

VLADIMIR STREINU

distinguo

monografii istorico-literare

Miscarea culturii noastre în sectorul ei istorico-literar, a devenit în ultimul timp cu totul remarcabilă. Dacă tratatul de istorie a literaturii române, deși sub muștrărea altor tratate similare apărute de ani, pregetă încă să se organizeze cercetările monografice pe autori izolați, scriitorii și oameni de cultură din trecut, abundă. E semn indubitabil că oameni de specialitate, lăsați la inițiativa proprie, caută să replice individual, din cultură, impunătoare opere materiale, ce se înfăptuiește zi de zi în uzine și pe ogăre.

Încompletă, lista monografiilor apărute până acum e, din toate punctele de vedere, întremătoare: Ion Ghica (D. Păcurariu), **George Sincă** (Mircea Tomuș), **Ioan Slavici** (Pompiliu Marcea), **Liviu Rebreanu** (Al. Pirul, **Grigore Alexandrescu** (Silvian Iosifescu), **Dimitrie Anghel** (Teodor Virgolic), **E. Lovinescu** (Ileana Vrancea), **Vlahuță și epoca sa** (Valeriu Răpeanu), **Viata lui Al. Macedonski** (Adrian Marino), **Octavian Goga** (I. D. Bălan), **Ion Pop Releanu** (Ion Apostol Popescu), **George Căsbu** (Bibliografie, G. Scridon și I. Domsa), **Costache Negru** (Pericle Marinescu). Despre fiecare, în parte, critica ar fi bucurată să străduie analitic, dacă suma lor n-ar distinge-o de recenzia convenită, solicitând-o deocamdată numai cu semnificația ei generală. Căci, fără a menționa deosebitele lucrări de sinteză istorico-literară sau de critică propriu zis, care nici ele nu lipsesc, activitatea sectorului de cultură respectivă lasă să se înteleagă limpede ce ar putea însemna ca rezultate organizarea lui în vederea ospitalității tratat de istorie a literaturii.

Să izolăm, totuși, până atunci două dintre monografiile numite, **E. Lovinescu** și **Viata lui Al. Macedonski**. Ne oprim la ele, fiind vorba de două personalități, care pe cât au fost productive în urmări literare, una în critică și alta în poezie, pe atât de impropriu au fost privilegiate de epoca lor. Cit despre neîmplinirile lor sociale, care de asemenea îi unesc, aceasta e o chestiune mai specioasă care, întrunind destine scriitoricești numeroase, privește raporturi inextricabile de la conștiința individuală la conștiința obștească și cîteodată aceste neîmpliniri se întîmplă să fie chiar factori de personalitate. Nu despre ele va fi deci vorba, ci despre poziția acestor două mari spirite între confrășii timpului. De altfel nici Ileana Vrancea, cu privire la E. Lovinescu, nici Adrian Marino, cu privire la Al. Macedonski, nu scapă din vedere să rectifice îndesebi unghiul de apreciere a epocii, deși monografia dintîi analizează ideile critice ale lui Lovinescu, iar cea de a doua construiește numai biografia lui Macedonski.

Lucrările acestea, peste felurimea materiei, mai sînt asociabile prin orientarea exactă și circulară în epocă, pe baza unei întinse documentări, cit și mai cu seamă prin căldura, prin devotație, prin sentimentul că persoana evocată e vrednică nu numai de stima, dar și de iubirea cercetătorului. Cîtorul se simte de aceea mai întîi convins de cuprinsul documentar al dosarului și apoi purtat ca și în zbor de conduita, finalmente, aproape lirică a monografiilor. Iar caracterul de știință incontestabilă și pleoară afectuoasă e asemănarea cea mai izbitoră între lucrări atît de diferite ca materie.

Spectacolul pliant al criticii, după ce dosarul de documente se închide, nu e numai de o anumită frumusețe etică; el interesează deopotrivă prin urmări artistice. Atît Ileana Vrancea cit și Adrian Marino scap din afecțiunea proprie o volubilitate stilistică remarcabilă, plină de rigoare și spontaneitate ceea ce face ca exprimarea lor să nu rostogolească nebulozități și nici, cu atît mai puțin, să se lîrscă terestru. „La urma urmei (scrie Ileana Vrancea despre Lovinescu, critic de poezie), dacă urmărîm cu atenție vibrația sufletească a criticului modernist printre rîndurile consacrate poeziei și ne întrebăm ce ritmuri i-au sunat mai dulce, ce anume i-a rechemat privirea de-a lungul întregii sale vieți, înclinăm cumva să căutăm răspunsul în șirul lung al traducerilor din poezia greacă și latină, cu bănuiala că delicia lecturii le-o găsit în ritmul sacadat și în unduirea interioară a odelor și epodelor horatiene, o metamorfozălor lui Ovidiu, în hexametru Odiseei și ai Enseidei...” Iar Adrian Marino, despre mult visata avuție, la Macedonski: „Dacă totuși și-o dorește, pentru a se consacra poeziei la un nivel superior de viață, bogăția n-a însemnat pentru Macedonski nimic altceva decît un simplu mijloc de realizare de sine. Trezind peste o serie de fantezii și reverii pur poetice (palate fermecate, cișiguri fabuloase la loterie), compenșări imaginare ale sărăciei sale, tipică la Macedonski nu este obsesia opulenței, ci fuga de indigență. El nu are mentalitatea avidă de acumulare, voluptatea ovarului și a capitalistului lingă sacul de bani, ci a poetului cărui i se vinde mobila la licitație și este sfidat umilitor de aragața avutului. Atunci este firesc ca Macedonski să viseze banul și să aspire cu ardore să evadeze din «mizeria cea mai crudă», în care «am suferit eu și copiii mei»”. Evident, caracterul de pleoară și bravură stilistică apare, dimpreună cu baza documentară, din ambele monografii și pînă la urmă cucerește.

Din acest punct de vedere, asemănarea cercetărilor vine din similitudinea de situație a lui Lovinescu și Macedonski în epoca lor. În conflict deschis și permanent cu societatea și mai ales cu reprezentanții ei oficiali, înconjurati de un mic număr de admiratori, ei n-au cunoscut nici cel puțin fidelitatea prietenilor. Rînd pe rînd aceștia, purtați de interese sau mai adesea de umori personale (Arghezi, Cincinat Povelescu, Duiliu Zamfirescu — pentru Macedonski; I. Bărbu, Camil Petrescu, F. Aderca — pentru Lovinescu) le-au dezertat înfîntate, sporînd chiar numărul adversarilor destul de numeroși și fără ei. Încîi se poate crede că himerismul poetului Florilor sacre și orgoliul criticului Istoriei civilizației române să fi fost ipostaze ale aceleiași solitudinii totale. În Ileana Vrancea și Adrian Marino, ei și-au găsit postum prieteni, de care n-au prea avut parte în timpul vieții.

Cu acest sentiment, ca unui care am trăit multă vreme, chiar pînă în pragul morții lui, lingă liniștea umbră de un ușor mizantropism (exoticabil, biografic) a lui E. Lovinescu și ca unul care regretă că n-a trăit și în preajma personajului fantasmatic și sublim, al lui Al. Macedonski, transcriem ca propriile noastre afirmații din Ileana Vrancea rîndurile: „Lovinescu a lăsat un adevărat cod al conștiinței profesionale a criticului, în care sînt expuse cu minuție toate bolgile infernale ce trebuiau acolite, toate tările caracteristice vieții literare atît de frămîntate din vremea lui”; iar din Adrian Marino, cu privire la Macedonski: „Aflat în această stare de tensiune și izolare de restul lumii, mizeria zilnică, primejdiea acută a morții, toate îl închid și mai mult în sine, exacerbindu-l. Spaima nocturnă îi adîncește la culme complexul egocentric, ceea ce îl face să se aplece iarăși, instinctiv și infrigurat asupra propriei sale imagini. Colocul interior purtat în bezna îl consolidează pe fundamente, în fiecare seară el rememorează etapele existenței sale în iminentă primejdie. Devine impersonal, profetic, inaccesibil. Geniu damnat, scrutarea propriei conștiințe grandioase îl alină”.

Dar ambii monografiști sînt ca temeinicie a formației lor profesionale numai reprezentanții acelei echipe de cercetători, dintre care am numit pe citiva la început și care, pe baza aceleiași pasiuni științifice pentru fenomenul istorico-literar, asigură neîndoios viitorul disciplinei, fiind prin aceasta profesori ai unei „școli paralele”, totdeauna necesară.



cronica literară

HORIA STANCU asklepios

Fără îndoială că romanul scris de Horia Stancu, „Asklepios”, în care se povestesc peregrinările forțate ale strămoșului doctorilor, a găsit o formulă neobișnuită de evocare: narat la persoana întîi, este însoțit de un prolog și un epilog, în care Asklepios însuși ne înfățișează o serie de meditații obișnuite și neobișnuite, situîndu-ne parcă în fața unui jurnal de întîmplări prin care a trecut în viața sa. Aceste întîmplări sînt localizate în timpul cînd se pregătea și avea loc războiul Troiei. Asklepios, trimis de tatăl său, regele Euminecheis, să se alătore regului Agamemnon în expediția plănuțită, nimerescă cu nava în Egipt și e luat prizonier. De-acolo nu face decît să treacă prin diverse aventuri, străbătînd Nubia, Saaba, Sumerul și ajungînd apoi sub zidurile Ilionului, unde revine în minile Aheilor, pentru ca pînă la sfîrșit să ajungă din nou în Egipt. Ne-am aștepta ca în acest periplu să asistăm la... o demonstrație a romancierului privind modul de a se revela al unei științe la originile ei îndepărtate. Nimic din toate acestea. Asklepios posedă cîteva mijloace simple de a vindeca, bizuindu-se mai mult pe credința că este fiul lui Apollo, cum aflase de la însăși mama lui. Ele îl ajută să scape nevățat din stule de pericole. Accentul cade în romanul lui Horia Stancu pe povestirea primejdiilor și întîmplărilor.

Vom spune de la început că romanul are un mare farmec. El se citește în virtutea unei simulari echilibrate a faptelor, care izbutesc să ne prindă ca și cum ar fi vorba de o rătăcire din zilele noastre, de o odisee lipsită de întîmplări divine extraordinare, dar nu mai puțin bazată pe fapte omenești în care coboară mitologicul divin. Totul se petrece după legea locurilor și timpului. Ne dăm seama că autorul se menține, desigur, într-un unghi de contemplație actuală, camuflat, ca în „Thais” de Anatole France, însă acest lucru se trădează numai în tonul povestirii.

În acest ton al povestirii stă meritul cel mai de seamă al romanului „Asklepios” și, firește, în mersul imaginației autorului, care se ferește de reconstituiri — imposibile de altminteri — prin care să se vadă o inițiere a sa metodică în materia pe care o tratează. Ne surprinde firescul lucrurilor și neprevăzutul lor. Nicăieri nu se simte artificialul istoric, ca și cum am fi în lumea unui basm sau într-o lume reală, evocată de un explorator. Fără îndoială, în evocarea Africii romancierul păstrează ceva din jurnalele de expediție ale primilor călători. Dar secretul acestui roman se adîncește într-o viziune umană esențială a ființelor și lucrurilor acelor vremi, care nu pot avea alte reacțiuni și alte înfățișări decît cele de astăzi, la gradul de dezvoltare și în decorul specific în care ne sînt prezentate.

În afară de această imaginalie, grefată pe o meditație a istoriei în care nimic nu trebuie să se întîmple dincolo de limitele cunvenite ale naturii omenești, ceea ce merită din plin să fie remarcat în roman — dovedind că autorul este un scriitor în întreaga accepție a cuvîntului — este stilul său: „Din cele ce voi scrie — spune Asklepios — cu semnele sfînte învătate de mine în țara Egiptos, credeți ce vreți și luați ce socotiți mai aproape de sufletul vostru. Eu le dau un singur înțeles: să arăt cum a ajuns zeu, omul Asklepios. De se poate, să slujească drept învătătură și altora: este destul loc pe Olimp. Eu, unul, de voi ajunge acolo, voi fi bucurat să întîmpin pe oricare din voi”.

Acest stil explică însăși atracția cărții, care nu vine cu întîmplări extraordinare, care nu pune o problemă istorică arzătoare și care, fără a fi o plămădire obișnuită, pe liniile cunoscute ale epocii aurale la care se referă, aduce numai niște peripecii individuale, legate de o figură semi-mitologică mai puțin cunoscută. Ajuns în Egipt, Asklepios începe prin a evoca această țară în modul următor: „Am petrecut în țara Egiptos ani mulți, mai grei la început, mai ușori și mai dulci pe urmă, după ce mă obișnuisem cu pămîntul, cu soarele și cu mulțimea de zei a locurilor. Am călătorit în sus și-n jos pe fluviu, am văzut oaze de verdeață în pusturile de piatră și nisip, am trecut dincolo de pragurile fluviului, cu caravanele plecate să aducă aur și pietre prețioase și leacuri rare din tînurile de miază-zi și de miază-noapte. Am ajuns pînă la etiopieni. Am străbătut apoi imperii pe care nu le văzusem niciodată. Nici una din călătoriile mele de mai tirziu nu mi s-a părut însă mai ciudată și nu mi-a rămas mai adînc întipărită în minte decît cea dintîi. Nepăsarea, rod al tineretii, mi-a ajutat atunci să îndur arșița și legăturile de piele de la picioare și minii”. La acest diapazon stilistic, care este menținut neatins, Horia Stancu desfășoară itinerariul eroului său. Fără îndoială că tînurile scriitor ajunge astfel la o structură poematice sau de imitație a unui ton care — încă o dată — ne amintesc de Anatole France, dar cu o puritate de limbă și de frază românească care îl răscumpără de orice model. A lua și a menține — în toate meandrele povestirii — tonul acesta stilistic este un merit surprinzător.

Verosimilitatea romanului este un element care cade pe-al doilea plan. Vom spune însă că, deși se transpune în mentalitatea unui personaj care urmărește să se facă zeu și socotește că ajunge la acest scop, nicăieri în paginile sale autorul nu cade într-o viziune augmentativă sau într-una arbitrară. „Avem de-a face cu o factură de scris, așa cum am spus, de tip poematice sau împrumutînd epica cronicilor, la o limită abia perceptibilă.

Firește, vom continua să ne întrebăm care este sensul obiectiv al unui asemenea roman? Asklepios nu apare ca un geniu al vindecării, în timpurile de demult. Ne putem replica pe ideea de bunătațe care stă la baza medicinei, pentru că acest personaj, pe care tatăl său, regele Euminecheis îl disprețuiește pentru că are „mîini de femeie”, nu de războinic, se arată sensibil la suferința omenească. Dar acest lucru nu-i este în suficientă măsură caracteristic. De așemenea, el nu arată a fi cunoscător al unor leacuri extraordinare. Alegerea subiectului, în roman, apare întîmplătoare. În acest punct socotim că se plasează o lacună a cărții. Cititorul se așteaptă ca figura legendară a lui Asklepios să corespundă mai mult așteptărilor unei tradiții care face din el pe medicul primordial.

În afară de aceasta, sîntem totuși curioși să vedem evocată, pe o porțiune mai largă și mai amănunțită, lumea „bolnavilor” acestor vremuri cvasi-legendară și sistemul social-uman cu care era înconjurată. Parțial, acest interes este totuși stîrnit de roman și în această măsură poate fi considerat un merit al său.

Dincolo de aceste obiecțiuni, care provin mai mult dintr-un sentiment de insatisfacție subiectivă, trebuie să subliniem capacitatea lui Horia Stancu de a transforma în artă a povestirii o enormă documentare istorică. Este vorba de un aspect de atelier al romanului care se simte și se vede, în sensul cel mai bun al cuvîntului. Masa documentară, care trebuie să fi fost complexă, și adunată cu trudă, a fost topită într-o povestire independentă, plină de culoare și, așa spune, de ritm, care constituie în literatura noastră contemporană un interesant caz particular.

MIHAI NEGULESCU

DRAGOȘ VRANCEANU

un rapsod al pămîntului românesc

Pentru cei ce l-au cunoscut și au lucrat alături de el, Mihai Dragomir a rămas înaintea de toate poetul generos, animalul entuziast, prietenul plin de atenție și solicitiv, dînd al unor întregi promoții de scriitori tineri.

Ochelarii săi lumurii se adîhnesc pentru todeauna lingă ultima filă a unei „poște a redacției”. De doi ani, n-a mai apărut în sălile de cenacluri sau sezători. Arzînd pînă în ultima clipă într-o maturitate lucidă și radnică, încă o „stea umană” s-a mistuit. Rememorați în plină erupție a primăverii pierderea de atunci iradiază lumină finală asupra unui tulburător crez artistic și patetic, slujit cu probitate și dăruire, de-a lungul unei vieți și opere născute înim din istorie, din încercările, din bogăția spiritului a poporului românesc.

Întregindu-se unei tradiții cu străvechi rădăcini a literaturii noastre, care a dat rozpozitor acestui neam conștiința și răspunderea de a fi suflet din sufletul poporului, poezia lui Mihai Dragomir încorporează fără îndoială mărturia emoționantă a depășirii universului restrîns, individualist, prin confruntare continuă cu faptele poporului său, cu figurile sale legendare, atît în ceasuri de meditație și reverie, cit și în orele cutremurătoare, de grav soliloqui, ale luptei cu arma în mînă pentru statornicirea unui vad în istorie.

Fie că s-au chemat Odo pămîntului meu, Tudor din Vladimiri sau Războiul, în substanța unor asemenea poeme am recunoscut înclinația autorului către viziuni ample, rapsodice, în care sînt antrenate întinse spații, episoade pregnante din viața patriei, fixate astfel într-o autentică tensiune lirică. Chînrurile seculare ale „facerii”, pe care le-a îndurat țara spre a deveni ceea ce vedem astăzi, au găsit în Mihai Dragomir un interpret sensibil. Smulgîndu-se cu tot mai multă hotărîre, prin însăși substanța efectivă a poemelor, aceluși halou discursiv care a însoțit uneori întreprinderi similare, cel care nu și-a secționat nici o clipă propria existență în „viață pentru sine” și „viață pentru alții” a fost, pentru cei mai tineri, un exemplu pilduitor de probitate artistică, de zăbovire infrigurată asupra cuvîntului, spre a-i conferi acea simplitate evocatoare, capabilă a găsi rezonanță în cele mai diverse categorii de cititori.

Creșterea limbii românești și-a patriei cînstire — lăsată moștenire urmașilor săi nu numai Văcărești de întîiul poet ne-anonim al acestui neam — și-a găsit astfel în Mihai Dragomir, în perioada de fixare a literaturii noastre pe făgăse noi, un slujitor fidel, lipsit de infatuare, pătruns de același respect pentru valorile artistice ale înaintașilor ca și pentru cea mai trăgedă tresărare, în cei ce vin neîntrerupt, a sensibilității.

La confruntarea cu timpul, în ciuda unor inegalități, datorate nu o dată acelor seisme care însoțesc inerent fixarea în conștiința artistică a unui nou climat literar, versurile poetului brăilean — cum singur își spunea nu fără anume nostalgie — au în ele mai mult decît amprenta unei mărturii lirice asupra drumului său prin istoria țării (cu orașul dunărean, războiul, întoarcerea armelor, epoca de edificare ce a urmat). Confesiunea asupra drumului străbătut ocupă desigur un spațiu însemnat în creația sa. Aici stă și un izvor al autenticității. Dar, stăpînit pe o întinsă cultură umanistică și chiar științifică, poetul a ambiționat mai mult. Fiorul cosmic, evident mai ales în ultima perioadă a creației, nu e un simplu corolar. O serie a cunoașterii străbate întreaga sa poezie. Experimentele au fost dure, dintru început. De aceea poate acea lipsă de exclusivism, acea înclinare spre aprofundarea celui mai neînsemnat detaliu. Meticulozitate, sau mai degrabă discernămint. Evident pînă și în dialogurile zilnice. Conversațiile cu el — oricînd și ori unde — au fost o școală literară de clasă. Năzuia dezbaterii și cercetării de amploare, deși părea mai degrabă rezervat.

Avea în sine un demon al publicității, al comunicării cu publicul. Debutate tumultuos și nerăbdător la 17 ani (Gînduri — prăfuite, Brăila, 1936, lito-tip. Nic. Orghidan, semnat Mișu Const. Dragomir-epic). Înființase, ca elev, revista Flămura („războiul tineretii generații”). Urmasse un nou volum: Rugă de ateu; editarea colecției Adonis etc. Lui „I. Gh.”, în memoria căruiua va scrie mai tirziu Răz-

boiul (vezi dedicația), îi erau adresate pe atunci asemenea cuvinte: „Iar cînd ne vom aduce iar aminte / c-au fost legate și-ale noastre vieți / Ne vom gîndi la timpul anainte... / Vom fi batrîni, uitați în tineretii...” Dar vine declanșarea forțelor oarbe. Războiul cenzurează prietenia, suprimă înțîlnirea făgăduită. Uitați în tineretii, uitați în moarte, fiii țării încep să străbată un aspru proces al inteligerii.

Întîlnirea cu țara adevărată se petrece într-o lungă confruntare cu tiparele unei educații, cînd vechile valori erau răsturnate brutal. Destinul cuvîntelor se suprapune derutant peste însuși destinul oamenilor: „Eu v-am trimis pe cîmp de bătălie / ca pe recruții noi, neîntruși / Și crucile înseamnă-acum o mie / de gropi din care-ajî-

perenă pe care evoluează o conștiință voluntară, îndrăgostită pămîtas de adierile viitorului. Odimnoară, la Camil Petrescu (versurile din Ciclul Morții), copleșitoare era viața aceea teribilă, care îl reducea pe soldat la o împotrîvire surdă, ancestrală în fata morții. Acolo, liniștea care avea să urmeze era o ieșire din apocalipsă („Sînt zorile sau praful a devenit mai alb. / leșim cumva din haos?”). Aici, omul prinde a se zvircoli asemeni fălului în matricea originară. Căndamarea la suferință, poate la moarte, nu va putea fi compenșată printr-o simplă iluziune a păcii. Contemplarea devine luptă cu sine. Spre o nouă condiție umană. Spre un combatant înrolat lumii care miște implicî în propria-i sa biruință: „Cu fața înspre noi tu ne-ai întors / și ne-am privit, livizi ca-ntr-o stihie. / Și-am stat cînd rînilor străvechi ne-am stors / cu noi, în fața noastră, măturie... / Și semn de netrecut ai tras, parțial, / între trecut și noi, pe totdeauna”. Poetul trăiește astfel confruntarea cu destinele generației sale, cu sensul interior al unor răscuriri istorice, „pentru cîntarea căreia — spune I. D. Bălan — temperamentul și sensibilitatea lui s-au arătat a fi dintre cele mai indicate”.

Între cele cîteva ramuri mai însemnate ale opere sale poetice (poezia de atmosferă a Bărgănelului, a bălților cu vegetație luxuriantă, a bălînului oraș dunărean, poezia de evocare istorică ori de memorare a tineretii petrecute sub semnul războiului și al „înțoarcerii armelor”; ori poezia de meditație, pătrunsă adesea de un acut fior cosmic) e ușor de observat o legătură întîm. Valente unificatoare consistă fără îndoială în coeficientul constant al participării lirice, în integrarea universului poetic unui spațiu de sensibilitate și creație socială românească. O anume volubilitate epică, vizibilă pe alocuri în poemele mai vechi, se află dominată în ultima perioadă de inflexiuni ale muzicii și cristalinului, către care poezia lui Mihai Dragomir evolua în secret. Tulburătoare confidențialitate a volumului postum nu surprinde însă. Virtualități limpezii trăiau în acest om.

În ciuda prolifică activității, apare clar pentru cei ce l-au cunoscut că poetul se îndreptă spre sinteze lirice de o mare forță și claritate. În plină maturitate, era nemulțumit de sine și hotărît să o ia de la capăt. Avea orare de cuvinte sunătoare, de eflorescențele fade ale metaforei. Spunea, ironic dar sever: „Cuvintele banale sînt prea tari / prea simple arde adevărul-n toate. / Mai bine-n broderii, meșteșugari, / Să ne-implem doar vorba jumătate. / Așa, minciuna pare un suris, / Trădarea pare un joc de societate, / și colții ei sălbateci, ca de ris, / rănesc cu rîni de mult cicatrizate. / Cuvintele banale sînt prea tari. / Să ne vopsim și vorbele, ca pîrul. / Ca nu cumva, privind cu ochii-amari, / Să ne-ngrzim, privindu-ne-adeverul”.

Avea o nedămințită încredere în prietenie, în solidaritatea umană. „Pătruns de cruditatea de lumină”, se apleca spre elanurile tineretii cu gestul cel mai simplu și firesc, „al celui care, ca să bea izvorul, se înclină”. Un „sarpe fantastic”, o conștiință necruțătoare, spune el, ne urmărește — din liniștea apelor — ca o luciditate a pietrei insufletețe.

Prin trăire, prin cunoaștere, poetul tinde spre „înflorirea seninătății”. Treptele unei asemenea autodomniri? Viata de combatant în ultimul război mondial; elanul de brigadier al reconstrucției; biografia de „simplu soldat” al literelor românești — cum se autodefinia cu binecunoscută-i modestie. Cuvintele sale, riguros cumpănite, au acoperirea în aur a trăirii nemijlocite și, nu o dată, a revelației. Bine întemeiat pe resursele sale de cultură și poezie, nu s-a slîit niciodată, și nu s-a simțit păgubit cu nimic, a ne arăta întîi și-ntîi omul din el.

Trăia cu simplitate. Întreaga sa ființă iradia o prietenie plină de solicitudine, trecînd atîi de repede, duretos și neobservat de repede, către acea zi de aprilie 1964: „Va veni și nunta Mioriei / Știu, o simt pe frunte de pe-acum. / Te-am n-am de pragul neființei, / groază n-am de țările de fum! /... Mai avem oțtea alte datini. / Multe-de făcut și pregătiti. / Înimă, de teamă nu te clătini / Marea, simpla nuntă s-a-mpălnit”.



rememorare
mihai dragomir

vrea să mai ieșiți”. Să se smulgă din moartea aceea, omul a căpătat putere în timp.

Datele vieții elului liric se confundă în bună măsură cu însăși biografia generației poetului. Cristalizarea acestei spiritualități se petrece în continuă simbioză cu sensul unor largi deveniri sociale și filozofice. O tinerete rînită, constrînsă a rămîne în fortificații sau lazarete, se revoltă împotriva propriei condiții înșoșite. Drumul pe care îl va căuta, și-l va afla cu infrigurare, nu va fi altul decît drumul hălarit poporului român de către partidul său comunist: „În valul ultim de singurătate / năpraznic gîndul a țipat în febre / și singur m-am luat atunci în spate / ca orbul și ologul din proverbe.”

Luciditatea cu care omul reușește să se regăsească pe sine însuși, la un semn al speranțelor, e dimensiunea

partidului

Ce brazde tragi prin legile dintii?
Norocul mă cuprinde, îmi udă sănătatea:
N-am umbră rea; mi-e umbra numai căpății —
La vorba ta s-a odihnit cetatea.
Cuvinte noi am strîns, mai crude și mai bune —
Pămînt rotit pe osie grea de univers
Încep cu tine fire de grîu a rod să sune
Și virful lor pîndește luminile în mers.

E timp de cînd pe lingă steaguri, lingă sete
Am pus nevoia, neamul, lutul bun,
Ne-am bucurat de-un răsărit de delte!
Tu, cel mai tînăr m-ai învățat să sun
Doar omenește din suflet și unelte,
Să-mi hat pe chip, medalie, istoria de-acum.

pe bărăgan

Minunile noastre-aburind în cuvinte
Peste gorganele vechi ceartă-oseminte:
Boabelor grase de porumb le dau dinții
Acolo, în luturi unde beau apă pîrînții.
Zamolxe, în grîu ochii albaștri și-i ține —
Numără orele cîmpului în poamele bune;
Certuri lungi, de sănătate și de culori
Curg prin șiștare de fulger din nori.

Pe Bărăgan arde un abur de piine de casă,
Ființe-n ființe sămînță își lasă —
Oamenii trec de la o margine-a lunii,
Le scîrție-n vorbe cumpăna lumii.
Neamul se-nduplecă și cîntă în ele.

ileana

Tu n-aveai decît ochii albaștri ca o domniță
Pictată lingă Negru Vodă la Argeș —
Liniștită ca o culoare din care să nu
Mai pleci niciodată, la nici o sărbătoare.
Dintr-un țig de Mona-Lise aș fi știut
Care ți-i boiul, care ți-i neamul, apoi
Nu-mi era greu să m-asez cu fata la tine,
Să poți sta lingă chipul meu dimineața...
Din cîteva lupte cine știe cu cine, m-aș
fi întors
Plin de zale, plin de sînge și de izbîndă —
Te-aș fi coborît în cetate; acum ar fi fost
sărbătoare

dumitru m. ion

Și de-abia la ziua jumătate
Cînd mai aveam o luptă de dus, un popor de
văzut,
Mi-aș fi adus amine că nu ai născut.

bătrînul

Bătrînul duce pe-un umăr o piatră.
Pe celălalt umăr sufletul ei:
Piatra o-mparte zilelor trecute,
Sufletul ei zilelor care vin.

Ochii și-i trece noaptea pietrei.
Ziua sufletului ei...

Oamenilor le-arată piatra,
Femeilor umărul gol —
Și numai fetelor sufletul pietrei:

Atunci dacă se-aprind focuri de primăvară
Bătrînul pune jos piatra și ară.

sări din tăcere

Din cîte mirosuri sînt, unul singur e-al soarelui;
Ieșim dimineața și-avem roua pe noi...
Iubito, unde te-ai rătăcit?
Ti-am spus că nămintul e plin —
Ce tăcere!... Sări din tăcere!..

Cît timp e pînă la soare apune?
O fericire cît un somn sau o luptă —
Dorm legat cu destinul meu căpății.

Nu-mi pune lumina aceasta la cap
Chiar dacă trebuie să pleci!..
Din cîte mirosuri sînt, unul singur e-al soarelui...
Uite singele meu cald, uite pămîntul!..

baladă

Badea căta în pămînt
Adînc, cercetîndu-l cu degetele
Și-l vedea sfînt și bun
Ca laptele oilor...
Sedea în creștetul zilei,
Bea umbra copacilor
Trăgînd-o în piept prin fluier —
Cresta pe crăci în zori, prin păduri
Fulgerele întimplare în cer:
Iubea o fată la noalele amurgului —
Ea semăna cu două picături
De viață cu Ileana
Care căzuse din leagăn
La tropotul cerbului.
Badea fuma o noapte
Mocnînd ce e nou —
Știa cîte minuni se ceartă-n cuvinte
Ca în holovanii strînsi pe prund;
Îl cunoștea mai ales pe erou
Că dimineața, badea
Iar se uita în pămînt.

peștele de fier

Vine un vînt mugîd de pe Dunăre:
Îi ard copitele ca niște cercuri de foc —

Pescarii, în zori îl știau priponit
De temeul caselor sau dormind
În cântanul dat pe burta de barcă.

Acum, deschis plutește și infierbîntă
Lutul spinzurat între simburii și cer...

Azi apele vin către lotcă a trîntă —
Voi merge cu pescarii să prindem
Peștele căruia i se spune: de fier.

nuntă

de iarnă

Ploile au venit dintr-o dată
Ca o călătorie neterminată;
Păsările și-au minat puii în sus,
Au furat vara și s-au dus...

Stuful sta în picioare; se ogîndea în pești —
Oamenii mai potoleau cele lumești,
Sălciile începeau să umble goale
Pînă s-au vestit pe pămînt stele de sare.

Atunci s-au auzit peste grînd
Că focuri mari din cer se aprind:
Mirele a adus soarele pușin cătrănit
Pînă la ceasul făgăduit.

Mireasa a învîrtit lumea pînă tîrziu
Și pescarii-au adormit pe-un ochi de rachiu:
Cineva mă striga: Să nu adormi!..
Și-auzeam cum mă ceartă apa cu sturioni.



FLORIN CIUBOTARU: PRIMĂVARĂ

POETI

TINERI

inima

De nesomn și de pîndă
să nu vestejească inima călătorului
Iată singura adevărată primejdie,
încolo nimic nu-i tulbură umbletul.
Seara bea vin rășinos
și zace pe o grămadă de frunze
cu ochii la stele,
pînă cînd îi pleznesc timplele
și sar așchii din craniul lui curentat.
La miezul nopții marea îi cuprinde
trupul febril,
pulbera strînsă toată ziua pe haine
se preface adaos de suflet.
Sinceritatea o bea cu apa
în primele ore ale dimineții
cînd strigă un duh credincios
din ceața fîntîni, cu buzele albe.
Trece mai departe apoi
liniștit cu inima
în marea libertate a vieții.

somnul luptătorului

Așterne-ți pat și dormi
numai în somn poți alerga,
te poți lupta și poți iubi
părăsindu-te pe tine însuși.
Așterne-ți pat și dormi
numa în somn și-n vis
poți renunța la trupul tău,
lăsîndu-l stelelor lacome
care vor trage la țîntă
în el ca-ntr-o armură goală.

marius robescu

ceas împlinit

Nu stăruie ușă de plută
între-arme și chip de erou,
lumina se-ntinde subțire
pe fețele frunzei din nou.

Miroase a ramură frîntă,
a iarbă culcată de ploii,
un rîu a greșit drumul bun
și e tras de izvor înapoi.

E-n marginea singelui nostru
voința de a ne fi născut.
Întoarsă din ce adîncime
steaua pironită pe scut?

prima oară

Prima oară cînd mă rog pămîntului.
Îl privesc și-i vorbesc
și-l ispitesc cu alcătuirea mea

tot atît de simplă ca a frunzelor.
Mă rog de el și-i sărut coastele
pleznite de fluxul petrolului
și-l înțeleg bine
așa turtit de presiunea norilor
frămîntat cu dealuri de calcar luminos
ca munții din lună.
Mă rog de el să-nfrunzească,
să nu-l treacă timpul,
să-și întoarcă greoi către soare
cealaltă parte a trupului
de animal culcat în mocirlă.
Îi spun să urce pe canale albastre
pînă la suprafața frunzelor
să miște genele lui de la soare-apune
vorbînd în somn cu păsările.
Zadarnic e poate tot ce gîndesc despre el,
fără folos, ca și cum
un fir cărunt din părul meu
ar striga în pustul singurătății lui.
Dar eu cred că-i semăn pămîntului,
tot așa tăiat de curenții
și ajungîndu-mi focul dinlăuntru
cîteva ore cel pușin
pînă la neajmîritul îngheț.

știu omul

Îmbrăcămîntea noastră de zi și de noapte
sub care stăm atît de-adevărați,
Straietele noastre
abia muiate în aburul spiritului,
sub care ascundem infirmități
și un foc mocnînd
prin straturi geologice,
ca miezul lichid al plantei.
Singele lui Nesus se învecheste
amestecat cu sudoare
pe căptușala de mătase ieftină.
Dezvelindu-și trunchiul
unii vor striga și vor suferi
ca un incendiat
cînd dezbraci zdrențele arse
de pe trupul lui stîms cu apă.
Dar eu cunosc omul
care singur, cu dinții,
sfișie coaja acestor veninoase
pînă cînd rămîne gol
cu sufletul.

ninge la izvoare

Departe e apa
scăpată sub prund,
rotindu-se independent
pe dinlăuntru pămîntului.
O viață ar trebui să cobori
din peștera-n peștera tot mai adînc,
hrănind animale fosforescente
să-ți lumineze drumul.
Ar fi să uiți pe multă vreme
un cer vîind de gînduri,
cutureiat mereu
de astrul cutremurelor.
De sete, feți puternici și-au căutat neveste
și ele nu s-au mai împotrîvit,
s-au bucurat că sînt frumoase
și s-au despodobit.
În urmă vine vremea cînd
ei se coboară-n sînnii
și-alunecă pe-o pîrtie
surpată sub ured de dihanii.
Ninge de la o înălțime atît de mare
încît zăpada trece prin ei
prin fiii lor și prin pămînt
înapoi la izvoare.



doamna de stați

200 de ani de la naștere

Fică spirituală a lui Voltaire, prin pasiunea cu care a exercitat rațiunea, și a lui Rousseau, prin cultul sensibilității, D-na de Staël domină epoca de formare a romantismului francez. Scrisorile lui Jean-Jacques (Rousseau, n.n.) (1787) prima ei lucrare, conțin în substanță toate scrierile de mai târziu. Tonul de peneic n-o împiedică să atragă atenția contemporanilor asupra operei marelui iluminist (în special „La Nouvelle Héloïse”) care, pe lângă participarea efectivă la mișcarea filozofică a secolului al XVIII-lea, făcuse un loc aparte sensibilității vieții afective, opunind-o vieții spirituale, cultului rațiunii. Modernii iau locul modelelor antice, personajelor mitologice care alimentaseră clasicismul. „Clarisse Harlowe” și „Pamela”, cele două romane ale lui Richardson precum și opera literară a lui Rousseau sînt privity ca o reînnoire a sursei de inspirație, ca puncte de plecare ce anuntă sufletul modern, romantic, după un exercițiu suficient de îndelungat al rațiunii. D-na de Staël propune tocmai această regenerare a surselor inspirației și nu a principiilor artei scriseului. O a doua etapă a evoluției romantismului va fi dominată de Victor Hugo care caută să definească natura poeziei și să reînnoiască tehnica teatrală. De a prezenta, tot el va fi cel care va da prozei un nou avînt, un nou ideal. În sfîrșit, o ultimă perioadă a evoluției romantismului ar fi aceea în care se cristalizează filozofia romantică, în care elementul social primează.

Revoluția nu operează numai schimbări pe plan social. Ea influențează și afirmarea unei noi estetici care va îndrepta atenția asupra lumii exterioare (natură, societate) și asupra analizei ei. În locul exercitiului rațiunii atît de cultivat în secolele secolului al XVIII-lea, al gustului și regulilor clasice, se avansează ideea libertății de creație în artă, în numele geniului și temperamentului individual. D-na de Staël e în plină dispută în momentul cînd discută despre antici și despre moderni, declarîndu-se deschis în favoarea celor din urmă. Asistăm, astfel, la o nouă ediție a certeii partizanilor anticilor și modernilor ce au avuse loc la sfîrșitul secolului al XVII-lea. De data aceasta se pune problema viitorului artei, al poeziei, care se sufoacă sub apăsarea miturilor antice, a personificării inutile a sentimentelor. D-na de Staël caută să sesizeze esența opoziției. Oare anticii au atîns perfecțiunea artistică? Se întrebă. Oare noțiunea de perfecțiune artistică nu și-a schimbat conținutul? D-na de Staël tranșează discuția arînd că perfecțiunea artistică este de un anumit fel: „descrierea animată a obiectelor exterioare” pe cînd modernii dobîndesc superioritate prin „descrierea miscarilor sufletesti”, deoarece elementul sentimental este înfînat mai bine cunoscut la moderni decît la antici și obiectul personificat este direct prezent în conștiința noastră.

„De l'Allemagne” este rezultatul cunoașterii directe a filozofiei și poporului german. D-na de Staël releva francezilor (Voltaire făcuse același lucru cu literatura și cultura engle-

ză), literatura germanilor pentru „a înlătura sterilitatea ce amenință literatura noastră” (franceză n.n.) pentru a-i inocula „o sevă mai vi-guroasă” și îndeamnă la lectura scrierilor germani „oamenii cei mai învățați și mai meditativi din toată Europa”. Germania va putea să ne reveleze „dragostea pentru natură și filozofia”. Elogiile la adresa națiunii germane cuprinses în prima parte a lucrării (*Despre Germania și moravurile germanilor*) erau de natură să irite pe Napoleon care, de altfel a interzis publicarea ei, ordonînd confiscarea manuscrisului. Peomîndu-se de la moravurile celor două popoare, se ajunge la opoziția dintre cele două literaturi. Autoarea este totuși o bună cunoscătoare a filozofiei și literaturii germane: Schlegel, Schelling, Fichte, Goethe, Schiller. Cunoaște personal pe Goethe, Schiller, pe Schlegel. Grație lui Schlegel, D-na de Staël aprofundează cultura germană și este net influențată de el, fapt care l-a făcut pe Goethe, să spună, în glumă, despre „De l'Allemagne”, că este o carte a lui Schlegel-Staël. Cu toate opozițiile pe care le-a ridicat, cartea conține ca și „De la littérature” teoriile esențiale ale romantismului (exaltarea emoției și a individualității, elogul literaturii ce și găsește sursa principală în prezentarea sentimentelor și schițarea condiției noi drame: imbinarea lirismului și a dramaticului).

Lucrările amintite conțin observații interesante și asupra genurilor. Poezia al cărui obiect trebuie să fie „enigma destinului omeneș”, este pentru D-na de Staël apoteoza sentimentului iar pentru a ajunge la starea poetică trebuie să „rătăcim prin visare, în regiunile eterate, să luăm zgomotul pămîntului ascultînd armonia cerească și să vedem universul întreg ca un simbol de emoții al sufletului”. Poezia este o stare de entuziasm pentru că ea „dă durată acestui moment sublim în care omul se ridică deasupra grutăților și plăcerilor vieții iar implicite noțiunea de geniu poetic îmbracă o altă haină. El este o emanare a sufletului și nu a inteligenței și cel mai bun poet va fi acela a cărui sensibilitate va fi cea mai vie.

Tragediei i se fixează drept domeniu de inspirație istoria spunînd că „tendința firească a secolului este tragedia istorică” („De l'Allemagne”). Ea va prezenta caracterul și nu pasiunii cum făcuse tragedia clasică. Dar prezentarea caracterelor presupune o varietate de procedee de stil pentru a pune în lumină toate aspectele nobile și meschine ale personajului, ceea ce antrenează amestecul genurilor cînd tragicul și comicul coexistă în aceeași piesă pentru a sublinia un caracter. Față de tragedia clasică — spune D-na de Staël — acțiunea tragediei istorice va avea pe alocuri momente de incertitudine pentru a da posibilitate autorului să ne înfățișeze mediul, atmosfera morală, socială și politică în care acțiunea eroii, fapt care a dus, în romantism, la dispariția regulii celor trei unități. În noua tragedie, demnitatea personajelor (motivată în clasicism de poziția socială) va fi

incălțată cu demnitatea sentimentelor indiferent de condiția socială. Oamenii din popor, purtători ai unor sentimente nobile, vor popula teatrul romantic, consecință firească a evoluției gustului în urma Revoluției.

Romanului îi rezervă un caracter moralizator obținut din starea sentimentală a personajelor. Acesta este și scopul celor două romane ale sale, „Delphine” și „Corinne” în care re-cunoaștem cel puțin două din ipostazele literare ale D-nei de Staël: arta conversației și a speculației teoretice și, mult mai puțin, artistul. Căci personajele sale sînt schematice, descrierile reci și intelectuale.

Eroinele sale sînt în mare măsură purtătoare revendicărilor feministe ale epocii. Delphine este un roman cu cheie iar forma în care este scris (scrisorile) dă posibilitatea D-nei de Staël de a interveni prea des și vizibil în caracterizarea eroinei. De aci didacticismul. În plus este și un roman cu teză: înlocuirea eticilor-morală cu religia inimii (lucrul ce i-a dispăcut lui Napoleon care tocmai pregătise Concordatul) și apoi morală pașionii. „Corinne” este idealul D-nei de Staël, femeia inteligentă, superioară, care părăsește societatea mediocră din Anglia, refuză convențiile sociale ale Italiei pentru a-și trăi intens stările sufletesti, pentru a iubi cu pasiune și a cînta frumusețea lumii. Cele două romane se resimt de influențele măturate: Richardson, Fielding, Rousseau și Goethe. Dacă D-na de Staël nu se realizează în mod deosebit sub raportul expresiei artistice, ea are meritul de a fi atras atenția asupra „noului roman” propunînd diversificarea subiectelor prin tratarea unor pasiuni general-umane cum ar fi ambiția, orgoliul, avaria, vanitatea, program realizat de altfel de Balzac.

În permanentă opoziție cu Napoleon. D-na de Staël a așezat la aceste răscruci de drumuri, care este sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, un liberalism constant, sfîdînd tirania. Spirit luminat și fecund, a intuit marile transformări ce aveau să se petrească în domeniul literaturii și a analizat admirabil în lucrările sale teoretice („De la littérature” și „De l'Allemagne”) principiile noi literaturii — literatura romantică. Ea are marele merit de a fi înțeles aceste schimbări precum și de a le fi explicat.

CONSTANTIN TEACĂ

*) Germaine Necker, cunoscută în literatură sub numele de D-na de Staël, s-a născut la Paris, în 1766. Hînd lîna bancherului elvețian Necker, ministru sub Ludovic al XVI-lea. Lucrări mai importante: De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales (1800); romanele „Delphine” (1802) și „Corinne” (1807); „De l'Allemagne” (1810). Cunoaște pe marii contemporani Goethe, Schiller, Schlegel, vie prietene o legătură de familie cu Benjamin Constant. Alina o atitudine liberă și independentă față de Napoleon, acesta o exilază. Petrece exiliul la proprietatea sa din Coppet, a prolog de Louisiana, care devine un centru opozițional destul de activ sub primul imperiu. Moare în 1817.

În semn de solidaritate cu militanții intehaționiști care luptă pentru egalitate rasială în Statele Unite și pentru pace în Vietnam, „Comitetul francez de acțiune a spectacolului” a organizat un meeting de jazz. Au participat cunoscuții Claude Nouguro, Celeste Mognv, Graeme Allwright, Mezz Mezzrow, Kenny Clarke și Johnny Griffin.

Dar epoca de înflorire a elegiei este romantismul, elegia prîndu-se de minune la exprimarea stărilor sufletesti specifice romantice: melancolia, regretul contemplativ, suspinele sublimite, lamentările iubirii defuncte, cit și alte manifestări exterioare ale suferințelor morale desfășurate scenic în decoruri conforme ca: păduri tenebroase, maluri de lacuri sub lună, cîmpuri pustii în oarîm, parcuri părăsite cu edificii în ruină, văi înflorite nepăsătoare de tristețea din sufletul poetului — cu alte cuvinte spațiile naturale propice singurătății reflexive.

Lamartine în Lacul, în Vilcausa, în Singurătatea, Hugo în Tristetea lui Olympe, Musset în Noaptea justifică tipul romantic de elegie, tipul romantic francez.

Elegiile lui Hölderlin, Imnurile către noaptea ale lui Novalis și poemele elegiace ale lui Morike, răspund conceptului romantic german, potrivit căruia elegia are mai cu seamă un caracter metafizic și extatic, lipsit de caracterul lugubru al elegiei clasice. Poezii au viziunea armonică a lumii, și — în aspirația de comuniune extatică și sacră cu viața divină

BUCHENWALD

În lagărul de la Buchenwald, înțins pe locul unei păduri de stejari seculari pe unde, cîndva, s-au plimbat Goethe și Schiller, s-a păstrat după defrișare un copac venerabil, pe care, așa cum ieseni au numit teiul din Copac „Teiul lui Eminescu”, waima-renii l-au numit „stejorul lui Goethe”.

În 1938 sîrma ghimpată a încercuit izlazul de jur împrejur și falnicul stejar s-a trezit deținut printre deportații politici. Tovarășii lui de lagăr, oamenii, au trăit un timp din ghinda lui, apoi l-au mîncat frunzele, coaja, rădăcinile. Într-o noapte, cineva a strînat de crengile destrunzite, înscrisă cu un cărbune pe un carton, maxima lui Goethe: „Memento vivere”. Doi S.S.-iși au curiul stejarul cu gloante. Copacul a murit și scheletul lui, aproape carbonizat de dinții foamei, a devenit decorul spectral al unui cîmpuit lac de sîpluciu. De trunchiul lui, erau legați biciuții, de crengile lui se așinau sînzurătorii. Pînă cînd, rapus de torturi, copacul s-a prăbușit în noroiul vestic al lagărului, și lemnul lui a fost ars în crematoriul, o dată cu cadavrele oamenilor.

Pe poarta lagărului, am citit maxima Buchenwaldului: „Fiecare prin sine însuși”.

MELOPEEA

Melopeea poetului surd, pe locul umflat de ploaia mărunță de toamnă, insistență și rece ca o izgonire, mi se părea o imagine fantastică de suprarealistă care vrea să trapeze cu realismul crud al vieții. Ploaia peste Hanca, trist, nemîngiuit, agasant, ca o jeliure orientală. Caraii roșii din lac înouă zgrîbiiții pe lingă barcă așteptînd să le cadă ceva de mîncare. Peisajul este într-adevăr sublim. Un proverb chinez spune că „dacă în cer nu există un rai, pe pămînt există Hanca”. Alunecosăm de pe un farm supraploaie de oameni, pe o glînda tremurătoare a unui lac sub-populat de pești.

Poetul era surd. O tăietură de sabie îi mutilase chipul ratîndu-i-se pe după crană ca o cheie care ar fi încercat să defacă o cutie de conserve. În spatele urechii stîngi, o a-dîncitură indica punctul trecerii lui definitive în lumea tăcerii. Tărăgîna peste oglinda de cercuri a lacului vînt, o legendă străveche despre Șerpoaica-Albă din Hanca, tătă îndrăgostită de un călugăr budist și zidită de vie în zidul unei pagode — o, frandă adusă înțeleptului din cer pentru iertarea păcatului păntătesc. Văcea poetului suna calp, fără modulații, auzită de el doar cu gîileții și nu cu urechile. Mîncam mandarine de Hanca, fără sîmbur, și coaja parfumată, lăcuioasă a fructului, mi se părea vie, rece și alunecoasă ca pielea Șerpoaicii-Albe.

Undeva, în depărtare, lopăta prin cejurile și fantasmale lacului a fată

KISCH

În sinagoga gotică din Praga, lăcașul leagendarului rabin Loew, părințele Golemului, iscodesc locul pe unde Egon Erwin Kisch s-a putut căfăra în pod, pentru a descoperi ascunzătoarea colosului de lut adormit.

Pendulez între străvechii cimitir cu lespezele negre clîntite din loc, aplecate spre pămînt de furtunile timpului, și între turnul negru al Rathausului cu orologul fermecat, așteptînd hora celor disprețuite apostoli... Apoi urc în Mala Strana, Orașul de sus, trecînd peste Viltava cea cîntată de Smetana pe podul regelui Karol, cuprînd

BATRINUL

Acest bătrînel casteliv care urcă cu greu scările hotelului e un fost general fascist venit în Albania să-și caute armata moartă. Ce sîntîră ultimă misiune să te întorci la opusul vieții, la douăzeci de ani după război, și să răscolești pămîntul înamic căufînd oase mute și fantome cu glas chinului? Rigid, sobru, auster, generalul armatei moarte are sub pleoapa ochiului sting un neg albicios, ca o lacrimă înghețată. A scos de prin cimitirele fără cruci, de pe sub mîslîni nudoși, de pe cîmpurile fostelor bătații acoperite de rușine, oasele fărîmate, țigvelle găurite, coastele risipite ale celor căzuți. Un bătrîn cu un pas în groc pă, ros de înăilîși, căufînd ca într-un cîmpuit blestem oasele celor ce l-au ascultat, e poete cel mai trist șișfîrșit al unui război acoperit de rușine.

Și oasele aruncate în lăzile albe sună straniu, ca fluierule de soc, și mîslîni crăcoși își ridică rădăcinile să slobozească din ghearele lor subterane captivii putrefiți, dar etichetele noi, cu adresele din Văterland lipite pe sicrie poartă pe ele trufășul vultur negru al Reichului învins.

...Și lacrima înghețată pe obraz nu se dezgheață, doar pămîntul roșu, din care gurile amuțite mușcaseră adînc, respira ca într-un suspin de ușurare.



GIUSEPPE BANCHIERI (Italia) — PERIFERIE



mozaic

„Moda „se mișcă”. Se poartă fuste scurte (20 de centimetri peste genunchi), culori violente, bărbii au haina lungă, femeile merg în pantalon. Emananțea feminină? Demistificarea bărbăntului? Nu e prea usor de răpus. Tocmai din aceste motive revista franceză „Le nouvel observateur” inițiază o foarte interesantă anchetă. Interlocuitorii sînt trei cunoscuți oameni de literă și sociologi: Henri LeFebvre, profesor la Sorbona, autorul unei „Sociologii a vieții cotidiene”, Roland Barthes, și Jean Duvingnaud, profesor de sociologie la facultatea din Orleans. Iată câteva concluzii interesante: „moda este un fenomen de inovatie și de conformism. Paradoxal, trebuie să imiti ceea ce a fost creat pentru a nu putea fi imitat” (H. L.), „moda este un fenomen general. Ea privește în aceeași măsură, literatura, pictura și muzica” (H. L.); „moda este pentru lemei un mijloc de a-și manifesta existența într-o societate dominată de valori masculine” (J. D.).

Fotografiile planetei Marie au răsturnat toate imaginile „Vieții” preconizate. Dacă luna seamănă în mare cu ceea ce oamenii și-au imaginat de-a lungul timpului, transmite de Jai Propulsion Laboratory din S.U.A. prezintă o planedă lădă, fără câmp magnetic și fără cantitate de radiații. Să-l ve de Marie ignoră relieul specific pămîntului, nu există apă și aer cum s-a crezut, și nici urma de viață. Altă demistificare? Nu. Planeta noștră reprezintă imaginea trecutului nostru înainte ca acuitivitatea internă a pămîntului să-i modifice suprafața. Deci...

În semn de solidaritate cu militanții intehaționiști care luptă pentru egalitate rasială în Statele Unite și pentru pace în Vietnam, „Comitetul francez de acțiune a spectacolului” a organizat un meeting de jazz. Au participat cunoscuții Claude Nouguro, Celeste Mognv, Graeme Allwright, Mezz Mezzrow, Kenny Clarke și Johnny Griffin.

elegia

Ca specie literară, elegia face parte din genul liric, genul liric al poeziei culte. În poezia modernă, depășirea unei elegii nu se poate face prin stabilirea unor trăsături formale caracteristice, precum cele ale formelor fixe de tipul sonetului, sonetului, baladei, tertinului. Conținutul este cel care decide încadrarea cutărei sau cutărei poezii în această specie.

Cuvîntul vine de la elinescul *elegia*, derivat de la *elaos* „a spune vai, a se văieta”. Mitologia, care o consacra artelor liberale zeite, numără — printre cele două surori din Parnas — pe muza Erato, cea care prezidează destinelor elegiei.

După cum se vede, anticii atribuiau unei muză anume responsabilitatea acestei specii de poezie lirică, și asta cu toate că aveau o muză, Polymnia, care veghea asupra poeziei lirice în general. E o dovadă a preturii de care se bucura printre elinii care o practicau cu predilecție, elegia fiind una dintre marile forme ale liricii lor. Am scris „una dintre marile forme” și ar trebui să adaug, forme fixe, sau aproape. Chiar dacă, așa cum afirmam mai înainte, în poezia modernă, elegia nu poate fi considerată o formă fixă, în poezia antică era. Încă din perioada arhaică, elegia se depărțea mult mai mult decît oda de poeziei melice, de melos, de muzică adică, alfel spus de acompaniamentul muzical cu lira sau cu harfa, acompaniament care „căpșea” rostirea versurilor, și care

ține să dispară. În figurările plastice, Erato este înfățișată cu o liră epitară în mîină. În această epocă — antichității — elegia este compusă din distihuri, adică din strofe de două versuri, și anume: dintr-un hexametru (vers de 6 picături) și dintr-un pentametru (vers de 5 picături). Acest tip de distih se numește, de altfel, în poezică, *distih elegiac*. Inițial, elegia este un cîntec funebru, o plîngere, o lamentație sau un *epedion* cum i se mai spune, echivalent într-o măsură cu *bugetul* din poezia noastră populară. Nu după multă vreme însă, *distihul elegiac* va deveni vehicul poetic pentru tot felul de sentimente, de la pasiunea amorasă și pînă la entuziasmul războinic. Dintre prîrîșii elegiei — grecii — sînt citabili, printre alții, spartanul Tirteu, din secolul al VII-lea î.e.n., autorul unor *Indemnuri* către soldații (670 î.e.n.) și al unui poem civic, *Eunomia*, Archilochos din Paros (712-664), poet ionian, inventatorul metruului poetic numit după aceea *archilochian*. Callinos din Efes (născut spre finele secolului al VIII-lea), Theognis din Megara (580-500), autor de versuri elegiace mîșnînd de sentimentele morale, *gnome*, pline de mizantropie, atenianul Solon, faimosul magistrat, care utilizează și el elegia în *Rugămințile* adresate concetătenilor săi, după bătaia de la Salamina. Filetos din Cos (340-285), poet alexandrin, care a fost primul bibliotecar al bibliotecii din Alexandria și preceptorul lui Ptolemeu al II-lea, a compus cele dintîi *elegii erotice*. În epoca decadenței, cea mai apreciată de poeți și de public este elegia erotică, și această varietate va fi cea care va străluci la Roma, ilustrată, în primele trei decenii ale secolului I înainte erei noastre, de admirabilele cadente ale lui Tibul celebrînd-o pe Delia și ale lui Propertiu glorificînd-o pe Cynthia, în vreme ce Ovidiu, în *Tristii*, va da glas lamentelor exilatului.

În literaturile europene moderne, elegia este o specie de prestigiu, practică mai cu sebiră în două dintre varietățile ei: elegia erotică (deszînd din lirica latină) și elegia filozofică (ecou al Plîngerilor biblice profet Ieremia), subdiviziune în care se declinae vanitatea lucrurilor omenești, desertațiunea locă pe care o semnală versetul decepționist al Ecclesiastului.

Teoreticianul francez al *Artelor poetice*, Boileau o vede ca pe o „*bocitoare în lună veșmint de doliu*”, iar André Chenier — maestrul neoclasic al liricii franceze din secolul al XVIII-lea — îi aude „*al voci vaiet!*”.

În Evul Mediu, manifestările elegiace au fost sporadice, chiar dacă ilustrate cu strălucire de nume ca Alain Chartier, Cristina de Pisan, Eustache Deschamps, Villon. Franta secolului al XVI-lea este cea care restitue elegiei gloria întunecată o dată cu declinul Antichității. Louise Labé și Maurice Scève — poeți lyo-

nezii; Ronsard, Du Bellay, Belleau — poeții Plaiadei; Malherbe, apoi, în secolul al XVIII-lea, Antoine Bertin (1752-1790), căpitan de cavalerie, imitator al lui Tibul și al lui Ovidiu și prieten cu Evariste Deforme, viconte de Parny (1753-1814), născut ca și Bertin în insula Reunion din Oceanul Indian, marii elegiaci ai secolului, precursorii lui Chenier, autorul celei *Jucroșe captive* celebre, sînt cei datoreți cărora devine un fenomen curent de poezie. În Italia — Patrarca, în sonetele și în carionele „Gobriel Chiarabrera” (1552-1637), poreclit *Fandurul Italiei*, Vincenzo de Filicaia (1642-1707), și, mai târziu, Leopardi, Foscolo și d'Annunzio; în Portugalia — Camoens; în Spania — Garcilaso de la Vega (1503-1536), poetul toledan, imitator al poeziei italiene, Lope de Vega, dezăbărit de culteranismlu la modă, întregesc tabloul expresiei elegiace a gîitiei latine.

Dar epoca de înflorire a elegiei este romantismul, elegia prîndu-se de minune la exprimarea stărilor sufletesti specifice romantice: melancolia, regretul contemplativ, suspinele sublimite, lamentările iubirii defuncte, cit și alte manifestări exterioare ale suferințelor morale desfășurate scenic în decoruri conforme ca: păduri tenebroase, maluri de lacuri sub lună, cîmpuri pustii în oarîm, parcuri părăsite cu edificii în ruină, văi înflorite nepăsătoare de tristețea din sufletul poetului — cu alte cuvinte spațiile naturale propice singurătății reflexive.

Lamartine în Lacul, în Vilcausa, în Singurătatea, Hugo în Tristetea lui Olympe, Musset în Noaptea justifică tipul romantic de elegie, tipul romantic francez.

Elegiile lui Hölderlin, Imnurile către noaptea ale lui Novalis și poemele elegiace ale lui Morike, răspund conceptului romantic german, potrivit căruia elegia are mai cu seamă un caracter metafizic și extatic, lipsit de caracterul lugubru al elegiei clasice. Poezii au viziunea armonică a lumii, și — în aspirația de comuniune extatică și sacră cu viața divină

Elegiile fundamentale din **Elegiile** duineză ale lui Rilke.

În Anglia, unde elegia a rămas aproape de sensul ei original, de plîngere funebă, trebuie pomeniți Milton, Shelley, Young, autorul *Noaptea*, Gray, cu faimoasa *Elegie scrisă într-un cimitir de țară*, Tennyson și Swinburne.

Tezaurul elegiac românesc este depozitarul citorva admirabile piese antologice. De la **Amărățelă tururea**, elegia în stil popular a lui Ienache Văcărescu, de la **Jalaba mea**, lamentația lăutărească a lui Conachi și pînă la elegia ruinelor, ilustrată de cei trei poeți țirgovîșteni: Heliade Rădulescu (**O noapte pe ruinele Tirgovistei**), Carlova-(Ruinelor Tirgovistei) și Alexandrescu (**Adio**, scrisă la Tirgoviste), elegia, această specie literară atît de pretuțită și de răspîndită în literatura universală, a beneficiat de talentul mai tuturor liricilor noștri. Alecsandri, autor al unui **Bălecescu** murînd, și mai mult ca el, Bolintineanu, elegiacul din **O fată tinăra pe patul morții**, își orientează o bună parte din creația lirică pe făgașul emotiv al regretului. **De cite ori, iubito...**, elegia erotică a lui Eminescu, este un exemplu convingător că mai ales Eminescu a reușit să apropie specia de desăvîrșire.

Poezia modernă a abandonat forma fixă pentru elegia, dar cum a această calitate îi este dată de conti-

nut, elegia este sonetul lui Eminescu, **Veneția**, Coșbuc, Iosif, Goga cu scris și ei elegii. Goga aducînd o notă profund originală în elegia patriotică: **Olul**, de piidă.

Psalmii lui Argeșii, citeva dintre poeziile lui Bacovia, numeroase poeme de Blaga răspund titlului de **elegie filozofică**, Asador, după cum cele mai vechi elegii cunoscute sînt fie războinice, fie patriotice, morala sau sentențioasă — iucînd rolul de intermediar între poezia epică și poezia lirică — la fel, elegiile epocii moderne redescoperă toate aceste variante posibile ale sentimentului ipostaze pe care antichitatea le-a consumat cu aproape doua milenii înaintea noastră. Cum însă elegia nu este un tipar formal ci o stare de suflet, **Cîntec pentru anul 2000** („**Pe aici umbra și el și se-ntorcea mereu, / contimporan cu fluturii, cu Dumnezeu!**” sau **De profundis** „**Inca un an, o zi, un ceas — și drumuri toate s-au retras de sub picioare, de sub pas!**” încă un an, și-un vis, și-un somn — / și-oi fi pe sub pămînturi damn al oaselor ce drepte dorm”) sînt o dovadă emoțională că poezia modernă poate alege grandaore anticilor, atunci cînd ecul harfei lui Ieremia sau al glasului lui ovidian capotă răspunsul lui Holderlin sau al lui Blaga.

ROMULUS VULDESCU

actualitatea și inactualitatea lui Benedetto Croce

Una dintre primele lucrări filozofice ale lui Benedetto Croce se intitulă: *Cio che è vivo e ciò che è morto nella filosofia di Hegel*. Pusă sub formă interrogativă, formula se dovedește valabilă nu numai în legătură cu Hegel, ci și în legătură cu întreaga moștenire spirituală a trecutului. Tot timpul intervine obscuritatea acestui întrebare: ce e viu și ce e mort în opera sa? Și în funcție de momentul istoric trăit, cu și în funcție de sensul și valoarea operei respective, răspunsul se cere mereu altul. La o dată de la nașterea marelui gânditor italian, întrebarea se pune în termeni asemănători celor de acum cinci decenii: ce e viu și ce e mort în opera lui Croce? Desigur, un răspuns complet ar necesita o analiză mult mai amănunțită a întregii opere filozofice croceane, decât își propune prezentul articol.

Benedetto Croce s-a format la școala filozofiei hegeliene. Sub influența lui Labriola a ajuns să cunoască marxismul, pe care nu l-a înțeles. A pornit mai departe în căutarea unui mod de gândire propriu, asumându-și toate riscurile necesare.

La ora când Croce s-a născut în cultura italiană, erau evidente pretenziunile semenei unei atmosfere de înecăză spirituală, suficiență culturală, un încercat de decădere a gusturilor. S-a angajat la o muncă uriașă, pentru reînvierea forțelor naționale creatoare, pentru promovarea spiritului critic, pentru revitalizarea sensibilităților. A intrat în arena culturii ca profesor, publicist, critic literar, estetician și filozof. Și în fiecare domeniu a reușit umilitor de repede să se impună; a câștigat renumărări, adevări, și-a creat numărătoarea.

Personalitatea lui Benedetto Croce se prezintă în mod clar și important în filosofia europeană a secolului XX ca un original și pasionat căutător al adevărului. Contribuțiile sale, mai ales în domeniul estetic, nu pot și nu vor putea fi nicodată ignorate. De la Hegel și-a însușit metoda dialectică și a deprins credința nestrămutată în forța minții omenești. Cu toate limitele sale evidente, gândirea lui Benedetto Croce stă, cel puțin parțial, sub semnul dialecticii. Prin asta, și probabil numai prin asta, se explică faptul că pe tirimul teoriei cunoașterii, el operează ceteodată cu gândirea, undeva foarte pe aproape de marxism.

Pentru a înțelege mai bine poziția gnoseologică originală a lui Croce, e necesar să avem în vedere contextul general și ideologic în care ea apare. Gândirea dialectică europeană se prezintă, la sfârșitul secolului trecut și începutul celui prezent, cu un bagaj impresionant de experiențe eșuate. Trecută prin filiera criticismului kantian, a hegelianismului, pozitivismului și empiricizantismului, filozofia se aventurase acum tot mai mult spre irracionalism. Rare erau capetele care după atâtea încercări mai rezistau atitudinilor sceptice, privire la posibilitățile de cunoaștere.

Asistăm, spre sfârșitul secolului XIX, la o adevărată revoltă împotriva gândirii logice. Interesant este că această conspirație se pregătește în numele dialecticii. Repetăm: se are de-a face cu o revoltă împotriva gândirii logice, conceptelor, nu pot, sint incapabile să explice lumea în permanență să devină, schimbare. Conceptul surprinde un moment din realitate, reține trăsăturile cele mai generale pentru un grup sau altul de fenomene obiective. Dar realitatea se prezintă în nenumărate variante și în perpetuă devenire. Cum să reținem printr-o noțiune fixă ceea ce se află în necontenită prefacere? Răspunsul va suna: conceptul este incapabil să exprime adevărata realitate, în infinita sa multitudine de forme și sensuri. Mai subtile se pune aceeași problemă în cazul fenomenelor unice, a dialecticii interne a obiectelor, fenomenelor și evenimentelor. Înșiși natura de om se prezintă ca o arbitrară gândire pentru că desenează omul drept ceva static. Or, indiferent de epitele care o care o însoțim, ea nu poate exprima totuși omul în devenirea sa, pentru că în momentul când ne-am făcut o reprezentare despre el, deja individul nu mai este același. Conspirația împotriva logicii și a conceptului culminează prin filozofia lui Bergson.

Inteligenta (rațiunea) după Bergson, concepe realitatea doar fragmentar și discontinuu, iar nu în evoluția sa creatoare, pe care specific realității este tocmai mobilitatea, devenirea. Atât în interiorul fenomenelor, cât și în afara lor, totul se află în devenire. Stabilitatea nu e decât o iluzie, efect al simultaneității de moment a mișcărilor unor obiecte de același gen ori specie. Rațiunea poate raporta un punct al spațiului la alt punct al spațiului dar rămâne în afara lor. Prin urmare, conceptul exprimă întodeauna ceva mort, static, străin realității adevărate, devenind-se util numai în cazuri speciale. Paradoxul poziției bergsoniene constă, printre altele, în aceea că propunându-și neînțelegerea conceptelor vechi, ni se oferă alte concepte, noi, ca acela de *intuiție pură*, de *durată*... Cum putem să cunoaștem dialectic, mobil, realitatea? Răspunsul care se dă, fără nici un fel de echivoce, aproape peste tot, în filozofia idealistă din această perioadă este: cu ajutorul intuiției. Intuiția ar fi — după Bergson — un fel de simpatie prin mijlocul căreia ne transportăm în interiorul lucrurilor pentru a coincide cu ceea ce e unic și inexprimabil.

Benedetto Croce debutează și el în filozofie sub semnul acestei conspirații împotriva gândirii logice, conceptuale. Intuiționismul său însă nu e atât de exagerat ca acela bergsonian. Spre deosebire de filozofii francezi, Croce nu a lăsat nicodată să se înțeleagă că intuiția ar fi un mijloc de investigare a realității superioare inteligenței, rațiunii. Intuiția și inteligența sint, după el, mijloace deopotrivă eficiente în cunoașterea și înțelegerea lumii reale. Și ne apar ca specifice unor anumite domenii ale activității umane. În *Ce e viu și ce e mort în filozofia lui Hegel*,

Croce pornește de la întrebarea: cum se face că filozofia hegeliană, atât de dialectică în esența sa, ne mulțumește totuși cercetătorul obiectiv, lăsându-i impresia de artificial, de arbitrar, de ceva seducător dar neadevărat? Cartea apare la o dată de ani după *Fenomenologia spiritului*. Bănănuia că trebuie să fie ceva mort în gândirea hegeliană și stăpânea de mult pe Croce. Orice sistem filozofic închis se învecheste cu timpul. Noile cercetări științifice, progresul cercetărilor, într-o direcție sau alta, obligă la corectarea sau reformularea periodică a anumitor adevăruri. Nu despre astfel de învechiri era vorba în cazul filozofiei hegeliene. Eroarea constă, după părerea lui Croce, în confuzia pe care Hegel o face, tot timpul, între distinct și contradictoriu. Distinge și opozite, dar nu înțelegându-le diferențele ireductibile și nu se supun celorșiși legi dialectice, nu au același destin. Într-adevăr la Hegel distinctul și contrariul sint concepute fără echivoce, ca fiind de aceeași natură: „Dimpotrivă orice determinație, tot ce e concret, și orice concept e în chip esențial o unitate de momente distincte și cu puțință de a fi distincte, momente care... se transformă în momente contradictorii” (Hegel „Știința logică”, cartea a II-a, secțiunea I pag. 429, în traducerea lui D. D. Rosca, București, 1966). Pe această linie Croce îl surprinde pe Hegel în ceea ce atitudinea inconsecventă. Dacă trădă: *viață, conștiință, idee* i se pare justificată, prima reprezentând teza, a doua antiteza și a treia sinteza și prin urmare ne aflăm în fața unei opoziții reale; altele însă, ca de pildă *religie-artă-filosofie*, se dovedesc false opoziții. Arta, în filozofia, există ca activitate spirituală distinctă, într-o nișă una opusă celeilalte. Filozofia lui Hegel s-a mai născut parțial moartă, crede Croce, și pentru că și universal; universal în cutare formă individuală și cutare anumind particular, asemenea universului. În fiecare accent al poetului, în fiecare creație a fanteziei sale se zbuconuie întreaga destin omenească, toate nădejzile, toate lucrurile, toate bucuriile, gloriile și mizeriile vieții omenești, tragedia cruntă a realității în devenirea și în dezvoltarea ei complexă, generate din propria-i substanță, zămislite din chinuri și din feteire.” (Lirismul și totalitatea artei).

Arta înfățișându-ni-se ca „intuiție pură”, adică lirism, e absurd, după opinia lui Croce, să vorbim despre genuri literare. Arta nu cunoaște decât un singur gen literar, cel liric. Revolta împotriva conceptelor își găsește expresia în estetica croceană, prin negarea genurilor literare și artistice. De bună seamă, genurile literare, înțelese în sens rigid, nu convin spiritului dialectic, există o anumită întrepătrundere, fuziune firească între genurile și speciile de artă. Din motive metodologice noi le discutăm însă „în stare pură”, ca și cum ar exista independent, izolat, unele de altele. Anumite distincții, totuși, în legătură cu acele trăsături relative comune pe care le prezintă unele opere de artă, se dovedesc cu toate acestea, absolut necesare. Și critica făcută la noi de către Liviu Rusu, cu ani în urmă, teoriei lui Croce cu privire la inexistența genurilor literare, mi se pare perfect îndreptățită.

Unde se apropie de adevăr Croce, în considerațiile sale cu privire la locul artei între celelalte domenii

solicitează voiața, cu ajutorul căreia obținem certitudinile pe care le înglobăm în categoria de bine, formăm obiectul eticii. *Frumos, adevărul, utilul, binele*, nefiind identice, sint, pentru Croce, noțiuni echivalente. Benedetto Croce consideră arta drept una din formele sub care își face simțită prezența spiritul teoretic în forma sa intuitivă. Arta este, după el, „intuiție pură”. În cadrul activității intuitive, cunoașterea realizează-se în imagini, aceasta se prezintă ca o cunoaștere care are în vedere expresia individuală a obiectelor și fenomenelor, forma, structura lor internă și externă. *Frumosul* nu ar fi altceva decât o expresie reușită. Intuiția, găsindu-se în procesul cunoașterii înaintea abstracției și a analizelor diferențieri și opoziții conceptelor, operează numai la nivelul sentimentului. De aceea cunoașterea intuitivă artistică, este o cunoaștere prin sentimente și pașuni, exprimabilă, exclusiv, liric. Gama ei se întinde de la senzația specifică de plăcere pînă la cea de durere. Intuiția însă nu poate funcționa izolat nici gândirea logică. Fiecare dintre cele două direcții principale ale spiritului teoretic e implicat în cealaltă. Numai în cadrul artei însă intuiția lucrează dezințesat. Intuiția, fiind expresie, se prezintă liberă de orice tendință voitivă; oricând amestec forțat în desfășurarea liberă a intuiției alterează expresia, fiindcă expresia poate fi definită numai ca artistică ori neartistică. *Expresia* — artistică — are marea capacitate de a comunica individual și generalul în același timp. În intuiția pură, amănunțutul palpă în viața întregului, iar în trept se regăsește în viața amănunțutului, și orice reprezentare artistică e în același timp și ea însăși și universal; universal în cutare formă individuală și cutare anumind particular, asemenea universului. În fiecare accent al poetului, în fiecare creație a fanteziei sale se zbuconuie întreaga destin omenească, toate nădejzile, toate lucrurile, toate bucuriile, gloriile și mizeriile vieții omenești, tragedia cruntă a realității în devenirea și în dezvoltarea ei complexă, generate din propria-i substanță, zămislite din chinuri și din feteire.” (Lirismul și totalitatea artei).

Arta înfățișându-ni-se ca „intuiție pură”, adică lirism, e absurd, după opinia lui Croce, să vorbim despre genuri literare. Arta nu cunoaște decât un singur gen literar, cel liric. Revolta împotriva conceptelor își găsește expresia în estetica croceană, prin negarea genurilor literare și artistice. De bună seamă, genurile literare, înțelese în sens rigid, nu convin spiritului dialectic, există o anumită întrepătrundere, fuziune firească între genurile și speciile de artă. Din motive metodologice noi le discutăm însă „în stare pură”, ca și cum ar exista independent, izolat, unele de altele. Anumite distincții, totuși, în legătură cu acele trăsături relative comune pe care le prezintă unele opere de artă, se dovedesc cu toate acestea, absolut necesare. Și critica făcută la noi de către Liviu Rusu, cu ani în urmă, teoriei lui Croce cu privire la inexistența genurilor literare, mi se pare perfect îndreptățită.

Unde se apropie de adevăr Croce, în considerațiile sale cu privire la locul artei între celelalte domenii

solicitează voiața, cu ajutorul căreia obținem certitudinile pe care le înglobăm în categoria de bine, formăm obiectul eticii. *Frumos, adevărul, utilul, binele*, nefiind identice, sint, pentru Croce, noțiuni echivalente. Benedetto Croce consideră arta drept una din formele sub care își face simțită prezența spiritul teoretic în forma sa intuitivă. Arta este, după el, „intuiție pură”. În cadrul activității intuitive, cunoașterea realizează-se în imagini, aceasta se prezintă ca o cunoaștere care are în vedere expresia individuală a obiectelor și fenomenelor, forma, structura lor internă și externă. *Frumosul* nu ar fi altceva decât o expresie reușită. Intuiția, găsindu-se în procesul cunoașterii înaintea abstracției și a analizelor diferențieri și opoziții conceptelor, operează numai la nivelul sentimentului. De aceea cunoașterea intuitivă artistică, este o cunoaștere prin sentimente și pașuni, exprimabilă, exclusiv, liric. Gama ei se întinde de la senzația specifică de plăcere pînă la cea de durere. Intuiția însă nu poate funcționa izolat nici gândirea logică. Fiecare dintre cele două direcții principale ale spiritului teoretic e implicat în cealaltă. Numai în cadrul artei însă intuiția lucrează dezințesat. Intuiția, fiind expresie, se prezintă liberă de orice tendință voitivă; oricând amestec forțat în desfășurarea liberă a intuiției alterează expresia, fiindcă expresia poate fi definită numai ca artistică ori neartistică. *Expresia* — artistică — are marea capacitate de a comunica individual și generalul în același timp. În intuiția pură, amănunțutul palpă în viața întregului, iar în trept se regăsește în viața amănunțutului, și orice reprezentare artistică e în același timp și ea însăși și universal; universal în cutare formă individuală și cutare anumind particular, asemenea universului. În fiecare accent al poetului, în fiecare creație a fanteziei sale se zbuconuie întreaga destin omenească, toate nădejzile, toate lucrurile, toate bucuriile, gloriile și mizeriile vieții omenești, tragedia cruntă a realității în devenirea și în dezvoltarea ei complexă, generate din propria-i substanță, zămislite din chinuri și din feteire.” (Lirismul și totalitatea artei).

Arta înfățișându-ni-se ca „intuiție pură”, adică lirism, e absurd, după opinia lui Croce, să vorbim despre genuri literare. Arta nu cunoaște decât un singur gen literar, cel liric. Revolta împotriva conceptelor își găsește expresia în estetica croceană, prin negarea genurilor literare și artistice. De bună seamă, genurile literare, înțelese în sens rigid, nu convin spiritului dialectic, există o anumită întrepătrundere, fuziune firească între genurile și speciile de artă. Din motive metodologice noi le discutăm însă „în stare pură”, ca și cum ar exista independent, izolat, unele de altele. Anumite distincții, totuși, în legătură cu acele trăsături relative comune pe care le prezintă unele opere de artă, se dovedesc cu toate acestea, absolut necesare. Și critica făcută la noi de către Liviu Rusu, cu ani în urmă, teoriei lui Croce cu privire la inexistența genurilor literare, mi se pare perfect îndreptățită.

Unde se apropie de adevăr Croce, în considerațiile sale cu privire la locul artei între celelalte domenii

solicitează voiața, cu ajutorul căreia obținem certitudinile pe care le înglobăm în categoria de bine, formăm obiectul eticii. *Frumos, adevărul, utilul, binele*, nefiind identice, sint, pentru Croce, noțiuni echivalente. Benedetto Croce consideră arta drept una din formele sub care își face simțită prezența spiritul teoretic în forma sa intuitivă. Arta este, după el, „intuiție pură”. În cadrul activității intuitive, cunoașterea realizează-se în imagini, aceasta se prezintă ca o cunoaștere care are în vedere expresia individuală a obiectelor și fenomenelor, forma, structura lor internă și externă. *Frumosul* nu ar fi altceva decât o expresie reușită. Intuiția, găsindu-se în procesul cunoașterii înaintea abstracției și a analizelor diferențieri și opoziții conceptelor, operează numai la nivelul sentimentului. De aceea cunoașterea intuitivă artistică, este o cunoaștere prin sentimente și pașuni, exprimabilă, exclusiv, liric. Gama ei se întinde de la senzația specifică de plăcere pînă la cea de durere. Intuiția însă nu poate funcționa izolat nici gândirea logică. Fiecare dintre cele două direcții principale ale spiritului teoretic e implicat în cealaltă. Numai în cadrul artei însă intuiția lucrează dezințesat. Intuiția, fiind expresie, se prezintă liberă de orice tendință voitivă; oricând amestec forțat în desfășurarea liberă a intuiției alterează expresia, fiindcă expresia poate fi definită numai ca artistică ori neartistică. *Expresia* — artistică — are marea capacitate de a comunica individual și generalul în același timp. În intuiția pură, amănunțutul palpă în viața întregului, iar în trept se regăsește în viața amănunțutului, și orice reprezentare artistică e în același timp și ea însăși și universal; universal în cutare formă individuală și cutare anumind particular, asemenea universului. În fiecare accent al poetului, în fiecare creație a fanteziei sale se zbuconuie întreaga destin omenească, toate nădejzile, toate lucrurile, toate bucuriile, gloriile și mizeriile vieții omenești, tragedia cruntă a realității în devenirea și în dezvoltarea ei complexă, generate din propria-i substanță, zămislite din chinuri și din feteire.” (Lirismul și totalitatea artei).



de activitate spirituală? Mi se pare că acolo unde ei se străduiesc să situeze frumosul printre valorile cognitive, și să-l delimiteze de adevăr, util, bine. Pe această linie e uitor cit de în vecinătatea marxismului operează filozofii italieni. Poate că l-a dus spre această direcție, poate lectura textelor marxiste.

Evident, elementul pozitiv, simbolul viu al filozofiei croceane nu trebuie exagerat. El se află mai mult în intenție, în schema logică. Concepind arta și frumosul ca rezultate ale unui mod de investigare și sublimare pe cale intuitivă a realității, Croce face un pas serios către irracional. Nu în zadar pentru mișcărilor artistice moderne, care au arborat steagul grațiatii și irracionalității estetice, opera esteticianului italian se dovedește un nesecat izvor de sugestii și soluții. Pe Croce, ca și pe Hegel, l-a salvat însă direcția. Cu tot caracterul ei idealist, estetica sa oferă și multe răspunsuri în spiritul adevărului.

Din experiența cercetărilor anterioare, Croce a tras concluzia că estetica nu poate fi decât o știință care acționează în limitele unor principii foarte generale și relative cu privire la artă și frumos, că orice încercare de a ilustra un principiu general, printr-o seamă de exemple este de la bun început sortită eșecului. Forța oricărui principiu general este determinată de totalitatea cazurilor în care se poate dovedi valabil. Estetica, la fel ca și alte științe teoretice, funcționează, se definește, având cunoștință de o anumită activitate — recte de activitate artistică — studiată multilateral, ca un ansamblu de legăți și sugestii, ca punct de reper. Dincolo însă de aceste limite, principiile estetice, ca și cele ale dialecticii, aplicate la fenomenul individual, se trivializează, se compromit. Un exemplu nu poate nicodată să ilustreze un principiu. Dacă principiul se precizează la o singură referință nu poate avea valabilitate pretutindeni. Dacă un exemplu sau mai multe im-

plănuie înțelegem valoarea de principiu trebuie văzut de ce natură sint aceste exemple, pînă unde, pe baza lor, ne putem permite generalizări. „Estetica — știință a expresiei și lingvistice generale” — conține 147 de pagini de teorie și 399 de istorie. Partea de teorie nu conține nici un fel de exemple ilustrative din domeniul artelor; doar în referințe. În partea de istorie sint examinate succint toate pozițiile estetice anterioare, pentru a vedea în ce măsură ele vin, pe cale logică, să confirme sau să infirme ideile autorului. Studiile de estetica apărute după aceasta se mențin pe aceeași linie de maximă prudență. Croce și-a dat seama de inerentul pericol dogmatic ce pîndeste orice încercare de a ilustra studiile de estetică cu exemple concrete. O voce practică a obșnuit gândirea comună cu ideile ilustrate. Se vorbește de exemplu despre procesul generalizării artistice, Lumea ține neapărat să vadă cum se întâmplă asta „pe concret”. Dar un exemplu, două sau mai multe nu pot, totuși, ilustra întregul proces. Așa asistăm deseori bunăoară, la spectacolul ilustrării diverselor principii ale esteticii, numai cu exemple din muzică, din literatură sau din artele plastice. Dar fiecare artă, fiecare gen, fiecare specie, și aproape fiecare operă, e rezultatul unei altele de generalizări. Multă vreme s-a vorbit la noi, de

exemplu, despre „legea tipizării” în literatură și artă, tot ca rezultat al unei generalizări pripite și simpliste. Ce e tipic în muzica lui Beethoven sau în poezia lui Baudelaire, în pictura lui Bosch, ori în cutare mozaic nonfigurativ? Să admitem că realismul socialist ar putea fi determinat ca o prezență specifică în literatură. Dar cum îl putem determina în arhitectură? Cum ar dăta arhitectura realist socialistă? Din acest punct de vedere, lecția lui Croce, se dovedește pentru noi, astăzi, extrem de actuală. Estetica nu are niciind datoria să suplinească sau să alterneze funcțiile criticii literare și de artă. Cînd face aceasta încetează de a mai fi estetică. Din păcate, nu se realizează însă nici funcția critică.

Un critic cînt își propune să analizeze un tablou, un spectacol sau o carte pornite de la realitatea concretă a operei respective și pe această cale ajunge la enunțarea unor observații cu caracter general. Concluzia sa vine ca o consecință logică a întregii demonstrații „pe viu”, ce s-a făcut anterior. Prin însuși specificul ei, critica presupune, pe lângă o înaltă pregătire intelectuală și talent, ocupînd un loc oarecum intermediar, între știință și artă. Spre deosebire de critic, esteticianul este un cercetător, care operează în limitele unei științe relativ exacte, după principii bine determinate. Preludiu, fără a fi nevoie, sarcinile criticilor, unui estetician se văd deseri în situația penibilă de a face o critică îndreptată și vulgară, lipsită de bineînțeles, de orice înțeles. Dacă într-un articol de critică conchiziile, cu semnificația de principii generalizatori, se prezintă, ca justificată de întreaga analiză concretă, făcută pe parcurs, în cazul unor asemenea studii de estetică situația este prezintă invers: autorul își expune principiile și după aceea încearcă să le „ilustreze”, profesional, cu exemple. De aici tonul inerent didacticist, chiar și al acelor analize făcute de către esteticieni nu lipsă de receptivitate față de problemele specifice ale artei și literaturii.

Sînd să judecăm bine, vom vedea că ilustrările de acest fel nu-și au de fapt nici o justificare. În primul rînd pentru că cercetările teinice de estetică, neputînd prelua sarcinile lucrărilor de popularizare, ale manualelor, e de presupus că ele se adresează unor oameni care cunosc, cel puțin în mare, problemele artei, sint familiarizați cu ele. Ce rost au atunci aceste analize stîngace, cînd oamenii sint în stare să obișnuiți ca să facă ei înșiși referiri creatoare sau aplicați la fenomenul artei pe baza ideilor teoretice expuse? Se va spune că pot exista și cititori ai unor tratate de estetică nefamiliarizați cu problemele artei și deci, neînțelegătoare să verifice singuri, pe concret, valabilitatea concluziilor „generale” ale autorului. asemenea oameni degeaba citesc studiile de estetică, fiindcă opera de artă nu poate fi gustată prin înțelegerea altora; ea solicită o participare creatoare, nemijlocită a subiectului, iar cunoașterea unor principii estetice generale, în absența unei cunoașteri aprofundate a problemelor concrete ale fenomenului artistic, în absența gustului ales, a educației artistice se prezintă ca un efort lipsit de orice finalitate.

Benedetto Croce, care a fost nu numai un mare estetician, dar și unul dintre cei mai străluciți critici literari pe care i-a avut vîreodată Italia, detesta ca nimeni altul didacticismul. Timp de 50 de ani, el a editat revista *La Critica* unde și-a publicat aproape toate studiile de estetică. Separat, el a desfășurat în paginile revistei și o activitate de critic și istoric literar. Dar nicodată n-a scris despre o carte pentru a-și ilustra cu ea o teorie. Dimpotrivă, din analiza fenomenului literar italian contemporan, el căuta să-și dea seama în ce măsură studiile sale au nevoie de precizări, de corectări, de reveniri. Și Benedetto Croce a fost omul care a avut cel mai mult curaj să se corecteze tot timpul. Așa înțelegem că a fost supus mereu la diverse intervenții, îmbogățiri, precizări. Orice teorie nou formulată i se prezenta ca valabilă doar în linii mari. Nicicum însă definitivă. E adevărat că prin caracterul acesta extrem de prudent, menținîndu-se în limitele celor mai vagi determinări, studiile sale își puteau permite noi adăugiri fără a se auto-anula, renege. Metoda de a lucra astfel poate fi cu ușurință recunoscută ca dialectică și de sorginte hegeliană. Definițiile lui Hegel sint formulate în citeva rînduri. Urmează apoi zeci de pagini de adausuri, note etc. pînă cînd se dovedesc epuizate toate sistemele previzibile minții umane în care definiția ar putea să prezinte variații de la sensul acordat inițial. Aceasta-și de fapt dialectica în exercițiul funcțiunii. Și Croce ne oferă în această privință un concludent exemplu.

Benedetto Croce a pornit de la Hegel, a refuzat marxismul, și a căutat o cale proprie în filozofia idealistă europeană. O vreme el a făcut carieră strălucită. Astăzi, unii îl consideră ca un filozof desuet, învechit, fără viitor. Chiar în Italia, a-titudinea anti-croceană în estetica se face destul de sensibil simțită. E interesant că tocmai din perspectiva filozofiei a cărei forță și al cărei destin el le-a subapreciat, — marxismul, — Croce se dovedește, totuși, cel mai mult viabil. La întrebarea „Ce e viu și ce e mort în opera lui Croce” putem răspunde fără teamă de a greși: Croce rămîne viu, actual prin dragostea sa de adevăr, prin felul său dialectic de a vedea lucrurile, prin efortul tenerez de a înțelege, în marea sa complexitate, nuanțat, fenomenul artistic; el rămîne inactual numai prin tributul plătit aventurii irracionaliste, speculativului, prin refuzul de a ține întodeauna seama de realitate.

GH. ACHIȚEI

*) Benedetto Croce s-a născut la 25 februarie 1866 la Pescasseroli și a murit la 22 noiembrie 1952.

DICTIONAR DE ISTORIE LITERARĂ CONTEMPORANĂ

haralamb zincă

S-a născut la 4 iulie 1923, la Roman. În 1951 a absolvit Școala de literatură „Mihai Eminescu” din București. A fost redactor la revista „Luca” și apoi la „Gazeta literară”. A debutat în 1951 cu „Navele Primăvara”.

Numele lui Haralamb Zincă a devenit cunoscut mai ales datorită unei prodigioase activități de scriitor de romane de aventuri, cu titluri atractive: *Cazul R-16*, *Sfârșitul spionului lanțomă*, *Ordinul Sierului în acțiune* și altele. După succesul real al primei năve (*Cazul R-16*), în ciuda unor deficiențe vizibile de tehnică literară, chiar poliștii (previzibilul, lipsa invenției, lipsa unor motivații riguroase, numeroasele erori de aceeași natură care preocupau „naștăritul” ale oricărui important manifestate și în literatura „nepoliștă” a scriitorilor. E vorba de a supralicitare a epicii, de lăpti a acțiunii pure, înțelegerea ca vehiculare de gesturi, de planuri, Viteza sau încheierea a unei sonetări mai deșine a psihologiei a conturării mai precise a citorva figuri centrale. Deși în multe cărți ale sale revin aceleași personaje — oțitieri de miliție sau de securitate care anchetează cazul — această nu contribuie ca nimic la îmbogățirea profilului lor. Caracteristicile lor rămîn aceleși, fixate la citeva atribute generale, fără adîncime: Lucian e superficial, dar simpatic, Panait mai retinut, dar înaltă descoperitor etc. Într-un roman (*Ultima loamnă*) care promite din datele inițiale un interesant tablou al acțiunii comunistilor în timpul celui de-al doilea război, aglomerația de planuri și de personaje, urmărite paralel pentru epuizarea tuturor resurselor acțiunii, împiedică orice tendință de adîncime. Parsonajii distincte și cu o viață care ar justifica fiecare atenția unei dezbateri profunde (viața ratată a lui Mihai, viața sacrificată în numele unui cerc neclinic al bătrînului Vital sau încheierea lui comunist la „Ferom” și atîtea altele) sint expediate, ca pe ecran, într-o cavalcadă sufocantă în urmărire senzațională. Conscința și că oamenii nu au individualitate, iar acțiunile comunistilor apar schematizate, uneori nenitide — cum e poziția a prezența acțiunea de sabotare a reparării tancurilor germane doar prin turnarea zahărului în benzina, sabotajul unor remedii și de descoperit, înțeles numai prin bunăvoința autorului a celui din fabrică nu este desăvîșit. Substratul și îngrosarea trăsăturilor, caricarea tuturor personajelor negative, evitarea unor posibilități existente ale de a urmări personaje oscilante, contradictorii, ca Mihai Tîrjan sau ca inginerul Lican din *Cazul R-16*.

Pe de altă parte, această lipsă de adîncime, de individualizare a oamenilor și situațiilor, care-l împiedică pe Haralamb Zincă să transforme în literatură propriuzile primele sale cărți, nu este contrazicătoare nici de a conduce perfect logic și totodată atractivă, plină de surprize, a acțiunii. Prea ușor se descifrează enigme indescifrabile și mai ales prea sint lipsite de personalitate cele care alcătuiesc cele două tabere în luptă, urmăritii și urmăritorii, infracționi și apărătorii legii. Și cînd după buna regulă a romanului de acest gen, la sfîrșit, toate vîrurile cad, cititorul exclamă cu dezamăgire: „asta era tot? Nu plebam, desigur, pentru „enigmistica” dar o ceream absolută a romanului polișt este o logică strînsă, de fier, o motivare perfectă a fiecărui detaliu, ascunsă sub o desăvîșită (dar aparent) miscare haotică. Romanul de aventuri exprimă și el o

realitate, dinte-n anumit punct de vedere cu o anumită tendință de schematizare, dar toatămă o realitate. La drept vorbind, ca să alegem acest exemplu izolat, nu cad în luptă numai dusmani, dar și prieteni. Haralamb Zincă acceptă această realitate, și în cărțile sale mor și oameni nevinovați, dar alții cu nișă: ori cei care n-au avut să intre prea mult în canavava șevană a acțiunii, ori cei care și-au jucat rolul. Fapt e că moartea nici unuia nu-l înduioșează, nu-l revoltă pe cititor; victimele îi sint indiferente.

În ultimele cărți ale lui Haralamb Zincă apar însă citeva elemente vizibile ale unei căutăți creatoare. O anumită ușurință o curșivitate a scrierii, unită din cînd în cînd cu lipsa emfazei supărătoare în alte părți, dădeu la cititor schițo-raportaje reușite care transmit cu mai multă siguranță din viața unor oameni interesanți (*Popasuri*). Linia este continuată în *Palma lui Hercules*, voința care reia și unele schițe mai vechi, așa încît se poate contura din aici profilul unui reporter aten la monstre mai psihologice, avînd să surprindă evoluția în mentalitatea semenilor săi și canabil, nu o dată, să o descopere. Această întoarcere treptată către profilul moral, către coordonatele psihologice creează premisele unei reușite mai substăntiale în viitorul său roman polișt, *Taina Cavalerului de Dolenga*. Obșnuita întregă poliștă este disimulată aici cu mai multă dibăcie, acțiunea, mai bogată, se sprijină pe participarea cititorului personal mai viu în problemele psihologice ale personajelor ca multe meandre a avocaturii Mirci, misteriosul Cavalier de Dolenga, prin în orice caz mai aptă să creeze probleme următorilor săi, iar orizontul cărții cuprinde, în mod fericit, și cite ceva din preocupările „naștăritului” ale oricărui acestui film într-adevăr de acțiune.

Desprinzînd ideea de măiestrie, discutată pînă acum în legătură cu criteriul tematic, vom observa în citeva năve ale lui Haralamb Zincă încheierea unei atmosfere de implacabilă și psihologică, în viața, fie pur manciestrie, fie periferice, subterane, specifice Bucureștilor unei anumite epoci. Autorul nu epuizează însă resursele acestei atitudini de a colora distinct un grup social, din același punct de vedere a implinire în acțiune, chiar în momentele necesare de sedimentare, de analiză. Multe pagini din cărțile sale rămîn plătute la lectură, în primul rînd cele care abordează fără prea multe ocăzări probleme din cele mai diverse ale realității noastre. Aici, în exprimiră directă a impresiilor sale de spectator și de participant la năve viațale a țării, (*Popasuri*, *Palma lui Hercules*) precum și în *Taina Cavalerului de Dolenga* așăm prezenta de rezistență ale scrierilor acestui prezător.

MIRCEA ANGHIEȘCU

SCRIERI

Cazul R-16 (1953), *Urmele* (1954), *Jurnal de front* (1954), *Amintiri* (1956), *Atac în obiectivul 112* (1956), *Ultima loamnă* (1958), *Un civil în tranșee* (1959), *Popasuri* (1959), *Dintre sute de cartare* (1961), *Palma lui Hercules* (1962), *Sfârșitul spionului lanțomă* (1963), *Zeirul* (1964), *Taina Cavalerului de Dolenga* (1965), *Ordinul Sierului în acțiune* (1965), *Cartea Sfîrșitului Bartolomeu* (1965).

SCRIERI DESPRE (selectiv):

Cornelia Stelănescu în *Viața Românească*, nr. 2/1966; G. Dimisianu în *Gazeta literară*, nr. 4/1965; Matei Călinescu în *Gazeta literară*, nr. 35/1963; V. Răduțiu în *Luca*, nr. 16/1961; Gh. Achitei în *Știința Tineretului*, 26 noiembrie 1961; G. Gană, în *Contemporanul*, nr. 45/1961.

horia zilieru

Născut la 21 mai, 1933, în comuna Răcoșita (județul Muscel), Raiuul Mătești, Regiunea Argeș. A urmat școala medie din Cîmpulung Muscel și apoi Facultatea de Filologie „Al. I. Cuza” din Iași. În prezent este redactor la revista „Iașul literar”.

Cu gesturi largi, declamatorii, Horia Zilieru a înțeles seama mai ales de poezie publicate de poet în revistă, după apariția ultimului său volum. Nici nu se putea altfel, dacă avem în vedere că acestea reprezintă o teatriu mai ridicată a creației sale. Aceasta înțelegem că se putea înțelega, evident mai ales la începutul lui, de altfel, în *Floriile cornului tinăr*, cel puțin în epitele poetice erotice, care ne izbete prin tonurile sincere, prin incandescentul pasionale, chiar și atunci cînd versul răsună ușor nostalgic: „Rîul în cascade mai ascunde / umbra ta și-a mea din prima scaldă, / dînt-o vară lungă și prea caldă / cînd o strig, n-aude, nu răspunde” (Răspuns la o scrisoare). Nemulțumit de stadiul atins cu acest volum, poetul simte ispită unor prefaceri. Onorabilă intenție, care uneori devine metaforă poetică, alături însă se răfăcește în incertanță și în metafore abstractizante: „Te aprinzîndu-ți steaua în pieptul unei fete, / pe buze negi sărăutul cu frunze mari, de brume, — / ca-n lămpi grecești focul murind pe jumătate — / e o violă lăuna arzînd sinăruțată”. E de dorit ca efortul de substanțiale și de economice verbal să aducă în versurile sale acel „aer tare de grea mitologie” la care aspira autorul însuși într-o poezie.

C. CRIȘAN

SCRIERI

Floriile, plachetă, Iași, 1959; *Floriile cornului tinăr*, Bucure

A R T E

plastică
radu varia

expoziția de pictură franceză

Expoziția de pictură franceză contemporană ne prezintă cunoașterea generației de artiști care s-a impus după cel de-al doilea război mondial, o generație strălucită, care — ne informează prefața catalogului — a scăpat de presiunile pe care le exercita ocupantul asupra „artei degenerate”, reușind să se exprime fără nici o constrângere spirituală. S-a reprodus acestei generații că s-a finit în marginea evenimentelor, dar adevărul arată, se pare, că din contră, ea a desfășurat în acea vreme o intensă activitate politică subterană; considerând că problema capitală a epocii noastre este esențialmente aceea a realității, care le condiționează pe toate celelalte (spațiu, lumină), această generație a rămas credincioasă principiului lui Klee conform căruia „arta nu reproduce ceea ce vedem, ci ne face să vedem”. Această generație dobânda mijloacele de exprimare artistică în epoca în care Guernica lui Picasso încheia o epocă de pictură, deschizând perspectivele unuia cu totul noi. O parte din pictorii care expun la București sînt fâuritori ei. Dacă în ansamblu expoziția este reprezentativă și cu adevărat revelatoare, nu e mai puțin adevărat că lucrările fundamentale ale acestei epoci și ale artiștilor prezentați, luți în parte, ne rămîn încă necunoscute, și că unii dintre pictorii care pasionează publicul și critica actuală, ca Matisse și Praxinos, lipsese din selecția de față. „Revenind la ansamblul expoziției franceze — scrie acad. G. Oprescu — avem impresia unui alt climat, a unei alte atmosfere decât aceea pe care am cunoscut-o înainte de cel de al doilea război mondial. Este evident că artiștii francezi au procedat la numeroase experiențe,

și convingerea noastră este că orice experiență într-un domeniu are o vastă și susceptibilă de numeroase interpretări este totdeauna necesară și prielnică, fie că ea duce la succes, fie că, din contră, demonstrează că pe o anumită cale nu se poate merge mai departe”.

Cu toate că prezintă o imagine complexă a picturii franceze contemporane, această expoziție rămîne echilibrată în ansamblu ei, lipsită de extravagantele și modele care s-au succedat sau se manifestă încă, dar dacă acum există alt climat, altă atmosferă decât în trecut în plastică franceză nimic nu e mai firesc; o nouă generație și-a împlinit menirea.

Ceea ce e impresionant și paradoxal în același timp, este faptul că, oprit de deosebiri de pictură tradițională franceză, actuala pictură, așa cum ne apare din expoziție, este pe deplin în spiritul aceleia, apărîndu-ne ca o continuare firească a ei, deși cu rezultate poate numai sporadic definitive.

Caracteristica globală a expoziției este, fără îndoială, marea ei elevație. Materia picturală dominată de spirit; limpezimea, claritatea imaginii plastice; o conținut și reconfortantă aspirație de umanitate încorporată în locul viu al culorilor; toate acestea, împreună cu excepționala măiestrie de execuție, leagă preocupările contemporane de cea mai bună tradiție a picturii franceze.

Spiritul artei moderne se regăsește în priveliștea întregii expoziții. Compoziția amplă a lui Pierre Soulages, de un efect monumental, sobru și masiv, impresionant prin riguroasa absolută o arhitectonicii sale, relevă imediată a unui poet citadin lucid și liric

totodată, într-un peisaj de tonuri de negru, de o rațiune dinamică și construcție. Același puternic sentiment al naturii e resimțit de Jean Piouret, îndrăgostit de puterea de fascinație a astrilor străbătînd căile celeste; în lucrarea sa „Metacronism”, odă a universului și a materiei, strînse, detașate pe fondul de o culoare vie, formele dobîndesc totodată majestuoasă amploare și eleganță. De aceeași nobilă inspirație și stăpînire a suprafeței pictate, „Furtuna pe mare” de Jean Le Moal, — o variație subtilă de lumină în timpul dezlănțuit al cerului și apei, „Portul albastru” de Alfred Manessier, compus ca un vitraliu, din forme geometrice subtil imbinat, de culori prețioase și extrem de bogate, sugerînd prin amploare și calitate arta tapiseriei. „Dacă omul este o ierarhie a valorilor — zice Manessier — aparența lui exterioară nu e decît o fantomă transparentă, în cazul cînd nu are și valoarea spirituală”.

Viziunea spațială și esențială a lui Reynold Arnould, ce înregistrează în „Automobil” nu formează fenomenul mișcării, ne dezvăluie pe viziunatul arhitect al muzeului de artă modernă din Le Havre, într-o expresie sobră, categorică, discretă. Micile nativitate moarte (cu compoziții și anemone) de Leon Gischia stau măturte sincerității de transcriere a sentimentului și de finețe picturală a autorului aflat azi de fapt în altă fază a evoluției sale (negrativă).

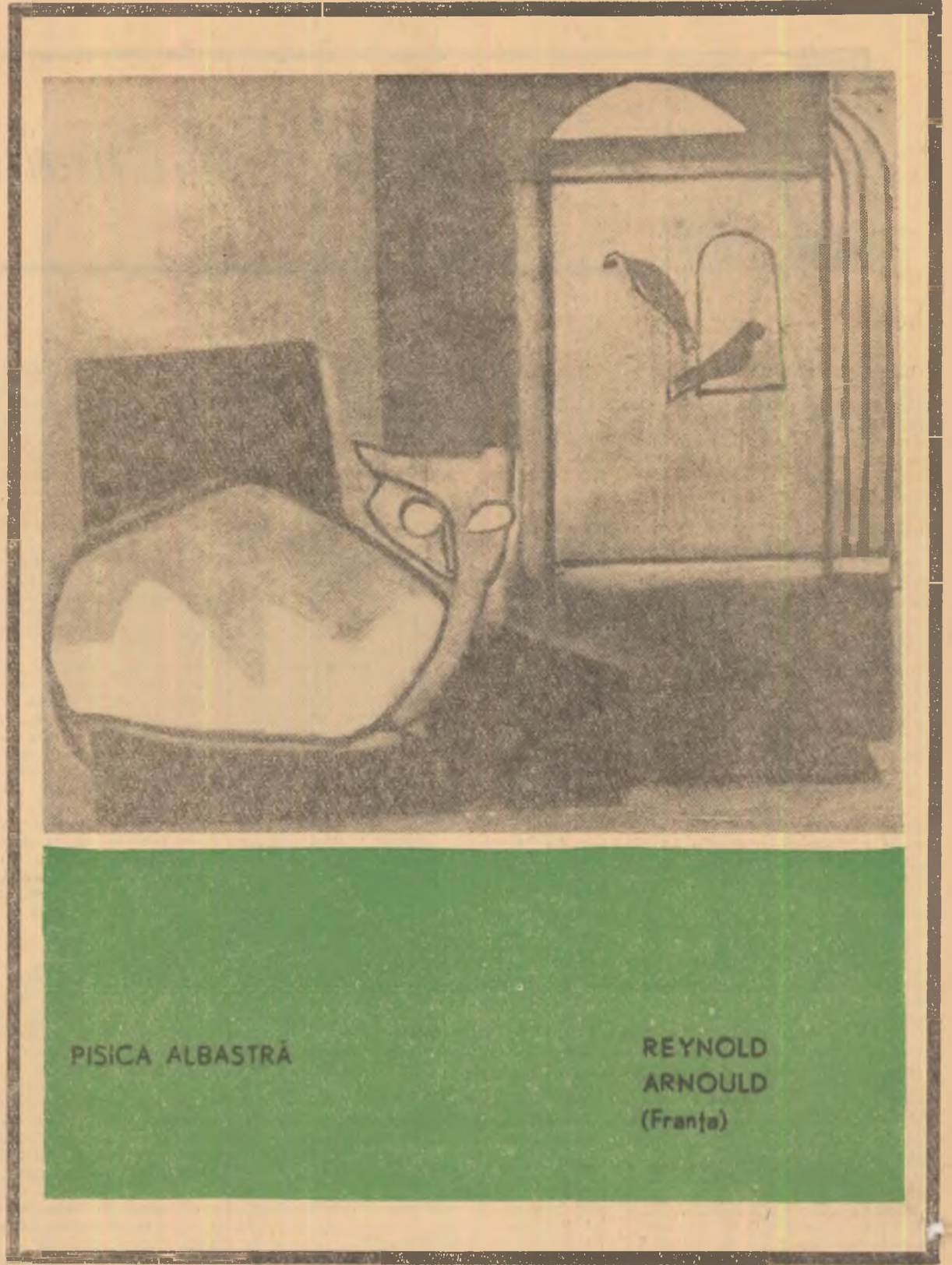
Situate la 20 de ani de evoluție, (primele fiind din 1946, celelalte din 1966), lucrările lui Edouard Pignon și Francisco Boras ne arată evoluția ficăruia: o expresie vitală a primului, în „Scutundării” (1966) pătrunsă de sentimentul violent și generos, cum

spune Raymond Charmet, al spectacolului real, și incantația expoziției „Femeie rezemată și natură moartă cu fructe”, de un grafism tranșant, din perioada picsoniană și matissiană. La Boras un realism simplifical, dar cam alambicat prin formule fantastice (expresie a unei frământări reale a autorului) pune în valoare un joc violent al efectelor de lumină. Cîndva realist figurativ, el a evoluat pînă azi pe calea oscilantă dintre cubism și suprarealism.

Să cităm și coloritul rafinat și somptuos al lui Jean Bazaine (Peisaj), explozia de culori vii ce traduce lumina, prin tonuri pure în ritmuri largi, la Maurice Sarthou (Incendiu), sau prezența în expoziție a unor cunoscuți pictori ca Tal Coat, Vasarely, Poliakov, Baudin, Lapicque, Singier, Chastel, Lapoujade (în ordinea expunerii), pentru a putea avea astfel o imagine mai cuprinzătoare a universului cuprins în actuala expoziție din sălile Dalles.

Pictura de inspirație suprarealistă a lui Felix Labisse, sau cea de inspirație fantastică a lui Lucien Coutaud ori feerile lui Aristide Caillaud rețin atenția publicului prin „literatură” lor, iar prin valoarea picturală, ceea ce le situează sub nivelul artistic și emoțional al expoziției.

Prilej de contact direct cu arta franceză contemporană, în care inventivitatea și neconformismul se îmbină cu păstrarea meșteșugului pictural, în cel mai înalt înțeles al cuvîntului; inspirația care se vădește în această pictură, în care actul fundamental este acela al gândirii, justifică marele interes pe care expoziția l-a trezit în rîndul artiștilor și publicului.



PISICA ALBASTRĂ

REYNOLD ARNOULD (Franța)

SPORT românia — ungaria: 2 - 1

În sfîrșit, ceea ce așteptam cu toții de foarte multă vreme, s-a împlinit: băieții noștri (o să vedem mai departe că cel puțin unul dintre ei nu avea ce căuta pe teren și mai cu seamă prin centrul liniei de atac) au învins puternica formație a Ungariei. Specialiștii și presa au elogiat jocul echipei române, și pentru prima dată după mulți ani se vorbește că românii posedă o bună unitate individuală. Pînă acum aveam voioși, puternice de luptă, ambițioși, dar n-aveam ceea ce este esențial în fotbal: tehnic. Și-am mai câștigat ceva: nu mai avem seniori de drept pe unele poziții cheie, avem, în schimb, tineri — și dacă asta se continuă poate să fie o bună mără care la toate bețiile.

Jocul, în ansamblu, s-a situat pe se limita mijloacele fizice ne-am bucurat de victorie, n-avem dreptul să spunem, cred eu, că deținem o clasă intercontinentală, cum au lăsat unii colegii să se înțeleagă; suim spre un joc de frunte în ierurii europene, dar pînă să ajungem acolo, mai avem multă cale de străbătut și acest lucru e de mare importanță. La ora actuală, echipa noastră numără patru-cinci jucători care știu să se descurce în fața, așa zice, cu oțelul, dar și loșivii în rolul său mai jos de rotulă. Temu pentru puterea lui de pătrundere și pentru viteza de-a dreptul impresionantă, Ion are tot timpul de-a silnța și de-a streptă lui câte un am fături cum vrei) dispus să-l atace lat pe gazon. Dar puțin sînt cei ce se pot mindri cu faptul că l-au furat, cinstit, mîngiat de lină picior. Mă bucur că a învățat să se bată și să nu-i mai fie frică. Bădă, Steaua petrolștilor, e singurul om din atac cu care Ion s-a înțeles în jocul cu unghiul. Inteligent, primedios de inteligent acest jucător, dar foarte grăbit în clipele cînd seapă de adversar și rămîne numai cu portarul. A ratat două sau trei mari ocazii; nu-l purtăm pic, fiindcă peste toate astia și-a făcut din plin datoria. Bun! Dumitru Popescu și Nuneșelul VI. Dar cum sîntătuți în formație Sorin Avram și Drida I? Sorin e hoalic, lipsit de scilpiri, plecat mereu cu sorcova (Crăiniceanu, cu toate păcatele lui, era mult mai în vîrstă pentru postul de extremă stîngă) iar Drida I... El bine, Drida e puțea lăsat pe ușă fără nici o părere de rîu. De neînțeles pentru ce a fost chemat să îmbrace tricoul național. Dumitriu II e lăsat acasă, și Drida e invitat în națională. Oriare alt fotbalist s-ar fi mișcat de sule de ori mai bine decît el. Trece peste lovitură de la 11 metri, expediția matic în brațele portarului ungur (trece, dar numai cu știu cum trece și caut să gîsească un moment în care ploieșteanul să mă îl impresionat cu ceva. Nimic. Dacă vrem să formăm o echipă mare — și am văzut că vrem — atunci să renunțăm la principii: generică lui socru! trebuie să joace și el. Să joace, dar nu în echipa națională, să joace mișta dacă fine morșis, să joace bărbîncul, dar să nu se joace cu nervii colegilor de echipă și ai oamănilor din tribună.

În apărare, excelentul Dan Coe a avut un bun tovarăș în Halmăgeanu. Mocanu, lipsit de tracul debutului, a mîncat mult. Popa, puțin cam oboșit, și o dată falnic, s-a creat faza din care a înscris Farkas) absent de la postul lui.

Oasepeții noștri, bine colajați la bursa europeană, vor face totul ca să se revanșeze în meciul de la Budapeșta. Fiii tehnicii calmi, înzestrați cu multă ambiție, ei știu să-și organizeze perfect jocul în clmp și — atenție! — știu să sateze puternic de la distanță. Acest lucru, noi trebuie încă să-l învățăm.

FĂNUȘ NEAGU

DINU SĂRARU CRONICA TEATRALĂ

cu cine mă bat de aurel storin

Comedia debutează, fără nici o exagerare, cum nu se poate mai interesant și mai promițător. Ambițios, dramaturgul ne anunță din caietul-program că va ataca un subiect foarte spinos, de etică socială, lăundu-ne înțelegem, de la primele replici, că vom asista la un adevărat și turburător proces. Din păcate, o dată cu sfîrșitul primului act, interesul ca și speranțele scad, brusc, la jumătate. Un inginer, Negulici, autor și al unui efect metalurgic care îi poartă numele, dat afară, sau plecat, din proprie inițiativă, din mai multe întreprinderi, în urma unor împrejurări destul de neclare, în orice caz la prima vedere mai mult decât nefavorabile situației sale actuale, care în încapătîria sa lucreze într-un mare institut de cercetări. După patru luni de așteptări frigurate, fără nici un răspuns, el se adresează, cu un vizibil sentiment de disperare, conducătorului institutului, Tase Mateescu, pe care-l vizitează, potrivit caracterului său agresiv, acasă, noaptea tîrziu. Discuția, condusă cu siguranță și aplomb, are în ea ceva bărbătesc, dur, incitator (e singurul moment reușit din toată piesa) Tase Mateescu, prevenit de înfîmțările aventurului său personal, fiind pus în situația de a medita serios la soarta unui inginer ce nu i se pare de loc oarecare. Dar discuția e retezată în posibilitățile ei revelatoare prin hotărîrea lui Mateescu de a investiga pe loc cazul Negulici. Rezultatul? Pentru spectator devine repede la fel de clar că finalul piesei va coincide, neapărat, cu angajarea lui Negulici și, cum spuneam, bătaia e de la început vădăvită de emoția neprevăzută. Pentru o piesă de teatru, mai mult decît pentru orice alt gen literar, se știe, situația e cit se poate de nefericită.

În actul doi, majoritatea celor invitați să dea explicații se prezintă automat și aceștia își susțin acuzațiile la adresa lui Negulici, punîndu-l pe eroul bătaiei, Tase Mateescu, în banuina încurcării. În actul trei, ei revin, arși de remușcări, retrăcînd acuzațiile sau fac totul ca ultimele bănuiele să fie spulberate, Negulici e absolvit, adevărul, care e de partea lui, iese la lumină și, tot noaptea, victima e chemată la directorul general unde i se comunică feroce rezultat. O schemă mai schematică nici nu-mi pot imagina. Dar să vedem totuși dacă nu cumva, abil, autorul face din cele două acte procesul bănuil, gîsind mijloace de a sfîrși emoția și surpriza spectatorului. Nici pomeneală. Caracterele celor care intră în complicațiile „cazului” Negulici sînt de o transparență care face concurență cristalină. O cuconiță bine — nevasta unui inginer șef — de care s-ar fi îndrăgostit nepermis Negulici (pentru ca să existe și o complicație ceva mai

personală, mai intimă) un inginer pus pe glume ca să-și salveze incurabila lășitate, un muncitor pezeveanghi, cu tresăriri de conștiință, dar destul de neconvins de ele, și, în sfîrșit, un alt inginer, hotărît să nu se amestece în nimic, pentru ca-și salveze liniștea ultimelor șapte luni dinaintea pensiei. Sînt așa de precari în mica lor ficălogie, afit de superficiali și de neconcludenți pentru sarcina de elemente constitutive ale frontului unei bătaii, încît, fără să vrea, chiar data lui Storin, cum declară în caietul-program, nu-i place boxul, îi vine în minte imaginea unui profesionist la categoria grea, pregătît îndelung pentru a înfrîni niște amatori la pană.

Fără îndoială, „miza”, cum zice și dramaturgul, e importantă. Ideea de a te „bate, plînd pentru descoperirea și valorificarea deplină a tuturor resurselor de talent, energie, inteligență, caracter, ale unui om, în condițiile în care aceste calități sînt foarte adînc ascunse în biografia sa” — este indiscutabil prețioasă și capabilă să reverbereze, într-o operă literară, ample semnificații, de un interes major. Transpunerea ei artistice în piesa lui Aurel Storin este însă, cum am văzut, cît puțin naivă. O invenție săracă conduce la derularea automată a faptelor pe canavaua unei intrigii Jesute cu o lipsă de abilitate care mă surprinde la autorul Feliei de lună, aflat atunci, după părerea mea, și nu numai a mea, într-un stadiu în orice caz superior celui actual.

Lucrurile se desășoară mai în felul următor: o puzderie de telegramme trimise de eroul bătaiei, Tase Mateescu, îi aduce acestuia, la ușă, pe majoritatea celor implicați în cazul Negulici. Cînd se termină confruntarea cu unul, la telefon sau la ușă, sună celălalt. Exact la momentul potrivit, și cînd nici cu gîndul nu gîndeai. O coincidență mai trăsă de pînă nici se poate pune. Ce se discută, sau care e nivelul confruntărilor, poate că ele sînt totuși, revelatoare? Două momente comice sînt de o tristă paupertate spirituală: Costică, muncitorul, e un fel de micalit din Giulești, în genul eroilor lui Nicuță Tănase din N-avem centru incintă, cum derbedeu, cam neserios, cam lichelet, dar, firește, cu un fond bun, nepus încă în lumină. Inginerul Bozonca, eroul celei de-al doilea moment comic, servește spectrului bancuri uitate din copilărie. Alte momente, mai dramatice, au în centru pe amînita cuconiță, nici prea-prea, nici foarte-faarte, parcă ar avea o dramă, parcă n-ar avea, și pe inginerul Cociasu, teoretizîndu-și naiv visul de a deveni rețentierul propriei sale munci de-o viață.

Ce spune eroul — Tase Mateescu? El meditează îndelung, pune vag cite o întrebare, vădit stînjînit de dorința de a fi, totuși, delicat, apoi, mai

hotărît, ia lucrurile din scurt și totul se rezolvă, deși el continuă să asude îngîndurat și sfîșiat de incertitudine.

Nu pot fi, nici de data aceasta, neglijate cîteva calități reale ale scrișului lui Aurel Storin. El știe să construiască un dialog firesc, o replică vie, să mai facă și cite o glumă bună, cam rar, ce e drept, dar, în sfîrșit, iar unele momente, luate în sine, depășesc stadiul promisiunilor. E în pieșă un aer căldut și destul de aerisit, dar prea sînt vizibile comoditatea și facilitățile invenției. Impresia finală e că Aurel Storin, aflat la cea de-a patra piesă, continuă să se bată la o categorie mică.

Regia cuminte, semnată de Mihai Dimiu, mi s-a părut soluția cea mai potrivită. De altfel, trebuie să spun că nu-mi pot închipui cum ar fi putut cineva salva, prin regie, liniaritatea faptelor și conflictului. Așa încît, Mihai Dimiu a procedat bine încercînd să accentueze, în măsura posibilului, ideea de confruntare prin sublinierea, cît de cît, a diverselor caractere, dacă pot fi numite astfel. Ceea ce m-a nemulțumit a fost tendința de a exagera gravitatea faptelor printr-un apel la pauze dramatice, presupunînd frămîntări de conștiință sau, mai știu eu, adînci procese de meditație. Replicile care vin după aceste pauze sînt însă așa de debile, încît infirmă pe loc intențiile filantropice ale regizorului. Spectacolul suferă deci de unele nemotivate lungimi și chiar actorii sînt puși uneori în situații delicate, fiindcă realmente nu au ce face. Mă gîndesc, de pildă, la Silviu Stănculescu, interpretul lui Tase Mateescu. Actorul, cunoscut pentru farmecul și firescul cu care știe să facă viabile chipurile de eroi, acuză de data aceasta vizibile eforturi pentru a însușii schema personajului său. La fel se întâmplă lucrurile și cu Paul Ioachim în postura lui Alecu Negulici. Jocul celor doi actori e, firește, lăudabil, dar, tot firește, în limitele delicatei lor misiuni de care s-au achitat cu devotament. Momentele de comedie despre care am vorbit sînt susținute de Traian Dăncănuș (Barbu Bozonca) și Constantin Florescu (Costică Greavu). Amîndoi confirmă virtuțile pentru care nu o dată i-am aplaudat. Fiind pusă în fața unei parituri incerte ca semnificație și finalitate, Ileana Coarcea are o prezență scenică anorabilă. Tot ce era posibil de făcut a făcut și Titu Vedeu, (Inginerul Cociasu) străduindu-se să ne facă să-l credem ce spune. Dar, vorba ceea, de unde nu e, nici Dumnezeu nu cere.

Aerisit, luminos, exploatat cu fantezie, decorul unic, semnat de Eugenia Basa.

film

ce ne spun genericele?

Genericul — această înșurire de nume și de funcții — reprezintă pentru spectator obișnuit, partea cea mai plictisitoare a oricărui film și de obicei nu e urmărit, poate cu excepția fotografiemelor care indică regia și mai ales interpretii. Pe de altă parte, în ritmul destul de rapid al proiecției, multe din inserții scapă, nu pot fi citite și înregistrate pe de-a-niregul. Și totuși — pentru cine știe să le întrebze, să le iscodească — genericele dau răspunsuri cu til.

Un prim avantaj: genericul oferă posibilitatea de a „înregistra”, de a „țisa” un film ca pe o carte; pe lingă titlu, figurează numele regizorului și al principalilor colaboratori. În frunte cu actorii, se precizează casa producătoare, anul apariției. Pentru cercetător — dar și pentru simplul om curios — asemenea date sînt foarte utile și nu numai sub aspectul informației nude. Ca niște cifre statistice, și chiar mai mult, componentele genericeilor oferă puțina unei interpretări, a extragerii de semnificații.

Ne este ușor, astfel, să reconstituim prin consultarea genericeilor, curba evolutivă a unui realizator, sectoarele pe care le-a acoperit rînd pe rînd, afinitățile cu diferiți colaboratori, consecvența în conlucrarea cu anumiți actori.

Mă limitez, spre exemplificare, la cinematografia italiană, pentru că e cea mai grăitoare din acest punct de vedere. Cercetînd filmografia ultimilor 20 de ani de film italian, avem confirmarea faptului că nici o apariție nu e întîmplătoare, că în arta filmului, ca în toate celelalte arte, nu există „generații spontanee”. Luchino Visconti a făcut asistență la filme regizate de Jean Renoir și de Carne; Giuseppe de Santis a colaborat ca scenarist la filme de Visconti, în timp ce pe Rosi — autorul lui Cu mîmile pe oraș — îl găsim asistent la celebrul Pămintul se cutremură și la Senso; De Seta a lucrat multă vreme ca operator de documentare; Antonioni și-a făcut učenicia asistîndu-l pe Carne la Les Visiteurs du soir. Ca să nu vorbim de Fellini, unul din principalii scenariști și ajutoari de regie ai filmelor lui Rossellini, pînă prin 1950; ca să nu vorbim, de asemenea, de Cesare Zavattini, acest spiritus rector al neorealismului, aproape nelipsit — în diverse ipostaze: scenarist, autor de subiecte sau de idei, regizor, supervisor etc. — din toate genericele.

Dar sînt de semnalat și fenomene mai complexe. Știu cu toții că Noptile Cabiriei e un film de Fellini. Cercetînd genericul, constatăm că scenariul aparține lui

Fellini însuși și celor doi renumiți colaboratori ai săi, Ennio Flaiano și Tullio Pinelli: sînt oameni de încredere artistică, oameni de literă și de cultură infailibili, pentru Fellini. Cu toate acestea, genericul filmului mai cuprinde o funcție și un nume: „colaborare artistică — Pier Paolo Pasolini”. Ce înseamnă o asemenea adaus? Înseamnă că Fellini — deși sigur că acționează bine, conform cu ideile și programul său artistic — nu a ezitat să ceară concursul unui romancier care, dintre toți prozatorii contemporani, cunoaște poate cel mai profund mediul specific al Cabiriei. În fața adevărului artei, un plus de control, de verificare, un ochi proaspăt, „din afară” cum se mai spune, au fost socotite utile, rodnice. Ambițiile de „exclusivitate” au căzut, colaborarea funcționînd cordial și cu spirit de răspundere.

Firește, n-am făcut toate aceste remarcă de florile mărlului. Am vrut să subliniez cum — într-o cinematografie din cele mai vitale în ultimul sfert de secol — valorile circulă, o dată cu ideile, cu părerile, făcînd loc fiecăruia la filmul potrivit. Se pot înțelege colaborări din cele mai neașteptate, spre folosul deplin al artei filmului.

În cinematografia noastră — care sînte înzecit nevoia colaborării, întrucît nu dispune încă de suficienții individualități, de autori autentici — o astfel de circulație, de osmoză — de la un film la altul — nu are loc. La noi nu se colaborează, nu se cer păreri, nu se apelează la sfatul unor persoane avertizate. Oh, da, e adevărat, în filmele polițiste, genericele mulțumesc unor consilieri militari, ca și în Neamul Șoimăreștilor, realizat cu concursul unor specialiști în scene de bătaie.

Dar colaborări artistice? Consilieri artistici, literari, culturali, — în sensul cel mai larg? Ferocă sfîntul! Are, de aceea, multă dreptate D. I. Suchianu cînd oțtează medînd: „Marele defect al cineastului român e că nu întrebă în viața lui pe nimeni”. (De-ar fi singurul defect).

Ce ar fi stricat, bunăoară, scenariul, dar mai ales dialogul din Cartierul veseliei, consultarea unui narator al periferiei bucureștene? N-ar fi stricat de loc, dimpotrivă, sînt sigur, filmul ar fi cîștigat în autenticitate.

Scenariștii noștri trăiesc „singurătatea unor alogenători de cursă lungă”: produsele lor dovădesc cu prissintă că n-au știut și n-au putut să se descurce totdeauna. De ce n-au apelat la minți, dacă nu mai luminate, cel puțin „complementare” ca mentalitate cinematografică.

Bineînțeles, nu e vorba de imixtiuni, de muște la arat pe ogorul artei noastre filmice. Ci, fiindcă tot am pomenit de ogor, e vorba de a desteleni terenul, mai ales al scenariștilor, e vorba de a opri orice alunecare spre staze, spre stagnări și încrămentări păgubitoare. În artă, în cinematografie, nu se lucrează bine „pe parcele” și nici pe „culoare” izolate. Problemele cinematografiei sînt probleme de interes public, și e bine ca la rezolvarea lor să contribuie cît mai mulți oameni cu idei și cu inițiativă.

Iată ce ne spun — dacă le întrebăm — genericele, care pot să poarte în ele, destul de descifrabil al unei întregi cinematografii. În schimb, nu cer decît atenție și memorie.

FLORIAN POTRA

COMITETUL DE REDACȚIE

GHEORGHE ACHITEI
Redactor-șef adjunct
L. D. BALAN
Redactor-șef adjunct
MARIN BUCUR
CONSTANTIN CHIRIȚA
MIHAI NEGRUȚESCU
DINU SARARU
(secretar general de redacție)
VIOLETA ZAMFIRESCU

Prezentarea artistică
EGEN MIHAESCU
Prezentarea grafică
D. MOLDOVEANU

REDACȚIA: B. del Ana Ipă
Iscu nr. 15, telefon 11.51.54
11.28.51, 12.18.18
ADMINISTRAȚIA: Biserica
Kisseloff nr. 10, telefon 18.33.95
Abonamente: 13 lei — 3 luni,
28 lei — 6 luni, 62 lei — un an;
Tiparul: Combinatul poligrafic
Erafic Cass Reclame.

40.220