

## Cum va arăta secolul XXI?

Nu știm cu exactitate. Ceea ce știm, totuși, e că orice moment istorico-social, ca prezent, este o critică a trecutului și o depășire a acestuia, în sensul că prezentul dă la o parte, elimină ceea ce nu mai corespunde exigențelor sale, ceea ce e anacronic și inert, și reține, în schimb, și dezvoltă, ceea ce e vital, încă productiv și de folos. „Adică — scrie Gramsci într-o însemnare din **Trecut și prezent** — trebuie să fim mai aderenți la prezentul pe care noi înșine am contribuit să-l creăm, avind conștiința trecutului și a continuării (ca și a retrairii) acestuia”. Într-un asemenea spirit, el însuși editor al lui Gramsci, la „Einaudi”, Italo Calvino s-a gândit să răspundă întrebării „cum va arăta secolul XXI” (sau începutul mileniului al treilea), din unghiul literaturii și, cînd explicit, cînd implicit, al artelor. Nu printr-un balans de anticipații, de viitorologie, de ipoteze științifico-fantastice, ci prin cernerea critică a acelor valori care s-ar cuveni să intre în anii de după 2000, și, mai ales, a „acelor lucruri pe care numai literatura le poate da cu mijloacele sale specifice”. Invitat să țină un ciclu de șase conferințe la Universitatea Harvard pe orice temă legată de „poetry”, de „comunicarea poetică”. Italo Calvino s-a folosit de ocazie pentru a elabora **Six memos for the next millenium**, șase „memento” sau „aduceri-aminte” (memorii sau pro-memoria) pentru mileniul următor, dintre care s-au încheiat într-o versiune finită cinci, celei de-a șasea cunoscîndu-i-se doar titlul, fiindcă scriitorul a murit înainte de a-i dezvolta tema. În ediția italiană din iunie 1988 (în italiană au și fost scrise cele cinci conferințe), **Lezioni americane** (Prelegeri americane), subtitlul a devenit automat „șase propuneri pentru mileniul următor”. E vorba de șase „valori sau calități sau specificități ale literaturii”, preciza Calvino într-un foarte scurt preambul, „pe care le am în mod deosebit la inimă, încercînd să le situez în perspectiva noului mileniu”. E o nemărturisită poetică personală a povestitorului

(și a culegătorului subtil de basme populare), cituși de puțin prescriptivă sau normativă, cituși de puțin obligatorie, dogmatică. Ea este „povestită” într-o densă țesătură de evocări și evaluări ale unor lecturi esențiale, de reflecții asupra artei ca mijloc de cunoaștere, fascinantă îndeosebi prin revelatoare „conexiuni invizibile”, prin capacitatea autorului de a găsi în cărțile sale de căpătii și de a lega între ele semnificații exemplare, atît pentru oamenii scrisului și ai artei, cit și pentru toți oamenii, puri și simpli.

Lui Calvino i-ar fi plăcut, astfel, ca din zestrea încă vie a mileniului nostru („mileniu al cărții, în care obiectul-carte a luat forma ce ne e familiară”) să treacă în gustul, în mentalitatea, în structurile literaturii și artelor din mileniul ce se apropie, următoarele trăsături: 1 — **Ușurința**; 2 — **Rapiditatea**; 3 — **Exactitatea**; 4 — **Vizibilitatea**; 5 — **Multiplicitatea**; 6 — **Consistența**. Fiecare titlu — cu excepția, repet, a celui de al șaselea, păstrat doar în proiect — beneficiază de o bogată argumentare, cu nenumărate pilde împrumutate mai ales din mitologie, din proză, din poezia epică și lirică. Aproape inutil de precizat, temele acestea nu sunt categorii închise; absolute, ci interdependente și adiționabile, o operă putînd fi — Calvino nu o spune, dar o subînțelege — cu atît mai importantă, cu cît adună în sine un număr mai mare de caracteristici fundamentale. Că acestea apar perfect valabile, în esență, și pentru alte genuri și specii literare, ca și pentru toate artele (inclusiv arhitectura și baletul) este de domeniul evidenței, chiar și la o simplă enumerare a titlurilor-teme. Teatrul — literatură și spectacol — intră aici în discuție cu o particulară vigoare.

Mi-am îndreptat, de aceea, atenția într-o dublă direcție: întîi, spre a observa dacă și prin ce autori teatrul e de față în abundentele incizii și excursus-uri tîlcuitoare ale lui Calvino; apoi, spre a stabili „categoriile” ce se potrivesc și se armonizează mai organic cu interesele

teatrului, cu condiția acestuia. Interesează, aici și acum, mai mult primul aspect, adică reperele nemijlocit „teatrale” ale scriitorului, locul pe care literatura dramatică îl ocupă în economia ciclului său de eseuri, în „agilul său *vademecum*”, cum a fost definit corpusul de „sfaturi” ale lui Calvino. Tragedia și comedia, invocate ca atare, apar — ceea ce ar putea să-l surprindă pe unii dintre cititori — în cea dintâi prelegere, și numai în aceasta, dedicată *ușurinței*, *lejerității* (*lightness*, *leggerezza*), precum și numai sub egida unui singur nume, Shakespeare: „*Renășterea shakespeareană cunoaște influențele eterice care leagă macrocosmosul și microcosmosul, de la firmamentul neoplatonician la spiritele metalelor ce se transformă în creuzetul alchimistilor. Mitologiile clasice pot să furnizeze repertoriul lor de nimfe și drlade, dar mitologiile celtice sint, desigur, mai bogate în imageria celor mai subtile forțe naturale, cu elfii și zânele lor. Acest fundal cultural (mă gîndesc, firește, la fascinanțele studii ale lui Frances Yates cu privire la filozofia ocultă a Renasterii și la ecurile ei în literatură) explică de ce la Shakespeare poate fi găsită exemplificarea cea mai bogată a temei mele*”. Iar în pagina următoare, se adaugă: „*Mărturisesc că ispita de a-mi construi un Shakespeare partizan al atomismului lucretian e foarte puternică, dar știu că ar fi arbitrar s-o fac*”.

Dar, înafte de a pătrunde în desușul exemplificărilor shakespeareene, se cuvine să precizez ce anume înțelege Calvino prin *ușurință*. Conceptul e larg, absoarbe numeroase componente; totuși, pînă la urmă, ceea ce îl definește fundamental se reduce la două ipostaze: pe de o parte, e vorba de *conținuturi* (personaje, situații, inuși „frământatul spectacol al lumii”), care trebuie „mînuite”, eliberate, de povara unei materialități apăsătoare, pietrificate, inerte, opace — fără a respinge, însă, nici o clipă, „fizicitatea universului”; pe de altă parte, e vorba de formă, de expresie, de *scriitură*, care trebuie să fie, și ele, „lipsite de greutate”, „ca o pulbere subțire”, „ca un cîmp de impulsuri magnetice”, neuitînd cituși de puțin „precizia și determinarea”. Calvino caută să-și limpezească ideea recurînd la Paul Valéry: „Il faut être comme l’oiseau, et non comme la plume”, să fii ușor ca pasărea, nu ca pana! De unde această nevoie? din însăși experiența de scriitor realist a lui Calvino: „Mi-am dat seama repede că între faptele vieții care ar fi trebuit să constituie materia mea primă și agilitatea

iuțlă și tăioasă ce aș fi vrut să-mi însuflețesc scrisul există un decalaj a cărui depășire mă costa tot mai multe eforturi. Descopeream, poate abia atunci, greimea, inerția, opacitatea lumii: atribuite care se lipesc imediat de scriitură, și nu e chip să scapi de ele”.

În multe locuri din teatrul lui Shakespeare, Calvino intîlnește indicații fericite, atît în înfățișarea diverselor „*dramatis personae*”, cît și în ținuta și anvergura dialogurilor. Primul personaj de care se simte atras este Mercutio din *Romeo și Julietta*, și încă de la prima intrare în scena a acestuia. Lui Romeo, care îi mărturisește că se „scufundă sub povara grea a dragostei”, Mercutio îi răspunde prompt: „Tu ești îndrăgostit; împrumută ari de la Cupidon / și înalță-te mai sus decît un salt”. Inuși felul lui Mercutio de „a se mișca în lume” e definit prin cele dintîi verbe propuse de dramaturg: *to dance, to soar, to prickle, să dansezi, să te înalți, să înțepi*. Filozofia prietenului lui Romeo nu e formulată într-un discurs teoretic, ci prin povestirea unui vis cu Regina Mab, „moașa zinelor, cu o caleașcă făcută dintr-o coajă de alună”. După ce comentează descrierea vaporosului atelaj din vis, „contopire de atomism lucretian, de neoplatonism renascentist și de celtic-loré” (înțelepciune celtică). Italo Calvino produce unul dintre momentele cele mai pline de gingășie (istoristă) ale cărții sale: „Și pasul dansant al lui Mercutio am vrea să ne însoțească dîncolo de pragul noului mileniu. Epoca asumată ca fundal pentru *Romeo și Julietta* are destule aspecte nu cu mult deosebite de timpurile noastre: orașe însingurate de conflicte violente la fel de nesăbuite ca acelea dintre Capuleti și Montecchi; eliberarea sexuală predicată de Doică (Nurse) care nu izbuteste să devină model de amor universal; experimentele călugărului Lorenzo îndeplinite cu generosul optimism al „filozofiei sale naturale”, dar care nu sîntem nîlcînd siguri dacă vor fi folosite pentru viață sau pentru moarte”.

Cînd Calvino vede în teatrul shakespearean sursa virtualmente cea mai bogată în probe prielnice *ușurinței*, nu se gîndește — o spune chiar el — doar la Puck și la Ariel, la aceia care „are such stuff / As dreams are made on”: noi sîntem din același aluat din care se plămîdesc visele, ci la „acea specială modulație lirică și existențială care permite să fie contemplată propria dramă parcă din afară și să fie topită în melancolie și ironie”. De altminteri, melancolia („tristețe devenită ușoară”), umorul („care și-a

pierdut greutatea corporală”), în amestec inseparabil, caracterizează accentul Prințului Daneimarceli, „pe care ne-am deprins să-l recunoaștem, în wate sau aproape toate dramele shakespearene, pe buzele nenumăraților avatars ai personajului Hamlet”. Una dintre aceste intruchipări este Jacques din *Cum va place*, care își deținește astfel melancolia: „...particulara mea melancolie e alcătuită din feburile elemente, chintesență a unor substanțe variate și, mai precis, a multor experiențe deosebite din călătorii în timpul cărora rumegarea asta necurmată m-a cufundat într-o tristețe nespus de capricioasă”. Nu e o melancolie compactă și opacă — își încheie Calvino suita de glose —, ci un vâl de particule foarte marunte de umori și senzații, „o pulbere de atomi ca tot ceea ce constituie ultima substanță a multiplicității lucrurilor”.

Spontan, la capătul lecturii elegantelor pagini din *Lecții americane*, am simțit tentația de a desluși intrupări ale ușurinței în literatura noastră, cu osebire în cea dramatică. (Pentru poezia lirică, o apropiere a lui Eminescu de Leopardi ar face să se dubleze citatele din „micul tratat” al lui Calvino.) Și am început chiar cu Alecsandri, limitându-mi, comod, elanul comparatist, deocamdată, la Chirițele „în voiaj” și „în balon”. Oricât de durdulie și de trasă în jos de malacofuri și de greul propriului trup, Chirița intră în scenă „zburdălnic”, vaporul pe care e pasageră se dovedește a fi minunat lucru: „merge focu pe apă ca în vremea halimalei”, cu trenul ei „te duci ca vîntu și ca gîndu, ca în povești: cît ai plecat, ai și ajuns; ba încă baronu, care călătorea cu mine, m-o încredințat auf Ehre că în Engliera drumu de fer merge așa de iute, că sosește până a nu pleca...”; iar într-un cuplet final se cîntă și se „joacă un pas de cancan”: „Sal, Chirițo, n joc... / Sai mereu cu foc!” sau „Chirițoia-i. din natură, / Gîngășă peste măsura”, sau chiar: „Chirițoia cea ușoară / are-o inimă fecioară”. Firește, Alecsandri își privește creatura cu ironie, dar și cu înțelegere față de năzuința ei spre o nouă dezinvoltură socială și culturală (cfr. Ștefan Cazimir, *Alfabetul de tranziție*), care înseamnă și o scurtare a vîlului greoi al unei întregi tradiții de viață, o „ușurare” a mișcării sale în lume. Farsa de carnaval *Chirița în balon* se deschide cu un cor care cîntă: „Ce minune, ce drăcie! / Parcă-î din poveste, zău! / A agiuns omul să fie / Mai ușor decît un zănu... / Acum el vroiește-anume / Ca să zboare chiar prin norii”. Imediat după aceea, magnatul Ellien Moghior

„cearcă să facă joncțiune între cer și pămînt”, iar Chirița, după ce se prezintă: „Iată-mă-s tot grasă și rîmoasă”, povestește că „am imblat pe apă și pe uscat, ș-acum vreu să imblu și prin văzduh, ca o ciocirle gîngășă, ciripitoare...”. La care, Panglică (ascuns în public) observă: „Cam grea ciocirle!” Și Chirița: „Aud?... Cine-o spus că-i grea?... Te înșăli, domnule. M-am cîntărit la spozitia de la Viena și am tras cît o pană de... lișiță continuîndu-și punerea la punct a obraznicului: „...dacă-ai face parte din lumea cea mai, din hailaiful Bucureștilor, ai ști că sexul nostru, fie cît de gras, e tot grațios și ușurel”. Dar nu e de văzut, aici, atît satirizarea „dubioasei moralității” a claselor dominante, cît mai ales o naturală tendință, feminină în primul rînd, de a „desgroșa” obiceiurile, de a face mai sprintenă și mai șlefuită comportarea în societate. (Iată cum critica preponderent stilistică a lui Calvino poate fi integrată, atunci cînd e cazul, de critica sociologică, nu neapărat vulgară.) În sfîrșit, ca un nou Cyrano de Bergerac, Chirița plănuieste un *voyage dans la lune*: „Dar”, oi să mă înalț pe unde nu s-au înălțat nici zmeii, ca să meargă vestea Chiriței peste nouă mări și nouă țări; oi să mă sui în lună și în stele ca să văd’ de oi găsi și pe acolo bazaconii ce le-am văzut pe pămînt...”.

Evident, „înlănțuirea” cu teatrul lui Caragiale (nu cu proza scurtă, care comportă, de bună seamă, o tratare separată) s-a produs de la sine. În cazul lui Caragiale, însă, lucrurile apar mai complexe. O sugestie convenabilă e de găsit în aceeași carte a lui Calvino (în prelegerea a doua, cea despre *Rapiditate*), unde se ivește necesitatea de a alcătui, oximoronic, perechea Mercur (Hermes)-Vulcan (Hefaios). Sinteza celor doi termeni antitetici — zeul „cu aripi la picioare, ușor și aerian, abil și agil, adaptabil și dezinvolt”, „sub numele de Toth, inventator al scrisului”, și zeul „care nu se avîntă în înalțuri, ci își face viziună în fundul craterelor”, „Vulcan, care opune zborului plutitor al lui Mercur călcătura discontinuă a pasului schiopătat și bătaia cadențată a ciocanului său. (...) Mercur și Vulcan reprezintă cele două funcțiuni vitale, inseparabile și complementare: Mercur — sîntonia, adică participarea la viața lumii din jurul nostru; Vulcan — focalitatea, adică concentrarea constructivă”. Această dublă calitate pozitivă caracterizează, cred, și dramaturgia lui

Florian POTRA

(Continuare la p. 78)

înținire o mărturie proprie despre Ipo-  
teștii de astăzi, prezentându-le, în același  
timp, lucrarea „Eminescu pe pământ ro-  
mânesc și în durată eternă”, la redac-  
tarea și editarea căreia a contribuit.

Momentul de vîrf al întâlnirii a fost,  
desigur, marcat de spectacolul-lectură cu  
piesa **Pe Văratec**, în sus, de Ion Nico-  
lescu, piesă care își propune nu numai să  
reconstituie, cu mijloacele dramaturgiei  
moderne, scene semnificative din viața  
lui Eminescu, dar și să invedereze im-  
portanța monumentalei sale opere. Spec-  
tacolul-lectură, realizat sub îndrumarea  
regizorului **Tudor Măărăscu**, a fost în-  
credințat, ca de obicei, unui colectiv de  
actori ai **Teatrului Giulești**, care i-a avut  
de astă dată ca protagoniști pe Gelu  
Nițu, Florin Zamfirescu, Virgil Andries-

cu, Mugur Arvunescu, Valeria Sitaru,  
Ana Ciontea, Dorina Lazăr, Jeanine  
Stavarache, Mirela Atanasiu, Constantin  
Gheorghiu, Corneliu Dumitras, Rodica  
Mandache, Virginia Rogin, Angela Ioan,  
Ana Trofin, Vasile Ichim.

Au fost de față **Ion Cristolu**, redactor-  
șef al revistei **Teatrul**, precum și **Elena  
Deleanu**, directoarea **Teatrului Giulești**,  
autorul piesei, scriitori, oameni de teatru.

Se poate aprecia, pe drept cuvînt, că  
prima descindere în public a Cenuclului  
de dramaturgie al revistei **Teatrul** a re-  
prezentat un frumos succes, ce se cere,  
firește, continuat și consolidat în timp.  
prin acțiuni de același fel și de aceeași  
ținută, care să devină un fapt obișnuit.

**Ștefan DIMITRIU**

---

*(Continuare de la p. 24)*

Caragiale, iar eroii săi o confirmă: unei  
naturi telurice, greoaie (Trahanache, Du-  
mitrache, de exemplu), i se adaugă o ten-  
dință spre agilitate (fie și „negativă”:  
Rică Venturiano), mai ales cînd vine  
vorba de eroine (de la Zoe la Zița și la  
Didina). La rigoare, vis comica proprie  
marelui comediograf — urmărind ipostaza  
conținutistă a categoriilor lui Calvino —  
stă eventual mai puțin în **ușurință**, mai  
mult, preponderent, în **rapiditate**, **exacti-  
tate** și **vizibilitate**, și, într-o măsură, în  
**multiplicitate** și **consistență**. Dar toate a-  
cestea nu sunt decît simple conjecturi și  
ipoteze.

Jocul analogiilor, astfel început, poate  
fi continuat pe un amplu itinerar în zig-  
zag (Hasdeu, Delavrancea, Camil Petres-  
cu, Blaga, G. M. Zamfirescu ș.a.) și, cine  
știe, nu tocmai fără folos. Aici, deocam-  
dată, se cere însă întrerupt și încheiat,  
dar nu înainte de a-l aminti pe Mihail  
Sebastian. Fără a-l așeza, bineînțeles,  
alături de Caragiale, nu i se poate nega

lui Sebastian specialitatea **ușurinței**, voca-  
ția de a depăși atracția gravitațională a  
pămîntului prin cea universală. Un exem-  
plu, ca **pars pro toto**, din finalul actului  
II din **Steaua fără nume**, unde Profesorul  
vorbește cu aprindere de steaua care va  
purta numele Monei: „Da... pe steaua mea  
fără nume... Poate că acolo tot ce aici e  
greoi și apăsător devine ușor, tot ce aici  
e întunecat și opac devine luminos și  
transparent...”. Într-o replică de trei rin-  
duri, șase sau chiar șapte adjective —  
valori din capitolul rezervat de Calvino  
**ușurinței** !

Ne-ar fi, oare, îngăduit — îngînîndu-l  
pe Calvino — să susținem că ne-ar plăcea  
ca pragul mileniului următor al culturii  
românești să fie trecut și de pașii „zbur-  
dalnici” ai Chirițoaiei, „violentei” — ai  
Miței Baston, isteți — ai Magdei Minu,  
aminînd comentarea celor severi ai Ancăi,  
a celor disperați ai domnișoarei Nastasia  
și ai altor „fantasme” de pe scena noas-  
tră contemporană, pînă la o discuție des-  
pre exactitate, rapiditate, multiplicitate,  
vizibilitate și consistență în dramaturgie?