenea surprize se țin lanț. Încă de la intrare am fost bulversat de luxul, eleganța, strălucirea, originalitatea sălilor deschise spre alte săli, — cu toate că văzusem, în viața mea, Versailles-ul, palatul Vaticanului, Louvre-ul, palatele Chinei. Fintini țîșnitoare lăuntrice sar din culori în culori, despletind curcubeie, aurori boreale, caleidoscopuri de neînchipuit. Covoare țesute în țară, cu mina, pe motive florale somptuoase, acoperă, dintr-o singură bucată, săli și holuri interminabile, unde scaune, fotolii și mese joase, orientale, sînt tăiate în lemne scumpe. La o scară răsucită ca în scoica de molc, pe fire, de mătase curge untdelemn fin închipuind o ridicare a firelor spre cer. Sălile de spectacol au forma de bombonieră din capacul căreia curg siraguri de cristal irizant. Acustica vibrează ca în cutiile de vioară. Am văzut și auzit acolo opera „Vinzătoarea de flori”, pe un libret compus inițial de Kim Ir Sen, cu o muzică tulburătoare prin dramatismul și frumusețea ei. De fapt întreaga muzică națională coreeană, populară sau cultă, are o linie melodică foarte plăcută și, interesant, foarte apropiată de simțul muzical european. Am ieșit din incinta Teatrului Mansude ca dintr-un palat imaginar, cu convingerea că n-o să mai văd așa ceva. Mă înșelam însă. Cu fiecare vizită, în fiecare nouă instituție, aveam să văd aspecte arhitectonice similare dacă nu

chiar superioare ca, de pildă, în palatul destinat darurilor primite de președintele Kim Ir Sen din partea prietenilor și admiratorilor de pe toate continentele. Ridicat recent pe o vale cu floră montană specifică, în căderea de apă limpede și bogată în păstrăvi, într-un peisaj mirific, palatul are la cornișe și pe frontoane picturi în stil clasic coreean de o frumusețe covârșitoare, apoi aceeași revărsare de marmoră la fiece pas și aceleași adevărate cascade de cristale prăbușite din tavan, de la holul spațios la cea mai mărunțică sală cu exponate. Porțile de bronz, masive, cu metalul suflat în aur, s-au lăsat greu deschise, împinse de umărul atletic al unuia din delegații africani.

PĂRĂSIND hotelul Koryo, unde eram găzduiți și plecînd spre Palatul Culturii, autobuzul nostru japonez, de ultimă modă (geamuri mari de cristal, prin care pasagerul vedea clar ce se întîmplă pe stradă, dar pietonul nu putea vedea ce e înăuntrul autobuzului) o lua încet pe o stradă ocupată în întregime de mici restaurante specializate, fiecare aparte, în bucătăria unei anumite zone din Coreea. Din Coreea de Nord și de Sud, deopotrivă. Apoi, pe lângă cartierul rezidențial, o cotea lin pe Bulevardul Sălciilor, de unde, la îmbrăcătura cu Bulevardul Victoriei coboram la Palatul Culturii și intram în febra discuțiilor. Pe drum, oameni sănătoși, rumeni, plini de vivacitate și veseli. Copiii de asemenea plini de energie, surizători, salutînd pioniereste cu politețe și respect și plecînd sau întorcîndu-se de la școală în mici grupuri ordonate, ca la defilare. O deplină armonie a omului curat cu strada curată, parcă proaspăt spălată. Unul din delegații polonezi, inginer la Institutul de Cosmetice din Varșovia, îmi șoptea: „Dragă prietene, aici frunza veștedă nici n-a căzut bine din copac și e deja măturată. Uite ce străzi curate! Ca de farmacie!” Ordinea liber consimțită, intrată în reflex, e păstrată pretutindeni: la urcarea în autobuz, în magazine, în muzee, la gară. Sau, mai perfect vizibil, la intrarea sau ieșirea de pe stadion. Un stadion imens de peste 100 000 locuri. Unde, în cinstea delegaților la Congres, s-a prezentat un spectacol de gimnastică ritmică și artistică, de tablouri vii, de fantezii sportive care frizează perfecțiunea. În câteva secunde, tabloul viu, alcătuit de tineri care manevrau plăcuțe policrome, schimba un golf cu palmieri într-un pisc de munte argintat. — o scenă de luptă din războiul de apărare a patriei cu un grup de copii culegînd flori, — fără cea mai infimă greșală. Or, evacuarea, în deplină ordine a stadionului, nedirijată, prin simpla deprindere, se făcea atât de armonios, înesit nici o inghesuală, nici o replică nervoasă, nici o eroare nu o tulburau. Cred că așa s-a întîmplat și la sosire. Îi chiar întrebam pe prietenul Ion Horea, cu care alcătuiam, în doi, delegația română, dacă oficialitățile vor izbuti (oare?) să umple ditamai stadionul Kim Ir Sen, iar el mi-a făcut semn de asigurare certă, ardelenească, cu mina: „Sandule, n-avea grijă! Or să-l umple ochi! Nu s-a muncit aici 40 de ani degeaba!” Și avea dreptate! S-a umplut ochii! Nici un loc nu a rămas liber. După cum, la opera „Vinzătoarea de flori”, dată de asemenea în cinstea congresiștilor, restul seaptenilor au fost ocupate de un public atât de disciplinat și atât de receptiv la frumos cum și-ar dori mulți dirijori la concretele lor duminicale. Or în sălile deschise ale Congresului nostru, participanții, cu ochii semiînchisi, legănați de vise, parcă picotînd în legănarea ideilor rostite, mai ales de esteticii locali, prizau în dulcea legănare a artei cele spuse sau sugerate, în lumina ideilor Ciuce. Era mai mare plăcerea să-l privești. Apoi plecau acasă respectuoși, neauziți, parcă cu pași de plută.

Congresul, ca experiență de viață și de cultură, ca oglindă vie a condiției umane de pe mapamond, aducea, cu fiecare delegație și cu fiecare zonă geopolitică, probleme acute, pe care le știam în linii mari dar nu le trăiserăm încă incandescenta. Astfel, vorbind un delegat european despre eroul pozitiv, un scriitor african i-a replicat că pentru africani, uneori, eroul pozitiv european este un erou negativ, exponent al colonialismului, fie că face parte din romanele lui Kipling, fie cele ale lui Loti sau alții. Problemele neocolonialismului îrumpeau pînă în discuția limbii în care se scrie. „Scriem în limba foștilor noștri colonialiști, colonializîndu-ne în continuare cultura! a exclamat delegatul camerunez — deși avem limbi materne în care s-a creat, cîndva, în precolonialism, o cultură și o civilizație specific africană”. „Cultura aceea, a completat delegatul din Sierra Leone, există și astăzi, tradițional, oral în sezătorile literare vespérale ale bătrînilor noștri rapozii!” Tot așa, pe linia tradiției indiene, a mahatmagandismului, delegatul Indiei a perorat frumos și convingător despre restabilirea cuेरirilor pașnice prin nonviolență. Și așa mai departe.

DESIGUR, toate acestea pot fi spuse și trebuie spuse cu deamănuntul și încetîntorul. O carte despre Coreea îmi încolțește fecundă în inimă și cuget. O poveste adevărată despre o țară în care civilizația de ultimă cucerire electronică este dat să coexiste cu formele cele mai tradiționale de viață și sens, într-o democrație unică în felul ei, fără de oameni bogăți dar și fără de oameni săraci, însă cu oameni harnici, credincioși filosofiei lor politice, oameni ordonați, sănătoși, veseli, de o cinste exemplară, construindu-și o capitală și o țară întreagă după chipul și asemănarea idealului lor.

Al. Andrișoiu

Prezente românești

MEXIC

● În editura Universității autonome a statului Mexico (UAEM) a apărut, în condiții grafice excepționale, o selecție din creația lui Mihai Eminescu, Alexandru Macedonski, Tudor Arghezi, Nichita Stănescu, Ana Blandiana și Marin Sorescu.

Selecția și traducerea sînt semnate de Mihaela Comșa. Volumul este bogat ilustrat cu reproduceri după tablourile lui Nicolae Grigorescu, Ștefan Luchian și Camil Ressu.

● În anul 1986, s-a desfășurat în Mexic prima ediție a **Bienalei internaționale de poezie vizuală și experimentală**. În cursul anului, cele aproximativ 1500 de lucrări — semnate de 500 de poeți și artiști plastici din 40 de țări — au fost expuse în diverse galerii din mai multe orașe mexicane. Din România, au fost expuse lucrări de poezie vizuală semnate de Marin Dumitrescu, Andrei Oișteanu, Marilena Preda-Sănc, Mircea Florian, Dan Mikălțianu, Mirela Isăilă, Nicu Vladimir. Recent, Cesar Espinosa — organizatorul expoziției — a prezentat autorii români și fotografiile ale lucrărilor acestora în paginile publicației de specialitate „Postextual” („Revista Internațional de Poezia Alternativa”), nr. 2/1986.

FRANTA

● În prestigioasa revistă „Caracteres” (Revue Internationale de Poésie et d'Idées) nr. 3-35, condusă de cunoscutul poet și eseist Bruno Durocher, poetul Jean-Paul Mestas, elevat traducător al poeziei românești de azi — pe care o propagă frecvent, în coloanele revistei sale de poezie „Jalons” — semnează un amplu poem (**Tombeau de Nichita Stănescu**) dedicat „găzdirii fosforescente” și „timpului nepieritor” aparținînd marelui poet român.

● Același număr (34-35) al revistei „Caracteres” se deschide cu două poeme (**Reviem I și Reviem II**) de Constantin Abăluță.

● „Le journal européen des poètes”, periodic trimestrial al Universității libere a poeziei și al Centrului cultural Château de L'Hermitage din localitatea Condé-sur-L'Escaut (Franța), avînd redactor responsabil pe poetul Michel Stériade, publică în ultimul său număr o selecție — în limbile română și franceză — din poemele lui I. Stoica.

U.R.S.S.

● În cadrul anchetei internaționale pe care o inițiază în numărul 11 din 1986, sub titlul **Concepția despre om în arta teatrală contemporană**, revista lunară sovietică „Teatr” publică studiul criticului Valentin Silvestru despre **Configurația eroului** așa cum apare el în dramaturgia și teatrul românesc de azi.

JAPONIA

● Asociația traducătorilor din Japonia (președinte Hiramatsu Mikio) a decernat premiul său pe anul 1986 lui Sumiya Haruya, autorul versiunii nipone a romanului Ion de Liviu Rebreanu; apărut la cunoscuta editură „Kobunsha” din Tokio, în anul 1985.

R. F. GERMANIA

● La Galeria „Khoury” din Bremen este deschisă expoziția pictorului Corneliu Petrescu. Cu acest prilej a fost tipărită și monografia **Corneliu Petrescu, pictura sa**, alcătuită de Anton Olivier, însoțită de un număr de reproduceri.

„România literară”

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

Director GEORGE IVAȘCU

5 lei

