Proletari din toate țările, uniți-vă !

Anul XIX, nr. 37, joi 11 septembrie 1986

România literară

Săptămînal editat de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

37

ÎNVĂȚĂMÎNTUL ROMÂNESC
(Paginile 12—13)

CONȘTIINȚA VIITORULUI

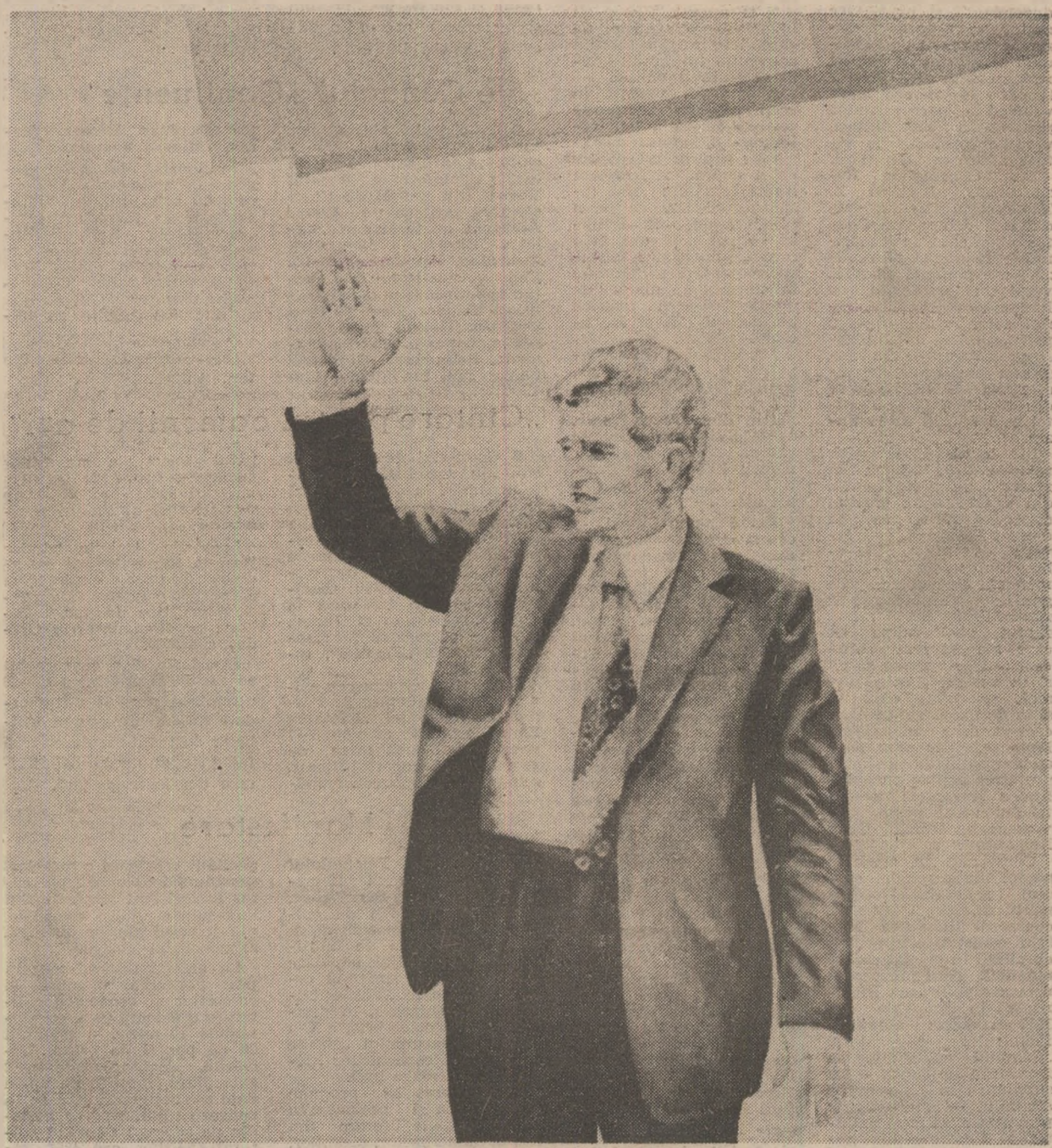
DESTINUL unei națiuni este hotărîtor înrîurit de măsura și de modul în care își proiectează viitorul. Existența unei cuprinzătoare perspective asupra timpului care va veni implică o vie conștiință a responsabilității și a participării la desfășurarea vieții sociale, care prin reprezentarea pregnantă a zilei de mîine este orientată într-un sens și un spirit definite cu claritate. Orînduirea socialistă, prin înseși caracteristicile sale, este în chip esențial o orînduire bazată pe prefigurarea și construcția programatică a viitorului, tocmai pentru că este prin natura ei aptă să-și edifice istoria în mod conștient.

Această dimensiune fundamentală a socialismului a fost strălucit pusă în valoare la Congresul al III-lea al oamenilor muncii prin ideile și tezele formulate de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu. „În întreaga noastră activitate — a subliniat conducătorul partidului și al statului —, în toate domeniile trebuie să avem permanent în vedere prezentul și viitorul României. Fiind comuniști, fiind revoluționari, fiind activiști, ocupînd diverse funcții în conducerea partidului și statului, trebuie să fim conștienți că avem o răspundere uriașă în fața viitorului patriei noastre ! Să ne gîndim cum va arăta patria noastră în anii 2000, în 2010, în 2050, cum va fi viitorul ei în rîndul națiunilor lumii ! Să înțelegem că noi purtăm astăzi răspunderea pentru viitorul de mîine, pentru viitorul din 2050 al României și să lucrăm în acest spirit ! Aceasta înseamnă a fi revoluționar, a fi comunist !“ Marile exigențe ale prezentului, sarcinile și obiectivele etapei actuale de dezvoltare a țării constituie, din această perspectivă însuflețitoare și responsabilă, manifestarea cea mai elocventă a grijii pentru viitor, pentru edificarea României de mîine.

DÎND o directivă generală pentru dezvoltarea și progresul României în conformitate cu Programul partidului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare spre comunism, Congresul al III-lea al oamenilor muncii încheie larga dezbatere democratică privind realizarea obiectivului fundamental stabilit de Congresul al XIII-lea al partidului. Desfășurat într-o vibrantă atmosferă de strînsă unitate a întregului popor în jurul partidului, al secretarului său general, marele forum democratic al oamenilor muncii a reprezentat o impresionantă manifestare a spiritului de răspundere revoluționară față de viitorul patriei socialiste. Acumulările cantitative realizate în vastul proces al construcției socialiste presupun acum o transformare revoluționară a întregului ansamblu social, prin trecerea la o nouă calitate, superioară, în toate domeniile societății. Etapa actuală este aceea a înfăptuirii unor profunde mutații în toate sectoarele vieții economice și sociale, de natură să asigure înaintarea fermă a țării către un viitor luminos. „Trebuie să înfăptuim noua revoluție tehnico-științifică și noua revoluție agrară, să realizăm o nouă calitate a muncii și vieții, să asigurăm dezvoltarea intensivă a tuturor sectoarelor de activitate. Toate acestea constituie un proces unitar de mari transformări revoluționare în toate sectoarele economico-sociale, în întreaga societate, reprezintă o etapă superioară, nouă a revoluției socialiste în patria noastră“ — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu. Noua etapă a revoluției socialiste, realizarea marilor transformări pe care le presupune înseamnă, totodată, și o adîncă transformare revoluționară a oamenilor, în sensul realizării unui nou spirit de luptă și de muncă, a unei noi conștiințe, înaintate, a unui nou stil de activitate în toate domeniile.

CONȘTIINȚA viitorului, a înaltei responsabilități față de destinul României este determinantă pentru întreaga orientare a vastului proces revoluționar desfășurat astăzi în patria noastră. Prezentul e o treaptă spre viitor. A munci și acționa în perspectiva timpului de mîine al țării constituie pentru toți oamenii muncii din România socialistă, pentru întregul nostru popor chezășia fermă a dezvoltării multilaterale a patriei socialiste și a înaintării sale spre comunism.

„România literară“



OMAGIU CONSTRUCTORULUI ROMÂNIEI SOCIALISTE.
Pictură de **Vladimir Șetran**
(Expoziția de artă plastică dedicată Anului internațional al păcii — Sala Dalles)

Împlinire

În muncile prin care ni se oglindă vrerea
Și conștiința noastră de oameni comuniști
În totul spre mai bine ne îndrumăm puterea
Și sentimentul nostru în care Tu exiști
O, Patrie lumină izvor de fericire
Conducător fiindu-ți partidul încercat
Cu gîndul lui spre mîine, curata împlinire
Avînd ales în frunte pe cel mai brav bărbat
Cel ce ne-a dat încrederi că visu-i ca și faptă
De flăcările timplei în una se unesc
Urmîndu-i clar îndemnul, înțelepciunea-i dreaptă
Și dragostea-i fierbinte de tot ce-i românesc.

Ne scriem istoria

De-un cîntec de lumină, azi, mi se umple gîndul
Cu frații mei alături îmbărbătați de-un semn
Ce-l poartă ca pecete și cerul și pămîntul
Și sufletele noastre ce înfloresc solemn

Sub pașnicele flăcări noi ne topim oțelul
Și apelor noi albii le dăm a ne-nsori
Cu valul lor albastru, să ne urcăm drapelul
Cu faldul de victorii spre anul două mii

Așa ne scriem astăzi istoria, spor muncii
E tinerețea care ni-i dată de Partid
Cu miezul dulce-al pîinii de a ne crește pruncii
Și Țara ca hotare să aibă-al păcii zid.

Dumitru Grigoraș

România literară

Director: **George Ivaşcu.** Redactor şef adjunct: **Ion Horea.** Secretar responsabil de redacţie: **Roger Câmpeanu.**

Viaţa literară

Revista revistelor

„MAGAZIN ISTORIC", nr. 9/1986

■ Acest număr al revistei se deschide cu un amplu grupaj de articole consacrat aniversării unui memorabil moment al istoriei româneşti: 600 ani de la urcarea voievodului Mircea cel Mare pe tronul Ţării Româneşti — eveniment cu ample rezonanţe în istoria luptei românilor pentru independenţă şi neatîrnare naţională. Ştefan Ştefănescu, memoru corespondent al Academiei R.S.R., reliefează în articolul intitulat **Io Mircea mare voievod** personalitatea politică a lui Mircea, vrednic gospodar şi viteaz apărător de ţară.

Dr. Constantin Rezachevici, Virgiliu Z. Teodorescu, Venera Rădulescu, Gherasim Cristea abordează în continuare momente şi realizări ale domniei marelui voievod: legăturile cu lumea românească a vremii sale, modul în care personalitatea sa este reflectată de actele de cancelarie medievale, tezaurele din veacul lui Mircea şi prezentarea vestitei sale ctitorii de la Cozia.

Sînt evidenţiate, astfel, relaţiile lui Mircea cu românii de peste munţi, din Transilvania, precum şi colaborarea sa cu domnii Moldovei, care izvora din necesităţile obiective ale societăţii româneşti, în vederea asigurării independenţei şi neatîrnării. Se reţine faptul că faima de care s-a bucurat Mircea, atît în vremea sa cît şi în veacurile ce-au urmat, şi-a găsit expresia şi în documentele de cancelarie, care în forme lapidare, dar expresive, au exprimat admiraţia şi preţuirea pentru personalitatea şi faptele domnitorului urcat acum şase veacuri pe tronul Ţării Româneşti.

Continuă, în celelalte pagini ale revistei, studiul generalului-locotenent dr. Ilie Ceauşescu, consacrat **Relaţiilor inaltului comandament român cu aliaţii în primul război mondial.** Este prezentată uriaşa mobilizare românească în campania din 1917 în vederea alungării inamicului din ţară. „Sfîrşitul ostilităţilor pe fronturile de luptă — se subliniază în încheierea studiului —, marcat de prăbuşirea militară a Puterilor Centrale din noiembrie 1918, a găsit armata română în plină înaintare pentru îndeplinirea misiunii sale istorice". Sînt publicate, totodată, noi fragmente din stenogramele dezbaterilor din Adunarea Naţională Franceză din 28—30 noiembrie 1916, care au avut ca subiect modul în care Franţa şi ceilalţi semnatari ai tratatului de alianţă cu România din 17 august 1916 şi-au îndeplinit obligaţiile pe care şi le asumaseră prin convenţia militară ce însoţea tratatul politic.

Acad. Al. Rosetti, în eseul **Limba română — zestre istorică a poporului român,** subliniază misiunea tuturor creatorilor de a apăra şi cultiva limba română: „Să lăsăm urmaşilor, ca pe o comoară de preţ, o limbă bogată şi curată, prin care originalitatea culturii româneşti să dăinuie în eternitate, alături de marile împliniri istorice ale acestei ţări şi ale acestui popor".

Acad. Ştefan Pascu analizează, în continuare, rolul şi semnificaţiile instituţiilor specific româneşti din Transilvania, cnezatul şi voievodatul, în cadrul luptei românilor pentru libertate şi dreptate naţională, pentru unitate.

Ion Popescu-Puţuri, în continuarea serialului **Pe urmele strămoşilor,** prezintă un nou fragment din cartea orientalistului francez Vaillant, **Istoria arsacizilor.** Conf. univ. dr. Mircea Muşat şi conf. univ. dr. Ion Ardeleanu, în partea a treia a studiului **1926—1930. În culisele crizei dinastice,** analizează cadrul politic în care a avut loc, în 1930, urcarea lui Carol II pe tron. Sînt prezentate, de asemenea, noi fragmente din însemnările inedite din 1929—1930 ale lui Raoul Bossy, secretar general al regenţei.

Cititorul mai poate întîlni, în paginile acestui nou număr al revistei, articole despre comorile incaşilor, o evocare a unor vestigii istorice din Tripolitania, însemnări privind activitatea politică a lui Samuel Pepys, precum şi o analiză a prof. Jacques Bariéty de la Sorbona a falsului acord revizionist franco-ungar din 1920. Prof. Gordon A. Craig (Stanford University, S.U.A.) scrie despre **Protagonişti şi decizii în al doilea război mondial.**

„DIALOG"

● Numărul 112—113 al „Dialogului" ieşean e variat şi substanţial. Ca de obicei, pe primul plan stă eseistica, practicată în forme diverse, de la portretul liber la textul cu deschidere sociologică, trecînd prin divagaţia avîntată ori ironică pe pretexte editoriale, teatrale, muzicale. Al. Călinescu îi schiţează un portret lui Alexandru Andreescu, în timp ce Ştefan Lemny scrie despre istoricul şi profesorul Gheorghe Platon. Sensul textual şi contextual al acţiunii culturale desfăşurate de Alexandru Zub este circumscris de Sorin Antohi într-un eseu spiritual şi plin de miez. Un portret de grup poate fi socotit şi eseul lui Mircea Iorgulescu despre **Tineri poeţi de ieri,** cu punct de plecare în **Reîntîlnirile** lui Sergiu Filerot. **Fericitele inadecvări ale unui iconoclast,** comentate de Florin Cântec, sînt ale lui Andrei Pleşu. Un **Compendiu despre noua proză** propune Simona Popescu. Mihai Dinu Gheorghiu desfăşoară în evantai implicaţiile foarte largi ale unui examen sociologic. Despre Fernand Braudel scrie Cătălin Turliuc. **Hamlet**-ul de la „Bulandra" e comentat de Michael Astner, iar creaţia jazzistică a lui Harry Tavitian de un A. Sorin în plină vervă. Cronicile literare se ocupă de Radu Cosaşu (semnează Florin Faifer), Mircea Dinescu (Codruţa Gavril), Doina Uricariu (Ovidiu Nimigean) şi Mircea Cărtărescu (Vasile Braic). Valoroasă e şi poezia din sumar: versuri de Gheorghe Grigurcu şi Nicolae Prelipceanu, apoi de studenţii Radu Andriescu, Nicoleta Pavel şi Cristian Popescu (aceştia doi cu o prezentare de Mircea Martin), Marius Oprea, Horia Gîrbea. Numărul se încheie cu elegantele **Note din Anglia** tipărite pe întreaga ultimă pagină sub emblema **Arhivei Radu Petrescu.**

R. V.

„Patria română, — ţară de eroi"

● Biroul U.T.C. din Consiliul Politic Superior al Armatei, în colaborare cu Studioul Cinematografic al Armatei organizează, în întîmpinarea zilei de 30 Decembrie, un concurs de scenarii pentru filme de scurt metraj. Lucrările urmează a fi inspirate din tradiţiile de luptă ale poporului, ale partidului şi armatei din anii glorioşi care au trecut de la istoricul Congres al IX-lea al Partidului Comunist Român.

„Provincie şi valoare"

● În cadrul tradiţionalului „Memorial Bălcescu", din iniţiativa Societăţii literare „Anton Pann", la Rîmnicu Vîlcea s-a desfăşurat colocviul cu tema „Provincie şi valoare".

La librăria „Anton Pann" au fost prezentate noile lucrări ale autorilor locali **Doru Moţoc, George Smeoreanu şi Ion Barbu,** precum şi un număr nou al publicaţiei „Vîlcea literară".

În cadrul concursului şi Festivalului interjudeţean de poezie patriotică „Nicolae Bălcescu" (ediţia a X-a), au fost atribuite premii din partea Asociaţiei scriitorilor din Sibiu şi a revistei „Transilvania", a revistelor „Argeş", „Ramuri", „Tribuna", „Vatra". S-au mai acordat distincţii de către societatea literară „Anton Pann", Comitetul judeţean U.T.C. şi Muzeul memorial „Nicolae Bălcescu".

Cenaclul „Confluenţe"

● În cadrul obişnuitelor turnee de vară ale Cenaclului **„Confluenţe"** a avut loc, o deplasare în judeţul Vîlcea. Din grupul de tineri scriitori, conduşi de **Victor Atanasiu,** au făcut parte **Valeriu Bărgău, Alexandru Bosneanu, Ion Corbu, Petre Domşa, Anca Dorobanţu, Ştefan Dumitru, Ioan Iacob, Gabriela Nedelea, Dumitru Paul Oprescu, Tiberiu Pătru, Florentin Popescu, Chiriac Samoilă, Felix Sima, Gheorghe Smeoreanu, Ion Spânu, Victor Gh. Stan, Mircea Ştefan, Mioara Văduva.**

În cuprinsul bogatului program de activităţi desfăşurate au fost vizitate hidrocentrale din judeţ, exploatarea minieră Berbeşti-Alunu, cunoscute monumente istorice precum mînăstirea Cozia, staţiunile Călimăneşti, Voineasa, Govora — şi au avut loc întîlniri cu cititorii în licee, întreprinderi şi aşezăminte culturale din Rm. Vîlcea.

„Cîntare pentru oamenii de azi"

● Comitetul de cultură şi educaţie socialistă al judeţului Bihor, în colaborare cu alte instituţii şi cu revista „Familia", organizează ediţia a şasea a Concursului interjudeţean de poezie şi proză scurtă „Cîntare pentru oamenii de azi", ale cărui manifestări se vor desfăşura la Oradea, Salonta şi Holod, locul de naştere al fondatorului revistei „Familia", Iosif Vulcan.

La concurs, circumscris manifestărilor generate de Festivalul naţional „Cîntarea României", sînt admise 5—7 poezii sau două texte de proză scurtă (reportaj literar, schiţă, nuvelă, povestire, material „S.F.") ale membrilor cenaclurilor literare care nu au încă volum editat şi nu sînt membri ai Uniunii Scriitorilor.

Lucrările trebuie trimise pînă la 25 septembrie pe adresa „Centrul de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă Bihor", str. Romană nr. 3, Oradea, cod 3700.

Etapa finală a concursului se va desfăşura între 15—25 octombrie, urmînd a fi acordate numeroase premii atribuite de instituţii de cultură judeţene şi de reviste literare din întreaga ţară.

Manifestare

● În cadrul Festivalului naţional „Cîntarea României", Uniunea Scriitorilor, Comitetul judeţean de cultură şi educaţie socialistă, şi Centrul judeţean de îndrumare a creaţiei populare Maramureş, cu sprijinul cenaclului literar „Vasile Lucaciu", organizează, în perioada 29—30 noiembrie, a V-a ediţie a concursului „Vasile Lucaciu" al cenaclurilor literare din întreaga ţară.

Manifestarea îşi propune descoperirea şi promovarea de noi talente literare din rîndul muncitorilor, ţăranilor, intelectualilor care activează în cadrul cenaclurilor literare, intenţionînd, în acelaşi timp, să fie o expresie a capacităţii creatoare a maselor, stimulînd realizatorii ale căror lucrări sînt inspirate din înfăptuirile noi socialiste, din trecutul glorios de luptă al poporului nostru.

La acest festival-concurs pot participa membri ai cercurilor şi cenaclurilor literare din toată ţara, cu maximum 10 poezii şi cel mult 20 de pagini de proză. Lucrările, dactilografiate în 3 exemplare, însoţite de unele date ale activităţii literare a concurentului, se vor expedia pe adresa: **Căminul cultural Cicîrlău, cod 4857, judeţul Maramureş, pînă la data de 1 noiembrie,** cu menţiunea „pentru concurs".

Zilele culturale orşovene

● În cadrul celei de a XI-a ediţii a concursului „Porţile de fier — porţile poeziei patriotice româneşti şi ale cîntecului popular", au participat 40 de concurenţi din 21 de judeţe ale ţării.

În juriul, prezidat de compozitorul **Constantin Arvinte,** Asociaţia scriitorilor din Bucureşti a fost reprezentată de **Ion Potopin.**

Lansări de noi volume

● La salina Cacica, judeţul Suceava, a avut loc o întîlnire a cititorilor cu tînărul autor **Mircea Motrici,** autorul volumului apărut de curînd, „Ferestre spre inima pămîntului". La Casele de cultură din Dorohoi şi Botoşani a fost prezentat volumul „Pasărea pre limba ei" al scriitorului botoşănean **Dorin Baciu.** Volumul de versuri „Ecranul de iarbă" de **Dumitru Ţiganiuc,** apărut în editura „Junimea", a fost prezentat la librăriile din Botoşani, Săveni şi Ripiceni — comuna natală a poetului.

Simpozion

● Luni 8 septembrie, la Muzeul Literaturii Române a avut loc simpozionul „Nicolae Milescu Spătarul", organizat cu prilejul împlinirii a 350 de ani de la naştere. Au participat: **Virgil Cândea, Ion C. Chiţimia, Dan Horia Mazilu, Zamfira Mihail.**

Întîlniri cu cititorii

● **Ioan Alexandru, Lucian Avramescu, Mircea Florin Şandru,** la Liceul „Spiru Haret" din Capitală; **Cornel Popescu, Nelu Oancea, Ion Bujor Păduceanu, Const. Turturică, Eugen Teodoru, Radu Vaida,** la Casa de cultură a sindicatelor din Slatina. **Ana Ioniţă,** la Casa de odihnă a pensionarilor din sectorul 2 al Capitalei şi din Breaza, judeţul Prahova; **Ovidiu Constantinescu, Costin Monea, Eugenia Hotnog, Sorin Enescu, Sabina Măduţa, Gheorghe Sacmari, Dinu Roco,** — în cadrul recitalului de poezie patriotică organizat la „Muzeul de istorie şi artă al municipiului Bucureşti", urmat de recitalul din poezia lui Lucian Blaga.

● Poeţii **Marcel Gafton** şi **Petre Stoica,** autorii recentelor volume „60 poeme" şi, respectiv, „Numai dulceaţa", s-au întîlnit cu membrii cenaclului literar „Forum" din Reşiţa şi elevii din tabăra de pionieri de la Rîul Alb. Cele două volume apărute în „Cartea Românească" au fost prezentate de **Cornel Popescu,** redactorul şef al editurii.

SEMNAL

● **Ion Barbu — JOC SECUND.** Ediţie bibliografică de Romulus Vulpescu. **(Editura Cartea Românească, 272 p., 26 lei).**

● **P.P. Negulescu — FILOSOFIA RENAŞTERII.** Ediţie îngrijită de G. Pienescu în colecţia „Biblioteca de filosofie a culturii româneşti"; prefaţă de Răzvan Theodorescu. **(Editura Eminescu, CX + 844 p., 78 lei).**

● **G. Oprescu — MANUAL DE ISTORIA ARTEI.** Volumul apărut în colecţia „Biblioteca de artă" se ocupă de postimpresionism. **(Editura Meridiane, 220 p., 15,50 lei).**

● **Ionel Teodoreanu — LORELEI.** Reeditare în colecţia „Romanul de dragoste". **(Editura Eminescu, 301 p., 12,50 lei).**

● **Dumitru Radu Popescu — F.** Reeditare a romanului apărut în 1969. **(Editura Cartea Românească, 424 p., 17,50 lei).**

● **Teodor Mănescu — POLITICA.** Volum în seria „Teatru comentat", cu o prefaţă de C. Măciucă **(Editura Eminescu, 260 p., 16 lei).**

● **Dr. Nestor Vornicescu — PACE PE PĂMÎNT.** Studii, articole, eseuri. **(Craiova, 532 p.).**

● **George Genolu — DOI PENTRU UN TANGO.** Piese în seria „Teatru comentat". **(Editura Eminescu, 388 p., 14 lei).**

● **Petru Anghel — FONDUL PRINCIPAL DE CUVINTE.** Versuri. **(Editura Cartea Românească, 84 p., 9 lei).**

● **Octavian Popa — CEI CARE SE IUBESC.** Volum în colecţia „Proză scurtă contemporană". **(Editura Facla, 200 p., 6,60 lei).**

● **Virgil Duda — OGLINDA SALVATĂ.** Roman. **(Editura Cartea Românească, 340 p., 16 lei).**

● **Tania Lovinescu — EXERCIŢII DE LUCIDITATE.** Versuri. **(Editura Cartea Românească, 72 p., 7,75 lei).**

● **George Hurmuziadis — IDOLII.** Romanul apare în traducerea semnată de Lucia Dimitriu Hurmuziadis. **(Editura Univers, 172 p., 6,50 lei).**

● **Victor Duculescu — IPOSTAZE ALE DIPLOMAŢIEI. (Editura Militară, 232 p., 11,50 lei).**

● **••• — DALLAS '6[illegible] — UN DOSAR DESCHIS.** Introducere, selecţie, traduceri, comentarii şi note de Stelian Ţurlea. **(Editura Politică, 318 p., 15,50 lei).**

LECTOR

Faţa nevăzută a umoristului

■ TE întîmpina întotdeauna cu un surîs care îţi însenina ziua. Avea întotdeauna pe buze o întîmplare cu haz, un calambur, o şarjă prietenească, un „şoz", cărora nu le rezistau nici frunţile cele mai încruntate. Era un risipitor. Îşi risipea pretutindeni, între patru sau mai mulţi ochi, în agape ale spiritului, în foiletoane şi cărţi, adesea în şedinţele mohorîte, o cascadă de gaguri lingvistice cu tîlc, faimoasele şi des citatele sale „nicuţisme".

Nicuţă Tănase a fost — ce straniu sună verbul la trecut! — cel mai popular umorist al generaţiei sale. Asaltat de scrisori şi cititori („ce mai aveţi de Nicuţă?" erau întrebaţi librarii, „ai citit foiletonul de azi al lui Nicuţă?" se întrebau cunoştinţele), el devenise a instituţie, o instanţă. O instanţă morală fără drept de apel, pe frontispiciul căreia se afla înscrisă la vedere şi spre luare aminte străvechea deviză a umoriştilor de rasă: „Ridendo castigat mores". Ridendo... A crezut, cu convingere molipsitoare, în forţa rîsului. A profesat, cu o admirabilă încredere, terapia rîsului.

Cînd, în 1954, a debutat cu **M-am făcut băiat mare,** într-o perioadă cînd nu multe cărţi aveau un sunet autentic, vocea sa naturală şi distinctă a impus în literatură tipul năzdrăvan al „băiatului bun, dar cu lipsuri". În el aveau să se recunoască, în drumul său prin viaţă povestit cu sinceritate şi lirism subteran, într-o suită de cărţi de mare audienţă la public, perfectibilii aşa-zis „derbedei" cu sau fără „muzicuţă cu schimbător", mărturisind, în maniera autobiografică a unui timp de mari şi repezi prefaceri, experienţa lui „am fugit de-acasă" şi opţiunea lui „plec la facultate". Era povestea adevărată a unei generaţii care îşi descoperea avînturile şi erorile în aceste naraţiuni captivante, burleşti, accesibile, născute dintr-o lacrimă de plîns şi dintr-o lacrimă de rîs, din realismul unei existenţe aspre dar luminate, cu discreţie, de un romantism fermecător.

Dincolo de „nicuţisme", de spontanele explozii ale unei verve verbale care recepţiona şi retransmitea cu simţ caragialean oralitatea pitorească a străzii, putea fi descoperită însă faţa nevăzută a umoristului autentic. A scriitorului care îşi asumă cu gravitate şi răspundere problemele omului. Cei alături de care a lucrat timp de decenii, colegii de la „Scînteia" ştiu cîtă investiţie sufletească, zbucium, pasiune justiţiară punea Nicuţă în cercetarea şi elucidarea „cazurilor" din care se năşteau savuroasele şi neiertătoarele sale foiletoane — gen pe care l-a ilustrat, mai mult, l-a renăscut cu înaltă răspundere civică şi forţă artistică. Recitite astăzi, ele configurează o galerie tipologică de o bogăţie ieşită din comun, o suită de comedii **în nuce** pe care n-a mai apucat să le vadă sub luminile rampei.

Nicuţă, colegul nostru de neultat, inconfundabilă prezenţă în lumea scriitorilor şi a ziariştilor, cel care ne-a vestit cîndva **M-am făcut băiat mare,** iar nu de mult, exact după treizeci de ani — **M-am făcut... tată mare,** nu se mai află printre noi. Ne-a lăsat în schimb cărţile sale şi ne-a lăsat cuceritorul său surîs de veşnic „băiat bun" în veşnică luptă cu „lipsurile".

Victor Vântu

Eroii înfăptuitori

ATÎTA timp cît nu-şi devin ele însele obiecte şi se constituie, aşa cum le este menirea, într-o vastă conştiinţă unificatoare, literatura şi arta privesc tot mai mult şi tot mai de aproape omul, s-au aflat şi se află cu precădere pe această înaltă poziţie de gîndire politică şi socială de la altitudinea căreia se relevă dimensiuni de fond ale existenţei şi nu în cele din urmă căutările, zbaterile, luptele şi frămîntările proprii formării şi afirmării personalităţii creatoare. Lumea noastră, a gîndurilor şi sentimentelor noastre, lumea aspiraţiilor şi idealurilor noastre nu este alta decît aceea a realităţii, a făuritorilor bunurilor materiale şi spirituale ale societăţii, nu este alta decît a acestei imense şi inconfundabile creaţii în toate sensurile şi sub toate laturile necesare şi lăuritoare ale dezvoltării, ale progresului şi civizaţiei, dintr-o perspectivă în permanenţă a umanului care este deopotrivă şi istorie, este şi cultură, este şi literatură şi artă. Înscrisă într-o dinamică şi o amploare de excepţie, după cerinţe şi modalităţi care corespund cel mai bine specificului epocii ultimelor două decenii trăieşte ca niciodată altcîndva acest puternic şi omniprezent sentiment al creaţiei, care este şi o eliberare şi o angajare în acelaşi timp, este manifestarea publică — şi cu inestricabile virtuţi — a libertăţii.

Cu înfăptuiri dense şi epocale care i-au schimbat din temelii înfăţişarea, care rămîn să vorbească urmaşilor cu grandoarea şi eroismul unui efort colectiv uriaş, edificîndu-se neîncetat şi după criterii care nu privesc altceva decît condiţia însăşi a oamenilor, aceste interioare şi nuanţate creşteri ale revoluţiei pe filiera căreia se împletesc destinele tuturor, ţara s-a înălţat şi se înalţă cu faţa către oameni, către ochii şi inima lor, tot astfel cum oamenii, cititorii vii şi în mişcare ale ţării, privesc şi se edifică la lumina noii spiritualităţi a ţării, la zestrea ei de muncă şi frumuseţi. Pentru că, indiscutabil, aici se află izvorul tuturor înnoirilor şi împlinirilor, aici, în matca şi pe tărîmul muncii oamenii şi ţara se simt în sudura lor intimă şi în cea mai directă, mai amplă şi mai statornică legătură cu prezentul şi viitorul, ca şi cu trecutul pe care îl relevă în tot ce are mai înaintat şi îşi fac din el acel mod — în pace şi vizionar — cu care gîndesc şi acţionează asupra realităţii şi nu numai atît, ci şi asupra idealurilor, asupra conştiinţei acestora.

DIN acest vast orizont al creaţiei materiale şi spirituale urcă spre lumea literaturii şi artei izvoare vii şi limpezi care răsfrîng chipul lăuntric al oamenilor, izvoare care transformă, lămuresc şi explică însăşi atitudinea, însăşi menirea slujitorilor culturii şi artei, forţa de expresie a talentului, statutul moral şi politic al identităţii creatoare. Către eroi înfăptuitori îndeamnă aceste izvoare, această realitate, pentru că, în dinamica şi amploarea sa de excepţie, ţara pe astfel de oameni se bizuie, pe chipuri şi atitudini de eroi înfăptuitori. Este aceasta şi relaţia de cea mai complexă şi mai edificatoare semnificaţie care se stabileşte, prin cultură, între noi şi timpul nostru, între noi şi idealurile noastre, între noi şi propria noastră condiţie. Voinţa de a înfăptui, intrinsecă muncii şi gîndirii creatoare, a găsit şi găseşte un inepuizabil mod de a se exersa şi exercita printr-un grandios Program al construcţiei societăţii socialiste multilateral dezvoltate, printr-un grandios şi hotărîtor program de înfăptuiri.

Imaginea omului care depăşeşte cercul şi limita contemplaţiei şi se integrează activ, responsabil, luptînd cu sine, cu pragurile inerţiei, cu tot ceea ce este vechi şi perimat, cunoscînd şi apărînd noul, transformîndu-l în judecată — a sa şi a semenilor săi — şi introducîndu-l pe arii şi în domenii tot mai largi ale muncii şi acţiunii sociale, iată unul din mobilurile, una dintre calităţile eroului înfăptuitor, una dintre multele şi necesarele lui virtuţi. Tocmai aceasta dă şi vitalitate literaturii, tocmai aceasta, sînt convins, formează şi unghiul, orizontul de aşteptare al cititorilor şi deci modul lor de investiţie, comunicarea lor cu scriitorul. Este un dialog de atitudini care propune un mers ascendent şi o întîmpinare reciprocă, un limbaj care e deopotrivă al actualităţii, dar şi al perspectivei, a tot ceea ce-i mai profund şi mai semnificativ, o substanţială răsfrîngere de sensuri şi idei.

MĂ gîndesc la toate acestea avînd proaspăt în memorie un eveniment de o deosebită importanţă pentru viaţa noastră politică şi socială, Congresul al treilea al oamenilor muncii, înalt forum al democraţiei muncitoreşti-revoluţionare. Cuvîntarea secretarului general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, rămîne un document de referinţă pentru tot ceea ce vizează modul de acţiune şi cuprindere a perspectivei, în vederea realizării programelor şi obiectivelor stabilite de cel de al XIII-lea Congres al partidului şi abordarea pe mai departe a ansamblului de preocupări şi trăsături pe care le implică societatea românească de la sfîrşitul mileniului. Mă opresc asupra a ceea ce — între multe altele — atinge însăşi această împletire a dinamicii muncii şi creaţiei şi trimite către această înaltă şi istorică accepţie a literaturii eroului înfăptuitor. **„Lung e drumul de luptă şi jertfe** — spunea secretarul general al partidului — **de la apariţia pe scena istoriei a clasei muncitoare, pînă la transformarea muncitorimii în clasă conducătoare a întregii naţiuni ! Cinstim cu cea mai mare veneraţie jertfele revoluţionarilor, ale patrioţilor care şi-au dat viaţa pentru victoria revoluţiei, pentru patrie, pentru independenţa şi suveranitatea României !".**

Reamintind, dintr-o aleasă îndatorire patriotică, tot acest înalt şi edificator drum, care nu este altul decît acela al fiinţei şi identităţii noastre naţionale, secretarul general al partidului deschide, ca în atîtea alte prilejuri, porţi noi de înţelegere asupra culturii, asupra rostului literaturii şi artei, al răspunderii şi angajării creaţiei. Aceste sublinieri aduc în prim plan ceea ce, în cazul eroilor înfăptuitori, înseamnă asumarea şi datarea istoriei, înzestrarea ei cu biografii şi fapte ce converg revoluţiei, nasc şi atestă o nesfîrşită conexiune de gînduri şi idei în focarul cărora iradiază ţara în esenţa şi ipostazele ei fundamentale, chipul său care este evident prin durată, prin creaţia lucrurilor celor mari şi inestricabile, prin această desăvîrşită şi prodigioasă lucrare istorică la care s-au ridicat clasa muncitoare, întregul popor, sub cîrmuirea partidului său comunist, centrul vital al naţiunii.

VORBIND despre calităţile, despre cerinţele şi exigenţele revoluţionare ale noii epoci pe care o traversează România, calităţi şi cerinţe care au dobîndit şi trebuie să dobîndească neîncetat amplitudinea şi dinamica tuturor disponibilităţilor prezente şi viitoare, în consens cu marile orizonturi socialiste şi comuniste de care ne apropiem, secretarul general al partidului subliniază cu deosebită pregnanţă o teză care face şi mai clară perspectiva. Şi aceasta nu numai sub aspectul complexităţii, al potenţialităţii ei maxime şi, deci proiectate în memoria timpurilor viitoare, cît mai ales sub acest unghi al permanentei actualităţi, în această optică a realismului ei concret, de fiecare zi, ca o configuraţie a ideilor, a convingerilor şi faptelor din care să rezulte **unitatea întregului popor, trecînd la o nouă calitate, la realizarea poporului muncitor unic, a noii naţiuni socialiste unitare**. Această teză — **poporul muncitor unic** — exprimă poate în cel mai înalt grad natura ideologică, forţa pe deplin socială şi pe deplin constructivă în care este angajată şi literatura ca parte inseparabilă a acestui demers într-adevăr epocal şi într-adevăr definitoriu pentru înţelegerea şi asumarea scopurilor revoluţiei. **Să transformăm oamenii, să ne transformăm pe noi înşine** — mai spune secretarul general al partidului, şi sub această deviză fiinţează, cred, însăşi menirea literaturii şi artei. Epoca este a înfăptuirilor şi ea îşi cere răsfîngeri pe măsură, un activism politic, social şi cultural care să exprime dezideratele de fond ale revoluţiei, căile continuării şi edificării acestora pe noi trepte, în toate domeniile şi sferele existenţei materiale şi spirituale, din acea perspectivă amplă, eroică şi integratoare a poporului muncitor unic.

Valoarea acestor sentimente, frumuseţea acestei stări de întinsă şi vie creativitate consună în spaţiul existenţei eroilor înfăptuitori, cum de altfel întreaga literatură care, prin vocaţie autentică, prin răspundere şi talent, se apleacă la izvoarele muncii şi primeşte vigoarea şi limpezimea lor.

A. I. Zăinescu

IN MIJLOCUL COPIILOR de **Natalia Teodorescu**
(Expoziţia de artă plastică dedicată Anului internaţional al păcii – Sala Dalles)

Fără margini

De la pămînt la cer
Se inalţă Patria
Pe oseminte străbune,
Cariatidă pentru eternitate.

Cel puternic nu poate fi imitat
De cineva mai slab,
Ar fi o jalnică copie ;
Cel puternic poate fi comparat
Doar cu o forţă pe potrivă.

Dacă fluviul cel mare
Absoarbe puzderia de riuri,
Dacă piatra mai grea
O sfărîmă pe cea mai uşoară,
Dragostea, dragostea mea fără de margini
Pentru apa, piatra şi ţărîna Patriei,
Nu poate dispărea odată cu propriu-mi trup.

Din toate părţile, deodată

Ţara incepe de la mine din casă,
Un inceput temeinic are
Şi in ograda sa,
Aceeaşi ţară, a noastră,
incepe şi de la unealta lui de lucru.

Ţara
Incepe din toate părţile
Deodată
Şi tot aşa mereu
Intr-un prezent continuu.

Precum nasc mamele copii,
Iar copiii devin, la rindul lor, părinţi,
Ţara
Renaşte mereu din ea insăşi
Intr-o tinereţe perpetuă.

Semne de marcaj ii sintem,
Fidele unităţi de măsură,
Pe calea-i inspicată de raze.

Incandescenţa

In cuptoare, focul inchis,
Intru călăuzirea
Puterii arderii sale

Fierul este un pămînt anumit
Trecut prin starea de incandescenţă
Pînă la purificarea deplină

Poezia mea,
Versul acesta,
Este aleasa osirdie,
A noastră, a tuturora,
Trecută prin incandescenţa iubirii
Pentru insemnele de rouă ale Patriei

Corin Bianu

Confruntări

O dramaturgie a proceselor istorice

DACĂ e să-l fixăm într-un tipar, trebuie spus că teatrul lui Al. Voitin este unul de reconstituire a evenimentelor, într-o manieră tradițională. În general, autorul se simte atras de momentele de vîrf ale istoriei pe care încearcă să le pătrundă cu luciditate, așezîndu-le într-un context mai larg, relaționîndu-le pe cît posibil cu obiectivitate și explicîndu-le resorturile din unghiuri diferite. Peste tot se vede formația juridică a autorului; stilul este judicios, echilibrat, viziunea e realistă și susținută pe temeinicia argumentelor. Își va face auzită vocea în rîndul dramaturgilor prin trilogia **Oameni în luptă (Oameni care tac, Oamenii inving, Oamenii sînt oameni** sau **Ancheta)** care surprinde momente premergătoare insurecției de la 23 August 1944 și cele care au urmat acestui epocal eveniment istoric.

Cea mai izbutită dintre piesele acestei trilogii este **Oameni care tac.** Acțiunea se petrece în beciurile Siguranței, unde sînt arestați și anchetați cîțiva comuniști care activau în cadrul unei tipografii clandestine. În celula închisorii este o lume pestriță, pe lîngă comuniștii cu o îndelungată activitate revoluționară sînt aduși oameni fără o experiență de militanți, precum profesorul Banu sau studentul Mihai Bîrsan, sau spioni (Zigu și Flora) strecurați de agenții Siguranței pentru supravegherea celor considerați ca periculoși pentru regim. Treptat, în conștiința fiecăruia are loc un proces de clarificare ideologică și morală; unii dintre ei, pe deplin convinși de justețea idealurilor, trec de partea comuniștilor, așa cum procedează profesorul Banu și tînăra Maria. Convingător sînt conturați și agenții Siguranței (Spiru și Casapu), firi brutale și cinice, care utilizează un arsenal complex de metode (de la cumsecădenia de circumstanță la sadismul dezlănțuit) pentru intimidarea celor arestați.

Oamenii inving este o piesă cu un anume tribut clișeelor epocii, deși subiectul, cel al opțiunii decisive în plan politic, se anunță generos prin prefigurarea unui cadru dramatic de substanță. Ultima piesă a trilogiei — **Oamenii sînt oameni** — are aerul anchetei prin stilul direct, nervos, iar vocația juridică a autorului iese cu pregnanță în evidență. Piesa incriminează specula cu produse alimentare de la sfîrșitul deceniului al cincilea și vom întîlni o serie de personaje prezente în creațiile anterioare. Comisarul Spiru devine șeful unei bande de speculanți, iar studentul Mihai Bîrsan se află încă în expectativă, deși se întrevăd și la el semnele unei relansări morale. Ancheta are ca subiect un asasinat a cărui victimă este morarul Chirilă. Militantul Axinte, întîlnit și în **Oameni care tac**, este acum un fruntaș comunist local; îi revedem, de asemenea, și pe Maria și profesorul Banu. Piesa este bine scrisă și are o tensiune gradată.

PIESELE din volumul **Procese istorice** (apărut la Editura Eminescu, în 1976) se constituie și în eșantionul reprezentativ pentru creația lui Al. Voitin. Lucrările nu sînt reconstituiri, ci scrutări lucide ale unor evenimente revolute în care eroii sînt puși să judece contextul istoric în care au acționat.

Procesul Horia are ca motto un citat din Marx care spunea că „Horia a devenit eroul povestirilor populare și simbolul renașterii Daciei". De altfel, piesa își propune să ilustreze motivele imensei popularități de care s-a bucurat Horia, popularitate care a crescut în posteritate, conducătorul motilor intrînd în legendă. Este știut că răscoala lui Horia s-a desfășurat între Războiul de independență al Statelor Unite și Revoluția franceză din 1789. De aceea, Al. Voitin este interesat de părerile marilor personalități ale timpului despre răscoala condusă de Horia, folosindu-se de datele oferite de jurnalele și tratatele epocii. Închipuie astfel o discuție între Franklin, Brissot și Beaumarchais, avînd grijă, mereu, să aducă noi mărturii, capabile să-i susțină convenția teatrală. Iată ce spunea Lucian Blaga despre Brissot: „Dat fiind că însuși Brissot a jucat mai tîrziu un rol important în Revoluția franceză de la 1789, nu ne putem sustrage impresiei că unele ideri din scrierile ce i le-a inspirat Răscoala lui Horia au ajuns în «Declarația» prin care Adunarea națională franceză proclama drepturile omului". Problema care se dezbate aici este aceea a **alesului istoriei**, răscoala lui Horia fiind rezultatul unui proces dialectic: eroul este dotat cu o excepțională putere de pătrundere a evenimentelor și de relaționare a lor, așa cum o demonstrează și acest răspuns dat lui Jancovich, președintele „tablei împărătești", față de care manifestă un firesc ascendent moral și politic: „Cînd lumina n-o primești de nicăieri, cînd stai în beznă adîncă, nu-ți rămîne decît să cauți sclipirea în cugetul tău. Prigoniți deopotrivă, am simțit și am știut deopotrivă că sîntem și din aceeași obîrșie. Asta ne-a deșteptat și ne-a unit". Cei trei capi ai răscoalei — Horia, Cloșca și Crișan —, deși arestați și aflați în anchetă, discută cu demnitate și calm sufletesc despre resturile răscoalei, ei fiind conturați în cîteva tablouri memorabile.

Avram Iancu sau calvarul temniței este o piesă care, după cum rezultă și din titlu, scrutează un alt moment de referință din istoria Transilvaniei: Revoluția de la 1848, avîndu-l ca lider pe Avram Iancu. Fără să aducă lucruri noi, dramaturgul trage în linii sobre, veridice un portret convingător din care nu lipsesc nici energia tonului, nici finețea detaliului. Dialogurile pe care Iancu le poartă cu ceilalți fruntași ai revoluției ardelene (George Barițiu, Simion Bărnuțiu, Ion Buteanu) și ai celei din Țările Române (N. Bălcescu, Al.I. Cuza) subliniază cu expresivitate un spirit interogativ și neliniștit, marcat de vocația mesianică; profund cunoscător al mersului vremurilor sale, Avram Iancu este în același timp un erou model care, slujind un ideal înalt, se arată totodată ireconciliabil în discuțiile cu cealaltă tabără care încearcă să-l perverteasă oferindu-i titluri nobiliare. **„Iancu:** M-ați înțeles greșit, domnule conte. Titlul pe care mi l-as dori nu mi-l pot da nici magnații. Nici chiar împăratul. Nu e un titlu nobiliar. E cinstea de a fi vrednic urmaș al lui Horia. Acesta e titlul la care visează orice român: urmaș al lui Horia! **Lazăr:** Cum? Cum? Jeney, auzi ce spune? **Jeney:** Obrăznicie. **Iancu:** Nemernici de grofi și de vătafi! Am vrut să văd pînă unde merge mîrșăvia! Cu toate titlurile și cu toate averile voastre, nu veți cumpăra niciodată nici pe cel mai sărman moț, nici pe cel din urmă muntean. **Jeney:** Ai s-o plătești cumplit! La voi, valahii, e săptămîna patimilor. O vei simți din plin. **Iancu:** Calvarul... Va fi calvarul biruinței".

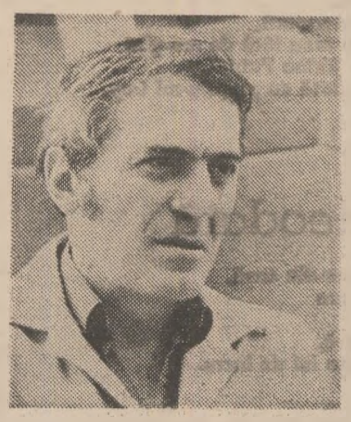
Drama în versuri **Judecata focului** fixează cadrul acțiunii într-un Ardeal al Evului mediu inchizitorial, cînd doi tineri, de naționalități diferite, hotărăsc să se căsătorească, stîrnind mînia puterii ecleziastice, deși tatăl fetei e de părere că „la noi nu-i osebire de neamuri în popor / Străin ni-i doar acela ce e asupritor".

În **Adio Majestate!** autorul pare mai puțin preocupat de transfigurarea artistică, piesa fiind un colaj de documente referitoare la consecințele actului de la 30 Decembrie 1947.

Scrutînd momentele fierbinți din istoria țării, dramaturgia lui Al. Voitin păstrează peste tot tonul dezbaterii angajate. O chezășie că opera lui, în primul rînd cea dramaturgică, va rămîne mereu în orizontul nostru valoric.

Romulus Diaconescu

PACE — compoziție de **Gh. Boțor**



O gramatică a poeziei contemporane

O ISTORIE a liricii contemporane poate părea un proiect utopic: în volumul **Introducere în poezia contemporană** (Ed. Cartea Românească, 1985) Eugen Negrici ne demonstrează însă că, în pofida marii diversități de stiluri și de viziuni artistice, o „catagrafie" (ca să folosim propriul său termen) a fenomenului proteic al liricii române de astăzi este perfect posibilă.

În cele trei părți ale **Expresivității involuntare** (Cartea Românească, 1977—1981) Eugen Negrici ne-a obișnuit cu inventivitatea și acuratețea unei metodologii critice veșnic noi, veșnic pe deplin adaptată obiectului adesea insolit al cercetării. Nici de astă dată ingeniozitatea sa analitică nu se dezminte. Pentru a „face ordine", Eugen Negrici folosește o structură interpretativă analogă gramaticilor generativ-transformationale actuale — cel mai complex și eficient instrument pus la punct, în ultimii ani, de această „știință pilot" a studiilor umaniste care este lingvistica. Dar, pentru a nu-și speria cititorii printr-o brutală prăbușire în abstract, eseistul recurge la o barocă duplicitate a limbajului: „...vom folosi un dublu limbaj: unul, îndeajuns de cunoscut, și care aparține esteticii și stilisticii, altul — de coloratură semiotică." Prin această dublă postulare simultană a limbajului este instaurat criteriul fundamental al **centralității semantice** — al cărui mare avantaj (dar și dezavantaj) este de a ușura analiza de povara infinitei varietăți formale atît de specifice poeziei de astăzi.

Puterea ordonatoare care face din gramaticile generativ-transformaționale adevărate **gramatici universale** stă în efortul interpretativ îndreptat asupra nivelului abisal al triunghiului semiotic, asupra sinapsei dintre limbaj și realitate. Eugen Negrici, în a sa **sui generis** gramatică generativă a poeziei, pornește de la același nivel esențial, nivelul relației referențiale dintre subiect și realitate: „Nu este exclus ca printre stilisticieni să se numere cîțiva care să fi băgat de seamă că și în poezie există, într-o măsură greu de admis, o atitudine epică, și încă una eroică; eul (subiectul) înfruntă existentul, îl sesizează și îl exprimă."

Este apoi prezentat cel de-al doilea criteriu fundamental al demersului generativ-transformațional — **centralitatea pivotului verbal** ca reflex al rolului expresiv al eului în poezie: „Eul continuă să ne apară [...] ca un subiect fenomenologic activ, care supune lumea unui control individual..." „Catagrafia" este efectuată tocmai din punctul de vedere al acestei „activități de control" exercitată de subiect asupra lumii. Predicatele lirice posibile sînt organizate într-o serie pozițională mergînd de la un minim la un maxim de „control", de la **preluarea** cu **atribuiri de sens** la **substituire**. Cele cinci categorii profunde astfel obținute sistematizează întreaga diversitate a panoramei lirice contemporane, prin jocul transformațional a două nivele distincte de adîncime: „Ceea ce a avut loc la acel nivel (al transformării **referentului** în conținut, n.n.) mai are o dată loc, cu toate funcțiile-semn împreună. Poetul propune o corelație de funcții-semn, adică un cod global, oricare ar fi statutul particular al funcțiilor-semn din alcătuire." Acest „cod global" emergent este chiar nivelul de suprafață al mecanismului de producție poetică, textul concret.

Indiscutabil, avem în față un complex model teoretic al **performanței** poetice, al actului productiv de text: „...Să urmărim așadar, cu suficientă pregnanță, **in vitro**, cursul procesului poetic, drumul gîndirii producătoare..." Folosul acestei categorisiri prealabile demersului propriu-zis este evident: „...justificată doar ca etapă, operația de clasificare pe care o inițiem, prin nivelul ei de generalizare, poate evita capcanele istorismului și ale determinismului simplist în care au căzut, nu o dată, comentatori mai vechi sau mai noi ai fenomenului artistic. Ca să nu mai vorbim de inextricabila chestiune a generațiilor de poeți care a stors atîtea zadarnice (generoase) energii." Dar, la mai bine de o jumătate de secol după ce Kurt Gödel a demonstrat cele două teoreme asupra limitelor formalizării ce-i poartă numele, știm că în orice sistem formal coerența, non-contradicția, este invers proporțională cu „decidabilitatea", aplicabilitatea. **Gramatica poeziei** pusă la punct de Eugen Negrici caracterizîndu-se printr-o extremă coerență internă, ar fi de așteptat să aflăm într-însa cel puțin un mod de „indecidabilitate", de inaderență la real. Este într-adevăr ușor să ne dăm seama că demersul ordonator face programatic abstracție de factorul istoric, de determinismul social: „Ambiționînd să excludă determinările social-istorice, clasificarea noastră e nevoită să admită intervenția catalitică a unor factori externi..." Împins în domeniul abstractiunii anistorice și impersonale, procesul de receptare este redus la simpla competență de lectură, ignorîndu-se deliberat atît creativitatea, cît și rolul valorizant al publicului. Ca urmare, taxinomia interpretativă funcționează cu un randament indiferent la valoarea estetică — aceasta apărînd ca o cedare, un „factor extern" adăugat unui sistem ce nu permite distingerea sa: Și, oricît de bine s-ar încadra ele unuia sau altuia din modelele definite aici, nu ne vom referi la producții poetice lipsite de valoare."

Din fericire, în pofida unei terminologii care se face uneori remarcată prin barbarisme gratuite („efasează" — p. 30; „fulguranță" — p. 77; „afluire" — p. 110) Eugen Negrici se arată a fi, dincolo de inventivitatea teoretică și de virtuozitatea tehnică, un spirit cumpănit, dăruit cu simțul realității, știind de la bun început că „orice demers taxinomic simplifică și descărnează..." De aceea, „fulguranta" introducere teoretică nu servește decît drept cadru unui demers analitic mai s[illegible] marcat de istorism în măsura în car[illegible] mărește, volum după volum, devenire[illegible] lirică a unor poeți reprezentativi pentr[illegible] lirica română actuală precum Ioan Al[illegible]xandru, Mircea Dinescu, Marin Soresc[illegible] Ileana Mălăncioiu sau Mircea Ivănesc[illegible] În buna tradiție a hermeneuticii literar[illegible] clasice, demersul analitic se înfiripeaz[illegible] printr-o juxtapunere de citate savar[illegible] puse în valoare într-o succesiune bin[illegible] studiată, asigurînd pătrunderea procesual[illegible] în profunzimile universului liric — cel [illegible] lui Ioan Alexandru, în acest exemplu [illegible] „«Împodobit cu cealaltă lume», poetul tră[illegible]ește cu fervoare sentimentul de mîndri[illegible]foare nu satanica mîndrie?!) pe care [illegible] are acum, cînd viețuiește în curăție. Un[illegible] plîndu-se de «miresme și de har», poet[illegible] își adoră mirele cu devoțiune înlăcrimat[illegible] pînă la extaz: Mă umplu de miresme [illegible] de har / Privindu-te iubita mea minune.[illegible] Miracolul de fiece clipă al poeziei ni [illegible] înfățișează astfel natural, în plenitudine[illegible] dimensiunii sale umane, cu toată prosp[illegible]țimea sa afectivă. Teoria servește doar [illegible] armătură ascunsă, dînd rigiditate axiol[illegible]gică demersului interoretativ, comentar[illegible] implicit al hermeneuticii textuale: „Gî[illegible]direa producătoare funcționează și [illegible]ea în prima etapă a creației (lui Ioan Al[illegible]xandru, n.n.) prin **magnificare**." D[illegible] perspectiva de ansamblu a **Introducer[illegible] în poezia contemporană**, ingenioasa gr[illegible]matică a poeziei schițată în primul cap[illegible]tol ne apare ca un domeniu „puțin ter[illegible]tant" („Nu însă la acest nivel înțelege[illegible] să investigăm, ci la altul, mai puțin te[illegible]tant." — p.9), rău necesar, singur dru[illegible] deschis spiritului sistematizator, căci „c[illegible]teriul propus aici vizează mecanism[illegible] poeticității, poate singurele structuri si[illegible]tematizabile."

Prin dubla postulare antagonic compl[illegible]mentară a recentului său eseu, Eugen N[illegible]grici se dovedește a fi nu numai un i[illegible] genios „catagraf", ci și un comentat[illegible] realist și măsurat.

Tudor Păcuraru

Metopolis – un labirint al oglinzilor

Confruntări

ÎN CIUDA numeroaselor comparații, a similitudinilor posibile cu alți autori — semnalate pînă acum de critică —, Ștefan Bănulescu face parte dintr-o categorie al cărei singur exponent rămîne deocamdată. Evident că există formule apropiate, cronologic și structural totodată ; să spunem, spre exemplu, Fănuș Neagu sau Dumitru Radu Popescu. Însă, la o analiză mai atentă, aducerea în discuție a acestor scriitori se dovedește insuficientă pentru a stabili o serie comună. Nici chiar nuvelele de început ale lui Marin Preda, sau așa cum s-a demonstrat, „Creanga de aur" a lui Sadoveanu nu constituie propriu-zis repere definitorii. **Realismul fantastic** se arată încă o dată a fi un termen inoperant datorită generalității sale, chiar dacă literatura română nu duce lipsă de prozatori care la nevoie s-ar putea subsuma unei asemenea orientări.

Iarna bărbaților și **Cartea Milionarului** impun o viziune ce solicită din partea cititorului un efort substanțial de adaptare. Ușurința aparentă cu care se oferă povestirea lectorului încintat de fluiditatea narării, de înșiruirea nesfîrșită a „istoriilor" decurgînd firesc una din alta ca un fir al Ariadnei, oferă false căi de access spre semnificația textului. Odată prins în capcana incredibilelor întîmplări, încurcat în rețeaua povestirilor, cititorul se află într-un aiuritor labirint de oglinzi fără ieșire. Proza lui Ștefan Bănulescu este, ca și renumita **„Masă cu oglinzi"**, un obiect pe cît de simplu pe atît de fascinant. Oricît ai încerca să-l descrii, miracolul lui rămîne intact. A spune că structura narativă a prozei lui Bănulescu se bazează pe mecanismul binecunoscut al „încasetării" istoriilor care se întorc de fapt mereu de unde au pornit, a spune că intruziunea fantasticului în plin real și majoritatea efectelor stilistice creează o atmosferă similară basmului sau amintind de epica lui Fănuș Neagu, D.R. Popescu, Sadoveanu (de ce nu și Mircea Eliade ?), echivalează cu explicația dată de „Caius" „domnului Marteș" : „Masa e lungă, pe picioare înalte, are oglinzi culcate, cu fața spre soare, ca să strălucească cît ține ziua. Alte oglinzi stau ușor înclinate, ca să arunce lumina în evantaie pe trotuar și pe curburile de piatră ale străzii Mavrocordat. Altele, drepte — așezate pe dunga ramelor — sînt fixate spre havuzurile înșiruite în lanț pe panta ce duce spre grădina publică pentru a amplifica lumina jeturilor de apă". Și totuși, chiar această descriere, această amănunțire aparent ineficace, deține cheia esenței miraculoase a obiectului observat. Pentru că însăși povestirea, asemeni oglinzilor atent așezate, cu unghiuri de înclinare diferite și reflexii savant calculate, are capacitatea de a decupa și reface din fragmente disparate realitatea, dezvăluindu-i substratul fabulos. Un teritoriu al **irealității imediate** se instaurează astfel de la sine în prozele lui Ștefan Bănulescu, diferența specifică față de autorii anterior menționați nefiind un apanaj al scriiturii. **Vînătoarea regală**, spre exemplu, uzează în egală măsură de procedeul intersectării infinite a povestirilor, de polifonia vocilor naratoriale, de învăluirea întîmplărilor într-o aură de mister care tinde să împingă tot mai mult istoria în legendă. Mărci ale unui spațiu circular și labirintic pot fi identificate și în **Creanga de aur**, nu numai în **Cartea Milionarului**. Problema distincției structurale rămîne, oricum am privi-o, secundară. Nu faptul că tehnica naratorială a evoluat simțitor face ca proza lui Bănulescu să ocupe astăzi o poziție singulară.

AUTORUL **Iernii bărbaților** posedă, mai exact spus, nu o abilitate stilistică aparte (sau nu numai o abilitate stilistică aparte) ci o viziune pe care foarte puțini dintre scriitorii noștri au încercat să și-o asume și să o impună, să o facă viabilă. Este vorba de percepția acută, permanentă a miraculosului în cele mai simple alcătuiri ale lumii exterioare, de capacitatea de a surprinde acea **infrastructură** a obiectelor și întîmplărilor comune care capătă astfel dimensiuni fabuloase. O sensibilitate specială dublată de o luciditate analizînd în detaliu formele suprarealității concrescute ca o plantă exotică din cel mai banal eveniment. Cuvintele, **numele**, dețin aici forță coercitivă, acordă „drept de existență" personajelor și locurilor care treptat institute în conștiința cititorului o altă ordine a lumii, perfect verosimilă. Libertatea povestitorului este infinită, lipsit fiind de convențiile re-compunerii obișnuite a imaginilor percepute : **masa cu oglinzi**, datorită reflexiei din unghiuri diferite, poate „să cuprindă numai bustul trecătorului, numai picioarele sau numai profilul cu tîmpla și linia gîtului". Rezultă figuri care, asemenea tuturor povestirilor din **Iarna bărbaților** sau **Cartea Milionarului**, în ciuda exactității lor, dau impresia unor apariții miraculoase, depășindu-și semnificația directă și căpătînd o aură magică.

Un scriitor care aspira la o viziune similară cu cea a lui Ștefan Bănulescu, deși nu avea s-o realizeze decît parțial, afirma : „Idealul scrisului ar fi pentru mine transpunerea în literatură a înaltei tensiuni care se degajă din pictura lui Salvador Dali. Iată ce-aș vrea să realizez — demența aceea la rece perfect lizibilă și esențială. Exploziile să se producă între pereții odăii și nu departe între himerice și abstracte continente". **Himericele continente** create de Bănulescu, fascinantele așezări de tipul Metopolisului, rezultă tocmai din „explozii" în substanța intimă a realului, în structurile lui tangibile, și sînt mai convingătoare, mai deplin **existente** decît orice forme ale lumii imediate. Tablourile lui Dali sînt o măsură adecvată pentru „suprarealismul" și forța persuasivă invincibilă a personajelor, locurilor, întîmplărilor descrise de Bănulescu.

Atunci cînd „teritoriile" realului devin incerte, agresive, tind să se scufunde asemeni pămînturilor Deltei din **Mistreții erau blinzi**, personajele caută sprijin într-o lume fabuloasă, magică, ale cărei structuri sînt, nu întîmplător, mult mai stabile deoarece magicul presupune absența determinărilor spațiale sau temporale. Părintele Ichim visează „o pasăre albă, care stătea într-un picior în Deltă printre trestii și bea lapte din stele. A băut lapte din stele, s-a săturat și și-a tras ciocul înapoi, să se culce. Dar stelele au rămas sparte. Și a curs atîta lapte din stele peste apa de jos, că s-a îngroșat așa de tare apa, pînă s-a făcut un fel de pămînt pietros de lapte". Pe acest pămînt iluzoriu îi spune, prin somn, Ichim nevestei sale că se vor muta, scăpînd astfel de amenințarea inundațiilor. Insecuritatea, angoasa, care este adevărata temă din **Mistreții erau blinzi** constituie resortul unei atitudini specifice a personajelor lui Bănulescu în general. Și anume nevoia de a povesti, nevoia de a cunoaște — apoi de a spune mai departe — povestea unui loc, a unui individ, a unui obiect chiar. Lumea în care se mișcă aceste personaje este o lume arhetipală : numirea unui lucru, cunoașterea „istoriei" lui este o formă de exorcizare. Spațiu și timp trebuie „îmblînzite", aduse în posesia individului, „controlate" prin legendă, prin mit. Evident că povestirea are și o funcție compensatorie : ceea ce realitatea refuză, imaginația oricînd poate oferi. Supradimensionarea evenimentelor, aura miraculoasă care le este atribuită, depășește de multe ori capacitatea de „răspuns" a eroilor angajați. Se întîmplă deci ca personajul să nu fie pe măsura **rolului** său și atunci, latura grotescă a gesturilor — dublată însă de o conștiință a fatalității care cere ca lucrurile să se desfășoare „numai astfel" — devine sursa unei stări oscilînd între tragic și absurd. Totuși, singura posibilitate de **existență** atît a personajelor cît și a locurilor rămîne povestirea. În **Dropia**, la fel ca în **Masa cu oglinzi** sau **Satul de lut**, așezarea spre care se îndreaptă „călătorul" (ipostază specifică eroilor lui Bănulescu) reprezintă un spațiu sacralizat, exorcizat prin cuvînt de puterea coruptivă a timpului. Este perfect adevărat că majoritatea evenimentelor narate pot fi considerate „derizorii" și că avem de-a face de multe ori cu o „simulare a epicității". Dar esențială în aceste povestiri rămîne percepția realității ca o sursă inepuizabilă de miraculos. Într-o asemenea lume omul devine posesorul unor teritorii fabuloase, asemenea ridicolului dar tulburătorului Constantin Pierdutul, destinul individual fiind inclus în istoria cu mult mai îndepărtată, legendară, a Orașului, care îi confirmă identitatea. Cîntecele despre Andrei Mortu pe care personajul și le compune singur, povestirile Milionarului care așteaptă să fie scrise de acesta, constituie semne ale unei necesități comune de „autentificare" prin istorie. Eroii sînt posedați de povestire în aceeași măsură în care o posedă, fascinația ei irezistibilă seamănă cu cea care îl împinge pe Silvestru, în goana trăsurii, spre Masa cu oglinzi, salvîndu-l de la moarte, deși în aparență constituia un obstacol fatal : „...trăsura intrase brusc în lumina orbitoare a **Mesei cu oglinzi**, care ștergea conturul străzii și topea liniile cenușii ale caselor, încrucișa pe acelea colorate violent ale firmelor, în flăcările toride ale amiezii, mărite și acestea de reflexele în plin joc ale apelor fluviului aflat la o mică depărtare. Izbiți în frunți de această lumină neobișnuită, caii negri se desprinseră de oiște [...], trăsura lunecă din mijlocul străzii înspre trotuarul unde se afla **Masa cu oglinzi**, se izbi de masă". Ciocnirea violentă cu imaginea unei realități halucinant descompusă în oglinzi provoacă trecerea într-un spațiu în care autorul însuși, alături de personajul său, descinde „într-un gol imens, în care singurul punct de sprijin era strada fantastic așezată și prinsă cu calupurile de piatră direct pe bolta cerească". Este aceasta viziunea unei lumi care își justifică existența prin forța de a dinamita percepțiile comune, de a le nega stabilitatea. Pentru că esența miraculosului stă tocmai în revelația fragilității structurilor realului.

Ramona Fotiade

Autoportret liric

DIN așa-numita „generație '80" — pseudonim confuz, desemnînd fie totalitatea autorilor tineri care au debutat la sfîrșitul anilor șaptezeci, fie una sau alta dintre orientările lor poetice, fie pe cei mai înzestrați dintre ei — face parte și poeta ieșeană Mariana Codruț, aflată acum la a doua carte *). După o relativ susținută prezență în paginile revistelor studențești din Iași, „Dialog" și „Opinia studențească", prin care de fapt s-a și impus atenției cititorilor și criticii de poezie, Mariana Codruț a debutat editorial în 1982, cu volumul **Măceșul din magazia de lemne**, reprezentativ atît pentru înzestrarea autoarei cît și pentru direcția liricii sale.

DACĂ astăzi este incontestabil că intrarea masivă în literatură a unor poeți tineri către sfîrșitul anilor șaptezeci a însemnat și o autentică și profundă innoire a liricii românești postbelice, mai puțin limpede este în ce constă noutatea poeziei lor, deși într-un fel sau în altul este unanim resimțită. Explicațiile, interpretările, analizele detaliate sau de ansamblu n-au lipsit ; dimpotrivă ; și, cu excepția unor comentarii sau campanii excesive, dominate fie de un partizanat orb, fie de obtuzitate sau de rea-credință, contribuția lor la prezentarea importanței și a caracteristicilor acestui fenomen literar a fost cel mai adesea remarcabilă. O anumită senzație de insuficiență a evaluărilor și a radiografiilor critice persistă totuși, datorîndu-se, probabil, menținerii analizelor în limitele aspectelor și trăsăturilor strict poetice. Litera, cu alte cuvinte, a interesat, dacă nu exclusiv, în orice caz mult mai mult decît spiritul : după un șir de etichete restrictive („poezie ludică", „poezie ironică", „poezie a cotidianului" etc.), a venit rîndul unor „perspective teoretice" la fel de unilaterale, de la „textualism" pînă la cel mai recent **passe-partout** terminologic, post-modernismul. Această orientare pur tehnică, de nu chiar tehnicistă, era justificată pînă la un punct, în măsura în care orice nou fenomen poetic presupune o innoire a limbajului și deopotrivă a modalităților de organizare ; absolutizată, duce însă la sacrificarea dimensiunii istorice și, încă mai grav, la indiferența pentru factorii spirituali și existențiali. Diversitatea reală și uneori descumpănitoare a poeziei „tinere" de la sfîrșitul anilor șaptezeci a favorizat, și ea, selecțiile unilaterale, parțialitatea reflectîndu-se însă mai puțin în evaluarea valorilor individuale și mai mult în reliefarea aspectelor de ordin mai general ; dacă, în linii mari, nici unul dintre autorii importanți și reprezentativi ai acestui noul „val" nu a fost ignorat, literatura lor a fost totuși subsumată unor direcții inevitabil simplificatoare și pauperizante ; iar cînd această atitudine a fost dublată de neînțelegere și de impermeabilitate agresivă la innoire, s-a ajuns chiar la calificări de natură și cu motivație extraculturală. Conștient ori spontan, acești tineri poeți propuneau în fond un nou pact între poezie și real, mai puțin convențional și poetizant, mai degajat și mai direct, într-un spirit de libertate lirică definit nu doar prin expansiuni, ci și prin renunțări. Parafrazînd o formulă știută, se poate spune că ei își luau și „libertatea de a **nu** trage cu pușca", avînd sentimentul dominant al compromiterii frondei poetice prin false îndrăzneli, prin teribilisme retorice și grandilocvență ; cea mai evidentă notă comună, poate de aceea și mai puțin observată, era o neobișnuită rigoare lirică, manifestată însă nu doar la nivelul „versului", ci la dimensiunea unităților mari — poem, grupaj, volum. Această disciplină, la un prim nivel denotînd un simț al literarității neobișnuit (rezultatul unei școlarizări ce beneficiază de „deschiderea" petrecută în învățămînt după jumătatea anilor '60), caracterizează deopotrivă autori altfel foarte diferiți între ei — Petru Romoșan și Liviu Ioan Stoiciu, Mircea Cărtărescu și Magdalena Ghica, Nichita Danilov și Florin Iaru, Marta Petreu și Ion Stratan, Traian T. Coșovei și Mariana Marin, Matei Vișniec și Alexandru Mușina, Elena Ștefoi și Ion Mureșan etc., etc. Riscul eventual, presupus de această încredere în poezie, al prețiozității și afectării, era contracarat de absența patetismului emfatic și de abandonarea figurației (pseudo)metafizice ; de aici interesul pentru viața nu atît imediată, cît reală, pentru „hipermaterie", pentru universul concret și familiar, pentru densitatea obișnuitului, opusă precarității imaginarului convențional (un titlu reprezentativ prin sarcasmul său implicit este **La cea mai înaltă ficțiune**). Re-improspătarea poeziei nu este doar o chestiune de limbaj, de vocabular, de asociații între zone și planuri lingvistice în mod curent nepuse în relație ; este, poate în primul rînd, rezultatul unei atitudini față de existență, al unui mod de a se înțelege raporturile dintre viață și poezie. Ceea ce uneori s-a crezut a fi expresia unei ireverențiozități blamabile era de fapt manifestarea unei renunțări la norme și convenții poetice trădînd realul, devenite simple automatisme, de nu chiar scorojită fațadă verbală.

ACEASTĂ resurecție a familiarului, obișnuitului, a realității reale a dus rareori, și numai în cazuri extreme, la o poezie „prozaică", deși termenul a fost mult și în multe sensuri declinat. Prin „prozaic" trebuie de fapt înțeles necontrafăcut, autentic. Primul volum al Marianei Codruț, spre exemplu, stătea sub semnul încercării de a se conecta universul existenței comune la tensiunea poeziei. Deși titlul cărții sale de debut părea să indice o legătură strînsă cu lirica lui Emil Brumaru, Mariana Codruț nu descoperea totuși poezia complexă a universului mic ori marginal ; lirismul poemelor sale provine aici dintr-o interferență ori dintr-o suprapunere de planuri, nu din contemplarea concentricității lor. Poeta se află în punctul unde se produce un scurt-circuit între existență și reprezentarea literară ; îl provoacă și îl suportă totodată, fiind în același timp și factorul care îl generează, și cel care îl trăiește: „vai, înfiorat de bucurie rămîn / ridicînd capul, dintr-odată, / în fața cîte unui lucru / mereu întîlnit, îi refac fibră cu fibră / viața ignorată : încheieturile îi devin / transparente, respiră, palpită, / un halou roșietic intens i se aprinde / în jur, tulbură aerul în mici vîrtejuri, / răstoarnă tonele de praf / de pe cuvîntul care ține lucrul acesta / captiv în pîntecele său". Responsabilitatea numirii, a gestului poetic, nu reprezintă atît o „temă", cît o stare de spirit asumată („o după-amiază surogat de primăvară. / nimic nu se lasă atins / fără a deveni palid, neîmbietor") : însă fără gesturi mari, fără teatralism și elocvență de spectacol. Atitudine încă mai radicală, deși mult interiorizată, în noul volum — „cu un ochi văd / cu celălalt / mă uit la ce văd. // o parte din mine trăiește / (mai exact, secretă bucuria, / angoasa, ura) / cealaltă veghează, măsoară, / cîntărește semnificația — / aurul, rebutul". Rostirea poetică este mai concentrată acum, într-un efort de esențializare ce duce la eliminarea coloristicii pentru a se accentua dinamismul formelor și semnificația lor nudă, lipsită de determinări parazitare („tot vrînd / să surprind / esența / acelui chip / l-am redus la o / inimă / care a refuzat / să însemne ceva / în afara neantului"). Urme ale unei solemnități declamative, nepotrivite cu structura adevărată a poetei, se ivesc totuși, uneori, tulburînd liniile **autoportretului**. Nota cea mai prețioasă și cea mai autentică totodată a poeziei Marianei Codruț este de căutat în poemele în care simplitatea se conjugă cu un dramatism reținut, nu atît poetic figurat, cît substanțial prezent în desenul energic al unor peisaje lăuntrice (**Somnul în frig, Geometrie, Mare**) — o lirică prin care eul individual se definește ca purtător de esențe.

Mircea Iorgulescu

*) Mariana Codruț, **Schiță de autoportret**, Editura Junimea, 1986.

Smaranda COSMIN

Nervură

Astru-n declin : e un zvicnet in zi
Cind soarele-și sfirtecă prada ;
Ora se-ngustă la muchii : tirzii
Vin ultimii soli din Elada.

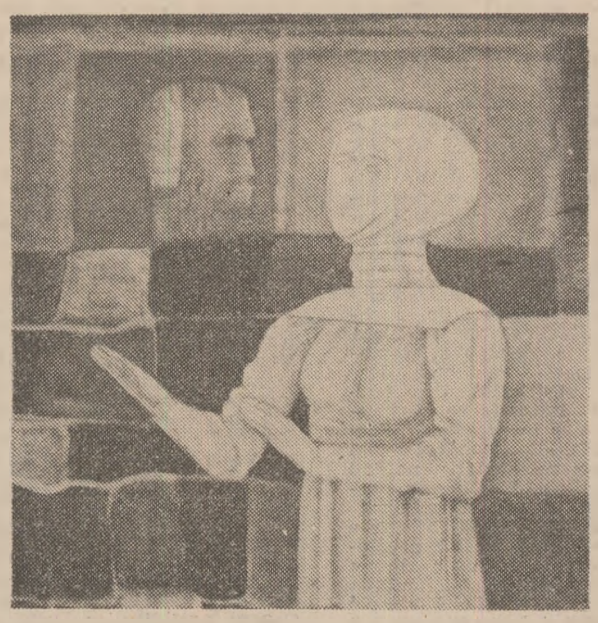
Pontiful Septembrie imparte porunci
Din miezul unui măr sanctificat ;
Tu mai reziști, inima mea de-atunci ?
Intactă, urma rănii s-a păstrat.

Același fruct, altă rapace gură
Mușcind in spasmul care-a fost cuvint ;
Pricepe frunza : lenta ei făptură
Și-adăposti nervurile-n pămint.

Dictando

lui Ioan-Andrei

Silabisesc necruțătoarele semne din palma
Rănită : tinerețea, frăgezită de-atitea pedepse
Se miră incă, neincrezătoare.
In merele cu dulci canini de pază
Semințele-s trezite dureros.
O, suflet-acrobat, dresat pe sirmă,
Va-ncepe oare rivna-ți fumurie și gloria-ți
De inecat tomnatec ?
Sosit e septembrie, cu frunzele lui
De dictando : cei fără de copii, și-aduc aminte
De vreun institutor cu glas de plumb
Cind dimineața, somnoroși pe streșini,
Ingerii mici respiră alfabetul.



ANA LUI MANOLE de **Ion Săliștеanu**
(Expoziția de artă plastică dedicată Anului internațional al păcii – Sala Dalles)

Platoșa cu meduză

Port in dreapta același glob de ivoriu.
In ocean se frăgezesc intimplările marelui
Alexandru, privește : marea falangă inaintează
Solemn și o vrabie a poposit voioasă in virful
Unei lăncii ; soldatul ilir suride. Știe că
Va muri, el aștepta de mult această dimineață
Imperială.
Hai să colindăm cimpul după bătălie-n amurg.
Tu poate-ți recuperezi coiful. Eu, platoșa
Cu meduză.

Song

Cineva urlă pe suprafața teafără
A inimii tale : „Păstrează distanța !"
Il privești : un pumn izbindu-te pînă cind
Te rarefiezi. Devii cintec.
Exiști.

Lynx

Clare esențele, parfumul, arpegiile
Viața-mi prolixă, amplul falset ;
Cine-a prădat timpul meu desuet,
Cine-a rănit privilegiile ?

Singe la pîndă, ochiul fierbinte,
Spasmul hieratic, crincen trăit –
Poate că totuși va fi pedepsit
Lașu-mi călău de cuvinte.

Ce voi rămine : rugă și fulger,
Lynx intr-un salt aminat
Ori noaptea feroce in care-a sfidat
Luciditatea-mi de inger ?

Absint

Abur-profet i s-a-nchegat pe gură.
Ultimul Ioan a apus in Corint.
Celor ce apele-amare băură
Se-arată, pletoasă, steaua Absint.

Nu e-n slujba nici unui cataig
Plasma ei veninoasă și mută ;
Osuarele mării tremură-n larg
Cind și-aprinde coroana hirsută.

...Și-acum o vezi : cotropitor infring
Popoare triste-ntr-un balans amar
Și-ncet vislind, ne picură in singe
Răvașu-i otrăvit, oracular...

Nastasia MANIU

Casa mea din amintire

O, casa mea din amintire,
din amintirea imaginației,
casa mea din grădina fără seamăn
a copilăriei,
casa mea imbobocind intre stele,
pe o alee cu nori alburii,
casa mea ca o corabie in cer.

Stau in ea și gindesc,
stau in gind și plutesc.
Roiuri albe de amintiri,
roiuri de suferințe invinse
mă impresoară,
mă poartă pe brațe.

Stau in somn, stau in gind, stau in vis,
lupi de aur urlă în lună.
Sint in cer,
sint in gind,
sint in Dumnezeu.
Casa mea dinainte de naștere
risipită din lume m-adună.

Dacă mai tînără devin

Dacă mai tînără devin
cu fiecare celulă imbătrînită a trupului meu,
dacă mai tînără, mai ușoară și mai suplă
cu fiecare gram de materie-n plus,
e pentru că de Tine cu fiecare pas mă apropii,
e pentru că materia mea devine translucidă
sub imbrățișarea irezistibilă a spiritului.

Ca o casă de sticlă e trupul meu,
ca o casă prin care vedeți, dar, vai,
din ceea ce vedeți,
ce știți oare ?

Ca un alai de nuntă

Ochii verticali ai zidirilor mă privesc toți deodată
deodată
în timp ce trec pe acest culoar indefinit.
Mă judecă, mă evaluează, mă doresc
ochii triunghiulari ai catedralelor.

Trec singură dintr-un poem in altul,
dintr-o catedrală in altă catedrală,
dintr-un văzduh incărunțit in altul,
dintr-o viață in altă viață
și tot ce-am gindit, tot ce-am infăptuit,
tot ce imaginația mea a născut
in urma mea vine, ca un alai de nuntă.

Și sint singură, fără mire.
Eu și mire și mireasă și tată și fiu
Eu imi sint mamă și eu imi sint fiică.
Trec singură dintr-o existență in alta,
cu tot alaiul gindurilor după mine.

Să încerci
să dai formă nevăzutului

Cele nevăzute să le percepi,
să incerci să le dibuiești forma
plină de miez.

Cum materia cea ușor perceptibilă e plină de sine,
și spiritul cel greu perceptibil e plin de sine.
Doar că materia se relevă pînă și orbilor,
iar spiritul se refuză pînă și inițeleptilor.

Să incerci să dai formă nevăzutului.

În suferință și în singurătate

In suferință și in singurătate
a invățat spiritul meu căile spre tine,
in suferință, izbindu-se de mulțime
in plinsul său inalt, ca un zbor de vultur
izbindu-se de văzduh ca de un perete metalic,
ca de absența ta implacabilă.

In suferință a invățat spiritul meu
căile spre sine.

Nu întoarce capul

Dacă ei privindu-te, nu te vor vedea,
nu intoarce capul
și nu-i implora.

Dacă ei ascultindu-te, nu te-or auzi,
nu intoarce capul,
nu te umili.

Dacă ei știindu-te, nu te vor iubi,
nu intoarce capul
și nu-i mai privi.

Dacă ei văzîndu-te, nu te-or recunoaște,
nu intoarce capul,
pe ei moartea-i paște.

„De la N. Iorga...“ [1]

DACĂ ni s-ar cere să formulăm cît mai succint, referitor la Valeriu Râpeanu, ceea ce Taine numea „calitatea dominantă“ [2]), am răspunde, fără ezitare : „Empatia obiectivă“. Termenii sînt numai în aparenţă contradictorii. Dacă cel dintîi implică o stare afectivă a conştiinţei, ca şi acea „Einfühlung“ a esteticii germane, alăturarea celui de al doilea ne asigură că între judecata rece şi simţirea caldă s-a stabilit un acord ideal şi că încrederea deplină e cucerită de cel ce o incorporează.

Să începem cu studiul cel mai întins, consacrat lui N. Iorga şi împărţit în următoarele capitole : **Memorialistul, Istoricul literar, Istoricul evului mediu** şi **De la „o luptă literară“ la o „luptă socială“**. Primul capitol este şi cel mai dezvoltat, pentru că exegetul şi-a propus să pătrundă, analizîndu-i lui N. Iorga toate scrierile ce intră în sfera memorialisticii, complicata sa structură morală, în aparenţă plină de contradicţii, dar la o mai atentă examinare, neaşteptat de unitară. Fără a se deda metodelor freudiste, de depistare a refulărilor şi a defulărilor subiectului uman, Valeriu Râpeanu a depistat însă „complexele“ genialului om de ştiinţă şi de litere, nerealizat însă ca bărbat de stat, în urma eşecului guvernării sale de un an şi a scurtului periplu ulterior.

Istoricului literar i se accentuează meritele de pătrunzătoare conspecţie a secolelor trecute, netrecîndu-se cu vederea caducitatea judecăţii strict contemporane. Încă din capitolul precedent, Valeriu Râpeanu şi-a propus, în ciuda aparenţei contrarii, să pună în lumină trăsăturile comune ale celor doi mari şefi de şcoală, Titu Maiorescu şi N. Iorga. Dăm două citate ilustrative :

„Comparaţia cu Titu Maiorescu se impune din nou. Deşi temperamental opuşi, deşi două structuri aflate la antipod, şi unul şi celălalt erau urmăriţi de dorinţa de a se înscrie pe coordonatele sociale ale timpului lor, pentru a-l înrîuri şi domina“. (pag. 42).

Şi mai departe :

„Să observăm că Nicolae Iorga a avut, după 1900, acelaşi rol ca şi Titu Maiorescu la începutul carierii sale : acela de avertizare asupra pericolului însuşirii şi aplicării pripite a unor reforme fără contingenţă cu realităţile şi structura poporului român, izvorîte nu din adîncul fiinţei sale, ci împrumutate, cele mai multe, şi netrecute prin filtrul unei concepţii creatoare“ (pag. 88).

Se ştie că în ultimul său an de viaţă, cînd la jumătatea lui februarie s-a sărbătorit centenarul naşterii lui Maiorescu, N. Iorga s-a ridicat vehement, denunţînd într-o fulminantă conferinţă „O încercare zadarnică de înviere“. Titlul ni s-a părut neconform cu realitatea. Dacă pe plan politic, nu se mai putea vorbi de actualitatea celui vizat, în schimb pe cel literar, frontul compact al criticilor se situa pe poziţia maioresciană, a autonomiei estetice şi împotriva tezelor „noului sămănător“, militat în paginile periodicului „Cuget clar“.

N. Iorga a fost, într-adevăr, un remarcabil istoric al Evului Mediu. Catedra sa, de altfel, era axată pe această temă. În anul universitar 1920—1921, frecventînd benevol cursul respectiv, despre „Papi şi împăraţi“, mi-am dat seama de adîncimea cunoaşterii acelei epoci îndepărtate şi de marele talent al celui ce o evoca. Mai tîrziu, în ianuarie 1927, la Sorbona, i-am urmărit cursul despre insula Cipru înainte şi după cucerirea lui Richard-Inimă de Leu. Era acasă în secolul respectiv, al XII-lea.

Ultimul şi cel mai scurt capitol despre N. Iorga recenzează „pasionanta culegere intitulată **N. Iorga şi marea răscoală ţărănească din 1907**, publicată de N. Liu“. Este adevărată concluzia lui Valeriu Râpeanu, prin care subliniază „influenţa hotărîtoare pe care N. Iorga a avut-o asupra tinerei generaţii preocupată de existenţa clasei ţărăneşti“. Era generaţia în vîrstă de circa 25 de ani în 1907. Asupra celei postbelice, însă, discipolul cel mai marcant al lui N. Iorga, — l-am numit pe V. Pârvan —, i-a răpit auditoriul universitar. Acesta l-a urmat pe fumegosul gînditor mistic, neîntrecut arheolog, dar un director de conştiinţe ce au luat-o pe alte căi, din nefericire.

ÎN capitolul despre Liviu Rebreanu, găsim afirmată judecata excelenţei nuvelisticii acestuia, precum şi ideea că ea premergea firesc creării romanului, începînd cu **Ion**. Desigur, **Golanii** sînt o carte marcantă în evoluţia prozei noastre epice, dar trecerea de la un mediu la altul nu a fost previzibilă şi nici implicată natural. Singura trăsătură comună dintre **Golanii** (1916) şi **Ion** (1920) este naturalismul unor scene „tari“, de natură a jigni moralismul lui N. Iorga, printre alţii.

Cu drama **Patima roşie** (1916), Mihail Sorbul se recomandă lui Valeriu Râpeanu, nu fără justeţe, „ctitorul teatrului românesc modern“. Criticul l-a cunoscut pe dramaturgul octogenar şi i-a sesizat modestia bonomă, care ni l-a făcut drag tuturora ce l-am apropiat. Piesa ataca un subiect gingaş şi Valeriu Râpeanu a putut scrie pertinent că noul director al Teatrului Naţional, Alexandru Mavrodi, „şi-a asumat riscul reprezentării **Patimei roşii**“ (pag. 133).

Valeriu Râpeanu a fost unul dintre studenţii care au urmat cu fervoare cursurile de istorie a literaturii comparate, predate de Tudor Vianu, rămînînd profund impresionat de „adevărata valoare formativă, ce trecea dincolo de obligaţiile didactice“ (pag. 144). Aşa este. Tudor Vianu a fost, credem, după asuparea criminală a gurii lui N. Iorga, glasul cel mai conştient de sarcina etică a unui profesor, de răspunderea pe care o implică verbul „ex cathedra“. Valeriu Râpeanu are tot atîta dreptate cu observaţia :

„...olimpianismul său nu era decît aparent, ascunzînd o combustie interioară puternică, o trăire de autentică vibraţie sufletească“ (pag. 140).

Concluzia nu ni se pare exagerată :

„Opera lui Tudor Vianu reprezintă una dintre expresiile cele mai înalte ale umanismului românesc...“ (pag. 142).

Şi **Omul de teatru** e o contribuţie interesantă la configurarea celui ce n-a fost director al Teatrului Naţional decît o singură stagiune, iar în anii culturii socialiste, cronicar dramatic avizat.

În persoana seducătoare a lui Perpessicius, Valeriu Râpeanu selectează ca trăsătură definitorie „o conştiinţă morală şi artistică“. Ne-ar plăcea să o ştim linia de forţă a întregii noastre mici colectivităţi (critica literară, interbelic slujită de un mic mănunchi de cronicari, iar acum, aşa cum ar fi zis G. Călinescu, „innumerabilă“). Da, Perpessicius a fost şi „o conştiinţă morală şi artistică“, dar mai ales criticul prin excelenţă rămas poet şi ca atare, în demersul său de critic impresionist, hotărît să evite judecata de valoare, răspicat afirmată, învăluind-o în horbota „zaimfului“ său stilistic. Puterea caracterului şi-a afirmat-o în titanica sa muncă de descifrare a manuscriselor eminesciene, căreia îi datorăm temeliile marei ediţii de **Opere**, dar căreia şi-a sacrificat văzul, după ce-şi pierduse uzul mîinii drepte în războiul de reîntregire. Cel ce-şi luase anticipativ pseudonimul [3]), a fost într-adevăr parcă sortit să treacă prin toate treptele suferinţelor.

Critic tot atît de competent în sectorul literaturii, dramatice căreia i-a închinat studii şi antologii referenţiale, Valeriu Râpeanu pune la punct creaţia teatrală atît a lui Victor Ion Popa, cît şi a lui George Mihail Zamfirescu, văzuţi însă sintetic, în toată activitatea lor, şi ca romancieri. Studiul despre I. Peltz, spre deosebire de cele de mai sus, se referă exclusiv la operă, omiţîndu-l pe omul, privit, de obicei, cu un ochi radioscopic. I. Peltz a fost, desigur, cel mai marcant romancier al „Căii Văcăreşti“ dar şi cel mai mîndru de sine. Se socotea un Balzac al României şi tînjea după recunoaşterea forului suprem al culturii noastre naţionale, prin chemarea în sînul Academiei. Ultimii lui ani au fost umbriţi de această zadarnică aşteptare.

DUPĂ ce a urmărit pas cu pas contribuţia eminentului publicist militant de stînga, Tudor Teodorescu-Branişte ca romancier, Valeriu Râpeanu încheie cu o analiză adîncită a capodoperei lui, **Prinţul** (1944). Ne grăbim să recunoaştem justeţea replicii ce o aduce uimirii exprimate asupra modului de sinucidere a eroului titular, care s-a aruncat înaintea Orient-Expressului.

Subscriem de asemenea la interpretarea modului în care Eminescu a înţeles să laude literatura noastră cea veche în **Epigonii** :

„După opinia mea, **Epigonii** reprezintă una din cele mai elocvente expresii ale dialecticii gîndirii eminesciene : negaţia prin afirmaţie, despărţirea de un trecut nu aruncînd asupră-i vălul negru, ci încununîndu-l cu ghirlandele recunoştinţei. Pentru că ideea esenţială din scrisoarea către Iacob Negruzzi, reluată de altfel şi în poezie, idee în numele căreia afirmă superioritatea generaţiei vechi asupra celei noi, era **credinţa** acestora în ceea ce scriau şi nu în valoarea **operei lor**, despre care Eminescu **nu vorbeşte niciodată**“ (pag. 280).

„Scuza“ lui Eminescu, din punctul de vedere al clarviziunii de ordin estetic, stă în faptul că nu putea prevedea în propria lui generaţie, cu Caragiale, pe care-l cunoscuse şi cu Creangă, în acel moment necunoscut, creaţia de vîrf a sfîrşitului de veac şi primul nostru clasicism.

Cartea se încheie cu paginile în care se susţine ideea omogenităţii organice dintre creaţia literară a lui Eminescu şi activitatea sa publicistică, de gazetar la **„Timpul“**, făcînd obiectul vol. XI din **Opere**, pentru ultimul an.

Editura „Cartea Românească“ are, se vede, corectori încercaţi. Le-au scăpat însă două mai gogonate greşeli de tipar.

Prima :

Într-un citat din G. Călinescu despre N. Iorga, acesta apare la pag. 97 „interesat“ în loc de „interesant“ în memorii etc.

A doua :

În nota de la pag. 211, iar într-un citat, însă din N. Iorga, în loc de **N. M. Condiescu**, lăudat ca scriitor, apare **N. N. Condeescu**, regretatul profesor de franceză de la Universitatea din Bucureşti.

Evident, două note de umor involuntar, adică străin de scrisul impecabil al lui Valeriu Râpeanu, nu strică. Nouă înşine, o greşeală de tipar dintr-un **Breviar** mai vechi, ne-a atras, după un an, execuţia capitală din partea unui ilustru necunoscut, care-l apăra pe Eminescu împotriva unui profanator ! Mai norocos, Valeriu Râpeanu va fi scutit de gratuite recriminări infamante, recunoscîndu-i-se unanim valoarea deosebită a contribuţiilor sale de critic şi istoric literar.

Şerban Cioculescu

[1]) **„La Liviu Rebreanu, Mihail Sorbul, Tudor Vianu, Perpessicius, Victor Ion Popa, George Mihail Zamfirescu, I. Peltz, Tudor Teodorescu-Branişte, Epilog eminescian, Scriitori dintre cele două războaie“, Editura „Cartea Românească“, 1986.**

[2]) Fr. La qualité maîtresse.

[3]) În lat. Perpessicius înseamnă cel ce a parcurs tot şirul suferinţelor, de la un capăt la altul al vieţii.

Trapez

(CXCI)

815. Chipul lui era atît de departe de cel omenesc, încît caricaturiştii se străduiau să-i mai atenueze trăsăturile.

816. Fără să fiu fumător, ştiu ce înseamnă să scaperi zece chibrituri ca să aprinzi o ţigară. Adeseori, stiloul meu dă dovadă de aceeaşi reavoinţă şi încăpăţînare.

817. Dacă mi s-ar da o puşcă, spunîndu-mi-se că pot să ucid un mistreţ sau un şobolan, aş ucide şobolanul.

818. În copilărie, adeseori jubilam pe faţă sau în noi înşine : Cînd pisica nu-i acasă... şi jucam de trosnea masa. Dar în toiul veseliei ne cuprindea o sumbră presimţire : După ris vine şi plîns.

819. Există o împrejurare în care îmi place să mi se comande : cînd fac gimnastică.

820. O societate în care toţi membrii întreţin relaţii între ei este altceva decît una în care totul se bazează pe relaţii.

821. Erau cîţiva care vorbind despre Sadoveanu îi spuneau Bivolul. Cu literă mare şi cu o infinită tandreţe.

822. După ce a mîncat vrabia, în timp ce se lingea pe bot, mă privea provocator :

— Ştiu la ce te gîndeşti, dar dacă mă omori rămîi cu ei şi nu-ţi mai lasă nici o fărîmă de caşcaval în cămară.

823. Un elefant muribund, tot este mai puternic decît un cocoş în perfectă stare de sănătate.

824. Între porumbel şi porumbiţă, simpatia mea merge spre porumbiţă ; între vacă şi bou, în mod egal spre amîndoi, dar între cal şi iapă, în mod categoric către cal.

Geo Bogza

Limba noastră

„Dezvoltarea limbii române“

■ ACESTA este titlul unei cărţi, publicate de Editura Albatros. Autorul este N. Mihăescu, care ne-a deprins cu cărţile de acest fel. În volumul de faţă citează fel de fel de greşeli (de formare a cuvintelor, de înţeles etc.); citează pasaje din opere tipărite, fără să pomenească numele autorilor, desigur ca să nu-i supere. Dar important este să avem exemplele; cînd le vom cita (în dicţionare, în lucrări de gramatică), vom putea spune că le avem prin N. Mihăescu.

În Cuvîntul înainte, ni se explică titlul lucrării: fără îndoială, limba română s-a îmbogăţit în ultimele decenii şi nu încape îndoială că se fac astăzi mai puţin erori decît în trecut. În ce priveşte etimologiile, de obicei nu există posibilitatea să stabilim precis originea cuvintelor: astfel la p. 14 este combătută ideea din dicţionare că adjectivul **stradal** vine din italianul **stradale** şi se propune să acceptăm ideea că e format de la **stradă** cu sufixul **-al**.

Mai departe este criticat Dicţionarul Ortografic, Ortoepic şi Morfologic, pentru că stabileşte accentul cuvintelor **vultur, duşmân, gîngaş, mûrmur**, fără să ţină seama că unii poeţi au folosit forma accentuată pe cealaltă silabă. Dar limba trebuie să fie unitară şi Dicţionarul a luat sarcina să impună un singur accent; de altfel în toate exemplele citate, accentul din dicţionar concordă cu cel din limba de bază. Poeţii nu au misiunea de a diviza limba. La p. 30, se citează două poezii unde arşiţă are accentul pe **i**. Dar cine spune aşa? Poeţii nu au dreptul să inventeze cuvinte, decît după normele obişnuite.

La p. 68 se citează cuvintele **antic**, caracter, fiecare ca două accente, ceea ce autorul explică prin faptul că limba de origine are două feluri de accentuare. Dar latinescul **antiquus** are accentul numai pe **i**, iar grecescul **charakter**, numai pe **e**.

Restul cărţii e consacrat valorilor artistice: Anton Pann, **Povestea Vorbei**, Odobescu, **Pseudokynegetikos**, Lucian Blaga, **Hronicul şi cîntecul vîrstelor** şi Dumitru Radu Popescu, **Dor** şi **Împăratul norilor**.

În încheiere, autorul îşi exprimă bucuria că a putut constata atît de mare progres, în toate compartimentele limbii, pînă şi „în domeniul vocabularului — sector mai puţin deschis creaţiilor noi“. Aceasta îmi dă ocazia de a nu fi de acord cu el, deşi în linii generale trebuie să spun că are dreptate. Vocabularul este sectorul cel mai deschis inovaţiilor, pentru că oamenii mereu fac cunoştinţă cu elemente noi şi acestea au nevoie de un nume. Gramatica este mult mai stabilă decît vocabularul.

Al. Graur

Eseu

Citim vorbind

NU mai știu cine a spus odată că oamenii au învățat să citească înainte de inventarea scrierii : „citeau" urmele lăsate de animalele pe care încercau să le vineze sau de care încercau să se păzească. Se gîndeau, probabil, la inventarea scrierii iconografice și alfabetice și nicidecum la folosirea scrierii în general, înțeleasă ca reprezentare vizuală a vorbirii și care a întovărășit vorbirea încă de la începutul istoriei. Din clipa în care au reușit să vorbească, oamenii au simțit nevoia și să scrie și să citească. Scriau însă cu obiecte : țăruși, fetișuri, talismane, amulete, totemuri, crestături făcute în scoarța copacilor, desene rupestre, care, toate, erau scriere și erau citite. Vorbirea, scrierea și citirea au apărut împreună. Necuvintătoarele nu **citesc** urmele lăsate de eventuala pradă sau de eventualul dușman și deci **nu știu** despre ce animal **e vorba, ci il adulmecă** doar. Animalele miros urmele unui **anumit** bizon, în vreme ce oamenii citesc urmele de bizon, ca **specie,** deoarece știu deja să scrie.

Scrierea nu „conține" însă idei, ci doar consemnează o vorbire producătoare de idei. Fiind aspațiale, ideile nu pot fi păstrate într-un anumit loc. A citi nu înseamnă a privi idei, ci a asculta discursul care le-a produs. De fapt, citim ascultîndu-ne propria noastră vorbire, fie și nerostită, dar care re-produce vorbirea scriitorului. Un aparat îndeajuns de sensibil ar putea înregistra o ușoară vibrație a coardelor vocale, o anumită descărcare de curenți bio-electrici și o anumită modificare bio-chimică în emisfera cerebrală stîngă. Nu citim cu ochii, ci cu urechile și, mai ales, cu cea stîngă. Ochii nu pot să vadă decît înfățișarea grafică a literelor, nu înseși literele. Litera „V", de pildă, este ceea ce rămîne identic în toate „v"-urile, de mînă sau de tipar, mari sau mici, albe sau negre, drepte sau cursive, groase sau subțiri etc. Litera, ca atare, nu poate fi percepută, ci numai pricepută prin intermediul fonemelor vorbirii. Lectura identifică litera după ce vorbirea produce gîndul care a identificat fonemul. A citi înseamnă a reconverti spațialitatea tridimensională a scrierii în temporalitatea unidimensională a vorbirii, singura în stare să producă și să re-producă idei. Prin citire, vorbirea consemnată de scriere este din nou vorbită. Invariantul grafic nu poate fi recunoscut decît prin recunoașterea invariantului fonetic. După ce constată că „semnul scris nu e în sine nimic decît un sunet de reprodus" [1]), Alfred Tomatis precizează : „Se citește cu urechea, căci a citi înseamnă a asculta ceea ce celălalt a scris, înseamnă a recolta sunetele fixate grafic" [2]). Prin citire, vorbirea reactualizează gîndurile consemnate în scris. Dereglarea capacității de a citi se vindecă prin îngrijirea auzului, nu văzului.

De la Paul Broca și pînă la Alfred Tomatis, fiziologii creierului uman au ajuns la concluzia că emisfera stîngă dirijează vorbirea, gîndirea și activitatea mîinii drepte, iar cea dreaptă, coordonează instinctele, senzațiile, afectele, intuiția, imaginația. „Cuvîntul, creierul și mîna sînt în așa fel legate, încît cuvîntul devine o mînă care execută la distanță aceeași funcție" [3]). De aceea, urechea stîngă este specializată în receptarea vorbirii, iar cea dreaptă în captarea celorlalte sunete venite din mediul înconjurător. Și fiindcă temelia limbii este alcătuită dintr-un număr **limitat** de foneme și nu din **nenumăratele** sunete ale rostirii ei, urechea stîngă este atentă la foneme, iar cea dreaptă la sonoritatea prin care se manifestă. Așa se explică de ce „eliminarea audierii stîngi, făcînd ca urechea dreaptă să devină preponderentă, modifică vocea, care se înflăcărează, se limpezește, se timbrează și își accentuează ritmul" [4]).

Există însă o deosebire considerabilă între vorbirea prin care se realizează citirea scrierilor iconografice și aceea prin care se citește scrierea alfabetică. În primul caz, din pricina numărului mare de iconograme — imagini mimetice care consemnează cuvinte și propoziții — vorbirea este preponderent pragmatic-afectivă, cu un vocabular în care noțiunile nu s-au desprins încă din matca lor metaforică și cu o sintaxă apozițională, în care propozițiile exclamative, implorative, imperative covîrșesc pe cele asertorice. În celălalt caz, datorită numărului mic și fix de litere care consemnează fonemele — semne convenționale fără nici o semnificație referențială — vorbirea este precumpănitor intelectuală, cu un lexic în care conceptele clar diferențiate au transformat metaforele constituante în metafore expresive, în așa fel încît scrierile arhaice au devenit „poetice". Abia după ce mintea omenească a ajuns să afirme că „timpul este ireversibil", propoziția „nu te poți scălda de două ori în același rîu" a devenit mai poetică. J. J. Rousseau mai credea că „mai întîi nu se vorbea decît în poezie ; nu s-a început să se raționeze decît multă vreme după" [5]). De fapt, rațiunea a apărut odată cu prima vorbă, dar a rămas multă vreme nediferențiată de dimensiunea pragmatic-afectivă a gîndirii. O scriere veche apare poetică numai acelora care vorbesc o limbă în care conceptele și-au ucis de mult metaforele prin care și în care s-au dezvoltat. La o asemenea limbă se gîndea Rousseau cînd spunea că „cultivînd arta de a convinge se pierde aceea de a emoționa" [6]).

Vorbirea cu care se citește scrierea alfabetică are o cu totul altă influență asupra gîndirii decît vorbirea prin care se citește o scriere iconografică. Iconografia menține vorbirea în preajma lucrurilor și nu-i permite să producă decît idei de minimă generalitate. O pictogramă era citită printr-o întreagă propoziție, care de obicei era o dorință, o poruncă, o implorare, o chemare. „Hieroglifele egiptene, ca și ideogramele sumeriene, nu sînt decît desene, foarte fidele și precise, ale obiectelor înseși și nu ale gesturilor care le-ar fi desenat, a ceea ce ochiul vede direct și nu a ceea ce degetele încearcă să exprime" [7]). Spre deosebire de animale care sînt atrase de individualitatea lucrurilor și ființelor cu care vin în contact, oamenii transcriu printr-o pictogramă o propoziție care se referă deja la specie, nu la individ. Chiar desenele rupestre „conțin deja, în germene, ceva ce seamănă cu un rudiment de scriere. Mai întîi, pentru că exprimă o idee, cel puțin o dorință. Apoi, pentru că animalul reprezentat simbolizează, în aceeași măsură ca amprenta lăsată pe sol, mai degrabă specia, decît un individ izolat" [8]). Desenele parietale de la începutul istoriei sînt în aceeași măsură protoscriere și protoartă. Citind un desen care înfățișează o vînătoare de mistreți, vînătorul se gîndește la **ideea** de mistreț și nicidecum la **niște** mistreți individuali.

Totuși, legate de înfățișarea particulară a lucrurilor, iconogramele sînt citite cu o vorbire care orientează gîndirea mai mult spre concret și spre o cultură pragmatică și emoțională, preocupată mai mult de actualitate decît de posibilitate, mai puțin propice abstracției și meditației filosofice. Cultura japoneză tradițională, cu tot rafinamentul ei, mai este și astăzi un exemplu în această privință. „Un gînd este avansat nu pentru a convinge, ci pentru a evoca o senzație intersubiectivă în care două sau mai multe persoane pot să comunice. Aceasta dovedește că, pe de o parte, sensibilitatea întrece gîndirea și că japonezii gîndesc pentru a simți și că, pe de altă parte, conștiința colectivă este încă foarte puternică în Japonia" [9]). De asemenea, iconografia se împacă mult mai bine cu prezentul decît cu viitorul, care, fiind absent, nu e accesibil decît abstracției. „Care sînt timpurile pe care le cunoaște japoneza ? Mai întîi trecutul, care nu e încă subdivizat în alte specii. Viitorul, ca atare, lipsește. Există o formă potențială care este folosită în loc de viitor, dar care nu înseamnă același grad de inevitabilitate pe care îl are viitorul în limbile indo-europene. Un japonez nu este sigur de viitor și nu îndrăznește să-l afirme" [10]). „Miracolul japonez" din ultimele decenii s-a produs în urma contactului cu cultura alfabetică a Europei, care a făcut posibilă convețuirea dintre sincretismul unei mentalități arhaice și sintetismul erei electronice, obținut după 2 500 de ani de analiză.

SCRIEREA alfabetică este reprezentarea grafică a unei vorbiri care a devenit conștientă de ea însăși, care și-a descoperit temelia fonemică — un număr restrins de unități nesemnificative cu care se poate construi un număr nelimitat de unități semnificative — care a eliberat gîndirea de sub fascinația aspectelor individuale ale lucrurilor și care i-a deschis calea spre idei mereu mai abstracte și mai generale, singurele capabile să cunoască **absentul** : esența, cauza, viitorul posibil. Cei mai mari lingviști au fost, așadar, inventatorii alfabetului, care au descoperit că se poate scrie orice discurs cu mai puțin de 30 de litere. Cu același număr de litere — reprezentantele grafice ale fonemelor — se poate scrie și o scrisoare comercială și „O scrisoare pierdută". Celor care depling pierderea „poeticului" prin trecerea de la iconografie la alfabet le-a răspuns anticipat, acum mai bine de o sută de ani, Ernest Renan. „Spiritul uman — scria el — începe prin sincretism. Totul se află în primele sale creații, dar totul este ca și cum n-ar fi, deoarece totul există fără existență distinctă a părților" [11]). Și mai departe prevestește : „Puțină reflecție a putut să ucidă instinctul ; însă reflecția completă va face să retrăiască minunile la un grad superior de limpezime și de determinare [12]).

Scrierile prealfabetice n-au putut atinge precizia și coerența scrierii alfabetice. Faimosul „mesaj obiectual" pe care l-au trimis sciții lui Darius : o pasăre, un șoarece, o broască și cinci săgeți, era menit să-i spună că „nici dacă veți zbura în aer ca pasărea, nici dacă vă veți ascunde în pămînt ca șoarecele sau în apă ca broasca, tot nu veți reuși să scăpați de săgețile noastre". Se pare însă că Darius a citit mesajul altfel : aerul în care zboară pasărea, pămîntul în care se ascunde șoarecele și apa în care trăiește broasca vi le supunem săgeților Voastre !.... Cuvintele consemnate de iconograme au fost totdeauna polisemice, ambigue, echivoce și nu au izbutit să depășească primele trepte de generalitate. Cu atît mai mult cu cît iconogramele pot fi înmulțite la nesfîrșit. Fiecare comunitate era frapată de un alt aspect al lucrurilor : unii scriau cuvîntul „putere" cu o iconogramă care reprezenta un „vultur", alții cu o iconogramă care reprezenta un „leu", neamurile nomade divinizau luna și stelele, cele sedentare, soarele. Luna crește și descrește, în vreme ce soarele rămîne tot timpul același. Este adevărat că adoptarea aceleiași scrieri iconografice poate să asigure o anumită comunicare între comunități lingvistice deosebite. Ideograma care reprezintă „un om și un munte" înseamnă pentru toți chinezii cuvîntul „pustnic", indiferent de felul în care îl pronunță. Însă dacă ne gîndim că scrierea chineză are aproximativ 40 000 de ideograme, apare îndeajuns de limpede dificultatea de a stăpîni o asemenea scriere. Un publicist de cultură medie folosește cam 7 000 de ideograme într-un articol. Ca să scrie cuvîntul „telefon", trebuie să combine ideograma care reprezintă „gură care vorbește" și pe aceea care reprezintă „fulger", sau pentru ca să scrie cuvîntul „tren" trebuie să combine ideograma care reprezintă „foc" și pe aceea care reprezintă „vagon". E de înțeles că trecerea spre o scriere alfabetică preocupă din ce în ce mai intens pe intelectualii Chinei de azi.

Înaintarea scrierii de la iconografie la alfabet a determinat și progresul gîndirii de la mitic la conceptual. „Mitologie și grafism multidimensional sînt de altfel, în mod normal, coincidente în societățile primitive și dacă aș îndrăzni să mă folosesc de conținutul strict al cuvintelor, aș fi tentat să echilibrez „mito-logia", care este o construcție pluridimensională întemeiată pe verbal, printr-o „mito-grafie", care îi este tocmai corespondentul manual" [13]). Dezvoltarea scrierii a dus la dezvoltarea gîndirii și a civilizației. „Trecerea de la gîndirea mitologică la gîndirea rațională s-a făcut printr-o alunecare progresivă și într-un sincronism complet cu evoluția grupării urbane și a metalurgiei. Se pot situa către 3 500 înaintea erei noastre (2 500 de ani după apariția primelor sate) primii germeni mesopotamieni ai scrierii. Două mii de ani mai tîrziu, către 1500, primele alfabete consonantice apar în Fenicia, către 750 alfabetele cu vocale sînt instalate în Grecia. În 350, filosofia greacă este în plină înflorire" [14]).

Distanța alfabetului față de individualitatea lucrurilor îngăduie vorbirii să structureze gîndirea în formele logice ale demonstrației. Culturile prealfabetice arată lumea, cele alfabetice o **argumentează.** Orice concept este înainte de toate predicatul judecății conclusive a unui raționament demonstrativ. „Om", de pildă, este predicatul judecății „acesta este un om", care este concluzia argumentelor „toate ființele cuvîntătoare sînt oameni" și „acesta este o ființă cuvîntătoare". Referindu-se la alfabet, Georges Gusdorf este de părere că „scrierea permite distanțarea. Ea sustrage cititorul de sub prestigiul actualității. Îl trimite de la prezența cărnii la o prezență de spirit, de la actualitatea masivă, încărcată de sentiment, la o actualitate mai despuiată, legată nu de eveniment, ci de gîndire [15]). Iar Louis Lavelle, gîndindu-se la rolul cărții în dezvoltarea spiritului critic și a creativității, scria : „Propriu cărții trebuie să fie de a solicita activitatea gîndirii mai mult decît de a ne scuti de ea, de a propune cercetarea și nu achiziția" [16]). Parcă Voltaire spunea că o carte bună este aceea pe care cititorul se simte îndemnat s-o completeze. Sub influența scrierii alfabetice, vorbirea devine din ce în ce mai discursivă și gîndirea mereu mai logică și mai creatoare.

ȘTEFAN CĂLȚIA : **Intîlnirea**

CONVERSAȚIA și lectura, deși sînt ambele vorbite, nu au aceeași influență asupra gîndirii. Convorbirea, desfășurîndu-se în prezența interlocutorilor, poate folosi toate mijloacele expresive ale rostirii : ton, intonație, debit, ritm, accent, mimică, gesturi ; permite întrebări, cere răspunsuri, face posibilă negația, este personală, ireversibilă și participă nemijlocit la formarea unor idei noi. Cartea, fiind menită să rămînă atît în absența scriitorului, cît și în absența cititorului, este monologală, reversibilă, n-are alt mijloc de a-și spori expresivitatea decît valorile stilistice ale limbii și devine din ce în ce mai impersonală, mai logică, mai „clasică". În convorbire precumpănește participarea afectivă, în citire, devine preponderentă activitatea intelectuală. La lectură participă mai mult emisfera stîngă, la convorbire sînt antrenate ambele emisfere deopotrivă.

Nu e de mirare că Platon, așezat de istorie între oralitatea lui Socrate și scripturalitatea lui Aristotel, a fost preocupat de deosebirea dintre convorbire și scriere. Pe de o parte, scrierea nu poate să răspundă la întrebări, pe de altă „odată scris, discursul circulă peste tot și trece indiferent atît prin mîinile cunoscătorilor, cît și prin acelea ale profanilor și nu știe să deosebească cui trebuie și cui nu trebuie să-i vorbească" [17]). Marii înțelepți din vechime au ezitat întotdeauna să-și fixeze gîndurile în scris, fiindu-le teamă că neinițiații le vor înțelege greșit și deci vor acționa dăunător. Prudență care trebuie necontenit avută în seamă, de vreme ce litera se îndepărtează mai ușor de spiritul ei și este mai sacralizabilă decît vorba. Atenția la felul în care scriem trebuie să fie cu atît mai mare cu cît impresia simțului comun că se află în fața adevărului crește pe măsură ce se trece de la oral la manuscris, apoi la pagina dactilografiată și în sfîrșit la foaia tipărită.

Numai că, în societatea contemporană, în care audio-vizualul concurează din ce în ce mai mult lectura, a apărut primejdia scăderii spiritului critic și a slăbirii rolului pe care trebuie să-l aibă rațiunea în domesticirea naturii și a moravurilor omenești. Este adevărat că „civilizația noastră plumitivă" și știința noastră livrescă ne-au făcut să pierdem contactul cu vorbirea vie și concretă, cu buzele care recită și ritmează..." [18]), dar ofensiva audio-vizualului, frînînd reflecția critică și stimulînd reflexele condiționate, hipertrofiază viața exterioară în dauna celei interioare și amenință să reintoarcă omul în preajma reacțiilor spontane ale necuvintătoarelor. Degradarea vorbirii, a scrierii și a gîndirii a dus la poezia urletelor, la muzica zgomotelor, la pictura petelor, la dansul epileptic. Experiențele din ultimele decenii au dovedit că cinematografia și televiziunea nu pot fi înțelese cum trebuie decît de știutorii de carte. Dintr-un film care încearcă să-i învețe cum se asanează bălțile, conducătorii unui trib din centrul Africii n-au văzut decît o pasăre care zburase întîmplător prin cadru... Fără educarea, prin lectură, a capacității de a distinge ce e esențial de ce nu e esențial într-o imagine, nimic nu mai poate fi priceput, ci doar perceput. Tendința spre absent și intelectual a citirii și tendința spre actual și emoțional a convorbirii trebuie să se completeze una pe alta pentru a menține echilibrul dintre afectivitate și rațiune al unui om întreg. Omul are din ce în ce mai mult nevoie să vorbească și cu sine, citind și meditînd, și cu ceilalți, conversînd.

Henri Wald

---

[1]) A. Tomatis, **La dyslexie**, Paris, 1967, p. 40.
[2]) **Ibid.**, p. 76.
[3]) Luc Benoist, **Signes, symboles et mythes**, Paris, P.U.F., 1975, p. 36.
[4]) Dr. A. Tomatis, **op. cit.**, p. 57.
[5]) J. J. Rousseau, **Oeuvres complètes**, t. III, Paris, 1835, p. 498.
[6]) **Ibid.**, p. 519.
[7]) James G. Fevrier, **Histoire de l'écriture**, Paris, Payot, 1959, p. 14—15.
[8]) **Ibid.**, p. 33.
[9]) Léon Elders, **Les rapports de la langue et de la pensée japonaises**, în Revue philosophique, 3, 1966, p. 402.
[10]) **Ibid.**, p. 400.
[11]) Ernest Renan, **De l'origine du langage**, Paris, 1864, p. 184.
[12]) **Ibid.**, p. 247.
[13]) Andre Leroi-Gourhan, **Le geste et la parole**, Paris, Albin Michel, 1964, p. 272.
[14]) **Ibid.**, p. 291.
[15]) Georges Gusdorf, **La parole**, Paris, P.U.F., 1963, p. 108.
[16]) Louis Lavelle, **La parole et l'écriture**, Paris, 1942, p. 221.
[17]) Platon, **Phèdre**, Paris, Garnier, 1922, p. 308.
[18]) Marcel Jousse, **La manducation de la parole**, Paris, Gallimard, 1975, p. 51.

Proustianism liric

„NU există o definiție a poeziei în poezia lui Mircea Ivănescu", scrie Eugen Simion în frumosul lui comentariu, de acum trei luni („România literară", 26), la **Alte poeme nouă.** Fiind de acord cu majoritatea observațiilor criticului, mă deosebesc de el tocmai în privința acestei constatări liminare: cred, dimpotrivă, că poezia lui Mircea Ivănescu este, aproape în întregime, o poezie a poeziei, conținînd numeroase „definiții", care e de mirare a nu fi fost văzute. Cîteva sînt concise, prinse în trama unui singur vers: „capacitatea de a face un timp fără realitate în jurul unor cuvinte". Altele, mai numeroase, trebuie descifrate în țesătura unor poeme, consacrate scriiturii: „e literatură să spui că în ce scrii ar fi cu adevărat, printre literele / pe care le faci pe hîrtie, ființe, chipuri — sînt numai / pretexte pentru aceeași necontenită încercare a gîndului tău / de a crede că înseamnă ceva vorbele, sunetele — și tu scrii, / te încăpățînezi să te joci cu șirurile pe care le alungești, nemăsurate uneori, / pe fila din față — și în fond tot ce faci este să-ți vorbești singur..." Definițiile merg de la descrierea directă a mecanismului poetic, așa cum îl înțelege poetul, pînă la figurarea lui într-o imagine fabuloasă: „...gîndul acesta, deci, e un animal leneș, un crocodil care se mișcă alene, / ieșind din apele fluviului, la soare, și se oprește locului, / și cască, — și printre dinții lui nu ies minunatele reduplicări — puii — / ci i se văd resturile mîncării — și el se hrănește cu hălci de amintiri — / și păsări anume tocmite i le ciugulesc conștiincios, și e ca o idilă / pe malurile verzi ale nilului — și după o vreme, în care a privit / cu ochii lui inexpresivi în soare, se întoarce la fel, ponderos, / pe picioarele lui scurte, și intră în apă". Dar există sugestii încă și mai concrete, de la care pornind, putem întrevedea atît structura de suprafață a poemului lui Mircea Ivănescu, cît și obsesiile de adîncime. Îmi voi îngădui citarea unei poezii întregi, a cărei analiză ne va conduce la concluzii semnificative: „dar dacă deci nu poți să le faci, întîmplările, / perpendiculare peste lipsa de anecdotă din tine, / poți să vorbești mereu despre ele — (ca și cum ar fi / mai multe, nu una singură, aceeași în fire / sînt doar două personaje, oprite la intrarea / într-un gang, pe o străduță îmbătrînită, și după caz / e noapte, și ninge, și în lumina becurilor din mijloc / sînt fațadele ca într-o gravură dintr-o carte cu basme germane, / sau e amiază înaltă — și soare — și casele sînt cu ferestre baroce, / cum se cuvine în orașele italiene supuse austriei imperiale, / și el o ține de mînă, și ea vrea să fugă, și îi vorbește / fărîmicios — și nu este, firește, nimic adevărat într-o scenă ca asta. / să continue, adică — doar amintirea care vrea să facă / o întîmplare / aici, și nu reușește), și drumul de la acea clipă în gang / pînă la amintirea ei — asta e întîmplarea".

Poezia este, așadar, o întîmplare: un drum de la o clipă trăită la amintirea ei. Însă amintirea nu reproduce, ci închipuie realul, ca un multiplicator pentru imaginea originară. Poemul stă într-un regim al posibilului, nu al realului. Nu e vorba doar de o unică împrejurare, ci de mai multe, asemănătoare și diferite, suprapuse unele peste altele; decorul e facultativ, chiar dacă are stereotipiile lui (noaptea de iarnă umedă ori amiaza scăldată în soare, zăpada ori ploaia, orașul cu ganguri medievale ori acela deschis spre muntele din vecinătate). Nu se poate ști nici dacă scena nu e cumva rodul închipuirii. Ceea ce rămîne constant, în mijlocul acestor conjecturi ale memoriei afective, sînt **el** și **ea**, cuplul etern nedesfăcut al liricii lui Mircea Ivănescu. **El** este poetul, naratorul, cel care își amintește, povestește sau scrie; **ea** este personajul central, cel care ascultă sau citește poezia și misteriosul destinatar liric al ei. În altă parte, poetul scrie: „dar să fie un poem transparent, / întru numele ei — dar nu o poemă de dragoste". Sau, și mai limpede: „nici măcar vorbele noastre / nu mai înnoptează în lumea asta în care ne-am tot străduit să facem /o intrigă, o acțiune, și uite că ea de fapt nici nu deschide cartea asta, / în care mai mult e vorba de tot soiul de zădărnicii, / decît de ea însăși". În sfîrșit, această interogativă definiție din perspectiva celei care o citește: „în fond literatura o putem noi citi într-un fel, / în altul — de ce să facem din împrejurările acestea / — oricum fictive — un roman polițist? cînd în fond încordarea / acțiunii nici nu are atîta importanță? cînd o putem face / atentă la minunățiile noastre sufletești pur și simplu făcînd / disocieri și nuanțe — un fel de expozițiune melodică — urmată insidios / de o dezvoltare meșteșugită?".

AICI sînt toate elementele, de la început remarcate în versurile poetului, care, dacă s-au schimbat cu ceva din 1968, cînd Mircea Ivănescu a debutat, la aproape patruzeci de ani, și pînă astăzi, cînd a împlinit cincizeci și cinci, s-au schimbat în sensul umplerii unui stil, acela de la început constituit, ca viziunile foarte personale ale unui sentimentalism metafizic. Poetul și-a surprins inițial contemporanii prin formula lui prozastică de lirism, de o „monotonie vicleană", cum spune acum, analitică și introspectivă, ca un roman psihologic. Într-un moment în care poeții preferau lirismul cel mai lipsit de anecdotă, Mircea Ivănescu a ales calea reprezentării dramelor lui intime sub forma unor scurte scene sau narațiuni, fals epice, impregnate însă de o puternică atmosferă particulară. Aspectul conversațional și familiar al acestor ficțiuni pseudo-epice era (și este) izbitor. Nimic nu părea să se îndrume în el spre respectul lirismului la modă în anii 60 și 70, influențat de modernismul pur al simboliștilor și al lui Mallarmé; din contra, versul era „frînt", după modelul (mărturisit de poet) al lui Rilke, Eliot și Pound, transformat într-o proză lentă, divagantă și parantetică, fără ritm evident, și care nu numai că nu încerca să evite banalitatea și cotidianul, dar le cultiva cu insistență în detrimentul marilor simboluri. Are dreptate Eugen Simion să afirme că „insignifiantul, derizoriul, penibilul, efemerul (categorii ale vidului) intră într-o durată și participă la o epopee", o epopee serios-ilară și în fond ironică, exprimată poetic cu ajutorul unui „discurs care începe în afara poemului și se termină, dacă se termină, undeva, cîndva, într-un spațiu și într-un timp neștiute".

Metapoeticul și intertextualitatea sînt esențiale pentru această lirică meticuloasă și opacă, străbătută de rare sclipiri metaforice, dar cu atît mai stranii în splendoarea lor alexandrină („privighetoarea înflorește — sigur, noaptea fiind atît de tandră, / privighetoarea înflorește chiar, și tufa unde se-ascunde / cîntă" sau: „și s-ar auzi mersul acesta al nostru, prin telescop, / ca al miriapodului care-și bate o dată la nouă sute nouăzeci și nouă de / foșnete accentul?"). Mircea Ivănescu a scris de la început cea mai consistentă și mai organizată poezie a poeziei din întreaga noastră literatură, un text plin de ecourile întretăiate ale altor texte, ca într-un joc inextricabil al scriiturii cu modelele ei și cu sine însăși.

Ceea ce dezvoltă aceste **Alte poeme nouă** este latura sentimental-metafizică a poeziei lui Mircea Ivănescu. Stilul a rămas analitic, familiar și conversațional, dar a alunecat treptat într-un vizionarism misterios, fulgurant și fantasmatic. Fantasmele sînt produsul amintirii. Undeva, în străfundul memoriei, există o imagine obsedantă care încearcă să răzbească la suprafață. Peste ea se aștern alte imagini, care-i sporesc irealitatea și o „lucrează" încet, dar ireversibil, nu numai făcînd-o de nerecunoscut, dar dîndu-i o înfățișare din ce în ce mai ipotetică. Poemele evocă o lume lăuntrică incertă și bogată, cu multe foi temporale, care se desfac pe rînd sau deodată, asemenea foilor unei cepe infinite; trecutul se repercutează în prezent, stîrnind cercurile apei spre orizontul memoriei; cel care își amintește și amintirea lui fac una; ochiul care privește și imaginea de pe retină nu se mai deosebesc; interiorul și exteriorul devin jumătățile definitiv lipite ale sufletului în căutare de sine; obiectele de altădată se oglindesc în scriitura de acum, se pierd în ea, ca într-un abis. Acest proustianism liric are esență platonică. De la Ion Barbu, nici un poet român n-a mai pus atîta preț pe răsfrîngerea lucrului în imagine, pe jocul de oglinzi paralele dintre realitate și ficțiune. Bacovian, cum s-a spus, prin sentimentul melancolic al singurătății ființei, rătăcitoare în labirinturi morale și provinciale, Mircea Ivănescu este barbian prin platonismul profund al viziunilor sale, de o contingență pe cît de concret zugrăvită pe atît de înșelătoare.

Exemplele sînt ușor de cules de pe orice pagină a volumului **Alte poeme nouă.** Voi menționa doar poezia **Ploaie dimineața devreme,** în care mintea și lumea își fac față în modul cel mai uimitor. În „sala imensă a minții", făpturi ciudate, mișcîndu-se alene, se opresc la ferestrele ce dau spre „grădina de afară cu alei printre ierburi", scăldată într-o „lumină de ploaie" (motiv recurent), populată, la rîndul ei, de făpturi asemănătoare, care-și lipesc ochiul de geamuri și privesc „de afară, scena aceasta, — mincinoasă, firește, dinăuntrul minții". „Privindu-și amintirea", adaugă poetul: „jocul acesta de-a amintirea clipei de-acum". Timpul este, la Mircea Ivănescu, o clepsidră, curgînd din trecut spre prezent, dar și înapoi, din amintire spre ceea ce a provocat-o: ochiul cel deschis afară înăuntru se deșteaptă.

Rafinată, cultivată, ironică (fără asperitate), subtextuală, poezia lui Mircea Ivănescu este opera unuia dintre cei mai originali poeți români contemporani.

Nicolae Manolescu

*) Mircea Ivănescu, **Alte poeme nouă,** Ed. Cartea Românească, 1986.

O dialectică a dorului

AL patrulea volum de versuri al Mihaelei Minulescu (după **Profet spre ziuă,** 1972; **Luptele soldatului,** 1980; **Din umbra lumii,** 1983) definește, metaforic vorbind, dragostea în ipostaza de dor, ajungînd să devină un laitmotiv, o dialectică a dorului.*). Iată, în acest sens, numai cîteva însemne tropice: „Ca o fiară sunt suptă de dorul / tău și-n curînd ca o idee voi fi, / ca o idee plîngînd..." **(Îmbrățișare)**; „Și spui că-ntr-adevăr ai fi privit / cu ochi lucind de fericire / iubita îngropată între ziduri de dor / fără urmă de soare, / — și tu ești tot o strigare". **(Strigarea numelui,** încheiată cu un fals dublu haiku); „Tu, ca o-ntruchipare nevăzută și mult dorită, / dispari între nisipuri, / între bătăi de inimă și dorul deșertic." **(Fața nevăzută a lunii)**; „Pătrund în peșteră / și dorul la forma ei ciudată..." **(Umbre în peșteră)** etc.

Mihaela Minulescu are o sensibilitate a cuvintelor comunicate direct, fără imagini sofisticate, păstrîndu-le intactă încărcătura lor emoțională, chiar dacă scrie în versuri albe: „În tine seva ierbii să o chemi, / mirosul rămuros și profund al nopții, / marea să o strigi / pe numele ei de alint, / să-i culegi în palmă / amintirea trupului, delfin blînd și cald, / amintirea plînsului, / a întrupării taină..." **(Thalassa).**

Volumul **Dorul și ființa** oferă numai aparent fragmente dispuse în poeme cu titlu aparte, în realitate cartea e un singur poem cu o evidentă omogenitate, aproape un poem fluviu, vorbind despre dragoste, înțeleasă nu ca un paradis piedut, ci ca o chemare-descîntec a iubitului rătăcit într-un fel de panteism erotic: „...și iată se desprinde iubirea palpitînd, vie, vie, / iar tu vei fi / un univers flămînd, / gingaș palpit de dragoste vie / va bate în pieptul tău de aramă albăstrie, / gingaș palpit..." **(Îmbrățișare).**

Dragostea coboară într-un **trup locuit** de himere, în care are loc o permanentă ceremonie („serbările noastre, ferestre de liniște / zidite ades..."), devenită o **nuntire cosmică:** „Eram aevea și aici / cînd m-a cuprins un dor nebun / eram de univers cuprins / și-n mine bîntuia un univers / strălucminind prin ochiul drept și ochiul stîng, / prin ochiul drept și ochiul stîng / îmbrățișînd într-o uimire nenumitul umbrei univers." **(Nuntire).**

În cîteva poeme se resimt urme de imagini din Nichita Stănescu („...mi-atîrnă întîmplările acestei vieți / și secretul tuturor **necuvintelor...**" Sau: „...și-l pășește spre cea viață / neîntîmplată și neîntîmplătoare..." **(Mamă),** imagini comune unor sensibilități apropiate. O poezie de notații lirice, străbătute de un fior existențial, interogative, cartea Mihaelei Minulescu spune, nu numai prin titlu (deosebit de adecvat conținutului), că madrigalul modern și nemodern a depășit lentoarea romanței, cantabilitatea pitorească, devenind un descîntec inițiatic și o permanentă interogație: „Pădure scormonită din vechime / de tandre duhuri / cuprinsă acum de-o teutonă noapte speriind zorile. // Am uitat numele și cîntecul numelui / dinainte de naștere / uitat sunt și prăvălit / într-un lan de maci și albastre flori de miozotis..." **(Peisaj cu maci).**

Emil Manu

*) Mihaela Minulescu, **Dorul și ființa,** Editura Eminescu, 1986.

Fragmente critice

Un roman și șapte finaluri

„SCRIITORUL nu e un dumnezeu ; el nu **vede** întîmplările fiecăruia. Personajelor **nu** le trebuie un destin, o moarte — nu le trebuie nici măcar o anumită naștere. În situația de față dumneavoastră sînteți cei care aveți toate datele, cei care descurcați ițele — **și suportați deznodămîntul.** Epica nu există. Există viața. Viața are două mîini. Mîna are șapte degete : inconștiența, teama, pofta, lenea, speranța, buna creștere — și degetul mare : imprevizibilul. Cu degetele celeilalte mîini exersează scriitorul." ...Aceste propoziții sînt scoase din recentul roman al lui Ion Iovan, **Impromptu**, pag. 264. Peste o pagină, fragmentul este reluat, în sens contrar : „Viața mea nu există, există epica aceasta, cu o singură mînă și fără degete"... Nu este singura repetiție (voită) și nici unica propoziție care se contrazice. Romanul este construit în așa fel încît scenele se repetă și semnificația lor se modifică de la un capitol la altul. Autorul se scuză în mai multe rînduri că nu poate ține în mînă personajele și că nu știe cum să construiască un roman care cuprinde, între altele, un repertoriu al micilor localități rurale, șapte scrisori trimise sau numai gîndite de o absolventă a clasei de declamație, un **memoriu științific** întocmit, se pare, de un geolog pe nume Livius, două rînduri de jurnale scrise nu se știe de cine și, în fine, **o notă a redactorului** care, se înțelege, intră și el, ca personaj, în această ficțiune a nonficțiunii. Personaj este un fel de a spune. Prozatorul se ține de cuvînt, nu dă o identitate precisă indivizilor, nu-i introduce într-o intrigă edificatoare și nu face o cronologie a faptelor de existență. Este, cu hotărîre, împotriva romanului tradițional și, în consecință, evită tipologia și evită narațiunea liniară. O propoziție din **Impromptu** (pag. 206) avertizează cititorul că romanul este „preocupat înainte de toate de propria lui uzurpare, capitolele lui ca niște vîsle ciclopice deasupra unor bălțoace..."

E limpede că Ion Iovan merge în sensul prozei textualiste, proză care, la rîndul ei, dezvoltă și complică estetica **noului noului roman**, roman autoreferențial scris de autori hotărîți să facă din estetica romanului tema epică esențială a romanului gîndit și compus ca o **aventură a scriiturii.** Ce a pierdut și ce a cîștigat romanul din această experiență se cunoaște. Ion Iovan reia pe cont propriu acest experiment și face, s-a văzut, din **uzurparea romanului ca roman** tema principală a cărții sale. Într-un roman anterior (**Comisia specială**, C.R., 1981), dăduse un număr imens de procese verbale în stilul agramat al personajelor lui I.L. Caragiale. Romanul se constituie din fișele transcrise de un grefier ingenios și ironic. Iată relatarea unei dezbateri în consiliul de judecată al unei întreprinderi ; sînt audiați martorii în procesul intentat de Mănuță Irina Amalia contra lui Papaion Calonfir : „martora Mihalache Eliza Cicilia : am auzit și eu de părinții tovarășei Irina. Ion și Maria, stimați de vecini și populari cu toată lumea. Ei trăiesc cum pot din salariu, fiind oameni de condiție. Cît despre educația fiicei, la vîrsta ei actuală de 30, nu a plecat încă din sînul familiei, nici nu a rămas vreodată noaptea în casă străină, oricît de depărtată ar fi fost de locuința părinților. În plus, toate perioadele vieții sale sînt acoperite cu material, inclusiv moral. Dar Calonfir are apucături foarte nesănătoase de ironii, ba uneori arată în particular nemulțumiri care, bineînțeles, nu sînt juste. S-ar putea să calce pe urmele lui pește-șor. A umblat pînă acum prin șapte unități — îmi pun întrebarea, de ce atîtea unități ?

martorul Eracle Domnișor : consider că Amalia, deși nu prea a citit ceva din literatură, e plină de perspective și poate da mult. Referitor la Papaion, îl cunosc de la Oficiul nr. 9. Nu bea, nu fumează, nu uneltește dar, din cauza firii lui meditative izvorîte din amintirea mizeriei trecute, se antrenează mai greoi

martora Pena Păuna : amintesc că totuși Mănuță a trăit într-un sediu micburghez, numai ajutată poate corespunde pe mai departe. Desigur, nici Calonfir nu se orientează în relațiile cu omul, de aceea întrebuințează arma criticii doar pe de o parte".

Romanul este un dosar de asemenea procese verbale, instrucțiuni elaborate de administratorii de bloc, relatări făcute de pompierii amatori din Moghiloaia, în fine, de **texte** și **contexte** narate (scrise) de oameni care au despre gramatică o idee curioasă. Modelul apropiat al acestei proze colorate, ingenioase, este **Dicționarul Onomastic** al lui Mircea Horia Simioneseu. Ca și acolo, indivizii poartă nume bizare (Lovența Felicia, Pena Păuna, Cetățeanul Opoioru, Rac Romulus, Iancu Mișil, Boștică Raiu, Berceiu, Alfred Bozola, G.R. Magdaliu...) și istoriile pe care ei le notează în stil apocaliptic sînt de mare efect. Ion Iovan știe să construiască un limbaj epic de-o oralitate sugestivă și, în ciuda rezistenței sale față de proza tradițională, cîteva personaje și un număr de povestiri pot fi reținute.

Impromptu refuză în chip și mai radical convențiile epice vechi și folosește altele, mai complicate. Cititorul care **suportă deznodămîntul** se descurcă greu pentru că narațiunea este fragmentată și vocile narative se schimbă repede, fără ca autorul să-l avertizeze. Romanul are, ca și cel precedent, șapte părți reprezentînd șapte zile din existența unor indivizi cu o identitate dificil de precizat. Nu este limpede la lectură dacă există un singur plan temporal și dacă naratorii (sînt cel puțin doi, plus autorul care comentează din cînd în cînd situația romanului pe care îl scrie) trăiesc sau își imaginează numai că trăiesc întîmplările pe care le povestesc. Încercînd să trag un fir din această proză cu multe paranteze și multe straturi narative, aș putea rezuma în acest chip substanța ei : o absolventă a **clasei de declamație**, pe nume, probabil, Martha scrie timp de o săptămînă, în fiecare zi, cîte o scrisoare în care se confesează și face reflecții despre **Spectacolul** la care participă ; scrisorile sînt adresate lui Livius, un tînăr care scrie un **Eseu** despre geneza petrolului ; tînărul reproduce fragmente din eseul (memoriul științific) la care lucrează și scrie, în același timp, un jurnal despre dificultatea de a scrie ; altcineva (poate autorul) ține un alt jurnal în care notează reflecții despre singurătate și despre labirintul **textual** („canale ca de cîrtiță perforează textul, divagații"...) și se adresează din loc în loc cititorului pentru a-l pune în gardă : „trebuie să vă liniștesc ; peste numai trei zile, cei doi se vor întîlni ; lucrurile s-au petrecut conform convenienței epice [...], o dar nu doresc un dialog cu personajele, ar fi o piedică"... Propozițiile sînt întrerupte de semne, cum ar fi cercuețul, sau patratul, pagina este, din cînd în cînd, despărțită în două de o linie pentru a sugera, probabil, două discursuri, două voci narative, două feluri de scriitură. Un rînd de semne anunță localitățile prin care trec, cu un fantomatic tren, eroii narațiunii și, puse laolaltă, numele localităților alcătuiesc un mic dicționar toponimic: Uda, Ghimbocel, Puțuri, Adunați, Colelia, Odaia Turcului, Apele, Groapa, Surpatele, Sălătrucu, Pojorîta, Bulbucata, Pătroaia Deal, Dragodana, Panaghia, Ohaba etc. Romanul mai cuprinde un alt discurs, despre ierburile medicinale, rostit de o bolnavă care s-a vindecat în chip miraculos. În fine, după ce timp de șase zile toate acestea se amestecă într-o memorie asaltată de imagini, în ziua a șaptea naratorul (autorul) se hotărăște să pună ordine în creația sa, urmînd sugestia biblică. Însă autorul nu știe ce să facă și dă șapte variante (șapte finaluri), ultimul rămînînd deschis. Îl citez : „O într-adevăr, ce speram oare să-mi amintesc, recitind această paranteză dintr-un carnet uitat ? O cine-mi poate reda sufletul grăbit al acelui sfîrșit de septembrie ? O uneori, sufletul trăiește numai o săptămînă — O restul e, cine-a spus-o ?, literatură : suflet de improvizație)". Celelalte încheieri sînt și ele tot atît de lămuritoare și se contrazic în chip deliberat. O **notă a redactorului** pare a da o cheie mai sigură a romanului, dar cititorul nu trebuie să-și facă prea mari iluzii : redactorul nu face decît să consemneze dificultatea de a încheia un roman și să atragă atenția asupra unor simboluri pe care le înțelege cu aproximație... Tehnica finalului deschis pe care o folosește în mod frecvent proza modernă este transformată, în acest fel, într-o temă epică. De altfel, **Impromptu** este romanul unui roman care nu se poate constitui și nici nu se poate încheia în chip lămuritor pentru cititorul introdus în carte (după estetica **noului roman**) ca personaj cu o funcție precisă : să atragă un sens din nonsensurile narațiunii și să pună ordine în dezordinea realului. O ipoteză (avansată de **Redactor**) ar fi că Martha, femeia care scrie/imaginează cele șapte scrisori reprezintă **Naivitatea**, tînărul eseist, Livius, e **autorul**, iar Profesorul de care s-a îndrăgostit Martha pe cînd era studentă sugerează „substanța care determină revelarea imaginii pe clișeul fotografic", adică elementul catalizator și factorul de măsură care intră în compoziția sufletului omenesc... Astfel dacă traducem caleidoscopul fragmentelor epice în simboluri. Însă faptele rămîn pînă la urmă nesigure, interpretabile pentru că au fost construite în acest mod. Într-un loc se spune că, în realitate, scrisorile Marthei n-au fost scrise și că totul este o proiecție a naratorului care nu mai știe ce să facă pentru a șterge urmele cronologiei epice. Scrise sau doar imaginate, scrisorile se conduc după estetica lui Camil Petrescu, căci iată ce spune Martha lui Livius : „îți scrie mai departe, așa cum ți-am promis, fără să șterg, fără să recitesc — nu pot să reflectez, să ticluiesc ; se învălmășesc în mine toate cele ce văd, cele ce simt, cele ce-mi închipui."... Livius scrie, la rîndul lui, un **Eseu** în care vorbește de **Capcanele** care stau în calea celui care scrie un eseu... subliniind, încă o dată, tema scriiturii. O scriitură ce se **uzurpă** pe măsură ce se constituie și se constituie în măsura în care se destramă. Viața, ca și epica, este o sumă de stereotipii. Naratorii din **Impromptu** fac, în împrejurări similare, aceleași gesturi și spun aceleași vorbe. Martha și colegii ei, actorii, coboară la Monumentul din localitatea în care au ajuns, un cuplu se ceartă mereu, în spatele raftului de literatură contemporană din librărie, un bărbat și o femeie (poate Livius și Martha) călătoresc cu trenul și-și spun, din vreme în vreme, aceleași propoziții... Autorul (naratorul) consemnează toate acestea și declară că nu înțelege nimic... Martha iubise, se pare, pe Profesorul ei, Dimitriu, și se dezvinovățește, acum, față de Livius de care e îndrăgostită, dar s-ar putea ca totul să fie o născocire a femeii care vrea un model pentru spirit și nu poate ieși din dilema în care a introdus-o viața. O posibilă interpretare. Căci, încă o dată, nimic nu-i sigur în această carte care nu vrea să fixeze destine, ci să transcrie fluxul imaginilor și confuzia vocilor într-un spațiu de existență.

Impromptu este o carte scrisă de un om indiscutabil talentat care mizează pe un experiment epic, eliminînd povestirea, cronologia faptelor, tipologia, adică mijloacele narațiunii obișnuite. El face din tehnica de a scrie adevăratul subiect al romanului său. În ciuda impresiei de haos, romanul este rezultatul unei elaborații lente. Ion Iovan a depus, probabil, multă știință și mult timp pentru a strînge dezordinea acestor discursuri care nu se întîlnesc niciodată. Tehnica **decompoziției** este aproape perfectă. O impresie curioasă am la lectura cărții : prețuiesc abilitatea epică, dar nu pot să suprim în mine tristețea că în acest joc inteligent indivizii (inclusiv autorul, naratorul) rămîn decît simple și goale ființe gramaticale.

Eugen Simion

Passionaria Stoicescu: „Profesorul de iluzie"

(Editura Eminescu)

● O INTERESANTĂ și originală autoare ni se pare Passionaria Stoicescu, impusă atenției criticii și cititorilor (pînă acum cel puțin) mai ales ca semnatară a unor volume de versuri adresate copiilor, deși cărțile publicate în alte edituri decît cea specializată („Ion Creangă") le depășesc numeric pe cele care i-au adus aprecierile amintite.

Într-o vreme în care teoriile asupra textualismului poetic fac proseliți, precum în urmă cu două decenii cele despre structuralism în lingvistică, Passionaria Stoicescu rămîne, neostentativ, ci, mai degrabă datorită structurii ei lirice, legată de formele, modalitățile și structurile dintotdeauna ale poeziei.

Așa stînd lucrurile, să vedem în ce ar consta, dincolo de această primă constatare, meritele și scăderile noului ei volum care este, dacă le socotim și pe cele destinate copiilor, al nouălea tipărit de autoare — ceea ce, desigur, recomandă de la sine o anume experiență poetică, deloc neglijabilă și impune, totodată, o mai atentă radiografiere a universului ei liric.

Din capul locului se cuvine a fi făcută o remarcă : mai vechi motive, imagini și metafore obsesive în precedentele cărți revin și acum încărcate de aceleași semnificații, tîrînd însă a conduce gîndul lectorului și către alte simboluri decît înainte ori, în orice caz, către o mai mare gravitate și către o atmosferă cu totul insolită. Dintre aceste motive, ca să ne explicăm, două ni se par mai interesante : cel al zăpezilor — cadru și martor al unei iubiri adolescentine insuficient trăită, apoi cel al culorii albastre, prezentă mai degrabă cu un rol decorativ decît cu unul simbolic, de mare adîncime. Interesul, ineditul și fără îndoială punctul în care originalitatea Passionariei Stoicescu devin incontestabile intervin în clipa cînd între cele două simboluri se produce impactul cu o semnificație mai largă, de natură universală, iar subiectul liric se identifică cu însăși existența pămîntului, căreia i se închipuie mireasă. „Zăpezile — zice Passionaria Stoicescu — mă-nchipuie mireasă / în albă în sublimă-ncercuire / de dureroasă nuntă fără mire // Tot gerul pe sub ramuri ce se-nclină / îmi biciuie genunchii cu lumină / și de dorinți și patimi mă desparte / cu albul vestitor de multă moarte // Și-aud surparea cerului polară / prin sîngele albastru cum coboară / ca spre un trup al lui uitat de fluturi // Doar eu am fost zăpadă la-nceputuri". **(În albă în sublimă-ncercuire).**

Lipsită de prejudecăți în ce privește formulele poetice, Passionaria Stoicescu abordează cu dezinvoltură (și adesea cu certe reușite !) cele mai variate registre — de la poezia clasică, cu ritm și rimă, pînă la versul de meditație, enunțiativ-filosofic, capabil să sugereze gînduri adînci și să lase, pe de altă parte, și imaginația lectorului să ducă mai departe construcția lirică. De aceea versul său pare a fi fost scris nu după cine știe ce căutări, ci de la prima fluturare a aripii inspirației — ceea ce îi conferă inegalabilul farmec al spontaneității.

Lăsînd la o parte o anume impresie de inegalitate și lipsă de unitate, noua carte a Passionariei Stoicescu ni se pare a marca un progres vizibil și remarcabil în creația autoarei, ca și o mai sigură stăpînire a mijloacelor poetice.

Necircumscrisă vreunei promoții ori cenaclu sau școli literare, într-o vreme în care se caută definiții și trăsături definitorii ale acestora, Passionaria Stoicescu practică o poezie a sincerității, preocupată fiind mai ales de ceea ce are de comunicat și abia mai pe urmă de forma în care o face. Rămîne de așteptat o și mai pregnantă rostire și impunere a universului ei liric.

Florentin Popescu

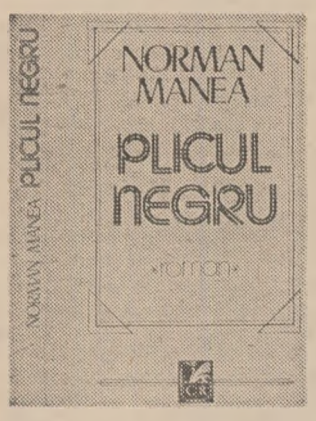
I.D. Șerban

■ S-A stins din viață, în plină activitate creatoare, dramaturgul I.D. Șerban. Născut în București, la 21 mai 1933, I.D. Șerban a debutat cu versuri, pentru a se îndrepta apoi către literatura teatrală, piesa **Casa liniștită** (1957) constituind începutul unei prestigioase cariere de dramaturg. Jucate pe scenele a numeroase teatre din Capitală și din țară, piesele lui I.D. Șerban (**Hotelul astenicilor, Moștenitorii, Loc la mesager, Pensiunea doamnei Olimpia, Pragul invizibil, Curaj de vînzare, Călătorie în doi, Pragul conștiinței civice** ș.a.) s-au bucurat de prețuirea publicului și a criticii, unele dintre ele fiind distinse cu importante premii. Remarcabilă a fost, de asemenea, activitatea lui I.D. Șerban ca autor de scenarii pentru teatrul radiofonic și pentru televiziune, lucrările sale reprezentînd o contribuție importantă la dezvoltarea acestor specii literare. Prin semnificațiile și valoarea lor artistică, piesele lui I.D. Șerban au îmbogățit literatura dramatică românească de azi, în al cărei patrimoniu vor rămîne ca o mărturie vie a spiritului și conștiinței sale creatoare.

R.M.

Un tur de forță al vocii autorului în roman

Proza



LECTURA romanului **Plicul negru** de Norman Manea aduce în minte faimosul film al lui Antonioni, **Blow-up.** Ca și acolo, realitatea se dovedește a avea o natură tainică, neliniștitoare, care iese la iveală treptat îndărătul unor instantanee cu obiect comun, suprapuse, mărite, tratate succesiv cu diverși acizi, pînă cînd complexitatea mereu crescindă a imaginilor să capete contrastele potrivite și să-și dezvăluie amănuntul senzațional. Rezultatul acestei înaintări în stratul datelor ascunse privirii sub masca banalității zilnice e și aici atroce, surprinde zone de umbră ale existenței, acte detestabile, efectele lor funeste asupra biografiei eroilor, conspirații și lașități mutuale, menite să întrețină terori secrete. Culmea, apare și un ins care face pe surdo-mutul, spre a se izola de lume, dar își consacră viața fotografiatului, cu speranța să poată depune astfel o mărturie „obiectivă" a tot ce a trăit. Individul e chiar cheia micului mister polițist al acțiunii romanului. După acest intruvabil Octavian, Tavi, umblă personajul principal, Anatol Dominic V. V., bănuindu-l a fi autorul scrisorii (plicul negru ?) care provocase cîndva moartea urită, inexplicabilă, a tatălui său.

Ca în **Blow-up**, drumul către țesutul nevăzut al realității e dificil, reclamă stăruință, răbdare și un apreciabil efort intelectual. Vreau să spun că lectura romanului, poate cea mai îndrăzneață operă epică experimentală, realizată pînă azi la noi, nu merge lesne. Viteza parcurgerii textului suferă o încetinire considerabilă, atenția fiind obligată să zăbovească asupra insesi alcătuirii frazelor, să caute rostul distorsiunii lor frecvente, fără a-l ghici imediat, să urmărească semnalele autorului, de multe ori enigmatice, și să înregistreze corespondențele, similitudinile, aluziile foarte frecvente. Nu o dată e nevoie să te întorci înapoi, dacă vrei să citești romanul așa cum trebuie. Tendinței către lectura grăbită, interesată mai ales de ceea ce **relatează** limbajul, i se opune întîi pasta lui verbală compactă, aproape nicăieri transparentă. Expunerea suferă un efect de opacizare paradoxal, prin abreviere și totdeodată insistență redundantă. Propozițiile iau adesea o formă telegrafică : „Oxigenare, incendiu, drog. Bucuria și iluzoriul asmuțeau. Lesin în pitoresc Zenitul solitudinii. Lirica și scamatoriile fotosintezei... narcoză, nevroză. Excedent energetic !" Norman Manea resuscită acel **Kinostil** expresionist care urmărea, ca la Döblin **(Berlin Alexanderplatz)**, să aprindă enunțurile verbale în pagină asemenea secvențelor cinematografice pe ecran. De multe ori cititorul e pur și simplu mitraliat cu cuvinte : „Maci. Macedonski. Briză. Brizant. Furtuna. Femeia. Părul. Pielea. Broșa. Suspin. Migrare. Dimineața. Praf. Roșu. Cireșe. Picioarele, pumnii, telefonul. Balcon. Cîine, pisică, mobile, haine. Întîmplarea devine relatarea ei."

Concomitent, sucirea neobișnuită a topicii propozițiilor, asociațiile mintale făcute cu o mare libertate de fantazare, păstrarea unui ritm foarte pronunțat în tot ce se spune impinge elocuția romancierului către rostirea poetică. Nu puține pasaje din **Plicul negru** dobîndesc densitatea ei sugestivă și iscă veritabile „iluminări" fulgurante în imaginația noastră, norii figurînd fiare lacome, pornite după pradă, primăvara năpustindu-și culorile și sevele asupra oamenilor, biciuindu-le cu ele simțurile, morții purtînd făclii și adunîndu-se la gura rezervorului, unde a fost cules corpul neînsuflețit al domnului Vancea senior etc., etc.

O piedică serioasă pentru lectura flaubertiană a romanului, „în diagonală", este și structura lui foarte complicată. Printre personaje se află un scriitor poreclit de prieteni Mynheer. Celelalte figuri există odată aievea și oarecum altfel, ca plăsmuiri mintale posibile, în romanul la care lucrează el. De aici, repetiția deconcertantă a unor tablouri, episoade și dialoguri.

Mynheer vrea, dacă am înțeles bine, să-și transforme anumite obsesii în literatură, construind **inlocuitori** ipotetici pentru viața lui netrăită sau cenzurată de frică. boala mortală care-l consumă și voluptatea singurătății. Eroii cărții sînt deci ființe reale și, paralel, fantoșe, proiecte literare, produse ale închipuirii. Hotarul între ficțiune și realitate e mereu mișcător, incert, creator permanent de ambiguitate.

În plus, Norman Manea așterne cuvintele pe hîrtie cu conștiința că le pîndește, la fiecare rînd, spectrul literaturii. Textul nu poate ignora faptul acesta. Luîndu-și drept motto o declarație a lui Camil Petrescu, de peniță i se prinde numele uneia dintre eroinele sale, Emilia, și-l atribuie femeii care personifică pe Marea Tîrfă în roman. Cum folosește copios motivul **scrisorii** (o misivă fatală a determinat moartea filosofului Vancea, sinucis sau asasinat, nu se știe, alta sosește din Buenos Aires și declanșează acțiunea), alunecă în scene caragialene împrumutînd-le replicile. Universul straniu al surdo-muților, cu implicațiile lui socio-morale simbolice, trimite la Ernesto Sábato și orbii acestuia din **Eroi și morminte.** Mynheer simte chiar nevoia să-i comunice faptul confratelui argentinian și primește răspunsul său (a treia scrisoare !).

DACĂ romanul cere eforturi pentru a fi citit, le și răsplătește în schimb cu prisosință. După cîteva zeci de pagini, codul cărții fiind deprins, pătrunderea în lumea ei fascinantă oferă spiritului o plăcere enormă. I-o creează înainte de toate forța cu care trăiesc personajele. Ele continuă — după opinia mea — să dea consistență unui roman și, „fracturate" sau nu, trebuie să comunice senzația autenticității, să stîrnească realmente interes prin însușiri reprezentative și mister al individualității omenești, niciodată epuizabil.

Cel puțin patru dintre eroii cărții lui Norman Manea prezintă asemenea calități prețioase : primul, Tolea, Anatol Dominic Vancea Voinov, profesorul eșuat în rolul de recepționer la un hotel obscur de tranzit, hahalera cu eleganță studiată și replici erudite, pregătite dinainte, omul pozelor, obișnuit să mizeze pe hazard și aparențe, „jucîndu-și" mereu existența, nelăsînd să se vadă coșmarele care-l urmăresc, veșnic ironic, casant, nepăsător pînă la inconștiență, spre a ascunde sub cită frică trăiește. Apoi, Matei, Mauriciu, Gafton, fostul ziarist, acum pensionarul ros de remușcarea lașităților sale anterioare, dornic să le compenseze devenind corespondent voluntar, redactînd plîngeri, sesizări, sugestii, cercetătorul improvizat, înhămat la o interminabilă lucrare științifică, absolut gratuită, fiindcă necesitatea ei nu o resimte nimeni, încăpățînîndu-se să reconstituie epoca dezerțiunilor sale morale și să caute inconștient alibiuri pentru ele. Doctorul Anton Marga, manipulatorul de existențe cu mijloace psihiatrice, presupusul deținător al tainelor trecutului sub un aer afabil, bon viveur, bărbosul, scund, durduliu, descins parcă dintr-o povestire hoffmann-escă, posesorul unei locuințe splendide, semi-fantastice, întreținute prin aranjamente abile. În sfîrșit, Mynheer (chiar dacă acesta rămîne mai șters, fiindcă se interiorizează necontenit), autentic totuși prin chinul scrisului care-l consumă nu mai puțin dureros ca boala.

Dintre protagoniști, Irinei singure autorul îi atribuie niște antene sufletești foarte fine, fără a reuși să ni le facă sensibile. E și cazul lui Ianuli, pe care nici nu-l pun la socoteală, deși se vorbește foarte mult despre el în roman, dar sub o formă prea aluzivă și abstractă ca să-i poată da șansa să trăiască.

În schimb, figurilor centrale reușite, Tolea, Gafton, Marga și Mynheer, li se adaugă mulțimea personajelor secundare tot atît de pregnant schițate printr-un desen inteligent și sigur care le imprimă o vioiciune extraordinară. Cartea foiește realmente de asemenea figuri. De la personalul hotelului TRANZIT, la auxiliarii doctorului Marga și pacienții săi, amărîții care defilează înaintea comisiei de pensionare, la pasagerii așteptînd în stație autobuzul și clienții magazinelor GOSTAT, la reprezentanții lumii secrete a surdo-muților, pînă la turiștii străini sosiți cu avionul și membrii familiei Vancea, morți sau plecați din țară, aproape toate straturile societății sînt convocate cu cîte un reprezentant autorizat.

Mynheer își exprimă mereu nemulțumirea că acțiunea nu demarează, dar în ciuda declarațiilor lui pesimiste romanul are o intrigă pe de-a dreptul polițistă, bazată pe mult neprevăzut ; faptele cele mai disparate se leagă în chip neașteptat pe măsură ce lectura înaintează și coincidențele, chiar dacă uneori sînt cam trase de păr, produc o surpriză cu atît mai mare cu cît materia folosită la urzirea cărții o alcătuiesc întîmplările vieții curente. Norman Manea izbutește, ca nimeni altul, să facă extrem de interesant banalul cotidian și în direcția aceasta întîlnește valul ultim al tinerilor prozatori. Nu purtat de el, ci ținîndu-se pe crestele lui, fiindcă știe să dirijeze tot timpul observația exactă a realităților zilnice (ochi lucrînd ca în **ciné-vérité**, cu obiectivul ascuns, spre a asigura autenticitate deplină comportărilor, ureche **h. f.** cînd trebuia să reproducă ticurile istoric semnificative ale limbajului străzii) către semnificații intelectuale superioare. Romanul se organizează astfel în jurul cîtorva „teme" care fac să reverbereze sensuri sociale, morale și filosofice în „faptele diverse". Una, am pomenit-o, e a „înlocuitorilor", substituția deci, cu tot ce presupune ea, ca indiferență față de persoană, formă goală, gata să primească diverse conținuturi, transfer fatal, impus naturii umane perisabile. Alta sugerează o simptomatică a retragerii în refuzul de a mai auzi și adoptarea tăcerii totale, din cauza blocajului canalelor care fac posibilă comunicarea ființelor între ei fără teamă.

În sfîrșit, o a treia, cea mai gravă, a modului diferit și asemănător cum oamenii se îndreaptă spre moarte. E o temă legată de celelalte. Moartea singură nu admite „înlocuitori" și tot ea instituie surdo-mutenia absolută, cecitatea auditivă și verbală nefiind decît anticamera dispariției definitive din lume. Mynheer, înțelegem, e condamnat, îl roade probabil un cancer și-i face prin solitudine școala sfîrșitului definitiv. Tolea străbate și el, executînd tot felul de tumbe nostime, dar inutile, același itinerar pînă la întîlnirea cu fantoma tatălui său, într-o autocombustie nimicitoare. Spre moarte înaintează, nedîndu-și seama, și Gafton, prin chiar activitatea lui sistematică, maniacală, care nu mai interesează nici un for. Umbre se adună în final, tot mai dese, și împrejurul lui Ianuli. Moartea ia în ultimele pagini o întruchipare concretă, aflînd atracției feminine, ferocitatea prin figura Emiliei, inșăși, soția fostului partizan, „leoaică, tigresă și scroafă, panteră enormă, superbă, cutreierînd veselă și flămîndă orașul, ronțăind mereu alte fragede oscioare de cavaleri imprudenți".

Cartea îmbină fericit instantanee reportericești cu divagații eseistice și proiecții onirice, sondează inconștientul și inventariază realitatea imediată, știe să fie deopotrivă gravă, grotescă, lirică, scacă, sarcastică și patetică.

PERSEVERENȚA o răsplătește în **Plicul negru** pînă la urmă chiar tarantela neostenită a cuvintelor care te-au tras după ele pe toboganul celor aproape cinci sute de pagini ale acestui dens și admirabil roman. Ajungînd la capătul lui, realizezi că întreaga regie fastuoasă a narațiunii nu s-a desfășurat de pomană, ci a avut o valoare funcțională. A valorificat din plin, pe lîngă tot ce a relatat, și o intervenție auctorială necontenită, insistentă, copleșitoare.

E un indice manifest de noutate a facturii romanului. În forma lui tradițională, el se străduia să nu trădeze nicăieri că cineva trage sforile în spatele personajelor. Vocea autorului căuta să se impersonalizeze cît mai mult, romancierul „omniprezent și omniscient" avînd orgoliul să-l imite pe demiurg și în gestul său de retragere completă din lume, după ce a creat-o. Așa ceva însă, cum le-a devenit mai clar post-proustienilor, e cu neputință. De unde, tentația ca, în numele autenticității, vocea autorului să fie eliminată prin relatarea la persoana I, naratorul devenind, mult mai modest, doar unul dintre personaje. Dar nici sub acest deghizament autorul n-a scăpat de vigilența criticii care a știut să-l descopere, chiar așa pitit după eroul său.

În ambele cazuri, năzuința supremă a romancierului era să-i dea cititorului iluzia realității nemijlocite, să facă ficțiunea confundabilă cu viața. Himera aceasta nu o mai nutresc mulți în vremea din urmă. Vocea auctorială revine, vindecată de ambiția care o împinge să caute o transparență desăvîrșită, ca să-i creeze prin ea cititorului credința înșelătoare că are acces direct la realitate. Dimpotrivă, naratorul iese acum în față și dă un spectacol la scenă deschisă, dezvăluind public natura fictivă a lumii romanului, rod al imaginației sale, modificabil oricînd în funcție de ea. Așa procedează, după Nabokov, Peter Weiss sau Sábato însuși, Norman Manea.

Condiția succesului e ca spectacolul să aibă haz și în **Plicul negru** are din belșug. Vocea auctorială trece totul printr-o conștiință hiperlucidă, dar înțelegătoare și toleranță, grație scepticismului filosofic și umorului amar, clownesc, care o armează. Un instinct muzical deosebit dictează ritmul pantomimei nervoase, chemate să însoțească pretutindeni narațiunea, imprimîndu-i mișcarea elegantă și impetuoasă a **fugii.**

Terminată, cartea lasă o senzație de formidabilă bogăție a universului imaginar închis între coperțile ei și dă gustul de a fi recitită, spre a-i examina mai îndeaproape conținutul luxuriant. Așa ceva nu se întîmplă în fiecare zi.

Ov. S. Crohmălniceanu

Promoția 70

Ardelenii (IX)

■ TOMA ROMAN (n. 1949) : **Arcedava** (1975), **Cartea cu Immanuel** (1981), **Larguri** (1983). Dublat de un teoretician al artei, poetul nu ocupă în peisajul liric al promoției locul pe care-l merită, discreția socială, preocupările profesionale și raritatea aparițiilor editoriale contribuind în egală măsură la marginalizarea poeziei sale, la tăcerea de care e înconjurată. Dar, prin cele trei plachete de pînă acum, mai ales prin **Cartea cu Immanuel**, el afirmă o voce lirică bine structurată și un mod propriu de constituire a sensului poetic în discurs. Universul preferat e de tip închis, o cameră, un mit, un sentiment suficient sieși, cum e iubirea bunăoară, pe cît de închis pe atît de conținător în elemente de tot felul, a căror asociere în sfere baroce produce mai mereu explozia spațiului închis, proiectarea lui în ne-limitat și în ne-prevăzut ; cu un fel de „oroare de lucrul secund", poetul transformă cu abilitate senzația în stare obsesivă și impresia în viziune, cele mai banale întîmplări, de regulă domestice și legate de mecanica vieții, precum cititul ziarului sau băutul ceaiului devenind astfel semne ale unei mișcări cu mult mai ample și de altă esență semantică, asa cum umbra unui lucru în anumite nopți cu lună nu mai seamănă cu lucrul însuși ci sugerează în fabulos („Iar ceri ziarele : te uiți / la buletine cu imagini în mișcare / prepari apoi un ceai — cu linguriță / din punga de hîrtie îl aduni // adie spusa lui aristotel în noapte / «mîine va fi... sau mîine nu va fi...» / iar ceri ziarele : se furișează / un planiglob neclar sub adieri // ceaiul ridică nori — plescăie apa / în înflorata cană de metal / vuiesc imaginile în mișcare / pe mări tireniene în adîncuri // de orizont — se profilează / furtuni prin campanule : coliere / de ierburi se-nvesmîntă-n rouă / pe maluri nesfîrșite : trec // cele mai pure uragane într-un haos / verzui într-o devastatoare / absență de fîntîni sau dimpotrivă / în nebunia apei fără formă // tu ceri ziarele : bei ceaiul"). Poetul e un liric cu voluptatea reveriei active, a contemplației scormonitoare, viziunile sale pornesc de cele mai multe ori de la percepția gestului obișnuit, imediat, dar ajung întotdeauna la tensiunea expresionistă a integrării cosmice : imaginile evocatoare în plan orizontal sînt rare, incomparabil mai frecvente sînt cele ce ascultă de verticalitate, cu observația definitorie că, psihologic cel puțin, eul liric e atras mai mult de adînc decît de înalt, de unde și aerul adesea cețos, obscur, al textelor și acuitatea reflexivă a discursului : acest regim nocturn al poetului stă la originea nostalgiei largurilor, a deschiderii spre transparența zării, dintr-un atare impact de contrarii rezultînd o tensiune suplimentară la nivelul expresiei poetice, anume aceea a paradoxului, sesizabilă mai mult grație decît în ciuda narativității poemelor („Rămîi singur pe trotuar bătrîne / immanuel — avorton al maidanelor minții — / vînzătorul ambulant și-a-nchis taraba / pe la colțuri te face de două parale // rămîi singur în ordinea ta / la ieșirea din cafenea în ploaia foarte subțire / semn rău zice bețivul : își găsește / pretext să se-ntoarcă din drum // o ești ademenit de ger de alt tărîm / tramvaiul se-ncovoaie brusc — ocolește / înțelesul în care pierdut / înaintezi demn prin natură // lucrurile care demult luau forma / sau culoarea ființei s-au scurs / în rigoie — ca sîngele unui regat / al morților potopit de reclame // s-a sfîrșit bătrîne s-a sfîrșit / îți spune maiestatea vămii electrice / sunete clare nu izbucnesc mintea ta / regină a ierbii se-ngroapă sub iarbă"). Ademenirea altui tărîm, a largurilor, dă poeziei nu numai prospețimea decorului ci, încă mai important, o schimbare de tonus, o inviorare a senzațiilor și impresiilor, iar, prin asta, și a viziunii ; elanul meditativ, mereu la vedere, adună laolaltă și supune tot ce se află în preajmă cu scopul (o singură dată explicit) de a da ființei consistență ontologică, tot „ce îngrămădisem într-o cameră tot ce pot avea ce în somn pot întrezări", sumedenia de elemente reale sau imaginate, „toate lacome de mîngîieri / foșnind între patru pereți pentru / adîncul aievea și mișcătorul / gol al ființei ce nemilos caută-n toate / o împlinire". Ar urma, în corectă logică poetică, parafraza biblicului verset : dacă împlinire nu e, nimic nu e.

Laurențiu Ulici

■ Marile transformări revoluționare, noile relații sociale și economice, cuceririle științei, ale cunoașterii universale impun ca o necesitate intensificarea activității politico-educative, de ridicare a conștiinței revoluționare a oamenilor muncii, a întregului popor, de formare a omului nou, constructor conștient al noii orînduiri sociale. Să așezăm la baza întregii activități politico-educative concepția revoluționară despre lume și viață — socialismul științific, materialismul dialectic și istoric — să înarmăm partidul și întregul popor cu cele mai noi cuceriri ale științei și tehnicii, ale cunoașterii umane în general. Să avem în vedere permanent că trebuie să acționăm și să lucrăm ca revoluționari, că revoluția nu s-a încheiat, ci ea continuă în condițiile noii etape de dezvoltare, că trebuie să luptăm permanent pentru noi și noi descoperiri în toate domeniile, să perfecționăm gîndirea și concepția politico-socială !

NICOLAE CEAUȘESCU

(Din **Cuvîntarea** la Congresul al III-lea al oamenilor muncii)

Spirit științific și umanist în învățămîntul românesc

ÎNVĂȚĂMÎNTUL a constituit întotdeauna un factor esențial de civilizație. De nivelul, orientarea și eficiența educației depind în mare măsură înflorirea și viitorul națiunilor, îmbogățirea patrimoniului lor material și spiritual. Prima cultură antropocentrică din spațiul european — cultura greacă — făcea din **paideea** o funcție socială de prim ordin, civilizatorică și creatoare. Cele mai de seamă momente și revoluții în cultură — cum ar fi, de pildă, **Renașterea** sau revoluțiile moderne în știință, culminînd cu revoluția tehnico-științifică — generează noi cerințe educaționale și determină transformări structurale ale întregului proces de învățămînt. Una dintre cele mai presante probleme pe care le ridică civilizația contemporană sub influența revoluției tehnico-științifice este aceea a unei noi alianțe — nu numai benefică, dar absolut necesară — **între știință și umanism** în toate sferele activității umane, dar mai ales acolo unde se „forjează", se formează factorul decisiv al oricărui progres civilizatoric semnificativ — omul — deci, în sfera învățămîntului.

Prin educație, care este un fel de mecanism social al eredității culturale, omul e ridicat din starea naturală și proiectat în cultură ; educația contribuie la umanizarea societății, ajută societatea să devină conștientă de propriile ei probleme. Prin educație se optimizează mobilitatea profesională, modelarea și remodelarea continuă a omului care învață să învețe și să fie el însuși. Prin educație are loc convertirea valorilor culturale în bunuri de civilizație, adică în valori culturale active, integrate în viața materială și spirituală, în comportamentele și sensibilitatea oamenilor.

ALIANȚA **știință-umanism**, din care să rezulte o tehnică înaltă dar și un om superior, care să fie în întregime subordonată omului, bunăstării și fericirii sale, este cu putință numai în condițiile unei civilizații socialiste, definită de tovarășul Nicolae Ceaușescu, în **Raportul** la Congresul al XIII-lea al Partidului, ca o „civilizație materială și spirituală superioară". Însuși acest concept — spre a fi înțeles în toată complexitatea lui — reclamă o strategie umanistă a dezvoltării, cooperarea activă a tuturor formelor culturii, a tuturor factorilor de civilizație și, în primul rînd, a învățămîntului, științei și producției. Iată de ce, în politica Partidului Comunist Român, triada dialectică **învățămînt-știință-producție** reprezintă axul principal și temeiul oricărui program de dezvoltare. Nu există domeniu sociocultural care să-și poată asigura o dezvoltare la nivelul exigențelor moderne fără acea sursă permanentă de cadre calificate care este învățămîntul, sau în afara **funcției educaționale** a societății care se realizează precumpănitor, sistematic și științific prin școală.

În Raportul prezentat la Congresul al XIII-lea, secretarul general al Partidului formulează cu claritate obiectivele principale ale învățămîntului, ținînd seama de cerințele diviziunii sociale a muncii, de necesitatea dezvoltării echilibrate a tuturor ramurilor social-economice : formarea de cadre bine pregătite pentru toate sectoarele de activitate, ridicarea nivelului de pregătire profesională și tehnică pe temeiul celor mai noi cuceriri ale științei, îmbinarea armonioasă a culturii profesionale și a culturii generale în cadrul unei pregătiri multilaterale a tineretului pentru ca acesta să poată trece cu relativă ușurință de la o activitate la alta — deci împotriva unilateralizării și rigidității profesionale —, ridicarea nivelului de cultură al întregii populații ca „un factor calitativ de importanță deosebită în formarea omului nou...", educația tineretului într-un spirit prospectiv de cutezanță revoluționară în modul de a concepe programul partidului ca program al întregului popor, tabloul însuflețitor al României la apropiata răscruce de veacuri și milenii, de a învăța și munci pentru ca și cele mai îndrăznețe visuri să devină realitate.

ÎNVĂȚĂMÎNTUL românesc are tradiții remarcabile îndeosebi în ceea ce privește educația patriotică și cultivarea unor valori umanistice, dar cel mai de seamă factor de civilizație, prin promovarea unui spirit consecvent științific și umanist, el va deveni numai în anii construcției socialiste. Într-o societate dinamică, conștientă de valorile ei și dornică să le sporească mereu, învățămîntul trebuie să fie nu numai o poartă de intrare în viață la nivelul prezentului, dar mai ales una de pătrundere în viitor. Astfel, școala românească este o oglindă a prezentului socialist, dar și prospectivă a viitorimii : ea cuprinde deja generația anului 2000. Cu alte cuvinte, ea trebuie să pregătească tineretul la nivelul exigențelor de mîine, să țină seama de progresul rapid al cunoașterii și practicii sociale, să aibă mereu o finalitate productivă. Tovarășul Nicolae Ceaușescu a atras atenția de mai multe ori că modelul uman socialist, formarea omului nou nu se reduce la o sumă de cunoștințe cu privire la hotărîri sau teze generale, ci implică un orizont de cunoaștere mereu mai bogat de natură profesională, politică, științifică, de cultură generală, „însușirea tot mai temeinică a tezaurului de gîndire și experiență umană, a valorilor spirituale create de umanitate, de-a lungul istoriei... În acest proces multilateral de formare a omului nou, cu o înaltă conștiință socialistă, un loc primordial îl ocupă învățămîntul, ca factor principal de educație și cultură. Prin făurirea omului nou, cu o conștiință revoluționară ridicată, înțelegem formarea unui om stăpîn pe tot ceea ce posedă mai bun cunoașterea umană în toate domeniile de activitate. Cînd vorbim de educația socialistă nu înțelegem nici pe departe numai însușirea unor citate sau a unor lozinci generale, ci a totalității cunoștințelor tehnice, profesionale, științifice și politice. Numai acest tot unitar poate crea omul societății de mîine, constructor al comunismului".

Principiul multilateralității aplicat consecvent la scară socială și umană este el însuși un principiu prin excelență umanist, axat pe alianța (cooperarea) valorilor științifice și umaniste, călăuzite de o conștiință morală și filosofică materialist-dialectică. În domeniul învățămîntului, principiul enunțat vizează transpunerea în fapt a unuia dintre cele mai înălțătoare țeluri : formarea personalității umane multilateral dezvoltate. Nimic mai dificil și nimic mai frumos și mai plin de răspundere. Numai astfel, învățămîntul este premisa necesară pentru a fi, în contemporaneitate și în viitorime, a tuturor celorlalte zone sau sisteme ale civilizației socialiste ; transformarea revoluționară a structurilor sociale, un proiect științific fundamentat al dezvoltării multilaterale implicînd o dezvoltare corespunzătoare a conștiinței. Educația prin muncă, educația prin școală nu mai sînt două noțiuni distincte, ci două unghiuri de privire asupra unui proces unitar, deoarece școala însăși, învățămîntul, nu mai sînt pur și simplu o pregătire pentru viața circumscrisă în anumiți parametri de vîrstă, ci o dimensiune permanentă a vieții. Nu numai că învățarea este ea însăși o formă de muncă, dar însăși munca productivă (de natură industrială, agrară, social-culturală, artistică) a devenit o componentă esențială și necesară a învățămîntului.

În ampla și complexa activitate din domeniul învățămîntului — de la grădiniță pînă la cursurile de perfecționare postuniversitare — trebuie să pătrundă mai adînc un spirit nou revoluționar, o conștiință critică, în concordanță cu noul stadiu superior de dezvoltare a României, aducînd astfel o contribuție la realizarea unei noi calități a muncii și a vieții, la dezvoltare intensivă a tuturor sectoarelor de activitate.

ÎN Cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu la încheierea lucrărilor **Congresului al III-lea al oamenilor muncii** sînt analizate cu pregnanță caracteristici de esență ale acestei noi etape a revoluției socialiste în patria noastră (preponderența covîrșitoare a muncii constructive, creatoare, confruntarea permanentă cu problemele pe care le ridică edificarea unei societăți mai drepte și mai umane, confruntarea cu elementele noi și necunoscute ale acestei lumi) ca societate nouă, multilateral dezvoltată, necesitatea unei revoluții de tip nou, a unui om cu înalte cunoștințe în toate domeniile — profesionale, tehnice, științifice și culturale — care să înțeleagă legile naturii și ale dezvoltării sociale... Și este evident că rolul învățămîntului în formarea unui asemenea model uman este de prim ordin. A fi revoluționar pe frontul bătăliei pașnice pentru o nouă calitate a muncii și a vieții, pentru o nouă calitate a personalității umane este, într-un fel, mult mai dificil și complex, căci această cere nu numai voință de acțiune, o atitudine ostilă față de strîmbătățile lumii vechi, dar și o cunoaștere aprofundată a unor probleme constructive mult mai complexe — ceea ce reclamă concepții și metode noi de organizare și conducere, „un nou spirit de luptă și muncă revoluționară, un om nou, cu o înaltă conștiință și atitudine intransigentă față de lipsuri, cu hotărîrea neabătută de a asigura mersul ferm înainte. Iată de ce, pentru a înfăptui noua revoluție, trebuie — în acest vast proces revoluționar — să transformăm oamenii, să ne transformăm pe noi înșine". Se poate spune că toți cei angajați în activitatea educațională din cadrul tuturor instituțiilor de învățămînt, precum și în vastul sistem al învățămîntului politico-ideologic, vor găsi în cele două **Cuvîntări** ale tovarășului Nicolae Ceaușescu la **Congresul al III-lea al oamenilor muncii**, noi și decisive elemente de reflecție pentru perfecționarea activității lor — cea mai nobilă, mai pătrunsă de spirit științific și umanist, deoarece cîmpul ei de desfășurare este tocmai cel al conștiinței și personalității umane.

„Este necesar să se învețe și să se învețe continuu, să se însușească tot ce este mai nou în știință, în tehnică, în toate domeniile de activitate. Să acționăm cu toată hotărîrea pentru noi și noi cunoștințe, pentru a descoperi noi trepte ale naturii și universului, pentru adîncirea cunoașterii în domeniul social și universal. Numai așa vom asigura conducerea în mod corespunzător și înfăptuirea vastului proces revoluționar de ridicare a patriei noastre pe noi culmi de civilizație socialistă și comunistă !" — a subliniat secretarul general al partidului.

AȘADAR, răspunderea tuturor — cu atît mai mult a celor din învățămînt — este față de prezentul și de viitorul patriei. România de mîine, România care va intra în mileniul trei, va fi așa cum o pregătim azi, va fi așa cum o vor desăvîrși tinerii de astăzi, ce vor ajunge atunci la vîrsta deplinei maturități creatoare. Însuși faptul că cea mai tînără generație de elevi și studenți este generația care va pune primele temelii nemijlocite ale societății comuniste ne arată cît de mare este răspunderea dascălilor noștri, ca și propria răspundere a acestei generații.

Iată de ce, perfecționarea învățămîntului în perioada care urmează, prin armonizarea **spiritului științific** și **umanismului** ca funcții ale conștiinței și ale culturii, prin valorificarea optimă a potențialului de creativitate de care dispune societatea și îndeosebi generațiile tinere, în spiritul unității dintre exigența modernă a **specializării** sau **profesionalizării** și cea a **culturii generale**, reprezintă astăzi — mai mult ca oricînd — o mare răspundere pentru destinul patriei, pentru viitorul ei de aur la care au visat mari noștri scriitori încă din secolul trecut.

Al. Tănase

INSTITUTUL POLITEHNIC BUCUREŞTI

Educaţie şi cultură

La fiecare început de an şcolar ne
intoarcem, indiferent de genera-
ţie, spre începuturile instruirii
noastre, către amintirile primelor
şi ale dascălilor care ne-au insuflat
stea faţă de cultură şi faţă de cul-
ea limbii, pirghia formării şi expri-
ideilor şi mijlocul de asimilare a
ştiinţelor prin graiul rostit la catedră
rin lectura manualelor şi a cărţilor,
te să ne informeze şi să ne formeze
meni devotaţi celor mai nobile idei
rogres.

cesul fundamental al formării omu-
determinat de trei factori dinamici,
rei mari instituţii de care depind
ţia şi înălţarea unei societăţi : fa-
, şcoala şi cultura unei comunităţi.
r şapte ani de acasă, baza educaţiei,
adaugă în şcoli încă de vreo două
mai mulţi, cu accent predominant
a informării, continuînd şi procesul
ativ iniţial, ca apoi prin cultură să
nem, vorba lui Goethe ajuns octo-
, mereu studenţi, în sensul primar,
l termenului : **studeo, studere** —
, a aspira, a tinde constant către
— subinţelegînd aspiraţia constantă
ştiinţă, către acţiune constructivă,
creaţie, valorificînd fiecare talentul
siunea de care dispune. Dar, într-un
superior, educaţie, învăţămînt şi cul-
fiind noţiuni complementare, ele in-
rează constant, avînd prioritate, în
ea citată, în spaţiul istoric al unei
enţe. Familia ne formează şi ne in-
eaţă la nivelul primelor cunoştinţe ;
a ne informează şi ne formează în
maximei receptivităţi faţă de in-
ie ; cultura ne solicită puterile şi
nibilităţile pentru a o stăpîni, în
cît mai înalt, şi pentru a îmbogăţi
ecare pe măsura capacităţilor sale de
ie, de muncă şi de afirmare —
rul spiritual şi material al comuni-

igenţele educaţiei urmăresc o armo-
şi constantă dezvoltare a facultă-
omeneşti fundamentale : gîndirea
nulează idei şi fapte noi prin şirul
lt al informaţiei cotidiene ; sensibi-
se ascute în confruntarea cu rea-
i ideile momentului ; voinţa se
a în exerciţiul depăşirii obstacole-
rieţii. Cultura e o sursă imensă de
aştere şi de stăpînire a realităţii
late, căci, dincolo de cotidian şi
mstanţă, ea ne dă orizonturi infini-
e percepere a adevărurilor şi a for-
r esenţiale ale creaţiei. Eminescu
cu dreptate : **Cultura e educaţiunea**
ii. Se poate spune tot aşa de adevă-
că educaţia este manifestarea minţii
recţia asimilării culturii, propensiu-
spiritului uman către vîrfurile cul-
datorită asimilării dinamice a ba-
ei formative. În această privinţă
aţirea o asigură familia, pentru că
ediul ei apar cele dintîi forme şi
festări ale cunoaşterii, sensibilităţii
inţei individuale a copilului. Şcoala
nă în acţiunea ei dinamică, largă şi
dozată prin planurile de instrucţie,
atît educaţia cît şi informaţia în toate disciplinele cunoaşterii. De aceea, organul administrativ suprem se numeşte Ministerul educaţiei şi învăţămîntului, preocupat de progresul metodelor şi mijloacelor de formare a tineretului pentru sarcinile vieţii publice de mîine. Cultura şi puterile ei nelimitate de influenţare a omului însoţesc toate etapele vieţii noastre, de la cele dintîi manifestări ale conştienţei sensurilor spirituale ale existenţei pînă la asfinţitul puterilor minţii noastre.

PRIN cultură se prelungesc valenţele educaţiei, în sensul că sporirea cunoştinţelor, adică **ştiinţa** în sine fortifică, evident, **conştiinţa**, oferindu-i armele de apărare şi de difuzare a valorilor spirituale, în consens cu idealurile umaniste ale comunităţii. Tudor Vianu a adunat şi comentat numeroase aforisme şi cugetări memorabile în al său **Dicţionar de maxime comentat** (1961), lucrare atît de instructivă prin materialul documentar, prin substanţa umanistă a cugetărilor selectate (adesea reproduse şi în limba originară). Citim aici aceste două cugetări, pe aceeaşi pagină : „Ştiinţa fără conştiinţă este ruina sufletului" (Rabelais) şi : „Ştiinţa este organismul viu prin care se dezvoltă adevărul" (Herzen) — ceea ce asociază nemijlocit educaţia şi cultura, întrucît respectul pentru adevăr, apărarea şi promovarea lui în toate momentele şi circumstanţele vieţii constituie de fapt semnul educaţiei eficiente, pusă în practică. Să adăugăm celor citate, de pe aceeaşi pagină a lucrării lui Vianu şi aforismul : „Ştiinţa este putere" (Bacon), ceea ce este sinonim cu dinamica şi cu acumularea culturii, în sensul tezei lui Călinescu : „Cultura este un proces de perfecţionare interioară", încît nu putem disocia educaţia de cultură, nici ştiinţa de civilizaţie. Şcoala le dă un conţinut pe măsura capacităţii cadrelor, a organizării programelor, a directivelor, superior gîndite şi dinamic împlinite, armonizînd educaţia şi instrucţia, ca suport, ca fundament solid al năzuinţelor spirituale spre un ridicat nivel de cultură. O sinteză armonioasă între tezaurul culturii, ca rezultat al creativităţii spirituale, şi cel al civilizaţiei, ca ansamblu al progresului tehnic, material, sporeşte forţele omului şi-l face mai capabil pentru toate eforturile muncii individuale şi colective, pentru orice iniţiative menite să ridice societatea pe o nouă treaptă a progresului.

Rolul cel mai de seamă, poate, al educaţiei şi instrucţiei în familie şi în şcoli este de a crea în om o sensibilitate vie faţă de valorile spirituale şi pentru formele creaţiei materiale, tehnice şi ştiinţifice, deci pentru acele bunuri spirituale şi materiale care pot da un impuls viu către alte zări, mai înalte, fiecărei generaţii, fiecărei epoci. O echilibrată dezvoltare a facultăţilor umane, spre care tinde educaţia, şi pe care o poate dezvolta statornic mai ales cultura, în accepţia ei cea mai înaltă, este sarcina primordială a şcolii de toate gradele, ea fiind factorul de predare şi de propagare a culturii şi civilizaţiei, în sensul celor precizate de Shelley : „Prima (cultura) este o însuşire a vieţii lăuntrice, sufleteşti, pe cînd a doua (civilizaţia) o însuşire a vieţii exterioare. Ca urmare, la civilizaţie poate ajunge oricine, aproape oriunde, împrumutînd obiceiurile şi formele exterioare ale vieţii altora ; pe cînd la cultură, adică la dezvoltarea armonioasă a însuşirilor caracteristice omului, nu se poate ajunge decît în urma unei mari străduanii".

Societatea care ştie să cultive cele mai bune deprinderi în om, în sfera moral-psihică şi în cea bio-fizică, pentru a-şi asigura un ataşament firesc, necesar, dinamic faţă de cultură şi civilizaţie, în sensul celor spuse de poetul englez, se cheamă o societate solidă, cu mari perspective de viitor, cu mare grijă de educaţia elementelor ce o compun, evitînd unilateralitatea şi tendinţa supralicitării aspectelor civilizaţiei materiale, cu excesele superficialităţii de consum. Înclinaţiile mediilor opulente către o societate de consum, odată cu promovarea unui strălucit progres tehnic, uită aproape de nevoile spirituale ale omului, de exigenţele culturii şi de binefacerile educaţiei care promovează umanismul, creînd o atmosferă de fraternitate adevărată, egală, liberă şi cu acces la toate binefacerile progresului contemporan. Sarcinile şcolii sînt, din aceste perspective, complexe şi susceptibile de ameliorări continue, în lumina realităţii de azi.

PRETUTINDENI, educaţia umanistă, disciplinele care o asigură (literatura, estetica, istoria, studiul limbilor) sînt considerate în raport cu disciplinele ştiinţifice, angajate direct în dezvoltarea materială, tehnică a civilizaţiei. O recentă anchetă a revistei franceze „Lire", de recunoscut prestigiu literar, intitulată **„Cultura tinerilor"** (aprilie 1985, p. 39—48) stabilea o statistică semnificativă privitoare la interesul generaţiilor noi faţă de educaţie, instrucţie, cultură în general. Biblioteca, discoteca, videoteca stau cam pe acelaşi plan în procesul de asimilare a tezaurului cultural contemporan, — dar la întrebarea : „unde găsiţi de obicei elementele de cultură generală ?", răspunsurile au atins acest procentaj : 56 la sută în şcoală ; 50 la sută la televiziune ; 34 la sută în cărţi ; 31 la sută în familie ; 24 la sută în călătorii şi numai 12 la sută în ziare. Iar la întrebarea : „în ce domeniu aţi dori cunoştinţe cît mai multe ?", răspunsurile sînt iarăşi grăitoare : 42 la sută în informatică ; 41 la sută în domeniul limbilor ; 25 la sută în literatură (p. 36). Domeniul umanistic este, cum se vede, bine reprezentat în ansamblul căutărilor tinereşti, iar prestigiul culturii are o marcată tendinţă de creştere, preponderenţa excesivă a tehnicii ultramoderne echilibrîndu-şe, printr-o justă preţuire, cu valorile spirituale cristalizate în tezaurul literaturii umaniste (poezie, proză, dramaturgie, filosofie, istorie, estetică etc.) Ni se pare concludentă dorinţa tinerilor de a beneficia de imensele posibilităţi ale instruirii prin televiziune (care actualizează toate formele culturii, le aduce sub ochii noştri : cărţi, autori de mare prestigiu, studiul limbilor, imagini istorice şi geografice de pe toate meridianele, peisaje şi expoziţii, invenţii şi recorduri de tot felul), dar şi dorinţa lor de a citi literatură şi de a cunoaşte cît mai multe limbi străine. Asta e şi în favoarea unor colaborări fertile în toate direcţiile şi e un indiciu al spiritului de pace şi de creaţie liberă în folosul umanităţii întregi. Cultura călăuzeşte pe oameni pe căile frăţiei şi ale progresului.

Pe steagul tineretului studios care, acum mai bine de un secol, pregătea cunoscuta Serbare de la Putna, în 1870, în frunte cu Eminescu şi Slavici, era scrisă deviza memorabilă : **„Cultura e puterea popoarelor"**, iar mai tîrziu, în „Timpul", Poetul nostru naţional scria un imperativ al năzuinţelor noastre de modernizare în toate direcţiile : „Trebuie să fim un stat de cultură la gurile Dunării", — ca o garanţie sigură a progresului şi a prestigiului romanităţii noastre, singulară în această parte a continentului. Cultura constituie, deci, factorul propulsiv al construcţiei, al creaţiei, al ridicării materiale şi spirituale a comunităţii, a maselor populare.

În prag de nou an şcolar, ne gîndim la îndemnul adresat, nu o dată, tinerei generaţii, de către secretarul general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu : „Învăţaţi, munciţi, munciţi şi învăţaţi, însuşiţi-vă cele mai noi cuceriri ale ştiinţei şi cunoaşterii, concepţia materialist-dialectică, fiţi cutezători, preţuiţi strămoşii şi părinţii voştri, acţionaţi permanent în spiritul romantismului revoluţionar, pregătiţi-vă să fiţi întotdeauna gata de a vă face datoria de a duce înainte neabătut făclia progresului pe pămîntul României, mesajul de pace şi colaborare al naţiunii noastre socialiste cu alte naţiuni ale lumii !". Ne gîndim, aşadar, la bunele tradiţii ale educaţiei şi culturii noastre, la forţele intelectuale şi morale şi la conştiinţa obştească, mobilizate pentru a duce mai departe, pe temeiuri de solidă pregătire didactică, tezaurul spiritualităţii româneşti, asigurînd, în colaborare cu familia şi cu toate formele şi forţele culturii naţionale, o continuă şi armonioasă dezvoltare a valorilor spirituale, umaniste, şi a bazei materiale a vieţii noastre.

Educaţia şi cultura sînt exigenţe supreme ale contemporaneităţii, pentru că ele dau putere şi durată faptelor noastre, sporind calitatea eforturilor de a atinge noi trepte de civilizaţie.

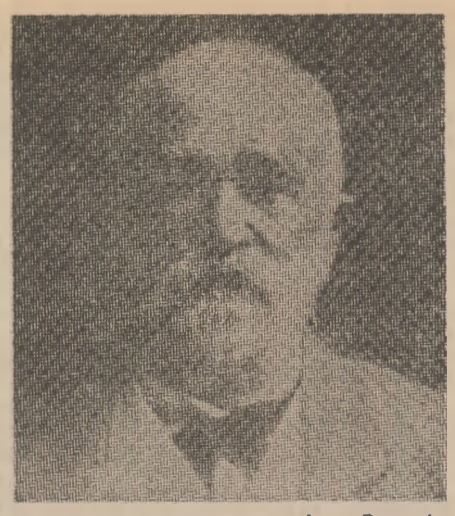
Gh. Bulgăr

TRANSILVANI'A.

Foia Asociatiunei transilvane pentru literatura romana si cultura poporului romanu.

Nr. 1. Brasiovu 1. Ianuariu 1868. Anulu I.

„ASTRA" — ctitorii şi ctitoriile ei



Ioan Puşcariu

ARHIVELE şi multe colecţii particulare de documente şi scrisori pînă acum neexplorate mai ţin încă ascunse, fără îndoială, multe ştiri, dezlegări de taine şi detalii, despre oameni şi evenimente din trecut. E cunoscută vorba : „cărţile se scriu din cărţi", dar cînd se scriu **din** şi **după** documente, conţinînd fapte necunoscute, e cu totul altceva. Tema noastră : **„ASTRA : ctitorii şi ctitoriile ei"** s-ar putea cu greu rîndui printre acestea din urmă, care să mai beneficieze de bucuria vreunei noutăţi dintre acelea care să o pună pe alte temeiuri, sau să-i scoată la lumină laturi cu totul noi şi foarte importante. Cîte ceva se mai poate totuşi preciza :

1. Istoriografia genezei ideii înfiinţării ASTREI sau, cum s-a zis, a **„primului impuls"**, este astăzi clarificată, după ce a trecut, la un moment dat, printr-o scurtă perioadă de controverse[1]). Iniţiativa lansării unui apel, în martie 1860, pentru a se da viaţă ideii a cărei geneză merge, în embrionul ei, pînă în „secolul Luminilor", această iniţiativă implicînd înseşi statutele **„Asociaţiunii transilvane pentru cultura şi literatura poporului român"** — ASTRA este intim legată de numele lui Ioan Cavaler de Puşcariu[2]).

2. În afară de cele cunoscute din „Telegraful român[3]) şi în afară de cunoscuta broşură pe care, modest totuşi, a publicat-o fără s-o semneze, sub titlul de **„Reminiscenţe din anul 1860"**, am avut satisfacţia de a descoperi, într-o arhivă gata de a fi aruncată la gunoi, o scrisoare autografă a lui Ioan Cavaler de Puşcariu către Elie Miron Cristea, pe atunci asesor consistorial la Sibiu (1909), în care explică pe scurt cum s-au petrecut lucrurile. În ea se mai află cel puţin încă un amănunt, de data aceasta despre Statute, faţă de cele cunoscute de la Şaguna. Şaguna spune că Statutele Astrei, prezentate spre aprobare, au fost alcătuie de el, din trei proiecte — ale lui Cipariu, Bariţiu şi Ioan Cavaler de Puşcariu — din care el a făcut un al patrulea. Ioan Cavaler de Puşcariu vine cu o completare, şi tocmai acesta e amănuntul : Şaguna zicînd că a făcut din cele trei pe al patrulea, scrie el, **„o zise ca să nu vatăme pe celalţi prin acceptarea în intiietate a proiectului meu"[4]).**

3. În legătură cu aceasta şi înainte de a încheia şi elucidarea problemei întocmirii Statutelor, trebuie să mai observăm ceva : că majoritatea cercetătorilor, dacă nu chiar unanimitatea lor, nu-şi pun o anumită întrebare : la care **Statute** se referă la Şaguna, cînd spune că a făcut din trei pe al patrulea, fiindcă el a prezentat guvernatorului Lichtenstein două rînduri de **Statute :** unele la 6 decembrie 1860, şi altele la 28 martie 1861, acestea din urmă citindu-se şi la şedinţa de inaugurare a Astrei din 23 octombrie/4 noiembrie 1861, şi vor fi publicate a doua oară în acelaşi volum al **„Actelor** de constituire a Asociaţiunii". Presupunem, fiind foarte aproape de certitudine, că acest „al patrûlea proiect", e cel trimis prima oară, ca al său, în 1860, pentru că Statutele definitive din 1861 au fost al 5-lea proiect. Am ajuns la concluzia că şi acesta a fost tot opera lui Ioan Puşcariu şi iată de ce : La şedinţele Constituantei din 1861 Cipariu, deşi autor de proiect în 1860, a fost absent. Bariţiu şi l-a retras pe al său, iar Şaguna nici n-a făcut parte din comisia de alcătuire a Statutelor. Prezent activ în comisie, şi chiar raportor al ei, a fost Ioan Puşcariu. E de presupus că el a fost şi lucrătorul cel mai activ al comisiei şi că el şi-a apărat şi, eventual, perfecţionat, propriul său proiect, prezentat acum ca al cincilea şi definitiv.

4. N-am vrea să scădem întru nimica paternitatea **„primului impuls"** revendicat de Ioan Cavaler de Puşcariu, dar mă simt totuşi obligat să plasez această iniţiativă într-un context mai larg, pentru a da fiecăruia ce i se cuvine. Cred a se cuveni să aduc în memoria noastră şi amintirea altor iniţiative anterioare ASTREI, dacă nu identice, măcar similare, şi care au putut genera sau stimula chiar impulsul Cavalerului. Lăsînd la o parte, dar nu dînd uitării, **Şcoala ardeleană,** trebuie să notăm că, anticipînd scopurile ASTREI, revoluţionarii de la 1848 s-au gîndit la înfiinţarea unei **Academii,** iar Avram Iancu a şi concretizat-o într-o **Academie de drepturi,** căreia i-a testat şi un fond anume. Ideea **Academiei** a fost schimbată apoi de Aaron Florian şi de Ioan Maiorescu în necesitatea de a înfiinţa o **Asociaţiune culturală,** şi controversa a antrenat la vremea ei multe spirite.

5. Mai departe sarcina istoricului e uşoară. Cercetătorii eliberaţi de cenzuri confesionale sau de altă natură, din vremuri apuse, ştiu şi confirmă astăzi îndubitabil printre ctitorii mari ai ASTREI pe **Andrei Şaguna,** cel pe care Ioan Slavici îl numea **„începător a toate[5]).** Nu ştiu dacă cineva i-ar fi putut găsi o caracterizare mai potrivită în atît de puţine cuvinte. În ele îl regăsim pe Şaguna prezidînd Adunarea de la Blaj din 3/15 mai 1848, pe Şaguna reîntemeietorul Mitropoliei Transilvaniei (1864), şi autorul **Statutului Organic,** pe Şaguna organizatorul primului **Congres bisericesc** în care prevalează laicii, printre care şi Avram Iancu, pe Şaguna întemeietorul Institutului pedagogic-teologic, al tipografiei (1850), pe Şaguna traducătorul Bibliei care îi poartă numele, întemeietorul **„Telegrafului român"** (1853) şi al **„Calendarului"** (1852), ambele cu apariţie neîntreruptă pînă astăzi, apoi pe Şaguna întemeietorul a **peste 400 de şcoli confesionale** şi a două **gimnazii** şi, în sfîrşit, pe Şaguna, marele ctitor al ASTREI care a instrumentat totul : voinţa şi iniţierea şi Constituenţa în „casele seminariale".

Alături de A. Şaguna, cele dintîi nume care trebuie amintite printre ctitorii cei mari, sînt cele ale lui **Timotei Cipariu** şi **George Bariţiu,** de altfel şi primii conducători ai ASTREI, aleşi la 23 octombrie 1861. Şi cum să-l uităm pe Dr. I. Raţiu, care a alcătuit scrisoarea către Lichtenstein din 1860 ? (În casa lui Ioan Raţiu din Turda, în 1880, s-au pus bazele Partidului Naţional Român, în 1892 tot Raţiu fiind cel ce a condus pe cei 300 de memorandişti la Viena. Cînd s-a întors şi-a găsit casa din Turda distrusă, iar el a fost condamnat la un an şi trei luni închisoare, pe care i-a executat la Seghedin. Dr. Ioan Raţiu a fost preşedinte al Partidului Naţional Român pînă în 1902, cînd s-a stins din viaţă.)

6. IULIU MOLDOVAN, preşedinte la jubileul de 75 de ani ai ASTREI, îi caracteriza pe cei amintiţi mai sus şi pe cîţiva alţii, omiţînd inevitabil pe mulţi dintre ei, pentru că erau într-adevăr mulţi. Chiar şi acest lucru dă o mărturie grăitoare despre prestigiul şi popularitatea ASTREI, Iuliu Moldovan, deci, caracteriza pe unii dintre ei : **marele organizator** Şaguna, **conducătorul cuminte** Vasile Popp, **devotatul** Iacob Bologa, **eruditul animator** Timotei Cipariu, **marele îndrumător** George Bariţiu, **luminatul** Ioan Micu Moldovan, **înţeleptul şi generosul** Alexandru Mocsony, **seninul şi vrednicul** Iosif Sterca Suluţiu, **adînc înţelegătorul şi profeticul propovăduitor al rostului nostru etnic** Andrei Bîrseanul, **distinsul gînditor** Vasile Goldiş, completînd cu satisfacţie că erau cinci ortodocşi şi cinci uniţi, dar, dincolo de confesiune, uniţi în acelaşi gînd bun pentru neamul românesc[6]).

7. Şi acum se pune întrebarea : unde să se oprească naratorul acestor evenimente, la cine şi în ce moment să stabilească un hotar între ctitori şi continuatori, oricît ar şti ce înseamnă **stricto sensu** un ctitor, o ctitorie, o rectitorie etc. ? Cum să nu-i pomeneşti printre ctitori pe cei care au venit cu completări geniale la activitatea ASTREI în cursul Adunării Generale de la Braşov, din 1862, precum **Gavriil Munteanu, Pavel Vasici** şi pe mulţi alţii care au făcut acelaşi lucru şi mai tîrziu, de-a lungul anilor, printre care Onisifor Ghibu în Moldova, după Unire, ş.a.

Sau, cum să nu-i consideri printre ctitori pe cei care au imaginat înfiinţarea aşa-ziselor **Despărţăminte** în 1869, organizînd ASTRA pe districte, comitate şi comune, creînd comitete locale şi antrenînd în activităţile ei un număr impresionant de români transilvăneni care o făceau prezentă peste tot, şi-i răspîndeau ideile şi idealurile ? Extrem de ingenioasă — cuvîntul are în alcătuirea lui **geniul** — ni se pare şi ideea apărută încă sub pana lui Ioan Cavaler de Puşcariu, **de a organiza A-**

---

[1]) A se vedea Antonie Plămădeală, **Pagini dintr-o arhivă inedită,** Ed. Minerva, Bucureşti 1984, p. XIV—XVII.

[2]) Ioan Cavaler de Puşcariu (1824—1911), jurist şi autor de lucrări istorice, prieten al lui Şaguna, luptător politic pentru drepturile românilor transilvăneni, membru al Academiei Române (1877).

[3]) „Telegraful român", nr. 12 din 12 martie 1860. Printre cei care înaintea altora au îmbrăţişat propunerile lui Ioan Cavaler de Puşcariu, trebuie neapărat menţionat şi numele lui Ioan Russu, profesor la Blaj şi mai pe urmă canonic metropolitan, cf. Andrei Bîrseanu, în „Transilvania", nr. 5—6, 1911, p. 662.

[4]) Antonie Plămădeală, op. cit., p. 191.

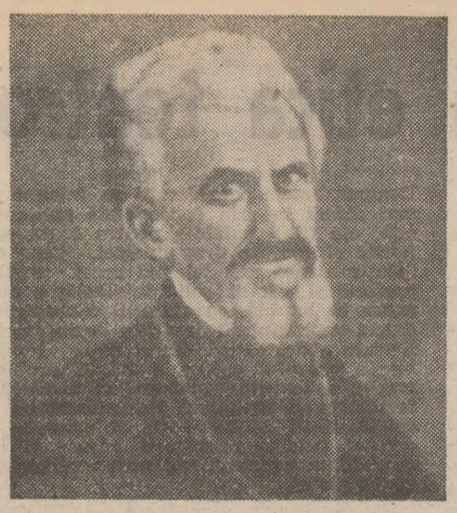
[5]) Ioan Slavici, **Opere X,** Ed. Minerva, Bucureşti, 1981, p. 777.

[6]) Iuliu Moldovan, **La jubileul de 75 de ani al „ASTREI",** în „Transilvania", Buletin de tehnică a culturii, nr. 4, anul '67, iulie—august 1936, Sibiu, p. 191.

Adunarea jubiliară a ASTREI – Blaj, 14 august 1911 (prima zi)

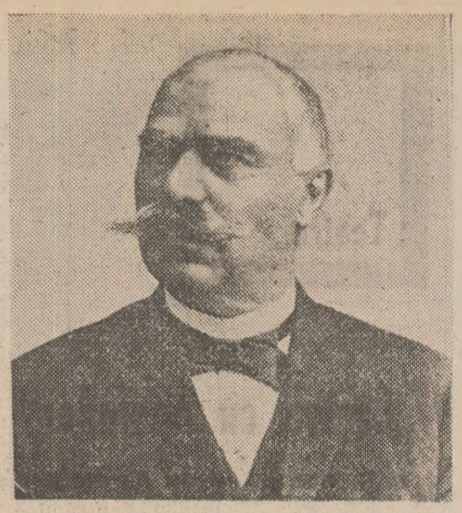
Adunarea jubiliară a ASTREI – Blaj, 17 august 1911. În primul rînd, pe scaune : I.L. Caragiale şi Aurel Vlaicu (ultimul din dreapta). În spatele lui Caragiale : Octavin Goga ; în dreapta acestuia – Şt. O. Iosif

Andrei Şaguna



Timotei Cipariu

George Bariţiu



Ioan Raţiu

dunările generale în fiecare an tot într-alt loc, tot în ideea de a antrena toate zonele Transilvaniei la activităţile ASTREI.

8. Dar înainte de a trece la **ctitoriile ASTREI**, cum să nu rînduieşti printre ctitori, de pildă, pe un Octavian Goga care a dat un curs nou gîndirii şi ştiinţei despre limbă, istorie şi literatură în Transilvania, prin celebrul său discurs, din păcate de puţini menţionat, rostit la Adunarea jubiliară de 50 de ani de existenţă a **Asociaţiunii** ţinută la Blaj, la 15/28 august 1911, sub titlul : **„Curente de idei în literatura ardeleană de la 1848 pînă în zilele noastre“** [7]. Îi laudă pe Cipariu, pe Bărnuţiu, pe Andrei Mureşianu, pe Petru Maior, pe Aron Densuşianu, pe Zaharia Boiu, pe Iosif Vulcan şi „Familia“ lui, care exaltau romanitatea, latinitatea, gloria romanică a strămoşilor, pe „Moş Traian“ şi Decebal, dar atrage atenţia că se impunea îndreptarea atenţiei şi spre lupta pentru limba izvorîtă din graiul viu, popular, a unui Mihail Kogălniceanu, Alecu Russo, Vasile Alecsandri, ca şi spre vitejia domnitorilor munteni şi moldoveni, spre a se glorifica nu numai trecutul daco-romanic, ci şi acest trecut românesc din mileniul al doilea, al celor trei ţări româneşti, trecut prezent în atîtea fapte eroice şi în atîtea balade haiduceşti şi cîntece patriotice. El cerea apoi mînuitorilor de cuvinte să proslăvească şi evenimentele mari **ale vremii lor** : războiul de independenţă, tunurile de la Plevna, sergenţii „cu cuşma pe ureche“, şi mai cerea **„să se întoarcă spre oamenii muncitori ai pămîntului care trebuie înţeleşi şi ascultaţi, pentru că ei au o minunată lume de gînduri şi vise, au tragedii care se petrec în umbră, au o viaţă largă şi intensă, care poate fi izvorul plin de sănătate al inspiraţiei literare“**, ţărănimea fiind — zicea el atunci — **„singura clasă socială care la noi are trecut, are tradiţie şi un perfect echilibru sufletesc“**. Că a avut dreptate e deajuns să-i pomenim pe un Liviu Rebreanu, Ion Agârbiceanu, Ioan Slavici, Coşbuc şi pe Goga însuşi.

Rostită în Transilvania, ni se pare extrem de importantă invitaţia lui de cuprindere în literatură a întregului teritoriu de limbă şi faptă românească. Era un apel de ieşire a Asociaţiunii din graniţele sufocante ale Imperiului dualist, şi de întoarcere de la ceea ce fusese glorificare exclusivă a trecutului îndepărtat daco-roman, spre glorificarea şi a luptei românilor din Principate care să le deschidă ardelenilor calea, dorul şi lupta spre unire. Românii erau una, nobili şi glorioşi, nu numai prin Traian şi Decebal, ci şi prin vitejia tuturor celor care au dovedit-o de-a lungul istoriei, un Mircea cel Mare, un Ştefan al Moldovei, un Mihai Viteazul, un Constantin Brîncoveanu, un Alexandru Ioan Cuza şi ceţi alţii pînă în zilele în care se rosteau acele cuvinte.

9. CTITORIILE ASTREI au fost adevărate cetăţi de rezistenţă împotriva deznaţionalizării, adevărate şcoli, cînd tainice, cînd la vedere, ale împărtăşirii tuturor din tezaurul de limbă şi obiceiuri, de tradiţie şi de conştiinţă românească. Deşteptată „din somnul cel de moarte“, cum se cîntase încă la 1848, ASTRA a preluat în fapt şi a exercitat mai bine de o jumătate de secol, împreună cu **Statutul Organic** şi cu **Congresul** lui Şaguna, prerogativele unui guvern, ale unui **parlament** românesc, avînd administraţia la Sibiu şi centrul pretutindeni.

Despre ctitoriile ASTREI s-ar putea scrie mult şi interesant. Le vom aminti doar pe cele mai importante, chiar dacă enumerîndu-le într-o ordine aproape întîmplătoare.

Printre cele dintîi realizări trebuie amintită Biblioteca începută din primii ani de existenţă ai ASTREI din donaţiile lui **T. Cipariu**, ale lui **Nicolae Stoia, Ioan Piuciu, Moise Panga**, învăţător din Orlat. Mai tîrziu se vor adăuga bibliotecile lui Andrei Bîrseanu, Teodor Crivăţ din Bucureşti, şi ale multor altora. **Despărţămintelor** ca forme de răspîndire cît mai largă a ASTREI, li se datorează organizarea a a sute de biblioteci locale, de aşa numite **insoţiri**, sau **reuniuni** locale, ca forme de într-ajutorare, de bănci şi societăţi de asigurare, de prelegeri populare din cele mai diverse domenii, legate de progresul vieţii economice şi spirituale a satelor şi mai ales de meserii, de care Şaguna şi Bariţiu nu uitau să amintească niciodată.

Dintr-o donaţie de 10 000 de coroane a mecenatului Vasile Stroescu se va înfiinţa o **bibliotecă** pentru studenţii din Cluj. Tot din donaţii — printre care din nou 60 000 de coroane de la Vasile Stroescu, — şi din dobînzile multor **Fundaţiuni** destinate ASTREI, ca forme de solidarizare cu opera ei, se vor oferi numai pînă în 1910, 684 de burse pentru studenţi, elevi şi ucenici la meserii.

Nu pot fi trecute cu vederea **cursurile pentru analfabeţi** organizate de ASTRA, abecedarele tipărite şi numele ştiute şi neştiute ale atîtor învăţători şi preoţi care le-au predat ani în şir.

Despre **„Şcoala civilă de fete cu internat şi drept de publicitate a Asociaţiunii din Sibiu“** — acesta îi era numele cam ciudat — a cărei înfiinţare a fost sugerată mai întîi de Anania Trombiţaş din Sibiu, şi apoi apărată de Bariţiu pînă la realizarea ei, fuzionată după Unire, în 1919, cu Liceul de fete, de stat din Sibiu, se pot scrie cărţi întregi, ca şi despre **Muzeul** şi **Expoziţiile** organizate de ASTRA, idei care apar pentru prima oară din partea lui George Bariţiu în 1861, şi apoi, mai concret, din partea lui Visarion Roman, în 1868.

La inaugurarea şcolii de fete, Alexandrina Matei a vorbit despre eliberarea femeilor din coliviile în care trăiau, chiar dacă unele din aceste colivii erau de aur, şi despre cultivarea limbii române mai înainte de orice, pentru a da copiilor o creştere naţională. Iată accente care anticipau ca printr-un miraculos canal al timpului idei din deceniul al şaptelea şi al optulea al veacului nostru : **„Femeia generaţiunii noastre** — spunea Alexandrina Matei — **să devie femeie în sensul curat al cuvîntului : o fiinţă omenească în clasa omenească, o desfătare poate, dar nu o jucărie, o fiinţă modestă, dar gînditoare, o femeie supusă poate, (n.n.) dar nici decît o sclavă“** [8].

E la fel de interesant şi ce a spus G. Bariţiu cu aceeaşi ocazie, denotînd o lăudabilă solidarizare cu idealul feministelor vremii : „Bărbaţi români ! Să învăţăm din erorile dar şi din exemplele bune ale altora. Să ne mărturisim şi noi păcatul. Prea sîntem egoişti oricînd e vorba de educaţiune şi învăţătură mai multă pentru fiicele noastre...“ Avertiza însă : „Nu noi vom fi aceia care să cerem cumva înmulţirea femeilor filosoafe numite la englezi şi germani **Blaustrumpf**, care sară bucatele de cîte două şi trei ori..., pretindem însă cu toată perseverenţa ca să ne creştem femei care să fie, cum zice poporul, şi de rugă şi de fugă, şi de mamă şi de doamnă, să se învîrtă cu cheile de briu în bucătărie şi cămară, ca şi în saloane împrejur de oaspeţi ; să ştie comanda în sfera activităţii lor femeieşti, şi să poată aprecia vocaţiunea bărbaţilor trecuţi prin cursuri scolastice de cîte 10—16 ani, ajunşi în poziţiuni sociale în care cea mai înfricoşată pedeapsă ce i s-ar putea dicta pentru toate păcatele tinereţelor lor, ar fi ca să tragă după ei cîte o consoartă care să stea ca o mută tocmai în societăţile cele mai alese, în care este chemat a funcţiona sau a se prezenta bărbatu-său. În cazuri de acestea să nu ne mirăm dacă unii tineri îşi caută soţii din alte naţiuni... Să nu ne mai ocupăm numai ca diletanţi de creşterea femeilor noastre, ca să nu plătim odată cu viaţa noastră naţională egoismul nostru... etc...“ [9].

Vorbind astfel, el deplîngea şi faptul că românii erau obligaţi adesea, neavînd şcoli, să-şi dea fetele în pensioane străine şi de neamul şi de limba şi de credinţa noastră, care numai mame româncе nu puteau deveni, întorcîndu-se acasă. De aceea Bariţiu vedea în **Şcoala de fete** a ASTREI o salvare naţională.

NE-AR trebui încă mai mult spaţiu ca să spunem măcar minimul necesar despre **publicaţiile** ASTREI, din cadrul fiecărei secţii, despre prima „Enciclopedie română“ în trei volume, apărută sub direcţia lui Cornel Diaconovici scrisă de 172 autori, printre alţii şi Elie Miron Cristea, despre **Biblioteca poporală, Biblioteca Astrei medicale, Biblioteca secţiei geografice-etnografice, Biblioteca secţiei istorice, Biblioteca secţiei ştiinţelor naturale şi a Secţiei social-economice.** Şi apoi la ce să reduci vorbirea despre revistele ASTREI : mai întîi la **„Analele“** apoi **„Transilvania“** (din Braşov), **„Gînd românesc“** (din Cluj), **„Ţara noastră“** (din Sibiu), **„Revue de Transylvanie“**, în limba franceză ?

Măcar cîteva cuvinte ar trebui spuse despre **Casele naţionale**, despre organizarea unor **cursuri de împletit**, a a unui **teatru ambulant** şi a unei **trupe permanente de teatru**, despre declararea ca **monument istoric a Sălii Unirii** de la Alba Iulia, despre înfiinţarea Societăţii **„Şoimii Carpaţilor“**, la propunerea profesorilor Iuliu Moldovan şi Iuliu Haţegan în 1928, şi despre multe serbări, comemorări ale oamenilor mari, ale românilor de pretutindeni, conferinţe şi prelegeri populare pe înţelesul ţăranilor şi legate de preocupările lor.

10. ASTRA a fost de la început ca un spin în ochii oficialităţilor austriece şi ca doi spini în ochii stăpînirii dualiste (1867—1919). Mai întîi au încercat împotriva ei tot felul de îngrădiri, ca acelea arătate la început, în plus trebuind să menţionăm că i s-a impus ca „membrii ei să fie aprobaţi de guvern“, iar în Statute să se prevadă **„că nu se va amesteca în problemele politice şi religioase“**. Aşa se face că, deşi aleşi de Adunări generale, multor membri onorari, miniştrii de interne de la Viena sau Budapesta le-au refuzat această calitate. Printre aceşti membri — Ioan Maiorescu, apoi în 1882 [10], Carol Davila, Grigore Em. Rahovari, Teodor Burada, N. Nicorescu, aleşi de Adunarea generală de la Dej în 27—29 august în acel an [11] şi mulţi alţii.

Cînd s-a deschis **Şcoala de fete**, atît şcoala cît şi **Comitetul central al Asociaţiunii** au trecut prin perioade grele şi prin necontenite şicane, în vremea dualismului, cerîndu-li-se mereu tot alte proiecte de programe analitice, să aibă aprobarea mereu reînnoită a Ministerului instrucţiunii de la Budapesta. Acestea s-au înăsprit în chip deosebit începînd de la 1908, pe cînd preşedinte al ASTREI era Iosif Sterca Suluţiu, secretar literar Octavian Goga, secretar administrativ Oct. Tăslăoanu, iar director al şcolii, Dr. Vasile Bologa. Ministerul a emis atunci un ordin prin care corpul profesoral era invitat să predea în ungureşte, în schimbul unei întregiri de salariu de la stat. A fost o ispită reală pentru o şcoală care era particulară şi care se autoîntreţinea din fondurile ASTREI. Dar, spre cinstea tuturor profesorilor (Dr. Vasile Bologa, Eugenia Tordăşianu, Victor Păcală, Dr. Ioan Borcea, Elisabeta Butean, Dr. Eleonora Lemeny, Matei Voileanu, Nicolaie Togan, Aurel Bratu, Augustin Bena, Elena Petrăşcu, directoarea internatului şi Dr. în medicină Ilie Beu), nici unul nu s-a lăsat ispitit de aceste promisiuni care, împlinite, le-ar fi crescut salariile, dar ar fi distrus independenţa şcolii, caracterul ei curat românesc şi desigur şi independenţa ASTREI [12]. Tendinţa autorităţilor de a impune şcolii limba maghiară ca limbă maternă n-a dezarmat totuşi. Patru ani a luptat Comitetul central al Astrei cu această tendinţă agresivă continuă.

Au urmat doi ani de linişte, excursii şcolare la mănăstirea Cozia, la Călimăneşti, Curtea de Argeş, Piteşti, Bucureşti, Sinaia etc. de o certă importanţă pentru educaţia românească a fetelor.

La 15 august 1916 a intrat şi România în război, împotriva Imperiului austro-ungar, ceea ce a dus la o persecuţie deschisă a tuturor românilor, la deportări în interiorul Ungariei, iar şcolile româneşti au fost închise în anul şcolar 1916—1917. În anul următor Şcoala de fete a fost totuşi redeschisă cu 133 eleve, dintre care 84 în internat. Au urmat însă bătăliile de la Oituz, Mărăşti şi Mărăşeşti, zdrobirea la sud a frontului bulgaro-german şi, odată cu acestea, şi înrăutăţirea situaţiei interne din Transilvania, îndreptată mai ales împotriva şcolilor româneşti.

S-a dat ordin ca în cataloage numele elevelor să apară maghiarizate. S-a interzis folosirea în continuare a opt manuale şcolare care în prealabil fuseseră totuşi aprobate. Din fericire, toate au căzut, visul cel urît s-a terminat, odată **cu Adunarea naţională de la Alba Iulia, din 1 Decembrie 1918**. Trei membri ai **Şcolii de fete a Asociaţiunii** au fost delegaţi la Alba Iulia : Eugenia Tordăşianu, Dr. Eleonora Lemeny şi Dr. Vasile Bologa.

11. ANDREI BÎRSEANU spunea la o adunare jubiliară a ASTREI în 1911 că „două au fost motivele de căpetenie care au condus pe părinţii noştri la înfiinţarea **Asociaţiunii** : dorul lor de lumină, de înaintare, şi simţul lor de solidaritate naţională, cu un cuvînt : **mîntuirea lor nu numai de iobăgia corporală, ci mai virtos de cea spirituală“** [13].

I. M. Moldovan, unul din foştii preşedinţi ai Asociaţiunii, spunea la a 50-a aniversare a ei, în 1911, că printre marile realizări ale ASTREI trebuie menţionate : **paza tezaurului lingvistic, dezvoltarea literaturii şi ignorarea diferenţelor de clasă şi de confesiune.**

12. În sfîrşit, e cazul a remarca un lucru cu totul şi cu totul deosebit. Românii, aflaţi în 1861 de un secol şi jumătate în stare de neîncetată hărţuială şi dramatice confruntări confesionale, au găsit în ei forţa şi hotărîrea de a se reuni într-un tot, pe temeiul şi în numele acelui numitor comun care era unitatea de limbă şi de neam, întemeind împreună **Asociaţiunea** şi rămînînd una între pereţii ei spirituali, de-a lungul unei uimitor de lungi perioade. Din acest punct de vedere, **Asociaţiunea** a fost un răspuns românesc demn şi efectiv la toate încercările de dezbinare, puse la cale de către cei care ne voiau despărţiţi tocmai spre a ne stăpîni mai uşor şi a ne deznaţionaliza. Cine ştie pînă unde ar fi ajuns dacă n-ar fi fost **ASTRA şi Marea Unire** hotărîtă de întregul popor !

Din această perspectivă, ne apare clar acum :

Ctitorul cel mare şi adevărat al **Asociaţiunii**, în 1861, a fost poporul român din Transilvania, care a înfăptuit-o, iar cea mai mare dintre ctitoriile ei, ctitoria urmărită cu înţelepciune, răbdare, pasiune, perseverenţă şi jertfe a fost Marea Unire de la 1 Decembrie 1918.

Dr. Antonie Plămădeală

---

[7] Vezi rev. „Transilvania“, 1911, nr. jubiliar.

[8] Vezi „Telegraful român“, nr. 123/1883, f. 492—493.

[9] Rev. „Transilvania“, nr..., 1911, p. 412.

[10] Prin decizia nr. 649 a Ministerului de interne de la Budapesta, vezi rev. „Transilvania“ nr. 1—2, 1883, p. 331—332.

[11] Mai multe despre aceasta a se vedea la Ştefan Petraru, **ASTRA şi Marea Unire înfruntînd teroarea regimului dualist**, în rev. „Astra“, nr. 8, 1936, p. 6.

[12] Vezi Dr. Vasile Bologa, **Istoricul şcolei civile de fete**, în rev. „Transilvania“, Sibiu, anul '67, nr. 4, 1936, p. 296.

[13] Cf. rev. „Transilvania“, nr. 5—6 sept.—dec. 1911, p. 660—661.

Teatru

„Cartea cu Apolodor"

■ ÎN mod evident, lui Aureliu Manea îi place mult să dialogheze cu copiii. O dovedește și prin felul în care a conceput și montat dramatizarea lui Gellu Naum după propria-i carte ce-l are ca „erou" pe binecunoscutul, printre cei mici (și nu numai printre ei), pinguin **Apolodor.** Sesizînd de la bun început lipsa conflictului dramatic, regizorul a încercat pe de o parte întărirea firului epic și, pe de alta, să imprime contururi cît mai pregnante multelor personaje ce populează piesa. În acest sens, de remarcat este colaborarea cu scenograful Wallner Günter — autorul unor păpuși minuțios elaborate, de o caricaturizare discretă și de bun gust, autor al unor decoruri vii și stilizate, în același timp, cu putere de personalizare a fiecărui loc de desfășurare a acțiunii. Beneficiind de un atare cadru plastic, Aureliu Manea a construit un spectacol fluent, cu o narațiune clară, de natură să țină mereu viu interesul micilor spectatori (și chiar al celor ce-i însoțesc); drumul lui **Apolodor** din arena circului bucureștean pînă în Labrador, pe țărmurile natale, este o hazlie aventură, cu infuziuni de lirism, punctată de „experiențe de viață", din care foarte simpaticul pinguin iese întotdeauna bine, datorită în primul rînd „armelor" lui, adică puritatea, naivitatea și cinstea, arme „secrete" de o imensă eficiență în confruntare cu răutatea.

Smaranda Stratonov a dat, fără îndoială, unul dintre cele mai bune roluri ale ei interpretîndu-l pe **Apolodor**; dovedind pe lîngă o mare disciplină în urmarea concepției regizorale și o mare disponibilitate actoricească, actrița construiește un personaj de o complexă duioșie, plin de viață și de bune intenții, cu un caracter imposibil de alterat, cu toate „încercările" prin care trece. Totul este convingător și actrița își cucerește pe deplin spectatorii, stîrnind sincere aplauze în momentul de final, cel al bucuriei lui **Apolodor** în clipa reîntoarcerii în arena circului bucureștean. Un adevărat tur de forță face apoi veteranul scenei păpusești clujene, Horia Pop — de un irezistibil comic în **Dirijorul**, parodic-fioros în **Căpitanul Smith**, cald și bonom în **Bunicul pinguin.** Și fiindcă am avut în față un real spectacol de echipă trebuie amintit și restul distribuției, care și-a urmat cu credință regizorul: Mirela Kata **(Pisica)**, Gh. Bărbănțan **(Mopsul)**, Frunzina Anghel **(Țapul)**, Vasile Teius **(Primarul Big)**, Doina Dejica **(Castorul)**, Virgil Pop **(Savantul)**, Tiberiu Stoi **(Negrișorul)** și Ion Kerekes **(Tilharul)**.

În asigurarea cursivității spectacolului, pe de o parte, și în sublinierea sensurilor unor momente, un rol important îl are muzica lui Hary Maiorovici (autor, alături de Eva Maiorovici, și al reușitelor versuri ale cîntecelor).

Radu Bădilă

Premieră la Teatrul „Valea Iiului" din Petroșani: comedia Autorul e în sală **de Ion Băieșu, în regia lui Radu Băieșu și scenografia lui Adrian Tatu. În imagine, Comentatorul (Corvin Alexe)**

Calitatea și etica teatrologului

ULTIMA carte a lui Constantin Măciucă se ocupă în principal de detectarea unor motive ideatice și de investigarea unor structuri ale dramei poetice. Cercetarea specializată în acest domeniu nu e prea largă. Printre cei care au susținut-o e Al. Ciorănescu — interesat însă în special de piesa în versuri, Dan Botta (tangențial), sau mai recent, cîțiva tineri și laborioși critici și istorici ca Zamfira Popescu, Doina Modola, Dan C. Mihăilescu (pentru opera lui Blaga). Constantin Măciucă elaborează primul studiu asupra conceptului de teatru poetic și ramificațiilor sale multiple în experiențele artistice ale secolului nostru. El caută, cu tenacitate, determinări și interferențe care pot duce la deslușirea substraturilor, a motivelor fundamentale ce favorizează o mai bună înțelegere și valorificare a teatrului poetic românesc în context internațional. Definirea conceptului și identificarea lui în diverse compartimente ale dramaturgiei contemporane sînt urmărite cu sistemă, iar demonstrația e riguroasă, mergînd în genere, cu acribie, de la etiologie la problematică, de aici la încadrări genologice și apoi la propunerea de categorii.

Se urmărește conturul geografic al dramei poetice pe harta teatrului mondial. Se caută, predilect, scrierile în care poezia este organică, iar factura distinctă. Demersul critic nu se poticnește în formule prestabilite, ci stăruie, mereu și cutezător, în a-și stabili o perspectivă proprie din care să se poată cuprinde complexitatea fenomenului și să se obțină noi statuări, sensibile însă la „particularizări" și „fasciculații" — cum zice autorul. Excursul teoretic urmărește crezurile artistice ale diferitelor mișcări, curente și orientări moderne, precum și prognozele de fuzionare în sinteze superioare, cum e aceea a lui Martin Esslin, despre posibilitatea osmozei, sub regim poetic, a teatrului absurdului și teatrului epic prin stilizarea realului și potențarea imagisticii.

Se studiază evoluția dramei poetice naționale de la apariția primelor piese simboliste pînă la dramele ontologice ale lui Marin Sorescu, trecîndu-se în revistă contribuțiile relevabile ale mai multor scriitori — din seria cărora lipsesc însă, nemotivat, Horia Furtună sau George Diamandy — desprinzîndu-se, după un criteriu aplicat cu certitudine, dramatizările artificiale de basme, situate, pe bună dreptate, exterior „sferei poeticului", precum și alte producții aleatorii. Se fac distincții de finețe între **liric** și **poetic.** Se consacră multe pagini, în modul cel mai oportun, inserțiilor mitologiei și se descoperă, uneori într-un chip deosebit de interesant, mitemele specifice operelor lui Lucian Blaga, Horia Lovinescu, Radu Stanca, D. R. Popescu, Marin Sorescu, Valeriu Anania, analizîndu-se și prezențele multiple, și de ecou prelung, ale unor mituri românești, cum e acela al Meșterului Manole. Autorul avansează precaut dar hotărît, avertizînd asupra „caracterului deschis, ca problemă estetică, a conceptului de teatru poetic" și atrăgînd atenția că mobilitatea creativității moderne face imposibilă deocamdată o investigație exhaustivă și o explicare amănunțită. Totuși, reperele oferite sînt, mai toate, convingătoare. Decriptările sînt săvîrșite fără apodicții, penetrant, oferindu-se noi chei, unele surprinzătoare, pentru înțelegerea codului personal al mai fiecărui autor. Ar fi fost, cred, potrivită integrarea în seria de drame poetice care-l au ca protagonist pe Meșterul Manole și piesa, pe nedrept uitată, a lui Laurențiu Fulga, după cum la Blaga argumentele autorului cărții ar fi fost operante și în cazul comediei dramatice **Anton Pann**, unde erou e chiar un poet, iar ambianța onirică e sesizantă. Tot astfel, pare a lipsi o considerație mai amplă, sub același semn teatrologic, asupra romantismului modern în sfera poeticului, mai ales în sectorul teatrului eroic.

Se examinează funcțiile liricului în „totalitatea" dramei; poeticul ca pancategorie — „o categorie a tuturor categoriilor estetice" (M. Dufrenne); imaginarul poetic ca viziune estetică asupra lumii; sinergiile poeticului și dramaticului — urmînd a se aprofunda altădată, probabil, felul în care poeticul e inferent nu numai dramaticului și tragicului, ci și comicului (propunere rămasă acum în stadiul de enunț); rolul structurant al simbolului și arhetipului — în contextul ritualului și visului; gîndirea mitizatoare, — cu incitante clivaje în modurile de încorporare și valorificare a mitului în literatura modernă și decelări substanțiale ale unor arhetipuri ale spiritualității românești (pe urmele lui Mircea Eliade).

*) Constantin Măciucă, **Motive și structuri dramatice,** Editura Eminescu, 1986.

Desigur, unele considerații se integrează mai dificil în aria conceptuală statornicită, ele fiind valabile pentru toate genurile și speciile dramaturgiei. Ceea ce izbutește însă neîndoielnic acest studiu profund și atît de solid întemeiat e punerea în lumină, cu ajutorul conceptului dat, a unor mutații esențiale petrecute în literatura dramatică din a doua jumătate a veacului nostru, a naturii problematice a teatrului modern, ce a părăsit factologia și repudiază ilustrativismul, a originalității de concepție și expresie a dramei poetice românești văzută și ca modalitate excelentă de universalizare a naționalului.

CA o concretizare a opiniilor generale din prima — și cea mai întinsă — secțiune a cărții, micromonografiile din secțiunea a doua, consacrate unor dramaturgi, au și un pronunțat caracter istoriografic. Incursiunea subtilă în dramaturgia lui Romulus Guga vizează, cu precădere, alegoria și parabola, relevînd și cîteva toposuri ale acestei opere atît de unitare și atît de bogate în sensuri actuale, atît de categorică în atitudinea sa civică, ce-l definește pe scriitor ca o conștiință a timpului nostru. Analiza remarcabilă a cîtorva din lucrările lui Theodor Mănescu se face prin recursul la factorii politic și etic, menționîndu-se și adevărul că „eflorescența creativității dramaturgului este corelativă cu intensificarea interesului (dramaturgului) pentru aspectele teoretice ale artei teatrale", scriitorul oferind „un exemplu de concordanță între enunțul teoretic și praxisul artistic, precum și de consecvență față de profesiunea de credință". Retracțiile și neînțelegerile față de structurile artistice inedite propuse de autorul trilogiei **Politica** — și enumerate în volum — nu privesc însă decît lateralități ale criticii, care, în ansamblu, a validat formula novatoare, anticanonică, a celor trei drame. Paginile închinate dramaturgiei de ipoteză istorică și teatru documentar a lui Mircea Bradu (ceva mai sumare) folosesc etalonul de „prezenteism" al dramei istorice românești moderne, cercetează valențele parabolice și notează unele din caracteristicile reale ale scriiturii.

A TREIA secțiune a volumului conține un punct de vedere rațional, amplu și argumentat expus, asupra repertoriului românesc de azi, ca pondere în viața practică a teatrului, cuprindere și orientări. Sînt luate în discuție, cu seriozitate și bună informație, concepții fertile și atitudini pozitive, contribuții esențiale ale scriitorilor ca și unele tendințe sterile, carențe, neajunsuri. Se pledează, cu autoritate, pentru o profesionalitate înaltă a muncii de îndrumare, pentru un dialog exigent și deschis, pentru înlăturarea stazelor de gîndire, a prejudecăților, anacronismelor și deficitelor de sistemă ce pot greva, la un moment dat, asupra dezvoltării armonioase a teatrului; de pildă, inflația de piese mediocre, fetișizările cantitativiste, partizanatul localist — fiind puse în contrast cu marile achiziții calitative ce consună cu năzuințele spirituale ale societății și cu climatul favorabil consacrării valorilor. Singura observare ce se poate face acestor drepte și atît de binevenite postulări privește situarea lor: într-o carte, formulele de tipul „în ultima vreme", „în ultimii ani" nu au portanță, iar peste un timp — căci cartea dăinuie fără limită — devin inoperante.

Motive și structuri dramatice, a doua carte de estetică, teorie și istorie a dramei (prima: **Viziuni și forme teatrale,** Editura Meridiane, 1983) îl impune pe Constantin Măciucă, prin substanțialitatea demersului teoretic, abundența surselor, originalitatea cercetării, caracterul doct al expunerii, modernitatea limbajului critic — ca pe un teatrolog de prestanță. Printre calitățile de fond ale studiului său aș enumera: supunerea tuturor dezvoltărilor unui filtru axiologic (lucru important, căci eseistica de non-verdict și lacunară ca diagnoză critică nu are nici însemnătate, nici influență); apoi, faptul că sursele, atît cele modeste cît și cele de prestigiu, sînt **indicate** și înglobate critic, autorii anteriori ce s-au ocupat de problemă fiind convocați cu respectul cuvenit — ceea ce devine, acum, și o calitate morală după ce citești anumite cărți recente în care nu numai că se face abstracție de antecesori, ca și cum preopinentul ar explora brav și solitar un pustiu, dar se citează din alții fără nici o preocupare de localizare a izvorului, cu un superb dispreț pentru bibliografia totuși transparent și intens utilizată.

E probabil că autorul va continua atît de utilul său studiu de teorie a dramei, de categorisire și ierarhizare dramaturgică și de îmbogățire a nomenclatorului estetic specific. Reușita cărții de față ar trebui ea însăși să-l îndemne. Căci, sub mai multe raporturi, ea e exemplară.

Valentin Silvestru

Amadeus de Peter Schaffer pe scena Teatrului din Oradea. Regia, Alexandru Darie. Cu Ion Miinea (Salieri) și Cristina Șchiopu (Constanze)

Radio tv.

Texte și actori

■ Supremația imaginii, iată un simptom caracteristic epocii moderne. Formele lui de manifestare au depășit demult teritoriul artelor vizuale, acaparînd pînă și zona literarului. Clasificări tradiționale sînt, astfel, dinamitate de expansiunea victorioasă a acestei tendințe, astăzi perfect asimilată deopotrivă de public și de creatori, artele spațiului și artele timpului apropiindu-și pînă la interferare granițele. De altfel, încă teoreticieni mai vechi precum Lessing, acum peste două secole, observaseră că funcția poetică este implicată literarului și picturalului, intuind posibilitatea unui transfer ce a devenit, grație cinematografului, realitate. Numeroase pelicule păstrate în arhivele televiziunii noastre probează aceasta și bazele unei tele-istorii a literaturii române prin opere reprezentative au fost puse. Săptămîna trecută, un fragment din **Scrisoarea a III-a,** transmis în ciclul **Din hronicul de glorii,** a actualizat, deci, o frumoasă tradiție, probînd o dată mai mult viabilitatea și atractivitatea acestui gen cinematografic ce nu este nici ecranizare, nici simplu „film literar", ci o posibilă nouă lectură a textului, o posibilă nouă interpretare a lui. De această dată, realizatorii (redactor Liviu Tudor Samoilă, regia Silviu Jicman) au apelat la trei mari actori, cunoscuți pentru forța lor de a transforma actul recitării într-un adevărat spectacol clădit pe idei și sentimente. Înregistrarea datorată lui George Vraca a probat modernitatea autentică a marelui interpret de piese clasice iar Gheorghe Cozorici și Ovidiu Iuliu Moldovan, prezenți în studio, și-au întemeiat „dialogul" pe o rafinată știință de a stăpîni nuanțele, contrastul de viteză în rostirea celor două partituri lirice evidențiind cu putere valențele de adîncime ale poemului eminescian.

■ Față de diferite spectacole de teatru sau de televiziune, față de versiuni radiofonice mai vechi (o amintim pe cea din 1958, regia artistică Paul Stratilat, în distribuție: Constantin Codrescu, A. Pop-Marțian, Octavian Cotescu, Jules Cazaban, Ion Finteșteanu, Marieta Deculescu, Marcela Rusu...), noua înregistrare cu **Jocul ielelor** de Camil Petrescu își păstrează, la destul timp de la premieră, o reală prospețime. Reascultată recent, ea impresionează în primul rînd prin creația actorilor Marcel Iureș și George Constantin, cel dintîi oferind portretul unui Gelu Ruscanu obsedat și de lumea insuportabil de clară a ideilor absolute dar și de penumbrele, de abisurile neguroase ale neliniștii și îndoielii, cel de al doilea, un Sinești portretizat în forță, cu o mînă sigură, de maestru.

■ De asemenea o reluare, telespectacolul **Florile amintirilor noastre** de Constantin Munteanu a însemnat un succes al tînărului actor Șerban Ionescu într-un rol cizelat cu ardoare dar și cu luciditate.

■ Mîine seară, la radio, pe programul III, în premieră, **Pluta meduzei** de Marin Sorescu (regia artistică Titel Constantinescu, în distribuție: Dorina Lazăr, Virgil Ogășanu, Mircea Gorea, Sorin Postelnicu, Valentin Uritescu, Dan Condurache...).

Ioana Mălin

Imagini policrome

OVOINȚĂ particulară de expansiune a narațiunilor cinematografice spre spațiile și mediile cele mai diferite caracterizează, în primul rînd, peliculele prezentate săptămîna trecută la București, iar între 8 și 10 septembrie la Slobozia, în cadrul „Zilelor filmului din Republica Populară Democrată Coreeană". În egală măsură, desfășurările epice dobîndesc însă amploare și în timp ; se urmărește, de exemplu, destinul de excepție al unui singur personaj, de la adolescență pînă la vîrsta tîmplelor albite, dar filmul **Milițianca**, evocînd lupta necurmată, abnegația, curajul protagonistei, înfățișează simbolic acțiunile unei întregi colectivități pentru apărarea cuceririlor revoluționare, de la instaurarea regimului socialist pînă în imediata actualitate ; ori pentru că în **Aripi roșii** sînt descrise — cîteodată, numai prin intermediul dialogului — traiectoriile a trei generații, povestirea începe înainte de declanșarea celui de al doilea război mondial și se încheie în zilele noastre, iar perioada pusă implicit sub semnul **Glasului inimii** este deasemenea îndelungată, conținînd în plus și o trimitere către epoca arhaică, prin concentrata citare a unei ecranizări de legendă populară.

Publicul nostru se familiarizase pînă acum, mai ales, cu filmele nord-coreene alcătuite prin repetate cristalizări, similare cu acelea din artele tradiționale orientale: astfel în structurile cinematografice pătrund simultan ceremonialul coregrafic, coborît pînă la nivelul gesturilor cotidiene, ritualurile poetice și muzicale (educativele teme fiind comentate și explicate abundent în cîntecele, de fapt, transformate în leit-motivele peliculelor). Fără să renunțe la cunoscutele formule de fixare a mesajelor patriotice în memoria concetățenilor, autorii filmelor din recentul grupaj tind a adapta genurile cinematografice „clasice", tipului lor de sensibilitate. Astfel, **Milițianca** ar putea fi încadrat — să zicem — de oricare cronicar european printre peliculele de spionaj, după cum **Glasul inimii** folosește arsenalul melodramatic, iar **Aripi roșii** (scenariul : Lin Jin U, regia : Tian En Bok) combină pe o canava marcat sentimentală verosimile scene de război, spectaculoase numere de cascadorie cu avioane mai vechi și mai noi, spre a prezenta la sfîrșit, chiar aliniate pe aeroport, aparatele de zbor, menite astăzi, în „țara dimineților liniștite", să vegheze cerul pașnic al patriei (după cum subliniază monologul concluziv, preluat și de piesa corală finală).

Din studiourile de la Phenian, cu platouri, laboratoare și săli de post-sincron modern utilate, cu impresionante decoruri în aer liber, reconstituind minuțios ulițe, clădiri, orașe din trecut, camerele de luat vederi, minuite cu riguroasă profesionalitate, călătoresc spre toate colțurile lumii, nu doar în căutare de incitante policromii, ci pentru elocventa ilustrare a subiectelor alese. Astfel, un parc japonez ori ambianțele aspre dintr-o școală militară de aviație de pe vremea imperiului nipon apar pe ecran lat, în imaginile lui Vi Iun Son, pentru pelicula **Aripi roșii** ; iar același talentat operator surprinde pe viu atmosfera de la un festival internațional de film, dezvăluie elocvent chipurile bătrînilor vienezi sau privește către efigiile arhitecturii londoneze pentru **Glasul inimii**. Eforturi deosebite actoricești solicită tramele întinse pe perioade mari, mai degrabă romanești decît cinematografice ; în suite eliptice, centrate în jurul evenimentelor importante și grave și din cronica ultimei jumătăți de secol, se orînduiesc episoadele din **Aripi roșii**. După cum aproape trei decenii prind contur prin flash-back-urile din povestirea **Milițianca** și tot prin scurte rememorări se aduc argumente, dintr-un trecut bogat în peripeții, salturi peste meridiane și chiar peste continente, pentru **Glasul inimii** ascultat și de familia de negustori, de origine coreeană, stabilită la Veneția, care se hotărăște să revină pe meleagurile strămoșilor (genericul precizează că story-ul se inspiră dintr-un caz real). Și, dacă, uneori, neautentic și grăbit simplificate sînt portretele secundare, în sine dificile pentru că impun nu numai înveșmîntarea în costume străine, ci și deprinderea comportamentului, reacțiilor, atitudinilor specifice altor zone geografice, în schimb elocvent și sobru este relieful pateticului rol titular din **Milițianca**, datorat actriței Son En Ok sau atrage atenția performanța actriței Kim Cijen Hva (a cărei frumusețe se reține din **Glasul inimii** și ale cărei virtuți interpretative devin expresive în **Aripi roșii**).

Cele trei recente lung-metraje deschid interesante orizonturi inedite de înțelegere a realității — și nu doar a celei culturale —, a aspirațiilor și realizărilor unei națiuni, sporesc informațiile și cheamă către aprofundarea cunoștințelor despre istoria unui popor milenar, ca și despre evoluția contemporană a Republicii Populare Democrate Coreene.

Ioana Creangă

Milițianca, pelicula regizorului Kim San Ghen, prezentată în gala inaugurală a zilelor filmului din R.P.D. Coreeană

Cinema

Flash-back

Două feluri de-a povesti

■ SALA Cinematicii oferă adesea, prin jocul programărilor, comparații neașteptate. Mi s-a întîmplat, într-o dimineață din trecuta stagiune, să văd succesiv un film din 1950, **Totul despre Eva**, și unul din 1980, **Taurul furios**. Nici o legătură, absolut nici una, între cele două filme : nici de autor, nici de subiect, nici de actori. Două filme americane produse la interval de treizeci de ani, și atîta tot. Ceea ce mi s-a părut însă mai elocvent decît fiecare în parte a fost extraordinara deosebire între felul de a povesti, o deosebire care în film înseamnă doar trei decenii, dar care în alte domenii s-ar măsura cu secolele. Deosebirea dintre pușcă și rachetă, dintre diligență și autocar, dintre electricitate și radioactivitate. În timp ce filmul lui Mankiewicz **relata** pur și simplu, străduindu-se (în planuri largi, magistral construite) să nu scape nimic, să nu lase nici o neclaritate, să ducă povestirea la capăt fără fisuri sau, Doamne ferește, surprize, în filmul lui Scorsese (și el nu-i o excepție între filmele de artă din ultimii cincisprezece-douăzeci de ani) s-a produs o explozie a ritmului, o desfacere a expresiei, un salt spre esențializare. Acțiunea — deși urmată cronologic — este punctată doar eliptic, în articulațiile ei esențiale. Story-ul se acumulează printr-o lentă succesiune de blocuri epice, în interiorul cărora s-a concentrat materia strict necesară și strict suficientă propulsării acțiunii, caracterizării eroilor, fundamentării etajelor de idei ale filmului. Fiecare din aceste blocuri — între care trecerea timpului este datată prin inserturi — reprezintă un element autonom, un filmuleț dezvoltat aparte, care ar putea avea înțeles chiar în sine. Dacă sintaxa cinematografică a fost dinamitată, pulverizată, redusă la aceste elemente epice, în interiorul acestora funcționează o gramatică simplă, amintind filmul mut, candorile și ingenuitățile lui formale. Între morfologia acestor fragmente și sintaxa întregului nu există nici o potrivire de ritm, așa cum nu există legătură între ritmul din interiorul unui vagon și viteza întregului tren. În filmul lui Scorsese, de pildă, secvențele sînt, de la caz la caz, fulminante, lirice, așezate, explozive (nimic mai instructiv decît a le compara una cu alta), în timp ce filmul ca întreg are un mers încet și ademenitor, parcă s-ar strădui să nu se încheie pînă n-a acumulat dovezile ce i se par necesare.

N-aș putea să afirm că astăzi nu se mai produc filme ca **Totul despre Eva**, dar pot afirma cu certitudine că în 1950 era exclus să apară un film ca **Taurul furios**. Drept care, mi se pare demonstrat că, similar cu dezintegrarea atomului, arta filmului, parvenită prin teatralizare la gabarite gigantice și ritmuri indigeste, s-a dezintegrat ea însăși în celulele de bază ce-i permit să se întoarcă la experiența primei copilării.

Romulus Rusan

„Tinerețe fără bătrînețe"

■ ÎN prezent, mai mult de o treime din producția cinematografică a Uniunii Sovietice este realizată de tineri ; noii regizori și scenariști de la începutul anilor '80 lărgesc considerabil orizontul studierii problemelor contemporane, deschizînd spectatorilor perspectiva „tinereții fără bătrînețe". Printre ei, Ernest Iasân este un nume în continuă afirmare, grație preocupării fidele de a realiza filme adresate celor mai diferite categorii de tineri, vorbindu-le în limbaj simplu, spontan, plin de farmec și candoare despre dragoste și vise, despre dorința lor arzătoare de a fi independenți în opinii și gusturi, de a-și manifesta personalitatea, pentru a fi mai buni și mai drepți.

După un debut mai puțin semnificativ (în 1979, la filmul **De moartea mea s-o acuzați pe Klava K.**, e co-regizor), Iasan își conturează crezul artistic în subtila analiză caracterizată prin franchețe și curaj civic, **Dublura intră în acțiune** (1983), film descriind ingenios un interesant experiment : timp de o lună, la o importantă întreprindere, toate posturile de conducere sînt ocupate de tineri, directorul și colaboratorii săi plecînd în concediu. Consecvent cu sine însuși, Iasan revine asupra idealului moral în filmul **Pe urmele adevărului**. Eroului, poet și ziarist de curînd reintors din armată, i se propune să lucreze la revista „Tinerețea" din Moscova. Totuși, Pavel Tiurin preferă să revină în redacția ziarului local ; aici, pornind pe urmele unor sesizări, Pavel trebuie să-și demonstreze curajul și etica profesională, spre a respinge total răul și minciuna, indiferent dacă ele se ascund în spatele „oamenilor onorabili". Astfel, deși i se oferă în schimbul tăcerii mărirea tirajului volumului său de versuri de la 50 000 la 300 000 de exemplare, cu toate că e învinuit de lipsă de perspicacitate și nivel politic, Tiurin publică demascatorul foileton „Stăpînul și unchiul".

Confruntîndu-și publicul cu situații autentice și complexe, Ernest Iasan (în dubla calitate de regizor și scenarist) împreună cu remarcabilul său protagonist Vladimir Basov junior (fiul cunoscutului regizor și actor) demonstrează percutant în filmul **Pe urmele adevărului** că experiența eroului duce la renașterea încrederii în propriile forțe, la impunerea și izbînda principiilor esențiale ale vieții.

Iosefina Stelli

Telecinema

Tenorul ca insectă...

■ NU am răbdarea, poate nici prea necesară azi, să analizez de ce — din naivitatea mortală, din puerilitatea primordială, din muzicalitatea inerentă, sau din pre sau p(r)ost-simțiri — sîmbătă 30 august m-am uitat încă o dată la filmul austriac care ne înfățișa vocea lui Joseph Schmidt și pentru prima oară mi-a apărut ca un film de război în toată legea deși el, săracul, se voia doar un potpuriu dramatizat al cîntecelor rămase pe disc de la tenorul acela pornit de pe locurile noastre și capabil, în plină glorie, să-i mai spună maică-si, „mamicica". Un cîntec poate străbate lumea, chiar o stafie a putut străbate Europa, problema cea mai acută rămîne cum străbate un om — nu o metaforă — o lume pornită să-i hăituiască glasul, melodiile, el fiind tenor și încă unul celebru, deși nearian. Distrugerea talentului omenesc probabil că este adevăratul subiect al filmelor zise de război în care armatele, blindatele, avioanele, bombele ocupă întregul ecran și oamenii se văd cum mor cu miile, cînd nu sînt ridicați unul cîte unul, din patul unei îmbrățișări, la colțul unei străzi, în amurg, după căutări ceva mai energice decît le cere tema unui libret cu un vînzător de păsări.

Prin șirul de convenționalități stabilite de toate operetele valabile, filmul mi s-a părut, deodată, atroce și purtător de acele „exagerări" a căror înțelegere treptată ne-a conferit mai tuturor arta, nu chiar stearpă, de a coexista cu insuportabilul, în acest secol foarte conștient de confortabilitățile lui. Fără să-și dea seama, lipsită de acea regală inconștiență a inspirației, o regie mediocră stabilea — vrînd nevrînd — un climat de fugă demnă de insectele lui Beckett pe buza unui imens pahar. Tenorul, însoțit de impresar și corepetitor, o luau mereu din loc, ciulind permanent urechea la comunicatele radiofonice care se băteau cap în cap — de ce numai munții ? — cu contractele și contracțiile lui lirice, sociale și financiare. O arie din „Contesa Marița", să zicem, ajungea să depindă de mișcările trupelor hitleriste spre Viena ; Anschluss-ul se ciocnea de feericul clișeu al unei cantonete napolitane ; afișele atîtor drăguțe spectacole fără pretenții abisale se încrucișau — născînd monstruoase spaime și derute ale sufletului — în drolaticul război dintre liniile Maginot și Siegfried, cu murdarele speranțe că nu va fi nimic grav, cu glasul cancelarului austriac

Schuschnigg care anunța că ne-am dus dracului, că toate convențiile au murit și, odată cu ele, toate melodiile flașnetarilor pitorești. Dunkerque-ul între două arii pe care le cîntau toate spălătoresele ca să aibă spor la rufe și bunică-mea cosînd ciorapii pîrcă, două secunde cît dura montajul, mai spontan-abisal decît le temps du mépris... Scena cea mare era așteptarea de către un om al Vichyului complice ca Joseph Schmidt să-și încheie înregistrarea într-un studio din Monte Carlo, pentru a-l înhăța. Mai știți unde e Monte Carlo, în plină nebunie ? Tiribomba, tiribomba... Nu se făcea să-l aresteze chiar în fața aparatelor care-i înregistrau vocea, chiar în transmisie... Nu, nu se făcea. Tenorul așteptat să fie înhățat de poliție în studio, în inima cîntecului, mi s-a părut o situație nu mai puțin importantă decît acea „exagerare" malrauniană care vedea în apariția gazelor chimice pe front, în 1914, o nouă răscruce în destinul omenirii, în ridicarea civilizației umane pe acea culme unde — tot după ochiul lui Malraux — ea a devenit singura capabilă să distrugă speța în care, vorba ceea, la mare ananghie, ce mai contează un tenor, un bas, un contrabas... ?.

Radu Cosașu

Plastică

Imaginea păcii

PACEA, ca principiu absolut sau ca stare concretă, cu tot ceea ce implică prin extensie, a fost și continuă să rămînă, astăzi mai acut ca oricînd, unul din marile subiecte ale artei. Sau, mai exact formulat, însăși condiția ei de a exista, de a supraviețui și de a se dezvolta. Căci actul creatiei, componentă a complexului existenței sociale, are nevoie de acea stare de liniște, prosperitate și efervescență care înseamnă certitudinea perspectivei pe termen lung, atît de necesară oricărei acțiuni umane destinate omului și devenirii sale. De aici și o firească generozitate a spațiului iconografic și tematic, în sensul deschiderii către cele mai diferite idei și subiecte, poate nu explicit racordate la imaginea păcii ca simbol materializat, dar implicit generate de concept în sine, de acea stare de atașament la ceea ce noțiunea aduce în planul existenței cotidiene a fiecăruia dintre noi, a speciei umane în totalitate. Adică, încă un argument în sprijinul relației dintre concretul stării de pace și cel al creației de bunuri spirituale și materiale, o confirmare a unui mare adevăr axiomatic.

De la aceste adevăruri elementar umane și de la faptul că acest an 1986 a fost declarat **An al păcii** au pornit organizatorii expoziției de **artă plastică închinată păcii**, deschisă în sălile „Dalles". Reunind lucrări centripetate în jurul ideii de pace, deci cuprinzînd o arie de ipostaze concrete extrem de largă, și schițînd o sinteză a preocupărilor artiștilor din întreaga țară, expoziția devine un argument în favoarea ideii de angajare, de militantism prin intermediul valorilor spirituale, reflectînd voința de pace a poporului nostru, vocația convieţuirii și muncii pașnice, într-un climat creator eliberat de obsesia confruntărilor. Toate acestea sînt, în fond, trăsăturile definitorii ale concepției noastre despre viață și lume, despre existență și dezvoltare, explicit formulate în întreaga politică a partidului și statului nostru. Transferate în spațiul artei, aceste principii se materializează în alegorii, simboluri, metafore sau în imagini de reportaj, cuprinzînd elementul uman ca subiect și etalon. Un peisaj poartă amprenta prezenței umane, cel care îl privește se află, de fapt, în alveola naturii ca imagine pașnică și solară, la fel și o natură statică în care omul există prin chiar gestul demiurgic al creării obiectelor, cadrului intim propice liniștii și contemplării. Cu atît mai mult în compozițiile axate pe o idee clară, în care subiectul, acțiunea, relația dintre personaje, climatul general și simbolurile ne transmit mesajul voinței de pace, al vieții pașnice și creatoare, omul reprezintă condiția de a fi a imaginii însăși, motivația și rațiunea actului artistic. De aceea și expoziția are un ton dinamic, în sensul diversității, alternanța pieselor explicit purtătoare de semne și simboluri ale noțiunii de pace cu acelea care sugerează implicit prezența ideii în sine conferind un ton atractiv, eliberat de stereotipie sau banalitate. Punct în care, evident, calitatea artiștilor, profesionalismul lor și imperativul angajării totale joacă un rol determinant pentru conturarea ansamblului și în stabilirea dialogului cu publicul.

MATERNITATE de **Sergiu Rugină**

O întreagă istorie a păcii în artă, cu surse în cultura antică și cu permanente și infinite amplificări cronologice, ne-a propus abordarea temei din două unghiuri diferite, dar nu divergente. Unul, ar fi cel al figurării stării de pace, cu întregul climat spiritual și material consecutiv, ca o pledoarie prin afirmarea valorilor specifice acestei condiții firești a societății și omului. Celălalt, la fel de fertil și eficient, operează prin relevarea ororilor războiului, impunînd firesc imperativul păcii prin contrapunctul consecințelor dezastruoase, ceea ce înseamnă pledoaria prin negare. Și într-o atitudine și în cealaltă există exemple celebre, în arta noastră ca și în aceea universală, din cele mai vechi epoci și pînă astăzi.

ORGANIZATORII expoziției de la „Dalles" au optat pentru prima abordare, cea a climatului fertil consecutiv păcii, atitudine ce se detectează, de altfel, ca o constantă a spiritualității românești, devenită astăzi vocație politică, militantă, cu largă audiență internațională. Aici rezidă, printre altele, și valoarea artei noastre, acuitatea mesajului ei creator și optimist, într-un context bîntuit de spaime și incertitudini, de obsesia holocaustului și de criza conștiinței umane. Expoziția dedicată Anului internațional al păcii prefigurează toate datele de conținut și atitudine specifice spațiului autohton, fără a renunța la tonul grav, de esență, al mesajului umanist, chiar dacă ansamblul este unul de jubilație vitală. Un semnal mai accentuat patetic, apropiat de avertisment și utilizînd imagini-șoc dintr-o iconografie de circulație, este emis de selecția de afișe, foarte multe bune, de acuitate vizuală și cu substrat existențial, dar din păcate reduse la starea de anonimat prin greșita panotare pe verticală și absența numelor autorilor. Constatare la care trebuie să o mai adăugăm și pe aceea că aproape 90 % din ele nu sînt tipărite ci doar în stadiul de propunere, ceea ce le reduce șansa socială prin absența din circuitul public.

Pictura ne propune unele reușite, mai ales prin generația matură, un număr destul de mare de artiști lipsind, mai ales consacrații genului, deși de numele lor se leagă o iconografie ce și-ar fi găsit locul în această expunere. Dan Hatmanu, Sabin Bălașa, Ion Sălișteanu, Vladimir Șetran, Ion Bițan, Geta Mermeze, Viorel Mărginean, Elena Grecu-lesei, Eugen Palade, Const. Nitescu, Vasile Celmare, Eugen Popa, Vasile Pop Negreșteanu, Ion Șulea-Gorj, Luminița Tudor, Gh. Ioniță sînt nume care dau relief expunerii, tratînd teme înscrise sub arcul generic al expoziției, restituind imaginea muncii și a creației, a omului nou din țara noastră, imaginea țării însăși, ca o parte a planetei dornice de pace. Lucrările de sculptură oscilează între compoziții metaforice și alegorii, între portret și simbol. Ion Jalea, Dumitru Pasima, Horia Flămînd, Eftimie Bîrleanu, Paul Vasilescu, Ion Vlasiu, Peter Balogh, Ion Irimescu, Radu Dămăceanu, Mircea Dănescu, Zoe Băicoianu, Gh. Coman, A. Holuță, Bucur Pavel, Mihail Coșan, I. Mursa sînt prezenți cu lucrări semnificative, conturînd un cîmp tematic, dar mai ales o atitudine militantă și conștiința responsabilității creatorului. Grafica, prezentă simptomatic sub raportul cantității și al calității, relevă preocupări curente pe linia tematicii propuse, cuvenindu-se reținute lucrările semnate de Vasile Dobrian, Gh. Boțan, Octav Grigorescu, Ligia Macovei, Mircea Dumitrescu, Raluca Grigorcea, Marcel Chirnoagă, Paul Erdös, Cornelia Daneț, Georgeta Borusz, Ana Maria Nicola Kottinger, V. Paulovits, St. Găvenea, Suzana Fîntînaru, Corina Beiu Angheluță, Ala Jalea Popa, Ioan Cott, Adrian Dumitrache. Tapiseria se dovedește o anex timid distribuită în spațiul expoziție Ana Lupaș, Elisabeta Török, Sanda Bucur și Ileana Balotă punctînd semnificativ etalarea cu lucrări de calitate. Firește, am fi dorit, și era posibil, ca expunerea să fie mai densă și mai atent com[illegible], pornind de la existentul în patrimoniul artei noastre actuale, dar și ca numeroase lucrări să nu rămînă anonime, în ciuda calității lor, printr-o inexplicabilă neglijență, devenită cronică.

Intregul expunerii de la „Dalles", oricînd apta de amplificare și nuanțare, reflectă stadiul actual al preocupării artiștilor pentru marile probleme contemporane și pentru realitățile țării noastre, voința de pace a poporului român și certitudinea existenței soluțiilor care să ducă la instaurarea ei, ca un viitor luminos visat și meritat de întreaga omenire.

Virgil Mocanu

MUZICĂ

„Tribuna musicologica"

A APĂRUT, la Editura Muzicală, primul volum al unei serii de tipărituri conținînd studii de muzicologie de diverse orientări, avînd diverse profiluri tematice. Seria se numește **Tribuna musicologica**, apare sub îngrijirea lui Viorel Cosma și poartă, pe una dintre paginile de gardă, mențiunea „Cenaclul tinerilor muzicologi al Uniunii Compozitorilor". Volumul este astfel conceput încît să nu dubleze vreuna dintre trecutele și prezentele culegeri de studii, cu profil oarecum asemănător (dintre care cea mai importantă și viabilă este fără îndoială colecția **Studii de muzicologie**, ajunsă acum la numărul 20). Ni se spune : „Departe de a avea un caracter limitativ la Cenaclul tinerilor muzicologi din Capitală, **Tribuna musicologica** își propune, printre țelurile prioritare, atragerea, stimularea și afirmarea **tuturor** condeielor noii generații de cercetători" spre „analiza creației contemporane de pe poziția înnoirii mijloacelor de expresie, a trăsăturilor stilistice particulare, a originalității formei" și spre „investigarea trecutului muzical ca datorie permanentă a muzicologiei noastre și cu atît mai imperioasă și necesară tinerilor cercetători" (am citat din **La început de drum**, scurtă prefață semnată de Viorel Cosma).

Sumarul este gîndit în cîteva mari secțiuni, clar definite tematic. **Aspecte ale creației muzicale contemporane. Stil, limbaj, construcție arhitectonică** grupează cinci studii (semnatare Doina Anca Paron-Floriștean, Daniela Roxana Lomnășanu, Cristina Joițoiu, Roxana Susanu, Cristina Sârbu) analizînd trăsături stilistice ale creației lui Tiberiu Olah, Liviu Glodeanu, Pascal Bentoiu, Dumitru Bughici, primul studiu al volumului preocupîndu-se interesant de „cîteva aspecte ale simetriei și asimetriei în creația muzicală românească contemporană". A doua secțiune se intitulează **Portrete contemporane**, cuprinzînd referiri la Theodor Rogalski și Henri Dutilleux. O substanțială rubrică de recenzii de carte ancorează volumul în context și actualitate (menționăm recenziile semnate de Georgeta Băcioiu, Adriana Iacob și Cristina Gebescu, îndeosebi), în timp ce secvențele **Probleme de istoriografie muzicală (Manuscrise enesciene inedite** de Cristina Andrei și **Inventarul sonorităților eminesciene** de Iulia Dinu) și **Bibliografie-Documentare (Revista Fundațiilor 1934—1947** — Laura Mihail și **Revue Roumaine 1946—1980** — Cristina Niculescu) sînt preponderent axate pe cercetarea trecutului muzical.

Evident, calitatea este o trăsătură de bază a studiilor recentului volum și e interesant de observat că tinere condeie, fără o experiență deosebită în domeniu, realizează materiale de sinteză, cum sînt cele ale primei secțiuni, vădind o privire globală asupra unui anumit domeniu muzical și o gîndire capabilă să extragă de aici ceea ce e simptomatic, revelator.

„Musica Nova"

■ ÎN sala mare a Filarmonicii, în componența Mircea Opreanu, Octavian Rațiu, Dana Bâlă, Anca Vartolomei, Steliana Calos, Leontin Boantă, Viorica Ciurilă și Mihai Virtosu, „Musica Nova" a susținut un interesant concert de muzică românească, propunînd unui public care, din păcate, tinde să scadă numeric la manifestările programînd creații contemporane, trei lucrări recente, fiecare expunînd un mod specific de a gîndi realitatea muzicală. Astfel, **Șapte piese serioase pentru cvartet de coarde** de Wilhelm Berger sînt șapte priviri centripete asupra unui „nucleu" muzical mereu același — ceea ce conferă o unitate deosebită atît acestui ciclu cît și creației recente a acestui important compozitor. Fiecare „privire serioasă" își are propria individualitate, propriul orizont, revelînd aspecte care îi sînt destinate pregnant. În același timp, obiectul „luminat" de aceste succesive cuprinderi în vedere rămîne neschimbat, la fel cum, de pildă, un concept logic, dincolo de diversitatea fenomenală a fiecărei percepții (Wahrnehmung) — ca să împrumutăm un limbaj filosofic — rămîne concentrat în sine însuși, „desăvîrșit". Valoarea lucrării este incontestabilă, la fel cum incontestabil este interesul ridicat de ultimele creații semnate de alt maestru al componisticii românești, Anatol Vieru, personalitate eminentă a școlii noastre muzicale, prezent în concert cu o foarte recentă lucrare : **Cvartetul nr. 5.** Avem aici de a face cu o optică aparte asupra fenomenului sonor, asupra căreia am mai avut prilejul să insistăm. Muzica recentă a lui Anatol Vieru sună neo-clasic, ea nefiind o reîntoarcere decît în formă (și nici măcar pe de-a-ntregul), nu și în spirit. Spiritul, concepția, caută noi și noi modalități de înlănțuire a unor entități muzicale statuate (și omologabile ca atare și în sală) distinct : cel mai adesea acorduri — este cazul acestei partituri, tipărite recent la Editura Muzicală —, uneori unități mai mari (succesiuni cadențiale sau diferite. Din acest punct de vedere, creația lui Anatol Vieru nu marchează o ruptură față de paginile anterioare, contrariul fiind aici frecvent afirmat de muzicologii și criticii muzicali. Evident, din pricină că se aud fapte sonore născînd clar impresia de „deja auzit", se fa asemenea afirmații însă cred că Anatol Vieru este preocupat profund de studiul unor probleme noi de sintaxă muzicală, promițînd să devină, ca orientare generală, un adevărat tezaur al muzicii viitorului. Fapt este că întîlnim aici structuri formale noi (forma de „imn" sau de „psalm", cum o mai denumește autorul) ; întîlnim, de asemenea, un mod de a reveni pe un teritoriu vechi, parcurgînd însă drumuri noi (piesa e structurată în **Imn, I, Comentariu I, Comentariu II, Comentariu III, Imn II,** marcîndu-se o foarte depărtată revenire la etosul începutului, deși muzica finalului nu e transparentă din acest punct de vedere ci numai foarte puțin translucidă) ; întîlnim multe momente foarte frumoase din unghiul mai simplu al scriiturii cvartetistice. Indiscutabil, lucrarea are forță expresivă iar, dincolo de momentele „frumoase" ale muzicii, se desprinde un fertil univers de idei.

În încheierea concertului, lucrarea lui Mihai Virtosu **Parfumuri, crinoline** pe un text de Șerban Foarță (sau, reproducînd aici titlul vechi : **Cintece pentru Foarță** este un foarte reușit moment de culoare, în fapt, o adevărată poveste muzicală, pe un text plin de farmec și posibilități — „textul" lui Șerban Foarță e ininteligibil la modul propriu și plurisemantic la modul componistic — tratată, pe alocuri, cu mînă de maestru, Lucrarea are ceva din muzică de scene, ceva din momentele dezvoltătoare ale unei simfonii oarecari, să zicem, ceva din ritmurile de tobe ale nu știu cărui trib african, ceva dintr-o istorie (cu muzică) la gura sobei. Totul e tratat cu bun gust și meșteșug și dacă ar trebui să-i reproșăm ceva acestei dinamice partituri am atrage atenția asupra unor (minore) lungimi.

Viorel Crețu

Iannis RITSOS

De departe cel mai cunoscut poet grec în întreaga lume, Iannis Ritsos s-a bucurat și în România, încă din anii '50—'60, de o mare popularitate, versurile sale fiind traduse atunci, ca și în deceniile următoare, de condeie românești autorizate, în frunte cu Eugen Jebeleanu.

Îmi amintesc că, în primăvara lui 1975, eminentul poet român, aflîndu-se la Atena, mi-a propus să-i facem o vizită prietenului său apropiat, pe care-l cunoșteam și eu din călătoriile sale repetate în țara noastră (în anii cînd pregătea prima amplă antologie de poezie românească, în sumarul căreia îmi făcuse onoarea de-a mă include și pe mine) și pe care îl revăzusem imediat după răsturnarea dictaturii coloneilor. Fusese arestat la 21 aprilie 1967, și din nou deportat în insulele de tristă memorie pentru comuniștii și democrații greci, Yaros și Leros, de unde, în august 1968, era pus în „libertate supravegheată" în insula Samos, din motive de sănătate.

În modestul său apartament de la etajul 3 al unui bloc așezat în cartierul muncitoresc al gării, ne-am întîlnit nu numai cu surîsul binecunoscut al poetului și prietenului literaturii noastre, nu numai cu pereții tencuiți de cărți (multe ediții din opera sa, tradusă în peste 40 de țări !), dar și cu un adevărat muzeu al pietrelor, foarte ciudate ca formă, ritm și expresivitate artistică, multe șlefuite și pictate de Ritsos în insulele periplului său forțat.

Regret că nu am avut răgazul să notez a doua zi conținutul scăpărătorului și tandrului dialog dintre cei doi mari poeți ai românilor și grecilor, care au înțeles, printre primii, în cele două țări, importanța și necesitatea traducerilor reciproce pentru o mai bună și dreaptă cunoaștere a celor două culturi, truda lor artistică infirmînd, încă o dată, prejudecata că poezia este intraductibilă.

Deși viața lui Ritsos ne este cunoscută, aș vrea să reamintesc cîteva date și fapte : s-a născut la Monemvassia, în Peloponez (castelul cățărat pe o stîncă și figura de grec blond a lui Iannis îmi evocă aventurile cruciaților apuseni, care poposiseră adeseori în Grecia continentală și insulară, în drumurile lor spre sfintele locuri), dar studiile liceale și le-a făcut la Gytheion, ca și Vrettakos, în regiunea Laconiei. Tatăl său fusese un ruinat proprietar de pămînt, familia sa fiind atinsă nu numai de fatala pe atunci tuberculoză, dar și de nebunie. Iannis și-a început studiile universitare la Atena, le-a întrerupt de mai multe ori din cauza bolii de plămîni, ajungînd totuși dansator pe scena operei. De foarte tînăr a scris însă versuri pe care le publica în periodicele vremii, pentru ca apoi, în 1934, să-și facă debutul editorial cu volumul Tractor. *De atunci și pînă acum, cînd a fost sărbătorit cu fast în țara sa, ca și în atîtea altele, la împlinirea vîrstei de 75 de ani, Ritsos a publicat peste 50 de cărți, cu traduceri cu tot, o bibliotecă întreagă.*

Dacă stilul său de început a evoluat pînă azi în modalități polisimfonice, cu continuități, rupturi și înnoiri firești la un poet de talia lui, ceea ce a rămas o constantă a artei sale este preocuparea pentru destinul omului, lupta sa pentru libertate, credința sa în comunism. Acest crez artistic nou, revoluționar, i-a ghidat și pașii în viață. De aceea, nu este de mirare că în 1935, după ce a publicat poemul Epitaf *(pe care, în 1958, Mikis Theodorakis avea să-l transforme într-un oratoriu patetic, foarte popular în Grecia, cîntat și cînd era interzis) în care poetul lua apărarea manifestărilor muncitorești de la Salonic, reprimate sîngeros de dictatura lui Metaxa, cartea lui a fost arsă.*

Participant activ la mișcarea de rezistență antifascistă și la războiul civil din anii '40, Ritsos a fost arestat în 1948 și internat pe rînd în insulele Limnos, Makronissos și Aghios Evstratios. Eliberat în 1952, el se căsătorește și are o fiică. Apoi călătorește des în țările socialiste, mai ales în România, ca și în alte părți ale lumii. În ultimii ani, după căderea dictaturii coloneilor, deși mereu bolnav, supus unor operații complicate, Iannis Ritsos și-a continuat cu energie opera de scriitor și activitatea de militant al Partidului Comunist Grec, de apărător al păcii europene și universale.

Dintre sintezele critice dedicate artei lui Ritsos, una dintre cele mai sugestive mi se pare că o datorăm lui Aragon.

„Arta lui Ritsos nu se definește.

De la marile poeme care — în anii 50, cînd el abia ieșise dintr-un lagăr de concentrare — i-au adus Marele Premiu Național Grec pentru poezie și pînă la aceste scurte suspine din ultimul timp — care se pot scrie pe genunchi, în insule, atunci cînd ele se numesc Makronnisos, Yaros, Leros... Fiecare își va găsi în ele propria sa inimă și rană".

Las cititorilor plăcerea și bucuria de a identifica în florilegiul pe care-l prezentăm, extras din vîrstele diferite ale operei lui Iannis Ritsos, adevărul, esența și frumusețea acestor gînduri.

I. B.

*) Din antologia în pregătire „Poeții greci, prietenii noștri".

Spre ziuă

Noaptea tîrziu, cînd vălmășeala străzii descrește,
cînd agenții de circulație părăsesc postul lor la răspîntii,
el nu știe ce să mai facă ; privește prin geam golul cafenelei imense, îmbîcsită
de aburii insomniei ; privește chelnerii fantomatici, incerți, schimbîndu-se în spatele cassei.
Privește cerul cu largi scobituri prin care se văd
roțile ultimului autobuz. Apoi
„nimic altceva ; nimic altceva". Se-ntoarce
în camera goală ; își sprijină fruntea
de umărul bustului propriu (mai mare decît în natură)
simțind frăgezimea dimineții din marmoră,
în timp ce în curtea cu dale sfărîmate, paznicii
strîng sforile tăiate de la pachetele deportaților.

Corespondență

(Un poet s-adresează unui confrate din viitor)

De n-aș fi știut că m-asculți într-o zi,
nimic nu spuneam, niciodată n-aș fi vorbit,
și păianjenul, care ne-a învățat urcușul vertical
pe peretele gol, s-ar fi oprit lîngă buze,
în gîtlej azvîrlindu-mi
trei nasturi negri ai vestei mele
și ceilalți — nasturi albi ai cămășii morților.

Prismele unei ore

Tu înc-ai înjurat, ai proferat cuvinte murdare
în timp ce sicriul s-a lovit de ușă — puțin a lipsit
ca icoana și jerbele să nu se răstoarne.
Pe drum, în căldură, calul șchiopăta —
acest cal căruia voiai să-i ceri iertare. Și totuși
nu încercai să-ți ici înapoi blestemele,
știind că de-acum, în casă, fete străine
porneau la treburi bizare, ciocneau
pahare desperecheate și farfurii în bucătărie,
goleau cea mai mare-ncăpere și așezau
unul lîngă altul toate scaunele întoarse către perete.

IORGOS ILIOPOLOS : Meditație

Mijloace de transport

Multe lucruri repetîndu-le capătă alt înțeles,
din noapte în noapte, din mișcare-n mișcare; la fel sînt cuvintele
roase încetul cu-ncetul, ajungînd scobite ; în golul lor
răsună clar nehotărîrea timpului și-a drumului
cînd trec căruțele florăresei, ale vînzătorilor de pește și de fructe,
încărcate cu fiori, cu pești ori cu fructe ;
și căruța cealaltă, cea neagră,
cu adormiții livizi, ce se îndreaptă spre locul de veci
în liniște, nobil, și-i bine așa, doar cuvintele-au fost
scobite, ca o memorie perfectă c-un înveliș sferic, și
fiecare traiect e un ciclu ; morții revin
în numele-nvierii (care-i cuvîntul omului)
ținînd făclia, tăcerea, o panglică albă și un trandafir —
în mijlocul trandafirului, un scarabeu stropit de polen.

Recomandare

Nu vorbi tare ; țipetele, mie nu-mi plac.
Toți țipă — ce să cîștige ? îmi zise. Dacă vorbești
mai încet, poate o să te cred. Ceasornicul
l-am ascuns într-un cufăr ; îmi mărunțea timpul
fărămitură cu fărămitură ca pentru păsărelele iernii.
Dar eu nu sînt o pasăre — mie timpul îmi trebuie-ntreg,
fără țipete, fără zgomote, asemenea acestui convoi
al serii, departe de drum, în spatele străzii Liossiou,
cu-o mulțime de vagoane în șir
gemînd de cărbuni și zburlite-n lopeți.

Refuz

Nu, nu, nu pune drapelul — noi n-avem sărbători.
Închide ușa ; închide fereastra. Nu-l pot vedea,
calul ăsta roșu cu piciorul tăiat, care paște
în pajiștea galbenă. Mereu, cînd bate toba-n piață,
saltă, tresare, coama-i se-nvolbură — dar nu mai poate fugi.
Lampa cu gaz am pus-o în pivniță, alături de ghetele sparte.
Oamenii, cu timpul, ajung tot mai rari. Nu mai ouă găinile.
De aceea, mă uit atent la zarurile tale, cînd începi să coși.

Diversiune

Lor le-a fost frică — acești pași grei pe scara interioară —
era calul roșu care urca ; el intră-n încăpere ; el privi împrejur
apoi rămase țeapăn în fața oglinzii ; doar coada,
cu-o mișcare imperceptibilă, mătura vaza de flori de pe masă.
„Asta e", zise domnul în negru. „Da, asta e" și poate că
înțelegea metamorfozele produse de poezie în lume.
„Și asta cu ce-o să ne mîngîie ?" întrebă o femeie în alb.
Calul nu mai era acolo. Oglinda se golise, precum un fluviu.

În românește de
Ion Brad

ARTA CA PROGRAM AL

CONSTANTIN BRÂNCUȘI : **Sărutul**

AR fi trebuit să fie surprinzătoare și în multe privințe chiar este — *a XLII-a Expoziție Internațională de Artă* de sub egida *Bienalei de la Veneția*. Ideatorul programului din acest an este, ca și în 1984, Maurizio Calvesi, profesor de istoria artei moderne la Universitatea din Roma. Probabil că nu am fi simțit nevoia de a-i preciza ocupația (principală) dacă nu ar părea pentru noi evident faptul că orientarea tematică de ansamblu a Bienalei în ultimii ani a urmat îndeaproape interesele în domeniul cercetării fie ale președintelui Bienalei, arhitectul Paolo Portoghesi, fie pe cele ale directorului sectorului arte vizuale, Calvesi. Aria de investigație a acestuia din urmă este, pentru cine i-a urmărit lucrările, foarte largă: ea merge de la arta medievală și literatura umanismului renașterii pînă la aspectele cele mai diverse ale artei secolului nostru.

Înainte de a emite o judecată asupra Bienalei '86 mi se pare util să confruntăm intențiile cu realizările. Mai ales deoarece în ceea ce privește cel de al doilea termen al ecuației, nu au lipsit din intervențiile presei atitudinile rezervate. Ce au vrut deci organizatorii ? Să-i dăm cuvîntul lui Calvesi. „De un raport între artă și știință — arată el în expunerea de motive cu care se deschide catalogul (2 kg) general al Bienalei — se poate vorbi la multe nivele. Această expoziție nu poate și nici nu vrea să fie o enciclopedie sau un tratat, ci doar să procedeze la exemplificarea problemei, atingînd în mod accesibil și nu pedant anumite puncte cruciale și stimulînd o discuție care ar putea fi mai amplă". Pînă aici, desigur, toate bune, în ciuda imprecziei inițiale a enunțului. Intrînd în miezul problemei, organizatorii au procedat la tăierea ei în felii, fără a abandona mica universitară pedanterie recuzată, cum am văzut, energic. S-a ajuns astfel la regruparea secțiunilor în două super-secțiuni, prima fiind dedicată, firește, justificativelor aspecte istorice, avînd deci un scop didactico-explicativ, dorind a releva cîteva din acele imprimante al căror efect a fost acut resimțit în arta modernă. *Între trecut și prezent* s-a numit această supersecțiune articulată în trei mari expoziții: *Spațiu, Artă și Alchimie*, *Wunderkammern* (toate adăpostite de pavilionul central din Grădinile Fortăreței — Giardini di Castello). Cea de a doua supersecțiune — *În vremea științelor exacte* — ar fi trebuit să urmărească incidența problematicii științifice asupra aspectelor formale și de reprezentare ale fenomenului, precum și poziția și rolul noilor tehnologii de comunicare în raport cu creația și expresia artistică înțelese la modul tradițional, ca produse cu caracter individualizat și artizanal. Titlurile expozițiilor sînt de altfel sugestive: *Artă și biologie. Naturalismul invizibilului* (Giardini di Castello), *Culoarea: teorie, cercetare, intuiție* (Corderie dell' Arsenale), *Tehnologie și informatică — noi mijloace ale artei* (Corderie dell' Arsenale) și *Știința în slujba artei: tehnologii avansate aplicate la bunurile culturale* (Gallerie dell' Accademia). Cum se poate clar vedea, orientării istoriciste din prima supersecțiune i-a urmat, în cea de a doua, o orientare strict pragmatică și oarecum limitativă care a încercat să evidențieze atît conexiuni la nivelul aparențelor între artă și științe (a fost aleasă biologia ca zonă bogată în sugestii) cît și acele evoluții din planul disciplinelor exacte (chimia, matematicile, cu prelungirea lor directă — cibernetica), ce au fost înregistrate rapid de artă, determinînd schimbări în cursul acesteia. Cea de a patra expoziție prezintă un interes deosebit. Ea nu se încadrează limpede într-un program ce urmărea în special desfășurările din zona creației ca atare; intră în zona „întreținerii" — pentru a folosi un termen consonant cu era mașinismului — și „explorării funcționale" a operelor de artă în scopul conservării. Dar să procedăm în ordine.

PIVOTUL ideatic al Bienalei ar fi trebuit să fie expoziția dedicată spațiului. Motivația era cît se poate de justificată: rezolvarea problemei spațiale în opera de artă implică determinarea unei anume viziuni a creatorului ei asupra lumii. Înapoi deci la „dulcea perspectivă" clasică din prima jumătate a Quattrocento-ului, înapoi la Masaccio, Piero, Brunelleschi și mai ales Alberti! Punctul unic de fugă în funcție de care se ordonează un spațiu situat cu precizie corespunde unei concepții cosmologice plasînd pămîntul în centrul universului. O viziune care asigură omului acea poziție privilegiată în virtutea căreia el este participant la armonie și factor al ei.

Aventura percepției spațiului ar fi fost de urmărit astfel în legătură cu teoria coperniciană, cu concepția lui Bruno despre infinit, sau cu evoluțiile fizicii de la Galileo Galilei la recentul nobelist Carlo Rubbia. Demonstrația este însă fragmentară. Am toate motivele să mă îndoiesc că perspectivala galerie a Palatului Spada a lui Francesco Borromini, reprodusă în expoziția la scară naturală (model în lemn 6,9×8,5×5m), unde triumfă un iluzionism baroc ce recuperează filonul clasicist renascentist poate servi ca element stabil în demonstrarea tezei că trebuia să provoace, pe linia unui anume aspect al filosofiei lui Bruno, o „reflecție de natură morală asupra micimii și vanității lucrurilor lumești care apar mai mari decît ceea ce sînt" (Calvesi).

Secțiunea spațiu, dincolo de intențiile generoase, de dorințe de demonstrare, este totuși un mic imbroglio de lucrări, multe contemporane, a căror selecție a fost ghidată de ideea că de la regula umanistă se trage artificiul (vezi Borromini și De Chirico), din acesta înșelătoria vizuală proiectată (în care este încadrat, nu știu cît de corect, Maurits Cornelis Escher și Vasarely). Pentru Renaștere și baroc nu sînt uitați Correggio și Baciccio sau fratele Pozzo, toți reprezentați cu schițe, iar Correggio chiar cu un film despre cupola domului din Parma. Sub semnul căutării unei tipologii formale capabilă a sugera „dincolo de a treia dimensiune" s-ar afla Picasso (celebra *Sticlă* din 1912), Max Bill, Georges Vantongerloo, Lucio Fontana, în timp ce, sub genericul *Întîmplarea și materia*, lîngă reconstruirea tridimensională a camerei de revelări a traseelor în care Carlo Rubbio a efectuat experiența U A_1 la CERN de la Geneva stau tablouri de Hartung, Dubuffet, Willem de Kooning, Emilio Vedova etc. Pentru ca totul să se termine cu un grupaj de lucrări care ar demonstra tendința de a atribui conotații mentale unui spațiu fizic și invers. Grupaj din care nu se rețin decît lucrările lui R. Buckminster Fuller, pe care mulți îl cred dispărut (născut 1895) dar care mai inventează încă structuri din oțel cromat și material termoplastic de o mare forță sugestivă.

Dincolo de aerul ei pretențios și de dorința de a încadra într-o categorie anume opere cu semnificații mai complexe (Pozzo, Correggio, Gaulli sînt prezenți ca autorii „construcției paradisului", punîndu-se astfel pe prim plan problema iconografică și nu aceea de elaborare spațială), expoziția are meritul de a reuni opere ce foarte rar sînt puse într-o confruntare directă. În pofida multitudinii de sugestii emanate de fiecare în parte, spectatorul, obligat prin forța lucrurilor să își reactiveze cunoștințe (elementare) de istoria artei și a științei, este pus în situația de a reflecta asupra unui fenomen de interferență, de a decide singur dacă trebuie să considere că arta se termină acolo unde raționalitatea sfîrșește prin a se impune.

UN discurs diferit presupune expoziția *Artă și alchimie*. Că între știință și artă nu a existat mereu o interacțiune programată se vede aici destul de bine. Pusă pe picioare de un excelent cunoscător al problemei, Arturo Schwarz, expoziția reunește un număr impresionant de opere, aproximativ 400 (se pare că în intenții trebuiau să fie 2 000) confluite din Europa și cele două Americi. În interiorul expoziției (picturi în marea lor majoritate) a fost organizată o altă expoziție istorică asupra alchimiei, cuprinzînd unele dintre cele mai elocvente mărturii asupra experienței acestei învățături ale cărei rădăcini se pierd în negura timpurilor, în culturile antice. Patrimoniul ei, transmis de papirusuri, manuscrise miniate și mai apoi, din secolul al XV-lea, de cărți tipărite, este enorm. Din secolele al XVI-lea și al XVII-lea provin majoritatea cărților selecționate de Mino Gabriele, care a punctat deliberat pe acelea bogat ilustrate, ce puteau contribui la facilitarea înțelegerii semnificației vizuale a reprezentărilor alchimice. Reprezentări conducînd direct la esența problematicii discursului alchimic în aspectele sale filosofice, științifice și mistice. Trebuie spus că această expoziție dedicată tradiției alchimice, transmisă prin manuscrise și cărți tipărite, nu ține cont de reprezentările moderne imaginative ale alchimiei. Aspectul respectiv constituie în bună măsură apanajul expunerii adiacente de opere de artă semnate de nume de răsunet precum Brâncuși, Arp, Max Ernst, Dali, Victor Brauner, Kandinsky etc. Prin manuscrise și cărți, și mai ales prin imaginile din ele, s-a încercat a se restitui semnificația alchimiei în procesul de devenire al istoriei gîndirii, proces care în secolele trecute s-a aflat nu arar în coliziune cu practici filosofice, magice și religioase recuperate din vechi culturi și reactualizate, stimulative în ultimă instanță pentru cercetarea pragmatică științifică întrucît i-au semnalat în permanență limitele posibilului. Oricum, selecția de cărți și manuscrise este de un interes extraordinar căci reunește nu doar operele unor nume celebre ale marii epoci alchimice (Eleazar Abraham, Raimundus Lullus, Christoph Schwartz, Elias Ashmole etc.) ci și mărturii privind valoarea pragmatică a unor studii alchimice pentru cercetările chimice propriu-zise (papirusul Holmiensis de la Stockholm, sec. IV, tratind despre elaborarea culorilor ; manuscrisul *De rebus chemicis*, sec. XV de la Biblioteca Marciana din Veneția ; cartea lui Michael Maier, *Scrutinium chimicum*, ediție din 1687 etc.)

Asupra celuilalt aspect al expoziției, privind sugestiile oferite de alchimie pentru artele figurative, s-au formulat în presă rezerve, cred, justificate. Multe tablouri dadaiste sau suprarealiste au fost introduse într-un context ideatic care nu este nici pe departe al lor. Dilatarea spațiului imaginației nu duce neapărat la înscrierea în perimetrul experienței alchimiei. Unii artiști au acceptat mesajul alchimic (André Masson, Claudio Costa, Maurice Henry, Victor Brauner, Luca Patella etc.). Mulți alții s-au ascuns sub etichetă — sau au fost situați sub ea fără voia lor — pentru a justifica pe planul ideilor un spectacol vizual. Uneori situațiile din expoziție sînt amuzante. Este prezent Nigredo Rubedo Albedo cu o pînză monocromă, galbenă. Se poate stabili în mod serios o relație între galbenul lui Albedo și căutarea alchimică a pietrei filosofale ? Mi se pare că nu. Și exemplele de acest gen ar putea continua. Justificarea unor asemenea situații o efectuează preventiv Arturo Schwarz prin afirmația peremptorie după care „artistul este un alchimist fără să-și dea seama". Putem pune, mă întreb, sub semnul alchimiei, după o asemenea constatare, chiar toată arta modernă ? Klee, Picabia, Magritte, Yves Tanguy, Roberto Matta, Man Ray nu sînt plasați sub o pălărie care, în fond, nu este a lor, sau este doar prin reflex formal ? Interesant rămîne faptul că expoziția propune descifrarea unor posibile itinerarii interioare ale artistului pe calea gnozei, deși, repet, aceste încadrări *a posteriori*, avînd ca reper de multe ori doar elemente formale ale operei, trebuie privite cu circumspecție.

Statuia lui Marc Aureliu de pe Campidoglio (detaliu) în timpul restaurării

MULT mai modestă ca dimensiuni dar foarte substanțială în conținut este expoziția dedicată acelor *Wunderkammern* — camere de minunății care stau la baza colecționismului modern științific. *Wunderkammern* erau locurile unde se întîlneau obiectele cele mai curioase și din materiile cele mai neobișnuite : găseai în ele de la minerale rare la animale împăiate, de la obiecte exotice de podoabă la fosile, cristale sau schelete false de animale ciudate. Îngrijită admirabil de colega Adalgisa Lugli — autoare a unor studii de referință în domeniu, printre care *Naturalia et Mirabilia*, Milano, 1984 — expoziția a punctat pe ideea că în Wunderkammern, obiectele cu caracter unic sau curiozitățile, indiferent de valoarea intrinsecă, tind a se constitui într-o globalitate estetică, păstrîndu-și fiecare funcția de posibil obiectiv al unei cercetări științifice. Piesa de rezistență a expoziției este un dulap plin cu minunății, aparținînd lui Gio. Domenico Tessari, doctor (în secolul al XVII-lea) în medicină al Universității din Padova, reconstituit de un urmaș al său, Paolo Tessari. Nu întîmplător reconstituirea dulapului cu minunății a avut loc prin anii '60, în acel climat cultural cînd în anumite țări occidentale se activau neo-dadaismul și pop-art-ul. Camerele cu minunății din Seicento și Settecento ni se prezintă astăzi ca un fenomen cu un anume grad de reversibilitate, căci în fond spre „globalitate estetică" — termenul îi aparține lui Gillo Dorfles — tind conglomeratele de obiecte plasate în cutii de artiști precum Marcel Duchamp, Joseph Cornell, Bernard Requichot, sau compunerile de imagini din elemente disparate (Arcimboldo a fost în acest sens un precursor) și sugerînd funcții bio-fizice diferite.

Merita să fie semnalată, credem, această tentativă mai veche de înscriere a întîmplătorului nebanal în estetic. În fond, discursul despre Wunderkammern are ca obiect capacitatea omului de a se mira în fața naturii și de a încerca să-i inscrie mesajele în zona frumosului fără a se mai strădui să le clasifice, ci doar organizîndu-le spațial.

IEȘIȚI din perimetrul fundamentărilor istorice, iată-ne deci în plină *Vîrstă a științelor exacte*, mai întîi prin secțiunea *Artă și biologie*. De ce nu *Arta și fizica ?* Sau *Arta și astronomia ?* Sigur, între arta modernă și biologie există un raport verificabil, recunoscut ca atare și de artiști. Nu mi se pare că studiind acest raport ar intra în discuție problema anticipării de către artist a unor imagini efectiv devenite vizibile, să zicem, cu ochiul microscopului. Se știe, pe de altă parte, ce rol extraordinar a avut ilustrația științifică în lărgirea orizontului de cunoaștere al pictorilor : s-au confruntat cu o natură mai bogată decît aceea perceptibilă cu ochiul liber. Vor sau nu

Schema densității electronilor într-un fragment de cristal de miosină

JACKSON POLLACK : **Pădurea vrăjită**, 1947. A se remarca asemănarea (întîmplătoare ?) cu imaginea din stînga

ŞTIINŢEI

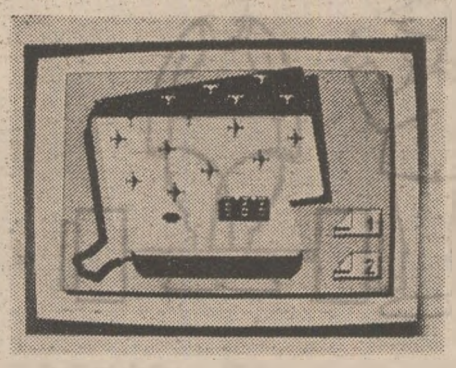
vor unii artişti, realul rămîne punctul de plecare al cercetării lor şi, de cînd există telescoape şi microscoape, spaţiul investigării a devenit mult mai larg. Universul mic, microcosmosul are o mărime infinită. Studierea microcosmosului a repus în drepturile sale frumuseţea invizibilului. Eficientă deci, deşi cam neîncăpătoare, „cutia magică" pentru 20 de persoane, o proiectare simultană de imagini însoţite de un text explicativ stimulează o călătorie paralelă printre imagini ştiinţifice (celule organice, secţiuni în plante, cristale de vitamine văzute la microscop etc.) şi artistice (Bracque, Malevici, Pollock, Hartung şi creatori mai tineri şi mai puţin cunoscuţi). Recombinarea elementelor derivate din imaginile naturale, propusă la sfîrşitul secolului trecut de Vincenzo Jerace, în scopul obţinerii de forme estetice, sculpturale sau picturale, a devenit actualmente un procedeu obişnuit : tehnologia modernă i-a dat un nou suport şi o nouă deschidere spre orizonturile infinite ale microcosmosurilor posibile.

CE parte are ştiinţa în elaborarea culorii sau în înfăptuirile artistice unde culoarea este o componentă de prim ordin a spectacolului vizual — iată grosso-modo întrebarea la care îşi propunea a răspunde secţiunea coordonată de Attilio Marcoli. A rezultat o expoziţie cuprinzătoare, unde nu au lipsit aspectele didactice. În Palatul sporturilor au fost vizualizate principalele teoretizări de sisteme de culori (Colour Order Systems) elaborate pînă în zilele noastre, plecînd de la Forsius (1611) şi Athanasius Kircher (1641), trecînd prin Newton (1704), Goethe (1810), Ph. Otto Runge (1810), Chevreul (1839) pînă — fără a mai cita atîtea alte nume — la Harold Kuppers (1972) sau Antal Nemcsics (1976). Expoziţia vrea să demonstreze — în special prin aspectele îngrijite de Fausta Squatriti, care a operat o fericită selecţie a lucrărilor aparţinînd avangardei istorice — că în materie de culoare nu se poate face o distincţie între cercetarea artistică şi cea ştiinţifică, deşi ca preocupări şi statut social persoana artistului şi a omului de ştiinţă, de la Renaştere încoace, fac notă separată. O atenţie deosebită este acordată firesc, în scopul punerii în evidenţă a potenţialului simbolic al culorii, expresioniştilor (Jawlensky, Kandinsky, Nolde, Kirchner, Marc) şi avangardei ruse (Matiuşin, Larionov, Rodcenco, El. Lissitzky, Adamovici etc.), pentru care în ultimii ani a crescut enorm interesul, dat fiind efectiv caracterul novator al demersurilor creatoare afirmate în cadrul ei. Ies treptat la iveală din colecţii adevărate tezaure de lucrări pînă acum foarte puţin cunoscute. Cu opere recrutate din aceeaşi zonă sînt ilustrate cercetările artistice vizînd obţinerea de efecte dinamice prin construcţii dominate de culoare (Kupka, Malevici, Robert Delaunay, Goncearova). Pentru tendinţa de obiectivare a culorii s-a recurs la Otto Freundlic, Vilmos Huszar, Lajos Kossak, Moholy-Nagy, Mauro Reggiani etc. În fine, un spectacol de culoare din care nu lipsesc Van Doesbourg sau marii dascăli ai Bauhaus-ului, Josef Albers şi Johannes Itten, spectacol completat cu masiva prezenţă a exponenţilor concretismului Şcolii de la Zürich (Hans Hintereiter, Richard Paul Lhose, Max Bill, Karl Gerstner). Practic nu există aspect al problematicii culorii care să nu fi fost exemplificat. Cine crede că monocromiile sînt aceleaşi în lucrările unor artişti diferiţi se înşeală : gruparea de picturi reunite sub titlul *varietatea monocromiei* demonstrează chiar contrariul.

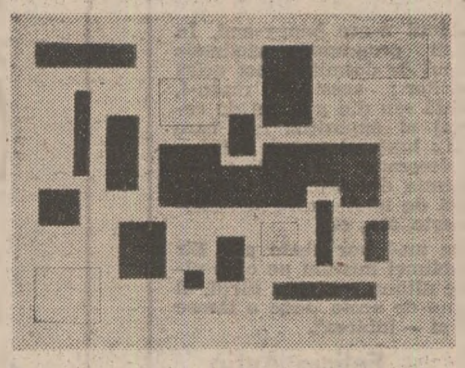
CĂ arta a intrat într-o altă eră prin folosirea mijloacelor avansate ale ştiinţei, ne sugerează secţiunea *Tehnologie şi informatică*, îngrijită de un grup de specialişti de prim ordin de la instituţii universitare de pe două continente. Substanţa expoziţiei este transmisia în reţea prin computer, aşa-numitul *Telematic networking*, în toate fazele sale : planificare, execuţie, receptare, transformare, memorizare. Formele transmisiei telematice sînt diferite, în funcţie de tehnologia la care se recurge : mijloace mai simple de tipul *videotex*, televiziune cu lectura înceată a imaginii, disc laser, telefascicul, pînă la altele mai sofisticate tip animare computerizată, telemetrie, structuri cibernetice etc. Aceste sisteme interactive folosite de artişti sînt, în acelaşi timp, mijloace expresive ale unor idei şi limbaje noi. Căci în vechile modele de comunicare binare, emiţător-receptor (creator-spectator) există o pasivitate a celui de al doilea termen care face posibilă conservarea unor sisteme rigide de valori, impunerea unor viziuni asupra realităţii. Prin *networking*, beneficiarii mesajului *(users)* colaborează între ei oricît ar fi de îndepărtaţi în spaţiu şi timp ; accesul la procesul creator cibernetic are loc prin cablu sau satelit din fiecare punct unde ajunge mesajul. Un mare număr de *inputs* (date de intrare) înmagazinate în bănci de date sînt eliberaţi la cerere de *users* pentru a fi apoi reelaborate şi repuse în circulaţie pentru a reintra în alt proces. Conceptul de „moarte a artei" teoretizat acum cîteva decenii de Argan iată că ia aparent o conotaţie traductibilă în alt concept : „moartea autorului". Nimic mai fals, ne asigură în public şi privat Roy Ascott, unul din coordonatorii secţiunii : „procedeul oferă posibilitatea amplificării gîndirii individuale şi a imaginaţiei subiective... punînd idei şi imagini individuale în coliziune sau contact cu procese cerebrale şi biografii radical diferite. Acest *telematic networking* poate duce la o întărire a individualităţii". Instalaţiile din expoziţie par să întărească această părere. Scriitorul de poezie din mine nu putea să nu rămînă fascinat de camera cu neon şi computer interoactivi (muzică de Cristoph Herndler) unde se elaborează *Poezia digitală*. Autorul : Waltraut Cooper, 49 ani, din Linz. Nu mai vorbesc de alte instalaţii interactive audio-vizuale deoarece ar trebui să le descriu pe fiecare în parte. În altă parte, Red Burns (New York University) a selecţionat opere pe videotex organizînd un Laboratory Workshop suigeneris. Nu lipsesc discurile cu laser, sisteme electronice de imagini şi diferiţi *networks* — centri de transmisie. Şi în materie de *imagine sintetică* în ultimii 20 de ani s-au făcut paşi spectaculoşi înainte, puşi în evidenţă de o suită de exemplificări cronologizate culminînd cu interesanta producţie non figurativă specifică anilor acestui deceniu.

ROLUL major al ştiinţei în salvarea şi păstrarea patrimoniului cultural — iată tema ultimei secţiuni a Bienalei, unde un grup de oameni de ştiinţă reprezentînd supraintendenţe şi institute de restaurare prezintă intervenţii care nu doar prin importanţa operei, ci şi prin tehnicile folosite pot fi socotite drept modele. Supraintendenţa arheologică din Roma — şi se ştie cu ce probleme complicate se confruntă aceasta în salvarea unui patrimoniu deteriorat de poluare — prezintă analizele pe calculator ale structurii templului lui Marte Ultor ce au condus la o admirabilă reconstituire perspectivală. Aceeaşi instituţie prezintă un studiu complex asupra statuii celebre a *Boxeur*-ului (Museo Nazionale), un altul asupra structurii de protecţie pentru restaurarea Coloanei lui Marc Aureliu. Institutul Central de Restaurare face cunoscute rezultatele „lecturii" în laboratorul de restaurare a statuii lui Marc Aureliu de pe Campidoglio, ca şi noutăţile ieşite la iveală cu ocazia curăţirii unuia din cele mai importante cicluri picturale din lume : acela conceput de Masaccio în Capela Brancacci. Veneţienii nu s-au lăsat mai prejos şi au prezentat detaliile cercetărilor pentru restaurările în curs în bazilica San Marco. Tehnologia folosită în acest scop la Veneţia — după inundaţia din 4 noiembrie 1966 — este de prim ordin, o bună parte fiind elaborată în cooperare cu Societatea Olivetti. În expoziţia de la Galeriile Academiei, supraintendenţa veneţiană a bunurilor artistice şi istorice prezintă reflectoscopia la infraroşu computerizată şi analizatorul de semnale dinamice. Studii pragmatice de factura celor sematometrice ale lui Corrado Maltese (Universitatea din Roma) îşi găsesc şi ele un loc adecvat în această secţiune care închide cu o notă nostalgică periplul prin Bienală, voind parcă a sugera că arta, ca şi lucrurile, nu este eternă şi că permanentizarea memoriei ei este de acum încolo tot de competenţa acelui factor stimulator al propriei ei transformări : ştiinţa.

Grigore Arbore



ZELKO WIENER. Prima pagină din programul telematic **Imaginator**, 1986



THEO VAN DOESBURG : **Compoziţie-proiect**, 1919

Ilustraţie din Ferrante Imperato, **Historia Naturale**, Veneţia, 1672

Cartea străină

Un Lorca total

„MOARTEA oricui abureşte toate oglinzile. Moartea unui poet tînăr întunecă posibilitatea lumii de a arăta şi altfel". Referindu-se la dispariţia lui Labiş, Vladimir Streinu exprima în aceste tulburătoare cuvinte un adevăr fundamental; moartea prematură a lui Federico García Lorca, asasinat în urmă cu cincizeci de ani de fascişti, nu a însemnat numai o tragedie individuală, ci şi dezastrul unei lumi, căci războiul civil declanşat de franchişti în Spania a distrus, între alte lucruri, şi republica literelor. Uciderea lui Federico García Lorca este o frustrare ale cărei dimensiuni au fost puse în evidenţă de nenumărate studii care s-au ocupat de viaţa şi opera poetului din Granada.

A scrie despre Lorca este, într-un fel, o dezaburire a oglinzilor. Este ceea ce de fapt întreprinde Darie Novăceanu în recenta antologie *) pe care o însoţeşte cu aproape o sută cincizeci de pagini dedicate vieţii şi înţelegerii operei lui Lorca, la care se adaugă nenumărate fotografii şi reproduceri după desenele poetului însuşi.

Numite „comentarii", paginile lui Darie Novăceanu constituie un adevărat eseu menit să apropie cititorul român de marea şi neliniştita poezie a lui Lorca. Alcătuind această vastă antologie, Darie Novăceanu ne oferă, pe lîngă traducerile propriu-zise, şi „deschiderea spre lectură" necesară multiplelor interpretări pe care le implică textul poetic al lui Lorca.

Prin desele referiri la poezia românească (Eminescu, Blaga, Arghezi) sau de pe alte meridiane, studiul se transformă într-o meditaţie asupra poeziei în general, care apare astfel ca un cod deschis şi infinit. În spiritul lui Blaga care prin versurile lui sporea „a lumii taină" îmbogăţind „întunecata zare / cu largi fiori de sfînt mister", García Lorca mărturisea : „Orice lucru îşi are misterul său, iar poezia este misterul tuturor lucrurilor". Asemănările pe care Darie Novăceanu le face între poezia lui Lorca şi poezia noastră sînt frecvente, neobositul nostru hispanist întinzînd astfel „un arc liric, de mare frumuseţe, ca un curcubeu, dinspre Iberia peste Mediterana, pînă aici, la noi, în Carpaţii lui Lucian Blaga".

Înţelegerea operei lui Lorca presupune cunoaşterea realităţii social-istorice în care a apărut, de aceea paginile consacrate vieţii poetului se deschid cu un capitol intitulat „Granada, paradis închis pentru cei mulţi", în care se subliniază trăsăturile acestui spaţiu „apt pentru vis şi visare", spaţiu fără de care existenţa lui Lorca pare de neconceput. Influenţa pe care „el romance" şi „el cante jondo" (termeni pentru care Darie Novăceanu încearcă o traducere, în dorinţa de a explica specificul spiritului andaluz) au avut-o asupra poeziei lui Lorca înseamnă de fapt dorinţa mistuitoare a poetului de a stabili o relaţie solidară cu lumea în care s-a născut, colectivitatea fiind subiectul real al creaţiei sale (aşa cum de altfel transpare cu claritate în dramele sale).

Alte pagini din comentariul lui Darie Novăceanu pun în evidenţă relaţia lui Lorca cu mişcările de avangardă, în special cu ultraismul, considerat în principiu „un corespondent al suprarealismului francez". Lorca nu a fost suprarealist, nu a semnat manifeste, dar nu se poate spune că această mişcare nu a avut ecou în opera lui, chiar dacă se ia în considerare fie numai şi prietenia lui cu Salvador Dali şi Luis Buñuel. Volumul care presupune ruptura formală cu opera anterioară şi în care critica spaniolă a identificat urmele suprarealismului este „Poetul la New York".

După succesul obţinut cu „Romancero gitano" care îl făcuse celebru în toată Spania, Federico García Lorca se arată deja obosit de gloria care nu i se pare decît o formă de neînţelegere, căci mitul de „poet gitan" şi rustic nu-l mulţumea. Părăsind Spania pentru prima oară, îndreptîndu-se spre New York, poetul încearcă să lase în urmă „gloria stupidă" şi scriind poemele din volumul amintit îşi adecvează mijloacele artistice la o realitate legată, din punct de vedere estetic, de suprarealism, autodepăşindu-se pe sine, într-un mod rămas fără egal în poezia europeană contemporană. Din ceea ce el numeşte „experienţa cea mai folositoare din viaţa mea" se vor naşte poemele numite de Darie Novăceanu „un protest împotriva zadarnicului pustiu al unei teribile singurătăţi construite de om". Prezenţa acelui „yo" trecînd solitar printr-o lume de spaimă şi de moarte traduce de fapt criza de conştiinţă prin care trece poetul, în căutarea copilăriei pierdute. Este însă vorba de un eu profund, pe care Rafael Alberti îl descrie ca pe o „insulă castiliană, înspăimîntător de singură între bulevarde şi zgîrie-nori". Pe de altă parte însă, scrisorile trimise din New York părinţilor săi (scrisori publicate recent pentru prima oară în Spania) pun în evidenţă complexitatea profundă a poetului care mărturiseşte: „Eu sînt o fiinţă care se adaptează bine circumstanţelor şi mă simt bine în această ambianţă atît de deosebită, dar plină de sugestii pentru mine". Această aparentă contradicţie explică faptul că „Poetul la New York" nu se poate reduce la o criză personală, ci este o mărturie a crizei spirituale a Occidentului, criză deja intuită în acea epocă de Huxley, Dreiser, Dos Passos sau Maiakovski. (S-a vorbit chiar de o posibilă influenţă pe care „Brooklyn Bridge" de Maiakovski ar fi avut-o asupra lui Lorca). Preocuparea socială, deja prezentă în opera lui Lorca, îşi găseşte acum o nouă formă de manifestare, în volumul „Poetul la New York", unde, spune poetul, voinţa colectivă trebuie să restaureze dreptatea pe pămînt „pentru că vrem să se facă voia Pămîntului / care-şi dăruieşte fructele tuturor".

Dominată în totalitate de problematica depăşirii tuturor impedimentelor care se opun realizării plenare a omului, opera lui Lorca îşi păstrează actualitatea, autorul însuşi rămînînd — în ciuda tragicei sale dispariţii — „poetul cel mai viu din extraordinara constelaţie de poeţi spanioli ai secolului al douăzecelea" (Angel del Río).

Revenind la studiul lui Darie Novăceanu trebuie să subliniem permanentul dialog pe care acesta îl poartă cu cititorul căruia i se adresează deseori direct („vă amintiţi", „amintiţi-vă"), abordînd un ton cald, apropiat, fără stridenţe didactice. Renunţînd la „o ţinută teoretică sobră", Darie Novăceanu întreprinde în studiul său analize complexe (semantice, morfologice, stilistice), însă în „termenii cei mai accesibili" şi susţinute deseori cu citate din textele teoretice ale lui Lorca. Luminate astfel de sugestiile de dinaintea fiecărui volum din antologie, traducerile propriu-zise îşi găsesc uşor drumul spre sensibilitatea iubitorilor de poezie din ţara noastră. Textul poetic „sună" aproape firesc în limba română, traducătorul fiind preocupat de „echivalenţele româneşti care nu se îndepărtează niciodată de sensul original".

Bănuim însă în spatele acestor „echivalenţe româneşti" multe ore de chin pentru a găsi cuvîntul în stare să exprime rezonanţele ample ale sunetului spaniol, şi de aceea performanţa lui Darie Novăceanu merită, încă o dată, elogii şi recunoştinţă.

Mariana Şipoş

*) Federico García Lorca, **Carte de poeme**, traduceri şi comentarii de Darie Novăceanu, Ed. Univers, 1986.

Meridiane

LUMEA PE TELEX

Premiile la Montreal

● S-a încheiat „festivalul filmelor lumii" de la Montreal, una dintre cele mai mari și mai ambițioase manifestări de acest gen din lume. Este vorba despre un festival intrat mai de curînd în seria celor de prim rang, astfel încît organizatorii au susținut și de această dată o veritabilă bătălie publicitară pentru a-l impune în ochii opiniei publice. N-a lipsit nimic : reportaje speciale retransmise prin cablu către toate zonele mapamondului, conferințe de presă ținute cu participări ilustre în formule tehnice neobișnuite, vizionări în concurs și în afara lui în suite neîntrerupte, 24 de ore din 24... Marele premiu al Americilor, distincția supremă, a revenit, la această ediție a Festivalului, filmului francez **37,2 de dimineață** semnat de Jean-Jacques Beneix. Premiul special al juriului a fost decernat filmului **Sătucul meu drag** realizat de regizorul Jiri Menzel din R.S. Cehoslovacă, iar premul juriului a fost acordat filmului **Lapuța** al regizorului Helma Sanders-Brahms (R.F.G.). Premiul pentru interpretare feminină a fost obținut de actrița vest-germană Krystina Janda (pentru rolul său din filmul **Lapuța**), iar premiul de interpretare masculină, de actorul american Dennis Hopper (pentru rolul din filmul **Catifeaua albastră** semnat de regizorul David Lynch). Un premiu special a fost atribuit realizatorului spaniol Carlos Saura pentru trilogia sa asupra dansului spaniol **Nunta însîngerată, Carmen și Amorul vrăjitor**

În categoria scurt metraje, Marele premiu de la Montreal a fost atribuit filmului **Tables of content** semnat de regizorul canadian Wendy Tilby, iar premiul criticii internaționale (acordat în premieră la acest festival) a încununat filmul **Tanner cel negru** semnat de regizorul elvețian Xavier Koller. Dar, să nu încheiem, înainte de a aminti și o deosebit de interesantă conferință de presă ținută de la Roma, prin satelit, de Federico Fellini. Exprimîndu-se cu o savoare deosebită, în italiană, franceză și engleză, marele cineast italian a dat definiția sa asupra cinematografului — „acest limbaj universal care ne vorbește despre misterul vieții" — și a evocat civilizația imaginii care a invadat lumea contemporană. „Imaginea a devenit totală. Sîntem bombardați de imagine : cinematograful, televiziunea, casetele video. De aceea avem nevoie de un cinema de foarte bună calitate, de actori mai buni, de realizatori mai buni ca altădată. Am devenit niște mari consumatori de imagine. Regizorul, actorul, trebuie să fie niște adevărați profesioniști în sensul că trebuie să respecte publicul și, în măsura posibilului, să fie dublați de un artist sau un poet... Atunci totul e perfect".

Cr. U.

„Photokina"

● Marți seara s-au închis porțile celei mai mari expoziții de artă fotografică din lume, Salonul internațional al imaginii **Photokina**, Köln, septembrie 1986. 1 200 de participanți din 35 de țări ale lumii au prezentat opere foto pentru concurs, dar atenția majoră s-a îndreptat către prezentarea ultimelor noutăți în domeniul video, fiind prezentate micuțele camere video portabile cu magnetoscop incorporat cu greutate maximă de 1,5 kg. Profesioniștii au urmărit demonstrațiile vizînd întrecerea pentru supremație mondială între cele două sisteme video ale viitorului : vhs-c sau video 8mm.

O nouă carte a lui Jane Fonda

● După succesul obținut de prima sa carte, **Workout Book**, editată într-un tiraj de două milioane de exemplare în 14 limbi, în care descria propriile tehnici privind exerciții aerobice, Jane Fonda va publica în aceste zile un nou volum, **Women Coming of Age**, despre care se crede că va fi un best-seller. Dacă la începutul carierei sale artistice, Jane Fonda s-a afirmat într-o serie de comedii, precum **Barbarella, Cat Ballou, Plimbare în parc**, în deceniul al optulea, cunoscuta actriță americană a strălucit în **Klute, Julia** și **Întoarcerea acasă**, interpretarea strălucită a rolurilor din primul și al treilea film prilejuindu-i obținerea a două premii Oscar. După opinia revistei „Sanday Telegraph", însoțind acest portret, „în ultimul deceniu ea s-a transformat într-un fenomen comercial cu o putere excepțională, în conducătoarea unei multimilionare corporații producătoare de film, studiouri și costume de exerciții aerobice". Ea își consacră acum cea mai mare parte a timpului carierei politice a soțului — Tom Hayden.

Corespondența lui Franz Liszt

● Pierre-Antoine Huré, producător la France-Musique și Claude Knepper, muzicolog, amîndoi printre cei mai buni specialiști ai lui Liszt în Franța, publică acum la editura J.C. Lattes, o culegere de scrisori scrise de marele pianist, compozitor și pedagog ungur între 1832 și 1886. Această selecție de scrisori ne dă o imagine într-adevăr semnificativă a bogatei existențe a lui Franz Liszt (1811—1886) și a personalității sale atît de complexe. Selecția se împarte în trei părți cronologice, corespunzînd celor trei mari etape ale carierei sale. 1. Anii de virtuozitate (1832—1847). De zece ani, pianistul virtuoz Liszt apărea în toată Europa, încarnînd prin excelență pe muzicianul romantic. În 1833, la Paris, el o întîlnește pe George Sand, prin intermediul căreia intră în legătură cu Chopin și îndeosebi cu contesa Marie d'Agoult : lunga lor legătură pasionată constituie prima parte a acestei cărți, pînă la ruptura ei din 1844. 2 Arhitectul de la Weimar (1848—1861). În 1848, Liszt se instalează la curtea de la Weimar, unde o urmează pe prințesa Caroline de Sayn-Wittgenstein, pe care o cunoscuse cu un an înainte. Este epoca în care Liszt se consacră din ce în ce mai mult muzicii în care crede, îndeosebi celei a lui Richard Wagner, fiind unul din cei mai înfocați susținători ai lui. 3. În 1861, Liszt se stabilește la Roma.

Carlos Saura

● Începînd de la 1 august, timp de o lună și jumătate, Academia de arte și științe din New York a dedicat o retrospectivă omagială regizorului spaniol Carlos Saura, prezentînd douăzeci și unu de filme, printre care **Antonieta, Nunta însîngerată, Carmen, Amorul vrăjitor.** Totodată, la universitatea californiană UCLA, în colaborare cu Institutul Național de Cinematografie și Arte audiovizuale spaniol, s-a organizat o „expoziție" de filme din creația regizorilor de renume, spanioli.

Shakespeare în fruntea listei

● Revista franceză „Lire" și ziarele „Times" (Marea Britanie), „Paris" (Spania), „Zeit" (R.F. Germania), „Stampa" (Italia) au organizat în comun o anchetă în rîndul opiniei publice, cu intenția de a afla numele celor mai mari scriitori. Pe primul loc, potrivit rezultatelor acestui referendum internațional, s-a situat din nou marele William Shakespeare. Motiv pentru care — așa cum se poate vedea din imaginea de mai sus — portretul scriitorului a fost înzestrat cu însemnul de deținător al locului 1.

O lume a teatrului

● Toată luna august, în provincia Navarra, la Ollite, Pamplona și în alte localități s-a desfășurat un festival de teatru la care au participat treisprezece companii teatrale prezentînd spectacole de teatru clasice și contemporane — de la

Coriolan și **Furtuna** de Shakespeare la **Slastic**, noul spectacol al companiei Tricicleta, montaje de dans și flamenco, spectacole ale teatrelor de marionete. Tot în cadrul festivalului au fost ținute cursuri teoretice despre **Tehnica interpretării după metoda Alexander** (Michael și Anna McCallion), **Tehnica Comediei dell 'Arte** (Carlo Bozo) și un ciclu de conferințe-omagiu dedicate lui Alfredo Landa, condus de criticul cinematografic Julio Perez Perucha. (În imagine, afișul cursurilor).

Lorca la B.B.C.

● Walter Acosta a realizat două emisiuni dedicate lui F. Garcia Lorca pentru B.B.C. Una din emisiuni cuprinde poeme de Lorca recitate pe un fond muzical compus special de cunoscutul chitarist spaniol Paco Peña, iar a doua, adaptarea radiofonică a piesei **Nunta însîngerată**, interpretată de Anna Massey-mama, Juliet Stevenson-mireasa, Alan Rickman-Leonardo și Michael Jenner-mirele.

Acuarele Yves Brayer

● **O minunată călătorie** oferă publicului francez galeria Matignon, reunind un mare număr de acuarele semnate de Yves Brayer. Expoziția poartă vizitatorii prin Corsica, apoi Canare, Arizona și Japonia, Yves Brayer oferindu-le prin viziunea sa o minunată călătorie, în care se remarcă precizia desenului și transparența culorii.

Don Carlos

● „Stary Teatr" din Cracovia a fost singura companie străină invitată să participe la **Schillertagen '86** care s-au desfășurat la Teatrul Național din Mannheim. Actorii de la „Stary Teatr" au jucat piesa **Don Carlos**, de Schiller, în limba poloneză.

Thomas Hardy, poetul

● În testamentul său, marele scriitor englez Thomas Hardy a cerut ca operele sale poetice să fie publicate numai în ediții ieftine, accesibile marelui public. Decenii de-a rîndul acestea au apărut numai pe hîrtie ieftină, în volume derizorii, fără comentarii. De curînd a apărut o ediție în trei volume, care, după cum apreciază „Times literary Supplement", va produce o mare bucurie atît cititorului „simplu", căruia i s-a adresat Hardy, cît și filologului. Volumul prezintă, totodată, diverse variante ale poeziilor, precum și ample comentarii.

Eschil în traducerea lui Peter Handke

● În regia lui Michael Gruber și cu participarea unor actori de prestigiu — Bruno Ganz și Angelica Winkler — la Salzburg a fost prezentată în premieră piesa **Prometeu înlănțuit** de Eschil în traducerea și adaptarea scriitorului Peter Handke. Cel mai frumos lucru la acest spectacol, notează cronicarii de specialitate, este traducerea lui Handke. În ce-l privește pe Gruber, el a conceput spectacolul mai degrabă ca pe drama unui om și nu a unui titan.

Am citit despre...

„Ca să fie ușor să iubești"

■ „Dacă ții ca oamenii să accepte o chestie oribilă cum e fericirea, trebuie să le-o bagi pe gît cu sila", opinează Sir Walter, distins psihiatru și, în această calitate, un stîlp al unui institut de binefacere. Institutul este creația altui „Sir", Sir Ernest, un gentilom nespus de inventiv, cînd este vorba de a distribui mărinimos publicului „binele". Extravaganta întreprindere este plasată de romancierul Quentin Crisp în anii imedat următori celui de-al doilea război mondial, cînd, după părerea lui, englezii erau suficient de nevoiași și de descumpăniți pentru ca cei cu vocația filantropiei de dragul renumelui să găsească debușee pentru programele lor fantasmagorice de remediere a tuturor relelor acestei lumi.

Romanul **Ca să fie ușor să iubești** începe în momentul cînd lui Sir Ernest îi vine ideea să declanșeze o campanie pentru popularizarea iubirii. Nu, nu e vorba de propovăduirea amorului liber sau a vreunor practici libertine, ci de „iubire universală, de dragoste-bunătate-omenie", concept elevat între toate, pe care bunul samaritean ținea să-l răspindească în masă ca pe un panaceu infailibil pentru toate suferințele gloatei.

Cine ar putea să graviteze în jurul unor inițiative atît de pompoase, dacă nu tot felul de impostori, de inadaptabili, de refuzați ai norocului ? Institutul, care manifestă o tendință irepresibilă de dilatare birocratică, încorporează, printre tot mai numeroșii săi stipendiați, o faună pestriță de nătăfleți și de detracați : o figurantă care se visează vedetă, un răspopit bețiv, o tînără cu sacul de dormit mereu asupra ei pentru a-l folosi acolo unde își va petrece noaptea, un aspirant la gloria literară pe cît de netalentat, pe atît de ambițios și de lipsit de scrupule, alții așișderea.

Fericirea este distribuită în ambalaje de toate culorile. Sînt angajate tinere care să facă demonstrații publicitare de fericire, se întemeiază o școală serală de predare a fericirii, totul urmînd să culmineze prin vernisajul unei expoziții enorme. Iată scopul ei, așa cum a fost expus în lunga cuvîntare inaugurată a lui Sir Ernest : „Acum, cînd fericirea a ajuns atît de greu de găsit și, în consecință, este căutată cu atîta disperare și uneori cu nesăbuință, cei ce sînt devotați binelui public au considerat necesar să instituie un consiliu consultativ pentru acest domeniu. Căci fericirea este nu doar ceva de moment, nici doar ceva accidental. Ea este produsul unei planificări atente și al unei gîndiri profunde. Pentru a ne furniza o satisfacție mentală sau morală durabilă, fericirea trebuie obținută printr-o muncă asiduă. Căile — sau unele dintre căile — pentru atingerea acestui obiectiv, vor fi demonstrate de această expoziție".

Ceea ce urmează după nesăratul discurs se înseriază între scenele de pandemonium cu care culminează și în care se dezintegrează acțiunea mai multor romane englezești recente prezentate la această rubrică. Englezii par a fi descoperit în sfîrșit deznodămîntul à la **D'ale carnavalului** dar îl tratează într-un stil mai Grand Guignol. Castelul de cărți de joc se prăbușește în larmă de surle și trîmbițe, sau, pentru a reproduce metafora autorului, „de pe poziția sa singuratecă pe puntea de comandă, Sir Ernest vedea cum o parodie a fericirii universale și a perfectei bune înțelegeri, despre care vorbise de atîtea ori, se revărsa ca o spumă murdară în jurul propriei sale corăbii pe punctul de a se scufunda".

Parabola fericirii cu toptanul n-are happy-end. În peisajul pastelat al încîntării programate, victimele cad ca muștele. Fata cu sacul de dormit a fost ucisă cu ferocitate de pseudoscriitor ; acesta, la rîndu-i, este împușcat (din imprudență sau din gelozie) de realizatorul straniului eșafodaj al expoziției în care nimic nu era ce părea a fi ; brațul imensei statui a fericirii, opera arhitectului decorator, zdrobește țeasta fiului lui Sir Ernest ; pe acesta din urmă îl părăsise între timp și nevasta, sedusă de unul dintre subordonații lui ; psihiatrul înnebunește, etc., etc.

Accidente de parcurs care nu-l vor abate pe Sir Ernest de la îndeplinirea sublimei misiuni pe care nimeni nu i-o încredințase. Pe ultima pagină a cărții, el reia dictarea unei stenograme de acolo unde o lăsase la pagina întîi : „Ordinea de zi — iubirea".

Felicia Antip

N. IONIȚĂ

„Verba volant..."?

„A hard beginning maketh a good ending"
(Proverb englez)

Celebritate și solitudine

● „Într-o epocă în care contactul social nu este prea încurajat, ci mai degrabă considerat important pentru păstrarea echilibrului psihic, practica solitudinii exercită asupra oamenilor o fascinație ciudată și morbidă — mai ales atunci cînd aceștia sînt bogați, sau, într-un fel, celebri".

Cu asemenea considerații își începea Russel Miller reportajul său în „The Sunday Times Magazine" din 20.VII.1986, realizînd o anchetă asupra cauzelor, implicațiilor și consecințelor, uneori dureroase, ale existenței retrase pe care o duc unii dintre cei mai notabili și celebri solitari ai lumii. Printre cauzele investigate : fragilitatea psihică, imposibilitatea de a suporta pierderea unei ființe dragi, amenințarea mediului social, cu agresivitatea, brutalitatea și uneori opacitatea lui — de unde dorința de a te sustrage, mai ales atunci cînd ești „in the public eye" (în centrul atenției), ochilor iscoditori ai celor avizi de a-ți cunoaște viața personală, temperamentul instabil, povara copleșitoare a succesului, incertitudinea continuității, întreruperea bruscă a carierei...

Și ca exemplificare majoră, reportajul oferă cîteva detalii inedite din viața unor personalități celebre din diferite domenii.

Printre acestea, GRETA GARBO :

Acum aproape 50 de ani, se presupune că faimoasa vedetă ar fi declarat : „Vreau să fiu singură" — și așa s-a creat legenda misterioasei, solitarei stele de cinema, cu alura ei răvășită de zbuciumul interior, purtînd amprenta izolării în singurătate. În prezent, locuiește la New York, într-un apartament de pe East 52-nd Street cu vedere spre East River, nu-și îngăduie nici un fel de distracție, nu primește pe nimeni, nu dă interviuri, și nu-și manifestă decît o singură dorință : să fie lăsată în pace, să-și facă plimbarea zilnică trecînd aproape neobservată pe sub ochii trecătorilor. Nimeni nu îndrăznește să se apropie de ea (chiar Rex Harrison, care locuiește în același imobil, recunoaște cu mihnire : „E de nevizitat, sărmana"). Aceea care a întruchipat personaje ca Mata Hari sau Anna Karenina trăiește în singurătate de aproape o jumătate de secol, sfidînd toate capcanele condiției de vedetă și refuzînd disprețuitor toate tentațiile lumii înconjurătoare. Se spune că un fotograf japonez a așteptat-o tenace la scara imobilului mai mult de trei ani, dar nu a reușit să-i smulgă un prim-plan. E ceea ce, în schimb, a reușit reporterul revistei britanice, oferind un prim plan cu Greta Garbo surprinsă trecînd prin fața unui magazin alimentar (imaginea din stînga). Totuși, izolarea Gretei Garbo nu a diminuat cu nimic interesul cu care este primită de public, iar aniversarea celor 80 de ani pe care i-a împlinit anul trecut a fost marcată în ziarele din întreaga lume prin articole omagiale cu un deosebit și bogat conținut — la care „diva" nu a contribuit, de altfel, nici măcar cu un cuvînt.

A doua mare vedetă a reportajului e MARLENE DIETRICH.

În apartamentul său de la etajul IV de pe Avenue Montaigne din Paris, Marlene Dietrich (în cealaltă imagine) își petrece cea mai mare parte din timp vorbind la telefon, scriind scrisori la o mașină de scris portabilă sau lustruindu-și parchetul cu propriile mîini, în genunchi, nu și fără a-i scăpa unele injurii ad-hoc. Nu a mai apărut pe scenă de la accidentul produs în culise — Australia 1975, cînd a căzut și și-a fracturat șoldul. Acum refuză toate ofertele, făcînd din ea prizoniera propriei sale locuințe, rareori aventurîndu-se pe stradă de teama fotografilor. Vedeta mai deține încă un luxos apartament în Park Avenue, New York, pe care nu l-a mai vizitat însă de ani de zile. La invitația prietenului său Maximilian Schell de a filma împreună un interviu la ea acasă, Marlene l-a refuzat spunîndu-i : „Nimeni nu va putea să-mi tulbure lumea care-mi aparține numai mie". Anul trecut vedeta, în vîrstă de 81 de ani, a intentat proces unui publicist, sub acuzația că prefața pe care acesta o semnase la un album de fotografii dedicat carierei sale ar fi constituit o violare a vieții sale particulare.

În sfîrșit, același reportaj se încheie cu cîteva detalii semnificative privind pe celebrul pictor catalan SALVADOR DALI.

Geniul suprarealist a împlinit și el 81 de ani, și după moartea soției sale, Gala, s-a retras în castelul său medieval din Pubol, de pe coasta de nord-est a Spaniei. Dali a locuit într-o singură cameră din castel, cu storurile trase, în îngrijirea a două surori medicale și a cîtorva servitori, complet izolat de lumea din afară. În august 1984, în timpul unui incendiu, a suferit arsuri grave, fiind spitalizat la Barcelona, unde medicii au fost șocați de starea gravă de subnutriție de care suferea — cîntărea doar 45 de kg, fiind aproape pe pragul morții. Zvonurile care au circulat au lăsat să se înțeleagă că ar fi fost influențat de persoanele din anturajul său. Ulterior, artistul s-a însănătoșit și locuiește acum în turnul muzeului pe care l-a fondat la Figueras — locul nașterii sale (o fotografie din ultimii ani — în imaginea alăturată).

Fantezie cu ramură în geam

■ Faptul că, indiferent ce se întîmplă pe el, pămîntul continuă să rodească este în egală măsură încurajator și deprimant. Un cîmp de luptă acoperit de cadavre de sub care încolțesc ghioceii poate să fie demonstrarea ideii tonice că viața — iata ! — continuă, și argumentul ideii descurajatoare că viața continuă — vai ! — în orice condiții. Faptul că, indiferent cîte motive de deprimare am, pe crengile care se văd de la geamul meu prunele își continuă inexorabila evoluție dinspre floare spre carne, dinspre carne spre simbure, nu mi se pare o consolare, o dovadă că motivele amărăciunii mele sînt derizorii, ci, dimpotrivă, o probă că, din moment ce răul nu împiedică funcționarea universului, înseamnă că el intră în mod firesc în compoziția acestuia. Astfel, nuanța imperială, forma ingenioasă, mireasma nostalgică, dulcele complicat al acestor atît de perfecte și triumfătoare fructe nu sînt poate decît rezultatul calculat cu grijă al compromisurilor savante pe care principiul binelui le-a acceptat pentru a supraviețui, iar principiul răului le-a impus pentru a învinge. Astfel, prin existența acestor impecabile și implacabile fructe nimic esențial nu s-a decis în lume, în afara faptului că totul a obținut o aminare a scadenței, raportul dintre forțele contrare rămînînd nesehimbat tocmai prin pactul semnat (de prun) pentru a putea rodi.

Desigur, nu se pune problema de a hotărî dacă prunul a făcut bine sau rău rodind, ci dacă eu sînt obligată sau nu să consider actul rodirii lui ca pe un efort suficient pentru a mai crede în șansele salvării, o dovadă necesară (și suficientă) încăpățînării mele de a nu dispera. Desigur (și din păcate) sînt prea sceptică pentru a imagina un refuz al naturii, al pomilor de a mai rodi, un refuz al protozoarelor de a se mai înmulți prin sciziparitate, un refuz al păsărilor de a oua, al mamiferelor de a mai face pui, al florilor de a mai înflori, pînă cînd lucrurile nu se vor îndrepta, pînă cînd adevărul, dreptatea, rațiunea și bunul simț vor învinge. Mi-ar fi plăcut, însă, să-mi imaginez că o legătură cît de mică, o influență cît de neînsemnată pot trece totuși dintr-un sector într-altul al universului, mi-ar fi plăcut totuși să simt că, atunci cînd eu nu îmi mai pot reține lacrimile, minunatele fructe de forma unor lacrimi mari de indigo — pe care le văd, și care cu siguranță mă văd, prin subțirea sticlă separatoare a ferestrei și a diferenței de regn — se chircesc ușor, ușor de tot, sub raza durerii mele, pierd puțin, puțin de tot, din strălucire sub presimțirea umbrei mele în creștere. Dar nu. Iar faptul că, indiferent ce mi se întîmplă, nici chiar cea mai apropiată dintre crengi nu-și periclitează destinul întinzîndu-mi o mînă, mă face să mă simt precaută (bizuindu-mă pe mine și răspunzătoare numai de mine) în univers.

Ana Blandiana

Un „Picasso" ostatec

● Din Galeria Națională Victoriană, cel mai mare muzeu de artă al Australiei, a dispărut un tablou de Picasso intitulat „Femeie plîngînd" (în imagine). După cîteva zile, autoritățile au primit o scrisoare trimisă de un grup autointitulat „Teroriștii culturii australiene". Revendicînd furtul, aceștia amenință cu distrugerea picturii în cazul că nu li se va plăti o răscumpărare substanțială. În cadrul unei conferințe de presă, directorul galeriei, Patrick McCauley, a declarat că tabloul a fost achiziționat în decembrie 1985, la prețul de un milion și jumătate de dolari australieni, că este considerat a fi una din cele mai importante opere ale artei moderne și cea mai prețioasă piesă din patrimoniul acestui muzeu. Cum de a putut fi furat ? Poliția australiană și Interpolul au intrat în acțiune.

Ted Hughes

● Pentru cei mai mulți britanici, Ted Hughes este socotit cel mai mare poet în viață care scrie în limba engleză. Născut în 1930 la Mytholmroyd, în vestul comitatului Yorkshire, el și-a făcut studiile, mai întîi, de engleză și apoi de arheologie și antropologie, la Cambridge. În 1955 a început să manifeste un interes crescînd pentru scrierea de versuri, primul său volum, **The Hawk in the Rain**, apărînd în 1957. A fost un succes imediat, mai ales în Statele Unite ale Americii, unde a primit premiul Centrului de Poezie din New York. În 1960, al doilea volum al său, **Lupercal !**, i-a adus Premiul Hawthornden, Hughes fiind recunoscut ca unul dintre cei mai remarcabili poeți ai generației sale. Un alt volum important de versuri, **Wodwo**, a apărut în 1967, urmat în 1970 de **Crow**, iar în 1977 a apărut **Gaudete**, ultima din cele cinci culegeri principale ale sale. Ted Hughes a scrise numeroase alte lucrări, multe pentru copii. El este autorul sau editorul a peste 40 de cărți.

Jean NEGULESCU :

„Amintiri" (XL)

David O. Szelnick

ODATĂ ce un film a fost terminat, montat și vizionat este imposibil să explici ce anume îi determină succesul sau căderea. În ce mă privește am considerat întotdeauna că filmul este rezultatul strînsei colaborări dintre co-echipierii implicați în realizarea lui. În schimb, pentru producătorul David O. Szelnick, filmele erau produsul unor multiple ciocniri și conflicte între membrii echipei de realizatori și o anume persoană investită cu autoritate totală și absolută și care, în consecință, decidea totul.

În perioada de pregătire a filmului **Pe aripile vîntului** (Gone With the Wind), regizorul acestuia, George Cuckor a filmat luni de-a rîndul probe cu actori și mostre pentru mai toate secvențele importante. Într-o zi, s-a contrazis cu David în legătură cu modalitatea de filmare a unui anume moment.

„S-ar putea ca ideile tale să fie nemaipomenite, George. Dar dacă filmul cade și eu îmi frîng gîtul, vreau să am certitudinea că numai eu singur am fost vinovat de asta".

„Adică ?" a întrebat Cuckor.

„Adică, ești concediat, George". (**Pe aripile vîntului** avea să fie realizat de Victor Fleming).

Așa înțelegea Szelnick principiul colaborării. Și totuși, cineaști de mare valoare, inclusiv George Cuckor, țineau să lucreze pentru el. Ca nimeni altul, David a știut să demonstreze că operele literare clasice pot fi respectate și filmate integral, păstrîndu-li-se neștirbită frumusețea și complexitatea. O dovedesc toate filmele produse de el — **David Copperfield, Anna Karenina, Povestea celor două orașe (A Tale of Two Cities,** după Dickens), **Aventurile lui Tom Sawyer, Micul Lord Fauntleroy (Little Lord Fauntleroy,** după romanul lui Frances Hodgson Burnett), **Micuțele femei (Little Women,** după romanul Luisei M. Alcott) — unanim aplaudate de critică și primite cu entuziasm de marele public.

La începutul anilor '30, subiectele referitoare la existența cotidiană a Hollywood-ului erau cu desăvîrșire **tabu**... David a susținut însă că nu putea exista domeniu de inspirație interzis de vreme ce un singur lucru conta cu adevărat, și anume **valoarea story-ului**. Argumentul său ? **S-a născut o stea (A Star Is Born),** produs de el și regizat în 1937 de William Wellman, cu Janet Gaynor și Frederich March.

Evident însă că aventura lui cinematografică de căpetenie rămîne **Pe aripile vîntului**. Cu trei ani înainte de începerea filmărilor propriu-zise, pe culoarele studiourilor nu se vorbea decît despre acel proiect care, din punct de vedere al producătorilor, avea să stabilească criterii precise pentru toate realizările ulterioare. David intuise perfect acest adevăr : „După **Pe aripile vîntului**, oricît de desăvîrșite și de interesante vor fi, filmele pe care le vom mai face, prin comparație, ele ne vor părea palide și nesemnificative".

Szelnick apelase la peste o duzină de scenariști dar de fiecare dată se reîntorcea la originalul literar. Îi plăcea să dicteze, să controleze, să domine. Mii și mii de Note de serviciu plecau semnate de mîna lui spre toate sectoarele studioului. Era literalmente posedat, obsedat de nevoia de a fi mereu în centrul atenției generale.

Într-o seară, actorul Brian Aherne și cu mine fuseserăm invitați acasă la David, la un pahar. Nu s-a dezbătut decît un singur subiect : **Pe aripile vîntului** : „Va fi majestuos, uluitor, copleșitor, incomparabil, inegalabil". Gazda noastră ne-a înfățișat fotografiile viitorului film, diapozitivele color cu costumele, decorurile, peisajele, ba chiar și cu instantanee ale unor cadre sau cu desfășurări ale unor secvențe. Părea să aibă cîteva mii de clișee.

Pe drumul de întoarcere spre casă, Brian, care se afla la volan, a exclamat : „Este într-adevăr impresionant. Dar cum poate fi cineva atît de sigur că îl așteaptă un succes ?"

Și totuși David avusese dreptate. Ba încă cum ! **Pe aripile vîntului** a fost și a rămas întocmai cum a prezis el — un specimen magnific al artei cinematografice, un clasic. Entuziasmul, strigătele de admirație și ovațiile care l-au întîmpinat erau pe deplin meritate.

În seara premierei, producătorii au oferit o recepție într-un night-club din inima Hollywood-ului, la un pas de Sunset Boulevard. Eu eram cavalerul Oliviei de Havilland. În aer plutea o atmosferă exuberantă. Toată lumea era din cale afară de surescitată, — membrii echipei trăiau acel simțămînt minunat consecutiv unei reușite totale, unui succes zdrobitor : simțămîntul victoriei absolute. De fapt, întreaga breaslă a cineaștilor se molipsise de euforia celor ce realizaseră **Pe aripile vîntului**.

David a invitat-o la un tangou pe Olivia. Rămas singur m-am dus și eu să dansez cu Vivien Leigh. Pe ringul de dans era însă nebunie. Mereu venea cîte cineva să o felicite pe Vivien, mereu ne orbeau flash-urile fotografilor care ne mitraliau fără milă. Într-un tîrziu s-a ivit și o clipă de răgaz.

„Vivien, ce minunat trebuie să fie pentru tine acum, cînd Scarlett O'Hara a împlinit miracolul la care visai".

„Da, așa este", a murmurat ea.

„Atunci, de ce tristețea asta ?" m-am mirat eu.

Vivien nu mi-a răspuns. Am așteptat. Am continuat să dansăm cîteva clipe în tăcere apoi am auzit-o șoptind : „Ce mai poate urma după Scarlett ?"

Este singura amintire clară pe care memoria mea a păstrat-o din acea seară epocală : o tînără și frumoasă fată pierdută în fața succesului, neliniștită și năucită de atîtea laude și omagii.

În românește de
Manuela Cernat

Strălucită expresie a voinţei de pace

CEAUŞESCU – PACE de **Gh. Ioniţă**
(Expoziţia de artă plastică dedicată Anului internaţional al păcii – Sala Dalles)

OPRIREA cursului periculos spre o catastrofă nucleară, statornicirea ireversibilă între ţări şi popoare a unor relaţii noi, bazate pe încredere şi respect reciproc, solicită mai mult ca oricînd astăzi abordări novatoare, idei noi, în consonanţă deplină cu cerinţele soluţionării eficiente, durabile şi de perspectivă a marilor probleme ale lumii contemporane. Cuvîntarea tovarăşului Nicolae Ceauşescu la cel de-al III-lea Congres al oamenilor muncii oferă, din acest punct de vedere, un magistral exemplu de analiză ştiinţifică. Gîndirea creatoare a preşedintelui României, strălucit teoretician şi personalitate proeminentă a vieţii politice mondiale, pune cu pregnanţă în lumină priorităţile epocii pe care o străbatem, enunţă cu fermitate direcţiile de acţiune pe care popoarele trebuie să le urmeze pentru a face să triumfe pacea — idealul suprem al popoarelor.

Trecînd în revistă problemele fundamentale cu care este confruntată omenirea, într-o epocă de adînci şi înnoitoare prefaceri, secretarul general al partidului, conducătorul României socialiste, evidenţiază prioritatea cu totul excepţională a reluării cursului pozitiv al relaţiilor dintre state. În condiţiile persistenţei unei încordări în relaţiile mondiale, ale continuării cursei înarmărilor, ale menţinerii şi chiar amplificării unor conflicte mai vechi sau mai noi, asupra popoarelor planează încă pericolul unui război mondial ce s-ar transforma inevitabil într-un război nuclear. Deşi, aşa cum se cunoaşte, în ultima perioadă s-au intensificat manifestările opiniei publice, se desfăşoară o serie de discuţii şi tratative, persistă, fără a putea fi încă depăşit, un echilibru relativ între cele două tendinţe fundamentale opuse, ce acţionează în viaţa internaţională. Evaluînd cu multă claritate dinamica şi ponderea forţelor ce se confruntă astăzi pe arena mondială, **preşedintele României socialiste enunţă cu hotărîre ideea că nu se va putea vorbi de un început real de destindere decît odată cu oprirea experienţelor nucleare, cu încetarea cursei înarmărilor nucleare şi convenţionale, cu trecerea la reducerea reală a efectivelor militare, a armamentelor şi cheltuielilor militare.** Analiza de excepţională valoare făcută fenomenelor vieţii internaţionale de tovarăşul Nicolae Ceauşescu subliniază cu vigoare şi deosebită clarviziune ideea că **„problema fundamentală a epocii noastre o constituie schimbarea cursului periculos al evenimentelor spre catastrofa nucleară în direcţia unei politici noi, de destindere, de dezarmare, de colaborare şi pace în lume".**

Evidenţiind faptul că în actualul moment istoric problemele opririi cursei înarmărilor, a pericolului de război au căpătat o asemenea acuitate încît nu mai permit practic nimănui să rămînă de o parte, tovarăşul Nicolae Ceauşescu emite aprecierea că a sosit timpul ca la tratativele privind armele nucleare să participe şi celelalte state posesoare de arme nucleare, chiar dacă trecerea la reducerea armelor de care dispun ele urmează să se realizeze numai după ce S.U.A. şi Uniunea Sovietică vor realiza o reducere substanţială a propriilor lor armamente. Conducătorul partidului şi statului nostru invederează, cu argumente peremptorii, că în actualele condiţii internaţionale apare imperios necesar ca toate statele europene, ca şi alte state ale lumii ce sînt direct interesate, să ia parte activă la realizarea înţelegerilor privind încetarea experienţelor nucleare, privind reducerea armelor nucleare şi oprirea militarizării Cosmosului.

Relevînd elementele deosebit de grave care s-au creat în Europa, continent unde s-au amplasat şi continuă să se amplaseze noi arme nucleare, tovarăşul Nicolae Ceauşescu subliniază faptul că România se pronunţă pentru realizarea în cel mai scurt timp a unui acord privind oprirea amplasării de noi rachete cu rază medie de acţiune în Europa, pentru trecerea la distrugerea celor existente, ca şi pentru înlăturarea în acelaşi timp a armelor chimice.

ÎN magistrala cuvîntare prezentată de secretarul general al partidului în faţa marelui forum al oamenilor muncii, este enunţată o nouă şi valoroasă propunere ce dă expresie cît se poate de elocvent dragostei de pace a poporului nostru, spiritului permanent de iniţiativă al diplomaţiei româneşti. **„Avînd în vedere necesitatea trecerii în cel mai scurt timp la măsuri reale de dezarmare,** — arăta tovarăşul Nicolae Ceauşescu — **România consideră că ar avea o mare însemnătate dacă o serie de state, inclusiv socialiste, ar trece la o reducere unilaterală a efectivelor, armamentelor şi cheltuielilor militare. În acest sens, ne adresăm tuturor statelor din Europa cu chemarea de a trece fiecare la o reducere cu cel puţin 5 la sută a înarmărilor, chiar înaintea realizării unui acord corespunzător".** Enunţînd această nouă şi importantă propunere, preşedintele României sublinia că România este irevocabil hotărîtă să treacă, pînă la sfîrşitul acestui an, la reducerea cu 5 la sută a armamentelor, efectivelor şi cheltuielilor militare, măsură ce va fi concretizată ca urmare a unui referendum, dacă nu se va putea realiza o înţelegere cu alte state spre a trece împreună la o asemenea reducere. **Apelul Congresului al III-lea al oamenilor muncii din Republica Socialistă România pentru dezarmare nucleară şi generală, pentru pace** constituie un document de o amplă semnificaţie, în eforturile pentru a deschide calea unor negocieri serioase ce vor constitui expresia voinţei popoarelor de a acţiona pentru dezarmare şi pace.

În concepţia României, strălucit exprimată în cuvîntarea rostită de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, **apare imperios necesar, în actuala etapă istorică, ca popoarele europene să acţioneze cu hotărîre pentru dezvoltarea largă a colaborării dintre ele, pentru o Europă unită, a păcii, colaborării şi înţelegerii.** În acest context se impune cu precădere a se concentra eforturile diplomatice pentru încheierea Conferinţei de la Stockholm cu înţelegeri corespunzătoare, care să contribuie la întărirea încrederii, securităţii şi cooperării în Europa, devine tot mai mult necesară finalizarea negocierilor de la Viena printr-un acord între cele două părţi de reducere a trupelor şi armamentelor în centrul Europei. În acelaşi timp, o măsură care ar contribui din plin la înfăptuirea dezideratului securităţii şi cooperării pe continent ar constitui-o transformarea Balcanilor într-o zonă a păcii, fără arme nucleare şi chimice, fără baze militare străine, depăşindu-se unele probleme ce mai există încă între ţările balcanice, în interesul dezvoltării lor economico-sociale, al independenţei, păcii şi colaborării.

Promotor consecvent al edificării unor relaţii noi între toate popoarele, bazate pe respectul independenţei şi suveranităţii naţiunilor, pe imperativele dreptului internaţional, conducătorul partidului şi statului nostru reafirmă, încă o dată, de la înalta tribună a marelui forum al oamenilor muncii, ataşamentul ţării noastre faţă de ideea soluţionării tuturor problemelor litigioase dintre state numai şi numai pe cale paşnică, prin tratative directe între ţările interesate, precum şi prin folosirea organizaţiilor internaţionale. În cuvîntarea tovarăşului Nicolae Ceauşescu este subliniat ataşamentul României faţă de cerinţa soluţionării paşnice a problemelor Orientului Mijlociu în cadrul unei conferinţe internaţionale sub egida O.N.U., imperativul încetării războiului dintre Iran şi Irak, care provoacă uriaşe pierderi materiale şi umane ambelor ţări. Este condamnată în modul cel mai ferm politica rasistă de apartheid, măsurile de represiune ale autorităţilor din Africa de Sud împotriva populaţiei majoritare din această ţară. România cerînd cu hotărîre să se pună capăt acţiunilor militare agresive ale Africii de Sud împotriva statelor independente şi suverane, exprimîndu-şi sprijinul cu lupta poporului namibian sub conducerea S.W.A.P.O., solidaritatea deplină cu lupta popoarelor pentru lichidarea deplină a oricăror forme de colonialism, pentru consolidarea libertăţii şi independenţei lor.

ACORDÎND o însemnătate cu totul aparte problemelor economice mondiale, tovarăşul Nicolae Ceauşescu relevă în mod sugestiv legătura strînsă care există între problemele păcii şi cele ale lichidării subdezvoltării, demonstrînd cu argumente relevante şi cît se poate de judicios alese ideea că **nesoluţionarea problemelor economice stringente creează o situaţie explozivă, de natură a aduce mari daune întregii dezvoltări economice mondiale, colaborării şi păcii în întreaga lume.**

Ţinînd seama de adîncirea tot mai puternică a decalajelor între ţările bogate şi cele sărace, de creşterea exorbitantă a datoriilor ţărilor în curs de dezvoltare, România propune organizarea unei conferinţe internaţionale în cadrul O.N.U. la care să participe cu drepturi egale atît ţările în curs de dezvoltare, cît şi cele dezvoltate, în vederea perfectării unui acord convenabil pentru ambele categorii de ţări. De la tribuna congresului este reafirmată cerinţa imperios necesară de a se asigura soluţionarea globală a problemei datoriilor ţărilor în curs de dezvoltare recurgîndu-se la anularea datoriilor ţărilor cele mai sărace, la reducerea cu circa 50—70 la sută a tuturor datoriilor, la o eşalonare pe 15—20 de ani a restului datoriilor, cu o dobîndă de 3—4 la sută, acordîndu-se totodată noi credite popoarelor în curs de dezvoltare în condiţii avantajoase, cu dobînzi raţionale, în scopul dezvoltării lor economico-sociale independente. Conducătorul partidului şi statului nostru a exprimat şi cu acest prilej, în cuvîntarea rostită în faţa marelui forum al democraţiei muncitoreşti-revoluţionare, cerinţa solidarităţii depline a ţărilor în curs de dezvoltare, a ţărilor nealiniate, în lupta pentru depăşirea vechilor rînduieli internaţionale nedrepte, pentru o nouă ordine economică şi politică internaţională. De altfel, mesajul adresat de preşedintele Republicii Socialiste România, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, celei de a VIII-a Conferinţe la nivel înalt a ţărilor nealiniate de la Harare — document primit cu elogioase aprecieri — a înfăţişat în mod strălucit poziţia românească faţă de problemele atît de grave care confruntă ţările în curs de dezvoltare, ţările nealiniate, enunţînd propuneri concrete şi exprimînd cu hotărîre solidaritatea României cu toate ţările care luptă pentru independenţă, pentru suveranitate, pentru raporturi internaţionale noi.

Enunţînd un amplu program de acţiuni pentru pace, pentru colaborare cu toate ţările lumii, tovarăşul Nicolae Ceauşescu a relevat în acelaşi timp, cu vigoare şi consecvenţă, rolul activităţii de colaborare şi cooperare economică internaţională, pronunţîndu-se pentru extinderea şi diversificarea relaţiilor economice ale României cu toate statele, pentru înlăturarea restricţiilor şi barierelor artificiale, pentru combaterea oricăror tendinţe de folosire a schimburilor economice în scopuri politice, de amestec în treburile interne ale altor state. Relevînd ideea că schimburile economice, cooperarea în producţie, trebuie să se bazeze pe egalitate şi avantaj reciproc, să servească exclusiv prieteniei între ţări, păcii în întreaga lume, tovarăşul Nicolae Ceauşescu a subliniat importanţa amplificării şi extinderii pe viitor a relaţiilor României cu toate statele, utilitatea societăţilor mixte ca forme de cooperare reciproc avantajoasă, care trebuie să se bazeze pe proprietatea naţională a fiecărei ţări, punînd în lumină totodată cerinţa perfectării unei largi cooperări cu ţările Pieţei Comune, a dezvoltării unor relaţii între ţara noastră atît cu ţările care fac parte din diferite organisme economice, cît şi cu organismele respective ca atare.

ENUNŢÎND idei de o valoare excepţională cu privire la problemele mondiale, cu privire la căile şi modalităţile prin care ţara noastră trebuie să acţioneze pentru a contribui la soluţionarea lor democratică, constructivă, în concordanţă cu interesele naţionale ale poporului român, cu cerinţele păcii şi cooperării, tovarăşul Nicolae Ceauşescu şi-a reafirmat încă o dată optimismul, încrederea în capacitatea popoarelor, în forţa lor uriaşă de a putea imprima un curs nou, pozitiv, relaţiilor internaţionale. **„Deşi problemele internaţionale sînt deosebit de grave şi complexe,** — arăta tovarăşul Nicolae Ceauşescu — **noi avem ferma convingere că stă în puterea forţelor înaintate de pretutindeni, a tuturor popoarelor ca, printr-o solidaritate şi colaborare tot mai largă, să oprească cursul periculos al evenimentelor, să determine triumful raţiunii, al politicii de destindere, de pace, de înţelegere şi colaborare între naţiuni".**

Victor Duculescu

„România literară"
Săptămînal de literatură şi artă editat de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România
Director GEORGE IVAŞCU
5 lei

REDACŢIA : Bucureşti Piaţa Scînteii nr. 1, poarta B2—B3, telefon 17 60 10. ADMINISTRAŢIA : Calea Victoriei 115. Telefon : 50 74 96. ABONAMENTE : 3 luni — 65 lei ; 6 luni — 130 lei ; 1 an — 260 lei. Tiparul : Combinatul Poligrafic „CASA SCINTEII"