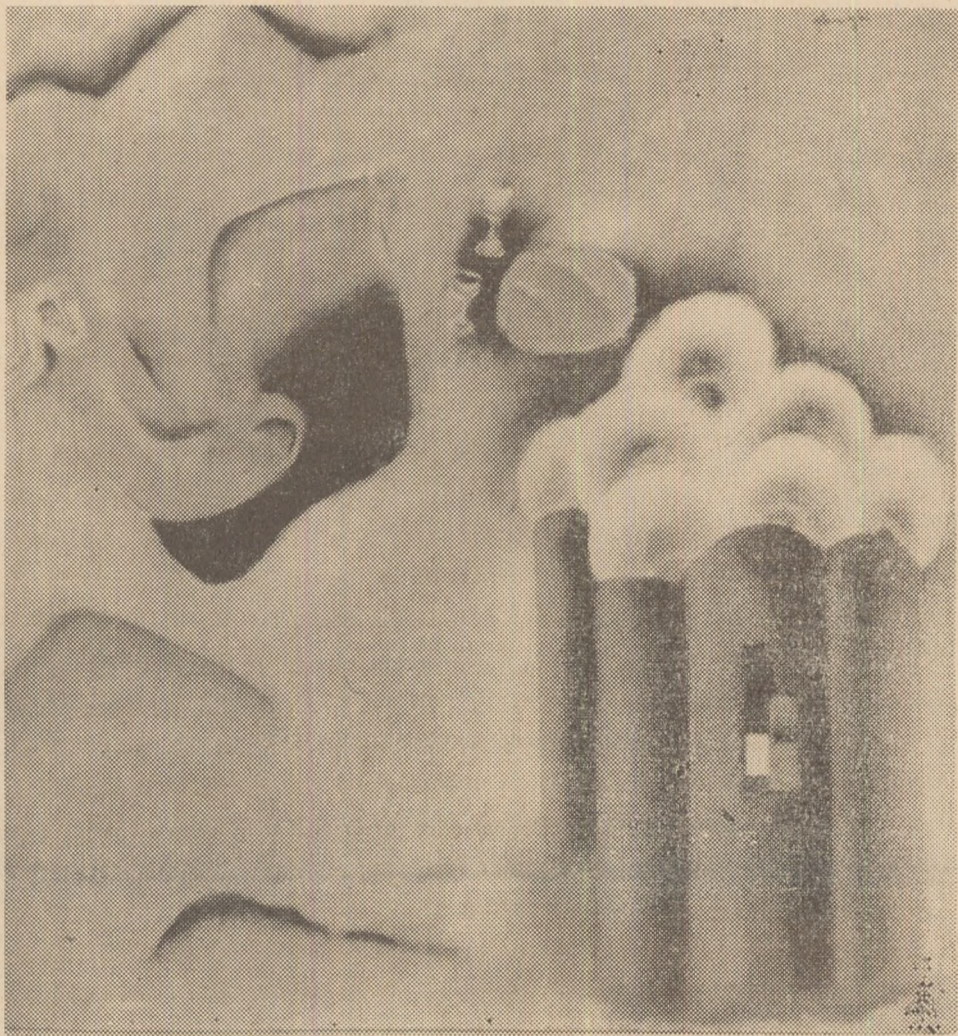


SALA DE LECTURĂ

CRONICA

săptămînal politic - social - cultural • 16 pagini - 1 leu



Val. GHEORGHIU :

„Amiază“

ION CHIRIAC

fintina

De vrei întinerești într-una ghicind, în taină, ca fintina
Că scuturindu-te de unde te prelungești adinc în vina

De apă ce se străduiește să poarte pururi sub pământ
In mari răcori atât de pure comori de nouri și de vînt.

Ieși pur și simplu în răscruce sau și mai simplu ieși în calea
Pe care merg adesea gîndul, speranța, bucuria, jalca

Și dăruindu-te, viu, proaspăt, ieșind din taină și din umbră
Acolo numai la răscruce simți că ființa te gîndește și că se
bucură, că umblă

Precum de dragoste te lași robit de-un astfel de noroc
De-a merge-odată cu răscrucea ; apă fiind în acel loc

O salcie te străjuiește către văzduh, amară încă
Dar un stejar crescut pe deal găsește spre tînc tainică
potecă-adincă.

Și pe cînd aburul tău jertfă-ndulcește-n salcie otrava
Nebănuît te știi mutat cu totul, undă cu undă în dumbravă

Este mai mult decît minune această preschimbare-n must
In stare să dea voce frunzei și rod copacului robust

Și salcia își pierde-otrava, devine scorbura după o vreme
Că ți-a sorbit puteri cu sila își amintește și se teme

Înțelegîndu-i însă lemnul nu-l lași în moarte să se culce
Apă fiind, îți împlinești menirea și-l faci să nască o creangă
dulce

Dar prin stejar sub deal dumbrava înscăunîndu-te părinte
Simți cum prin tine-ncet răscrucea merge spre-un loc care
nu minte.

in celelalte pagini:

pag. 3: Un interviu cu TEOFIL VĂLCU, directorul
Teatrului Național „Vasile Alecsandri“.

pag. 8: CONST. NOICA: „Natura care nu face salturi“

sentimentul infinitului astral (Ion Neagoe) și sentimentul spațiului fără margini care începe dincolo de orizontul cotidianului (Vasile Istrati); sentimentul timpului care ne transferă pe vectorul coborîtor al clesidrei într-un tărîm pe care l-am dori un templu al nemuririi (Nicolae Constantîn) și sentimentul timpului interior care ne înlănțuie așezării lui Laokoon în meandre și unduirii infernale, ca o muzică (Aurelian Dinulescu);

sentimentul puterilor universale care vin din adîncurile noastre și din afară și își împletesc liniile de forță ca niște liane în jurul ființei noastre (Ioan Gînju); sentimentul ritmului care ne integrează în universalul real sau fantastic (Corneliu Ionescu, Gh. Matei, Maria Lazăr etc); și sentimentul interpătrunderii cosmice (Nicolae Matyus); sentimentul timpului legendar și mitic, ca o altă față a realului, ca o altă ipostază a sufletului, timp în care omul modern îi place să evadeze din spirit ludic sau din nostalgia eternității; și acest timp poate fi istoric (Francisc Bartok) sau anistoric (Dimitrie Gavrilean, Corneliu Ionescu);

sentimentul intensității, al unei intensități ambivalente — materială (lanul de grîu și piinea cea de fiecare zi) și spirituală (aureolele încununînd umbre bizantine alungite)—sintetizate la momentul incandescent al amiezii (Val Gheorghiu);

sentimentul perenității lucrurilor simple ridicate prin densitatea pasteii și gravitatea coloritului la rang de simbol universal (Adrian Podoleanu), alături de sentimentul veșniciei familiei, a acestui nucleu de iradiere indefinită pe nervurile timpului, sentiment exprimat într-un tablou de reală profunzime amintind vitraliile sau arta lui Rouault (Liviu Suhar);

și, în sfîrșit, sentimentul solitudinii îndrăgostitului rarefiat al gradului de pur contur pe fondul rozului nealterat al viziunii sale naive (Dan Hatmanu); este fără îndoială în Omul sentimental al lui Dan Hatmanu un amestec de lină ironie și înțelegere compătimitoare a celui care, cu torsul ghemuit își ascultă graiul inimii, în timp ce imaginea ființelor ideale plutesc pe un smeu plutind în văzduh; dar imbinarea sentimentului umorului cu conștiința dramei este o caracteristică de distincție a omului acestor meleaguri, care scoate din ironie puteri pentru a domina rănille și a-și tempera gesturile excesive ale inimii.

Astfel, realitatea, visul, timpul, orizonturile care se deslășoară și spațiile care se condensează, cadențele necuprinsului și combustia singurătății alese, se regăsesc laolaltă aici, exprimate în termeni de lumină și uimire.

De pe treapta acestor bucurii artistice rare pe care ne-a oferit-o expoziția inaugurală, publicul așteaptă viitoarele expoziții ale Galeriei Cronici.

George POPA

GALERIA CRONICA

Expoziția inaugurală a Galeriei Cronica reunește lucrări reprezentative ale majorității pictorilor ieșiți de astăzi. Se poate spune sintem în fața unei expoziții angigice, fiecare artist prezentîndu-cu un singur tablou pe care l-a considerat mai caracteristic creației sale. Astfel, ceea ce reține de primul contact cu lucrările expuse este sentimentul plenitudinii unor cri maturizate. Este un sentiment la care blazonul inatacabil al steii cetății de cultură obligă și care actuala expoziție—atît prin ta plastică precum și prin semnificațiile spirituale — îl satisface, stîtuind în felul acesta o frusă reușită.

Semnul sub care a fost concepută alcătuirea expoziției, — Om și Sentiment, este deosebit de binevenit și totodată perfect adecvat.

Este binevenit pentru că publicul este puțin obosit de exerciții picturale în vid fără acoperire în valulă sufletească. El preferă o artă care să vină de la inimă la inimă, care să emane acea căldură umană fără de care comunicarea nu este cu putință și arta nu-și justifică numele.

Și este adecvată titulatura expoziției, pentru că toate cele 15 lucrări vibrează și pun în vibrație, izbutesc să facă schimb de suflet pe variate registre cu spectatorul. În modul acesta contemplatorul

este reasezat în condiția sa umană, este restituit esențialității sale, de la care îl sustrag servitudinile zilnicului și ale domesticului. Or, tocmai acesta este solia artei.

Este interesant de observat că tonalitatea coloritului este aproape unitară: tablouri luminoase și transparente în care leit-motivul este auriul, culoarea festivă a arderilor lăuntrice. Iar o altă constantă a acestei expoziții o constituie rafinamentul modern, dar neostentativ, neagresiv, controlat de un perfect bun gust.

Nu sentimente mărunte ne întîmpină în tablourile Galeriei Cronica, ci gama largă a marilor sentimente ale omului aflat în dialog cu cosmicul:

NICOLAE IOANA: Monologul alb

MIHAIL SABIN: Arena cu paiate

Chiar și când se vrea autobiografică, poezia lui Nicolae Ioana rămâne, de cele mai multe ori, cerebrală. Vorbind de părinți, de înaintași, de tatăl său în special, poetul se dovedește preocupat de ideea continuității, în imagini uneori surprinzătoare, împinse la un prag apropiat de proiecția onirică: „Când treceam iarna podul și cite o/ spaimă lungă, culcată în apa înghețată,/ scoate cite un ochi roșu,/ cite un picior alb prin gaura copcii,/ tot alungat fiind din urmă n-am observat cum tatăl meu a murit./ eu poate eram visul” (Podul). Această idee va fi reluată mereu, în imagini obsedante, care reușesc prin insistență deși aparent par dezorganizate, nefuncționale, străine de intenția de a preciza un sens, să încalce spațiul sau numai a sentiment de neliniște, ca în Mică elegie. Lirismul biografic, atîta cit există, este contrazis mereu, în poeziile din acest Monolog alb al lui Nicolae Ioana, de intențiile meditative care-l împing pe poet la o dezbateră asupra morții, în imagini reluate mereu și amplificate. Din acest punct de vedere, o poezie ca Vecinul de pat este tot ce poate fi mai opus versurilor din volumul lui Eugen Jebeleanu Elegie pentru floarea secerată, continuate în primul ciclu din Hanibal, sau acelora, la fel de mișcate, din volumul Recviem al Ninei Cassian. Pentru că aceste versuri spun mult și despre modul în care poetul folosește imaginea complementară, nu numai repetiția, încărcînd discursul poetic pînă la saturație, încît este amenințat de diminuarea și chiar de pierderea capacității sugestive, cităm din nou poemul Vecinul de pat: „Sunete drepte, ape luminînd pămîntul/ în care ceasul se acoperă de ierburi lucioare;/ mă privește o femeie, ar putea să fie/ moartea tatălui meu;/ mă ia de mîna o femeie e/ moartea tatălui meu./ Un om stă acolo și își întoarce privirile spre mine./ singele îi flutură deasupra ochilor ca un steag —/ îl văd fluturînd, pînă cînd/ dispare în locul/ acela se deschide o groapă care/ se rotește — e roșu — strig, doar/ privirile îi sînt întinse spre mine./ Singele lui se șterge, se șterge ca niște fii/ pe poarta neagră a gropii negre,/ pe coșul gropii negre unde a apărut/ femeia încearcă din nou/ să mă ia de mîna”. În Chionea, versurile se încarcă mai mult de ceea ce s-ar putea numi un duh al pămîntului, care le conferă un plus de forță sugestivă: „Ce apă înalță caii în cîmp,/ caii cu aripile murdare de ceață/ ridicate din pămînt, în aerul lunii/ rupt pe pămînt,/ bărbatul acela te ține de mîna,/ e tatăl meu tînr umblînd toată noaptea sub lună/ peste podul pe care un păianjen/ uriaz își arată ochiul/ și cerul se înclină ca un vas/ în care ard ierburile și capetele morților mei...”.

Tot despre continuitate, într-un cadru mai larg de natură, monologhează poetul și în Anul nou, poezie care, pe alocuri, ia aspectul unei evocări a locurilor natale. Năluirile poetului se clădesc mai teminic pe mituri străvechi: „Anul nou să-ți deschidă fereașta, anul nou/ să-ți presare pe față griu./ anul nou să vă găsească locuri natale ale mele./ fierăștraietele apelor adormite în cîmp”. Poetul încearcă să se apropie, mai dezbrăcat de melancolie, de un țărîm concret, pentru a slăvi germinajia: „De la anul nou începe lupta —/ boabele stau închise sub pămînt ca niște femei/ se îmbrățișează, spun poveștile anului,/ curînd în cîmp o imagine a semințelor./ Incepe anul nou, anul sporit pe/ cîmpuri de păsări și de oameni/ anul sporit pe lucruri, pe mașinile/ fără doliu, pe mașinile scoase la/ suprafață cu singele nostru,/ jertfă vie a trecerii în copii/ și o privire prin ochii lor la dumnezeul/ mașinilor”. În această continuitate, pămîntul redevine ceea ce era în credințele vechilor greci, care-l reprezentau prin zeița Gea, mama lui Cronos și Anteu („în genunchi pe frunzele crude,/ bulgării de pămînt miros a femeie/ și pomii spun pe aici a trecut ea”), înainte de a se topi în aceleași viziuni onirice, care nu mai permit dezvoltarea unui sens clar (Intunericul fîntinii). O umbră de senzualitate se desprinde din contactele cu pămîntul și agită aceste abstracțiuni, în fond, despre timp și continuitate, atît în Anul nou cit și în alte poeme: „Visam o femeie enormă/ glastra lumii, Visam timpul” (Soția somnului); „sună văzduhul a cai neîncălecați,/ minții bolînd de uitare cu botul îngropat/ care vor în armăsari să ningă” (Mînji). Acest senzualism este sublimat, reprimat, de ideea dispariției în natură, din care își trage sevele

o poezie ca Lanul. Versurile de euforie naturalistă, cele mai reușite din întregul volum, sprijină ideea omniprezenței poetului, identificat cu divinitatea, alături de care se regăsește în păsări (v. și poezia Să fil pasăre!) în cîntec, în ierburi, în rădăcinile cîmpiei, în colțul semințelor, în natura-femeie, din care se încheagă imaginile-cheie ale acestui monolog: „Un chip minunat văd în văzduh și doi sini,/ un braț alb precum laptele, un păr frumos precum/ frunzele acestea ce-mi cad în priviri. Miroase a pîne/ și a griu copt piciorul spre vederea mea întins./ o femeie stîcînd printre ramuri, acoperindu-și/ pe jumătate trupul sub frunze, rezămîndu-și de cer părul/ ascunzîndu-și mijlocul crescut în lan și plîngînd cu un ochi/ pe celălalt sezînd” (Lanul).

Poetul scrie și un Mic tratat despre noul stil, poezie în care încearcă să precizeze o poziție estetică. Din forța misterioasă de renaștere a naturii, din hieratismul picturii lui Giotto și muzica lucrurilor lui Platon, poetul deprinde concluzia unei poezii asemănătoare cu o construcție abstractă: „Construcția se transformă/ într-o construcție abstractă, basmul/ într-o metafizică sublimă”. Nu ni se pare, însă, că poetul își culege cuceririle sale cele mai trainice din zona acestor abstracțiuni care-l împing la discursivitate. (într-o foarte judicioasă cronică din „Luceafărul”, Nicolae Ciobanu, după ce sublinia calitățile evidente ale volumului Monologul alb, vorbea chiar de „puternice avalanșe de retorism, a căror frecvență e nu odată sufocantă”). Dimpotrivă, acolo unde nu mai vedem tendința, deliberată, de a realiza un anume tip de poezie, de a răspunde unui program în care intră poemul amplu, alcătuit din multe părți, în care imaginile complementare, rotite în jurul abstracției ideii, secătuesc versurile de lirism, reușitele poetului, care nu-s puține, se observă mai bine. Căldura din poeziile sale vine, în mod sigur, mai mult de la pămînt decît de la cerul spre care își așinteste în extaz ochii, încercînd să-l descifreze în minunile naturii care îl reflectă. Aceste minuni, peste care plutesc fantasmalele visului, arată mai bine drumul poeziei lui Nicolae Ioana, care trebuie păzită nu numai de discursivitate, dar și de un manierism suprarealist care sporește impresia de diluție verbală.

Consacrîndu-și în întregime volumul Arena cu paiate, Cartea Românească, 1972, unei teme atît de vechi ca „lumea ca teatru”, Mihail Sabin ne pune indirect o întrebare: ce mai poate comunica sensibilității moderne o metaforă veche de mai bine de două mii de ani? Într-un studiu savant, extrem de concentrat și de riguros, Din istoria unei teme poetice: Lumea ca teatru, Tudor Vianu arăta nu numai răspîndirea temei, dar preciza și semnificațiile care s-au acordat acestei metafore din antichitate și pînă la Glossa lui Eminescu. Dintre toate interpretările posibile, lucrul curios, Mihail Sabin se află, în volumul Arena cu paiate, cel mai aproape de gîndirea antichității. Să reținem sensul pe care îl dă Epictet acestei metafore, („Căci atîta e al tău: să joci frumos rolul primit. Dar alegerea nu e treaba ta”), pentru a-l compara cu cel care se desprinde din versurile lui Mihail Sabin: „Privesc prin noi ca printr-o ceață grea,/ vă văd umblînd cuprinși de febră/ mereu vroind să prindeți neînțeleșul/ ca și cum un măscărici v-ar fi amăgit/ cu sticle colorate ori cu papagali,/ așa alunecați lingă zidul înalt/ înapoi, înainte, pendulare sublimă în gol” (Claun către adolescenți). Așadar, nu ne alegem rolul, el ni se dă, urmînd ca noi să-l jucăm numai. Dintre ipostazele omului cite poate sugera vechea metaforă a lumii ca teatru, Mihail Sabin o alege pe aceea a paiatei cu ris amar. Poetul imaginează scene de bilci și de circ, alternînd mereu cuvintele: măscărici, claun, paiată, și urmărește mai ales înfelesurile alegorice care se desprind din risipirea iluziei în orice final de spectacol. Cartea este un exercițiu livresc din care nu lipsește chiar o anumită finețe. Imaginația poetului nu dovedește însă, întotdeauna, că posedă lungimea necesară de aripă pentru a pluti la o înălțime convenabilă, acolo de unde nu se mai văd bine mașinările spectacolului și fardul care intră în ridurile claunului. Dacă poetul, cum credem noi, n-a vrut însă decît să prigonească iluzia cu tășurile lucidității, în aceste meditații sceptice despre „comedia lumii”, ataca și-a așuzit scopul.

EUGEN JEBELEANU
sau despre
„Durerea spiritului”

Const CIOPRAGA

Din cele aproape cincisprezece titluri de volum, e de presupus că timpul va reține mai puține, dar trei din ele vor face, cu siguranță, ca numele lui Eugen Jebeleanu să ocupe un loc important în istoria poeziei noastre. *Surisul Hiroshimei*, *Elegie pentru floarea secerată* și recentul *Hanibal* se situează la nivelul cel mai înalt al creației sale, iar dacă e vorba să cităm una din cele mai substanțiale opere lirice din acești ani, *Hanibal* se impune de la început. Efigia poetului apărea, pînă la *Surisul Hiroshimei*, mai degrabă în ipostază de militant, de om al cetății, inclinat să descifreze din istoria contemporană valorile umane exemplare. Însă militantul era, în fondul intim, un sentimental de nuanță specială: un sentimental mediativ, un vizionar, poate mai exact un moralist liric, tentat să privească lucrurile la scară universală. Dualitatea aceasta de reacțiuni persistă și în *Hanibal*, cu precizarea că moralistul din a doua parte a cărții (*Parabole civile*) tinde spre un sarcasm amar, aproape de renunțare, în timp ce sentimentalul din prima parte (*Rîul pe obraz*) este un elegiac. A intervenit un șoc moral cu profunde implicații existențiale (pierderea celei mai iubite) pentru ca orizontul și universul să-și modifice sensurile. Nu e deci acea tristesse sans cause, pe un fundal nelămurit, cum o aflăm la atîția poeți. Aici durerea spiritului, „mult mai adîncă decît a trupului”, rezumă o dramă cu fond precis, de o sinceritate tulburătoare. La Petrarca, de pildă, imaginea solară a iubitei transcende din real în zonele celeste, dragostea dînd existenței o rotație ideală. Laura era o prezență, o simbolizare a frumuseții vii. La Eugen Jebeleanu asistăm, dimpotrivă, la o dramă a iubirii trunchiate, imaginea celei iubite sugerînd iremediabil absența. Fără să utilizăm un joc de cuvinte, ni se pare că adevăratul tur de forță este la poetul din *Hanibal* de a fi realizat prin sublimarea durerii o dramatică prezență a absenței. Precum la Petrarca, la Eugen Jebeleanu orice amănunt, orice fapt de viață cheamă imaginea aceleia care pentru el a însemnat totul. Cu diferența însă că la acesta din urmă totul este prilej de retrospective, totul „a fost”, iar intensitatea durerii se traduce în nenumărate moduri, constituindu-se într-o permanență.

Pretutindeni, la Paris, în Rue Pierre Demours sau la „Les deux Mogots”, în Italia, pe care cea dispărută o caracterizase cu un singur cuvînt („splendidă”), la mare, în pădure, în casă, dor mai ales în straturile profunde ale memoriei stăruie, obsedant, mistuitor, o fantomă. Nici o „descriere”, nimic la modul „plastic”, nici un lamento, ci o impresie de jale aeriană care inundă spațiile de la iarbă pînă la stele. Amintirea își revelează virtuțile în dislocarea unui gest, a unui cuvînt semnificativ. „Eram somnambul cînd am văzut toate culorile acelea/ cu tine împreună: orașe zburînd în stoluri...”. Dintr-o tondră Călătorie durează, rîndînd spiritul, o reflecție: „Niciodată n-o să mai văd toate acestea (mi-ai șoptit)/ dar o să ne mai aducem măcar aminte?”. În alt loc, o întrebare similară: „Crezi că o să mai revenim vreodată?”... Dialogul continuă imaginat, lingă mormint în *larba proaspătă*, metafora dispune de o mare capacitate de a lucra subteran, ca o melodie ce ne însoțește neconștient, în minte: „Crescuseră ierburile încă o dată: / M-am dus s-o deștept/ — Lasă-mă, te rog, lasă-mă să mai dorm puțin... — / m-a rugat. / M-am dus să mai aștept un an din/ puținii mei ani, un an/ din nesfîrșitii ei ani...”. Stabilizat astfel într-o chinuitoare conștiință a iremediabilității, poetului nu-i mai rămîne decît să-și reimprespăteze confesiunile cu date noi. Din multiplele pagini antologice, între care e greu să alegi, să transcriem pentru ilustrarea forței de sugestie citeva versuri excepționale: „Cînd nu voi mai avea nimic de la tine/ nici un nasture orb, nici o cămașă de lună zdrențuită/ nici-un flacon aburit în care a mai rămas o lacrimă suspendată/ cînd nu voi mai avea nici o oglindă/ nici o pupilă de apă în care să mă recunosc.../ Ce va fi atunci, nu știu.../ Dar cum aș putea fi eu? / Voi fi un cărbuș orb, mă voi lovi/ de citeva mobile de praf/ voi întreba în stînga și în dreapta / dacă mai este un drum și unde duce...” (Cînd). Poemele de acest gen, de un dramatism compact, se refuză „explicării” curente. Efectul lor ține de muzică, de tonul surdinizat, de ecoul metafizic. Elegiile lui Eugen Jebeleanu se ridică deasupra condiției subiective, individuale, către un plîns demn, plîns totuși, universal.

Care sînt punctele de sprijin ale elegiei? Dramei consumate i se alătură un sentiment al declinului, prevestire a inevitabilului („Eu în văzduh, mereu fără tine, / în așteptare”), perspectiva dispariției proprii. Deși respiră neliniște, viitorul e privit cu stăpînire de sine și filozofia e condensată într-o lecție de comportament: „Nu vreau să scriu de moarte, însă/ de citeva ori i-am văzut/ atît de aproape fața plînsă/ încît de-atunci condeii mi-este ud” (Incidențe). Un sens înalt al umanului rezultă din ciclul acelor semnificative *Parabole civile*, în care masca elegiacă se destinde o clipă pentru a propune mostre de demnitate. Lacrima trebuie înțeleasă și uitată. Existența presupune lumină: „Surîdeți. Fiți liberi. Fiți vîntul/ care, trecînd prin sîta soarelui,/ lasă ce-i aur căutătorilor buhăiți./ Nu strîngeți ca să nu aveți ce pierde/ Rîdeți cu dinții strălucitori (Cu nepăsare). Un proverb provensal crede a sesiza că prin „spiritualizare” o durere se estompează: „Qui chante son mal enchante son mal...”. Durerea spiritului la Eugen Jebeleanu, se eliberează prin artă.

cu TEOFIL VĂLCU, directorul Teatrului Național „Vasile Alecsandri” despre :



— Într-adevăr, mai ales pentru un actor — director care nu se poate plinge că nu a fost suficient solicitat de scenă, de rolurile pe care le-a interpretat și le interpretează.

— Un moment! Asta nu înseamnă că așa putea, într-un fel sau altul, confunda rolurile. De pildă, să se așeze Petru Rareș în scaunul directorului și să intre directorul în scenă, în nu știu care spectacol! Există o delimitare strictă, pe ea și numai pe ea se clădește și se poate clădi autoritatea directorială. Ori cit de mult sau de puțin ai juca. Importanță este eficiența. Ceea ce presupune, în primul rând, o bună cunoaștere a rolurilor. Iar eu mă voi strădui să-mi cunosc bine rolurile. Pe toate.

— Cu observația că la unele renunțați. Cum este cazul cu Danton. Dar Falstaff? Pentru Falstaff nu vă lipsesc de fel datele. Dimpotrivă. Ar putea fi, cred, o mare creație.

(Teofil Vălcu mă privește pe sub sprincenele-i stufoase — sprincenele lui Ștefan cel Mare și ale lui Petru Rareș — își mîngie alene mustățile ușor zbirlite, ezită o clipă, apoi face un concludent gest senorial cu brațul).

— S-ar putea! Să mă mai gîndesc. Mai întii, însă, să punem, ca să zic așa, teatrul pe roate, pe toate cele patru roate, din care nici una să nu scîrție! Nu vreau să spun cu asta că o luăm de la zero. Dimpotrivă. De altfel, vom relua câteva din cele mai bune spectacole realizate de curînd sau mai de mult; și nu tare de mult, că n-ar mai fi posibil. Dar, știu și eu? „Becket”, „Vară și fum”, un O'Neill, poate și un Cehov, mă gîndesc la „Pescărușul”... Există, în toate aceste spectacole importante investiții care nu trebuie să părăsesc.

— Pînă atunci ?

— Ar mai fi niște treburi de făcut. De pildă, să încheiem stagiunea. Mai avem de montat Valentin și Valentina de Roscin — în regia Ancăi Ovanez, un spectacol coupé de Andi Andrieș... Pentru că veni vorba, cred că din nici o stagiune nu va lipsi piesa actuală, românească. Dar cea bună! Un Național este — are datoria de a fi — Casa dramaturgiei originale. Idee care constituie un fel de stea polară pentru întreaga noastră activitate, stea care să ne permită să navigăm cît mai luminos în apele primitive ale contemporaneității. Cu — zic eu — cît mai multe și mai de ecou biruințe teatrale.

AI. I. FRIDUȘ

VALOARE, EMULAȚIE ȘI PERSONALITATE ÎN ARTĂ

Discuția cu actorul Teofil Vălcu, director al Teatrului Național „Vasile Alecsandri”, a avut, ca să zic așa, un caracter preliminar. Interviuul propriu-zis va fi luat, probabil, mai târziu, atunci cînd proiectele, acum doar afirmate, vor fi confruntate, ca promisiune, cu ceea ce între timp se va realiza, în fapt, pe această prestigioasă scenă, sub noua ei conducere. Iată de ce, deocamdată, ne-am limitat la un mai general tur de orizont, privind problemele de bază ale vieții teatrale ieșene contemporane. Intrînd direct în subiect :

— Ceea ce lipsește unora din teatrele noastre, apreciază Teofil Vălcu, este cred, ambiția de a se autodepăși, de a ridica curajos ștacheta. Treabă complexă, în care mai toți avem un cuvînt de spus — actor, regizor, scenograf, director. Teatrul este o artă colectivă, din care cauză afirmarea în teatru nu poate fi decît rodul unei conlucrări armonioase și ambițioase. Altfel se pierd niște resurse, pe care ulterior greu le recuperezi. Important este — cum să spun eu — să vezi aceste resurse. Mai mult chiar, important este nu numai să delimitezi valoarea de nonvaloare — fapt care va fi făcut și la noi cu toată franchețea, decizia și responsabilitatea — dar și să asigurăm autenticii valori climatul cuvenit, vreau să spun — posibilitățile de a-și împlini, practic, în spectacole de înaltă ținută, toate virtualitățile creatoare.

— E de presupus că nu există actor care să nu vrea să joace, și încă roluri cît mai prestigioase.

— Ei, asta e! Sigur că vrea! Iar teatrul este interesat să-i creeze posibilitatea. Și totuși, pot exista perioade nefavorabile pentru respectivul actor sau cîndodată, poate întîrzi, în mod nejustificat, șansa unei plene afirmări. Avem a Iași — și asta este elementul principal, care alimentează optimismul meu ncorrigibil — avem, deci, elemente exrem de dotate, personalități artistice de artă valoare, despre care totuși ori n-am mai auzit cam de mult vorbindu-se, ele rămînînd pe nedrept în penumbră, prin rațională utilizare; ori nu auzim încă vorbindu-se, așa după cum ne-am fi așteptat. Ce a mai jucat Adina Popa de la Poveste din Irkutsk”, „Vară și fum”, „Electra”, „Lungul drum al zilei către noapte”, spectacole în care a avut memorabile creații? În orice caz, roluri nevelatorii pentru forța ei dramatică. Și are va fi oare, rolul care să ne dea pe eplin revelator măsura redutabilului talent al lui Dionisie Vitcu? Asta v-aș întreb! Problema se pune de altfel, pentru mai toate generațiile de actori, de a unanim apreciatul artist emerit Ștefan Vălculescu la, să zicem, Emil Coseriu.

— Întrevăd aici puncte esențiale ale nui program imediat al Naționalului ieșean.

— Așa și este. Teatrul nostru are nevoie de un program inoitor, generos și — mă repet, dar asta e situația — am-

bițios. Un program raportat la perioade mai ample. Mă gîndesc, de pildă, la un repertoriu de trei stagiuni, angajînd toate forțele Naționalului, plus colaborările posibile. Cu ochii ferm ațintiți spre valoare. Spre nou. Dar spre ceea ce este cu adevărat nou. Pentru că rostul nostru în viitorul cel mai apropiat este de a deveni un centru teatral de anvergură, unde respectul pentru marea tradiție de cultură a Iașului să implice firesc și inovația (printre altele, vom redeschide studiul A, în special pentru recitaluri). Deci, inovația, dar nu prin scilipiri de suprafață, ci în mod fundamental. Diversitatea modalităților posibile, demne de a fi cultivate, utile pentru a asigura un limbaj corespunzător, expresiv, dialogului scenă-sală, nu trebuie să ne facă să uităm faptul că tradiția teatrală a Iașului conferă acei scene un caracter de înaltă tribună de luptă, profund angajată în vastul proces de conștientizare, de afirmare multilaterală a personalității umane. Idee, după cum bine știți, esențială, călăuzitoare pentru contemporaneitatea noastră socialistă. Autoritatea în plan social a acestei tribune este în funcție și de prestigiul ei, pe care sîntem dator să-l întărim și consolidăm. Iată de ce vrem ca, în fiecare s'agiune să existe două trei spectacole eveniment capabil să polarizeze la maximum interesul publicului spectator și să situeze sus ș'acheta experiențelor noastre comune ale teatrului și ale spectatorului. Unul dintre aceste spectacole-eveniment e bine să fie chiar premiera inaugurală a respectivelor stagiuni. Pentru viitoarea stagiune, de pildă, mă gîndesc la „Puterea și Adevărul” sau o altă piesă valoroasă din dramaturgia contemporană. Una care să pună probleme în profunzime, să angajeze plenar spectatorul, să fie penetrantă, să aibă un larg ecou. Repertoriul unui național trebuie să se bazeze în deosebi pe valoare (termenul, ca și cel de ambiție, dealtfel, revine mereu). Numai așa, printr-o severă selecție, se poate ajunge la un repertoriu permanent, din care nu trebuie să lipsească un Caragiale sau un Delavrancea, un Săcșeanu sau un Molière, o piesă modernă...

— Un Camil Petrescu, să zicem.

— Da, „Danton” al lui Camil Petrescu. Este și el în planurile mele de viitor. M-am gîndit chiar și la actorul care să-l interpreteze — eu am capul lui Danton, dar e problemă de statură — mă gîndesc la un actor din Cluj (pot să-i dau și numele — Gheorghe Nușescu), de unde, de altfel, s-ar putea să mai fac și alte împrumuturi.

— Pe termen lung ?

— Depinde. Un repertoriu se face în funcție și de interpretul ideal existent în teatru sau cu posibilități de a-l racola. Aș preciza că aceste împrumuturi nu afectează cu nimic onoarea colectivului nostru, un colectiv deosebit de dotat — cu excepțiile știute, cu disponibilitățile și indisponibilitățile lui —, ci vi-

zează exact acea emulație de care vorbeam mai înainte. În acest sens, noi am solicitat întregului personal artistic și de specialitate preferințele pentru ceea ce ar dori să fie inclus în repertoriu și le-ar oferi șansa de a-și pune cît mai concludent în lumină posibilitățile, mijloacele interpretative ș.a.m.d. Poate avem o Noră — bineînțeles a lui Ibsen — și noi nu știm! De aceea, consider că opțiunile, atît regizorale, cît și actoricești, trebuie bine gîndite, bine structurate, pentru ca să răspundă programului ideologic-artistic propus de noi, program a cărui realizare să implice în mod firesc și realizarea plenară a fiecărui membru al colectivului nostru. Din acest punct de vedere consider că avem încă multe datorii restante. Bineînțeles, nu trebuie neglijat rostul personalității în teatru. De existența unor asemenea personalități, care să-și pună amprenta erudiției, fan-teziei, imaginației lor creatoare, pe individualitatea colectivului, depinde găsirea de noi resurse și mijloace interpretative și, mai ales, optima lor valorificare. Numai așa poate fi ferit un teatru de an-chilozare, de rugină. Pînă și oțelul ruginește dacă nu este bine șlefuit.

— O asemenea amprentă depinde și de complexiunea colectivului.

— Care va trebui să existe. Cu atît mai mult cu cît, pentru emulație, vom încerca să solicităm și concursul altor regizori. Sorana Coroamă l-a montat pe Petru Rareș al lui Lovinescu. Mă gîndesc și la Liviu Ciulei, de pildă...

— Tratatule sint avansate ?

— Nu. Deocamdată nu am acordul lui. Sînt însă convins că-l voi obține. În general, e foarte important ca teatrele să nu devină niște „cutiuțe” — întocmai actorilor șablonizați, unilateral sau insuficient solicitați — ci să dialogheze, să comunice, să se stimuleze reciproc. Un regizor de la București să monteze un spectacol la Iași, iar unul de la Iași — la București. Un actor din capitală, din Cluj, din Timișoara etc. să fie împrumutat de Iași, iar un ieșean să realizeze un mare rol la București! Iașul are ce oferi! În materie de regie? Cătălina Buzoianu s-a afirmat și pe scena noastră și pe alte scene. De altfel, cu toții o apreciem pe Cătălina. Să nu uit, există și un scenograf ieșean insuficient solicitat — ca să folosesc același termen — George Dorosenco. Iată, așadar, cîte valori cuprinde Iașul, cîte valori gravitează sau pot gravita în jurul Iașului. Iată de cîte forțe dispune Iașul pentru a iradia, la rîndul lui, înalte valori, pe cît mai întinse perimetre. Să ne gîndim că e vorba de un Național, un teatru-scoală (în cea mai nobilă accepție a termenului). Colaborarea noastră cu celelalte teatre din Moldova — prin turnee, actori, regizori, scenografi — va trebui să demonstreze din plin acest lucru. Proiecte mari, este ?

ținuturi sufletești diferite, exprimate în maniera personală, a fiecărui participant la reprezentare, dar și într-o modalitate comună — cea a ansamblului. Pe de altă parte, receptarea, care în alte cazuri — în pictură, poezie, arhitectură — este predominant individuală, este în teatru și individuală dar și, într-un procent apreciabil, colectivă.

În acest sens, referindu-ne la rolul determinativ al istoriei, etnologiei, culturii în viața unui popor, putem vorbi de teatru românesc, un teatru cu un specific rezultat din însușirile spirituale comune, ale poporului român, așa cum vorbim, într-un mod foarte general dar nu mai puțin concludiv, de un teatru englez, de un teatru rus, de un teatru francez, scandinav etc. Chiar cînd sînt reprezentate în alte țări, piese ale englezilor, rușilor, francezilor ș.a.m.d., cu toată grija de a respecta specificul acestor autori și a climatului național pe care acestia îl exprimă, spectacolele poartă și amprente spirituale ale realizatorilor.

Sub acest unghi judecînd lucrurile, tradițiile culturii și ale teatrului românesc nu sînt și nu pot fi înghețate, moarte. Ele ni se dezvăluie din generație în generație, ni se impun cu pregnanță, fără a ne strivi sub greutatea lor, ci contribuie la descoperirea unor sensuri ale dezvoltării, la evidențierea acelor permanențe care se îmbogățesc neîncetat.

Dacă teatrul este, în primul rînd, relație spirituală, deci comunicare în perimetrul specificului nostru ca popor cu un trecut, o limbă și un mod de viață al său, trebuie să conchidem că istoria sa, fără a neglija capitolul sincronizărilor, al influențelor și al paralelismelor, particularizează coordonatele evoluției culturii noastre în ansamblul ei, fără a se confunda cu ele.

Fiecare act important în devenirea teatrului românesc poate fi privit atunci ca o reflectare a unui moment de răscruce în cultura, în viața poporului român. Periodizările bazate pe criterii strict cronologice sau exclusiv stilistice primesc astfel corectivul unui criteriu structural, dobîndind, fiecare etapă sau moment, un sens axiologic. De exemplu, începuturile teatrului nostru cult,

stau sub semnul iluminismului, cu variile lui aspecte în viața social-politică, învățămînt, ideal național etc. În continuare, teatrul românesc beneficiază de ideologia „Daciei literare” și de cea pașoptistă, de influența spiritului exigent al „Junimii”, de concepția democratică a „Vieții românești” etc. — fiecare din aceste orientări avînd și un program estetic, menit să nuanțeze contribuția sa în literatură, teatru, plastică.

Dar teatrul contemporan? Poate el face excepție de la această legitate a evoluției? Poate el neglija — așa cum cu naivitate considerau unii, îndată după al doilea război — testamentul înaintașilor? De altfel, noțiunea de testament nu trebuie înțeleasă ca un sfîrșit, un capăt de drum, ci ca o ultimă sforțare de a învinge finitul, ca o prevestire și o sinceră, patetică uneori, dorință de a prefigura cu minuțioasă grijă și cu dragoste responsabilă viitorul. Fiecare epocă duce înainte astfel și dezvoltă, pe o treaptă superioară, idealurile celor care ne-au precedat, luînd pentru un adevăr al epocii care era și un adevăr al ființei. Idealurile sociale exprimate în artă îmbracă, în acest sens și în ultimă instanță, niște idealuri morale care nu pot să nu aibă istorie și care, prin extensiune și intensitate, definesc epoca, definesc actualitatea.

Sensul acesta al actualității care depășește epidermicul și care se hrănește din profunzimile experienței de viață și de suflet rămîne a fi cultivat cu precădere. Fără îndoială, ca orice proces organic, el se împlinește prin propriile forțe, prin forțele și fermentii interni. Dar nu-l mai puțin adevărat că evaluarea lucidă a realităților și sentimentul adînc al continuității pe care marea cultură îl subliniază, poate ușura progresele, înlăturînd acele tatonări destinate de la început eșecului, evitînd divagațiile și drumurile întortocheate. Teatrul, ca expresie complexă a unor relații spirituale dezvoltate pe verticală, în adîncimea trecutului și a ființei noastre naționale, ca și la nivelul contactelor cu realitățile și particularitățile altor popoare — rămîne principalul suport și principala justificare în primul rînd a scenelor naționale, sarcina lor cea mai nobilă și mai înaltă. Dar și cea mai grea.

tract

Teatrul—relație spirituală

N. BARBU

Trecut și prezent se contopesc în conștiința noastră și, cînd apel la fapte și chipuri de ucumult, nici o clipă nu erdem din vedere funcționalitatea lor etică și estetică — conturarea omului contemporan. Prezentul se constituie, icînd, din sedimentările trecutului experiențe, la conștientizarea acestora cu actualul sau — altfel spus — prezentul este actualul înțeles în perspectivă istorică.

Referindu-ne la teatru, vom înțelege că existența sa se reduce, pur și simplu, la o piesă rostită, reprezentată în fața unui public. Piesa vine din zona unei anumite spiritualități, ea aduce cu sine expresia unei individualități în care vorbește succesiunea istorică a fenomenului cultural, a stilurilor și a semnificațiilor creației artistice. Pucul, pe de altă parte, oricît de lipsit de omogenitate ar prezenta la un moment dat, presupune o deschidere erceptivă care este rezultatul predispozițiilor innăscute — dar și a influențelor educative exercitate și mai mult u mai puțin finalizate în familie, în societate, în școală, profesie. Teatrul, ca atare, nu este chiar piesa, așa m ea e scrisă de autor, după cum nu înseamnă nici idirea în sine, nici actorii, nici regizorul, ci înseamnă, și mult decît toate, relația spirituală care se stabilește între toți cei care-l fac și toți cei care iau act de prezența reprezentației. Mai mult decît literatura și mai mult decît lelealte arte interpretative, teatrul este, din punctul de dere al factorilor care-l definesc, o artă mai complexă, și el presupune împlinirea unor experiențe, a unor con-

GEORGE ALBOIU:

Cumplita apoteoză

Și în ultima sa carte George Alboiu rămâne constant în efortul de a completa și clarifica motivele simbolice obsesive, „cimpia eternă”, „cel pierdut”, „drumul sufletelor”, „edenul de piatră” (toate titluri de volum), constituind nucleul liric al viziunii sale. De aceea **Cumplita apoteoză** trimite neapărat la întreg ansamblul, tocmai pentru ca lectorul să-și poată întregi sistemul de semnificații. Substanța etică rezultă din cunoșcerea dualitate viață-moarte, ca o condiție a existenței umane, fiind reluată deci ideea filozofică a morții conținută în însuși fenomenul nașterii. Un nevizat sau un tendentios ar putea să-și arate nedumerirea în legătură cu tonul imnic, apoteotic al tratării motivelor. Dar să-l lăsăm pe autor să se explice: „Căci mare este teama de moarte, dar mai mare ești, Patrie, tot ce în cer răsare / și pe pământ apune doru-ți înduplec, iar lacrima și gloria / în veci cu Poeții tăi le împarți” (In veci cu poezii). „Cerule” este o invenție poetică, un sinonim al „Cimpiei eterne”. În acest volum, cimpia eternă (respectiv „cerul”, „edenul de piatră”) nu mai apare ca o realitate unică spre care tinde conștiința tulburată de singurătate (Drumul sufletelor). George Alboiu divizează universul său imagistic în realități bipolare: pământ-cimpie eternă, clipă-eternitate. Conștiința se refuză teoretic cimpiei, preferând efemeritatea și totodată măreția clipei pămîntene. Poetul nu mai este un vizionar, ci un observator lucid în sensul sartrian al cuvîntului. Descoperind realitatea lumii, adică propria-i realitate existentă „pentru sine”, el vede în concepția sa lucruri și nu iluzii. De aici și drama cunoașterii specifică lui George Alboiu, rezultată din faptul că fenomenele devenirii i se dezvăluie cu toată cruzimea. Unul și același gest are semnificații diferite în sfera pămînteană și în cea a eternității, poetul suportînd aceste experiențe cu luciditate. De aceea unele epiteze destinate să accentueze prin lamentări caracterul dramatic al devenirii puteau fi eliminate. Important este că viața și moartea nu mai sînt situate în serie simplist ică, ci ca dublete ale aceleiași existențe.

Ermetizarea expresiei apare mai puțin evidentă ca pînă acum: se resimte chiar tendința de explicitare a motivelor în sensul călinescian de „clasicizare”, reluarea lor fiind un fapt de intensitate. În același timp, în **Cumplita apoteoză** spațiul concret al „cimpiei eterne” devine un model abstract. Distanțarea de contingent nu trebuie înțeleasă însă ca o ruptură deoarece are ca scop implicarea în cosmicitate, poetul devenind un element al Lumii ce-și propune dramatica încercare de a reface în imagini „Marele Tot”.

Meritul de a se concentra asupra structurii proprii conține însă primejdia închiderii cercului imagistic și e mai puțin adevărat astfel că această închidere dă un sunet monoton, unicitatea originală pe care ar trebui s-o aibă fiecare poem în parte avînd de suferit. Dar faptul se explică intrucît compozițiile nu sînt forme perfect închise, ceea ce nu ne dă dreptul să le judecăm după canoanele tradiționale. Autorul își asigură astfel libertatea de a reveni asupra aceluiași motive nu numai în sensul precizării expresiei, dar și pentru accentuarea tensională a unui registru restrîns de stări emotive. De aceea, operînd în adîncimea sentimentului, a eului poetic și nu în dimensiunea lui orizontală, George Alboiu descoperă în întimitatea sa experiențe lirice relevabile pe planul poeziei.

Noua modalitate tonală în sensul interpretării diversificate a formulei viață-moarte este accentuarea integrității erosului. Aceasta nu înseamnă că George Alboiu, preocupat obsesiv de dispariție, ar compune versuri erotice candidde. Natura metaforei sale rămîne aceeași, la fel de neliniștitoare și în poeziile de dragoste, poetul construind viziuni halucinante, dimensionale gigantice: „Așa cum dormi, iubito, acoperi lumea / și mă-nspăimînti, cît timp acoperi lumea / nu vîd nimic, te vîd numai pe tine / întînsă stai cum doar cea cîmpie / la răsăritul și apusul morții”. Lumea nu devine decor al dragostei, pasiunea n-o face să înflorească, iubirea înscriindu-se în aceeași serie ca și moartea, accentuînd din nou condiția limitată a individului în temporalitate.

N. CARATANĂ:

Lampadoforie

Ipostaziile devin o chestiune de statistică la N. Caratană, rînd pe rînd inorog, statuie a lui Brahma, Pegas cal, cîntec de cal, cal sarmat, centaur, movilă, abis, bărbat înțelept, sfînx, grup Laokoon, prunc Zeus. Bîntuie permanent de „ticuri” de versificație, dobîndite din poezia lui G. Călinescu îndeosebi, autorul ne propune asemănări între sine și protolipurile sale susnumite. Această goană după arhetipuri, proclamată ca boală („si-atunci suferi de-arhetip”) se transformă într-un fel de gasconadă involuntar amuzantă. Seria de mitologice probează de fapt o săracie pe planul ficțiunii poetice, iar hazul provine din relatarea emfatică, prețioasă, specifică unui cărturar-versificator. Această mixtură de reminiscențe livresci demonstrează încă o dată că simpla rostire a cuvintelor Polifem, Iona, Moise, Nil, Prometeu, Androcle, Argonauți, (toate într-o singură poezie) nu asigură vreo eficacitate lirică textului. De aceea voitele corespondențe spirituale N. Caratană — Mesterul Manole, N. Caratană — Zeus, N. Caratană — Brahma nu par deloc acceptabile artistic. Inabilitatea autorului prilejuiește pasaje umoristice demne de pus în lumină: „Cui să-i spui? Cui să-i revelezi? Noi nu avem trupuri, ci cîntec / și hrănim în el anumite-nădrăneli”; „Prin mine ea capătă patemi / eu ataraxie prin ea”; „Lasă-mă-acum să-ți fiu rudă / foșnește-mi prin voci, răsfîrînge-le! / O, de-ar putea cineva să-și audă / pretrupul, poștinge-le!”; „Mai trece și tu în pleromă / vreau să-ți iau locul, să mă preschimb în pom”; „Eu pot să-l revel / numai atunci cînd iese din el”; „Sap în împietrimea femeii lui Lot / pînă voi da de ceea ce pot”; „Adam se mai culcă cu ceea ce-n el încăpu / se mai culcă cu ieșirea din sine”. Ne oprim aici pentru a nu deconspira toate aspectele rizibile ale volumului.

Magda URSACHE

Era tocmai ceasul acela linced, spre seară, cînd îl po-
topea vuietul amintirilor.

Nu-i venea să părăsească imbrățișarea adîncă a jîltului de teamă să nu spargă, ca pe o ceașcă de porțelam rar, granița tainică dintre lenevia odihnitoare de după somn și plăcerea de-a visa știînd că nu doarme. În sfîrșit, astăzi apăruse anunțul cu numele lui în ziar, un anunț scurt: „Execut fracuri ireproșabile. A se adresa în strada Renașterii nr. 10 bis”. Fremăta de mîndrie, acel val violent de mîndrie pe care-l încerca altădată ori de cite ori își vedea încă de departe firma albastră pe care scria cu litere mari, aurii, cu margini negre: „Croitorie de lux”, iar dedesubt numele lui... Atînsese fără voie ziarul și foșnetul avu asupra lui efectul unui pumn de apă rece pe ochi, îl smulse din torpoare. Se uită la deșteptător, cinci, dar trebuie să fi fost cel puțin șapte; de la o vreme ceasul mergea aiurea.

Ca de obicei cînd nu avea de lucru ieși la fereastră să trăiască viața celor aleși, numai a lor, să-și închipuie că merge alături de ei, că-i vorbesc ca unei vechi cunoștințe. Strada-i apără pînă departe pustie. Oricît de aglomerată ar fi fost strada, dacă trecătorii erau îmbrăcați fără fantezie, pentru el era pustie. Nici un trecător nu-i atrăgea luarea-aminte prin vreo crotală deosebită. Doar o doamnă, dar o pierdu imediat din vedere. Prin dreptul lentilelor, foarte aproape, trecuse pe neașteptate ceva diform, ca un liliac. Mîinile-i tremurau dureros. Nu se putu liniști mult timp. O căuta concentrat.

Chema pînă la el chipurile trecătorilor, le răsoia grăbit și le strivea nepăsător ca un Dumnezeu, căuțînd parcă pe cineva anume. Le disea mișcările și gesturile. De acolo de sus, de unde privea, purtările lor îi apăreau deplasate și inutile. Adeseori, în asemenea clipe, avea sentimentul că-i trec pe dinaintea aceiași și aceiași oameni, într-atît nu se deosebeau între ei. Rar, în cite-o seară, părea c-a găsit pe cine căuta. Prins de nălucile jocului, urmărea cu răbdare și cîntărea îndelung gesturile celui ațînit.

Cînd nu se hotăra asupra nimă, nui îi făcea plăcere îndeosebi compania bătrînilor, care prin mersul lor suveran lăsa să se înțeleagă că n-au acceptat orice de la viață. Avea ce vorbi cu ei. Vorbeau altfel, ceremonios, pătrunși de noblețea rostirii și prețuind detaliile, bucurându-se să fie ascultați. Iar înfățișarea lor adumbrită de o mîhnire de foarte de demult îi sporea credința că, aidoma lui, acei domni n-au găsit nici ei ce-au căutat. Nu întîlni nici unul. Nu-i atrăgea nimeni atenția.

Ocupa o mansardă din palatul de altădată al prințului, pe care pur și simplu nu voia s-o părăsească. Trăise aici cea mai mare parte a vieții. Pentru că palatul urma să devină muzeu, i se oferise în schimb o garsonieră, undeva la marginea orașului, se zice mai confortabilă. El refuzase. Nu putea suporta gîndul ca „aștia” să-i transforme camera într-o arhivă. Chiar declarase așa ceva unui slujbaş, probabil administrator, care fusese însărcinat cu organizarea muzeului. Pe el nu-l deranjează că a rămas singur în tot palatul. Că el nu se teme de stafii. Cealaltă locatari se mutaseră de mult la bloc, treaba lor.

Parcă i se năzări că cineva îl urmărește, simțămîntul acela care-l îndemna de atîtea ori să întorcă brusc capul dîncotro parcă îl țîn-teau niște ochi. Il covîrși tremurul așteptării. Zumzetul străzii ajungea pînă la el filtrat, aproape absorbit de arborii ornamentali din fața palatului. Răscoli îndelung strada, privirea aceea iscoditoare n-o mai află. I se năzărise numai... Trotuarul era cît se poate de aglomerat; cine stă să privească spre o mansardă!

...O descoperi. Nu-i venea să creadă. Era chiar doamna cu rochie lungă. De la înălțimea aceea nu-i putea zări ochii. Cît ar fi vrut! Il orbi o clipă pîlîța obrazului luminosă, străvezie, ca o mare aprinsă la asfințit. Cîtă perfecțiune, ce sini, doamne! Și cît e de singură. Aerul serii deveni dintr-o dată fierbinte, înăbușitor. Ca altădată cînd era emoționat, prinse a țese zbate a neliniște vena de la timpplă. Semn că, în chip ciudat, se trezise singele-n el, singele fierbinte. Vuia ca un clopot.

ION ȚĂRANU

Clientul

Sublimă senzație! Se cuibărea dintr-odată în el atîta putere cîtă nu avusese niciodată. Parcă-l ajungeau veacurile din urmă. Parcă de veacuri îl caută această uriașă putere. Nu mai contenea. Se revărsa năvalnic în pieptul său, ca și cum ar fi sfărîmat mii de zăgazuri. Era o minune. ...Nu, o asemenea stare răscolitoare nu încercase nici chiar... Niciodată nu văzuse o femeie atît de frumoasă cu un mers atît de blind, de lipsit de orgoliu. Intr-o asemenea fință te-ai fi-ncrezut toată viața, poate toată viața te-ai fi-ncrezut... Cît e de singură. Oamenii foarte singuri sînt inconjurați de-o aureolă întunecată pe care n-o pot zări decît ochii celor de asemenea singuri.

O însoțea pe doamna cu rochia lungă, neagră sau violetă, nici chiar prin binoclu nu distîngea precis culoarea. Arăta tînără, avea trăsături nobile lipsite de o anume semeție pe care le au femeile ce se simt dorite; pălăria din dantelă cu marginea foarte lată îi ascundea însă ochii și el încerca să și-i închipuie negri, întocmai ca ai soției. Buclele de soare ale părului ei descopereau în mersul sfios albeața unui gît neobișnuit de înalt ca în sculpturile din salonul prințului. Toată strada se uită după ea, (după ea!), erau pe departe cei mai eleganți. Imbrăcase fracul, (așa se explica!) întotdeauna celor cărora le făcea cîntea să-i însoțească li se înfățișa în frac. Pășeau în întîmpinarea unui cupeu care avea să vină peste puțin timp. Tinerii se dădeau la o parte, avea de ce să fie mîndru, și cînd desluși în undele privirilor citorva bărbăți sclipețe de invidie îl îmbăta ispita de a o lipi de el, de-ai mîngia cu patimă, cu dorință părul aprins, pentru a le arăta că n-o însoțește întîmplător. Deocamdată tăcea. Ce-ar putea să-i spună ca s-o utmească dintru început pe această doamnă cu rochia lungă? Nu, nu poate fi adevărat! Tăcea viziibil stîngerit. Parcă uitase să mai vorbească. Dar, sigur, avea să găsească ceva pînă la urmă, ceva înflăcărât, care s-o tulbure și s-o farmece. Să o convingă că nu-i un oarecare...

Nu-i venea să creadă, să se sfirșească așa de repede? Ajunsese la colțul clădirii unde locuia el și n-avu cum s-o mai urmărească. Acum aștepta. Aștepta mult, mult peste cît ar fi fost de-ajuns să traverseze prin dreptul imobilului, dar în zadar. Probabil nu știe că nu mai este locuit. O, dacă această doamnă-i caută adresa? dar a lungă gîndul. Prea tîrziu...

Subit devenise ceea ce era. un bătrîn, un moșneag. Iși revenea ca după un vis urît. Simțea numai rusine de această ebrietate a vîrstei. de aceste închipuiri vinovate.

Iși îndreptă micul binoclu de ivoriu spre clădirea de vizavi. Inserarea pusese stăpînire pe stradă și dîncolo se aprindeau luminile. Il potrivii îndelung, așa cum obișnuia soția. Din tot ce-i aparținuse ei odată, era gestul care i se întipărise cel mai bine, ca o mîngiere, un gest potolit, parcă protector. Abia atunci îl strălumină că cele mai frumoase seri, întîlnirile, plimbările, conversațiile inteligente le datează acestor petale limpezi de cristal, acestui giuvaer gingaș ca o meduză pe care niciodată, cît trăise ea, nu-i dăduse voie să-l pună la ochi. Oare de ce-l oprise să privească și de ce tot mai des îl încearcă bănuiala că ea s-a ținut ascunsă, că i-a tănuie foarte multe lucruri.

...Pentru o frîntură surprinse tinerii de la unu, mutați de curînd. Viața lor, atît cît o putea cunoaște. îl intimidă. Il umplea de o melan-

colie apăsătoare. Și totodată de o bucurie duioasă. Ce adevărată, ce plină de neprevăzut această viață pe lîngă care fantasmagoriile lui, de atîtea ori aceleași, îi stîrneau pe undeva mila de sine...

Celorlalți locatari le cunoștea toate obiceiurile și metehnele. Iată, doamna de la etajul trei își masează într-un fel anume picioarele, parcă s-ar fi observată. Nici ei, nici domnului îndeajuns de în vîrstă de la același etaj, care primea o dată pe săptămîină, întotdeauna luni seara, o vizită în semiîntuneric, nici nimănui de dîncolo nu le cunoștea și nici n-ar fi vrut să le cunoască numele. Dar tinerilor da. Ar fi cît se poate de mulțumit dacă bărbatului acesta tînăr i-ar ajunge la cunoștință înștiințarea: „Execut fracuri ireproșabile. A se adresa în strada Renașterii nr. 10 bis”. Uite ce bine-i vine haina neagră, lungă ca o redingotă. De cînd a venit, de cîteva luni, cam pe la ora asta îl pîndește. Se îmbracă bine, cu gust, știe ce-i vine și ce nu, nu ca domnul de la doi care are garderoba tixită, dacă nu știe ce-l prinde!... Au stîns lumina, pe semne pleacă undeva în vizită sau la un spectacol...

În vremea din urmă, de cînd îi urmărea, aștepta cu neliniște seară, se temea să nu-l fi descoperit, să nu lase perdelele. Privindu-i avea senzația confuză că ar trebui să-i răspundească cumva. Această pereche îi transmitea un dor de viață pe care nu-l mai încercase de cînd a primit întîia comandă princiară, era proaspăt înșurat pe atunci. Pe vremea aceea căpătase certitudinea că a prins norocul în friu... Rămase cu ochii ațîniți în gol, spre geamul întunecat prin care mere, și poimîine și încă cine știe cîte seri va fi martorul vieții lor, un martor mut. Imaginile tînrului, a doamnei, a magistratului de la trei, judecînd după roba pe care i-o retușa soția, (probabil era prea largă), se învălmășeau, orînduînd altfel fața lumii. Dobîndea o năimă, o lumină nouă asupra timpurilor. Se schimbaseră... Oamenii deprindeau gusturi din ce în ce mai subțiri, se îmbrăcau altfel pentru ceremonii, asta ce însemnă decît că în curînd o să fie iarăși întrebant.

Toate se limpezeau, doamnele au început să poarte rochii lungi, judecătorii purtau iar robe, deocamdată nu prea bine croite, dar nu asta era important: lumea intrase pe făgașul de demult, asta nu putea fi o părere.

Nu i-a fost în zadar așteptarea. La drept vorbind, tocmai pentru că știuse că vor veni odată și odată astfel de zile, le întîmpina pregătit. Pe măsura comenzilor, costume obișnuite, sacouri din stofă groasă în carouri, pentru care nutrea numai scîrbă și pe care le executa de parcă ar fi tras la galere, închipuia din pînă ordinară cîte un frac și îl proba pe client. Unora dintre ei le dădea de bănuie că nu-i chiar în toate mințile. Inventase o minciună pe care o spunea cu plăcere tuturor: „pregătesc un tipar după niște calcule ale mele și le verific”. Punea tot sufletul, nu în hainele pentru care era plătit, ci în simulacrele sale pe care a doua zi le descosea, transformîndu-le la nesfîrșit. Clientii se arătau tot mai nemulțumiți. În ultima vreme, de cînd rămăsese singurul locatar, nu-i mai călcăse nimeni pragul. Dar în curînd, poate chiar de mîine, va avea clienții pe care-i merită, pentru care s-a pregătit atîția ani. „Ce modele îndrăznețe crease el în acest timp!...”. Erau tot fracuri, dar cîtă frumusețe și originalitate! Uneori, e drept, îi trecea prin mînt că sînt atît de stranii, încît s-ar putea ca nimeni să nu le poată purta. Dar mai exista scena, teatrul. De ce să-i facă griji? „Eventual, peste o săptămîină, două voi da iar anunțul la ziar”... Treptat gîndurile se alungă, i se împleticesc, nu mai știe de unde a pornit. Poate a și ațipit...

Nu, nu i se pare. Chiar a auzit o bătaie în ușă. Instinctiv apăsă pe butonul veiozei de pe mașina de în violet. S-a rătăcit. E străină de cusut. Cine poate fi? Gîndul dinții l-a dus la doamna în negru sau orăș, caută pe cineva și cum în tot imobilul... N-ar fi vrut să-l va-

(continuare în pag. 13)

... „Încît nu-mi rămîne altceva de făcut decît să stîrșesc tot cu o moralitate și, adresîndu-mă cititorului, să-i spun: nu te încrede în cronicarul literar niciodată. E o proastă călăuză. Ispitește scriiturile cum spunea marele cronicar de altădată, desfată-te după propria d-tale fantezie, cu tot ceea ce verva, și lirică, și epică, a lui Zaharia Stancu îți dărueste din belșug (...)” Astfel scria Perpessicius, încheindu-și comentariul la romanul *Rădăcinile sint amare*, și cuvintele sale, în care bunul simț se distinge anevoie de o rafinată cochetărie, au, într-o astfel de antologie, un ecou ciudat. Poate chiar ușor amuzant, căci ele sînt ca un fel de „cal troian” înăuntrul unei culgeri, în fond, de cronici literare!... Bineînțeles că orice confruntare cu opera vie ar părea să îndreptățească inscripția de mai sus. Dar lingă acest bătrîn adevăr încăpe, în numele criticii, și un altul, cu deplin temei. E osmoza aceea care se naște odată ce critica devvăluie, activează și restituie operei nu numai sensurile evidente, dar și, ca-ntr-un proces de re-creare, înteleșurile latente. Astfel, destinul cărții e mai puțin în voia unui hazard. Dar, dincolo de utilitatea ei, orice antologie care adună astfel de comentarii literare oferă și un adevărat spectacol, o competiție chiar, de inteligență și fantezie, de capacitate speculativă și rigoare constructivă. Totul, într-o cuprînzătoare panoramă ce reunește pe cercetătorul serios, aplicat și cam arid, pe criticul boem, amator de scăpărtoare paradokuri, pe acela universitar, doct și împerturbabil, prețiosul, cu nesuferite fandoseli, scoțînd mereu, ca dintr-o besectea, cu virful degetelor, neologismul epatant, pe criticul narcisist, dar și pe acela devotat, virtuozul, într-un recital de ente și de piruiete și încă mulți... Nici figurația, de bună seamă, nu lipsește.

O monografie *sui generis*, cu un mănunchi de autori, nu din aceeași generație și nici de egală nestrare, este o asemenea antologie care reunește felurite texte critice consacrate, de-a lungul vrenii, operei lui Zaharia Stancu. De apt, un rost de căpetenie al „Bibliotecii critice” ar fi tocmai acela de a colecta și a orîndui, ca într-un fagure, cele mai reprezentative — poate ilustre — pagini inspirate de creația unui autor, în ederea alcătuirii unei monografii adevărate. E de presupus că o itare intenție îi va fi dat imbold

lui Zaharia Sângeorzan, un critic prolific în formă ascendentă. Aventura e seducătoare, chiar fastuoasă și grea, pentru că, în ce privește studiile de sinteză, aici cam domnește penuria. Oricum, deocamdată culegerea întocmită este un îndrumar onest și util, configurînd o imagine a scriitorului vastă, poliedrică, uneori mai tulbure și contorsionată, alteori, însă, cu un contur de efigie.

Structura articolelor e una ponderent analitică, câteodată excesiv analitică, cu apetență pentru nuanța cit mai rară și insolită. „Viciul” aparține criticii mai recente, despre care nu s-ar putea spune că, în manifestările ei — și polemice față de maeștrii din vechile generații — nu ar da probe de, uneori naivă sau gratuită, superbie. Avem mereu în vedere, evident, impresiile sugerate de antologie. Cineva, de altfel un critic de talent, descopere de exemplu în opera lui Zaharia Stancu „cenzura orizontală”, rămasă pînă acum obscură chiar pentru un G. Călinescu, un Șerban Cioculescu sau Vl. Streinu!... Descoperirea, în formularea ei sofisticată, nu este însă valorificată. Aceasta va rămîne, desigur, pe seama altor cercetători ocoliți de revelații, dar măcar sirguincioși!... Față de factura generală a studiilor, cite o contribuție (Radu Popescu: *Un nou poet*) distonează, risipindu-se în generalități. Cit despre critica de scriitori, aceasta, apare, nu impresionistă, dar aproape diletantă. Nu e numai cazul lui Petru Popescu (*Pentru oamenii acestui pămînt*), dar chiar și a lui Mihai Beniuc, care contrariază cu imagini poetice precum: „cursul unei vine de apă vie cu sens uman” (pag. 36).

Periplul printr-o asemenea antologie poate oferi încă și alte impresii — sau să le reinnoiască. Al. Piru călinescianizînd (Zaharia Stancu e „un dannunzian”; „magicul proces de revenire a juvenței” etc.) în maniera, notorie, din *Panorama deceniului literar românesc*. Mircea Iorgulescu, polemizînd cu G. Călinescu și N. Manolescu — aceștia într-o ciudată asociere, nu impredictibilă, dar poate involuntară. Astfel, M. Iorgulescu distinge în Zaharia Stancu „un poet al miniaturalului grațios și decorativ, al desenului

Preludii la o monografie ZAHARIA STANCU

Florin FAIFER

discret stilizat”, în opoziție cu G. Călinescu („un poet al ierburilor tari de bărăgan pe care le evocă în toate tonurile și al vieții aspre cimpențești”) sau cu Nicolae Manolescu (speculațiile despre „naturismul violent”). Cite o altă coincidență (și Eugen Simion și N. Manolescu își ctrează articolele pe ceea ce ei numesc, la fel, „simbolistica naivă” a scriitorului) divulgă, dincolo de fenomenele de falsă memorie, o oarecare stereotipie a unor formulări critice curente. Și se mai poate constata cum, cu vremea, registrul unor astfel de formule se, ca să spun așa, primenește. Pe marginea romanului *Desculț*, în „Cronica optimistului” (1956), un G. Călinescu putea vorbi, într-un stil care dacă nu este al său e al epocii, despre „lumea ținută în mizerie de clasa exploatatoare”...

Antologia, firește, nu e un pandemoniu, dar nici nu poate sta sub semnul armoniei de opinii. Unele afirmații chiar se contrazic. În timp ce Vladimir Streinu simte în Zaharia Stancu „un talent de o seducătoare fragilitate” (pag. 38), G. Călinescu îl definește, lapidar, „alminteri”: „un focos” (pag. 39). Îngemănate, astfel de caracterizări, chiar dacă divergente, vor duce pînă la urmă la o imagine cit mai complexă. Un alt exemplu: vorbind despre versul liber ce „se desfășoară în undulații largi, amintind mișcarea unui Walt Whitman sau Verhaeren” (pag. 44) — asociație de întîlnit și la Pompiliu Constantinescu sau

la Perpessicius — Șerban Cioculescu e „contrazis” de N. Carandino: „Nici Jammes, nici Verhaeren (cel din poemele de dragoste) nu se pot identifica în țesătura versului” (pag. 47).

Selecția e mărinimoasă, întreprinsă parcă într-un spirit de bonomie. Cu toate că, probabil, după datină, ingerințe nu vor fi lipsit. Oricum, n-au nici o vină V. Ardeleanu, Adrian Angheliescu, Marian Popa sau (de două ori!) G. Dimisianu ș.a. pentru contribuțiile lor atît de mărunte. În plus, și nesemnificative pentru că, iată, lui Ov. S. Crohmălniceanu (prezent și cu un alt articol, despre *Ce mult te-am iubit*) nu-i șade tocmai rău cu a sa, insulară, propoziție referitoare la romanul *Șatra*: „Romanul e un lung prohod, înfiorat de sentimentul destinului”. Pe cînd un studiu, altminteri trupeș, al lui Aurel Martin (*O aventură interioară*) abundă în exprimări pretențioase („fascinația sublimărilor”, „lirică a transparențelor translucide”, „orizont referențial”), absconse („obsesia adîncimilor abisale irepresentabile altfel decît ermetic”), a căror emfază nu ascunde cine știe ce profunzime. Valeriu Răpeanu stăpînește bine o manieră sociologizantă, cu viguroase accente de critică anacronică („Finalul cărții ne dă posibilitatea să întredvedem dăruirea lui Darie unui ideal înalt, să înțelegem că el nu se va lăsa înghițit de apa comună a mulțumirii de sine și a mediocrității”, pag. 205).

O antologie nu se confundă cu un volum omagial. Cu toate acestea rezervele critice, cite și-ar găsi o îndreptățire, față de creația lui Zaharia Stancu, sînt bișor discrete și stinghere. Le formula inde-seobi, și mai stăruitor, Perpessicius, sesizînd de exemplu într-un roman ca *Rădăcinile sint amare* repetarea pînă la manieră a alegoriilor sau dialogurilor morale, ori concesile făcute anecdoticii și șorjei sau, cu referire la *Poeme simple*, excesul vocabularului colorat. Un campion al panegiricului e, în schimb, Aurel Baranga, încorporat cu o prefață la *Desculț*, o falsă contribuție, marcată de o supărătoare, jenantă, alură demagogică. „*Desculțul*”, cum dezmiardă Aurel Baranga celebrul roman, cu o familiaritate ca și indecentă, ar fi, deci, „un sever act de acuza-re a unei orînduirii de jaf și inumanitate, ordine socială sortită prin însăși esența sa unei pieiri inexorabile” ș.a.m.d. Astfel de contribuții, nu erau de lipsă!

Reunind o adevărată constelație de critici (E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu, Tudor Vianu, Vl. Streinu, Șerban Cioculescu), precum și alți cronicari și esești de prima mînă, antologia e mănoasă în caracterizări dense, expresive, în formulări memorabile. Zaharia Stancu este „un poet al ierburilor aspre de bărăgan” (G. Călinescu), „un peizagist care își subțiază pasta pînă la imaterial, un bucolic sănătos, fără să fie chiar robust, în în sfișit, un cîntăreț de șoapte luminoase în plină natură” (Vladimir Streinu). „Tradiționalismul lui Zaharia Stancu e un naturism violent, o baie de senzații proaspete” (Nicolae Manolescu). Un „mare rapsod” (N. Balotă), autorul lui *Desculț* e „un poet: al amarului și suavului, al teribilului și al grațiosului” (G. Călinescu). Un realist liric, după E. Simion, „creatorul naturalismului liric”, după Valeriu Cristea. Studiile de sinteză, cum sînt acelea ale lui Matei Călinescu și Al. Piru, coexistă cu subtile exegeze ale cite unei cărți. *Ce mult te-am iubit* îi apare, astfel, lui Mihai Ungheanu ca un „bocet metafizic” — ca un „poem al înmormîntării”, „un poem al amintirii, al memoriei” lui Nicolae Manolescu, într-o operă de un pătrunzător „lirism tanatologic”, a cărei structură e memorialistică.

În sumă, antologia rămîne un prețios vademe cum prin creația unui mare scriitor.

ALECU-IVAN GHILIA poeme tîrzii

lui Zaharia Stancu

Cu toate că sînt de atîta timp plecat
Culcat în dulcele meu răsfaț și neînturnat
Știu totul, simt totul, de parcă nici n-am plecat
De parcă nu m-am desprîns o clipă din tristul meu sat
Știu unde a fost dudul
Știu unde a fost salcîmul
Care cuprindea tot cerul
Și cerul lui amețitor de frunze mici
Și fiind în jilăveala de cristelniță mirositoare,
ca niște rîndunici.
Știu și locul rămas de la bunici,
Și locul unde-a secat fîntîna
Și tîna unde cădeau ca o ninsoare neagră ducele
Și le-nghițeam o dată cu apa, negre, udele,
Și dudul pus de străbunicul
Și aiat de bunicul
Și regenerat, în dragostea lui pentru noi, de tata.
Știu totul de parcă am mai fost pe aici
Și fiind eu n-am plecat nici o clipă!
De parcă mă mai țin încă de mina bunicii
Și păsările stele cu ciocul negru
Și zboară de pe umerii mei
Și ochii verzi de cucută
Și-au știut să vadă atîtea și să ducă o viață atît
de durută.
Știu totul și nu știu că n-am să știu nimic,
Și mai agăț de vorbe
Și strecor printre ele
Și prin ulucile gardului
Și eștiînd că am să rămîn în această vicleană
Și apcană toată viața — și după — ca-ntr-o icoană.
Și agăț de vorbe prin urmare

Ca de mina uscată a bunicii
Bijbiînd amețit ca printre icoane
Și mă salt să privesc
Peste pleopa de scîndură oarbă a fîntinii
Ochiul clipocitor care vrea să mă soarbă
În negrul lui brumat
Însămînat cu stele.
Știu pînă și locul
Unde m-am săltat
De pe prispă pe umărul bunicii
Urcînd ca pe-o scară
Și m-am întins dincolo de streășina joasă
A lumii
Să sorb cu degetele flămînde,
Lumina stînsă a lunii.
Numai un singur lucru nu înțeleg:
Unde-i bunica?
Unde-i dudul
Despuiat de ninsoarea lui neagră?
Unde-i salcîmul
Care cuprindea tot cerul
Sub cerul lui înalt și tremurător de frunze
Și unde sînt eu
Cel care mă sprijineam de umărul bunicii?
Să sorb cerul căzut în fîntină?

★

lui Nichita Stănescu

Teferi și neteferi,
îmbrăcați în halate sau goi
ca niște lucefieri,
cu toții spre seară,
după trei anotîmpuri și-o primăvară,
ne-am adunat printre pavilioane
cu capetele înfipete-ntr-umeri
ca niște piroane
să căutăm cu aspră mîgală
urmele lăsate de cu seară
presărate de cu noapte,

prin pădurile de ceață pe care le purtăm în spate.
Căutarăm pînă soarele dădu-n 'nămiezi
pînă ne prostirăm de-a binolea
și jucărăm ca niște șontorogi titirezi.
Pînă soarele, gâlbenuș răscopt,
se topi de tot
și abia mai inota în alburii
ca un cîine enot
cu limba scoasă de-un eot.
Căutarăm scotocînd la fiecare tulpină,
sub fiece rădăcină,
pînă ni se tocîră deștele,
pînă ni se rări sufletul,
ne slăbi mintea mințită pierzînd aminte
de înfățișarea noastră de mai-nainte
și ne duru tot trupul pînă jos.
Dar urmele rînduite de cu seară,
atît de frumos,
fixate în lamele de laborator ca niște sicrie
sub cerul rotund de cilcie,
nu ne descoperirăm,
nici la mică
nici la mare adîncime
în sinele nostru
și nici prin vecini.
Parcă ni s-ar fi transformat suflarea în spini
și ne-am fi pierdut tot rostul.
Găsirăm cîteva iluzii descompuse
și-o cheie de-nchis visele.
Atît.
Cercetarăm atent
răscolirăm totul
și negăsitul ne confirmă bănuiala
că urmele purtate în scutece de cu noapte
au zburat fără noi mai departe.
Acum nu mai cunoaștem drumul spre casă
că n-o să avem unde pune capul
pe-un capăt de masă
și puțin ne pasă
și-o să rătăcim desfăcuți în două
desnodați din noi
ca niște plozi din plozi,
pînă la căpătarea urmelor noastre înapoi.

JOE HILL



Bo Widerberg — regizorul atât de puțin cunoscut la noi, dar neuitat după „Elvira Madigan” — a intrat în cinematograful scriind. A ținut timp de doi ani cronică filmului la o mare publicație, fapt care l-a ajutat și l-a obligat să constate și să conchidă că cinematograful suedez se plafonează, că era dominat de poncifice, de scheme și de platitudini că însuși idolul său, marele regizor recunoscut și prețuit în întreaga lume, Ingmar Bergman, promova un cinematograful inoperant în societatea modernă și străin de ea, de problematica specifică actualității suedeze în care familia, dragostea, religia își caută alte căi de exprimare și de rezolvare a contradicțiilor decât cele sugerate de filmele bergmaniene. După părerea lui Widerberg, Bergman ținea în loc evoluția cinematografului suedez „printr-o atitudine monopolistă de eludare a adevărului și de respingere a mijloacelor moderne”. După ce a lămurit teoretic aceste chestiuni, Bo Widerberg a început să facă filme, situându-se în fruntea așa-zisului nou val suedez și realizând — într-un ritm de un film pe an — opere cu pronunțat caracter politic, dezbătând o problematică acută și specifică secolului. În zece ani a realizat zece filme, impunându-se și fiind premiat în câteva rânduri la festivaluri internaționale (Cannes, Berlin), candidând chiar, în 1965, la premiul Oscar cu filmul „Dragoste '65”, socotit de departe cel mai bun film suedez al ultimilor ani. Deviza noului val (din care mai face parte Jörn Donner, Hans Abramson, Jan Tröll, Johan Bergens-trähle („Made in Sweden”), Jan Haladoff („Coridorul”), deviză urmărită cu consecvență este: „Pentru ca un film să fie bun, el trebuie să provoace o dezbatere”. Filmul lui Widerberg amintit mai sus, „Dragostea '65”, prezentat la Cannes în 1965 și nepremiat deși fusese considerat egal ca valoare cu „Alphaville” al lui Godard (Marele Premiu), „tratează cu multă vigoare problema alienării omului în mediul lumii actuale, atacă subiectul cu curaj și dintr-un punct de vedere deosebit de nou” (Gideon

Bachman); este o lucrare excelentă care încununa o suită de filme valoroase („Căruciorul”, „Cartierul Corbului”) și care prezenta portretul cel mai sensibil și mai elocvent al relațiilor personale în lumea contemporană. În 1968, Bo Widerberg, în fruntea unui grup de tineri cinești (dintre care unii încă studenți) filmează în direct puternicele manifestații ce au avut loc în sudul Suediei cu prilejul unui meci de tenis dintre Suedia și Rodhesia. Opinia publică a protestat vehement cerând interzicerea acestei competiții sportive cu echipa unei țări în care domnește persecuția rasială. Filmul ce a rezultat — „Sportul alb” — este un documentar de lung metraj pe tema responsabilității internaționale; presa suedeză l-a considerat reportajul unui eveniment care „a tulburat somnul politic și a trezit conștiințele suedezilor” (Aftonbladet—Stockholm); „primul film suedez ce oferă imaginea angajată politic a tinerei generații, care vede în Suedia o părțică a lumii și este gata să se lupte pentru această concepție” (Expressen); „dezbateri ca-

re angajează viitorul societății noastre”; (Svenska Dagbladet — cf. R. Florian în Cinema, 11/69, p. 27).

În 1969 Bo Widerberg este premiat la Cannes pentru filmul „Adalen '31”, tot un film politic, o imagine viguroasă asupra marilor greve suedeze din 1931 care a dus la instaurarea social-democrației în Suedia. Filmul politic, filmul care abordează o problematică social acută îl preocupă pe Widerberg în cel mai înalt grad. Așa se explică dorința sa de a spune adevărul despre Joe Hill, trubadurul revoluționar al Americii, ucis în urma condamnării nedrepte, a unui proces regizat ca și în cazul „Sacco și Vanzetti”. Pentru a cunoaște acest adevăr, autorul filmului scenariul și regia) nu a pornit numai de la imaginea de erou de legendă a lui Joe Hill, imagine desprinsă din baladele care circulă în prezent în America, ci a cercetat dosarele tribunalului din Salt Lake și a descoperit acolo date despre felul cum a decurs procesul, cum au fost truate depozițiile martorilor, cum

Joe Hill s-a apărat singur acuzând justiția de corupție.

Filmul este o imagine vibrantă, plină de adevăr, a unei Americi de la începutul secolului, roasă de contradicții, plină de mizerii, dar exercitând o irezistibilă atracție asupra tineretului vechiului continent, un miraj care a provocat multe drame (să ne amintim, în treacăt, filmul „America, America”, al lui Elia Kazan). Dar imaginea nu este pasivă; cineast politic, artist preocupat de problemele secolului, Widerberg urmărește formarea și afirmarea conștiinței revoluționare a clasei muncitoare, sugerând ascendența acesteia prin drumul parcurs de tânărul emigrant suedez Joseph Hillström de la starea de derută și neînțelegeră, la atitudinea fermă de agitator și organizator de greve, deci la o maturitate a luptei revoluționare care i-a îngrijorat pe guvernanți și l-au trimis în fața plutonului de execuție. Regizorul nu face nimic ostentativ în acest film, nu recurge la formulele adesea întâlnite în operele de acest gen, ci desfășoară narațiunea cu un firesc și cu o subtilitate care parcă vrea să spună că el n-a intenționat să urmărească procesul formării conștiinței revoluționare, ci pur și simplu a vrut să spună povestea originalului și generosului trubadur Joe Hill. Filmul său ocolește condiția operei-lozincă, el este o fină distilare a procesului revoluționar care se află conținut, integrat cu discreție narațiunii cinematografice și de aceea cu atât mai convingător și mai receptabil. Rămânem cu imaginea veșnic-călătorului Joe Hill, cu armonia subtilă a baladelor sale cîntate în piețe publice (ținând loc de discursuri agitatorice), cu imaginea unui proces nedrept în care generozitatea și romantismul eroului impun încă o dată (el preferă să moară decât să o aducă martoră pe femeia iubită,

care și-ar fi năruit astfel cariera artistică cu greu cucerită) rămânem cu imaginea unui om dăruit fără rezerve ideii de dreptate, de libertate, de frumos, de puritate, originală figură de trubadur revoluționar și totodată de incorrigibil sentimental-romantic. Foarte rar întâlnim pe ecrane oameni atât de frumoși și în filme atât de frumoase. Căci filmul este o operă remarcabilă din toate punctele de vedere, începând cu ideea, urmând cu scenariul (de ce l-o fi deranjat pe cronicarul de la „Cinema et Telecinema” forma cliptică a filmului și de unde opinia că această formă frizează ermetismul?!), apoi cu excepționala imagine (Petter Davidsson), cu muzica lui Stefan Grossman și terminând cu interpretarea perfectă a lui Tommy Berggren („Elvira Madigan”). Filmul (care începuse cu impresionante imagini ale mizeriei dintr-un cartier newyorkez) se încheie cu splendida baladă-cîntec de lebedă și testament al lui Joe Hill: „Co las? E lesne să decid / Căci nu-i nimic de împărțit / Nici neam mîhnit care jlește. / Pe piatră mușchiul nu mai crește. / Trupul meu as vrea de-acum / Să-l ardeți și să-l faceți scrum / Pe care-l va sufla o boare / Pe locul unde crește-o floare / Căreia cit pe ce să moară / Îi va aduce viața iară / Zapisul are-un codițil: / Urez la toți noroc! Joe Hill”.

S-a spus („Le Film Français”) că „Joe Hill” este un film mai puțin politic decât alte opere ale lui Widerberg, decât „Adalen '31” sau „Sportul alb”, de pildă. Aș zice că e mai subtil politic, ceea ce poate însemna mai mult (dacă ținem seama de dispoziția receptorului, de accesibilitate, etc.).

Filmul a obținut Premiul Juriului, la Cannes, în 1971.

Ștefan OPREA



Nicolae MATYUS :

„Micuțul și calul”



Ion NEAGOE :

„Inserare”

cartea de artă

PAUL LEU: Ciprian Porumbescu

Indeplinindu-și o datorie pe care o reclama atât personalitatea lui Ciprian Porumbescu, proiectată pe aria geografică a obirșiei lui cât și valoarea materialului documentar pe care îl deține, Muzeul din Suceava a editat cea mai amplă până acum monografie a unuia dintre ctitorii culturii muzicale românești moderne. Desigur că în primul rând, cartea lui Paul Leu, așa cum arată și prof. George Pascu în prefață, „oferă o bază sigură de cercetare pentru muzicologii, care vor voi să adauge o la fel de serioasă monografie a operei muzicale lăuate nouă de acei ce și-a pus viața și creația în slujba celor mai înalte țeluri ale poporului român”.

Respectând arhitectonica monografiilor clasice, autorul procedează sistematic, desenând în tușe viguroase mediul social, familia, ambianța copilăriei și urmând apoi lupta cu viața, activitatea și creația artistică a lui Ciprian Porumbescu. Preferind literaturizarea sobră atât cât e necesar pentru a însufleți peisajul și oamenii care se mișcă în el, Paul Leu refuză romanțarea și mitizarea, fiind tot

timpul atent la rigoarea documentaristică. Cu toate acestea, cartea respiră o căldură cuceritoare, născută în primul rând din dragostea față de erou și locurile care ni l-au dat. Ea e citită cu plăcere și astfel pătrund în masele largi amănuntele monografice ce vin să întregesc imaginea nefericitului autor al „Baladei”. Cunoșcând popularitatea de foarte tîrziu, Porumbescu a rămas din nefericire autorul unui singur succes, fie el Tricolorul, Balada sau Crai nou.

Monografia lui Paul Leu explicând formația artistică și cercetînd competent activitatea componistică, ne ajută să avem o imagine de ansamblu cât mai completă și să apreciem opera lui Ciprian Porumbescu în context de epocă. De pildă, Porumbescu, în afara celor 300 de compoziții, a fost și autor de manuale școlare, un excelent violonist și dirijor, pasionat folclorist, poet ocazional și patriot militant. „Aportul porumbescian, notează autorul, e cu atât mai important, cu cât el se situează în perioada de pionierat, de căutări, cînd se făcea un limbaj muzical mai bogat, necesar

dezvoltării muzicii culte naționale rămasă în urma celorlalte arte. Ciprian Porumbescu a însemnat pentru dezvoltarea muzicii românești tot atât cât și scriitorii patruzeciști pentru apariția literaturii marilor clasici. Creația lui a pregătit condițiile imbinării originale a tradițiilor muzicale folclorice și culte românești cu caracterile artei moderne, așa cum se manifestă desfășurate în magistrala operă a lui George Enescu”.

Firește că un asemenea deschizător de drumuri și o asemenea forță care a ars repede merită a fi mereu în atenția muzeografilor noștri. În Porumbescu răsună toate coardele, predominînd cea patriotică, așa cum subliniază și Zeno Vancea (Creația muzicală românească, secolul XIX—XX — 1968) scriind că „întreaga activitate obștească a lui Porumbescu a fost călăuzită de patriotismul său arzător” — patriotism care e și axa centrală a creației sale”.

Așa după cum melodică muzică a lui Ciprian Porumbescu se cîntă și astăzi cu nevesteșit succes, rămînînd mereu proaspătă, lucrările despre viața și opera acestui fiu al obiceiurilor bucovinene vor interesa oricînd. Iar cea realizată de Paul Leu, întregită de o bogată iconografie documentară (ilustrarea grafică putea lipsi, întrucît e în alt ritm decât cel al cărții) se constituie ca o piatră de temelie la bolta recunoștinței noastre.

AL. ARBORE

marginalii teatrale

La Teatrul Național din Iași instalarea actorului Teofil Vălcu în funcția de director a coincis cu intrarea sa în rolul lui Petru Rareș din piesa lui Horia Lovinescu, rol care, tot după propria-i mărturisire, i-a pus destule probleme de ordin psihologic, de documentare, de interpretare. Nu numai lui, ci și regizoarei Sorana Coroamă pe care o avem ca invitată a noastră în numărul viitor.

Comedia lui Ion Băeșu „Preșul” a ajuns și la Bacău, în regia lui I. G. Russu și cu scenografia semnată de George Dorosenco de la Teatrul Național din Iași.

Confesîndu-se în ultimul număr din „Caietele teatrului Bacovia”, Ion Băeșu nu uită să recunoască: „tot eu am scris serjalu pentru televiziune „Iubirea e un lucru foarte mare”, de acolo mi se trage renumele. Pot eu să scriu de-acum încolo și „Hamlet”, lumea tot pentru Tanța și Costel mă salută”.

Teatrul din Birlad are un nou director în persoana actorului Const. Petrican.

Evenimentul a fost... sărbătorit prin intrarea în repetiție sub bagheta regizorală a lui Cristian Nacu a piesei lui F. Robbles, „Montserrat”.

La Teatrul din Botoșani o premieră cu „Poveste din Arbat” de Alexei Arbușov în regia lui Eugen Traian Bordsan. De asemenea, repetiții intense cu „Unchiul Vania” de Cehov, în regia Mariettei Sadova.

Un estetician american se ocupă cu studiul felului în care limbajele estetice, ca și limbajul criticii „își fac datarea”, mai sînt ori mai pot fi preocupate de imperativul conștiințozității, al adaptării absolute. Motivul ar fi, spune el, spectaculoasa și vertiginosă evoluție în domeniul materialelor nou apărute, în înmulțirea punctelor de vedere, a ispitelor culturale prea numeroase.

Va fi sau nu vreun adevăr în această tristă constatare, nu știu sigur; cert este însă faptul că uneori simțim în limbajul tradițional al criticii, cu repertoriul ei de calificative și epitețe, o suplețe insuficientă în a se adapta la mișcările — cite o dată foarte neașteptate — ale vieții artistice. Chiar și atunci cînd ea privește trecutul — retrăirea istoriei. Multele precauțiuni învățate timp de multe decenii în practica — plină de roade bune — a criticii „la obiectul valorii estetice”, încep să cadă în propria lor cursă. De teama criteriilor extraestetice, din prejudecata lor, începem să ne simțim în incurcătură, realități care ne-au lăsat în urmă cu prejudecățile noastre cu tot. Paradoxal, tocmai istoria culturii, a artei, sînt locul în care depășirile realității se arată a fi deosebit de mari. Am înțeles mai clar aceste situații cînd, aflîndu-mă în expoziții ca cea consacrată — la Paris — „Școlii de la Fontainebleau” sau — la Berlin — „Artei de la 1900”, îmi dădeam seama de capacitatea destul de redusă a unui comentariu posibil din optica strictă a istoricului sau a criticului de artă, de a reflecta întreaga semnificație a acestor expoziții sau a altora, concepute asemănător, ca niște momente evocatoare ale vieții în istorie, prin intermediul artei. Cu o oarecare melancolie, asemenea constatări rezultă indirect și din dezbaterile unei mese rotunde în jurul expoziției pariziene. Istoric și muzeografi de mare reputație internațională păreau a recunoaște, după ample și extrem de documentate discuții asupra atribuirii operelor și stabilirii circuitelor de influență, că esențialul interesului stă de fapt în ceea ce cunoaștem mai puțin din acel agitat sec. XVI — adică în realitățile spirituale complexe — politice, psihologice, sociale — la care expoziția face aluzie, presupunîndu-le, așteptînd ca urzeala lor să fie abia de aici înainte scoasă la iveală.

În impunătoarele săli ale clădirii „Grand Palais”, impregnate de o răceală oficială care nu ușura treaba organizatorilor, se revarsă, la propriu și la figurat — dacă ne gîndim la dominantă stilistică a epocii — toate categoriile de opere legate, direct sau indirect, de aspirațiile somptuoase ale lui Francisc I și trebuie neapărat să adăugăm, ale vremii sale. Palatul de la Fontainebleau — deși privit cu oarecare superioritate disprețuitoare de contemporanii spanioli, care îl găseau „incoerent și pretențios”, devenise nu numai o metropolă a culturii vizuale, dar și locul de întîlnire și fructificare a unora dintre cele mai semnificative tendințe artistice europene. Invitați fiind la curtea sa de către Francisc I, artiști italieni și flamanzi, pe lângă cei francezi, au realizat o fuziune cu ecouri istorice de mare amploare, și cu efecte stilistice neprevăzute; de pildă cel al unității realizate între artiștii italieni din diferite provincii — florentini, bolonezi, venețieni — fiecare avînd în momentul venirii la Fontainebleau, particularități stilistice care aici, în practica unei colaborări la opere cu caracter reprezentativ, s-au contopit. Au născut astfel modalități de expresie a căror sinteză originală a fost nu o dată subliniată. Expoziția a încercat să readucă la

jurnal de critic

Artă și stil de viață

suprafașă atmosfera de emulație artistică și politică — a muncii de creație în acele vaste ateliere în care nu numai spațiul dar și spiritul era de atelier. Cu îndeminare este sugerată omniprezența personalității lui Rossa, excentricul pictor dar și artist decorator al manierismului italian, și ale cărui opere sînt astăzi atît de apreciate pentru felul în care dinamizează formele clasice, recompunîndu-le în sinteze mobile, fără ca totuși să renunțe la recunoașterea valabilității estetice a acestor valori, în primul rînd pe planul funcției decorative. Ecourile viziunii lui Rossa sînt urmărite și în gravurile sau obiectele de artă aplicate ale altor artiști, firul prezentării nefiind însă limitat la aspectul pecetei stilistice. Ele trecînd și în zona unei analize a mentalității și stărilor afective care au generat cultul pentru ornamentația aceasta dramatic-somptuoasă, de fapt depășind ornamentul. Cealaltă figură de seamă a expoziției este Primaticcio, elaboratorul și continuatorul lui Rossa (după sinuciderea acestuia, în 1540) autorul „galeriei lui Francisc I” și al decorurilor din camera ducesei de Etampes și în cazul lui Primaticcio, operele expuse care includ admirabilul tablou din Ermitașul de la Leningrad — „Sf. Familie”, sprîjină prezentarea „în stea” a creației artistului, subliniind răsunetul ei direct și indirect în diverse domenii.

Expoziția nu este totuși o prezentare de personalități, ci reconstituirea unor dimensiuni ale spiritului care, într-o perioadă dată, au avut forța necesară încarnării unitare și în egală măsură expresivă prin genurile artistice cele mai deosebite. Iată de ce, pentru a marca simțul grației în solemnitate, simțul adevărului în grație, simțul nobleței în adevăr, care toate la un loc au imprimat imenselor decururi ale Fontainebleau-lui o poezie specifică, oarecum fantastică, uneori alambicată, nu lipsită de mister, organizatorii expoziției au așezat la un loc, fără gîndul unei ordini riguroase, picturi discrete și tapiserii enorme, sculpturi și gravuri, desene și porfe-

lanuri, stucaturi și armuri, evocări de arhitectură și bijuterii. Sugestiile multiple ale expoziției, multe derivate chiar din aceeași așezare, au depășit intențiile inițiatorilor ei, solicitînd parcă și o colaborare, cum spuneam astăzi, interdisciplinară în interpretare. Cheia și revelațiile expoziției se află evident în soluția propusă problemei raporturilor dintre național și universal în cultură și în stilul de viață, de unul din marile momente europene, prin ecouri, arie de răspîndire, fertilitate în stimularea formulelor originale, dar și prin semnul cert al unei unități în spiritul vremii.

Neașteptate deshidrieri provocate de auto-revizuirile muzeografiei tradiționale, au putut fi constatate și în expoziția din capitala Republicii Democratice Germane, consacrată Jugend-stilului, a mișcării artistice și deidei care — cu mici ajustări posibile — a dominat Europa anilor 1895 — 1908. Principala și cea mai caracteristică autorevizuire a metodelor obișnuite de prezentare expozițională, a stat aici în faptul că, deși intitulată „Arta 1900 în Germania”, operele expuse aparțineau în foarte mare număr unor autori străini, fie dintre cei care au influențat dezvoltarea acestui stil în Germania, fie dintre cei care au fost influențați de el. S-au mai adăugat lucrări cu o semnificație deosebită în dezvoltarea fondului teoretic al mișcării, care în primul rînd, pe importanta ei dimensiune militant-progresistă, oferă și astăzi izvoare teoretice în problema unității mediului stilistic în problema pătrunderii artei în cotidian. Au fost aici acum înlăturate — prin argumentul vizual — o serie de prejudecăți care stăruiau în legătură cu caracterul pur estetizant al mișcării. S-au confirmat, astfel rezultatele noi ale cercetării istorice din care rezultă că în însăși interiorul aripei estetizante a mișcării și-a făcut loc o concepție modern-profesionistă asupra locului artei în societate.

Reconstituirea istoric exactă a unei epoci în toată complexitatea ei — expoziția aceasta ca și cea de la Fontainebleau, cuprinde într-o alăturare dinamică, picturi, sculpturi, mobilier, cărți, afeșe, cristale, bijuterii, textile, — reușește să extragă particularitățile naționale ale mișcării în Germania, prin însăși încadrarea lor pe multiple planuri în contextul european. Și în această privință efortul organizatorilor reface adevărul istoric, din lăuntruul său. „Așa au arătat începuturile artei secolului XX, în bună măsură sub forma unui dialog deschis între popoare. Participările străine la saloanele naționale ale diferitelor țări erau un lucru obișnuit. La Paris, la Viena, la Moscova, München sau București, cataloagele de expoziții ale vremii stau mărturie. Revistele invitau și ele colaboratori străini. Aceste mijloace grăbeau și favorizau cristalizarea școlilor naționale de artă modernă. Unul din exemplele cele mai limpezi îl oferă, fiindcă ne referim la primul deceniu al secolului, afirmarea lui Luchian.

Schițînd doar aceste cîteva gînduri, nu pot să rezist îndemnului de a propune și organizatorilor noștri de expoziții — în unele cazuri, nu în toate desigur, — încercări în direcții asemănătoare. De ce, dacă ceasul istoric a venit și o cere, să refuzăm artei șansele de a ne revela pe căi noi adevăruri încă neștiute; să-i refuzăm deci șansele de a fi încă și mai prețioasă decît a fost pentru toți cei ce o iubesc?

Amelia PAVEL

crochiu

Viețile după Vasari (IV)

Val GHEORGHIU

Deși hotărîm să punem capăt vorbăriei — periplul nostru către pădurile desfrunzite ale Fontanei era de o frumusețe înfrigurată — Penel vru cu dinadinsul să ne țină doar cu o minusculă, așa spuse, minusculă, poveste din podișul de sus, acolo unde orășelele erau năpădite de megafoane și unde cinematografele făceau pauză la fiecare schimbare de bobină.

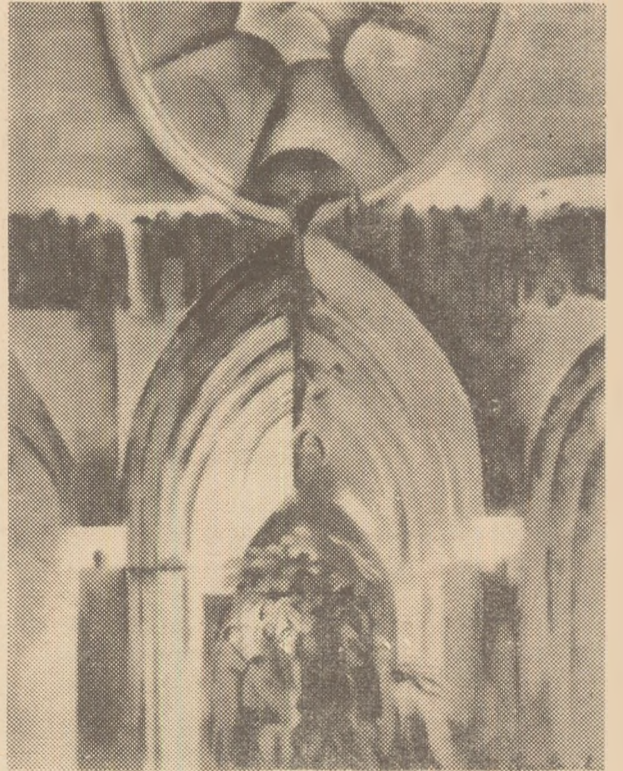
„Cine știe cum arată primăria din D. își poate da seama ce vertijă trebuie să fi făcut în acea zi de toamnă bunul meu profesor de desen, în acel hărăzit moment în care fusese pus să se uite în sus și să măsoare ditamai zidul. Il vezi, mă frate, spuseră ăia, în trei zile să fie acoperit cu marele portret, ne trebuie un portret grandios, cum n-a mai fost făcut în altă parte, să fie în picioare, ne-am înțeles, da? Profesorul rămase singur în piața cu statuia infanteristului de la 916, cu gîtul întins, încercînd să măsoare din ochi: numai mustața ar fi trebuit să fie cît balconul central... Se șterse la frunte și se duse pușcă la atelier. A doua zi eram înșfăcat de la ore și pus să mestec anilunurile și uleiurile: așa se face ucenicie, fîngule. Inchipuiți-vă cum erau asamblate bucățile enorme în iatacul acela de sub scară. Și acum pot, cînd vreau, reconstitui mirosul amestecurilor. Pe sub cartoanele uriașe, în care te izbeai dalinian de o buză, de un ochi, de un nas, zăceau puzderie picturile pitice ale profesorului, acele miniaturi incredibile, care străluceau sub aura bibilită a lui Stahi. Cine, mă gîndeam, inventase această închiștie, care minte găsise că pentru bunul profesor e o nimica toată să treacă de la tabloușele furnici, hărnicuțele și blajinele tabloușe, la Assuanul cît primăria!

În trei zile totul fu gata. Cum altfel? Cățărarea bucăților pe zid fusese un spectacol de excepție: așa ceva nu mai văzuse nimeni acolo, babele își făceau cruce, ieșind cu gîtul întins din catedrala vecină. Orașul putea intra liniștit în sărbătoare. Cînd cei de pe schele coborîră în piață să admire și ei, alături de profesor, o pală de vînt atinse întii colțul din stînga, de sub cornișa îngustă, făcîndu-și loc, umflă mijlocul cartoarelor, chingile pîriiră ca de cutremur și uriașul începu s-o ia spre piață. Ne repezirăm după statuie și nu ieșirăm de acolo decît după dezagregare...”

„Bietul profesor”, zise Penel, „din ziua aceea n-a mai pus mina pe nici un portret. Din cînd în cînd îi calc și acum pragul atelierului, sîntem vecini...”

„Cum, nu mai lucrează?”, îl întrebă cineva, cînd eram de-acum pe gheața Fontanei.

„Ba da, lucrează, face pictură abstractă...”



Nicolae CONSTANTIN :
„Legenda timpului”



Ioan GÎNJU :

„Liane”

ALB

Andi ANDRIEȘ

Iată, scriu despre zăpadă, așa cum ai vrut. Citeva rânduri despre ziua aceasta cu alb neașteptat și agresiv. Și poate nu numai despre ziua aceasta și poate nu numai despre zăpada aceasta.

Iarna uniformizează, aduce totul la un numitor comun de mare spectacol. Chiar în amenințarea ei, zăpada rămâne spectacol. Chiar sub geamătul alb, violent de imaculat, crengile au grație. Chiar nemișcarea lor subjugată de cristale înseamnă dans.

Urma pantofului se adâncește în zăpadă rămâne acolo chemând alte urme, vezi, urmele noastre se suprapun, apoi altele, apoi altele, — și poteca se naște din urme, necesara potecă prin alb și scinteie rece.

Unde ne sînt urmele? Cine mai știe?

Avem iarnă pe gene. Copii. Rotim un bulgăre. Crește din sine, se adaugă zăpadă la zăpadă, sistem copii încă și de aceea căutam tăciuni și ardei pentru ochi și gură.

Cum s-o fi numind taboul acesta? Undeva, în josul pînzei, ar trebui să existe o semnătură. N-o găsim, a acoperit-o zăpada.

Poate Andreescu, ceva din iarna lui la Barbizon, o stradă șerpuită, o casă bizară și tristă cu două etaje între alte case mici și pierdute sub alb...

Poate Luchian, zăpada de-atunci, de la Bariera Filantropiei, cu un plan apropiat de zăpadă densă și cu acoperișuri înguste prelungindu-se unul din celălalt, ceva mai sus de jumătatea tabloului...

Poate Tonitza, iată pomii aceia prelungi și deși, subțirați și brunți pe un fond de iarnă urbană, cu urme și aglomerație de pereți...

Poate Utrillo, *Rue Jeanne d'Arc sous la neige*, o intersecție calmă, zăpadă bătută de pași, cerul verzui cu pulsații vag-roșietice, două parizience pălăvrăgind din mers în fustele lor lungi din al treilea deceniu. Și case cu parterul roșu, bistrouri sau cine știe ce. Am căutat la Paris strada aceasta, îmi plăcuse tabloul alb, am găsit-o, dar am găsit-o într-un iulie foarte cald, fără Utrillo. Intersecția, aceeași din pînza, era traversată de cițiva pletoși blonzi, unul cînta la gitară...

Sau poate peisajul e semnat de Craiu. De ce sînt unii dintre noi care nu-l cunoaștem pe solitarul ieșean Craiu și iernile lui minunate? O antologie a zăpezii pictate va trebui să-l cuprindă neapărat.

Alb, alb.

Putem scrie cu un virf de nuia, dacă vrem. Un cuvînt, două cuvinte. Zăpada, nestatornică zăpadă, ar primi caligrafia noastră cu surîsul superior al naturii temporar dominatoare.

Iată, am scris despre zăpadă, așa cum ai vrut. Vîntul glumește cu un nor, schimbîndu-i forma pînă cînd norul seamănă cu o fișie ruptă repede dintr-o coajă de mesteacăn.

Anticii puteau nu numai să guste fericirea mai bine decît noi, dar și să îndure mai bine „nefericirea”, spunea Goethe în studiul său despre redescoperitorul artei antice, Winckelmann. Cine vrea să vadă ce înțelesuri mai adînci și mai organizate știe Goethe să pună în joc, trebuie să-l urmărească pe acesta în fragmentele lui, adică peste tot dincolo de operele mari. Pentru înțelesul lui Goethe despre om trebuie să vezi care e lecția lui despre antichitate, iar aceasta nu e de căutat în actul III din „Faust II”, admirabilul act al Helenei, ci în cîte un studiu episodic.

Dacă studiul despre Winckelmann îi dă prilejul să arunce o sondă în insul antic, studiul „Antik und Modern”, un alt studiu episodic, aduce elogiul comunității vechi, arătînd cît de fericit susținea ea împlinirea de sine a creatorului de artă. Ceva din gîndul de mai tîrziu al lui Nietzsche, cum că statul antic era sau trebuia să fie „o pepinieră de genii”, apare de pe acum.

Pentru lumea modernă, Goethe nu vede decît pe Rafael care să fie cu adevărat favorizat de împrejurări și epocă. Nici Leonardo, nici Michel Angelo nu obțin nouă creația cu grație: primul se istovea în tehnic, celălalt își măcina cei mai buni ani în căutarea și lupta cu blocurile de marmoră; pe cînd Rafael face totul cu ușurință, de-a lungul întregii sale vieți. „El nu grecizează nicăieri; dar gîndește, simte, făptuiește întrutotul ca un Grec” scrie el în *Antic și modern*. Căci într-adevăr, ce au Grecii? se întreabă Goethe. Au „claritate a vederii”, „seninătate a reproducerii”, „ușurință a comunicării”, realizate în „cel mai nobil material” și cu „cea mai desăvîrșită execuție”. Iar aci cade îndemnul acela renumit: „Fiecare să fie în felul său un grec. Dar să fie!”

În fapt, concludem Goethe, nici unei epoci nu-i sînt refuzate talentele, dar nu fiecăreia îi e dat să le ducă la împlinire. În ce anume constă acest consens al lumii dimprejur cu creatorul, Goethe n-o mai spune explicit, dar nu va mai fi acum greu de înțeles. Dacă sănătatea, sub forma ei supremă păgînătaea, face măreția insului antic, comunitatea însăși în care apare el — trebuie să fie una pe bază de sănătate.

În fond sănătatea înseamnă armorie a întregului și una cu întregul, buna circulație între întreg și parte, în așa fel încît partea, respectiv insul, să poată totaliza întregul în unele momente, pentru ca alte ori întregul să primeze fără conștiința părții, care se va fi contopit cu el. De aceea „claritate de vederi” trebuie să aibă nu numai artistul antic ci anticul însuși: la fel cum va avea „seninătate a reproducerii” și „ușurința comunicării”, chiar dacă nu va putea duce toate acestea la o expresie artistică. Iar „materialul cel nobil” îl va pune la dispoziție tot lumea înconjurătoare — nu ca în cazul lui Michel Angelo, care trebuie să se zbată pentru blocurile de marmoră — în timp ce creatorului nu-i va rămîne în propriu decît „desăvîrșirea execuției”.

Ce devine astfel lumea antică pentru Goethe? Una în care luminozitatea, grația, seninătatea, într-un cuvînt sănătatea primează; o lume în care ușurința creatoare a unui Rafael e multiplicată la infinit.

În Rafael fără ceruri și Greci fără zei, așa ar arăta, în perspectiva aceasta a sănătății, umanismul lui Goethe: sau un Rafael avînd drept înger și prunci nevinovați și Greci avînd ca zei strămoși buni și blînzi. Unui pictor, Friedrich Müller, care îi cerea cîndva sfaturi, el îi recomandă pe Rafael, anticii și natura, precum și să-și întoarcă privirile, cîtva timp „de la toți zeii, îngerii, diavolii și profeții” (vol. IV, p. 123).

Dar așa să fie lumea Grecilor și, odată cu ea, lumea din trecut a omului? Nu sînt zeii o dureroasă graniță, la anticii? Sănătatea ar putea fi valoarea supremă doar dacă nu ar exista undeva zvonul altei ordini; păgînătaea înțelege astfel ar fi o soluție doar dacă nu ar exista nici un fel de conștiință a destinului. Dar într-o Grece în care ordinea omului și rînduiala divină pot oricînd intra în coliziune, cît loc mai rămîne pentru împlinirea și creația doar luminoasă?

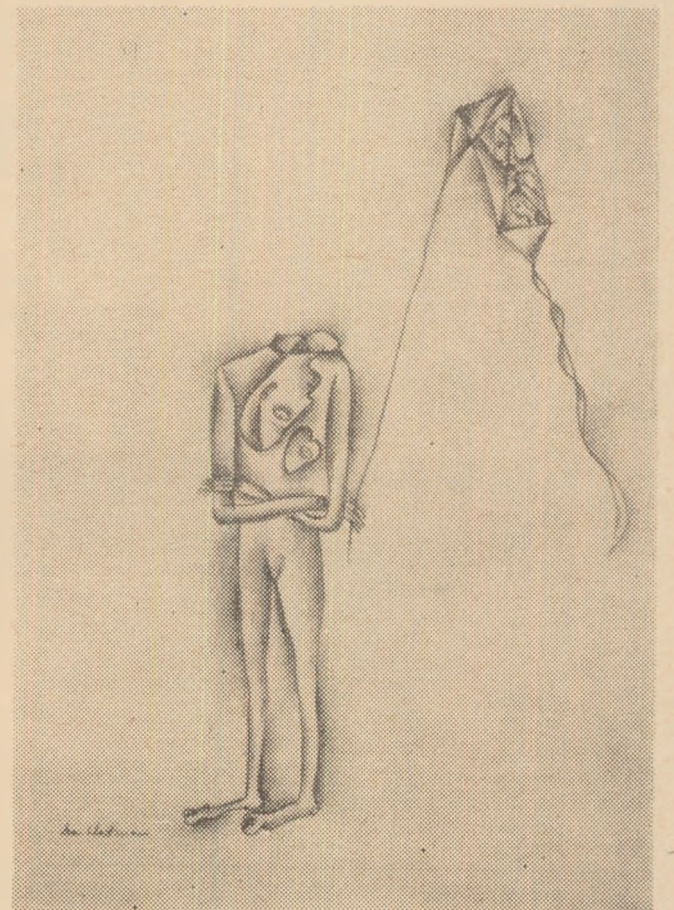
Cu o astfel de viziune nu mai e posibil eroul, s-a putut obiecta lui Goethe; și ce ar fi lumea greacă fără înțelesul „eroului”? Iar un erou este cel care se verifică la limite, care se ex-pune, se așează ca și dincolo de ceea ce constituie echilibrul normal al unei vieți. El nu mai încapă în viață. La fel — s-a obiectat — un

Natura care

geniu este o ființă care se expune, se așează în zonele limită. Ca și eroul, el este dincolo de formele sănătoase ale împlinirii, ceea ce nu înseamnă că este în cele morbide; e dincolo de sănătos și morbid, așa cum un erou e dincolo de moarte, căci o înfrînge, dar și dincolo de viață, căci nu mai încapă în ea. Undeva grecul antic a realizat ruptura; iar coliziunea dintre ordinea pe care ți-o dai ca ființă umană, și ordinea care ți-e dată tot ca om, a dus la conștiința rupturii, — la acea conștiință de care rafaelicul nu dă socoteală.

Din perspectiva sănătății, Goethe risca să nu mai înțeleagă faptul acesta, izbitor totuși și de neînălțat, că antichitatea greacă era totuși înțelesul tragicului. Apologet al discipului antichității, apoi al „rafaelicului” ei, el trebuie totuși să înfrunte tragicul din aceasta de a doua natură care era, pentru el, cultura greacă. Cum îl va înfrunta?

Încercînd să-l dizolve în firesc încă, eludîndu-l deci; invocînd, după ce folosise perspectiva ochiului și apoi a sănătății, cealaltă perspectivă de care se folosise în



Dan HATMANU :

„Omul sentimental”

GHEORGHE

TOMOZEI



un portret

Îi vezi genunchii
și ești condamnat
să fii bătut cu portocale.
Îi vezi gleznele
etern intangibile
și le asemui cu argătoria bunicii,
de care n-ai fost demn
niciodată
și ea își scoate degetele din mînuși
de parcă le-ar smulge din memoria ta,
uitînd cît de frumos ai inventat-o.

Tîrziu. Fum incert
ca o femeie iubită vinerea
îți arde buzele
decolorate brusc
de amintirea
copilăriei...

prietenul

Cînd despică portocala, cu leneșe gesturi,
fecioarele pălesc.
Devine periculos pentru femeile
ce-l văd cum se lasă nins
de-o arhaică nea.
Îndrăgostit, poate
paraliza orașul. Modifică
sănătosul mers al trenurilor
încorporîndu-i trasee inexistente
iar țirele telefonice
le piaptănă cu versuri nerușinate
pe care centralistele
le-auscultă în genunchi.

Apoi suie în turnul ceainăriei
pentru a proba un dirijabil
imprevizibil
și zboară
primejduind
caldarimul...

deca dență

Cel ce trebuie să te cînte
nu mai sînt,
iarnă, veșnic a altuia.

Cel ce trebuie să te uite
nu sînt,
cel ce trebuie să-ți iubească nălucile
nu voi mai fi!

Să decadă acest somnoroș regat,
zidească-se cu turle și fresce
iar clopotele lui să fie
sîmburii de rodie
pe care-i scuipă
memoria mea!

semn final

Iubită în hieroglife,
în Memphis ori poate-n Ninive,
iubită poate-n cuneiforme
sticînd ca lacrimile enorme
și amăgînd poezii lirici
cu aurul din vechi cirilici
acum ești litera de lut
în care trist ai încăput,
lutul din care se desface,
un rai de ierbi și dobitoace.
ești literă de lut, ești lutul
cîtit, ca orbii cu sărutul...

nu face salturi

Constantin NOICA

cercetarea naturii, perspectiva continuității. Iar dacă prima sa încercare, cea a „ochiului“, de a capta fenomenul antic se putea rezuma în scenariul odiseic din Iliada și a doua încercare, cea a sănătății, la studiile despre „Winckelmann“ și „Antik und Modern“, ultima se va reflecta cel mai bine în opera sa de adevărat homerid, „Achilleis“.

Esența homeridului este de a crede că e necesar și că e posibil efectiv să umpli cu pietricele prăpăstiile. Frumusețea Iliadei constă tocmai din aceea că se înfățișează așa, abruptă, prăpăstioasă, „parțială“ ca și destinul uman — un simplu fragment de fragmente, mînia lui Achille, — în fața veacurilor. Dar homeridul vrea s-o întregască. El nu admite golurile și discontinuitatea. Vrea mai mult decît mînia lui Achille, vrea caracterul întreg al acestuia; și mai mult decît afirmarea destinului său: împlinirea acestui destin, ducerea lui pînă la moarte. Epopeea mîniei lui Achille? Dar mai mult, mai „complet“ ar fi să poți da epopeea căderii Troei. Iar după căderea Troei nu se întîmplă nimic? Ba da, desigur; și iată atunci pe homeridul (din ferice nu doar atît) Vergiliu scriind povestea lui Enea, așa cum homeridul Quintus din Smyrna dădea versiunea sa pentru sfîrșitul Iliadei.

I-a fost dat lui Goethe, care a trecut prin atîtea ipostaze ale omului de cultură, să fie și homerid.

Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter. ist schön. (Fragmentul poetic „Hermann u. Dorothea“, vers. 30), exclamă el, cu detașarea celui care știe bine că nu e doar atît. Dar dacă într-adevăr el nu e doar homerid, obține și ipostaza aceasta firească, prin logica lăuntrică a ființei sale spirituale. E homerid, adică artificial, cu naturaletă și necesitate, sub obsesia „continuității“.

Iată-l întrebîndu-se dacă între Iliada și Odiseea n-ar mai fi loc pentru o epopee; dacă între moartea lui Hector și plecarea Grecilor de pe coasta troiană nu mai încap ceva (către Schiller, la 23, și 27.XII. 1975). Încă dinainte de acest gînd, care-l va duce la poemul său (neterminat) „Achilleia“, își rostise clar punctul său de vedere de homerid. Într-un studiu din 1795 intitulat „Versuch über die Dichtungen“, declară că legătura dintre pasiunile omenești și legile divine — în fapt miezul epopeii antice — dăunează efectului artistic, chiar și în cazul lui Homer.

Pasiunea Didonei pentru Enea n-ar trebui înfățișată drept gata dată prin intervenția zeului Amor, ci ca ivindu-se prin motive psihologice; mînia lui Achille n-ar trebui nici ea trezită brusc de zei, ci să apară ca proprie; iar — și aci e lucrul de necrezut, pe care Goethe totuși îl rostește — cînd Priam se duce noaptea la Achille să-i ceară trupul fiului său Hector, cititorul ar trebui să tremure de emoție dacă bătrînul va ajunge ori nu, printre atîtea străji; dar, spune Goethe, totul e dinainte stabilit de zei, așa încît abia dacă te mai înterează... În locul destinului tragic și mersului sigur al tragediei, el pune emoția odiseicului. Și încheie cu afirmația că ceea ce rămîne din figura lui Achille — a eroului tragic prin excelență, adică a celui care e dincolo de conturul individual — este: caracterul. Cît de uluitoare sînt gîndurile celor mari cînd acestia au curajul consecvenței cu ei înșiși!

27 ianuarie

...Și umpleți lampa cu zăpada-n care
însingerata urmă-a unei vulpi
trosnește-n flacără cu alveole
din care te pindesc gheare de camfor

Apropiati de trepte diligența
cu caili neschimbați, de ani o sută,
în care Ea se zbate-ntre dantele
ori poate-ntre bancnote impușcate.

Iar mai apoi puteți veni cu vinul
și astupați cu el spături de suflet
prin care arbori trec și tencuiți
cu păsări — liră gura care moare.

Călcați-mă cu sania și renii
din miazănoapte coborînd prin ghețuri
și-apoi stîrniți mașina infernală
ce se coclește-n omul de zăpadă.

Ori în frunzele de zăpadă,
în pasărea de zăpadă
ori în zăpadă
din care Ea se recompune, blînd...

Capitolul acesta, cu titlul
În satul Cervoiiului, închipuie
experiența ultimă, liminară a
orbului Zahei, iluminarea și prăbușirea sa în întuneric, ajungerea
„pe pragul minunii“ și amînarea la
un înfinit pe care viața umană nu-l
poate cuprinde a acestei minuni.
Straniu capitol în care sacrul și sa-
crilegiul se ating, în care revelația
se preschimbă brusc în blasfemie și
moartea curmă avînturile omului
gata să-și întrecă umbra.

Literar, povestirea în satul Cervoiiului reprezintă o întoarcere la începuturi, într-un timp arhaic. Il părăsim parcă pe Zahei pentru a reveni într-un spațiu și un timp surprinse pe granița dintre anistorie și istorie. „Cervoiiul zăcuse amar de vreme departe de lume... Apoi, iată-l intrînd în rînd cu veacul. Dar părăsind vechea vatră o uită dimpreună cu biserica pe care o năpădește și o ruinează firea“. Reprezentant al istoriei unor ani revoluționali, popa Fulga, gospodărește comuna bintuit de trei patimi capitale: setea de avere, femeii și dragostea de cai. Acest popă, atunci cînd lovit de năpasta unei paralizări se va lepăda de deșertăciunile lummești, va alcătui împreună cu Zahei un cuplu parabolic, al ologului cu orbul. Și unul și altul așteaptă o minune. Amîndoi trăiesc în așteptare, realizînd condiția omului suspendat într-un vid al existenței, uniți prin legăturile neputinței. Ei sînt și rămîn pe prag. Astfel, îl aduce preotul rugîndu-se cu mîna pe capul orbului „pînă la pragul vederii“, pentru ca iarăși și iarăși să-l scape îndrărit în „bezna orbeniei“. Astfel descoperă ei puțința de a vedea și a umbla fiecare cu ochii și picioarele celuilalt.

Ologul în circa orbului: o imagine alegorică desigur. Alegoria vrea să propună chipul esențial, ritualizat prin numeroase straturi care s-au depus, care rămîn sub o formă intern-aluzivă, a condiției umane. Conform tradiției augustinene omul este, înainte de toate „bolnavul“. Dar, totodată mizeria omului este temeiul măreției lui. Alegoria voiculesciană are, deci, rostul expresiei care figurează o esențială propensiune umană: tentativa ontologică a transcenderii, a depășirii de sine. Alegoria aceasta se organizează, în peripeția finală a cuplului orb-olog, ca o parabolă. Făptura dublă are o sorginte evidentă în pildele evanghelice. Dar dacă acestea au un dublu sens în adîncime — unul exoteric pentru profani, altul ezoteric pentru inițiați —, parabola lui Voiculescu prezintă echi-vocul; polisemia parabolilor moderne (cuplurile lui Samuel Beckett).

Aceasta îndeosebi în drumul și în căderea finală a cuplului pentru care povestitorul alege uneltele cele mai rafinate ale artei sale narrative. Sintem de astă dată, în plină istovire hagiografică. În plină așteptare a unei epifanii a sacrului. În vechile povestiri hagiografice amănuntele cele mai triviale, mai telurice se transfigurează prin apariția unei lumini suprafirești. Și în narațiunea sa, Voiculescu acumulează datele elementar-pămîntești. Însăși materia în care lucrează este aceea apropiată de straturile neaoșe ale unei țări vechi. La nivelul cuvîntului, vocabularul pe care-l folosește (ca și în alte texte ale sale și în cîteva capitole din Zahei orb) este acel arhaic sau cel puțin legat de lucruri străvechi ale naturii și ale așezării omenești. Iată cîteva din aceste vocabule: Cervoiiul este „pitit într-o hobaie...“, spre bisericuța veche trebuie să treci „printre rîpile năpădite vara de tilhării...“; o „mangă grozavă mîncată de ape“ tînuiește crăpătura pe unde se pătrunde în albia unei văi. În sfîrșit „sihla“ lăsată în voia ei tînuiește (ca în alte asemenea locuri predilecte ale spațiului imaginar voiculescian) o întreagă lume a jivinelor. Căci sălbătăcia originară a locurilor

V. VOICULESCU romancier (III)

Nicolae BALOTĂ

virgine, în întunericul lor de matrice, în care mișunul vietăților închipuie un fel de paradis originar al zilelor dinții ale Creației dinainte de apariția omului, ce tînde să se reformeze ori de cite ori omul se retrage. Într-un asemenea desîș pătrunde cuplul zoomorf (Popa pe vremuri iubitor de cai pînă la a-i fura și a preschimba biserica părăsită în tainița armăsarilor furați, se întoarce într-însa împreună cu Zahei sub o formă amintind centaurii). Poteca civilizației e ruptă de vituri cînd se intră în această sălbătăcie. „Mai sus, năclăit de dudae, făgașul se-ncurca în alunecături, se ascundea în izvoare nescurse, se-nfunda în bazine de trestie unde mișunau jivine, șerpi de apă cu urechi solzite, salamăndrițe negre pătate cu galben, broaște țestoase, șopîrle agere și gușteri aurii. Aici puiau vulpile și lupii, îndrăgiseră meleagurile semădate cu grămăjoare de oase albe, rămășițe din ospețele lor. Oamenii nu mai aveau nici un interes să străbată sihla lăsată în voia ei și copiii cu vitele se fereau“.

Dar spre deosebire de narațiunile hagiografice în care pustietatea, lăcașul sacru ca fîntă a unui pelerinaj, toată acea materialitate a mizeriei umane atrage o revelație a sacrului, aici în povestirea modernului hagiograf nici o lumină de deasupra firii nu străbate prin beznă. Orbul nu-și recapătă vederea deși o adulmecă prin preajma sa. El îi spune popii: „...adulmec cum adulmecă copoiul urmele vînatului. E și asta un soi de vedere, mă slujesc nu cu privirea, ci de un fel de miros ascuns al ochilor. Urmez izul luminos rămas pe urma ochilor Sfinției tale care aleargă înaintea picioarelor mele“. Înțelegem că, în economia narațiunilor lui Voiculescu luminosul nu apare de dincolo, ci din sinul intim, din inima însăși a firii. Transfigurarea orbului Zahei nu se petrece printr-o intervenție a

unor forțe transcendente, ci prin contactul cu elementarul naturii. „Lumina, miresmele, adierile calde, scormoneau în el fără încetare, ca într-o lumină din care să incolțescă vechile semînțe“. Cel care ieșise din ocnă ca un cadavru-viu, cu „osemintele instinctelor“, cu „scheletul firii lui sălbătice“, învie. „Vechiul păgîn“ se astimpără și „amara cumințenie a orbeniei prinde putere“. Forța bezmetică din el se spiritualizează. Lumina nu revine dar e bănuită.

Pentru ca orbenia ochilor să devină mai adîncă în acea sumbră a-poteoză răsturnată, inversă cu care se încheie romanul. Scena este tenebros-luminoasă. În întreg ritualul, în febrilitatea gesturilor preotului care slujește botezul unui copil pe moarte, în apariția șarpelui ce-și pretinde tainul de lapte dătător de viață, ca și în risipirea potirului se proiectează un mister cu arhaice semnificații, în care sacrul și sacrilegiul sînt împletite. Moartea preotului părăsit de puteri și încremenirea „într-o metanie năruită“ a orbului Zahei fac și ele parte din acest mister al vieții și morții, al mîntuirii și pierzaniei care constituie în fond axa însăși nubiocentă a romanului. Scandalul înlocuiește minunea așteptată. Dumnezeu este Deus absconditus, este radical ascuns. Spre deosebire de purificarea și justificarea finală din Der Erwählte romanul lui Thomas Mann, scris aproximativ în același timp cu Zahei orb, narațiunea hagiografică a lui V. Voiculescu exclude intervenția divină, preferînd să coboare în uman, dincolo de straturile etice (ale păcatului și justificării) spre substraturile arhaice misterioase ale unor tenebre și lumini originare. Căci povestea lui Zahei care bijbiie pe cărările orbeniei este, în cele din urmă, o parabolă a lumini ce se ascunde și apare, și a omului în căutarea ei.



FR. BARTOK :

„Bătălie medievală“

Mutațiile fundamentale înregistrate de economia românească în ultimile decenii, sint indisolubil legate de procesul accelerat de industrializare, care a deținut un loc primordial în strategia dezvoltării, elaborată de partidul nostru. Transformarea României într-o țară dezvoltată este legată de asemenea de continuarea dezvoltării rapide a industriei și industrializării celorlalte ramuri la nivelul exigențelor impuse de tendințele progresului tehnic și de revoluție tehnico-stiințifică contemporană. Pentru realizarea mărețelor obiective trasate de Conferința Națională a P.C.R. se impune, arată tovarășul Nicolae Ceaușescu, „accentuarea dezvoltării industriei”, intensificarea procesului de „modernizare a structurii industriei” (Nicolae Ceaușescu, Raport la Conferința națională, iulie, 1972)

Dacă creșterea de 6—8 ori a producției industriale pînă în 1990 și mărirea ponderii sale în venitul național au semnificații deosebite, considerăm că aspectele cele mai relevante se referă la perfecționarea structurii interioare a industriei. Se impune în această direcție continuarea diversificării industriei și totodată a specializării sale, creșterea greutății specifice a ramurilor de „vîrf”, a ramurilor propulsoare ale progresului tehnic, precum și a ramurilor „antrenante”, care au un efect „multiplicator” în cadrul economiei naționale

Modificarea calitativă esențială ce urmează a se produce în structura industriei în următoarele decenii o reprezintă creșterea ponderii industriei construcțiilor de mașini și a chimiei de la 35%, cît reprezentau împreună în 1970, la 55—60% în 1990. Industria construcțiilor de mașini și prelucrarea metalelor a înregistrat în anii regimului nostru o creștere continuă, ponderea sa ridicindu-se de la 10,2% în 1938 la 24,9% în 1970. Planul cincinal actual prevede o dinamică ridicată a acestei ramuri care va asigura creșterea ponderii sale în producția industrială la aprox. 29,4% în anul 1975. Ținînd cont de prevederile Conferinței Naționale din iulie 1972, și reflectînd asupra nivelului structurale ale țării dezvoltate, considerăm că, în perspectivă, ponderea construcțiilor de mașini va crește mai lent decît în cincinalul curent și va ajunge în 1990 să reprezinte aprox. 35% din producția industrială. Schimbări profunde se vor produce în structura industriei construcțiilor de mașini. Pe baza unor ritmuri deosebit de dinamice va crește industria electrotehnică și electronică care-și va ridica ponderea în construcțiile de mașini de la 16,3% în 1970, la 19,1% în 1975 și la aprox. 38—40% în 1990. După cum se prevede în Directivele Conferinței Naționale numai industria electronică va trebui să ajungă la 16—17%, în cadrul industriei construcțiilor de mașini. Necesitatea dezvoltării impetuoză a acestei subramuri decurge din cerințele automatizării și electronizării producției, generalizării utilizării energiei electrice în producție și în consumul menajer, introducerii largi a tehnicii moderne de calcul în producție, cercetare, sistemul financiar-bancar, administrație etc., îmbunătățirii structurii exportului. În cadrul industriei construcțiilor de mașini, deși partea construcțiilor mecanice va scădea de la 70,6% în 1960, la aproximativ 40—42% în 1990, totuși aceasta va avea ponderea cea mai ridicată în cadrul ramurii și, alături de volumul considerabil mărit, va prezenta în perspectivă o îmbunătățire sentimentală substanțială. În cadrul său vor cunoaște creșteri accentuate producția de mecanică fină și optică, mașini-unelte și utilaje tehnologice etc. Orientarea către sortimente moderne este imperios impusă de faptul că acestea au performanțe mult mai ridicate și ca atare un preț de cîteva ori mai mare. Astfel, strungurile automate au un preț de 20 de ori mai mare decît strungurile universale, strungurile revolver și carusel de 15 ori mai mare. Creșterea considerabilă a produsului social impune

Perspectivă ale dezvoltării industriei românești

N. STOICA

dezvoltarea largă a rețelei de transporturi. Concomitent cu asigurarea rapidă a fluxurilor de mărfuri, transportul modern trebuie să răspundă în tot mai mare măsură dezvoltării turismului și creșterii fluxului de călători, în general. Industria construcțiilor de mijloace de transport va avea în atenție în viitor o largă dezvoltare a construcțiilor de nave maritime și fluviale, avioane și elicoptere utilitare și de turism. Creșterea flotei noastre, utilizarea ei eficientă, prelucrarea a cca. 2/3 din transportul mărfurilor importate-exportate, față de sub 30% în prezent, impune dezvoltarea industriei construcțiilor navale care azi are o pondere prea mică, asimilarea în producție a unor nave moderne de diferite tonaje, inclusiv de mare tonaj 55 000—150 000 tone. Industria aeronautică în care există tradiții autohtone valoroase și în care spiritul creator romînesc s-a manifestat atît de strălucit va contribui la dezvoltarea transportului punînd la dispoziția acestuia diferite tipuri de nave aeriene moderne.

Transportul auto de mărfuri și persoane va cunoaște o mare dezvoltare. Producția, în 1990, de 150—200 mii de autocamioane, 450—500 mii autoturisme va satisface necesarul intern și va asigura disponibilități de export. Menționăm că la autoturisme volumul proiectat al producției va reprezenta o creștere de peste 20 de ori în 1990, față de 1970. Deși se apreciază că în țările dezvoltate și foarte dezvoltate industria automobilului, care în cursul ultimilor 20 de ani a exercitat o influență multiplicatoare deosebită și-a încetinit acest rol, iar după unii autori ea se găsește în defensivă, pentru stadiul la care se află țara noastră ea va reprezenta, fără îndoială o industrie generatoare de creștere rapidă, atît prin influența directă asupra unor ramuri cu care cooperează, cît și prin impactul indirect asupra economiei și societății—drumuri, stații service etc.

În programul de perspectivă îndelungată, dezvoltării industriei chimice i se acordă o importanță deosebită. De altfel pe plan mondial prognozele pentru sfîrșitul deceniului în curs indică o pondere de circa 16,7—20% a chimiei în totalul producției industriale, față de 9% în deceniul trecut și de peste 25%—33% în 1985. Sub raportul dinamicii, astfel este caracteristic pentru țările cu industrie avansată că volumul producției industriei chimice crește mai repede decît cel al producției globale industriale sau al industriei prelucrătoare. În țara noastră volumul producției în industria chimică

a crescut considerabil, fiind în 1972 de 110 ori mai mare ca în 1948.

În perioada 1950—1972 industria chimică a crescut cu un ritm mediu de 21,4%, superior celorlalte ramuri economice. Ponderele acesteia a crescut de la 3,1% în 1950, la 10,5% în 1972 și se preconizează 13% în 1975 și 25—30% în 1990. Orientarea profilului ramurii către o structură modernă prin dezvoltarea prioritară a petrochimiei, a determinat ca ponderea acesteia în volumul total al producției chimice să crescă de la 6,2% în 1960 la 43,2% în 1972. În perioada 1971—75 creșterea producției industriei chimice va fi de 2,6 ori, nivel stabilit pe baza angajamentelor oamenilor muncii, superior celui de 2.28 ori, planificat în planul cincinal.

Metalgia a cunoscut o dezvoltare importantă în țara noastră. În 1970 s-a produs de 20 de ori mai mult oțel, de 26 de ori mai multă fontă și de 19 ori mai multe laminate decît în 1948. În anul 1975 producția de oțel va atinge un nivel de aproape 10 milioane de tone, ceea ce reprezintă aproximativ 500 de kg pe locuitor, iar în 1990 20—25 milioane tone, aproximativ 1 000 kg oțel pe locuitor. Ținînd seama de „revoluția materialelor”, de creșterea ponderii maselor plastice în producția industrială, de apariția a numeroși inlocuitori ai oțelului, precum și de orientarea industriei noastre treptat către industria de înaltă tehnicitate, care consumă o cantitate mai mică de materie primă, considerăm că este rezonabilă producția preconizată. După unii autori „epoca fierului” se va încheia în lume către 1985—1990, ca urmare a faptului că ponderea metalelor în consumul total de materiale, care este azi de aprox. 60%, iar cea a produselor sintetice de circa 22%, se va inversa. Există în această privință și alte puncte de vedere. Unii autori consideră că este aproape sigur că pînă în anul 2000 oțelul va reprezenta materialul cu posibilitățile cele mai diverse și cu prețul cel mai avantajos, că va crește încă evantaiul deja larg al utilizării sale.

O mare extensie va dobîndi în țara noastră producția și consumul de energie electrică care în 1975 va ajunge aproape la circa 60 miliarde kwh, adică aproape 3 000 kw pe locuitor, iar în 1990 la 180—200 miliarde kwh, adică 8—9 000 kwh pe locuitor. Evident acest nivel de dezvoltare a producției de energie electrică va permite satisfacerea nevoilor energetice crescînde ale industriei, transporturilor, agriculturii etc., cît și pe cele ale consumului casnic. Extinderea energiei electrice în mediul rural va contribui, alături de celelalte preferențe socio-economice la apropierea nivelului de viață din mediul rural de cel urban. Ca urmare a dezvoltării puternice a industriilor producătoare de mijloace de producție va fi posibilă creșterea rapidă a volumului producției industriei ușoare și alimentare, a circulației mărfurilor.

În cadrul evoluției ascendente a economiei naționale un loc important revine industriei ușoare și alimentare. Progresul industriei ușoare a fost marcat atît de dinamica creșterii de 10% anual în perioada 1950—1970, la unele produse creșterea fiind de 3 pînă la 20 de ori mai mare de îmbunătățirea calității, cît și diversificarea produselor, în 1972 această ramură avînd un nomenclator de peste 100.000 de articole față de 900.000. În perspectivă ținînd seama atît de imperativul atingerii nivelurilor de consumare rațională cît și de necesitatea creșterii exportului acestei ramuri se va dezvolta considerabil lărgind și înoind continuu gama sortimentală, îmbunătățind calitatea produselor.

Creșterea impetuoză a industriei, modernizarea structurilor sale reprezintă obiective fundamentale, în cadrul programului partidului nostru de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate în patria noastră, de ajungere la nivelul economic al țărilor dezvoltate.



Dimitrie GAVRILEAN :

„Irozii”

cartea științifică

Cercetarea grupurilor școlare

Cartea *Psihologia socială a grupurilor școlare*, de M. Zlate, (Ed. Politică 1972) este o noutate în cîmpul nostru științific, și se pare că autorul a fost conștient de riscurile unei asemenea inițiative teoretice, dar și-a asumat răspunderea, cu luciditatea cercetătorului, că orice demers în cunoaștere este limitat.

Este o lucrare nouă fiindcă, dacă tratate de psihologie socială s-au scris mai multe în literatura mondială, după cunoștința noastră, încercările de asemenea proporții, care să propună o aplicare a psihologiei sociale la fenomenul educațional, sint mult mai rare, îndeosebi la noi. Și aceasta nu întimplător. Deși s-a studiat problematica psiho-socială a diferitelor tipuri de grupuri, dinamica lor, concluziile obținute n-au fost legate direct de practica muncii școlare. Cauzele transferării greoaie în educație a cunoștințelor noi de psihologie socială sint împărțite de autor în obiective și subiective și analizate cu minuțiozitate. Faptul că n-a existat o expunere precisă a datelor psihologice referitoare la grup și modul cum acestea să fie aplicate la realitatea clasei, inerția celor ce fac educație, care au preferat uneori să rămînă la mijloacele tradiționale, mai comode din punct de vedere intelectual și afectiv, fac parte dintre acestea. Se notează și existența fenomenului de „impresionism” la profesori, care se ghidează mai mult după starea lor subiectivă în evaluările și judecățile psihopedagogice. Pătrunderea viziunii psihosociale în practica celor cu responsabilități instructiv-educative este deci dificilă, pentru că necesită o dislocare în sistemul de deprinderi acumulate și sedimentate în experiența lor educațională.

Sint analizate apoi direcțiile actuale de cercetare a grupurilor școlare și se arată avantajele perspectivei psihosociale pentru pedagogie. În acest context se vizează însăși natura grupurilor educaționale și se definesc caracteristicile generale ale grupurilor. La fiecare dintre nivelele generale de definire se adaugă trăsăturile specifice, „încălcătura concretă” pe care o conțin grupurile educaționale. Se poate spune că este aici un model urmîrind să arate cum pot fi transpuse teoretic unele date generale ale unei științe la o realitate de cercetare preponderent multidisciplinară. Nu se staționează însă la palierul pur bibliografic, ci se realizează o ancorare în realitatea noastră socială. Clasa și detașamentul sint analizate sub raport psihosocial stabilindu-se o serie de coordonate ale cercetării lor. Se analizează, printre altele, cum se structurează grupul și cum apare colectivul. Distincția pe care autorul o face între „grup” și „colectiv” ni se pare a fi întemeiată și subscrisă la ea.

De notat că autorul reușește să facă operaționale (la cadrul școlar) o multitudine de concepte psihosociale. Astfel, se înțelege cum funcționează comunicarea în aceste tipuri de grupuri, care sint factorii frenatori, inhibitori și cei dinamizatori ai ei; cum are loc decizia în grup și cum poate fi tratat individul în și prin grup. De asemenea, cade un con de lumină asupra felului în care se exercită influența, dependența și puterea și care sint consecințele acestora pentru dezvoltarea viitoarelor personalități.

Se poate reține prudenta în afirmații, o perpetuă reținere de la etichetări, sau alunecarea în facil. Acolo unde se consideră că unele concluzii teoretice sau metodologice rezultă de la sine, autorul nu insistă asupra lor, lăsîndu-i lectorului libertatea interpretării. Limbajul folosit nu e nici cel al eseuului spumos, nici cel arid și doct al tratatelor, ci o agreabilă sinteză. Rigoarea științifică nu suferă, iar comunicarea este ușurată de claritatea termenilor și limpezimea contextelor.

Odată ce lectura cărții s-a terminat, nu se poate să nu pui o întrebare: cui se adresează această lucrare? Ea poate fi folosită eficient de profesori, învățători de toate gradele de învățămînt, indiferent de specialitate; și profesorul de sport sau desen face educație, ca și cel de română sau istorie — în acest sens nu există deosebiri. Dar nu numai cadrele didactice li se adresează autorul, ci și celor care iau decizii în probleme de învățămînt: directorilor, inspectoratelor școlare. Dacă școala este privită ca o realitate psihosocială, atunci este evident că un complex de factori sint implicați, vizați și avizați. În sfîrșit, prezenta lucrare se adresează actualilor și viitorilor studenți în psihologie, pedagogie, ca și specialiști în acest domeniu, dar și celorlalți studenți din universități care se pregătesc să devină regizori într-o mare piesă: conducerea în „cunoștința de cauză” a proceselor educative din școala noastră.

VASILE MORARU

Chestiunea fundamentală a filosofiei este aceea a Ordinii, căci raportul dintre existență și gândire, dintre materie și conștiință, om și lume refuză din ființa sa orice atingere cu haosul. O implacabilă coerență a Lumii face imposibil orice transfer de la haos la cosmos, de la dezordine la legitate. Ceața primară devine un non-sens metafizic. Pentru a revela Lumina, absolutul exige un moment de discontinuitate ontică, identic unei intervenții exterioare, care nu-și poate găsi temeiul.

Infiniții și absolutul lumii materiale refuză pe un plan eidetic, de invarianță esențială, orice transcendență — alta decât aceea a rațiunii finite (umane), transcendența ordinii care judecă. Termenul de transcendență comportă relativitatea trimiterii reciproce de la ordinea-care-judecă la Ordinea legiții și conexiunii infinite universale. Este gestul suprem de ruptură în pinza materială a lumii, în care se revelează adevărata legătură și continuitate, sensul de a fi al Lumii și al omului în cea mai desăvârșită veșnică procesualitate a Imanenței.

Monismul declarat al materialismului constituie expresia cea mai consecventă a rotunjirii unice de veșnică devenire a universului. Tot ceea ce filosofii nemulțumite ale „creaturii umilite” au înălțat la dimensiunile unei inadecvări principiale, unui divorț radical, absurd, între aspirația umană și Nu-ul Ființei, se spulberă în fața glasului intern al lui Dike, al Necesității, se arde la focul exigenței de ființă a coerenței și adecvării conștiinței și Logos-ului lumii.

Așa după cum este imposibil, în matca Lumii, apariția mișcării din nemiscare și din repaus absolut, tot la fel, pe un plan mai adânc, conștiința umană ar fi imposibilă pe fondul Haosului. Conștiința și rațiunea sînt fiicele gemene ale Ordinii, ale legității universului. Acesta este un adevăr ontologic, el este însăși condiția de posibilitate a unei lumi care a suportat facearea prin durere a conștiinței.

Nu mai fără acest adevăr, Hesiod, filosofii caducității și ale recesiunii la nebuloase ar avea dreptate. Existența lui face, însă, istoria haosului inutilă și imposibilă. Absența oricărui temei dizolvă posibilitatea Treierii de la dezordine la ordine, de la haos la legitate.

Heraclit a fost cel dintîi între cei vechi, care a întărit gândul coerenței ontologice a omului și a lumii, unitatea curgerii și permanenței, a armoniei și diferenței. El a dat expresie dialectică „relației absolute care străbate ființa întregului”, ceea ce el numește „sămînța devenirii universului”: Logos-ul Ordinea.

Problema a fost, și pentru acest geniu absolut al gândirii dialectice,

EXCELENȚA LOGOSULUI

Tudor GHIDEANU

tice, aceea de a ști cum ajunge Logos-ul să devină conștient. Ființa adevărată este mijlocirea absolută. Universalitatea are forma veghe. Iată deci că universalul, ființa mijlocită, este temeiul Ordinii. El permite cunoașterea reală obiectivă. „Tot ce ne înconjoară este el însuși logic și inteligibil”. Inteligibil nu înseamnă „cu conștiință”, ci care permite și cere, funciar, conștiința. Judecata nu poate fi decât finită, inteligibilul este infinit. Orice gest uman conține o umbră de universalitate și de adevăr, tocmai grație coerenței, adecvării dintre universalul inteligibil și judecata logică. Legitatea, ordinea, conexiunea, relația absolută și universală fac posibilă logica, iar logica revelează construcția și frumusețea Ordinii, sensul. „Noi acționăm și gândim totul potrivit participării noastre la Logos”. Acesta este sensul real al cunoașterii ca reflectare. Conștiința adevărată este numai cunoașterea ordinii ca universal. Rațiunea, va comenta cu dreptate Hegel, cunoaște necesitatea sau generalul ființei, „aceasta este esența gândirii, precum și esența lumii”.

Intrădevar, ordinea lumii, relația absolută și procesuală ca universal, este liantul Logosului infinit și al rațiunii umane. Iată și rostul cuvintului Obscurului efebic: „Oamenii sînt zei muritori, iar zeii oameni nemuritori”. Ceea ce deosebește ontologic Logosul de rațiune, este opoziția infinitului și finitului, a eternului și muritorului.

Infiniții și Absolutul lumii materiale nu sînt bolgi inconsistenței și indistincției, ci perpetua cosmificare a necesității imanente, a exigenței supreme de ordine.

Grecii cei vechi au avut intuiția Cosmos-ului, a ordinii frumoase, chiar dacă pentru un timp dintr-un cosmos era devenit din haos. Profunda idee pitagoreică a esenței universului ca număr, și teza armoniei sferelor, ideea platoniciană a ierarhiei piramidale a esențelor, prioritatea forme la Aristotel, toate acestea sînt complete, în filosofia modernă, de gândurile unui Spinoza — „ordinea lucrurilor este însăși ordinea ideilor”, de ale unui Leibniz — armonia prestabilită a entităților monadice, ale lui Hegel — despre circularitatea dublu comprehensivă a spiritului obiectiv și subiectiv.

Un moment important, și relativ unic, într-o istorie a ideii de ordine, îl înseamnă Imm. Kant. El a fost, poate, primul dintre filosofi care a adăugit ideii de ordine a lumii, ideea de ordine a conștiinței. Idee extrem de profundă și fecundă, insistind asupra a ceea ce este dat și a ceea ce este constituit în conștiință. Acesta este desigur rostul destăinuirii esenței lui „eu gîdesc”, ca „unitate sintetică transcendentă a apercipției”. Planul transcendentului și cel al empiricului se cosmifică, se ordonează sintetic într-o geneză de „lume” cu sens și valabilitate. Istoria gândirii filosofice nu a susținut în suficiență măsură revoluția kantiană a rolului acțiunii subiective. Este ceea ce constata Karl Marx în prima sa teză asupra filosofiei lui Ludwig Feuerbach. Căci, într-adevăr, ceea ce trebuia să fie nou în filosofie era ideea structurii și ordinii acțiunii umane, a creației și a invenției, laturi de întietate în pătrunderea ordinii care face și judecă, a ordinii adevăratei umanității umane.

La această întîlnire a orizonturilor, unde respectul cognitiv se conjugă cu actul de creație, imaginație și invenție (umană), filosofia ne relevă chestiunea ordinii ca pe o condiție a ființării infinite, absolute și adevărate.

Neokantienii, între filosofii contemporane, au insistat întemeiat, dar de pe o poziție idealistă, asupra metodei, valorii, sensului și imperativului, căci într-adevăr gestul uman în firea lumii, de la actul productiv și pînă la latura meditației și imaginației, conține în interioritatea sa o coerență care nu-i vine numai de la lucruri. Materialismul dialectic a respins perpetuu paliditatea inertă a unei conștiințe receptivă. Ceea ce a condus la ideea lui Marx despre praxisul material este tocmai subliniera virtuților active ale conștiinței și ființei umane.

S-a întîmplat că secolul nostru, marcat de numeroase dezechilibruri sociale, să retragă, aparent, „imaculata” universalitate a ordinii. Acest fapt s-a putut „întîmpla” numai pentru mișcările plate și non-dialectice în fața cărora contradicția nu poate constitui germele intern al cosmificării naturale și sociale. Pe de altă parte, „dovezi” ale mentalității „științifice” au fost aduse

pentru argumentarea unei legități de creștere a dezordinii în „lume”. Dacă s-a ajuns la asemenea concluzie, aceasta a fost posibil prin aceeași procedură, incriminată de timp, a extrapolării unor raporturi esențiale, finite, la sfera „incoruptibilă” a infinitului. Or, dacă creșterea entropiei în univers ar căpăta valorile unei legități universale, cosmificarea, ordonarea, fie și atîta cît o dovedește prezentul, ar fi imposibil din veșnicii, la o putere crescută.

Există însă filosofii, chiar idealiste, care se opun întemeiat conceptului disoluției, pornind de la faptul crucial al cosmificării vitalului, și de la faptul crucial al revelației esențialului în conștiința umană. Henri Bergson a fost decis impresionat de inserția vitalului în fluxul devenirii ca de o cosmificare creatoare a energiei spirituale. Idealismul său este refutabil, fără discuție, dar opțiunea metafizică pentru ordinea universului și a omului-ființă creatoare este o demnitate într-un context social al discordiei la început de secol al XX-lea. De asemenea, Edmund Husserl a încercat laudabil să arate modul în care umanul constituie în univers sensul, rostul coordonatei reale a esențialității, a tot ceea ce face înțelegeră, cunoașterea și acțiunea posibile. La fel paleontologul Teilhard de Chardin a dezvoltat o filosofie a emergenței rostului definitiv al ordinii prin acel proces de hominizare căruia el i-a surprins învariabilul definitiv de certă derivă negentropică pe care îl dovedește convergența ontologică a sistemului nostru galactic.

Teza marxistă a ordinii universale de conexiuni și legități se remarcă eclatant pe un fond unanim de filosofare. Numai că ceea ce aduce materialismul dialectic ca pe o autentică noutate este ideea acestei materialități umane care inventă o ordine a ei proprie: munca.

Munca, acțiunea și creația sînt factori ontologici de cosmificare a naturii însăși și a lumii umane. Există, incontestabil, o dialectică a ordinii și dezordinii. Altfel, totul ar fi increment, ordinea perfectă constituind imutabilitatea perfectă, repausul statuar al universului. Universalitatea mișcării, presupunînd ca moment al ei repausul, favorizează în aria ontologică a ordinii, caracterul discontinuu, discret al dezordinii. Dezordinea este un

moment al ordinii. Ea este o etapă pasageră care se instituie în ființă ca însăși exigența unei noi ordini. Dezordinea reprezintă fluiditatea și perisabilul, ordinea reprezintă perenul, esența și valoarea, exprimare a imperativului imanenței lumii: necesitatea. Ordinea este necesară, dezordinea este intimplătoare în necesitatea ei. Dacă de la dezordine (haos) la ordine (cosmos) nu există acces, în planul universalității lumii, de la ordine la dezordine, drumul deschide o neîncheiere a însăși ordinii. Această dialectică schițează desenul uimitor al necesității absolute a ordinii în univers. Numai procesualitatea infinită poate sprijini acest desen al legității.

De la ordinea necesară, ca rezăm semnificativ al imanenței lumii, la ordinea autoreflectată a științei și a filosofiei umane, sau la ordinea adevărului mimetis pe care îl realizează arta (mimesis de geneză a unei lumi alta decât Lumea iminentă a exteriorității materiale), suie un curs de împlinire a orgoliului unei ființe creatoare: Omul. Tehnica, cultura, arta, limbajul sînt semnele unui vector cu dublu sens (trecut-viitor) ce-și scrie puternic urma în efortul Lumii.

Ar fi desigur hilar să poți vorbi despre un desen al Lumii și să ignorezi locul suferinței, durerii și revoltei într-un moment ontologic asemeni celui al umanului. Dezordinea pasageră se face, pentru această zare a speranței și bucuriei, vertigiu dramatic al umilirii și sfîșierii.

În pinza dublu colorată a hainei noastre contemporane, îndrăgim această opțiune edificată a unei societăți în care Ordinea, rezultat al luptei, deschide tuturor întreaga sumă de posibilități pe care o propune ființa. Este timpul Lumii, cînd Ordinea ca formă a necesității ia chipul real a ceea ce fusese un îndelungat imperativ și o prelungă nostalgie: Libertatea.

Libertatea omului este un fapt al non-libertății restului lumii. O singură ființă — omul — alege și se alege: aceea care inventă ordinea ei proprie. Acesta este adevăratul sens al mimesis-ului. Mimesis-adică model uman (generic) al esențialității universului.

Profundă semnificație a lumii! Să se aleagă pe sine acolo unde principial nu exista alegere! O ordine în care disponibilitatea depășește și fecundă a acestei ființe infinite mică — omul — adună toate izvoarele subterane ale Lumii spre a ridica sensul-lumina al însăși existenței ei.

Trebuie să închipuim Bucuria Lumii ca particulară. Ca străduință infinită, ea dobîndește, însă, valoare de eternitate. Comunismul este tocmai această demnitate a universului, ca operă a omului. Parafrăzînd pe Spinoza, putem spune: Ordinea omului este însăși ordinea Lumii.

ȘTIINȚA — sinteză și prognoză

Scrutarea orizonturilor de desfășurare la care a ajuns știința actuală și încercările încordate de a se întrevădea liniile posibile în direcția cărora se vor îndrepta noile tendințe, lămurirea noilor concepții, sînt dintre preocupările majore care frămîntă mintea omenească în momentul de față.

Din motive ușor de înțeles, fizica și biologia, mai precis structura materiei și a energiei, pe de o parte și structura și funcțiile aparatului genetic, pe de altă parte, reprezintă puncte de focalizare a atenției cercetătorilor.

O evaluare critică a datelor disponibile și, în același timp, o încercare de prognoză apare deosebit de necesară cu atît mai mult cu cît, prin paradox, datorită acumulării unui enorm volum de fapte care exced de departe orice sistem teoretic, s-a ajuns la un anumit punct de criză.

Este necesar să insistăm asupra faptului că, pe nesimțite dar în mod inexorabil, mentalitatea omului de știință care împinge frontierele cunoașterii umane tot mai departe, s-a modificat profund. Sistem departe de optimismul și satisfacția senină a celor ce descopereau legile mecanice ale Universului sau constatau fenomenele de transformare și evoluție ale materiei; seninătatea a cedat locul unor anume înfrigurări privind descoperirea energiei atomice, a antimateriei și mecanismelor geneticii biomoleculare sau a poluării și epuizării resurselor planetare.

Fără îndoială că alta este întreaga concepție despre lume și viață a descoperitorilor principiului gravitației universale și a inventatorilor mașinilor cu abur și cu totul alta mentalitatea celor ce descopără quasarii, quarcii, tahionii și construiesc motoare ionice într-o planetă care se îmbibă tot mai mult de propriile ei deșeuri.

Cu toate acestea, sau în pofida tuturor acestora, op-

timismo încă nu a dispărut în rîndul savanților. Este o caracteristică fundamentală umană coexistența indivizilor sceptici și pesimiști cu cei entuziaști și optimiști. De aceea, atunci cînd, cu cîțva timp în urmă, la Universitatea din New York s-au adunat mai mulți laureați ai premiului Nobel pentru fizică, pentru a discuta împreună despre „noile frontiere ale fizicii”, printre glasurile ce s-au ridicat au putut fi auzite și tonurile grave ale neliniștii cît și cele vibrante ale încrederii în forțele neîmăsurabile.

Vorbînd despre fizica energilor înalte, prof. Bruno Zumino de la Organizarea europeană a Cercetărilor nucleare, a relevat faptul că nu dispunem de o teorie adecvată privind particulele fundamentale care structurează materia și că descrierile prezente ale acestor particule și colisiunile energiilor lor înalte sînt probleme ce vizează doar fenomenele, simple constatări lipsite de o pătrundere adecvată în zona cunoașterii. Bruno Zumino a atras atenția asupra unei necesități imperioase în privința înțelegerii relațiilor și a interacțiunilor mutuale a celor patru forțe fundamentale ale naturii: interacțiunile puternice (legile conservării parității) etc., interacțiunile slabe (legile conservării energiei); forța electromagnetică și forța gravitațională. Cu alte cuvinte, nu cunoaștem ce este ceea ce recunoaștem că este. Zumino s-a referit și la eforturile în curs pentru a se elabora o teorie unitară care să integreze într-un sistem unic de explicații interacțiunile electromagnetice slabe și tari, teorie unică la care s-ar putea eventual ajunge în cîțiva ani. Lucrurile stau însă cu totul altfel în ce privește interacțiunile puternice (legile conservării parității etc.), în privința cărora fiecare experimentator în parte poate să-și formuleze orice ipoteză dorește.

În ce privește originea și esența materială a universului, într-un cuvînt cosmogeneza și astrofizica, lucrurile sînt departe de a-și fi găsit o explicație satisfăcătoare și înseși teoriile privind imuabilele legități ale naturii par să aibe un fundament dubitabil. John WHEELER de la Universitatea Princeton (New Jersey) a făcut un teribil tur de orizont capabil să producă vertijele pînă și celor mai flegmatici și cumpătați doctrinari. Într-adevăr, după cîteva decenii de eforturi intense a mai multor oameni de știință la începutul secolului nostru, pentru a se afla care este cauza pentru care atomii nu s-ar aduna toți

grămadă într-un uriaș colaps (dilemă care a fost dezlegată în urma apariției mecanicii cuantice), eforturile curente se îndreaptă în a încerca aflarea unei explicații în privința faptului că nu se produce un colaps gravitațional. Astrofizica studiază universul în termenii unor procese de expansiune, colaps și reexpansiune cosmică, cele trei faze observate pînă acum. Așa cum se imaginează în teoria relativității generalizate „colapsurile locale”, care s-au putut observa în ultimii ani — aglomerează materia într-un ceva extrem de dens producînd un fel de „gaură neagră” (black hole) în univers.

Printre problemele discutate de Wheeler s-au înscris și felul în care obiectele cvasistelare produc energie, dinamica colapsului stelar și emisiunile de radiații gravitaționale. În urma acestor expuneri a reieșit un fapt perplexant, atunci cînd Wheeler a trecut la unele speculații referitoare la constantele fundamentale ale universului, așa cum îl cunoaștem în prezent. Wheeler consideră că constituția și aspectul cosmosului actual nu sînt consecința unor legi ale fizicii în sine, ci rezultatul unor condiții prevalente în timpul ultimei contracții și expansiunii a universului. Dacă ne imaginăm — în mod logic — posibilitatea existenței unor alte „condiții inițiale”, atunci, în mod rațional, universul ar fi fost „creat” foarte bine și fără stele, planete, asteroizi, comete etc. Cu alte cuvinte, o formă de materie fără soare, fără pămînt și fără viață, așa cum sînt „găurile negre” și poate quasarii din unele zone ale cosmosului ce ne înconjoară.

Explorarea gnoșeologică a unor asemenea fapte și ipoteze ar putea în scurt timp să conducă la fundamentarea unei teorii unice pentru a cuprinde fizica particulelor, astrofizica, cosmologia și desigur ar sprijini într-o măsură altă măsură eforturile de explicare a fenomenului de viață organică și psihică.

Așadar, din nou, pentru a putea înțelege mai bine fenomenele vechi, și pentru a face posibilă observarea fenomenelor noi, numai procedeele tehnice și metodologice nu sînt suficiente. Teoriile vechi se dezintegrează rînd pe rînd, odată cu depășirea nivelului de cercetare, făcînd loc unor teorii noi care să permită abordarea unor fenomene cu care legile și canoanele teoriilor vechi ar intra în conflict sau le-ar ignora.

M. P. TOMA

JENS GERLACH

wolfgang langhoff

Eram
soldatul fără nume din mlăștinoase ținuturi
și-i dam nenumărate nume.
Aveam cu și tine deviza: La-nceput a fost taptă

Eram
comunistul anonim,
care n fel de fel de chipuri
e stăpînul și rîndașul oricărui viitor!

Eram
suferința și fericirea.
Iar cînd m-am dus de gît cu dragostea
nu mi-am luat dragostea înapoi.

WULF KIRSTEN

copilărie

Stam în capătul
satului, ciurdar
la un țaran,
pe straietele de iarbă-ale toamnei
în mireasma pajștilor dintre păduri.
Eram prințul vacilor
sancta simplicitas
pîntre rugii de mure.
Purtam pe mine giuvaericele
lui octombrie cu beția-i de culori.
Tot frunzișul din jur
brăzdat era
de focuri de vreji fumegînzi.
Peste cîmp
peste vesmintele în care se vedea hotarul satului
hoinăream,
eu fără cîntec ciobănesc
și turma care păștea,
eu și turma —
ca o biblică a toamnei.

RENÉ SCHWACHHOFER

masacru la V.

Coliba ciuruită de gloanțe
Sub secera lunii —

Singe.
Singe.

Arătătorul întins
Al celor orbiți —

Singe.
Tăcere.

Unul se înecă în ploaia neagră.

Unul spirzură
De craca piecată —

Bunii luptători
Mărșăluiesc.

BERND JENTZSCH

terezin, cîmpul mormintelor

lui Robert Desnos

Cu condiția
Ca răposajii și cimitirele să nu tulbure liniștea
Și să nu spargă cei 80 de centimetri de humă străină
Ci
Să continue să tot doarmă, de-acolo de jos privind mai
departe
La iedera pletosă. Cu condiția
Ca victimele, zise cu ușurătate nemuritoare,
Să nu ne amintească nouă, fîe, mie
De făgăduiala dată și într-o oarecare zi de apoi
Să răsără-n prag, fără multă vorbă, și
Să-și dreagă vocea. Pentru cazul
În care sicriile fărîmicioase un se ridică din gropi
Odată cu ceea ce dă nume străzilor, cu ceea ce costă
Coroane și, după cum se spune, din punct de vedere emo-
țional

Treptat-treptat se pierde. Cu condiția așadar
Ca ilustra vietate a cimitirului,
Avînd în vedere autobuzele ireproșabile,
Să păstreze într-adevăr liniștea,
Strig:
Pe ăla de colo,
Înhățați-l
De mîini și de picioare. Unul,
(Și asta-i prea mult!)
Stă aici și nu e.
Emoționat, precis
Că el a dat uitării
În genere, totul.

HENRYK KEISCH

arta discuției

Ca să ieși învingător din fiecă discuție,
trebuie să consimți la următoarea metodă:
Ce a spus adversarul tău, dă la o parte,
ii atribuie în schimb o prostie — și pe aceea o combași!

SARAH KIRSCH

zăpada zace neagră-n orașul

meu

Ciinii umblă plini de zioată și fum
oamenii-s acum tolăniți
în jețurile lor
mănincă piine caldă

Pe-acoperiș doar hulubii chirăie
își caută-adăpost prin șoproane
se și gîndesc la cuibul de miine
și-și smulg cîte-o pană
și-o pierd printre-olane

les la plimbare în blana neagră
vorbesc prietenește cu ciinii
și ei se gudură și dau, prăpădiți, din coadă
și-mi arată zăpada albă
din cimitirul evreiesc.

HELMUT PREISLER

holger lotos

Stincile te zdrelesc dacă le iarmi.
Zi de zi căram pietre.

Stincile te-nconvoaie dacă le cari.
Zi de zi fărnam pietre.

Paznicii te zdrelesc, orice ai face,
te înconvoaie oricum ai fi.
Zi de zi stăteau de pază.

Zi de zi fărnam pietre, căram
pietre, ei stăteau zi de zi
de pază.

Veni apoi o zi
cînd am lăsat piatra,
I-am tras după mine pe paznic
bildibic în prăpastie.

Vijiitorul zbor răcorea rănile.
Iar șocul căderii a-ndreptat spinarea.

MAX ZIMMERING

omu-ncepe abia...

Omu-ncepe abia
unde se sfîrșește exploatarea,
unde piinea pe care-o mîninci
nu-neacă pe nimeni,
unde femeia nu-și drămuie
de mii de ori paraua,
unde viața
chezășuită-i de viață.

Omu-ncepe abia
unde moartea e înțeleasă
pentru că anii-au fost
trăiți pină la capăt
și unde în sfîrșit
pacea între oameni e nesfîrșită
unde sabia
nu mai sapă morminte.

Omu-ncepe abia
unde răsună inimile,
unde arde ilacăra
omeniei
și unde mîinile
înfrîng pietrele moarte,
unde omul
crede în om.

UWE BERGER

copii jucînd fotbal

Pe gazon
printre naltele
case bătrîne
țincii-aleargă după minge

sprinteni copii
de muncitori la uzina
de gaze, de vînzători
și de dascăli.

Unu-avîrle celui alt
mingea

de cel mare,
cel mic nu se teme
și fără-a se feri
portarul se-avîrle

GÜNTER KUNERT

plimbare la capello

Din hățîșul convorbirii noastre
se deschid perspective: îmi vine o idee,
îți vine o idee, și vedem deodată
unde ne aflăm: pe muchia
vremii noastre, mergem zăbovind
și ne poticnim sprijinindu-ne
îndărăt în șesul care se ridică.

Traduceri de
Ion CARAION

Istoria și teoria com- paratismului în România

Apariția istoriei unei discipline sau a unei științe coincide, de obicei, cu momentele ei de consacrare sau cu un important moment de cotitură. Nu scriem nici-odată istoria a ceva care nu a existat sau nu există.

Aceste gânduri ne-au fost ocazionate de apariția recentă a unei importante cărți — *Istoria și teoria comparatismului în România* — și de „zodia” sub care se află, în ultimul timp, la noi, comparatismul.

Este cel puțin straniu să constăți că, uneori, comparatismul este contestat... de unii istorici și critici literari, într-un moment în care literatura comparată tinde să devină centrul însuși al cercetării literare iar istoria literară este concepută ca o „ramură” a comparatismului. Aceeași senzație — determinată și de faptul că, în anii din urmă, altfel de cum ar fi trebuit să se întâmple, ponderea disciplinei în învățămîntul liceal și universitar a scăzut la mai mult de jumătate.

Istoria și teoria comparatismului în România, lucrare colectivă, sub îndrumarea științifică a prof. Al. Dima și Ovidiu Papadima, acoperă un gol și răspunde unor necesități multiple legate de studiul complex al fenomenului literar în general, al celui românesc în egală măsură. Ceea ce pare a se înțelege mai greu, în ciuda unor bune studii aplicate la literatura noastră clasică sau modernă, este că natura specifică, structura și stilul original al literaturii române se evidențiază numai în contextul internațional mai larg: adevăr banal — uitat adesea. A rămîne la acest adevăr nu înseamnă, desigur, nimic. Este mereu necesară trecerea dincolo, acolo unde adevărul devine fapt, la o cercetare serioasă, care să nu se identifice cu unele momente festive.

Se știe, sînt bune tradiții ale studiului comparatist la noi, ca și numeroase cercetări actuale. Nu există însă un climat, o atmosferă necesare, deși premisele lor au fost create, de mai mulți ani, de la cel mai înalt nivel.

„Mișcarea comparatistă de azi, scrie prof. Al. Dima în *Prezentarea Istoriei...*, n-a izvorit din nimic și nu e deloc explicabilă prin îndemnul avîntului acestei discipline în alte părți”. Literatura română a avut în toate perioadele ei o autentică vocație universalistă și s-a manifestat, prin marile ei personalități, ca atare. Pe teren românesc, au existat, de asemenea, încercări timpurii de a studia fenomenul literar în perspectivă comparatistă. Apariția în 1876, la Cluj, a revistei „Acta Comparationis Litterarum Universarum”, prima revistă de specialitate din lume, scoasă de profesorul Hugo Meltz — unde și-au găsit loc numeroase texte românești sau referitoare la literatura română, este una dintre acestea.

Istoria comparatismului are în vedere manifestările comparatiste românești în secolul al XIX-lea (Rodica Florea), formarea școlii românești de comparatism (I. Oprișan), contribuțiile comparatiștilor maghiari și sași (E. Károly, B. Capesius, David Gyula), comparatismul românesc interbelic (E. Manu), dezvoltarea comparatismului contemporan (Marin Bucur), stadiul actual precum și perspectivele cercetării comparatiste (Al. Dima).

Printr-un interesant fenomen de sincronism (de altfel existent și în alte epoci, privitor și la alte fenomene de cultură, chiar în cazul unor țări foarte îndepărtate spațial), comparatismul românesc apare în același timp cu cel al altor popoare; în ciuda unor influențe ale orientărilor literaturii comparate din occident asupra cercetărilor de acest fel de la noi, comparatismul românesc a căpătat cu timpul o individualitate proprie, orientîndu-se către „circumscrierea trăsăturilor sufletului latin și evidențierea rolului romanității în cadrele continentale” (p. 137), către relieful specificului românesc în cultura europeană. Mai mult, așa cum remarcă unul dintre autorii *Istoriei*, „școala românească de comparatism anticipează măcar printr-o operă — aceea a lui Mihail Dragomirescu — stadiul european al comparatismului de dinaintea primului război mondial, deschizînd perspective care au fost atinse abia în actualitatea cea mai recentă” (I. Oprișan, p. 137). Aceste fapte sînt revelatorii pentru ceea ce s-ar putea numi vocația comparatistă a culturii române, pentru continua ei deschidere către universal, evidentă în toate sensurile — nu numai în cel literar.

Un alt fapt (mai rar în cazul altor țări: o istorie a comparatismului european l-ar putea confirma) care indică spiritul comparatist drept o necesitate vitală a însăși existenței culturii noastre, este acela că procesul constituirii comparatismului românesc este marcat de contribuția unora dintre cele mai mari personalități ale literaturii române — mari „profeți ai neamului” — Eminescu, Iorga, într-o măsură Blaga, ori de aportul celor mai reprezentativi istorici, teoreticieni sau critici literari de la Mihail Dragomirescu la Tudor Vianu.

În ce privește contribuția unuia dintre acești mari precursori, Eminescu, trebuie să observăm că autoarea capitolului *Manifestări comparatiste românești în a doua jumătate a secolului al XIX-lea* nu are în vedere câteva fapte importante. Nu numai că numeroasele referiri ale poetului la scriitorii străini sau la alte culturi nu sînt „lipsite de intenția comparării” (p. 61), (intenție care este, în fond, implicită), dar el folosește chiar termenul (a compara) cu aplicație la domeniul cultural-literar, într-un context cu totul semnificativ. În articolul *Cultură și știință* (1870), Eminescu ajunge chiar la conceptul de literatură și cultură universală: „Cultura, scrie el, nu-i mărginită la un singur teren, ci o proprietate a ei luată în sens înalt, este universalitatea ca semn caracteristic distinctiv...” (ș.a.). Asemenea omului, cultura își „împlinește... scopul și chemarea sa” în omenire, „mai mult decît în comunitatea mai strîmtă a familiei, comunei și statului”. Este aici înțeles, în alți termeni, acel proces de internaționalizare a operelor literar-culturale frecvent invocat de comparatiștii contemporani. Mai mult, în continuarea unei idei din *Geniu pustiu* („... omenirea să fie ca prima... Națiunile nu sînt decît nuanțele prismatice ale omenirii”). Eminescu înțelege necesitatea comparatismului la nivelul culturilor în totalitatea lor. Pentru el, literatura națională se constituie din valori care nu sînt opera oamenilor singurari, ci sînt comune tuturor, valori „ale spiritului poporului, pe care comparîndu-l cu alte spirite ale popoarelor, îl numim cult” (ș.n.).

Istoria comparatismului are, în primul rînd, marele merit de a așeza literatura română într-o perspectivă proprie uneia dintre profundele ei vocații — cea universalistă, precum și meritul, la fel de important, de a oferi unei discipline atît de utile o solidă bază științifică.

I. CONSTANTINESCU

Cîteva exemple

Rezultate interesante, în planul analizei critice, au obținut — minuind conceptele operaționale pe care le-am schematizat în articolele anterioare — unii comentatori ai noului roman. Ne gândim, în primul rînd, la Jean Ricardou, cu *Problèmes du nouveau roman* (1967) și *Pour une théorie du nouveau roman* (1971), și la Françoise Van Rossum-Guyon, cu *Critique du roman* (1971) — convingătoare și riguroasă demonstrație a sprijinului pe care îl poate primi critica din partea poeziei (obiectul de studiu este aici *La Modification* de Michel Butor).

În cazul analizelor întreprinse de Ricardou avem de-a face, cu o critică „partizană”, dar pe noi ne interesează acum perspectivele care se deschid analizei critice prin aplicarea, în cazuri particulare, a unor distincții cu caracter general. Concluziile la care ajunge Ricardou ni se par demne de tot interesul. El își pune — ca și, de altfel, mai târziu, autorii *Retoricii generale* — întrebarea: care fenomene ce intră în categoria „raporturilor temporale” sînt cu adevărat semnificative pentru un text romanesc? La un moment dat (ne ocupăm aici numai de *Problèmes du nouveau roman*) el ne avertizează că se va interesa doar de acele „abrupte juxtapuneri ale unui prezent peste un altul diferit de acela care, în chip natural, l-ar continua”. Exemplul care îl servește cel mai bine este acela al operei lui Proust, unde „agresiunea temporală” se manifestă prin aceea că „un trecut devenit deodată prezent luptă cu prezentul actual”. Dar Ricardou merge mai departe și în capitolul intitulat *Timpul narațiunii, timpul ficțiunii* reușește să pună în evidență direcțiile în care noul roman a contestat cu adevărat raporturile temporale tradiționale. Titlul capitolului ne arată că, încă din 1967, el se sprijinea pe distincția pe care poezicienii o consideră cea mai pertinentă, iar schematizările sale, deși uneori oarecum simpliste, sînt — în linii generale — exacte. Intenția sa este de a demonstra că scriitorii de care se ocupă depășesc stadiul empiric al folosirii celor două axe temporale, stadiu la care se opriseră cei mai mulți romancieri. Michel Butor, de pildă, în *L'emploi du temps*, urmărește să impună axei narative înseși unitățile ficțiunii (controlînd astfel „direcția” celor două temporalități). În ceea ce privește „viteza” narațiunii, descrierea ar avea, în noul roman, nu atât rolul de a „opri” timpul ficțiunii, cît de a face să apară, într-un fel de puritate, însăși scriitura”. La un Balzac descrierea trebuia să ne prezinte cadrul, să ne „explice” personajul etc.; la un Robbe-Grillet e vorba de a contesta anecdota, de a valorifica axa narațiunii (scriiturii) în detrimentul axei ficțiunii. Explicația care dă un anume sens descrierilor interminabile din noul roman, căci, la urma urmei, Valéry observase mai de mult că într-un roman poți „descrie o pălărie pe întinderea a douăzeci de pagini, iar o bălăie în zece rînduri”. Un alt aspect asupra cărui se oprește criticul este acela al „elipselor”, al „omisunilor”; situațiilor obișnuite (formule narative de tipul „mai târziu” sau „în anul următor” ce omit în chip brutal perioade mari de timp, treceri de la un capitol la altul ce coincid cu un hiatus în timpul ficțiunii) Ricardou le opune o ruptură (periodică) marcată de un spațiu alb ce nu corespunde unei întreruperi a timpului ficțiunii. Consecințele procedurii (experimentat de însuși Ricardou în *L'Observatoire de Cannes*) ar fi următoarele: pe de o parte, trecerea (aparentă, căci timpul ficțiunii nu este întrerupt) de la un capitol la altul ar face „să apară scriitura (de obicei mascată de anecdota)” și, pe de altă, „...scriitura, în continuitatea ei, se vede în chip lizibil (dat fiind caracterul regulat al întreruperii) contestată (și deci recunoscută) de către arhitectura cărții”. Consecințe aproape identice prezintă un alt fenomen, pe care l-am semnalat, în articolul nostru trecut, ca fiind specific unor scrieri medievale: este vorba de „reluările textuale”. În acest caz narațiunea este prelungită, pe cînd ficțiunea pare a fi imobilizată. Ricardou afirma a fi folosit acest procedeu (reluări de pagini, pasaje, fraze) în romanul său la *Prise de Constantinople* pentru a arăta că „scriitura nu mai este mascată de desfășurarea istoriei, ea (fiind) contestată, prin chiar repetarea ei, de arhitectura cărții”.

Un lucru devine evident chiar — sperăm — numai din această sumară prezentare: noul roman atacă (neagă, contestă, transformă) nu atât temporalitatea ficțiunii, ci în primul rînd pe aceea a scriiturii. Romanul tradițional a mers destul de departe cu răsturnările de cronologie, cu reîntoarcerile în trecut, cu memoria involuntară etc. etc.; noului roman i-a rămas, ca „pradă grasă”, axa temporală a scriiturii, temporalitatea narațiunii. Nu întimplător Ricardou visează la o carte în care „compoziția în abisal” s-ar multiplica, realizînd niște „sabotaje” temporale ce ar duce la distrugerea timpului ficțiunii; mai mult, această „mise en abyme” ar putea contesta însăși cartea, prin acele reluări textuale de care vorbeam mai înainte, reproducînd literal pagini întregi, atacînd astfel chiar „cronologia cărții, ordinea succesivă a foilor”. În fond, Borges imaginase deja această situație, în *Pierre Menard, autorul lui Quijote*; re-scriind, după secole, *Don Quijote*, text identic și totuși... altul decît cel al lui Cervantes, Pierre Menard realiza o „mise en abyme” totală, în același timp „textuală” și... istorică (raportîndu-ne la timpul istoric în care a fost scris fiecare dintre cele două texte). Să se fi gîndit oare Borges la o posibilă contestare a oricăror raporturi temporale, inclusiv pe acela care angajează „timpul lecturii”? Și, de fapt, o astfel de contestare este posibilă? Pentru că nici un roman, oricît de „nou”, nu ne-a demonstrat-o pînă acum.

AL. CALINESCU

(continuare din pag. a 4-a)

dă în holul în care se găsea. Administratorul? E că se poate de tîrziu. De altfel e la curent cu plata chiriei, cu apa, cu lumina. Ori iar au nevoie de cameră? nu se mută pînă... pînă atunci își achită datoriile, există o lege, nu se poate!

Un tînr! Poartă haine destul de ponosite și cam strimte. Desigur un client, vine să-și coase un costum. Are și stofta în pachetul de sub braț. De ce e atît de nehotărît? Probabil e primul lui costum de comandă. Îi plac tinerii, corpurile lor viguroase pe care hainele cad ca turnate. Știe ce vor ei. Vor să le scoată în relief mijlocul subțire, umerii largi, picioarele puternice. I-a iubit întotdeauna pe clienții tineri. Era încredințat adesea că au fost trimiși anume pe lume ca să-i pună la încercare măiestria. Trupurile lor frumoase erau făcute anume ca să se întreaacă cu Dumnezeu, să le facă și mai frumoase, desăvîrșite. Simțea o voluptate sfîntă cînd le proba costumele. Imbrăcîndu-i, simțea că le dă o nouă viață. De ce-l măsoară tînrul acesta atît de insistent? Parcă se îndoieste dacă a nimerit unde trebuie. Chipul lui pietrificat, brădat de riduri adînci, înrîut de griji, cu ochii apoi și de bătrîn, trupul puțintel, mîinile scorojite nu mai inspiră încredere, asta-i! Nici lui nu-i mai plăcea în ultima vreme cum arăta. Tăcerea se îndelunga.

— Pe mine mă căutați? Se simțea și mai neînsemnat sub privirea scormonitoare a celui alt. Parcă pentru a se scuza tînrul întinse foaia de jurnal. Era încercuit: „Execut fracuri ireproșabil”. Străinul putu vadă în acel moment o strălucire neobișnuită în ochii oboșiți ai gazdei. Scinteaia de încintare. Numele lui fusese remarcat de pe întreaga pagină cu anunțuri. La un interval atît de scurt! Mîine, poimîine nu-și vor mai da rîndul clienții. Deci, mai mult, acest domn își va comanda un frac!

Tînrul desfăcu pachetul, încet, cu respect, parcă i-ar fi fost teamă că strivește conținutul. Scoase în cele din urmă un frac, verzui, mototolit de-atîta stătut în cine știe prin ce cotlon. Instinctiv bătrînul i-l smulse întorcîndu-l pe poale pîrțile. Arăta jalnic. Piepții vlăguși, reverul descusut, căptușeala ca vai de ea. Deodată își dădu seama că tînrul nici nu deschisese gura, că el luase tot în tăcere fracul ca și cum ar fi fost înțeles mai înainte, acum el urma doar să se convingă asupra detaliilor.

— Ce doriți! nu înțeleg ce doriți! Rosti cuvintele scurte, suierat, minia clocotită în sufletul lui. După o lungă pauză adăuse sugrumat „De fapt — cu ce vă pot servi?...” Tonul era tăios, suferise cea mai cruntă jignire — cum, tocmai lui i se aducea jerpeleaua asta?! De îndată ce-i întîlni privirea, avu o ezitare. Se pricepea la oameni. Ceea ce-l oprise era altceva... Clientul cercea preocupat încăperea ca și cum nu pe el îl privea indignarea bătrînului, el n-avea nici un amestec — ce neorînduială, mirosea a timp stătut, rînced — și din privirea tînrului putu să desprindă compătimirea, sau alceva, ca o vină... Nu-l deranja dezordinea, contempla manechinul solemn care, nimeni nu bănuia, pentru bătrîn era mai mult decît un simplu manechin, chiar i se păru că se apleacă ceremonios în fața obiectului ca și cum l-ar fi luat drept un personaj suspus. Era tot mai ciudată purtarea clientului. Își fixase ochii asupra binocului ca asupra unui obiect demult rîvnit. Îl privea uimit în oglindă. În momentul acela îl izbi pe bătrîn asemănarea cu cineva cunoscut... cu cine? A, săcîitoare poveste, de atîtea ori crezuse că se află față în față cu el, — „nu vă supărați, nu aud, să vă scriu numele ca în acte” — dar totdeauna dăduse greș. Și totuși tînrul aducea, ca nici unul dintre clienți, cu fiul lui mort pe front. Uite, felul acesta posesiv de-a îmbrățișa încăperea, jilful cu ghiare ca de tron, scrinul, mașina „Singer”, godinul hrentuit, patul înalt, bogat sculptat, noptiera pe care se afla o carte pe care-o știa aproape pe de rost... Odișea, o ediție veche, legată în piele și deasupra binocului. Privirile li se întîlniră în oglinda limpede. L-a surprins pe client clipind mărunț și oarecum complice spre el, îl potopi desnădejdea. Fiul lăsase un nepot pe care nu-l mai văzuse... După război noră-sa îi interzisese, doar fusese croitorul prințului; așa ceva le-ar putea aduce neplăceri, zicea ea. Și el n-ar fi vrut. Trecuse atîta timp, nimeni nu se interesase de trecutul lui, totuși bătrînul continua doar să viseze la ziua cînd se vor întîlni. Nici nu le știa adresa. A doua oară abia dacă rostise sau numai gîndise „ce doriți?”, dar de data asta clientul îi răspunde:

— Bunicul meu e pe moarte. De la o zi la alta. I-a plăcut întotdeauna să poarte frac deși n-a avut decît unul în tinerețe, pe care l-am găsit la noi. Locuiește undeva... în altă parte, nu mai are pe nimeni, și dacă se întîmplă... noi o să-l înmormîntăm. Arată ca dumneavoastră, poate o idee mai scund. Scoate-ți

ION ȚĂRANU:

Clientul

tot ce se poate din el ca să reziste... la o înmormîntare. În dezacord cu bunătatea din priviri, vocea clientului suna aspru, răstit, de parcă abia acum ar fi realizat indignarea bătrînului. Dacă trebuie strîmțat, ...chiar puteși să-l probați pe dumneavoastră! Cînd vin după el, vă achit costul.

A ieșit lăsîndu-l încremenit de uimire, ca și cum el n-ar fi avut un cuvînt de spus, intră în obligația lui să-i reconstituie fracul. Nici nume, nici adresă, nimic.

S-a apucat în aceeași seară de dres, la strîmțat la repezeală pe măsura lui fără să stea prea mult pe gînduri, bunicul clientului putea muri nu de la o zi la alta, ci chiar de la ceas la ceas. Avea în sfîrșit de executat un frac, unul adevărat, vechi — e drept — totuși frac. Fusese cusut bine, îi părea de undeva cunoscut și croiala, dar de la o vreme senzația asta îl persecuta mereu, toate i se păreau că le mai întîlnise... Intreaga măiestrie apreciată altădată de însuși prințul și-o revărsase în fracul de pe manechin. În aceeași ncape a fost gata. Clientul însă întîrzie să-l ridice.

Intr-o altă noapte, de frica aceea oarbă iar a mai descusut căptușeala. De data asta l-a curățat, l-a a-burit și iar l-a încheiat. A lucrat din răsputeri. Acum arăta ca nou. Infrigurarea cu care lucrase, noaptea albă îl trîntiseră la pat. A pus prea mult suflet, poate de asta, gîndea el, la urma urmei era o comandă ca oricare... Tînrul nu mai venea.

Îl scoate din minți prezența fracului de pe manechin. Indată ce închidea ochii se trezea lac de nădușeală. Avea senzația că manechinul punea ceva la cale, ceva înspăimîntător, îi pindea orice mișcare. Îl batjocorea. Aprindea lumina și pînă la ziua se chinuia să rămînă treaz. Se temea mai ales să-și privească opera. Ziua picotea, doamna cu rochie lungă venea să-l îmbie la plimbare... Unde era tulburarea aceea binecuvîntată a faldurilor de visare cu care-și drapa trecutul? Se despărțise de elita fără de care, altădată existența lui n-ar fi avut sens, nu mai simțea chemarea străzii.

Era preocupat de altceva. Intr-una din chinuitoarele zile din urmă luase binocul de pe noptieră și privise invers. Toate lucrurile se depărtară, chiar și fracul... Rămînea așa culcat toată ziua, la o mare distanță de oglindă, de manechin, de mașina de cusut. Era singur cu binocul.

Cum de nu se mai gîndise niciodată că acest binoclu era unul din darurile prințului, primul dar! Își amîntea tot mai distinct, cînd o întrebare cum de a ajuns binocul la ea, a răspuns pur și simplu că-i plăcuse fiindcă aproia lumea. Prințul i-l dăruise. De 20 de ani de cînd ea murise nu s-a despărțit de acest obiect și dintr-o dată nu-l mai putea suferi. Nu mai putea suferi nici manechinul întocmit după măsurile prințului. Ura toate lucrurile din jur, toate fuseseră ale stăpînului, ura în primul rînd aceeași mansardă cu pereții galbejiți, mirosînd a timp rînced, se ura pe sine. Să fii înșelat toată viața! Cum de n-a priceput că măiestria lui nu însemna nimic, că fusese adus aici pentru ea, cum de-a crezut?

„Trebuie să mă mut cît mai curînd din acest palat blestemat”.

Nu putea însă înainte de a veni clientul. Rămînea să se convingă... E drept, nu era prea lumină în seara aceea. Avea atîtea să-l întrebare pe tînrul client. Abia aștepta să dea ochii cu el. Ce voise să spună? De ce întîrzie atît? Ori nu i-l duce ca să nu înțeleagă bunicul, un bătrîn cumsecade, sigur, care fusese odată foarte elegant și care arăta cam ca el, poate o idee mai scund, numai o idee. Poate de aceea clientul aminase să-și ridice fracul. Dar parcă cineva urcă scările. Să fie o părere? Nu, clientul urca încet, scările erau șubrede și el călca cu atenție încercînd fiecare treaptă. Să fie cu puțință? Așteptarea asta îl măcinase prea îndelung. Aruncă o privire asupra fracului. Se ridică anevoie în capul oaselor, deschise fereastra și parcă eliberat de mrejele unui vis urît merse pînă la manechin, înlătură praful de pe umeri, de pe mătasea reverului... Dar de ajuns nu mai ajungea nimeni la ușă. Ieși iar pe scări să se convingă. Nimeni. Pașii însă se auzeau și, încredințat că de data asta nu este doar o părere, bătrînul părăsit de puteri se întinse în patul vechi, din stejar sculptat, cu blazon, adînc ca un sicriu...

DIN AZORE ÎN ANTILE

(continuare din pag. 16)

Oamenii nu văd doar această muncă. Ei văd doar rezultatul (...). Ei nu știu cite chinuri, cite eforturi ascund rîndurile pe care le citesc. Este adesea mai greu să descrii ceva decît să înfăptuiești ceva... (Nu de mult, Hemingway a fost învinuit de „simplism”, „limbaj pauper” și „superficialitate”...) Am ciudata impresie că banala mașină de scris (un vechi „Olivetti”) surîde compătimitor, îngropată între galbenele pluciri-pachet în care editorii de pretutindeni trimiteau la Finca zeci și zeci de cărți savant și inutil sofisticate.

De aici încolo, adică, începînd cu camera de lucru, pereții sînt plini de trofee. Un *bufallo* de apă, o gazelă africană, o antilopă *gnu*. Rătăcite ici-colo, fotografiile de familie. Fiii: unul, fost ghid de safari, conduce acum o rezervație de vînătoare în Tanzania. Altul, inginer, lucrează în Argentina. Al treilea, în Mexic. Pe birou, cartușe de vînătoare, cartușe cu glonț pentru carabină, cartușe *brennecke*, statuete africane. Ghețele și cizmele lui Hemingway sînt orînduite într-un soi de rastel, enormele ghețe număru-l (cred) 45—46. Se distîng, pe ramă, urme din colbul roșcat al Africii. Cuțite de vînătoare. Hărți ale terenurilor cu antilope și girafe... Camera următoare: bibliotecă. La loc de cîntec, Mark Twain. (Să ne reamîntim că Papa considera „Huckleberry Finn” drept „cel mai bun roman american”) Apoi Balzac, Baroja, Steinbeck, Wolfe, Dos

Passos, Fitzgerald, Caldwell, Faulkner. Sufrageria e mobilată cu piese desenate de Hemingway, în stilul castilian. Totdeauna există un tacîm în plus, pentru ipoteticul musafir întîrziat. Alături, la cîțiva metri de casă, ciudatul turn construit de Mary Welsh. La ultimul etaj, Mary i-a amenajat o excelentă cameră de lucru. Mobilele, inclusiv mapa de birou (cadou din partea unei provincii spaniole) au rămas neatînte: aici, Papa n-a scris nici un rînd. Nu-i plăcea... nu se știe de ce. Intr-un fel, faptul este revelator pentru natura relațiilor dintre ei, dezvăluînd, poate zona în care nu s-a stabilit acel „acord fin” nici cu Hadley Richardson, nici cu Pauline Pfeiffer, nici cu Martha Gelhorn. Lucrurile sînt mai mult decît complicate și poate că-i nimerit să amintim aici observația (comună de altfel) că Hemingway n-a excelat niciodată în

crearea de tipuri feminine, cele câteva decise conturate fiind finite mai degrabă prin atribuirea de calități masculine... În același turn, camera de sub biroul totdeauna pustiu servea drept magazie de undițe și arme. Puști de toate calibrele, mai ales carabine. Echipament de vînătoare. Lansete cu năluci enorme și cirlele cît palma, desinate pescuitului printre reclifele de corali. O fotografie: Hemingway alături de un *marlin* uriaș. Este fotografia pe care o întîlnești în compendii și-n Larousse: scriitorul, cu părul și barba albe, îmbrăcat într-un pulover gros, privește zîmbind ușor la enorma captură. Prima relație se stabilește automat: „Bătrînul și marea” — în cea de a 85-a zi, Santiago a prins peștele cel mare... Dar cel mai revelator lucru în camera cu undițe și puști îl constituie numeroasele fotografii ale lui Ingrid Berg-

man. Nu știu prea multe despre natura relațiilor dintre Hemingway și celebra actriță, iar însușirile n-au nici un rost. Cine cunoaște cît de cît psihologia omului-cu-puşcă, găsește însă imediat o semnificație tulburătoare pentru prezența fotografiilor printre arme și undițe. Panoplia te îmbie cu desprinderea și regăsirea: întreg și singur. A accepta un intrus — fie și o fotografie — înseamnă a-i acorda loc și rang inegalabil: înseamnă, adică, a-l lua cu tine, departe și totdeauna.

Atlanticul se izbește de corali. În turnul de la Finca, printre puștile ce și-au slobozit încărcătura la poalele lui Kilimanjaro, printre lansetele care păstrează în amintirea fibrelor, zîcnec de toni și dorade două fotografii dialoghează mult: Ernest și Ingrid. Între ele, detunătura care a răsunat la Ketchum Idaho, în iulie 1961.

Sportul- mai întâi la Iași

Oina, tenisul și fotbalul — când au fost introduse la noi? Despre oină știm că este un joc foarte vechi; îl jucau bunicii bunicii noștri. Oficial, oina a fost introdusă ca sport școlar, în anul 1898, de către Spiru Haret. Tenisul îl știam introdus în anul 1899, la Galați, unde se înființase asociația „GALAȚI-TENIS-CLUB”, cu scopul „de a facilita jocul de tenis și patinajul”. În fine, fotbalul — are și el o „biografie” greșită: la fel ca oina și tenisul. „MINERVA LITERARĂ ȘI ILUSTRATĂ” scrie, la 15 noiembrie 1909: „Foot-ballul a început a fi practicat și la noi, anul acesta; în ultimele duminici au avut loc la șosea lupte de foot-ball...”. Am spus că, deoarece oina, ca sport școlar, apoi tenisul și fotbalul, s-au jucat mai întâi la Iași. Cele trei documente fotografice alăturate o dovedesc. Ele au apărut în albumul LICF-ULUI INTERNAT din Iași, cu ocazia aniversării a zece ani de existență — în 1906. În acest album găsim aspecte din orele de sport ale elevilor, de la sfârșitul secolului trecut: gimnastica cu bețe, gimnastica cu sfoi, popice, OINA (foto 1), LAWN-TENISUL (foto 2) și FOOT-BALLUL (foto 3). Imaginile 1 și 3 reprezintă, desigur, scene de la antrenamente, dar instantaneul 2 pare să fie prins în timpul unui meci oficial, altfel nu s-ar putea explica prezența atîtor spectatori în jurul careului pe care-și arată măiestria cei patru jucători.

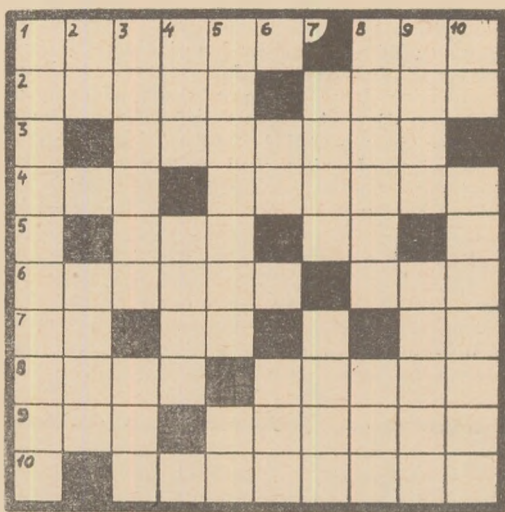
Ion MUNTEANU



FOOT BAL.

ARHITECTURĂ

ORIZONTAL: 1. Fiecare dintre suprafețele netede sau cu basorelieful aflate între triglifelile unei frize dorică — Mură rotundă cu profil convex la baza unei coloane; 2. Element arhitectural caracteristic stilului gotic, rezultat din întretăierea a două arcuri de cerc care se întâlnesc pe verticala ridicată la egală distanță de centrele lor — A nu îndeplini anumite condiții impuse de rezistența materialelor; 3. Rocă calcaroasă cristalină care se poate ciopli și lustrui, întrebuințată la lucrări de sculptură și arhitectură; 4. Ințepinderea mineră Petrita — Lucrare decorativă compusă din pietricele de diferite culori lipite între ele și alcătuită a un desen; 5. Cheașia reușitei arhitecturii a mănăstirii Curtea de Argeș — Casă!; 6. Aparținând stilului arhitectonic caracterizat prin coloane zvelte cu capitulul împodobit cu volute (fem.) — La baza vieții (abr. mod.); 7. În portă! — Socluri goale! — Bogat ornamentată pe bust; 8. Acante! — Ornament heraldic reprezentând formașii de frunze de plop, așezate cu vîrf în sus; 9. Instrument muzical popular — Una din cele trei forme arhitectonice vechi grecești, caracterizată prin coloane fără bază și prin capituluri fără ornamente; 10. Ordin arhitectonic antic, caracterizat în special prin capitulul cu volute și cu foi de acantă, rezultat din combinarea capitulului ionic cu cel corintian.



VERTICAL: 1. Ornamente arhitectonice în formă de consolă, care susțin un vas sau un bust; 2. G! — A decora; 3. Suprafața dintre cele trei cornișe ale frontonului unei clădiri, netedă sau ornamentată cu sculpturi — Jumătate de portic!; 4. Ornament arhitectural — Adăncituri lăsate în ziduri; 5. Stilpi utilizați la prispe, pridvoare etc. — Dom!!; 6. Mihai Orăscu — Din popor!; 7. Numele său e purtat de Universitatea ieșeană — Culoare; 8. Construcție deschisă, anexă a unei clădiri — Organizat parțial!; 9. Aflate în interiorul clădirilor — Grămățici; Lumina una din minunile arhitecturii antice — Coloană cu șanțuri înguste care o brăzdează vertical sau elicoidal (masc.).

Viorel VILCEANU

Dezlegarea jocului „Dimitrie Cantemir”

ORIZONTAL: 1. Prolegomena; 2. Re — Eminescu; 3. Oglă — Boli — L; 4. Fiu — C — Re — Pe; 5. E — Plop — Țar; 6. Sc — Hronicul; 7. Orb — Baie — Tu; 8. Rară — Rl — R — M; 9. Maxut — Date; 10. Cav — Tambură.

MICI ABERAȚII CONCEPTUALE

De câteva decenii, asistăm la un pronunțat proces de literaturizare a criticii și istoriei literare ale cărui consecințe sînt încă imprevizibile: exegeții sînt tentați să abandoneze normele și tehnicile statornice în timp, elaborîndu-și textele în cele mai diverse maniere. Asistăm, în același timp, la încădrări forțate de opere și autori în tot felul de scheme și tipare standard. Nu există autor care să nu fie comparat cu ceilalți, cu generația sa, cu cei de dinaintea sau de după el, cu cei autohtoni și cu cei de aiurea.

Acest proces își are desigur partizanii și adversarii săi. Dar nu despre asta este vorba, ci despre faptul că, respectivul proces este ros pe dinăuntru de evidente erori — aparent neînsemnate — care țin de concepția pe care o avem despre exercitarea actului critic. Intervenția unor sociologi în confruntarea dintre „tradiționaliști” și adepții ideii de literaturizare — în loc să ne ofere chei pentru clarificarea tendințelor semnalate — a favorizat săvîrșirea actului critic în zone extra-literare. În fine, citiva exponenți ai structuralismului — Edoardo Sanguineti, Erich Koehler, Harvey C. Lehman, Robert Escarpit — sancționînd atari erori de concepție, au ajuns la rîndul lor să formuleze tipuri de „aberații extra-literare”, culese din texte de critică și istorie literară „literaturizate”. Harvey C. Lehman include în aceste tipuri **neutralismul critic** (ai cărui partizani se abțin a emite idei, opinii, conștept), **amatorismul critic** (ai cărui promotori emit idei strict personale, subiective, absurde, scandaloase), **infantilismul critic** (ai cărui adepți tratează textele în necunoștință de cauză și într-o manieră simplistă-didactică) și **tautologismul critic** (ai cărui exponenți judecă textele literare pe bază de idei reluate de la predecesorii lor și exprimate în alți termeni). Asemenea manifestări critice coexistă desigur cu adevăratul act critic, săvîrșit conform regulilor disciplinei. Le-am evocat aici pentru simplul motiv că ele există pretutindeni unde există literatură, dar și pentru faptul că în unghiul lor de incidență cad adesea și unele scrieri autohtone de acest gen.

Un recent exemplu: studiul criticului literar **Marian Vavargă**, intitulat parcă după tipicul criticilor neutraliști — **Avangarda literară — termeni și semnificații** („Revista de istorie și teorie literară” — Tom 21/3 — 1972). La prima vedere, un studiu util și instructiv, deși argumentația este în genere deficitară. Titlul vag și imprecis ne-a trezit oarecare bănuieală asupra labirintului pe care și-o propune M. V. în avertismentul care încheie studiul și semnele de la începutul textelor avangardiste. Pe parcurs, bănuielele s-au confirmat: **termenii definiți** ai acestei mișcări lipsesc cu desăvîrșire din studiul său. În schimb, întîlnim o întregă listă de „categorii filozofice” ca **libertate, existență, ființă, neființă, azealton, fenomen** etc. — presărate de-a lungul unui text dezonat cu ne-nunțate mici și nevinovate aberații conceptuale. Dacă autorul s-ar fi aplecat cu mai multă sîrguință asupra textelor poezilor avangardiști, ar fi avut desigur de unde alege acești termeni definitorii. Opțiunea criticului s-a îndreptat exclusiv asupra lui Tristan Tzara, și parțial asupra lui André Bréton, ceea ce l-a determinat în final să așeze... carul înaintea cailor! Avînd în vedere proporțiile studiului, nu ne-am așteptat la revelații capitale asupra crezului poetic al celor doi scriitori, dar nici la o suită de aserțiuni pseudo-filozofice, în care nu găsim nici un element de natură să ne lămurească asupra mobilurilor mișcărilor literare avangardiste. Să fie oare imposibil de descifrat sensul acestei mișcări, azi, după scurgerea unei perioade apreciable de timp? Nu credem, avînd în vedere faptul că, numai în Franța exegeții ca Roland Barthes, Jean-Pierre Richard, Jean Tortel, René Lacôte, Georges Haldas, Marcel Girard, Maurice Carrouges, Yves Bonnefoy, Georges Cattaoui și mulți alții au dedicat tomuri întregi dialecticii poezilor avangardiști, semnificațiilor morale și sociale ale acestei mișcări!

„Avangardismul încheie un ciclu din istoria poeziei” — susține la un moment dat M. V. în studiul său. Sînt citați Tristan Tzara, Victor Hugo, André Bréton, și prezentate succint idealurile lor avangardiste. Această sentință, în loc să fie susținută de serioase argumente, dispare curînd într-un noian de considerații și interogații fără răspuns. Simpla răsfoire a unui dicționar de poezie l-ar fi obligat pe M. V. să-și reformuleze opinia de mai sus. Să nu fi auzit oare exegețul nostru că, numai în acest secol, paralel cu suprarealismul și dadaismul s-au născut (și sucombat!) tot felul de curente și tendințe care au divizat poezia în umaniști, mistici, fanteziști, heo-suprarealiști, metafizicieni, cosmici etc.? Să nu fi întîlnit oare M. V. în tomurile consultate nici o formulare care să-l avertizeze asupra permanenței mișcărilor avangardiste literare?

Să ne oprim puțin și asupra termenilor socotiți de M.V. specifici gîndirii poezilor avangardiști: exegețul pretinde că noțiunile de **rațional, irațional, libertate, individualitate** se transformă semantic la acești autori (s.n.) în **contrariul lor**. Joc de cuvinte gratuit, căci dacă înlocuim cuvintele noțiune prin idee și semantic printr-o perifrază de genul **din punct de vedere al înțelesului**, obținem un exercițiu lexical alcătuit din antonime, taxat de structuraliști drept o aberație conceptuală! Efectul este de tot hazul: ideea de **rațional** se transformă în **irațional**, cea de **irațional** în **rațional** ș.a.m.d. Să recunoaștem că trebuie să faci într-adevăr un tur de forță conceptual pentru a obține acest efect!

Dar jocul cuvintelor este continuat de M. V. și prin interpretări critice din cele mai bizare: **avangardismul neagă poezia nu pentru a nega ființa** (umană — s.n.), ci ca să o **afirme**. Prin eliminarea termenilor de prisos, obținem o sentință conform căreia „avangardismul neagă poezia pentru a afirma ființa umană”. Acesta să fi fost oare mobilul frondei spirituale săvîrșite de Tzara și Bréton? Ni se pare totuși că mobilul răzvrătirii lor poetice a fost mult mai bogat în semnificații etice, morale și sociale. Dar această nouă sentință nu este decît o mostră de interpretare „filozofică”, căreia îi urmează din păcate o întregă suită ca **„ființa n-are nevoie de libertate”, „poezia presupune (...) limbajul, și vrînd-nevrînd rațiunea”, „ideea libertății de creație se dezvoltă prin opoziție cu ideea de rațional”, „noțiunea de libertate în concepția avangardistă primește (...) o semnificație dezarmantă”** etc. Departe de a ne oferi cheia dezlegării misterului avangardist, aceste „poante” filozofice vin să răstoarne tot ceea ce știam despre această mișcare poetică. Iată de ce, ne permitem să reamintim exegețului că, avangarda literară nu este în fond decît o repunere în scenă a valorilor (J.-P. Richard, că poezii avangardiști au avut rolul unor prospectori ai vremurilor viitoare (Ion Pop), că avangarda literară neagă dogmele și prejudecățile de orice fel, (Adrian Marino), că fronda spirituală a suprarealiștilor este socială (Yves Bonnefoy), că dadaistii nu și-au propus nici cînd să facă filozofie (René Lacôte), și nici eseistică de salon.

„Formulările dadaiste nu trebuie luate mot-à-mot” — notează undeva M. V. fără a preciza că, puțini au fost acei critici care le-au acceptat pe atare. Această frază ne lămurește însă asupra concepției pe care exegețul o are despre exercitarea actului critic: cu alte cuvinte, nici formulările sale fanteziste nu trebuie luate **mot-à-mot**! Ele demonstrează că intenția sa de a discuta, la modul vag, termenii și semnificații fără identitate, nu poate avea decît efectul acestui ghiveci de aberații conceptuale.

IGNOTUS

ion sava acasă

Așadar, bogata retrospectivă Ion Sava, deschisă în februarie la Ateneul Român, a poposit zilele acestea la Iași (Sala Contemporană de la Muzeul de artă). E vorba de tot ce s-a putut aduna prin bunăvoința colecțiilor oficiale și a colecționarilor particulari (și aici merită subliniată devoțiunea doamnei Lidia Sava) pentru a ilustra una din laturile marelui talent care a fost Ion Sava. Ulei, guașă, desen, caricatură, xilografură, tempera, acuarelă, pastel, mască de ceramică, sculptură, machetă de decor, schiță de costume — nimic nu i-a rămas străin acestei energii care a ars în numai 47 de ani de viață. Cele 161 de piese ordonate în expoziție, însoțite de un bine realizat catalog, împlinesc, după cum arată Mircea Deac în prezentare, „o lacună și restabilește un adevăr, oferindu-ne posibilitatea reconsiderării și cunoașterii activității de artist plastic a lui Ion Sava”. Aceasta, fiindcă el a fost în egală măsură — gizer, scriitor și — mai ales — luptător pentru un crez artistic pe care nu l-a trădat în nici o împrejurare.

Aducerea retrospectivă în orașul formației lui Ion Sava, în Iașiul care l-a consacrat acum peste patru decenii, e un gest ce ne onorează. Ion Sava e din nou printre noi, a revenit acasă cu o parte din darurile talentului și neastimpărului său. N-a îmbătrinit de loc. Nu va îmbătrini niciodată.

biografie și operă

G. Călinescu este evocat în LUCEAFĂRUL nr. 10/1973, la împlinirea a opt ani de la moarte. Pe lângă faptul că este singura publicație care a înțeles să consemneze această comemorare, revista bucureșteană are meritul de a aduce, sub semnătura Corneliu Ștefănescu, date inedite cu privire la existența reală a „Scrinului negru” și a unui jurnal descoperit într-insul de autorul romanului cu același titlu. Este, după dovezi aduse de cercetătoarea lui, jurnalul pe care l-a utilizat romancierul, amplificându-l și atribuindu-i noi semnificații, în caracterizarea personajului Caty Zănoagă (Meme). Faptul este de reținut, el fiind de natură să dezvăluie procesul de creație al lui G. Călinescu, cel puțin în cazul romanului Scrinul negru și, în termeni mai generali, raporturile între biografie și operă.

În legătură cu această temă, raporturile biografice-opere, „Lucașfărul” continuă, într-o pagină alăturată, ancheta deschisă în nr. 6. De data aceasta răspund: Al. Săndulescu, Ileana Vancea, Mircea Vaida, Savin Bratu.

Mai este de semnalat, din restul sumarului, articolul lui Valeriu Răpeanu: **Un raport în permanentă evoluție** în care autorul face binevenite observații asupra publicului de teatru și a imperativelor pe care cunoașterea acestuia le implică în stabilirea unor repertorii de mai mare eficiență artistică și educativă: „repertoriul nu poate fi nici un act de bovarism, nici de ambiție narcisistă desfășurată în gol și rămasă fără ecou”, scrie cu dreptate autorul acestei intervenții.

exagerare

Valeriu Cristea analizează sub titlul de **Tineri romancieri** (v. Lucașfărul, 10 martie 1973, p. 7), două romane apărute de curând și aparținând lui Bujor Nedelcovici (**Fără vise**) și lui Octavian Simu (**Spațiile altora**). Multe din observațiile critice sunt la obiect, mai ales când Valeriu Cristea vorbește despre prozatorul Bujor Nedelcovici. Trecind însă la interpretarea romanului lui Octavian Simu, criticul exagerază. Căci romanul **Spațiile altora** e o proză scrisă cu multe insuficiențe stilistice, e un roman care nu are un conflict bine precizat, iar personajele nu au consistență. E un exercițiu narativ mediocru și nu putem fi de acord cu concluzia lui Valeriu Cristea că „Romanul lui Octavian Simu constituie una dintre cele mai interesante apariții în proză ale anului 1972”. Iată o exagerare; unui

roman mediocru nu i se pot atribui astfel de judecăți critice. Scriind aceste fraze bănuim că Valeriu Cristea se gîndește nu la Octavian Simu, ci la Bujor Nedelcovici!

poetul luptător

În voită modestie, așa cum i-a fost întreaga-i viață, s-a stins poetul George Talaz, acel om blînd, delicat, cu veșnicu-zîmbet încurajator pe buze. Debutantul din 1920, cu „Flori de lut”, a urcat pînă la „Treptele împlinirii” (1967) cu aceeași credință în poezia sa ca și în crezul politic de vechi luptător comunist (ilegalist din 1935).

George Antonescu din Toporăști-Vaslui a practicat diferite profesii, printre care și pe cea de învățător, dar mai ales a pictat și a scris versuri, împacînd într-un chip fericit aceste mijloace de exprimare prin care își cheltuia generozitatea. Arta lui Talaz a însemnat dăruire, așa cum a fost și activitatea sa de militant comunist în lumea satelor.

Mi-l amintesc cum, prin iulie 1933, după ce suferise o nouă detențiune la Vaslui pentru uneltire împotriva ordinii de stat, se mira aproape șoptit, cum îi era vocea, că autoritățile îl consideră primejdios, deși el nu le spune oamenilor decât adevărul. Ca să vorbească mai puțin, scria și picta.

Și ne-am reîntîlnit în Iași la ultima sărbătorire a Otiliei Cazimir. A vorbit despre toate, numai de activitatea lui trecută nu. O considera o datorie, lupta fiind țelul existenței lui, iar cuvîntul și culoarea doar arme. Forța lui George Talaz a stat în liniștea, bazată pe convingeri nestrămutate. Perseverent ca picurul de apă, a construit stalactite albe de poezie ce reflectă un profil de luptător prin forța verbului.

N. IRIMESCU

un ilustru călător în moldova

Sub acest titlu, „Magazinul istoric” (nr. 10, 1972), publică la p. 96—97 răspunsul la o scrisoare a dr. docent Liciniu Ioan Ciplea, de la Institutul de fizică atomică București, privitoare la un savant al sec. al XVIII-lea, dalmațianul Ruder Iosep Boscovich, care a scris, între alte multe lucrări de știință, și un jurnal asupra călătoriei pe care a făcut-o de la Constantinopol în Polonia, trecînd prin Moldova. Autorul scrisorii, după judicioase aprecieri asupra activității științifice ale acestui savant, al cărui nume figurează astăzi pe frontispiciul Institutului de cercetări atomice și nucleare din Zagreb, citează pasagi din jurnalul de călătorie privitoare la cele observate în trecerea prin Moldova și mai ales asupra Iașilor și afirmă că „jurnalul poate fi considerat o nouă bibliologică rezervată descrierii Moldovii”.

Jurnalul de călătorie a lui Boscovich nu este o nouă bibliologică, el fiind de mult cunoscut și utilizat de istoricii din țara noastră. Astfel, Gh. Ghibănescu publică în volumul XXIV, la p. 254—333 a Uricarului lui Teodor Codrescu, toată partea din jurnal care se referea la Moldova. Ghibănescu folosea ediția italiană a cărții lui Boscovich din anul 1784, care o avea de la Gh. Sion, pasionatul adunător de cărți străine care vorbeau de români, intitulată: **Giornale di un viaggio da Constantinopoli in Polonia dell' abate Ruggiero Giuseppe Boscovich con una relazione delle rovine di Troja. Bassano, 1784, a spese remondini di Venezia**. Astăzi exemplarul este în biblioteca Arhivelor Statului din Iași.

Cartea mai avea o ediție în limba germană în anul 1780, alta în limba franceză în 1782. N. Iorga scrie în **Istoria Românilor prin călători**, ed. a II-a, vol. II, Buc. 1928, că această

lucrare a lui Boscovich „a fost foarte cunoscută și foarte răspîndită” și tot el „Boscovich este unul din cei mai eminenti oameni de știință ai sec. al XVIII-lea”.

Creдем că nu greșim cînd afirmăm că această carte, fie în ediția franceză, germană sau italiană să fi ajuns în Iași încă din secolul cînd s-a tipărit, dacă ținem seama că la Iași, la sfîrșitul sec. al XVIII-lea, seseau ca abonamente diferite ziare publicate în alte țări, după cum ne stau ca dovadă condițiile Vistieriei în care sînt trecuți banii plătiți ca abonamente.

GH. UNGUREANU

ovidiu hotinceanu

Iată că se întîmplă și astfel/ Faci o strigare și nu mai ești./ Inima ta e atingătoare/ De-acum, de cele nelumești...

Astfel scrisese, și nimeni n-ar fi bănuț că aceste versuri vor deveni, atît de repede, testamente.

Prin poezia lui se strecură o vulpe roșcată, lingîndu-i rănila numai de el știute.

Prin lume trecea surizător și drept, puternic și fragil, chip de copil mare, cu cîrlionți negurați, nas cîrn și vorba iute ca bătaie în inimă.

Și acolo în inima sa, vulpea roșcată, lingîndu-l, ducîndu-l la pierzanie.

Voi fi condus prin moarte/ Tandru, povestindu-mi-se ceva/ Nici nu știu cînd de tine./ Trupule, mă voi lepăda.

S-a petrecut în acest început de martie, pe șantierul lui de inginer constructor. La ora 2, în plină lumină, inima sa a refuzat lumina.

O, iată și un fir de iarbă/ Cu o lacrimă pe el cum se apleacă/ Deodată am vrut să fiu pămîntul/ Care prin iarbă vrea în cer să treacă.

A iubit iarba și țara, prin care a trecut „înpumat și repede”, schimbînd o meserie pentru un oraș și o facultate pentru un șantier — nu doar dintr-o pură boemă (care la el era, într-adevăr, pură) ci întrucît vroia să cunoască. Peste tot și-a lăsat prietenii buni care vor vărsa acum o picătură

de vin pentru cel ce ne roagă să-i iertăm plecarea.

Mă vei ierta? Vei umple cana/ Și pentru mine, să tresară/ Perdeaua-n casa mea, împinsă/ De duh, de pace? Iartă/ Și bea răcoarea de afară.

A publicat, printre altele, în „Lucașfărul”, „Cronica”, „Ateneu”, „Ramuri”, „România literară”. A scris **Sămînța** (1969), **Brusc**, să deschizi fereașta (1971). A treia carte de versuri i-a apărut a doua zi după moarte. Oare a văzut „semnalul”?

Poezia lui — o fereașta deschisă.

Viața lui — o fereașta închisă brusc.

Era, cum să vă spun?, de vîrsta noastră. Un tînar poet.

NICOLAE TURTUREANU

tv.

Indiscutabil, „Dragoste cu zurgălăi” face cît o victorie. O victorie în bătaia pentru actualitate și autenticitate în dramaturgie. Și dacă actualitate mai avem (pînă și o piesă istorică devine actuală dacă etc., etc.), autenticitate — mai puțin.

Și iată că vine un inginer — debutant în dramaturgie — care se confesează cu o dezarmantă simplitate, introducîndu-ne nu într-o uzină confecție butaforică, ci în una autentică, de loc idilică, tonică tocmai prin profunzimea și complexa pulsație a vieții. Fără vorbe mari și fără dileme existențiale, un (alt) tînar inginer (eroul piesei) își dăruiește toată energia și puterea de muncă creației — în cel mai larg sens al termenului, și într-unul mai restrîns, vizînd o mai particulară pasiune. Mă refer, evident, la literatură, deși mulți se vor fi dus imediat cu gîndul la tînăra doctoriță care, după reușita unei grele operații își revendică, nu fără o oarecare ingenuitate, e drept, obișnuitul week-end. Intr-adevăr există și această, a treia pasiune, discutabilă însă, atîta vreme cît o simplă explicație o poate spulbera în vînt, — nu înainte însă ca amintita doctoriță să fi pendulat (reflexiv!) între ușa ireparabilei despărțiri și măsuta (de lucru a inginerului), deci măsuta posibilei reconcilierii. Cu alte cuvinte, nu înainte ca ero-

ina să fi pendulat elocvent între pasiune și datorie. Pasiunea fiind, de astă dată, week-end-ul, iar datorie (morală), aceea de a nu face din dragostea ei o simplă idilă „cu zurgălăi”, indiferentă la frămîntările celui alt, la ambițiile, velleitățile, foarte omeștile velleități ale acestui „celuilalt”. Aici începe propriu zis drama, dar tot aici se termină autenticitatea, viața fiind părăsită pentru „eterna” literatură, plină de emfaze, dar nu totdeauna și de adevăr uman. Acest adevăr există, în schimb, așa după cum spuneam, tocmai acolo unde confesiunea dramatică nu-și revendică „galoane” literare, ci dezvăluie, cu simplitate și sinceritate, cu voluptatea sincerității, așa spune, un aspect al existenței noastre cotidiene. În care ne regăsim cu entuziasmele și cu satisfacțiile noastre cetățenești, vestejind deopotrivă inerția și meschinăria, dincolo de care, înfruntîndu-le și biruindu-le, omul zilelor noastre făurește un destin și, implicit, se făurește pe sine. Nu fără o cochetă verificare a tînărei în oglindile literaturii, gest narcisist, atît de subtil și comprehensiv analizat de S. Damian în cartea sa „Fals tratat pentru psihologia succesului”. Cu această carte în mînă și cu ochii la micul ecran, îl putem felicita pe Constantin Munteanu, dorindu-i, în același timp, să-și păstreze intact apetitul pentru literatură, dar și pentru autenticitatea vieții zugrăvite în paginile sale. Lășind gestul literar să se împlinească firesc, fără superstitii literaturizante. Chiar dacă pedanteria este o aproape inevitabilă boală a debutului. Dar, într-o măsură, și a televiziunii care, în afară de romanțosul dramatizat final, se mai face vinovată, cred, și de cîteva nebulose inserții de montaj, care vor să supraliciteze temporalul și cu totul accidentalul deficit de... comunicare dintre cei doi. În rest, regia (Leticia Popa) își vedește pe deplin onorabilitatea.

Să apreciem deci cum se cuvine doza de aer ozonat introdusă de această piesă în atmosfera unei dramaturgii nu lipsită, uneori, de fel de fel de poluări livrestice sau existențiale; precum și remarcabila interpretare a lui Vistrian Roman, deosebit de expresiv în rolul „intratabilului”, sublim încăpățînatului inginer, cu o atît de tonică alergie la orice și oricît de disimulat compromis. Este un personaj veritabil, care merită din plin să fie reținut. Pentru o viitoare, foarte oportună, antologie a debuturilor. La care e, de altfel, timpul să ne gîndim.

AL. I. FRIDUȘ

SPORT

BABELE

Primăvară cu năbădăi: iată iarăși ne îngheață nasul și picioarele! La Pitești, printre fulgi presărați ca-n povestea fetiței cu chibrituri, a sclipit, asemenea unui licurici într-un bărăgan, steluța numită Dobrin. Păcat că alături de el aleargă inși absolut lipsiți de har (încheietor de pluton fiind, desigur, Marian Popescu); fără Dobrin și (citeodată) Troi, echipa noastră campioană ar putea fi lesne confundată cu „Metalul” Plopeni...

... La Leeds, „Rapidul” (cea mai neserioasă echipă din România) a încasat cinci goluri — isprăvă care, adăugată aceluia 4-6 de la București ar trebui să-l determine pe Fănuș să se ascundă în pod la madam Candra, ori să devină susținător pe viață al bătrînei doamne din Arad. Există, desigur, sumedenie de circumstanțe atenuante, dar să nu uităm că titlul corespondenței din Anglia a fost „Superioritate a gazdelor pe toate planurile”. Adică n-am putut afla și noi barem un plan, un planuleț de sămînță, la care să fim superiori lui Hunter, Clarke, Lorimer et comp.? De pildă, la aruncările de la margine, ori la executarea, cu deosebit simț tactic, a loviturii de începere... Adevărul e că ne dezobisnuiserăm să tot fim teoca bățăilor, iar titluri de genul „Superioritate pe toate planurile” sînt de natură, în mod cert, să îngrijeze.

De la Rotterdam ne-au sosit sunete neobișnuite: dupăiturile atleților, amplificate de rezonatorul pistei din lemn. Atletismul în sală nu-i decît o imensă conservă, pe care ne-o oferim în lipsa adevăratelor trufandale din sezonul cu soare și cîmpuri de meci. Parcă îngrijorat de-o posibilă reve-

nire a ghețurilor spre lumea noastră cea verde și ozonată, sportul se cuibărește tot mai mult sub cupole de beton: mai întîi înnotul, apoi atletismul, în curînd și fotbalul... Într-o vreme, a merge la meci înseamna a petrece, obligatoriu, două ceasuri în aer și soare; mă tem că, nu peste mulți ani, vom înlocui soare cu „neon” și aer cu mixtura drămuțată farmaceutic și etichetată antiseptic, „condiționat”. Pînă una-alta, să-i transmitem cuvenitele felicitări lui Carol Corbu, acest băiat onest, inteligent și muncitor, urîndu-i să aibă parte cît mai des de medalia aurite și cît mai rar de piste care să scriștie și să se-nconvoaie.

La Iași, începe să miroase a fotbal: se refac grupurile pitorești din fața „Pronosportului”, sub sticla birourilor de la I.P.F.F.G.G.G. și A.B.C.D.E.F. a apărut, grijuliu decupat, „Programul returului diviziei B”, iar profeții care, în urmă cu vreun an, afirmău sus și tare „nu retrogradăm!”, rostesc la fiecare colț parfumatul cuvîntel „promovăm!”. Nimeni nu-i profet în tirgul lui, dar se pare că nu-i cine știe ce filozofie să prezici ieșenilor revenirea în A fără peripeții și chiar fără aportul lui Mărdărescu II (Apropos: se aude că-l caută un impresar de la Ajax, iar Steaua nu vrea să acorde talentatei odrasle dezlegarea întrucît e unicul om de bază pe banca rezervelor echipei de rezerve). Vom promova, da: creдем atît în noi cît și — mărturisim — în adversarii noștri. Dacă lucrurile nu vor fi pînă atunci lămurite, înseamnă că emoțiile ieșenilor au ultim termen 17 iunie (data meciului cu F.C. Galați). Paharul de vin urmînd să-l ridicăm la 1 iulie, cînd politehniștii vor pleca la Vilcea ca echipă de B și se vor întoarce formație de A.

Marile bătaii de cap urmînd să înceapă, evident, după aceea.

M. R. I.

Mircea
Radu
Iacoban

DIN AZORE IN ANTILE (1)

Santa Maria

Am un polițist în spate. Nu-și dă seama că-l văd (sticla de la vitrina panoului de afișaj reflectă ca o oglindă). Polițistul e bătrîn. Poartă ochelari cu lentile groase. Uniforma măslinie, dădora de in-signe și ocusoane, e roasă și în-tărită la revere și cheutori. Con-tinui să notez textele anunțurilor și ordonanțelor lipite la panoul de afișaj al insulei Santa Maria. Iată: *Domnul Hermano de Oliveira Cabral, președintele Camerei municipale Vila de Porto anunță posesorii armelor de vânătoare să-și reinnoiască permisele port-armă...* La licitație publică se va vinde un *Willys (AR-20-60)*; anunțul e semnat de către o *che-fe da repartição de finanças*. Polițistul se apropie. Își dă seama că l-am simțit. Tușește infundat — un fel de *chm, chm* elocvent. *Buenas tarde* — îl salut într-o doară, rămînînd cu spatele. *Buenas* mormăie morocănos. Și ta-ce. Continui să iau note: *S-a gă-sit un sac albastru cu articole de toaletă feminină. Poate fi ridi-cat de la cafeneaua domnului Rui Continho. Chm, chm* — tu-șește polițistul, izbindu-și ritmic palma stîngă cu bastonul de cau-ciuc. Trec la anunțul următor — de fapt, un lung tabel (peste 300 de persoane) conținînd numele a-celora care s-au prezentat la con-cursul pentru ocuparea unor pos-turi de radiotelegrafisti. Se pare că aeroportul, în comparație cu atelierul pentru producerea ar-ticolelor din fanoane de balenă, fabrica de spirt și cea de cerami-că, e un loc de muncă jinduit. Puțini sînt fericiții care au reu-șit la concurs, iar peste ani, pilo-ții curselor transoceanice vor ști să recunoască „scritura” morse a lui *Antonio de Chares Freitas, Carlos Albertos de Jesus Correia, Jose Antonio de Freitas Cabra*. „Ce faceți aici?” — întrebă, pe un ton semi-neutru, bătrînul în u-niformă. „Scriu” — îi răspund în franceză. „De ce?” — sosește întrebarea următoare, de astă dată în franceză, semn că poli-țiștii insulei — aeroport sînt înar-mați și la capitolul limbi străine. „De ce nu?” — îl sîci, și-l simt derutat: chiar de ce nu? O pe-reche de tineri a ieșit de la ultimul spectacol al cinematografului — evident! — „ATLANTI-DA” și încă zîmbind la aminti-rea peliculei vechi și siropoase (cu Shirley Mac Laine și Audrey Hepburn), se opresc lîngă noi, dornici de un supliment de spec-tacol. Un singur semn, scurt și repezit, făcut mai mult din ochi și tinerii dispar, salutînd poli-țiștul cu respect. „De ce scrieți toate astea?” — mă întrebă ceva mai autoritar — „aici e teritoriu portughez, știți, nu?” Știu. Dar mai știu că-i imposibil să existe vreo lege care să mă împiedice să notez fleacurile afișate pe o ta-belă publică. „Nu-i voie” — sînt informat autoritar și definitiv. „Unde scrie?” — întreb mai mult într-o doară. „Nu-i voie” — mi se răspunde, și aud accelerîndu-se ritmul loviturilor cu bastonul în palmă. „Dați-mi notele” — și-mi cere punga de hîrtie pe care, în lipsa obișnuitului carnet, notasem marele secret cu „sacul albastru” și „licitația unui Willys AR-20-60”. Împăturesc punga și-o indes demonstrativ în buzunarul de la piept. Urmează o lungă, incurcă-tă și nu tocmai amabilă tocmea-lă; în cele din urmă, fiecare ce-dează pe jumătate: el îmi lasă hîrtia, eu accept să mă întorc în aeroport. S-a înserat. Bate un vînt puternic, umed și parcă să-

rat. Trec pe lîngă capela în care a ingenuncheat Columb, la întoar-cerea din primul drum spre A-merica. Plouă. Șfichiuri mari, pi-cături grele, adunate în șuvițe. Clipește lumina-far de pe dealul *Picos*. Un imens *Boeing* vine la aterizare, semnalizînd verde, roșu și portocaliu. E complet alb, fără însemnele vreunei companii na-ționale. O singură inscripție: DO-NALDSSOHN — probabil, vreo societate particulară de turism. Baraca aeroportului din Azore este literalmente invadată de tin-ncri de toate nuanțele. Aflu că avionul vine din Africa. După ce va face plinul rezervoarelor, va continua traversarea Atlanticu-lui. Chelnerii, aproape adormiți, își regăsesc instantaneu mobilita-țea. Cîrăușii liste de prețuri cu monede de pretutindeni. O bere costă atîția pesos... atîția franci senegalezi... atîția shillingi... atîția cenți. O tinărie ce-a avut cîndva și albi printre strămoși (năsucul în vînt, silueta de revis-tă de mode și păr negru-antracit) se așează la masă în tovărășia u-nei sticle de bere pîntecoase, mai mult lată decît înaltă. Apare un bărbat înalt, cu trăsături dure și mișcări energice, schițate numai din linii drepte. Își deznoadă bas-maua înflorată de la gît, șterge cu ea paharul și se așează la ma-sa fetei. Care nu-i spune nimic, dar după felul cum își plimbă o-chii peste mesele goale își dai seama că nu înțelege (ași!) de ce bărbatul s-a așezat să-și soarbă ginul la unica masă ocupată. Lupul de mare (sosit, probabil, cu DC 8-ul companiei SAS) pri-cepe și, cu o mișcare smucită de rugbist la „trei sferturi”, înhață scaunul de sub el și-l întoarce cu spatele la masa fetei. Călătoria zîmbeste. Spuma clipește în pahar. Plouă. Vînt. „Nici un a-vion nu va decola înainte de ora 3 dimineața” — se anunță în difu-zoare.

Dincolo, în celălalt capăt al sălii, întînesc privirea polițistu-lui. În pragul pensiei, nu vrea să riște nimic: a venit doi kilo-metri prin ploaie, să se convingă că m-am întors. Nu cumva, doam-ne ferește, să notez anunțurile cu „găsit sac albastru de damă...”

La Hemingway

Acum exact 50 de ani, o mă-runtă editură pariziană publică, în formidabilul tiraj de 300 exemplare, cea dintîi carte sem-nată *Hemingway* („*Three Stories and Ten Poems*”). Iar întrebarea cu iz gazetăresc „cine ai fost dumneata, Domnule Hemingway?” își păstrează, după jumătate de veac, interesul inițial. Prozatorul care a primit un Nobel pentru „desăvîrșita măestrie în arta narațiunii moderne”, reporterul care i-a interviuat pe Clémen-ceau și Mussolini, coresponden-tul de front ce căuta zonele fierbinți ale lumii precum Ha-roun Tazieff vulcanii, vînătorul de lei în Tanzania și de sub-marine nemțești în Atlantic, in-firmierul voluntar, rînit la Fos-salta di Piave, bărbatul ce a știut să păstreze prietenii de-o viață și care a schimbat patru soții, fotbalistul, înotătorul, bo-xerul, grădinarul... de unde formula care să-l explice pe Hemingway-omul? Se pare că „legea minimului efort” acțio-nează și-n critica literară — alt-fel greu s-ar explica etichetele de tipul Hemingway — „primiti-vul”, „rudimentarul”, „visceralul” care continuă să clipească ici-colo, așa după cum în cutia de scrisori află plicuri francate cu

mărci vechi, ostenite, rămase din cine știe ce serie uitată și scoasă la lumină de funcționari conștiincioși, în urma atot-biru-itoarelor inventare de rutină. În replică s-au făcut auziți criticii *subtili* — vînătorii de *măști*, dispuși mereu să dezlipească o reacție de cecalită, creind ipos-taze aliniabile la dreapta sau la stînga. Covîrșitoarea personalitate a scriitorului s-ar putea re-duce, de fapt, la un banal joc între real și aparent, între mas-că și caracter. Deci, tentația ele-mentară de a demonta întregul ce intrigă — soluție care, în ca-zul Hemingway, mi se pare ino-perantă: totdeauna, marile ener-gii s-au opus fragmentărilor di-dactice. Apoi, de unde certitudinea că situația notată cu plus și trecută în dreapta, la rubrica „adevăr”, n-ar fi tocmai *masca*? Și invers. Cel mai solid rezim rămîne literatura lui *Papa* și ne-am obișnuit să credem că Nick Adams și Jake Barnes sînt personaje-ogîndă, că scri-itorul muribund din „Zăpezile de pe Kilimanjaro” e-un simplu port-parleur. („... își distrusese talentul, nefolosindu-l, trădîndu-se pe sine și trădînd lucrurile în care credea, bind pînă își pierdea acuitatea percepției...”)

Din orice punct de vedere, iden-tificarea absolută rămîne imposi-bilă — atunci, cît și mai ales ce se cuvine atribuit, prin rîcoșeu, autorului? Spun probabil o e-normitate, dar am senzația că pe Hemingway nu-l va putea înțelege niciodată cu adevărat reputatul critic X ori academi-cianul Y care în viața lor n-au atins... o pușcă: pur și simplu n-au cum să recepteze acel *do* din lumea de dincolo de sunete, prin intermediul cărcia omul-din-savană aude susurînd seva în ultima *palma real* de sub Si-erra Maestre... Un alt reazim, sub-red și el, l-ar constitui dialogul cu *lucrurile*. Motiv pentru care am cercetat fiecare obiect aflat pe domeniul Hemingway din *Finca* (San Francisco de Paulo, Cuba), proiectîndu-l pe fondul întîm-plărilor și destinelor din „Șu-voaiele primăverii”, „Moartea în după amiază”, „Peste rîu și prin-tre arbori”, „Bătrînul și marca”.

ivii acel cineva capabil să desco-pere *masca*, adică o „simulare a complicității profunde om-natu-ră”, cînd, de fapt, arborii erau mențiți să consolideze terenul și să umbrească piscina... În veș-nica vară cubaneză, soarele se filtrează printre sulitele de bam-bus, arzînd sec marginea albastră a bazinului de înot. Cîteva pa-turi de plajă, cu două roți și două picioare, par părăsite de cu-rînd. Le vor fi utilizat Pauline Pfeiffer și Martha Gellhorn și Mary Welsh, fericitele și neferi-citele soții ale taciturnului He-mingway, le vor fi utilizat, în vi-zitele la *Finca*, Marlene Dietrich și Ingrid Bergman. „Sediul” lui *Papa* e de două ori mai mare, fiind prevăzut și cu un braț lat, pe care se mai cunoaște urma paharelor. Alături, scaunul-lea-găn. Pretutindeni în Cuba vei afla aceste eterne balansoare și totdeauna va trebui să-ți rit-mezi discuția astfel încît să per-miți conlocutorului să-ți cule-gă vorbele de pe buze atunci cînd balansoarele, în mișcarea lor de pendul întors, se împreunează pentru o frîntură de secundă. Din pură curiozitate, am căutat fai-moasa înșiruire de cuvinte mono-silabice, mereu dată ca exem-plu pentru „mișcarea muzicală” a frazei lui Hemingway și mi-am închipuit-o rostită sau gin-dită în acest balansoar de sub tamarinii: „*He had always known what I did not know and when I learned it, I was able to forget. But I did not know that then...*” Alături, chiar lîngă marginea bazinului, mormintele pisicilor. Ultima, *Negrita*, are un mic monument funerar, cu numele săpat pe o placă de cedru. Exact ceea ce caută vînătorii de *măști*: *Papa*, fondatorul școlii *dure*, își înmormîntează pisicile cu fast, dar ucide gazele în Kenya și aplaudă torcadorii la Bilbao. (A se vedea și recenta dispută din-tre Irwing Howe și Carlos Bak-ker, apropos de biografia lui He-mingway, în „*Dialog*” nr. 1/1972).

Dar să urcăm treptele către terasa acoperită cu flori de *Ibis-cus* și corole ciclamen de *Bugam-billa*. Nu se intră în interiorul casei. Prin ferestrele larg deschise, ghidul, vorbind în șoaptă, ne invită să primim. Notez: pe pere-ți, tablouri cu scene de *corrida*, semnate de pictorul spaniol Ro-berto Domingo. Mult roșu, un roșu puternic, aproape de cina-bru, care, înconjurat de grădina înflorită, pierde din violență, ab-sorbit de virteful policrom scâl-dat în lumină albă și delimitat de umbre-tuș. Afișe anunțînd evoluția marelui toredador Do-

mingo Ortego invită la *corride* stinse de mult. Sub tablou, un *sputnik* miniatural, pe care He-mingway l-a primit cadou de la Anastas Mikoian. În altă parte, o salatiară dăruită de Roosvelt. Discoteca: *Papa* prefera muzica *pop*, apoi vechile cîntece spani-ole și melodiile populare antile-ze. În mijlocul camerei, masa cu băuturi — de fapt, un adevărat bar pe roțile, garnisit cu gin, whisky, baccardi, vermuth. Cam-pari și coniac „Felipe II”. Res-piră foarte multă tristețe aceas-tă masă-bar, martor trădător al unor convulsii explicabile prin însăși marea lor inexplicabil. Probabil și ciroza s-a înfiripat aici, dar nu cred nici o clipă că boala a fost aceea care a obli-gat, în 1961, degetul să apese pe trăgaciul puștii de vînătoare. *Bărbatul* Hemingway a cochetat cu moartea mereu, a alergat s-o întîmpine și i-a țîșnit din ghia-re în modul cel mai neverosi-mil cu putință. Se știe: tatăl său, doctorul Clarence Edwards, s-a sinucis în 1928. Ernest e rî-nit grav în 1918; ieșind din spi-talul de la Milano, se va înro-la în armata italiană. Accident de automobil în 1929, împreună cu Dos Passos. Scapă ca prin minunc. Grav bolnav în Africa (1933). Abia însănătoșit, în loc să părăsească savana, se afundă mai departe în căutarea sălbătăciu-nilor Africii. Intre 1942 și 1944 va patrula de-a lungul coastelor Cubei în căutarea submarinelor hitleriste. Și nu îmbarcat pe un distrugător sau vedetă torpiloare, ci, simplu și incredibil, pe iahtul său, *Pilar*. Se urcă apoi în văzduh, participînd la luptele aeriene ale R.A.F. În 1954, presa îi anunță moartea: avionul cu care zbura în Africa se face praf. Totuși, *Papa* scapă. Caută alt a-vion. Care... explodează. Și așa mai departe. În mitologia prop-rie, înțelegea vînătoria ca o „inițiere în secretele morții”, iar luptele cu taurii drept *mijloc de cunoaștere a morții*. Meseria de scriitor, afirma el undeva, începe cu cunoașterea chestiunilor cele mai simple, iar unul dintre lucrurile „cele mai simple dintre toa-te și cele mai fundamentale este moartea violentă”. Nu știu ce mă face să cred că Hemingway și-ar fi dorit sfîrșitul lui Saint-Exupery și n-a detestat nimic mai mult decît cangrona din „Zăpezile de pe Kilimanjaro”: „*Să nu crezi niciodată istoria aceea cu hîrca și coasa... Ar putea fi tot atît de bine doi a-genți pe bicicletă sau o pasăre. Sau poate avea un rit lung, de hienă...*” Călărind cu încapățî-nare muchia dintre viață și moarte, căutînd mereu esențele începuturilor simple și fundamen-tale, exasperat de eternele potic-niri în pragul marii taine, *Papa* și-a luat inima în dinți și-a alu-necat, cu bună știință și cu o-chii larg deschiși, *dincolo...*

În camera de lucru, mașina (la care scria direct) își lucește stins clapele albicioase. Clape cu care s-a încrustat în istoria lite-raturii *stilul* capabil să ascundă într-o transparentă și simplitate unică, maxima încărcătură de emoție și profunzime. Alături de Hemingway, Faulkner pare pur și simplu baroc. „*Secretul crea-ției*” — afirma *Papa* într-un interviu — *este același: mun-că supraomenească pentru ca un cuvînt să adere la celălalt, ca și pietrele zidului chinezesc.*

(continuare în pag. 13)

cronica

săptămînal politic, social, cultural

Redactor șef: LIVIU LEONTE
Redactori șefi adjuncți: ANDI ANDRIEȘ, N. BARBU
Secretar general de redacție: ȘTEFAN OPREA

în colegiul de redacție:

AL. ANDRIESCU, CONST. CIOPRAGA, ION CREANGA,
AL. DIMA, ILIE GRAMADĂ, DAN HATMANU, MIRCEA
RADU IACOBAN, GAVRIIL ISTRATE, GEORGE LESNEA,
P. MILCOMETE, CR. SIMIONESCU, CORNELIU STURZU,
CORNELIU ȘTEFANACHE, NICOLAE TAȚOMIR.

Prezentarea grafică: VALER MITRU