

România literară

SĂPTĂMÎNAL DE LITERATURĂ ȘI ARTĂ

Anul II — Nr. 4 (16)

Joi 23 ianuarie 1969

32 pagini

2 lei



DIMITRIE PACIUREA — „PROIECT PENTRU MONUMENTUL UNIRII PRINCIPATELOR“

NIHILISMUL

și responsabilitatea artistului

Omenirea, ca și omul, obișnuiește să-și învăluie trecutul în culori mirifice. Multe epoci s-au simțit frustrate de certitudinile tinereții, îmbătrânite și împovărate de griji. Izgonirea din rai e o poveste mereu reluată, vremea de aur — mitul veșnic actual al vremurilor de fier. Veacul al optsprezecelea, al luminilor, cum îl numim noi, se închina unei antichități care, la rîndu-i, se considerase nevrednică urmașă a unor trecute timpuri, cu adevărat eroice. Niciodată însă opoziția dintre „prezentul neliniștitor“ și „trecutul echilibrat“ nu a părut mai categorică decît pe parcursul ultimei sute de ani.

Că se pregăteau mutații hotărîtoare, dincolo de obișnuitele iluzii, au dovedit-o construcțiile dicotomice ale esteticii germane, opozițiile dintre frumos și sublim, naiv și sentimental, clasic și romantic, apolinic și dionisiac, izvorite toate, direct sau indirect, din antiteza vechi-modern. Încăderii predecesorilor lor, iluministi sau mai îndepărtați, seismografii trepidațiilor declanșate la mijlocul secolului trecut și hipertrofiate în a doua sa jumătate îi opun mărturie sfîșietoare, ajungînd în cele din urmă să confunde condiția umană cu o stare absurdă și desperată. Modernitatea s-ar defini prin refuzul naivității clasice, prin tenebre și abisuri, ca fiind mistuită de flăcări, pe care singură le întetește, scufundată în ghețuri pe care nu vrea să le părăsească.

Fiu legitim al cetății (Atena, Florența sau Weimar), artistul de odinioară fusese, sau îi se pare urmașilor că fusese, mai egal cu sine și cu lumea, un fiu nerătăcitor, sau unul ce se întoarce la matca originară după firești rătăcirii; el își recunoscuse viața organic împlinită în universuri din ce în ce mai vaste, iar prin confruntarea cu imperative categorice ale acestor universuri păstrase sau redobîndise armoniile. Fie că îl crede real sau imaginar, fie că îl deplînge sau îl batjocorește spasmodic, artistul modern are sentimentul de a fi pierdut definitiv acest paradis. Atom însingurat într-o lume străină, pe care zadarnic încearcă s-o stăpînească, stigmatizat de Îngerul Morții, el se aseamănă și este asemănat adesea unui răstignit, căruia mîntuirea îi e oprită.

De cînd Zarathustra le destăinuise ucenicilor săi că „Dumnezeu a murit“, iar „omul din subterană“ preferase ca lumea să se prăbușească, numai el să-și poată bea ceaiul în tihnă, nihilistii au acaparat pe scena culturii europene roluri tot mai stridente. Cu timpul, ei au înlocuit nimicirea morbului prin morbul nimicirii, relativismul lor a luat proporții absolute, programul lor pozitiv s-a redus la negare, și nici nu se putea altfel, de vreme ce ei se răzvrătiseră împotriva a tot și toate din totdeauna, împotriva tuturor temelior și telurilor posibile, cu unica speranță — nici ea sperată — de a regăsi liniștea în neliniște. Privată de criterii axiologice și de perspectivă, revolta nihilistă se produce în gol și se autodevorează treptat.

Cititorul și spectatorul au făcut astfel cunoștința unor eroi-antieroi, al căror caracter constă în lipsa de caracter, care acționează în numele inutilității oricărei acțiuni, fiindcă ce se închină contradicțiilor de nedezlegat, mișcării ce nu duce nicăieri, trăind permanent în umbra morții. Pînă și personajele bătrinelor mituri, uneori autentice înnoite, au fost alteori reîntruchipate în ipostaze de o crasă infidelitate: Isus se confundă cu Iuda, Prometeu e indiferent față de oameni, Oedip preferă să nu dezlege adevărul, Antigona nu mai știe dacă dreptatea e de partea ei sau a lui Creon, Don Juan e mulțumit de viața pe care o duce, Faust îi rămîne fidel lui Mefisto, Hamlet e dispus să facă jocul lui Claudius. La un moment dat, eroul nu mai deosebește călăul de victimă, judecătorii cei drepi de cei falși, crede că „totul îi este permis“, că-i e permis să-și ucidă părințele, sau să

Ion IANOȘI

(Urmare în pagina 8)

CEEĂ CE

INSUFLETEȘTE ȚARA

Acum o sută și zece ani, în sala de ședințe de pe Dealul Mitropoliei, lucrările Camerei electivă muntene se apropiau de sfîrșit. Alară, mulțimea de meseriași, negustori, tăbăcari și țărani, întorși parcă din vremea lui Tudor, aceiași din '48, avea să adauge logicii faptelor, în dimineața zilei următoare, entuziasmul unanim, la cunoașterea noului Domn și în speranța reformelor viitoare. Privilegiile și rangurile boierești erau desființate, juridic, din august, anul ce trecuse, prin Convenția de la Paris. În acord cu prevederile acestei Convenții, orî măcar aparent nu în dezacord, lupta unioniștilor, a partidei naționale, susținută de așteptarea maselor, va realiza în noaptea aceasta, către orele două, dorința și ideea mare a Unirii, după un lung și dramatic itinerariu în care au sfîrșit bărbați cu minți luminate. Pentru înțelegerea acestui ceas trebuie deschisă „cartea sfîntă unde se află înscrisă gloria României“. Și trebuie, încă și încă o dată amintit

destinul Țărilor Române, la hotarele marilor imperii, sub zodia înțelegerii ori neînțelegerii lor, cu recunoașterea ori împotriva nerecunoașterii lor. Poate se aștepta de către lumea Bucureștilor numele lui Cuza, poate se gîndeau la el numai cei ce plănuiau în ascuns, dar cu hotărîre, alegerea lui. Oricum, evenimente zguduitoare și împrejurări cumplite au lucrat la aceasta de o jumătate de veac, sub domni pămînteni și regulamentari, în revoluție, în emigrație, sub ocupații, în război, pe căi diplomatice, în țară, în occident ori la Constantinopol, cu încrucișări de interese peste care a trecut și avea să fie recunoscută alegerea aceluiasi Domn, unirea de fapt a celor două Principate. Cu doi ani mai înainte, la pregătirea programului unionist de Adunare ad-hoc a Moldovei, Kogălniceanu exprima credința fără de care Unirea n-ar fi fost cu putință: „Înima popoului nu înșală niciodată. Să ascultăm, fraților, inima popoului nostru; să ascultăm glasul și interesul nației noastre care ne strigă neîncetat: Unire și Unire. Să gîndim că astăzi este ziua cea mai mare din veacul nostru, că astăzi nu numai că scriem, dar facem istoria țării noastre...“

A fost gestul decisiv al unei generații pătrunse de sensul istoric al faptelor ei, a fost începutul unui secol de frămîntări și lupte politice în care s-a plătit prețul scump al realizării României, prețul

dreptății sociale, al demnității celor ce muncesc. În acest ianuarie împodobit de zăpezi, de la un capăt la altul al țării, pregătirile alegerilor de deputați în Marea Adunare Națională și în Consiliile Populare ne duc cu gîndul la mulțimile de atunci din Dealul Mitropoliei și adaugă sentimentul importanței istorice a ceea ce săvîrșim.

Sîntem ai țării, uniți în desăvîrșirea zidirilor ei, oameni ai acestor pămînturi, de toate naționalitățile, sîntem ai Dreptății și ai Frăției la care visau părinții noștri, în drumul pe care bărbații luminați ai Partidului Comunist l-au trasat pentru todeauna. Frontul larg al unității socialiste definește astăzi o sumă de realități sociale și politice, și în spiritul acestora, gîndul la cei ce vor fi aleși însufletește țara.

Pregătim semnele înnoitoare ale primăverii, la începutul acestui an hotărîtor cînd temelile economice ale vieții noastre cunosc inflăcărarea unanimă a sentimentelor întregului popor. Pentru cei ce-au schimbat înfățișarea țării, pentru oamenii uzinelor și ogoarelor, pentru cărturarii ei, ziua Unirii primește astăzi aura festivă a unor multiple semnificații.

Ion HOREA

Literatura contemporană în licee

Discuția privitoare la studierea literaturii în liceu a căpătat, în ultimul timp — și prin participarea „României literare” — o amploare deosebită, și faptul nu poate decât să ne bucure pentru că, într-un fel sau altul, aproape toți avem puncte de interes față de ceea ce se întâmplă în sălile de clasă.

O discuție specială s-a purtat, în legătură cu manualul clasei a XII-a în paginile „Gazetei învățământului” (nr. 974/1968) cu participarea tov. prof. univ. George Ivașcu — coordonatorul colectivului de autori — și a mai multor profesori din Capitală. S-a motivat cu acest prilej că manualul amintit a apărut, așa cum îl cunoaștem, în condiții dificile (alcătuit în grabă, dat la tipar fără o verificare prealabilă etc.).

Vom scuza deci autorii pentru unele „scăpări” și inexactități. Se lăsa totuși să se înțeleagă că, în privința concepției, a modului cum este structurat, manualul e bun. Or, se pare că tocmai în această privință el e deficitar. Să fiu mai explicit. La clasa a XII-a, pe lângă o viziune sintetică, de ansamblu, sint cerute de programă (uneori și de examenul de bacalaureat) analize literare. Sînt făcute aceste analize în manual? Nu! Dacă un scriitor (Blaga, Barbu) este prevăzut cu opere pentru analiză, de ce nu se fac ele și în manual? Să admitem că profesorii suplinesc ei, cu bune rezultate, această carență. Elevul are totuși nevoie de o confruntare, de un material „obiectiv” și acesta este manualul. Iată de ce cred că manualul de clasa a XII-a trebuie să îmbine sinteza cu analiza (mai sînt scriitori pe care elevii îi studiază analitic), iar imaginea de ansamblu să nu se transforme într-un ansamblu al ansamblului. În toate manualele sînt multe (mult prea multe) date, nume, titluri, în detrimentul analizelor și al relevării frumosului ce se degajă din opera literară. Se vorbește mult — și nu întîmplător — de excesul de sociologism și de documentarism. Nu cumva aceste rapoarte și-au găsit unele adăpost și în manualele de liceu? Eu cred că da. Manualul de literatură este un abecedar de inițiere în tainele artei cuvîntului și nu un anuar statistic. El este în primul rînd al elevului, și profesorul îl folosește nu ca documentar, ci ca un instrument de lucru. Afirmatia profesoarei Nadia Nicolescu („Gazeta învățământului” nr. 970/68), prin care se susține că „sînt profesori ce lasă la o parte și programa și manualul, fac lecții absolut personale, scoțînd elevi excepționali” (sic), nu este nouă. Am înfîlțit și noi asemenea „profesori excepționali” (sic), dar le-am zis teribili. Ideea de a face manuale diferite, pentru același obiect și aceeași clasă, nu este rea, cu observația că e mai bine mai puțin, dar mai bun.

Un principiu fundamental al învățămîntului este acela al accesibilității. În cazul literaturii, acest principiu nu este totdeauna respectat. Spre exemplificare, luați cîțiva termeni „de specialitate” dintr-un manual (să zicem de clasa a XI-a) și dați-le elevilor să-i explice și vă veți convinge ușor cit de „accesibili” sînt. Cred că manualul nu se poate coborî la nivelul elevului slab, dar nici nu trebuie să urce prea mult față de elevii buni. Există o treaptă la care elevul poate să aspire și o poate cuceri. O asemenea treaptă este bine să fie manualul. Formularea este poate echivocă, însă necesitatea de a găsi acel echilibru între ceea ce a asimilat deja elevul și ceea ce urmează să dobîndească în etapa imediat următoare, se impune. Astfel, manualul nu este nici al elevilor, nici al profesorului, ci un titlu adăugat pe lista bibliografică a celor ce l-au făcut.

Privitor la programe, mă asociez intervențiilor care au susținut că ele sînt încărcate. Au fost incluși scriitori noi, dar nu s-au redus în aceeași măsură cei vechi. Tradiția se pare că nu vrea să cedeze imperativelor timpului. Unii scriitori — așa cum s-a mai propus — (Ciriova, Ghica, Bolintineanu, Vlahuță, Cerna) pot fi studiați nu analitic, ci într-o imagine de ansamblu. Se pot reduce cîteva ore din cele consacrate literaturii vechi. Unele noțiuni de teoria literaturii de la clasa a IX-a sînt deja învățate în clasele V—VIII (doina, pastelul, schița, nuvela, romanul etc.) și, de aceea, se pare că ele pot fi studiate tot sintetic și nu analitic cum sînt prevăzute astăzi. Caracterul sistematic al teoriei literaturii nu este afectat dacă, în locul unor ore speciale destinate analizei speciilor amintite, acestea sînt recapitulate.

Printr-o mai judicioasă corelare între programele școlare pe ani de studii, începînd de la clasa a V-a și pînă la clasa a XII-a, putem evita unele paralelisme și reveniri inutile. Vom putea cîștiga astfel ore prețioase pentru scriitorii care într-adevăr sînt reprezentativi în universul literelor românești. (Mă gîndesc la Eminescu, Macedonski, Blaga, Barbu, Arghezi, Bacovia, ca și la marii noștri critici — Maiorescu, Lovinescu, Călinescu — pe care cu greu îi putem cuprinde în timpul prevăzut de programele actuale.)

La literatura contemporană, programa are o grea misiune. Se pare că e dificil să elimini din ea scriitori în viață și să adaugi ore celor ce nu mai pot obiecta. Și aici, criteriul valoric trebuie să fie unicul care să decidă. Aproximarea de contemporaneitate nu trebuie marcată de aglomerarea de nume și titluri (așa cum se face acum), ci este necesară o perspectivă dinamică, direcțională. Cei ce se impun astăzi în literatura română își vor găsi, pe merit, un spațiu în manualele viitoare.

M-am referit — în limita unui spațiu de care am abuzat deja — la cîteva fenomene ce mă frămîntă și uneori mă stînjenesc în munca la catedră. Din numeroasele observații și propuneri ce se fac, se vor

reține, sper, acelea ce se impun cu mai multă stringență.

VALENTIN OLTEANU
(profesor Urziceni)

Nelămurire

— în legătură cu actul de naștere al lui Ion Creangă —

Referitor la actul de naștere al neîntrecutului nostru povestitor Ion Creangă, am găsit mai multe date contradictorii.

Astfel, într-una din paginile sale, Creangă mărturisea că s-a născut în anul 1837: „Sunt născut la 1 martie 1837, în satul Humulești, județul Neamțului, Plasa de sus, din părinți români: Ștefan al lui Petrea Ciobotariu, din Humulești și soția sa Smaranda, născută David Creangă din satul Pipirig, județul Neamțului...”

Iată, însă, o altă dată, contrară celei de mai sus:

Pe verso-ul unei fotografii a marelui povestitor, fotografie din anul 1877, pe care ulterior a „găsit-o” Mihail Sadoveanu, autorul „Amintirilor” consemna: „Pozat în 19 decembrie 1877, în etate de 42 de ani”.

Deci din această afirmație reiese clar că scriitorul nu s-a născut în anul 1837, ci în anul 1835.

O altă afirmație, însă, ce aparține tov. Gh. Ungureanu, subdirector la Arhivele din Iași și membru al comitetului de refacere al bojdeucei lui Creangă, arată o dată diferită de cele două de mai sus. Descoperind într-o arhivă din județul Neamț actul de naștere original al marelui scriitor, Gh. Ungureanu arăta în mod sigur că data nașterii scriitorului ar fi 4 februarie 1842.

Iată, așadar, că în legătură cu data de naștere a lui Creangă ne aflăm în plină nesiguranță.

Mă adresez revistei „România literară” cu rugămintea de a-mi da lămuririle necesare.

MORTU EUGEN
(elev — comuna Ulmuș, Brăila)

Nota red. — Problema adevăratei date de naștere a lui Ion Creangă rămîne deschisă. Soluția provizorie nu poate fi decât versiunea din mica autobiografie a lui Creangă, mai sus citată: „Sunt născut la 1 martie 1837, în satul Humulești, județul Neamțului, Plasa de sus” etc. Se știe adagiul francez: „Numai provizoriul durează”. S-ar putea să se adeverească și în cazul nostru.

„Despre „crai” și altele”

În numărul 11 al „României literare”, acad. Șerban Cioculescu ne informează că Editura pentru literatură pregătește apariția în traducere germană a romanului „Craiul de Curtea Veche” de Mateiu I. Caragiale, sub titlul „Die Könige des Alten Hofes” și critică pe bună dreptate valoarea acestei traduceri.

Cuvîntul *crai* înlocuiește în românește titlul de rege, de suveran:

craiul Ludovic, craiul Ungariei etc., devenind totuși acum două secole, în deridare, porecla borfașilor bucureșteni. Nici una din aceste calități nu se poate aplica eroilor din cartea lui Mateiu I. Caragiale, ei nefiind nici regi, nici borfași, ci „subțiri noctambuli”, cum bine glăsuiește Șerban Cioculescu. Dar între aceste două extreme, cuvîntul *crai* mai are pînă astăzi și un al treilea sens: cel de amoroș. Este firesc ca bătrîna fostă metresă a nepotului țarului, Pena Corcoduș, ochiind pe cei patru „subțiri noctambuli”: autorul, Pașadia, Pantazi, Pirgu, să-și fi amintit tineretea ei fastuoasă apostrofîndu-i: „Craior... Crai de Curtea Veche!” Numai că Don Juan se traduce greu în limba germană și încă drept titlu al unei cărți. Mai apropiat gîndirii Penei Corcoduș și a lui Pașadia, la auzul exclamației fostei curtezane — el spune că avea „ceva ecvestru, mistic” — ar fi „Kavalier” sau „Ritter” (*fahrende Ritter — chevaliers errants*).

Acad. Șerban Cioculescu citează traducerea d-rului Tiktin „Strasensbummler”, numai că acest cuvînt este inexistent în limba germană — un „Bummler” flanează de obicei pe străzi — autorul dicționarului lăsîndu-se indus în eroare probabil de cuvîntul „Schlachtenbummler”. Mai adecvat era, în cazul cînd editura intenționează să dea cuvîntului *crai* sensul de acum două secole: „Herumtreiber” sau „Nichtsnutze” sau „Tuningsgute” sau „Tagediebe” sau „Nachtschwärmer”.

Nici „Curtea Veche” nu este bine tradusă cu „Alter Hof”. „Hof” are sensul general al unei curți pe lângă casa omului și, mai limitat, cel de curte domnească — de unde să știe cititorul german despre ce fel de curte este vorba? „Hof”, în sensul de curte domnească, nu redă nici el decât pe departe farmecul pe care bucureșteanul îl simte la auzul sau citirea expresiei „Curtea Veche”, avînd îndată viziunea șirului de case scunde, îngrămădite în jurul palatului domnesc, înconjurat de ziduri groase... O traducere mai justă ar fi „Alte Burg” sau „Burg von dazumal”.

Craiul de Curtea Veche s-ar traduce deci mai bine în „Kavalier der Burg von dazumal” sau „Die Ritter der Alten Burg”.

Poetul Ion Barbu, care aprecia mult „Craiul de Curtea Veche” și cunoștea bine limba germană din vremea studiilor sale în Germania, mi-a împrumutat odată propriul său volum; la înapoierea cărții, dînsul m-a întrebat cum aș formula titlul în germană și s-a arătat mulțumit de traducerea arătată mai sus.

Regretabil este că Editura pentru literatură, înaintea tipării traducerii unei opere atît de importante din literatura românească, nu consultă și pe scriitorii de limbă germană aflați la București și că luăm cunoștință de intențiile ei abia în urma protestului binevenit al acad. Șerban Cioculescu din „România literară”, lucru pentru care eu îi port recunoștință.

JACQUES
WERTHEIMER-GHIKA

CIRCUMSTANȚE

„COSMOGERIATRIE”?

Realmente, cît timp citiți aceste cîteva cuvînte, pînă la punctul care încheie fraza, ați îmbătrînit (cronometrați) cu cinci secunde. Și cît de ușor! Și cît de ieftin! Pentru întinerirea, cu doar o secundă, a fiecărui din cei trei cosmonauți — Frank Borman, James Lovell și Williams Anders — s-au cheltuit milioane. Concluzia care se desprinde de aici privește strict condiția umană și e simplă ca orice adevăr: îmbătrînim ieftin, reîntinerim scump.

În zborul de la Pămînt la Lună și retur, cei de pe „Apollo-8” au economisit aproape o secundă, dovadă ceasornicele lor de extremă precizie care au mers mai încet decît ceasornicele — la fel de scrupuloase — rămase să măsoare scurgerea timpului pe Terra.

Von Braun: Deoarece și procesele biologice au suferit aceeași întîrziere, cei trei cosmonauți au îmbătrînit cu o secundă mai puțin, decît dacă ar fi rămas pe Pămînt.

Mai e de mirare că printre acei care-au solicitat să zboare cu „Apollo-8”, se numără și Edgar Srygley, în vîrstă de 80 de ani? Înaintînd N.A.S.A.-ei expunerea sa de motive, E. Srygley a arătat că el, încă de la 7 iunie 1919 (decî cînd avea 40 de ani, vîrstă cosmonauților de astăzi), a propus marinei americane să studieze niște proiecte în vederea construirii unui vehicul spațial, contra singurei pretenții de a i se asigura viața — căci voia să-l și experimenteze — contra sumei de un milion dolari. A fost refuzat. S-a apucat să piloteze avioane. Acum, în 1968, l-a atras din nou vechia pasiune. Degeaba! De altfel, cînd abia se luase hotărîrea trimiterii unui om în spațiul cosmic, în anul 1957, E. Srygley a cerut să fie selecționat. Inutil și-atunci. Un amănunt: la 80 de ani a renunțat la asigurare, fără succes. Căci, probabil, a ajuns și el la constatarea că îmbătrînim teribil de ieftin, iar de întinerit... Un om la un miliard de oameni întinereste. Trei oameni la trei miliarde de pămînteni. Și cu cît: o secundă.

Verificarea teoriei einsteiniene cu privire la relativitatea noțiunii primordiale — timpul (timpul este local, el difere de la un sistem la altul) s-a mai făcut, înzestrîndu-se de pildă cu un ceasornic o rachetă cosmică. Dar vitezele acestor rachete erau încă destul de îndepărtate de viteza luminii, pentru ca efectul să fie dezbătut. Ideal ar fi să putem urmări cum îmbătrînesc — în decurs de un deceniu pămîntesc — doi frați gemeni, dintre care unul rămîne pe Terra și celălalt călătorește în Cosmos, cu o viteză de — să zicem — 100 000 kilometri pe secundă. Fratele din rachetă — suportînd involuntar rigorile „cosmogeriatricii” — ar fi la întoarcerea pe pămînt mai tînăr decît propriul său frate gemă. Ceea ce — s-o recunoaștem deschis — nu-i puțin lucru (ah! venerabile Matusalem, bunul bunic al lui Tata Noe, unde ești cu cei 969 de ani ai dumitale, să te urcăm într-o navă cosmică și să te readucem printre noi, adică nu, printre cei care ne urmează, fii și nepoți, încă relativ tînăr?)

Abuzul de fantezie — realitatea o demonstrează categoric — n-are ce să ne strice. Lucruri care altcîndva păreau imposibile de crezut sau de atins sînt astăzi piese de muzeu. De ce n-am presupune că disputatele O.Z.N.-uri nu-s altceva decît uriașe containere gerontologice, în care ființe ale unor lumi își fac un banal tratament de întinerire? Sau de ce n-am socoti posibilă confirmarea ipotezei destul de recente, după care timpul este combustibilul care alimentează stelele, stelele fiind — așadar — uriașe ruguri pe care arde timpul. Și cît de riguros științific ar deveni atunci credința populară că fiecare om își are steaua lui pe firmament, timpul său unic, prețios, ireversibil. Poate aceasta ar fi, în sfîrșit, un argument suficient de convingător ca să fim ceva mai zgîrciți cu noi înșine.

Mihai STOIAN



MARIANNE SIMTION-AMBROZI —
„INDUSTRIE”

PREMIILE LITERARE 1968

Dacă aș fi în juriu...

MIHAI BENIUC

Poezie

- N. Stănescu : **Laus Ptolemaei**
- Gh. Pituț : **Cine mă apără**

Proză

- N. Breban : **Animale bolnave**
- Paul Georgescu : **Coborînd**

Critică

- N. Tertulian : **Eseuri**

NINA CASSIAN

Proză

- M. Preda : **Intrusul**
- N. Breban : **Animale bolnave**
- A. D. Munteanu : **Singuri**
- Al. Ivasiuc : **Interval**

Poezie

- Șt. Aug. Doinaș : **Ipostaze**
- V. Teodorescu : **Corp comun**
- L. Dimov : **Șapte poeme**
- Fl. Mugur : **Destine intermediare**
- A. Păunescu : **Fintina somnambulă**
- G. Melinescu : **Interiorul legii**

C. CIOPRAGA

Poezie

- Șt. Aug. Doinaș : **Ipostaze**
- Nichita Stănescu : **Laus Ptolemaei**
- Marin Sorescu : **Tinerețea lui Don Quijote**
- Adrian Păunescu : **Fintina somnambulă**
- Gabriela Melinescu : **Interiorul legii**

Proză

- Marin Preda : **Intrusul**
- N. Breban : **Animale bolnave**
- Fănuș Neagu : **Îngerul a strigat**
- Zaharia Stancu : **Ce mult te-am iubit**

Dramaturgie

- Ca simplă subliniere în cadrul unor lucrări mai puțin diferențiate : **Iona** de Marin Sorescu.

Traduceri

- Teodor Balș : Pentru traducerea poemelor, din Federico Garcia Lorca și Miguel Hernandez

LEONID DIMOV

Proză

- Iulian Neacșu : **Insul**
- V. Ivănceanu : **Pină la dispariție**
- A. D. Munteanu : **Singuri**

Poezie

- Sorin Mărculescu : **Cartea nunților**
- Virgil Mazilescu : **Versuri**
- Ion Alexandru : **Vină**

Critică

- Ion Negoitescu : **Poezia lui M. Eminescu**

AL. SÂNDULESCU

Poezie

- Marin Sorescu : **Tinerețea lui Don Quijote**
- Nichita Stănescu : **Laus Ptolemaei**
- Adrian Păunescu : **Fintina somnambulă**

Proză

- Fănuș Neagu : **Îngerul a strigat**
- N. Breban : **Animale bolnave**
- Zaharia Stancu : **Ce mult te-am iubit**
- Marin Preda : **Intrusul**

Critică

- Îmi permit să fac doar o singură propunere : Să se acorde atenția cuvenită lucrărilor de istorie literară. Și să pun o întrebare : pe cînd un premiu pentru cea mai bună ediție critică ?

CORNEL REGMAN

Îmi mărturisesc perplexitatea : ce trebuie să propunem ? Pe cel mai bun dintre cei mai buni (după socotința noastră) sau o selecție largă de oferit discuției juriului ? În cel de al doilea caz contribuția noastră e minimă, cu totul superfluă. Dar iată că tocmai acest lucru au înțeles să-l facă (de ce ?) cei mai mulți dintre confracții care și-au spus cuvîntul săptămîna trecută. Admit că nu e cazul să ne intereseze dacă unui autor i-a mai fost acordat sau nu premiul Uniunii, deși dacă e vorba de o așa de mare bogăție de scrieri valoroase, drept e să nu coplesim pe cite unul cu toate onorurile.

Alt motiv de perplexitate. Profesorul și criticul Șerban Cioculescu propune pentru premiu **Pagini de critică literară** de Vladimir Streinu. Dar aceasta nu e „o carte”, ci activitatea de critic a unei cariere ; alături de propunerea aceasta, alții lansează în schimb nume de debutanți. E limpede că în acordarea premiului Uniunii (domeniu în care s-a oscilat de la un an la altul) va trebui să se înstăpînească de acum înainte criteriul mai ferme. E nevoie categoric de o diversificare și specializare a premiilor, altfel plutim în arbitrar. Sînt de aceea cu totul de acord cu sugestiile făcute de Vladimir Streinu în intervenția sa. La care aș adăuga următoarele :

1. reînființarea premiilor pentru tinerii scriitori, de acordat debuturilor semnificative ;

2. reînființarea premiului național (proză, poezie, eventual critică) de acordat scriitorilor cu activitate literară îndelungată și valoroasă ;

3. transpunerea în faptă a unei inițiative admirabile datînd de prin 1947 : premiul Eugen Lovinescu pentru critică ;

4. în fine, corespunzînd oarecum vechilor premii ale S.S.R., premiile pentru cărți de proză și poezie ale Uniunii, de acordat celor mai bune realizări ale anului, la finele lui.

Cîntea de a acorda premii pentru opere dramatice, scenarii etc. revine, cred eu, juriilor instituite de A.T.M., în colaborare cu Uniunea scriitorilor. Și tot astfel, organizațiilor de tineret, cîntea de a premia cărți pentru copii și tineret. Un premiu **Femina** ar fi de asemenea binevenit ; Uniunea ziariștilor ar avea și ea un cuvînt de spus : cărțile de reportaj.

Cît despre premiile Academiei, aici s-ar putea reveni de asemenea la o tradiție ce mi se pare bună : să se ia în discuție, pe baza unor rapoarte întocmite pentru fiecare autor în parte (tradiția rapoartelor academice care presupun asumarea unor răspunderi în fața înaltului for și a opiniei publice !), cărțile depuse de înșiși autorii în vederea premiilor. S-ar evita astfel situația puțin onorabilă de a vedea premiindu-se cărți cărora nici chiar autorii lor nu le acordau vreo șansă.

Voi începe deci prin a fi consecvent măcar în parte cu cele propuse, limitîndu-mă, evident, la ceea ce socotesc că intră în sfera de atri-butii a Uniunii noastre :

Premiul scriitorilor tineri

Poezie

- Virgil Mazilescu : **Versuri**

Proză

- Mincea Ciobanu : **Martorii**, roman

Critică

- Toma Pavel : **Fragmente despre cuvinte**

Premiul anual al Uniunii

Poezie

- Ștefan Aug. Doinaș : **Ipostaze**
- Leonid Dimov : **7 poeme și Pe malul Styxului**

Proză

- Nicolae Breban : **Animale bolnave**, roman

Critică

- Mă limitez să vorbesc despre o carte pe care n-aș putea-o propune : **Introducere în critica literară** de Adrian Marino, care, prin acea parte a ei, ce ține efectiv de critica literară, e în prea mare măsură depozit de sfaturi moarte și de ranchiune vii.

M. N. RUSU

Proză

- N. Breban : **Animale bolnave**
- Fănuș Neagu : **Îngerul a strigat**

Poezie

- Nichita Stănescu : **Laus Ptolemaei**
- Adrian Păunescu : **Fintina somnambulă**

Critică

- N. Manolescu : **Metamorfozele poeziei**
- I. Negoitescu : **Poezia lui Mihail Eminescu**



VICTOR EFTIMIU

LA 80 DE ANI

Maestrul Victor Eftimiu împlinește o vîrstă olimpică : 80 de ani. O vîrstă de om și de artist, impunătoare, intruchind un destin norocos și binecuvîntat de creator, un destin fericit în planul personalității și compensatoriu în acela, mai general, al literaturii române, atît de frecvent încercată de pierderi ireparabile. Scriitor prodigios și prestigios (fost președinte al Societății scriitorilor români și în prezent președinte al Pen-Clubului), avînd în urma sa o activitate spornică de peste șase decenii, Victor Eftimiu s-a desfășurat de-a lungul anilor într-o multilateralitate de preocupări ce a acoperit aproape toate genurile literare. A scris poezie, teatru, roman. A cultivat cu strălucire parnasiană sonetul marmorean — ca poet ; a acumulat în narațiuni stufoase, de mare succes în epocă, episoade și personaje senzaționale, cu evoluții imprevizibile și pasionante — ca romancier ; a poetizat basmul autohton (Înșir'te Mărgărite), și a dat semnificații noi unor mituri universale (Prometeu) — ca dramaturg. Prin bogăția talentului său, roditor și astăzi, scriitorul continuă să fie, în plină și vitală senectute, o prezență vie, activă în cadrul literaturii române contemporane.

Revista „România literară” urează maestrului Victor Eftimiu, la cea de-a optzecea aniversare, sănătate și fericire, un călduros la mulți ani.

G. TOMOZEI

Poezie

- Nichita Stănescu : **Laus Ptolemaei**
- Șt. Aug. Doinaș : **Ipostaze**
- Leonid Dimov : **Șapte poeme**
- Cezar Baltag : **Monada**
- Adrian Păunescu : **Fintina somnambulă**
- Fl. Mugur : **Destine intermediare**

Proză

- Fănuș Neagu : **Îngerul a strigat**
- Nicolae Breban : **Animale bolnave**
- Constantin Țoiu : **Duminica mușilor**

Critică

- I. Negoitescu : **Poezia lui Eminescu**

Debuturi

- Virgil Mazilescu : **Versuri**
- Vintilă Ivănceanu : **Cinste specială**
- Radu Dumitru : **Vizaviul**

Literatura pentru copii

- Mioara Cremene : **Orașul Dirlidong**

În peşteră

Prin peşteri, cu soarele nopţii, vinînd
văduvia de umbră. Amarnic
e drumul acesta. În gînd
stalactita şopteşte : Zadarnic...
Ajunge-voi — nu voi ajunge ? Pe scări
şi gheţuşuri m-apropii de toate,
ca sfinţii care fug de-arătări
în pustiu, cu smochine uscate.
Arşiţa şi gerul sînt altfel decum
mă-nveleau pe-un tărîm cu vestminte.
Eu insumi sînt, poate, o ploaie acum,
o ninsoare-ntr-o lume fierbinte.
Eu insumi sînt, poate, în peştera mea.
Stalactita nu ştie să-mi spună.
Zadarnic — e vorba ce-o picură ea,
o singură vorbă de lună.
Cu soarele nopţii, prin peşteri, vinînd
văduvia de umbră. Afară
se-mprăştie hoarde şi scîrîiile-n vînt
ghilotina hrănită aseară.

1968

Castel pe Rin

Lingoarea Rinului în pas cu trenul,
şi, brusc, sub arcu scăriţat cu-albastru
al codrilor — o pată : un castel.

Era un cer atît de saturat de
istorie, că negrul, ruginiul
şi verdele acelor ziduri aspre
priveau — ca discul unui iris rece —
spre mine, din adînc, şi fulgerau...

Leii, cînd mor, au ochiul dilatat.

1967

Boare de dragoste

Boare de dragoste. Toate vestmintele
iau foc pe dinăuntru, la-nvălmăşală.
Arcaşul cel orb îşi atinge ţintele
de la distanţă, fără greşală.
Fete, ferţi-vă mai ales de fluturii
care vin de nicăieri şi se lasă pe gură.
Noaptea tîrziu, în mijlocul ciuturii,
luna e înfiorată de-o muşcătură.
Cu aripa, cu praştia, cu virtelniţa
s-aruncă seminţele-n gol. Ca un mire,
sulul de fum face cădelniţa
să scoată strigăte de uimire.
Păpădia devine fantomă şi, sferică,
porneşte în zbor. Laurul crapă.
Duhul sfînt nu mai ştie unde-i biserică,
pat de nuntă şi taină, sau groapă.
Fericit pare melcul ce-şi poartă cochilia
fără grabă, pe frunze căzute.
Doamne, nevăzut se sporeşte familia,
osîndită de Time, a celor văzute !
Golul cel veşnic din inima plinului
învaţă greul naturii să zboare.
O clipă, toate ating pragul divinului,
toate uită de sine, tremurătoare.
Apoi toate fac drumul scurt al întoarcerii :
în ce au fost, în ce trebuie să fie.
Paznicul nemilos de la uşa carcerii
înmulţeşte prizonierii cu o mie.

1968

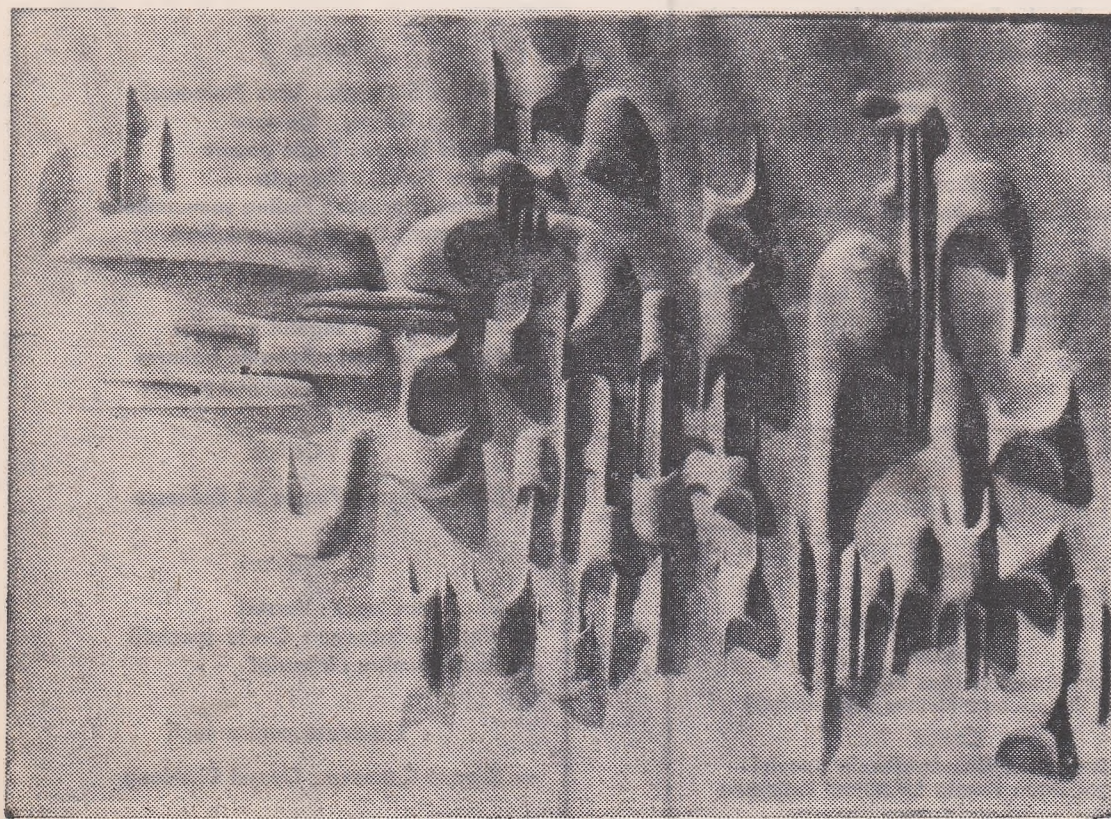
„SUFLETUL ŞI FORMELE“

sau Lukács între

Născut la Budapesta (1885) şi
apartînînd unei familii din
burghesia patriciană maghiară,
Lukács a cunoscut în anii tî-
nereţii preocupări asemăna-
toare pînă la un punct cu ale
unui Thomas Mann. Cel care
purta numele de Georg von
Lukács, sub care au apărut
primele sale cărţi (Die Seele
und die Formen în 1911, după
ce fusese publicată cu un an
înainte la Budapesta în ungu-
reşte şi Die Theorie des Ro-
mans, în 1920, după ce apăruse
în revista lui Max Dessoir :
Zeitschrift für Ästhetik und
allgemeine Kunstwissenschaft
în 1916), manifestase o recep-
tibilitate particulară faţă de pro-
blematika unor serii ale lui
Thomas Mann de genul cele-
brei nuvele Tonio Kröger, ca şi
faţă de cea a epilogului lui Ibsen,
piesa Cînd noi morţii vom
învia. Lukács participase activ
în primii ani de la începutul
secolului la fondarea asociaţiei
teatrale Thalia, promotoare a
dramaturgiei ibseniene sau a
operei altor autori dramatici
moderni şi colaborase la o serie
de publicaţii literare şi sociolo-
gice cu o orientare radicală-in-
dependentă. Prima sa carte re-
dactată în limba maghiară avea
de altfel ca temă Istoria dez-
voltării dramei moderne (scrisă
în 1908, publicată în 1911) şi
fusesse distinsă cu un premiu li-
terar important (fragmente din
această carte au fost reproduse
în traducere germană de cele-
bra revistă Archiv für Sozial-
wissenschaft und Sozialpolitik
în 1914 şi au apărut recent în
culegerea de texte din Lukács
Literatursoziologie la Luchter-
hand-Verlag.) Frecventarea o-
perelor lui Georg Simmel, So-
ciologia şi mai ales Philosophie
des Geldes (apărută în 1900), a-
pare vizibilă la Lukács în Is-
toria dezvoltării dramei moder-
ne. Critica la adresa artifi-
cializării existenţei umane în
cadrele civilizaţiei capitaliste a
marelui oraş modern, critică
desfăşurată de Simmel în spiri-
tul unui tipic romantism anti-
capitalist de-a lungul lucrării
sale, Filozofia banului, era
utilizată spre a defini subtruc-
tura sociologică a dramei moder-
ne în comparaţie cu drama
antică sau cu cea a Renaşterii.
Opoziţia între caracterul „or-
ganic“ al vechii vieţi comuni-
tare din epocile precapitaliste şi
caracterul „mecanic“ sau „abs-
tractizat“ al existenţei din ca-
drele civilizaţiei burgheze (re-
lucată şi amplificată de Simmel
după Tönnies) era folosită de
tînărul Lukács spre a sublinia
diferenţa între caracterul tot
mai „problematic“ al dramei
moderne, reflectînd o sciziune
tot mai profundă între individ
şi mediu, şi „naivitatea“ sau

„organicitatea“ dramei antice.
Termenii de „naiv“ şi „proble-
matic“ erau o transcripţie di-
rectă a faimoasei distincţii schil-
leriene între poezia naivă şi
cea sentimentală (modernă), dis-
tecţie utilizată pentru prima
oară de Lukács în această lu-
crare de tînerete, dar care va
marca şi problematica estetică a
operei maturului Lukács. Frag-
mente din Istoria dezvoltării
dramei moderne, traduse în
limba germană, dezvăluie ger-
menii unor preocupări pe care
opera de mai tîrziu le va am-
plifica considerabil, într-un
context filozofic cu totul deose-
bit. Tema caracterului alienant
al civilizaţiei capitaliste, impro-
priu pentru a inspira opere
dramatice comparabile cu cele
ale teatrului antic sau shaks-
pearian, observaţiile adeseori
subtile în legătură cu disocierea
teatrului, ca reprezentare des-
tinată succesului, de literatura
dramatică propriu-zisă (aceasta
evoluind în anumite împreju-
rări către intimism sau intelec-
tualism) prefigurează preocu-
pările de mai tîrziu ale lui Lu-
kács pentru definirea fun-
damentului social-istoric al
crizei literaturii moderne. Fără
a putea schiţa aici o analiză
cit de sumară a ideilor din a-
ceastă primă lucrare, se cuvine
să reţinem tendinţa lui Lukács
de a arunca punţi între mor-
fologia formelor sociale şi cea a
formelor literare (în speţă cea a
dramei), chiar dacă legăturile
stabilite ne apar prea abstracte
şi afectate de schematism. Lu-
kács însuşi va reproşa mai tîr-
ziu acelei „Literatursoziologie“,
din lucrarea sa de tînerete, ca-
racterul abstract al determi-
nărilor sociologice, legat de in-
suficienţa viziunii sale asupra
realei baze economice a feno-
menelor sociale şi atribuindu-l
influenţei lui Simmel. Lukács
din faza sa matură, deplin mar-
xistă, nu va arăta niciodată vreo
simpatie pentru „sociologie“,
constituită ca o disciplină auto-
nomă, ruptă de economia po-
litică, şi va respinge consecvent
ideea unor legi sociologice
„pure“, desprinse de realitatea
economică. Tocmai o asemenea
sociologie ar fi fost însă cea a
lui Georg Simmel. Lukács sem-
nala autocritică prezenţa în scri-
erea sa de debut a unor consi-
deraţii sociologice purificate de
realul lor conţinut istoric, deplo-
rînd faptul că influenţa lui Marx
era aci filtrată prin lănturile lui
Simmel şi Max Weber, după
cum deplîngea în acelaşi spirit
raportul de exterioritate în care
se aflau consideraţiile sociolo-
gice faţă de analiza şi judecata
estică (Georg Lukács, Mein
Weg zu Marx, text din 1933, în
vol. Georg Lukács zum 70. Ge-
burstag, Aufbau-Verlag, 1955).
Adevărul ne cere însă să re-
cunoaştem că prefaţa din 1909
la cele două volume din Istoria
dezvoltării dramei moderne cu-
prindea o polemică explicită cu
orice „economism“ sau „con-
finutism“ simplificador în inter-
pretarea literaturii (arta era
definită în primul rînd ca
„formă“ iar forma autentică era
considerată la artistul adevărat
o realitate a priori.) Simplifica-
rea şi abstractizarea pe care le
deplîngea Lukács mai tîrziu se
refereau desigur la insuficien-
ţele în metoda de a stabili veri-
tabilele relaţii dialectice între
evoluţia social-istorică şi morfo-
logia formelor artistice. Nu pu-
tea fi vorba aşadar de nici un
fel de „confinutism“ (conştiinţa
estică a lui Lukács se arăta
din capul locului imunizată faţă
de o asemenea maladie), şi cer-
cetarea urmează doar a stabili
în ce măsură influenţele socio-
logice lui Max Weber sau Georg
Simmel au putut duce la o in-
terpretare sociologică a litera-
turii net inferioară aceleia a
unei sociologii a literaturii de
tip marxist.

Cartea care l-a impus însă pe
Lukács atenţiei unor spirite de
elită ale intelectualităţii euro-
pene a fost culegerea de eseuri
Die Seele und die Formen
(apărută în germană în
1911, cînd Lukács avea doar 26
de ani, majoritatea eseurilor fi-
ind redactate între 1908 şi 1910).
Thomas Mann o va comenta
foarte elogios în capitolul „Bür-
gerlichkeit“ din faimoasa sa
carte, ulterior abjurată, Consi-
deratiile unui apolitic (1918). Ul-
timul eseu din Sufletul şi for-
mele considerat de mulţi
comentatori drept textul capital
al cărţii, este consacrat unei a-
pologii a tragediei. Tragedia îi
apărea tînărului Lukács ca în-
truchiparea superlativă a vieţii
esenţializate, ca un mod su-
prem de articulare a acelei for-
me către care se îndreptau toa-
te aspiraţiile sale şi în care ve-
dea condiţia inalienabilă a ar-
tei adevărate. Lukács va mărtu-
risi mai tîrziu că problema-
tica unor eroi ca Tonio
Kröger al lui Thomas Mann
sau profesorul Rubek din ul-
tima piesă a lui Ibsen a deter-
minat în mod decisiv întreaga
sa producţie intelectuală din
anii tîneretii. Nu ne este oare
îngăduit a descifra în ardenta
năzuinţă lukácsiană de depă-
şire a vieţii empirice prin cul-
tul aproape mistic al formei
reflexul sublimat al tensiunii
dintre platitudinea vieţii co-
mune şi aspiraţia de salvare
prin artă care domină eroii lui
Ibsen şi Thomas Mann ? Tra-
gicul era celebrat de Lukács
ca forma prin care existenţa cu-
rentă, caracterizată prin rela-
tivate, compromisuri, infinite
posibilităţi de adaptare este de-
finitiv suprimată, şi fiinţa u-
mană este constrînsă să existe
la nivelul posibilităţilor ei ex-
treme, acolo unde totul devine
univoc, stabil şi exemplar. Un
hiatus iremediabil părea să des-
partă în viziunea tînărului Lu-
kács existenţa empirică de cea
esenţială, viaţa curentă de „via-
ta adevărată“. Autorul eseurilor
Metafizica tragediei (consacrat
dramelor lui Paul Ernst) sub-
linia cu voluptate modul în care
actele eroului tragic depăşesc
zona motivaţiilor empirice, an-
corînd în cea privilegiată a u-
nor motivaţii esenţiale, dincolo
de spaţiul şi timpul curent şi
căpătînd astfel sigiliul univoc al
unor acte determinate de destin.
„Tragedia are o singură dimen-
siune : cea a altitudinii. Ea in-
tervine în momentul în care
energii misterioase extrag din
om esenţa sa, îl constring la e-
senţialitate...“ Apare în acest
eseu ideea unei ierarhii a posi-
bilităţilor existenţiale, şi elogiul
adus existenţei tragice se exp-
lică prin convingerea că ea ar
exprima în modul cel mai dep-
lin ordinea esenţelor din cim-
pul existenţei umane. Studiul se
deschidea de altfel cu un motto
din misticul german Meister
Eckhart, destinat poate să ex-
prime opoziţia dintre evoluţi-
onismul existenţei curente şi
fixitatea ordinii tragice : „Na-
tura face omul din copil şi gă-
ina din ou ; Dumnezeu face o-
mul înaintea copilului şi găina
înaintea oului“. Metafizica tra-
gediei cuprinde o formulare re-
velatoare pentru separaţia tran-
santă pe care o făcea tînărul
Lukács între existenţa feno-
menală şi cea esenţială : „Stilul
intern al dramei e realist în sen-
sul scolastic-medieval, care ex-
clude din această cauză orice
realism modern“. Accentele po-
lemice împotriva „raţionalităţii
aride“ a existenţei comune sau
împotriva aspiraţiilor către
„securitate“ (considerate ca for-
me de eludare a adevăratei di-
mensiuni existenţiale) şi elogiul
adus tragicului ca manifestare a
unui mod existenţial autentic,



VALENTINA DOŞTINĂ : RELIEF

platonism și kantianism

revelind limitele inexorabile ale existenței umane, prefigurează într-adevăr motive ale existențialismului heideggerian de mai târziu și un Lucien Goldmann nu a ezitat să numească Die Seele und die Formen „prima operă existențialistă” (v. vol. Kierkegaard vivan N.R.F. p. 130). Scopul ultim al adevăratei laudatio pe care o aducea Lukács tragediei era însă determinat de faptul că tragedia ar personifica în modul cel mai pur o articulare a existenței despuiate de orice inesențialitate. O asemenea purificare a existenței era în reprezentarea lui Lukács condiția fundamentală pentru geneza formei. Fervoarea pe care o arăta ideii de formă, considerată expresia unei existențe unde toate mișcările dobîndesc un sens simbolic și necesar, ilustrează clar kantianismul modului de gândire al tinărului Lukács. Opoziția dintre viața empirică și viața „autentică” își afla culminația în elogiul formei artistice (căreia Lukács îi atribuia și o semnificație etică, desemnînd-o ca simbol al unei ordini ideale, deasupra haosului empiriei): forma ca produs al unei subiectivități ideale, purificate este însă un motiv tipic kantian.

Sufletul și formele cuprindea, în textul care deschidea volumul, Esența și forma eseului, o interesantă încercare de definire a eseului (și în general a criticii) ca o formă intermediară între trăirea pură incorporată în opera de artă și ordinea sistematică a conceptelor în cadrul unui sistem filozofic. Critica era echivalată de tinărul Lukács cu un act artistic, structural deosebit însă de creația artistică propriu-zisă (mai târziu Lukács va abandona cu totul acest punct de vedere, ridicîndu-se împotriva concepției lui Oscar Wilde sau Alfred Kerr despre critică drept o formă a artei). Critica ar fi destinată să facă sensibilă transparența imaginilor care compun opera de artă, să descopere semnificația în articulare a acestor imagini, să fixeze ceea ce este Weltanschauung în forma pe care o are în față. Eseul era în concepția lui Lukács tot ce poate fi mai opus unui simplu decal al operei. Eseul ar fi, dimpotrivă, un soi de dialog existențial între opera dată și punctul de vedere al criticului. Acesta era asimilat de tinărul Lukács în esul consacrat lui Rudolf Kassner (cuprins în același volum) cu tipul „platonnic”, cel menit să descopere ideea a cărei reminiscență ar fi imaginea artistică. Autorul textului despre Esența și forma eseului nu se arăta interesat atît de reproducerea obiectivă a operei în articolul critic: atenția sa se îndrepta mult mai curînd către felul în care interiorizarea sensului operei în conștiința criticului este legată de expresia necesară a personalității acestuia. Fiecare eseist autentic imprimă operei pe care o analizează un „spirit vital” propriu, și eseurile dedicate lui Goethe de Herman Grimm, Schlegel sau Dilthey își păstrează valoarea lor autonomă, fără a se anula cituși de puțin reciproc. Un asemenea relativism estetic ar putea fi considerat un ecou direct al relativismului filozofic profesat în epocă de Georg Simmel. Lukács a fost elevul lui Simmel, la Berlin, și a audiat cursurile sale în anii 1909—1910. Tinărul Lukács se declara gata să considere posibilă o „dramaturgie” care ar face elogiul lui Corneille împotriva apologetiei lui Shakespeare din Dramaturgia Hamburgică a lui Lessing (fără ca valoarea acesteia din urmă să fie diminuată) și afirma în același spirit că tot ce au scris despre antichitate Burckhardt și Pater, Rohde sau Nietzsche nu putea altera cituși de puțin valoarea viziunilor elenice ale unui Winckelmann. Paradoxul eseului critic ar fi analog celui al „portretului” în pictură: oferă sentimentul „asemănării” fără ca privitorul a-vizat să caute a verifica identitatea modelului cu portretul.

Problema „adevărului” nu s-ar pune, așadar, în critică și eseistică după tiparul cunoașterii din cimpul științelor pozitive: aspirația fundamentală a criticului pentru Lukács din Die Seele und die Formen trebuie să fie crearea unei „lumi” autonome, suprapuse operelor de artă existente și care prin coerență și vitalitatea ei să dobîndească o existență independentă. Ideea că scopul eseului critic trebuie să fie de a crea viață și nu de a oferi „adevăruri” (nu s-ar putea măsura după un Goethe „adevărat” evocarea diferită a lui Goethe de către Grimm, Dilthey sau Schlegel) arată cît de influențate erau considerațiile tinărului Lukács de relativismul și estetismul filozofiei vieții (Lebensphilosophie) care domina gândirea germană de la începutul secolului. Miezul argumentării lui Lukács ni se pare însă că trebuie căutat în altă parte. Pentru Lukács din Esența și forma eseului, critica adevărată nu rămîne niciodată prizoniera operei analizate, ci tinde perpetuu la o confruntare a operei cu „ideea” pe care o încorporează. Lukács credea că putea descompune în orice discurs critic veritabil existența unei anume „ironii” și a unui umorism secret. Criticul pare a vorbi numai despre operă, dar în fond el aduce la lumina discuției marile probleme existențiale. Eseistul se mișcă așadar într-un soi de intermundium, căutînd să păstreze contactul cu materia concretă a operei, dar avînd la orizont tot timpul „ideea” pe care opera o exprimă. Lukács dezvoltă astfel teza ingenioasă că esul critic s-ar situa într-o intermediară zonă autonomă între creația artistică propriu-zisă și speculația filozofică sistematică. „Ideea” (în sensul platonice) nu apare desprinsă de concretețea modului în care este intruchipată în operă: „Eseistul e un Schopenhauer care își scrie ale sale «Parerga» așteptînd ivirea «lunii ca voință și reprezentare» (a sa sau a altuia)”, (aluzia era la opera de aforisme și cugetări a lui Schopenhauer, Parerga și Paralipomena, în comparație cu scrierea sa sistematică fundamentală). Acest punct de vedere Lukács îl va păstra în opera sa matură (desigur integrat în cu totul alte articulații filozofice) și ar fi interesant a stabili continuitatea lui într-un text cum este cel din 1939 intitulat Schriftsteller und Kritiker (Scriitor și critic).

N. TERTULIAN

Breviar

În amintirea lui

EMANOIL BUCUȚA

Inspirîndu-se dintr-o înțeleaptă politică culturală, editurile noastre au retipărit în ultimii ani numeroase opere ale scriitorilor reprezentativi dintre cele două mari războaie. Printre puținii cărora le întîrzie rîndul, se numără Emanoil Bucuța, remarcabil poet, romancier și eseist, dar mai ales fruntaș al prozei noastre artistice. Amintirea scriitorului dispărut dintre noi în 1946, la vîrsta de 59 de ani, mi-a fost împrăștiată de piosul manuscris al vîduvei sale, Lucia Borș Bucuța, ea însăși o distinsă scriitoare (autoarea unor biografii, închinată fiicei lui Dimitrie Cantemir, Maria, și Elenei Cuza, soția domnitorului, are, de asemenea, pregătît un roman istoric în care învie o interesantă figură feminină din secolul al XVII-lea: Zamfira, fiica lui Moise Movilă, predecesorul în scaun al lui Vasile Lupu). Este vorba de o monografie, compusă în marginea jurnalului pe care Em. Bucuța l-a ținut din tinerețe, aproape zi la zi. Ca toate lucrările de acest fel, însemnările zilnice ale unui scriitor de mare talent sînt un document moral dintre cele mai revelatoare.

Omul lăsa impresia unei viguroase personalități, părea stăpîn pe sine și dominator în relațiile sale. L-am cunoscut mai bine în ultimii săi ani de viață, cînd deținea funcția de director al culturii în Ministerul Artelor. Avea ușa deschisă tuturor, dar și replica tăioasă, mușcătoare, care-l făcea redutabil. Altminteri o fizionomie interesantă, amintindu-l pe „tigrul”, pe Clémenceau, cu care semăna izbitor. La sfîrșitul unei analize literare aten-te, G. Călinescu îi schița astfel portretul fizic: „Omul însuși seamănă operei: cu palori pargmenice și malifiie asiatică, cu gura slavă, mustăți mongole”.

Nu știu în ce măsură omul semăna operei, dar jurnalul său de adolescență și de tinerețe ne dezvăluie un suflet tulburat de „complexe”, cum ar spune cercetătorii freudiști. Nu că ar fi fost copil de oameni foarte mo-dești, că tatăl s-ar fi despărțit de soția lui, lăsînd-o singură și fără sprijin, să-și cîștige anevoios existența! Pecetea unor începuturi grele de viață n-a fost atît de stăruitoare ca aceea a infirmității fizice: a unui picior mai scurt decît celălalt, care-l scotea din rîndul oamenilor. Cu răutatea caracteristică vîrstei crude, copiii rîdeau de el, aruncîndu-i în față întepăturile populare: „Cine a spart ulciorul? / Șchiopul cu piciorul!”. Scrutîndu-și conștiința asupra rezultatului moral al be-teșugului său, Em. Bucuța scria în jurna-lul lui: „N-am avut totuși răutatea omului însemnat de Dumnezeu și mai altfel decît semenii săi, ci bunătatea omului care a suferit și nu vrea să facă și pe alții să sufere. Am fost totdeauna cu bătaia de joc în gură, ca să nu apuce, dacă aș fi rămas grav, să-și bată ceilalți joc de mine și de cei ce-mi erau dragi”. Așadar caracterul mușcător, „mordantul” verbului său era o veche pavăză a omului descoperit și vulnerabil, care se a-păra, ca să spun așa, atacînd, după regulile străvechi ale artei militare. La vîrsta de 15 ani, era elev la Colegiul Sfîntul Sava și își plătea masa de prînz cu suma neverosimilă

de 15 bani, cu care se putea lua un covrig și un ceai. Trecea oftînd pe lingă anticari fără să poată să-și procure cărțile și periodicele care îl ispiteau. Vara, la o periferie a Sinaiei, citea pînă înnoptă, pe banca de pe locul mai ridicat de sub fagul din fața prispei, aștep-tînd ivirea stelelor și stricîndu-și vederea; agonisi astfel un ochi miop cu —3 dioptrii și altul presbit cu +4 dioptrii. La Ploiești, cam la aceeași vîrstă, vara, făcea zarzavagerie, sco-țînd toată ziua apă dintr-o pompă americană și udînd șanțurile ca să scoată pătlăgele roșii și ardei. Era un mare timid cînd trebuia să vorbească în doi sau în trei, i se suiau lacri-mile în ochi, iar în fața mulțimii îngheța. La 25 de ani, a concurat pentru o bursă la Berlin, dar concursul l-a cîștigat P. Cerna, care se făcuse pînă atunci cunoscut și era, se vede, mai dezghețat. Făcîndu-și atunci bilan-țul activității, scria cu amărăciune, dar nu fără ambiție: „N-am făcut nimic și nici nu am habar de ce să mă apuc. Ce e mărunț îmi scapă, nu-i de mine, ca un praf printr-un ciur. Mi-e sete de ceva mare, fără pereche”. La moartea lui Caragiale își încheia însemna-rea: „În afară de ce a scris, mai rămîne ceva de la el, mai frumos și mai întreg decît se poate. Pilda de muncă pe care a dat-o și de credință față de artă”. Era licențiat în litere, **magna cum laude**, cînd își pregătea repetarea exa-menului practic la limba franceză, în vederea capacității. Căzu la proba interpretării întîiului eseu din cartea I a lui Montaigne, deși îi adusesese această vibrantă invocație:

„Iartă-mă, Montaigne, că mi-am pus în gînd să te măcelăresc pentru o lucrare peda-gogică, — și împiedică-mă. De altminteri ai și început. Cîte nu voi mai tălmăci din tine. Și nu două săptămîni, dar o vară întreagă și n-am să înmoi degetul ca să-ți întorc cea din urmă pagină. Fii bun însă și dă-mi ceva din înțelepciunea ta. Am vrut și eu să mă apropiu noaptea de cetatea sufletului și să intru. Dar s-au trezit acolo sus, în cotețele lor cu gra-tii, gîștele ticăloaselor fleacuri de toată ziua și am căzut zdrobit pe spate. Ia-mă de mînă și du-mă pe drumul mare...”

Cîtă distanță parcursă după eșecurile din tinerețe! Emanoil Bucuța vrea să-și găsească drumul îndată după întîiul război mondial, să se afirme definitiv ca poet al paternității, ca mare drumet și etnograf, ca organizator a numeroase periodice, **Ideea europeană** și mai ales **Boabe de griu** — într-un cuvînt să se si-tueze pe întîiul plan al activității culturale și al literaturii.

Într-un dens referat în vederea întocmirii antologiei de versuri și proză, în două vo-lume, la Editura pentru literatură, acad. Per-pessicius recomandă lărgirea acestui cadru la trei volume, în care proza epică, începînd cu **Legătura roșie** și sfîrșind cu **Capra neagră** să alcătuiască un volum. Un alt volum, de cronici culturale, propune d-sa, să păstreze titlul **Pietre de vad**, din ciclul de patru mu-ri cu acest titlu (1937—1944). Într-adevăr, numele lui Em. Bucuța rămîne legat de aceas-tă monumentală operă în care se reflectă întreaga dragoste a scriitorului de pămîntul românesc și de oamenii acestui pămînt, pe care i-a cunoscut de aproape, în intimitatea căminului și a sufletului lor. La nimeni n-a răsunit așa prelung coarda simțirii etnogra-fice.

Rîndurile noastre își propun să fie un în-demn către Editura pentru literatură să în-scrie cît mai curînd în planul de activitate re-tipărirea unei opere marcante, de la care ti-nerele generații vor avea să învețe o lecție de viață și alta de limpezime.

Șerban CIOCULESCU

Vladimir Streinu

Inscripție

pe soclul

Venerei din Millo

Brațele foste un gînd amîndouă
Dublu-nsteează pe Venera nouă.

Leneș să fie, poruncă sau frînt
Gestul din umeri rămas sub pămînt ?

Stînga se-nalță vrînd poate să prindă
Chipul mai alb din jucata oglindă ?

Dreapta în peplum amînă-n zadar
Caldul, pornitul, ascunsul ei dar ?

Cine stă-n umbră s-abdice din zale,
Marte-i sau cine e-n stemele sale ?

Spade viteze ori moi ca un val,
Gesturi păstrate în eventual,

Toate sar pure din umeri, izvoare,
Alge vii gîndul pierdut să-nfășoare.

— Jocul posibil în veci nu-nceteze,
Limpezi, o caste și reci ipoteze !

Stînsii-n oceane crini ai luminii
Nu știu pe funduri plectoasele-actinii.

Mitul aprinde doar inimii noastre
Noua, plectoasă, pereche de astre.



- INTERNIȘTII SE ASEAMĂNĂ CRITICILOR LITERARI
- POETUL ȘI CIRCUMSTANȚELE
- RAPORTUL DINTRE FRUNZIȘ ȘI SPECIA CÎNTĂTOARE
- DE CE E NEVOIE DE PASĂREA PARADISULUI
- A AȘEZA UN OM VIU PE CATAFALC
- O GENERAȚIE NOROCOASĂ ȘI GHINIONISTĂ
- MOMENTUL REVOLUȚIONAR SAU PROCESUL REVOLUȚIONAR?
- GENERAȚIA TINĂRĂ — O TROMBĂ CARE ZGUDUIE ȚĂRINILE
- DACĂ AR EXISTA UN CLUB AL OAMENILOR DE ARTĂ
- NU PĂSTREZ RANCHIUNĂ NIMĂNUI
- DRUMUL SPRE DIKSON

— N-am stat de vorbă de atîta vreme. Cred că ar fi interesant să notez discuția noastră din această seară și s-o încredințez paginilor „României literare”. Ce mai faceți, poete Dan Deșliu?

— Ceea ce am învățat, și uneori și altceva. Mă ocup de literatură, de teatru (sub diferite forme, asta fiind meseria mea de bază), de sport, de tehnică, de cultură generală. N-aș avea nimic special de spus. Astfel trebuie luată în considerare de a zîmbi la prima întrebare. Mă interesează problemele vieții și morții...

— Ca pe oricare.

— Da, dar mă interesează chiar sub aspect organic, biologic. Vorbind cu niște amici medici, făceam o remarcă: interniștii se aseamănă criticilor literari. Ei știu de toate, știu totul despre organism, despre boli, despre căile de tratament, dar un singur lucru nu le e la îndemînă, influența propriu-zisă — terapeutică. Îi prefer pe chirurghi și pe farmaciști.

— Criticii literari de astăzi pronunță rareori numele dumneavoastră. În urmă cu cîțiva ani, acest nume era foarte circulat. Obiectivati-vă puțin, și spuneți-mi: cum credeți că se explică faptul?

— Destul de lesne. Dar nu cred că am o situație aparte sub acest aspect. Nu e un tratament special. Sînt și alți oameni despre a căror activitate scriitoricească s-a vorbit poate prea mult făcîndu-se categorisiri, dar — să fiu sincer — n-am avut niciodată sentimentul că poezia mea a fost cercetată cu seriozitate. Asta din vina nimănui. E un fel de conjunctură de ordin zodiacal.

— Ați?

— Una din marile carențe ale mișcării noastre literare actuale este lipsa (am ieșit cu totul din referirea la mine), lipsa unui șef de școală, a unui critic, nu știu cum să-l numesc...

— Întriritor?

— Da, întriritor; de felul lui Maiorescu sau Călinescu, între care am mai avut afiția.

— Vi se pare că George Călinescu este un întriritor?

— Călinescu nu era un șef de școală ca Maiorescu, dar era un spirit critic, capabil să discearnă în perioada lui de maximă vitalitate, între autentic și poncif, între ceea ce putea germina și ceea ce arbora o strălucire împrumutată.

— Așa trebuie să fie toți criticii și așa și sînt.

— Ei, bine, astăzi, cînd ar fi atîta nevoie, o uriașă nevoie de un aparat selec-tor, nu avem așa ceva. Acest aparat nu trebuie să dea certificate, dar trebuie să poată argumenta convingător de ce. E nevoie de acel critic care să numească pe căutătorii de drumuri. Și iată de ce, să spunem, dincoace, unde aparențele pot fi favorabile, în fond, lucrurile stau așa și așa. Acel critic trebuie să distingă între stea și planetă.

— Poemele dvs. cele mai cunoscute „Lăzăr”, „Minerii”, scrise la 20—22 de ani, nu vă mai reprezintă, după părerea mea, de mult. Ceea ce aș vrea să semnalez — dincolo de neajunsurile estetice ale acestor poeme — este tocmai pofta tînărului poet Dan Deșliu, al celui timp, de senzational. Poemele cîntă — nu discutăm aici în ce fel — cîteva împrejurări eroice. Cum vi se par astăzi aceste poeme?

— Dragă Adrian, vezi, chestiunea e prea complicată pentru a fi epuizată la repezeală. Din punct de vedere estetic (și aici nu mai adaug nimic) eu însumi le consider cu destulă asprime, revînd să înțeleg hîne de ce ele s-au născut așa, datorită unor condiții — în primul rînd subiective, dar și datorită unor împrejurări obiective (Poetul și circumstanțele.) Sentimental vorbind, alitudinea mea față de lucrurile amintite e destul de rece. Va fi interesant de văzut și pentru mine, poate și pentru cititor, cum o să arate aceste poeme (amendate) într-un volum ce va apărea în 1970, pentru că am socotit necesar să le introduc în acel vo-

lum selectiv, care se va deschide cu niște versuri nepublicate, de dinainte de 1945, anul debutului meu în Lumea lui Călinescu.

— Aveam EU 20 de ani cînd într-o nopate de iarnă ne-am plimbat pe unul din marile bulevarde ale Capitalei și am aflat de existența unui Dan Deșliu necunoscut. Mi-ați spus cîteva poezii de la 16—17 ani, cărora le păstrez o amintire fierbinte. Ați fost un precoce? Resimțiți dezinteresul, din acest moment, al criticii față de ceea ce scrieți ca pe o pedeapsă obiectivă pentru acea precocitate?

— Nu. În ciuda nenumăratelor săgeți, lansate nu odată la adresa confrăților noștri, care se exersează în această dexteritate teribilă, ce ține de armele albe, ar fi absurd să privesc activitatea lor altfel decît cu stimă și interes și mi se pare necugetat și neloiat să resping grosso-modo însăși ideea necesității funcționale a criticii numai pentru că s-a ocupat prea puțin de propria ta persoană. La fel de absurd ar fi să te arăți ca un om lipsit de vanități și să rămîi rece cînd eforturile tale nu sînt măcar consemnate. E limpede: dacă n-ai început să scrii din dorința de a căpăta lauri în schimbul cîntecului, frunzele cu pricina nu vor juca niciodată un rol decisiv în cariera vocalizelor dumitale. Nu vor constitui niciodată mobilul emisiunii, deși poate că pe mulți ele îi pot face să cînte mai puternic sau mai slab, căci revenind la eterna mea meta-hnă — calamburul — pare că există un oarecare raport între frunziș și specia cîntătoare.

— Ce credeți că este poezia? Tipurile de poezie sînt justificate istoric?

— N-aș absolutiza categorisirea poeziei. Mai să luăm, de pildă, poemul epic (pe care n-am pretenția că l-am ilustrat cine știe ce). S-ar putea demonstra cu o mare bogăție de exemple înflorire excepțională a genului în sec. XVIII—XIX, dar și astăzi se scriu, la noi ca și aiurea, multe poeme epice, numai că, firește, în formule sensibile modificate, cu mutațiile de rigoare.

— ANABASIS al lui Saint-John Perse e un poem epic.

— La el mă gîndeam. Probabil că între noi a funcționat telepatia. Ceva în acest sens poate fi distins și la Prévert, ca să nu mai vorbesc de Neruda și de Alberti.

— Bine, dar spuneți-mi ce credeți că este poezia?

— Una dintre cele mai perfecte inutilități. Inutilitate care se menține, spre uimirea generală, de vreo cîteva mii de ani, o inutilitate în genul păsărilor paradisului. Căci cine poate argumenta convingător: de ce e nevoie de pasărea paradisului? O inutilitate din care s-a încercat a se face, în repetate rînduri, cu demonstrații peremptorii, o necesitate a întregii omeniri. Lucru fals, eonat. Poezia nu este dată tuturor, nu e la îndemîna tuturor, nici ca emisie nici ca recepție.

— Cum se explică, atunci faptul spiritual numit poet național?

— Prin existența și proliferarea unor excelenți versificatori, oameni cu har poetic, dar care s-au dezvoltat pe linia versificației ireproșabile. Din rîndurile acestora au apărut numeroși poeți naționali. Reluînd niște idei mai vechi (pe care nu le consider de fel învechite) aș îndrăzni să spun că majoritatea publicului (publicul de poezie e ocazional, ia act de poezie cînd și cînd, iar adevăratul public e rar) este derutat încă din copilărie, pe bază de învățămînt. La școală este învățat ce e poezia. Păstrîndu-ne întreaga seriozitate aș putea spune că poezia e atunci cînd... Dascălii noștri, ai bunicilor, ai părinților, ai noștri și ai copiilor noștri, ne-au învățat, ne învăță și ne vor învăța ce-a vrut să spună poetul în această poezie. A pune poezia în proză e ca și cum ai așeza un om viu pe catafalce.



— Excelente vorbe.

— Valéry!

— Vă place Valéry. Vă obsedează poezia lui? Vă obsedează părerea lui despre poezie?

— Da. Mai ales estetica lui. Îl consider o personalitate de hotar, nu atât prin opera lui poetică, foarte sumară ca spațiu, cît prin judecățile de valoare și prin opiniile orientative. E unul din acei monștri sfinți ai artelor frumoase, despre care se vorbește mult, dar se știe în fond puțin. Valéry e un tip de o metoadă și de o rigoare clasice, un analist excepțional și nici nu cred că se pot spune cuvinte decisive despre dezvoltarea poeziei moderne făcînd abstracție de momentul Valéry în gîndirea poetică. U-nii îl mai servesc din cînd în cînd după ureche, fără să știe adesea că o fac.

— Folosiți, observ, cuvîntul „dezvoltare”. Credeți într-o dezvoltare a poeziei?

— Ea se dezvoltă neîncetat, după legi intime, firește nu fără legătură (dar o legătură de un tip cu totul special) cu întreaga dezvoltare a societății. Ea se dezvoltă neuniform și nici măcar pașnic. Poate, uneori, meandrele acestui ciudat itinerar sînt atît de neclare, pentru o privire dispusă să respecte implacabilele norme de circulație, încît posesorul opției cu pricina ajunge la concluzia că poezia nici măcar nu mai există, necum că se dezvoltă. Ea se dezvoltă totuși după niște norme sui-generis, după niște necesități cu totul aparte.

— Dacă e așa cum spuneți, înseamnă că poezia, de la Dante și de la Shakespeare încoace se dezvoltă continuu. Există o dezvoltare față de aceste virfuri?

— Ori de cîte ori vom rosti asemenea nume monumentale, începînd cu Homer, despre care nu știm nici măcar dacă a existat, continuînd, la voia fantaziei cu Shakespeare despre care nu știm nici măcar dacă a scris Sonetele, și, în aceeași dezordine, continuînd cu secretarul lui Rodin, vom vedea că putem rosti mereu, la distanțe de veacuri, la distanțe de decenii, pe măsură ce timpul se comprimă în preajma noastră, nume unice. Pentru mine existența unui poet român care se cheamă Nichita Stănescu e un exemplu convingător că poezia se dezvoltă și că după cele mai imponente staturi, a căror umbră cade din urmă pe noi și ne acoperă, încă mai pot fi rostite nume hotărîtoare. Am dat un simplu exemplu, al poetului pe care îl socotesc a avea o deosebită importanță în configurația actuală a liricii române.

— Ce credeți despre generația dvs.?

— Foarte norocoasă și foarte ghinionistă generație. Pentru că nu e puțin lucru să te naști...

— ...literar vorbind...

— ...da, literar, într-un focar istoric. Asta e în bună măsură un atu, dar după cum se știe, nu în mod obligatoriu generația unui asemenea moment e și cea mai fericită sub raportul capacității de realizare.

— Generația revoluției, generațiile revoluțiilor au dat mari poeți.

— Acel Victor Hugo („Hélas, le plus grand...”) s-a bucurat de favoarea unei longevități creatoare, cu totul ieșită din comun, ceea ce i-a permis să nu rămînă poetul unui singur moment, ci poetul unei perioade. Presupun că dacă Hugo ar fi rămas numai la Ode sau la Ispășiri, fără îndoielă, imaginea lui integrală ar fi fost mult simplificată (folosesc termenul simplificare în sensul aritmetic).

— Iată, ați dat un exemplu de poet național. Hugo e poet național. Hugo e — chiar dacă poezia continuă să existe prin mari personalități și după el — poetul Franței.

— Hugo e un exemplu puțin convingător, ca poet al unei revoluții.

— Cum adică, puțin convingător?

— Ai să vezi. El nu e poetul unui moment revoluționar, ci al unui proces revoluționar. Din cauza longevității propriu-zise, dar mai ales din cauza longevității creatoare, el a putut beneficia atît de judecățile asupra procesului revoluționar trăit, de considerațiile asupra acestui proces, cît și de evoluția gîndirii estetice.

— Dar de ce „un exemplu puțin convingător”?

— E un exemplu puțin convingător, pentru că e o excepție. Din Hugo nu poate fi dedusă o categorie. În privința poezilor altor perioade, trebuie să trecă vreme și să se vadă dacă ei rămîn poeți ai momentului sau poeți ai procesului revoluționar.

— Vă întrebam ce credeți despre generația dvs.?

— N-aș vrea să insist asupra generației mele.

— De ce nu?

— Îți spuneam că am avut și șansă și neșansă. Dar în esență dacă știi să treci peste niște stări de extaz interior — provocate ori de laudele excesive ori de uitarea gravă — dacă dai la o parte balastul primejdios al osanalelor și pe celălalt, la fel de primejdios, al tăcerii ce urmează refluxului, cert este că noi sîntem o generație norocoasă.

— Din cine e compusă această generație?

— Mă socotesc generație cu Jebeleanu, evident generație cu Mihai Dragomir, cu Tulbure, cu Andrișoiu, dar mă socotesc generație cu Nichita Stănescu, cu Adrian Păunescu, cu Ion Gheorghe, cu Tomozei. Depinde de cînd începi să numeri anii. Norocul nostru, Adriane, e că ne-am născut într-o epocă deosebit de interesantă, dar o epocă deosebit de complexă, uneori foarte contradictorie, aproape mereu neașezată, frămîntată, totdeauna. Dar o epocă foarte frumoasă. E un noroc care se poate schimba lesne în dezavantaj.

— Nu că nu m-aș socoti generație cu dvs., dar în termenii obișnuiți ai discuției literare, generația mea e altceva decît generația dvs. Ce credeți despre generația mea?

— Oamenii care au astăzi în jurul a 30 de ani, au adus în poezie niște date de următorul ordin: o uriașă ură împotriva tiparelor, repugnanță față de norme, o teribilă aviditate de fantazie, de lucruri nespuse, de expresii neconsumate. Un foarte autentic și grav sentiment al libertății, clocotitor așa zice, care poate uneori da pe dinafară, dar un sentiment autentic și salutar în cele din urmă și o admirabilă capacitate de a înoda niște fire rupte, de a prelua ceva, ce fusese lăsat la o parte, din tradiția poeziei române, din cea mai bună tradiție a poeziei române a acestui secol. Cred că semnificative, esențiale, proprii — îi sînt tocmai aceste trăsături. Dar mai cred că acești confrăți pe care, repet, îi socotesc congenieri, nu sînt foarte numeroși. Nici nu pot fi. Ei însă dau pondere fenomenului. Pe lângă acest nucleu al virtuții, așa cum se întîmplă adeseori în natură, gravitează și imitație, impostură, artificiozitate. Esența, repet, e profund sănătoasă. E o trombă care zgudue țărinile dar care angrenează și altfel de...

— E un fenomen firesc?

— Mai întotdeauna a fost așa. De aceea e bună Istoria literară. Tromba înnoitoare angrenează întotdeauna mărunțișuri de floră și faună. Nici nu cred că trebuie considerată cu multă seriozitate. Păcat doar că ceea ce ține de nucleu nu e suficient de bine delimitat, arătat, ca să se știe ce anume e remarcabil, important.

— Important?

— Da. Îmi place termenul. Nu există artiști mari, ci artiști importanți. Poezia fiind ca un cer, nu suferă termeni de măsură terestri. Pe pămînt există nord, dreapta, kilogram. Dar în literatură eu accept o scară a importanței, nu a valorii.

— Reveniți, vă rog, la chestiunea nucleului.

— Rău este, așadar, nu faptul că nu se combate destul „mărunțișul”, ci că nu se arată suficient ce-i important. Noutatea pe care a adus-o generația dumitale, comunicarea dintre poezia lui Ion Alexandru și a Blandianei, pe de o parte, și poezia lui Jebeleanu și a Mariei Banuș pe de altă parte. Nu-i rău de loc că se publică multe versuri, poate că ar trebui să existe mai multă exigență, poate că nu totul trebuie să vadă lumina tiparului, în cele mai bune condiții. Ce va rămîne, e altă socoteală. Rău este că se ignorează necesitatea decantării, diferențierea greutății specifice. Nu poți zvîrli în cîntar plumb și fildes. Sigur că bieții cititori sînt derutați. Dar ce să-i mai zic? Și unii dintre noi sînt foarte derutați.

— Mi-ați citit cîndva, transfigurat, finalul piesei DANTON a lui Camil Petrescu. Nu v-ar interesa să încercați la unul din teatrele noastre, montarea acestei piese?

— N-am ambiționat niciodată să fac



regie de teatru. Sînt intimidat cu scena încă din copilărie. Știu ce greu e să montezi un spectacol. Am fost actor. Nu-mi recunosc daruri de regizor. Avem oameni capabili în teatre.

— Nu asta v-am întrebat.
— Danton ar trebui pus (o, vechi deziderat, un fel de refren dintr-o poveste de nebuni!) — așa cum a fost scris, ad litteram, scenă cu scenă.

— Mulți spun că nu se pretează fiindcă e stufos, fiindcă ridică probleme tehnice complicate, că spectatorul român nu-i obișnuit cu astfel de desfășurări.

— Nu se poate concepe decît montarea textului integral. Poate că Danton e cel mai important lucru pe care l-a dat Camil Petrescu.

— Și n-ai vrea să realizezi un Danton al dvs.?

— Dacă ar exista un club al oamenilor de artă (nu sînt singurul care dorește asta) unde actorii să picteze sau să scrie versuri, unde poezii să fie actorii unei piese clasice, acolo m-ar interesa să pun Danton.

— Credeți în dreptatea literară?

— Cred că e lucrul cel mai puțin important dintre toate.

— Poetul contemporan este un om politic?

— Volens nolens. Cu sau fără știință, de-a dreptul sau mai pe ocolite, sigur că este. Dar nu numai poetul de azi. În genere, orice activitate care iese din cadrul utilității imediate este în mod fatal și necesar supusă, afiliată domeniului politic. Știința — nu. O operație chirurgicală nu va avea niciodată caracterul social-politic. Cred că mai mult are comun cu social-politicul o poezie atemporală decît, să zicem, dinamita lui Nobel.

— Poetul sau poezia?

— Poetul da, dar nu din cauza poeziei sale, e un om politic. Ce se întîmplă? Presupun că poetul poate avea față de aria social-politică o atitudine, să zicem pozitivă, în sensul că el consimte și combate de pe pozițiile cele mai înaintate. Faptul nu va conferi nici un fel de calitate estetică creației sale. Poetul poate fi însă, cum s-a întîmplat adesea, și un artist autentic. Între aceste două trăsături ale sale, va avea loc un proces de osmoză natural și minunat.

— Totdeauna?

— Nu. Chiar spuneam că adesea; se poate întîmpla și altfel. Mai rar, e drept.

Se întîmplă ca un artist autentic să vină în contratimp cu pozițiile cele mai înaintate. E un fenomen regretabil dar ar fi tot atît de absurd să-i contestăm talentul și să-l desființăm artistic, pe cît de absurd ar fi să atribuim merite artistice unui om care se situează pe poziții înaintate, dar care nu are talent. Nu sînt niste reflecții originale, ele se pot întîlni în autori foarte distinși și cunoscuți.

— Credeți că literatura română este urmărită în structura ei de un complex Macedonski? Poate un poet să trăiască numai gloria pură a literii lui, sau el este obligat să trăiască și refuzul acestei glorii?

— Cu Macedonski se întîmplă un lucru interesant. El e mai important prin ceea ce a gîndit, decît prin ceea ce a făcut. Valoarea lui intrinsecă nu mi se pare excepțională. Excepțională mi se pare valoarea mentalității sale. Dovadă — influența acestei mentalități asupra poeziei române, chiar dacă opera lui exprimă destul de palid mentalitatea sa artistică. El n-avea cu ce să lanseze ceea ce era de lansat, acele viziuni și previziuni fabuloase, fiindcă îi lipsea înzestrarea tehnică, fiindcă nu era suficient de înarmat, fiindcă simțul verbului îl trăda adesea. Văd în el un fel de Jules Verne al poeziei române, un anticător. El vroia să meargă în lună. Știa că se poate ajunge acolo. Nu știa însă cum...

— O, nu sînt de loc de acord! Dar nu dvs. mă întrebați pe mine, ci eu pe dvs., așa că am notat conștiincios totul. Vorbeam însă de un complex Macedonski?

— Românul e foarte purist. Ceea ce a deranjat la Macedonski nu a fost trama extraestetică de care s-a făcut atîta caz. Nu: A deranjat imprecizia, nehotărîtul, vagul neartistic.

— Păstrați rachiună adversarilor literari de acum 10 ani?

— N-am avut niciodată nimic cu cineva ci numai cu ceva. În măsura în care cineva se confundă cu ceva, mă atrage sau mă respinge. Nu păstrez rachiună nimănui. De altfel n-am avut adversari literari.

— Ați făcut erori grave? Care sînt?

— Da, am comis numeroase erori de apreciere. Am simplificat enorm niste lucruri care nu se puteau rezolva cu mijloace machedoniene.

— Nu înțeleg.

— Am încercat să desfac noduri, tîin-

du-le. Am plătit un tribut exagerat confuziei între poezie și versificație. Acesta-l lucrul pe care mi-l reproșez cel mai aspru. Nimic nu m-a forțat dinafară, s-o fac. M-am autoconvins că trebuie să versific cît mai „limpede” cu putință. Am procedat în consecință, și am tras consecințele dar, sper, și concluziile. A trage consecințele — e oarecum inevitabil. A trage concluziile — nu-i inevitabil. Pot fi văzuți numeroși semeni care evită cu îndrăjire să tragă concluziile — mai ales neconvenabile pentru ei.

— Trăim în toate planurile o înflorire puternică a marxismului. Vă place ca scriitor Karl Marx?

— În bună măsură. În măsura în care îl înțeleg, în măsura în care unele din judecățile sale estetice păstrează încă toate atributele metodei sale, în măsura în care depășesc (cum se întîmplă adesea) dureroasele limite ale necesității imediate. Recitesc cu plăcere dialogurile sale cu Engels și reflecțiile sale pe teme de cultură și de artă. Îmi place grozav maxima lui preferată „De omnia dubitandum”, precum și floarea lui preferată — trandafirul.

— Considerați că tot ce s-a petrecut în cultura română, în ultimii 25 de ani, este istorie literară sau este istorie?

— Și una și alta. Nu se pot disjunge total. Istoria literară nu poate face abstracție de istoria propriu-zisă. Demonstrația e la îndemîna noastră.

— Unde vă place să mergeți în momentele de oboseală?

— La mine acasă.

— O să vă apară, mi se pare, în acest an, cartea de versuri „Drumul spre Dikson”.

— Este cartea unor iubiri dezamăgite, a unor cutremure sufletești. Am ezitat multă vreme, întrebîndu-mă dacă merită să dai la iveală o mărturie asupra unor chestiuni atît de intime, atît de particulare, așa cum ezi, întotdeauna, cînd e vorba să-mi povestesc visele. Dar m-am hotărît s-o fac, zicîndu-mi că dacă în urma unei năruiri sufletești, ceea ce rămîne e sentimentul năruirii, atunci dezvăluirea publică nu-și are rostul, nu se justifică. Dar dacă dimpotrivă ceea ce rămîne reprezintă, în esență, o pledoarie artistică despre infinita și nebuneasca necesitate de a iubi, chiar cu riscul a nenumărate catastrofe similare, operația merită, probabil, și interesul celorlalți.

Adrian PAUNESCU

Dan Deșliu

Tîngă

Mări, Doamne, cum m-au supt
lauda și cîntecele,
cum m-au tras descîntecele
înapoi, din dedesubt,
cum m-au tras și m-au desprins
din pecetea fumurilor,
și m-au scos cu dinadins
la osînda drumurilor!

Și mă poartă telele,
de trei nopți și zile trei,
și mă poartă-n bobote,
jăluind din clopote...

Arză-i ochii soarele
și l-ar suga ielele
pre zmintitul carele
mi-a adus belelele!

Și silind să slovenească
slovă veche slavonească,
din ciolane de pungași
m-a sfințit, sfinți-mi-l-ași!

1944—1946

Înțeleptul sfat al pereților

Unu și treisprezece. Ultima figară s-a isprăvit.
O împietire cumplită în lucruri:
în scrumiera verde, cu mucuri,
în geam, în cărți, în muștele de pe tavan,
în balerina de porțelan,
în ornicul grav, amorțit.

Oglinda unde hid m-am oglindit
mărturisește feapăna tăcere
și un suris naiv, îmbătrînit,
și nicăiri văzduh cu adiere.

De-aș fi, ori de-aș visa măcar că sînt
un arbor despletit, umflat de cîntec,
o viață fără gheară, fără pîntec,
mai multă bucurie și mai puțin pămînt!

— Măcar să fi fost numai țărîină...
Un drum de țară, țărî fîntînă,
fără popas cu umbră, fără nimic alt

decît înaltul norilor, foarte înalt,
cu lanuri de mărăcin otrăvit,
cu hectare de lut împietrit,
cu bordeie de șerpi prin rîpi și coclauri
hălăduind la vămi mușcate de balauri,
ocolit de toți, blestemat,
nenumit, nescris, necercetat
decît de vînturi de mîtrăgună,
decît — noaptea — de lună...

Măcar să fi fost alăută sau fluier,
să mă vaiet, să chiui, să şuier,
să mă legene risul copiilor,
să intru beat în crîșma cîmپیilor,
să umblu primăvara telelei,
năuc de limpezimi nemăsurate,
și să m-adoarmă teii tinerei
în seara cu parfumuri dezmăjate!

— Omule negru, văduvit de visări,
lasă-ți obrazul veșted în mină!
Omule tînăr, jăvră bătrînă,
fără cunună, fără țigări...

1944—1946

Răstîlmăciri

Țesum și noi stihare țîrfelor de mătase,
și ne-am dat tinerețea pe un zîmbet parșiv,
pe o șoaptă zvîrlită de vreun șarpe naiv,
ori pe-o simbătă care de demult scăpătase.

Ne-am tocmit tinerețea la o cioară măiastră,
pe-un clondir de posîrcă și-o felie de vis,
lămurind în scuipatul sîngeriu semn deschis
că ni-i slobodă calea la Crăiia Albastră.

Dar pășteau armăsarii la uluci cu otravă
bălării împletite cu mirosuri fierbinți,
și mocnea o nădejde fărîmată-n tre dinți
să ne mîntuie strechea herghelia bolnavă.

A fișnit dintr-odată chivit țîlhărește,
ca un șipot de singe din grumaz retezat,
și l-au scos pe borșosul Dumnezeu la mezat,
și-au făcut rînduială să se umble pe dește.

Dintru toate aceste ne-am tăiat parte dreaptă,
zugrumînd peste ziuă, iară noaptea iubind,
dăruindu-ne gingași împlînitului jînd,
cum se cade să fie la un Sfîntu-Așteaptă.

Ne-am scîldat dinăuntru cu horilcă domnească,
și-am intrat în picioare desculțate la Rai,
și-am trîntit o beție ca aceea și-un hai,
se ne afle toți sfinții și să ne pomenească!

Într-o vreme ieșiră încurcate prîvelști:
ori părerea de singe, ori vreun înger uitat,

că ne strînserăm șleahța și jungheru-ncheag
și ne-am tras dintr-acele răstîgniri și izbeliști.

Înnoptară. Tăcură. Fără noi — fără fire.
Mai la vale s-arată un nevrednic pisar,
într-o lespede neagră scrijelind rar și rar
despre zarea furtunii, oarece romenire:

„La văleatul ce zice, tartorul căpătase
îndoielnică fire de țîlhar cumîntit...
Nu mai strîngea-n masele jungherul crîncenit,
nu mai țesea stihare țîrfelor de mătase...”

1944—1946

Zîmbet în piatră

Acești bărbați, aceste femei,
năluci sonore, vegetație pură,
înfiorată vremelnice de boarea
necesității,
aidoma sporilor plutitori
în neantul pădurii,
duioase molecule de lumină
dezordonat rotindu-se în spațiul
secunde comune,
alcătuiind o mreață nevăzută
de răsufări, impulsuri, iluzii, sentimente,
cu spaime și vibrații tănuite
în abisale gropi particulare,
mult mai stingheri, în cochilii străine,
decît — minuscul — crabul Diogene,
dar veșnic nevăzînd să prîndă-n ochiuri
un solz, măcar, al lunecoasei clipe —
acești bărbați, aceste femei,
surizători, surizătoare,
ca-n vechile fresce,
unde zidul zîmbește exclusiv în afară,
oglinzi reflectate-n oglinzi
sub lungi tentacule fluorescente
fișînd din policandru spînzurat,
toți și toate palpiți
în privirile noastre,
nu mai mult decît palidul înger
dintre somn și trezie,
nebănuind cum curg asupra lor
torente de lavă din ceasornic...

Vulcan flegmatic — Timpul se revarsă
din sine însuși într-o sine însuși,
spre a păstra intacte cîteva
fragmente de vis,
surisul meu, de pildă, către tine,
cîine de pază încremenit
într-o firidă, la Herculanum.

1969

— Fiecare gând nou trebuie al-
toit pe unul înrudit, mai vechi.
— Toată durerea din lume nu
poate ajunge pentru a plînge un su-
flet care în veci nu se va mai în-
fiora de armonia luminei din lume.
— Lipsa de suflète tari, domina-
toare, în mijlocul unei societăți, du-
ce la totala trivializare a vieții în
comun
— Putința de a trăi noi înșine în
suflétel altuia e singura adevărată
valoare omenească.
— Moartea celor bătrîni îmbătri-
nește pe cei tineri.
— Nu acela care aduce cel mai
mult e cel mai vrednic, ci acela care
are cea mai curată, cea mai sfîntă
bucurie de aceea ce aduc alții.
— Nu biruința e frumoasă, nu
biruința e sublimă, ci drumul pînă
la dînsa.
— Problemele de formă se nasc
întotdeauna atunci cînd ideile sînt
puține și slabe, cînd omul se simte
epigon al altor vremuri superioare,

cînd atitudinea lui în fața lumii și
vieții e luată din cărți și din tradi-
ții, iar nu din propriul suflet luptă-
tor.
— Unde nu e viață spirituală, nu
e istorie.
— Tot ce e gând singuratic, chin
tainic, pătîmire a omului desfăcut
de semenii lui, nu poate interesa pe
nimeni.
— Nu întîmplările neașteptate, ci
faptele cele mai obișnuite ale vieții
alcătuiesc temelia cea veșnică a firii
noastre; chipul în care simțim a-
ceste lucruri monumental simple și
clare (deșteptarea dimineții, culca-
rea seara, prînzul, mersul pe drum,
liniștită stare de vorbă) lămurește
viața noastră.
— Ca și lumina zilei, geniul e
claritate și armonie, care planează
asupra a ce există dinainte, pătrun-
zîndu-l pînă în adîncuri, nu mește-
șugită strîmbare a vieții, ca să fie
altfel de cum este ea îndeobște. Și
în tăcută contemplare geniul mode-
lează tot mai adevărat și deplin
chipul ce se vede al lumii.

NIHILISMUL și responsabilitatea artistului

(Continuare din pagina 1)

treacă nepăsător pe lângă o biată sinucigașă în loc să sară după ea
în apa care oricum rămîne rece, sau să-și îmblinzească semenii în
ultraperfecționate „colonii penitenciare“.

Nihilist poate fi mediul unui erou integru, sau personajul, căruia
autorul îi opune certitudinile sale; el poate fi însă și autorul, față
de care împotrivirea să emane din partea publicului. Atîta vreme cît
descompunerea privește obiectul asimilat, asimilat anume de pe o
platformă exterioară lui, relativ stabilă, artistul rămîne un diagnos-
tician, în stare uneori să prescrie intervenții salutare. Confuzia se
instalează o dată cu contaminarea medicului, care, îmbolnăvind-se
și el, nu mai concepe în afara stării de boală vreo altă stare. Amintit-
tul seismograf ajunge uneori victima perturbațiilor asupra cărora
inițial voise doar să ne avertizeze.

Semnalizarea „din afară“ a maladiei obiective și identificarea
cu ea se pot adesea cu greu disocia. Ambiguitatea situațiilor nu-l
absolvă însă pe estetician de această acțiune valorizatoare. Ea este
luminată de idealul etic, absența căruia i-a fost și i-a rămas fatală
omului de cultură.

Actul cultural presupune postularea valorii și recunoașterea liniei
despărțitoare — chiar dacă labilă și sinuoasă — de nonvaloare. Dis-
juncția dată imprimă tuturor activităților spirituale un patos con-
structiv. Arta exclusiv negatoare sfîrșește prin a se autodinamita,
incompatibilitatea nihilismului cu ambițiile demiurgice ale artistului
nu poate fi îndelung disimulată: cetățile noi nu se înalță pe ruinele
întregului univers! Eroii și autorii care și-au limitat nemulțumirea
la unicul tipăt „Nu!“, oricît de strident și de prelung, și oricît de
uman nuanțat l-ar fi dorit în nenuanțarea sa zoologică, și-au pro-
nunțat singuri sentința.

În opoziția idealului moral față de scepticism și de cinism recu-
noaștem una dintre cele mai dramatice încleștări ale spiritului mo-
dern. Trage în balanță însă nu numai evidența ciocnirii și nici numai
felul ei particular de a fi, sau intensitatea cu care se produce în opera
de artă, sau în suflétel creatorului ei, ci și patosul pe care el îl
imprimă desfășurării bătăliei. Nici un artist nu va rămîne impasibil
în fața acestei cruciale alternative a înșuși destinului contemporan,
simpatiile și antipatiile lui vor fi trădate pînă și de obiectivările
sale aparent neutre.

Pledăm, așadar, în favoarea responsabilității, din totdeauna atribut
al omului uman, dar tocmai de aceea de o sporită actualitate în
perioada violentelor zguduri existențiale și spirituale. Pledăm pentru
responsabilitatea artistului, pe care, în temeiul celor mai de preț
mărturii ale creației, o considerăm funciar antinihilistă, deci con-
structivă. „Creația“, „opera“, „arta“ sînt de fapt sinonime particula-
rizate ale ideii de „construcție“, dar să ne asumăm riscul tautologiei
într-o vreme în care se întîmplă să se încerce pînă și desfacerea
celor mai firești legături.

Artistul va ști să transfigureze haosul într-o ordine superioară,
el va aduce absurdul pe făgașul înțelegerii prin forța rațiunii sale,
va prinde destrămarea în structuri relativ stabile. Pentru aceasta,
el își va păstra însă încrederea în fapta creatoare, în omul demiurg,
justificat doar prin valorile pe care le făurește, își va păstra credința
în sensul existenței umane și în posibilitatea perfecționării ei. Într-o
accepțiune cuprinzătoare, artiștii au fost și au rămas moralști, anume
în măsura în care meditațiile lor vizau esența destinului uman. Pînă
și dorința lor de a comunica, de a se adresa unui public implică o
recunoaștere a rosturilor creației, finalmente a scopului său înnoi-
lator. De-ar fi consecvent cu sine, „nimicul“ ar fi emanația „nimicului“
pentru „nimeni“, adică și-ar anihila autorul și publicul, s-ar anihila
pe sine!

Arta nihilistă este, așadar, o imposibilitate, iar instinctul de
conservare i-a reținut chiar și pe negatorii cei mai extremiști de la
ultimele consecințe ale postulatelor lor. Nu ei, ci spiritele efectiv
constructoare, suferind pentru oameni și nu împotriva lor, recunosc
cînd răul fără a se înrăi, artiștii care și-au împlinit viața cu o tena-
citate pilduitoare, după asemănarea celei mai de preț opere de artă,
sînt totuși aceia către care se îndreaptă simpatia noastră cea mai vie.

Principiul estetic și cel etic au încercat nu o dată în epoca mo-
dernă să se desprindă unul de celălalt, cantonîndu-se în hedonismul
egoist și ascetismul impersonal la fel de unilaterale și unul și celăl-
alt. Condiția umană ar trebui să poată evita atît plăcerile rupte de
îndatoriri, cît și îndatoririle neplăcute; în vremurile aspre, ea renunță
însă la unele dintre privilegiile sale și descoperă mîngîierea în însăși
fidelitatea față de îndatoriri. Oare nu presupune umanismul autentic
această sublimă gravitate, și oare altfel decît prin severitatea liber
acceptată au fost zămislite piscurile artei?!

Contemporaneitatea a reactualizat în variante infinite mai barbare
decît cele bănuite pe vremuri principiul fără de principii „apîrs
moi le déluge“; obsesia Omului a rămas însă menirea lui de a lăsa
după sine bunuri spre binele celor ce-l vor urma. Această misiune
eroică, cu demnitate asumată, îi poate uni pe intelectualii de diverse
convingeri pe o platformă pozitivă comună, intolerantă doar față
de intoleranța atotdistrugătoare. Umanismului marxist, ca emanație
superioară a voinței de a înnoi lumea, îi revine un rol de frunte
firesc în această vastă acțiune constructivă.

Activitatea forțelor regeneratoare a infirmat în chiar timpul
crizelor acute previziunile pesimiste asupra declinului global al
culturii. Consemnăm înfrîngerile lucid, fără să ne lăsăm înfrînge de
ele. Dintr-o perspectivă mai echitabilă, sfîrșitul scotit ineluctabil
se dovedește a fi și un proces de germinație. Extrăgînd din chiar
mortificare noi impulsuri vitale, spiritul a rămas un iscusit dialecti-
cian. Ar fi prea simplu și prea neadevărat să reducem istoria lui
aventuroasă la neîntrerupte înmuri de slavă sau cîntece de jale.
În paradisul său imaginar omenirea nu ar fi avut nevoie de mărtu-
riile artiștilor săi, cum inutile ar fi devenit ele și pentru veșnicii
damnați ai infernului: procesele insolubile nu necesită martori!

Se pare, de altfel, că lumea a obosit de oboseala unora dintre
artiștii săi, că nu mai vrea să se recunoască doar în oglinzi sparte
sau încețoșate, că începe să ia partea creatorilor capabili de opțiuni
sigure. Se pare că o anume complexitate generatoare a nehotărîrii
și descentrării începe să nu o mai mulțumească, că ar vrea să intre
în posesia unei noi simplități, a acelei „naivități“ superioare, pe care
o emană caracterele monolitice, egale cu sine și cu universurile în
care se știu integrate. Fără să uite cele acumulate între timp, cultura
se înnoiește uneori tocmai cu ajutorul valorilor sale străvechi. Nega-
rea ajunge ea însăși negată, ceea ce echivalează cu hotărîta afirmare
a ceea ce fusese și va fi. Nu s-ar putea disarmoniile împlini în noi
armonii? De ce n-ar întemeia tocmai acest sfîșiat secol noile struc-
turi clasice?!

POEZIA CRITICILOR

Radu Ionescu

Autor al unui volum de versuri ui-
tate de mult (*Cînturi intime*, București
1854) și al unui poem ocazional (*Odă
la România*, Paris 1859), poet în peri-
odice cunoscute astăzi numai de speci-
aliști (*Buciumul*, *Dimbovița*, *Indepen-
dința*, *Revista română*), Radu Ionescu
nu este lipsit, cu toate acestea, de vo-
cație. El are instinctul temelor lirice,
voluptatea de a se transporta în mari
precipitii montane pentru a realiza
incendii distrugătoare sau calamități
geologice. Atmosfera generală în *Cîn-
turi intime* este aceea a poeziei roman-
tice postpașoptiste, în care „terorea“,
delirul nocturn, imaginația cavernoasă
devin modul predilect al existenței. To-
tul se împrumută acum, totul circulă
de la un autor la altul, poza tragică,
versificația, epitetetele, chiar titlul volu-
mului (Gh. Cretzeanu, *Melodii intime*,
București 1854; G.G. Meitany, *Cînturi
intime*, București 1860 etc.) spiritul tute-
lar fiind A. de Lamartine: „Pericole ter-
ribili de brav cu cutezanță, / Cu inima
zdrobită pîlit și consumat; / Curagi
îmi împrumută o rază de speranță /
Și-n negrul precipiciu în noapte am în-
trat. / / Dar spaimă iar de moarte!
Stînci drepte ascuțite / De piatră nea-
gră mută se-nalță drept în fund, / Pe
virfuri cite-un demon cu gura stă rin-
jită, / Și flacăre roșinde cînd pare cînd
s-ascund“. (*Somnul suferîndului*).

Limba, se vede imediat, este bonju-
ristă (june, belă, munduri, teră, popul,
veritate, turmentă, sepulceru, infortunat-
ore de tertiu, cime, lună silențioasă,
lucire languentă, frumusețe frescă etc.)
și judecate cu severitate, poeziile ace-
stea pot părea vorbărie goală: „...adesea
lîngă tine privirea-mi languentă /
S-acopere de lacrimi ce stinge focul
său / Ș-o crudă pasiune ce suflétu-mi
turmentă / Aruncă întristarea pe palid
capul meu“. (*Stanțe la Constanța*).

Dar limba este așa cum este și e
timpul să înțelegem că a ridică mîi-
nile în cer cînd un acord gramatical
este ignorat la 1854, a ride de o dezi-
nență moartă astăzi însemnează, este-
tic vorbind, a fi învățat limba de cu-
rînd.

Poezia lui Radu Ionescu rezultă toc-
mai din această retorică riguroasă a
versurilor, din aspectul redundant al vo-
cabularului, din acordurile „greșite“
care, ele, produc emoțiunea estetică:
„Poetul ce în viață-i durerea n-a simți-
t-o / Și-n nopți de insomnie el lacrimi
n-a vărsat, / E marmora frumoasă sco-
tînd cînd a izbit-o / Puține sonuri
mute ce pier cît au sunat. / Poetul și
durerea etern nu se desparte; / Și
fiind că el exprimă ce arde al său
piept, / Se află cite-o ființă ce ia la
plînsu-i parte, / Femeia, ce-nțelege
ș-adoră pe poet!“ (*Poetul și femeia*).

Cuvintele devin astfel suavi andro-
gini, ființe abstracte capabile să-și mo-
difice forma, să accepte un gen sau al-
tul, un acord sau altul, după cum cere
melodia frazei.

Firește, gramatica va ride de aceste
versuri, dar gramatica nu studiază po-
ezia.

Ceea ce i se poate reproșa cu adevă-
rat lui Radu Ionescu e obstinarea în a
repetă cîteva idei în poezie. O filozofie a
vieții este multiplicată în majoritatea
poemelor, cînd de fapt totul poate fi
rezumat în cîteva cuvinte. Poetul este
un „june“ cu nostalgia copilăriei pure,
„turmentat“ de viață și împins către
„sepulceru“. Femeia rămîne singura
ființă care poate da o altă înfățișare
acestei existențe, scoțînd-o din regimul
delirului nocturn, dar cruda „destinată“
îl dezamăgește pe poet.

Această structură, acest model arhe-
tipal tradus mereu în alte poeme (*La
Elena*, *Geniul abisului*, *Iluziune*, *Vocea
unei umbre*, *Amelia-elegie*, *Consolați-
une*, *Somnul suferîndului* etc.) produce
compoziții care au, cum ar spune M.
Dragomirescu, cadru, peripecie, motiva-
re etc., dar nu sînt capodopere. Versu-
rile înscenează de fapt un preconcept,
înconjurîndu-se, prin stereotipie, de un
aer vag teatral. De aceea, cititorul are
sentimentul excesului și această fla-
grantă absență a simțului măsurii a-
fectează mai ales poezia socială de du-
pă 1860, care nu are nici o valoare li-
terară. Cînd se mai citează ceva din o-
pera epigramatică și socială a lui Radu
Ionescu, aceasta se face din rațiuni is-
torico-literare sau biografice. De data
aceasta, inadecvarea limbajului este su-
părătoare, pentru că, ceea ce în poezia
elegiacă și erotică putea fi un cifru mu-
zical tulburător, dăunează profund poe-
ziilor sociale care nu trăiesc prin cu-
vinte, ci prin agitația ideilor, prin re-
chizitoriul. În poezia socială, cuvintele
au obligația de a rămîne indiferente, de
a se trage în spatele programului, ce-
dîndu-i acestuia orice inițiativă.

Ceea ce ne interesează acum este în-
să mecanismul psihologic, mentalitatea
poetului. În 1854, poezia este pentru
Radu Ionescu un „mund“ particular, o
sferă mai înaltă în care se ascende prin
dezinteres de lumea contingentă: „În
lumea cea de imne, o velă transparentă,
/ Frumosul absolute în tot se prezenta /
În dulcele profume de roze, amarinte /
În freamătul de frunze, în norii ce fu-
gea. // Și suflet și simțire d-estaz erau
coprinse; / La tristețe mizerii din lue-
me-rai strein, / Cu-aripele fîdicirii, în
aere destinse, / Planai cu fîcîre în
mundul tău divin.“ (*Consolațiune*).

Poetul este un estetician, un familiar
al ideilor pure din *Principiile criticii*
(scriere hegeliană), un „traducător“ de
concepte, și tocmai această ridicare în
abstract, această convingere filozofică
salvează cîte un fragment: „O, voi ce-n
lume sînteți ca apăsați de soartă / Ce-
un loc din tera mumă n-aveți a pose-
da, / Veniți aci pe munte și ochiul cît
vă poartă / E tot a voastră parte și ni-
meni nu v-o ia. // Și omul ce putinte
se crede p-astă cime! / Prin vasta-mi
cugetare eu sînt un creator. / Cu dînsa
opresc norii ș-a stelelor mulțime, / Le
umplu de ființe și sfera le-o măsor.“
(*Geniul abisului*).

Florin MANOLESCU



În poezia lui Șt. Aug. Doinaș se intră ca într-o lume. Cu un singur cuvânt, poetul face și desface universul. Continentele ridică spinări umede dintre apele oceanului primordial, vîntul mișcă valurile grele, rupînd din coastele pămîntului, pădurile se umplu de mari fiare vîrgate. Liane înalte, prin ale căror tije ușoare curg sucuri verzi și reci acopăr monstruos orizontul. O vegetație mustoasă și fragilă de mușchi și criptogame tinere, plante primare, asexuate, informe, instabile întruchipări ale apei care a generat totul, ascund un sol pe care mineralul lucește tăios, la suprafață, ca pe o planetă abia ieșită din haos. În golfuri apărate, marea uleioasă leagănă uriașe scoici deschise, între ale căror văluri luminează perle cît ochiul de elefant.

Dar cît lirism al începuturilor, al misterelor genezei există cu adevărat în *Poem, Forma omului, Soarele și scoica*, cît tremur metafizic și cită imagine? Cită tristețe exchatologică și cită comparație în această frumoasă *Astăzi ne despărțim*: „Nu peste mult tu vei fi azurul din mări / eu voi fi pămîntul cu toate păcatele. / Păsări mari te vor căuta prin zări / ducînd în gură mireasma, bucatele. / Oamenii vor crede că sîntem dușmani, / Între noi lumea va sta nemiscată / ca o pădure de sute de ani / plină de fiare cu blana vîrgată. / Nimeni nu va ști că sîntem tot atît de aproape / și că seara, suflul meu / ca țărîm care se modelează din ape, / ia forma uitată a trupului tău... / Astăzi nu ne sărutăm, nu ne dorim. / Stînd la început de anotimp fermecat, / astăzi ne despărțim / cum s-au despărțit apele de uscat. / Nu peste mult tu vei fi cerul răsfîrînt, / eu voi fi soarele negru, pămîntul. / Nu peste mult are să bată vînt. / Nu peste mult are să bată vîntul...”

Poetul începe prin a compara folosind o figură tipic retorică, în care cei doi termeni sînt egal și reciproc caracterizați. Treptat însă imaginea acoperă realitatea sufletească, poetul însuși se retrage din ea; el nu mai e nici în iubire, nici în discurs, ci în afara lor, contemplînd lumea pe care cuvintele o alcătuiesc. Cuvîntul a intersectat convulsia interioară, dar desprinzîndu-se, construiește undeva, într-un punct ireal, o sclipitoare fată morgana, față de care realitatea sufletească generatoare a rămas departe și neasemenea. Toată mitologia, legendarul și baladescul, orisumul și platonul care păreau a-l caracteriza structural și definitiv pe Șt. Aug. Doinaș nu sînt forme ale unui conținut sufletec, ci timp și spațiu imaginare, pe care poetul le evocă după fantezie. El e un creator de alefuri, deținător al miraculoasei pietre orientale, prin care, dacă îți apropii ochii, vezi spectacole fastuoase, atît de apropiate, încît le-ai putea atinge cu mîna, totuși reci, ideale, dispărînd cînd apele juvaerului se tulbură.

De unde atunci fascinația baladelor și miturilor lui Șt. Aug. Doinaș, căroră, dacă nu caracterul de poezie, cel puțin cel de lirism le-a fost contestat și al căror sens e doar un ritual cu aparențele semnificației? „Parnasian”, i s-a văzut poetului o față impasibilă, de geometru al armoniilor eline, de plastician al formelor și culorilor și a trebuit să i se invente fața ascunsă și neliniștită care să răscumpere calmul exterior. Dar lirismul înseamnă doar tipăt la persoana întâi, obiectivînd spasmul sufletec? La fel de bine el e quietudine, abstrasă lăsare în voia revelației. Și au dreptate cei care, punînd preț pe muzicalitatea și ritmul versului, vîd în ele nu lirismul propriu-zis, dar adjuvantele lui, care presionînd fibra nervoasă receptoare, îi dau senzația de regulată rezonanță, de armonie, de „bien-être”. Lirismul e și *acceptare*. Șt. Aug. Doinaș nu își caută, el își acceptă paradisurile. Arhitecturile lui verbale nu sînt alcătuirii vizuale, făcute pentru bucuria ochiului, ci viziuni ale spațiului și timpului ideal, în care fantasticul clădește după legile și impulsurile ființei intime. Marinul și vegetația uriașă, formele primare de viață animală și mineralul, lumina lunară, fosforescența, oroarea de

soarele ucigător sînt obsesii profunde, permanente, necontrariate și nerefinute încă în faza baladelor juvenile. Cu ochiul deșteptat înăuntru, poetul halucinează pe spații mirifice: „Nici cînd nu voi cunoaște o țară mai superbă / decît această junglă mușcată de lumini... / Acoperă-te, iris, cît timp agonizează! / Tîrziu te voi deschide, cînd fumegînd intens, / întregul cer, aproape de scrum și de amiază, / deșert cu fir albastru, canicular, imens, / ascunde-va-n adîncuri semințele obscure / din care, sub bătaia cohortei de sori, / va crește iar această fantastică pădure, / bogată-n fiare blinde și șerpi scînteietori, / vizibilă-n străfunduri pînă la flori și mare / în palida zvîcnire a tinerilor zori” (*A cerului pădure răsturnată*).

Timpul fantasticului la Doinaș nu e plasat în vis și imaginație sau în încrețit, ci în istorie. Lirismul lui e al mai mult ca perfectului. Trecutul, mai mult decît prezentul sau viitorul, e timpul tuturor posibilităților. Nimic nu ne poate împiedica să credem că totul a existat. Dar ce a existat o dată există pentru totdeauna. Ceea ce a trecut prin moarte are o existență perpetuă. Și ne putem închipui cohorte de umbre repetînd, pentru eternitate, gesturile care au fost ale vieții lor, dar care, acum, fără febra consecințelor și a spaimii de distrugere, sînt doar un ritual în gol. Pînă la sfîrșitul veacurilor, umbra suavului androgin platonice se va transforma în monstru cu „trup diform”, va suna cornul „dar foarte puțin”, vestind moartea repetată a nebunului prinț din Levant, va coborî din privaz demonul cu chip de sfînt, amăgînd fecioara. În această lume, mișcarea nu mai înseamnă transformare, cursul ei logic, dar nu mai are conținut, ci doar formă a sensului. Ordinea e a timpului stagnant, a veșniciei sau a clipei mereu aceeași. A trăi aici înseamnă a nu mai fi implicat în nimic, a avea fericirea gratuității. Poetul invocă timpurile trecute, repetînd el însuși, pur și nepedepsit, sensuri fără sens: „Îmi place dintre oameni treptat să mă retrag: / În infinitul mare o arie să trag, / să știu un loc de umbră cu trepid și trepte / în care șapte tineri în togă să m-aștepte... / Apoi cu pietate, integru și fanatic, / să iau veșmintul sacru și mersul hieratic, / și numai noi s-atingem adîncă lămurire, / că sufletu-i, ca zeii, pînă la nemurire, / că răsuflarea-i pură se strecură prin om / ca vîntul dimineții trecînd din pom în pom, / că ne aprindem viața timidă sau semeată / cu semeții sau temeri venind din altă viață, / că a căzut în corpul de lut ca-ntr-un mormînt / în care ispășește un aspru legămint, / că viața e pedeapsă, iar trupul închisoare. / Și numai noi, în cercul extaticului soare, / s-alegem traiul simplu și sacerdoțiul pur / curățitor ca baia-ntr-un golf vibrînd de-azur” (*Orifica*).

Poezia e astfel un mod de a atinge infinitul, dar numai netrăindu-ți propria viață. Și trebuie să ni-l închipuim pe poet fericit. Poate nici un altul n-a știut ca Șt. Aug. Doinaș să creeze în cititorul său starea euforică de participare la mistere paradisiace, la spectacole ale frumosului fizic și spiritual, mai liber și mai fără efort. Idealul i se dăruie poetului fără trudă, fără reversul năpastei și dificultății. Dar dacă își

dobîndește atît de ușor și spontan absolutul, poezia aceasta îl respinge la fel de ușor și spontan. Fața ei de neaderență se numește ironia. Fraza amplă, calmă, bogăția lexicală, neologismul subțire, tot acel rafinement intelectual care construiește în cuvinte viziunea, o și distruge, prin însăși ordinea ei perfectă. Tot ce e perfect e ireal. Psihologia poetului e de băsmuitor, care nu crede numai în ce spune, dar nici în ce vede sau ce a văzut: „Tîrziu spre seară, cînd metalul nobil / ardea-n cabine umede, iar robii-l / simțeau în fundul călei ca un duh, / din lebede ce vor din țărîm să muște, / corăbiile deveneau moluște / și-și răsuceau catargul în văzduh. / Coloanele lui Hercule bălțate / lăsau să treacă pinzele-nălțate. / Și patru nopți tîind talazu-n bot, / s-apropiau de porturi și faleze, / corăbiile iuți cartagineze, / — așa precum ne spune Herodot”. (*Balada schimbului în natură*).

Șt. Aug. Doinaș și-a intitulat volumul *Ipostaze*, marcînd astfel vîrstele spirituale ale poeziei sale. Baladescul, neacceptat total nici în formele lui de virtuozitate, e, într-o fază ulterioară, respins. Poetul refuză iluzia, încercîndu-se la sine însuși. Din instinct, căutase odinioară timpul nemișcator, care să-l apere de trecere și moarte, prin viața altora. Prezentul îl descoperă supus întîmplării și curgerii, nesiguranței și morții. Poezia ia forme elegiace, lirismul devine direct: „Doamne, sînt gata oricînd să-mi mut cerul / pe stîncă aceea bîciuită de vînturi și ape, / și să-mi clădesc acolo singur coliba, / pe stîncă aceea de la marginea mării. / Dar, Doamne, fă-o să nu se mai clatine” (*Stîncă*). E însă în destinul poeziei ca sursele profunde de lirism să nu însemne automat și artă personală. Seria elegiacă scrisă între 1965—1967, atît de ușor de comparat cu Blaga sau Rilke, e doar o căutare a manierei individuale. Poetul o va descoperi tot în baladă, dîndu-i acesteia un conținut intelectual, de apolog. *Păunul albastru, Vînzarea lui Platon ca sclav la Egina, Secțiune prin ochiul profetului* (toate scrise în 1968) sînt astfel de balade intelectuale, în care eul liric se ipostaziază în personaj meditativ, întregul devenind specific doinașian, cu un sunet inimitabil. Descărcat de imagini, poemul se limpezește, dar claritatea lui eliptică devine dificilă. Poezia nu mai relevă universuri stătătoare în slavă, se contorsionează în căutarea cuvîntului alb, potrivit, golurile imaginii se umplu de sensuri. Ironia melancolică e mereu atributul ei, dar poate și un semn al neputinței de a găsi echilibrul în perfecțiunea iluziei, atît de simplu acceptată și renegată odinioară. Lumea formelor imuabile, care se dăruia cu ușurință poeziei juvenile, nu mai există. Calmul legii absolute și oarbe e dat numai elementelor naturii. Conștiința trebuie să suporte cu luciditate contingentul, nesiguranța, și Platon, pe puntea corăbiei, văzîndu-și de atîtea ori contradicții destinul prin întîmplări pe care rigoarea sa senină nu le prevăzuse, invidiază poate neștiința abisului marin: „Ce minciună! / Marea se lasă, uneori, străpunsă / pînă în măruntaie de săgeata / Soarelui nalt, dar prundul ei e negru / Și numai deviat prin zeci de straturi, / slujit și frînt de fulger, adevărul / luminii circulă-n împărăția / meduzelor. Ce mai rămîne oare / din strălucirea lui... Adîncurile / își au de veacuri, adevărul propriu. / Deasupra lor lumina flecărește. / Dar nici rechinul nici înșelătorul / frunziș al carni-vorelor fixate / pe stînci n-aud nimic din flecăreala / aceasta. Adevărul lor e negru” (*Vînzarea lui Platon ca sclav la Egina*).

Și chiar dacă lumile și lumile în lumi există, ele nu sînt niciodată senine. Pe toate le traversează un rîu al suferinței: lacrima, Iordanul, Calea Laptelui. Profetul, schimbînd locul rîurilor, nu a modificat nimic, căci universurile sînt echivalente: „În trei sfere, îmbrucate una-n alta, curg frumos trei rîuri line. / Dacă secțiunea-a fost făcută / transversal, aseptice, cu mîgală, / vom vedea că-n fiecare sferă / curge iarăși propriul ei rîu”.

Ipostazele lui Șt. Aug. Doinaș, trecînd de la luxuria fanteziei, crescută și închisă în perfecte globuri de cristal, la severitatea meditației de amplă rezonanță, e unul din cele mai frumoase volume de poezie apărute anul trecut, în stare să dea o rară și aleasă emoție la lectură.

Magdalena POPESCU

Laudă anonimului

Lectura, acest viciu nepedepsit, spunea cineva, mai de mult. Acest viciu incurajat, și chiar instituționalizat, aș adăuga eu, pentru care a apărut o categorie socială profesionalizată: scriitorii, adică oameni care au talentul de a crea obiectul lecturii, cartea. A avea talent, cred eu, înseamnă a avea curajul orgoliului și al disperării, dar și puțin exhibiționism. Orgoliu de a te crede creator, Autor, disperare pentru că știi că o creație nu poate fi absolută, rămî-nînd de fapt un simulacru, și exhibiționism fiindcă lași la iveală orgoliul și disperarea care-l însoțesc.

Singura justificare socială majoră a unui scriitor e stabilirea unui dialog cu cititorul. Nu contează de ce natură e acest dialog. Cel care serie știe să dea impresia că are ceva de comunicat, iar cel care citește lasă să se înțeleagă că are nevoie de acest mesaj. Hypocrite lecteur!... Dar atunci lectura nu mai e un viciu, e o necesitate, un mijloc împotriva singurătății, un dialog de la distanță. Chiar dacă acest dialog nu-i posibil într-un mod absolut, chiar dacă între autor și cititor se interpune, vicleană, înșelătoare, cu pretențiile ei de univers autonom, opera. Cititorul nu

are în fața sa decît un homunculus, o făptură artificială. Și aici începe viciul, sau, dacă vrei, sfîntenia. De vreme ce lucrurile au ajuns pînă aici (nu mai înșir celelalte vicii ale societății moderne) tot nu mai e nimic de făcut. Ba e chiar singura soluție, într-un plan. Pentru că cititorul, trăind înăuntru aceste iluzii create prin lecturi, e liber, consolată de ficțiune, e fericit. Prin lectură, pătrunde el, cititorul, într-un tărîm suprapus unde sentimentul morții, care îl hărțuiește dincoace, în lumea cotidiană, acolo dispăre. Lectura e o anulare a morții, a spaimii. Prin lectură a devenit Don Quijote nemuritor. Don Quijote care era un cititor pătimaș, un vicios, de fapt un sfînt. Cei din jur îl credeau nebun, și atunci el a îmbrăcat armura aceea ruginită, și-a pus chivăra pentru

a-i sfida. Și din cititor a ajuns personaj: și-a pierdut anonimatul și libertatea, dar și-a dovedit nemurirea.

Aici stă superioritatea cititorului: în virtualitatea sa permanentă. Muritor, ca orice creator, a fost Cervantes, căci el, Autorul, e condamnat să rămînă afară pe coperta cărții, ca Dumnezeu la porțile Creației, pedepsit pentru orgoliul său nebunesc. Orice creator e un sinucigaș, un simplu nume, fără carne, fără sînge. Un om care s-a golit, care a ajuns un Iov, pentru că a vrut să stabilească acest dialog care să-l justifice social. Lumea și personajele sale sînt acum ale lui, ale cititorului; ale lui sînt și ideile, aceste năluci mai puternice decît realitatea trăită zi de zi. Autorul dispăre — îi rămîne doar numele — personajul rezistă timpului dar e lipsit de libertate, sclavul unui Dumnezeu care a murit. Singur cititorul e liber și în același timp nemuritor,

doar el, anonimul, săracul, fericitul care se poate duce oricînd în lumea de dincolo a cărții, tocmai pentru că nu are o lume a lui. El nu e un individ, el e o categorie, un termen imuabil. El nu suferă individuația la care s-a condamnat, prin orgoliu, scriitorul.

Pentru scriitor, lectura ar putea fi totuși un mod de a scăpa din capcana propriei sale creații, din singurătatea în care se află. Citesc nu atît din curiozitate, ci dintr-o disciplină a umilinței, pentru a încerca în felul acesta să ajung în pofida operei, de atîtea ori înșelătoare și întotdeauna paricidă. La semenul meu, rămas afară, pe copertă, E o tentativă de solidarizare cu el, la fel de ipocrit și de disperat ca și mine, la fel de neliber, la fel de muritor; o întîlnire dincolo de trupurile greoaie și imperfecte ale cărților, într-un spațiu pur, unde sălășluiesc doar sufletele acestora.

Dar, vai! știu că e zadarnic, căci rămîn legat de obsesiile mele, și nu sînt un cititor adevărat, un pur, un sărac fericit care să se poată strecura dintr-o lume într-alta zîmbind.

D. ȚEPENEAG

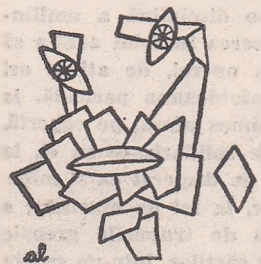
Un poem remarcabil

Emoția resimțită la lectura admirabilului poem apărut în ultimul număr al *Luceafărului*, „Balada cavalerului Mărgărit cel căruia i s-au pîrjolit bojocii și i-a căzut limba” al lui Tudor George (poet față de care, cu excepția unui articol semnat de Al. Piru, critica literară a dat dovadă de cecitate) e provocată și de sentimentul că publicarea acestuia se sustrage cursului efemer al obișnuirilor apariției de prin reviste. Poemul captează energic atenția ca spre un distinct și strănu, nu moment, ci mai degrabă spațiu poetic, îmbietor și încă necercetat, în care poezia lui Tudor George se încarcă ea însăși de valențele unui alt cîmp electric, și el încă neexplorat, al prezenței enigmatice a lui George Mărgărit. Pătrunzînd în periculoase spații estetice, atingînd delicate zone de interferență între sublim și grotesc („Cum aş putea pe Ghiță Mărgărit / Să-l cînt, decât cu tonul jalnic-comic?”) poetul încearcă să comunice în chiar limbajul-limită al unor astfel de zone un suflu al eternității: „Plutește-n cer iubite Cavaler! / Plămîni tăi fi vîd arzînd pe-o criptă / Iar limba ta, ca fulgerul, prin cer / O vîd răzbătătoare și infip-tă!” Dar poemul se valorifică numai la o lectură integrală.

„Primii pași” (Liceul 25)

Prima impresie este agreabilă: coperta, în culori vii, inteligent concepută, cuprinde simbolurile universului școlar, între coloana infinită și torța cunoașterii. Întorcînd însă prima pagină, te întrebi de ce oare, din moment ce revista aparține elevilor, colegiul de redacție cuprinde numai șapte elevi, alături de zece profesori.

Răsfoind în continuare revista, dai de rubrici promițătoare: „Clike de viață”, „Să ne cunoaștem patria”, „Mozaic” ș.a. care cuprind multe lucruri frumoase, dar și altele de nivel cel puțin discutabil. Într-o serie de versuri se întrezăresc semne bune: bunăoară Haș Ana, ale cărei poezii îndreptătesc speranțe. Ce rost are însă să se publice această prea stîngace compunere: „Tot cîmpul e-n sîrbătoare / Tărănimea muncitoare / Se adună pe ogoare / Cîntă păsărele / Mari și mitite...”



Un lucru bine realizat este „Poșta redacției”: răspunsuri inteligente formulate, cu umor și ascutite critici. Dacă din conținutul revistei putem reține, deci, și lucruri remarcabile, în

schimb forma de prezentare este destul de neîn-grijită: pagini albe, pa-gini tipărite dublu, multe greșeli de tipar. De aici concluzia că nu s-a prea acordat atenție frumoase-lor intenții ale elevilor, străduinței lor, dorinței lor legitime de a avea o revistă bună așa cum se anunțaseră acești „Primii pași” la prima lor apari-ție.

Sub semnul Crailor

Nr. 2 al revistei „Viața studențească” publică un interviu cu Tașcu Gheorghiu. Bărbat ales, despre care se spune că Ion Barbu ex-clama la fiecare din întîlnirile lor: „E Pașadia, desigur, e Pașadia!” Tașcu Gheorghiu își poartă cu distincție si-lueta de prinț al poe-ziei, de „salinard” bucu-reștean, urmărit cu emo-ție de tinerii săi admi-ratori, ca o legendă vie. Interviul din „Viața stu-dențească” reproduce cîteva declarații cu va-loare de profesiune de credință. Cităm: „Hotă-ritoare în creația mea a fost însă întîlnirea cu *Craii de Curtea-Vechi*, capodopera lui Mateiu Caragiale (pe care am citit-o în clasa a V-a de liceu de cînd o știu pe dinafară), moment după care, fără a fi înrimi-nat pentru această pre-ferință de către priete-nii mei, eu am încercat, pe un teren propriu, o artă care se reclamă de la o structură a visului, aceasta însă imbinată cu o mare știință a verbului românesc — și aicea cred că stă acea slavă mateină în care atenta și febrila cizelare a fra-zei duce actul real la esența lui, transfigu-rîndu-l, realizînd o vizi-une concretă și o meca-nică a gândirii dușmană verosimilului, aderentă veridicității”. Interviul este însoțit de un auto-portret, în legătură cu care ne permitem să fa-cem editurii Meridiane o sugestie. Tașcu Gheor-ghiu a risipit în perio-dicele literare din ulti-mii ani desene remarca-bile prin finețea liniei și expresivitatea lor. Artist polivalent, el a consa-crat o bună parte din neli-niștile ultimelor sale trei decenii acestei arte rafinate care este dese-nul. Este momentul ca schițele sale să fie re-produse într-un album, atrăgînd atenția asupra semnificației lor deose-bite. Apariția acestui al-bum nu ar trebui să în-tîrzie. Ne permitem să anticipăm, afirmînd că el va însemna un adevă-rat eveniment artistic. Se spune că în mapele misteriosului „chevalier servant” al poeziei se află, alături de versuri, cîteva mii de schițe. Ar fi mai mult decât o ne-dreptate dacă ar rămîne în continuare ascunse privirilor noastre. Deci, pe cînd un album cu de-senele lui Tașcu Gheor-ghiu?

Ramuri

Secțiunea dedicată li-teraturii în numărul 12 (decembrie 1968) al re-vistei *Ramuri* se des-chide cu partea întâi a unui dezamăgitor eseu de Ovidiu Ghidirmic (Sentimentul „balcanis-mului”). Vrînd să de-

monstreze valoarea bal-canismului în opera unei întregi linii de scriitori români (Pann, Mateiu Caragiale, M. R. Paras-chivescu), eseistul anali-zează „Cînticele țigă-nești”. El are intuiția justă a valorii balcanis-mului și a importanței operei dezbătute. Afit însă nu e destul și nu poate răscumpăra con-fuzia și platitudinea ideilor, stilul prolix și pompos. Tempera-mentul lui M. R. P. e caracterizat ca „re-veerie”. Adevărurile es-tetice (toate niște „idées reçues”, în cazul lui Ovi-diu Ghidirmic) sînt ex-primate personal cam așa: „Fondul nu poate fi izolat de formă atunci cînd abordăm literatura dintr-un unghi de ve-dere axiologic și exclu-siv estetic, iar o operă este mai mare sau nu, nu numai prin calitatea limbajului (care singur, disparat, oricît de rafi-nat, de elevat ar fi, trimite opera într-o ste-rilă, condamnată ca-lotfilie), dar și prin ceea ce comunică”. M. R. P. și delicioasele lui ro-mante țigănești meritau un gînditor mai califi-cat. Satisfacția revine o dată cu însemnările des-pre portretul inedit al lui Eminescu, dintre care reținem un inter-sant „Pretext psihoso-matic” al psihiatrului craiovean Alexandru Olaru. „Povestea vorbeii” ne oferă ca de obicei o bună selecție lirică, deo-sebită sub semnătura lui Leonid Dimov și Nichita Stănescu. Foarte amu-zante pasișele lui Tudor Stănescu (mai cu seamă cele la Al. Ivăsiuc, Va-sile Băran, D. R. Po-pescu), niște adevărate cronici literare savuroa-se în abilitatea cu care filmează detaliul speci-fic. „Bobinocarii” Ga-brielei Melinescu, proza suplimentului, sînt un fermecător ecou urmuzian, cu răsfațuri lingvis-tice, dînd senzația unui limbaj intim, destinat unei singure persoane. O inițiativă: publica-rea unei pagini de „Poeți români în limbi străine”. Ei sînt Ion Ca-raion, Dimitrie Stelaru, Nina Cassian, Ion Pillat, Virgil Teodorescu, Za-haria Stancu, Marin So-rescu. Ion Alexandru, echivalenți în engle-zește, franțuzește, nem-țește de J. Corlett, N. Steinhardt, Maria Ro-van, Veronica Forum-bacu, Dieter Schlesak. Din păcate, echivalările nu sînt toate la același nivel: cele germane sînt cele mai bune, celelalte (mai cu seamă cele en-gleze) încă suferă.

Bilanțurile publicate în ultimele două săp-tămîni ale anului trecut au cuprins toate, mai mult sau mai puțin obiectiv și exact, situa-ția bună și în progres a literelor noastre. S-a vorbit despre cărți și autori, edituri, activi-tatea Uniunii Scriitori-lor, etc. Prea puțin spa-țiu însă, ni se pare, a fost acordat revistelor literare. Activitatea lor merita o analiză, chiar dacă nu întotdeauna ur-mată de exclamații de entuziasm.

Uj Elet

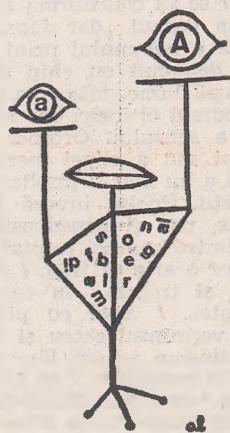
Numărul 22 al revistei *Uj Elet* este dedicat se-micentenarului Unirii Transilvaniei cu Romă-nia.

Revista publică un in-teressant interviu cu con-ferențiarul universitar dr. Augustin Deac, di-rectorul adjunct al In-stitutului de Științe Is-torice Social-Politice de pe lîngă Comitetul Cen-tral al Partidului Comu-nist Român.

De asemenea, revista cuprinde emoționantele evocări ale martorilor o-culari Eugen Hulea, co-laborator al Muzeului de istorie din Alba Iulia, și Virgil Cucuiu, profesor de istorie.

În tîlmăcirea lui János V. András putem citi în *Uj Elet* un fragment din Istoria românilor sub Mihai Vodă Viteazul de Nicolae Bălcescu (vic-toria de la Călugăreni). Printre documentele legate de evenimentul Unirii reproduce în re-vistă, semnalăm decla-rația intelectualilor ma-ghiari, datînd din 3 no-iembrie 1918, în care ci-tim, printre altele:

„...Considerăm că au drepturi egale cu ungu-rii și dispun liber de soarta lor cehii, slovaci, polonezii, românii din Ardeal, slavii de sud, austriecii și ucrainenii care au trăit pe terito-riul „monarhiei austro-ungare”. Printre cele 92 de semnături ale istori-cului document, zărim semnăturile scriitorilor



Endre Ady, Mihaly Ba-bits, Lajos Kassak, Dezső Kosztolanyi, Menyhert Lengyel și György Lu-kács, ale compozitorilor Béla Bartók, Ernő Doh-nanyi și Zoltan Kodály, ale pictorilor József Rippl Ronai și Béla Uitz.

Revista reproduce și scrisoarea deschisă a lui Emil Isac „cître un co-leg maghiar emigrant”, din care cităm rîndurile profetice de mai jos: „Dumneavoastră acolo, în depărtare, nu știți cu atîta siguranță cu cită precizie știm noi, că după ultima licărire a vechii Ungarii (a hor-tysmului anacronic și in-cult), nu mai poate veni decât o laborioasă și lu-cidă democrație, care va încheia o prietenie caldă și înțeleaptă cu noi, cu România țaranilor și a muncitorilor...”

Și chiar dacă nu le va conveni profilul și înal-ților prelați latifundari, le va conveni masele populare maghiare: îm-păcarea sinceră cu noi, cu masele populare ro-mânești.

Dar despre aceasta vom vorbi atunci cînd veți fi, în sfîrșit, stăpîni în casa Dumneavoastră, iar noi, cei de acasă, vom reuși să obligăm a noastră oligarhie să ne respecte ogoarele. Și tim-purile respective se a-proprie vertiginos”.

Ion Agîrbiceanu : DOUA IUBIRI (E.P.L.)

Culegere antologică de povestiri apărută în „Biblioteca pentru toți”, sub îngrijirea lui G. Pienescu, cu prefață și tabel cronologic semnate de C. Regman.

Mihai Beniuc : MOZAIK (Editura Tineretului)

Al 27-lea volum în succesiune cronologică, din creația literară a lui Mihai Beniuc, acest Mozaic reprezintă o meditație gravă asupra omului și vieții.

Cicerone Theodorescu : ȚĂRMUL SINGURATIC (Editura Tineretului)

Cu Țărmlul singuratic, opera lui Cicerone Theodorescu capătă noi densități și își reafir-mă mesajul.

G. Talaz : POEZIE (E.P.L.)

Parcurgînd volumul, cititorii de poezie vor remarcă aceeași lirică de cald angajament, pe care — între flori de lut (1920) și Armonii în zori (1961) — G. Talaz a cultivat-o cu con-secvență.

Victor Tulbure : VIOARA ROȘIE — 1942—1967 (E.P.L.)

Îngrijindu-și singur ediția de față, Victor Tulbure rezumă o fecundă activitate lirică, din perspectiva a douăzeci și cinci de ani de travaliu poetic.

Nicolae Breban : FRANCISCA — în limba sîrbă (E.P.L.)

Cititorii de limbă sîrbă au posibilitatea să cunoască o carte de proză care, de la prima apariție în librării, a întrunit adeziunea citi-torilor și a criticii.

Gheorghe Tomozei : FILIGRAN (E.P.L.)

Scurte schițe. Apariție editorială în aria genului scurt realizată de un condei afirmat deopotrivă în poezie, proză și publicistică li-terară.

V. Kernbach : LUNTREA SUBLIMA (Ed. Tineretului)

A doua ediție a unui roman științifico-fan-tastic.

Ion Molea : COCORII MEI (E.P.L.)

Versuri. Profilul liric al autorului, poet a-firmat în perioada dintre primul și al doilea război mondial, este schițat în prefața sem-nată de Ovidiu Papadima.

Octavian Georgescu : SILABELE STRAVEZII (E.P.L.)

Un nou volum de versuri, o nouă prezență care se recomandă publicului cititor și criticii.

Spiru Haret : MECANICĂ SOCIALĂ (Editura Științifică)

Pentru o mai deplină cunoaștere a operei acestui organizator și novator al învățămîn-tului românesc, Editura Științifică scoate de sub tipar Mecanica socială, lucrare apărută mai întîi în limba franceză, la 1910.

Al. Graur : TENDINȚE ACTUALE ALE LIMBII ROMÂNE (Ed. Științifică)

Prelucrînd un bogat material lingvistic și sintetizînd observații și studii cu privire la limba literară, acad. Al. Graur descifrează în acest volum tendințele de dezvoltare și înnoire ale limbii române.

*** STUDII DE LITERATURA COMPARATĂ (Editura Academiei)

Apărut sub redacția prof. univ. dr. docent Al. Dima și prof. univ. M. Novicov, volumul cuprinde materiale prezentate de către spe-cialistii români, în cursul anului 1967, la pri-ma conferință națională și la cel de al V-lea congres al Asociației Internaționale de Litera-tură Comparată.

CRITICA:

Ov. S. Crohmălniceanu

Ion Oarcăsu

Prezențe poetice

Nu încapă îndoială că Ion Oarcăsu „prinde” muzica ascunsă a poeziei. Sint mulți care în această materie lasă impresia a avea o vocație superioară, fiindcă fac speculații intelectuale mai îndrăznețe și se exprimă mai fericit ca el. Se află însă, nu o dată, cu totul alături de percepția exactă, bat cimpii acolo unde un singur epitet distinge imediat urechea muzicală de cea afonă. Intuiția timbrului specific e aici decisivă și nu o poate suplini nimic altceva. „Prezențele poetice” sint portrete critice schițate cu o astfel de înzestrare nativă; ele „seamănă” modelului în majoritatea cazurilor, chiar dacă se mărginesc adesea la alt. Să recunoaștem totuși, că nu e puțin lucru, cită vreme ne mișcăm într-un cîmp de mari labilități. Ion Oarcăsu se dovedește și destul de receptiv, îl gustă și pe Șt. Aug. Doinaș, și pe Constant Tonegaru, și pe A.E. Baconsky, și pe Geo Dumitrescu, admiră claritățile, dar nu rămîne insensibil nici la imagismul frenetic, sau la delirul sublim. Ceea ce strică portretelor lui e o anumită ambiție categorială. Comentariul invocă denominatori stilistici printre care criticul se încurcă, folosindu-i cam alandala. A vorbi de „clasicitate” „cîntecelor țigănești” e o improprietate, pentru că originalitatea lor rezidă tocmai în accentul violent pasional și coloritul crud, aprins. Ter-

menul nu poate fi identificat decît abuziv cu stilizarea, oricîtă rafinare ar presupune ea. La fel, Radu Stanca n-are nimic „vizionar”. Aici confuzia se face cu visarea și reveria livrescă. A găsi apoi la Constant Tonegaru în gustul evaziunii o trăsătură „suprerealistă” înseamnă curată babilonie. Că ajungem astfel să pierdem sensul cuvintelor și să nu mai înțelegem ce spunem se vedește din felul cum e caracterizată lirica Anișoarei Odeanu. Criticul ne cere să reținem că poeta „construiește sferoidal”. Cîteva rînduri mai departe aflăm că versul ei „e țesut din muzici subtile și difuze, ca la simbolistii francezi”. Cum se împacă această notă reală cu „sferoidalul” rămîne un mister impenetrabil. Supără apoi la Ion Oarcăsu „înviorarea” portretului critic printr-o falsă vervă polemică întreținută cu niște clișee gazetărești de cel mai îndoielnic gust. Poet neepigonic, M. Beniuc are aripi de vultur, nu de „înger stafidit”. El nu-și ia haine de împrumut cu „un croi ermetic impecabil”. M. R. Parascivescu a știut să evite în anii războiului atît „găunoșenia patriotardă a barzilor de cafea”, cît și „exercițiile fandosite, speculat anxioase ale puriștilor de duzină”. La acestea se adaugă ticurile verbale. Șașa Pană e un om „împătimit”. „Împătimit” evului mediu românesc se arată și A.E. Baconsky. Geometru „împătimit” e și Șt. Aug. Doinaș. În sfîrșit, o obiecție mai gravă trezește însăși finalitatea acestor descrieri de temperamente poetice. Caracterizînd în genere bine, dar aproape totdeauna sub raport strict psihologic diverse naturi lirice fără a încerca să le reconstituie universul, creația obiectivă, criticul fatal nu izbuteste să discute ce ne spune fiecare din ele. Judecata de valoare nu-și capătă astfel un temei mai solid. Așa se ajunge ca rezervele să apară la Nichita Stănescu sau la Ion Alexandru, în schimb să nu intervină sub nici o formă la Al. Căprariu, de pildă. Astfel de distincții, simpla „prezență” n-are cum să le facă sensibile. Pentru aceasta e nevoie să ne întrebăm și ce rol joacă ea în conștiința lirică a lumii noastre.

Leon Baconsky

Marginalii critice
și istorico-literare

Leon Baconsky și-a intitulat cu excesivă modestie contribuțiile, „marginalii”, fiindcă multe din ele sint studii în toată regula, redactate după o muncă serioasă de informație și cu un deosebit scrupol științific. Mai ales capitolul „prospecțiuni în critica poeziei”, urmărind atent cum au fost apreciate volum cu volum versurile lui Goga, Emil Isac și Adrian Maniu, reconstituie excelent procesul prin care a trecut caracterizarea exactă a talentului lor. Observații fine și precizări prețioase cuprind de asemeni „omagiile” aduse unor autori ca Ion Marin Sadoveanu, Agîrbiceanu, Perpessiciu sau Vladimir Streinu. Nu lipsesc nici cîteva bune „analize” ale romanelor Adela, Enigma Otiliei și Serinul negru. Leon Baconsky s-a oprit la cuvîntul „marginalii” — cred — spre a sublinia cu o anumită cochetărie exercițiul unei critici care păstrează deliberat distanță față de subiectele bătute, își rezervă dreptul să zăbovească asupra autorilor ieșiți momentan din raza interesului imediat (Emil Isac, Henri Jacquier, Nicolae Dunăreanu etc.), să răsfoiască publicații ardeleni uitate, să aducă date inedite și să sublinieze nuanțe. A te ține puțin „alături” înseamnă aici a refuza să faci „cor”. Leon Baconsky nu se teme a avea preferințe locale, ne dă o serie de „profiluri clujene”, o mare parte din comentariile sale sint consacrate autorilor pe care revista „Steaua” i-a cultivat. Totodată își permite să nu împărtășească entuziasmele prea grăbite. Pe un ton urban face numeroase remarci critice perfect înțelese la o monografie premiată („Pănit Istrati” de Al. Oprea) indicînd o mulțime de erori trecute cu vederea. Să reținem că la data respectivă a fost singura intervenție cu acest caracter. Sub vaga pedanterie a cercetătorului

scrupulos, care regretă că, omagiindu-l pe Ion Marin Sadoveanu în 1958, n-a putut beneficia de o amplă „schiță biografică”, publicată ulterior, se ascunde un cititor cu gust subtil, deprins să-și trieze lecturile după voluptăți secrete. Amator de „Kunstprosa” și de literatură ușor livrescă (comentînd versurile lui Perpessiciu se încălzește în dată și-l amintește pe Jean Pellerin), manifestă o atracție evidentă pentru o artă intelectualizată fără ostentație prin rafinarea sensibilității. Sub acest unghi prizează și „primitivitatea” atunci cînd capătă o expresie hieratică la Goga sau caligrafică la Adrian Maniu. Pe alocuri, o asemenea profilare prea accentuată a gustului îi joacă lui Leon Baconsky și feste. Simpatia îndreptățită pentru Ion Marin Sadoveanu îl îndeamnă să discute pe larg romanul Taurul mării, care, orice s-ar spune, rămîne o carte foarte slabă. Despre Victor Felea ne întreține de două ori. E. Lovinescu, fiindcă nu l-a agreat ca poet pe Emil Isac, e amendat fără menajamente („optică vădit și regretabil deformată”, „atitudine strident subiectivă”, „pasajii nu numai malițioși, ci și opaci”). Dar măcar cu atîtea rezerve s-ar fi cuvenit împînatate și numerele pe care le-a publicat „Porunca vremii” la moartea lui Goga, chiar dacă aduc o „bogație” de informații și o mare „diversitate iconografică”; mai ales cînd li se recomandă „viitorilor biografi și exegeți” să caute aici materialele documentare prețioase pentru reconstituirea „portretului moral” și a destinului atît de agitat și de sinuos al scriitorului și omului politic” (pag. 283). Ambiția epuizării referințelor e vană fiindcă nu poate cunoaște niciodată o satisfacție deplină. Oricît de sistematice investigații am face, tot ne scapă pînă la urmă ceva. Îi semnalează astfel lui Leon Baconsky că Ion Vineanu a vorbit despre Adrian Maniu încă din 1915 („Cronica” nr. 13) recenzînd poemul Salomeea. Lucrurile puțin sau de loc cunoscute pe care criticul le-a scos la iveală, de-sele disocieri subtile și apropiieri sugestive între diverse opere și autori, fac din „marginaliile” sale o carte de un real interes.

PROZA:

S. Damian

Iulian Neacșu

Insul

La multe cazne îl supune proza modernă pe cititorul leneș, inclinat spre somn. Cine nascocesc aceste mijloace de tortură? se întreabă el, căsînd. Lui nu-i plac răsucirea cronologiei în acțiune, ambiguitatea reacțiilor, lipsa unui deznodămînt. Nostalgic tinjește după narațiunea limpede, cu succesiune gradată a intrigii, cu personaje bine conturate, cu un final care să dezlege orice taină. Încă Paul Zarifopol se amuza la gîndul că scriitorii incoizi, dispuși să facă mărturisiri intime, fără să menajeze discreția și timpul cititorului, fără să respecte simetriile consacrate ale prozei, au pus capăt lecturii agreabile. S-ar părea că în aceste cazuri necesitatea de a reține atenția, de a seduce nu mai constituie o preocupare. Oare stăvilele ridicate în calea lecturii sint menite doar să irite, să exaspereze, să intrerupă comunicarea? Mai norocos cititorului, avizat nu se lasă influențat de impresiile imediate, se silește să parcurgă etapele inițierii și fiindcă admite comprehensiv pluralitatea stilurilor și judecă valabilitatea unor formule particulare după eficacitatea lor estetică el descoperă, treptat, delicii și în această descifrare a sensurilor. Ceea ce dovedește că în ultimă instanță și învăluirea este un procedeu, mai subtil, de captare a interesului.

Paradoxal, dificultatea narativă la Iulian Neacșu provine tot din impulsul mărturisirii, impuls pe care îl analiza Paul Zarifopol. Paradoxal, fiindcă la prima vedere nici un detaliu al construcției epice nu indică dorința de confesiune. Totul pare detașat, proiecție în afară, închisă cu peceti și lacăte, caracteristice unei literaturi din care subiectivitatea e extirpată. Aceasta este însă contradicția care dă substanță și savoare narațiunilor. Îl bănuiesc pe Iulian Neacșu că vrea să facă o destăinuire ca să se elibereze, ca să se scuture de o povară. Dar întreg crezul lui estetic îl îndeamnă să amortizeze autodezvăluirile, să curme sentimentalismul, să creeze aparența de degajare și indiferență obiectivă. El scrie ca să transmită o experiență sufletească gravă, fără să poată însă înlătura reticența în fața confesiunii directe, deschise. Dacă e autoportret Insul e conceput sub semnul pudorii. Nimeni n-ar fi crezut că tinărul prozator, nu o dată teribilist și turbulent în afirmații, e atît de mult stăpînit în scris de simțul decenței. În contact cu publicul aspiră spre liniștea anonimatului, nu-și îngăduie să aibă o fizionomie, gesturi sau ticuri care diferențindu-l l-ar putea divulga. Parcă supravegheat continuu de

detectivi nevăzuți, își ia măsuri de prevedere, se deghizează, lasă în urmă probe false, rătăcind investigațiile. Nu scapă însă de obsesia mărturisirii, o vină (pe care abia o ghicim) trebuie ispășită prin declararea ei. Ceea ce mai încearcă este distanțarea față de propriile relații: se sforțează să se desprindă de ele, să le privească din exterior, el singurul care cunoaște articulațiile lor secrete, cifrul întregii spovedanii. La suprafață rămîn frînturi, pe care cititorul-anchetator le recompune, le acordă structură coerentă, unitate. Căci, atenție, sub straturile protectoare, derutante, stările de tensiune confesivă există, ele explică turnura epică. Resorturile acestei proze trebuie căutate în formele eschivării, în subterfugiile la care recurge autorul spre a travesti destăinuirea, lăuntric im- perioasă.

Un mijloc de detașare este metafora comică, de o blîndă și îngăduitoare ironie. O iubire focoasă, nedomolită e întruchipată de perechea de ulii pe așelele cului; ea, atît de tinără, de slabă, plutea cînd venea spre el, dîndu-se peste cap în timp ce el se legăna încet cu capul în jos, cu minile bine întinse, s-o prîndă la timp. Altă dată aceeași disperare a dragostei e temperată prin metaforizarea în broască, glumă care atenuează decepția.

Pe alte coordonate, confesiunea e convertită într-o viziune de spectacol. Înlănțuite după o neașteptată logică a afectelor, situațiile capătă relief prin pregnanța lor plastică. E evidentă tendința de a separa clipa revelatoare printr-o imagine cu virtuți scenice.

Cea mai ingenioasă mască este desfășurarea stilistică. Iulian Neacșu combate prejudecata că drumul cel mai scurt între două puncte e întotdeauna linia dreaptă. Nu ordinea și claritatea asigură oricînd unei confesiuni coeficientul cel mai înalt de sinceritate. Dificultatea de a spune — teribilă dificultate — e învinsă cu înțelul, prin tergiversări și ocolișuri, prin irupții fără continuitate. Dispuse altfel decît sint deprinse, cuvintele se asociază curios, creînd noi simbioze stilistice, trecerile nu mai au demarcație, dialogul face parte din relatare și cititorul are senzația stranie că se șterg granițele, că dispar opreliști rigide și începe vagabondajul, dansul dezinvolt. Adevărul este că Iulian Neacșu e dotat cu simțul limbii și acolo unde altul ar capota sigur, el resuscită valențele expresiilor, valorifică formele lexice. Tehnica eschivării stilistice se bazează și pe deplasările bruște de optică, pe mutațiile personajelor. O frază: „Iar Luca a rămas cu cheia în palmă, nemișcat, după ce m-a bătut pe urmă a ris și a plecat și eu am uitat să-i mulțumesc pentru că în clipa aceea nu-i puteam mulțumi nimănui.” Stupoare! Luca și cel care povestește sint una și aceeași persoană. Întîmplările sint trecute asupra altuia, un ins fictiv, care deși istorisește în locul autorului apare cu numele lui, Luca, protagonist de sine stătător. Luca reprezintă un transfer. Separat de autor, înstrăinat, el înlesnește comunicarea, fiindcă poate fi tratat fără multă indulgență, amendat ironic și lăsat chiar să moară de mai multe ori. Moartea plutește ca o amenințare în majoritatea narațiunilor. Ce fel de moarte?

Plecat să cucerească lumea într-un elan prea puțin chibzuit, Luca nu e pregătit pentru timpul lucidității. Silît să renunțe la himere, la contururile iluzorii ale absolutului, el află că nimic nu e simplu, fără nuanțe,

că resemnările, concesiile, despărțirile trebuie trăite cu resurse de conservare. Cînd își propune să se revolte totul se încheie penibil în lășitate și abulie. După ce suportă furia și rușinea, Luca se decide să se autopedepsească. Mai întîi în visul de beție, în scena halucinantă extrasă parcă dintr-un basm al groazei, cînd reclamat pentru o culpă imaginară nu mai rămîne nici un călău în viață și el însuși trebuie să ducă la îndeplinire sentința („să-mi cobor singur cu amîndouă minile capul spre picioare”). Apoi, mai moare de cîteva ori, căci, ca în jocurile copiilor, moartea nu e sfîrșitul aventurii. „Și iar, după ce muream puțin, cît să răsufli cum trebuie, săream ca să-mi răzbun prima moarte, pe a doua sau pe a treia” (Cum se privea atunci albastru). Mereu, autorul se întoarce împreună cu eroul său spre vremea cruzimilor inocente, cînd orice era permis. Eventualitatea morții întunecă și reîntoarcerea spre imaginile feerice, pentru că cel mai îngrozitor lucru ar fi sinuciderea copiilor. După aceea tot copiiiucid și Luca docil se pretează la jocul de-a împușcături la care îl incită elevii cei mici, și caută să realizeze cît mai frumos clipa supremă, se răsucește pe călcîie, aplecîndu-se brusc cu minile strînse sub coaste, se prăbușește în genunchi. El știe că gestul e în fond o farsă, dar însăși reprezentarea la care participă, amestec de umilință și plăcere, îl ajută să se împace cu sine însuși. Sub diferite înfățișări în volum Luca simulează ieșirea din impasul etic prin moarte, deoarece probabil nu e apt să înfrunte curajos, clarvăzător, împrejurările cruciale; ezităările lui sint rodul acelei tinereți fragile, insuficient călitate pentru încercări mature. Ca și orbul dintr-una din povestiri care mimează vederea, numărînd în gînd pașii mișcării, eroul trăiește doar aparent. În Insul, din lipsa de vocație pentru viață, eroul reeditează parabola biblică a patimilor într-o tragi-comică reprezentare a martirajului artei.

Nu pretutindeni tehnica de supraetajare a sensurilor se soldează cu construcții narative omogene, durabile. În disputa fascinantă cu stilul, din care obține adesea triumfuri, Iulian Neacșu cade și pradă obscurizării. Atunci (Cel de sus lipsește) incalcarea faptelor, neconținutele variații ale unghiului de relatare prin schimbarea neanunțată a persoanei vizate, împing prea departe formulele de deghizare. Dintr-un surplus de rafinare conținutul emoțional inițial se evaporă, enigmatice pierd aura lor, rămîn doar rebusuri care cer răbdare și iscusință profesională. Pornind de la postulatul că estetica marxistă promovează o diversitate de modalități, criticul apreciază o formulă epică nu pentru a o impune ca unică, nu pentru a o generaliza. Cum nu poate decît valida ceea ce exprimă un adevăr al artei, tot astfel el e obligat să prevină excesele care pot secătui filonul uman, pot interzice accesul operei spre public.

Volumul lui Iulian Neacșu pare că include mai multe stadii de elaborare: schițe minore în care pofta alegoriei se satisface naiv sau în care umorul se degradează prin facilitate și vulgar (epistolele finale) distonează alături de Ore și Insul, povestiri excelente, consistente în idei, armonioase, solide ca arhitectură. Cu renumele de stilist, artist al scriiturii, renume pe care Insul se străduie să-l confirme, Iulian Neacșu va străbate, sper, un itinerar fecund al prozei noi.

CINE ESTE RICAVIO?

În articolul nostru despre așa-zisele restituiri literare ale lui Ion Crețu am susținut, între altele, că exclamația **hm!** nu poate constitui un argument cu ajutorul căruia să atribuim lui Ibrăileanu un articol semnat cu pseudonim. Ion Crețu îmi răspunde că argumentele invocate de el erau în realitate în număr de patru, că n-am voie să minimalizez importanța lui **hm!**, „ca element psihologic, lexical și stilistic în definirea limbajului unui scriitor” și că sînt „obligat” să caut „altă persoană care să poată fi considerată ca autor real al articolului **Boite à surprises** de care este vorba. Articolul **Boite à surprises** este semnat Ricavio. Cine să fie misterioasa persoană care se ascunde sub acest pseudonim? După îndelungi studii de atribuire, în care „nu putem cere oricui să fie orientat”, Ion Crețu a ajuns la concluzia că Ricavio nu-i altceva decît o anagramă din numele Viorica. „Și acum, zice malițios I. Crețu, n-are decît să caute (eu!) în toată colecția **Vieții românești** și tot n-are să găsească pe Viorica”.

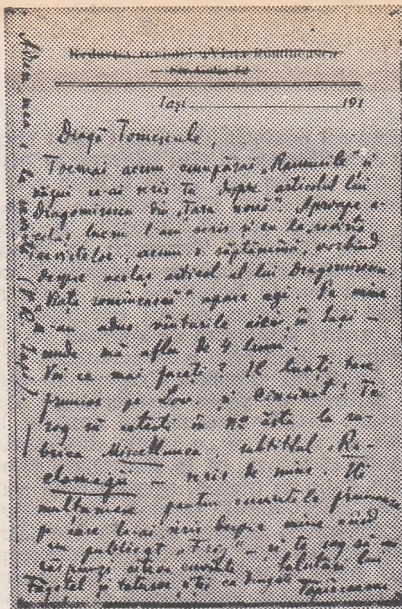
Întrebarea mea e de ce ar fi necesar să caut pe numita Viorica, din moment ce a căutat-o și a găsit-o I. Crețu însuși, în pseudonimul Ricavio. Eu am susținut doar că sub acest nume nu se ascunde Ibrăileanu, ceea ce, acum, cînd știu că Ricavio e o anagramă din Viorica, mi se pare și mai sigur.

Să cităm și celelalte argumente ale lui I. Crețu, pe care, presupune că, din jenă, le-am evitat. „Astfel, scrie I. Crețu, constatăm în articolul acestuia aprecieri ca **subtilul critic, scepticul, gingașul**, pe care Ibrăileanu le folosește la adresa lui Lovinescu într-o

recenzie asupra **Pașilor pe nisip** (V.R. nr. 4 din 1906 și nr. 12 din 1909 la Revista revistelor, p. 480), precum și în articolele **Amantul muzei a zeceia** (V.R. nr. 10 din 1910) și **Reclamagii** (ibidem, nr. 2 din 1912). Ibrăileanu ironizase formula intelectualizare a literaturii, lansată de Lovinescu, scriind într-un număr anterior al revistei un articol sub titlul **Apoteozarea d-lui Sadoveanu** (ibidem, nr. 1 din 1912), iar față de articolul **Morala în artă**, publicat de Lovinescu în **Viața literară**, criticul **Vieții românești** luase aceeași poziție în nr. 2 din 1906, întocmai ca și în **Boite à surprises...**” (p. 14).

Prin urmare celelalte trei argumente că **Boite à surprises** este de Ibrăileanu sînt cuvintele **subtilul critic, scepticul, gingașul**, folosite de Ibrăileanu la adresa lui Lovinescu și în alte articole, din care însă unele (ceea ce I. Crețu uită să adauge) nu sînt semnate deloc, iar altele (**Amantul muzei a zeceia**, **Reclamagii**) sînt semnate P. Nicanor et Co.

În lucrarea mea despre **Opera lui G. Ibrăileanu** din 1959 am trecut în bibliografia criticului numai articolul **Apoteozarea d-lui Sadoveanu în Convorbiri literare** (semnat P. Nicanor et Co.) nu și **Amantul muzei a zeceia** și **Reclamagii**, nici nota nesemnă de la Revista revistelor din V.R., 1912, nr. 2 despre **Țara nouă**, pe care I. Crețu o atribuia de asemenea lui Ibrăileanu cu motivarea că „părerile despre M. Dragomirescu și tartarinadele lui în critica noastră literară, pe care le-am înțilnit în alte recenzii de la Revista revistelor și în notele de la Miscellanea, ne indică pe Ibrăileanu ca autor al acestor rinduri” (p. 163).



Articolul **Reclamagii** din **Viața românească**, 1912, nr. 2, semnat P. Nicanor et Co., a fost atribuit inițial oară lui G. Topirceanu de Al. Săndulescu în monografia sa din 1958 despre acest poet. Lucrul nu a dat de gîndit lui I. Crețu, după cum nu i-a dat de gîndit nici articolul meu din **Gazeta literară** nr. 46 din 15 noiembrie 1956, intitulat **O eroare care s-a multiplicat**, unde infirmam ipoteza că I. Chilieanu ar fi Ibrăileanu, nici nota, e adevărat, numai de patru cuvinte, că „studiul” său **Pseudonimele lui Ibrăileanu din Viața românească**, 1961, nr. 3 (republicare a unui articol mai vechi din ziarul **Adevărul**) „cu multe ipoteze greșite” (G. Ibrăileanu, **Viața și opera**, E.P.L. 1967, p. 408).

O scrisoare a lui Topirceanu către criticul D. Tomescu de la revista craioveană **Ramuri**, comunicată nouă de studentul Nicolae Belu și pe care o reproducem alăturat în facsimil, dovedește credem o dată pentru totdeauna că cel puțin două din atribuțiile, restituirile, camuflările sau deghizările stabilite de

I. Crețu pe seama lui Ibrăileanu sînt false.

Iată scrisoarea (din aproximativ februarie 1912):

Dragă Tomesule,

Tocmai acum cumpărai „**Ramurile**” și văzui ce-ai scris tu despre articolul lui Dragomirescu din „**Țara nouă**”. Aproape același lucru l-am scris și eu la „**revista revistelor**”, acum o săptămînă, vorbind despre același articol al lui Dragomirescu. „**Viața românească**” apare azi. Pe mine m-au adus vînturile aici, în Iași — unde mă aflu de 4 luni.

Voi ce mai faceți? Îi luați tare frumos pe Lov (inescu) și Cincinat! Te rog să citești în no. ăsta la rubrica **Miscellanea** subtitlul **Reclamagii** — scris de mine. Îți mulțumesc pentru cuvintele frumoase pe care le-ai scris despre mine cînd am publicat „**Frig**” — și te rog să-mi răspunzi cîteva cuvinte. Salutări lui Făgețel și tuturor și fie cu dragoste

Topirceanu

Adresa mea e la revistă (V.R. Iași).

Topirceanu mulțumește lui D. Tomescu pentru aprecierile lui la **Balada popii din Rudeni**, apărută întâi cu titlul **Frig** în **Viața românească**, 1911, nr. 12, și-i semnalează în **Viața românească**, 1912, nr. 2, articolul său de la **Miscellanea**, **Reclamagii**, și nota de la **Revista revistelor** despre **Țara nouă**. Cum articolul **Boite à surprises**, semnat Ricavio, referitor la E. Lovinescu, se află în același număr 2 din 1912 al revistei **Viața românească**, n-ar fi exclus ca și acesta să fie scris tot de G. Topirceanu, în care caz Ricavio (Viorica!) ar fi, cu argumentele înseși ale lui I. Crețu, pseudonimul lui. Oricum, Ricavio e un pseudonim care se acordă mai bine cu spiritul lui Topirceanu (altă dată **Pis-cobomba** și **Gerilă**) decît cu acela al lui Ibrăileanu.

În articolul său de răspuns, I. Crețu pretinde că în patima mea de a bagateliza ceea ce nu înțeleg sau nu-mi convine, cad fără să-mi dau seama în cursă. Eu încerc totuși să mă salvez. Nu știu cum va ieși din cursa pe care și-a întins-o singur preopinental nostru.

Al. PIRU



Camil Petrescu în „lumina” unor memorii

„NU SLĂVINDU-TE PE TINE, LUSTRUINDU-SE PE EL”

Petrescu’ (pag. 84), dacă n-am cunoaște și altă imagine a scriitorului, dotat cu o extraordinară voință și putere de muncă, finalizate în opere ca **Danton** („Am lucrat la **Danton** șase luni, zi de zi, cu duminici și sărbători, uneori pînă la 18 ore pe zi”, vezi F. Aderca: „**Mărturia unei generații**” E.P.L. 1967, pag. 204). și dacă scriitorul nu ne-ar fi destăinuit el însuși, referindu-se la același roman, în prefața ediției din 1955: „A fost o ardere continuă, mistuitoare, în care rîndurile se chemau unele pe altele, fără nici un fel de răgaz, sfîrșit după luni și luni de trudă a condeiului... lăsîndu-l pe autor bolnav în pat pentru multă vreme”. După cum vedem, în această ardere „continuă, mistuitoare” nu mai putea fi loc și pentru lecturi impuse periodic de prieteni grijulii.

Un alt aspirant la gloria de a fi prilejuit apariția romanului amintit îl găsim în persoana lui Isăia Răcăciuni (volumul **Amintiri**, E.P.L. 1967): „Cînd acesta (Camil Petrescu, n.n.) mi-a pomenit în acea seară că are o năvală în minte, — „Ultima noapte de dragoste, înția noapte de război” (sic!) — am tresărit... L-am invitat a doua zi la orele patru... Intenția mea era să-l cunoască profesorul Al. Rosetti și să se încheie un contract cu acest autor urgisit” (op. cit. pag. 101). Aici aș avea mai multe observații de făcut. Mai întîi, titlul **noaptea pe care o avea nu în minte, ci în manuscris** Camil Petrescu, nu este cel de mai sus, ci, așa cum știe toată lumea, „**Fata cu obraz verde de la Vulcan**”. Sub acest titlu, ea va forma apoi un capitol în volumul al doilea al romanului. În al doilea rînd, mi se pare că memorialistul exagerează puțin meritul său în întîlnirea dintre romancier și directorul editurii **Cultura Națională**, Al. Rosetti, care s-ar fi lăsat destul de greu convins să o accepte: „Nu mi s-a părut că izbutisem să-l entuziasmez. Totuși nu puteam decumanda vizita anunțată” (op. cit. pag. 101). Din propriile amintiri ale academicianului Al. Rosetti aflăm însă că domnia sa îl cunoștea mai de mult pe scriitor, prin intermediul operei sale, pe care o prețuia: „Cunoșteam pe Camil Petrescu din scris. Reținusem exprimarea sa vie și clară, originalitatea părerilor emise (Al. Rosetti, „**Cartea albă**”, E.P.L. 1968). În al treilea rînd, Isăia Răcăciuni prezintă în mod deformat relațiile lui Camil Petrescu cu editurile bucureștene. În această privință, simpla alăturare a unor texte din amintirile sale și din cartea lui Constant Ionescu: „**Camil Petrescu. Amintiri și comentarii**” (E.P.L. 1968) nu mai are nevoie de nici un comentariu.

Isăia Răcăciuni: „În curînd editura (**Cultura Națională** n.n.) a tipărit și ediția a doua care s-a epuizat și

ea imediat, iar partea pecuniară a satisfăcut pe autor și... casieria, care nu era prea plină” (op. cit. pag. 102).

Constant Ionescu: „Cu doi ani în urmă, el publicase la **Cultura Națională** primul roman în două volume... A cerut deci un acout asupra lichidării — I s-a răspuns că, întrucît librăriile și depozitarii din provincie nu trimiseseră încă decontarea, nu se putea ști numărul exemplarelor vindute; că romanul nu a avut succes (!) și că nu nu era cu putință acordarea vreunei sume” (op. cit. pag. 125).

Un alt exemplu:

Isăia Răcăciuni: „Succesul lui a fost răsunător și din alt punct de vedere... Editorii alergau acum după el. O altă editură a contractat cu fericitul autor scrierea unui nou roman: „**Patul lui Procust**” (op. cit. pag. 102).

Constant Ionescu: „În vara anului precedent — prin iulie (1932, n.n.) ca să poată pleca cel puțin pentru o lună la Mamaia, spre a se odihni cît de cît după zbuciumările lui din ultimii ani, el a bătut la multe uși editoriale, cerînd doar un modest acout pentru viitoarele lui lucrări, aproape finisate: romanul „**Patul lui Procust**”, și opera de filozofie critică „**Teze și anti-teze**”. A fost însă pretutindeni amînat...” (op. cit. pag. 125).

Cine spune adevărul, căci afirmațiile de mai sus se bat cap în cap? Cred că cel care are dreptate este Constant Ionescu, cuvintele sale fiind în concordanță cu cele scrise de Camil Petrescu însuși în **Jurnalul** său, referitor la aceeași perioadă cînd „**fericitul autor**” era stăpînit tot mai mult de gîndul sinuciderii: „Azi literalmente nu am ce minca...”, „Nici o perspectivă. **Teatrul Național** nu mă joacă. Editura nu-mi dă parale, profesor nu sînt, slujbă nu sînt. N-am decît pensie, adică de plătit chiria” (Camil Petrescu, **Jurnal** „**Viața românească**” 1/1957, pag. 42).

Aș mai avea ceva de adăugat. Cred că reproducerea prea liberă, nebazată pe documente, a cuvintelor unui scriitor de talia lui Camil Petrescu este contraindicată, lăsînd o impresie dezagreabilă cititorilor. Iată-l, de exemplu, pe romancier vorbindu-i lui Camil Baltazar, în 1930, în maniera criticii sociologice de prin 1950: „Nu mi-ai spus, nu mi-ai repetat tu zilele astea că ți-aș fi afirmat că vreau să redau în scrierile mele, în proză, tabloul societății în care am trăit în perioada războiului acela nenorocit și vreau să o fac de pe o poziție critică, deci militanță?” (op. cit. pag. 81) Confecția este evidentă.

Alteori, cînd se încearcă unele judecăți de valoare, afirmațiile devin de-a dreptul revoltătoare. Iată-l pe Isăia Răcăciuni „analizînd” romanul „**Ultima noapte de dragoste**...”. „Obișnuia să-și umfle cartea cu considerații filozofice... A introdus, după ce romanul fusese zețuit, șazece de pagini de considerații filozofice cu greu sudate, în contextul romanului — altfel, cu o acțiune destul de atrăgătoare” (op. cit. pag. 101).

Comentariile sînt de prisos.

Cred că, pe viitor, Editura pentru literatură ar trebui să dovedească mai multă exigență față de astfel de „amintiri”. Ea are datoria să-i apere pe marii noștri scriitori de prea insistentele prietenii... postume.

Doru SCARLATESCU

Cezar Petrescu în dedicații și acuarelele



Ultima fotografie

Într-o cochetă vilă, în al cărei pridvor locatarul principal n-a mai apărut de aproape opt ani — mai precis, de la 9 martie 1961, cînd a plecat fără întoarcere — funcționează un muzeu — Cezar Petrescu — orînduit prin grija statului nostru, cu osîrdia unui mînunchi de devotați între care sînt de aflat profesoarele Ștefania Petrescu și Smaranda Chehata, surorile scriitorului, și profesorul emerit Nicolae I. Simache, directorul muzeului județean Prahova.

Muzeul redă, în chiar casa în care a trăit, a gîndit și a creat pînă la sfîrșitul vieții sale, fragmente esențiale din existența scriitorului și păstrează mobilierul, biblioteca, materialele documentare folosite de Cezar Petrescu.

De asemenea, uneltele sale de scris: un condei școlăresc, un șip de cerneală, ibricul de aramă, cu spirtiera și tot ce e necesar pentru cafeaua neagră pe care și-o prepara el însuși, scriitorul, în nopțile împinse pînă în zori și în zilele a-junse-n miez de noapte, cînd lucra, izolat, în cămăruța de la mansardă, — o chilioară.

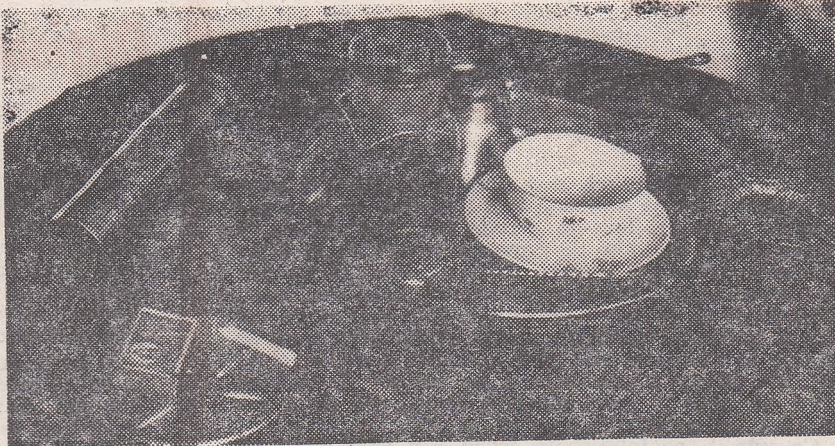
Biblioteca e o adevărată po-doabă bibliofilă: 8 000 volume, — legate în piele, — în marochin, în pergament, — între care 2 000 de volume în versiuni străine și 6 000 în limba română.

Într-o altă încăpere, anume destinată, colecții bogate de periodice: ziare și reviste adunate de Cezar Petrescu, vreme de mai bine de patru decenii, totalizînd 15 000 exemplare, precum și cel mai vechi volum din bibliotecă: OEU-VRES COMPLETES DE M. de VOLTAIRE — Tome Soixante-quatrième — J.J. Thourneisen, 1752 (Basel) Băle, ca și înfîia carte tipărită a lui Cezar Petrescu: „SCRISORILE UNUI RAZEȘ” — Cultura Națională (1922) și, în sfîrșit, ultima carte a lui Cezar Petrescu, INSEMNĂRI DE CALĂTOR, REFLEXII DE SCRITOR (1958).

...Și între numeroasele volume, peste 300, cu autografele autorilor, — mărturii ale unor prietenii, afecțiuni, sentimente omagiale sau numai împlinirea unor exigențe de protocol social.

Transcriem în această pagină o parte din aceste dedicații, cele mai semnificative, fie prin textul, fie prin semnătura lor. Cititorul va înțilni, de asemeni, aici, și mărturia unei alte înzestrări, puțin cunoscută, a scriitorului: Cezar Petrescu era și un îndemînat acvarelist.

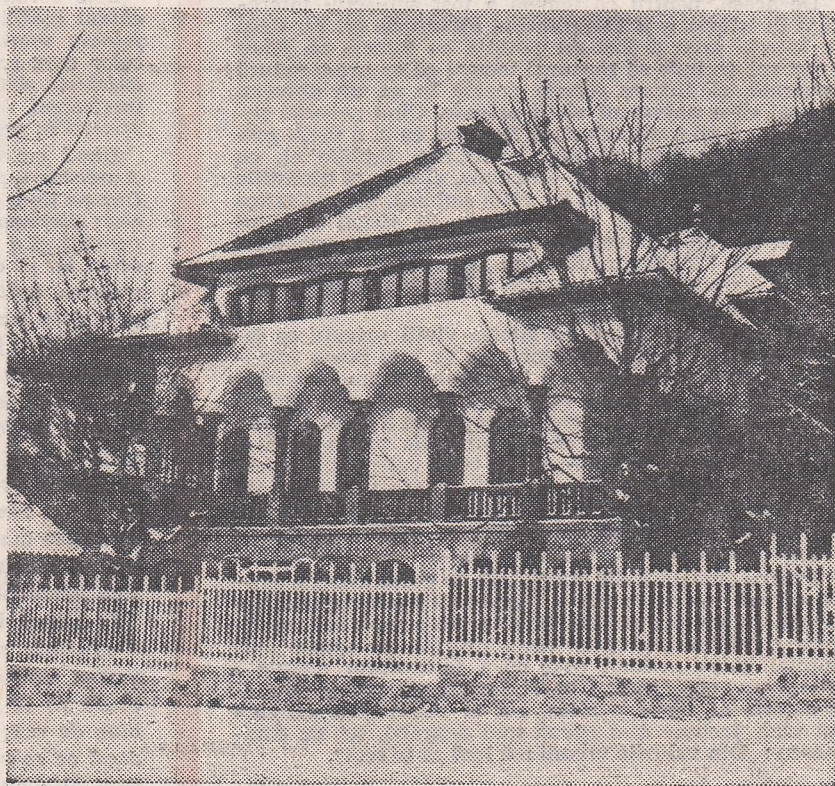
V. FIROIU



Ceașca de cafea



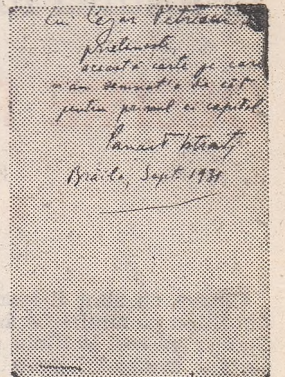
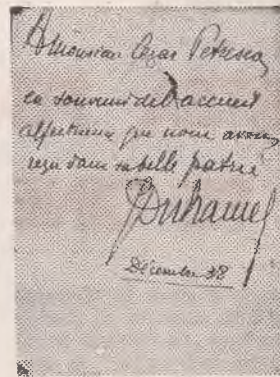
Acuarele de Cezar Petrescu



Vila muzeu



Droșcă, la Iași, 1917



A monsieur Cezar Petrescu, en souvenir de l'accueil affectueux que nous avons reçu dans sa belle patrie,

G. DUHAMEL

Décembre 1938,

Lui Cezar Petrescu, prietenește, această carte pe care n-am semnat-o decît pentru primul ei capitol.

PANAIT ISTRATI

Brăila, Sept. 1931,

Lui Cezar Petrescu, cu aceeași veche prietenie și dragoste,

MIHAIL SADOVEANU

18. XII. 1935 (N.R. — Pe romanul „Cazul Eugeniței Costea”).

Lui Cezar Petrescu, unul din rarilor mei prieteni scriitori, a cărui robustă încredere în scris a contribuit să-mi dea curajul de-a duce pînă la capăt trilogia „Medele-nilor”.

Frățește,
IONEL

Lui Cezar Petrescu, iată volumul în care am căutat să izolez microbul provincialismului ieșean. Am izbutit? Cu toată dragostea,

IONEL

(N.R. — Pe romanul „Bal mascat” — Ionel Teodoreanu).

Vechi-prietenului Cezar Petrescu, cu frățietate,

AL. O. TEODOREANU

(N.R. — Pe volumul „Trei fabule”).

Domnului Cezar Petrescu, aceste modeste contribuții ce pot să-i fie de folos.

G. CĂLINESCU

(N.R. — Pe „Opera lui Eminescu”, 1935).

Lui Cezar Petrescu, cu toată prietenia,

G. CĂLINESCU

(N.R. — Pe volumul „Enigma Otiliei”, 1938).

Lui Cezar Petrescu, cu prietenia lui

N. D. COCEA

(N.R. — Pe volumul „Nea Nae”, 1935).

Lui Cezar Petrescu, din tot sufletul,

ADRIAN MANIU

(N.R. — Pe volumul „Focurile primăverii și flăcări de toamnă”).

Confratelui Cezar Petrescu, cu deosebită prețuire,

RADU D. ROSETTI

(N.R. — Pe „Instantanee turistice”, 1939).

Marelui romancier și prieten Cezar Petrescu, mărturia admirației și afecțiunii scriitorului,

I. PELTZ

(N.R. — Pe coperta cărții „Foc în hanul cu tei”, prima ediție).

Tovarășului, prietenului Cezar Petrescu, prețuire, afecțiune caldă,

ION PAS

(N.R. — Pe volumul „Lanțuri”, 1957).

Fratelui Cezar Petrescu, care m-a adăpostit și cu care am pornit la drum,

Cu toată dragostea,

ION MARIN SADOVEANU

(N.R. — Pe lucrarea „Dramă și teatru”, 1926).

„Posteritatea-n alte zone, —

Va spune-așa, și nu-n zadar:

E-un Theodorescu, Cicerone...,”

Însă Petrescu, e-un Cezar!

CICERONE THEODORESCU

(N.R. — Pe cartea „Un cîntec din ulița noastră”. 1954).

Belgianul Franz Hellens și un alt conațional, Roger Aurmaete, Marina Bousquet și tîlmăcitoarea ei B. Madeleine, Henri Barbusse, Eugen Lovinescu, Romain Rolland, N. Davidescu, Agatha Bacovia, Octav Botez, Ion Biberi, Ioachim Botez, V. Demetrius, Ludovic Dăuș, Lucia Demetrius, Ion Dafin, Emil Gârleanu, Victor Eftimiu, G. M. Vlădescu, M. R. Parascivescu, Sandu Teleajen, G. M. Zamfirescu, Isaia Răcăciuni, Victor Papilian, — prieten din anii clujeni ai lui Cezar Petrescu — semnează, la rîndul lor, mărturisiri de prietenie și omagii pe diferite volume.



DESPRE PARTEA FEMEIASCĂ sau PE CINE PĂRĂSEȘTE DRACUL

Cineva cu simț literar și istoric a găsit în **Tribuna** din Sibiu pe anul 1889, numărul 282, anunțul că Rudolf Steiner va sosi la Sibiu unde va ține „în favorul institutului evanghelic pentru căutarea bolnavilor” o prelegere despre : Femeia în lumina concepției lui Goethe ; o contribuție la problema femeii. Și anunțul adaugă : „Recomandăm și publicului românesc această prelegere și cu deosebire damelor, care vor avea ocaziune să cunoască din rostul unui savant, consumat în ideile lui Goethe, înalta venerațiune a marelui geniu german pentru sexul frumos”.

Atît subiectul cit și personalitatea stranie a vorbitorului trebuie să fi atras multe doamne din Sibiu. Ne întrebăm însă dacă, în ciuda venerației consumate a lui Goethe pentru sexul frumos și a clarificărilor de ordin antroposofic pe care le va fi adus Rudolf Steiner problemei, se mai putea spune ceva convingător pe tema femeii. Căci ne aflăm spre sfîrșitul veacului al XIX-lea, și veacul ce i-a urmat avea să ia totul de la început, la capitolul acesta.

Omul este sau trebuie să fie o ființă cu hotare ; dar femeia nu are întotdeauna hotare. Omul trebuie să fie un „ins” ; dar femeia este uneori mai mult decît un ins. Nu știm dacă Steiner cita o vorbă a lui Goethe : „Orice femeie adevărată le desființează pe toate celelalte”. Dacă o cita, era greu să mai spună ceva care să edifice doamnele din Sibiu și din alte părți ale lumii.

Natura aceasta feminină, jumătatea aceasta din umanitate, a pus în perplexitate în multe rînduri pe om el însuși. De vreme ce „om” în mai toate limbile pare să însemne totdeauna „bărbat” și de vreme ce bărbatul este cel care pînă mai ieri a făcut istorie și cultură — cel puțin la suprafață, căci în adînc lucrurile se întîmplau invers, cum vom sugera îndată — ceea ce s-a spus despre partea femeiască are un straniu accent de tăgadă de sine a omului și adesea poartă semnele unei detașări, ale unei lucidități uricioase ori ale unei ironii care s-ar plăti scump într-un stat de amazone.

De la marile epos-uri originare ale culturii noastre, unde ca în Geneză apariția femeii nu era prevăzută în planul inițial și are un caracter fortuit („nu este bine ca omul să fie singur”), de aci și pînă la butada ironistului englez că „femeia este instrumentul de care se servește un bărbat spre a pune pe lume alt bărbat”, omul și-a îngăduit să rostească multe lucruri despre om, respectiv despre oamă, cum se spune în unele părți. Spărtura în sexe, care însoțește și într-un fel definește (plantele se divid după cum se reproduc) organismele vegetale și animale, a părut revocabilă în cazul omului, care astăzi poate lesne închipui, pe o planetă artificială ori naturală, o umanitate alcătuită numai din bărbați, și abia dacă a putut primi replica unui savant ca Joliot-Curie (în „Știința și viitorul omenirii”, pagina 217) cum că s-ar putea totuși, prin partenogeneză, obține o umanitate numai de femei.

În folclorul, proverbele și chiar limba noastră se păstrează această nedumerire, prea adesea răutăcioasă, la adresa părții femeiești. E adevărat că o înțelegere ultimă, nu lipsită de duioșie și admirație pentru firea femeiască, există ; în acest sens, nici un omagiu indirect adus femeii nu ni se pare mai frumos decît felul cum descrie românul pe Muma Pădurii, care, cu aspectul ei de copac citoros și uscat, plină de răutate la adresa oamenilor cum este, își apără totuși ca o maică bună copacii ei, le pune nume și porecle — după cite spune în chip încîntător și semnificativ legenda — și îi ceartă dacă sînt strîmbi. Dar îndeobște judecata asupra femeii este malițioasă și detașată, de parcă n-ar fi vorba de jumătate din umanitate însăși, iar pînă și „fiorul” din sat, cam năting dar cu porniri și judecăți de bărbat autentice, exclamă :

Câte fete sunt la noi,
Fă-le Doamne toate oi
Și pe mine păcurar !

Natura femeii, de-a nu avea întotdeauna contur uman definit, de-a fi o esență de ordin general —

cum apare negativ aci, cum apărea pozitiv dar prea tranșant în vorba amintită a lui Goethe — este redată cu delicateță într-un „cuvînt adevărat” inclus de Zanne în culegerea sa de proverbe (vol. VIII, p. 317) : „Miere frumoașă — zice românul — rudă cu toți se socotesc, că unul îi zice surioară, altul verișoară, altul leliță și de obște puiculiță”. Dar tocmai de aci începe nedumerirea asupra femeii, nedumerire care, de la textele tradiționale și pînă la folclorul ori vorbirea noastră, sfîrșește prin a face pe bărbat să atribuie toate virtuțile și toate răutățile femeii, ba chiar s-o asocieze cu dracul.

Ce subtilă, ce inteligentă scuză și-a găsit bărbatul spre a justifica strîmbătățile în care cad el și societatea : femeia e de vină, fiindcă a avut, în Paradis, și continuă să aibă un prea bun contact cu dracul. În folclorul românesc femeia apare chiar ca fiind mai drac decît dracul ; meșter e dracul, dar poate să-l înșele oricînd femeia. Sau : femeia judecă și pe dracu, și-l scoate dator. Iar Zanne notează : „De altminterea românul crede că nu e bine să rămîna femeia fără drac într-însa”.

Dar culmea este că bărbatul are, sau a avut pentru trecut, dreptate dînd vina pe femeie : nu numai în sensul că femeia e mai puțin sau mai mult decît un ins uman, decît o persoană umană, fiind anume o natură generală (cum este și diavolul în fond) întruchipată într-un exemplar individual, dar mai ales pentru că, în ciuda a ce s-a petrecut la suprafață, istoria de pînă acum a purtat mai mult pecetia femeii decît a bărbatului.

Tot ce a fost esențial pentru om și societate a stat în mîna femeii : familia, limba, educația fundamentală, cultul religios, răgazul, distracția, arta, sau, pe alt plan, truda elementară, economia, clasele chiar, în orice caz dinastiile, totul a ținut de femeie, cea care nu avea drepturi. Unor istorici din anul 2500 sau 3000, poate că civilizațiile noastre din aceste 6—7 milenii le vor părea civilizații de tip feminin. Și de altfel ar fi de la sine înțeles, după legendă, ca istoria să revină femeii : dacă femeia nu asculta de diavol, perechea rămînea în paradis și nu exista istorie.

De aceea, pentru că femeia a fost subiectul interesant în istorie, a și fost diavolul alături de ea. Iar dacă te întrebă cum a fost cu puțină ca femeia să joace acest rol, trebuie să răspunzi tocmai că ea are o natură generală, că fiecare femeie poartă în ea un univers. Numai că e **universul vieții private**. Cînd privești îndărăt, vezi că toată istoria a fost una ca și a vieții private, cu familiile, gințile, neamurile, limbile ei, cu educația, artele, religiile, economia, clasele și dinastiile ei. Cînd apărea un sens de viață publică, femeia putea totuși să-l înfrunte, ca Antigona. Și Hegel a putut spune, în tulburătoarea sa Fenomenologie a spiritului (trad. rom. 268) despre femeie : „Aceasta — ironia veșnică a comunității — schimbă adevăratul scop al guvernării într-un scop privat”.

Dar acum s-a sfîrșit cu istoria vieții private ca istorie a lumii. Nici o Antigona nu se mai poate impotrivi ordinii raționale — a bărbatului acum — sortite să se extindă pe toată aria unde triumfa din umbră femeia. De aceea, dacă pînă acum dracul a fost în inima femeii, care făcea și desfăcea totul, de vreun veac și ceva încoace s-a mutat în inima celui care, ridicîndu-se la treapta culturii lucide, poate fi încercat de toate ispitele gîndului și faptei. Nu e interesant decît cine are pe dracul. Sau dracul e întotdeauna alături de cel cu adevărat interesant.

Pentru jumătate din umanitate se pune astfel o problemă care — omeneste — reprezintă poate marea problemă a timpului nostru. Omul are a se redefini, cu ființa lui îndoită. Poetul vieții private va spune încă iubitei sale : „...Cînd poți cu-a farmecului noapte / Să'ntuneci ochii mei pe veci”. În schimb, poetul de răspundere, al vieții publice, cel al realităților ce stau să vină, trebuie să-i spună mai degrabă, tot cu Eminescu : „Din valurile vremii mă lasă să te scot”.

Constantin NOICA



ION ANDREESCU — „OCNELE MARI”

Dicționarul limbii române

Se știe că la înființarea Academiei Române, acum ceva mai bine de o sută de ani, scopul principal pe care și l-a propus noua instituție a fost publicarea unei gramatici a limbii române și a unui dicționar al limbii române. Sînt cunoscute avatarele prin care au trecut cele două lucrări, datorate între altele lipsei de unitate în concepțiile academicienilor.

În ce privește gramatica, după încercările nesatisfăcătoare din secolul trecut, abia acum 15 ani, sub auspiciile noii Academii, o gramatică academică în două volume a văzut lumina tiparului ; a urmat, acum 6 ani, ediția a II-a, mult modificată și îmbunătățită, și în curînd se va începe munca pentru elaborarea ediției a III-a. De fapt, o dată ce există o bază tipărită, sarcina colectivului de autori nu mai e atît de complicată.

Dicționarul a avut o soartă mai puțin fericită. După ce a trecut din mîină în mîină, în condiții grele pentru responsabilități succesive, ultimul dinainte de eliberare, Sextil Pușcariu, a izbutit să publice, în mai bine de 40 de ani, cam o treime din material, în ordine nu absolut alfabetică (de exemplu litera F a apărut înainte de C, iar E n-a apărut niciodată). Pînă astăzi nu sîntem mult mai avansați.

Trebuie spus însă că cele două opere nu sînt la fel de pretențioase : gramatica privește în primul rînd limba literară, este nu numai descriptivă, ci și normativă, ceea ce înseamnă că dimensiunile ei nu pot fi gigantice, de vreme ce nu înserează toate variantele, ci, în general, numai pe cele recomandabile. Dicționarul trebuie să cuprindă toate cuvintele care se folosesc sau care s-au folosit vreodată în românește, atît în limba literară cît și în dialectele și graiurile scrise și vorbite în diversele părți ale țării, în stilurile tehnice și științifice, în limbajul familiar, în argouri și așa mai departe. Pe cît posibil, trebuie să prezinte toate variantele de pronunțare și de flexiune și, de asemenea, etimologiile.

Este vorba deci de un adevărat monument închinat limbii române, de o operă care va aduce foloase mari nu numai lingviștilor, ci tuturor celor care scriu și citesc, și ar fi normal să se găsească, dacă nu pe masa de lucru a oricărui intelectual, în orice caz în toate bibliotecile publice și în primul rînd în bibliotecile școlare.

După cel de-al doilea război mondial, noua Academie a preluat, ce e drept, și această sarcină. Dar pe de o parte se simțea mult mai acut lipsa unor dicționare de format restrîns decît a unuia general, și a trebuit întîi alcătuite și tipărite aceste, iar pe de altă parte, pentru o lucrare de anvergură arătată, în condițiile actuale, era nevoie de o largă echipă de colaboratori și aceștia trebuia abia formați.

Mai adaug că materialele rămase de la predecesori, atît de bogate cît au permis împrejurările în care au fost adunate, nu corespund în întregime pretențiilor actuale. A fost deci nevoie să se scoată exemple noi, din lucrări apărute între timp, din presa socialistă și chiar din unele tipărituri mai vechi, ceea ce a luat un timp destul de îndelungat, cu atît mai mult cu cît nu s-au putut folosi mașini electronice.

În sfîrșit, în 1965 au apărut primele fascicule. S-a hotărît să se înceapă cu litera M, căci, deși partea tipărită de S. Pușcariu nu este (și nu putea fi) la înălțimea lucrării de azi, totuși, de bine de rău, ea există și poate fi folosită. Abia după ce se va ajunge cu noua elaborare la sfîrșitul alfabetului, se vor reface și primele litere, astfel încît să dispunem de o lucrare completă și unitară. Conducerea ei a fost încredințată direcției Institutului de lingvistică din București (acad. Iorgu Iordan și prof. I. Coteanu), care, în afară de echipa de lexicografi ai institutului, mai beneficiază de colaborarea activă a colectivelor de lingviști ai institutelor din Cluj și Iași ale Academiei, iar pentru etimologii, își dau concursul mai mulți specialiști de la Universitatea din București. Astfel se poate spune că dicționarul constituie o operă cu adevărat națională.

După greutățile și încetineala inerentă începuturilor, treaba merge în prezent relativ repede. Din păcate, tiparul avansează mai încet. A apărut, în aproape patru ani, numai litera M, în treisprezece fascicule. S-a hotărît să se dea în continuare volume compacte, dar litera O, gata redactată, așteaptă de aproape doi ani în tipografie, litera N este în bună parte predată și sînt destul de înaintate în elaborare și alte litere. Cu o oarecare sfortare, industria noastră poligrafică ar trebui să urnească lucrul din loc, căci, fără îndoială, tipărirea unei lucrări de știință nu trebuie să pretindă un timp mai îndelungat decît a cerut elaborarea ei.

AI. GRAUR

VIRSTELE CRITICII

1. Copilul critic

Puer criticans e un gen necunoscut, ori nerecunoscut, de practica literară...

Să fie, oare, criticul o vecinică „fiară bătrână” ? Una, adică, ivită foarte târziu, pe scara evoluției animale ? Pare-se că da...

Dacă, însă, nu e tolerată specia „copiilor minune”, răsar, din când în când, în critică, și fără voia ei, niște adevărați „copii teribili”, gata să termine, într-o clipă, cu tot ceea ce este valoare acceptată. Copiii, îndeobște, nu recunosc valoarea, căreia-i substituie un soi de raționament al posesiunii : e bun, e adevărat, e frumos, fiindcă îmi aparține. Singura lege e capriciul.

Mai toată avangarda cultivă, în critică, genul „gavroche” : „Pictopoezia nu e pictură, Pictopoezia nu e poezie, Pictopoezia e pictopoezie” (I. Voronca). Sau : „Îl accept pe Sofocle și pe Euripide, dar îl resping pe Eschil” (Lautréamont).¹⁾ „Victor Hugo, hélas !”...

Dar à propos de Lautréamont..., el nu e, pur și simplu, un dinamitard, un critic negru al romantismului, înzestrat cu un geniu al grotescului, al șarjei infernale, demn de un Dante. El e inventatorul **criticii în imagini**, al unei critici operind după o logică aparte, aidoma celei din vis, gen literar (el îl numește Poésies) ce s-ar putea numi : **onirocritică**. Nu reverii, dar veritabile coșmaruri critice, nopți de sabat populate de monștri : prăjine verzi și hipopotami ai junglelor iadului, hermafrodiți — circumciși și tigri care rag — este ceea ce ne oferă acest „copil-teribil”. Iar ca să faci critica — sugerează Lautréamont — cutărei poezii, trebuie să te fi lăsat, nopți de-a rîndul, **visat**, de acea poezie. Aceasta e metoda ! Faptul că Lautréamont deplasează, în critică, accentul de pe discurs pe imagine, ține de copilăria categoriei pe care-o reprezintă. Ceea ce displace, evident, minților disociative, și acel „select intelect”, care este Valéry, poet cinquantenar, chiar și vorbește undeva — nu à propos de Lautréamont, dar evocându-l parcă — de „le mal de prendre un bypallage pour une découverte, une métaphore pour une démonstration, un vomissement de mots pour un torrent de connaissances capitales, et soi-même pour un oracle²⁾”. Schimbați pe **le mal** cu **le bien** și veți avea elogiu lui Isidore Ducasse, comte de Lautréamont.

În ceea ce ne privește, abstracție făcînd de ereziile stîngiste, care sint, după cum se știe, niște maladii ale copilăriei, sau de cazurile, puține, de rîzgîială critică, Eugen Ionescu e singurul care are vocația „criticii

copile”. El e, în critică, un dl. Goe genial, care foarnă dulceață în galoșii autorilor și, mai ales, în aceia ai domnilor critici, persoane — după cum, iarăși, se știe, pline de o-bi-ce-iuri !

Lista, desigur incompletă³⁾, se termină aici. Rămîne un frumos deziderat copilul critic, viclean și gales ca un Cupidon, și înarmat, ca și acesta, cu un arc plin de grație, dansînd pe sus și săgetînd drept în inimă cărți, cărți care cad pe loc îndrăgostite... De cine ?

2. Adolescența criticii

Un critic prea puțin citit e, astăzi, G. Ibrăileanu. Mulți îi contestă **stilul**... Ibrăileanu — zic aceștia — n-are stil. (Adică : nu este „stilat”). Stil are numai Lovinescu. Cît despre criticul **Vieții românești**, el e stufos, lipsit de eleganță... Abandonează o idee, două, trei, de care-și amintește cînd nimeni nu se mai așteaptă, bate pasul pe loc, deschide paranteze, ca Marcel Proust (G. Călinescu), pe care uită să le închidă. Nu-și domină emoția...

Intr-adevăr, Ibrăileanu nu-și domină emoția ! El e un cititor, dar nu unul oarecare. E cititorul pasionat, fidel pasiunilor din tinerețe. Un critic care re-citește : „Am recitit, după foarte mulți ani, aceste pagini de pesimism și tandreță ale divinului Turgheniev... Am recitit aceste 300 de pagini cu aceeași plăcere a necunoscutului ca și acum zece ani, pentru că le uitasem. E fericit cine are acest dar al uitării”. Candoarea e totală ! Căci G. Ibrăileanu nu este cititorul suferind de spleen, în goană veșnică după noi peisaje literare și care face din lectură un passe-temps. El e amantul credincios, **le mari éternel** al lui Dostoievski, fanatic oarecum, și aspirînd, pesemne, în tăcere, la titlul de **homo unius libri** : „Ce bine e să știi că ai într-un colț de bibliotecă un izvor permanent de fericire — **de orgie intelectuală** — cele 50—60 de volume alese, de autori favoriți, cum se zicea odinioară...” El este omul cărților, dar nu acela avar și nesociabil, bibliofilul ferecat cu șapte lacăte printre ediții princeps și incunabule, ori snobul cultivînd lecturi distinse. Singurătatea îi displace. Lectura — acest „viciu nepedepsit”, și solitar — e, la Ibrăileanu, un act prin excelență public. Cînd face critică, el con-vorbește. „Transcriu aici cîteva observații fugare. S-o spun drept : o fac pentru a găsi prilej să vorbesc de Turgheniev, pentru a îndemna și pe alții să-l cetească : „Lorsque je vois le beau / Je voudrais être deux...” Dar asta-i însăși definiția criticului. Nu și a criticii : expresie, adică obiectivizare a emoției „lorsque je vois le beau...” Frumos, în fața căruia, Ibrăileanu rămîne, nu o dată, **mut** de admirație, ca un adolescent. El chiar și este un adolescent, care-și dă întîlnire cu o carte. Emoția întîlnirii este mare... Pînă la urmă se va regăsi, fiindcă e un om de idei, are convingeri ferme. El nu se îndoiește că Turgheniev e „cel mai occidental dintre scriitorii ruși”, că Tolstoi „e mai mare”... Pus, însă, înaintea nevoii imperioase de a-și explica emoția (obligatie profesio-

nală), cînd trebuie, adică, să fie critic, propriu-zis, Ibrăileanu e... adolescent. „Divinul Turgheniev!”. Vîrsta pe care-o reprezintă el e una vulnerabilă, și dacă se fixează la 2—3 autori, n-o face nici din incuriozitate, nici dintr-un strîmt exclusivism, dar dintr-o teamă de dezamăgiri.

Emoția **rendez-vous**-ului literar, iată ce știe să comunice Ibrăileanu. Și, citeodată, pentru asta, e suficientă exclamația.

Lucru ciudat : „criticul științific” G. Ibrăileanu repune cititorul în drepturile lui... **Îmi place ! E frumos !** Ce stil încîntător are Ibrăileanu !

3. Senectutea ei

Senectutea criticii (desigur, în cazurile cele mai grațioase, căci altfel...) e **arta** (sau curajul) de a fi banal... Ajuns, spre bătrînețe, „persoană importantă” și, în sfîrșit, utilă, criticul e chemat să vorbească și, uneori, să scrie pe înțelesul tuturor. Critica se oralizează, devine tot mai mult prelegere, conferință, interviu... Amvonul ei este, pe rînd, catedra, podiumul, micul ecran. Ciudat este că Maiorescu a debutat în critică, prin astfel de discursuri populare. De fapt, în epoca aceea jună, plină de entuziasm și erezii, de fapte nobile și de anacronisme, nici un mijloc de culturalizare, de punere, adică, a noastră, în acord, cu un diapason european, nu era de ocolit, și cu atît mai puțin unul direct, acela al oratoriei educative. „Cultura e inteligența altora” — spune cineva, și orice **profesor** își asumă sarcina de-a fi, mai mult sau mai puțin banal. „Inteligența altora” era, la acea dată cultura apuseană, și ceea ce ne trebuia, în primul rînd, erau marile locuri comune ale acesteia... Tentația **originalității** vine întotdeauna mai târziu, și ne putem închipui uimirea acelor oameni noi în fața instrumentalismelor lui Macedonski ! „Dorința de a fi original” pe care poetul Noptilor i-o atribuie lui Nerone, nu-i mai puțin, în ceea ce-l privește, un semn de ne-junețe, cu tot aerul ei copilăros. Prea liniștitul Maiorescu este mai **tinăr** decît nelineștitul Macedonski. Și numai cel atins de morbul îmbătrînirii poate avea, în asemenea măsură, vocația innoirilor...

Oricum, „banalitatea” lecțiunilor și-a prelecțiunilor de tipul Maiorescu era, la unamieșioptsuteșasezeci și atît, obligatorie. Mulți vād, într-asta, un soi de **sacrificiu**.

Banalitatea cealaltă, de care-am pomenit la începutul notelor acestora, este un **stil**... Critica e literatură, adică literă, lucrare scrisă. Verbalizarea ei nu e numai o simplă schimbare de regim. Și cu toate că și în critică, există un stil așa numit **oral**, să zicem : „causerille de luni”, adevărata critică vorbită e un capitol al oratoriei... Iar pentru criticul care îmbătrînește, a-ceastă critică, știu eu, poate că reprezintă, printre altele, un meritat repaos...

Șerban FOARȚA

A. I. Zăinescu

Crezînd

Foșnește dulce aerul, ce sferic înnopțat ! —
Al fructelor în coacere de simbur, calme,
De parcă-și duce mina la tîmple un bărbat
Și își gîndește umerii-o femeie ; doarme
Lacteic vînt și parcă ne-am mușca din palme
Voci tainice de mere pe lume care cad.

Și neguri fierb, bat ghionoi în plopi,
Voci rumene de struguri ochii ni-i pîndesc, fi-

ințe,
Plîngi vinul tu că-i negru, părul ți-e galben ca
un snop

Și mă culeg eu însumi toamna din făgăduințe,
Gutuii-n flăcări ultiimi mă scutură-n semînțe,
Viței de vie cald pe dealuri mă îngrop.

Și-n piersici supte ploile de la picior se coc
Invers pămîntul noaptea dintr-un nor mă
smulge

Bruma pe cîmp mă seceră cu șerpi de la mijloc
Și griu-mi crește invers, spicu-n rădăcini mi-e
uger

Din aer dulce foșnetul al gurii ca un fulger,
Cuvinte nu, tăcere, și-n fructe îmi dau foc.

Mihai Bărbulescu

Spleen

PIELEA de un verde ultramarin
imaginile au început să mă doară
păsările să moară în iarbă cum roua

UITE moara de vînt,
Gargantua
și uite butia de bere
Quijote
să fotografiem lumea
Apollinaire
și să ne iscălim
sub turnul înclinat din Pisa

VECINE, a zburat
cocoșul de metal ce se învîrtea după vînt
a zburat zornăind din aripi, cîntînd
în miazăzi răsărit.

Mihai Elin

Ce spune ploaia

Ochii noștri se tulbură. E timpul
să ne întoarcem cu fața în urmă,
cum plouă cu cenușă, să trecem
peste balta de sînge,
prin glasul care umple văgăunile lumii,
să ne întoarcem, spun,
în memoria neagră care plutește
înapoia oricărei zile.

Focul cu foc se-nvește,
pămîntul devoră pămînt.

Să ne întoarcem privirea, spun,
către cadavrele care încă se tutuiau
între lumini și migrenă,
cînd cu un troznet sinistru
s-au prăbușit porțile erei
și în leagănele lor înregistrate
au amuțit strănepoții.
Să ne întoarcem fețele deci
Spre a privi văgăuna.

Cel care plînge de-acum
își cheamă destinul pe nume.

Ce spuneam deci în ploaie ?
Să ne întoarcem privirea, spuneam,
în memoria zilei negre
care ne urmează în leagănul ei
plin de sînge, să ne strecurăm
prin poarta amuțită
dar nu-i uitați pe acești strănepoți fără nume
în vocala pustie a ploii.

S-ar putea un timp mai aspru să vină
cînd nu veți mai avea nimic de pierdut.

Ar mai rămîne atunci
să tutuiți aceste cadavre
sau, mă rog, să schimbați un cuvînt
cu umbrele lor
și apoi să înveliți plînsul în foc
și ziua în memorie
pe cînd pămîntul plutește egal
cu destinul, cu ploaia.



GEZA VIDA — „MONUMENTUL
ȚĂRANILOR DE LA MOISEI”. Detaliu



Mă urcusem cu picioarele pe bancă, șezusem întâi pe spătar și-apoi mă ghemuisem cu genunchii la piept. E mult mai ușor să te gîndești așa, cu capul pe brațele încrucișate. Amorfeala e numai la început neplăcută, intri cu timpul în ea ca în viață, nu-ți poți imagina c-a fost vreodată altfel. Mai ales dacă gîndurile care-ți vin sînt găinile Leghorn, de pe pajiștea verde: grase și albe, adevărate corăbii cu pinzele-n vînt. Iar Uli cel Blond se potrivea cu lucrurile din jur și chiar cu fenomenele naturii: aleile parcului erau pustii la ora patru și jumătate, numai toamna se căfărase pe încă patru copaci.

M-am cuibărit mai bine și mai departe: plecasem atunci din cimitir, pur și simplu, și nici unul din noi nu spusese c-ar fi bine s-o apucăm prin tunel, deși panta dealului era alunecoasă și tot am luat cîteva trînte pînă jos. Pe urmă ne-am despărțit sub un felinar pe care l-am stins ca să ardă doar Uli. M-am întors de două ori pînă la colțul străzii și el tot acolo stătea, în ninsoare. Ei bine, aș fi dat orice să se repete ocazia din tunel. Să ieșim odată cu cei dintr-una unșpea și să fim mielul acela din brațele lui Cristos. Să m-apuce Uli de mîină pe treapta 143. Și-așa mai departe. Nu știu ce-ar fi urmat, poate o sărutare ca-n filme, pentru care mi-ar fi trebuit, în orice caz, un păr care să se reverse pe umeri, deși cred că merge și cu părul scurt. Și chiar cu chica mea tunsă din foarfec. Și totuși, mi-ar fi plăcut coama aceea bătută de vînt. Să ies, pe urmă, cu Uli, prin gura de jos a tunelului și să-mi sprijin o clipă tîmpla de umărul lui. Să bată numai puțin vîntul, o adiere din aceea tîrzie care-ți risipește părul pe uniformă unui elev de la liceu. Și pe urmă să coborîm în Cetate, pe la biserica lui Bikerich, și chiar să intrăm o clipă, pentru că acolo e umbră, întii, și numai în dreptul ferestrei străbate lumina, și mi-ar fi plăcut foarte mult o explozie de roșu și de aur pe acordul din Bach. Și să am o voce dumnezeiască, mi-ar fi plăcut, de contra alto, o voce dintr-acelea care sparge ferestre la concertele de Crăciun. Să cînt singură, în mijlocul catedralei, și toate doamnele îmbrăcate în negru și domniile cu rame de aur subțire la ochelari să plîngă ușor, în batiste. Și să tragă snurul cu clopotei copiii de biserică. Toată lumea să facă un cnik din genunchi, cum e cazul. Și pe urmă să mă felicite pastorul sas care e tatăl lui Uli, am și uitat, și e formidabil să cînti tocmai în biserica lui cu vocea aceea de speriat. Cred c-aș avea curaj să-l privesc drept în ochi, deși nu rîde niciodată, și eu nu-mi pot imagina cum a făcut cei patru copii. Mai are trei fete. Le cunosc, le-am văzut la biserica ingenunchiate în rochiile lor de organdii, dar pastorul nu le-a aruncat nici o ochiadă. Și sînt copiii lui. Oh, să fi fost tata pastorul sas mi-ar fi făcut tot timpul semne, ba m-ar fi și sărutat, din cînd în cînd, în felul acela al lui, o sărutare pe tîmplă, fiindcă numai cu Mutter se sărutau pe gură, ca doi nebuni. Așa că nu-mi pot deloc imagina cum bea tatăl lui Uli cafeaua cu lapte, cum se îmbracă în pijama și cum se duce la closet, nu pot deloc să mi-l închipui altfel decît așa, ieșind de sub plapumă dimineața, cu ochelarii pe nas și cu ghețe. Nu. Sînt oameni pe care nu mi-i pot deloc imagina în mod obișnuit, oricît m-aș strădui să-i gîndesc, stau cu ochii deschiși, ca păpușile fără pleoape. Se uită la tine în același fel și poate ar fi mai bine să le lipsească un picior sau o mîină. Pentru infirmii ai întotdeauna dragoste. De oamenii severi mi-e frică. Și tocmai ei sînt aleșii domnului. De ce-o avea nevoie Dumnezeu de-atîta disciplină? În orice caz, Dumnezeu nu nemțesc poate să cucerească Roma, cu pastoriul lui blonzi, tunși scurt și cu nasul subțire. Tatăl lui Uli e unul dintr-ăștia, dar Uli nu-i seamănă deloc. Uli e tipul care ar cultiva în tot raiul flori de salcîm. Să stea pe urmă dedesubt și să mă țină de mîină. Deși nu se prea potrivește roșul cu culorile raiului. Dar Uli ăsta e. N-are lege.

O castană căzu în fața mea pe pietrișul aleii și deși nu era vremea castanelor, se sparse. Vișeii au ochi de castană și vacile uneori, cînd nu sînt somnoroase. După ce-adorm sînt ca niște doamne bătrîne din America.

Aș fi vrut să iau castana, dar pentru asta trebuia să mă mișc. Și doream să mai stau pe bancă, n-aveam altceva mai bun de făcut, deși ar fi fost poate mai bine să merg în autogara orașului, s-aștept acolo, pe trepte, seara și noaptea și cursa de dimineață, spre munți. Dar trebuia să trec pe la ursuline, rucsacul îmi rămăsese acolo, pe pat, și nu puteam să mă întorc înaintea serii. După-amiază, elevele aveau seminar, pe coridoarele școlii circulau monitори de serviciu, slăbănoaga aceea, poate, cu care

mă întîlnisem la Vari și cu care n-aveam nici un chef să mai dau ochi. Prea organizase bine fenomenul naturii și mie nu-mi plac deloc tipii cu aptitudini de organizatori. Ar fi trebuit să spun tipe, dar o domnișoară fără sîni e întotdeauna un cal de lemn și pentru cai gramatica folosește genul masculin. Și Mezanfan era cal, am să-i cumpăr o dată căpăstru de piele, ah, oamenii seamănă atît de bine cu animalele.

Îmi lăsasem iarăși capul pe genunchi, dar zgomotele care se auzeau solicitară atenție, cineva venea pe pietrișul aleii și oricît am vrut să ghicesc fără să mă uit, n-am descifrat pasul. Pe urmă m-am uitat și venea o nursă cu doi copii. Nursa era grasă și copiii mici. Niște copii foarte mici pe care-i tîra de mîină pentru că nu învățaseră încă să meargă. Dar nu plîngeau, se obișnuiseră probabil, nursele sînt întotdeauna specialiste în creșterea copiilor.

— Uitați o castană, i-am spus cînd a ajuns în dreptul meu. Dați-le-o să se joace. O să le facă plăcere, sînt doar copii.

— Ce? zise și se uită la mine cu doi nasturi de palton.

— O castană.

— Ce castană?

— Una care a căzut ceva mai repede.

— A căzut o castană? se miră și ridică brațele și cei doi copii se bălăngăriră ca două tingiri.

— Da.

— Ce castană?

— Aceea, i-am arătat și ea zise:

— Ooo! O castană.

— Vă ocupați de educația copiilor? am întrebat-o și ea a zis „da” și și-a acoperit nasturii pe jumătate.

— Stați pe bancă cu mine, — am rugat-o, mi-ar place să discutăm. Nu cunosc în oraș pe nimeni și dați-le totuși castana copiilor.

— Castana?

— Castana.

— Care castană?

— Aceea, am zis și i-am arătat-o cu degetul.

— A căzut? se miră dulce, cu ochii ei.

— A căzut! E-o castană grăbită.

— Ooo! spuse Ooo! O castană.

— Luați loc, am rugat-o, luați loc.

Se așeză pe bancă cu copiii spînzurați.

— Lăsați-i să se joace, am spus.

— Jucați-vă, zise, și cei doi mititei se așezară în fund, foarte blegi.

— Jucați-vă cu castana, le-am spus, e foarte frumoasă.

Se uitară la mine și pe urmă începu să le curgă fîrîșoare de muci. Nursa, pe bancă, se tot foia, vorbeam cu ea, dar era cu capul în altă parte.

— Așteptați pe cineva? am întrebat-o.

— Da, zise, pe oricine. Și suspină. Pe oricine. I-am arătat copiii.

— Vă plac așa, cu luminărele?

— Ce luminărele?

— Le curge nasul, nu observați? Începuse să mă enerveze. Era placidă ca o Siementhal.

— Da, zise. Au răcit. A venit toamna.

— Îmbrăcați-i mai gros. Cine-a văzut toamna copii în spielhosen?

— N-ați mai văzut? zise și se miră. Vaaa! Cum așa? Uitați-i pe ăștia. Ei sînt în spielhosen.

— Oh, sînteți foarte inteligentă, am ris. Foarte inteligentă. Pe cuvîntul meu de onoare.

Nu auzi, așa cred, scruta cu atenție toate aleile parcului, toate cele care se puteau zări de pe banca pe care stăteam.

— Dumneavoastră sînteți mai sus, zise, nu se vede nimic?

— Ce să se vadă?

— Cineva, oricine, poate să vină oricînd.

— Nu vine, am liniștit-o, nu vine nimeni, dar nursa deveni și mai agitată, ședea foarte dreaptă pe bancă, își rotea capul în toate părțile, cu ochii ei. Dar pe urmă veni un biciclist. Unul care-și ducea bicicleta de ghidon pentru că pietrișul era moale și se înfundau cauciucurile. Nursa încremeni. Întoarse și biciclistul capul și se opri. Se uitară unul la altul, pe urmă el plecă mai departe și nursa se repezi după el.

— Hei, n-am nimic împotriva — am strigat, dar nu-ți uita mortăcioșii. Eu plec.

— Ca n'a pas d'importance, zice atunci unul dintre copii și făcu un gest a lehamite. C'est toujours la même chose.

Rămăsesem cu gura căscată și n-am putut să zic nimic prima dată, cînd nursa apăr pe ghidonul biciclistului norocos. Dar la turul doi am strigat-o, deși ea conducea bicicleta, nu știu unde dispăruseră mîinile individului, și-n orice caz era un moment periculos.

— De unde știu limbi străine, sorella, mortăcioșii ăștia doi? Habar n-au ce-i o castană și au accent perfect.

Nu mi-a răspuns și abia la turul șase, cînd pe ea nu știu dacă ședea nursa sau un biciclist, arătarea aceea combinată mi-a spus că sînt copiii lui domnu' primar. Și-atunci i-am luat și i-am așezat pe bancă, fiindcă tot orașul știe cît e de poliglot. Și-am vrut să plec, dar nu venea nursa, și-apoi cînd a venit s-a așezat pe bancă și m-a-ntrebat grăbit:

— Dumneavoastră sînteți mai sus, nu vine nimeni?

— Vine, vine-un tanchist.

Și zău că venea un tanc mare, pe aleile parcului, dar nursa știa să conducă și tancul, și pe urmă conduse și un turboreactor. Ședea la volan,

toată nasturi, și indivizii aceia rămîneau fără mîini. Dar ce nasturi, oh, doamne, doi ochi rotunzi ca nasturii de la palton.

— Păcat că orașul n-are ieșire la mare, i-am spus nursei. Ai fi putut să conduci un vapor. Ai fi putut să-l conduci, nu-i așa?

— Și marinarii sînt oameni, răspunse, ce Dumnezeu. Sînt oameni doar.

— Ei, da, și totuși un tanchist.. Nu? Un tanchist pe alee..

— Cineva, oricine, poate să vină oricînd, zise și-și obloni basturii ca Betty Bobb.

— Ah, nu știam cu cine semeni, i-am spus. Pe Betty o știu?

— N-o știu.

— Păcat, ea lucra numai cu marinari. Popper cel cu mușchii de criță. Nici pe el nu-l știu?

— Nu.

— Păcat. Avea niște mușchi... Dumneavoastră sînteți mai sus, zise, nu se vede nimic?

— Ba se vede. A venit orchestra care cîntă în foisorul din parc.

— La instrumente nu știu să joc, spuse, și era profund dezolată. La revedere, acuma plec.

— Allez vous en, allez vous en, deppechez vous, zise gros unul din copii și-i arse nursei cu ură un picior înainte de a se lăsa spînzurat.

— Vai de capul dumitale, i-am spus, cînd o să-nvețe ăștia să meargă..

M-am uitat după ei cum se îndepărtează și cînd am întors capul, cei patru derbedei de la marginea străzii erau în fața mea.

— Ce faci, Pinella, stai ciuș? zise unul. Ne-ai lăsat baltă, nu se făcea.

— Fumau toți, îmi aruncau fumu-n față.

— Ho, le-am spus, nu sînt șunca din podul lui mă-ta.

— Avem mame separate, zise același și cred că era Șeful.

— Tu ești Șeful? l-am întrebat.

— Da, și dă-te jos de pe bancă, nu se face să stai cu genunchii la gură, poți să răcești. Pe dedesubt trage.

— Nu trage, mă simt foarte bine așa, nu vă mai deranjați.

— Trage, spuse Șeful și mă smulse de pe bancă cu un singur gest. Trage, și-am spus doar.

Căzusem pe pietriș și mă dureau genunchii. Și-mi furnica tot trupul din cauza amorfelii, așa că nu m-am putut ridica imediat și-am stat acolo jos, în genunchi.

— Ești cam idiot, Șefule, am spus. S-a terminat talcuocul?

Văzuți de jos, cei patru păreau foarte puternici, purtau haine scurte de piele și-și țineau un picior împins înainte. Piciorul drept. Încă nu-mi era frică.

— S-a terminat, zise. Ți-am adus ce-ai uitat.

— N-am uitat nimic. Voi m-ați salvat. Eu sînt barza.

— Ești, spuse, dar nu numai atît.

— Ba da. Vă mulțumesc.

— Cu plăcere, zise și rinji. Cu plăcere și altă dată.

M-am ridicat de jos și-am vrut să mă așez pe bancă, dar Șeful mă prinse de braț și mă țină în picioare.

— Mergi cu noi la plimbare, zise. Ți-am spus c-ai uitat ceva în talcuoc. Dacă te plimbi cu noi, fi-l dăm înapoi.

— N-am uitat nimic. N-am avut nimic de schimbat acolo.

— Pinella! Draga mea, zise, și zîmbetul? Nu spuneai tu că l-am uitat?

— L-ai uitat, dar nu contează. Mi l-am imaginat exact, pe cuvîntul meu de onoare.

— Aaa! Avem și onoare, zise Șeful și iar zîmbi și zîmbiră și ceilalți imediat.

— Ești un Șef pe cînte, i-am spus, te imită ca dracu toți. Parcă v-a tras cineva la șapirograf. Dar v'ă stă bine. Zău că v'ă stă.

— Atenție, Șef, zise unul, ne umanizează, cu metoda asta ar putea cîștiga.

— La mine? zise Șeful și iar rinji. Dragă Pinella, te-am anunțat, pornim la plimbare.

— Unde?

— În pădure. Nu e departe, aici riscăm să fim deranjați.

— Nu merg în pădure. N-am nici un chef să mă plimb.

— Hai, Pinella, hai, zise tipul și mă luă de braț. Se face seară și pe urmă e frig. Toamna trage și noi n-am luat pătură.

— Ce pătură?

— Doar n-o să ne plimbăm pe sub copaci, Pinella, ce ești copil? Cîți ani ai?

— Cincisprezece!

— Cincisprezece? Îngrozitor, cum ai putut să atîngi vîrsta asta, hei? Pinella, stai binișor.

Începuseră să mă tîrîie pe alee și eu mă împotriveauam, dar nu puteam să mă bat cu toți patru și nici să strig nu puteam, mi-era rușine, n-am strigat niciodată, nici una din bătăile Comandorului n-au scos vreun sunet din pieptul meu, deși mă ardea zdravăn cu centura peste picioare și peste mîini, acolo unde pielea e foarte subțire. Așa că pînă la urmă m-am lăsat în voia lor, mergeam toți patru și încăpeam pe alee, așa, doi în stînga, doi în dreapta și eu la mijloc. Ai fi zis că sîntem prieteni la toartă. Pe urmă, însă, m-am smuls și-am luat-o la fugă, dar m-au prins imediat și Șeful m-a amenințat fără să rinjească.

— Fără fițe, Pinella Mergem pușin în pă ai să vezi, dintr-atît

— Mi-a venit dintr-o cumplită din odaia

— Nu moga, lăsa mine, nu v-am făcut

— Nu te compor erai o lady la început

— Nu v-am făcut

— Nici noi nu-ți fă ai să vezi. Pe urmă t

pînă la poartă, sîm parole d'honneur.

— N-am casă. Și

Sînteți cei mai scîr fi rușine să oblig p

împotriva voinței la fugit de-acasă. Tocm

— O, zise Șeful, p la dispoziție toată n

la început, draga m tează, contează foar

mai spune porci fii pe braț cu chiștocul

N-am plîns și n-ar nuiță cu durerea și

mase pușin surprin la urmă, în clipa ace

— Bine. Să merg dacă țineți! le-am oferindu-le brațul. I

cu pușin scuiptat. U arsura care mă ustur

În clipa aceea, la și numai foarte puș

că era Iacob Diocle dată atita fericire, c

pericol să plîng strigat pe urmă, j

pămînt. Cred că r muzicală sau poate

pantaloni cu clape narelor.

— Hello, Iacob, l telefon azi diminea

Ridică capul și nu vede la braț cu derbe

— Ce mai faci? l-

— Mulțumesc, bi

— Aștia vor să m Trebuia neapărat să

țian părea să fie pe a

— Ce să faceți în frig.

Derbedeii tăceau, prin cap în clipele a

strîns de brațe, leși de voinic. Cu pușină amîndoi pe toți patru

— Mai cînti la pia la nebulie să te ascu

— Da, zise, bine-n

— N-am auzit pe așa cum o faci tu. Cu

— Exersezi, pur și zise, nu prea am tim

— Iacob, l-am ru nici un chef să merg

Se uită la mine cu derbedei și deși eri

— La revedere. D

— Nu mă duc e tot nu-nțelegi?

— Nu-nțeleg nîm vedere.

Mi se făcu atît de acolo, pe loc.

— Iacob, i-am spi asta n-am să mai

Toată muzica ta este pînă la capătul zilelo

— Iartă-mă, zise, cinci și jumătate am

— Memento, mae și-l apucă pe Iacob

Noi pe Pinella o du Noi o ducem pe ea

mergi cu noi, dragă?

— Am. Lăsați-l i

— Ascultă, tipule cînti?

— La pian, spuse mure vocea pe fiecar

— Bine, zise Șef viatura de la bocanci

Și scuipe pe bomi

— Ce mai aștepti, Atunci cîntă.

— Lasă-l în pace, vârs.

— Fără fițe, Pinell

— Hai mai bine-tras de mîină. Te rog,

Dar Iacob se înd vine și-i lustruia b

pe care și-o scosese întînseră piciorul

le curăță pantofii c o doză de lășitate

lui să se oglindeasc pe pămînt.

— All right, zise în nisp. Culege-i și

urmă ne supărăm.
ata. O să-ți placă.
re.
înte liniștea aceea
i mi se făcu rău.
pace, ce vrei cu
abil, spuse tipul,
acem numai puțin,
casă, te conducem
lemenii, ce dracu,
pie de gentlemeni.
din lume. Mi-ar
să facă un lucru
vreți să știți, am
am fugit.
e minunat, avem
e ce n-ai spus de
tirea morală con-
te asigur. Și nu
zise, și mă arse
eram foarte obiș-
uase surprins. Ră-
ăl și pierdu pînă
sem deja să cîștig.
ilor gentlemeni,
m ridicat mîinile
rîști, Șefule, trece
is și mi-am lîns
r.
ei apărui un băiat
mi-am dat seama
ă inundă dintr-o
ost cel mai mare
ținut și l-am
rgea cu capul în
memorie o frază
avea întotdeauna
dinăuntrul buzu-
ți-am dat un
nformat sora ta?
c surprins că mă
u ce mai faci?
pădure, i-am spus.
ema, Iacob Docle-
omplet.
ise, o să se facă
eloc ce le trecea
ce caz mă țineau
cletan era destul
ă i-am fi rezolvat
ntrebat. Îmi place
monstrînd muzica
r nu vă mai rețin,
stai puțin. N-am
ție și pe urmă la
ită situația zise:
ef, de ce te duci?
mai bine Iacob,
ă grăbesc, la re-
i putut să vomit
seama, din clipa
ată să te ascult.
i te-aș fi ascultat
oarte grăbit. La
ntr-o dată Șeful
de umărul stîng.
re, n-ai înțeles?
i vreun chef să
e-nțeles că am.
l, la ce 'șceai că
cepuse să-i tre-
e-mi atunci cl-
urătă cu degetul.
u 'șceai că cinți?
rog, nu vreau să
musiu.
am zis și l-am
mp, se lăsase pe
fului cu batista
ar. Și pe urmă
rbedei și Iacob
de inger și cu
erul și păsările
tă în ghetete de
uncă cîțiva

Și Iacob îi culese și-o șterse într-adevăr. deși eu am spus :
— Nu se poate, e îngrozitor, Iacob, cîntai atît de frumos, prețul acesta e mare, e un preț uriaș, nu costă atîta Impromptu-ul de Chopin.
Dar el nu-mi răspunse și se îndepărtase mult pe alee, ca și cînd nimic nu s-ar fi întîmplat. Priveam în urma lui, tristă, mirosea a tămîie, și florile numai și neamurile în negru lipseau pentru că fanfara din parc tocmai pornise să cînte, așa că înmormîntarea era în complet.
— Hei, zise Șeful, ți-a murit cineva?
— Da, Șef, și mă gîndeam la el cu atîta plăcere, credeam că scăpase definitiv. Era o forță cu muzica lui, dar acuma... Nu e prea convenabil să porți doliu la amintiri.
— Știu, zise Șeful, am mai pățit-o. Am pățit-o cu maică-mea. Întîi am vrut s-o omor, pe urmă m-am calmat, i-am cumpărat singur felinar. Strălucește la poartă ca un abajur. Pe toată strada e noapte, de la noi arde roșu pînă în zori.
— Gata, Șef, dă-o dracului, prea mă-ntristez, mai bine, hai.
Am pornit toți pe alee, ne țineam mai departe de braț, dar n-aveam nici un chef de viață, se vedea și după felul în care călcam, ca beții, bălăngănindu-ne de colo colo sau ca bolnavii cu fitilul pe scăpătate. Ci numai muzica de fanfară răbufni după noi cu cîteva rafale vioaie dar se blegi și ea, fulgerător, în valsuri de paradă. Așa că ne cam tiram, deși pădurea era departe și pînă la seară nu mai era mult.
— Îmi pare rău că v-am întristat, le-am spus, pe cuvîntul meu de onoare. Erați așa de veseli la început. Dar Iacob...
— Nu mai spune, nu mai spune, tipă Șeful și o luă la fugă spre primul tufiș.
— Zău că nu face, zise al doilea și fugi și el, pe urmă fugiră și ceilalți, vomîtau toți patru în marginea drumului.
— Ai stomacul tare, zise Șeful pe urmă, și era galben-vioriu, eu sînt al dracului de sensibil la chestii dintr-astea.
— Ești un gentleman, Șef, pe cuvîntul meu.
— Să ne-așezăm pe bancă, băieți, mi-e cam rău.
Ne-am așezat toți și le era într-adevăr foarte rău, cu capul sprijinit de spetează încerca fiecare să prindă aer cît mai mult. Își țineau gura deschisă și trupul întins pentru ca aerisirea să fie totală, dar tot seamănau cu peștii aceia care se sufocă mai degrabă decît trăiesc, sub bronhiile deschise, ca niște umbrele.
— Cum să vă ajut, Șef, l-am întrebat.
Nu-mi răspunse și atunci le-am făcut respirație artificială, pe rînd, i-am adus în simțire.
— Fir-ar a dracului, spuse Șeful, uite ce poate să ți se întîmple în parc.
— Ți-am spus să operăm la gară, zise unul din derbedei, teritoriu anezat, ce e în mîndă e sigur. Dar dacă vrei highe-life. Era să te încalțe dila cu caracterul și să te fi văzut pe urmă vorbind din buze ca domnișoarele.
— Mi-e dor de altceva, zise Șeful. Am halit gara definitiv. Vreau anvergura. Dar uite ce ți se pregătește.
— E o chestie cu capcane, Șefule, ți-am spus de la început. Nemulțumitului... știi povestea.
— Știu, zise Șeful, dar n-am ce să fac, tot timpul mi-e dor de teritorii străine, necunoscutul, băieți, te cheamă.
— Nu mai mergem în pădure? am întrebat.
— Nu schimba vorba, Pinella, și ce-ar fi la urma urmei să intri în gașcă cu noi? Te-am ferit de surprize. Cu Iacobi din ăstia plouă în fiecare an.
— Sînt în doliu, le-am spus, și mi-am așezat mîinile în poală.
— Doliu moral?
— Nu, nu e vorba acuma de Dioclețian. A murit Manana. A murit aseară și nu i-am dus flori. Nu i-am dus deși eu am omorît-o. Ce e de făcut, Șef? Ajută-mă, numai pe tine te am pe lume. Pe voi.
— Unde? zise Șef și toți patru se lăsară pe vine.
— În Cetate. Așa și așa, le-am explicat și le-am desenat Curtea de Piatră.
— Am lăsat-o-n fereastră, dar poate că au îngropat-o între timp și atunci căutați-o în cîmîtir pe Maria Rubago. E o doamnă cu bicicletă și cu pantaloni. Ați înțeles? Așa, le-am arătat și-am șters cu piciorul desenul din nisip. O să vă deschidă Erji, și ei puteți să-i spuneți tot.
— Gata, tipi, gata, gentlemeni, zise Șeful. Pe cai!
— Și pădurea? am întrebat.
— Ascultă, Pinella, nu vreau să-mi schimb părerea pe care o am.
— Bine, le-am zis, treaba voastră, în orice caz pentru Manana vă mulțumesc. Am să vă iubesc pînă la moarte, prietenii mei.
— Gentlemani orișicînd, zise Șeful și, gata băieți, toată lumea pe cai!
Și porniră, în hainele lor, și cu țigara în dește, și nu mai mirosea a tămîie, mirosea a bălegar. Și mie-mi plac caii. Patru cai în galop pe pietrișul aleii, patru cai țîntați și pe unul să-l cheme Stela. Chiar așa, Stela Bamba cam-pioana de schi. Ea avea păr de cal și transpira în soare, la capătul pîrtiei.

Radu Boureanu

Testament la naufragiu

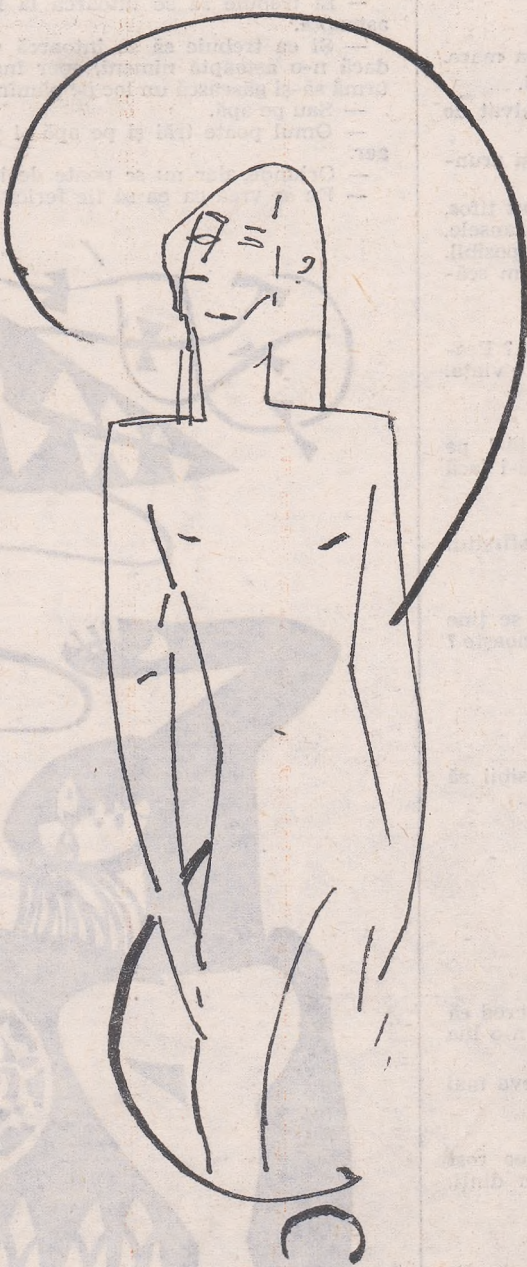
Trăiesc ca vechiul Robinson
și îl aștept pe omul Vineri
sînt un negru disc de patefon
ce-ngină fraza „sîntem tineri“.

Pe umăr am un papagal ;
Spune atît : „sînt conștiința...“
spre țarm pustiu, val după val,
îmi preludează neființa

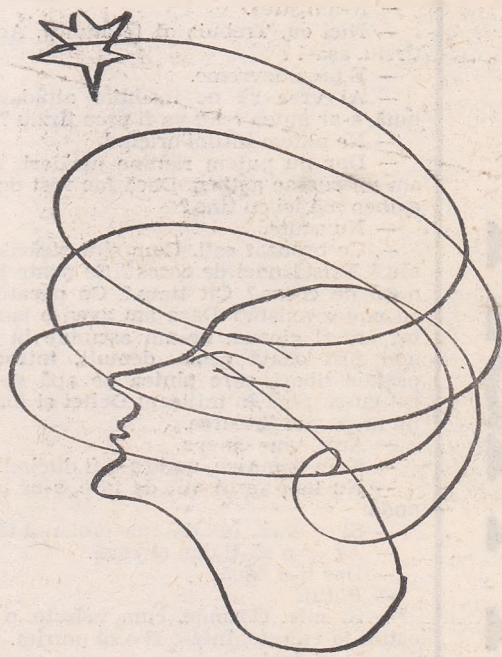
Sînt Robinson modern și port
pe umăr arma mea secretă.
Cîndva pe continentul mort
o să mai fac o piruetă ;

O să pătrund ca un șurup
în miezul moartei noastre tera
un singular în blăni de lup
ce s-a născut greșindu-și era.

Ce vechi e noul Robinson,
ce renunțări și ce rețineri,
deși la suflet sînt afon,
il mai aștept pe omul Vineri.



Desene de Radu BOUREANU



Gamă

Călătoresc pe sub pielea ta,
mă inec în singele vinelor tale,
rup canibalic din carnea ta,
spun că mă sugrum cu părul tău aromat
dar durerea o încercă numai rădăcina.
Îți creez chinurile facerii
fiindcă mă porți în tine ca pe un prunc,
te aduc la mine, te arunc
și asta ți se pare legănare
Cînd voi muri o să mă-ngrop în memoria ta
nădăjduind că voi învia
a treia zi după Scripturi.

Restituire

Au fost stropite vii, livezi și-n primăvara
aceasta
sacerdotal veneai cu palmele-ntinse
albinele de aur cu fulgi de moarte ninse
purîndu-le căzute din zboruri genuine ;
noțiunea de rău vine după noțiunea de bine.

Știința face pași homerici — așa e ;
de toți ignorată doamna cea cîrnă pasul
il ține...
printre zăbrelele oaselor, o, ce văpaie !
ceasul cel rău după clipa de liniște vine.

Ce ne-ai lăsat atît de nevolnici, de răi și de
singuri ?
Tu, bănuirile de care-s icoanele pline ;
împărtășania ta e amară în linguri,
nu mă minți, nu mă-ncurca,
lasă-mă numai cu tine.

Cine ?

Cine a prins toate fumurile hornurilor din țară
le-a înnodat, le-a răsucit frînghie,
cine a tras toate apele către cîmpie,
cine din mări le întoarce iară
să alerge sub disperări despletite
cu fantomele ploilor ?
de mii de ori voi urla fără glas :
nu știu ! nu știu !

Cine ți-a dat acest arc colorat, curcubeul
să mă săgetezi ca pe-un sfînt Sebastian, amin-
tire ?

poate acel care a semănat spațiul istoric
cu miliarde de catarge incremenite în cîmîtiri
de unde privesc către marea singurătății
melancoliile sărmanului Yorik

Cine-a-ncurcat ca un orb tăgada cu fapta,
cine răstoarnă cupa de vin în cupa de singe
cupa de singe în cupa de vin,
cine atît de cumplit în iubire în brațe ne strînge
pînă la albul și veșnic leșin ?
pînă la capătul timpului, voi urla fără glas
fugînd după el fără pas :
nu știu ! nu știu !

Cine mi-a dat esență și trupul acesta
cumplit care-l spală durerea și vîntul ?
cine-i dă pondere, sens, culoarea uimirii,
cine îl leagă cu mii de nervuri de pămîntul
strîns sau larg măsurat cu puterea iubirii ?
Știu ! știu ! și voi striga în urechea de ceață a
lumii :

Țara ! Pămîntul chemărilor,
matricele Geei
chinurile mumii !

— Nu.
— Nu.
— Și ce dacă. Ce splendid plouă.
— Ți se pare.
— Dar mi-ar place să plouă. Te iubesc îngrozitor.
— N-am știut.
— Nici eu. Trebuia să te anunți. Acum e prea târziu, așa-i?
— E prea devreme.
— Ai vrea să ne întâlnim altădată, peste o lună, s-ar putea? Nu va fi prea târziu?
— Ne putem întâlni oricând.
— Dar nu putem rămâne nicăieri. Aș vrea să am un rucsac galben. Dacă fac rost de un rucsac galben mă iei cu tine?
— Nu acum.
— Ce bronzat ești. Cum sînt străzile în orașul tău? Există nuci de cocos? Se poate locui într-o nucă de cocos? Cît timp? Ce păcat. Dar bărci cu motor există? Dacă am avea o barcă cu motor am fi cineva, ne-am ascunde în Delta. Am mai fost odată acolo, demult, intrasem într-o păstăie liberă care plutea pe apă și-am alunecat cu ea pînă în mijlocul Deltei și înapoi. Acum nu m-aș mai întoarce.
— Auzi, vine cineva.
— E un păianjen, unde s-o fi ducînd?
— Nu mai vorbi atît de tare, s-ar putea să ne audă.
— Și ce dacă. Îmi dai mie creionul tău?
— Aș vrea să-ți dau altceva.
— Dar ți-e frică.
— Puțin.
— Și mie. Doamne, cum vîiește, o auzi? Din cauza ta vîiește. Intr-o zi o să murim.
— Și ce dacă.
— Aș vrea să murim acum.
— Dacă ar ploua sînt sigur că ne-ar trăsni.
— Aici în clopotniță?
— Chiar aici. Cînd iubești pe cineva e interzis să te îndrăgostești de altcineva.
— Toate iubirile sînt interzise. Dacă iubești un om trebuie să părăsești alt om. Parcă ar fi un făcut.
— Dumnezeu nu suportă imoralitatea, leșină.
— Dumnezeuul meu o suportă.
— Al meu e mai prost.
— Nu ține cu tine. Pe mine mă adoră. Intr-o vreme mă ținea în palmă, puteam să fac plată pe linia soarelui. Tu ai în palmă linia soarelui? Nici eu. El le are pe toate. Puteam să mă pieptăn și să săr coarda pe toate liniile lui. Îl distra teribil cînd mă vedea sîrînd într-un picior. Toți nu-mi explic de ce odată în timp ce traversam linia norocului m-am împiedicat și m-am trezit în parc pe o bancă. Mă lovisem îngrozitor la genunchi și-mi țiuia o ureche. Probabil făcusem un pas greșit și alunecasem printre degete, dar de atunci și-a luat mina de pe mine. Știi ce cred uneori, că el singur m-a îmbrîncit.
— Îți pare rău.
— Dacă aș fi rămas acolo, nu te-aș fi găsit, aș fi fost sigură că nu exiști. Ce îngrozitor.
— Puteam să nu trec pe la stînci, ce făceai acolo?
— Căutam o stea.
— Ai găsit-o?
— Da, nu-mi venea însă bine, era prea mare.
— Dacă nu treceam pe la stînci te înecai.
— Nu mi-ai spus niciodată că m-ai salvat de la înec.
— Nu sînt sigur că te-am salvat, te poți arunca din nou după steaua ta, ești o zăpăcită.
— Nu mă mai pot îneca. Odată am avut tifos, aș fi putut să mor atunci, aveam toate șansele, dar după ce m-am vindecat mi-a fost imposibil. Sau cînd a explodat un cauciuc. Acum am scăpat din nou, tu m-ai salvat de la moarte.
— Eu te-am salvat.
— Dar de la celelalte poți să mă salvezi? Probabil nu trebuia să ies pe mal. Ce timpită e viața. Hai să tragem clopotul.
— Trage-l tu înții.
— Nu vreau, tu pleci primul. Anunță-l pe dumnezeul tău că nu rămii cu mine. O să-i facă plăcere.
— N-o să mă audă. E surd.
— Ascultă cum sună. Parcă ar fi sfîrșitul lumii.
— Nu e.
— Dar așa ar trebui. Ce arici drăguț, se ține scai de tine, ai observat, de unde te cunoaște?
— Mă confundă.
— Nu cred, tu nu semeni cu nimeni.
— Cînd eram mic semănam cu dracu.
— Puteai?
— Sigur. Dacă n-ai pe cineva e imposibil să semeni cu altcineva.
— Tu n-aveai?
— Nu prea.
— Și atunci?
— Nimic.
— Dar noaptea?
— Noaptea nu.
— De ce nu?
— Noaptea mă culcam lingă o capră și cred că sforăiam sau clăntăneam, fiindcă pe ea n-o lua somnul și se scobeia în dinți toată noaptea.
— Ce obicei prost. Nu putea să facă ceva mai ca lumea. Aveai pijama?
— Nu.
— Vezi? Ce-i cădea mina dacă-ți făcea rost de-o pijama? În loc să se scobească în dinți. Dacă aș întâlni-o acum i-aș zice vreo două.
— Nici tu n-aveai pijama.
— Aveam un pieptar.
— Aș vrea să fi fost eu pieptarul tău.
— Acum nu se mai poate.
— Dacă s-ar putea aș fi mai fericit să flu pieptarul tău decît ceea ce sînt. Aș sta mai aproape de tine.

— Mie-mi place meseria ta.
— Și mie. Și-o voi face din ce în ce mai mult. Toată viața. Pot descoperi alta și mai și, care să înnebunească pe oricine. Nu mă întrec nimeni, pot face oricîte meserii. Dar nu vreau decît un singur lucru.
— Acela nu se poate.
— Și dacă s-ar putea, cum ar fi? Îți închipui că sînt altfel decît ceilalți, că dacă aș rămîne cu tine n-ar mai fi nimeni ca noi.
— Am locui într-un chibrit, te-aș spăla în fiecare dimineață pe cap cu apă de mare. Vrei?
— Nu pot.
— Ce om sucit ești. Cum va fi viața ta fără mine, ai să poți să trăiești? Nici măcar o zi. Ce-ai să faci cînd familia ta va adormi? Dacă nu ne-am fi întâlnit niciodată, am fi murit, așa-i? Doamne, ce mult ne iubim. Nu putem face nimic cu dragostea noastră. Nici-un pas. Cînd eram mică te visam.
— Nu eram eu.
— Ascultă, vine cineva.
— E păianjenul acela, se întoarce.
— Unde o fi fost? Dacă ai ști prin cîte am trecut ca să te găsec, te-ai îngrozi și-ai plînge. Tu n-ai fi rezistat.
— Ar fi fost mai bine dacă nu mă găseai.
— E același lucru.
— De ce nu sîntem fericiți?
— Prietenul meu Bruno este.
— Cum a făcut?
— Nu vrea să spună. De cîte ori îl întreb face pe miratul.
— Dacă minte?
— Nu minte. A descoperit trei metode dar nu-mai una l-a făcut fericit.
— Care?
— Nici el nu știe care.
— Vino, cît putem sta într-o clopotniță?
— Încă puțin. Dacă plec acum păianjenul ăsta se spînzură, nu vreau să moară din cauza mea.
— Tot nu va trăi fără tine. Nimeni n-ar putea.
— Fără tine. Vreau să ne înecăm.
— N-o să reușim.
— Încercăm. Dacă nu se poate renunțăm. Ce-o fi făcînd individul acela în mijlocul mării, îl vezi?
— Stă la masă.
— Mănîncă?
— Nu, joacă table.
— Singur? Domnule, de ce jucați singur?
— De frică.
— Sînteți un caraghios.
— Șase șase. Nu vă apropiați că vă plesnesc cu visla în cap. Sînt foarte lucid.
— Ce timpit. Spune-i să se întoarcă cu spatele.
— N-o să vrea.
— Ba vreau, dar de ce?
— Așa, ca să ne înecăm.
— Interzis. Vă salvez.
— Spune-i să nu se amestece.
— Nu te amesteca, întoarce-te și gata.
— Acum nu pot.
— Dar cînd?
— Marți.
— Nu putem aștepta pînă marți, fii înțelegător.
— El trebuie să se întoarcă la familia lui, îl așteaptă.
— Și ea trebuie să se întoarcă undeva, chiar dacă n-o așteaptă nimeni, sper însă ca pînă la urmă să-și găsească un loc pe pămînt.
— Sau pe apă.
— Omul poate trăi și pe apă și pe uscat și în aer.
— Oriunde, dar nu se poate decide.
— Eu aș vrea ca ea să fie fericită. Merită.



Desen de Mihai GHEORGHE

— N-am să pot, sînt o ființă pierdută.
— Spune-i că o va găsi cineva într-o bună zi.
— Cine?
— Unu unu.
— Cine a pierdut-o.
— Să nu-l credeți, nu știți niciodată ce-ai pierdut.
— Ei nu vreau să i se întîmple nimic rău.
— Îl iubesc, mai mult n-are ce să mi se întîmple.
— Încă o dublă.
— Ar fi ideal dacă el ar renunța la ceilalți oameni.
— Nu pot.
— Să nu poată trăi fără mine, eventual să moară.
— M-ar mustra conștiința.
— Aș vrea ca el să nu fie atît de conștiincios.
— Gherlă.
— E necesar ca ea să facă ceva pentru fericirea ei, de ce să stea cu miinile în sîn?
— Sînt o indolentă, am să fac pe dracu în patru.
— Șase patru.
— Eventual am să mă zbat.
— Ea poate să facă orice.
— Orice porcărie în afară de dragoste.
— Desigur, dragostea nu-i o porcărie, de aceea totul în afara ei este permis.
— El are perfectă dreptate.
— Mai ales dacă nu se va lăsa, viața ei va fi cu totul alta.
— Așa este, dacă tot trăiești este bine să duci o viață splendidă. N-am să mă las.
— Bravo, am convinso-o.
— Doi unu. Nu mă las nici mort.
— Ascultă, dar de ce să nu mă las?
— Terminați, mă chinuiesc de o săptămînă să mă fac marți.
— Spune-i să se întoarcă, nu pot să mă dezbrac în fața lui.
— Șase patru. Dacă-mi iau și partida asta îmi trag două perechi de palme.
— S-a întors, poți să te dezbraci.
— Dar nu s-a întors bine, nu vezi cum se uită?
— Nu-i el, o fi altul.
— Adică are pe cineva în spate.
— Sau are două fețe.
— Escrocul. Și pretindea că joacă singur, ea e nevoit să-și tragă palme.
— Partide.
— Mi-e scîrbă. Spune-i să se spele pe cap cu toate partidele.
— Nu cred că-i de capul lui.
— Doi unu. Poftim, m-am descoperit, acum să mă văd.
— Ce face, s-a întors?
— Da, vrea să se vadă.
— N-are cum. Dacă stă în spatele lui. Dă-mi bluza, am amețit.
— Ar trebui să nu-ți pierzi capul.
— Imposibil, n-am pic de memorie.
— Aș vrea să fac ceva pentru tine.
— Taie-mi genele. Cînd mă îndrăgostesc îmi cresc îngrozitor. Ție nu?
— Nu prea.
— Dar ai vrea să ți se întîmple la fel.
— Mie nu mi se întîmplă ce vreau.
— Nu fi supărat, n-am vrut să te iubesc atît de mult.
— Nici eu.
— Acum nu mai putem da înapoi.

— Ridică-te, pentru ce să rămii aici pe țîrm?
— Dacă aș pleca eu, ai rămîne tu. Ori de cîte ori pleci, lași ceva pe țîrm, mereu rămîne cineva pe țîrm. Pescărușii. Îți plac?
— Mult.
— Cît?
— Oricît.
— Dar dacă aș fi mai înaltă m-ai place și mai mult.
— Aș fi nevoit.
— Hai să ne sărutăm în continuu și ceilalți să se uite.
— N-au să știe.
— Ce ghinionişti sîntem. Te iubesc. Spune drept, asta-i rău, n-ar trebui să fie?
— Pentru ceilalți.
— Ți-e milă. Îți închipui că tu te poți strecura printre ei fără să superi pe niciunul. Ai vrea să ieși basma curată. N-ai să poți. Tu nu suportî violența.
— De loc.
— Ar trebui s-o suportî. Există ceva mai violent decît violența, probabil lașitatea.
— Atunci o suport.

— Cînd?
— Niciodată.
— Știu: niciodată.
— Terminați odată, vreau să cîștig.
— Spune-i să nu se amestece.
— Nu să pierd.
— Eu am pierdut.
— Și eu.
— Cine cîștigă?
— Unu unu.
— Același.
— Ia-mă cu tine, vrei?
— Unde? Aici e locul tău.
— Și locul tău?
— Acolo.
— Cine a stabilit aceste locuri?
— Unu unu.
— Mereu apare cîte unul care o face.
— Pentru ce?
— Pentru cine?
— Pentru nimic în lume.
— O să se astîmpere pînă la urmă, ai să vezi.

— Da?
— Da?
— Și ce dacă.

„BRAND” ȘI NANSSEN

Dintre țările nordice numai Danemarca — mai mult — și Suedia — mai puțin — au contribuit de-a lungul veacurilor, și cu o relativă continuitate, la ansamblul culturii europene. Norvegia, însă, din împrejurări istorice nefavorabile, rămâne izolată în urmă. Această situație se desenează pînă la ivirea lui Ibsen, care a însemnat nu numai o valoare în sine, ci și primul resort din care s-a desprins o neașteptată strălucire norvegiană, care a atras atenția lumii pe la sfîrșitul veacului trecut și începutul veacului nostru. Marele dramaturg dezleagă parcă un nod, care ținea legat în amuțire glasul patriei sale. Nu numai pe plan literar, ci și în alte domenii se afirmă, după el, nume ilustre. Se poate semnală apariția imediată a lui Nansen, care deschide, în lumea contemporană, seria marilor exploratori, de talia celor din Renaștere. La aceasta se pot adăuga, printre altele, muzica lui Grieg, dar mai cu seamă pictura lui Munch, care, laolaltă cu cea a lui Van Gogh, stă la baza întregului expresionism modern. Este un lanț continuu de manifestări, trezite după inițialul semnal ibsenian.

Ideea ni se află sugerată de o parte din activitatea editurilor noastre pe 1968 în materie de traduceri. Și ne gîndim nu numai la minunata Antologie a poeziei nordice, pe care am mai semnalat-o, și unde lirica norvegiană ocupă un loc deosebit de important, ci și la unele reeditări parțiale sau prescurtate de tălmăcirii din anii precedenți, reeditări date de B.P.T. (Ibsen: Pretendenții la coroană, Brand) și de Editura tineretului (Nansen: Cu săniile spre Polul Nord).

Punctul nostru de plecare este Brand, cunoscută încă din ediția în trei volume din 1966, în splendida traducere în versuri a lui H. Grănescu, operă omologată îndeosebi ca prima în care Ibsen devine cu adevărat el însuși. În largă sa prefață la acea ediție, Ovidiu Drimba, vorbind despre faza inițială, romantică, a dramaturgului, amintește că personajele sale legendare, de vikingi, sînt deposezate de aura lor eroică, și privitye realist. Ibsen proiectează poate asupra lor ceva din pulsul scăzut al vremii sale. Tocmai aci intervine cotitura lui Brand, unde se precizează tot radicalismul ideilor sale de mai tîrziu, lupta împotriva minciunii, fanatismul adevărului, acel kirkegaardian totul sau nimic. Nu atît, însă, prin aceste idei rămîne notabil Ibsen, cît prin intensitatea forțelor sufletești pe care el le mobilizează, printr-o voință de fier, printr-o îndrăzneală de proporții fantastice, prin vitejie morală.

Tocmai aci vrem să ne oprim. Dacă există unii care nu-l înțeleg pe Ibsen sau îl consideră depășit, este că nu și-au ales o perspectivă completă din care să-l privească. Universalitatea lui Ibsen se sprijină puternic pe norvegianismul său și am spune chiar pe calitatea sa de „barbar” în sensul lui William James. Coroborînd observațiile noastre cu cele amintite de Ovidiu Drimba privitor la etapa sa romantică, descoperim unul din ciudatele paradoxe ibseniene. El îi reduce la proporții obișnuite umane pe vechii eroi de legendă, văzuți prin optica realistă, cu care privea mediul deficient din Norvegia vremii sale. Dar, în schimb,

tocmai în dramele sale realiste, cu teme extrase din ambianța contemporană, dramaturgul extrapolează, pe planul conflictelor interioare al personajelor preferate, virtuțile aspre, războinice, radicale, ale ancesralilor vikingi. Brand este primul modern dintre acești vikingi, care, asemenea lor, nu trăiește prin sine, ci — în mod primitiv-idolatră — prin principiul pe care-l poartă. Față de un asemenea cod — pe care și l-a făurit ca pe un idol — eul său afectiv, în sensul cel mai concret al cuvîntului, se comportă ca un vasal exemplar față de suveranul căruia i-a jurat credință și obediență. La acest comandament implacabil, Brand nu ucide cu spada pe cei apropiați, ca vechii eroi scandinavi, dar îi ucide tot atît de eficient cu tășul de oțel al atitudinii, propulsat de aceeași putere de voință. Ni se pare a fi dificil să pătrundem dramele moderne ale lui Ibsen dacă nu fimem seama de substratul viking predominant al personajelor sale reprezentative.

Se naște atunci o nouă dilemă. Nu cumva Ibsen vine cu un postulat anacronic și barbar, din vremuri cu mult depășite? Ni se pare adecvat aci numai calificativul de „barbar”, dar nu și cel de anacronic. Dramaturgul se integrează în contextul unui proces mai larg de poziții ale vremii. Printre altele, el ne ajută să surprindem că între Kant și Nietzsche nu există chiar o prăpastie atît de adîncă precum îndeosebi se crede. Atît comandamentul moral kantian — atitudine tipic „barbară”, în cultura modernă — cît și ideile de bază nietzscheene, preamăresc o anumită „putere” radicală a omului, întemeiată pe disprețul oricărui ingerințe ale „slăbiciunilor” sale. S-a vorbit adesea de o analogie între „imperativul categoric” al lui Kant și poziția ibseniană. Dar tot atît de adesea s-a vorbit de Ibsen și ca de un punct de plecare al lui Nietzsche. Unindu-i într-un punct de confluență, dramaturgul norvegian îi depășește totuși și pe unul și pe celălalt. El iese atît din individualismul limitat al lui Kant cît și din egoismul „nordic” al lui Nietzsche. De astă dată, „puterea” morală a omului se vede pusă direct în interesul progresului social și, desigur, și național. Unei societăți amorfe și neavîntate el caută să-i imprime vitejia morală a vikingilor, pentru a o înarma cu nobila ambiție a adevărului și cu hotărîrea aprigă în fața țințelor celor mai grele și mai inaccesibile. Și în această privință, Ibsen, ca părinte spiritual al noii Norveгии — și poate nu numai al ei — a triumfat.

Incepem aci să ne apropiem de firul legăturii cu Nansen, pe care l-am lăsat mult în urmă. Ediția 1968 (B.P.T.) din Ibsen (Pretendenții la coroană, Brand) este precedată de studiul lui George Călinescu, apărut cu un an înainte în Scriitorii străini (ediția Adrian Marino). Aci, printre altele, Călinescu face o importantă observație în legătură cu Brand, semnalînd, în această dramă, însemnătatea elementului geografic, atașat la configurația și la climatul țării. Totodată notează și semnificația simbolică a acestei geografii: „Brand e strîns legat de fjord, de fjeld, de torente și de ghețari. Geografia lui Ibsen are caracter simbolistic. Creștetul înzăpezit al muntelui înseamnă o direcție ascensi-

vă în viață, valea, vegetarea în plătitudine. Fjordul este reclusiunea, largul mării, aventura, avalanșa, torentul — moartea”. Trebuie însă precizat că aceste simboluri se identifică chiar cu termenii realității fizice, geografice, pe care dramaturgul o evocă. De aceea, Brand este poate singurul personaj ibsenian care nu rezultă numai dintr-o extrapolare a vechilor acte vikingie pe planul trăirii lăuntrice, ci și dintr-o translație directă a luptei reale cu elementele vrăjmașe ale naturii boreale, reeditînd în sens propriu experiențele eroice ale îndepărtăților săi strămoși.

Chiar în prima scenă a dramei, ridicarea cortinei lasă să se vadă un platou întins de munte, pe care cu greu înaintează Brand, înconjurat de ceață și întunecime. Tăranul, care ar fi exponentul văii, al vegetării în plătitudine, se străduiește să-l împiedice. Îl face atent asupra negurii primejdicioase, a alunecării ghețarilor, a prăpăstiilor nevăzute, a lacurilor ascunse sub ghețuri, gata să-l absoarbă. Brand, însă, nu-i dă ascultare, și merge neînfricat înainte. Mai tîrziu îl vedem că și-a durat căminul la poalele unei ripe geroase, sub arcul unei cascade înghețate, unde nu există decît trei săptămîni de vară pe an. Și aci rezistă îndemnul stăruitoare de-a părăsi acel loc. Asemenea vikingilor, care au vrut cu orice preț să izbîndească în încercările cele mai grele — ceea ce i-a și făcut pe unii să ajungă pînă în America pre-arctică — Brand se luptă tenace cu vitregia stîhiilor septentrionale.

În lumina atmosferei create de Brand se poate înțelege — măcar în parte — ivirea primului neo-viking eroic, Fridtjof Nansen. Inițiativa expediției sale polare „înfruntînd scepticismul declarat și chiar insultele unor neîncrăzători și pesimiști” (v. Rodica Pandele, Prefață la Cu săniile spre Polul Nord) ne amintește de scena inițială a dramei lui Ibsen, în care protagonistul învinge hotărît descurajarea pe care vrea să i-o insuflă „spiritul văii”. Se va spune, desigur, că Brand era un înflăcărat și un vizionar, pe cînd Nansen un om de știință calculat, care a putut să-și prevadă succesul. A caracteriza, totuși, un om — oricare ar fi el — printr-o singură însușire, înseamnă a-l falsifica. În fond, Nansen avea ceva din Brand, după cum și Brand avea cu anticipație ceva din Nansen. Să luăm, bunăoară, vestita scenă din actul al doilea. Pentru realizarea misiunii sale, Brand străbate acea mare în furtună, pe care nimeni nu îndrăznește să o înfrunte. Totuși el nu se avîntă orbește, știe că are nevoie de un om la pînză, și îl și cere. El micșorează, astfel, riscul, care mai rămîne totuși destul de mare. La rîndul său, Nansen nu și-a mobilizat toată capacitatea de prevedere științifică decît în serviciul unei misiuni primejdicioase, pe care, neobligat de nimeni, se simțea chemat s-o îndeplinească. Acest prevăzător și acest calculat ajunge, la un moment dat, aproape să cînte puterea neprevăzutului. „Ce s-a întîmplat? Încă nu mă pot dezmetici. Ce nesecat e izvorul neprevăzutului în această viață călătoare!” Calculul științific n-a putut ajunge pînă la gradul înflăcărării sale vitejești de viking, știutor că-și va primejdi de o mie de ori viața în încercări uriașe. Această tărie de caracter a reînsuflat-o Ibsen, cel dintîi, într-o Norvegie apatică și vegetativă. Iar Brand ne dezvăluie figura primului său model neo-viking.

Edgar PAPU

Fișier

● Tipărit în foileton în ziarul „Le Temps”, romanul Maria Chapdelaine al scriitorului Louis Hemau împărtășește soarta operei prousuene, în sensul că a fost multă vreme un op ignorat. Cartea a exercitat mai apoi o sensibilă influență asupra literaturii canadiene, s-a bucurat de cele mai entuziaste aprecieri, personajul ei principal impunîndu-se ca un simbol al supraieuirii națiunii franceze în Canada. Ei bine, în cele din urmă, Maria Chapdelaine a sfîrșit prin a fi marele succes al lui Hemau, scriitor cu o bogată activitate publicistică, autor a numeroase nuvele, poezii și romane.

Atît prefața versiunii românești, remarcabilă prin forța evocatoare și larga informare literară, cît și traducerea, aparțin poetului Iulian Vesper.

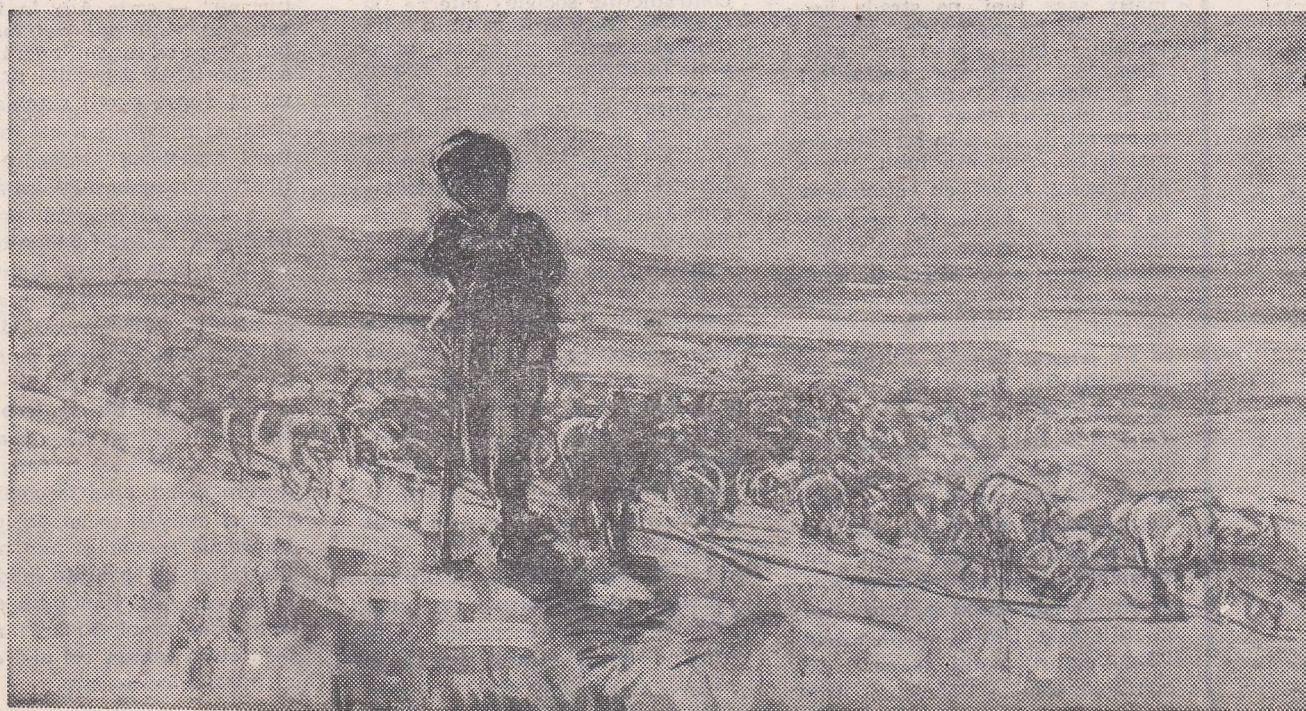
● Avem bucuria să ne putem îmbogăți spiritul și biblioteca cu o carte de Miguel de Unamuno, ilustrul filozof, poet și romanțier de origine bască, încă atît de puțin cunoscut publicului românesc mai larg. E vorba de „Trei nuvele exemplare și un prolog”, tipărită la Editura pentru literatură universală, în colecția „Meridiane”. Se poate întrezări în paginile acestei cărți profunzimea gîndirii filozofice a lui Unamuno, după cum se pot urmări și alte linii ale personalității lui, în primul rînd preferința estetică și complexul psihologic. O foarte bună traducere a Ioanei Zlotescu-Cioranu se însoțește, sub aceeași semnătură, cu un util tablou bio-bibliografic și cu o postfață plină de finețe analitică suprastructurată pe o solidă cunoaștere și înțelegere a omului și a operei lui, operă atît de universală încît multă lume nu mai observă și cît este ea de spaniolă, specificitate pe care Ioana Zlotescu-Cioranu se străduiește să o repună într-o justă lumină.

● Înruindindu-se prin bogăția, varietatea și pitorescul culorilor cu Gogol și apropiindu-se de școala lui Cehov, dacă urmărim cu cită migală a prefăcut în artă cite un crîmpei de viață, vedem că narațiunile și schițele lui I.A. Bunin tind spre fuziunea prozei cu poezia și că lucrul care nu i-a lipsit autorului e mai ales puterea de sugestie și capacitatea de a crea atmosferă. Culegerea unora din ele, în două volume, la E.L.U., sub titlul Nuvele și povestiri, o datorăm Tatianei Nicolescu.

● Încă o nemuritoare operă a marelui Jean-Jacques Rousseau tradusă în românește Les Réveries du promeneur solitaire („Visările unui hoinar singuratic”), tot la Editura pentru literatură universală. Un asemenea roman se bucură din fericiere de o echivalare de talie, realizată de un specialist, care este Mihail Șora. Pasiunea și elocvența remarcabilului gînditor și filozof atît de apropiat de natură, de om și de intercondiționarea și interpenetrația lor ascunsă aveau nevoie, pentru a nu scădea în românește, de munca unui scriitor care să fie în același timp un gînditor. Norocoasa combinație realizîndu-se, iată-ne în prezența unui nou eveniment editorial, cum, cu bucurie ne dăm seama, am avut nu puține în ultimele luni.

● O excelentă lucrare de sinteză, păstrînd echilibrul între expunerea faptelor și comentariul de idei, este Literatura elină, tipărită în colecția „Lyceum”. Ea aparține profesorului Jean Defrands de la Universitatea din Lille. În expunerea sa, autorul imbină criteriul epocii literare cu acela al evoluției genurilor, fără a dăuna unității capitolelor. Antologia, căci e vorba de un fel de antologie, însoțită de prefața lui A. Piatkowski, cuprinde și citeva traduceri inedite contribuind la completarea viziunii generale asupra literaturii eline.

Transpune în românește Ileana Vulpescu.



N. GRIGORESCU — „CIOBANAȘUL”

Ady Endre

50 de ani de la moartea sa



Doi dintre poezii mai apropiați de zilele noastre au exercitat asupra mea o fascinație deosebită: Apollinaire și Ady. Nu m-am întrebat niciodată de ce, dar dacă astăzi aș căuta un răspuns, probabil că el ar suna cam astfel:

Amindoi sînt de-o efervescență lirică ametoitoare, cu un registru debordant și ca atare inundînd pe mari suprafețe realitatea contemporană lor.

Și poate că ar trebui să mai adaug:

Lirismul este, prin excelență, o mărturisire patetică, al cărei mesaj bătător la ochi, ca un bloc de aur masiv, oricum l-ai despica, vădește aceeași strălucire la lumină. Iar personal, am fost totdeauna un convins partizan al mesajului declarat în poezie.

L-am recitat acum pe Ady, cînd mi s-au cerut aceste rînduri. După primele poezii, dintre care de altfel o bună parte le știu de-a restul, mi-au venit în minte aceste versuri ale lui Eminescu:

„De treci codrii de aramă, de departe vezi albind
Și-auzi mindra glăsuire a pădurii de argint!”

Aceasta, în loc de apreciere critică. Despre puțini poeți se poate spune, la cincizeci de ani după moarte, că verbul lor sună ca niște foi de metal nobil de care nu se prinde rugina timpului. Să fie oare numai limba pe care Ady a turnat-o în tipare noi și căreia i-a dat o suplețe și o dinamică ce nu se putea imagina înaintea lui? Desigur că limba contribuie, ca la oricare mare poet. Dar Ady n-a spart numai tiparele vorbirii, ci a sfărîmat și stereotipia unui fel de a cugeta și a simți îngust, oarecum provincial, care dăinuia pe timpul său, pîrînd a dăinui întru veșnicie pentru creierile eclipsate, și s-a manifestat din plin ca un european, în cel mai bun sens al cuvîntului. În preajma primului război mondial, cînd — simultan cu al lui Goga — talentul său se afirmă, trozneau și crăpau pîreții imperiului habsburgic, țșneau flăcările dorului de libertate a popoarelor subjugate și băteau puternice vînturi revoluționare în aceste părți ale Europei. Dacă, în ciuda dimensiunii autentice revoluționar-sociale a poeziei sale de începuturi, Goga se circumscrie tot mai mult ca un corifeu vajnic al libertății și unirii naționale, Ady vrea să privească descătușate toate popoarele împărăției, de jos în sus, cu dărîmarea tiraniei multiseculare. Atît pentru maghiari, cît și pentru oricare dintre celelalte națiuni ale împărăției, el socotește prea strîmtă îmbrăcămînta unui trecut depășit de istoria contemporană. Iar dacă face recurs la trecut, e numai pentru a reinvia o mîgmă de foc, pe care niciodată asuprirea n-a putut-o stînge, și pentru a altoi pe ea noile flăcări, — e vorba de amintirea lui Doja, a durușilor și a tot ceea ce mocnea în sufletul chinat al celor mulți. Ca la orice liric, această luare de atitudine — iar la Ady poate că mai mult decît la alți poeți — era o avalanșă afectivă peste care se împleteau fulgerele unei conștiințe ce spargea orizontul vetust al multora dintre contemporanii săi. Și prin aceasta, cum era de așteptat, Ady se inseria printre acuzatorii vremii sale, dar și printre acuzații care, cum se spune în românește, dădeau

cu barda-n Dumnezeu. Mai puțin decît orice, era un apostat, căci nu renega o credință, ci o afirma pe a sa, și nu era nici un profanator, căci nu profanează cel care nu recunoaște o superstiție sau un mit. Ady dărîma idoli și inola altarele lor. Citindu-l ai sentimentul ciocnirii cumplită și zgomotoasă dintre viitor și trecut, dintre două bastimente uriașe, primul luminat de o viziune nouă, mai umană despre lume, al doilea încărcat cu prejudecăți și superstiții. Pentru poet această ciocnire devine un rug în para căruia arde cu limbi uriașe de foc sufletul său. Ady, chiar dacă nu s-a complăcut în acest rug, l-a acceptat ca destin, poate cel mai potrivit destin, și indiscutabil că măref, pentru sufletul pasional. Pe acest rug au ars pînă la capăt, cu o vilvătaie ce-a înroșit orizontul, dragostea poetului pentru femeie, dragostea pentru poporul său, iubirea lui de oameni sub stîndardul celor mai înalte idealuri ale timpului în care a trăit, — timp al ororilor, al singelui, focului și morții, dar și al celei mai mari dintre revoluții, Revoluția leninistă din octombrie 1917.

Ady s-a stîns nu mult înainte de intruchiparea primei republici sovietice socialiste maghiare în frunte cu Béla Kun (martie 1919). Timpurile erau tulburi și grele. Poetul era bolnav pe moarte, iar peste sufletul său s-a coborît negura amărăciunii, într-o vreme cînd prin fumul de peste ruinele și dărîmăturile lăsate de primul război mondial nu se străvedea nimic prea limpede spre mîine. E un sentiment care își va găsi expresie în „Ultimele coboriri”, — bucată apărută după moartea poetului. O redau aici în proză, pentru mai multă fidelitate față de conținut: „Mare liberă, cu credință mi-a fost sufletul, nu am meritat să fie acum ostentă, fără valuri, moartă, căci eu adevărat a fost, eu adevărat a fost. Liberă a fost pentru orice pavilion, iar luntrea de salvare pe marea mea oricînd și-a găsit un țarm. Destine ticăloase vor altfel acum. Dar două corăbii o mai străbat luptînd, pîndindu-se și urmărindu-se una pe alta cu pavilioanele spîntecate: teama obosită și scirba trufașă. De ce să-mi fie însă scirbă, de ce să mă tem și de ce să trăiesc? Voi scufunda și aceste două corăbii, iar sufletul mi-l predau Tăinuitorului. Tăinuitorul, Soartea, Dumnezeu, aceste multe Nefiinte să nu mă lovească: a murit această mare credincioasă, și cască acum cu ochi sarați, reci, plictisiți.”

E trist acest destin, dar nu era pe alese, cum nu e niciodată.

Prin moartea lui Ady, românii au pierdut un mare prieten, al cărui suflet a fost într-adevăr o mare deschisă pentru toate pavilioanele. Cei care l-au tradus (de la Goga, Teodor Mureșanu, George A. Petre, E. Jebeleanu și pînă la ultimii interpreți de azi) au îndepărtat nu numai o sacră slujbă pe altarul poeziei, ci au contribuit și la prietenia ce leagă poporul maghiar de poporul român. Nu numai pentru că au făcut cunoscută cititorilor marea poezie a unui prieten, ci pentru că au tălmăcit în graiul nostru un poet profund umanitar.

Mihai BENIUC

Nepotul căpeteniei Ond

Cu vin și singe-ntr-o beție mare
Străbunii mi i-am conjurat să vie
Și iată-l: Ond, cumplită arătare.

În șea călare pe un cal cazac,
Pe-un cal furat se ridică semeț, —
Și-am înghețat de spaimă, ce să fac!

Zadarnic vreau, zadarnic eu mi-aș cere,
Cu el nu am nimica pe potrivă,
Nici ochii nu, nici spate nu, nici vrere.

Mi-i altul visul, singele și calul, —
Străin mi-i el, din care-am coborît,
Strămoșul neamul, — altu-i idealul.

Iar jale și dureri i se menesc
Pe lume-așa de mari doar unui ungar
Căruia strîmt i-i straiul strămoșesc.

În românește de Mihai BENIUC

Caii morții

Noaptea pe un drum cu lună,
Cînd păstorii cei din ceruri
Turmele de nori își mină,
Vin spre noi, pe neașteptate,
Caii morții — numai spumă.

Iar călări pe caii morții
Călăreții vin ca umbre,
Umbre nalte și tăcute
Și de frica lor chiar luna
Printre nouri se ascunde.

Dincotro vin? — cine știe!
Și cînd nimeni nu se așteaptă,
Se opresc și sar din scară.
Liber loc în orice clipă
Pe un liber cal se află

Și-naintea cui înfrînă,
Palid în oblincuri sare.
Și departe mi-l tot poartă
Caii morții, pe sub lună,
Noi drumeți să ia călare.

În românește de Petre PASCU

Un tribun al frăției româno-maghiare

rea lui Ady ca scriitor. Gazetăria de la Debrețin și Oradea ni-l prezintă maturizat ideologic, criticînd cu mult curaj și vehemență nedreptățile vremii. Ca și Petőfi odinioară, el socotea că sarcina poetului este aceea de a servi cauza, năzuințele și lupta dreaptă a poporului. Tocmai pentru acest fapt, esteticienii Ungariei horthyste au căutat cu orice preț să minimalizeze creația sa literară, umbrindu-i adevăratul conținut revoluționar. Opera lui Ady era trunchiată, edițiile fiind „epurate” de scrierile care scot în evidență contradicțiile sociale interne și creșterea încordării revoluționare dinaintea primului război mondial. În același timp, era acuzat că nu cunoaște proletariatul și condițiile sale de viață. Dar scrierile, ca și viața poetului, dovedesc din plin contrariul. Legătura lui strînsă cu mișcarea muncitorească i-a fost un adevărat sprijin și inspirator. o bază ideologică. Așteptarea revoluției îl frămîntă, se teme că va întîrzia izbăvitorul „Soare Roșu” Salută din toată inima revoluția burghezo-democratică din 1905 din Rusia: „Va fi o mîndrie a istoriei acest cutremur... Iată, proletariatul a redat poporul poporului... Numai poporul poate face revoluția și izbăvire nu se poate aștepta decît de la popor”. spune Ady în articolul *Se urnește pămîntul*. Din redacția orădeană, urmărește lupta forțelor sociale și economice, convingîndu-se că țărani din Bihor sau Sălaj „fără deosebire de naționalitate și religie”, trudes, asudă și economisesc banii necesari emi-

grării în altă țară. Ady nu a militat pentru un principiu abstract, vag al libertății, ci pentru libertatea reală, îndelung visată a poporului asuprit. Majoritatea poeziilor dovedesc că Ady a privit lupta poporului său pentru libertate în strînsă legătură cu lupta celorlalte popoare asuprite. El n-a uitat niciodată că, la Metențiu, și el a fost desculț, crescînd împreună cu ceilalți copii români și maghiari. Încă de atunci, din copilărie, el a simțit că popoarele române și maghiare sînt legate unul de altul prin simțămînte frățești. Numai clasele dominante soviet-naționaliste au atîșat popoarele urmărind înăbușirea simțămîntelor comune „...Naționalismul n-are alt scop decît să narcotizeze masele, ca ele să nu-și poată da seama ce le lipsește și ce drepturi au” — scria Ady în 1905, în articolul *Amurgul naționalismului*. Opera sa revoluționară capătă o importanță deosebită prin faptul că dintre poezii maghiari moderni el a exprimat cel mai profund caracterul inseparabil al libertății maghiare de cea a celorlalte naționalități, problema eliberării și frăției româno-maghiaro-slave de-a lungul Dunării. În „Cîntecul iacobinului maghiar”, el afirmă deschis acest gînd al unității revoluționare a popoarelor asuprite („De ce din mii de frînte doruri / nu crește-o uriașă vrere? / Cînd slavă, ungară sau valahă, / Durerea-i, vai, tot o durere”). Azi, cînd la construirea patriei noastre socialiste lucrează împreună români și alte naționalități, într-un spirit de solidaritate frățească, Ady și nobilul său vis de unitate revoluționară aparțin tezaurului comun cel mai de preț al popoarelor noastre.

Alexandru KOVACS

Realismul lui Moravia

În 1958, publica în editura Bompiani volumul „O lună în U.R.S.S.“. Oprindu-se, printre altele, asupra literaturii ruse, el înălța acolo adevărate elogii lui Dostoievski. Faimosul Raskolnikov pare, după Moravia, un intelectual marxist cu anticipație; indignat de nedreptățile sociale și de mizeria abjectă existente în Rusia țaristă, el trăia în disponibilitatea săvîrșirii unei acțiuni demonstrative, simbolice, împotriva condițiilor pomenite. Așa se explică faptul că Raskolnikov și-a îndreptat ura contra unui personaj care intruchipa forma cea mai directă de exploatare a semenilor: cămătăreasa. Dar Dostoievski, creștinul, ne face să înțelegem că răul nu constă numai în acțiunea acestor două exploatare, ci și în mijlocul folosit, adică în violență. Pentru el răul există ca fapt individual și se exprimă tocmai în mijloacele violente de care se servește... revoluția. După Dostoievski răul ar fi ineliminabil.

În ceea ce privește ansamblul literaturii ruse din secolul al XIX-lea, subiect asupra căruia Moravia stăruie într-un alt capitol, întreaga literatură această este apreciată ca una din cele mai mari ale umanității. Totuși, după părerea lui Moravia, tipul omului-erou din secolul trecut este de fapt acela al unui anti-erou, al unui ins mediocru, falimentar. Acest personaj a exercitat o influență dominantă asupra romanului european din ultimii 50 de ani. Pesimismul coroziv al literaturii europene după 1880 îi este o secreție naturală. Eroi clasici europeni, după limbajul freudian, își sublimau perfect instinctele lor, în timp ce anti-eroul romanului rusești se prezintă astfel tocmai pentru că nu reușește să și le sublezeze.

Cicikov din „Suflete moarte“, bunăoară, este un mediocru, dotat cu puternice apetituri primitive. Este foarte caracteristic, în ochii lui Moravia, faptul că în realitate Cicikov intrupa prototipul de funcționar al unui stat autoritar, birocratic, teocratic și polițist. Fără un atare stat, nu ar fi existat nici Cicikov, nici toate celelalte personaje anti-eroice și falimentare ale literaturii ruse. Eroul gogolian nu poate fi, ca atare, decât ambițios, pizmaș, linguiștor, necinstit, arivist, incult și grobian; statul rus este pentru dînsul o brînză grasă în care el — vierme îndrăzneț — își croiește drum spre avantaje neonest. Sufletele moarte ies dintr-un amestec de birocratie și barbarism primitiv, de precepte statale și apetituri sălbatice, de formalism cazon și instincte de codru. Cicikov este reprezentantul tipic al unei societăți exclusiv statale și birocratice.

La Dostoievski, anti-eroul, omul mediocru și falimentar al lui Gogol, devine intelectual, — iar falimentul capătă simultan aspecte universale. De unde și pesimismul infrîngerii, care de la romanul rus va trece la cel european și va persista pînă azi. Anti-eroul lui Dostoievski se teme de propriile-i îndrăzneții și se refugiază în brațele statului rus și ale religiei ortodoxe.

Moravia afirmă că nu trebuie să vedem în acest anti-erou expresia caracterului exclusiv și constant al poporului rus.

În 1962, Alberto Moravia își creionase impresiile asupra unei alte țări: India (Un' idea dell' India, Bompiani, 156 p.). Realismul constatărilor lui asupra marelui popor din partea sudică a Asiei este pe cît de autentic — în privința tradițiilor milenare, a artelor și obiceiurilor ei — pe atît de judicios politic și social. India, este privită ca țara religiei absolute. Chiar dacă prin absurd, în India n-ar mai supraviețui nici o religie, ea ar fi totuși țara religiei.

Moravia consideră apoi că pentru călătorul occidental dotat cu sensibilitate, India prezintă două traume: cea provocată de întîlnirea sa cu o mizerie bolnavă și frenetică, de tip medieval, și cea izvorîtă din ciocnirea cu religia politeistă a unui fond naturalist. Moravia o consideră țara cea mai conservatoare din lume, din pricina sistemului imobil al castelor sale. De aici, viața plină de credințe obscure și iraționale ale indienilor conservate chiar și atunci cînd ele nu mai aveau nici o funcție, nici măcar una religioasă. Balastul acesta de fel de fel de credințe fosile paralizază, după convingerile scriitorului italian, întreaga viață indiană, producîndu-i uriașe pagube economice și obstacolîndu-i mare parte din progresele educației și întregii culturi. Ideile negative cu privire la lume și cu privire la propria lor gîndire și viață și-au găsit, totuși, în perioada începuturilor, o expresie pozitivă în minunate opere de artă, pline de realism și de vitalitate. Cosmarurile de azi, ca și mirajele de care e capabilă India, nu sînt, în sfîrșit, decît indiciile eternei sale capacități de surprize care miine s-ar putea, cine știe, trezi. Și mergînd pe linia investigațiilor în lumea contemporană, în volumul de eseuri Omul ca scop (L'uomo come fine, Bompiani, 1964, 401 p.), Moravia întreprinde o semnificativă apologie a jurnalului scris cu puțin înainte de 1964 de negresa braziliană Carolina Maria de Jesus. Autoarea acelui jurnal, vinzătoare de zdrențe, nu s-a sfîșit, într-adevăr, de la foarte interesante mărturisiri asupra modului de viață existent în Brazilia. Ea nu și îndreaptă, ba dimpotrivă, venerația către vechile rituri frenetice ale vrăjitorilor și nu invocă nici o zeitate primitivă, ci exaltă cartea și cultura. Carolina Maria de Jesus are încredere numai în ceea ce constituie singura superioritate a albilor asupra raselor de culoare colonizate și aservite: cultura. Cititorul constată ceva mai mult decît ingenuitate la această braziliană — proletară modernă — și anume „elanul democrat și internaționalist către progres convingerea liniștită de a avea „dreptul la cultură în mod egal cu cei privilegiați“.

În general în toate eseurile pomenite de noi, ea și în altele necitate aici, se relevă ca un gînditor optimist și încrezător în destinul omenirii. Se simt în paginile lui Moravia afit generozitatea caracteristică marilor scriitori, cît și apartenența sa la o conștiință marxistă. „El constituie o prezență și o încredinșare de probleme critice, de stil de viață și de denunțare, într-afita încît — afirma despre dînsul criticul Ines Scaramucci (în „Letteratura italiana“, Orientamenti culturali, Milano, Marzorati, pp. 1455—1489) — o întîlnire cu lumea lui este inevitabilă pentru cel care vrea să cunoască adevărata situație a secolului nostru“.

George LAZĂRESCU

Wyspianski

O sută de ani de la nașterea sa



În 1969, se sărbătorește în Polonia anul STANISŁAW WYSPIANSKI. El a început, se poate spune, încă din 1968, o dată cu punerea în scenă, într-o nouă viziune regizorală, a două din piesele acestui „artist universal“. Începînd cu 15 ianuarie — data nașterii acestui poet, dramaturg, pictor și reformator al artei teatrale care a fost Wyspianski — manifestările sărbătoririi lui au căpătat un caracter divers și cuprinzător. Iar la propunerea poloneză, Consiliul Mondial al Păcii a trecut această zi în calendarul marilor aniversări.

Aspirația, pe care am putea-o numi renascentistă, a trăirii totale, multilaterale în artă — proprie lui Wyspianski — este cu atît mai interesantă cu cît pare a fi o trăsătură mai generală în cultura poloneză: JOSEF IGNACY KRASZEWSKI — de pildă — întemeietorul romanului polonez modern, se ocupa și cu pictura; marele poet romantic CYPRIAN KAMIL NORWID era, de asemenea, pictor și sculptor; BRUNO SCHULZ, acel Kafka polonez, făcea o excepțională grafică suprarealistă. Una din aceste preocupări rămîne însă întotdeauna mai străuitor în lumină: în cazul lui Wyspianski, activitatea lui de dramaturg și om de teatru.

Despre vocația universală a dramaturgiei sale a scris un articol — special pentru „România literară“ — ALICJA LISIECKA, critic literar din Varșovia.

Avea, atunci cînd a murit, 38 de ani — din care numai zece de creație literară. Era în 28 noiembrie 1907. „Noiembrie e un timp primejdios pentru polonezi“ — spune el într-una din dramele sale.

Se născuse în anul 1869, la Cracovia. Studiase pictura, făcuse vitralii și policromii, învățase să cînte la vioară, scrisese studii teoretice despre Shakespeare, făcuse demersuri pentru funcția de director de teatru, pe care, de altfel, n-a obținut-o niciodată. Sărbătorim însă cei o sută de ani de la nașterea lui nu pentru că a fost un personaj fascinant — calitate atît de caracteristică intelectualului în epoca modernismului — ci pentru că în decursul celor zece ani de creație dramatică a devenit unul din reformatorii teatrului polonez. Un reformator de talia lui Craig sau a lui Meyerhold.

Cititorii dintr-o altă țară mă pot bănuî, pe nedrept, de megalomanie națională. Dar, într-o perioadă cînd scena poloneză lîncezea în naturalism, teatrul lui Wyspianski, făcînd o îmbinare organică între literatură, actorie, scenografie, pictură și muzică, era modern universal, sintetic, șocant pînă la happening. S-ar putea cineva întreba: creator de teatru universal — într-o țară care a rămas în toată această epocă sub ocupație străină? Sau: modernitate — într-o literatură care abia trebuia să-și conserve, cu un suprem efort, însăși moștenirea culturală, într-un secol de captivitate? Cu toate acestea, Wyspianski, întorcîndu-se, peste punți rupte, la tradiția profetică a romantismului, s-a eliberat în același timp de parțialitatea ei, a ieșit din „provincie“, angajînd marea convorbire intelectuală cu lumea nouă a secolului XX. Creatorul dramei naționale contemporane a fuzionat problemele poloneze legate de lupta pentru independență cu problematica metafizică și istorică a veacului care se iveră. Secolul al nouăsprezecelea pătrunde astfel în cel de-al douăzecelea. Antichitatea lui Sofocle renaște în tragedia răscoalelor naționale înăbușite. Din decorul unui parc varșovian se ivesc zețele Demeter și Chora. Oedip-ul polonez și Antigona poloneză reîtrăiesc într-o scenă poloneză antică tragedie a culpabilității și a sacrificiului. Dar acestea nu sînt alegorii dramatizate,

purtînd un dialog în măști contemporane. Mai degrabă, acești zei care se amestecă printre oameni ridică istoria la înălțimea mitului universal, schimbă concretul timp istoric în timp veșnic, și, în fine, aduc mitul pe pămîntul istoriei naționale. Așa este *Noaptea de noiembrie* (Noc Listopadova), în care divinitățile grecești luptă, ca odinioară în *Iliada*, alături de oameni. Această luptă are o dimensiune universală: este înfrîntă, deci, ca întotdeauna, înțelepciunea omenească; învinge, ca întotdeauna, nebunia... Dincolo de frămîntările și de obsesiile polonezilor, aprinse din nou, pînă la alb, în dramaturgia lui Wyspianski, atîngem dimensiunile în care se desfășoară misterium-ul general uman al vieții și al morții. Chora coboară în infern, furioșii tineri pierd o bătălie inegală, asemeni violentului erou, stilizat în trăsături primitive, din drama *Achilleis*, asemeni lui Ulise, care, întors în Itaca, pierde lupta cu el însuși.

Antichitatea tragică nu este la Wyspianski un azil al serenității, opus contemporaneității triviale: este, evident, metafora unei lupte de eliberare, este, de asemeni, modelul unei mari pasiuni, sinonimul vieții grav trăite, al vieții trăite cu mușchii încordați. Aici, autorul dramelor *Blestemul* (Klatwa), *Akropolis*, *Nunta* (Wesele), *Judecătorii* (Sedzio-wie), *Warszawianka*, *Dezrobirea* (Wyzwolenie), *Noaptea de noiembrie* și *Întoarcerea lui Odiseu* (Powrót Odysa) își construiește „istoria monumentală“, ca după o proaspătă impresie a unei lecturi nietzscheene. Însă „fapta“ se deosebește în mod esențial la Wyspianski, de postulatele din *Fröhliche Wissenschaft*. Receptarea lui Nietzsche a fost, la aproape toți reprezentanții modernismului din Polonia, moralizator-patriotică. Fapta — este, firește, lupta pentru recîștigarea independenței. Este, de asemeni, „faptă morală“, fiindcă libertatea se dobîndește prin înțelepciune, curaj, unitate națională.

Imageria lui Wyspianski face apel la erudiția cititorului. Unele texte dramatice pretînd nu mai puține comentarii decît, să spunem, *Tara pus-tie* a lui Eliot. Combinarea sintetică de legende, mituri, motive, arte poetice conduse spre o impresionantă sinteză stilistică în care se îm-

bină nu numai cuceririle simbolismului francez sau ale romantismului polonez. Fiindcă ideile pe care le întrebuița Wyspianski acum mai bine de șazece de ani le găsim ulterior în dramaturgia universală. Ce este „teatrul în teatru“ din *Dezrobirea* dacă nu ideea pre-pirandelliană a celor *Șase personaje în căutarea unui autor*? Dar amestecul de oameni și de zei, atît de caracteristic pentru opera lui Cocteau sau a lui Giraudoux; dar convorbirile dintre Chora și Demeter nu sînt asemeni celor din piesa lui Rafael Alberti *Noapte de război în muzeul Prado*, în care personaje din tablourile lui Goya și ale lui Tizian intervin în treburile omenești? Firește, fără exagerări. Despre lipsa de sens a provincial-șovinului slogan „noi sîntem primii“, a scris unul din eminienții noștri critici teatrali. Dar citind acum *Întoarcerea lui Odiseu* nu-mi pot stăpîni uimirea. Cine a scris această dramă a înfrîngerii omului care își creează el însuși lumea? Despre cea de-a doua plecare din liniștita Ithacă a eroului, care în căutarea unui loc descoperit în zadar, înfruptează păcatul crimei, al nebuniei, al minciunii și al trădării... Cine i-a refuzat homericultui Odiseu triumful moral asupra Destinului? Nici Camus, nici Sartre, nici unul dintre dramaturgii europeni contemporani. Cred că, în *Întoarcerea lui Odiseu*, Wyspianski ne dezvăluie acea perspectivă a mitului și a istoriei, despre care vorbește Mircea Eliade în *Images et symboles*: „Mitul este ținut să se petreacă într-un timp — dacă ni se permite expresia — întemporal; într-un moment fără durată (...) Un mit îl smulge pe om din timpul propriu, din timpul său individual, cronologic, „istoric“ — și îl proiectează, cel puțin simbolic, în Marele Timp, într-un moment paradoxal care nu poate fi măsurat pentru că nu este constituit printr-o durată (...) Mitul reactualizează continuu Marele Timp și prin aceasta proiectează auditorul într-un plan suprauman și supraistoric“.

Dramaturgia lui Wyspianski se desfășoară tocmai în acel Grand Temps al mitului, într-un plan suprauman și supraistoric, tinzînd, în același timp, în aproape toate lucrările, către concretul național, real.

Alicja LISIECKA

CADRAN

Rețele

Lucia Fox, autoarea volumului de poezii, *Redes (Rețele)*, publicat la Barcelona, este de origine peruviană, dar lucrează de mulți ani ca profesoară în diferite colegii din S.U.A. Pînă în prezent, a publicat la Lima *Preludios Íntimos* (Preludii intime), în Venezuela *Imágenes de Caracas* (Imagini din Caracas) și *Ensayos hispanoamericanos* (Eseuri hispano-americane), iar la Los Angeles, de curînd, *Tragaluz* (Ferestruica) — versuri.

Redes se compune din 25 de poeme unitare ca univers, tonalitate și tehnică poetică: Lucia Fox este o distrugătoare, rece și caustică, a mitului super-civilizației occidentale, care sufocă și distruge personalitatea umană. Tonalitatea versului ei e sa-

tirică, imaginea caricaturală, lexicul voit neologic și cosmopolit, fraza vorbită, cotidiană; sigură de instrumentele ei poetice, Lucia Fox își maschează abil și spectacular amărăciunea sub zîmbet și sub grimasă. Asadar, un volum plin de originalitate, în buna tradiție quevediană și picarescă a literelor hispanice, adusă însă „la zi“.

Lucruri

Luis Alberto Crespo, tînărul poet venezulean de 27 de ani al cărui volum de debut *Si el veraro es dilatado* (Dacă vara e lungită) a fost premiat la concursul José Rafael Pocaterra din Valencia de anul acesta, a publicat recent la Caracas — sub auspiciile revistei *Poesía de Venezuela* — o nouă plachetă de versuri intitulată, simplu, *Cos-sas* (Lucruri). Cele 12 poezii care o compun, de un imagism violent-baroc și cu o tematică stranie, deseori împrumutată din domeniul oniricului, sînt măriu-ria unui talent viguros și origi-

nal, dar încă nu pe deplin format.

„Lemnul vieții“

În depozitele Bibliotecii din Vroclav (Polonia) a fost găsit nu de mult manuscrisul original al „Lemnului vieții“, operă a cunoscutului filozof italian Giordano Bruno. Se afirmă că este singurul manuscris păstrat, deoarece, după arderea pe rug a filozofului, au fost distruse și operele lui.

Salvador Dali

Salvador Dali, cunoscut pentru excentricitățile sale, intenționează să picteze pe o uriașă broască testoașă, pe care a comandat-o în Brazilia, de unde i-a și fost trimisă cu avionul. Bazîndu-se pe longevitatea binecunoscută a broaștelor testoașe, Dali speră că astfel opera lui va rămîne mult timp în viață (și la propriu și la figurat).



PAUL CLAUDEL

La început a fost Versul. Astfel ar fi putut să-și deschidă poetica sa Paul Claudel, acest poet al fervorilor și inteligenței. Ar fi putut... dacă nu-l împiedica legătura sa, mai esențială, cu Verbul credinței: **in principio erat Verbum** — la început a fost Cuvîntul. Nu se poate, însă, ca acest mare om al cuvîntului să nu se fi jucat în sinea lui (patetic joc al existenței dedublate!) cu gîndul apartenenței sale la dubla orînduire a Verbului: Logos primordial și Cuvînt poetic, Rațiune necreată și vers creat.

Reflectînd asupra poeziei și a situației poetului în universul lingvistic, Claudel vedea limba însăși alcătuită, la origine și în esență, din versuri. „Orice limbaj vorbit este alcătuit din versuri în stare brută”. Versul este, așadar, fenomenul originar al limbajului. El este, ca element primordial, anterior cuvintelor înseși. Ideea aceasta, una din cele mai profunde din câte s-au formulat cu privire la originea și esența limbajului și a poeziei, n-a stîrnit nici un ecou în lumea filologilor ori a esteticienilor. Și cît de interesantă (filozofic, perfect întemeiată) ar fi o teorie a esenței și originii metaforice a limbajului! Desigur, atunci cînd vorbim despre versul „primordial” nu ne gîndim la vreun vers anumit al prozodiei clasice. Mult mai degrabă decît alexandrinul, hexametru, versul „liber” modern se apropie de forma metaforică originară, de un **arhe** al cuvîntului. „Fraza mamă; unealtă adîncă a limbajului...” — exclamă poetul Muzelor.

De fapt, pentru Claudel, nu cuvintele sînt cele care fac „poezia”. **Iliada** nu este alcătuită din cuvinte, ci ea este cea care creează cuvintele sau le alege. Cuvintele nu sînt decît niște elemente fragmentare, decupate dintr-un ansamblu care le era anterior. Interpretare structurală: configurația precede elementul sau, mai exact, structura însăși este elementară. Înțelegem predilecția lui Claudel pentru versul liber. Ceea ce-l atrăgea pe acest spirit înclinat spre rigorile lăuntrice, care îngrădesc dezmățul oricărui libertăți prea umane, spre versul liber, nu era „libertatea” acestuia. Poetul știa prea bine că poezia are nevoie de constrîngerii; că vrea să fie jenată, reglementată, obligată, umilită; că se supune benevol necesității. Orice poezie majoră presupune, își revendică o disciplină, o artă poetică.

Despre poezia lui Claudel s-ar putea afirma ceea ce el însuși spune despre opera lui Dante: cuvîntul care o explică în întregime este Iubire. Pentru Claudel, ca și pentru Dante, Iubirea este dorința Binelui absolut, efortul inteligenței și al imaginației de a reuni lumea efectelor, domeniu al hazardului, cu lumea cauzelor prime și a finalității. O pasionată nevoie de unitate, necesitate și absolut, de participare la o cauză rațională îi animă pe acești poeți ai verbului unificator. Propensiunea esențială a artei lor este aceea a realizării **întregului**. Viziunea totalitară a poeziei și asupra poeziei: totul în univers este chemat să zămislească Armonia integrală. Revolta, marea demonie a poeziei moderne, nu poate să ducă decît la sterilizarea ei — socotea Claudel — pentru că revolta (chiar și aceea a mult adoratului său Rimbaud) nu permite stabilirea legăturilor, nu îngăduie o estetică a unității. Poetul repudiază revolta predecesorilor săi, care a dus la disoluția poeziei însăși promovate de ei, pentru că era, în mod structural, un om al ordinei. Am arătat altă dată care e semnificația **Ordinei** în opera sa. Ca și Eliot, Claudel era un obsedat al Legii unificatoare. Și pentru aceleași motive. Cei doi poeți aparțineau aceleiași eclezii. Atît Claudel cît și Eliot l-au studiat pe Toma de Aquino. Or, unul din conceptele esențiale ale **Summei** aquinatului era acela al unei **ordo** — ordine universale îmbrățișînd natura, comunitatea umană și regatul valorilor transcendente. Filozofic, acest concept

permitea o sistematizare universală; **ordo** era — am spune astăzi — o structură ontologică, rațională și morală. Ordine a Iubirii universale (**ordo amoris**) și — înainte de toate — ordine a Cuvîntului pe care Arta Poetică e chemată să o întemeieze teoretic.

Claudel, acest om al lutului, trăiește arta ca pe o virtute a rațiunii practice, ca pe un **habitus**. Niciodată nu va accepta automatismul suprarrealiștilor, niciodată nu se va recunoaște tributarul vreunei inspirații superioare, exterioare lui și ordinei cuvîntului. O asemenea ordine presupune luciditatea critic-reflexivă: întoarcerea spiritului asupra sa însuși.

Polii între care pendulează Claudel (asemenea lui Eliot) sînt cei ai intelectualismului absolut și ai renunțării totale la luminile rațiunii. Valéry ar putea să reprezinte, intrucîtva, primul pol al supremației inteligenței. „Spiritul uman, spunea el, mi se pare alcătuit în așa fel, încît nu poate să fie în sine incoerent”. Rimbaud încercase să ajungă la polul opus, al consacrării rațiunii: „Am sfîrșit prin a socoti sacră dezordinea spiritului meu”. **Arta poetică** reprezintă polul intelectualist al operei lui Claudel, opus polului ei patetic. E interesant de observat că acest poet al fervorilor a îmbrăcat dintru început un sever corset intelectual, după cum Valéry (despre care scrisese că e „un voluptuos” în poezie) își propusese din tinerețe să introducă în gîndirea sa rigoarea, să-și ascute virtuțile intelectuale. Dar „inteligența nu e virtutea fundamentală a poetului — recunoaște Claudel — după cum prudența nu e aceea a militarului”. Un poem nu se construiește linie după linie, piatră cu piatră. El este, mai degrabă — spune personajul unui dialog din **Pasărea neagră la Soare-Răsare** — rezultatul unei „prăbușiri interioare” în care sufletul poetului e invadat de o „apă doritoare”. Această explicație mitică a genezei poemului indică doar importanța pe care Claudel o acordă factorului obscur-afectiv în creație. Inteligența însăși nu lucrează din plin decît sub impulsul dorinței, al exuberanței. Vocea poetului e aceea a „bucuriei și a vieții”. Dacă i s-ar da să picteze culesul viilor pe plafonul unui palat, spune Poetul din **Pasărea neagră**, el ar azvîrli dintru început pe tavan, fără gîndire, o pată mare violetă, semnul exultării sale. Dar ca și muzica ori pictura, poezia exprimă bucuria ori minia, nu este bucurie ori minie. De aceea, după elanul ei inițial, dorința se cere îngrădită. Poetul nu poate evita propria sa inexprimare, poezia trebuie să se supună prozodiei.

Numele lui Claudel poate fi asociat cu acela al lui Eliot. Nici unul din acești doi mari poeți ai veacului n-are fi avut (cu toate preceptele credinței lor, care le impunea lepădarea de sine) umilînța necesară renunțării la propriul nume. Nici unul nu s-ar fi retras în penumbra austeră a anonimatului. Totuși, ei au căutat un substitut estetic al asceticei renunțări la eul detestabil; și unul și altul au propovăduit depersonalizarea, inexprimarea de sine. Bunul suprem nu era pentru ei goetheana personalitate, ci impersonalitatea medievalilor. Ne amintim teza eliotiană privind progresul artistului, echivalent cu renunțarea la eul propriu în favoarea a ceva mai valoros. Progresul unui artist este un continuu sacrificiu de sine, o continuă anulare a personalității sale. Această renunțare o pretinde Claudel. De altfel, o întreagă tradiție care se afla înapoia lui îl susținea, îl îndemna în acest sens. Repudiind extazul (asemenea lui Valéry, pentru care entuziasmul nu e starea sufletească a scriitorului), Claudel n-a uitat lecția clasicului Boileau și nici cuvîntul lui Aristot. Nu prin emoțiile sale — socotea Eliot — devine poetul cel care este. Emoția artistică este impersonală. Claudel însă, arzătorul Claudel, nu s-ar fi lepădat niciodată cu atîta seninătate de tumultul propriilor pasiuni. Dar poetul Muzelor nu era mistic „în stare sălbatică” asemenea vizionarului dintr-un anotimp în infern”. Artistul este, pentru Claudel, în același timp vioară și arcuș. Emoția sa este a sa și rămîne a sa; creația nu o transmite altora. Modul pasional trebuie dezlegat pentru ca expresia să devină artistică. Dezlegare, nu renunțare totală la emoție. Căci din emoție, pe planul artei, se degajă nu obscuritate, ci o luciditate superioară. Spre deosebire de pragmaticul Eliot, Claudel rămîne un cartezian, care se ignoră. Cunoașterea precede pasiunea și o regizează. Nu se poate concepție mai intelectualistă la un impulsiv decît această recunoaștere a primatului cunoașterii asupra emoției. Primat al cunoașterii și al voinței creatoare. Antiromanticul Claudel nu se vede și nu se vrea dominat de pasiuni.

Critica secolului trecut — și îndeosebi maestrul ei incontestabil Sainte-Beuve — a găsit oponenți în trei mari scriitori ai secolului nostru. Proust, în **Contre Sainte-Beuve**, Eliot și Claudel s-au ridicat, deopotrivă, împotriva explicării operei prin faptele de viață ale artistului. „Scoica nu explică perla și mentalitatea meșteșugarului n-are nimic comun cu brocartul pe care-l țese”. Această frază din **Catastrofa lui Igitur** repudiază explicarea cauzală a criticii biografice. Claudel disociază trăirea și creația, dar această disociere nu implică o obiectivare a actului creator.

Arta nu e nici grimasa artistului care suferă, nici mimarea naturii care se oferă. Ea este o virtute a intelectului creator. Și ca atare, arta (nu artistul) nu se înșeală niciodată. Ea comportă o rectitudine infailibilă. O asemenea credință în infailibilitatea artei n-a fost niciodată mărturisită de Claudel; ea rămîne, însă, ca o dominantă subiacentă a poeziei și a poeziei sale.

Noaptea metafizică a fost, fără îndoială, climatul spiritual în care s-a născut, apa întunecată de cristalizare în care s-a depus ca un precipitat poezia lui Poe, Baudelaire, Rimbaud și Mallarmé. Deși lucizi, artiști avînd o înaltă conștiință a artei lor, acești poeți au înaintat prin tenebrele spiritului, prin crize de neîncredere în propria lor artă, spre marea ambiguitate a poeziei secolului nostru: arta mîntuitoare și arta auto-anihilantă. Nu neantul, cum se afirmă uneori, îi atrăgea pe acești pelerini ai necunoscutului. Noaptea lor metafizică semăna mult mai degrabă (Claudel o știa atît de bine) cu „noaptea obscură a sufletului” (**noche oscura del anima** la Juan de la Cruz) decît cu neantul lui Jean-Paul Sartre. Ceea ce îi fascina era acea „tăcere a luminii” despre care vorbise, cu mult înaintea lor, Dante. Noaptea metafizică a liricii moderne derivă din tragica experiență a „tăcerii luminii”. Claudel a avut și el dialogul său cu tăcerea. El a înțeles, de mult, încă pe vremea celor **Cinci mari ode**, că poezia e: „Lucrarea sufletului, potrivită pe sunetul propriului său cuvînt / Născocirea miraculoasei întrebări, dialogul limpede cu tăcerea fără sfîrșit”. Dacă am propune o

tipologie poetică, printre multele categorii posibile, le-am alege pe acelea care opun poezia autoflagelării și aceea a laudei. Atît Claudel cît și Saint-John Perse descind — s-ar putea spune — din Pindar. Elogiile lor derivă din odele triumfale ale marelui elin. Nimic mai opus poeziei baudelairene a remușcării (în sensul cel mai propriu al re-mușcării) ca lirica laudelor lui Claudel și Perse. Dacă acesta din urmă mărturisise că ar fi dat întregii sale opere poetice titlul unui ciclu al versurilor sale, **Eloges**, cel dintîi propunea o estetică a elogiului. „Lauda — afirmă Claudel — e probabil cel mai puternic motor al poeziei, pentru că e expresia nevoii celei mai profunde a sufletului, vocea bucuriei și a vieții, datorită oricărei creații, aceea prin care orice creatură are nevoie de toate celelalte”. Elogiul exprimă cea mai profundă lege a firii, legea simpatiei universale.

Lauda este o înălțare a firii la demnitatea ei originară. Omul are conștiința unei căderi, a unei mari pierderi suferite. Ca și Proust, Claudel credea într-un paradis iremediabil pierdut, într-o stare de inocență definitiv spulberată. Dar, ca atîția poeți ai gnozei lirice moderne, el nutrea nostalgia aceluia paradis al nevinovăției originare. Desigur, pentru el, singur harul poate să readucă în sufletul omului acea stare. Dar arta este și ea o restituire o purității. Restituire a unui **paradisum voluptatis**, nu în viața omului, ci în opera sa. Arta ne restituie purității dintîi pe planul imaginarului. De aceea în marea poezie nu există discordie, simțurile și spiritul sînt împăcate între ele, voluptatea se preschimbă în delectare lucidă și umanul împăcat cu sine tînde să se depășească pe sine.

Numai un suflet purificat de toate scoriile va înțelege parfumul trandafirului. Această „teză” a esteticii japoneze s-ar putea opune **catharsis**-ului aristotelic: arta nu purifică, ea trebuie primită într-un suflet pur. Un **catharsis** prealabil trebuie să ne deschidă, să ne pregătească pentru receptarea operei de artă. Meditînd asupra artei japoneze (pe care o cunoscuse în timpul șederii sale la Tokio), Claudel înclina spre acceptarea unei asemenea teze. În pictura japoneză lumea vizibilă e o aluzie continuă la cea invizibilă; formele indică înțelepciunea. Căci gestul primordial al artistului este acela al decantării lumii, al purificării ei. Numai cele **redușe** la formele lor **pure** au dreptul să intre în regatul artei. Marionetele din Osaka, pe care le admirase Claudel, realizează masca integrală, animată: păpușa autonomă, plutind în imponderabilitate, realizează ceea ce nici un actor viu nu poate realiza: gestul pur. Actorul viu, amestecîndu-și propria personalitate în drama fictivă pe care o joacă, rămîne deghizat. Purificarea nu este schematizare, abstractizare, ci înscriere a trecătorului etern. Culoarea, parfumul eliberează simțurile, numai întrucît ele însele sînt elemente eliberate de „greul pămîntului”. Voluptatea lui Valéry nu este satisfacția unui **jouisseur**, e o atenție a spiritului îndreptat asupra trupului, o conștiință epidemică eliberată de fiziologie, o plasă a propozițiilor învîluind corpul glorios. Așadar, poemul ia naștere dintr-o decantare, operație misterioasă de sustragere a materialității sau actualității. Dar, mai presus de orice, el reprezintă o descătușare din temporalitate. Era firesc ca poetul-ambasador să îndrăgească arta orientului, a cărei tendință esențială e aceea de a da sentimentul perenității lucrurilor.

Depersonalizarea, pacificarea simțirii, evadarea în întemporal, în spațiul pur, toate acestea țin de o estetică pe care am putea-o numi a **păcii**. Formula latină care definea pacea era: **tranquillitas ordinis** — liniștea ordinei. Spre o asemenea liniște superioară năzuia poetul „fecioarelor neprihănite”, Claudel.

„Ad rationem pulchri pertinet, quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus” (Sum. theol., I—II, q. 27, al., ad. 3) — „Ține de însăși rațiunea frumosului, ca la vederea sa ori la cunoașterea sa, dorința să se liniștească”, — iată ce teză, tomistă, prezidează prozodia claudeliană. Expusă în **Reflexiuni și propuneri cu privire la versul francez**, situată pe o linie a tradiției franceze, ea nu e mai puțin o critică a modalităților și uneltelor poetice clasice: versul riguros măsurat, sclavia rimei, forme închise etc. Luptînd pentru o descătușare a versului, Claudel atacă pe acei ce „cred că au gustul clasic și nu au decît gustul burghez”. El a propagat versul liber, vasta țesătură prozodică, a îndemnat la folosirea limbii vorbite, alcătuită, după el, din versuri în stare brută și a insistat asupra poeziei ascunse în opera acelor pe care îi considera adevărații mari poeți francezi: Rabelais, Pascal, Bossuet, Chateaubriand, Balzac.

Mai mult decît alți scriitori ai timpului său, Claudel, privindu-se cu luciditate, și-a văzut limitele ca poet și critic. „Tu nu explici nimic, o poete!...” își spunea el. Dar adăuga, cu o conștiință exaltată a menirii sale: „...dar toate lucrurile ne devin explicabile prin tine”. Opera poetului critic Claudel nu explică nimic din domeniul inexplicabilului; ea constituie însă un bun catalizator al meditațiilor asupra poeziei. Căci cunoaștem ieșind din noi înșine, născîndu-ne iarăși și iară, prin altul, în altul.

Eterna nouitate a lucrurilor. Nimic nu e definitiv încheiat, omul e într-o stare de permanentă naștere. Orice senzație nouă e renaștere, e generatoarea unui nou eu. A cunoaște înseamnă a fi cel care împlinește golul, înseamnă a te completa prin altul, recunoscîndu-te altul decît obiectul cunoscut. Trandafirul sau macul — exclamă Claudel — „semnează în roșu, către soare, obligația celorlalte flori de a fi albe sau albastre”. Dar o dată un gol împlinit, altul se cascadează alături: „nous co-naissions à toute la nature, c'est ainsi que nous la connaissons”. Cunoașterea este o co-naștere. Nimeni nu se naște singur, după cum nimeni nu cunoaște decît raporturile care există între lucruri. Nașterea și cunoașterea sînt — în viziunea poeziei claudeliene — congenerere. De aceea, înțelegem că, pentru poetul **Marilor Ode**, voința de a fi altul e legată de necesitatea de a nu mai fi cel care ești; cunoașterea altuia este o renaștere neconținută a lumii și a omului co-născător. Tot astfel, poezia se naște dintr-o naștere în altul, e un fenomen de germinare în altul. De fapt purcede de dincolo de om, îl traversează și se îndreaptă dincolo de om. S-ar putea constitui o adevărată fiziologie a suflului poetic. Suflul vine de aiurea și se abate unde vrea: **spiritus flat ubi vult**.

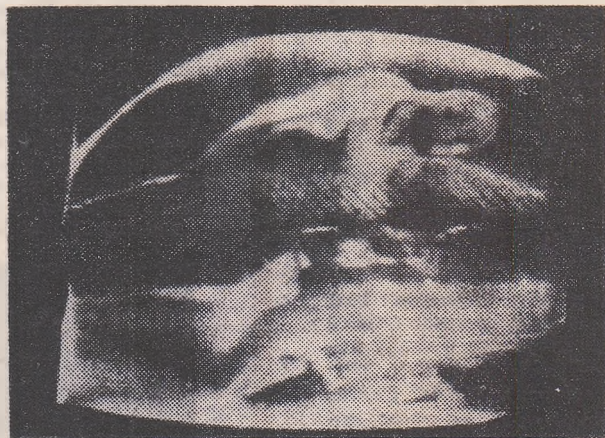
„Dar acest mare flaut, spart peste tot de guri, sub degetele tale, arată-ndeașuns

Că nu mai trebuie să-l adaugi suflului care te umple Și care te-a ridicat, o fecioară-n picioare”.

Nicolae BALOTA

Prima stație cosmică orbitală!

- * 4 cosmonauți într-un complex „laborator-satelit“!...
- * 4 experiențe astronautice importante, executate magistral: „căutarea“ și apropierea automată a cosmonavelor „Soiuz-4“ și „Soiuz-5“, joncțiunea celor două nave cosmice pilotate, „schimbarea“ echipajului și desprinderea comandată a cosmonavelor.
- * 4 cabine spațiale (36 metri cubi!...), dotate cu cea mai modernă aparatură experimentală pentru îndelungate cercetări științifice extraterestre — primul laborator cosmic orbital.

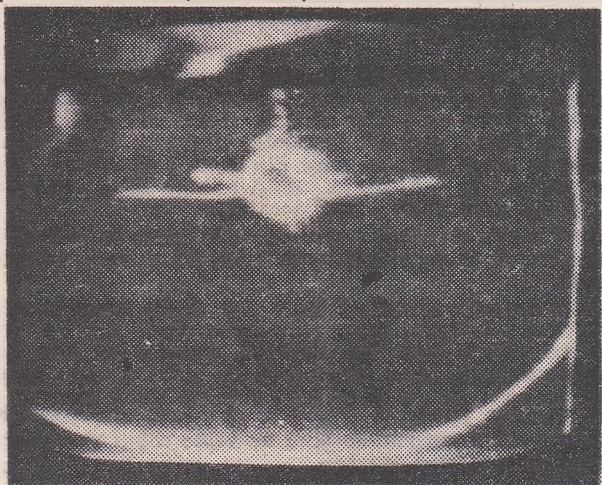


Trecerea lui A. Eliseev dintr-o navă în alta

DEBUT SPECTACULOS...

În anul 1969, cosmonautica sovietică a debutat cu realizări impresionante:

Venus-5 (5 ianuarie 1969) o stație interplanetară automată de 1130 kg, lansată în direcția misterioasei planete a cărei față este acoperită de un văl des de nori.



Venus-6 (10 ianuarie 1969), pornită pe o traiectorie apropiată și cu aceleași scopuri științifice ca și „sora ei geamănă“.

Aparatura științifică foarte complexă, instalată în containerele sferice (grele de 363 kg) ale acestor stații interplanetare — care vor ateriza lin pe solul planetei Venus — va contribui la aflarea multora dintre „secretele“ Luceafărului.

Cosmos-263 (12 ianuarie 1969), satelit științific care s-a alăturat celorlalte „laboratoare orbitale automate“ sovietice plasate pe orbite circumterestre, în vederea studierii continue a tuturor factorilor fizici din vecinătatea Terrei, care ar putea influența evoluția navelor cosmice pilotate.

Soiuz-4 (14 ianuarie 1969), cosmonavă pilotată de lt. col. ing. **Vladimir Șatalov**, care și-a luat zborul de pe cosmodromul Baikonur (situat la nord-est de marea Aral), la ora 9 și 30 minute (ora Bucureștiului).

Soiuz-5 (15 ianuarie 1969), cosmonavă având la bord un echipaj format din trei oameni (lt. col. ing. **Boris Volinov**, lt. col. ing. **Evgheni Hrunov** și inginerul navigant **Alexei Eliseev**), care a decolat tot de pe cosmodromul Baikonur, la ora 9 și 14 minute (o.B.).

Primele trei laboratoare spațiale automate își continuă drumul prin spațiu.

„Soiuz-4“ și „Soiuz-5“, după îndeplinirea exemplară a întregului program de experiențe și cercetări științifice, s-au reîntors pe Pământ, aterizând cu mare precizie în două regiuni dinainte stabilite („Soiuz-4“ la 40 km, nord-vest de orașul Karaganda, din Uzbekistan, iar „Soiuz-5“ la 210 km, sud-vest de orașul Kustanai, tot în Asia Centrală).

SCOPURILE ȘTIINȚIFICE ȘI IMPORTANȚA PROGRAMULUI „SOIUZ“

Chiar numele cosmonavelor („Soiuz“ în românește înseamnă „Uniune“) definește, în mod simbolic, principalul scop urmărit de oamenii de știință sovietici prin lansarea lor: **realizarea primelor stații cosmice orbitale**, prin cuplarea — comandată de piloți — a două nave spațiale.

Importanța deosebită a programului „Soiuz“ (care reprezintă numai un aspect al vastului plan sovietic de cercetare a spațiului cosmic) iese pregnant în evidență având în vedere că prin el se realizează:

a) platforme orbitale, care pot deveni „baze de plecare“ pentru cosmonave selenare;

b) „laboratoare satelit“, cu echipaj uman pentru observarea continuă a suprafeței terestre și pentru efectuarea unor ample studii, în cele mai diferite domenii (astronomie, fizica soarelui, oceanografie, geologie, geofizică etc.).

Cu alte cuvinte, stațiile cosmice orbitale „Soiuz“ vor permite:

a) lansarea navelor spațiale grele după o nouă metodă, prin plasarea succesivă a elementelor lor componente pe orbite circumterestre (la altitudini de 200 km... 1300 km) și, apoi, prin „cuplarea“ acestora în vederea

„startului“ cu a doua viteză cosmică (11,2 kilometri pe secundă) spre planetele sistemului solar;

b) realizarea unor stații științifice extraterestre, în care astronautilor să li se asigure condiții optime de viață pentru efectuarea unor cercetări științifice de lungă durată.

Pentru a sublinia precizia operațiilor de lansare, este suficient să precizăm parametrii de zbor ai ultimelor două cosmonave „Soiuz“:

„Soiuz-4“ — apogeu... 225 km, perigeu... 173 km, durata unei rotații... 88,25 minute, înclinația orbitei față de Ecuator... 51 grade și 40 minute.

„Soiuz-5“ — apogeu... 230 km, perigeu 200 km, durata unei rotații... 88,7, iar înclinația orbitei, **identică cu cea a navei spațiale „Soiuz-4“**.

Datorită acestui fapt, complicatele manevre de transfer orbital (pe care „Soiuz-4“ trebuia să le execute în timpul „căutării“ și „apropierii“ automate de „Soiuz-5“) au fost foarte mult simplificate.

COSMONAVELE „SOIUZ“

Concepute pentru a oferi un maximum de confort și de siguranță cosmonauților, pentru zboruri prelungite de 30 zile și 30 nopți!... (când echipajul este format dintr-un singur cosmonaut), aceste cosmonave de 8...9 tone sînt alcătuite din trei compartimente:

— **Compartimentul orbital** (1), de formă sferică, un

complex laborator științific (instalat într-o cabină cu un volum de 9 m³), în care echipajul lucrează și se odihnește. Plasat în față, el servește și ca **S.A.S.** (compartiment-ecluză) pentru ieșirea cosmonauților în spațiul sideral. Iar „lancea“ din vârful compartimentului orbital permite „cuplarea“ cosmonavelor.

— **Compartimentul de comandă** (2), o cabină de 9 m³ din care se pilotează cosmonava în timpul zborului pe orbită. Tot în acest compartiment ia loc echipajul și în perioadele de lansare și de revenire pe Pământ.

Între aceste două compartimente comunicația se poate face printr-un canal circular, care se poate închide cu ajutorul unor uși etanșe.

În spatele compartimentului de comandă este prins...

— **Compartimentul de serviciu** (3) în care sînt instalate: motorul rachetă de frinare, motoarele rachetă de stabilizare și comandă, precum și aparatele, agregatele și sistemele tehnico-științifice ale navelor cosmice „Soiuz“.

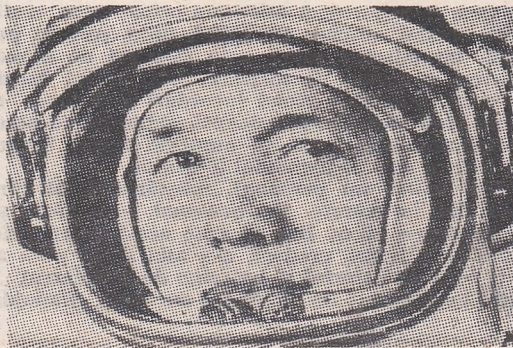
În exterior, de el sînt prinse două „aripi“, cu suprafața totală de 14 m², pe care sînt plasate celulele fotoelectrice ce transformă energia solară în energie electrică.

Bineînțeles, de cosmonavă sînt prinse și antenele stațiilor de radio și televiziune.

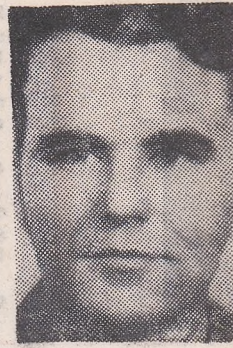
Desigur, toate fazele palpitante ale primei „îmbrățișări cosmice“ dintre două nave-satelit, făurite și pilotate de oamenii sovietici, ne sînt cunoscute din relatările zilnice ale agențiilor de presă. Tocmai de aceea, ne vom mărgini să consemnăm cîteva aprecieri ale unor cunoscuți specialiști.



Boris Volinov



Alexei Eliseev



Vladimir Șatalov



Evgheni Hrunov

ELOGII

1) Sir Bernard Lovell, directorul observatorului Jodrell Bank:

„...Succesul creării unei platforme spațiale oferă numeroase posibilități sovieticilor, atât în ce privește observațiile științifice asupra Pământului și Universului, cît și pentru formarea unei stații orbitale care va constitui o etapă intermediară între Pământ și Lună, sau alte planete“.

2) A. Walsh, secretarul executiv al Administrației naționale pentru problemele aeronauticii și spațiului cosmic (NASA):

„...Joncțiunea pe orbită a cosmonavelor „Soiuz-4“

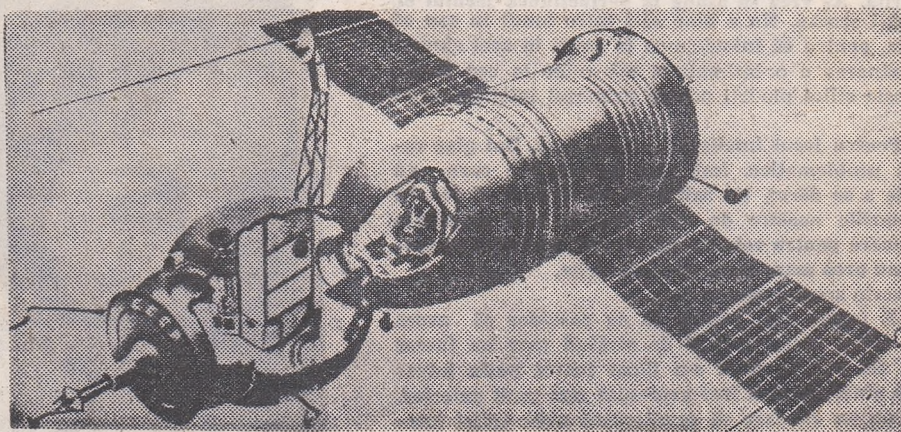
și „Soiuz-5“ reprezintă un interesant și important pas înainte în explorarea Cosmosului“.

3) G. Kaminsky, conducătorul Observatorului astronomic din Bochum (R. F. a Germaniei):

„...Realizarea la care am asistat va intra în istoria astronauticii ca începutul cuceririi economice a spațiului cosmic, astfel încît, cu cheltuieli minime, să poată fi obținute rezultate foarte importante“.

Dr. ing. Constantin Sabin IOAN

18 ianuarie 1969



Macheta navei „Soiuz“

Urmind exemplul sofului său, Jacques Demy, regizoarea Agnes Varda („Fericirea”, „Cleo de la 5 la 7”) va turna în luna februarie, în peisajul Californiei, „Pace și dragoste” — o poveste sentimentală cu o ziaristă americană și un avocat parizian, care pledează în America Centrală în procesul unor revoluționari.

„Lucrezia” — o fantezie erotico-istorică — este în lucru la Roma. Viața scandalosă a Lucreziei Borgia inspiră din nou cineastii. După Edwig Feuille și Marline Carol, rolul revine de data aceasta tinerei actrițe cehe Olinka Berova.

Bourvil va îmbrățișa încă o dată drama cinematografică („Cauze drepte” a dovedit posibilitățile lui uimitoare pentru acest gen). Marcel Camus i-a oferit rolul principal din „Mur de l'Atlantique”, film realizat după cartea colonelului Remy.

Noua revelație a Hollywood-ului este Leigh Taylor-Young — o tinăra actriță, absolventă a școlii dramatice condusă de Sandy Meissier la New York, care de patru ani joacă pe scenele Broadway-ului și la televiziunea americană fără să stîrnească interesul producătorilor de filme. Lewis Gilbert a lansat-o categoric, plasînd-o în strălucitoarea distribuție a filmului său „Aventurierii”.



Tur de orizont

ARIPI

Rareori tehnicolorul înfrumusețează. De cele mai multe ori, urîște. Fac excepție filmele foarte spectaculoase, care evocă un trecut istoric, întâmplări de legendă, sau chiar de mitologie. De asemenea, fac excepție filmele-revistă, adică înșirările de numere de cînt, dans și acrobații gimnastice. În această ultimă categorie ar intra poate și baletele filmate. Vorbesc de baletul clasic, unde femeile fac poante, iar bărbații salturi de tigr. În genere, aceste spectacole sînt monotone dacă durează mai mult de o jumătate de ceas. Ca dovadă că ele au fost întotdeauna date ca apendice seurt la un spectacol de operă.

Baletul „Lacul lebedelor” de Ceikovski, regizat de Dudko



Philippe Leroy în filmul „Un delict aproape perfect”

Apollinari și Constantin Sergheiev, durează un ceas și jumătate. Totuși, nu avem nici un moment de repetare, de lungime inutilă. Chiar și puținele secvențe care se repetă sînt nu o repetiție, ci o subliniere totdeauna cu ceva nou în plus. Dar meritul în această operă e mult mai revoluționar. Astruc vorbește odată de „camera stylo”, de aparatul cinematografic devenit toc cu care scrii o poveste. În acest film rusesc avem tot timpul impresia că un condei ne scrie fel de fel de gânduri, în mii de caligrafii.

Rușii au fost de multă vreme primii în lume în materie de balet. De data asta s-au întrecut chiar pe ei înșiși. Piruetele și salturile sînt de domeniul supranaturalului. Și astea făcute nu cu acel brio al acrobatului, ci cu dulceața moale a visului. Unul din cei trei balerini, personajul Sigfrid (Dion Markovski) este cel mai frumos specimen de anatomie și grație masculină din cîte am văzut vreodată. E așa de frumos tot ce face, încît chiar cînd nu face nimic, cînd, nemișcat, cade pe gânduri, cu capul plecat, chiar atunci are măreție de semizeu.

De altfel, tot baletul e plin de acest contrast: mișcare și imobilitate. Patruzeci de dansatori stau ficși, în timp ce alți cîțiva evoluează zburînd. Cînd zic „ficși”, n-am spus tot. Căci fixitatea lor compune o linie, un traseu în spațiu, la care se raportează mișcarea celor care voltajează, dînd sens acestei mișcări. De altfel, linia, care în principiu este fixă, tot mișcare este: este rezumat de mișcare, sau prevestire, program de mișcare, sau, în tot cazul, început de mișcare, asemenea acelei încordări a tuturor mușchilor în clipa cînd alergătorul așteaptă semnalul de plecare în cursă.

Balerina principală se numește Elena Evteeva și, repet, ce face ea este de domeniul irealului.

Mai există un personaj, măscăriciul, al cărui nume nu este dat în generic. Eu, personal, i-am văzut și pe Nijinski și pe Serge Lifar. Dar ce face acest balerin de azi în materie de sărituri, cred că n-a mai făcut pînă acum nimeni.

O sută de balerini și balerine de la Teatrul „S. M. Kirov” din Leningrad și de la Școala de balet „Nadejda Vaganova”,

ținînd de această operă și decoruri de o armonie de culori totodată variată și discretă: încă o dată, acest spectacol este o incîntare, un regal al ochiului și al minții.

LEROY GĂGĂUȚĂ

Philippe Leroy este la ora actuală unul din cei mai buni actori francezi. E și foarte plăcut la vedere. S-a ilustrat într-un film de Giacopetti: Ochiul sălbatic, cazul aproape patologic al reporterului de actualități filmate, care plătea, cu bani mulți, pe oameni ca să provoace scene oribile, crude, inumane. Un fel de Mondo Cane prefabricat. Philippe Leroy era admirabil în acest rol. Și iată că, brusc, regizorul Camerini îl face să sară la capătul celălalt al repertoriului. El e și de data asta reporter, dar un reporter perfect imbecil, mereu tras pe sfoară și mereu mai incîntat de geniul său.

Este o poveste polițistă foarte ingenioasă, unde o fată frumoasă, care așteaptă o imensă moștenire, urmează să fie asasinată pentru ca o alta să-i fie substituită (una din ele e Pamela Tiffin, cealaltă Graziella Granata). Nostimada e că, pînă la urmă, nu știm care din două e escroaca. Poate chiar amîndouă, adevărata moștenitoare fiind asasinată-gata, și de mult (fără știre noastră).

Filmul e plin de situații comice, unde Leroy în calitate de prostuț fudul, și de altfel fermecător, dă o notă originală poveștii.

Iată o inovație amuzantă care ține și de genul burlesc, și de genul psihologic. Eroul conduce mașina. La un moment dat află o veste senzațională. Reacția lui este, cum zic automobilistii, „une tête-à-queue”, adică o serie de învîrtiri în cerc, ca un ciine care aleargă după propria lui coadă. Este și foarte spectaculos, și foarte evocator, căci exprimă perfect momentele cînd ne vijie capul și gîndurile se învîrtesc în mintea noastră.

AVENTURA

La cinematograful Central, sala noastră de avanpremiere, se dă „Aventura” lui Antonioni. Ea a mai rulat la noi acum vreo zece ani, apoi a dispărut și a revenit acum doi ani, cînd a mai fost dată în rețea, fără prea mult succes, și acum... iarăși avanpremieră. Totuși, premieră a fost, și va fi, încă multă vreme, mereu premieră această capodoperă neînțeleasă. Am să scriu odată un lung studiu reproducînd toate ineptiile și stupiditățile scrise de docții admiratori occidentali ai acestui film. La toate acestea mai colaborează și traducătorii români de subtitluri, precum și cei care mai taie (ca să mai scurteze) ceea ce ei socot că e neimportant (în general scenele-cheie).

D. I. SUCHIANU

O discuție cu Margareta Pogonat, nu spun interviu pentru că în fața acestei uimitoare actrițe de film (teatru n-am văzut-o niciodată jucînd) întrebările mele, preconcepse s-au sfîșit să se rostească, o discuție cu Margareta Pogonat deci, a debutat astfel:

I.D.: — Veniți de la o repetiție la televiziune unde ați recitat versuri. Vă place să recitați versuri? Vă întreb, pentru că o colegă de-a dumneavoastră își manifesta public, de curînd, neapetența pentru forma vorbită a poeziei.

M.P.: — Mie îmi place să recit versuri. Îmi place să citesc și să recit. Mai și scriu din cînd în cînd, dar numai pentru mine. O singură dată mi-a fost publicată o poezie, în revista liceului. Dacă toți ne-am apuca să facem meseria altora...

I.D.: — E vorba de o vocație, în primul rînd.

M.P.: — E și o vocație dar e și o meserie. Ca să îți poți permite să publici îți trebuie o tehnică. Consider că activitățile mele extrateatrale mă întregesc, pentru că mai și desenez.

I.D.: — Sînteți o umanistă, în sensul renașcentist al cuvîntului.

M.P.: — Mi se pare că sînt puțin anacronică. Mie mi-e bine să fiu așa.

I.D.: — V-a spus multă lume că semănați cu Jeanne Moreau?

M.P.: — Da. Dar asta mă fletează numai pentru faptul că ea este o mare actriță. Aș vrea să ajung la perfecțiunea jocului ei, dar n-aș vrea să-i semăn. Nu e bine să-i întrec în cap că semeni cu cineva, pentru că întotdeauna te caută în acel cineva.

I.D.: — Asemănarea e o întâmplare, mă refer la cea fizică. În ceea ce privește stilul pledați pentru primatul inteligenței în joc?

M.P.: — Da. Pentru jocul inteligent, interiorizat. Îmi plac rolurile complexe, problematice, îmi plac personajele care au marea plăcere de a se dărui. Un astfel de rol aș dori să joc. În general, în scenariile noastre de film, femeile sînt personaje plate, doar parteneri pentru rolurile bărbătești. Probabil că scenariștii noștri n-au prea mare încredere în actrițe.

I.D.: — Și nu scriu special pentru ele...

M.P.: — Da. E foarte rău, pentru că eu consider că avem actori buni. Un lucru recunoscut și de străinii care au lucrat aici coproducții. La noi, în film, s-a făcut foarte puțin introspecție în om, în gînd. Omul a fost prezentat mai mult exterior. Regizorii noștri nu au răbdare să urmărească niște trăiri interioare.

I.D.: — Cîte filme ați făcut?

de vorbă cu

MARGARETA POGONAT



M.P.: — Cînei, în care am interpretat roluri mai importante: „Pasărea furtunii”, „Două lozuri”, „Lumină de iulie”, „Meandre” și „Legenda”.

I.D.: — Cred că nu mai trebuie să reamintesc cititorilor noștri succesul din „Meandre”.

M.P.: — Păcat că a fost doar un succes de critică, și nu al meu în primul rînd, ci al filmului.

I.D.: — Îi revine regizorului, lui Mircea Săucan, meritul de a vă fi oferit o partitură valoroasă.

M.P.: — Da. Lui. Inițial rolul era de întregire. Pe parcurs Săucan și Lovinescu au modificat scenariul. Trebuie să-i mulțumesc lui Mircea pentru ce am făcut în „Meandre”. Pentru că m-a condus foarte din scurt și nu s-a oprit decît în momentele foarte adevărate. Ne-am chinuit reciproc. Mi-am dat seama, însă, că are dreptate și l-am ascultat.

I.D.: — Cu Blaier cum ați lucrat în „Legenda”?

M.P.: — Fără probleme.

I.D.: — Vă considerați o actriță de film sau de teatru în primul rînd?

M.P.: — N-am făcut niciodată despărțirea în mine, a acestor două ramuri ale artei interpretative. Deși consider că sînt foarte deosebite pentru actor ca modalitate de expresie. Probabil că mă consider foarte aptă pentru amîndouă. Cînd primesc roluri fie în teatru, fie în film, știu să le găsesc modalități destul de firești de exprimare.

I.D.: — Și primiți?

M.P.: — Cu primitul e o altă poveste mai dureroasă pentru noi actorii. Reușim destul de rar să primim un rol. Unii primesc foarte des. Alții foarte rar. Și suferi. Printre aceștia sînt și eu. Nu e vorba de cîștigul material. Trebuie să joci permanent pentru că sînt lucruri care se învață, există o tehnică. Altfel joacă un actor cu experiență. Aparatul și publicul sînt pentru mine niște dușmani. Jucăm atît de rar încît acceptăm roluri numai pentru a nu face pauze prea mari. Nu știu a cui e vina. Poate a scenariștilor, poate a regizorilor sau poate a actorilor, a unor actori care se umilesc și care acceptă orice.

I.D.: — Aș vrea în încheiere să vă spun că aș dori foarte mult să vă văd jucînd pe scena unui teatru bucureștean. Poate chiar în stagiunea aceasta.

I. D.

MODERNITATEA TRAGEDIEI ANTICE

„Troienele” de Euripide în adaptarea lui J.-P. Sartre

Euripide n-a fost clement cu tradiția. A recurs, adesea, la ea pentru a o submina din interior. Masca pe care o aplică personajelor sale este o mască rituală, travesti suficient de străveziu al unor realități contemporane. Demistificarea va opera, fie prin apelul la poncife, la un limbaj prin natura lui neconvincător, fie prin depasarea accentelor pe poziții nemarcate până atunci. Inaderența poetului la tradiție măsoară, de fapt, dezacordul dintre mit și realitate, dintre valorile morale specifice unor etape succesive din evoluția societății antice grecești.

În epocile de criză și primeniri, cum a fost aceea a maturității lui Euripide, reevaluările sînt frecvente. Și, desigur, necesare. Vechile credințe, convertite în mituri, sînt privite de atenieni cu circumspecție. Pentru lumea helenică, zeii rămîn mit și realitate, dar contestarea lor înseamnă o altă realitate. În „Troienele”, confruntarea morală dintre oameni și zei nu indică nici o clipă superioritatea „nemuri-

fuz al războiului colonial, al războiului de pradă și nimicire. O patetică demonstrație a dezastrelor pe care le implică acesta. Un lamento cutremurător al condiției umane în pericol de totală diminuare. Cîntecul de lebadă al Troiei în agonie...

Euripide a stupefiat juriul și, poate, publicul, prin virulența spiritului critic ce dezvăluia o față neglorioasă, de o cruzime sălbatică, a cuceririi Troiei de către greci. În acest fel legenda măreției cuceritorilor era sfîșiată. Împrumutînd un procedeu de efect din „Persii” lui Eschil, transportarea spectatorului în tabăra învinșilor — poetul face din acesta martor, nu la isprăvile vitejești ale concetățenilor săi legendari, ci la atrocitățile comise de ei. Și — erezie pe care juriul o va sancționa prompt — silabele poetului pledau cauza adversarilor de atunci ai poporului elen! În aceste condiții, succesul, în concurs, al obscurului Xenocles, își pierde și el aura de mister.

Evident, tocmai tenta modernă, pregnant actuală a pledoariei marelui poet tra-



Valeria Gagialov și Emanoil Petruș

torilor”. „Olimpicii” cunosc aceleași patimi ca și pămîntenii, dar sînt mai primejdioși, dispunînd de o putere covârșitoare. „Zeii sînt prieteni îndoielnici”, exclamă Hecuba, refuzînd o devoțiune zadarnică. Și tot nefericită regină remarcă: „Troia n-a fost cucerită. Troienii n-au fost învinși. O zeiță i-a trădat”. Pendularea vîduvei lui Priam între credință și refuzul acesteia marchează distanța dintre speranța deșartă în salvarea lui Astianax („O, Zeus, cred în tine!”) și sarcasmul suferințelor nerăzbunate („Zeus, te-am crezut drept. Iartă-mă!”).

Cu egală cutezanță, dinamitează autorul și alte prejudecăți. Eroiul, gloria — idealuri morale intangibile în trecut, sînt reconsiderate acum, cu sporită exigență și definite prin raportare la mobilurile urmărite. De altfel, drama — jucată la Marile Dionisii în primăvara anului 415 î.e.n. — avea o adresă precisă: demascarea absurdității expediției de cucerire a Siciliei, proiectată și condusă de Alcibiade. „Troienele” era, așadar, un vehement re-

gic grec a hotărît opțiunea sartriană pentru această piesă. Dificultățile ce i s-au impus vizau, în ultimă instanță, marcarea distanței de la public la text. Problema de limbaj, dar și de informație. În Introducerea la „Troienele”, Paris, Gallimard, 1965, Sartre preciza: „Am ales... un limbaj poetic, care păstrează textului caracterul său ceremonial, valoarea sa retorică, dar care îi modifică accentul. Adresîndu-se cu jumătăți de măsură unui public complice, care, dacă nu mai crede în frumoasele legende, îi place încă să le audă povestite, Euripide își poate permite efecte de umor sau de prețiozitate. Mi s-a părut că pentru a obține aceleași efecte e nevoie să folosesc un limbaj mai puțin destructiv: publicul să ia la început legende în serios, putîndu-i-se după aceea arăta ineficiența lor”. Și pentru că, azi, spectatorul descifrează mai greu trimiterile mitologice, scriitorul francez a suprimat unele, a dezvoltat altele, făcînd, astfel, inteligibil textul antic și pentru receptorul contemporan. Printre altele, pentru a nu pro-

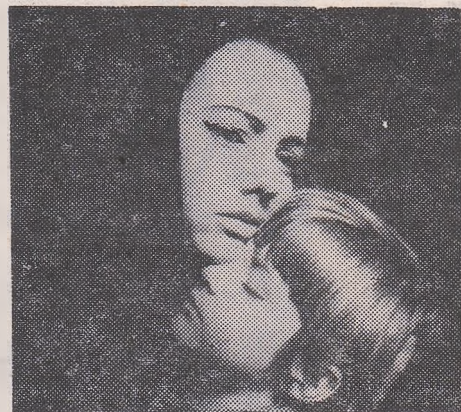
voca confuzii asupra deznodămîntului piesei, Sartre i-a adăugat monologul final al lui Poseidon.

Considerînd „Troienele” un „oratoriu”, autorul adaptării a fost nevoit s-o „dramatizeze”, îngroșînd conflictele din textul original. O libertate mai mare și-a permis prin inserarea opoziției „Europa” — „Asia”, echivalent modern al hiatusului antic dintre greci și „barbari”.

Pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale”, regizorul Miron Niculescu a realizat exact ceea ce și-a propus: un spectacol de ținută, în care discreția truvaiurilor regizorale să favorizeze transmiterea nealterată a „literei” textului. El și-a slujit intențiile și în calitate de scenograf, printr-un decor sumar, încremenit, cenușiu, în contrast dezolant cu zbuciumul mării sau cu dansul flăcărilor pe ruine.

În dificilul rol al Hecubei, artista emerită Irina Răchițeanu-Șirianu face o creație magistrală. Chipul său împietrit, năruit uneori sub povara nenorocirilor, alteori redresîndu-se semeț și preținzînd neînduplecat dreptatea, pare însăși imaginea destinului tragic al omului căruia nici o durere din lume nu-i e străină. O excelentă Andromaca, aprigă și agresivă în durerea ei de soție și mamă, „mică burgheză”, așa cum o vedea Sartre, este Silvia Popovici. Valeria Gagealov, într-o partitură scurtă, dar extrem de pretențioasă, mi-a părut puțin depășită de rol. Ea n-are prea mult din Elena viselor noastre, și destul de puțin din aceea ce bîntuiea coșmarurile troienelor. O traiectorie scenică de virtuozitate a străbătut Adela Mărculescu. Rolul Casandrei i-a solicitat întreaga gamă a talentului său. O mobilitate deosebită, un joc fin al nuanțelor, cu treceri fulgerătoare de la starea de transă la o extremă (puțin abuzivă?) luciditate, au circumscris un contur aproape suprauman, în care angelicul și demoniacul par noțiuni reversibile. Cu Emanoil Petruș (în Menelaos), Lazăr Vrabie (un Swejk fără umor în Talthybios), cu Simona Bondoc (în Pallas Atena) și Emil Liptac (în Poseidon), spectacolul Teatrului Național își asigură, cu unele ezitări, adaziunea spectatorilor. O contribuție remarcabilă a adus-o acestei reprezentații de o uimitoare factură modernă Corul troienelor, din rîndul cărora se detașează Elena Sereda și Aimée Iacobescu. Păcat, însă, că machiajul le urîște excesiv, le urîște grotesc. Frumusețea tragică pare să fi fost lăsată textului. Și muzicii tulburătoare a lui Radu Căplescu.

Nicolae BALTAG



Silvia Popovici

De vorbă cu regizorul

RADU BOROIANU



— Cum s-a produs prima dumneavoastră întîlnire cu „Croitorii cei mari din Valahia”? Ce v-a impresionat mai plăcut în textul piesei lui Al. Popescu?

— Pe „Croitorii...” i-am întîlnit prima oară în paginile revistei „Teatru”. Piesa m-a cucerit, în primul rînd, prin punctul ei de plecare: dorința lui Al. Popescu de a justifica un paradox și anume acela al unei existențe românești cu valori universale, alături de unele aspecte, să le zic temperamentale, înapoiate. Piesa nu m-a satisfăcut în întregime. Jocul spiritual al cuvintelor poate să tenteze și teatrul, dar trebuie să existe și o tehnică dramatică foarte abilă, care nu-i aparține major lui Al. Popescu.

— Ce nu v-a fost foarte clar din capul locului în acest text?

— Problema personajului Marele Croitor despre care, din text, nu reușești să afli de ce și cum se află pe un plan, cel puțin egal, cu poetul și sculptorul. Fiind vorba de spiritualitatea și actualitatea românească, e greu să cred că Marele Croitor poate reprezenta meșteșugul popular și chiar dacă ar fi așa, nu văd cu ce ar spori valoarea națională. În același timp, însă, textul surprinde caracterul vizionar al spiritualității românești. Am crezut și cred în continuare că există o deosebire între funcțiunea croitorului care servește fabula piesei și metafora croitorului.

— Bine, dar arta este, în totalitate, convenție?

— Bineînțeles. Eu vroiam să spun, de fapt, că sînt partizanul ideii că în discuțiile care se poartă în legătură cu concurența dintre cinematografie, televiziune pe de-o parte și tea-

tru pe de altă, uităm să adăugăm dispariția teatrului ca ritual, convenție poetică specială, și intrăm în luptă, uneori, cu un arsenal pe care nu-l putem folosi. Trebuie să cercetăm originile spectacolului teatral și să încercăm readaptarea acestora, potrivite sensibilității contemporane. Atîta timp cît ne vom sprijini pe puterea butoanelor, comutatoarelor etc... vom fi învinși, căci televiziunea, cinematograful, vor dispune mereu de mai multe. Teatrul, ca oricare artă, trebuie să-și recîștige un cod numai al lui.

— Cîteva cuvinte despre spectatorii piteșteni.

— Piteștiul este orașul cu cea mai senzațională mișcare socială. Crește zilnic, uluitor. Teatrul nostru ține seama de această continuă devenire. Socotesc că existența repertoriului total românesc a fost bine gîndită. Încercăm astfel să desăvîrșim o primă fază de educație teatrală. Acum, ne-am propus să deschidem un Studio al teatrului unde să oferim spectatorului piteștean și modalități mai noi de spectacol, texte dramatice moderne reprezentînd multiple posibilități de a gîndi teatrul. Aceste spectacole, adăugîndu-se celor în aer liber — preconizate de C. Dinischiotu — vor duce și la creșterea nivelului profesional al colectivului nostru.

— Cum se adaugă eforturilor teatrului „Al. Davila” cele ale presei locale? La Pitești apare și revista „Argeș”. În ce măsură cronică dramatică piteșteană contribuie la împlinirea vieții teatrale piteștene?

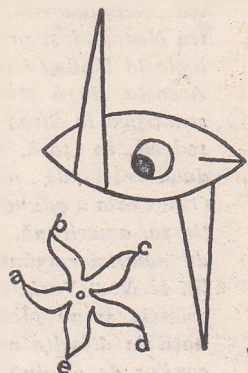
— Sîntem mîhnîți cu toții de lipsa totală a dorinței organelor presei locale de a cunoaște, sprijini și completa activitatea de educație estetică, pe care o întreprindem. Paradoxul este cu atît mai semnificativ, cu cît amîntesc că avem sprijinul total al organelor politice și administrative. Avem un colectiv profesionist dintre cele mai valoroase, dublat de o mișcare de amatori foarte interesantă. Revistele bucureștene își spun, cu plăcere, părerea despre spectacolele noastre. Întorcîndu-ne „acasă”, în cel mai fericit caz nimeni nu vorbește despre munca noastră.

— Și în cel mai nefericit caz...?

— Se „vorbește”. Se poate ca această situație să se datoreze lipsei unor cronicari dramatici avizați și să fie, pentru prima oară la noi, o dovadă de modestie. Vreau să cred că e așa.

Dorin TUDORAN

Succesul pe care-l are Jerzy Grotowski la Paris cu așa-zisele realizări ale Teatrului său Laborator din Wrocław este din ce în ce mai mare. Este vorba de o nouă școală a rigorii gestuale, a forței reținute și a stăpînirii vocale de care însă se folosește, în vederea efectelor tari. Ceea ce remarcă critica pariziană este faptul că cu toată grija pentru arta teatrală în sine preconizată de această școală, efectul dramatic este produs mai mult decît de structura piesei, de șocul situației. Motivele care-l obsedează sînt două: Întîlnirea personajelor biblice cu cele ale civilizației de azi în perspectiva Judecării de Apoi. Simbolurile apar astfel perechi-perechi — valori pervertite — valori realizate, frumusețe cultivată — frumusețe bat-



jocorită, amorul prostituat — amorul ideal, chipul omului profetic comparat cu cel al omului mutilat de lagăre de concentrare și de tehnicitatea lumii moderne. Într-o astfel de scenă, cuplul Crist-Apollo apare mutilat într-un crematoriu de la Auschwitz unde se desfășoară de altfel și o întreagă scenă. (Nouvelle Revue Française nr. 12/1968).

*

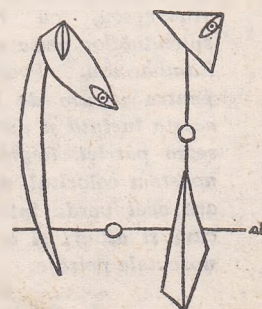
Una din îndrăznețele idel ale lui Louis Barrault a fost de a pune în scenă opera rableziană Gargantua et Pantagruel. Este un spectacol, spune Barrault, adresat celor care au uitat cine este Rabelais cu scopul de a-i șoca și de a le scoate-n evidență ridicolul neînțelegerii. Ca regizor este tot timpul spectacolului prezent pe scenă în postura de om care, cînd dă o replică suplimentară, cînd aranjează o mobilă sau scoate pe cine știe ce actor dintr-un impas real sau imaginar. (Express nr. 1/1969)

*

Începînd cu 1 ianuarie 1969 Jean-Louis Barrault a închiria Teatrul Récaner pentru a-l transforma într-un centru internațional de cercetări teatrale. Regizori tineri și actori se vor putea strînge-n voie aici pentru a-și discuta și realiza experiențele pe care de altfel Théâtre de France le favorizează puțin. (Tel Quel, novembre, 1968)

*

Invitat cu ocazia anului nou 1969 la Zürich să spună ceva despre sine, Eugen Ionescu declară: „Cred c-am vorbit prea mult despre mine. Am spus tot ce-aveam de spus, adică că nu-i nimic de spus. Am venit la Zürich pentru a mă-nfuria și pentru a mai spune încă odată că nu-i nimic de spus”. (Lettres Françaises, nr. 1/1969)



Maestrii români

din colecția d-rului O. K. Cosla, New York

„România literară” a publicat într-un număr de acum câteva săptămîni o serie de desene ale pictorului Ștefan Luchian, aflate în carnetul de schițe din colecția O. K. Cosla din New York.

Cu acest prilej, am amintit de importanța acestei colecții și am dat unele amănunte despre personalitatea colecționarului, originar din Piatra Neamț, fost profesor de farmacologie la Universitatea din București. Aceasta, după studii și o activitate științifică la Strassbourg. În timpul sederii în țară, adică între cele două războaie mondiale, doctorul O.K. Cosla a adunat, împreună cu soția sa, americană, numeroase opere de maestri români și străini. Stabiliți le New York, ei și-au amplificat colecția și au făcut importante donații la diferite asociații ale americanilor de origine română, precum făcuseră și în țară, unde, prin 1942, au dăruit Academiei Române hrisoave voievodale și documente sau scrisori ale unor autori clasici ai noștri — de la Alecsandri la Odobescu.

Odată stabiliți în Statele Unite, unde d-rul Cosla a desfășurat o activitate de prestigiu, devenind membru al mai multor academii, soții Cosla au donat cea mai mare parte din operele pictate de artiști români, mai ales muzeului bisericii Sfinta Maria din Cleveland, Ohio. În acest muzeu și în altele se află o serie de picturi și desene de Grigorescu, Andreescu, Luchian, sau de Ressu, Steriadi, Băeșu, Loewendal, Petrescu-Găină. O seamă de artiști, dintre care și A. Băeșu, originar din nordul Moldovei, au făcut portretul colecționarului (unul din tinerețe, datat 1919 și avînd specificată și localitatea: Iași, precum și un portret la maturitate, pictat tot la Iași, iar Steriadi ceva mai târziu la București).

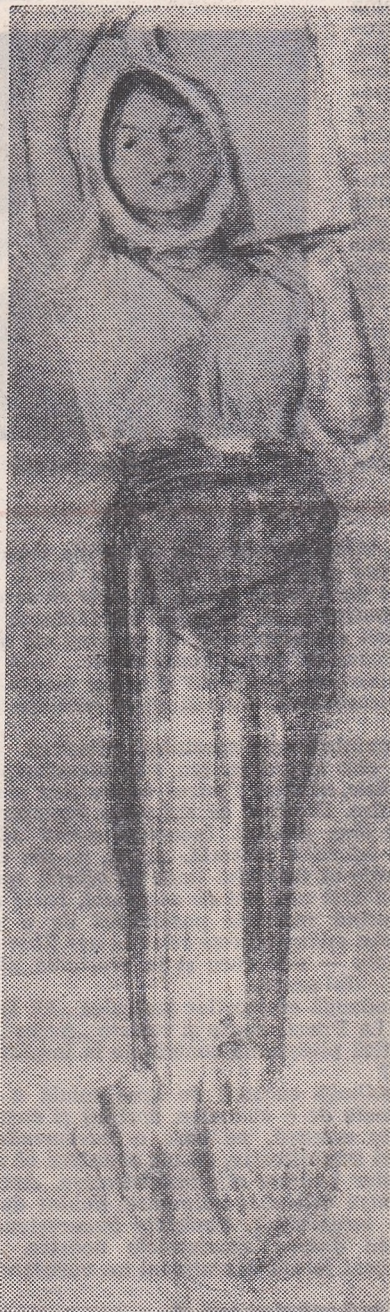
Răspunzînd cu amabilitate solicitării noastre, d-rul Cosla ne-a trimis fotografiile operelor donate muzeului din Cleveland — unele de importanță deosebită pentru istoria artei noastre și avînd valoare mondială.

Peisajul de la Ocnele-Mari, localitate menționată pe tablou și purtînd semnătura lui Ion Andreescu, este o capodoperă. Vastitatea spațiului, soliditatea construcției — dealurile variat compuse, unele prin pensulații viguroase, altele din fundal parcă țesute din umbre, casele și valea șerpuitoare — dovedesc măiestria lui Andreescu, forța sa de a cuprinde aspecte largi și felurite din natură, conferind acea binecunoscută măreție și poezie, caracteristice lui. Se simte influența lui Grigorescu, ceva din modul său de a pensula, dar și o fină tratare a atmosferei învăluitoare, deprinsă prin contactul cu impresionismul francez. Trebuie să fie o lucrare din faza culminantă a lui Andreescu, cu nimic inferioară splendidelor peisaje aflate la Muzeul Zambaccian. Foarte caracteristic pentru natura de la noi, peisajul acesta incită și preamărește frumusețea patriei. Regretăm că nu-i cunoaștem coloritul, dar deducem că are acel verde intens și grav, precum și alburii și arginturi din cunoscutele peisaje.

Din opera lui Nicolae Grigorescu, colecția Cosla posedă tabloul intitulat Maior rănit în războiul Independenței, o figură șezînd pe un scaun și tratată în culori alb-luminoase, în contrast cu fondul întunecat. Este una din lucrările măiestre ale lui Grigorescu, tocmai prin țesătura de tonalități albicioase a figurii și uniformei, iar chipul, mai mult schițat, are un modelaj ce ține aproape de expresionism. De asemenea, patru schițe de Grigorescu sînt deosebit de interesante, una pregătitoare pentru o scenă de bătălie din războiul Independenței alta cu un ciobănaș și o turmă mare de oi, a treia înfățișînd mai mulți boi în mers, caracteristică pentru calitățile de pictor-animalier ale maestrului. De asemenea, reapare într-un desen Rodica purtînd coifa pe umăr.

Toate acestea sînt opere puțin cunoscute sau de loc știute de noile generații, iar prin reproducerea lor — nu avem încă datele muzeale — ele contribuie la rememorarea creației acestor maestri. Mulțumim doctorului Cosla pentru amabilitatea de a ne fi comunicat aceste opere, acum aflate la Cleveland și reprezentînd în lumea americană mesaje ale geniului poporului nostru.

Petru COMARNESCU



N. GRIGORESCU — „RODICA”

Ion Musceleanu

Viziunea picturii lui Ion Musceleanu este determinată de considerarea realității drept flux continuu. Această constantă discernabilă în întreaga creație a pictorului conduce la extragerea din realitate a aspectelor instantanee. Se forjează astfel o gândire picturală care exclude structurile imuabile ale unui ideal de tip rațional bazat pe regulile devenitului. În locul acestora se promovează un ideal capabil să exprime o realitate în permanență devenire. O viziune de acest tip nu presupune detașarea lucidă propusă de analiza rațională, ci integrarea afectivă prin intermediul sentimentului. În acest context ochiul devine instrumentul primordial de investigare a realului. El nu-și arogă însă privilegiul obiectivării, tipic aparatului cinematografic, de pildă, ci acceptă o participare selectivă la acele aspecte ale realității care au încărcătură emoțională. Această participare produce modificări observabile în structura lui artistic și în cea a realului care se transformă conform dezideratelor artistului. Aspectul pictural al unei asemenea gândiri are calități lirice. Lirismul picturii lui Ion Musceleanu derivă din profunzimea vieții individuale. Valoarea poetică a trăirii personale se datorează celor două componente ale ei: ființa și sentimentul în interrelațiile lor.

Ființa artistului se deschide către un nivel cu intenția unei viziuni simpatetice. Această manifestare oferă forme unui conținut intens pasional. Se abolește astfel contextul unei gândiri discursive, producătoare de forme cantificabile matematic și se intră în domeniul unei trăiri intenționale, generatoare de forme și conținuturi înstăpînite în domeniul afectului.

Intenționalitatea picturii lui Ion Musceleanu provine din faptul că eul artistic se consideră „insuficient sieși” și tinde pentru a se împlini, spre acumularea de impresii și senzații dintr-o realitate diferită de cea a lui. Ființa artistică se redimensionează prin aceste reflexe dobîndite de integrarea ei în fluxul vieții.

Impresiile și senzațiile (acele „mici senzații” de care vorbea Cézanne) produse ale relațiilor dintre ființa artistului și lumea exterioară se exprimă în forme sensibile din dorința de comunicare a subiectului.

Concomitent eul artistului se răsfrînge și asupra sa însăși. A-

ceastă dublă participare la o realitate exterioară și la una interioară oferă o integrare plenară în existență. Nuanțele calitative ale acestui dublu proces de fuziune constituie cea de a doua componentă a vieții personale, sentimentul care determină la Ion Musceleanu măiestria coloritului.

Acordul muzical al acestora oferă dimensiunile lirice ale creației lui Ion Musceleanu. Transferul în pictură al acestor principii se efectuează în spiritul esteticii impresioniste. Tușele se fragmentează și se suprapun pentru a crea senzația de „non-fini” pictural devenită metaforă.

Divizarea cromatică acordă tonurilor primordialitate și valențe muzicale. Compoziția lucrărilor lui Ion Musceleanu utilizează principiile abstracției ritmice și ale expansiunii armonice, ceea ce duce la acordarea motivelor formale și cromatice în funcție de un motiv central. (Peisaj de iarnă, Natură statică cu vas alb). Arhitectura formelor nu mai este vizibilă, se percepe însă persistența unor trasee compoziționale. Aceste trasee sînt accentuate în funcție de apropierea sau de depărtarea de centrul optic al tabloului. (Peisaj de toamnă, Început de toamnă). Paralel cu echilibrarea morfologică se armonizează tabloul în funcție de dominantă coloristică (Fata în albastru).

Universul picturii lui Ion Musceleanu se situează ca o etapă normală în evoluția picturii noastre de la Andreescu, Luchian, Pătrașcu, Lucian Grigorescu și asigură permanența unor valori estetice. Pictura maestrului confirmă valabilitatea unei poetici care-și găsește resursele în analiza lucidă a operelor înaintașilor și în celebrarea constantelor artistice românești.



ION MUSCELEANU
„PORTRET”

Culori

Printre încercările destinate a moderniza muzeele și a le face cât mai atrăgătoare, Galeria Națională din Statul Victoria, inaugurată de curînd la Melbourne, este una dintre cele mai interesante. Apreciînd că principala critică ce poate fi adusă muzeelor este efortul pe care trebuie să-l depună vizitatorul pentru a le parcurge, arhitectul Roy Grounds a conceput un muzeu din care a eliminat complet interminabilele galerii rectilinii. În drumul său, vizitatorul întâlnește la tot pasul colțuri și coti-

turi neașteptate, diferențe de nivel, pardoseli diferite (mochete pentru arta occidentală, dale de piatră și carajele pentru arta greacă, lemn pentru arta orientală).

Ansamblul parcursului (10 km pentru o vizită completă) se efectuează fără a urca o singură scară, grație unui mare număr de ascensoare și eschatoare care servesc cele nouă etaje ale muzeului (4 la suprafață, pentru expoziții, 5 la subsol, pentru depozite și birouri). Clădirea este înzestrată cu aer condiționat, jaloanată de scaune confortabile și dotată cu lumină tamisată, riguros egală în orice anotimp și pe orice vreme.

La exterior, muzeul se prezintă ca un bloc de piatră albastră de Australia. Interiorul e compus din trei părți grupate în jurul a trei

curți interioare: curtea orientală, ornată de o grădină japoneză, curtea artelor occidentale, înfrumusețată de lucrări de Rodin și Henry Moore, și curtea australiană, în formă de teatru elisabetan, care poate servi ca scenă pentru spectacole de teatru și de balet. Plafonul este un imens vitraliu compus din 224 de piese de sticlă, opera artistului australian Leonard French. Muzeul constituie prima etapă a unui vast ansamblu cultural, care va cuprinde o școală de învățămînt artistic, o sală de concert (2 500 locuri), o operă (1 800 locuri) un teatru (750 locuri), o sală de conferințe (1 000 locuri) și un teatru experimental cu 300 de locuri. Toate acestea, în mare parte așezate subteran, sînt concepute în așa fel încît vor putea fi

GALERIILOR

Jana Gertler

Jana Gertler intuiește existența unor prototipuri esențial organice, prezente întotdeauna în natură, și încearcă să le confere rangul de simboluri ale unor arhetipuri preexistente.

O gândire sculpturală de acest tip presupune o concentrație asupra sensurilor legitime ale formelor și conduce la crearea de



JANA GERTLER — „NARCIS”

forme capabile să se autoconțină, la eliminarea extraneului și a incidentalului.

Sculptura este considerată ca un organism viu, supus legilor sale proprii și ritmat de ele.

Formele ei componente acționează ca mase unitare tensionate însă de o energie intrinsecă, care le conferă prestanța staticismului.

Monoaxialitatea sculpturilor, relațiile dintre mase, analogia ritmurilor volumetrice, ca și proporțiile bine gândite, conferă exponatelor un remarcabil sens al monumentalului. Factura de monolit a sculpturilor obținută prin contracții și dilatări ritmice și prin modelajul centripet determină sculptura de acest tip să situeze colaborarea cu spațiul, ea pătrunde în spațiu, se instaurează într-un punct și determină reanizarea lui.

Lumina este dirijată pe anumite suprafețe pentru a accentua volumele, ea nu pătrunde în articulații și nu dizlocă suprafețele, ceea ce contribuie la senzația de pondere și materialitate exprimată de sculptura Janei Gertler („Iarna”, „Narcis”).

Organizarea anatomică a sculpturii evidențiază simplitatea formelor și soliditatea tipurilor de articulații („Mama și copilul”, „Speranța”) care se concretizează în structuri viabile („Haiducie”). Intuiția materialității pe care o are artista contribuie la solicitarea simțului tactil, factor primordial în percepția zonelor plastice.

O anumită diversificare a senzațiilor în sensul redării calităților particulare ale materiei, ca moliciune, ușurință etc., se remarcă în „Portret imaginar”,

unde impactul luminii este mai evident, ceea ce demonstrează o problematică complexă.

Reușită, convingătoare, în ansamblu, expoziția personală a Janei Gertler oferă peisajului artistic actual pregnanța unei personalități.

Viorel HAROSSA

Frații Ilieșiu

Cei cinci frați maramureșeni Ilieșiu — Delia, Dorina, Sorin, Toto, Doru — a căror spectaculoasă expoziție este găzduită în holul Teatrului de Comedie, (ce începe să devină din ce în ce mai serios o sală de expoziție solicitată, lucru care angajează, în paranteze fie spus, obligativitatea acceptării și a unui orar adecvat, dînd posibilitatea publicului să vizioneze și în ceasurile dimineții) se caracterizează, în primul rînd, prin virtuozitate, cu atât mai mult cu cît vîrsta unora dintre expozanți — 11, 13, 15 ani, etc., — aduce un plus de inedit acestei virtuozități. Dincolo însă de acest element, ce se pretează, ca și faptul uimitor că avem de-a face cu o familie întreagă de artiști, la publicitate, cei cinci tineri nu se distanțează în mod deosebit între ei, nici în ceea ce privește alegerea domeniului de manifestare și nici în acela al ideii sau invenției formale. Cultivînd obiectul de decor — străchini, vase, variante de opaiț, — expozanții înclină toți spre mecanica supraîncălcării, spre complicarea elementului principal, atît prin adăugirea de forme adiacente, cît și prin recurgerea la smalturi, la culoare. Ingenioase și chiar savant ingenioase, aceste soluții dovedesc, și poate acesta e lucrul cu care se pot mîndri foarte tinerii artiști, o siguranță de gust ce se manifestă și în modul de prezentare a obiectelor, — structuri albe de ghips construite după o logică arhitecturală — semnate de Doru Ilieșiu. Mai apropiate de vîrsta expozantului, deși neelimînd doza de virtuozitate despre care vorbeam, rețin cele două picturi pe sticlă ale lui Sorin Ilieșiu.

Aurelia Aricescu

Vasiliu

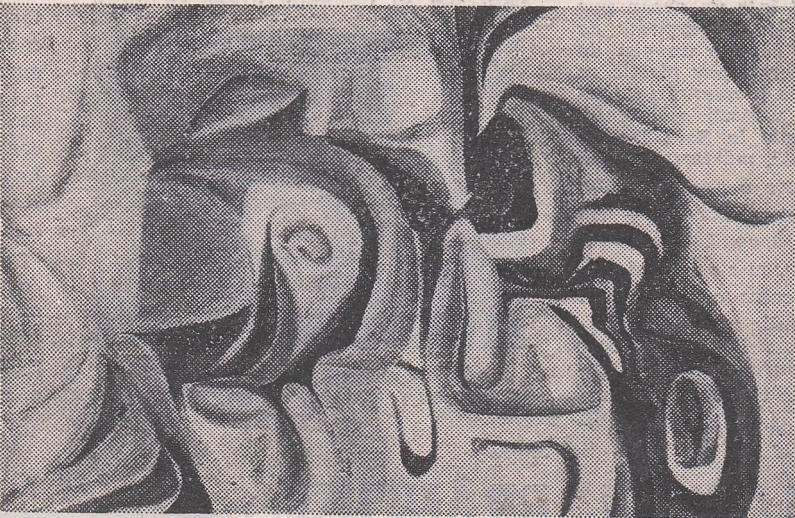
Elevă a lui Ippolit Strîmbu, Aurelia Aricescu Vasiliu se prezintă în actuala expoziție personală cu o serie de flori de construcție clasică — de la punerea în pagină pînă la alegerea materialului de recuzită, marine amintind de Boudin sau imagini de urbe patriarhală (vezi, de exemplu, „Pe Calea Victoriei”) în care se resimte ecoul unor principii cromatice ce decurg din lecția impresionismului. Întrevedem aici un temperament neîrămintat, o acceptare rezervată a realității — rezervată, căci se oprește la pitoresc — și bineînțeles o afirmare a sincerității de simțire ca valoare prioritară. O asemănătoare chietudine regăsim în pin-

Lucilia Armașu

Negrin

zele unei alte pictorițe, LUCILIA ARMAȘU NEGRIN, ale cărei preferințe merg identic spre intimismul naturilor moarte, între care domină florile, a unor imagini de oraș, mai întotdeauna înzăpezite, a portretului de neexaltată caracterizare psihologică. A-tentă la compoziția cromatică pe care o realizează prin tehnica rapelului de culoare, interesată de modalitățile de aproximare optică cît mai fidelă ale albului, (pentru care slujesc de pretexte tematice suita peisajelor hibernale), artista renunță în anumite lucrări la detaliul de formă sau de culoare, pentru a ne prezenta concise imagini de felul „Lacului Băneasa”, de exemplu.

Cristina ANASTASIU



OCTAVIA MOLEA-SUCIU — „DIMINEAȚA”

Cenaclul „Ștefan Luchian”

Expoziția studenților Institutului de arte plastice se adaugă manifestărilor consacrate sărbătorii centenarului Luchian.

Poate pînă în prezent, cea mai reușită apariție în fata publicului, expoziția impune atenției citeva nume de „pictori-pictori” (înțelegînd prin aceasta pictorii care, din ploaia de aparențe, se opresc doar la cele ce consună total cu datele lor subiective).

„Culoarea este în noi” spunea Newton. Iocmai extragerea acestei culori existențiale pare a fi scopul urmărit de Sorin Dumitrescu; destul de egal cu sine, închipuie adevărate „sărbători cromatice”, mai ales în variațiile (gusaș), pe tema circului.

Apropiat, într-un fel, aceluiași tormute de expresionism este și Cornel Antonescu, cu o energie sonoră în cromatică. Mihai Cismaru introduce un veritabil tragism într-un spațiu rupt, de siluete perfect izolate, fără posibilitate de comunicare. Panoul lui Sorin Ilfoveanu sugerează o cădere apocaliptică; implacabilă, mai puțin spectaculoasă, dar pretioasă ca materie.

Cu rezultate diferite, abstractismul este practicat destul de mult: de la tipul de abstracție, mai aproape de natură (peisajul lui Cornel Antonescu), la sublinierea efectelor de materialitate, la Anda Vasilichian; de la rafinata abstracție a lui Viorel Grimalschi și abstracția de origine impresionistă (Doina Ionescu, Lucia Georgescu) la tablourile Doinei Moiescu și ale lui Miodrag Marianov.

Victor Timofte încearcă prin desubstanțializarea culorii, redarea imponderabilității unor amintiri; la polul opus, se situează fabulosul folcloric al lui Zamfir Dumitrescu. Un spațiu infinit este dramatizat în manieră suprarealistă — cu transcluse figuri de șah și coloane angrenate într-un joc pulverizant — în tablourile pictate cu minucie artizanală de Stelian Anton. Esalonarea clară a suprafețelor sau indicațiile de spațialitate apropiate lucrările studenților de la scenografie (Mihaela Solomonica, Paul Szalzyberger, Gabriela Turcu).

Încă nedepășind fatalitatea reminiscentelor, dar găsindu-și justificarea în cuvintele lui Claudel: „a înțelege înseamnă a reface”, sînt tablourile datorate lui Alexandru Chira, Lucian Georăescu, Anul Coșereanu.

Se remarcă, în general, la membrii cenaclului o exigență profesională demnă de subliniat, care determină un refuz al improvizației, al imprumuturilor nedigerate.

În ansamblu, expoziția denotă o sporită înțelegere a specificității picturii, a cărei funcție, din expresia lui Braque, „nu este de a constitui o anecdotă, ci de a constitui un fapt pictural”.

Cenaclul tineretului

Octavia Molea-Suciu, M. C. Nircă

O tentativă de unificare a unei experiențe polisenoriale se poate observa în pictura semnată de Octavia Molea-Suciu. Enunțul plastic se oprește mai ales asupra continuității — spațiale și materiale. De aici, decurg anumite nuanțări delicate, în armonii de ton, rar străpunse de o țîsnire de culoare (Bucurie). Simțul compoziției, evidențiat mai ales în **Concentrare I** este însemnat unei viziuni atente la viața secretă a organismului: o plasmă indecisă începe prolife: a-celași timp, să se orienteze în jurul unui ou primordial (**Respirația materiei**) sau se dinamizează în undulări muzicale. În acest spațiu pictural de dominantă afectivă, comun tuturor tablourilor, se topește și înțelegerea, sau, poate, numai presimțirea valorilor prozodice ale culorilor și liniilor.

Marcu C. Nircă folosește și el culoarea ca mijloc de expresie intimă și nu descriptivă, dar menține contactul cu realitatea exterioară. Cel puțin în actuala prezentare, peisajul este genul său predilect: fie transcrierea directă și oarecum banală a unui loc cu topografie precisă (**Combinații de ciment din Birșești**), fie încercarea — declarată și realizată uneori — de a găsi un sens mai adînc, definitoriu, pentru peisajul dintr-o anumită zonă (**Case vechi din Piatra Neamț**) apelînd la sugestiile îndepărtate ale stilisticii populare.

Mihai DRIȘCU

vizitate în decurs de o zi, fără a se ieși în exterior.

„The Art Institute of Chicago”, care posedă una dintre cele mai reprezentative colecții de picturi de Picasso din Statele Unite, a primit recent de la un donator anonim o importantă „Natură moartă în fața ferestrei”, datată 5 aprilie 1934 — una din rarele epoci calme din cariera artistului. La rîndul său, „Musée de Beaux Arts” din Montréal, a primit din partea unui grup de locuitori ai orașului o pictură de Picasso „Lampa și ci-reșele”, executată în 1935 la Vallauris. Este primul tablou de Picasso care-și face intrarea în muzeul din Montréal.

„Japan Society” din New York a editat un ghid al muzeelor din Japonia. Ghidul este

scris în limba engleză, cu indicația numelor muzeelor, atît în limba engleză, cît și în limba japoneză. O introduce reaminteste pe scurt principalele date ale istoriei artei din Extremul Orient. Muzeele sînt plasate în ordine alfabetică, după numele lor. În dreptul fiecăruia, o scurtă notă informează asupra orelor de funcționare, a prețului de intrare, precum și a modalităților de acces, fiind urmată de succinte aprecieri critice: merită să fie vizitat, excelent, prost prezentat etc. Volumul e completat de un indice și de un glosar, care repertoriază 208 muzee.

Un muzeu foarte modern va fi construit în vecinătatea actualului „Museo de Bellas Artes”, din Caracas (Venezuela). Planurile

muzeului au fost executate de arhitectul Villamova, asistat de Miguel Arrove. Actualul muzeu va fi consacrat exclusiv artelor americane în timp ce noua clădire va adăposti colecțiile de artă modernă internațională și o importantă colecție de stampe și desene.

O nouă publicație lunară, intitulată „Grands Musées” a apărut de curînd, în editura Hachette. Inaugurată de volumul dedicat muzeului Prado, din Madrid, colecția cuprinde în cea mai mare parte reproduceri, toate în culori, grupate pe școli și realizate în cele mai bune condiții grafice. Textele insotitoare — panegiric, istoric și prezentare totodată — sînt foarte scurte. Următorul volum va fi

consacrat colecțiilor pe care le posedă „The Art Institute of Chicago”.

În vecinătatea orașului Zürich, într-un parc întins, se află ultima lucrare a marelui sculptor și urbanist Le Corbusier. Este, totodată, și prima construcție realizată de acesta în țara sa natală, Elveția, unde, în afară de casa părinților săi, pe care a construit-o pe cînd era încă foarte tînăr, nu i s-a solicitat niciodată o altă lucrare. Clădirea, care îi poartă numele — „Centrul Le Corbusier” — dar pe care nu a ajuns să o vadă terminată, poartă amprenta vitalității și capacității de reînnoire de care a dat dovadă la vîrsta de peste 70 de ani. El a renunțat aci total la liniile și unghiurile drepte, utilizînd liniile curbe,

planurile oblice și culorile vii, strălucitoare. Clădirea, al cărei schelet proporțional sale armonioase, prin acoperișul de metal, ca o gigantică umbrelă, prin imensa sa terasă, larg deschisă spre exterior și prin jocul elementelor și al culorilor. Reunite într-o bibliotecă, operele lui Le Corbusier, ca și mobile, sculpturi și picturi realizate de acesta sînt expuse pentru public, alături de cele mai importante serii ce i-au fost consacrate.

Una dintre figurile cheie în istoria recentă a artei americane este pictorul Willem de Kooning, căruia o importantă galerie londoneză îi consacră în momentul de față o amplă expoziție retrospectivă, cuprînzînd desene, pastele și colaje din perioada 1934—

1967.

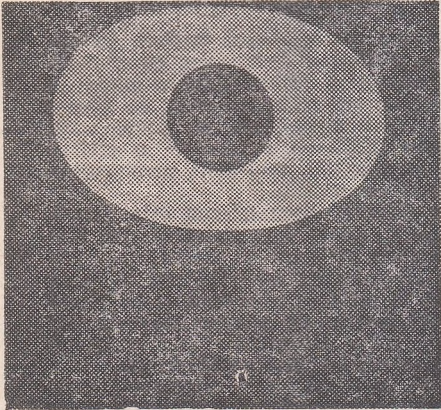
Născut în 1904 la Rotterdam, în Olanda, Willem de Kooning emigrează la vîrsta de 21 de ani, stabilindu-se la New York, unde, după experiențe variate, se consacră definitiv picturii. Este epoca în care — în preajma anului 1938 — Hans Hofmann, lăsînd pentru prima oară culorile să cadă liber pe o pînă, dă naștere așa-numitei „action painting”, pictura gesturilor și mișcărilor libere, care se dezvoltă către sfîrșitul anilor '40 și la începutul deceniului următor cu participarea lui Jackson Pollock, Philip Guston, Sam Francis, Milton Resnick și James Brooks.

De Kooning, care a fost un proeminent exponent al acestei mișcări, se remarcă prin îmbinarea folosirii li-let este în întregime

metalic, atrage prin bere a gestului cu o interpretare extrem expresionistă a figurii umane. Dinamismul său, febrilitatea mișcărilor executate pentru a-și exterioriza emoțiile se traduce în imagini zbuciumate, care dispar aproape sub avalanșa unor brutale trăsături de penel. Influența pe care a exercitat-o asupra picturii new yorkeze s-a manifestat mai ales prin declanșarea mișcării cunoscute sub numele de „expresionism abstract”. Cele mai importante lucrări ale sale, executate în anii '50, sînt o serie de figuri feminine pictate ca într-un vîrtej de exuberanță. În tablourile recente, el a revenit la expresionismul abstract, exteriorizat de data aceasta prin cîteva largi și simple trăsături de penel în culori vii, strălucitoare.

Pictură și zgîrie nori

Văzuți de departe, zgîrie norii par niște jucării uriașe, amintind de construcțiile gigantice ale imaginației infantile. De aproape, nu se mai văd. Sparg prim planul, extinzându-l dincolo de orbita unei vizibilități normale, obișnuite. Ceea ce mai cuprinzi cu privirea, atunci când te apropii atât de tare încît îți vine să-i pipăi, nu mai știi bine dacă este un detaliu propriu-zis, un fragment dintr-o



KENNETH NOLAND
„RAZA”, 1964

dimensiune colosală sau însuși obiectul respectiv monumentalizat la microscop. Monumentalitatea sugerată pare să nu aparțină obiectului ca atare, ci să fie dată de excesiva apropiere, devine o formă categorială a sensibilității prin care realitatea, lucrurile, ne sînt date sau, mai bine zis redade din perspectiva zgîrie norilor, dintr-o necesitate de a vedea totul la asemenea dimensiuni colosale.

Există în pictura americană contemporană — și lucru acesta poate fi foarte bine observat și în lucrările de la sala Dalles — o suprafață a vizualului care tinde să se afirme ca o realitate autonomă, totală, sustrăgîndu-se oricăror rigori sau tipare străine de natura sa. Vizualul absoarbe și sublimează celelalte valori, postulînd coincidența lucrurilor și a ideilor în realitatea estetică imediată, senzorială chiar, a imaginii. Fenomenul este atât de complex încît tocmai în cadrul acestei suprafeții a vizualului s-a putut vorbi aproape concomitent de dispariția și reapariția imaginii (de fapt a reprezen-



JAMES ROSENQUIST:
„GRĂDINĂ DE FLORI”, 1961

tării). Fiind vorba de noi modalități ale imaginii, alternativa nu este de obicei dramatică, pentru că diferențele tendințe artistice moderne, lipsite de prezența eternității, nu-și mai dispută decît înțietatea clipei.

19 pictori, nume din cele mai reprezentative, promotori ai unor direcții artistice, dominante în actualitatea culturală americană, figurează pe simezele de la Dalles cu opere semnificative și de mare anvergură, chiar dacă nu ne-am referi decît la supradimensionarea imaginii care invadează întreg cîmpul vizual. Iar atunci cînd motivul investigației picturale nu este de natură să acopere o suprafață destul de vastă, el este multiplicat după principiile succesiunii și quasi-concomitenței cinematografice. Limitele tabloului par cu totul artificiale, convenționale, ca sfîrșitul unui film fără sfîrșit. Care se termină numai pentru că orice lucru trebuie să se termine odată. Dar această fatalitate este și ea convențională. Despre James Rosenquist care figurează în expoziție cu o serie de lucrări, dintre care amintim misterioasa „Grădină cu flori”, se spune că „fînd silit să se cațere pe obrazul lui Kirk Douglas pentru a picta o geană lungă de mai bine de un metru, și-a dat seama că Kirk Douglas a dispărut, că obrazul nu mai e obraz și nici geana nu mai e geană, că el, ar-



ROBERT RAUSCHENBERG:
„BENZI, SCHIȚA POVESTIRII” I; 1968

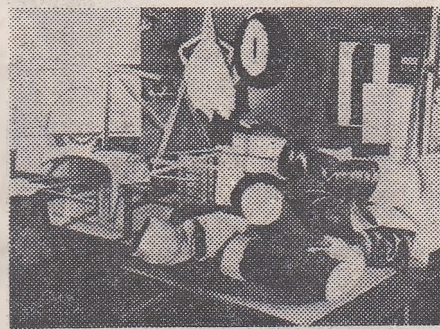
tistul, s-a scufundat într-un ocean pur plastic de forme și culori definite de arabescuri întinse”. Despre un gen de cufundare într-un ocean pur plastic se poate vorbi, în grade și nuanțări diferite, la fiecare din pictorii americani, prezenți în aceste zile la Sala Dalles. Mark Tobey, de pildă, mărturisește că pentru el pictura este o scriitură. „La început am decis — spune el — (să scriu) orașe și viață urbană. În sfîrșit, am găsit o tehnică care m-a ajutat să captez ceea ce mă interesa cel mai mult într-un oraș — luminile sale — circulația — un val de oameni antrenați care se scurge prin și în jurul limitărilor autoimpuse, ca clorofila curgînd prin nervurile unei frunze”. „Am căutat în lu-



ROY LICHTENSTEIN:
„BUNĂ DIMINEAȚA, IUBITO”, 1964

crările mele o lume unificată și folosesc un vîrtej mobil pentru a o realiza” — scrie Franz Kline. Acest fabulos al urbanismului, trepidăția uluitoare pînă la ireal, care pare să fie unica ipostază a realului, absorbînd pînă la anulare psihicul uman, structurează frenesia imagistică a lui Robert Rauschenberg pentru care pictura este legată atât de artă cit și de viață. „Încep să lucrez în deschișătura dintre ele” spune el într-o mărturisire. Secvențele cinematografice, transferul imaginilor și al obiectelor reale în spațiul fragmentat și limitat al tabloului, dînd impresia unei tautologii a realității, invadează și acaparează obsesiv conștiința spectatorului și creează în cele din urmă iluzia unei fatalități a participărilor afective, totale. Individul nu trăiește în realitate, ci realitatea în el. Este vorba de o participare ce dă nu o dată sentimentul unei străni alienări, care îmbracă uneori forme dramatice, tragice, ca la Franz Kline. Nu este vorba de o nostalgie a spațiilor infinite, ci de supremația haotică, a finitului de pătrunderea lui în conștiință, de sentimentul că el posedă individul. În aparență succesiunea imaginilor din orizontul vizual al lui Rauschenberg pare să se constituie după principiile dadaismului literar, în aparență, pentru că există în fond, în țesătura lor o ordine determinată, înfricoșător de riguroasă, ca de destin.

Există în general la pictorii americani această obsesie a imediatului psihic sau social care trebuie surprins și redat ca atare, netransfigurat. De aci și aparența, pentru un ochi mai puțin obișnuit a facilității artei. Pictura poate să pară sau să fie luată drept un lucru



LOWELL NESBITT:
„STUDIOUL LUI CLAES OLDENBURG”, 1967

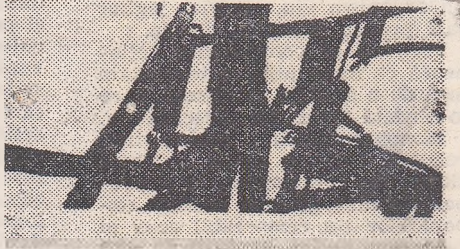
facil, la îndemîna oricui. Ceea ce poate că nici nu este cu totul în afara intențiilor creatorilor. Senzația că pictura este la îndemîna nu vrea să spună decît că fiecare lucru poate fi privit dintr-un unghi de vedere estetic, că frumosul artistic poate fi întîlnit în orice loc și în orice împrejurare. E suficientă o mică schimbare de perspectivă. Așa se explică de ce Rauschenberg integrează chiar obiectele ca atare în complexul imaginii artistice, iar un Andy Warhol nu se teme de repetarea exasperantă a unor imagini aproape fotografice de sticle de coca-cola. Urmărind o transpunere directă nefalsificată și necodificată de nici o formă a limbajului, Jackson Pollok ajunge la o transpunere abs-



JACKSON POLLOK:
„NUMĂRUL 20”, 1960

tractă a stărilor sufletești pure. Diteul suprarealist devine la el action painting, gest pictural în sine, formă programatic nedisimulată a proceselor interioare.

Expresie a realităților sociale și spiri-



FRANZ KLINE
„ZIDUL DIN SHENANDOAH”,
1960—1961

tuale americane și reflectînd la modul estetic certitudinile și incertitudinile individului contemporan, plonjat în coordonatele extrem de mobile și nesigure ale unei civilizații hipertehnizate, pictura americană ridică o serie de mari probleme care stau în fața conștiinței artistice contemporane. Soluțiile propuse de artiștii americani sînt firește ca orice soluții contemporane (numai trecutul este indiscutabil) susceptibile de discuții și controverse. Acesta este mi se pare și rostul major al unor asemenea confruntări internaționale, cum este cea de la Sala Dalles. În aceste scurte însemnări am schițat doar unele aspecte.

Octavian BARBOSA

COLOCVIUL BRÂNCUȘI *)

Pentru înția oară în istoria artelor noastre plastice un simpozion internațional a fost consacrat unui sculptor; iar acest unic eveniment, desfășurat în 1967 la București, a întrunit eminenți soli ai diferitelor țări, care au făcut o serie de substanțiale comunicări.

Rodul acestor strădănit a fost pus nu de mult la îndemîna cititorilor în volumul Colocviul Brîncuși.

Prezentarea cărții ni se pare dintru început sub nivelul artistic la care ne-am fi așteptat: aspectul grafic — coperta ternă, și la propriu și la figurat, anonimă, cu greoaie litere învălmășite și antrelasate, caracterul literelor tablei de materii — este dezamăgitor. Ne întrebăm de ce oare nu s-a păstrat imaginea stilizată a „Porții sărutului”, care a fost emblema mult mai reușitei manifestări din octombrie 1967 și a figurat pe afișele și programele Colocviului.

Avînd în vedere importanța multora dintre materialele înfățișate și interesul care depășește cu mult tirajul restrîns destinat unui număr de 3 000 cititori — credem că s-a comis o greșeală atunci, cînd — fără a se indica măcar naționalitatea fiecărui vorbitor — ni s-a înșiruit formal (ca și în acel fantomatic film documentar „Atelierul lui Brîncuși”, lipsit de orice har, al lui Manase Radnev), sec, numele și titlul lucrărilor.

Personalități culturale prestigioase s-au deplasat pentru a rosti comunicările astăzi tipărite. Era, așadar, elementar să știm, printr-o succintă prezentare biografică, cu cine avem de-a face, și credem că nu ar fi fost lipsit de interes să se cunoască, de exemplu, activitatea Carolei Giedion Welcker, a lui Giulio Carlo Argan, a lui Jacques Lussaigne, Sidney Geist sau a unor artiști ca Etienne

Hajdu ș.a. Lăudabil rămîne totuși faptul că numele acestora au fost corect transcrise, spre deosebire de cel al unor participanți români — A. Dâmboianu (corect: Dimboianu), V. Rîpeanu (Răpeanu), B. Brezeanu (Brezianu) — sau de cel al unor vitregite persoane bizar stropșite: „Canatucuzino” pg. 55; „Stan Golesecu” (Stan Golestan), p. 113, Maeter linck (p. 122), sau alte ortografieri metamorfizate ce dau o imagine stranie asupra eficienței serviciului de precocurătură și corectură ale „Meridianelor”.

Dacă pentru noi absența unor micro-biografii este regretabilă — pentru cercetătorii din străinătate ai operei lui Brîncuși, absența unor rezumate (cel puțin în limba franceză) rămîne un gol de neînțeles, deoarece volumul „Colocviul Brîncuși” nu este o simplă broșură de uz intern și sacrificiile făcute pentru reușita deplină a acestei manifestări ar fi îndrituit o mai cizelată și cuprinzătoare amintire din care nu s-ar fi lipsescă nici fotografiile sculpturilor lui Brîncuși; în nici un caz a acelora la care s-au referit conferențiarul, mai ales că întreaga argumentare sta axată uneori pe o imagine — (ca de pildă, Sidney Geist). Ar mai fi fost, credem, și un excelent prilej de a publica — în afara comunicărilor etichetate „Discuții” (în pofida faptului că discuții nu prea au avut loc) — ar fi fost, credem, cazul să se dea tiparului textele redactate tocmai în vederea discuțiilor, dar care din lipsă de timp, nu au mai putut fi citite, ca acele intervenții oficial programate ale regretatului Petre Pandrea, ale lui Anatol Mindrescu, Eugen Drăgulescu, a sculptorului Gheorghe Apostu („Brîncuși, îndemna și înțelepciune”) etc.

Nici una din acestea nu au apărut. Totuși, o binevenită excepție: „Cîteva mărturii despre Brîncuși în critica românească”, textul Ameliei Pavel, care involuntar venea atunci să completeze disertația lui Valeriu Răpeanu: „Brîncuși în literatura română”, pe care o regăsim remaniată și sub un titlu fără îndoială mai poetic: „Brîncuși, expresie a mitologiei naționale”. Dacă intercalările și avansurile reparatorii, bunăoară, opiniile lui Tudor Arghezi despre Brîncuși, au fost socotite pe drept cuvînt necesare — nu tot astfel pot fi calificate cele aduse de Tretie V. G. Paleolog („Opera statuară a lui Brîncuși și tactilul”). Autorul publică un pasaj pe care nu știm să-l fi rostit — purtînd un iz neplăcut ce frizează aproape indecența, text redactat într-un ton tulbure, potrivit concepției artistice de o înaltă puritate a lui Constantin Brîncuși, (p. 190—191).

Ținuta cărții ar fi cîștigat și prin suprimarea multor locuri comune repetate cu sațietate, a acelorași aforisme spuse și traduse de mai mulți conferențieri, în neștire unul de altul.

Există un decalaj între cuvîntul rostit și cel tipărit, și credem că o viziune de ansamblu, o mai riguroasă coordonare și o mai aspră veghe asupra materialului, ar fi putut duce la un rezultat mai fericit.

*) Editura „Meridiane”, 1968. Redactor: Marin Mihalache, tehnoredactor Mihail Bojtor.

Barbu BREZIANU

PARADOX

Ultimele săptămîni, sîrăce în evenimente muzicale semnificative de parcă ne-ar fi invitat să petrecem sîrbătorile acasă, îl pun în încurcătură pe cronicar. Întimplarea însă a făcut să asist la un spectacol de operă pe care, date fiind preocupările de moment, îl consideram cu totul în afara sferei mele de interes: „Povestirile lui Hoffmann”.

Greșesc acei care condamnă din principiu o modalitate de a gândi sau a simți. „Nu contează ce faci, ci cum este sensul unei fraze din Platon...”. „Povestirile lui Hoffmann” sînt foarte departe de media producțiilor de operetă ale lui Offenbach, încununare ciudată a unei cariere dedicată frivolității. S-a mai constatat că ne aflăm, de fapt, în domeniul opere comice, dar cum nici asta nu spune prea mult, vom adăuga că este vorba de o reușită a genului. Dacă ai curajul să nu privești muzica aceasta prin prisma exigențelor formate de Mozart, de Boulez sau Machaut, ci să accepți convenția spectacolului cu arii și coruri care întrerup acțiunea cu o totală lipsă a simțului realității, cu imperturbabile dublaje între voci și instrumente, care fac destul de comodă meseria de cîntăreț, și cu multe alte lucruri care ne-ar scandaliza în sala de concert, constăți că în juru-ți se creează vraja și că atenția eliberată are timp să sesizeze și frumuseți autentice. Nu fac apologia superficialității, a percepției vagi și îngăduitoare, a lărgirii limitelor bunului gust, dar dacă privești aceste pagini din interiorul ansamblului de reguli care le-au dat naștere, și nu din afară, poți avea satisfacții; și apoi, oricît ar potesta Stravinsky, muzica este, în parte măcar, magie, adică cere supunere pentru a-și face efectul. Atunci nu-i putem contesta lui Offenbach inventivitate, adesea chiar deganță a inspirației melodice ca și

imaginație ritmică. Celebra „barcarolă” sau atîtea alte melodii banalizate de flașnete pot fi încă ascultate cu plăcere și interes în spectacol și, în plus, au calitatea că oricine le poate fredona la ieșire... Deși autorul și subiectul poartă singe german în vine, spiritul și simțul proporțiilor rămîn pariziene, dovedind un gust matur și sigur, abilitate galică în minuțioasă acțiune sonoră sau scenică. Spectatorul modern mai este captivat, indiscutabil, și de subiectul propriu-zis și mai ales de persoana lui Hoffmann despre care știe ceva mai mult decît îi oferă scena lirică. Poetul motanului Moor ne dă un fior straniu amintindu-ne că surrealismul nu e invenția integrală a secolului XX. Nu cred, așa cum proclama o enciclopedie alcătuită în acea „belle époque” a începutului de secol, că fantasticul corespunde unor gusturi trecătoare spre deosebire de organizarea rațională; mirajul subconștientului — căci acesta este, de fapt, locul de eclosiune al capriciilor și bizareriilor imaginației — este permanent, la fel ca și luciditatea cu care se amestecă în diferite proporții de-a lungul istoriei, iar Hoffmann ne fascinează acum tocmai prin acuitatea cu care a surprins, ca și Poe, mișcările de aburi incerti ale unor stări care scapă controlului rațiunii.

Fără a fi superbă — chiar departe de a fi, dacă o comparăm cu ceea ce ne oferă uneori teatrele — montarea este printre cele mai reușite de la Operă, la egală distanță de naturalism ca și de abstractizarea searbădă. Scenografia ne oferă cîteva momente frumoase (tabloul Antonio-Dr. Miracol) iar regia (Hero Lupescu) a avut o fericită imaginație

folosind acele dubluri ale personajelor, balerini care reușesc adesea să umple golurile lăsate de prea lungitele elanuri lirice în care cîntăreții se preocupă mai mult de respirația casto-diafragmală decît de personaje, cu atitudini și mișcări nu numai expresive, dar chiar poetice. Trecînd peste insuficiențele vocale ale eroului principal și peste realizările celorlalți (cu totul deosebită cea a cuplului vocal-coregrafic Traian Popescu-Bojidar Petrov) care au fost, probabil, trecute în revistă la premieră, vom remarca două prezențe tinere. Prima, soprana în rolul dificil al titlului vocal cît și scenic al păpușei Olympia de care s-a achitat cu mult brio. Posedînd o voce maleabilă și întinsă ea a reușit să însușească — deși nu este cel mai potrivit cuvînt — mișcările sacadate și colțuroase ale unui mecanism muzical cu plăcută și înșelătoare înfățișare. Cea de-a doua, tenorul Cristian Mihăilescu, debutant pe scena Operei, dar cunoscut din montările Conservatorului, a susținut o suită de roluri de mică întindere, dar complexe prin dificultățile actoricești pe care le presupun nu numai fiecare în parte, dar și trecerea de la unul la celălalt. Profesînd un joc de scenă viu, voce plăcută și maleabilă, Mihăilescu este o apariție atrăgătoare, cu multă muzicalitate, printre cele mai realizate, din punctul de vedere global al spectacolului și pe care dorim s-o revedem cît de curînd în roluri de amploare.

Paradoxal, un spectacol de la care ieși cu inima mai puțin strînsă decît ai intrat și care, prin calitățile de ansamblu, merită să fie văzut în acest moment incert al stagiunii. Pentru descrierea căruia am încercat să aplicăm mai puțin criteriile unui obișnuit al operei și mai mult cele ale unui amator de muzică înregistrată.

Sever TIPEI

PSIHANALIZA ȘI DANSUL

Freud credea într-un univers al instinctelor guvernînd autonom și permanent existența noastră, aflător într-o dureroasă adversitate cu conștiința, și din confruntarea lor, oricît de acerbă ar fi ea, instinctele găsesc resursele de a rămîne inexpugnabile. Dar pentru că viața socială, unde operează mai mult conștiința, nu le poate accepta în nuditatea lor violentă, ele sînt silite a îmbrăca niște vesminte care le-ar acoperi mai puțin primejdioase moralei sau chiar total inofensive. Arta constituie un astfel de costum al sublimării, după psihanaliști, grație căruia instinctele și în special cel erotic, se pot exercita aproape în voie, sau prea puțin stîmberite. Genul artistic în care exercitarea se presupune a fi mai slobodă decît în alte părți, unde cenzura imperativului etic pare a fi mai tolerantă, este dansul, înțelegînd prin acesta atît baletul propriu-zis și jocul folcloric, cît și dansul de agrement, cel din urmă în afara parametrilor gestului creator — „...prilej de destindere a nervilor și de conversație mută...”, cum spunea G. Călinescu. În această din urmă specie coregrafică de largă popularitate mișcările sînt preluate din jocurile folclorice de pretutindeni, fiind efemere ca și moda. Fără a diferenția baletul propriu-zis ca act de creație, psihanaliza îl situează în sublimațiile sale în aceeași apă tulbură cu celelalte două. Sublimarea prin dans este cea mai apropiată de manifestările directe ale instinctelor, este o scriitură corporală prin care dorințele se împlinesc în desene simulatorii. Dar acesta este după cum am mai spus numai un standard al dansului, o formă a lui, nedisciplinată, de simple sărituri exaltate, semnificînd bucuria, sau de mișcări extatice ca expresie a durerii. Tot aici își are locul și dansul de agrement, unde problema sublimării se pune în alți termeni. Dacă baletul propriu-zis ca mijloc artistic impersonal ne poate sublima dezideratele instinctuale numai cînd ele sînt mai slabe, apoi dansul de agrement intervine cu șansă, prin mișcările sale mimetice, mai adaptate la cazul propriu, chiar atunci cînd tendințele, să zicem cele erotice, se găsesc la un grad de intensitate superioară. Bineînțeles, în forma lui socială, el n-ar putea ajunge pînă acolo să opereze asupra unor „supape de siguranță”, cum le numea Tudor Vianu, dar ar edulcora intrucitva momentul paroxistic al conflictului. Concepția psihanalitică și chiar unii sociologi au ajuns la concluzia că factorul erotic (instinctul sexual) are o considerabilă pondere în geneza și în semnificația dansului, pilduind cu dansurile războinice, unde simbolul erotic al artei coregrafice degenerază spre sfîrșitul dansului în orgie. De aceea, oricît de transfigurată ar fi dansul — spun psihanaliștii — arta coregrafică nu poate disimula tot nucleul erotic al genezei lui și mișcările corpului vor atrage întotdeauna atenția erotică a spectatorului. După antropologul Letourneau,

dansul, firește, cel de agrement, oferă ocazia în care „oricine se poate transfigura erotic, fără ca morala socială sau conștiința să poată reproșa ceva”. Pansexualismul psihanalitic, în urma acestor argumente, este împins mult dincolo de limitele accepțiunii normale. A se susține că dansul constituie o modalitate socială de satisfacere a tendințelor poligamice, reprimare de societate „o formă inferioară, egoistă de sublimare a erotismului”, fraza ce o găsim în „Concepția psihanalitică” a dr. I. Popescu-Sibiu, înseamnă a nu fi înțeles decît parțial fenomenul coregrafic. Un alt antropolog, I. H. Long, ne strecoară chiar un adevăr verificabil, cum că în limba triburilor Omaha, cuvîntul Watche, are două înțelesuri: dans și act erotic. Spre a argumenta intențiile exclusiv sensualiste ale artei coregrafice, psihanaliștii pomenesc de „dansul abdomenului”; de faptul că la unele triburi din Australia femeile bat măsura mai ales între coapse, iar dansul se încheie cu acte erotice; de „french-cancan”-ul atît de savurat în cabaretele și teatrele de revistă; de acel tango languros, veritabil „frotaj”, etichetînd întreaga dorință de dans cu termenul peiorativ de **coremanie**. Din nefericire, însă, ori din fericire pentru baletul propriu-zis, psihanaliștii, în zelul lor de a erotiza orice manifestare coregrafică, nu depășesc nivelul dansului de agrement. Sublimarea, în cazul baletului cult, pare a fi de altă natură, decît cea erotică, atîta vreme cît el nu-i un simplu joc sau un fel de „bonne aventure éparse au vent crispé du matin”, cum spunea Verlaine, realizat fără scopuri, fără muncă, fără reguli și dacă el n-ar recurge la teorii estetice și filozofice importante. Însăși elevația, acea parabolă aeriană, prin care balerinul se părăsește „damnării” lui telurice, la modul propriu, ar fi demnă de socotit ca o evadare din acel complex al gravitației sau, cu alte cuvinte, din acel univers al instinctelor pămîntene. Emoția estetică oferită de elevație și de ființarea pentru o clipă în punctul ei suprem, este echivalentă plăcerii de a trăi, o fantezie, existentă pînă atunci sub forma nerealizării încordate. Multe imagini, chiar și din dansul cult, i-au tentat pe cei ce vedeau totul prin optica erotismului, (se poate citi: sexualismului) să apropie această poezie a mișcării de intenții licențioase. Însăși costumația sumară a balerinului modern, mulată forme instrumentului său care este corpul, ar putea constitui pentru unii o frivolă sensualitate. Dar nu numai maiele din spectacolul modern, ci chiar și „tutu”-ul romantic de o inegalabilă gingășie, este capabil, atunci cînd voim cu orice chip, să deștepte asociații tulburător sensualiste. În atari situații nu ne rămîne decît să invocăm pilda anticilor care, chiar atunci cînd prezentau frumosul chip omenesc, știau să nu părăsească spiritul obiectiv al artei și să rămînă departe de orice ispită josnică. Conștiința, așadar, departe de a fi nocivă, credem noi, este cea mai sigură călăuză în hățișul de instincte atît de agresive pe care psihanaliștii îl revelă atît de scrupulos.

Ștefan IOANID

Mai bine mai tîrziu

Wembley, 15 ianuarie 1969. Se știe de-acum ce semnifică această dată în fotbalul românesc. După cîțiva ani de groază fotbalistică, iată că în sfîrșit putem fi mai liniștiți un timp, măcar pînă la primul meci al naționalei. 1—1 e un rezultat aproape fantastic pe terenul leilor britanici. Și cine? O echipă a cărei medie de viață era de numai 23 de ani! S-a ascultat transmisia acestei partide cu cea mai mare emoție, s-a plîns, s-a ris, cum se întîmplă cînd trăiești 90 de minute cu o minge de fotbal pe umeri. Și nu știi dacă a fost cineva care să nu regrete netransmiterea la televiziune a acestui meci regal. Am trăit cu toții sperînd că în ultimul moment... dar ecranul televizorului a rămas cu ale lui. În sfîrșit, tot mai bine mai tîrziu, decît niciodată. Televiziunea noastră, după eforturi pe care i le înțelegem și pentru care îi acordăm toată stima, a transmis duminică filmul meciului. Cristian Popescu exultă, și atent, cum îl știm de altfel dintotdeauna, a realizat o interesantă retransmisie împreună cu Angelo Niculescu și cu Mircea Lucescu. Desigur că, după ce cunoșteam rezultatul, emoțiile n-au mai fost, lăsînd loc obiectivității, dacă un „microbist” poate fi și obiectiv cîteodată. Nu vrem să exagerăm rezultatul de pe Wembley, pentru că de asta are grijă Federația. Nu vrem să facem nici un comentariu tehnic al partidei, pentru că nu acesta este scopul cronicii de față. Vrem însă să exprimăm marea satisfacție a noastră, a telespectatorilor, în fața echipei naționale care ne-a reprezentat atît de bine la Londra. Și doamne, atît de tineri sînt băieții aceștia: Dumitrache, Doamne, Anca (debutant!), Boc, Deleanu... Și numai acești tineri ambițioși, demni și plini de curaj, puteau să dea strălucire reprezentativei noastre, numai ei puteau să alerge cu disperare după cel mai bun rezultat posibil acolo; numai un tînar conștient de valoarea sa ca Dumitrache putea îndrăzni „să-l păcălească” pe Banks, trimițîndu-l, cum ar spune tot el, „după țigări”; numai un băiat cu inima lui Dinu ar fi îndrăznit să schieze printre marele Bobby și Ball; numai un „calm de 80 de ani” ca Nunweiller și-ar fi înadîruit să țină mingea în fața lui Stiles. Ei bine, la un moment dat l-am văzut pe unul din acești tineri bătîndu-l consolator pe umăr pe Bobby Charlton, după ce acesta ratase o minge. Gestul m-a înghețat. Mi-am dat seama că ne despart sute de ani de timpul în care jucătorii noștri curățau gazonul în fața lui Eusebio. Și așa e bine. Înseamnă o altă mentalitate, alți jucători și firește și alți spectatori. România nu însemna nimic pînă acum în fotbal. 11 tineri au impus-o, sfidînd toate ierarhiile. 11 jucători noi au șters cu deznădejde petele de pe însemnele naționalei noastre. Îi mulțumim Televiziunii că ne-a arătat aceasta, că am putut vedea cum și de ce se luptă pentru demnitate. Le mulțumim mai ales tinerilor aceștia minunați cu ghețele lor zburătoare pentru că ne-au redat încrederea în noi. Încă odată s-a văzut cîtă dreptate au avut să nu se însăpămînte în cușca leilor. Încă odată s-a văzut că tinerii au uneori dreptate. Să recunoaștem acest lucru, avînd mereu încredere în ei.

ARGUS

NOTE

PE SCENA CONSERVATORULUI

Duminică, 29 decembrie, a fost prezentată opera „Faust” de Gounod în interpretarea studenților din anul V — secția de canto — (prof. Arta Florescu și I. Ștefănescu-Goangă), cu concursul basului Dan Zancu, de la Teatrul Muzical din Galați, în rolul lui Mefisto. Regia spectacolului: A. Ionescu-Arbore. dirijor: Grigore Iosub.

Cea mai mare surpriză

a spectacolului a fost Stefania Calos, o autentică Margaretă, cu voce timbrată, amplă, cu acute strălucitoare, și un bun joc de scenă. Faust, (Lucian Bonifaciu), dezavanzat în special de mișcarea scenică, a rămas o prezență stearsă, statică, mereu în umbra unui Mefisto degajat și plin de prezență. Rolul lui Valentin a fost interpretat, cu o voce bogată și sonoră, de N. Constantinescu, care a realizat scena duelului cu o măiestrie demnă de oricare

consacrați. Daniela Ionescu-Voicu, plină de prospețime și vioiciune în rolul lui Siebel, iar Mihaela Mărcăneanu (Martha), deși o apariție foarte scurtă, a cucerit sala prin degajare și naturalețe.

M.A.B. Recentul concert, 9 ianuarie, din sala de studio a Conservatorului, a impus talentul violonistului Mircea Tifu, interpretul Concertului în Re major pentru vioară și orchestră de Beethoven, și a contrabasistului Wolfgang Gutler, care a in-

terpretat excelent „Concertul pentru contrabas și orchestră” de S. Kusevitzki.

Dificultățile tehnice ale concertului de Kusevitzki — de loc negliabile și care-l pîndesc pe interpret, ascunse sub aparenta simplitate a liniei melodice — au fost rezolvate cu brio de către interpret.

Partea întâi a concertului, allegro, a fost cîntată cu temperament, iar în partea a doua, andante, solistul și-a găsit un larg cîmp de desfășurare. (Pe alocuri am a-

vut impresia că audiem un concert pentru violoncel și orchestră...)

În „Concertul pentru vioară și orchestră” de Beethoven, violonistul Mircea Tifu a fost sub nivelul aparițiilor sale anterioare. I-am apreciat sensibilitatea lirică, dar am rămas cu impresia că larghetto-ul ar fi cerut un plus de finețe și transparență...

Orchestra, sub conducerea lui Alexandru Șumski, a asigurat un acompaniament discret, supl.

Gh. P. A.

POȘTA REDACȚIEI



PERIENI NICOLAE: — Mi-
procaietul dvs. de poezie este
neconvingător. Vagi semne de
poezie am depistat în „Suris“.

V. V. — BUFTEA: — Neasi-
milate urme din Sorescu. În
plus, „curajul“ unor speculații
fiziologice.

CĂTALINA BRAIA: — „Stau
lucrurile și mă privesc bă-
nuitoare“, este unul din ver-
surile citabile ale dvs. Credem
că ați reușit să spuneți „ceva“
în aceste poezii. Mai trimiteți.

DUMITRESCU D. LEU: —
Calul, se știe, e un animal mult
prea poetic ca să ne permitem
„obsesia“ lui în fiecare poezie.
Mai trimiteți.

ALTAIR: — Metaforele dvs.,
multe de reținut, sînt totuși li-
neare: „alchimia durerii“, „co-
roșul durerii“, „magazia triste-
ții“ etc. Ne-a reținut atenția
„Atmosfera“. Vă așteptăm și cu
altceva.

DRAGOMIR V. GÎRLEANU:
Îndreptările dvs. sînt binevenite,
dar e necesar să le sprijiniți pe
niște referințe bibliografice. Aș-
teptăm aceste adăugiri, pentru
a publica scrisoarea.

Dr. H. PETRESCU: V-am tri-
mis exemplarul solicitat. Confir-
mați-ne primirea. Nu, nu este
aceeași persoană.

ST. LEON: Dacă sînt lucruri
de valoare, le vom îndruma spre
tipar. Trebuie să le vedem mai
întîi.

V. KIFOR: Mulțumiri pentru
bunele păreri și sugestii. Pentru
exemplarul cerut, trimiteți con-
travaloarea, plus taxele poștale.

AL. ROȘOGA: Problema caie-
telor lui Eminescu a mai fost
discutată, chiar anul trecut, în-
tr-o suită de articole din „Ga-
zeta literară“ de către C. Noica.
Cronica la care vă referiți
n-adeuce nimic nou.

G. VELISAR: După ce mă-
turisiți mai întîi că „l-ați citit cu
plăcere“, îl judecați în conti-
nuare cu pornire, excesiv de
aspru! Dar fără argumente. În
definitiv, nu merită atîta înver-
șunare expunerea unor prefe-
rințe de autori (despre care în-
șivă recunoașteți că „sînt ace-
iași“... și că „n-au nevoie de
cirje publicitară“). Care e cri-
ma? În ce privește faptul că
„din toată această operă poeti-
că“, dvs. n-ați reținut decît un
vers, iată un lucru care nu vă
face cinste, ci, dimpotrivă, tre-
buie să vă îngrijoreze. Aici,
„războiul“ dvs. nu se mai duce
cu o singură persoană, ci cu în-
treaga opinie publică literară.
E cam mult, pentru slabele pu-
teri ale unui glas izolat!...

O. POPESCU: Nu încape în-
doială că sugestiile dvs. sînt
deplin aderente la rosturile și
intențiile revistei noastre, pe
care, e drept, nu întotdeauna
izbutim să le servim în modul
cel mai fericit și concludent. E
vorba, însă, apropo de tema
propusă data trecută, de a nu
transforma un reper și un crite-
riu permanent al judecății cri-
tice într-o problemă în sine,
specioasă, cu aer didactic. Vă
mulțumim, deci, și încercăm să
răspundem, în continuare, în
mod practic, aplicativ, dorințelor
dvs. (Versurile sînt foarte
prozaice, modeste.)

GH. I. ANASTASIADÉ: Scri-
soarea dvs. n-adeuce noutăți în
problemă, limitîndu-se la repro-
ducerea abundentă a unor cita-
te, însoțite de mici comentarii
de bun simț, lipsite de pătrun-
dere și aport. („Cinstit, onest,
prob“ — poate că e într-adevăr
o risipă tautologică. Totuși,
citeodată mijloacele literare per-
mit asemenea sinonimii insisten-
te în vederea sublinierii apăsă-
te a unui sens, a unui efect.)

Ing. ENESCU CORNEL: Dez-
legările dvs. s-au primit, dar
tragerea la sorti nu v-a fost
favorabilă. După cum s-a anun-
țat, regulamentul concursului
prevedea această tragere la sorti
în cazul unui număr mare de
dezlegători cu punctaj egal. (Și,
după cum știți, desigur, cazul
s-a împlinit...)

NELU MARIAN: Versificată
cu vervă și spirit, „Lăsați tă-
cerea“, pe lângă anecdota ușor
trasă de păr, propune și o
„morală“ pe care n-o putem îm-
bărtăși (nici chiar în glumă!),
ea fiind, în mod practic, din pă-

cate, împărtășită de prea mulți
cronicari. Opinăm deci, pentru
variante „Nu lăsați tăcerea“...
Sperăm, însă, firește, că vom
mai primi din partea dvs. ase-
menea stihuri sprintene pe care
să le putem transcrie în pagina
vecină.

LELU MOGA: Deși putem
subscrie unele puncte de vedere
din scrisorile dvs., tonul ei ge-
neral nu e potrivit într-o dis-
cuție (ca aceasta despre manua-
lele școlare) în care redacția —
neintervenind direct, deocamda-
tă — trebuie să-și onoreze ofi-
ciile de gazdă și să asigure
„oaspeților“, nu numai deplina
libertate a opiniilor, dar și evi-
tarea oricărui exces polemic, ma-
liții sau jigniri. Discuția,
după părerea noastră, nu tre-
buie să degenereze, ci trebuie
să aducă, pe cît posibil, un a-
port constructiv într-o proble-
mă atît de importantă pentru
toată lumea. În acest sens, argu-
mentele au cuvîntul — cu pri-
oritate, dacă nu chiar în mod
exclusiv. Le așteptăm și din
partea dvs.

CORNELIU T. DRĂGULESCU:
Indignarea dvs. e excesivă și
porneste în mare măsură din
prejudecăți și inerții. Poate că
nu întotdeauna experiențele ti-
nerelor noastre formații de mu-
zică ușoară gen „Sincron“ și al-
tele sînt reușite și convingătoa-
re, dar direcția acestor încer-
cări e uneori inedită, susținută
de un orizont muzical temeinic,
serios (destul de departe de fol-
clorismul trivial revuistico-lău-
tăresc care a bîntuit atîta vre-
me) și, citeodată, chiar de bun
gust și elevată inspirație. Reuși-
tele — atît de larg apreciate și
la noi — ale formațiilor străine
similare (gen „Beatles“) n-au alt
punct de plecare decît al amî-
nitelilor formații românești. Cu
s-ar cuveni, deci, să-i privim și
pe „ai noștri“ cu mai multă în-
credere și răbdare și poate chiar
să-i încurajăm? Vă mulțumim
pentru bunele urări și vi le
adresăm, cordial, pe ale noastre.

FL. BRĂDEANU: Scrisoarea
dvs. e mai mult o adeziune la
un punct de vedere deja expri-
mat, neaducînd contribuții sau
argumente noi.

F. VRANCEA: Lucrurile se
îndreaptă din ce în ce mai si-
gur către o linie curată, sub-
țire, către un desen limpede,
deși plutind într-un fantastic
de basm și descîntec. S-a instala-
t o tonalitate amară, de din-
colo de „sfertul de vîrstă“ care
definește, omogen, un întreg
ciclu. Ne-au plăcut mai mult
„Prea tîrziu“, „Poem între
aripi“, „Pescuitori“, „Sărmanii
cai“, „Joc“, „Dorință rea“, „Zi-
dul opririi“. (Mulțumiri — și
reciproca — pentru urarea cu
litere ciudate, din care n-am
înțeles decît mica parte tradusă.
Restul ce înseamnă?)

**Teo Lucescu, Elis, Georgeta
Buzea, N. Frasin Epure, Stoica
Dan, Mariana Antonescu, Noe,
Louise, Decebal Mădălin, Panait
Ivona, N. Valentin, Florani I.,
Denise Theodoru, Ștefan Rodica,
I. Costișanu, Gabriela Coletă,
M.K., Corina Segmar, I. Zavera,
Alexandru Alexandru, Tache
Viorel:** manuscrise încă nesig-
ure, dar cuprinzînd parcă și
unele semne bune. Să vedem ce
mai urmează.

**Endy Mion, I.Ș. (C.), Claudia
Ilie:** nimic nou.

**Doru Popescu, N. M. Oțesani,
Nenea Vasile, C. Niculescu, V.
Huțu, Pablo Moreno, B. Filisa-
nul, C. Strocenache, Lăteanu-
București, Gheorghe Rădulescu:**
n-am putut reține nimic din
cele trimise.

**Constantin Stanciu, Descultu
Gheorghe, Ilie Petruț, Stănescu
A. Nicolae, Radu P.-Sibiu, Mol-
dovan Vasile, B. Condură-
țeanu, Camelia Mihăilescu,
Luca Vasile, Veronica Mi-
hăescu, Monica Bădineci, D.I.
Arad, Mandu Manolescu, Lică
Dan, I. Bobăiceanu, M. V., Ivută
Mirela, Isidor Gilcoi, Cezar
Iana, I.C. Moscaliuc, Dima Zoia,
Predescu Constantin, Ion Ghe-
rea, Miu Carson, Cîv Leanu,
Dumitru Dumitru, Deacu Li-
liana, Danara, Dragomir Va-
leriu, E. Barbu, Cîsunes Lemî,
Pavel Rădulescu-Fergheț, S.
N. (Ploiești). Bratu Mariana,
Anușca Cuhiril Fl. Bololoj, Con-
stantin Gheorghe, Mollie Ștefan,
Ion Alexe:** nu se văd deocam-
dată semne de înzestrări lite-
rare.

CONDEIE NOI

Ultima iarnă

lui Nicolae Labiș

Peste pămînt fulguiește și-i frig
Trec peste zăpezile tale și strig
Nămeți și-amintiri, amintiri și nămeți
Noi la vîrsta lui să ne naștem, poeți!

Linștea iernii-i adîncă și sfîntă
Tăcerea se zbate, gîndul frămîntă
Trecut și prezent, repetate pe rînd
Copilul se naște plîngînd.

Cărările albe vîntul le-ngheață
Cuvintele frînte-s lipsite de viață
Drepte sînt două: iubire și ură
Moartea e iarna în forma ei pură.

Urlă peste lume timpul flămînd
Amintirea se-ntoarce rîzînd
Plînge și ride, ride și plînge
În urmă, zăpada durerii se stînge.

AUREL SASU

Iulie trece...

Bob cu bob în clepsidra anotimpurilor
nisipul se scurse întru marea Leului...
Adîncuri de aur învinse
de torenții roșii ai patimilor;
Cu soarele prin zenitul catargelor
glorioasă Iulie trece...
Și vîrsta de fier înmuiată
sub spuza furtunilor noștii; și somnul
nevolnic al pierdutelor zile.

Cu vîsla ridicată
noi corăblieri din Ordinul Speranței
tresărim așteptînd semnul și vîntul.
Dar e împietrită zeita diminetii eroice
și prin caierul hulubilor sirenele brune
ne cheamă prea departe.
Aici ne va îmbrățișa amurgul
și noaptea și ziua de mîine
adulmecînd nevindecați marea
și dincolo de ora
cînd nisipul ne-a cuprins genunchii.

PAN IZVERNA

Poetului spaniol Miguel Hernandez

Bărbat spaniol,
Rod de viol.
Bărbat necunoscut,
Bărbat vrut.
Bărbat măsline,
De soare plin,
De sudoare și chin.
Bărbat taur,
Floare de laur,
Bărbat spin,
Fruntea mi-o-nchin.
Bărbat soldat
De iubire-așteptat,
De colții zvasticeii sfîșiat.
Bărbat secure,
Trupu-mi să-ndure.
Bărbat rădăcină,
Bărbat tulpină,
Bărbat lumină,
Iubirea mi-alină.
Mușcă-mi trupul,
Arde-mi așternutul,
Dă-mi un prunc,
Viață s-arunc.
Soarele-o s-apună.
Sînt nebună.
Ba nu: pentru MIGUEL,
Pămîntul e pămînt,
Nu mormînt.
Pentru el,
Piine și apă începută,
De la-nceputul lumii.

POLIXENIA VENȚEL

Rețetă pentru idol prefect

Luați o bucată de Platon și două
de Mozart,
un sfert din oroarea de trup a lui Kant,
formați prin amestec o pastă rigidă,
lipiți o fișie de Braque drept liant.

N-o țineți la foc înainte de-a pune
vreo vorbă de duh, de-a lui Shaw sau
Rabelais,

dospitiți-o la flacăra gurii lui Sapho,
apoi, azvîrliți la-ntimplare, orice...

V-asigur că tot ce rezultă e sacru!
puteți deveni cel mai bun idolog.
Extrageți orice, din toți idoli!...
numai,
de... Beethoven, nu... nu v-atingeți,
vă rog...

CORNELIU VADIM TUDOR

Spune-mi viața...

Spune-mi viața mărunță
cum trece, cum merge, cum cere
rostogolindu-se-ncet
printre note de plată chitanțe factură
citații, somații, autorizații
acte, acte, acte spune-mi
cum caută, cum trece foșnînd
printre ațișia copii, mame, tați,
bunici, strămoși, vezi istoria
iar duminica și
sărbătorile legale și paștele și
crăciunul

și sfîntul eum te cheamă
și zilele de salariu
și concediile și vacanțele și ziua
în care mai bine nu te-ai fi născut
sînt tot atîtea fericiri
și mai spune-mi viața mărunță
dacă mai e tot așa
frumoasă și bună în oricare
dis-de-dimineață vîndută
la suprapreț pentru că de
fiecare dată nu mai sînt bilete
și seara înțelegi nu se face.

CRISTIAN ENESCU

Cearta cu focul

În subterana-ntunecată
Cărăm cărbuni cu chipul uns,
În subterana-ntunecată
Noi jubilăm un foc ascuns.

Și truda curge uleioasă
Umplînd făgașele clipitei
Și noi cu trupul ne certăm,
Copii nemernici ai ispitei.

Și focul lacom sughe clăi
De bruni cărbuni și cere încă,
Sfîrșit e stratul de cărbuni,
Lopejile lovesc în stîncă.

Și-nnebunim de setea lui,
De setea focului ce n-are
Cărbuni de-ajuns, și-un trup și-un vis
Își dă să ardă fiecare.

Și-apoi murim sorbiji de foc
Și focul arde mai departe...
O, ne-am mințit, nu din cărbuni
Crescuse focul, nici din moarte.

El se-nălța precum i-e scris
Din taina lumii lui ciudate,
De-abia putuse, schilodit,
Prin truda noastră rea străbate.

O, de-aș putea să mișc c-un braț
Coșmarul beznei ce m-apasă,
I-aș îndrepta pe cei ce vin
Pe-o cale alb alunecoasă.

Și focu-ar arde dedesubt,
Iar ei s-ar apăra de stele
Curgînd cu ele ne-nterupt
Și-mpreunîndu-se cu ele.

Dar eu în apa neagră dorm
Și vîsla lor abia m-atinge,
Ei tot hrănesc un foc enorm
Ce fără ei tot nu s-ar stînge.

IOANA MATEI

Hora cuvintelor

S-a ridicat cortina
Pe scenă săltărește cuvinte
S-au prins în horă.

Pulsează sînge pur
Înundat în ocean de lumină.

S-au legat cuvintele
Tot ce n-au iubit au lăsat
Pe vadul sec al limbii.

PETRU CÎRDU

Pescuitorul de perle

Rousseau

Diderot povestea o dată că ducindu-se să-l vadă pe Rousseau la Montmorency, au ieșit amândoi să se plimbe pe malul lacului.

— Uite (zice Rousseau), în locul ăsta am fost, nu o dată, ispășit să m-arunc, pentru ca să-mi pun capăt zilelor...

— Și de ce nu te-ai aruncat? a-ntrebat placid Diderot.

— Am vîrît mîna-n apă și mî s-a părut prea rece! a răspuns Rousseau, iritat de calmul amicului.

Voltaire

Impărăteasa Rusiei i-a trimis lui Voltaire o cutie de fildeş sculptată de ea. Darul i-a dat scriitorului ideea unei glume. După ce-a luat câteva lecții de la nepoata lui, i-a trimis Caterinei o pereche (neterminată) de ciorapi de borangic alb, tricotăți de mîna, împreună cu-o scrisoare în care-i spunea majestății-sale că, primind de la ea un lucru de bărbat făcut de-o femeie, o roagă să accepte în schimb un lucru de femeie ieșit din mîna unui bărbat.

Aristotel

Un palavragiu, care-l încolțise pe Aristotel și-i împuia urechile cu tot felul de povești, care mai de care mai prăpăstioase, îl întreabă:

— Ei? Nu te miri de ce-azi?

— Ce mă miră pe mine e faptul că există oameni care mai au urechi să te-audă, cînd au picioare ca să fugă sau ca să ți le tragă-n dos!

La Fontaine

La Fontaine — pe care un aristocrat de marcă îl invitase la masă și cu intenția de a-și amuza convivia — a mîncat bine și-a tăcut mîlc (asemeni lui Caragiale, într-o împrejurare similară). Pe urmă, s-a ridicat de la masă înaintea celorlalți sub pretextul că se duce la Academie.

— Dar e încă devreme, constată gazda.

— Tocmai. Am s-o iau pe drumul cel mai lung.

Dorat

Carol al IX-lea, întrebîndu-l pe Dorat, bătrînul Dorat (unul dintre poezii Pleiadei), proaspăt însurățel, cum trebuie apreciată căsătoria unui moșneag cu-o copilă, a primit următorul răspuns:

— Ca o licență poetică, sire!

Boileau

Ludovic al XIV-lea, arătîndu-i lui Boileau niște versuri pe care le scrisese el, i-a cerut părerea:

— Sire, nimic nu-i este cu neputință majestății-voastre. A vrut să facă versuri proaste și-a reușit!

Bossuet

Același monarh, consultîndu-l pe Bossuet, l-a-ntrebat dacă este îngăduit unui creștin să meargă la teatru.

— Există puternice argumente contra și mari exemple pentru, a răspuns prelatul-scriitor.

POLIP

PARODII DE MIRCEA MICU

Vintilă Ivănceanu : PANĂ LA APARIȚIE

— frînturi de roman —

„Se trage!... Din maimuțe vine cu vîntul cel care la bapțiști în căpșuni congelate de patru ori cîte patru pe zi, aspirină! Hrșt și iar, zi odată unde-i piramidonul lui Keops? Mă duc la Mogoșoaia pe jos, timp bun, în jumătatea de vest lapoviță și lapovițeni fără vaci subfurajate, în mansardă rage Vin-Kilă, la Hornaru. Dixit!

— Fă, nu-ș ce tot cauți?
— Ba... ieși uuuu! și dai în curte de păun... Nes cu zahăr alăturea.

PARODIE DE STELIAN FILIP

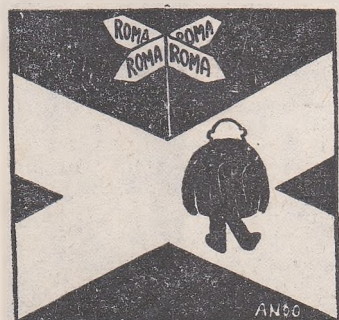
Adrian Păunescu :

A FI PE UNDE SE POATE

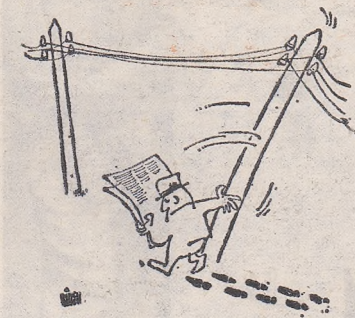
Ne-nghesuiam fiecare pe unde se putea.

unii într-un os de pasăre alții în sobe pregătite special pentru noi și încinse în miez de vară cu deșeuri albe adunate din propriile noastre oase. Și într-un caz și în altul trozneau din toate încheieturile pentru că eram prea mulți și unii trebuiau să moară cu dinții fărîmițați ca parbrizele automobilelor în urma unui accident. Friguroșii dansau în jurul nostru și își încălzeau palmele împingîndu-ne prin măduva păsării ori prin hornurile sobelor ca să topim cu glesnele noastre țurțurii negri atîrnați de copaci, de adevărații copaci care priveau la noi fără să priceapă ce se întîmplă deoarece — da — deoarece deveniseră imuni la poezie. Atunci ne-am supărat și smulgîndu-ne afară scăfirliile albe am început să ridem cu hohote alergînd prin pădure bucurîndu-ne că am scăpat de pe unde fuseserăm închiși în momentul acela. Iar din cînd în cînd intrăm de bunăvoie sau datorită muncii de lămurire în cîte-un poem ca acesta.

OCT. ANDRONIC



CIOȘU



Zdrîng! Telină pe balta știucii... Roz, rozbonbon, rozroze, caramba! Cine mi-a luat proteza? Frigider plus și ciorbă de burtă sec în Calea Victoriei 115.

— Bre! banu' nu se face-așa...

— Ian' cu tata la palfon*!

Vint, Văleni, Văleleu, Valea, Velea... Madam Candrea minus unul!

— Pas...

— Aport!

— Cip!

Avem icoane pe sticlă cu plata în... rațe."

* Dintr-o regretabilă greșeală de tipar, palfon se va citi ca lumea : PLA-FON.

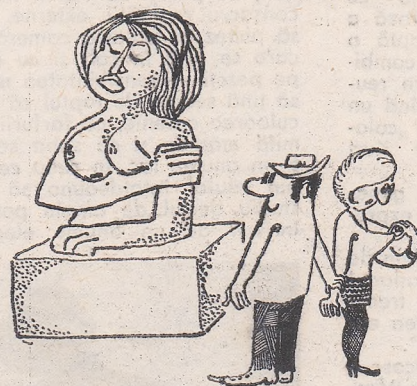
Eugen Barbu: PRINȚIPELE

— frînturi așijderea —

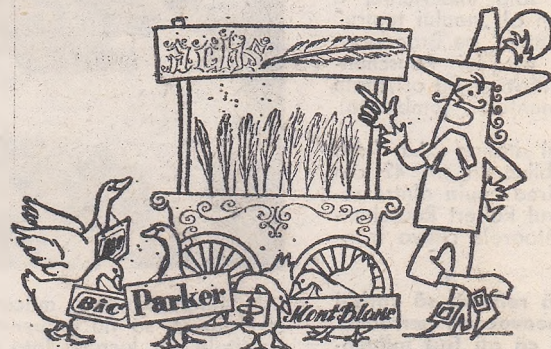
„Inneguros pre sine erase Prințipele și șădea cu miloiciunie afundat în blănosul puf de hulpe. Anema seacă-i iera și în mādularul seu scîrbavnice pohte de chef aveau. Că unde era El cu iconoasa față de mōcenic preacurvos gînditoriu umblind prin cele sale cu oglinzi pustii. Nice trîmbițașii vestind venirea, nice arnăuții suduindu-l, nice cu umbra pă peretele ca oul. Nice viață, nice moarte, așe o dormitare lenevoasă. Soarele ca un ișirlic prân vitralii se topea și bețivea peștii din balta Palatului. Și atunce se arată El în genunchi tîrlîndu-mi-se și cu cavernoasă voce de muiere spășită ceru:

— Iertăciune, Prințu me, ce avem asta dam.."

OCTAVIAN COVACI



VIRGIL TOMULEȚ



EPIGRAME

Lui Miron Chiropol pentru volumul „Schimbarea la față”:

Aș vrea, în loc de o prefață,
Un lucru doar să precizez:
Am mai văzut „schimbări la față”;
Noi am dori... schimbări la miez.

Unui artist de cinema:

Îi admir doar consecvența
(Oare-așa va fi mereu?)
A făcut vreo zece filme
Și-a rămas la un... clișeu

A. I. Cepoantă

Ioan Grigorescu : „Lupta cu somnul” :

Din lupta cu somnul
— Ce lucru bizar! —
I-a ieșit o carte, —
Nouă : un coșmar.

Ion Dămian

Lui Cezar Ivănescu, pentru volumul de versuri „Rod” :

Versurile — toți „amici” —
Ți le-au pus pe eșafod...
(Astea-s primele indicii
Că succesele îi ... „Rod” !)

Unui poet cu barbă :

Minat de o dorință oarbă
De-a fi un om deosebit.
Prin versuri nu ai reușit;
Dar ești deosebit... prin barbă !

D. Mazilu

Lui Paul Georgescu care a publicat volumul „Coborînd” :

Doar un lucru mă încurcă :
Coborînd, Georgescu urcă ?

Mihai Elin a publicat volumul de versuri „Treaz între două cadrane” :

Unii spun că în zadar,
Ne ia el cu binisorul
O fi el, poetul, treaz
Însă doarme cititorul.

A apărut de curînd volumul „Singuri” de Aurel Dragoș Munteanu :

Am citit-o tuturor,
Răspicat, cu-ncetîșor
Și în sală-am mai rămas
„Singuri”, eu și autorul.

Lui Gheorghe Pituț, pentru volumul „Cine mă apără ?” :

Am să fac eu lucrul ăsta,
De mai multe ori.
Dar să nu-mi ceri să te apăr
Și de cititori !

Anatol Ghermanschi

Lui Tudor Ursu, autorul volumului „Foaia de parcurs” :

Cu „Foaia de parcurs” în mînă,
se plînge bietul autor
că i s-a terminat benzina
în drumul către cititor.

Vasile Pop

Maestrului Zaharia Stancu, președintele Uniunii Scriitorilor, autorul recentului roman „Șatra” :

Scriitorii mulțumiți
Bustul ti-or clădi în piatră,
Că-n sfîrșit i-ai adunat
Și le-ai construit... o șatră...

A apărut romanul lui Sergiu Dan „Tase cel Mare” :

Am citit romanu-n care
Nu aflăram mai nimic,
Doar că Tase este Mare
Și că Sergiu Dan e mic.

Leontau



CU ROBERT RAUSCHENBERG,

promotorul picturii „pop“

Robert Rauschenberg s-a născut în anul 1925 la Port Arthur în Texas. A petrecut o perioadă de timp la Paris. Apoi s-a întors în Statele Unite, pentru ca după aceea să întreprindă călătorii în Africa de Nord, Italia și alte țări. Din 1953 s-a stabilit definitiv la New York. După al doilea război mondial, a debutat, expunând pinze prin care voia să descopere „momentul în care se trece de la non-pictură la pictură”. Odată cu sosirea lui 1954, începe a doua fază a activității sale. Rauschenberg adoptă o nouă estetică, aceea a picturilor combinate („combine paintings”) în care reuneste diverse obiecte, fiecare purtând un „mesaj”, — experiență amintind de „colajele” cubiste ale pictorului dadaist Kurt Schwitters.

Rauschenberg a fost apreciat în general pentru meritul de a fi slujit expresionismul abstract și pictura „pop”.

În anul 1964, el a obținut la bienala de la Veneția marele premiu internațional pentru pictură; în vara anului trecut și-a expus noile compoziții la marea expoziție de la Kassel „Documenta IV”.

Către 1950, Rauschenberg se apucase a colabora cu compania de balet a lui Merce Cunningham. Recent, el a renunțat temporar la pictură, ca să încerce a fi coreograful acestor spectacole; și ca urmare a ultimelor sale experiențe, a devenit un teoretician al „noului teatru” ce se afirmă momentan pe Broadway. Ultimele experiențe ale lui Rauschenberg par în mod hotărât să fie orientate către arta „environmental” (ambientă).

Din hebdomadarul italian „La Fiera Letteraria”, care publică în nr. 49 din 5 dec. 1968 convorbirea unuia dintre redactorii săi cu pictorul Robert Rauschenberg, extragem următoarele câteva fragmente:

— **Am observat că refuzați să vorbiți despre propria dumneavoastră persoană. Nu vreți să admiteți că ați fost influențat de cineva?**

— Nu. Am fost foarte mult influențat de pictură; dar prefer să nu vorbesc, spre a nu sprijini tendința care crede în experiența artei, în absolut. De fiecare dată când mi-a fost posibil, am încercat să corectez această idee și să afirm că arta reprezintă numai o singură parte, un singur element al vieții noastre. Bunoară, eu cred că Leonardo da Vinci nu posedă, în comparație cu ceilalți artiști, un stil sau o tehnică, ci avea un fel de curiozitate în privința vieții care îi îngăduia să treacă de la un mijloc de expresie la un altul cu multă ușurință și cu mult succes. Cred că atunci când întreprindea studii de anatomie, el era interesat într-adevăr să cunoască tainele corpului omenesc. Nu dragostea sa pentru artă, ci curiozitatea personală l-a determinat, pentru a realiza o sculptură, să studieze felul cum se mișcă piciorul unui cal. Din moment ce sînt pictor, probabil că eu iau pictura mai în serios decît o face un camionagi. Și tocmai fiindcă sînt pictor, asta e motivul pentru care studiez camionul său mai temeinic decît el însuși.

— **În ce sens?**

— În sensul că eu îl privesc, ascult zgomotul pe care-l face, îl compar cu alte camioane și obțin un sens al raportului său cu strada și trotuarul, al raportului său cu lucrurile ce-l înconjoară pe camionagi. Observația și măsurarea fac parte din munca mea. Eu cred că astăzi criticii insistă prea mult asupra faptului că în câmpul artei există un progres. Este posibil să se găsească asemănări între două lucruri oarecare, dacă rămînem pe un plan foarte general.

— **Dar criticii încearcă să identifice diferitele influențe și deci continuitatea în pictură.**

— E nevoie să fim seama și de un alt fapt. Astăzi noi posedăm multe informații. Dar cu unul sau două secole înainte, un pictor știa foarte puțin despre ceea ce se petrecea în altă parte, afară de cazul că era vorba de ceea ce făceau prietenii lui sau de nисcăi evenimente excepționale. Nu era deci normal ca acești critici să încerce să înțeleagă pic-

tura din epoca de piatră și să încerce a o integra, cu sensul său, în prezent. Dacă vrem totuși să facem generalizări cu orice preț, eu afirm că există două tipuri de artiști. Prima categorie lucrează în mod independent, respectînd propriile impulsuri și propriile instincte; opera lor devine produsul, mărturia, dovada curiozității lor. Este ca și cînd arta (pictura, muzica etc.) ar fi ceea ce rămîne de pe urma unei anumite activități. Această activitate reprezintă elementul care mă interesează cel mai mult. Personal am făcut anumite lucruri numai pentru a vedea ce se petrece săvîrșindu-le pe acelea în locul altora.

— **Atunci arta nu reprezintă un templu de refugiu?**

— Depinde. Mulți pictori folosesc studiile lor pentru a se izola de restul lumii; eu prefer să rămîn liber și să mă consacru realității externe. Dacă ar fi să pictez în această cameră — cu soba care se află în colț și cu acele farfuri pe pereți — sensibilitatea mea ar trebui să fină seama de faptul că tapeturile au culoarea cafenie, că farfuriile au o anumită mărime și că soba se găsește într-un anume loc. În ceea ce mă privește am căutat întotdeauna să efectuez un studiu destul de amplu pentru a nu fi înrîurit de un anume element — iar



asta fiindcă încerc, măcar prin efortul ce-l depun, să fiu influențat de o mare cantitate de lucruri. Iată cam ceea ce vreau să exprim atunci cînd vorbesc de nevoia de a fi întotdeauna „treaz”.

— **Cînd criticii vorbesc de cariera dvs. ei se referă la diversele perioade prin care ați trecut: picturi albe, picturi negre, colaje...**

— Mai întîi s-a ivit pentru mine problema tablourilor care nu trebuia să

mai rămînă agățate de perete, ci să stea în mijlocul camerei. Nu pentru că erau sculpturi, ci fiindcă reprezentau obiecte care nu puteau sta afîrnate pe perete. După aceea, la un moment dat elementele plastice și „colajele” au căpătat trei dimensiuni; atunci lucrul cel mai simplu a constat în a le monta pe roate și a le stabili în centrul camerei. În felul acesta, aveam alte două suprafețe pe care lucram. Cred că era o soluție economică și de asemenea practică. Uneori și partea inferioară era pictată. În cazul uneia din aceste lucrări, se află dedesubt o oglindă; se poate vedea astfel ceea ce este pictat, fără a fi nevoie să te apleci. Din punctul meu de vedere, acestea erau tablouri, dar pentru multă lume a ști dacă într-adevăr era sau nu vorba de tablouri ori de sculpturi a devenit o problemă. Una foarte interesantă. Care însă pe mine nu m-a preocupat. M-am gîndit să le atribui o denumire specială, cum a făcut Calder cu operele sale „mobile”. De aceea le-am denumit „combines” (combinații) și lumea a fost constrînsă să le privească așa cum erau și să nu încerce să le clasifice. Acest termen s-a dovedit foarte folositor; e vorba de tablouri care au o entitate separată.

— **Dumneavoastră ați afirmat adesea că tablourile nu se creează cu ajutorul ideilor și cu toate acestea adineori ați sugerat că în spatele operelor există o concepție precisă.**

— Cred că ideile mele se întemeiază pe elemente fizice foarte simple; de pildă, cînd am realizat tablourile albe, am voit să știu dacă se putea crea un anumit lucru și cînd am pictat tablourile din seria „Factum” am voit să știu care era funcțiunea cazului respectiv în opera artistică. Nu-i vorba de idei prea complexe.

— **În realitate dumneavoastră vă puneți mai întîi o întrebare și apoi efectuați o experiență artistică pentru a vă răspunde sau pentru a căuta un răspuns.**

— Da, însă asta o fac pentru mine. Vreau într-adevăr să pot ști care este răspunsul acela.

— **Acum, cînd vă preocupă teatrul, ați renunțat la pictură?**

— Nu. E vorba numai de o chemare care s-a difuzat. Renunțarea la pictură face parte din tradiția istorică de care vă vorbeam adineori.

— **Veți putea continua să pictați și în același timp să activați în domeniul teatral?**

— Desigur. Am făcut-o adesea. Cînd un pictor spune că vrea să renunțe la pictură, înseamnă că el vrea să devină interesant.

— **Cum ați început a vă pasiona de teatru?**

— E un lucru care m-a preocupat încă

de pe timpul cînd eram la școală. Îmi place teatrul fiindcă reprezintă ceva viu, un domeniu în care ai sensul iminentului. E vorba să-ți asumi propria răspundere în orice clipă pentru acțiunile care se îndeplinesc în momentul acela. Refuz a crede că teatrul să fie un lucru cu totul deosebit față de pictură, și asta nu pentru că aș privi teatrul printr-o prismă picturală sau invers. Însă munca de creație constă în a intra, socot, într-un anumit raport cu lucrurile determinate material și în a exploata un interes care în momentul acela se concentrează asupra unui anumit lucru.

— **Considerați, prin urmare, că teatrul trebuie să fie cel puțin interesant, nu-i așa?**

— Teatrul trebuie să antreneze spectatorul. Plictiseala și nervii înseamnă nerăbdare. Publicul nu e întotdeauna același; el este compus din atîtea și atîtea persoane individuale, fiecare din ele avînd o viață deosebită. Am cunoscut oameni plini de șovăieli. La început ei m-au enervat, apoi au început să asculte și după aceea au devenit curioși, însă e drept că numai față de experiența fizică; e la mijloc un factor foarte dramatic. Nu am dorit niciodată să fac pe cineva să se plictisească, dar în același timp vreau ca efortul activității teatrale să producă anumite efecte. Adeseori m-au interesat spectacolele foarte plicticoase, mai degrabă decît altele, care păreau aparent strălucitoare.

— **De ce oare?**

— Poate pentru că era vorba de o experiență specific teatrală. Nu cred că rolul tradițional pe care l-a avut publicul ar conta prea mult. Ba chiar afirm că publicul ar trebui să-și asume o aceeași răspundere cu răspunderea pe care o au actorii. Căci nu mi se pare cîtuși de puțin îndreptățit ca artistul să poarte întreaga răspundere pentru modul cum se desfășoară seara de spectacol respectivă. Aș vrea ca lumea, înțoarsă acasă de muncă, să se îmbăieze și să se ducă la teatru cu intenția de a-și lua în calcul anumite riscuri. Ar fi, de altminteri, un lucru mai interesant și pentru spectator.

— **Dumneavoastră afirmați deci că noțiunea actuală a divertismentului nu e una valabilă.**

— Adeseori folosim termenul „plictisitor” în baza unor idei preconcepute despre ceea ce este și nu este interesant. Am impresia că azi, în domeniul teatral, se realizează o sumedenie de lucruri considerate ca plicticoase, dar care în realitate reprezintă o strădanie de a repune în discuție funcțiunea teatrului și a publicului însuși. În ultimii ani s-au petrecut mutații profunde. A fost eliminată o anumită continuitate. Ceea ce se reprezintă azi variază de la o reprezentație la alta. Nu mai există nici o continuitate dramatică.

— **Si... care ar fi după dumneavoastră celelalte caracteristici ale noului teatru?**

— O absență a sensului ierarhic. În operele mele, de pildă, nu există nici un element care să fie subordonat altuia. Eu înoădui fierărul element să-și creeze drumul șansei lui.

— **Vreți să stabiliți oare o ecuație între teatru și viață?**

— Cred că da; nădăjduiesc să pot stabili un raport între munca și viața mea.

— **Viața oamenilor va fi influențată de noul teatru?**

— N-o pot afirma. Nu cunosc rezultatul experiențelor ce se fac, dar ceva cu siguranță se va schimba.

În românește de
MIHAI ATANĂȘESCU

România literară

Săptămînal de literatură și artă
editat de Uniunea Scriitorilor din
Republica Socialistă România

COLECTIV REDACȚIONAL:

Geo Dumitrescu (redactor șef),
Nicolae Breban, Gabriel Dimisianu și Ion Horea (redactori șefi
adjuncți), Teodor Balș (secretar
general de redacție), Al. Cerna-
Rădulescu (secretar de redacție),
Ion Caraion, Valeriu Cristea,
S. Damian, Marcel Mihalăș,
Aurel Dragoș Munteanu, Adrian
Păunescu, Gheorghe Pituț, Petru
Popescu, Lucian Raicu, Constan-
tin Toiu

