

Petrul CIMPOEȘU

Firesc

La numai un an de la debutul său în proză cu placheta *Aminții din provincie*, care a fost recențată favorabil de aproape toate revistele noastre, Petru Cimpoeșu își semnalează din nou și — de astă dată — mai puternic, prezența literară, publicând romanul, intitulat prin antifrază, *Firesc* (Ed. Cartea Românească, 1985). Acelora dintre comentatori care ar fi tentați să remarce rapiditatea cu care autorul a trecut de la „genul scurt” la narațiunea de mare întindere, trebuie să le spun că, în ordinea elaborării, romanul este anterior culegerii de nuvele și povestiri. De altminteri, faptul acesta se vede din factura sa preponderent autobiografică și din utilizarea, cu titlu de experiment, a citorva elemente compoziționale de școală. Aș mai nota că eu însumi, ca redactor, înainte de a citi vreo povestire de Petru Cimpoeșu, am avut în mână manuscrisul romanului său, cred că prin 1981, când am fost solicitat să extrag un fragment în vederea publicării lui în *Ateneu*. Precizarea aceasta, în aparență strict bibliografică, are totuși rostul de a sugera parcursul parțial diferit al noului romanier față de cel al „desanților” din așa-zisul „val ’80” de prozatori, poziția sa de outsider în raport cu aceștia, și de a arăta că, neîndoielnic, altul ar fi fost impactul numelui său asupra criticii dacă ar fi debutat normal.

Carte aspră, gravă, inconfortabilă, *Firesc* e, într-o primă accepțiune, romanul unui mediu profesional. Aciunea sa se desfășoară la o stație de coordonare a unui grup de sonde din regiunea petroliferă a Moldovei. Toponimia reală (Tazlău, Piatra, Borlești, Geamăna, Tașbuga) alternează cu cea fictivă (Ața-Brateș, „faimosul „Beta”). Stația Ața-Brateș e un fel de capăt de lume, loc închis și umbros. Ploaia, ceața și frigul sint aci fenomene meteorologice frecvente. Monotonie peisajului și climatul apăsător stresează, predispon la introspecție și evaziune.

Personajele sint, cu o denumire generică, „oameni în foraj”. „Petriculoasă, riscantă și dură”, meseria lor are reguli, dar încă nu și un cod etic ferm, consfințit de tradiție. Aproape toți sint inși cu biografii complicate, incomode. Deși comparația poate să pară extravagantă, seamănă cu aventurierii de odinioară: soldați, marinari, coloniști etc. Pe lângă speranța într-un ciștiș mai substanțial, între motivele care i-au determinat să îmbrățișeze această meserie grea pot fi decelate nevoia de a o rupe cu propriul trecut, protestul împotriva unor ultragii, sentimentul de alienare, anumite decepții. Cîțiva au chiar impresia că au fost azvirlți aci de centrifuga implacabilă a societății. Și unii, și alții caută, prin urmare, în izolarea sondelor, un refugiu unde să expieze vechi greșeli sau să-și îndrepte demnitatea; muncesc pentru a îndeplini obligații familiale stringente; trăiesc în provizorat și, fără subterfugii, au o mentalitate de sezonieri. Pe fondul de permanentă iritare sufletească, un fapt divers — un accident mortal — provoacă mărturisiri de o acuitate insuportabilă, care, la rîndul lor, prefigurează un impas și o altă dramă, logică în aparență, absurdă în esență.

Romanul profesiunii face în cazul de față corp comun cu romanul existențial, acesta din urmă conceput în viziune sartreană ca „o istorie a unor eșecuri”. Înainte de a-l rezuma, trebuie, cred, să arăt că *Firesc* e alcătuit din două părți aproape egale, numite, de-o manieră tranșantă, „prolog” și „epilog”. O atare împărțire atrage atenția nu numai asupra simetriei și consecuției întâmplărilor relatate, dar și asupra modificării de registru narativ. „Prologul” redă în racursul, sub formă de „jurnal” (un „jurnal” de peste o sută de pagini, scris într-un foc, într-o singură noapte și, deci, neterminat) biografia unei inginerie stagiare, Iunia Poenaru. „Epilogul” reia, completându-l, în tinzîndu-le ca pe o armonică, atestîndu-le sau relativizîndu-le (procedeu, un fel de *blow-up*, a mai fost utilizat de autor în nuvela *Scrisoarea din Aminții din provincie*), datele din „prolog”. Diferențele dintre părți nu se opresc aci: „prologul” e axat pe „povestea” ei, a Iunii, spusă de ea însăși; ca pendant, „epilogul” reliefează, prin intermediul unui narator obiectiv, „povestea” lui, a inginerului Adam.

Prezența unei fete ca personaj central al romanului — un roman, să nu uităm despre lucrătorii din foraj — e, intruciva, neașteptată. Se înțelege însă imediat că, procedînd astfel, autorul a intenționat să facă mai frapantă drama pe care și-a propus să o descrie. În colectivitatea de la Ața-Brateș, alcătuită în majoritate din bărbați, Iunia constituie, de la început, o figură de contrast, nu numai prin faptul că e fecioară și novice, ci și fiindcă e lucidă și sensibilă. Întreaga sa atitudine se opune promiscuității și vulgarității. Pare severă și frigidă, dar nu-i decît reflexivă și morală. „Povestea” ei? Un lanț de eșecuri și suferințe psihice: părinți despărțiți, o mamă egoistă, fleacă și ireponsabilă, college de facultate snoabe, superficiale, un prieten care nu-i apreciază virtutea etc. De aici reacțiile ei misogine, repulsiile, limbajul cu inserții argotice, suspiciunea față de tot ce e vesel, amuzant. A sperat să găsească la Ața-Brateș un loc benefic, de regenerare sufletească, însă ceea ce află și observă aci îi accentuează senzația de urît și de inutilitate. Ajunsă la limita la care nu-și mai poate suporta povara propriei superiorități, Iunia se sinucide, în mod absurd, cu anticoncepționale.

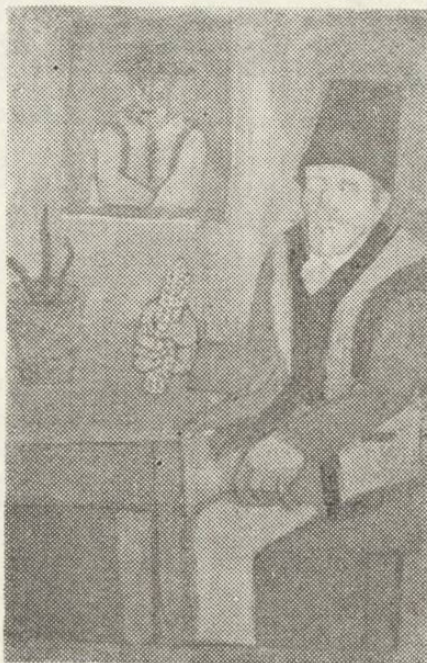
Mai scurtă și mai puțin dramatică, „povestea” lui Adam se reduce la cîteva episoade sentimentale. Tînărul inginer e un ins care nu a luat încă, profund, cunoștință de sine. Incapabil de opțiuni ferme, el e victima imaturității psihologice și a lipsei de gust în dragoste. Neadaptat, în ciuda celor patru ani de ședere în acest obscur capăt de lume, păstrează totuși o brumă de scrupule, de inocență. La moartea Iunii, avînd revelația situației sale, se hotărăște să se salveze, să-și elibereze conștiința de amintiri penibile și dureroase.

Personajele din romanul lui Petru Cimpoeșu pot fi reprezentate ca trepte ale unei scări atitudinale ce se întinde la la intrasiguranță la scepticism: la un capăt stă Iunia, la celălalt Neagoe. Rațional și, totodată, superstițios, acesta constituie, în pofida rarelor sale apariții, o siluetă memorabilă. Între ei se plasează Adam, Budu (tip de cabotin tragicomic), Robotu (ins vicios și simulant), Sonia (o adulterină resemnată), Emil (un preot eretic), Vendel (un soț decepționat, rățacitor), Tamara (o tînără naivă și amorală) etc. Fișele lor de existență evocă vieți eronate, degradate, marcate de tare fiziologice și morale. Autorul are față de ele atitudinea unui cercetător care caută argumente pentru ipotezele sale intelectuale. Răul, absurdul sint, ca atare, considerate firești, înregistrate fără false uimiri și fără false indignări.

Talent incontestabil, Petru Cimpoeșu posedă acea vitalitate pe care o dovedesc siguranța privirii și verva discursului său narativ) proprii scriitorilor de cursă lungă. *Firesc* ni-l arată a fi un prozator bine antrenat, deja sigur pe mijloacele sale, incisiv, curajos, capabil să sugereze într-un spațiu restrîns o atmosferă, să definească rapid un comportament, un caracter. Scriitura sa e fermă, încordată, cu intermitente scăpărări ironice. Rezervele mele față de cartea în discuție își au, cele mai multe, originea în neaderența funciară la o literatură de penumbră, crispată, țesută din indiosincrazii puternice. Romanul mi se pare prea geometric, prea demonstrativ, prea legat de „cazurile particulare”. Lipsește comprehensiunea larg, uimă, conștient, se pare, de acest defect, autorul a încercat pe alocuri să relaxeze textul, însă dezinvoltura sa, vizibil artificială, alunecă nu o dată în verbiag, aspect care contrastează cu ținuta sa sobră, gravă. Pentru de a depăși statutul de outsider, pentru a se instala, cum de altminteri merită, între fruntașii promoției sale de prozatori, Petru Cimpoeșu va trebui să se nuanțeze: nu numai sub raportul viziunii, ci și al expresiei stilistice. Speranțele investite pînă acum, de critică, într-insul, îl obligă la un asemenea efort.

Constantin CĂLIN

Prezență activă de-a lungul citorva decenii în viața teatrală românească, Margareta Bărbuță își face debutul editorial cu un volum, intitulat „Demnitatea teatrului”, care însumează punctele de vedere, vizînd sinteze, ale unui cronicar neobosit, practician aplicat al exercițiului critic curent, risipit cu generozitate în paginile mai multor publicații. Adunate de abia acum în lăuntru unei cărți, reflecțiile Margaretei Bărbuță asupra fenomenului teatral românesc din ultimii 40 de ani sint o mărturie, în primul rînd, a unei vocații împlinite în timp cu o nestitate și probitate profesională. Și, desigur, expresia unei credințe ferme în demnitatea artei teatrale, definită de autoare prin „înalta sa misiune educativ-formativă”. Cît despre demersul critic propriu-zis, întreprins de Margareta Bărbuță, el se vrea, și reușește a fi, expresia unui act de iubire față de teatru. De altfel „iubirea” aceasta este gîndită ca o condiție sine qua non a actului critic, dar, se spe-



• Ilie BOCA : „Portret”

cifică, ea trebuie să fie „lucidă, rațională, dreaptă și severă, responsabilă”. Cam mult, desigur, pentru o iubire, cert este însă că Margareta Bărbuță s-a străduit în întreaga sa activitate să facă posibilă realizarea acestui imperativ auto-impus. Cu luciditate, așadar, ea va adopta o poziție rațională

În recentul volum de poeme intitulat *Sud, pînă la capăt*, Nicolae Dan Frunteletă, asemeni majorității confrăților din generația sa, se dovedește preocupat în primul rînd de tema discursului poetic ca expresie a conștiinței artistice și deschide cartea printr-o interogație asupra cuvîntului, elogiat și detestat în măsura maleabilității lui ca material de încrustare a versului și realizare a comunicării. În consonanță cu afirmația lui Nichita Stănescu: „Patria mea este limba română”, Nicolae Dan Frunteletă etalează în acest volum un spațiu poetic care se constituie deopotrivă ca spațiu de reverie și ca spațiu în ordinea cuvîntului.

Reflectînd lumea sub imperiul receptării poetice, autorul își justifică spațiul reveriei printr-un proiect etic nuanțat de bonomie. Etica poetului adoptă formula unui mesaj către umanitate particularizînd aspirația pozitivă în opțiuni surprinzător înscrise în registrul metaforic, opțiuni între care se distinge îndeosebi eleția *sudului* ca orientare axială a întregului volum și ca predilecție pentru spațiul luminii, exprimată în perspectiva unei coordonări poetice a omului cu universul: „păstrează cuvintele, nu a-runca / în betonul rece sămînța lor vie / cuvintele vechi, niște plante ciudate / niște întâmplări înflorite în propriul trecut / nu te depărta niciodată de sud / acolo păzește femeia ta, soarele tău / casa balanței în care te-ai născut / ascultă, bucură-te, nu te depărta / risipitorule, intrat în toamnă / ca într-un continent pierdut” (*Invățăturile lui Dan Frunteletă, către el însuși*). Sudul iluminat de anotimpuri amestecate, „vara pornită către sfîrșit” sau „vară de noiembrie”, fusese evocat de Lucian Blaga: „Lumina ce largă e! / Albastrul ce crud! / Unei noi creșteri văratece-n toamnă, se pare / C-am fi hărăziți și aleși. / Și-o clipă ne e-ngăduit / bănuțului Sud / să-i trimitem un gînd fără greș” (*Zi de septembrie*). Situndu-l în utopie și miraculos, Nicolae Dan Frunteletă particularizează *sudul* îndeosebi prin alura balcanică. Paradisul frust al unui peisaj luxuriant răspunde dezideratelor profund omenești ale poetului care în numele unei existențe plene respinge cu obstinație războiul: „Hei, știți voi ce este sudul / portocale și iarbă, soare topit / în care stau urmele tălpilor mele / vin gros tră-

și va căuta dintru început să explice dificultatea criticii teatrale, care rezidă în o serie de factori, cei mai importanți fiind „complexitatea imaginii scenice și efemeritatea spectacolului”. În ciuda dificultăților știute și asumate, este afirmată încrederea în critica de teatru, căreia i se acceptă înnoirile metodologice și propensiunea spre obiectivitate științifică, nu însă și spre scientizare, pentru că „un limbaj prea tehnicist riscă să golească

traliții pure”). Oricum, rolul hotărîtor al regiei („nu există regie invizibilă” afirmă Denis Bablet, citat de autoare) în spectacolul contemporan este recunoscut și se bucură chiar de un capitol special, în care sint fixate cîteva repere valorice în domeniul creației regizorale românești. Această recunoaștere nu este însă necondiționată și, în cele cîteva cronici de spectacol (sint prezente în volum doar cele referitoare la reprezentațiile

Margareta BĂRBUȚĂ

Demnitatea teatrului

critica de caracterul său sensibil, personal și să ucidă poezia, farmecul emoțional al spectacolului, care trebuie să transpară dintr-un articol critic”. Se vizează deci un demers critic comprehensiv, care să aibă o „privire din interior” a fenomenului, dar, totodată, un caracter creator. Această privire din interior, dorită și de către practicienii comentariilor critice și de către profesioniștii scenei, este o constantă în scrisul autoarei care nu omite în analizele sale nici o componentă a artei teatrale, judecată în contextualitățile ei specifice. Astfel, un capitol important al volumului se referă la dramaturgia românească, urmărindu-se decelarea „dominantelor ideatice”. Prin caracterizări succinte dar exacte ale autorilor, prin analize comprimate dar pertinente ale pieselor, Margareta Bărbuță relevă creșterea gradului de reflexivitate a creației dramatice originale, implicarea în social prin puternica adeviere la „idealul comunist, idealul unei umanități superioare” și la „princiipiile morale ale societății socialiste”. O atenție specială capătă studiarea raportului dintre actualitate și istorie, demonstrația bazîndu-se pe ideea ancorării puternice a teatrului (formă de artă în care „solidaritatea socială este exprimată în modul cel mai desăvîrșit”) în miezul fierbinte al problemelor contemporaneității. Asupra chestiunii „primatului”, arzătoare altădată, perimată astăzi, Margareta Bărbuță aruncă în treacă o privire în secțiunea „De la text la spectacol”, pledînd pentru înțelegerea actului teatral în complexitatea și multifuncționalitatea componentelor sale. Este o atitudine plină de discernămint, care refuză absolutizările și „purismele” (vezi adepții „tea-

cu piesele „contemporanilor” noștri Caragiale și Shakespeare) criticul va amenda excesele, teribilismele regizorale, gustul pentru gratuitățile estetice, actualizarea prin elemente exterioare, superficialitatea tratării unor capodopere dramatice, înțepenirile manieriste. Inventarul de probleme al volumului „Demnitatea teatrului” mai cuprinde cîteva interesante considerații asupra teatrului politic (politica, remarcă autoarea, a devenit destinul omului contemporan), pătrunzătoare gînduri despre tipologia eroului pozitiv, categoric a exemplarității umane care se cere înfățișată „fără prejudecăți”, meditații active pe marginea relației teatru — public. Asupra categoriei estetice a „eroicului cotidian”, considerat „consustanțial procesului revoluționar din societatea noastră” sint expuse remarcabile puncte de vedere. Se dezbate în genere în cuprinsul volumului toate aspectele legate de arta teatrală (inclusiv multiplele legături și intercondiționări dintre varietatea noilor structuri dramatice și reprezentabilitatea lor scenică) dar cele mai calde pagini sint cele scrise despre actor și arta lui. Este un frumos și emoționant elogiu adus acestui „divin instrument uman”, înzestrat cu o „sensibilitate cu totul deosebită” (în această privință semnatare elogiului amintit se desparte categoric de faimosul paradox formulat de Diderot).

Concepută și organizată într-un mod didactic, fără sărăciri și schematizări însă, dorind înainte de toate claritatea exprimării, „Demnitatea teatrului” este cartea unei nobile profesiuni de credință.

Carmen MIHALACHE-POPA

gîndu-și aroma / din nisipuri încinse” (*Știți voi*). Reveria lumii sudului își dobindește haloul poetic mai ales prin impresia alunecării în oniric, deși menține elemente ale circumstanțelor apropiate și însemnele biografiei poetului înclinat înspre contemplarea naturii și cărți: „mă întorc în sud, să strig „să scriu” (*Dor*). Tenta onirică facilitează posibilitatea unui joc al imaginației care aduce o lume fabulosă stranie ca în *Jumătate-om* sau un absurd agreabil iscat de asemenea prin ludic ca în *Aflați despre mine*, unde starea lirică se ambiguizează printr-o proiecție parcă chagalliană: „aflați că salcîmul din stînga grădinii / crește orb și bezmetic în brațul meu stîng /

pinge simbolul pentru a exalta în schimb imaginile anotimpului în care transpare melancolia, disimulată mai înainte sub emblema vitalității sudice.

În a doua parte a cărții, sudului i-maginar i se alătură, prelungindu-l și apropiindu-l de un real concret, un alt spațiu utopizat, și anume periferia balcanică, deținînd rolul scenei pe care sensibilitatea lirică se poate exhiba pe aceeași lamă îngustă a ironiei sentimentale, în tradiția poeziei lui Miron Radu Paraschivescu sau Ion Barbu. Experiența scriiturii se adevărează mediului pitoresc prin extravaganțele limbajului, care frapează cu efecte comice și exotice deopotrivă, datorită amestecului unor sintagme în

Nicolae Dan FRUNTELATĂ

Sud, pînă la capăt

am în degete frunze prelungi și amare / să n-am dreptul să uit și să plîng”.

Spațiul afectiv, sudul imaginat de Nicolae Dan Frunteletă se identifică mai întîi cu erosul, ca în poemul *Tu ești sudul*: „Tu ești sudul, tu ești sudul însuși / prea sălbatic, dulce și amar / alergat prin singe și-n cuvinte / și întors într-o privire iar” — îi mărturisește poetul iubitei în tradiția unei comparații cu peisajul, care vine tocmai din *Cîntarea cîntărilor*. Pe traseul erotic, autorul are tentația de a atrage imaginea realității într-un vis mirific (*Te văzui*), situat uneori pe un meridian exotic al închipuirii (*Alizele, îi spune*). Și fiindcă „sudul” poetului înglobează toate elementele existenței aureolate de afecțiune pozitivă, „țărânu” cultivator al cîmpului „e sudul / bolnav de soare al închipuirii mele” (*Țărânu e pe cîmp*), nostalgia ruralului însemnînd întotdeauna un factor de tensionare a poeziei (*Fără ieșire la mare, Bunicul de pămînt, Elegia verii în cîmp, Alb de Ardeal* etc.). În virtutea eleției spațiului solar de reverie, hivernalul ca antipod pare să fie refuzat în secțiunea ultimă a cărții, *Iarna în care n-am fost*, unde poetul res-

limbi străine cu expresii neaoșe românești, cu nume rare de localități și cu forme neobișnuite ale unor cuvinte. Stilul deține astfel o funcție similară cu a argoului; este în fond un fel de argou gîndit ca periferie a intelectului căutată pentru culoare, cu avantajul că acreditează ludicul ironic, acceptat de poet într-un demers care tatonează autoironia pentru disimularea sentimentului. Astfel la schimbarea ludică a mozaicului realității se adaugă amestecul babilonesc al limbilor corespunzînd pitorescului balcanic. *Latina vulgata* s-ar numi printr-o aluzie culturală acest stil amestecat tocmai pentru că se vrea cuprinzător parodiînd, la nivelul dificil al demersului poetic, drama limbajului și a comunicării. În perspectiva reveriei sau în ordinea expresiei, ironia ludică ascunde potențialul unei gravități disimulate din demnitatea decenței forțate de acuitatea sensibilității.

Odată cu mesajul umanist al cărții, constatăm în volumul *Sud, pînă la capăt* universul gîndit unitar de către un poet care își împlinește experiența lirică a maturității.

Mariana IONESCU