

România literară

SĂPTĂMÎNAL DE LITERATURĂ ȘI ARTĂ

Anul II—Nr. 9 (21)

Joi 27 februarie 1969

32 pagini

2 lei

9

NOI ȘI EXERCITIUL DEMOCRAȚIEI

O stăruitoare obsesie medievală mă obligă să cerctez structurile contemporane, ori de câte ori am prilejul nu numai din perspectiva acestei zile, ci mai ales prin anacronismul lor, prin acele aderențe îndepărtate sau vizibile care fac comprehensibil un sens.

La ordinea zilei — Alegerile!... Democrația deci! Noțiunea are, după cum e știut, o oarecare istorie și la români. O istorie aparte, fiindcă istoria este — oriunde și oricând! — fapt particular, inserabil numai printr-o latură — în generalitate.

Va trebui să examinăm, deci, felul cum o idee a hibridat un spirit (mai vechi decât această idee!), felul cum ideea a evoluat căpătând trup istoric, până la hibridul din epoca sa de glorie — epoca lui Caragiale — când hibridul a devenit ceea ce se știe: un moft! Să discutăm deci despre sensul istoric al acestui moft. Și acest moft, departe de a fi invenție caragialescă, — un fruct exotic al istoriei românești, atârnat mai întâi pe creanga atît de deosebită a fanariotismului protipendadei, este un fruct al travaliului social, un fruct cu rădăcini populare, un fruct cu foarte multe flori și floricele presărate în firnoșeala electorală, premergătoare alegerilor.

La ordinea zilei — democrația! Termenul — insolit în glosarul gândirii politice românești medievale — apare mai precis formulat la Cantemir, primul bărbat de preocupare geopolitică și politică din spiritualitatea noastră și, politicește, raportat la gândirea secolului, un reacționar. În a sa „Istorie ieroglică” la „scara numerelor și cuvintelor străine tilcuitoare”, Cantemir ne lămurește că democrație este o „stăpînire în care cap ales nu ieste, ce toată țara poate intra la sfat”... Stăpînire fără cap ales? Partizan al unui absolutism luminat, tip Petru cel Mare, Cantemir, om de cultură antică, transportă principiul democrației eline în limbaj de ev mediu — „toată țara poate intra la sfat” — refuzînd prin înșirî termenii tradiției să conceapă măcar posibilitatea.

Vechii cronicari, de la Miron Costin pînă la Radu Popescu, definesc democrația prin contrariul ei, singurul termen care le este la îndemînă fiind tirania, iar ca exponent al ei tiranul. Mai cinstiți sînt, deci, acești bătrîni și naivi cronicari, boieri sadea, nu călătîniți de-o zi ca tătînul prințului Dimitrie (Vodă-Constantin Cantemir), ei fiind partizani ai arhaicei „democrații boierești”, acea anarhie nobiliară feudală, împotriva căreia au luptat și Ștefan, și descendenții săi, pînă cînd presiunile externe — și decrepitudinea clasei! — au dizolvat organismul politic al statului epocii de mijloc.

Tirania se opunea deci unei democrații nobiliare implicite, în care domnul, ca un unicum, putea înclina provizoriu fie pentru formula guvernării prin divan, fie pentru lichidarea formulei, adică prin absolutismul de o eră sau de o zi.

Da, bineînțeles, putem să fixăm cu destulă precizie rădăcinile democratismului nostru în formula acestui divan, parlament închis, cu scaune giuruite din tată în fiu, pe generații; putem chiar să proslăvim formula acestor divanuri care împărțeau dreptate și ranguri, islice și caf-tane, capricii și ciubuce, reprezentînd în chip cît se poate de legiuin, pe plan intern și extern, Mo'dova și Țara Românească. Regulamentul Organic nu este în fond altceva decât o legiuire de divan, o constituție boierească ce merită recitită atent. Față de „obiceiul pămîntului”, organicul regulămint introduce despărțiri și mai severe între clase, transformînd boierimea într-o partidă, grup de excepție în cadrul societății, legiuind astfel un exclusivism politic ce va face carieră cu mult mai tirziu.

Dar poporul?... Termenul l-a descoperit pașoptismul care, clamînd focos împotriva tiraniei și a tiranilor, a propus discuției noțiunea polară, omisă sau nevăzută de boierii cu caftan, democrația! Pașoptismul a descoperit politicește poporul, și el este acela care a opus, pentru înția oară, „democrației feudale” democrația „populului suveran”. Tot pașoptismul este acela care, denunțînd absolutismul, îi opune dreptul suprem al nației, un naiv absolutism al ginții.

Dar să fim atenți, să examinăm așa cum se cuvine notiunile, fără pripiți simpatetice!

Fără să fie un istoric al politicii noastre, G. Călinescu, în a sa „Istorie a literaturii”, observă, cu intuiția sa neobișnuită, o carență a conceptului însuși de democrație la sublimii noștri boieri pașoptiști, o carență asupra căreia trebuie să medităm. Analizînd gândirea politică a unuia dintre cei mai fervenți radicali, C. A. Rosetti, Călinescu observă:

Paul ANGHEL

(Urmare în pagina 7)

ÎN FORUM

Ne-am obișnuit să ieșim, în arena confruntărilor publice, implătoșiți. Și asta destul de rareori, cînd nu mai avem încotro și părăsindu-ne cei cîțiva metri cubi de aer îngreunați de tutun, simțim nevoia largului. Oricum, armurile stau rînduite frumos în rastel, puse peste tot la-ndemină, în orice culoar al trecerii noastre. Armuri de lucru. Armuri festive. Ignorăm realitatea pieptului gol, arhetip tulburător al tuturor sculelor de apărare sau de atac, delicata lui străvezime în care spiritul se ajută cu sine, mișcîndu-se liber și autonom. Frica de piață, de plen, de discuție directă, contradictorie, susținută cu propriul tău trup, cu propriile tale convingeri, minează personalitatea, sofisticînd-o. Camera în care scrii este un dreptunghi mare și iluzoriu de hirtii suprapuse. Dar numai contemplarea din afară te ajută să-l plasezi exact în dimensiunile spațiale. Și nici timpul nu este altceva decît o interferare de planuri. Viața dublă trebuie rezolvată nu prin separație ci prin unificare. Gîndul întors prin proiecție în alții se îmbogățește și se corectează deopotrivă, stabilizînd valori active. A nu fi singur nu înseamnă neapărat a fi acceptat de alții dar presupune o limpezire de atitudine față de ceilalți. Respins ori încurajat, datorită față de tine însuși este implinită. Chiar nemulțumit de reflectarea în ceilalți, ferm pe propria ta orientare, nu consumi în gol și la nesfîrșit potențe subterane. Alcoolurile tari nu păstrează drojdia. Stimulentele inițiale devine de nerecunoscut într-o operă adevărată. Dar existența lui a fost hotărîtoare.

Una din calitățile artistului din totdeauna a fost să nege aspectele caduce ale mediului înconjurător. Evoluția l-a forțat să adauge un al doilea termen. Adică să nege și să afirme în același timp. Dacă ne-am ocupa de paradoxuri, uneori utile, degradînd noțiuni în folosul înțelegerii plebee, am spune că orice afirmație cuprinde, implicit, și o negație. Dar nu termenii ne interesează. Rămînînd la opera de artă afirmativă, la rigoarea ei continuă dialectic, interesant este de văzut intensitatea cu care ea operează, racordarea la punctul de vedere cel mai acut istoric al momentului în cauză, într-un cuvînt, gradul de individualitate, de tipicitate și de absoluție, cum ar spune Lucian Blaga, noțiuni pe-ale căror linii de forță înscriindu-se, reușește să vină în ajutorul valorilor fundamentale. Opera imnică, folosită pe scară largă într-un trecut nu prea îndepărtat, a fost blamată pe drept cuvînt, stereotipia ei părăsită definitiv. Golul rămas, astfel, în urma acestei retrageri tactice masive, în mod inexplicabil și ciudat însă, a fost lăsat la voia-ntîmplării, cu foarte rare excepții, continuînd să fie un teritoriu străin unei noi aplicații. Explozia a fost poate prea puternică și trebuia să nu privim în spațiul ei de flacără și de fum. Pămîntul prea uscat pentru alte implantări. Forul continua totuși, în adîncul lui, să palpateze de marile întrebări. El era adevăratul teren propice al înnoirii. Și continuă încă să fie. Dacă astăzi nu mai discutăm nimeni despre angajarea socială a scriitorului, dimensiune subînțeleasă și de la sine recunoscută, problematizarea angajării, diferențierea ei în raport cu ideile și efectele de opțiune ale fiecărui scriitor în parte, sînt încă neclare, prea puțin sau de loc amintite în obștea

Grigore HAGIU

(Urmare în pagina 2)



ION VLASIU — CLOȘCA

În acest număr
un foto-reportaj la decernarea
premiilor literare pe anul 1968

Premiile revistei

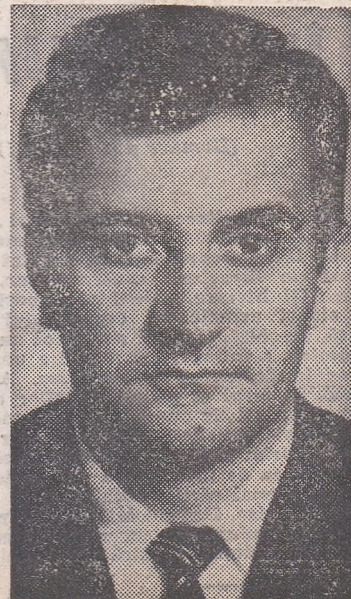
ROMÂNIA LITERARĂ

Poezie

LEONID DIMOV

Proză

AL. IVASIUC



In legătură cu mormintul lui Ion Neculce

În numărul trecut al **României Literare** la rubrica „Voci din public”, un cititor din Roman, profesorul Gh. Irimia, atrage atenția că, de la semnalările presei de acum trei decenii (**Universul**, **Opinia**), nu s-a mai ocupat nimeni de regăsirea mormintului lui Ion Neculce. Propune să se reia cercetările, să se identifice locul unde cronicarul a fost înhumat și acolo să i se ridice și cuvenitul monument funerar.

Cititorul din Roman nu este de loc la curent cu ceea ce s-a întreprins și publicat, în ultimii ani, în legătură cu această problemă și nici măcar cu ceea ce s-a scris recent în **România literară**.

Informăm pe profesorul Irimia și pe alți cititori care se interesează de această chestiune că, în urma cercetărilor întreprinse de diverși oameni de cultură și a sprijinului dat de către autoritățile locale, în prezent se cunoaște cu certitudine locul unde a fost înmormintat Neculce. Mormintul lui se află în satul Prigoreni Mici sau Văleni, astăzi numit Ion Neculce (unde se găsea moșia de reședință a cronicarului), sat care, potrivit ultimei organizări administrative teritoriale a țării, face parte din comuna suburbană Tg. Frumos, orașul Tg. Frumos, județul Iași. Pe mormint, identificat în apropierea unei foste biserici ce, prin tradiție, se crede că era ctitorie a cronicarului însuși, este așezat un frumos și reprezentativ bust, opera sculptorului Eftimie Birleanu.

Pentru cititorii care țin să se documenteze mai temeinic în legătură cu chestiunea de față, indicăm câteva materiale mai importante, publicate în ultimii ani:

Lascăr Sebastian, **La Prigoreni, pe urmele lui Neculce**, în **Flacăra**, nr. 22 din 31 mai 1958, p. 20.

Pr. I. I. Vasiliu, **La Prigoreni cronicarul Ion Neculce. Ce știm despre mormintul acestuia**, în **glasul Bisericii**, nr. 7-8 (iulie-august) 1966, pp. 694-724 (la p. 715, ilustrație reprezentând mormintul cronicarului).

Aurel Leon, **La Neculce acasă**, în **Magazin**, nr. 535 din 6 ianuarie 1968, p. 5 (ilustrație, bustul cronicarului de Eftimie Birleanu).

Dumitru Velciu, **Ion Neculce Buc.**, „Editura tineretului”, 1968, (colecția „Oameni de seamă”), pp. 214-215 (între ilustrații, biserica din satul Prigoreni Mici, cu mormintul cronicarului).

Al. Piru, **O biografie a lui Ion Neculce** (recenzie lucrării precedente), în **România literară**, nr. 12 din 26 dec. 1968, p. 8

(ilustrație, bustul cronicarului de Eftimie Birleanu, având în legendă mențiunea: „așezat pe mormintul cronicarului”).

DUMITRU VELCIU
(București)

Creație și cunoaștere

Putine cărți în ultimele două decenii poartă o atît de grea încălcată de gânduri ca **Martorii** lui M. Ciobanu. Construit în gen polist, romanul este de fapt o parabolă a cunoașterii și creației. „Ancheta” dusă, la prima vedere, în jurul unei dispariții misterioase, se adresează mereu acestor două probleme inerente esenței umane. Atmosfera cărții este neliniștitoare și vag tenebroasă, mecanismul anchetei face să avem doar fragmente dispartate — depozitiile marturilor — fără o legătură stringent logică între ele. Li-antul sint relatările anchetatorului. Mărturiile sint vagi impresii personale, obsesii sau vise; anchetatorul este într-o permanentă stare halucinatorie provocată de beție sau oboseală extremă. Senzația de anxietate este mărită de zvonurile absurde care tin sub teroare opinia publică. Dar ne dăm seama cu timpul că, de fapt, parcurgem adevărate cercuri de inițiere spre miezul unui mister mai profund. Încet, cercurile se polarizează în jurul tatălui autorului cărții **Lupta cu lucrurile**. Prima dată facem cunoștință cu Domnul (...) în visele soției sale. Ea și-a pierdut memoria, dar amintirile i se întorc în somn și din ele se desprinde impresionant și fabulos silue- ta Domnului (...): enigmatică, amestecată cu spaimele cosmarului. Apoi tot mai mult se desfășoară în fața ochilor noștri o personalitate stranie, de o vitalitate fantastică. Adevărata biografie a Domnului (...) este necunoscută și doar bănuită, toți îl privesc cu un amestec ciudat de ură, teamă și admirație. Mort, lumea suspici- ză realitatea și toate dis- cutiile pornite în jurul dispariției scriitorului a- jung la el ca la adevăra- ta origine a evenimentelor. Momentul revelației este relatarea morții Domnului (...), care s-a produs în timpul unei violente lupte cu lucrurile încăperi. Nu este greu să ne dăm seama că în această luptă Domnul (...) repetă fazele biblice ale facerii lumii în sens invers. El este de fapt Tatăl, cuprins de sfîntă furie împotriva creației sale. El, cel unic, nepe- rech, suficient sîesi, pro- liferînd, se degradează; eternitatea începe să fie măsurată. Deci „Domnul (...) a fost cuprins de cea mai justificată furie împotriva lucrurilor”. Lu- mea creată de Domnul

(...) nu este vie și unică, ci inferioară materiei. Dar totodată aceasta este o autodistrugere: proge- nitura disprețuită se răz- bună invadîndu-l în som- nul și odihna sa, transfor- mindu-l în lucru, în ma- terie amorfă. Adevărata victimă, crucificatul căr- ții, este însă Fiul, urît de Tatăl și nevoit să-și ispă- sească vinovăția nașterii. Ca o recompensă, el este și marel, adevăratul creator. Sters și anonim, importanța sa e minimă în fata operei sale despre care se spune: „...car- tea este un organism viu, suficient sîesi, care nu depinde de suprafața do- cilă a oglinzii pentru ca să fie, în vreme ce scrie- rile de pînă acum nu pot și nu vor putea exista decît funcțional depen- dente de o anume reali- tate, chiar dacă fiecare în felul ei strivește, înal- tă, adună la centru, dis- persează sau frînge liniile acelei primordiale reali- tăți”. Dar această nouă creație va deveni la rin- dul ei ucigașă. Scriitorul va absorbi în sine lacom personalitatea eroului său și încet va fi dislocuit de această personalitate, ea devenind astfel tot mai despotică și mai reală. „Încît mă întreb: cine pe cine a asasinat? Scriito- rul a fost martorul per- sonajului, sau invers — și, invers stînd lucrurile, fiul mi se pare victima propriului său tată”. Și subtila dialectică a crea- ției și distrugerii ni se relevă în deplina sa am- biguitate cînd ne dăm seama că cel viu, cel ce va trăi, va fi Tatăl, căci prin opera sa artistul redă lumii întregul ei mister originar. Înainte de a începe să scrie, au- torul **Luptei** a tăcut ani de zile, și-a alungat cu- vintele acolo unde, depo- zitate de-o viață, zăceau gata să-și piardă contu- rurile, imaginile lucruri- lor. Este întoarcerea la origini, la haosul primor- dial, așteptarea într-o tăcere cosmică a „cuvî- ntului” ce plutind peste ape naște din el lumea.

Creația este o damare pentru artist, căci, încercînd să se sustragă des- tinului său sublim tra- gic, comite cel mai cum- plicat păcat. În acest fel sună rechizitoriul adresat muribundului Don Quijote de către călugărul pri- beag: „Dacă în ceea ce numesc oamenii ficțiune ai fi avut dreapta cerbi- cie să rătăcești pînă la moarte, fără să ajungi a cere dezlegare unui că- lугăr rătăcitor, și dacă ți-ai fi dat duhul sub to- iegele țăranelor, strîvit de aripile morilor de vînt sau înecat în vinul pe care-l luaseși drept singele vrăi- mașilor tăi, o, atunci, tre- cînd pe acolo, de bună- seamă te-ai fi văzut și ți-ai fi dat binecuvînta- rea de pe urmă. Dar pentru că ai abdicat de la stăpînirea unui im- periu numai al tău, astfel că, o dată cu intrarea ta între zidurile acestei case, lumea a încetat să mai fie de două ori: pentru că singur ai aruncat ble- stemul asupra unor fapte

de care Dumnezeu vorbea oștilor sale de ingeri ca despre cele mai frumoa- se jertfe aduse lui (...), iată (...) ele au devenit astfel păcate, pentru care nu poate fi iertare nici în cer, nici pe pămînt”.

Martorii nu este mai puțin o piramidă a valo- rilor pornind de la ma- teria devalorizată și a- jungînd în pisc la crea- torul superior. Criteriul este puterea de a depăși faza de „martor”, de a deveni creator. „Marto- rul” cunoaște și distruge cunoscînd, absoarbe reali- tatea, dar n-o poate face să trăiască de două ori. Acuzatul cărții este tocmai acest „martor” re- prezentat de Lohan, soa- recele ce a mîncat anafu- ră: „Dragă, domnule, ai auzit, desigur: soa- recele a mîncat anafură și s-a făcut liliac. Adică tot un soarece, numai că i-au crescut aripi, iar pe dea- supra i s-a ridicat și dreptul de a mai cunoa- ste lumina zilei”.

Martorii este o carte tulburătoare și gravă, stu- foasă de gânduri fără a fi nici un moment aridă. Ea se citește pe nerăsu- flate, dînd, lucru rar în proza noastră din ultimul timp, „bucuria ideilor”. Supărător rămîne doar e- pilogul, explicativ și re- stringător. El distonează și prin stil, acesta fiind mereu, pînă aici, de o mare frumusețe. De fapt, lirismul este firesc la un scriitor cu două volume de versuri deja apărute.

MANUELA TĂNĂȘESCU
(Studentă — București)

Un cenaclu de teatru la televiziune

Da, un cenaclu teatral. Un cenaclu aparte de cele existente, ale poe- ziei, prozei etc. Un cena- clu săptămînal, care să prezinte — nu atît răs- punsuri pentru începă- tori — ci, mai ales, epi- soade din diferite lucrări ale autorilor mai tineri, încă nejucați. Asta ar însemna o adevărată rampă de lansare, un teatru televizat al tineri- lor scriitori. În cadrul a- cestui cenaclu, s-ar pu- teea monta și piese în întregime, — eventual, cu ajutorul actorilor-stu- denți. În acest fel, atît teatrele profesionale, cît și cele de amatori și-ar putea da seama de valo- rea piesei, de felul în care s-ar putea monta etc. Televiziunea s-ar putea inspira, în acest sens (ar putea avea ast- fel și o serie de texte la îndemînă) din inițiativa revistelor literare, care au promovat în ultima vre- me o serie de tineri scri- itori dornici să se dedi- ce acestei specii literare. Acum, că are și două programe, T.V. ar putea să rezerve mai mult spa- țiu acestor probleme, a căror însemnătate nu poate scăpa nimănui.

ROTARU VALENTIN
(București)

CIRCUMSTANȚE

ATENȚIE LA GRAVITAȚIE, DOMNILOR!

Sînteți prea gras? Sînteți prea voinic? Îm- bătrîniți mai repede! Statistic vorbind, Adevărul acesta nu reprezintă o noutate. Dar ipoteza docto- rului Alexandru Vrăbescu, de la Institutul de Geriatrie „București”, e destul de nouă și de îndrăzneată: există o legătură strînsă între anumite fenomene ale îmbătrînirii și forța de gravitație terestră; căci un om, care datorită propriei sale greutate, contribuie la depășirea pragului grava- țional obișnuit, admisibil pentru viețuitoarele Terrei — inclusiv omul — adică 1 G — își accele- rează, involuntar, procesele care duc la bătrînețe.

Comunicarea științifică a fost prezentată la o sedință a secției de gerontologie a U.S.S.M., în ziua de 6 iunie 1962. De-atunci, experimentele de laborator continuă. Abia mai tîrziu, aceeași ob- servație — a raportului dintre cîmpul gravitațional și bătrînețe — a mai făcut-o și americanul dr. C. Ch. Wunder, ca și concetățeanul său, dr. Mar- tin Jungmann, directorul Institutului de patologie gravitațională din New York. Există, așadar, un întreg institut dedicat patologiei — rețineți acest termen! — gravitațională: „Din experiență — a- firmă dr. Jungmann — pot spune că forța de gra- vitație este cel mai puternic agent patogen nociv și insidios și că efectele produse depășesc imagina- ția”.

Și iată-l, în laboratorul său din apropierea pie- ței Filantropia, pe bucureșteanul care se luptă cu forța de gravitație. Are 44 de ani, un zîmbet pre- venitor și gesturi echilibrate, stricte.

— Priviți centrifuga! Am lucrat pe mai multe serii de animale, timp de șapte ani, crescînd gra- vitația de la 1 G, treapta normală a forței de gra- vitație, pînă la 5 G, deci treapta a cincea grava- țională. Astfel am observat că, proporțional cu intensitatea gravitației artificiale, se produce o ac- celerare a „ritmului vital”, că animalul devine mai repede adult, pubertatea lui apare mai devreme și îmbătrînirea se produce mai degrabă. La 18 luni, un șobolan de exemplu, biologic judecînd lucru- rile, are 24 de luni. Așadar, o accelerare de 14.

— Putem considera atunci Pămîntul ca fiind în fel de „cătușă” pentru om, fiindcă, orice-am spune și orice-am face, forța de atracție universală re- prezintă, în mod obiectiv, o ținătoare în timp?

— Și da, și nu. Din experiențele mele, cît și ale altora, o accelerație doar puțin sporită duce la un fenomen neașteptat: stimularea creșterii în mă- rime, la plante, păsări, animale mici de laborator.

— Totuși, dacă înțeleg bine, gravitația terestră este în fond un stressor (agent care produce un stress; stressul egal suma tuturor modificărilor nespecifice produse prin funcționare sau prin le- zare; se definește, de asemenea, drept gradul de uzură a organismului — n.n.), ca și zgomotul, ca și lumina intensificată etc.

— Și invers! În absența ei (vezi agravitație obținută prin scufundare în apă ori prin nemiscare în pat) apare o atrofiere a musculaturii, a siste- mului osos, o pierdere de calciu, ceea ce ne face să conchidem că organismului îi lipsește stimulul biologic care este gravitația.

— Mai direct spus, încă o dovadă a condiției umane, paradoxale: gravitația care ne ține prinși de Pămînt e în același timp stimul și stressor. Poate că numai imponderabilitatea, mai precis zborurile cosmice, așa cum arătam și într-un alt articol, anterior acestuia (Rom. lit. nr. 3/1969) ne va putea elibera de bătrînețe, ori ne va prelungi existența.

— Pentru o demonstrație de ordinul pomenit ar fi necesare experiențe de lungă durată, în stare de imponderabilitate. Ipoteză, așa s-ar cuveni să fie, cum spuneți. Înșă ipoteza nu ne îngăduie să tragem concluzia că imponderabilitatea ar înlătura sau îndepărta bătrînețea, căci gravitația nu reprezî- nță decît o componentă a complexului fenomen de îmbătrînire.

— Să nu ne prîpim cu speranțele, trăgînd nădej- dea că, în imponderabilitate, vom descoperi tîne- rețea fără bătrînețe și viață fără de moarte?

— Vă repet că omul, viețuitoarea care-ar trăi permanent în agravitație — viziunea e cam știin- țifico-fantastică — s-ar transforma complet: i s-ar atrofia musculatura și sistemul osos, mușchiul cardiac ar slăbi, ar apare modificări în circulația singelui, în conformația vaselor și dispunerea lor în organism. Și, mai important, s-ar modifica extrem sistemul nervos, implicînd probabil dimi- nuarea și pierderea anumitor funcții ale acestuia.

— Personajul agravitațional schițat pare o invi- tație deschisă adresată autorilor de literatură fantastico-științifică. Dar, reîntorcîndu-ne la cele spuse, rețin amănuntul că o accelerație puțin spo- rită devine un stimul. Dacă-i așa, n-am reuși noi, oamenii, să tragem foloase din gravitație? Firește, pentru noi înșine, pentru longevitatea noastră, pentru sănătatea noastră...

— De ce nu? Ar fi doar de stabilit (dificultate imensă) subdiviziunea plasată între agravitație (zero G) și treapta considerată normală (de 1 G), capabilă să fie un real stimul biologic, care să se traducă printr-o îmbătrînire mai întîrziată, cu menținerea tuturor celorlalte funcții.

— Cu alte cuvinte, pe Lună, la 0,16 G, s-ar putea ca omul să profite de împrejurare și să-i tragă puțin chiulul Timpului său pămîntean?

— Rămîne de văzut. Oricum, se știe astăzi că o existență îndelungată la un nivel gravitațional sub 1 G va face foarte dificilă revenirea omului pe Pămînt, deoarece aceasta s-a deconșionat, orga- nismul său deregîndu-și echilibrul biologic stabi- lit în raport cu forța gravitațională a Terrei. Va fi necesară, atunci, crearea unei gravitații artificiale în chiar interiorul navei cosmice, condiție impor- tantă pentru menținerea la treapta pămîntească gravitațională, sau pentru readaptare...

— Ca la scafandri, călători printr-alt fel de ocean, care trebuie să fie decompresiți la urcare... Și ce rămîne de făcut pentru noi, ceilalți, pămîn- tenii de rînd?

— Fîindcă-ai tot pomenit de literatura științifico- fantastică, o anticipație (s-a scris destul despre ea, chiar în reviste de specialitate): dacă gravitația e provocată de „gravitoni”, așa cum lumina e produsă de fotoni, și am putea pune mîna pe acești „gravi- toni”, poate că i-am și stăpîni cîndva. Diminuînd deci gravitația, am înlătura sau preveni măcar par- țial influențele ei negative asupra organismului uman. Ce ne rămîne, prin urmare, de făcut? Să cercetăm. Asta ni-e profesia. Profesia de om.

Mihai STOIAN

ÎN FORUM

(Urmare din pagina 1)

scriitoricească. Recentele schimburi de păreri din presă ne-au convins cu atît mai mult, din partea unora dintre preopinienți, că nu sînt de-ajuns. Co- ordonatele literaturii contemporane, sugestiile de modalități literare, cele mai importante obiective ale etapei actuale, își cer dreptul la înfruntare liberă, deschisă, largă și cine dacă nu agorafobia, — a noastră, a tuturor, ori numai a unora dintre noi, — ne împiedică să le rezolvăm. A ieși în piața cetății, în forul și plenul colegilor de breaslă, în- seamnă un act de curaj și de răspundere. Confrun- țările fără opreliști, pătimașe dar cinștite, așa cum le dorim și ni le închipuim, trebuie să devină prefigurarea de principiu a viitoarelor opere. Dacă am lăsa numai cărțile noastre să se provoace între ele, cele scrise, fără-ndoială, le-am împrumutat prea mult din destinul nostru, ne-am frustra pe noi în- șine de materia noastră vie, în mișcare, capabilă

de înfringeri și în aceeași măsură de victorii. Și- apoi, într-un plan mai general, nu sîntem numai scriitori, ci și cititori, cei mai autorizați și dispuși să-nțeleagă opera de artă, tot ceea ce se leagă teo- retic de ea. Cum am putea, renunțînd o clipă la independența de creatori, să prindem virtualitatea, valența nesatisfăcută reclamativ de cititor, dacă nu i-am accepta măcar formal postura? În sfîrșit, angajarea în mecanismul care determină dezvol- tarea literară, presupunea stimulul omului, în pri- mul rînd, artistul, etic vorbind, fiind completarea celui dintîi, anexa oarecum inevitabilă. Arta se nota ca subspecie morală. Discutam despre condiția scriitorului, tocmai pentru a spulbera această idee. Etica majoră, din punctul de vedere al scriitorului, este respectul față de sine însuși, față de propria-i personalitate creatoare, evident însumată unui ideal de colectivitate și renunțarea lui la agorafobie în- seamnă tocmai consolidarea acestei atitudini, urmă- rită în toate implicațiile și resorturile care decurg din ea cu evidență.

POEZIE :

ȘT. AUG. DOINAȘ

N. 1922, în comuna Caporal Alexa, județul Arad. Debută în Jurnalul Literar (1939). Volume de poezie: Cartea mareelor (1964); Omul cu compasul, (1966); Semința lui Laokoon (1967); Ipostaze (1968), distins cu premiul Uniunii Scriitorilor. Alte distincții: premiul Eugen Lovinescu (1947), pentru volumul Alfabet poetic, în manuscris.

IOZSEF MELIUSZ

N. 1909, Timișoara. Debutul în presa literară în revista Helikon, anul 1931, Cluj. În anul 1945 apare primul volum intitulat Anul 1437. Volume principale: Soartă și simbol (1947), Împreună cu lumea (1957), File dintr-un jurnal, eseuri (1962), Arena (1968), volum premiat de Uniunea Scriitorilor cu premiul pentru poezie.

ADRIAN PĂUNESCU

N. 1943. Debută în Luceafărul, 1960. Laureat al premiului de poezie decernat de aceeași revistă în 1965. Volume: Ultrasentimente (1965), Mielii primi (1966), Fintina somnambulă (1968). Pentru ultimul volum primește premiul Uniunii Scriitorilor.

PROZĂ :

NICOLAE BREBAN

N. 1934, Baia-Mare. Debută în Gazeta literară (1961). Prima carte: Francisca (1965) este distinsă cu premiul „Ion Creangă” al Academiei R. S. România. În 1967 publică un nou roman: În absența stăpînitorilor. I se decernează premiul de proză al Uniunii Scriitorilor pentru romanul Animale bolnave.

FĂNUȘ NEAGU

N. 1932, la Grădiștea, județul Brăila. Publică prima oară în revista Tînărul scriitor (1953). Volume: Nîgea în Bărgan (1957); Somnul de la amiază, (1958); Dincolo de nisipuri (1959); Cantonul părăsit (1962), distins cu premiul Uniunii Scriitorilor; Căi albi din orașul București (1967), premiul „Ileana Cosînzeana” acordat de Consiliul național al pionierilor; Vară bulmacă (1967). I se decernează premiul de proză al Uniunii Scriitorilor pentru romanul Ingerul a strigat (1968).

GEORG SCHERG

N. 1917, Brașov. Se afirmă ca dramaturg (piesele Giordano Bruno, Ovid — prima tradusă și în limba română) și romancier (Nu-l nimeni rob și nici stăpîn, Povestirile lui Peter Marthes, Limba cîntărilor). Este profesor de limba germană la Brașov. Pentru romanul Man-taua lui Darius, apărut în 1968, primește premiul Uniunii Scriitorilor pentru proză.

PREMIILE

UNIUNII

SCRIITORILOR-1968

Juriul pentru decernarea premiilor Uniunii Scriitorilor a avut următoarea componență: Acad. Geo. BOGZA (președinte), Alexandru BALACI, Nina CASSIAN, Matei CĂLINESCU, Șerban CIO-CULESCU, Ov. S. CROHMALNICEANU, Gabriel DIMISIANU, Paul EVERAC, Franz LIEBHARD, George MACOVESCU, Miron Radu PARASCHIVESCU, Eugen SIMION și Szemler FERENC.

DRAMATURGIE :

ION BĂIEȘU

N. în 1933, comuna Băiești (județul Buzău).

Își face debutul literar ca poet, în „Viața Buzăului” (1951). Începînd din 1956, îi apar mai multe culegeri de nuvele și povestiri, dar Sufereau împreună (1965) rămîne adevăratul său debut editorial. Vocația de dramaturg, descoperită mai tîrziu, e confirmată de piesa Iertarea, reprezentată în prezent la mai multe teatre, care primește un premiu de dramaturgie al Uniunii Scriitorilor pe anul 1968.

MARIN SORESCU

N. 1936 la Bulzești, jud. Dolj. Debutul în „Viața studentescă” în anul 1960 cu un ciclu de versuri. În 1964 apare primul volum: Singur printre poezi. Volume principale: Poeme (1965), premiul de poezie al Uniunii Scriitorilor; Moartea ceasului (1966), Tinerețea lui Don Quijote (1968), Iona (1968), piesă pentru care autorului i s-a decernat premiul de dramaturgie al Uniunii Scriitorilor.

LITERATURĂ

PENTRU COPII :

MIOARA CREMENE

N. 1923, București. Debutul în presă literară în anul 1935, cu poeme, în Universul copiilor. Prima carte publicată în 1951: Mălina și trei ursuleți, versuri pentru copii. Volume principale: Bună dimineața, lume (1959), Adevărul și inima (1965), Magazinul de mirese (1966), Versuri de spus cu chitara (1967), Mărirea și decăderea planetelor Globus (1968), volum distins de Uniunea Scriitorilor cu premiul literaturii pentru copii și tineret, Orașul Dirildong (1968).

MONICA PILLAT

N. 1947, București. Debutul în presă literară a avut loc la „Gazeta literară” în 1965 cu un ciclu de poezii intitulat Corăbii. Debutul editorial, în 1968, cu volumul Cei 13 și misterul, volum distins de Uniunea Scriitorilor cu premiul literaturii pentru copii și tineret.

CRITICĂ ȘI ISTORIE

LITERARĂ :

ADRIAN MARINO

N. 1921, la Iași. Debută în 1939 (cînd era încă elev de liceu), în prima serie a Jurnalului literar, condus de G. Călinescu, cu un articol despre H. Sanielevici.

Volume: Viața lui Al. Macedonski (Premiul Academiei, 1966); Opera lui Al. Macedonski” (1967); ediția critică Al. Macedonski (în 10 volume, dintre care au apărut pînă acum 4); Introducere în critica literară, pentru care i se acordă unul dintre premiile de critică ale Uniunii Scriitorilor pe anul 1968.

EDGAR PAPU

N. 1908, București. A debutat în „Revista Fundațiilor” în anul 1935. Primul volum: Răspîntii — forme de viață și cultură (1936). Alte volume: Artă și imagine (1939), Soluțiile artei în cultura modernă (1943), Giordano Bruno, viața și opera (1947), Din luminile veacului (1967), Călătoriile Renașterii și noi motive literare (1967), Evoluția și formele genului liric (1968), volum premiat. Premiul Academiei decernat în 1940 pentru lucrarea Istoria filozofiei moderne, răsplătea un colectiv din care făcea parte și Edgar Papu.

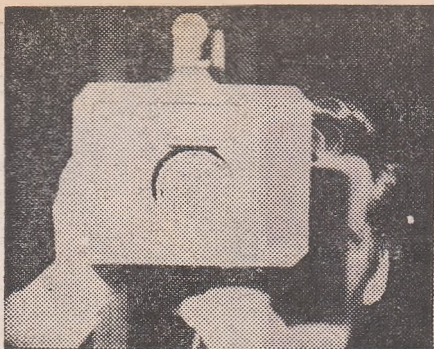
TRADUCERI :

ION CARAION

N. 1923, Luncavăț — Buzău. Publică în Universul literar (1939). Volumul Omul profilat pe cer primește premiul Editurii Forum — 1945. Alte volume: Eseu (1966); Dimineața nimănui (1967). I se decernează Premiul Uniunii Scriitorilor pentru traducerea volumului „Spoon River Anthology”. (Antologia orașului Spoon River) al poetului clasic american Edgar Lee Masters.

GEO DUMITRESCU

N. 1920 la București. Debutul poetic la revista „Cadran” în 1939. Volume: Aritmetică (1941 — sub pseudonimul Felix Anadam), Libertatea de a trage cu pușca (1946 — Premiul scriitorilor tineri al Editurii Fundațiilor), Aventuri lirice (1963 — Premiul Uniunii Scriitorilor), Nevoia de cercuri (1966). Deslășoară, concomitent, o intensă activitate de traducător. Ediția bilingvă a Florilor răului, culegere cvasiintegrală a versiunilor românești din Baudelaire, primește unul din premiile Uniunii Scriitorilor pe anul 1968.

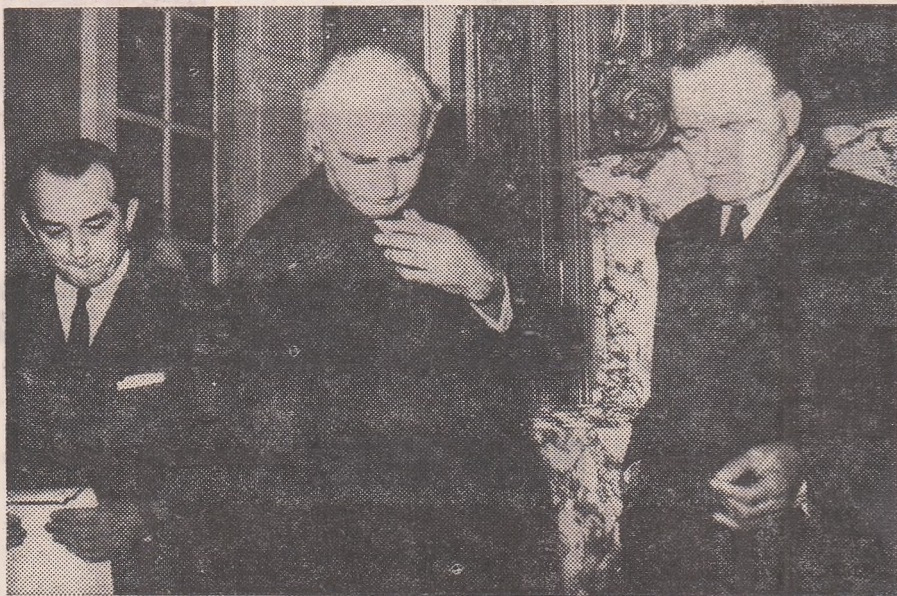


FOTOREPORTAJ DE ION CUCU



ȘTEFAN AUG. DOINAȘ — o ipostază a poetului „Ipostazelor”

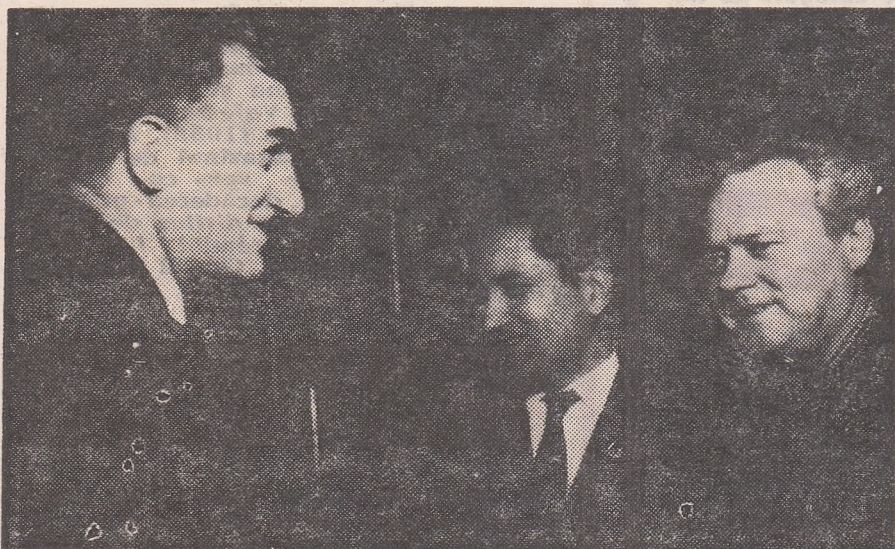
PREMIILE UNIUNII SCRITORILOR—1968



Acad. Z. STANCU, președintele Uniunii și acad. GEO BOGZA, președintele juriului
În stînga TRAIAN IANCU, directorul Uniunii Scriitorilor



GEORG SCHERG — unul dintre aleșii prozei



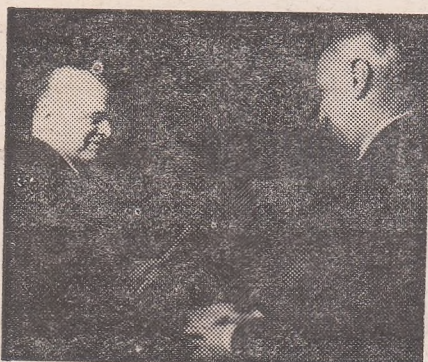
ADRIAN MARINO — premiu pentru critică



MONICA PILLAT — cea mai tinăără laureată



MIOARA CREMENE — lîngă acad. Geo Bogza



MELIUSZ JOZSEF — încununarea „Arenei”



ION CARAION — premiu pentru traducere



EDGAR PAPU — un suris pe un fundal de surisuri: AL. BALACI, V. TEODORESCU, ȘERBAN CIOCULESCU

Darea de seamă a juriului de premii al „României literare”

La propunerea conducerii redacției și a Biroului Uniunii, Comitetul de conducere al Uniunii scriitorilor, în ședința sa din 31 ianuarie 1969, a numit juriul de premii al „României literare”, în următoarea alcătuire (alfabetic), avînd ca președinte de drept, pe redactorul șef al revistei: Ion Caraion, Geo Dumitrescu, Ion Horea, Ioanichie Olteanu, Dumitru Micu, Edgar Papu, Al. Piru, Lucian Raicu, Vladimir Streinu.

Premiile „României literare”, în număr de două: pentru poezie și pentru proză și în valoare de cîte 15 000 lei, se acordă celor mai bune cărți apărute în cursul anului expirat.

În prima sa ședință, juriul a luat în discuție — după un studiu prealabil — lista completă a lucrărilor de poezie și proză apărute în 1968 considerîndu-le înscrise din oficiu, fără excepție, în concursul pentru premiile „României literare”. S-a procedat apoi, prin vot secret, la trieri succesive, în urma cărora au rămas în dezbatere, alcătuiind listele definitive pentru scrutinul final, următoarele 12 cărți de poezie și 8 de proză:

Poezie: „Ipostaze” (Șt. A. Doinaș), „Fîntîna somnambulă” (A. Păunescu), „Ti-

nerețea lui Don Quijote” (M. Sorescu), „Laus Ptolemaei” (N. Stănescu), „Cine mă apără” (Gh. Pituț), „Nemoarte” (D. Stelaru), „7 poeme” și „Pe malul Stixului” (L. Dimov), „Versuri” (M. Ivănescu), „Ecce tempus” (I. Brad), „Balade” (Tudor

George), „Vine iarba” (Ion Gheorghe), „Tristețe” (M. R. Paraschivescu).

Proză: „Animale balnavă” (N. Breban), „Îngerul a strigat” (Fănuș Neagu), „Întrusul” (M. Preda), „Iarna Fimbul” (Alice Botez), „Interval” (Al. Ivăsiuc), „Cobo-

rînd” (Paul Georgescu), „Ce mult te-am iubit” (Z. Stancu), „Șatra” (Z. Stancu).

În ședința de luni 24 februarie crt., luînd cunoștință de premiile decernate de Uniunea scriitorilor și ținînd seama de regulamentul general de atribuire a premiilor Uniunii și ale revistelor ei (care interzice ca un autor să primească, în același an, două premii din aceeași sursă, — respectiv din sistemul Uniunii scriitorilor), juriul a procedat la eliminarea din listele de vot a autorilor respectivi. De asemenea, juriul a ținut seamă (procedînd în consecință) de dorința acad. Zaharia Stancu, Președintele Uniunii scriitorilor, ca lucrările sale să nu fie luate în considerare la atribuirea premiilor Uniunii și ale revistelor sale.

S-a trecut apoi la vot. La al 6-lea tur de scrutin, premiul de poezie a fost atribuit cu majoritatea absolută de voturi (5) poetului Leonid Dimov, pentru cele două cărți ale sale, „7 poeme” și „Pe malul Stixului”. La al 5-lea tur de scrutin, juriul a acordat (cu 5 voturi) premiul de proză lui Al. Ivăsiuc, pentru romanul „Interval”. Prezenta dare de seamă a fost întocmită în două exemplare, azi 24 februarie 1969.

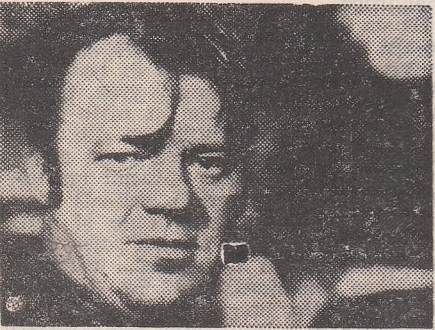


Juriul „României literare”

O SĂRBĂTOARE A LITERELOR ROMÂNEȘTI

MIRON RADU
PARASCHIVESCU

— împreună cu
ION BAIEȘU și
MARIN SORESCU,
junii premiați ai
teatrului.



FĂNUȘ NEAGU : Da, e adevărat !



NICOLAE BREBAN — Sau victoria primului tur de scrutin



VIRGIL TEODORESCU — La un vot de premiul pentru poezie



GEO DUMITRESCU — Premiul pentru Antologia Baudelaire



ADRIAN PĂUNESCU — Un zîmbet pentru poezie



Rumoarea Festivității de la Uniunea Scriitorilor.

În dimineața zilei de miercuri 26 februarie a. c., la sediul Uniunii a avut loc decernarea premiilor revistelor literare ale Uniunii Scriitorilor, care apar în Capitală și ale revistei „Familia”. Premiile au fost înmânate de acad. ZAHARIA STANCU, președintele Uniunii Scriitorilor, și de președinții juriilor respective.

Premiile revistei

„VIAȚA ROMÂNEASCĂ”

MARIN PREDĂ : „Intrusul”

VIRGIL GHEORGHIU : „Curent continuu”

N. TERTULIAN : „Eseuri”

Juriul pentru decernarea premiilor revistei „Viața Românească” a avut următoarea componență : DE-MOSTENE BOTEZ (președinte), RADU BOUREANU, LAURENȚIU FULGA, PAUL GEORGESCU, MIHAIL PETROVEANU, RADU POPESCU, CICERONE THEODORESCU.

Premiile revistei

„LUCEAFĂRUL”

Premiul pentru întâia carte : Versuri de VIRGIL MAZILESCU

Premiul pentru poezie : GABRIELA MELINESCU — Interiorul legii

Premiul pentru proză : C. ȚOIU — Duminica mușilor (nuvele)

Juriul pentru decernarea premiilor revistei „Luceafărul” a avut următoarea componență : ȘTEFAN BĂNULESCU (președinte), CEZAR BALTAG, ANA BLANDIANA, EMIL GIURGIUCA, MARIN PREDĂ, MARIN SORESCU, G. TOMOZEI, M. UNGHEANU.

Premiile revistei

„NEUE LITERATUR”

ARNOLD HAUSER : „Der fragwürdige Bericht Jakob Bühlmanns” (Îndoielnicul raport al lui Jakob Bühlmann)

IRENE MOKKA : „Alle Brunnen liegen offen” (Toate fântânile)

Juriul pentru decernarea premiilor revistei „Neue Literatur” a avut următoarea componență : EM-MERICH STOFFEL (președinte), CĂLIN ILEANA, ASTRID CONNERTH, FRANZ LIEBHARD, AL-FRED KITTNER, HANS MÜLLER, HELGA REITER.

Premiile revistei

„SECOLUL 20”

VIRGIL TEODORESCU : „Poeme” de Paul Eluard

VLADIMIR STREINU : „În căutarea timpului pierdut” de Marcel Proust

RADU ENESCU : „Kafka”

Juriul pentru decernarea premiilor revistei „Secolul 20” a avut următoarea componență : DAN HĂULICĂ (președinte), ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, ȘTEFAN AUGUSTIN DOINAȘ, TAȘCU GHEORGHIU, GEORGETA HORODINCA și VASILE NICOLESCU.

Premiile revistei „FAMILIA”

ION NEGOIȚESCU — pentru ediția și studiul introductiv la „Texte critice” de E. Lovinescu și pentru volumul „Poezia lui Eminescu”.

CORNEL REGMAN — pentru volumul „Cărți, autori, tendințe”.

Juriul pentru decernarea premiilor revistei „Familia” : AL. ANDRIȚOIU (președinte), NICOLAE BALOTĂ, ION BĂNUȚĂ, OVIDIU COTRUȘ, G. GRIGURCU, TRAIAN IANCU, MIRCEA MALIȚA, FĂNUȘ NEAGU, MIHAI ȘORA.

Premiile celorlalte reviste ale Uniunii Scriitorilor — „STEUA”, „UTUNK”, „IGAZ SZÓ”, „ORIZONT”, „KNIJEVNI JIVOT”, „IAȘUL LITERAR”, vor fi anunțate pe măsură ce va avea loc decernarea lor în orașele respective.

Nu credem că se pot stabili deosebiri prea mari, nici de valoare și nici de substanță, între romanele lui Nicolae Breban, variațiuni minime pe aceeași temă. Avînd coordonate identice, ele par mai degrabă subdiviziuni enorme, născute din pasta aceleiași obsesii, ale unei narațiuni orbitale, rotindu-se în jurul unui punct fix, care e o idee. Dar o idee organică, încarnată, prinsă de fibre ca o unghie. În aceasta constă de altfel superioritatea lui Nicolae Breban față de mulțindire tinerii săi colegi care vîntură ideile ca pleava, dar nu se aleg pînă la urmă (și cititorul pe lîngă ei) cu mai nimic. Printre atîția mîmi, crîpați de veleitate, printre atîtea măști cu strîmbături de groază puerile și plăgi demachiaj, iată un obraz marcat cu adevărat de fixații, iată în sfîrșit un obsedat, un posedat. Ca să înțelegem proza lui Nicolae Breban, de o robustă monotonie, trebuie să facem să crape buba acestei obsesii.

Pentru autorul romanelor **Francisca**, în absența stăpînilor, **Animale bolnave**, care formează împreună trilogia unei obsesii, universul e totalitatea unor raporturi de forță. Cosmosul lui Nicolae Breban e de o simplitate naivă, amintind imaginile despre lume ale primilor filozofi. Două elemente, două „principii”, masculinul și femininul, produc și susțin, prin confruntare, toată dinamica relațiilor inter-umane. Fiecare om are, în viziunea tînărului romancier, o încărcătură de virilitate sau de pasivitate, încărcătură care își poate schimba, ca electricitatea, semnul, de la un cuplu la altul. Același individ poate să domine și să fie dominat, în funcție de persoana la care se raportează. De aceea, de îndată ce două personaje intră în contact încep o luptă surdă de tranșare a raportului exact dintre ele, luptă care se termină întotdeauna cu un rezultat net, unul din combatanți cucerind trofeul celui tare, celălalt fiind constrîns să intre în rolul celui slab. Aceste victorii și înfrîngerii nu se decid însă strict prin sex, căci o împărțire pe sexe se face chiar în interiorul aceluiași sex: doamna Gîrda (exemplele sînt toate din romanul **Animale bolnave**) dispune în familie de o autoritate nelimitată, aproape masculină, în vreme ce locotenentul Cambrea are o frumusețe „moale”, feminină, iar Paul „se pierde, se înroșea” în maniera nubilă a finerelor fete, ca și, în anumite situații, plutonierul Mateiaș de altfel. Pragul sexului este astfel călcat foarte des în ambele sensuri, personajele fiind mereu în căutarea adevăratei lor vocații, masculine sau feminine, pe care aparentele adeseori o contrazic.

Asemenea cavalerilor răătăcitori, eroii lui Nicolae Breban văd un rival în oricine le iese în cale, vor imediat să se convingă că ei sînt „mai tari”, să-și creeze o poziție de forță. Un adevărat turnir al privirilor începe atunci: în fața procurorului Alexandrescu, atît de matur și de stăpîn pe sine, „Cambrea apleacă încet privirile”, ca pe-un steag de predare. În cursul luptei situațiile se răstoarnă adesea: „...și o clipă fu el cel slab și deconcentrat” și autorul înregistrează cu severitate cea mai mărunță tresărire de lașitate: „...irisul tînărului Gîrda joacă o fracțiune infimă de timp”. După ce își măsoară astfel forțele, fiecare își ocupă locul cuvenit. Ca într-un ev mediu întunecat, în proza lui Nicolae Breban o ierarhie strictă leagă și desparte personajele. Ca și în primele două romane, acestea se divid și aici în triste binoame ale aservirii și ale „superbiei”, cum îi place autorului să spună. Dan — Paul, Titus — Irina, Voștinaru — Irina etc., etc. formează astfel de perechi în care factorul dominator, voința mai puternică, activă exercită o asuprire aproape sexuală asupra celui mai slab, care

Probleme ale prozei

Un „veșnic adolescent”:

NICOLAE BREBAN

se resemnează. Aceste raporturi de stăpînire-supunere se revarsă din sfera omenescului, intrînd în faună și vegetal. Cînd Paul asistă din grădina la scena din casa Irinei, scenă care prepară omorul, un ciine îi iese înainte și personajul înlemnit de spaimă intră imediat în rol: „Deodată devenise sclavul aceluia animal și el parcă intuia asta și era nehotărît doar de felul în care să-l sfișie”. Într-alt loc ni se spune că „un tufiș bogat” crescuse „din mila stejarului”.

Cum privește autorul la acest derbi al voințelor? Nicidecum obiectiv! El ia întotdeauna partea „celor tari”. Îi plac staturile masive, atletice, ca cea a lui Krinitzki, bărbiile patrate, vîluntare, ca cea a lui Alexandrescu, grumajii pe care mușchii joacă în valuri, ca cel al lui Gașpar, zîmbetele batjocoritoare, pline de infatuare, ca cel al lui Voștinaru etc. Personajul său preferat, se vede de departe, este în acest roman Titus Gîrda, despre a cărui „superbie” autorul nu încetează să vorbească. În legătură cu aceasta, într-un loc Nicolae Breban se autodivulga copilărește: „Titus era îmbrăcat în haine de stradă și arăta foarte prost: fața sa de obicei relaxată și plină de mîndrie, de o autosatisfacțiune și evidentă, era acum căzută, a-vea cearcăne...”. Deci a arăta bine înseamnă, prin contrast, a avea o față plină de mîndrie, de o autosatisfacție fină și mai ales evidentă etc. Fraza e un tunel ce duce drept în inima operei.

O extraordinară fascinație a bărbăției, a virilității, a armurilor sale bombate îl frămîntă pe Nicolae Breban și în acest al treilea roman al său, **Animale bolnave**, ca și în primele două. Dar obsesia forței, a tranșării hotărîte, dorința de a fi cel „mai tare”, de a prevala, de a domina, de a sfida prin insensibilitate, într-un cuvînt dorul de împlinire virilă, setea prestigiului masculin nu sînt caracteristice în cel mai înalt grad tocmai adolescenței? Ca și personajul său, Paul, Nicolae Breban este un „veșnic adolescent”, „superbia” sa nefiind decît un alibi.

Dar o literatură a „celor tari” noi credem că nici măcar nu este cu putință, fiind fără obiect. Căci dacă a fi „tare” (în sensul de masculinitate, de voință morală) înseamnă a nu fi inferior nimănui (și nu poți fi tare cu adevărat decît numai în acest sens, pentru că dacă ești dominat fie și numai într-un singur caz intri automat în categoria celor „slabi”) atunci „tare” cu adevărat dintre oameni nu poate fi decît unul singur. Așadar, categoria celor „slabi” (și oricine are un „stăpîn” e „slab”) devine neînchipuit de largă, absorbînd întreaga umanitate cu excepția unui singur. Nu trebuie atunci să-l acordăm ceva mai multă atenție?

Spuneam mai înainte că Nicolae Breban este un posedat, să precizăm acum în ce sens. Toată precizarea noastră constă de fapt în aceasta: în nici un caz în cel dostoevskian. Nimic mai fals decît a apropia pe Nicolae Breban de Dostoevski (ca structură, nu ca statură, bineînțeles). Declarațiile de simpatie față de autor sau reminiscențele din opera lui, care merg în **Animale bolnave** pînă la cale involuntar (scena cu calul relatată de Voștinaru este reproducă din nuela **Micul erou** scrisă de Dostoevski la în-

chisoare în 1849) nu constituie în sine argumente pentru a putea imediat vorbi de afinități sau grad de rude-nie. Caracteristică pentru Dostoevski este în primul rînd îmbrățișarea largă a ceea ce cu un termen deteriorat numim încă viață, realitate. Trecînd prin toate zonele omenescului, de la elevare la prăbușire, autorul **Fraților Karamazov** a înconjurat pentru prima dată, a tot ce este uman, dovedindu-i complexitatea. Dostoevski unește tot ceea ce natura desparte, contrariile se ating în tangențe compresive, **Binele** și **Răul** sar din albiile lor obișnuite și își amestecă apele: de sub hlamida lui Isus se ivește copita diavolului și dintre coarnele satanei răsare aureola lui Crist. O cercetătoare a literaturii lui Dostoevski, Dominique Arban, relatează că în copilărie viitorul scriitor obișnuia să spună unei tovarășe de joacă, pe care într-o prefigurare a creației de mai tîrziu o iubea și o persecuta în același timp: „eu o să fiu rege!”. Și dacă așa s-a și întîmplat e pentru că Dostoevski și-a întins sceptrul peste întreaga „vale a plîngerii”. Din toată suprafața ei, Nicolae Breban nu stăpînește decît o fișie (cer iertare cititorului pentru inevitabilul gol de aer care se produce trecînd de la un nume la altul, și totodată cer iertare autorului pentru această precizare; dar nu e nici o rușine să fii mai mic, mult mai mic decît Dostoevski). O stăpînește însă cu indiscutabilă autoritate. Să vedem acum ce zone ale omenescului și ale realității acoperă ea: în mare, cea biologic-sexuală și cea teratologică. Este vorba așadar de niște zone foarte importante ale existenței, a căror explorare — sistată o vreme în literatura noastră contemporană — a fost și este foarte necesară. Cu o forță de reprezentare remarcabilă și cu o sinceritate salutară după pudicitatea ipocrită a unor volume de tristă amintire, — Nicolae Breban descrie actul sexual văzut în aspectul său de violență primară, ca o „răfuială”, ca o reprimare a victimei de către învingător. Foarte vie, relevînd capacitatea scriitorului de a crea forme și de a evoca carnații, este de exemplu scena violului (totuși conjugal) în care ochii măriți de febră ai lui Paul, „veșnicul adolescent”, reflectă acea „morișcă (...) scilpitoare de picioare și brațe”. La această valoroasă plastică a sexualității trebuie adăugat și un simț al monstruosului, ieșit din comun (de care se leagă frecventele comparații ce trimit la o faună a subsolului). Măsura lui exactă o dau episoadele în care se pornește de la un material foarte banal. Astfel, în coșmarul logoreic al lui Paul, personajul fără memorie, — o efemeridă trăind într-un prezent foarte îngust —, lansat mereu în fantastice digresiuni ca pentru a umple cu imagini vidul produs prin amnezie, domestica galinacee suferă o transformare terifiantă devenind un animal enorm, preistoric: „Și cum mini-malizase totdeauna ghearele lor, care erau uriașe, de culoarea oțelului și apărute ca de niște mînuși de metal, din zale, de pielea aceea solzoasă lipită chiar de os, sau ciocul lor încovoiat, atît de puțin asemănător cu gura noastră, a oamenilor!” etc. Tot acest episod este excelent. O altă zonă, pe care proza lui Nicolae Breban o a-

coperă bine, este cea a raporturilor de forță (după cum am văzut). Psihologia persecuției îi este mai ales autorului la îndemînă, sub dublul ei aspect, activ și pasiv. Acestea ar fi, repetăm, în mare, zonele psihice și ontologice în care Nicolae Breban se fixează, care alcătuiesc feuda lui. O feudă și nu un regat! Căci experiența scriitorului, foarte interesantă și foarte intensă, concentrată în câteva obsesii-cheie — nu este și foarte vastă. Multe lucruri îi scapă, un întreg caleidoscop de parcele și loturi ale existenței îi rămîn nerevelate. „Deschis” față de unele aspecte ale existenței, el este opac față de altele. Marrii scriitori ne conving că știu totul, că sînt alături de noi la bine și la rău. Lumea li se culcă la picioare, supusă ca un ciine. În raport cu ei proza lui Nicolae Breban, de o viguroasă și profundă unilateralitate, reprezintă cazul rar al romancierului **veșnic adolescent**, cu fixații și ardori puternice, dar fără orizontul vast, imperial al maturității. Autorul volumului **Animale bolnave** este un posedat, în sensul medieval al cuvîntului. Dar scriitorii ca Dostoevski posedă lumea și sînt posedați de problemele ei. Tocmai principii masculin îi lipsește lui Nicolae Breban pentru a poseda lumea în totalitatea formelor ei magnifice.

Se va înțelege acum mai bine de ce ne-am opus analogiei cu Dostoevski. În vreme ce unul aruncă în teratologic și sexualitate o ancoră grea, fixîndu-se pare-se definitiv în niște zone limitate (dar care, subliniem din nou, merită să fie cercetate cu toată atenția pentru a se putea întocmi un tablou complet al omului), celălalt realizează un balans între bine și rău, cuprinde în unghiul privirii sale complexitatea uriașă a creației... Singura încercare dostoevskiană în **Animale bolnave** e Voștinaru; personajul e însă ratat în miezul unei scene foarte bune, cu un puternic substrat sexual: interogarea nocturnă a Irinei, tocmai pentru că autorul vrea să-i ataceze un dublu, punîndu-l pe cîinul ancheta-tor să privească visător cerul. Dar Voștinaru e tăiat prea dintr-o bucată, ca toate celelalte personaje de altfel, ca să poată primi un dublu. Și nu e ciudat pentru un scriitor considerat dostoevskian că personajele sale nu se pot despica în cea tragică dedublare ce duce mereu la un etern balotaj?

Prin valoarea lor indiscutabilă, romanele lui Nicolae Breban se situează în linia majoră a prozei românești, potrivit-se la culoare. Ele sînt triste și întunecate... Dar nu altfel sînt solidele narațiuni ale lui Filimon, Slavici (exceptînd nuvelele didactice, fără interes literar), Caragiale, Rebreanu (opera lui Sadoveanu nu poate constitui o contrazicere, pentru că, naturalistă, ea devine nu o dată naturalistă în reprezentarea omului, oricum destul de palidă), Hortensia Papadat-Bengescu, Zaharia Stancu etc. Dintre scriitorii de anvergură numai Marin Preda încearcă să echilibreze zonele de lumină și întuneric, slăvind în vaste tablouri spirala calmă a ciclurilor. Născut după 1860, în epoca de afirmare a naturalismului pe plan european, romanul românesc a fost puternic marcat de această coincidență. Una din urși-toarele sale a venit pare-se de la Medan... Oricum ar fi, lumina a pătruns pînă acum cu destulă zgîrcenie în proza noastră și ea a reținut deocamdată prea puțin din acele suave realități pentru care Mozart a dat în muzică echivalențe divine. Romanului românesc îi lipsește un contact cu paradisul. Sarcina sa de viitor e de a crea culorile complementare și de a reface astfel spectrul cromatic complet al existenței.

Valeriu CRISTEA

Vladimir Streinu

Pesemne...

Pesemne unde norii,
Cirezi de cuaternare,
Goneau din preistorii
Să moară-n altă zare!

Pesemne unde vîntul
Înconjură cu stoluri
De aripi mari pămîntul,
Rotit din gol în goluri!

Pesemne unde valuri,
Leviatani cit munții,
Plesneau cu coada-n maluri
Și-n fund cu steaua frunții!

Pesemne unde-n lume
Un tîlc sta să se-nsemne,
Pesemne unde-anume...,
Pesemne, doar pesemne!

Leonid Dimov

Bazar

S-au străvezit de tot
Legume limpezi, goale
Și, ferecate-n smalț
Grămezile de oale.

Ne-ndeamnă firme dure
Din buche mari — șirag
Cu negustori lunatici
Împleticiți în prag.

Să mergem — Ne-a privit
Dintr-o cătuie mică
Un ins portocaliu
Și dătător de frică.

Ipoteza

Cînd lui Cerber, pe furate,
Îi rostogolesc o minge
Cu trei limbi de ceară linge
Lespezile cadrilate.

Ce-i infernul? Sală goală
Doar cu Cerber părăsit,
Eu ce-i mai arunc din poală
Oase dulci, de ronțait.

Unde-s duhurile toate
Hurii, moși, oșteni și prunci?
Unde-s duhurile late?
Unde-s duhurile lungi?

Cerber nevăzut cînd latră
La toți cei ce nu mai sînt,
Duhurile-n săli de piatră
Spală rufe sub pămînt.

I. Socialitatea estetică

Fără a uita să sublinieze specificul artei, Mihai Ralea arăta că fenomenul estetic are o dinamicitate extrem de accentuată și discuția asupra lui nici nu poate fi desăvârșită fără a-l vedea în evoluție, surprinzând concret istorismul acestui proces, coordonatele sale naționale și universale, funcționarea sa succesuală și curente, orientările sau tendințele concrete îmbrăcate în diferite epoci. Mihai Ralea rămâne în istoria gândirii estetice românești, poate îndeosebi prin caracterul accentuat social al concepției sale asupra artei, ferită de rigiditatea și schematismul unora dintre predecesorii săi. Precizările și nuanțările pe care le introduce în acest sens sînt pe primul plan al luptei de idei desfășurate în estetica interbelică, deoarece ne aflăm într-o perioadă cînd, pe de o parte, afirmarea autonomiei esteticului a dus nu la puține exagerări estetice, iar pe de alta se manifestau — mai ales în cadrul gândirismului — tendințe naționaliste accentuate.

O primă idee este cea a condiționării sociale a operei, pe care esteticianul român o abordează sub patru aspecte: determinarea noțiunii de mediu, sancționarea, problema evoluției artei și reacțiunea artei. Merită reținută în legătură cu rolul determinismului precizarea pe care o făcea în **Explicarea omului** reluînd o idee mai veche încă din teza sa de doctorat: „Într-o primă fază s-a încercat pe ici pe colo să se explice manifestările spirituale ca fiind produsul nemijlocit al structurii, identice cu aceasta, reieșind din aceleași legi și principii deterministe. Adică s-a încercat contopirea suprastructurii în structură. Engels, în «Anti-Dühring», a atras atenția asupra acestei identificări sumare și a combătut de asemenea materialismul mecanic și naiv. Lenin la fel. Nu s-a ținut însă seama de această observație a măștrilor. A urmat atunci identificarea Fiziologiei cu Psihologia, a Eticii cu Darwinismul, a artei cu copierea naturii etc. În linii generale, suprastructura ascultă de ordinele ori măcar de influențele hotărîte și inevitabile ale structurii, cauzele însă fiind multiple ele se integrează și rezultatul devine complex”¹.

Fără a crede o clipă că simplul recurs la determinismul social ar constitui o cheie pentru explicarea tuturor fenomenelor și fiind conștient că totalitatea condițiilor sociale nu explică în mod automat și complet natura unei valori anumite, nu putem să nu subțiriem la cuvintele lui Mihai Ralea: „Aproape toate fenomenele, de la politică, economie, religie, psihologie, limbaj, artă pînă la însăși teoria cunoașterii ne apar de natură socială, fiindcă omul nu trăiește nicăieri izolat, ca un Robinson în insulă, ci pretutindeni, în societate. Orice activitate omenească se modelează deci în grup”².

Ralea a mers de altfel și mai departe propunînd de pe atunci — obiectiv nerealizat nici astăzi — preocupări concrete, pentru sociologii de ramură, una dintre ele fiind cea estetică. Spre deosebire de cei care s-ar feri de o asemenea perspectivă de abordare a artei considerînd-o neadecvată, psihologul român remarcă faptul că în afara creației sau contemplării cercetate ca acte psihice, opera suferă influența unei tradiții, se adresează unui public cărui înconștient i se adevărează. Nu se poate apoi separa arta de mentalitatea națională, de idealul artistic al fiecărei generații, de școli, curente sau tehnici dominante la un moment dat și care se impun individului creator. Artă se poate studia astfel, în funcție de colectivitate, examinîndu-se produsele obiective ale acesteia în di-

ferite timpuri și țări cu ajutorul etnografiei comparate, conchide esteticianul român.

Considerațiile concrete privind concepția sa asupra sociologiei artei sînt elocvente pentru unghiul de vedere adoptat, chiar dacă uneori ele păcătuiesc printr-o oarecare schematizare. „Arta — spune foarte categoric Ralea — e un rezultat al regimului de clasă”³. În trecut, fiecare clasă avea literatura ei aparte. Poezia lirică trubadurescă a veacului de mijloc a fost creația clasei superioare, lirismul exaltat, lipsit de preocuparea casnică a zilei de mîine, aventurile idilice și galante cîntate de poeții medievali înfățișează de minune mentalitatea nobilimii feudale. Din contră, atitudinea satirică și moralizatoare, aceea care presupune o nemulțumire, ascunde o mentalitate de clasă necăjită care-și exprimă doleanțele în haina literaturii. „Le roman du Renart”, fabulele evului mediu au fost creația clasei burgheze nemulțumită în expansiunea ei de altă putere, de forța nobilimii care se împotriva. Mai tîrziu, cînd Revoluția franceză a dat lovitură de grație aristocrației, romantismul german, produs al clasei de sus, refugiat în trecut, pesimist și conservator, n-a făcut altceva decît să plîngă vechile privilegii ale claselor înalte, formele fericite ale unei vieți dispărute. Lenau, Tieck, Novalis au cîntat pierderea credințelor religioase, a privilegiilor feudale și situația nefastă pe care a adus-o întronarea științei. Exemple de acest fel ca și altele arată evident rolul direct — uneori prea direct — pe care-l acordă Ralea determinismului structural asupra produselor spirituale. Cercetînd felul în care funcționează determinismul social era firesc ca esteticianul român să aducă în discuție și problema relației dintre viață și opera creatorilor de bunuri spirituale și poziția lui se dovedește a fi subtilă și nuanțată: „legăturile dintre viață și operă nu sînt întotdeauna directe, notează el. Cîteodată producțiile spirituale sînt ogîndiri exacte a ceea ce a fost viața. Alteori însă opera reprezintă tocmai contrariul biografiei, ceea ce n-a putut fi realizat în viață cu toate că autorul a dorit-o din răspuțeri”⁴. Exemplele o dovedesc: Schopenhauer a fost necăjit și a născut pesimismul în timp ce misticul și frămîntatul Comte a gîndit, ca o nostalgie ce-i lipsea, practicul și trivialul pozitivism.

Aspectul cel mai substanțial sub care se realizează determinismul social nu ni se pare însă a putea fi găsit în asemenea cazuri individuale, chiar dacă ele sînt exacte, ci în felul în care socialul își pune amprenta asupra unei întregi orientări estetice, chiar dacă aceasta se crede apolitică, lipsită de tendință. Cu finețe și în mod convingător ne oferă un asemenea exemplu Mihai Ralea în analiza sa asupra naturalismului. Departe de a considera că e vorba de o simplă teorie literară sau chiar filozofică, gilceava în jurul „naturalismului” cuprinde întreaga problemă socială a timpului. Obiectivismul naturalist este de fapt subiectivism deghizat, apolitismul declarat făcea loc unora dintre cele mai demascatoare tablouri ale exploatarei capitaliste prin înfățișarea patetică și halucinantă a crizelor, grevelor, procesului concentrării întreprinderilor etc., adică a aștor aspecte ale vieții considerate „inestetice” de puriști. Cazul de mai sus ni se pare extrem de relevant pentru precizarea faptului că determinismul social nu este întotdeauna expres și explicit, că el nu trebuie căutat în aspectele exterioare ale lucrurilor, că, în fine, el ține de substanța intimă a operei, de artă, de esența ei.

Examinînd determinarea socială, Mihai Ralea nu se va opri de altfel numai la factorul economic, ci

va cerceta influența concretă a tuturor celorlalte forme ale spiritului, politica, morala, filozofia, știința, dreptul, religia. Recunoscînd tuturor acestor factori o anumită influență, el ne arată în concluzie că „dacă toate aceste fenomene sociale influențează arta, fie în ceea ce privește conținutul, alegerea temelor, subiectelor, fie în ceea ce privește tehnica formală, totuși arta se eliberează de sclavajul influenței sociale și uneori reușește să se opună mediului social. Toate influențele sînt determinante pentru materialul de care se folosește artistul, pentru că arta e o valoare de sinteză între diferite elemente anestetice, însă tratarea, prelucrarea rămîn artistului care perfecționează estetic ceea ce a luat de la mediul social”⁵.

După cum vedem, concepția lui Mihai Ralea nu absolutizează rolul determinant al influențelor sociale, întrucît, după cum arată el, unii artiști reușesc să evadeze din momentul istoric și spațiul național în care trăiesc, ceea ce arată caracterul relativ al acestei relații, arta reușind să rămînă de multe ori autonomă, creîndu-se ea însăși prin legi care îi sînt proprii.

Motivele, datorită cărora arta se schimbă, pot fi deci interne (stilurile și structurile artistice care se transmit sau influențează formația estetică), dar și externe. Nu se pot stabili relațiuni exacte între structurile sociale și artă, pentru că intervin în aceasta din urmă mutații datorate schimbării concepției de viață, materialului utilizat, influențelor din alte țări sau momente istorice, influențelor stilurilor între ele, presiunii specificului național sau local, ca și numeroși alți factori. Ca tendințe generale ale evoluției, Ralea va accepta totuși legea diferențierii valorilor formulată de Bouglé, cea a trecerii de la înconștient la conștient, de la spontan la rațional (Deonna) ca și tendința de nivelare prin osmoză și endosmoză remarcată de Lalo.

Admițînd evoluția socială a artei, Mihai Ralea va vorbi și despre funcția ei militantă, arătînd că aceasta face dovadă virilității unei societăți, nimeni nepermițîndu-și să privească la jocul mărgelilor unui caleidoscop cînd casa e cuprinsă de incendiu. Esteticianul se va pronunța deschis pentru caracterul de clasă al artei, arătînd că teoriile despre funcția ei sînt pline de implicații progresiste sau reacționare.

Concepția aceasta militantă asupra rolului artei este direct legată de umanismul său, de părerea că rolul umanizator al artei asupra societății este de cea mai mare însemnătate în istoria civilizației și culturii. Artă nu poate rămîne pasivă în marea vîlturare a dezvoltării sociale și încercările contemporane de a o ține departe de viață sînt anacronice și se încadrează în rîndul fenomenelor de decadentism. Criticînd mentalitatea denumită de el estetomanie instaurată în secolul al XX-lea, Ralea va cere „să scoatem din anacronismul lor de-o clipă valorile estetice, să le opunem dirz decadenței unei lumi. Misiunea lor ar fi covîrșitoare”⁶. Este o viziune profund modernă, pătrunsă de o mare responsabilitate și ale cărei ecouri rămîn actuale.

Ion PASCADI

¹ **Explicarea omului**, Cartea românească f.a., p. 8—9.

² **Introducere în sociologie**, Casa școalelor, 1944, p. 4.

³ Ibidem, p. 67.

⁴ Mihai Ralea, William James, **Correspondență. Portrete, cărți**, idei. E.L.U. 1966. p. 196.

⁵ **Estetica generală**, 1941—1942, p. 177.

⁶ **Portrete, cărți**, idei. E.L.U. 1966. p. 257.

NOI ȘI EXERCITIUL DEMOCRAȚIEI

(Continuare din pagina 1)

„Nici o confuzie nu poate fi. C. A. Rosetti, ca toți pașoptiștii, ca mazziniștii, este naționalist întii de toate. Nația este datul prim și ultim. Noțiunea de libertate este subordonată totdeauna celei de națiune. România trebuie să fie liberă (însă față de Turcia), Românul trebuie să fie liber (însă față de guvernele minuite de Rusia și de Turcia). Presa se cuvine să fie liberă ca să combată afirmarea și regimul reacționar, nepotrivit. Domnul trebuie ales de popor spre a scăpa de presiunea din afară”. (G. Călinescu — „Istoria literaturii române”, pag. 163).

Evoluția ideii?... Exceptîndu-l pe Bălcescu, reexaminîndu-l pe disperați, pe fizici, pe recuzați, pe abdicății prin vîrstă, C. A. Rosetti face — o dată cu colegii săi — drumul de la extaz la stupoare, de la exaltarea juvenilă la rictusul de dezgust. Același autor de istorie politică — G. Călinescu — observă cu malicie: „Atît «individualismul» lui C. A. Rosetti, cît și «viziratul» lui Ion Brătianu sînt simptome de reacțiune a unor conștiințe fine împotriva tiraniei opiniei publice. Pașoptiștii erau mai toți boieri și făcuseră reforme din generozitate, cu de la ei voință, (subl. ns.), nu consulțînd mulțimile, ci silindu-se a le explica reformele”. Și mai departe: „După înfăptuirea Unirii și a Statului român modern, acești revoluționari de salon au început să se simtă plictisiți de amestecul noii democrații needucate și să simtă la fel cu conservatorii progresiști care făceau drumul invers...” (pag. 164).

Este deajuns. Sîntem în chiar trupul democrației românești de tip burghez. Este prea cunoscută epoca pentru a putea aduce amănunte revelatoare. Este prea familiar chipul acestui tip de democrație pentru a întreprinde o necropsie, imposibilă la o asemenea depărtare față de lei, față de starea leșului din care n-au mai rămas ciolane.

Așa cum era, pocită, slută, comică, sinistă, criminală adesea, această democrație românească a iscat totuși adversități, condamnări, sancțiuni stupide de nedrepte. Forțele politice extremiste au socotit-o fie masonerie și iudaism, fie un mod perfid de a cloroformiza vigilența maselor, deturîndu-le de la preocuparea pentru sfintele lor revendicări.

Față de aceste forțe, unele vădit antisociale, democrația burgheză românească a fost tolerantă și intolerantă, în funcție de gradul de periclitare la care era expus sacul ei cu bani. Toleranță față de extremismul de dreapta, așîfător al isteriei naționaliste, cîitor al fascismului, și intoleranță față de stînga de toate nuanțele, cea stîngă care lupta pentru dreptele revendicări sociale ale maselor populare, de la socialiști la comuniști! Martiri ai intoleranței burgheze: comuniștii.

Ei au purtat cele mai grele lanțuri, ei au primit în piept gloanțele neiertătoare, ei și-au socotit anii în veacuri de pușcărie, pentru dreptul de a spera, de a crede, de a acționa. Dreptul la democrație însemna pentru ei dreptul de afirmare al ideii, dreptul ideii de a cucerii liber masele.

În ilegalitate, ei, comuniștii, aveau nevoie de cadru și chiar de realitatea democrației, libertatea politică echivalînd cu posibilitatea de a propaga nesfîrșit ideile lui Marx—Engels—Lenin, de a educa masele în spiritul urii față de democrația burgheză, de a le pregăti, astfel, pentru dictatura proletară, noul mod istoric al poporului suveran. Lipsindu-le acele condiții, fiindu-le refuzate prin lege, ei și-au dus cu curaj la îndeplinire mandatul istoric, înfrunțînd vitregiile „democratice” ale vechii societăți, ca niște martiri, după cum am mai spus.

Așa cum era — și cită era! — democrația epocii trecute era totuși compatibilă cu libertatea spiritului. Ca să fim exacți, vom spune că această libertate venea nu atît din mecanismul în sine al democrației, cît dintr-un anume aristocratism cultural, ciitor tot de pașoptism, același care, fișnit din coapsa decembristă, hotărîse nașterea celei mai revoluționare literaturi din lume — unde? — în Rusia imperială. Incompatibilitate între realitatea „Casei Morților” și proza lui Dos- toievski? Între apologia răscoalei țărănești la Rebreanu și realitatea pelagrei și a fiscalității excesive în satele românești? Nicicum. Faptele țineau de realitatea socială, iar proiectia lor artistică de acest aristocratism al spiritului, foarte tolerat, stimat chiar pînă și de paznicii culturali de închisoare, ca să nu mai vorbim de salonul literar!

Că aceasta a asigurat, în ambele țări, nașterea unor

mari literaturi — e o altă problemă. Sub această suferință de toleranță și elevație spirituală se afla tragedia socială, clocotul exploziv al jignirii care nu putea eșapa decît în izbucnirea revoluționară. Este ceea ce s-a și petrecut.

Ce probleme sau ce sarcini stăteau în fața Revoluției, ca să revenim la democrație? Fatalitatea ereditară acționează oare numai în biologie, nu și în politică?

Revoluția, o dată biruitoare, a avut și are în față datoria de a umaniza democrația, de a înlocui un conținut alterat printr-un altul, de a da conținut unei cochilii, de a o transforma dintr-un lux într-un bun curent al maselor, lipsite cîndva de drepturi, de a li chida pentru totdeauna sinistrul paradox, dănuind de veacuri pe aici, paradoxul democrației fără popor.

Ce chip să dai democrației socialiste într-o țară — unde dăinuise, în prealabil, paradoxul democrației fără popor? Ce conținut să dai acestei noțiuni, cînd cochilia, de la Caragiale încoace — și chiar mai înainte, de la Grigore Alexandrescu („Cîinele și cățelul”) — cînd cochilia democrației era aproape goală?... Au fost și sînt probleme pe care societatea noastră și-a propus să le rezolve, probleme grele și complicate, greu rezolvabile de pe o zi pe alta.

A fost necesar să se instaureze, mai înainte de orice, o democrație a muncii, o democrație a îndatoririlor, o democrație a exigențelor mari, știut fiind că marile visuri pun în fața plănuiturilor exigențe pe măsură. Ni le-am distribuit — aceste exigențe — în chip egal. Îndatoririle noastre sînt precis statutate, și ele sînt aceleași de la Vlădică pînă la Opincă.

În numele lor am votat, din patru în patru ani. În numele datoriei de a ne face țara mai bogată, mai puternică, scutită de orișice înfeudare, liberă și stăpînită pe soarta sa.

Fiindcă de la destinul țării, care e puternică, bogată, liberă, pornește și destinul omului care se cuvine a-i fi pe măsură. Acest om a răspuns și răspunde datoriei sale cu asupra de măsură. Cîndva — nădej-dile ne sînt intacte — el va primi și măsura darurilor.

Iar omul nostru votează, cu întreaga sa bunăcredință, înțelepciune, dragoste — pentru țară. E datoria lui de patriot, la care subscriem. Alegem — pentru noi înșine.

SCRIITORUL ȘI PERSONAJUL SĂU

Întrebarea este: ce poate să spună un scriitor despre personajul său? Ca de obicei, conștiința teoretică este gata să-l ajute. A posteriori toate se ordonează riguros în lumina severă a examenului critic. Dacă subliniem însă ponderea subiectului în cunoaștere, putem conchide asupra relativității judecății noastre în ce privește un personaj sau altul. Einstein a demonstrat importanța pe care o capătă situația eului în raport cu fenomenul în procesul de constituire a adevărului. Lucrurile sînt clare dacă mai precizăm că el aparține conștiinței. Vom spune despre un personaj sau altul ceea ce sîntem dispuși să vedem în acțiunile sale, îl înzestrăm cu una sau alta dintre virtuțile la care facem apel. Fiindcă a citi înseamnă a crea o imagine. Un personaj nu există obiectiv deoarece opera literară ca atare nu există obiectiv. Cartea este un produs tipografic, ea se constituie ca operă în momentul lecturii. Între scriitor și cititor nu există propriu-zis o comunicare de termeni proprii, cuvîntul nu are valoarea netă a unui obiect de schimb între cei doi. Scriitorul transmite cititorului apeluri, el determină în cititor un anumit adevăr, structurează o anumită imagine, cuvîntul are între cei doi realitatea unei *invocații*, cum spunea Jaspers. Realitatea labilă a celui-lalt, relația *infernă*, pe care încerca s-o circumscrie Sartre, între mine și altul, așa cum se naște ea în ek-sistență, devine cu atît mai torturantă între mine și un personaj. S-a spus că falsificarea relației dintre mine și celălalt intervine prin transformarea mea în obiect pentru subiectul lui. Dar în cazul cînd celălalt este de fapt expresia mea, cînd el se constituie prin mine, ca scriitor sau ca cititor? Din punctul de vedere al situației noastre scriitorul și cititorul sînt în aceeași relație față de personaj. Eu devin obiectul propriei mele creații; poziție inferioară de care cititorul luptă mereu să se elibereze. De altfel, complexitatea naturii noastre este atît de vinovată încît cine ar îndrăzni oare să spună că toată galeria personajelor monstruoase și damnote a literaturii universale nu-l privesc direct? Teribil este însă faptul că aceste personaje creează un fel de suprarealitate, un fel de motive spre care se orientează existența noastră. Ele primesc o realitate tipologică, generală, cu mult mai importantă pentru gîndire decît bogăția confuză a existenței noastre. În acest fel însă, noi toți, *existenți*, cum i-ar spune Kierkegaard, sîntem alienați. Orice cititor devotat al literaturii suferă în ultimă instanță de o carență a apetitului vital, este un alienat. Scriitorul însuși, ca cititor suprem, poate să fie atins de un asemenea tip de „boală mortală”. Ea poate atenua într-un asemenea grad natura fundamentală a omului încît să-l plonjeze într-un „paradis artificial”, după părerea mea la fel de lipsit de semnificație ca și unul în întregime determinat de viscere.

Iată cum raportul dintre cititor și literatură tinde spre pulverizarea celui dintîi și popularizarea universului uman cu o lume de fantasmă, de creații ale sale, care, treptat-treptat, sînt înzestrate cu adîncimea infinită a existenței însuși. Un om nu este el ca atare, ci devine un Hamlet, un Othello, un Jago, un bovaric, după calitatea sa dominantă. Existența ne este furată, creațiile noastre încep să ne domine ca mașinile cibernetice din povestirile științifico-fantastice. Cu atît mai mult acest tip de alienare este mai evident și mai dureros în cazul scriitorilor. Flaubert nu mai este Flaubert, el este Emma Bovary. Tolstoi este Bezuhov, Ana Karenina sau Ivan Ilici. Dostoievski este prințul Mișkin în aceeași măsură ca și Svidrigailov. Nu știu cum au resimțit scriitorii dintotdeauna raportul direct față de personajele lor, în afara declarațiilor deja stereotipizate, mărturisesc însă că eu trăiesc o spaimă adîncă în fața propriilor mele creații, că-mi este aproape imposibil să-mi recitesc cărțile, că mi-e o teamă aproape fizică de personajele mele.

Care este reacția cititorului față de situația expusă mai sus? Aceea dictată de bunul simț. El judecă personajele în funcție de „natural”, „platră de încercare a atitor critici” după expresia lui Henri Fluchère. Într-o carte celebră (*Shakespeare, dramaturge élisabéthain*), exegetul francez arată că „noțiunea de «natural» este în același timp prea vagă și prea tiranică pentru a nu amesteca ideile”. Prima consecință a introducerii naturalului în atitudinea noastră față de personaje este aceea că se șterge diferența dintre natură și artă. Ce este atunci naturalul ca element de apreciere a unui personaj? Natural este un

personaj care, după cuvintele aceluiași Henri Fluchère, se comportă într-un fel coerent față de datele fundamentale sociale și psihologice ale personajului respectiv. Un Harpagon generos contravine naturii. Atitudinea în funcție de acest concept primitiv a devenit una care nu mai definește cititorul de azi al literaturii. Fiindcă ce poate fi „natural” la personajele lui Proust, ale lui Kafka sau ale lui Beckett? Ceea ce numim în mod obișnuit „natural” se referă la o categorie, la ceva general, iar literatura actuală tinde tot mai mult spre impunerea unui personaj cu atribute exclusiv ale sale proprii, prin care să definească omul ca entitate metafizică. Obiectivitatea se naște prin maxima apropiere, prin fuziunea opției creatorului și a personajelor sale și nu prin distanțare sau atotputernicie a scriitorului față de ele, cum se întîmpla în literatura clasică. „Natural” poate fi omul în comportamentul său social, istoric; dizlocat din natură, înzestrat cu conștiință, în fața eternității și a lui Dumnezeu, el nu mai este decît un ce care se caută, care încearcă să fie. Marile teme ale literaturii actuale impun imaginea unui personaj în aparență incoerent, nedeterminat și nevăzător în timp. Coordonatele pe care se structura el în literatura clasică, spațiul și timpul fizic nu mai sînt respectate. Timpul psihologic devine o altă realitate, nu se mai supune direcțiilor și nivelelor obiective. Cititorul însuși impune operei propriile forme ale sensibilității sale. Ce mai este atunci natural? Cum putem judeca personajele? Prin intuiție, ceva difuz și necontrolabil?

Situația se complică și mai mult în cazul realităților onirice, unicate ireductibile, care nu pot fi apreciate unele prin altele. Cititorul nu mai găsește nici un concept ordonator, capabil să-i conducă aprecierile. Personajul nu mai este în acest fel un element obiectiv de judecată a operei. El nu mai poate fi „caracterizat”, cum se face încă în tentativele didactice.

Care este totuși realitatea sa în cuprinsul operei?

Ce semnificație are, de pildă, Meursault față de romanul lui Camus, față de „Străinul”? El nu mai este, cum de altfel se întîmplă în toate marile cărți ale literaturii actuale, un personaj care trăiește în paginile operei. Dar Molloy în romanul lui Beckett?

În aceste cazuri, folosind termeni hegelieni, partea trebuie judecată în funcție de întreg. Nu personajul animă opera, conferindu-i o anumită viziune, un anume sens, ci întregul conduce într-un anume fel personajele. Absurdul ca realitate fundamentală a *Străinului* determină structura personajului camusian, îl constituie într-un anume fel, îl dictează acțiunile. El nu ucide dintr-un motiv sau altul, precis stabilit pe coordonatele existenței sale, ci pentru că se supune adevărului, care, în concepția lui Camus, era absurdul. În acest fel personajele actuale sînt în cel mai înalt grad teiste. Este stranie și paradoxală situația în care opere cu existență proprie, semnificative pentru vocații neobișnuite, mărturisind în numele destinului umanității actuale, nasc personaje la care nu ne mai putem referi ca la existențe particulare, trăind ca personaje în sine. Literatura actuală stă sub semnul dispariției personajului în numele operei. Aceasta este o antinomie născută din marea dorință a omului contemporan de a se justifica în fața istoriei și poate în fața lui însuși. Personajul literaturii clasice există. El primea drept de cetate așa cum era, bun sau rău. Personajul literaturii actuale există numai împreună cu ceea ce îl impune ca atare, cu o realitate mai adîncă, care primește formă prin el: subconștientul colectiv, absurdul etc.

Poate în acest caz scriitorul să scape de sub tirania personajului său? Poate cititorul, el însuși, să se libereze de jugul personajelor care-l populează lecturile? Cred că nu. Cred că literatura de mine va reface opera literară, în speță romanul, pe baza existențelor miraculoase și eterne care sînt personajele literare. Servitutea noastră față de ele semnifică omagiul pe care-l aducem puterii de a ne ogîndi în plăsmuirile noastre.

Aurel Dragoș MUNTEANU

UN HIDALGO ÎNCET

Poezia lui Gellu Naum îmi evocă structura sticloasă a rocilor abisale. Amintirea dezgolește frumoase nume, pierdute de mult în labirintul unei memorii, cîndva silitoare. Timpanul de porfir al poeziei înregistrează vibrația tensiunilor unei străvechi litosfere a spiritului: fluid în contracție înceată, cristalizînd fără grabă în conceptaculele încă fierbinți din scoarța verbului.

Dar acesta e doar stratul bănuît, niciodată învederat al magmei rostite. Peste substantive de cuarț, peste gabrouri și diorituri, s-au întemeiat roci ușoare, de spargere, mărturisind despre cascade și morene lexicale, despre crivături de metafore. Evaporite moderne, grohotișuri ale versantului suprarealist, imagini coraligene, nămoluri argiloase și aluviuni de scriptură automatică, sedimente de material poetic născute în absența tiraniei tectonice a presiunilor logicii, toate constituie solul mobil, saharian, în care își fixează rădăcinile însetate o vegetație lirică insolită: cactuși statuari veghind stîns ca niște sfeșnice mute ale deșertului.

Poezia care împrumută titlul volumului vine „dintr-un străvechi gest ars de patru mii de ani”: Fosnet al cenușei memorie stinsă a focului/ peste tatuajele de calcar/ cămăși de apă limpezi între nisipuri/ viermi vegetali ogolind pietricelele/ vuiet al găleților căzute în fîntîni/ (...) Groapa de var se cam păraginise/ prin ceață umblau păsările amenințătoare ale somnului/ noi ne feram pe cit puteam/ și el ne rezema cu ochii. (Athanor).

O atare poezie este heteromorfă și de o densitate înceată. Viteza ei este fără vreme. Ceea ce mă captivează la Athanor este tocmai lentoarea arheologică. Atenuare, umbrire, diminuare de gesturi magice domoale, străbătute de obnubilări trecătoare. Totul este treptat, fără grabă, pregătit de ritualuri încete, ridicare și coborîre de roci milenare și cenuși fără vîrstă. Echilibrări tăcute, în adîncime, de straturi din zone afunde, fără cutremure, fără nimic brusc în orogeneza lor răbdătoare. Gellu Naum a descoperit poezia temporizînd-o. Dimensiunea tăcută a lumii sale poetice este Zăbava.

În marginile acestei zăbave peisajul se eterogenizează. Între țevile recipientelor magice, pe piatra cuptorului de alchimie crește volbura. Cochilii calcaroase întorc în modul răsucirii / Möbius sensul închis al spațiului (Torsiunea lui Möbius).

Ondulări încete, metamorfisme liniștite schimbă continuu intensitatea cuvintelor, care își modulează asemenea dunelor de nisip volumele expresive, ori asemenea unor ruguri lenese: Îmbrățișează-mă soarele meu ud. Toiagul ochilor s-a rătăcit. Cel ce doarme le împrumută pomilor varul inocenței noastre. În sobă cuvintele trosnesc ușor. Poetul vizează verbul cristal, dar el știe bine forțele de eroziune care macină cuarțul. Turmalinele și topazele ajung cu vremea nisip. Munții înșiși, în perspectivă infinitului, sînt la fel de instabili și nesfîrșit curgători ca și norii: căutam cuvinte hexagonale/ la limita de sîrmă a liniștii / căutam culori lungi / îmi era foame de culori lungi/ și casele sunau și norii fosneau/ și eu oxigenam în gînd nenumerate turme de oi și le fardam / pentru marea transhumanță de primăvară. În această viziune înceată a curgerii lumii, poetul însetează de viteza simultaneității în lucruri: Vreau să mă miroși ca pe-o fereastră/ Vreau să mă auzi ca pe un arbore/ Vreau să mă pipăi ca pe o scară/ Vreau să mă vezi ca pe un turn (Ogînda oarbă).

O poezie care tulbură încă din titlu este „Triunghiul domesticit”. Cine este dumnezeul trist a cărui permanență este schimbarea? El însuși nu își mai aduce aminte de sine și nu se mai poate recunoaște într-o ordine în care arhetipurile curg și se nimicesc. Rigoarea pare un vis fără noimă în aria celui triumphi infinit căruia timpul îi macină virginitatea și pe care schimbarea îl domesticește. Căci ce deosebire este între un zeu care își distruge atributul suprem, abandonîndu-se timpului, adică eroziunii, și un biet animal? Să reproducem versu-

rite: Cîteva cuvinte mototolite în ochiul drept / o lacrimă în gură un sunet pe umăr // Firește e o simplă călătorie / de la bine la rău de la rece la cald / în barca asta plină de cuie // Poate că totul se petrece într-o vacă. Poezia este remarcabilă prin tristețea sa laconică și aspră.

Transgresie de vis, lunatism melancolic, în lirica lui Gellu Naum. Dragostea este tot o călătorie, moartea de asemeni, dar nu ca o descărcare, nu ca o părăsire uriașă, ci luminează adormită, cu regim egal, aproape lichid. O călătorie în apă. Călătorie în care începe starea de imponderabilitate, dar gesturile sînt tot mai grele de somn.

Am uitat greul joc în care eram fluture / nopțile pline de oglinzi halucinantă / privesc cu un ochi atent toate acestea / coborîrea vertiginoasă a scării care nu începe de nicăieri / fruntea ta ca o umbrelă putredă / privesc cu un ochi atent cu un ochi complementamente orb / mîna ta ca o pernă plină cu apă / teribilele tăceri care încep de la umeri // Dar nu mă tem de nimic pe aceste faleze / pleoapele mele mîngîie scheletul tăcut al caselor / ele caută frunzele pe care le-ai mușcat în treacăt / în acești gigantici arbori de sare / e subțirele meu cerc albastru cel ce se rostogolește fără nici un zgomot / sînt hainele mele acestea care se plimbă singure / e mîna mea aceasta care filia ca o draperie / și omul imobil care vorbește în somn / omul de var în întregime gol pe care îl porți în brațe / spre locurile secrete de întîlnire / omul de care-ți lipești din cînd în cînd fața / nu te îndoiești nici o clipă că sînt eu // Poate ai întîlnire cu hainele mele pe aceste faleze / poate e mîna mea aceea pe care o cauți în păsări / poate îmi aștepti pletele printre aceste scoici minunate / dar nu e noapte să nu te aprindă / nu e crepuscul care să-ți reziste. (În largul acestei insule lungi).

Poezia are, pentru Gellu Naum, calitatea magică a unui filtru și primul care îl soarbe este el, călătorul spațiilor fără distanță, poetul. El este un hidalgo încet, care se rătăcește nemișcat cu fruntea în mîini, pe malul fluviului lui Heraclit, rostind cuvinte fără de țarm despre marea călătorie.

Cezar BALTAG

POEZIA CRITICILOR

Aron

Existența literară a profesorului Aron Densușianu este legată în mai mare măsură de poezie decît de critica literară, chiar dacă numai pentru această din urmă activitate el mai poate fi astăzi considerat.

Densușianu a debutat ca poet (în *Foaia pentru minte, inimă și literatură* — 1860 —, continuînd să colaboreze cu versuri la *Amicul școalei*, *Aurora română*, *Concordia*, *Albina*, *Oriental latin*, *Familia*) și a publicat, în afara unei „epopei naționale” și a unei tragedii în cinci acte obositoare, volumele de versuri *Hore oțelite* (București, 1892) și *Valea vieței* (Iasi, 1892).

Cu toate acestea, poet Aron Densușianu nu este. El reprezintă, împreună cu Mihail Dragomirescu, cazul tipic al criticului-poet care știe despre poezie mai mult decît poetul însuși, dar care poezie nu poate face.

Din *Hore oțelite* nu se poate cita nimic, iar lipsa de fantezie cu care este practică satira în poezia epigramatică ne lasă perplecși: „Voiești să treci de critic cu nasul fin, Scăete! / Păcat numai că-n locu-i tu porți nu crastavete”. (La criticul Scăete).

Ceea ce îi lipsește lui Aron Densușianu este gustul. Ceea ce ne izbește în aproape fiecare vers este platitudinea. Dacă două-trei compuneri pot fi totuși tolerate, aceasta se întîmplă numai în măsura în care ele ilustrează „poezia caraghioasă”, poezia teribilă a secolului XIX: „Cînd soarele se culcă și peste-a nopții frunte / încinge vîlul negru cu flori de diamant, / Eu singur stau în lume veghind pe-un vîrf de munte, / Cum luna stă duioasă cîntînd pe-al ei amant” etc. (Cînd soarele se culcă).

Dar de fapt nu înțelegerea pentru

CUNOAȘTERE DE NOAPTE

Situându-se la distanță egală atât față de realismul epic alimentat de filioane tradiționale, cât și față de proliferarea din ultimul timp a simbolismului narativ ori a viziunilor „mitice”, Al. Ivasiuc este un promotor al expansiunii eselui în proza contemporană, scriitor din speța lucizilor, marcat irevocabil de conștiința intelectualității și nepuținându-și ignora vreun moment vocația speculației teoretice. Sensul evoluției literare actuale el îl vede în „restabilirea priorității întrebării active asupra răspunsului confecționat”, în creșterea „lucidității și a dinamicii, transmiterii nu a unor postulate, ci a unor arzătoare puncte de discuție”, literatura, proza în primul rând, constituind, cum se subînțelege, un câmp de încrucișare a punctelor de vedere privind problemele omului.

Contactele cu eseistica ale scrierilor lui Ivasiuc au fost evocate îndeajuns, și nu ar mai fi de adus în această privință decât puține precizări, necesare totuși unei definiri mai exacte a raporturilor dintre cei doi termeni: literatură și eseu, unde anume sfârșește unul și începe celălalt.

Faptul cu pondere hotărâtoare în această relație de conviețuire este că materia constitutivă a narațiunilor lui Al. Ivasiuc, substanța din care ele cresc, aparține literaturii. Autorul lucrează cu o realitate de roman, evocă o lume de ficțiune, acceptă convenția literară, împletește personaje pe care le antrenează în conflicte, le creează un mediu în care se mișcă și o biografie pe care le-o racordează unui circuit social, un mic univers așadar, populat de fapte și figuri omenești. Dar o dată creat acest univers, cu mijloacele prozei, autorul schimbă optica, obligând toată materia să se supună unui veritabil proces de refrigerare. Cărnăția își pierde astfel suculența, devine sticloasă, sevele se resorb, culorile își diminuează tonalitățile, se despersonalizează până ce totul e adus la starea de transparentă a cristalului. Conglomeratul de trăiri și emoții e sublimat în *idee*, transpus într-un plan impersonal, favorabil speculației: aceasta ocupă de acum înainte aproape tot câmpul narațiunii care se dezinteresază definitiv de creație, adică de palpitul viețuirilor propriu-zise și al emoțiilor nemijlocite. „Faptele își pierduseră semnificația, constată la un moment dat unul din eroii *Cunoașterii de noapte*. Nu ele brute aveau importanță, ci un sentiment al lor, atunci, în raport cu ce i se întâmplase, cu noua ei experiență.” (s.n. pg. 112). Nu altul este, în esență, conținutul lungilor retrospecțiuni întreprinse în cărțile sale de Al. Ivasiuc. Ele nu aspiră aproape niciodată să reconstituie în amănunt filmul unor fapte petrecute cindva, să refacă imaginea fidelă a unor evenimente întâmplate de mult; acestea rămân estompeate în cețurile unor rememorări care nu aspiră să fixeze imagini ale lumii exterioare, ci sentimente, mișcări sufletești, stări de conștiință. O dată dezgropată urma unei trăiri interioare tot efortul autorului este de a o descrie cât mai complet și mai nuanțat, prin raportări la o infinitate de situații cu ca-

re ar fi putut avea puncte de tangență. În acest perimetru, factura scrierii devine predominant eseistică, autorul deschizând în jurul celor câteva nucleee epice ale narațiunii evantaie de nuanțări și fine disociații asediu speculativ care sfârșește prin a rupe faptul sufletelesc evocat de realitatea imediată ce-l generase, plasându-l într-un context nou nu mai puțin semnificativ. În argumentarea autorului ideile se atrag și se înlanțuie, vibrează în cercuri concentrice, cresc una din cealaltă, înmulțindu-se fulgerător și revărsindu-se pe din ce în ce mai ample suprafețe. Lectura scrierilor lui Ivasiuc ne face astfel prizonierii unei fantastice și drăcești rostogoliri de fraze, care are calitatea să ne arunce în stări dintre cele mai contradictorii, când fascinați de științificitatea unei inteligențe ale cărei resurse asociative par inepuizabile, când secătuiți de efortul traversării unor destul de întinse porțiuni aride, acestea fiind inevitabile pierderi de suflu ale autorului, efectele de așteptat ale suprasolicității mijloacelor.

Cunoaștere de noapte, noua carte a lui Al. Ivasiuc, este opera sa cel mai armonios construită; neabdîcînd în nici un punct de la formula sa, scriitorul obține aproape peste tot o strictă supunere la obiect, fapt salvator, unicul criteriu de supraveghere pentru o inteligență artistică înclinată să divagheze frenetic. Încă din primele pagini e definită natura dramei, una de ordin moral, implicînd deteriorarea subită a unui echilibru sufletelesc construit și consolidat de-a lungul unei întregi existențe. Eroul Ion Marina, este un „înalt funcționar într-un minister cheie”, factor de răspundere și dirigiuire în cadrul celei sociale care îl însumează. E un „biruitor” nu numai în sensul poziției înalte ocupate pe scara socială, dar și în acela, mult mai semnificativ, al acordului cu sine însuși, al armonizării impulsurilor și tentațiilor interioare, un individ care dominînd se domină, deține controlul realului, evaluează totul dintr-o perspectivă limpede și armonios cuprinzătoare. Survine însă șocul dezecilibrant: i se anunță moartea iminentă a soției lovită de o maladie fără posibilități de lecuire.

E o explozie cu efect răvășitor în toate straturile conștiinței lui Marina, declanșînd retrăirea mentală a întregii existențe dar nu atât o rememorare de evenimente (spuneam și mai sus), cât de stări morale, un proces care, în intervalul celor câteva zeci de ore, dislocă din temelii toate raporturile eroului cu realitatea, întreaga fundamentare etică a unui om care-și stăpînise pînă atunci atât de energic destinul. Evocarea relațiilor cu Ștefania, femeia lângă care trăise douăzeci de ani, episoadele reînvierte ale primelor amintiri despre ea, îi limpezesc o dată mai mult constatarea că între ei nu fusese iubire (cel puțin din partea lui), ci altceva, un sentiment de apropiere și o emisie de căldură pierdute treptat și acestea, pînă la completa indiferență și nestînjnire reciprocă din ultimii ani. Ideea morții Ștefaniei impune reconsiderarea raporturilor, imaginea ei se reîntregește, dobîndește contururi mai decise, apar elemente neobservate mai de mult, iscînd gîndul, neliniștitor pentru un om ca Marina, că trăise o viață alături de o femeie pe care nici măcar nu o cunoscuse cu adevărat. Cu cît se deapănă firul rememorărilor ies în lumină și alte fapte, evenimente de alt ordin cărora de asemeni eroul nu știuse, la timpul desfășurării lor, să le descifreze esența. Sînt cu atât

mai răscolitoare pentru erou asemenea constatări, cu cît ele contrazic convingeri de multă vreme fundamentate, acel sentiment de luare în posesie a realului, aceea inebriantă senzație de forță și de satisfacție că întotdeauna a pășit pe un teren bine consolidat, cunoscut în amănunțime. Iată, de pildă, o veche întâmplare, scoasă la suprafață din cine știe ce străfunduri de apele memoriei, un fapt ale cărui împrejurări și consecințe îi dăduseră cindva de gîndit, dar apoi totul se ștersese din conștiința sa dresată să selecteze numai amintirile convenabile. Este vorba de episodul excluderii din partid a lui Dumitru G. (se întâmplase în vremea anilor '50), vechiul coleg despre care aflase cu uimire, într-o ședință, că era autorul unor grozăvii inimaginabile, al unor greșeli și uneltiri greu de crezut, dacă le raporta la persoana, prea bine cunoscută de el, a învinutului. Votase totuși disciplinat excluderea, admițînd că vor fi existat, cum se sugerase, rațiuni superioare spre a se lua asemenea măsură, dar apoi mersese în audiență chiar la persoana cu funcție de răspundere care dictase cursul ședinței, să afle „adevărul adevărat”, să i se explice, să înțeleagă. Nu obține mai mult decît același argument confuz al „rațiunilor superioare”; o vreme e tulburat dar timpul îl va face să uite vechiul episod pînă ce ultimele zguduiri i-l vor reaminti ca pe unul din momentele de descumpănire a conștiinței sale de om integru.

Gîndul iminenței sfîrșitului, împrejurarea că moartea era resimțită acum cu o realitate de neocolit, a cărei aripă deja îl atinsese și pe el, pecetluind destinul Ștefaniei, îl aruncă pe Ion Marina, pe el biruitorul de pînă ieri al realului, pe el care acționase întotdeauna „cu vigoare în funcție de niște lucruri clare și explicabile” — într-o zonă incertă de frămîntări obscure, învîluite de cețuri. Revelația acestor ceasuri de reflecție este că tocmai sentimentul de siguranță solemnă pe care-și clădise izbînzile sociale fusese un sentiment mutilator căci îi limitase cunoașterea, îl ținușe departe de fața nevăzută a multor realități. Primul impuls va fi așadar de a se smulge din această perspectivă marginală, constrîngătoare, și astfel se explică gestul de a fi părăsit abrupt ședința de consiliu în care se examinau rapoarte, cifre, date statistice. Pornește pe străzi către marginea orașului, o depășește, ajunge în cîmpie, tot drumul acesta dobîndînd pe nesimțite dimensiunea unei călătorii simbolice de-a lungul unui peisaj interior, mereu cu sentimentul că „trebuie să aducă ordine”, să pună ordine în lucruri. Dar o altfel de ordine decît aceea emanată de regulul automatismelor sufletești, al „obișnuințelor la care ești prea bine adaptat”, o ordine complexă care să nu ignore tragicul existenței și realitatea de neevitat a morții („misiunea lui era să facă orașul mai adevărat, adică desăvîrșit, nu numai cu o casă de nașteri dar și cu un cîmîtîr”, pg. 219). Sensul fundamental al scrierii lui Al. Ivasiuc nu se dezvoltă astfel cu toată pregnanța: cunoașterea la lumina zilei pe care-și sprijinise eroul toată curba existenței sale de biruitor va trebui sporită cu aceea necesară *cunoaștere de noapte*, a tainelor, a deplasărilor greu sesizabile și dificil de prevăzut, a răsucirilor din adîncuri.

G. DIMISIANU

Densusianu

poezie îi lipsește lui Aron Densusianu, nu conștiința poeziei, ci mijloacele pentru a o „fabrica”. Este interesant, de aceea, să observăm în legătură cu *Valea vieții* structura savantă a volumului, unitatea lui interioară.

Pentru Aron Densusianu, viața este o vale complexă prin care se poate face o excursie de tipic dantesc. Dacă e îngăduit să comparăm lucrurile mici cu cele mari, atunci „crîngurile” (ciclurile volumului) sînt cele șapte cercuri ale poetului Densusianu, bolgiile sale.

Important nu este să înțelegem acum că Aron Densusianu re-face poezia după un model dantesc, chiar dacă în *Valea vieții* există și o Beatrice (Apălina)! Ceea ce mă interesează mai mult este siguranța cu care *Poezia* este abordată, logica acestei poezii.

Structural, *Valea vieții* este o carte ireproșabilă. Însă, iată, bunele intenții, logica poeziei, conștiința estetică nu pot produce singure poezia!

Criticul vrea să facă versuri indiferent de disponibilitățile sale lirice. El confundă „legile” poeziei cu poezia însăși, și chiar atunci cînd are talent, el nu se poate abține de la îndeletnicirea de a-și ilustra conștiința estetică. Făcînd „poezie”, criticul nu se dezminte. Altfel spus, criticul rămîne ceea ce este — critic! El nu creează, ci recrează, și vom vedea că nu altceva fac Ovid Densusianu, Perpessicius sau (chiar!) Călinescu.

Dacă între această mentalitate (mentalitatea criticului) și poezie există mereu o incompatibilitate, ne putem fi rește întreba. Dar nu lucrul acesta ne preocupă pe noi aici.

Florin MANOLESCU

ION HELIAD RĂDULESCU



— Nu trebuie să ne supărăm pentru o carte cînd iese, fie de ce fel va fi; trebuie să ne bucurăm că s-a mai adăugat încă una lângă celelalte, și de nu o înțelegem noi, o va înțelege fiul nostru, o înțelege prietenul nostru carele o găsește la noi.

— Puțin lucru este a scri cineva numai ca să scrie și împins numai de indemnul momentului sau de pofta, ori caprițul d-a scri ceva. A scri însă cu scop, a avea în scopul său o țință morală, a alege din viața omenească niște împrejurări comune prin care subiectul său să se poată apleca la tot omul, în tot locul și în tot veacul; a face ca fiecare om bun să găsească citeva pasaje care să i se potrivească și să afle mîngiere, și fiecare înrăutățit ca de săgeata trăznetului să fie izbit la tot rîndul unde i se înfățișează închipuirea; asta va să zică a cunoaște natura, asta va să zică că într-o scriere sau icoană domnește adevărul, și autorul sau zugravul a izbutit în fapta sa.

— ...Fără cărți naționale, fără literatură națională nu poate exista nici patrie, nici patriotism, nici naționalitate.

— Diferența între politică și literatură nu este decît că literatura coprinde în sine politica, unde politica propriu zisă nu coprinde literatura întreagă... Literatura adevărată este cea mai adevărată politică.

— Limba este o icoană a ideilor și sentimentului unui om sau a unui norod; în limba unui norod poate să vază cineva cît este el de slobod sau rob, cîtă omenire are, cît este de simțitor sau crud.

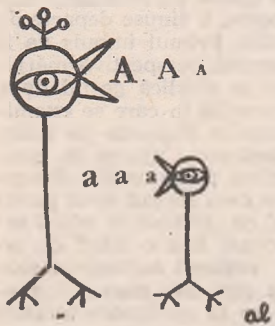
— A critica e mai tot una cu a nu-ți plăcea fapta ce ai înaintea; a face mai bine este o crimă ce nici mort nu ți-o iartă cel ce a făcut mai rău.

— Prieteni am vrut să am, dar din toate prieteșugurile am cîștit mai mult pe al meu însumi. Cine nu e prieten cu sine, în zadar cată pacea și prieteșugul în alții.

Despre modernitate

Reținem din cuprinsul numărului 1/1969 al revistei *Iașul literar* cronică literară la „Intrusul” de Marin Preda, semnată de Lucian Dumbrovă, pagina tratând despre clasicism din „Dicționarul de idei literare” al lui Adrian Marino, finele (ca de obicei) observații pe care Al. Călinescu le face pe marginea volumului „Metamorfozele poeziei” de Nicolae Manolescu, precum și cronică lui Mihai Drăgan la volumul „A fi” de Adi Cusin. Versuri semnează Horia Ziliu și Gheorghe Drăgan.

Tot la cronică literară, Virgil Cutitaru se arată extrem de nerăbdător de a găsi o dată pentru totdeauna, cu prilejul analizei volumului lui Ion Chiriac „Ce se numește toamnă”, o definiție cât mai exactă a conceptului de modernitate în literă. În timp ce lumea are tendința generală de a complica lucrurile inutil: „Așadar, nu spaima că vremea n-ar avea un fond



extrem de sigur cu care să se poată mândri oricând, ci deruta inexplicabilă a unora, graba altora și lipsa de înțelegere a celor mai mulți dau naștere la atât de multe și de încălțite discuții asupra unui lucru a cărui simplitate și măreție este mai limpede și mai ușoară ca însăși povestea oului lui Columb”, iată cât de simplu și de frumos se rezolvă problema în poezia lui Ion Chiriac: „Intuind toate acestea, Ion Chiriac intră deschis în viața de toate zilele, îi descoperă sincer tonul ei fundamental și cînd se întoarce la masa de lucru este nu numai poet, dar și acoperit de poezie”.

Da, dacă ar proceda toți poeții în modul acesta...

Stilul revistei

Unitatea de ton și de stil, de care atîtea dintre publicațiile noastre duc lipsă, e nota revistei *Steaua*. Ea se datorează în mare măsură poeziei pe care-o publică, de ani de zile, revista de la Cluj, caracteristice fiind, nu în ultimul rînd, o a-nume egalitate, o voită banalitate, o vocație, parcă, a anonimatului — evidente și în numărul acesta (12/1968). S-ar crede că e vorba de o poezie a maximei simplități. Dar nu! Preferințele *Stelei* înclină spre o poezie, în sens larg, livrescă, și nu-i de mirare că majoritatea poezilor ei din totdeauna sînt niște finii intelectuali (critici, ca Victor Felea, traducători și glossatori de literatură străină, ca Aurel Rău, ori chiar oameni de știință, ca Victor Săhleanu). Ceea ce-i lipsește, uneori, acestei poezii și, implicit, publicației, e nervul.

Consecvența față de sine a *Stelei* se vede și de acolo că — fie din lipsă de aderență la genul de poezie pe care-l cultivă și susține revista, fie din faptul că tinerii poeți sînt publicați, de obicei, cu-o poezie, două,

o dată pe semestru — de ani și ani încoace, ea n-a mai lansat nici un poet.

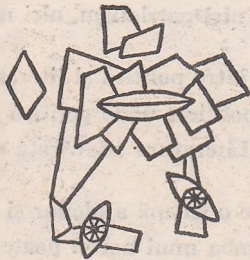
Prin modernismul ei academicizant, și prin distincție, revista *Steaua* amintește, oarecum, de *Vieța Nouă* a lui Denisusianu.

In memoriam

În mai anul trecut, în ajunul împlinirii a două decenii de la moartea lui Sextil Pușcariu, a avut loc la Iași un simpozion închinat vieții și activității marelui savant. Toate comunicările prezentate atunci au fost adunate în *Analele științifice ale Universității „Al. I. Cuza” din Iași* (Secțiunea a III-a — Limbă și literatură, tom. XIV, 1968). Informată, păstrind cu discreție linia de mijloc între evocare și studiu teoretic, comunicarea profesorului Gavril Istrate nu numai că reconstituie dimensiunile largi ale unei opere la care lingvistica românească va face mereu referință (*Dicționarul, Atlasul lingvistic român, Limba română*), dar și dominantele unui stil de muncă și concepții de viață care au susținut această uriașă activitate. V. Arvinte, D. Irimia, I. I. Dan punctează aspecte speciale: Sextil Pușcariu ca istoric și teoretician al limbii sau ca istoric și critic literar (bine de amintit aici marile rol pe care l-a avut savantul în „descoperirea și lansarea” lui Lucian Blaga). Utilă, bibliografia completă de la sfîrșitul volumului, ca și scurta descriere a „arhivei” Pușcariu, unde se află lucrări de specialitate inedite, cinci volume de memorii, o corespondență enormă. Toată această operă își așteaptă editarea sau reeditarea.

Neue Literatur 1/1969

Acest număr special dedicat temei „Umor al secolului 20” se deschide prin cîteva considerații de ordin general, semnate de Hans Liebhardt, despre umor și despre genul literaturii umoristice. Foarte potrivită ni se pare includerea unor fragmente din opera marelui umorist român Urmuz, dar e uimitor că textele urmuziene n-au fost traduse direct din limba română, ci după o tălmăcire franceză. Din excelentul volum de tălmăcirii din poezia lui Marin Sorescu, de curînd apărut la Editura pentru literatură sub titlul „Kugeln und Streifen” (traducător: Dieter Roth) au fost reproduse 5 poezii adecvate tematicii prezentului număr al revistei.



Pagini teoretice despre „umor” sînt semnate de Bertolt Brecht, Ephraim Kishon, Friedrich Dürrenmatt, Ilia Ilf și Evgheni Petrov. Literatura germană este reprezentată prin poezii umoristice-satirice ale unor autori, ca celebrul Christian Morgenstern, Erich Käst-

ner, Wolf Biermann (re-uite cîtece satirice cu metrică liberă, ce continuă tradiția germană și franceză a genului). Din literatura epică a fost aleasă o proză scurtă din volumul lui Heinrich Böll: Doktor Murkes gesammeltes Schweigen“.

Alte prezențe din literatură universală: Jacques Prévert, Stanislaw Jerzy Lec cu aforisme ghimpoase, celebrul Jaroslav Hašek cu un fragment din binecunoscutul roman „Aventurile brăvului soldat Svejk”, remarcabilul umorist din Izrael, Ephraim Kishon, Jerome K. Jerome cu o povestire mai puțin cunoscută, J. Thompson și Ronald Dahl.

De menționat sînt și articolele de critică „Vocația comicului pe scenă — Note la comediile lui Aurel Baranga” de Mihai Lupu și „Marii comici ai ecranului” semnat de Gertrud Fernengel.

În concluzie, numărul inaugural pe anul 1969 al revistei „Neue Literatur” poate fi considerat o reușită. Totuși, de nejustificat e faptul că din literatura umoristică ger-



mană, de tradiție sau mai recentă, din țara noastră — ne gîndim mai ales la proza umoristică de cea mai bună calitate a lui Schuster Dutz și Erwin Wittstock, ca și la cea a lui Richard Adleff și Dieter Roth nu a inclus nici măcar un reprezentant.

O datorie elementară

Recent, Editura pentru literatură universală a surprins pe toată lumea publicînd... ce? De necrezut, dar adevărat: un PLANT!!! Toate estimările făcute pînă acum de celelalte edituri confirmaseră un definitiv adevăr: editurile românești nu publică plante prin care să poată comunica dinainte intențiile editoriale celorlalte instituții culturale, corpurilor omoloage din străinătate, librăriilor, criticilor și istoricilor literari etc. (și asta în condițiile unor planuri de producție de a căror prezentă autoritară e inutil a mai aminti). Cum a procedat oare Editura pentru literatură universală ca să tipărească plantul acesta foarte reușit (este dedicat aparițiilor 1969 ianuarie-februarie-martie, coperta poartă o atrăgătoare reproducere a editiei Rabelais: *Gargantua și Pantagruel*), avînd sase pagini, pe care literaturile se urmează alfabetic (începînd cu cea antică), în vreme ce colegile ei s-au complăcut ani de zile în situația de a nu putea oferi un plant măcar editorilor străini ce veneau să ducă tratative cu reprezentanții culturii românești? Am fost asigurați că apariția plantului a fost mult mai ușoară decît s-ar fi putut bănuî. Și noi care ne așteptam la cea mai dureroasă dintre maieutici, obișnuiți de atîta vreme ca amănunte

culturale elementare să fie considerate drept complicate și imposibile.

Exigență

A apărut numărul 2 din 1968 al revistei „Pe-un picior de plai”, revistă a Liceului nr. 39 din București. Revista este redactată de șapte elevi din clasele X-XII, sub îndrumarea profesorului Gheorghe Sovu, directorul liceului. Ne bucurăm că putem lăuda și de această dată, ca intenție și ca ansamblu de realizare, o revistă a unui liceu, cum am mai făcut-o și în alte dăți, și e momentul să medităm o clipă asupra acestor reviste, care se îmbunătățesc și se înmulțesc. Scopul lor e prea evident ca să insistăm. Știm cu toții că elevii care își pun în centrul atenției literatura și problemele ei sînt foarte mulți, dar numai asemenea publicații ne fac să ne dăm seama că de fapt acești elevi sînt chiar mult mai mulți și mult mai dotați decît ne-am închipuit. De aceea, aceste reviste, prilej fericit pentru elevii cu înclinație literară de a se obiectiva pentru prima oară ca autori de texte literare, ar trebui poate să înceapă, fiecare în parte și în felul ei, să practice și o anumită selecție, depășind alegerea după criteriul tinereții, spontaneității, frăgezimii, candorii, criteriu masiv reprezentat și în paginile numărului de față. În fond, elevii din clasele X-XII sînt oameni aproape formați. O anume rigoare estetică, exercitată și în sensul tehnicii literare, și în cel al ideilor, trebuie poate sporită, ori introdusă acolo unde ea e încă absentă. Existența unei dezbateri teoretice, ori a unei confruntări de opinie (gen anchetă, masă rotundă etc.), cu elevii și profesori tineri și vîrstnici, trebuie sprijinită. Oricum, concepute chiar așa cum sînt ele în clipa de față, asemenea reviste sînt un mare progres pentru conștiința literară a liceanului, cum o dovedesc în numărul al doilea din „Pe-un picior de plai” textele promițătoare semnate de Irina Neicu, Luminița Stoichescu, Mihaela Popescu (remarcabilă poezia „Azi l-am citit pe Blaga”), Doina Matara, Mihaela Marinescu, Irina Nicolescu, ș. a.

Cronica cronicii

Cu toate ferocitățile (exagerate de altfel de multe ori de confrăți prea sensibili), „Cronica cronicii literare” pe care o semnează tenace Cornel Regman în „Tomis” e deseori un prilej de a probare prin oportunitatea ei. De ce e unică această cronică? O cronică la cub, făcută de un alt critic pe marginea reevaluărilor lui Regman, ori chiar o cronică de un grad și mai mare, făcută de Regman lui Regman însuși, ar fi poate un lucru și mai plăcut. Căci, pe calea acestor opoziții la prima vedere foarte brutale și dureroase, s-ar putea (mai știți?) ajunge la obiectivitate. Ne întrebăm dacă cîștigul ar fi într-un asemenea caz prea mic, și aprobăm multe din raționamentele criticului în legătură cu controversatul Dimov, respingînd cu bună dispoziție pe cele ce ni se par performanțe de aciditate.

Rectificare. — Desenul apărut în numărul trecut al revistei noastre, semnat: Radu Boureanu, aparține Doinei Georgescu.

NOUTĂȚI ÎN LIBRĂRII

Dragoș Vicol: CAMERA 210 (E.P.L.).

Roman. Autorul investighează un caz de conștiință cu implicații etice, psihologice și sociale.

Ioan Grigorescu: LUPTA CU SOMNUL (Editura tinereții).

Sînt reunite, sub titlul de mai sus, o serie de nuvele inedite (Orgoliu, Vulturul pleșuv, Acvarium), precum și unele deja confruntate cu cititorii și cu critica literară (Ringul ș.a.).

Grigore Sălceanu: NOPȚI PONTICE (E.P.L.).

Poetul sondează un univers de sentimente și emoții convertite într-o meditație lirică asupra problemelor esențiale ale vieții. Cartea este prefațată de Șerban Cioculescu.

Gr. Băjenaru: CIȘMIGIU ET. COMP. (Editura tinereții).

Revine în librării una din cărțile îndrăgite de multe generații de adolescenți și tineri. Ediția, revăzută, este însoțită de un cuvînt al criticului Al. Oprea.

Vasile Băran: SĂGEATA ALBĂ (Editura tinereții).

Roman pentru tineret.

Bianca Balotă: MAȘINA DE FUGIT ÎN LUME (E.P.L.).

Debut în proză.

Arnold Hauser: INDOIELNICUL RAPORTULUI LA LUI JAKOB BUHLMANN — lb. germană (E.P.L.).

Prozatorul de limbă germană Arnold Hauser urmărește destinul unui om în atmosfera anilor 1950—1954.

Dan Laurențiu: CALĂTORIE DE SEARĂ (E.P.L.).

Propunînd cititorilor un nou volum de versuri, poetul pendulează între realitate și miraj, invitînd la reflecție și reverii.

Angela Croitoru: ILUMINARE (E.P.L.).

Poeziile sînt tot atîtea laude aduse vieții și miracolului existenței.

Constantin Mateescu: UMBRELE TIMPULUI (E.P.L.).

Nuvele. Ca și în volumele precedente — Rochie cu anemone și Auroara — prozatorul surprinde aspecte ale actualității, aducînd în centrul acțiunii eroi ai zilelor noastre.

Marin Porumbescu: UCIGAȘUL DE PAPA-GALI (E.P.L.).

Un volum de nuvele, schițe și povestiri, care se regăsesc, cu predilecție, peisajul și oamenii Dobrogei de azi.

Nicolae Motoc: CEASUL UMBREI (Editura tinereții).

O nouă carte de poezie: noi mesaje lirice despre viață și oameni, despre tinerețe și dragoste.

Ion Iuga: TĂCERI NEPRIMITE (E.P.L.).

Versuri. Volum de debut. Prezentarea o semnează I. Negoțescu.

Felicia Clinca: TREPTE (E.P.L.).

Debut în roman.

L. Andreescu: PILOT DE VÎNĂTOARE (Editura militară).

Povestiri inspirate din viața și activitatea aviatorilor. Colecția „Columna”.

V. Curticăpeanu: MIȘCAREA CULTURALĂ ROMÂNEASCĂ PENTRU UNIREA DIN 1918 (Editura științifică).

La pregătirea ideologică și politică a ac-tului istoric al Unirii din 1918 a concurat o puternică mișcare culturală. Este ceea ce demonstrează autorul în lucrarea de mai sus.

Alexandru Duțu: COORDONATE ALE CULTURII ROMÂNEȘTI ÎN SEC. XVIII—1700-1821 (E.P.L.).

Lucrarea îmbrățișează o epocă mai puțin studiată, punînd noi jaloane la istoria cărții în țara noastră. Autorul a însoțit-o de un rezumat în limba franceză și de un bogat indice de nume.

POEZIA:

Dumitru Micu

Ion Bănuță

Panorama templului meu

Lectura e, fără îndoială, creație. În dublu sens. Cititorul aduce cartea la diapazonul său sufletească, dar, în același timp, trebuie să se adapteze și el temperaturii cărții, să-i învețe limba, să împrumute pe durată parcurgerii sufletul ei, să se lase, cu alte cuvinte, asemilat, spre a putea asimila. Dacă voim să percepem adierea de inefabil din noua carte a lui Ion Bănuță, e absolut necesar să ne facem copii, să ne obișnuim cu jocul, să redeprimem gratuitatea. „Lebădă cu gîtu lung / La candoare cum s-ajung?” se întreabă poetul, în **Panorama dorinței** și, fără să-și poată da răspuns, realizează nu o dată candoarea — o candoare ce nu e de fel reductibilă la o comună sărăcie cu duhul. Eforturi pentru a parveni la starea aceasta are de făcut, în realitate, cititorul; lui îi sînt necesare pregătiri speciale pentru a-și crea dispoziția prielnică reactualizării unor virtuți receptive ce nu au în fiecare zi prilejul să se exercite. Autorul „panoramelor” din această nouă întindere a „Olimpului diavolului”, ce formează **Panorama templului meu**, trăiește, am putea spune, parafrazînd pe Grigore Alexandrescu, în candoare ca-n elementul său, în sensul că e în stare să se bucure cu inocență de privilegiile lumii, pe care le descoperă iar și iar, cu uimire entuziasmată. Ion Bănuță poate fi trist, decepționat, și în acest volum chiar este, mai deseori parcă decît în cele anterioare; însă sceptic, blazat nu e niciodată. De altfel, în **Predoslovie**, se definește singur, cît se poate de sugestiv și exact: „Olimpul diavolului”, în care s-a instalat, nu e — în

reprezentarea sa — decît „scena lumii”. Id est: „Infernul, Purgatoriul, Paradisul”. Pe toate trei le adună în sine. „În mine zac toți semenii mei. Toți crinii veșnicului suflet pribeag. Crini negri, crini albi, crini roșii. Adun singur nemaipomenitele reflexe multicolore din iubire, din ne iubire, să dau de Mine, de Tine, de Noi, de Voi, de cei ce-au fost, de cei ce sînt, de cei ce vor fi. Să dau de Pămînt, de Mare, de Cer.” Cum nici o aspirație omenească nu se înfăptuiește integral, este de la sine înțeles că și în **Panorama templului meu**, ideea-l proclamat în **Predoslovie** devine fapt cu intermitențe, că nu în fiecare pagină se produce acea năzuire, intimă comunicare dintre poet și cititor, prin care cel dintîi tinde la dizolvarea eului în umanitate, a incidentalului în esență („Pămînt”, „Mare”, „Cer”). Ceddînd ispitei improvizației, producătorul de „panorame” uită uneori că s-a abandonat jocului, ingenuității și, vrînd cu tot dinadinsul să prelungească spectacolul, pune în funcție, pentru confecționarea de cit mai numeroase priveliști, banda rulantă. Ce grațioase, ce sprințare sînt însă o seamă de poezii „naive” în sens schillerian, proaspete, aducînd zumzetul elementelor! Titlul unuia dintre cicluri: **Panorama greerului** se dovedește foarte adecvat, versurile din el zumzînd efectiv o muzică greeroasă. **Panoramă cu pom** e un libret ghiduș pe melodia din **Pajul Cupidon**: „Pom! Un ipocrit de geniu — / firmă de pestriț zugrav / răstignit lingă candoare / geme de culori bolnav”. **Panorama cîntecului meu** — un soi de artă poetică, o autoconfesie în care e cuprins un ditiramb în cinstea zeilor tutelari: „Sînt un tilhar de viață veche / părtaș la pradă cu Villon”; „Paul Valéry îmi cîntă cîntec / să mai murim și-n căutări”; „...și sînt o gîză-n joc de astre / între Van Gogh și Mallarmé” etc. Încîntătoare este argehiziana **Panorama arginților** dedicată „Lui Ion cel nedus la biserică”, pură bufonerie, în care farmecul e generat de delirul verbal: „...un argint pentru Licurg / un argint pentru amurg / un argint pentru șopot / un argint pentru clopot / un argint pentru milogi / un argint pentru doage, dogi...” ș.a.m.d. De factură apropiată deopotrivă de argehiziană sînt **Panoramă cu ușă** („Dumnezeu m-a lovit peste gură cu ură / și sorb singur din cuminăcătură / între pîne și pește...”), **Panoramă cu un fariseu** („Mă-nțilii c-un fariseu / în veșmînt de Dumnezeu”), **Panorama „Moșilor din Obor”** și altele, nota lor comună fiind

insolitul asociațiilor, pitorescul verbal. Respectiv „panorame” sînt, la drept vorbind, niște „hore” mai degrabă, niște delicioase caricaturi, și aceasta nu numai atunci cînd adoptă tonul sau topica unor poeme de Arghezi, ci și în alte cazuri. **Panorama în sabat**, de exemplu, o „horă” ale cărei versuri sînt croite (cu o ingeniozitate ce învederează frecventarea lui Ion Barbu) după folclorul magic: „Diavol și potcap / și văzduh și țap / negru, neagră mură / dulce rău în gură / duh din Marea Moartă / rege nou în artă...” etc. Expresia prăpăstioasă, alăturările derutante, jocurile de cuvinte, mai frecvente în acest volum decît în oricare altul, sînt ale unui prestidigitator care, amuzîndu-se să extragă, conform sugestiei lui Tristan Tzara (sau — cine știe! — poate cu totul independent), cuvinte din sac, nimereste peste cîte unele cu totul imprevizibile („în vehicul de uraniu / plîng sataniu”, „un lion în verde, o lioană-n mov”) și, mai cu seamă, le combină uneori într-un chip atît de năstrușnic încît rezultă reprezentări urmuziene: „cîrcumă de broaște, larmă și berbec”, „Mormoloc. Iazmă. Joc. Apă. Iarbă. Cioc. / Milă cerească. / Am să redeviu broască”; „Domnul bea din căprioare”; „...beau pocălul / mîncă calul”; „spînzur de mine, să nu rîd, un cui”; „cail minții — cal dresură — / (...) / fug cu casele în gură.” Sînt și construcții pur și simplu artificioase, inacceptabile: „El, surprins, în mîă desferic / se-nveli în întuneric”, „plîng în mîă ascund”.

Am insistat asupra aspectului ludic din **Panorama templului meu** întrucît acesta individualizează în chipul cel mai vădit, mai izbitor poezia lui Ion Bănuță. Sensibilitatea specifică a acestui poet se exprimă însă și pe alte căi; pe calea confesiei nemijlocite, bunăoară, ca în **Panorama nopții** („De noaptea cea mare mi-e frică / de noaptea mică mi-e dor / noaptea neagră truce mi-l strică / noaptea albă mi-l face ușor”) sau pe aceea a vorbirii analogice ca în **Panorama singurătății**, unde tristetea e „zisă”, subtil și discret, în ton de doină de jale: „Mestecine! Mestecine! / Cine să te legine? // Vîntul e la schit / frunza a murit. // Ploaia plînge-n ea / rîd într-o lalea. // Fată de năut / unde te-ai lăut? // Mesteacă! Mesteacă! // Să ne dăm în leagăn!”

Vera Lungu

Poezii

Jocuri de peniță, capricii, caligrafii, interpretări de motive folclorice (preferință pentru folclorul magic), mai pe scurt „exerciții de stil” — iată ce cred că sînt **Poeziile Verei Lungu**. Aș minți dacă aș spune că m-au entuziasmat. Prea sînt cerebrale. Prea făcute. Și, mai ales, deconcertant de firave. Sau, poate, mă înșel. Dar ce contează părerea unui „critic”, de vreme ce un poet nu numai de talent, dar și de extrem de fină percepție literară — am numit pe Nichita Stănescu — găsește volumul vrednic de premiu! „Criticului” nu-i rămîne decît să se obiectiveze pînă la im- sau despersonalizare și, neputînd comunica o vibrație, să remarcă inteligența artistică și capacitatea imaginativă, dexteritatea, mai ales, de a supune materia verbală, pe care le atestă, negreșit, alcătuirii ca acestea: „...Noaptea în amiază / Crește ciîni de pază, / Crește iarba cucuvelei, / Cocoșul de foc, / Solstițiul de veghe, / Plînsul în ureche...” „Copacii latră, / Cuvintele au înnebunit...” (De ce însă imediat după asta: „Mi-ăș rețea degetele...”?!; „...umbrele noaptea / Dau foc la stele...” „Păsările au grai de ulcioare sparte...” „Diavoli și îngeri în strale de ciîni” — și exemplificarea poate continua.) Unii dintre noi, probabil depășiți, căutăm în poezie nu doar imagini, ci și un sens, eventual o emoție, o atmosferă sufletească. Să fie numai a noastră vina, cînd nu le găsim? Rămînd la obiect, nu încape discuție că din volumul Verei Lungu se pot detașa destule versuri și chiar cîteva bucăți întregi, care dovedesc un simț al stilului liric, sigur și subtil. **Descîntec de șerpi**, de pildă, în care aerul de mister, incantația sînt o promisiune, vorbind ca Valéry, „d'un fruit mur” „Cine ucide șarpele, / Cine scutură paianjenii / Să-și facă vâl de mireasă, / Înainte de apus / Cu securea, / Cu mătura neînvelită, / Cu setea nepotolită, / Cu inima răscuită...”

CRITICA:

Ov. S. Crohmălniceanu

Domițian Cesereanu

Permanențe ale criticii

Claritatea nu e — cred eu — o însușire minoră în critică. Aici au totdeauna mai mult efect gîndurile expuse limpede, chiar cînd sînt discutabile, decît cele care nu întîmpină nici o rezistență, ascunzîndu-se după perdele de fum. Domițian Cesereanu e o minte clară; articolele strîne în volumul său au meritul de a distinge bine lucrurile și de a nu le încurca prin tenețități lunoase. Autorul e de părere apoi că, reflectînd asupra ei, critica nu face un act steril, cum s-ar grăbi mulți să creadă, ci dimpotrivă își ascute instrumentele. De aceea se ocupă de disputele desfășurate la noi pe tema posterității maioreștiene, gheriste și călinesciene, cu credința îndreptățită că ele au prilejuit cîteva lămuriri necesare. Domițian Cesereanu face un bilanț elocvent al efectelor grave pe care le-au avut în critica noastră excesele sociologice. El dezvăluie convingător unde poate duce ignorarea criteriului estetic, vulgarizarea ideii juste că arta e un fenomen eteronim, dar care își păstrează în același timp și o puternică specificitate. Aș avea însă aici de spus ceva: cu epitetul „mecanic” adăugat sociologismului nu explicăm mare lucru; termenul rămîne vag și echivoc. Cum s-ar prezenta sociologismul „nemecanic”? Aici se resimt urmările lipsei de contact a criticii noastre cu ideile lui Lukács. Distincția capitală operată de el este tocmai în direcția căutării deter-

minărilor sociale ale operei nu la nivelul „reflectării” conținuturilor ideologice, ci la cel care structurează o gîndire artistică originală. Altfel spus, numai prin forma particulară a creației, prin alcătuirea ei intimă de ordin estetic, criticul e chemat să caute expresia unei concepții asupra lumii. De aceea structuralismul genetic modern vede în Lukács precursorul său principal.

Domițian Cesereanu subliniază cu pătrundere că în critica noastră, o mișcare dialectică, recunoscută sau nu, asigură mereu maioreșcianismului cît și gherismului o posteritate care tinde către un proces de sinteză. Criteriul istoric și estetic simt nevoia să se complinescă reciproc. Tînărul critic refuză ideea simplei lor echilibrări; exegeza literară superioară are ambiția să le cotoască. Limpezimea însă nu se mai păstrează în argumentația la acest punct, fiindcă evită exact cazurile unde apar divergențele. Interesant era de analizat cum se împacă ambele criterii atunci cînd opera se prezintă estetic realizată, dar dă loc la serioase discuții în privința influențelor filozofice și morale pe care le are. Teza că o carte izbutită artisticeste nu poate fi expresia unei mentalități chiar inumane e cam simplistă și o înfirmă practica. Dilema adevărată a criteriului unitar în judecata critică începe abia de aici. Domițian Cesereanu se arată preocupat și de alte probleme ale disciplinei pe care o practică. Ne comunică astfel opiniile sale cu privire la accepția dată în discuțiile din ultima vreme realismului, la raporturile dintre critică și „creație”, la ideea „sincronismului” și „diferențierii”. Fără multă vorbărie, cu un spirit capabil să despice imediat net lucrurile, nesfiindu-se să-și formuleze părerile proprii, și să și le argumenteze convingător, Domițian Cesereanu introduce și în aceste chestiuni clarificări apreciable. Ele ar fi fost și mai evidente, dacă tînărul critic nu reținea doar declarațiile, ci încerca să și examineze cum sînt traduse în fapt. O discuție utilă despre metodologia exegeticii literare, cum e cartea lui, cîștiga neîndoios în adîncime dacă îmbrățișa și sfera practicii.

M. N. Rusu

Utopica

Volumul lui M. N. Rusu, „Utopica”, ține să ne aducă la cunoștință rezultatele unei critici „structurale” și „existențiale” în același timp, așa cum o concepe autorul ei (în ce fel se împacă termenii respectivi nu ni se explică, rămîne să ne dăm seama din mers). Aflăm astfel că „Ora fîntinilor” e „ora desprinderii lunatice, astrale, de contingent, cînd punctul în care te situezi (vigia și regia poetului) îi permite spectralizarea destinului”; „temperament romantic”, Ion Vinea „s-a încumetat să surprindă mișcarea infinitesimală a tăcerilor, mișcarea inexistentului, a increatului, a insolubilului”, „Călătoria” — ni se spune în legătură cu niște note de drum ale lui Arghezi — „e consecința metafizică a peregrinărilor în peisaje diverse, realizare a eului cosmic, a individualității pure, a percepției frumosului natural”. Ea „îmbăiază în ceea ce de la facerea lumii am pierdut”. Romanul „în absența stăpînitor” de N. Breban ne face perceptibilă „tehnica inexprimabilului, a etanșeității, a dislocărilor în conștiință, a hiperbolismelor” și ne arată „instinctele laocoonice... devorîndu-se între ele”. „Poetul contemporan are, spre deosebire de viziunea filmică a lui Eminescu, viziunea internă a punctului Sine, a cuvîntului Sine, a conștiinței în Sine ca atare considerată ca infrastructură genetică”. Analiza psalmului argehian (care sfîrșește cu versul „Vreau să te pipăi și să urlu: Este I!”) ne relevă că „oscilația simpatetică între gingășie și virilitate sugerează tentația unui vis erotic, a unei defulări sexuale. E mai discretă însă tentația spre o iubită ideală, cerească, însă dorită carnal. Este tentația unui păgîn, halucinat de vedenia aievea a femeii. De aici și tipătul final, pasional și primitiv”. „Cartea nunților” de Sorin

Mărculescu „atinge miracolul alb al pînzelor celeste, al Edenului fără conflicte, al mariajelor cosmice și al cosmosurilor etice”. Lirica Ilenei Mălăncioiu, vorbind de sturioni, stă sub semnul „complexului ondinic”. La Vasile Nicolescu „metafizica mobilismului”, „a arderilor fenomenale este văzută prin vilvorile halucinante ale focului (și visului). Ea are organic atașată sau detașată atît figurația unor corpuri cerești, de fapt elementele concrete ale focului, cît și un naturism parnasian”. În „ontologia” „Intrusului” de Marin Preda pătrundem observînd că eroul, „Călin Surupăceanu, tînăr vopsitor de acoperișuri, cunoaște de pe turla bisericii din Armeasca Bucureștilor (similitudine cu legenda lui Manole?) o fată din blocul de vis-à-vis. Văzută retrospectiv, coborîrea (era să zic „surparea”) lui Călin Surupăceanu de pe biserică, în camera fetei (sau a lumii) este fîmnel semnal al prăbușirii sale din zonele pure, albe, ale tinereții în contingentul social, pentru ale cărui capcane nu este pregătit încă. Noua metodă critică practică de autorul „utopice” are și o terminologie a ei. Trebuie prin urmare să ne familiarizăm cu „convivoratul trecător”, „tîrcoalele pe care morficul le dă eului poetic”, „fluurile grave subterane”, „funcția optică, morganoitică a desenului”, „stimulul thanatofor”, „sufletul infant”, „cuvintele coregrafice”, „embrionii lirici care iradiază și originizează structuri”, „soluțiile fatumice”, concepția „coincidental freudiană”, „sugestia indecizabilă”, „perenitatea metempsihoezi semantice”, „viziunea paleogenă”, „mini-faldurile macedonskiene”, „informația lecturală” ș.a.m.d.

Cum (vai!) nu reușesc să ucid blesmatul gust al minții mele pentru logică, am o tristă formație raționalistă, aparțin spiritelor detestate de tînărul meu coleg fiindcă sînt iremediabil „încălnate spre sistematizare și cauzalitate”, îmi rămîne veșnic interzis „punctul nostru dintre lumi”, și „simetriile supraideice”, „extrem de subtile, poate chiar inexistente”, mărturisesc cu umilință că nu înțeleg nimic, dar absolut nimic din toate acestea.

În aprilie și august 1968 (după casele Editurii pentru literatură) a apărut o antologie în două volume intitulată **Poezia română modernă. De la G. Bacovia la Emil Botta**, cu prefață și note de N. Manolescu, și **Metamorfozele poeziei**, un eseu de același, reprezentând o reluare a prefeței de la antologie cu câteva modificări (omisiuni și adaosuri) și o postfață cu titlul **Critică și istorie**.

Să ne oprim puțin asupra eselui. Titlul, **Metamorfozele poeziei**, reproduce un termen curent astăzi mai ales la istoricii literari francezi, de exemplu la Pierre de Boisdeffre, autorul unei cunoscută **Istorie vivante a literaturii franceze de azi**, dar și a lucrării în două volume **Metamorphose de la littérature**, sau la R. M. Albers, autorul unei cunoscută **Istorie a romanului modern**, dar și a lucrării **Metamorphoses du roman**. G. Călinescu, autorul celei mai substanțiale **Istorie a literaturii române**, a spus o dată că, în mod inevitabil, „criticii care au disprețuit perspectiva istorică vor fi uitați cu desăvîrșire”. Pentru el, se știe, istoria literară era o „știință infabilă” și o „sinteză epică”. „Am putea — scria el în glumă, spre a sugera mai clar metoda sa antipozitivă — să ne închipuim o istorie ridicată pe documente în totul falsificate, care să fie totuși posibilă și credibilă”.

Luînd în serios această butadă, N. Manolescu crede că G. Călinescu face greșea de a concepe o istorie literară de tip aprioric, în locul uneia a **posteriori**, în care „ca și în critică, toate ipotezele sînt principial valabile cu con-

diția să fie coerente și adînci”. Trecem cu vederea că **Sărmanul Dionis** nu ilustrează, cum crede N. Manolescu, subiectivitatea tiparelor intuitive (timpul și spațiul există, după Kant însuși, obiectiv și nu oferă posibilitatea alegerei lor). G. Călinescu nu a negat însă niciodată existența obiectivă a faptelor literare, critica pentru el înseamnă recunoașterea valorilor, iar istoria literară ierarhia lor. Dacă criticul și istoricul literar trebuie să introducă ipotezele lor în literatură, aceasta nu înseamnă că ipotezele pot face abstracție de ea sau o pot preceda. Este legitim ca ipoteza să nu se conformeze pur și simplu literaturii, dar de aici nu rezultă că istoricul literar sau criticul trebuie să determine el literatura a i se conforma. Să potrivim faptele la teorii?

Concepția critică a lui N. Manolescu se întemeiază pe teza fundamentală a filozofiei idealiste după care conștiința premerge existența. „Conștiința, scrie el, premerge creația în toată poezia modernă”. „Toate curentele moderne, de la futurism la suprarealism, sînt întii atitudine și apoi experiențe”. „Istoria reală a poeziei este totdeauna istoria conștiinței ei”. S-ar putea replica, fără dificultate, că o conștiință de sine a poeziei, a esenței ei (care însă nu la orice poet duce automat la creație) a existat încă din antichitate și că nu degeaba se vorbește adesea despre modernitatea clasicilor. N-a invocat la noi Ion Barbu pe Pindar ca pe un precursor? („În poezia mea, declara el, ceea ce ar putea trece drept modernism nu este decît o înnoare cu cel mai în-

departat trecut al poeziei, oada pînă-rică”). N. Manolescu susține că Ion Barbu a împins poezia românească spre experiență esențială, nemaicunoscută pînă la el, în sensul că „deși pleacă din viață, dintr-o emoție umană”, poezia sa „nu se confundă cu viața, constituindu-se ca un univers secund, posibil, ca un mîntuit azur”. Conștiința precede creația, deduce criticul: „Cu ideea jocului secund (influența abatelui Brémont e evidentă) se desăvîrșește și teoretic, ceea ce poezii intuieră mai de mult: începînd prin a exprima ceva, poezia sfîrșește prin a se exprima pe sine”. Cu alte cuvinte, poezia lui Ion Barbu este poezie pură, în înțelesul dat acestei noțiuni de abatele Brémont: un exercițiu mistic, murmurarea extatică a unei rugăciuni. Matematicianul Barbu a dat o dezmințire expresă a acestei apropieri, cînd și-a definit poezia drept „o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență”. Tot eseu lui Nicolae Manolescu este o colecție de paradoxuri. Bacovia, zice la un moment dat, „descoperă poezia ca impas: nu scrie pentru a exprima, ci tocmai pentru că nu se poate exprima”. Curioasă stare aceea de a nu te putea exprima și de a scrie pentru a nu spune nimic! Explicația o dă criticul prin raportarea la simbolism, curent al cărui adept, Bacovia a fost: „Simbolismul descoperă tăcerea, suprimînd cuvintele sau, dimpotrivă, încredințîndu-se lor ca unei pure muzicalități”. Este aici interpretarea de poezie purificată de orice conținut, de curată bolborosire pe care unii au dat-o conceptului brémontian de poezie pură.

Plecînd de la o însemnare autobiografică în care Blaga mărturisește că, deși cunoștea cuvintele, n-a vorbit pînă la patru ani, Nicolae Manolescu deduce

ca la acest poet „opera își premerge și și creează autorul, zmulgîndu-l treptat din tăcerea lui”. Conștiința precede nu numai creația, observă criticul, dar chiar existența, dacă, printr-o altă afirmație a poetului, precum „tăcerea îmi este duhul” înțelegem, cum ni se propune, „prelungirea stării de neaștere”. Cu alte cuvinte, vrea să spună Nicolae Manolescu, Blaga exprimă în poezia sa starea embrionară dinaintea venirii pe lume și regretul că s-a născut. Adevărul este că tăcerea din poezia lui Blaga nu este tot una cu cea din faza prenatală și de pînă la patru ani, că în momentul cînd a început să scrie își luase de mult „în folosință” cuvintele și că opera care a rezultat nu-i decît imaginea filozofică și artistică a existenței umane, înțelese ca existență în „orizontul misterului”.

Dacă recunoaștem în Macedonski un părinte al poeziei moderne (dintre cele două războaie), nu putem fi de acord ca Bacovia și Blaga să precedă pe Tudor Arghezi, nici ca tradiționaliștii să precedă pe moderniști, nici ca Adrian Maniu să fie pus la tradiționaliști, nici cu capriciile nu știu cărui criteriu care trece cu vederea o seamă de poeți, incluzînd pe alții, în nici un caz mai însemnați sub raport artistic. Socotim potrivit prezența în eseu a poezilor (în ordinea citării): Geo Bogza (titlul exact al volumului său din 1937 este însă **Ioana Maria nu Cîntec pentru Ioana-maria**), Miron Radu Paraschivescu, Maria Banuș, Mihai Beniuc, Dimitrie Stelaru, Geo Dumitrescu și Radu Stanca. Compararea **Floriilor de mucigai** ale lui Tudor Arghezi cu **Romantele țigănești** ale lui Federico Garcia Lorca, citate sub titlul **Canzonero gitan**, în loc de **Romancero gitan**, ni se pare forțată.

AI. PIRU

Cîteva precizări despre CAMIL PETRESCU în Banat

Despre perioada bănățeană din activitatea lui Camil Petrescu s-a scris mult. O lucrare utilă pentru viitoarea monografie despre acest atît de viu și valoros scriitor și gînditor român a publicat nu demult Constant Ionescu, — fost coleg de liceu și prieten intim al lui Camil Petrescu.¹⁾

Cu privire la perioada bănățeană a lui Camil Petrescu s-au strecurat în ea însă cîteva afirmații inexacte, ce se cer neapărat îndreptate.

1. Astfel, autorul afirmă că scriitorul a fost numit la 25 mai 1919 (pag. 43) profesor de limba română la un liceu din Timișoara. Afirmația este inexactă deoarece școlile sub administrație românească la Timișoara s-au deschis la 1 sept. 1919.

Camil Petrescu a rămas în lunile iunie, iulie și cîteva zile din august în orașul Lugoj, iar profesor la Timișoara a funcționat numai în anul școlar 1919/1920, la Școala reală superioară, cum am arătat într-un articol publicat încă în 1964.²⁾

2. În același loc (pag. 43), Constant Ionescu scrie: „Acolo (adică la Timișoara) a organizat împreună cu dr. Avram Imbroane apariția gazetei literar-politice „Banatul”, care după 49 de numere (7 aug. 1919) s-a transformat în „Banatul românesc”.

Lucrurile stau însă cu totul altfel: ziarul „Banatul” cu subtitlul — ziar politic național — de sub conducerea dr. Avram Imbroane, cărturar și om politic bănățean, a apărut la început în București, în noiembrie 1918, ca „organ al pribegilor și voluntarilor bănățeni”.³⁾ Probabil că scriitorul Camil Petrescu a cola-

borat la acest ziar și la București, de vreme ce, în mai 1919, cînd ziarul se strămută la Lugoj, Camil Petrescu se află și el acolo, colaborînd aproape în fiecare număr și semnînd cu numele său sau cu pseudonimul Grămătic (uneori Gramaticus). La Lugoj ziarul apărea de trei ori pe săptămînă (miercuri, vineri și duminică). În nr. 32, de vineri 27 iunie 1919, Camil Petrescu publică poezia „Melopee”, care n-a fost cuprinsă în volumul „Opere” de Camil Petrescu (versuri) îngrijit de acad. Al. Rosetti și Liviu Călin.

O reproduc în întregime:

Lacrimile mele
Ornamente fine,
Lacrimile mele
Le cunoști prea bine.

Dorurile mele
Agonii senine,
Dorurile mele
Ți-au rămas străine.

Visurile mele
Flori pe ape line,
Visurile mele
Ce-ar fi fără tine?

Versurile mele
Flori dintre ruine,
Versurile mele
Toate-s pentru tine.

În nr. 47, din 1 aug. 1919, Camil Petrescu publică, în traducerea sa, **Țesătorii Sileziei** de H. Heine, precum și o Cronică veselă — Pe o pagină întreagă de album — datată 18 iulie 1919, Bulci (o localitate în fostul raion Făget).

La Lugoj a colaborat și la o revistă efemeră, „Zorile”.⁴⁾

Este de semnalat faptul că în acest oraș exista o tradiție ziaristică trainică: în 1905/1906, apăruse un ziar chiar cu același titlu, „Banatul”, sub conducerea luminatului cărturar Valeriu Braniște. E de crezut că dr. Avram Imbroane a ținut socoteală de acest trecut.

La 10 august 1919, „Banatul” de la Lugoj se strămută la Timișoara și și schimbă titlul în „Banatul românesc”, spre a se deosebi de alt ziar cu titlul „Banatul” de sub conducerea lui L. Georgevici și Iosif Vulcan, care apăruse încă în februarie 1919.

La ziarul „Banatul românesc”, Camil Petrescu a fost redactor șef, cum se precizează în următoarea informație:

„În timpul absenței dr. A. Imbroane — Directorul ziarului nostru, dl. Camil Petrescu, șef redactorul ziarului nostru va avea conducerea efectivă a Banatului românesc.”⁵⁾

În mai 1920, scriitorul s-a retras din redacția „Banatului românesc” și a editat „Limba română” și ziarul „Țara”.

3. La pag. 44, Constant Ionescu afirmă că scriitorul Camil Petrescu a candidat pentru locul de deputat la Oravița, vacant, „ca independent”. Faptul nu corespunde în totul adevărului. Ziarul „Țara”, independent și apolitic pînă la 8 februarie 1921, recunoaște că de la acea dată reprezintă acțiunea „Federației naționale-sociale” de sub președinția d-lui Nic. Iorga.⁶⁾ În numele acestei Federații a candidat Camil Petrescu, fără succes, fiindcă adversarul său, prof. Nedelcu, fost coleg cu Camil Petrescu la Liceul Lazăr din București, susținut de dr. A. Imbroane și de alții, a dobîndit o majoritate covîrșitoare.

Aceste precizări erau de făcut pentru a nu se strecura în monografia despre Camil Petrescu, de mult așteptată și pentru care lucrarea lui Constant Ionescu e o contribuție prețioasă, lucruri inexacte.

O mică culegere de articole, extrase din această activitate atît de vie de gazetar în Banat (în pregătire în prezent) va demonstra caracterul democratic și național al gîndirii lui Camil Petrescu încă de pe atunci. Multe articole pledează pentru „consolidarea unirii”.

C. N. MIHALACHE
(profes.)

¹⁾ Constant Ionescu: **Camil Petrescu, amintiri și comentarii**, E.P.L., 1968.

²⁾ C. N. Mihalache: **Camil Petrescu, profesor și ziarist la Timișoara, în Limbă și literatură**, vol. VIII, 1964.

³⁾ **Banatului românesc**, an. I, nr. 50 — **La țintă** (semnat: Grămătic).

⁴⁾ Cf. I. Crișan — în **Generații**, supliment al ziarului „Drapelul roșu”, 1964.

⁵⁾ „Banatul românesc”, an. II, nr. 4, 1920.

⁶⁾ „Țara”, 8. II. 1921.

Consultat cu explicabilă promptitudine, dacă avem în vedere legitima nerăbdare cu care a fost așteptat, volumul al II-lea al **Istoriei literaturii române** (Edit. Academiei, 1968) a generat reacții extreme. Între aprobările unora și vehementele contestări ale altora este totuși loc de judecări obiective, detașate de strictețea, deopotrivă stîngeritoare, a adevărilor partizane, ca și a iritării oarbe, negativiste.

Opiniile ireconciliabile schimbate cu acest prilej avertizează asupra confuziei ce se face între respingere și controversă. În ce ne privește nu vom ocoli aspectele controversate, în principal însă vrem să ne ocupăm, sub incidența propriilor preocupări de istorie literară — mărturisite de cercetarea aspectelor romanțismului românesc — de contribuțiile consacrate în tratat acestei chestiuni.

S-a spus că tipul istoriografic pentru care a optat tratatul este static-descriptiv, nu atît în dauna dimensiunilor temporale cît a sesizării nuanțelor și tranzițiilor. E de văzut, și nu ca o problemă oarecare, periferică, dacă o istorie o literaturii noastre interesează pe itinerariul desemnat încă din titlu (De la Școala ardeleană la Junimea) ca finalitate istoric-culturală sau ca mărturie exclusivă a reliefurilor ei estetice. În acest din urmă caz creația literară și desfășurarea ei se pot dispensa de trimiterile tradiționale la considerente de ordin social-istoric sau filozofic fiindcă se cultivă modalitatea eseistică. Nu sînt însă sigur că procedeul se aplică nerestricțiv la literatura noastră, în cadrul căreia manifestarea conștiinței sociale a dominat, pînă pe la 1870, conștiința artistică. Încît a recurge la soluția din urmă fără a fi încercat o alternativă de compromis cu prima nu mi se pare pe deplin posibil. La drept vorbind drumul spre

ROMANTISMUL ROMÂNESC DINTR-O

afirmarea valorilor de expresie, întregul sistem de referințe estetice nu pot face abstracție de specificul momentului pe care îl datează. Ca atare singura metodă judicioasă era, cred, urmărirea sporului de originalitate și de rafinament din perspectiva maturizării spiritului public, a gustului pentru frumos. Tratatul încearcă să răspundă acestei așteptări.

Se mai pune și o altă chestiune și anume calea urmată spre a comunica integrarea literaturii în ambianța culturală și detașarea ei de aceasta prin cîteva valori de excepție. Soluția la care s-a recurs ridică unele semne de întrebare, deși recunoaștem că era extrem de dificil să fie ocolite disparitățile și contradicțiile epocii, fără a le fi urmărit în noianul de scriitori care i-au jalonat durată. G. Călinescu lucrează cu familia de spirite, degajînd liniile de forță ale curentelor, școlilor și interferîndu-le cu cele ale marilor figuri, piscuri izolate, în contact strîns totuși cu mulțimea de la niveluri mai joase. Nu știu dacă alții ar putea repeta (sau dacă e corect să li se pretindă!) ceea ce talentul său unic izbutise deplin. Trebuie să recunoaștem că tensiunea desfășurării pe întreaga arie a literaturii naționale se comunică și prin formula cealaltă, aleasă de realizatorii tratatului, ispiți mai degrabă de juxtapunere decît de disocieri speculative. Între cele două modalități redactorul responsabil a făcut singura alegere care îi era la îndemînă, reducînd pe cît posibil la o convergență de viziune contribuțiile prea numeroșilor colaboratori. N-a reușit cu aceeași dexteritate să-i împiedice pe cîteva să alu-

nece în tipic didactic, sau să exceleze, prin repetări ori scheme-șablon. Spicuim la întîmplare. Cînd V. Cîrlova zice: „Să viu spre mîngăiere să plîng pe acest mormînt” ni se atrage luarea aminte așa: „Finalul concretizează o atitudine fătîșă, militantă...” (p. 308). Într-o poezie pastorală „tabloul epic (!) alternează cu pasaje profund lirice” (p. 309). Tot la Cîrlova „fluente versului (...) contribuie la intensificarea impresiei de sinceritate”. La pag. 599 ni se spune că: „Autorul (D. Ralet) dorea o limbă literară cît mai înțeleasă” (!) și folosea „numeroase neologisme, zicale, proverbe” ș.a.m.d.

Accesul în lucrare al unor clișee patetice nu mă vor convinge totuși să trec cu buretele peste laturi net pozitive ale muncii depuse. Nu sînt de acord că tratatul denotă explicit un refuz al totalității, în favoarea parcelării înguste, dar sînt de acord cu cei care au subliniat străduința periodizării, permanent exemplificată prin grupări și platforme care numai aparent dau senzația de fărîmîtare. Cu drept cuvînt „introducerea generală” identifică în iluminism, neoclasicism, preromantism și romantism curentele către care s-au îndreptat acum un veac solicitările literaturii române.

Atenția acordată de comitetul de redacție romantismului îmi pare în lumina ecoului pe care acesta îl ocupă în cultura noastră ca absolut logică. Întinderea acordată explorării lui se sprijină pe sentimentul că „romantismul, a incitat la noi o mișcare în general

Creangă s-a născut într-o vreme când pentru evidența celor născuți, căsătoriți sau morți nu se țineau în mod regulat acte de stare civilă. Dispoziții au fost, încă de la 1829, ca toți preoții parohi să completeze la zi așa-numitele „mitrice”, dar puțini le-au pus în practică. După anul 1832 s-au lucrat mitrice anuale, dar multe au fost distruse de-a lungul anilor. În lipsa acestora, sau din cauza neclarității lor — dacă existau — legea a îngăduit oamenilor născuți în acea vreme să se folosească de mărturii sau „atestate” făcute cu martori, care erau alcătuite în raport cu necesitatea lor. Vom asista, prin urmare, în această vreme, la crearea multor acte în locul mitricelor pierdute, și care, vădit neexacte, totuși au fost utilizate în diferite ocazii și au fost oprite în diferite arhive.

Astfel stînd lucrurile, în ceea ce-l privește pe Creangă putem afirma, cu credință că nu greșim, că în tot timpul vieții el nu a știut exact cînd s-a născut și nici nu s-a străduit să caute un document sau mărturie care să arate data exactă.

Catihetul N. Conta de la Fălticeni, în adeverința cu nr. 9 din 29 august 1855 pe care o dă „cliricului” Ion Creangă, trece vîrsta de 15 ani. Socotit exact, ar ieși anul nașterii 1839. Catihetul nu s-a servit de vreun act la fixarea vîrstei, ci, ori de declarația preotului Gheorghe Creangă, cînd l-a adus la școală sau de declarația tînarului, ori de aprecierea părintelui catihet. Într-un fel sau altul, această vîrstă fixată într-un act oficial i-a produs supărare mai tîrziu, cînd a cerut să fie hirotonit în 1858, deoarece se constata „că nu avea vîrsta legiuită” pentru hirotonire.

La căsătoria din 1859, Creangă va declara că are 23 de ani, vîrstă care va fi consemnată în mărturia dată la 21 august 1859 de către preotul Constantin Agapi de la bise-

Cu privire la data nașterii lui

ION CREANGĂ

rica 40 de Sfinți și în actul de căsătorie din 23 august 1859. După acest document, Creangă s-ar fi născut la 1836, dar, numai după cîteva luni, în cererea pe care o face pentru hirotonire, Creangă scrie că are „24 ani trecuți”. Ați pentru căsătorie, cît și pentru hirotonire. Creangă avea nevoie să arate că este mai în vîrstă decît îl arăta înfățișarea. Acum, ați după cererea lui, cît și după actele oficiale de hirotonire, am putea afirma că s-a născut în 1835. La înscrierea în facultatea teologică, în 1860, declară că are 24 de ani, într-o catagrafie a preoților din Iași, din 1862, declară că are 27 de ani, în „Lista candidaților la școala preparandală din Eși” — listă scrisă de Maiorescu la 10/22 februarie 1864 — Creangă declară că are 27 de ani, fiind născut „la anul 1837, aprilie 2”, într-un tablou din 1863 al preoților din Iași, alcătuit de Protoieria Iași, Creangă declară că are 27 de ani, iar într-o statistică făcută de Mitropolie la 1863, Ion Creangă, diacon la Bărboi, este trecut cu vîrsta de 25 de ani. Mai tîrziu, pe o fotografie făcută la fotografii Nestor Heck din Iași, Creangă scrie: „pozat în 19 decembrie 1877, în etate de 42 ani”, prin urmare, data nașterii ar fi 1835.

Rămîn în discuție două date, dintre care una este cea aleasă de însuși Creangă mai cu teme, și anume **anul 1837, martie 1** și a doua **1839, iunie 10**, pe care ne-o dă mitrica anului 1839, susținută și de alte documente.

Data nașterii de 1837, martie 1, pe care Creangă s-a hotărît să o lase posterității, scriind-o în scurta biografie, nu este susținută de nici un document la care să nu fi contribuit și el cu vreo de-

clarație mai mult sau mai puțin interesată. Faptul că declarațiile anterioare sînt contradictorii ne face să ne îndoim în aceeași măsură și de aceasta.

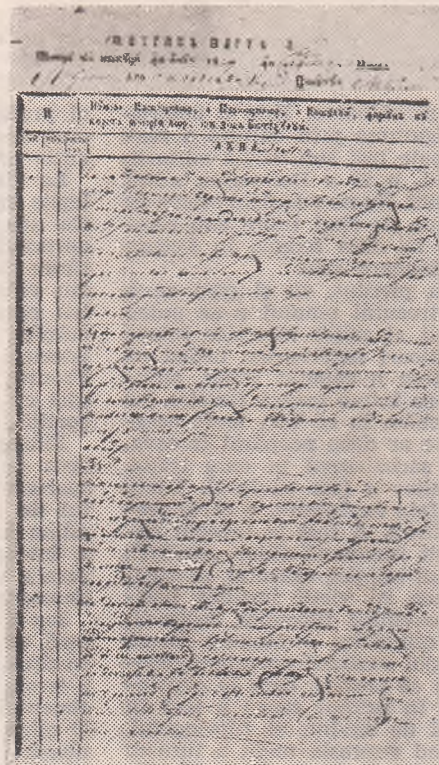
Data nașterii de 1839, iunie 10 ne-o dă o „mitrică” de născuți, creată în anul 1839 de Protoieria ținutului Neamț, de a cărei autenticitate nu ne îndoim. Erorile strecurate în cursul anului în mitrică sînt mai frecvente, însă, de la an la an, foarte rare. În aceeași mitrică este trecut și Smărăndița, colega de bancă la școala din Humulești, prin urmare, erau de aceeași vîrstă. Se găsesc mitricele și pe anii 1837 și 1838, însă în ele nu se găsește trecută nașterea lui Ion, fiul lui Ștefan a Petrii.

În iunie 1858, Creangă termină 4 clase de seminar și, voind să fie hirotonit, nu i se eliberează certificatul, „neavînd vîrsta legiuită”, adică avea — fiind născut la 1839 — numai 19 ani. Dacă ar fi fost născut în 1837, Creangă nu ar fi așteptat un an, ci ar fi adus mărturii de la toți locuitorii Humuleștilor ca să dovedească acest lucru. Dar, fiind pus față în față cu documentele, adică mitrica de naștere și botez din 1839, a tăcut molcom și, așteptat pînă în 1859, cînd în iunie, împlinea vîrsta legiuită.

Deși unii ar putea afirma că strădania noastră de a stabili data exactă a nașterii lui Creangă constituie o problemă neimportantă, noi credem că pentru Creangă sau Eminescu, ca și pentru oricare mare scriitor al nostru, nu este un fapt minor acela de a le cunoaște cu exactitate datele biografice.

Gh. UNGUREANU

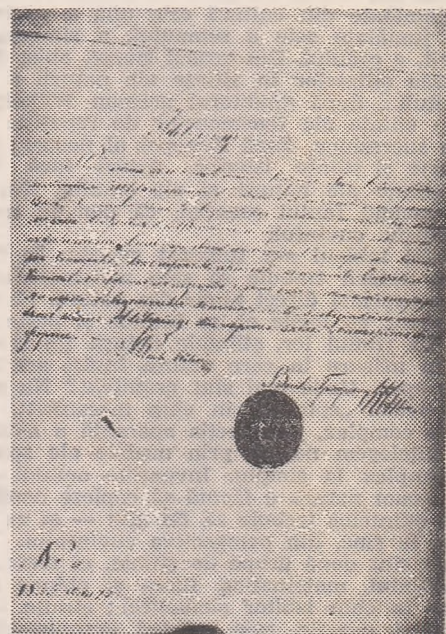
Directorul Arhivelor Statului Iași



Original în Arhivele Statului Iași

Mitrică par-tea I pentru cei născuți în anul 1839 în satul Humuleștii, moșia Sf. Monastiri Neamțului din Ocolul de sus, ținutul Neamțului.

Primul pe fila (nr. 3) este înregistrat Ion, născut la 10 iunie 1839, fiul lui Ștefan a lui Petrea Ciubotariul și soția sa Smărănda, fata lui David Creangă din Pipirig — ținutul Neamț.

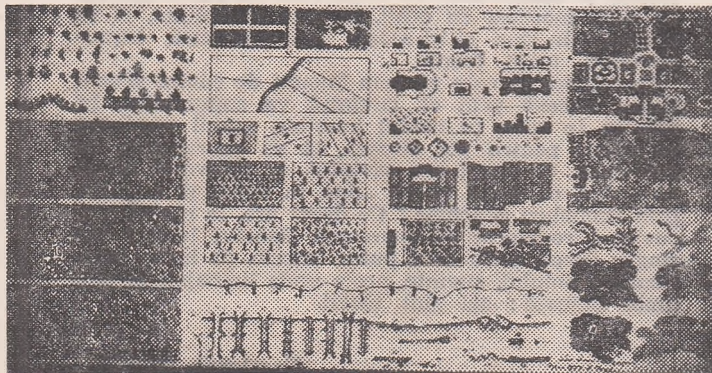


Adeverință eliberată de Școala Catihetică din Fălticeni, iscălită de preotul M. Conta cu data de 29 august 1855, prin care se atestă că cliricul Ion Creangă în vîrstă de 15 ani „au săvîrșit cu deplinătate” cursurile școlii.

UN DOCUMENT INEDIT DE LA ELEVUL TITU

MAIORESCU

În arhivele fostei Fundații universitare din București, care a adăpostit, o vreme, un mare număr de documente maioreștiene, am avut surprinderea să descopăr, între altele, alăturată temă de semne și reprezentări convenționale și cîteva desene. Desenul a ocupat în anii de început ai tînarului Maiorescu un loc destul de important. În toată perioada de la „Theresianum”, Maiorescu primește calificativul „excelent” de la profesori reputați cum era J. N. Meyer, ajungînd chiar să creadă, prin 1856, cu cîteva luni înainte de a da lecții de desen copiilor contelui Coronini, că și-ar putea lega unele speranțe de înclinația sa



pentru desen. („La desen vreau să o aduc la o perfecțiune oarecare” — Însemnări zilnice, 31 ianuarie 1856). Tema școlară la care ne referim, executată în 1854 și semnată „Titus Livius Maiorescu”, cum avea să semneze în tot timpul vieții tatălui său, este o mixtură de semne convenționale, așa cum se învață azi la orele de geografie, reprezentînd păduri de conifere și foioase, mlaștini, terenuri cultivate, înălțimi și văi, risri cu poduri, toate executate cu migală, cu un dezvoltat simț al amplasării elementelor și echilibrării ansamblului, colorate atent și variat, vîdînd aceeași maturitate ca și în alte manifestări ale sale. Din păcate nu s-a păstrat jumătatea inferioară a paginii unde se găsea legenda celor 95 de repere fixate în desen și, poate, alte însemnări.

Ion STOICA

PERSPECTIVĂ ACADEMICĂ

mai organizată decît cea din Occident” cît și pe faptul (relevant de Paul von Tieghe) că romantismul s-a pus în țările asuprite în serviciul luptei de emancipare socială și națională. Dacă nu pot fi de acord cu prof. Al. Dima că prin caracterul său democratic și protestatar romantismul românesc ar fi pregătit și făcut joncțiunea cu realismul (după modesta mea părere romantismul nostru trece prin degradare în semănătorism și prin exacerbare în suprarealism, între acestea făgașul curent de preluare furnizîndu-l simbolismul), sînt, în schimb, de acord cu domnia-sa că romantismul românesc a fost imperios reclamat de circumstanțele naturale și sociale. Aceleași împrejurări clarifică la noi simbioza cu spiritul clasic (sau clasicizant) — spirit congenital fiindcă venea să prevină excese și să stimuleze o afirmare eficace în granițele unui front ideologic și literar care nu și-a permis evadări în sfera gratuității. Dimpotrivă, oricine poate distinge la principalii săi exponenți voința de angajare. Cînd, la capătul elocvenței caracterizări pe care i-o consacră lui M. Kogălniceanu, Șerban Cioculescu semnalează că marele bărbat de stat l-a ajutat pe scriitorul din el să propună literaturii noastre o directivă salutară, avem în față o bună definiție a esenței patriotice și luptătoare a scrisului romantic românesc. Prin dezvoltări avizate, datorite lui Silviu Iosifescu (privitor la Gr. Alexandrescu), Paul Cornea (cu referire la ansamblul tendințelor din perioada pașoptistă), Ovidiu Papadima (Cezar Bolliac) și D. Păcurariu (D. Bolintineanu), tratatul oferă o axă cen-

trală solid articulată, punînd într-o lumină corespunzătoare covîrșitoarea însemnată și multiple implicații ale romantismului nostru ca forță propulsivă și ca ferment innoitor pentru idealurile timpului. Este, în acest sens, perfect motivată susținerea lui Paul Cornea că prin romantism cultura română modernă și-a găsit formula proprie. Aceluși autor îi datorăm cîteva prețioase puneri la punct privind evoluția romantismului ca orientare dominantă dar nu și exclusivă. Întrepătrunderile cu notele clasice, iluministe sau pur și simplu realiste sînt clarificate cu o bună stăpînire a datelor și printr-o intimă aderență la problematica de specialitate. Pe acest făgaș mecanismul interferențelor și al simbiozei tendințelor literare își găsește o dublă explicare. Se reține mai întîi împrejurarea că clasicismul nu s-a constituit la noi într-o școală și nu s-a fundamentat pe un sistem de norme restrictive, ca atare romantismul s-a născut fără să înlîmpine vreo adversitate. Acesta „n-a resimțit nevoia unor formule stridente ca să se impună și a manifestat toleranță față de orientări contrare”. Corelată cu acest fenomen este de sesizat absența oricărei rigidități în educație și în formarea receptivității estetice. Motiv suficient pentru ca să se observe că înainte de a fi epuizat vreuna din îndrumările literare durabile, avea loc sincronizarea cu noile curente la modă. Comentatorul reține în finalul microsintezei sale (v. pag. 253—254) că neputîndu-se produce resorbirea treptată și organică a valorilor, procesul de „ardere a etapelor” a logodit vîrste este-

tice bine delimitate. Însă amalgamul directivelor — și acest lucru este precis pus în lumină atît de Al. Dima cît și de Șerban Cioculescu, Paul Cornea, D. Păcurariu și Ov. Papadima — nu însemna acceptare placidă a oricărei estetici ci consonanță dirijată, acord cu momentul istoric, voință „de a îmbrățișa actualitatea”. Mi se pare că așa trebuie înțeleasă prevalența unor teme (patriotism, responsabilitate civică și fervoare politică), scriitorii noștri refuzîndu-se dereglării simțurilor, idealizării teozofice atît de prezente, de pildă, în romantismul german.

Activitatea scriitorilor romantici care ilustrează dispozițiile specifice realității literare românești dintre 1830—1870 se bucură în Tratat de o abordare competentă, cu variații de registre stilistice și cu o densitate a notațiilor în măsură să satisfacă exigențele. Consider că modul în care capitolele dedicate romantismului disting felurile impulsuri ale mișcării literare de la noi și de aiurea este folositor și de natură să întregască explorările lucide ale altor exegeți. Putem să recunoaștem că romantismul românesc a însemnat o afirmare entuziastă și plenară originală a vocației creatoare a poporului nostru. Aspectul acesta major și-a găsit în volumul de care ne-am ocupat cîteva interpretări calificate, vrednice de o primire favorabilă. Demersul nostru critic, circumscriș secțiunii mediane din Tratat, descifrează aici — fără a ne pierde spiritul dubitativ în alte privințe — calități explicative și descriptive și o ținută științifică pe care n-o putem ignora.

Henri ZALIS

DESPRE FEERIA CUVÎNTULUI

Omul a adus pe lume sărbătoarea. Este o neîncetată sărbătoare, în transfigurarea prin cultură a realului, și, pentru oricine poate trăi sub magia culturii, fiecare zi este o duminică, o zi a Domnului, adică una a Cugetului și Cuvîntului. Nu ne mai dăm seama de aceasta, de un veac și ceva de cînd trăim sub semnul culturii, așa cum nu ne dăm seama, în fiecare ceas al sărbătorii, că sărbătoare este.

Regretăm uneori ce s-a pierdut, ca și cum ce a fost bun și adevărat în trecutul omului n-ar putea fi sărbătorit încă; (ce cult al zeilor interzice lumea culturii?). Ne cuprinde alteori nefericirea, uitînd că abia prin cultură nefericirea a căpătat relief, adîncime și nume, prefăcîndu-se într-o amară fericire. Iar în cele din urmă ne întrebăm la ce bun toate acestea, ca și cum o sărbătoare ar duce neapărat la ceva.

În tot cuprinsul lumii sărbătorești în care trăim, stăpînitor este, sau stăpînitor a fost cuvîntul. Toată mirarea trebuie să fie în fața cuvîntului, a cărui feerie a făcut cu puțință cultura. A fost la început cuvîntul miturilor — iar mit înseamnă chiar „cuvînt”, întii, — cum a fost cuvîntul religiei, oracolul, al vieții morale elementare, porunca, al vieții juridice începătoare, legea; a venit cuvîntul filozofiei, logოს-ul, a fost cuvîntul descrierii științifice — singura formă de știință din trecut, — apoi cuvîntul narațiunii istorice, al creației literare și al poeziei, care le cuprindea într-un fel pe toate, în primul ceas; a fost în sfîrșit cuvîntul iubitorului de cuvînt, al filo-logului, un cuvînt care era în fond expresia nudă a tuturor celorlalte, creatoare de societate, cunoaștere și cultură.

Științele din trecut au ținut de cuvînt. Acum însă numai jumătate din cultură este una a cuvîntului; cealaltă jumătate este a semnelui, a simbolului și, de curînd, a codului. Din veacul trecut, abia, datează clasificarea științelor în științe ale naturii și altele ale spiritului, după gînditorul german Wilhelm Dilthey; în științe ale fenomenelor de repetiție și ale celor de succesiune, după Xenopol al nostru; în științe exacte și științe istorice. Astăzi încă vorbim despre științe ale naturii și ale omului. Dar toate acestea ascund faptul esențial, că domnia n-o mai are exclusiv cuvîntul.

De altfel tabloul s-a tulburat repede. În fruntea științelor naturii trebuie să stea matematicile, care totuși nu exprimă direct nimic din natură. Pe de altă parte natura, cu legile ei, se întinde și peste lumea omului. La rîndul lor, științele naturii țin și ele de istorie, în măsura în care natura însăși are istorie, cum s-a spus. Unde mai sînt granițele? Nu mai înțelegem astăzi „spiritul” în chip mecanicist, de la simplu la complex, prin lecția aparentă a naturii, în schimb înțelegem natura prin modele ale spiritului, de la complex la simplu. Invențiile omului copiau natura; acum natura e făcută să copieze omul. Clasificarea științelor trebuie să fie alta — și ea s-a și făcut, de la sine, din perspectiva cuvîntului.

Nu mai sînt două grupe de științe, ci trei: științe ale simbolului, matematica, fizica și chimia (prima și ultima în chip izbitor simbolice); științe ale codului, codul genetic, cele privind organisme vii; științe ale cuvîntului. S-ar putea ca numele potrivite să nu fie acestea, dar e limpede că astăzi științele trebuie privite din perspectiva limbajului. Căci așa cum s-a spus, dacă veacul al XIX-lea a fost unul al istoriei, veacul nostru este unul al limbajului.

S-a întîmplat însă că primele două grupe de științe, cele ale simbolului și codului, au triumfat pînă la compromiterea științelor cuvîntului. Și de altfel științele acestea ale cuvîntului au avut grijă, parcă, să se compromită singure, de la 1800 încoace, de cînd s-au despărțit apele. Căci definite mai bine, intrate mai adînc în matca lor, științele cuvîntului au apărut ca o extraordinară promisiune în cultura omului. Dar toate, rînd pe rînd, au dezamăgit pe om, pînă la riscul de a se prăbuși, în cultura lui.

Sub chipul idealismului german, filozofia a făgăduit omului ordine în gînd și bună rînduire în societate, o „așezare a lumii pe cap”, cum spunea Hegel. Emoția pe care a trezit-o această filozofie, în primul ei ceas, poate eventual fi regăsită, dar ordinea ea nu a făcut decît în cugetul, mai lesne de împăcat,

al profesorilor; iar cînd „regii au fost filozofi”, așa cum vroia Platon, societatea a regretat vorba marelui antic sau a suris amintindu-și de ea.

La rîndul ei istoria nu s-a priceput să dezvăluie legile devenirii umane și ale societății, cum făgăduia. Cu uriașul val de istorism trezit de școala istorică germană, te-ai fi așteptat ca marii istorici de mai tîrziu să se ridice, dacă nu la treapta profetului, pentru viitor, sau la cea a conducătorului politic, pentru prezent, la cea a interpretării științifice a trecutului, cum a făcut în schimb marxismul din afara istoriei. Dar dacă un Hippolyte Taine scria istoria Franței spre a putea ști cu cine să voteze, nu e sigur nici că votul său a fost bun, nici că istoria sa este sortită să rămînă.

Filologia a făgăduit și ea totul în cultură, în speță ceea ce proclamase Renașterea, umanismul prin înțoarcerea la clasicitate și izvoare. Dar în locul chipului de om adevărat, filologia s-a cufundat tot mai adînc în jungla textelor și subtextelor, iar cînd nu a învățat pe tineri să facă versuri latinești, ca în școala veacurilor trecute, s-a bucurat să facă mici descoperiri stilistice.

Iar lingvistica? După ce citiva „ideologi” făgăduiseră omului o gramatică rațională și universală, un învățat ca Fr. Bopp, pe la începutul veacului trecut, a trezit umanității, cel puțin celei indo-europene, sentimentul că ea se poate ridica la izvoarele proprii. O clipă s-a crezut că vîlul va cădea de pe limbile noastre și de pe limbă pur și simplu. Dar la ce a ajuns lingvistica? Aparent, doar la satisfacția de a găsi „structuri”, în feluritele parohii ale limbilor.

Nici una din științele cuvîntului nu și-a ținut promisiunea, la prima vedere. Și totuși chiar și omul culturii științifice, de simboluri și coduri, înțelege că fără aceste științe ale cuvîntului s-ar întinde pustiu peste lume și că sărbătoarea culturii s-ar transforma într-un superior plictis. Nobila rivină a istoricului, a filologului, a lingvistului, de-a face treabă în mic atunci cînd au pierdut partida în mare, ca și neodihna gîndirii filozofice, care nu mai reușește, poate, să fie mare la ea acasă, dar care s-a dovedit atît de infuză lumii noastre încît toți, regi și matematicieni, pictori și tehnicieni, sînt siliți să filozofeze astăzi — fac ca omul să nu fie lăsat acolo unde este și acolo unde-l găsește și fixează științele legilor sigure.

Căci îndărătul științelor cuvîntului este cuvîntul însuși, și funcția lui e de-a surprinde, de-a dezminți adevărul tăcerii. Lumea culturii științifice ar putea fi una a tăcerii, în care totul să fie același, de fiecare dată. Cuvîntul însă este al ființei care spune **altceva**. Poate că distincția lui Xenopol, între fenomene de repetiție și altele de succesiune, trebuie înțeleasă: fenomene de repetiție și fenomene de innoire.

Ce legi pot aduce, atunci, științele cuvîntului, care sînt și ale noutății omenești? Numai legile acelea, poate, despre care vorbea Goethe cîndva: legile față de care nu există decît excepții. Sub semnul lor, omul nu caută siguranța inatacabilă și monotonă; el caută **expresivitatea** ca și inepuizabilă. Științele cuvîntului întretin mirarea.

Dar științele cuvîntului țin și cad laolaltă cu acesta. Nu am mai avea filologie, în sens larg, pînă la istorie, nici filozofie, într-o lume fără cuvînt, a simbolurilor și semnalelor. În clipa însă în care cuvîntul își vede moartea cu ochii, în fața simbolului, el se adîncește în sine și își scoate la iveală toată expresivitatea, toată feeria.

În măsura în care ne vom bucura de cuvînt și vom spune **altceva** prin el, cuvîntul va supraviețui. În măsura în care, în rîndul limbilor, graiul românesc va spune pentru noi **altceva**, el va supraviețui, de asemenea. Ce drept are cuvîntul, cu echivocul lui, să împiedice ca omul să fie „una în cuget și simțiri”, prin simboluri și semne? Ce drept are, la rîndul său, cuvîntul românesc să sporească Babelul lumii? Un singur drept, acela de-a putea înscris, pe harta înțelesurilor omului, cuvinte, acolo unde limbajele și alte limbi notează: aci sînt tăceri.

Constantin NOICA

PUȚINĂ GRAMATICĂ

De la colectivul de cadre didactice al unei școli din Oltenia ne vine o scrisoare în care se cer lămuriri „asupra unor probleme de gramatică” mult discutate în rîndul unor cadre didactice, și anume: unii susțin că „substantivele care denumesc plante, arbori sînt ființe, iar alții, cei mai mulți, susțin că sînt lucruri. Unii spun că substantivul **apă** este fenomen al naturii, iar alții că este lucru”. Autorii scrisorii mă asigură că „delimitarea este necesară pentru clasele mici”.

Aș putea să-mi dau părerea în aceste probleme atît de grave, dar mă tem că n-aș găsi prea mare ascultare, avînd în vedere că nu am o competență recunoscută în științele naturii. Cel mult aș putea pretinde să mi se dea atenție cînd, referindu-mă la vocabular, aș asigura că nu se pot despărți substantivele în nume de lucruri și nume de fenomene, de vreme ce fenomenele nu pot fi excluse din rîndul lucrurilor. Primul sens al cuvîntului **lucru**, în Dicționarul limbii române moderne, este „orice obiect material”. Cum apa este un obiect material, urmează că este lucru. Dar la **fenomen**, același dicționar recunoaște ca prim sens următorul: „orice aspect al naturii în mișcare”. Cum apa este un aspect al naturii în mișcare, urmează că este fenomen. Mai urmează și că expresia **fenomen al naturii** e pleonastică.

Aș ruga totuși să mi se dea ascultare, și să se ia și măsuri, dar într-o problemă de învățămînt lingvistic, unde sper că nu sînt cu totul incompetent. De ce se discută ce e și ce nu e lucru sau fenomen, ce e lucru și ce e ființă, la clasele mici, și tocmai la gramatică? În ce măsură vor învăța copiii să vorbească mai corect, să scrie fără greșeli de ortografie, dacă ce vor fi lămuriți dacă plantele sînt lucruri sau ființe, chestiune asupra căreia, după cum se vede, profesorii lor nu reușesc să se pună de acord?

Desigur, se pornește de la definiția substantivului: cuvînt care denumește lucruri sau ființe. Întrucît însă orice copil își dă seama de la prima vedere că plantele, apa etc. sînt ori lucruri ori ființe, mi se pare clar că la gramatică nu trebuie mers mai departe în această privință, lăsîndu-se pe seama științelor naturii să definească viața, dezvoltarea etc., poate la clasele mai mari și, în orice caz, cu alte mijloace și metode decît gramatica.

În general face impresia că profesorii de gramatică nu au cu ce să-și umple orele și de aceea introduc în discuție idei controversate, neclare chiar pentru specialiști și în orice caz fără nici un folos în ce privește cunoștințele de limbă. Este încă subiect de discuție între lingviști și, de asemenea, între filozofi, ce înseamnă abstract și concret în materie de vocabular, dar elevii sînt obligați să aibă o părere fermă în această privință.

Ce se întîmplă însă cu noțiunile elementare de gramatică și de ortografie, care, dacă nu se învață în primii ani de școală, nu vor mai fi niciodată asimilate perfect? Se pare că pentru acestea nu mai rămîne loc în program. Ortografia noastră este fără îndoială foarte ușoară, dacă o comparăm cu cea engleză sau franceză, ca să nu mai vorbesc de limbi ca irlandeza, unde se scriu șapte litere și se citesc patru, dar nici una din cele scrise. Cu toate acestea la noi se fac mai puține greșeli de ortografie decît în limbile pomenite.

Cîți știu dacă **noștri** se scrie cu un singur i sau cu doi? Cine vrea să fie lămurit în astfel de probleme trebuie să cunoască flexiunea nominală, care nu e deosebit de grea.

Cîți știu că nu trebuie să zică **în ceea ce privesc sunetele**, ci **în ceea ce privește**? Cine vrea să fie lămurit are nevoie de noțiuni elementare de sintaxă.

Cîți știu că **mutual** nu înseamnă „pe mutește”, ci „reciproc”? Cine vrea să fie lămurit are nevoie de explicații elementare privitoare la originea și înțelesul cuvintelor.

Din păcate, profesorii de limba română nu au timp pentru așa ceva, fiind ocupați cu probleme străine de lingvistică și în același timp inaccesibile pentru elevii din școlile elementare. Aș vrea să sper că strigătul meu de alarmă va fi auzit și că se va decide să se facă măcar puțină gramatică în orele de gramatică.

AI. GRAUR



Diagrame

ÎNȚRE OEDIP ȘI MEȘTERUL MANOLE

Un precept de cea mai pură esență umană pe care, moștenindu-l de la Shakespeare, l-am putea înscris pe frontispiciul secolului nostru, atît de greu încercat de neîntelegeri și războaie, cere ca „mai presus de orice să rămîi credincios ție însuși”. Semnificația morală, implicată în această formulă, pare să fi fost intuită și de îndepărtatul Sofocle, atunci cînd l-a investit pe Oedip cu un desăvîrșit orgoliu omenesc:

„Lui Laios luîndu-i apărarea azi,
Pe mine mă slujesc”...

Teribila, aparent absurdă declarație pe care o făcea Oedip pornit în căutarea adevărului, a unui adevăr care avea să-l aducă cele mai cutremurătoare nenorociri, cuprinde unul dintre cele mai adînci sensuri ale tragediei. Cu nedomolită tenacitate, el se descoperă a fi ucigașul propriului

părinte care, pentru a dezminți prezicerile, îl sortise morții încă de la naștere. Salvat, dar nu și izbăvit de forța împrejurărilor. Oedip săvîrșește, fără voia lui, paricidul și încestul care i-a urmat. Victimă a unei vinovății de fapt, nu de fond, el își asumă întreaga răspundere și se condamnă singur, prin orbire, la claustrare veșnică în propriul său eu.

Astfel, respectă vechea lege a firii, care impune ca preț al creației, viața, și își slujește în același timp lui însuși.

Nimic nu se realizează fără jertfe de timp și pasiune umană. O știm prea bine chiar de la bătrînul nostru meșter Manole. Cît dramatism cuprinde uneori actul desăvîrșirii de sine, aflăm însă mai rar.

„O rege-acest străin e greu

năpăstuit

Dar a rămas întreg și demn,

se cade-al ajuta”... —

recunoaște și cere corifeul, adresîndu-se lui Tezeu.

Paralelismul dintre Oedip-regele și Oedip-cerșetorul este relevant pentru definirea omului capabil să reacționeze diferit, după împrejurări, dar egal cu sine însuși. Pe bună dreptate, orgolios este numai „sărmanul Oedip”. În fața neînduplecării căruia se pleacă și oamenii, și zeii.

Cu certitudinea deplinei afirmări el se întrebă:

„Cînd nu mai sînt nimic, mai tare atunci sînt eu?”

Maria ALEXANDRIU

Ordinea prestabilită

Fiecare lucru din încăpere e orînduit
pentru a putea trece marea noapte
oglinzile sînt șterse cu prosoape ude
și își arată fețele lucioase averse de chipuri
ele stau pe suporturile lor de lemn
ca niște ape nemîșcate
suporturile de lemn le susțin trupurile în
aerul încăperii
le poartă prin încăpere de la un colț la
altul
sufletul lemnului troznește de amețeală
se înșurubează în fibrele lungi stoarse de
apă și de viață
el se închină oglinzii se închină geamului
și lustrului mobilelor
sufletul oglinzii tremură de puritate
ca un cristal limpede de gheață
în întinderea aridă a odăii
se pregătesc să reziste apăsării
întunericului
vocilor ce le vor lovi fără cruțare
scaunele stau drepte lemnul lor vorbește
cu lemnul oglinzilor
ele așteaptă trupuri să se răstoarne peste
ele
să se întindă necunoscute să se lungească
comode peste spetezele lor negre
culorile covorului tremură
scaunele se îngroapă în covor nemiloase
ca sub greutatea unor trupuri nevăzute
în cuiere hainele stau spînzurate
de cuiele de lemn încovoiate ca niște
belciuge
ele închipuie coarnele unor berbeci
nevăzuți
grele și pietroase sprijinite de ziduri
și mai spînzură de ele pălării și umbrele
închise, sufocate
în porturi de pînză tari ca niște aripi
în bucătărie pe polițe sînt aranjate
meticulos
vrafuri de farfurii curate cu marginile
colorate
linguri și furculițe, cuțite și alte lucruri
orînduite fără greșală
sticle cu etichetele smulse de mărime
diferite
adăpostind lichide colorate, arome tari
închise în rafturi voluminoase ca niște
explozivi
ca niște soldați în posturi cu armele
lipite de corp
prin geamuri se zăresc orînduite perfect
după mărime după ce adăpostește fiecare
după gradul de uzură ;
astfel sticlele mai vechi mai bătrîne
mai ciobite mai bombate sînt așezate
cu grijă
pe raftul de jos unde ochiul musafirului
poate greu să pătrundă
ele stau ca bătrînii ascunși prin bucătării

sau într-o cameră mică și joasă din fundul
curții
de unde cu greutate le poți vedea chipurile
șterse
prin geamul mic nespălat
cu zîmbetul ros și scăzut, cu dinții mîncăți
aceeași soartă o au și sticlele vechi
și bătrîne
întrebătoare, goale sau aproape goale
cu gîtul spart cu sticla roasă
și cu etichetele smulse demult
ele privesc cu egoism la celelalte surori
ale lor puse la loc de cînte pe rafturi
la vedere ;
dacă un cuțit e așezat pieziș
un lucru grav se poate întîmpla
o sinucidere un omor
o moarte neașteptată undeva în lume
sau va rugini va rugini sub apăsarea
întunericului
sub apăsarea morții ce pîndește
peste noapte fiecare lucru
așa că ele stau bine orînduite pregătite
de somn
într-o ordine și o mărturie ce amintește
morții de viață, tăcerii de zgomot
numai așa i se poate opune dispariției lor
din lume
ca un soldat la postul lui de veghe
ca o sentinelă ce nu adoarme
sau numai se prefacă că adoarme ;
mesele sînt șterse cu grijă și par mai întinse
acum cînd sînt goale acoperite cu
mușamale
sau cu fețe de pînză pregătite pentru
o nouă zi
albul lor imaculat parcă strigă
sîntem pregătite pentru un nou prînz
pentru o nouă cină
întinderile noastre vor sprijini farfuriile
cu supe
fierbinți paharele cu vinuri aspre
de noi își vor sprijini coatele
cei ce se vor vinde sau cei ce se vor iubi
orice s-ar întîmpla noi sîntem gata
pentru o nouă durere
lacrimile copilului s-au șters chipul lui
Cristos
abia se mai poate ghici pe fețele noastre
dar în orice clipă învie în amintire ;
noi sprijinim coatele îngîndurate
ale blîndului Iuda la cina de mîine seară
la cina de poimîine de răspoimîine seară
și ștergem sărutul lui copilăresc
de pe chipul lui Cristos
noi sîntem gata de un nou prînz de o
nouă cină
de aceea sîntem curate de aceea am aruncat
resturile ospățului căzute din gura
iudelor ;
odăile sînt puse la punct mai ales cele
unde nu se doarme

și unde ar putea să intre cineva peste
noapte
să pună la cale un plan diabolic
unde ar putea orice să se întîmple
acestea sînt odăile morților familiei
care trebuie să stea veșnic într-o ordine
perfectă
cu mobilele bine aliniate
cu scaunele și mesele șterse
cu hainele celor dispăruți curățate de pete
fiecare costum fiecare pelerină
puse la locul lor pe cuiere în ordinea
îmbrăcării
deoarece morții se schimbă de două trei
ori pe noapte
își pun cîte un costum ușor de vară
cu o cravată deschisă
cînd un costum gros peste care își pun
cîte un palton
sau o scurtă călduroasă ;
cînd sînt triști își pun pălăriile negre
cu cordele late pantofi de lac de un negru
închis
cravate, cînd sînt veseli își pun cămăși
albe
descheiate la piept și ies în curte
cu capetele descoperite cu părul în
dezordine
și ca să nu le fie frig începînd de la orele
patru
sobe ard butuci mari de stejar
și cărbuni negri strălucitori
ca spre miezul nopții să plutească
în odăile goale o moleșală o căldură dulce
ca morții să se întindă pe paturi pe scaune
leneși, vii
cînd o cameră se răcește spre ziuă morții
se adună cu toții într-o odaie
și se încălzesc la respirațiile lor scurte
ușile de la odăile reci sînt trîntite puternic
și parcă vorbe se aud undeva nedeslușite ;
așa că lucrurile sînt într-o perfectă ordine
ele funcționează într-un tempo echilibrat
ele sînt pregătite mereu cu grijă
cu trudă pentru marea noapte
pentru întunericul ce cade prin odăi
ele se sprijină unele de altele
într-o ierarhie prestabilită
oglinzile de suporturi de lemn
scaunele de dușumele, farfuriile și cuțitele
și paharele de policioare
policioarele de rafturi,
rafturile, mobilele, scaunele de dușumele
iar dușumelele de pămînt
și așa se cufundă într-o moarte aparentă
într-o noapte în care dorm sau se prefac
că dorm
într-o trezie vie perpetuă multicoloră ;
peste fețele lor galopează un cal sfînt
alergînd spre acolo unde nu ajunge
niciodată
murind și născîndu-se din propria lui
moarte
ajungînd ca fiecare lucru
sub copitele lui să-și nască moartea.

Aurel Tita

Madrigal

De ce mi-i dragă fața ta de tină ?...
Pesemne unde raze peregrine
— venite de la drum de ani lumină —
își odihnesc pe ea solii divine...

Aripile și zborul

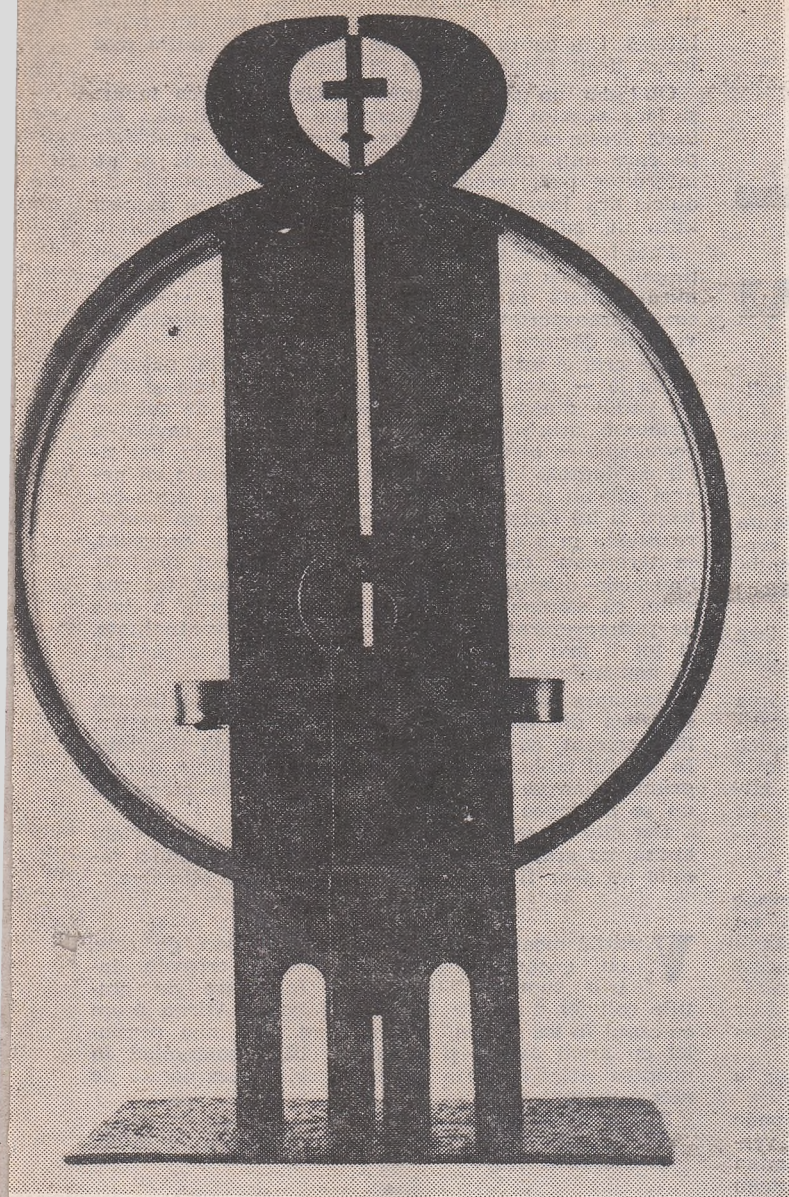
Cu cît mai sus le mîină dorul,
aripile se zbat să iasă
din trup... Dar lutul nu le lasă...
Și-atunci, în slăvi îl ia cocorul
cu el, cu ele... Iată zborul !



PETRE ABRUDAN

LA JOC

16 **România literară**



A WEISS

FAMILIA

Ion Gheorghe

Petre Stoica

Extracție de clasă

Să n-o împrăstie vîntul

Lui J. P.

Extracție de clasă
Clio cu seringă
trăgînd sudoarea țărănească
și împingînd-o prin supape
în vinele de ofticoasă albă
ale Frumoasei Arte Pure.

Extracție de clasă,
Clio cu seringă
trăgîndu-mi sîngele cel iute,
fript, usturat, spumegător,
împingîndu-l cu pistolul
în măduva de ofticoasă albă
a Preafrumoasei Arte Pure.

Extracție de clasă,
Clio cu seringă
în jaful la răscruce, ziua,
în amiaza mare
trîntind feciorii de țărani,
castrîndu-i și luîndu-le
organele prășilei —
servindu-le pe tava de argint
la prînzul Preafrumoasei Arte Pure.

Țărani părinți și țărănoaie
hrănind în patul de zăcere
copiii lor, prinși la oraș
pe unde Clio i-a momit —
sîngele le-a supt, vampirul
Frumoasa Artă Pură,
Extracției de clasă.

Cel care trage cu praștia în arbori ucide
azurul
da izvorul e acoperit cu nuiiele murdare
gitlejul
strigă după soare dar fluturii mănîncă
lumina
iar Scufița roșie e violată de parașutiști
cineva
o caută fratele ei care umblînd printre
arbori
aude triluritul grifonului și fratele-i
geamăn
trage în piept benzina pădurii albite și
norul
plutește în flăcări arde aproape o sută de
ani
mîinile înghețate adună cenușa caldă o
pun
în leagănul copilului o ascund sub pragul
cetății
să n-o împrăstie vîntul praștia e
penultima
literă din alfabet și oamenii ascultă în
liniște
bătaia clopotului de sticlă din smoala
unui ev democrit.

OTIDIENE

Simionescu

at fetița, erai atîtica (și unchiul arată cît). Senatorul
u deputatul sosi.

Tata stă pe scaun, înțepenit în haina lui neagră, cu
ordonul colorat pe piept și mama crede în sinea ei că-l
erită pe deplin. Unchiul aduce un pachet mare de
gări, apare nevasta senatorului sau deputatului, n-am
iut niciodată bine ce dracu era, dar nașul nu venise
ică, deși stătea de mult lîngă noi și mă ciupea de
praz foarte tare, de-mi dădeau lacrimile iar mama se
uza că daliile sînt ofilite, c-a fost grindină. Cum am
flat, ne-am grăbit să venim, de altfel doream să vă
edem măcar în anul acesta, spune mama, că de trei
ni ne tot gîndeam să vă aducem niște dalii, spune
ta, și v-am pus de-o parte un borcan cu dulceată, zise
a, oferind daliile care-și risipeau pe covor petalele.
oră-mea, care umblă ca o căscată întotdeauna, răs-
barnă vâsuțul de pe etajeră și-l face țândări. Unchiul
că cu palma pe creștetul meu, îl îmbrățișează pe tata,
oră-mea face o reverență, mama se scuză că așa e
ata asta, neatentă (eu îi zic neghioabă) și cum stăm în
arul mesei, privesc cu plăcere vâsuțul de pe etajeră,
u care m-aș juca al dracului, are culori splendide.
plendidă e și rochia mamei, să vedem cum o să-i dea
a florile mătuși-mi cînd va sosi, mama a fost întot-
eauna stîngace (eu spun că e emotivă, pentru că și
ata crede asta), și dacă și-ar lua mîna de pe creștetul
meu, m-aș putea mișca în voie, nu ca acum, înțepenit
ntre scaun și marginea prea înaltă a mesei, cu omo-
lații căzuți de apăsare și tata așteptînd ca nașul să-i
ovestească cum obținuse pentru el decorația.

E de mirare cum mătuși-mea, care apărău în ușă, e-
ormă, purtînd pe decolteu un frumos lanț de aur, nu
adu mîna cu mine. Ea abia reuși să-i spună mamei că
m crescut și să tresară oribil cînd o văzu pe neghioa-
a de soră-mea că se joacă cu vâsuțul de pe etajeră,
e care i-l și luă din mîini, spre bucuria mea. Așa sînt
amenii în vîrstă, îmi explică tata, se gătesc mai greu,
e mișcă mai domol. Puteam să-mi pun mai alene dul-
ețurile în borcane, adăugă mama. Le-ai legat măcar ?
lu, cînd era s-o mai fac, dacă ne-a chemat așa urgent ca
a poliție ? Dar să nu te mai aud cu alene așa, e un
egionalism nesărat, zice tata. Unchiu-meu nu se așezase
ncă. Soră-mea începu să plîngă. Veni o femeie în
vîrstă care strînse cioburile vâsuțului. Cordonul se
oartă pe stînga, explică unchiu-meu. Am vorbit cu în-
uși mareșalul palatului și a spus că va face totul ca

să mă servească. Mama îi șopti soră-mi să lase vâsuțul
care-i făcea cu ochiul de pe etajeră, dar ea se strecoară
aproape pe furis și-l aduce ca să-l admire. Măcar de nu
l-ar sparge. M-ar bucura să-l spargă, prea e egoistă și
înfîptă, ar pedepsi-o Dumnezeu. Tata stă de vorbă cu
unchiul, e senator sau deputat, întîrzie încă să apară,
oamenii în vîrstă sînt mai înceti și, săracul, suferă de
diabet. Am ieșit pe poartă, mergem cu toții la nașul
meu să primească tata o decorație pe care i-a promis-o
de mult, pentru că trecînd pe lîngă magazinul „La Fur-
nica mică“, noaptea, a zărit în vitrină un scurt circuit
care a făcut ca mătășurile de-acolo să ardă imediat, iar
el a spart vitrina și a localizat incendiul. Pentru o ches-
tie ca asta poate că ar fi fost bine să-mi spăl genunchii,
iar soră-mea să-mi dea și mie pentru o clipă vâsuțul
spre a-i pipăi netezimea incredibil de frumoasă. Ai să-l
scapi jos, zice tata. Apoi : crede-mă, e ramolit. Nu sea-
măna cu frate-său, Iancu ; la 82 de ani se ține mai bine
decît el la 50.

Unchiul îmi lasă creștetul pentru ca femeia măturînd
cioburile, să bolborosească în voie ceva abia percepti-
bil și ca eu s-o înțeleg, eu care sînt mai aproape de ea,
mereu apăsător de palma grea a bătrînului. Cînd va veni,
îl va găsi pe tata deja decorat și n-ar trebui să se mai
mire, tata merită pe deplin această nobilă recompensă,
spune mama. De-acum veți avea, în sfîrșit, o viață fe-
ricită, spune unchi-meu, și cuvintele lui sînt de-o gra-
vitate extraordinară pentru că e senator sau deputat,
are partidul său și tata i-a făcut, se zice, anumite ser-
vicii electorale. De aceea, să ne retragem, copiii trebuie
să doarmă devreme. Doar nu-i culcați la 7, intervine
mătuși-mea, privind cu grijă pe soră-mea care a luat
din nou de pe raft vâsuțul neted și colorat, prefăcîn-
du-se (e tare la d-astea) că nu i-a văzut netezimea și
nici culorile cioburi, pe fîraș. De astăzi, am hotărît, îi
vom culca la 7. Somnul este hoțul care te fură în folo-
sul tău, spune, nemaivînd ce spune, mama.

Iată-ne într-o trăsură, tata poartă cordonul pe care-l
meritase, soră-mea plînge pentru că a fost luată de la
păpuși ; mergem la unchiul meu care are să-i facă tatii
o surpriză și mama într-adevăr ne culcă în seara aceea
la 7, ca să nu-i facă mătuși-mi plăcerea să ne mai lase
o oră la joacă.

Înainte de-a ajunge acolo, eram de mult în paturile
noastre.

Într-o poieniță, nu departe de rîu am întîlnit-o pe Va-

lentina. Acel profil pe care l-am iubit atît se desprindea
ca un detaliu de frescă de pe fondul verdelui. Nu vor-
bea. Era ca și atunci pe banca parcului. Anii care ve-
neau așezau pe chipul ei o crustă de sticlă verzuie,
foarte transparentă. Nu văzusem încă pe Fra Angelico,
dar descinsese parcă atunci dintr-o compoziție a lui, și
am verificat asta anul viitor la Florența, unde, din ta-
bloul privit mai de aproape, ea nu lipsea

Dacă ne-am da seama la timp cît este de tîrziu ! Un-
deva, sub copacul acela stă Nana, are doi ani, seamănă
colosal cu mine din fotografia ce mă înfățișează lîngă
o căruțică, copie perfectă a unei căruțe adevărate.
Pocește cuvintele delicios dar are pe chip aceeași seri-
ozitate prematură a tatălui ei. Trec pe un pod. i-l arăt
pe Pinguinul Pendelete, îi mîngîi părul blond, fac cu
ea dialogul nostru preferat, pe care nu-l înțelege ni-
meni altcineva pe toată planeta.

Încremenit în tăcere, iată-l pe Mihai, înainte de
concert. Undeva, la galerie, tușește cineva. Acordul
inițial e metalic, ca un fulger ogîndit în lac. Cîntă
Sarabanda. Acest prieten a intrat în casa mea însoțit
de domnul Bach. Cîndva îl cunoscusem și pe domnul
Mozart. Era o medalie de argint, pe care, pe urmă, am
dăruit-o unei iubite, de o frumusețe stranie, și pe care
am trădat-o curînd, știind că niciodată nu o voi merita.

Se face ziuă. Să vezi în zori, la Voinești, cum întu-
nericul, ca o mare, își retrage din livezi apele negre, și
peisajul curat se zgîrie de strigătul cocoșilor, ca ferea-
stra înghețată, iarna

— Cred că am aflat-o, spuse cineva în spatele meu.

Oricum căutarea n-a fost zadarnică.

— Nici o căutare nu-i zadarnică.

— Știam bine că am pus-o cîndva aici.

— Într-adevăr, căutam lucruri puse cîndva în grija
unei casete

Ne reasezarăm la biroul lui, Gabriel își desfășură în
față hîrțile și cercetarăm soluțiile propuse.

— Astea sînt. E chestie de turnătorie, Cubilouri...

— Dar ce ne venise adineaori să discutăm despre
fontă ?

— Nu, procedeul este doar asemănător celui pentru
fontă. Numai că oțelul...

— Așa ne rătăcim, uneori, cînd căutăm.

— Dar ție ce-ți venise cu jucătorii de tenis ?

Zîmbirăm amîndoi paralel, exact, conspirativ.

— Te-ai gîndit, vreodată, că s-ar putea ca pe aite
planete să trăiască oameni care să fi descoperit de
multe sute de ani procedeele pe care le căutăm și nu
le mai găsim ? întrebă el, așa, deodată

— Și lucrurile care au fost trăite, și cele ce vor fi
trăite... adăugai eu.

Era tîrziu. Îi strînsei mîna și ieșii.

Ce fericire ca, în unele clipe de derută sufletească,
clipe ale saturației de evidențe și adevăruri, să desco-
peri undeva, în adîncul ființei tale, un Gabriel De no-
tat că Proust își exploata pînă la exces Gabrieli —
așezați în cerc în curtea sa interioară, cu aripile des-
chise, gata întotdeauna de zbor vertical către conștiin-
ță, decorativi și repezi asemenea elicopterelor.

CAVOU MODERN

Tib. Tretinescu

Era ca o lălea mult mai mare și mai strident colorată decât acelea care înfloresc obișnuit prin mai. Avea petalele larg-larg deschise, dar se vedea cât de colo că nu era decât o coajă de portocală jupuită parcă într-adins, sau întimplător, să sugereze o lălea cu petalele larg deschise. Și zăcea pe unui din colțurile mesei.

Exact în marginea celui de al doilea colț, deci amplasat lateral, se afla un cuțit mare de bucătărie, dimensiune și prezență care reclamau neapărat inima unui mistret.

Cuțitul cu prăsele în bună stare, dar cam înnegrite, ca un baton cilindric puțin mai gros la o extremitate, ca un morcov, cu lama foarte fină și aproape concavă — desigur de atita ascuțit pe mijloc — începuse discret să ruginască. Nu fusese, cu siguranță, șters ca lumea niciodată, după folosință.

Nu exista vreun indiciu că ruginise neapărat din cauza singelui. Dar pete edificatoare se puteau descoperi cu duimul pe lama concavă a cuțitului de bucătărie de pe cel de al doilea colț al mesei.

Pe cel de al treilea colț (și este bine să ținem seama că masa era triunghiulară și nu rotundă, cu virfurile triunghiurilor rotunjite ca pentru spiritismul sublim), într-o poziție deci laterală și față de primul și față de al doilea colț nerotunjit, cum spuneam, se odihnea o bucată de hirtie îngălbenită, potrivită dimensional, fără pete — nici măcar de ceară — dar cu ambele fețe umplute cu un scris mărunț și puțin aplecat spre stînga. Spațiile riguros exacte dintre rânduri trădau opera unei mâini deprinse cu scrisul, dar și cu cuțitul. Și cel mai sigur indiciu era creionul magistral ascuțit, aruncat neglijent pe bucata de hirtie. Dar atât de mărunț era scrisul, că ar fi fost imposibil să-l citească cineva, oricît s-ar fi străduit, fără ajutorul unei lentile telescopice. Finalul scrierii trăda oboseala sau graba mâinii, literele începuseră să crească-n contururi, să apară tremurate seismografic și să se aplece puțin spre dreapta. Pe spațiul alb al hirtiei, cât mai rămăsele într-o parte, un foarte reușit creionat autoportret zimbea triumfător și condescendent ca omul căruia nu i s-a spînzurat nici un prieten.

Nu se mișca absolut nimeni în afară de păsărica galbenă cât vrabia de mare; canarul Ventilă care

prin nu știu ce minune izbutise să evadeze din colivia aflată exact în mijlocul mesei triunghiulare. Cu toate că colivia avea porțița temeinic închisă, cu zăvorăș destul de complicat chiar și pentru nemuritori. Evadase, totuși.

Pasărea se năpustise de prea multe ori fără succes asupra ochiului de geam cât o carte poștală. Acum palpita vlăguită și flămîndă pe bolta de sîrmă cromată a coliviei ferecate. Dar n-o dureau nici aripile, nici capul; se întimpla ceva mult mai supărător: printre gratiile închisorii mici, din care evadase în mod atât de misterios, se zărea bine de tot cutia larg desfăcută, plină-ochi cu sămîntă necojită de mei, precum și un lighean miniatural plin cu apă.

Îmi amintesc bine că avea marginile de culoarea penelor canarului. Era un lighean asemănător ceștilor fără toartă în care șalvaroșii de la Ada-Kaleh sau Herculanee deșertau, nu tocmai de demult, ibricile de cafea cu arome aproape strănii și le ofereau gîtlejurilor tăbăcite pe tăvi de tinichea fără șervețel, dar și fără hașig.

In locul acela, aflat undeva printre însemne clericale, la demisolul vieții, dacă nu chiar ceva mai jos, plutea incontestabil un aer funebru de cavou. Dar un cavou din acela durat gospodărește, fără economie, din ciment, cărămidă și plăci de marmură, la cîteva palme doar mai sus de nivelul solului, dar cu conținutul prețios la cîteva picioare dedesubt.

Era cam frig, dar deocamdată nu mirosea de loc a crimă.

Fiindcă tocmai ninsese cîteva zile în șir și zăpada se înălțase spornic, muștește, pînă la jumătatea verticală a ochiului de geam cât cartea poștală, lumina zilei cu fascicule oblice și palide, cîte mai puteau pătrunde, dezvăluia în primul rînd numai această natură aproape moartă. Dar mai dezvăluia un pat lung, îngust, adînc — un fel de ladă de campanie — în care dormea, învelită cu ceva ce aducea a cuvertură, dar bleu, pînă sub bărbie, femeia. Singură numai cu ea.

Aici este strict necesar să nu cumva să bănuim sau să fim — doamne, ferește — tentați să credem

aducea o aventura, ci să ținem din scurt cele ce vor urma.

Femeia era bine dezvoltată, trupeșă. Îi ieșea chiar un picior afară; la celălalt capăt al patului, bineînțeles. Din cauza asta poate părea chiar puțin mai lungă decât patul, dar nu era așa.

Oh! dar un picior voinic, umblat, nu prea îngust și fără absolut nici o deformare sau bătătură... Cu toate aceste calități, nu era totuși dintre picioarele pe care unii, pînă în zilele noastre, continuă să ne informeze perseverent că le găsesc ca pișcoturile de dulci. Era învelită exact pînă sub bărbie și inspira infinitul, adînc, zgomotos și chiar puțin precipitat.

Fața-i prelungă de cerboaică i se alungise, cu timpul, și mai mult. Făcea, desigur, necontrolat, o mică alintată de deliciiile orizontale ale eternului somn, transportată fără ramburs; ca în clipele divine ale dăruirii sau imediat după aceea.

Lenjeria ei intimă absolut toată se afla păturită cu grijă — căci se mai întimplă să se nască și cîte un văduv dintre aceștia — la cap, și era de culoare stridentă, deschisă. Un sutien încăpător cu cavitățile respective ca niște cupe de excavator mijlociu, dar tiuit cu dantelă lătuță roz, contrastînd puternic cu negrul solemn și mult mai decent decât uleiul acela celebru al lui Fragonard consacratul. Baierile sutienului, rezistente prin adăugare de fișii la culoare, dedesubt, se terminau cu cîte un șnur cam grosuț, împletit. Șnururile măsurau pe puțin 70 cm fiecare, tot roz, semn că stăpîna lor și le petrecea cel puțin o dată de jurîmprejurul bustului, pentru orice eventualitate, și tot îi mai rămîneau în față două capete să facă un nod trainic-marinăresc, dar cu funduliță.

Deasupra patului, fixat în zid cu o țintă înflorată, spînzura un tablou sugerînd un peisaj campestru, fără orizont, cu niște boi păscînd în totală libertate. În fundul tabloului nu se distingea mai nimic, dar pe primul plan se vedeau boi. Cîți erau, de asemenea nu se distingeau bine, dar erau boi.

Dar cîte nu se mai aflau acolo în încăperea cu viața apusă, cu gratii și ușă de fier ermetică încît nici tămiia nu și-ar fi putut evacua balsamurile olfactive.

Ventilă moare pe parcurs, de foame sau de sete, cu ghearele de avar cenușiu crispate într-o supremă, instinctivă încheștare de gratiile coliviei din care fugise; pe boltă. Atrîna acum cu capul în jos galben, bălăngăind ca limba pendulei cu arcul oxidat și plesnit: liliac somnolînd în noaptea strigoilor prin păienjenșurile neexplorate de nici o mătură.

Și liniște iar!
Și nici un soare nu trecuse de partea cealaltă!
Și destul de frig!

Țurțuri nu existau la gura nimănui cînd femeia a irupt din alcov și a făcut să scriștie plăcile de marmură. Scriștia ca scîndurile uscate din bordeiul amărît de mahala nedemolată sub care șoarecele și-a durat catacomba. Picioarele vinjoase, îndelung neglijate și fără deformări sau bătăături ale femeii, făcure să scriștie plăcile de marmură ale adîncului, deși erau foarte bine încheiate. Nu mai era nevoie să-și lepede mantia nupțială și scurtă de pe umerii cu alunite, nici s-o suflece cumva; era perfect transparentă.

Și cine putea atunci s-o împiedice să irupă?!

Cu miinile sigure pe prăselele conice ca un baton cilindric sau ca morcovul ale cuțitului cu lamă concavă care nu fusese cu siguranță niciodată șters ca lumea după folosință, întepă de 12 ori hirtia albă, fără pete, umplută pe ambele fețe cu scris mărunț și puțin aplecat spre stînga, hirtia cu autoportretul foarte reușit creionat al omului căruia nu i s-a spînzurat nici un prieten, rostind de fiecare dată îngrozitorul cuvînt AMIN. De 12 ori, în 12 locuri a făcut operațiunea asta, fără să obosească. Tăie în sfîrșit hirtia în fișii foarte fine, dar fără absolut nici o intenție. Înfipse apoi gemînd tăigul concav, cu un gest sec, exact între petalele larg-larg deschise ale cojii de portocală ce sugera o lălea uriașă și-l lăsă așa, acolo, înfipt adînc; pistil uriaș cu prăsele conice în bună stare, dar cam înnegrite.

Efortul o copleșise... Cînd zări — cum ne așteptam cu toții — în sfîrșit, colivia goală.

Amurit Ventilă, șuieră scrișnînd trispicată și salivînd; cînt nu altceva. Și strînse la piept, acolo între sîinii giganti, păsărica galbenă cu capul zbîrlit, atîrnînd bleg.

Din capul locului se decise mai întîi să-l îngroape în ea. Sau să-l îngroape la Ierusalim, amintindu-și că mai inviase unu' acolo... Însă la ușa grea de fier ținută se auziră chiar atunci zgomote distincte.

Venise piticul!
Venise domnu'!
Venise stăpînu'!

Măreț și fără pelerină roșie i-ajungea femeii pînă la ombilic, fără joben. Dar nu o dorea de loc în clipa aceea.

— A murit! scînciră adîncurile ei.
— Cine a mai îndrăznit să moară?! tună stăpînul.
— Ventilă!
— Care Ventilă?!
— Uite-l... îl lăsă să cadă din ea.
— Și de ce îi zici așa?!
— Dac-asa-l cheamă...

Piticul era vinjos și multilateral. Se apropie mai mult, tot mai mult. Se sprijini temeinic pe picioare ca la haltere, se aplecă și înșfăcă frumusețea enormă și virilă. O ținea acum puternic cu brațe și degete de foc. Capul și picioarele ei atîrnau cumînțite, dar nu inerte, deoparte și de alta, atingînd aproape lespezile. Și o ținu așa.

În colțul acela de moarte vuia liniștea că nici imnul cucuvelei nu l-ai fi putut distinge.

Peste tot se lăsase o ceață londoneză cînd încă se mai devorau fără răgaz și fără să obosească absolut de loc, nici unul nici celălalt. Pînă dispărură amîndoi. Și în urmă ne trezirăm că rămăsese viața; viața cea vie, obraznică și frumoasă.



Desen de MIHAELA GEORGESCU-GORJ

Nepuțința unui hoinar singuratic

Sînt zece ani de cînd am parcurs în mare grabă, în vederea unui examen de literatură universală la facultate, citeva din scrierile lui Jean Jacques Rousseau. Venind la rînd după fermecătoarele povestiri și sarbedele drame ale lui Voltaire și după „Scrisorile persane” ale lui Montesquieu, cîte repede și cu o istorie literară alături — pentru ușurarea înțelegerii subiectului —, scrierile lui Rousseau mi s-au părut de o reală blîndețe și nevinovăție. Și chiar dacă exagerata lor lungime și monotonia mă împiedica să le hărăzesc admirația pe care o vedeau autorii istoriilor literare, nu credeam că indigența mea pentru Rousseau va fi vreodată altceva decît cea destinată oricărui clasic prea senin și prea plictisitor. Astfel că atunci cînd, după o lungă pauză — pe care editurile noastre nu s-au grăbit s-o întrerupă — am luat, recent, în mînă Visările unui hoinar singuratic, mă așteptam la o lectură molcomă, la o întîlnire cu sentimente vechi și frumoase, cu pașnice descrieri și cugetări mulțumitoare.

Nu mică mi-a fost însă mirarea cînd a trebuit să constat, abia după cîteva pagini, cît de superficială și greșită era impresia ce-mi rămăsese despre gînditorul francez. Și ce deosebire între liniștea titlului: Visările unui hoinar singuratic (nimerită tîlmăcire a celui francez, Les rêveries du promeneur solitaire, cu o potrivită modificare a articolului hotărît în nehotărît — originalul are, din pricina lui du, un sunet mai dur și mai îngîmfat decît nonsalantul unui —), ce deosebire între acest titlu și agitația crispată a textului, a unui text zgomotos și haotic, zguduit de pasiuni uricioase și sufocat de resentimente! Acest bătrîn egocentric care susține cu amărăciune în glas că nimic de pe lume nu-l mai interesează și că, persecutat și urît de cabala tuturor contemporanilor, a ajuns pe un prag al deznădejdi echivalent cu pacea („iată-mă liniștit, în fundul prăpastiei, biet muritor fără noroc, dar neclintit ca însuși Dumnezeu”, p. 8), este el unul și același cu marele Jean Jacques Rousseau, admirat de veacurile care l-au urmat? Din păcate, da: teoreticianul educației prin apropiere de natură, autorul Profesiunii de credință a vicarului savoyard, romancierul virtuții noii Eloize și sociologul contractului social, pare să fi avut o fire detestabilă pe care și-a etalat-o cu sîrguință de cîte ori a avut prilejul. Neîndrăznind să-i judece la repezeală onerele ideologice, neștiind dacă să-i dau dreptate în adîncul sufletului, în ce privește chestiunile teoretice lui sau marelui său adversar Joseph de Maistre, am încercat totuși, după lectura Visărilor, să-mi limpezesc impresia neplăcută pe care mi-a lăsat-o acest text celebru și să văd ce anume mi-a iritat sensibilitatea și mi-a provocat mirarea de care am vorbit.

Cea mai izbitoră trăsătură a hoinarului singuratic este dereglarea raporturilor cu aproapele. Cartea începe cu o declarație maniacală: „Omul cel mai sociabil și mai iubitor a fost izgonit dintre oameni prin consensu tutuora. În ura lor rafinată, au găsit cauza cea mai cruntă pentru sufletul meu simțitor, și au rupt cu brutalitate orice legătură dintre mine și ei. Aș fi fost în stare să-i iubesc în pofida lor. Doar încetînd să mai fie oameni, au izbutit să scape de dragostea mea” (p. 1), care revine din cînd în cînd ca un delir, fără nici o legătură aparentă cu desfășurarea de pînă atunci a discursului: „Imi spuneam suspinînd, ce-am făcut oare în această lume? Am fost făcut ca să trăiesc, și eu mor fără să fi trăit”. Și, în continuare: „Dar cel puțin n-a fost din vina mea, și voi aduce creatorului fîntei mele, dacă nu primosul faptelor bune pe care n-am fost lăsat să le fac, măcar tributul bunelor mele intenții, al unor sentimente sănătoase, dar private de eficacitate și al unei răbdări care a rezistat la greaua încercare a disprețului oamenilor”. Îngăduința față de sine bate la ochi: „Mă înduioșam la aceste gînduri...” Departe de a voi să se lepede de veninul lor Rousseau le încurajează cu plăcere: „După amiaza a trecut în aceste pașnice meditații și mă întorceam foarte mulțumit de felul cum mi petrecusem ziua...” (p. 17). Din relatarea amănunțită a felurite întîmplări absurde, ca de pildă accidentul cu du-

lăul danez și a zvonurilor curioase prileuite de el, din insinuările nu prea clare ce însoțesc mereu textul, se adună din cînd în cînd depozite atît de mari de fîere încît autorul nu mai îndură povara amărăciunii și socotește potrivit să se descarce într-o efuziune compensatoare: „Nu merg atît de departe ca sfîntul Augustin, care s-ar fi consolât să fie osîndit și la chinurile iadului, dacă asta ar fi fost voia lui Dumnezeu. Resemnarea mea pornește dintr-un izvor mai puțin dezinteresat, e adevărat, dar nu mai puțin pur și, după părerea mea, nu mai puțin demn de Ființa desăvîrșită pe care o slăvesc. Dumnezeu e drept, el vrea ca eu să sufăr; și știe că sînt nevinovat; iată motivul încrederei mele. Inima și mintea îmi strigă că ea nu va fi înșelată. Să lăsăm deci oamenii și destinul să acționeze; să învățăm să suferim fără a crîcni; pînă la urmă totul trebuie să intre în ordine și rîndul meu va veni și el mai devreme sau mai tîrziu.” (p. 26—27). Am citat aceste rînduri căci ele mi s-au părut cu deosebire semnificative pentru greșala lui Rousseau: el a confundat judecata divină cu cea a oamenilor, și i-a dat acesteia din urmă o prețuire exagerată. Peste măsură de atent la părerile celor din jur despre el, Rousseau a dorit ca oamenii să fie atotștiutori și să-i vadă limpede lăuntru, cu toate ascunzăturile lui. Dorință nesăbuită! Cunoașterea pe care aproapele o are despre noi rămîne, oricum, mărginită, și rostul tribunalului opiniei publice nu e să emită verdict absolute. În ochii lumii „rîndul” nimănui nu vine, cu adevărat, nicio dată, iar setea de slavă nu poate afla astîmpăr în această direcție.

Consecințele confuziei etice făcute de Rousseau se văd bine și în „Plimbarea a patra”, unde hoinarul singuratic reflectează la adevăr și minciună. Așezînd criteriul minciunii în intenția vorbitorului, Rousseau are perfectă dreptate: „a spune un neadevăr nu e tot una cu a minți decît dacă există intenția de a înșela” (p. 59). Dar, înconsecvent cu principiul enunțat, hoinarul adaugă o corecție, o reintroducere limitată a criteriului urmărilor reale ale spuselor. „A minți fără folos nici pagubă pentru tine sau pentru alții nu este a minți: nu e minciună, e ficțiune” (p. 60). Dar, cu cîteva rînduri înainte, chiar el afirmase că „A judeca spusele oamenilor după urmările pe care le au înseamnă adesea a le aprecia în mod greșit” (p. 59). Amîndouă propozițiile sînt inacceptabile. Cea dintîi, pentru că înglobează sub numele de „ficțiune” o întreagă categorie de minciuni conștiente, al căror caracter inofensiv e greu de apreciat în clipa rostirii (și chiar dacă ar fi intrutotul dezinteresat și nepăgubitoare, ficțiunile tot strică, pentru că întretin o atmosferă pernicioasă, de divorț între cuvînte și realitate), cea de-a doua pentru că tînde să scuze lipsa de răsîndere față de ecoul posibil al rostirii.

Și cu aceasta cred că am ajuns la resortul cel mai întîm al deroării morale căreia i se abandonează Rousseau. Ca și alt mare nepuținător într-ale eticii, André Gide, strămoșul său Rousseau se revoltă împotriva răspunderii. Iată-l povestindu-și rezerva față de faptele bune: „am simțit adesea că binefacerile mele deveneau o povară prin lanțul de îndatoriri pe care-l trăgeau după ele; atunci bucuria dispărea și, continuînd să mă îngrijesc de alții, lucru care la început mă fericise, n-am mai simțit decît o stinghereală aproape insuportabilă” (p. 97). Nu e numai o stinghereală sentimentală; mai tîrziu se va vedea că, judecînd un episod central al vieții sale, Rousseau pierde din vedere în același fel răspunderea. E vorba despre uimitoarea „Plimbare a noua”. Cîneva insinuează — sau crede Rousseau că simte insinuarea —, citindu-i bătrînului singuratic un manuscris, că acesta nu iubește copiii. (Se știe că Rousseau și-a dat copiii la orfelinat.) Iată-l pe hoinar cum comentează: „Înțeleg că învinuirea de a-mi fi dus copiii la Casa Copiilor Găsiți a putut fi schimbată lesne — răstălmăcindu-se un pic lucrurile — în aceea de a fi un tată degenerat și un om care urăște copiii... și știu bine că nu există pe lume tată mai iubitor decît aș

fi fost eu dacă obișnuința ar fi venit cît de cît să se adauge sentimentelor firești” (p. 158—159). Savoarea textului este dată de „un pic” și de „obișnuința”. Lipsa acesteia din urmă este tocmai refuzul răspunderii. Dar și continuarea e delectabilă; iubirea pentru copii a lui Rousseau găsește alte căi de manifestare: „Dacă am făcut oarecare progrese în cunoașterea sufletului omenesc, o datorez plăcerii de a vedea și observa copiii” (p. 159). Și „ar fi fărăndoială lucrul cel mai de necrezut din lume ca Eloiza și Emil să fi fost scrise de un om care nu iubea copiii” (p. 160).

Nu toată cartea lui Rousseau se desfășoară în acest fel. Cel puțin una din plimbări, a cincea, conține pasaje minunate. Se găsește în această plimbare descrierea unei stări sufletești aparte, de vid spiritual: este sentimentul pur al existenței, necontaminat de gînduri sau pasiuni: „Dar dacă există o stare în care sufletul își găsește un teren destul de ferm pentru desăvîrșita lui odihnă și pentru adunarea laolaltă a întregii sale ființe, fără a avea nevoie să evoce trecutul sau să anticipe asupra viitorului, o stare în care să nu-i pese de timp, în care prezentul să dăinuie fără să se petreacă și fără să scape, fără să stîrnească vreun sentiment de lipsă sau de plăcere sau de durere, de dorință sau de teamă, ci doar pe acela al existenței, de care să fie covîrșit, atunci, atîta vreme cît ține starea asta, cel ce se găsește în ea se poate considera fericit...” „Ce-l poate face pe om să se bucure într-o astfel de stare? Nimic exterior sîeși, nimic care să fie dincolo de sine însuși și de propria sa existență; atîta timp cît dărează această stare, omul își ajunge sîeși ca însuși Dumnezeu”. Sentimentul unei ființări, al molcomei goliciuni, este cel mai curat sentiment de care se dovedește Rousseau capabil: a dispărut și tensiunea relațiilor cu aproapele, și iluzia subiectivă a bunelor intenții, a dispărut spectrul moralei, și crisparea răspunderii; a rămas, incurajată de peisajul liniștit, de clipocitul pîrului, de legănarea bărcii lăsate în voia apei, bucuria difuză a identității cu sine, leneșă, neclara gustare a imediatității. Această stare nu este decît urma palidă, în căderea în care se afla Rousseau, a adevăratei concentrări spirituale, a elanului făcător de vid lăuntric: din energia sufletească posibilă n-a rămas decît toropire. Dar această toropire, ea singură, nu e vinovată, și e tot ce ar mai putea fi mintuit din Rousseau.

Mulțimea citatelor pe care le-am transcris sînt, credem, îndeajuns de grăitoare pentru calitatea traducerii semnate de Mihai Șora. În fața textului lui Rousseau traducătorul avea să se lupte cu două ispite. Cea dintîi ar fi fost o exagerată modernizare a limbajului, lesne de obținut prin exagerarea calchierilor după limba franceză. În acest caz numărul neologismelor ar fi fost copleșitor, dar, în schimb, s-ar fi putut marca tot timpul o diferențiere ironică a traducătorului față de ceea ce traduce. Unele din transunerile în românește ale citatelor cu care este presărată opera critică a lui Călinescu beneficiază de acest procedeu amuzant. Cealaltă ispită, mult mai frecvent învingătoare, este exagerata umplere a traducerii cu termeni vechi în limbă. Traducerea lui Mihai Șora este din acest punct de vedere bine cumpănită. Nu lipsesc nici „amor propriu” (cuvînt oricum altfel intraductibil), nici „reflecțiune” (= reflexion, facultate mentală), nici „ierborizare”; în schimb întîlnim „plămădit” — pentru „creat” —, „patimă” — pentru „pasiune” — sau „rătăcire” — pentru „eroare”. Preferința traducătorului merge mai des, cum s-a putut vedea din fragmentele mai sus reproduse, spre cuvîntul românesc înrădăcinat în limbă, fără nici un fel de iz: nici arhaic, nici neologic. Frazele se înlănțuie cu liniștea și limpezimea unui text scris direct în românește. În multe locuri n-am întrerupt lectura, fermecat de sunetul tîlmăcirii; și am fost răbdător cu autorul de dragul traducătorului.

Toma PAVEL

Fișier

Romanul „Casa blestemată” (La Barraca) al scriitorului spaniol Blasco Ibanez face parte din ciclul valencian, închinat pămîntului natal. Agitator politic, deținut, prieten intim al unor șefi de state, ziarist, tipograf și scriitor, Blasco Ibanez și-a redactat această povestire — căci mai mult povestire a fost la început — într-o primă versiune (ce purta titlul de Răzbunarea maură) în timp ce autoritățile militare îl urmăreau pentru participarea la o manifestație împotriva războiului colonial. Mai tîrziu, dezvoltă această năvelă care are ca nucleu drama petrecută în „huerta” valenciană, transformînd-o în romanul care i-a adus gloria literară.

Transpunerea în românește a cărții lui Ibanez, apărută în „Biblioteca pentru toți” o semnează Oana Busuocanu, iar prefața — Ion Oprescu.

La Editura pentru literatură universală a apărut *Candid* sau *Optimistul*, cea mai reprezentativă operă a marelui Voltaire, capodoperă a romanului filozofic. *Candid*, Pangloss, eternul teoretician al „răului aparent din care se naște în mod matematic un bine real”, și Cunigunda, prinși în vîrtejul aventurilor povestite cu o inimitabilă savoare, alcătuiesc o ume creată după chipul și asemănarea celei reale, învăluită, dincolo de sarcasmul distrugător, într-un zîmbet amar. Spiritul științelor și subtilitatea artei narative voltairiene se bucură de o echivalare de talie în limba română prin traducerea lui Al. Philippide. Prefața este semnată de același autor.

Wallenstein — trilogia marelui poet german Fr. Schiller, compusă din „Tablă” lui Wallenstein, „Piccolomini” și „Moartea lui Wallenstein”, pune în scenă unul dintre cele mai importante episoade din Războiul de 30 de ani, avînd în centrul său figura ilustrului general.

În cel de al șaptelea an al războiului (1625), comandantul imperial Albrecht von Wallenstein, după ce adună o armată uriașă, izbutește în scurtă vreme să alunge danezii care cîmpăniseră țara și să supună împăratului aproape întreaga Germanie de miazănoapte. Scrisă într-o perioadă în care se hotăra soarta națiunilor (1799), această operă dramatică, animată de ideea unității și libertății naționale, depășește, prin varietatea caracterelor și întreaga atmosferă a armatei austriece, cadrul dramelor istorice reflectînd imaginea vie a umanității la o anumită vîrstă istorică. Traducerea de Gh. Mihalache și V. Munteanu. Prefața de V. Tențeanu. (B.P.T.).

Torquato Tasso, poet de rară noblețe sufletească și sensibilitate, care a lăsat umanității o operă vastă — aproape două mii de poezii — este prezent în librării prin cea mai importantă dintre operele sale cu adevărat clasice: Ierusalimul eliberat. Această carte apare pentru prima dată la noi într-o versiune integrală. Operă de o largă respirație, căreia lirismul și fantezia îi conferă o înaltă valoare artistică, epopeea lui Tasso a fost inspirată din realitățile social-politice și spirituale ale epocii. Ediția de față, datorată osteneții poetului Aurel Covaci și apărută în „Biblioteca pentru toți”, este însoțită de prefața lui Ovidiu Drimba, intitulată semnificativ „Tasso — tragedia omului și apoteoza operei”.

ERATĂ — În numărul 8 al revistei noastre, am semnalat apariția în tîlmăcire românească a romanului „Stăvilă la Pacific” de Marguerite Durras, menționînd în mod eronat ca traducătoare pe Cristina Petrescu.

În realitate atît traducerea cît și prefața aparțin lui Alexandru Băciu.



La 28 februarie 1869 se stingea din viață, în pragul vârstei de optzeci de ani, după o bătrânețe chinată de umilințele sărăciei, marele poet francez Alphonse de Lamartine. Cu aproape o jumătate de veac înainte, înfiul său volum de poezii, *Méditations poétiques* (1820), se bucurase de un răsunet excepțional în simțirea contemporanilor de pretutindeni. Versul francez nu cunoscuse pînă la dinsul acea armonie și fluență legănătoare, și totodată atîta elevație și capacitate de emoție. Urmate de *Nouvelles méditations poétiques* (1823), de la Mort de Socrate (1823), de le Dernier Chant du Pélerinage d'Harold (1825), — acesta pe urmele lui Byron, — dar mai ales de les Harmonies poétiques et religieuses (1830), versurile marelui poet romantic contribuiau în largă măsură la modificarea sensibilității contemporane, modelînd-o în deosebi către receptarea reveriei și a meditației sentimentale sau religioase. În intervalul deceniului dintre *Méditations* și *Harmonies*, mesajul lamartinian pătrunseser în țările române. Eliade se descoperă poet, talmăcind în 1830 „Meditații poetice dintr-ale lui A. de la Martin” și strecurînd la urmă cîteva proprii poezii (adică de ale lui!). Și ca el fură mulți alți români, de dincoace și dincolo de Milcov, începînd cu Vasile Cîrlova și Grigore Alexandrescu în Țara Românească, cu A. Hrișoverghi și C. Stamati în Moldova, urmași de C. A. Rosetti, Barbu Paris Moleanu, G. Sion, M. Cuciurean.

La apariția revistei bilingve *Spiciul-torul român* (Le glaneur moldo-valaque), în 1841, directorul ei, G. Asachi, talmăci pînă astăzi miseroasă Ode a une jeune Moldave din Recueils poétiques, prin care poetul, solicitat de admiratoarele din lumea întreagă, răspunsese la 24 ianuarie 1837, uneia din Moldova, „fleur du Danube attachée à sa rive”, după o geografie aproximativă. Același traduse și replica A Mr de Lamartine par un jeune Moldave, scrisă de Vasile Alecsandri — una din cele trei poezii în limba franceză cu care debutase tînrul poet întors în țară, un fel de meditație filosofică, tipic lamartiniană.

Traducători din lirica lui Lamartine stăruiră în generațiile ulterioare, ne-

LAMARTINE

și noi

excluzînd pe cele simboliste (Th. Al. Stoenescu, Traian Demetrescu, Oreste), pînă în timpul celui de al doilea război mondial (N. Țîmraș în Cîntece de cristal). Generația pașoptistă l-a divinizat pe Lamartine, pe de o parte pentru largul hamac al visării în care îi legănase junețea, pe de alta electrizată de verbul său aprins, de inspirat orator. Într-adevăr, ales deputat în tot timpul monarhiei burgheze a lui Louis Philippe d'Orléans, Lamartine se revelase un opozant de mare clasă, cu vederi progresiste. În timpul revoluției de la 1848, făcu parte din guvernul provizoriu, iar timp de trei luni l-a și prezidat și a condus politica externă a Franței. Se pare că N. Bălcescu s-ar fi întors în țară — după participarea la revoluția din Paris — cu instrucții insurecționare primite de la Lamartine. Ilustrul bărbat acceptase, în 1846, preșidenția de onoare a studenților români de la Paris, din partea unui comitet condus de Ion Ghica și N. Bălcescu.

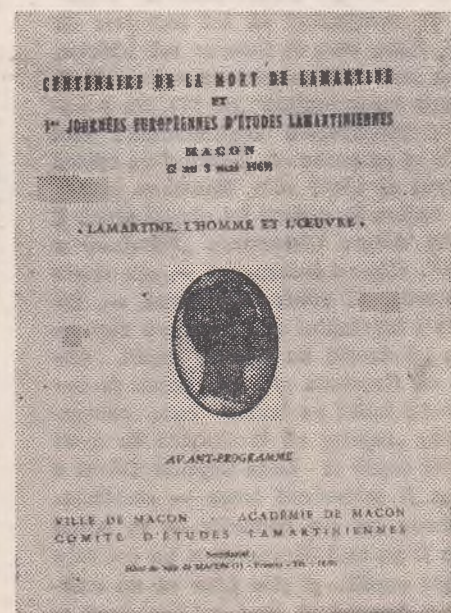
Ca președinte al guvernului provizoriu, Lamartine sprijini întoarcerea în țară a bonjuristului moldovean Theodor Răscanu, printr-o scrisoare către consulul francez din Galați, menită să-i acopere agitatorului intrarea nestinghe-

necrologul ilustrului defunct și transcrise după vizita ce-i făcuse în 1859, aceste cuvinte ale marelui nostru prieten:

„Domnul meu, deșteptarea unei nații e cel mai sublim spectacol ce omenirea poate să arate Creatorului, însă cînd o nație are norocul de a atrage asupra-i ochii Providenței, ea trebuie să se menție la înălțimea rolului ce este chemată a avea pe lume. Eu fac sincere urări pentru prosperitatea și mărirea românilor, căci mi-a plăcut totdeauna a vedea pe urmașii popoarelor mari pășind falnic pe urmele glorioase ale strămoșilor”. Cu aceste cuvinte măgulitoare la adresa națiunii surori, de aceeași nobilă stirpe latină, își încheia Vasile Alecsandri necrologul închinat celui ce-l numise mai sus „dulcele poet al inimelor tinere, eroul poetic a revoluției din 1848” și a cărui elocvență „naturală încintă chiar în vorbirile zilnice a vieții private”. Portretul moral al acestui bărbat de înalt cuget poetic și moral n-ar fi complet dacă am omite darul cuvîntului rostit, de aceeași strălucire și ușurință naturală ca și versul său melifluu. Despre poet, mai tînrul Alfred de Musset spusese cu dezinvoltă impertinență, într-o calculată ordine descrescîndă: „are geniu, talent, ușurință”. Lamartine avea ușurința, dar și lărgimea aripilor vultuștii; înălțimile eterice la care se înălța cugetul său nu l-au făcut niciodată să uite omul cu suferințele, aspirațiile și speranțele sale în mai bine. El a înțeles mai bine ca oricine că inima unui adevărat poet nu poate să bată numai pentru el, că ea trebuie să încapă toată simțirea acelora ce nu pot să și-o exprime. Acesta este secretul imensei răspîndiri a mesajului său. De aceea milioane de cititori au fost vrăjiți de magia versului său, iar sute și mii de poeți pe tot globul au fost lamartinieni și au lamartinizat, cu sau fără voie și știință.

În secolul națiunilor, popoarele robite l-au iubit pentru mesajul de libertate al omului public, care osîndea tirania și imperialismul. Eliade l-a adorât pentru „sborul cu îndrăzneală pînă la soarească înălțime a atotputerniciei dumnezeiești”, pentru calitățile demiurgului, luminozitatea lui solară, muzicalitatea care dăruia cititorilor „aromirea lor cea dulce” (Curierul românesc, 1831). Dintre operele în proză ale marelui poet, cea mai frecvent talmăcită la noi a fost povestirea Graziella, a cărei inspiraătoare a fost aceeași „Elvire” din Le lac. Lecția acestei poeme, cea mai populară dar și cea mai izbutită din „meditațiile” lui Lamartine, este compatibilitatea desăvîrșită dintre frumosul artistic și simțirea obștească. Numai comunicativitatea are darul de a transforma oamenii în mituri. De aceea s-a spus despre Lamartine că „a fost poezia însăși”.

Șerban CIOCULESCU



J O R G E

De curînd, la Milano a avut loc un eveniment editorial care merită să fie semnalat: s-a publicat, într-o frumoasă ediție bibliofilă, opera poetică completă a lui Jorge Guillén*).

Autorul — socotit de mulți drept cel mai mare poet spaniol contemporan — este o figură proeminentă a așa-numitei „generații de la 1927”, ai cărei principali reprezentanți au fost, după cum se știe, Federico Garcia Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Luis Cernuda și încă alți cîțiva poeți — creatorii celui mai frumos moment de efervescență lirică din literatura spaniolă, dacă nu din todeauna, cel puțin de după Secolul de Aur.

Guillén, născut în 1893 la Valladolid — în inima Castiliei — a îmbinat, ca mai toți membrii amintitei generații, cariera de scriitor cu cea universitară: a fost profesor de literatură în Spania și în străinătate, la Sorbona, la Oxford și în Statele Unite ale Americii, unde, după războiul civil spaniol, s-a exilat voluntar, ca atîția alți scriitori, colegi cu el de generație și de idealuri. În prezent, trăiește împreună cu familia sa în Massachusetts, petrecînd însă lungi răstimpuri și-n Italia, patria soției sale.

A început să scrie versuri relativ tîrziu, la 25 de ani împliniți. **CANTICO (Imn)**, primul său volum, a prins să se închege în vara anului 1919, pe o plajă din Bretania franceză, Tregastel, prima ediție (care număra 75 de poezii) apărînd la Madrid, în 1928, editată de **Revista de Occidente**. Avea să se amplifice apoi succesiv de-a lungul altor două ediții (Madrid, 1936, Cruz y Raya și Mexic, 1945, Litora), pentru a ajunge în sfîrșit la cele 334 de poeme cite compun ediția din 1950 — a patra și definitivă, publicată în editura Sudamericana din Buenos Aires.

Ulterior, tot Guillén a mai publicat **CLAMOR (Strigăt)**, cuprinzînd trei părți: **Maremágnum... Que van a dar en la mar**, și **A la altura de las circunstancias**, (apărute, toate trei, în aceeași editură argentiniană, respectiv în 1957, 1960 și 1963); iar acum doi ani și ceva, la Veneția, **HOMENAJE (Omagiu)**.

Unitare ca stil și concepție, cele trei volume de mai sus — **CANTICO, CLAMOR, HOMENAJE** —, ce-nchid în ele strădania poetică a unei întregi vieți, au fost reunite astăzi de autorul lor sub titlul comun de **AIRE NUESTRO (Aerul nostru)** ca trei serii lirice corelate ale unei opere unice tripartit structurate și așezate sub semnul unui motto dantesc plin de semnificație (**Legato con amare in un volume / Ciò che per l'universo si Squaderna — Paradisul XXXIII, 86—87**).

S-a mplinit astfel visul de-o viață a lui Jorge Guillén: acela de a le dăruii contemporanilor și posterității o operă poetică unică, încheagată, perfectă, reprezentativă: un univers liric închis, riguros structurat, nu un album deschis, de versuri răzlețe.

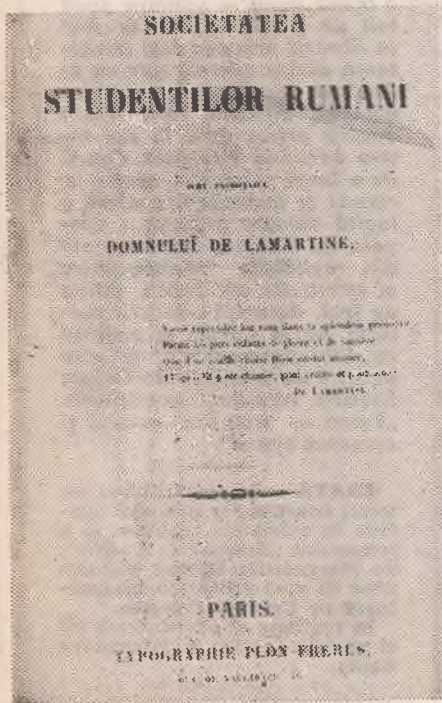
De aceea, **AIRE NUESTRO** reprezintă pentru Jorge Guillén ceea ce sînt **FLORILE RĂULUI** pentru Baudelaire

* J. Guillén, *Aire nuestro*, Milano, All'Insegna del Pesce d'oro, 1968 (1700 pag).

Cartea străină Din nou André Gide

„Procesul Gide” nu pare încheiat din moment ce, în jurul concepțiilor sale, au loc debateri reluate cu înnoită fervoare. În interesanta și bine documentată lucrare: „André Gide et l'attente de Dieu”, Enrico Umberto Bertalot reia drumul sinuos al încercărilor de clarificare, care l-au dus pe scriitor la un ateism manifest după ce, încă din copilărie, fusese dedicat vieții clericale. Opunînd voința de libertate spiritului de supunere religioasă, care marcase operele sale de început, „Simphonie pastorale” și „Numquid et tu?”, Gide spunea: „Cel mai bun mijloc de a nu-i simți lipsa (lui Dumnezeu, n.n.) este să te dispensezi de el” (Thésée, 1946). Nemaiașteptîndu-l pe Dumnezeu, Gide începea să caute Omul.

Un alt studiu „André Gide”, care a stîrnit multe discuții, are ca autor pe George D. Painter. Biograful englez se oprește, în special, la aspectele operei lui André Gide, care corespund spiritului anglo-saxon: umorul, un anumit fel aluziv, dezinvolt, de a aborda subiectele grave, în fine concepția pragmatică a scriitorului. Mai mult apologetic decît critic, Painter vede în Gide pe „cel mai de seamă contemporan”.



G U I L L É N la apogeul creației



sau **FIRELE DE IARBĂ** pentru Whitman; iar apariția cărții semnifică încoronarea întregii cariere lirice a poetului spaniol, momentul de apogeu al creației sale.

★

Personalitatea lirică a lui Jorge Guillén se conturează pregnant la orice nouă lectură. În **AIRE NUESTRO**, opera sa completă, particularitățile degajate la vremea lor de critică par a ieși în relief și mai intens, întregind portretul creatorului cu nuanțe noi sau neindeajuns fructificate încă.

Guillén a fost socotit în mod unanim întiiul reprezentant al „poeziei pure” în Peninsula Iberică; i s-a spus, nu o dată, „Valéry-ul spaniol”, ținându-se cont mai ales de afinitățile certe care există între cei doi (Guillén, de altfel, a și tradus magistral **Le cimetière marin** în limba lui Cervantes), dar neignorându-se nici o anume tehnică poetică de descendență mallarméiană practică de poetul spaniol. Că Guillén e un „poet pur” dintre cei mai mari, nu ncape îndoială: ca dovadă, caracterul abstract și intelectualizat al versurilor lui, perfecțiunea formală, de o geometrie diamantină a expresiei, esențialitatea motivelor sale majore. (Guillén este poetul esențelor prin excelență — spune Amado Alonso într-un cunoscut studiu cu titlu similar). Și lucrul rămâne adevărat, chiar dacă poetul o admite doar pe jumătate, recunoscând, într-o scrisoare către un prieten, că poezia lui „e destul de pură, ma non troppo”. De aici și dificultatea poeziei acesteia care e departe de a fi mică: fără a-l socoti un ermetic în adevăratul înțeles al cuvântului — cel puțin tradițional vorbind —, Guillén încifrează întocmai ca ermeticii atunci când, în setea lui de perfecțiune și de „puritate”, împinge concentrarea expresiei către o elipticitate excesivă și către juxtapuneri sintactice prelungite care sporesc magia verbului, însă îi reduc în egală măsură inteligibilitatea. T. Balles-ter chiar vorbește de „sinteze cifrate”

- Un apropiat contemporan al lui Lorca și cel mai mare poet spaniol de azi.
- Ca și Eliot, un scriitor cu personalitate universitară
- Creatorul „poeziei pure”.
- Confesiuni făcute la Malaga unei tinere hispaniste din țara noastră.

în poezia sa. În paranteză fie spus, stilul guillenian are numeroase puncte de contact cu cel al unui Ion Barbu, de pildă, și un studiu comparativ amănunțit al celor doi poeți ar fi deosebit de interesant.

Dar — paradoxal — tot atât de bine cum poate fi socotit „poet pur” (și „ermetizant”), Guillén se relevă și ca poet existențial. Căci oare ce altceva este **CÁNTICO**, dacă nu un mare poem ontologic? Guillén — cel mai eleatic poet din istorie, cum l-a numit Hugo Friedrich — înalță acolo un imn de slavă vieții, existenței, perfecțiunii, realității înconjurătoare, armoniei care guvernează legile secrete ale firii, pe care el le contemplă cu ochii minții, dar și cu ai inimii, fiindcă Guillén nu este „poetul lipsit de suflet”, cum s-a spus uneori pe nedrept, rece și cerebral doar, ci dimpotrivă știe să fie și un mare entuziast, un mare participativ, un poet al puternicelor elanuri vitale și al impulsurilor elementare. **Fe de vida** se subintitulează **CÁNTICO**, acea „interjecție cu conținut intelectual”, acel „adverb afirmativ, invariabil **da**” — cum definește Dámaso Alonso volumul de debut al confratelui său.

CLAMOR, următorul, este exact reversul primului. „Elegie și satiră” — cum îl definește Guillén însuși, **CLAMOR** este, pentru **CÁNTICO**, o clarificare și o întregire. În **CLAMOR** irupe fluxul existențial, cotidian; Guillén descoperă cealaltă față a lumii, durerea și lipsa de armonie din univers. Registrul său liric se îmbogățește și se umanizează, limbajul devine mai explicit, mai „impur”. Clamor este **Tiempo de historia** (**Timp de istorie**), și istoria nu e nici perfectă, nici absolută.

HOMENAJE, seria a treia și ultima din **AIRE NUESTRO**, descoperă o altă fațetă a inspirației guilleniene. Poetul e dublat aici în permanență de Guillén-intelectualul, de omul de vastă cultură. Poezia din **HOMENAJE** e o poezie „livrescă” în sensul cel mai exact și nepeiorativ al cuvântului. E, adică, o poezie făcută cu finețe, cu gust, cu discernământ, pe marginea literaturii din toate vremurile; un omagiu adus de unul din cei mai mari scriitori spanioli

contemporani confrăților lumii, peste timp și distanțe.

★

În vara anului trecut, am avut bucuria de a-l cunoaște personal pe acest mare poet, ale cărui versuri mă fascinaseră încă de pe băncile Universității. Eram la Málaga, pe malul andaluz al Mediteranei, în orașul care l-a dat lumii pe Picasso.

Guillén venise cu actuala lui soție — o distinsă și fermecătoare doamnă între două vârste, de origine italiană — ca să-și petreacă o parte din vacanță acolo. Locuiau în Paseo Marítimo, într-un cochet apartament cu vedere la mare, recent cumpărat, unde i-am vizitat mai întâi singură, apoi împreună cu tov. academician profesor Iorgu Iordan, o veche cunoștință de-a poetului, de pe vremea călătoriei acestuia în țara noastră.

A deschis chiar Guillén: același bărbat înalt, cu trăsături fine, aer distins și o ușoară răceală nordică în priviri, pe care-l știam de mult din fotografii; îi lipseau doar ochelarii rotunzi cu rame aurii subțiri care, în tinerețe, îi subliniau expresia intelectuală, de a-dîncă spiritualitate, de pe chip.

Dar de fapt și astăzi, la cei 75 de ani pe care-i are, Guillén este un om tânăr, în plină putere de creație, de o vitalitate clocotitoare, care iriază în jurul lui, contagiindu-te.

Din primele clipe ale conversației, am fost cucerită, căci la Guillén, marele poet și intelectualul rafinat s-au dovedit însoțiți de un strălucit causeur și de un amfitrion plin de amabilitate față de ușor fisticitul său oaspe și interlocutor.

Redau mai jos câteva frânturi din lungile discuții purtate în casa poetului în acele după-amieze toride de neuitat încă.

— Domnule Guillén, sînt o ferventă iubitoare a poeziei dv., despre care am și îndrăznit să scriu câteva pagini pe care le-am prezentat sub formă de comunicare la Congresul de lingvistică și filologie romanică de la București. Mă străduiam acolo să descifrez pe baze lingvistice „dificultatea” stilului dv., comparînd-o cu cea a unor poeți francezi ca Mallarmé și Valéry — de care

ați fost nu o dată alăturat — precum și cu a lui Ion Barbu, maestrul ermetismului românesc. Ce credeți despre acest mod de a aborda problema?

— Bineînțeles că e foarte măgulitor să te vezi așezat alături de poeți atît de iluștri. Dar în esență, după cum o să poți observa, eu sînt foarte departe de simbolism, uneori chiar la polul opus. Problema aceasta o lămurește foarte bine cartea lui Claude Vigée, publicată de curînd la Gallimard, sub titlul, dacă nu mă-nșel, de **Révolte et Louange**. Aș fi foarte dornic să cunosc și lucrarea dumitale. Poate mi-o trimiți, cînd te-ntorci în țară. Îți mulțumesc sincer pentru interesul pe care-l pui în studierea poeziei mele.

— Cum v-ați putea defini poezia? Se afirmă că practicați o poematică mallarméiană. Vă socotiți un reprezentant al ermetismului?

— Nu. E un termen care-mi displace. De altfel, istoric vorbind, nici nu s-a aplicat decît unor poeți — și critici! — italieni. După părerea mea, poezia are nevoie de aer, de lumină, de spațiu — și asta încerc să exprim și eu. Dificultatea stilului? Da, există, într-adevăr. Elipsa, mai cu seamă, e poate excesivă în **CÁNTICO**... Dar în volumele următoare expresia devine mai puțin criptică și textele se clarifică, nu-i așa?

— La ce lucrați în clipa de față? Și ce proiecte de viitor imediat aveți?

— Tocmai mi-a apărut în Italia volumul care cuprinde opera mea completă. Era o veche dorință care mi s-a mplinit. Sînt bucuros! Mai am de pus la punct încă unele detalii cu editorul. Am în perspectivă imediată o călătorie în Italia tocmai în acest scop. Rămîn la Florența pînă la finele anului, apoi revin la Málaga pînă în primăvară. În aprilie mă întorc în America, la fiii mei. Iar între timp... continuu totuși să scriu!

— O ultimă întrebare, domnule Guillén: știu că în 1934 ați făcut o vizită în România, unde, din partea Universității din Iași, v-a primit profesorul Iorgu Iordan. Vă mai amintiți ceva despre țara noastră?

— Cum să nu! Foarte mult. Mi-a făcut o impresie dintre cele mai favorabile. Numai că n-am reușit să-nvăț decît românește! E o limbă grea și am regretat. Am cunoscut de altfel și o serie de personalități ale culturii românești, despre care păstrez cea mai bună amintire. Ovid Densusianu, de pildă. Și academicianul Oprescu. Ce mai face? Aș vrea să-i trimit un salut. Mi-ar plăcea să revăd Bucureștii de astăzi... Trebuie să fie foarte frumoși!

★

Ultima dată l-am ascultat, cu emoție, făcînd, pentru participanții la Cursul superior de filologie din Málaga — printre care mă număram și eu —, o lectură comentată din ultimele sale versuri. O lună mai tîrziu, în Italia, drumurile nu ni s-au mai încrucișat: eu părăseam Florența chiar în ajunul sosirii sale acolo.

Domnița DUMITRESCU

Atlas liric bulgar



Hristo Botev

120 de ani de la naștere

Acela nu moare!

E viu! Mai trăiește acolo-n poiană,
În munții Balcani, prăbușit,
Haiducul. Dar trupul întreg i-e o rană
Și pieptu-i de sînge-nroșit.

Mai fumegă arma ținută în mînă,
Dar sabia-n două s-a frînt.
Se-ntunecă ochiul. Și gura-i îngîină
Acel de pe urmă cuvînt.

Se zbate pe piatra scaldată
De-al singelui roșu pîrîu.
Din cîmp, de departe, se-aude o față
Cum cîntă prin lanuri de grîu.

E-n toi secerișul bogatelor boabe
Dar oamenii-s greu apăsați —
Pieri-va flăcăul. Voi, bietelor roabe,
Feciare-n cîmpie, cîntați!

Acel care jugul și-l calcă-n picioare,
Acela nu moare și-i sfînt!
El plîns e de stele, de păsări, de fiare,
Slăvit de poeți e în cînt!

Din hăuri de nimeni în lume știute
Vin lupii și rana i-o ling,
Iar șoimii coboară, cu aripi zbătute,
Și focul din rană i-l sting.

Spre seară, cînd luna pe creste răsare
Și stelele ceru-mpînzesc,
Balcanii un cîntec de vremuri amare
Îngîină cu glas haiducesc.

În alte vestmînte, desculțe, prin iarbă,
Vin ielele mîndre, încet,
Din pumni să-i dea limpede rouă să
Și rana să-i lege-n brădet.

Frumosele zîne, în văluri cărunte
Dansează în ceasul adînc,
Și toate-l sărută, duioase, pe frunte,
Și toate în juru-i se strîng.

Iar el le șoptește cu vocea înceată
C-aicea mormîntul și-l vrea,
Și-ntreabă de mîndra și vajnica-i
ceată,
De bravul haiduc Caragea.

Bat iele din palme. Se-nalță de-odată
Și cîntă și cată pe sus,
Să-i afle voinica și mîndra lui
Și duhul aceluia răpus.

Dar zorii se crapă. Flăcăul în sînge
Se zbate pe-cîinși bolovani.
Și lupul se-arată și rana i-o linge,
Acolo, departe-n Balcani.

În românește de
VICTOR TULBURE

HERBERT MARCUSE



În esență gîndirea lui Marcuse este o variantă a ideologiilor actuale, care, bazîndu-se pe realitatea revoluției tehnice, despart tehnologia de relațiile de producție dominante și nu iau în considerare decât avîntul forțelor de producție. Este un determinism, o apocalipsă a tehnologiei, care nu este de fapt decât reversul optimismului tehnocratic.

Pentru Marcuse tehnica nu este „neutră”, ea acționează prin ea însăși, în sensul dominației și al „satisfacției repressive”, ca și cum ea ar fi (și nu omul în procesul muncii) noul subiect al dezvoltării sociale. El o consideră în sine, și nu așa cum este folosită într-un sistem economic, respectiv capitalismul; tot așa, el atacă „știința” și nu esențialmente ce devine ea într-un anumit regim social. E noul Leviatan; în fața lui dispar aspectele revoluționare, „bidimensionale” (adică cele ce contestă ordinea stabilită), ale progresului tehnico-social.

„REVOLUȚIA” DIN CALEAȘCA

Mai mult (și aici discipolul lui Hegel și al lui Heidegger îl acoperă pe „sociolog”): atotputernicia tehnologiei actuale asupra minților — căci „ce pot ideile de revoltă împotriva satisfacției?” (sic) nu este decât ultimul avatar al unei idei care planează deasupra dezvoltării istorice reale: criticînd rațiunea pozitivă, născută în secolul XVI, odată cu raționalismul și știința experimentală, care a violentat atît natura cît și pe oameni și i-a considerat de atunci drept pure obiecte de exploatare și de dominație, Marcuse nu depășește de fapt critica făcută de Hegel iluminismului german! S-ar spune că exigența lui cu privire la „absolut noul” în societate și în viață înseamnă a recuceri paradisuri pierdute, ceea ce nu poate fi obiectivul unei acțiuni revoluționare.

Deși este conștient de acest lucru și nu-l accează, critica lui la adresa societății noastre „repressive”, destructivă și risipitoare îmbracă accente net infantile, regressive, paseiste; ai impresia că îl auzi pe J. J. Rousseau tunînd împotriva optimismului enciclopediștilor sau, mai grav, un blind romantic german regretînd că dominația rașii tehnice a depozitat natura și a înăbușit viziunile fericite ale visului.

Marcuse este un gînditor arhale; dacă Lenin ar mai trăi l-ar îngloba în critica lui la adresa anticapitalismului romantic. Stăpînit de nostalgia unei culturi „pretehnice” (a vremurilor în care aveai timp să simți și să meditezi singur, „mergînd pe jos sau cu caleașca”) el caută ici și colo, luînd la întimplare revoluțiile actuale, adevărate sau false, trăsăturile unei culturi „post-tehnice.”

Pentru el aceasta este un criteriu: nu să schimbe raporturile sociale, ci să caute „în afara sistemului”, în „vidurile” din metropolele occidentale sau la vietnamezi — singurii care ar fi dornici în mod „vital” de libertate și „fericire” și nu „muncitorul din Paris” (!) — un „om nou” care nu va tinde să per-

petueze într-o societate nouă dominația celei vechi reproducînd sistemul ei de nevoi...

DICTATURA „CELOR CE ȘTIU”

Să schimbăm omul și să „revoluționezi conștiințele”: bătăliile sociale ale viitorului se vor da la nivelul conștiinței; și întrucît oamenii „conștiinți” de seducțiile iluzorii ale „sistemului” sînt foarte puțini la număr, nu importă că „revoluționarii” se opun „majorității populației, inclusiv clasa muncitoare”. Și întrucît sclavii moderni sînt, spune el, inconștienți și chiar fericiti de sclavia lor, va fi instaurată asupra lor o „dictatură a celor care știu” (menită, desigur, să se desființeze ea însăși); este iluzia pedagogică care bîntuie din secolul XVIII. Recunoaștem aici pe studenții și pe intelectuali în general, despre care, un alt sociolog german, Mannheim, afirma, încă în urmă cu 40 de ani, căutînd deja cu lupa pe muncitorul revoluționar din 1918, că el sînt de acum înainte singura speranță, deoarece, prin studiile și prin poziția lor „flotantă” deasupra claselor, au dobîndit o privire „globală” asupra mecanismului societății! Marcuse adaugă: deoarece nu sînt încă „integrați” și nu au experiența politicii (murdare) ei sînt „la origine” oricărei schimbări reale în societate. Studenții de azi — și cei din Paris, spune el, au prefigurat pe baricade tipul biologic (sic!) al omului nou de mîine — „joacă rolul filozofilor care au pregătît Revoluția franceză”. O nouă dovadă a caracterului în mod paradoxal demodat al acestei gîndiri care înțelege să tragă concluziile din stadiul ultim al „societății industriale avansate” (Marcuse nu spune niciodată: „capitalism” și cu atît mai puțin „capitalism monopolist” și, dacă îl citează pe tînărul Marx, nu-l citează aproape niciodată pe Lenin). Departe de a fi super-revoluționară, această gîndire nu depășește orizontul democratismului liberal (așa se explică revenirea la dreptul natural împotriva dreptului pozitiv; sau revalorizarea considerentelor umanitare în politică, așa cum face Sartre, pe care Marcuse îl salută de altfel drept un frate de luptă).

UN HEGELO-FREUDO-EXISTENTIALO-MARXISM...

Astfel înțelegem mai bine succesul acestei gîndiri sincretice (un hegel-freudo-existentialo-marxism) în rîndul păturilor mijlocii, în special intelectuală... Este evident că „marele refuz” pe care Marcuse îl opune societății capitaliste (fără să spună prin ce rămîne ea capitalistă) nu atinge masele. El lasă să se înțeleagă că mișcările sociale se dizolvă într-un ansamblu de voințe individuale (de altfel, nu prea ferme); că a face omul „conștient și liber” (și în plus „fericit”) încă de pe acum, prefigurînd imperiul metafizic al libertății chiar în sinul „imperului necesității”, nu poate fi considerat drept un scop în sine decât de cîteva grupuri mici, care ar menține cîva timp falansterile în „interstițiile” societății actuale...

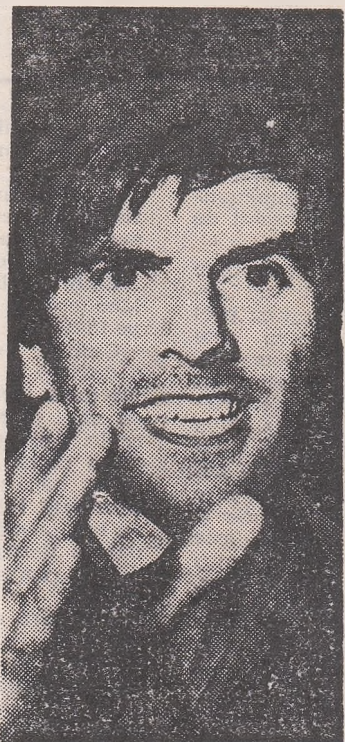
★

...Marcuse propune fățiș o întoarcere de la economia politică la metafizică (vorbește de capitalism eliminînd categoriile principale ale economiei marxiste: plusvaloare, valoare-muncă, muncă abstractă, compoziție organică a capitalului...) și o întoarcere de la socialismul științific la socialismul utopic.

Dacă vorbește de „sfîrșitul utopiei”, el o face cu iluzia că progresul tehnice întors din drumul lui ar permite, ca prin minune, ca utopiile lui „lume pacificată” suprimare a agresivității, a încordărilor, a angoasei și... a muncii, „erotizare” a vieții productive și „estetizare” a vieții în general) să fie luate în serios drept adevăratele „operatorii” ale științei... Dar ce funcție poate avea utopia azi, dacă în loc să fie o reflecție prospectivă (și necesară) asupra omului în socialism, ea opune întîl o lume ideală și imaginară lumii reale, pe care o lasă astfel pe mîna conducătorilor de azi? Nu poate fi decât o funcție defetistă, demobilizatoare, de resemnare, „speranța disperatilor”.

De la Sartre, în jurul anului 1947, presa de mare circulație n-a mai transformat niciodată un filozof în vedetă, așa cum a fost cazul cu Herbert Marcuse, filozof american de origine germană, devenit la venerabila vîrstă de 70 de ani unul din idoli mișcărilor studențești occidentale de anul trecut. În ce constă, în esență, filozofia lui Marcuse? Un răspuns la această întrebare încearcă să ne dea, din punctul de vedere al marxism-leninismului, André Gillebrecht, din analiza cărui (apărut recent în L'Humanité) reproducem cele ce urmează.

Fatalismul antiștiințific (și anti-revoluționar) al lui Marcuse închipuie pe muncitorii de azi predați fără apărare atotputerniciei mijloacelor de comunicare în masă, confundînd astfel o tendință (spre „integrare”) care este combătută de mișcarea muncitorească (despre care nu spune nici un cuvînt și a cărei istorie nu o redă, nici măcar pe scurt) cu o realitate implinită. El are ca revers și corolar o proslăvire la fel de nerealistă a



Un adept al lui Marcuse: RUDI DUTSCHKE

simplei voințe de schimbare, a „convergenței” subite a conștiințelor la „dorința de a fi fericit și liber”. În loc să prezinte „societatea industrială avansată” drept o totalitate fără contradicții (ceea ce este ciudat pentru un gînditor „dialectic”), de ce nu face oare o analiză sociologică a capitalismului monopolist de stat, a mecanismelor profitului și producției, în loc să se mențină la fenomenele de consum? Atunci nu ne gîndim oare la acei studenți contestatari care în loc să respingă universitatea drept „burgheză”, ar face mai bine să folosească ce are ea mai bun pentru a stăpîni din punct de vedere intelectual sistemul dominației burgheze?

„REVOLTA” BOGATILOR ÎMPOTRIVA PROPRIEI BOGĂȚII

Marcuse a devenit celebru în rîndul lor proclamînd că „destinatarul” Revoluției în a doua jumătate a secolului XX nu mai este proletariatul, care nu și-ar fi respectat misiunea de „pur-

tător al negației”, misiune ce-l fusese încredințată de Marx, ci „declasații” (ca „America săracă”) sau membrii mișcărilor de partizani din lumea a treia, la unul din poli, și studenții (în științe umane) din metropole, la celălalt pol. El nu a spus niciodată ce anume ne permite să prevedem de pe urma acestor două forțe în acțiune — nu o simplă juxtapunere, ci o convergență...

La baza tuturor acestor concepții există două iluzii: întîi că potențele revoluționare trebuie căutate în rîndul acelora care au rămas într-o stare de sărăcie extremă, prostie pe care o considerăm definitiv inmormintată, de cînd Marx a respins „legea de fier a salariilor” a lui Lassalle. Cu alte cuvinte, că speranțele de a răsturna o-rînduirea capitalistă ar consta în sectoarele precapitaliste! Apoi, că noutatea cea mai promițătoare a anilor '60 este revolta în sens invers a „privilegiaților” (o categorie nu prea științifică, aplicată pînă în prezent unor societăți, încă o dată, precapitaliste!), care sînt studenții, nu împotriva sărăciei celorlalți, ci împotriva surplusului de bogăție de care profită ei înșiși... Nu, nu cu grupuri mărunt și periferice ale societății actuale va putea fi schimbată această societate, ele tocmai sînt izolate de grupurile care se află în centrul procesului ei de producție.

„NOI COMBATEM O SOCIETATE CARE FUNCȚIONEAZĂ EXTRAORDINAR DE BINE”

Gîndirea lui Marcuse nu are revoluționar, dialectic, marxist, decât referirile. Este o teorie speculativă, care înlocuiește o analiză economico-socială cu opoziții binare și anistorice de concepte: libertate-domenie, fericire-productivitate, aparat-individ, alienare-refuz, (înțelegîndu-se că alienarea este o chestiune de conștiință și de sensibilizare și nu o realitate economică) etc.

El greșează una peste alta două științe de nivel cu totul diferit: marxismul și psihanaliza. Caracteristica lui Marcuse este că dă freudismului o falsă dimensiune istorică și sociologică, asimilînd în mod necuvenit „principiul realității” al lui Freud cu „principiul randamentului” capitalist. De asemenea, că dă marxismului o temelie psihologică, făcînd din munca alienată o formă particulară de reprimare a „principiului plăcerii”...

Este o gîndire prizonieră a obiectului ei („capitalismul tirziu”), fascinată de el, care se mișcă înăuntrul acestui obiect (de altfel, Marcuse declară că azi nu mai există un „în afara capitalismului”; tot ce se face bine sau rău în cele două sisteme sociale antagoniste își are originea în capitalism); el acordă adversarului său toate avantajele, capitalismul are totdeauna inițiativa și atotputernicia. („Noi combatem o societate care funcționează extraordinar de bine”). Masele munci-

toare nu sînt private decât ca masele ei de manevră, „manipulabile” și manipulate la discreție, ca și cum ele nu și-ar fi creat propriile lor mijloace și organizații de apărare și de luptă; numai capitalismul posedă un dinamism productiv propriu, în mod practic nelimitat, pe care Marx (dacă ar fi să-l dăm crezare lui Marcuse) l-ar fi subestimat.

Este o gîndire „materialistă” (el numește astfel dorința de „fericire” terestră) care propune întîi idealuri și apoi caută oameni („cu două dimensiuni”) care să le întrușipeze: studenți, artiști, „outsideri”... Este o gîndire „dialectică” care izolează „ruptura” și discontinuitatea de moștenire și progres, calificativul („absolut Altul”, „noul” cutare și „noul” cutare...) de cantitativ (o dialectică „kierkegaardiană”). Este o gîndire utopică, care aplică pe o pseudoanaliză a modului de producție capitalist contemporan visuri de libertate aparținînd preistoriei marxismului; căci dacă „teoria critică” (asa numește el marxismul lui) este suscitată în aparență de acest mod de producție, de fapt modul de producție este privit (și nu analizat) prin prisma acestei teorii deja preformate.

Este o gîndire antiistorică. Defăimînd în mod unilateral libertățile formale ale democrațiilor, abuzînd de termenii „totalitar” sau „fascist”, el uită cu ce preț au fost cucerite și trebuie să fie păstrate și lărgite; așa cum uită cu ce eforturi și cu ce lupte de clasă a fost cucerită această bunăstare — atît de relativă, căci ce să spunem de cultură, locuințe, asistență medicală, transporturi? — despre care afirmă că constituie nenorocirea maselor muncitoare.

În sfîrșit, el schițează o politică periculoasă care înlocuiește „demonstrația” pasnică (urmărind să evite confruntarea costisitoare) cu „provocarea”, pentru a sili burghezia să „dezvăluie violența ei repressivă, brutală în spatele măștii represivității blinde” (sublimată de „manipulare”); ceea ce burghezia renunță să facă, politica ei fiind aici tocmai pentru a se preta la provocare în unele folos al propriei ei dominații. Păcat că un gînditor de această talie, cel puțin la origine, s-a lăsat antrenat în acest gen de profetii sumbre și fără utilitate practică, s-a lăsat antrenat în politica la care renunțase după decepțiile lui din 1917 și 1919 (zdrobirea spartakismului), pentru a propovădui doar politica eventualității celei mai sumbre; cea pe care adevărații revoluționari n-o vor adopta niciodată.



DANIEL COHN-BENDIT
Un fanatic al filozofiei marcuseiene

CADRAN

Elogiu lui Erasm

Anul acesta se va împlini o jumătate de mileniu de la nașterea celui ce a lădat nebunia — și posteritatea se pregătește să aducă elogiul ei cît mai divers, cît mai generos, cît mai meritat și mai febril, marelui umanist. Sau poate nemuririi ideilor sale. Căci adevărata eternitate rămîne, pare-se, ideea. Ori vocația de a o naște sculptată să neliniștească departe.

Zeci și sute de manifestări cu caracter memorativ (conferințe, reeditări, expoziții cu documente inestimabile etc.) se pregătesc în Franța, Belgia, Olanda, Suedia, Anglia și desigur că și în alte țări. La toate aceste întîlniri aniversare vor participa capete încoronate (ca regina Olandei), specialiști,

savanți, oameni de litere și de cultură dintre cei mai iluștri care în prezența unui public instruit și avizat vor celebra nu numai pe Erasm, nu numai umanismul, ci poate însuși spiritul și însăși inteligența cu care genile, vizionarii, gigantul postumi separă totdeauna între ele silabele somnului de silabele veghii.

Premii literare

Prestigiosul premiu „Sonning”, în valoare de 150 000 de coroane, pe care o fundație daneză particulară îl atribuie anual unei personalități care și-a dedicat opera de o viață progresului culturii europene, a fost decernat în anul 1969 scriitorului islandez Halldor Kiljan Laxness (Premiul Nobel pentru literatură 1955). Evenimentul coincide cu apariția ultimului roman al lui Halldor Laxness: „Viața religioasă la poalele muntelui Sneffels”, primul roman pe care Laxness

îl publică după o activitate de opt ani consacrată exclusiv teatrului, eseurilor și redactării de „Memorii”. „Viața religioasă” e un roman de un gen cu totul neobișnuit, în care realul și imaginarul, concretul cel mai științific și supranaturalul cel mai candid, notele satirice, știința ficțiune, o încercare de sistem de idei cu totul personal și o bulversantă enigmă a cuvintelor se amestecă. E poate aceasta soluția pe care Laxness a găsit-o pentru a rezolva în ceea ce îl privește „criza romanului”, romanul fiind, conform ultimelor afirmații ale scriitorului islandez, o specie îmbătrînită și chiar depășită. Oricum, efervescența creatoare a acestui autor de șizeci și șapte de ani e reconfortantă. Pe cînd o nouă inițiativă de traducere și editare la E.L.U. pentru a completa portretul pe care cititorii români l-au putut contempla în „Clopotul din Islanda”, în „Stațiunea atomică” și în culegerile de nuvele?

Cînd, în urmă cu cîțiva ani, o scurtă notiță informa „tinerii laureați ai premiului Nobel, Lee și Yang, intenționează să studieze, pe bazele fizicii și matematicii moderne, problema existenței sau nonexistenței unei divinități, bunul simț comun s-a mulțumit să-și plece, pudic ochii spre pămînt, iar enormele frunți boltite s-au încrețit a îngăduință (juni alintăți de soartă). Ridicată la rang de profundă abstractizare, „divinitatea” circumscrișă de Lee și Yang își pierde însă orice sens atribuit în mod curent, identificîndu-se cu ceea ce matematica obișnuiește să numească „condiții inițiale”. Problema-cheie a oricărei teorii cosmologice, de azi sau de secole. Dacă, în mare, teoriile asupra dinamicii universului, implicit asupra originii sale, s-au conturat pe două traiectorii bine distincte, cu rare interferențe, problema condițiilor inițiale a rămas la fel de puțin posibil de evitat, fie că e vorba de un univers „staționar”, fie de unul „exploziv” (denumire ad-hoc) sau „pulsatoriu”.

Univers staționar: materia pierie și se naște continuu, pe fondul infinității timpului. Autorul acestei teorii, astronomul englez Fred Hoyle, s-a dovedit totuși ceva mai maleabil decît alți partizani intransigenți ai unui sau altui grup de teorii cosmologice. Nu de mult, relevarea limitelor teoriei universului staționar, impusă de experiment, l-a determinat să revină asupra unor aspecte ale propriei concepții. Fără a accepta însă ideea universului născut prin „marea explozie” inițială, apropiindu-se pe de altă parte de o teorie derivată din aceasta, teoria universului pulsatoriu. Iată de ce, a avansa ideea unei posibile teorii cosmologice (viitoare), care să efectueze o mediere între actualele direcții de orientare în „știința universului”, nu pare prea deplasat.

Și condițiile inițiale. Incursiune în de loc liniară, dramatica istorie a cosmologiei moderne.

Giganticul octopus

Nebuloasa Crabului: iulie 1054. China. Metode rudimentare permit totuși astronomilor asiatici să înscrie în liste o nouă stea. Explozie de lumină, supernova (denumire recentă) întrece în strălucire stelele din jur, oferind poate cel mai spectaculos fenomen din univers. Naștere de stea, sfîrșit de lume? Cercetări amănunțite duc, sute de ani mai tîrziu, la concluzia că, ceea ce se cunoaște sub numele de Nebuloasa Crabului este un imens nor luminos, rămășițe ale unui astru autocomprimat pînă la starea letală (științific: colaps gravitațional). Provenit din însăși steaua originară, cîmpul magnetic își agită brațe imense de octopus, linii de forță pe care „alunecă” electronii, radiind energie electromagnetice sub formă de raze X, lumină vizibilă și unde radio. O analiză a anatomiei Crabului, a dinamicii sale, în condițiile interacțiunii cîmp-materie, se anunță extrem de dificilă. Ea a fost efectuată, iar rezultatele mai mult decît revelatoare.

Colaps gravitațional

Apariția unei supernove este determinată de comprimarea unei stele pînă la densități de milioane de ori mai mari decît, spre exemplu, densitatea materiei solare. Procesul de contracție crește pe măsura micșorării dimensiunilor stelei, ca urmare a creșterii forțelor gravitaționale. În momentul în care forțele de gravitație depășesc forțele de rezistență la contracție, începe colapsul stelei, în mai puțin de o zecime de secundă, astrul se reduce la un miez, la un nucleu superdens, înconjurat de un nor luminos.

Concluziile calculelor: există două tipuri de colaps, în funcție de dimensiunile nucleului de materie superdensă. La dimensiuni mai mici decît ale unei mase critice (comparabilă cu a soarelui), fenomenul de comprimare încetează în momentul atingerii forțelor nucleare de respingere; „miezul” fostei stele e un uriaș nucleu (stea neutronică), iar învelișurile exterioare „explodează”, radiind un uriaș flux de energie. Supernova.

Dacă în acest prim caz, deznodămîntul dramatic al evoluției stelei coincide cu un ultim imens semnal energetic, sfîrșitul colapsului unui miez cu masa mai mare decît cea critică se produce aparent într-o tăcere disperată. Densitatea depășește valoarea nucleară, colapsul devine complet. În locul stelei, o „gaură neagră” (black hole), un bulgăre de materie de dimensiuni insignifiante la scara cosmosului, „ceva” invizibil; dar de densitate inimaginabilă.

Alături de — mai recent descoperite — pulsari și quasari, misterioși „black holes” constituie adevărate diamante negre pentru cosmologie. În interiorul lor, teoria gravitației acționează în condiții limită. Iar observațiile asupra dinamicii lor duc la rezultate valabile, în cadrul anumitor teorii, pentru evoluția întregului univers.

Expansiunea universului

Nici un test al teoriei relativității generalizate (Einstein) nu a fost mai dramatic decît expansiunea universului, fenomen în extrem de strînsă legătură cu colapsul

gravitațional. Obținute ca un corolar al teoriei lui Einstein, concluziile lui Riedmann (1922) asupra expansiunii universului au fost respinse de Einstein. Avea să fie „cea mai mare găfă” a vieții sale, mărțurisea el cîțiva ani mai tîrziu, o dată cu confirmarea experimentală a rezultatelor lui Riedmann (Hubble, 1927).

În fond, ce este expansiunea universului? Didactic: fenomenul de îndepărtare reciprocă a galaxiilor, fără modificarea dimensiunilor lor. Pe măsura recesiei, radiația luminoasă emisă de stele se deplasează spre roșu, permițînd determinarea vitezei și distanței de către observatorii tereștri (pe baza efectului Doppler).

În virtutea teoriei relativității generalizate, viteza de recesie a galaxiilor urmează să scadă în timp, ca efect al acțiunii forțelor gravitaționale — „îrînă” în expansiunea universului. Pe de altă parte, o mișcare accelerată a galaxiilor, o mișcare în care viteza să crească pe măsura creșterii distanțelor, ar da apă la moară teoriei universului staționar. Aici intervin limitele posibilităților umane actuale de investigare și cercetare: rezultatele experimentale sînt ambigue, confirmînd cu dezinvolură fie concluziile teoriei lui Einstein, fie ipoteza lui Hoyle. Rămîne viitorul.

Revenind la concluziile teoriei relativității generalizate (geometrodinamică): expansiunea decelerată a universului conține în sine germele fenomenului invers, de contracție, care survine în momentul echilibrului dintre forțele de expansiune și forțele gravitaționale. Urmează, la început lent, apoi din ce în ce mai repede, un fenomen de colaps gravitațional, cu totul similar celui observat în legătură cu așa numitele „black holes”. Starea actuală a universului: expansiune. După prezicerile teoriei lui Einstein, densitatea materiei actualmente existentă în univers ar fi suficientă pentru încetinierea obstinată a expansiunii. Experimental: densitatea medie a materiei e de 10—100 de ori mai mică decît cea „prevăzută” de geometrodinamică. Ultimele teorii atribuie „materia lipsă” tocmai „găurilor negre”, capabile să concentreze densități imense de materie într-un volum minuscule.

Fenomenele în interiorul unei black hole duc la concluzii extrem de delicate; minuțioasă lor fără discernămint poate duce la adevărate enormități. Se pare că, la Conferința Internațională asupra Gravitației (Londra, 1965), părerea predominantă a fost următoarea: dezvoltarea unor condiții singulare — densitate infinită în timp finit — în fenomenul de colaps complet este inevitabilă. Este o situație dificil de acceptat, dar la fel de imposibil de evitat (teoretic).

Pentru că, inerent, se naște întrebarea: după colapsul gravitațional complet, urmează reexpansiunea? Sau ce? Iată-ne conduși, în mod firesc, la examinarea problemei ciclurilor în evoluția unei stele și, prin extindere, în evoluția universului. Instrument de lucru: geometrodinamică plus principiul cuantelor de acțiune — cu alte cuvinte, relativitatea generalizată cuantizată.

Hiperspațiu: demitizarea timpului:

Teoria relativității consideră timpul ca a patra coordonată a universului, comparabilă calitativ cu cele trei coordonate geometrice. Fenomenele evoluează în continuu spațiu-timp, după traiectorii numite linii de univers. Orice eveniment are trecut, prezent, viitor și își găsește locul în această mare și niciodată schimbătoare structură care este continuu spațiu-timp. Altfel zis, continuu spațiu-timp ca noțiune reprezintă istoria spațiului, care se schimbă în timp.

Cuantizarea geometrodinamicii revine, pe un plan superior, de la spațiu-timp la spațiu, mai exact la hiperspațiu infinit dimensional. Fiecare punct în hiperspațiu simbolizează și reprezintă o întreagă geometrie tridimensională. Această arenă a dinamicii fenomenelor în geometrodinamica cuantică e departe de a se supune legilor deterministe ale teoriei relativității clasice, hiperspațiu nu admite o geometrie sau alta în mod strict, ci numai probabilitatea, mai mare sau mai mică, a unei geometrii. Dinamica univer-

sului corespunde unei unde (în sens foarte general), care se propagă în hiperspațiu: cu o anumită probabilitate. Comparativ cu hiperspațiu, continuu spațiu-timp e o structură rigidă, dată o dată pentru totdeauna.

Consecințele considerării hiperspațiului sînt de o importanță capitală pentru natura timpului și pentru caracterul spațiului la distanțe foarte mici. Configurațiile spațiului care se produc cu o anumită probabilitate sînt de departe mult mai numeroase decît în cazul continuului spațiu-timp. Dispar vechile mijloace de a localiza un eveniment mai devreme sau mai tîrziu în timp, față de alt eveniment. „Înainte”, „după”, „ce va urma” își pierd sensul curent. Numai cu o oarecare aproximație s-ar mai putea utiliza asemenea noțiuni.

O a doua consecință: geometria spațiului pe distanțe mici nu este bine definită, și în orice caz este departe de a avea „netezimea” geometriei euclidiene. Spațiul fluctuează între o configurație sau alta, fluctuații imperceptibile la scara de observație de fiecare zi, dar extrem de importante la distanțe comparabile cu așa-numita distanță critică (Planck): 10⁻³³ cm. La astfel de distanțe, nici nu poate fi pusă problema unei geometrii ideale, euclidiene.

Dacă nu poate fi definită o geometrie la mici distanțe, nu e mai puțin stranie imposibilitatea concepției universului la mari distanțe. În hiperspațiu infinit, există, se propagă, cu o anumită probabilitate, o undă sau alta; universului nu-i poate fi atribuită o istorie unică. Acest aspect probabilistic al istoriei, acest indeterminism este însă apreciazabil numai la scara Planck a distanțelor. Or, în fazele inițiale ale universului, ca și în starea finală, de colaps gravitațional, dimensiunile converg spre distanțe comparabile cu cea critică, prin însuși mecanismul colapsului. În aceste condiții, fenomenul de indeterminism invadează nu numai „micile” distanțe, ci domină întregul fenomen de colaps. În faza finală a colapsului, o istorie a universului este cuplată inevitabil cu o altă (din multe posibile) istorie a universului; cuplare cu unde hiperspațiale cu o anumită probabilitate, dar nu continuitate istorică. În acest punct, utilizarea noțiunii de „timp” în accepția obișnuită e în afară de discuție.

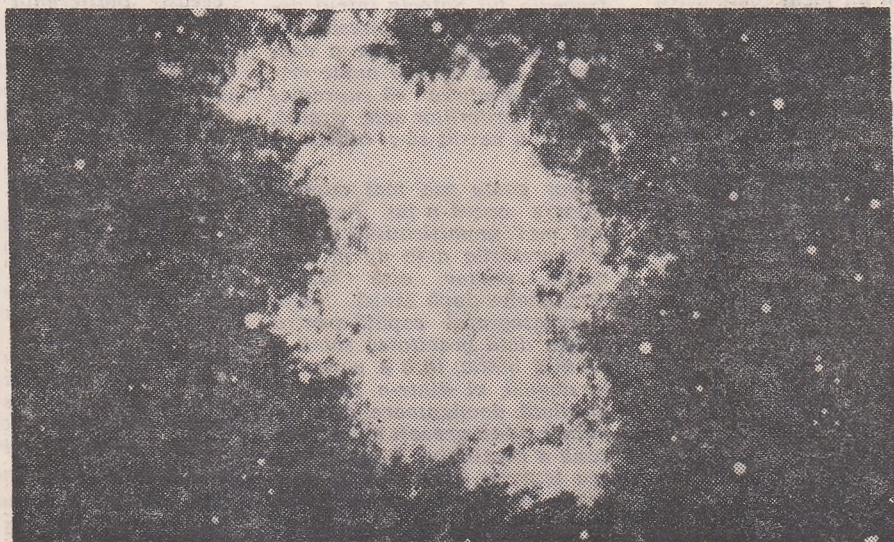
Condițiile inițiale marea necunoscută

În studiul dinamicii spațiului pe bazele geometrodinamicii cuantice revine obsedant acea fantastic de mică distanță critică: 10⁻³³ cm. A construi, plecînd de la acest număr, dimensiunile unei particule elementare, implică multiplicarea cu un factor enorm — factor care nu poate proveni decît din ceea ce, în mod curent, se cunoaște sub numele de „condiții inițiale”: configurația inițială a spațiului și viteza sa inițială de expansiune, pentru un ciclu al universului. Șiruri de ecuații de cea mai mare claritate și profunzime, rămîn inoperante fără cunoașterea condițiilor inițiale.

Sîntem, în mare măsură, capabili să descriem legile unor fenomene, să le transpunem în ecuații. Ne lipsește însă ceva nu mai puțin important: rațiunea fundamentală a condițiilor inițiale. De ce? Cum? — aparent jenant caracter teologic, în realitate probleme de o neîmănată gravitate pentru evoluția cosmologiei moderne. Ne putem imagina spațiul ca entitate dinamică tridimensională, efectuîndu-și evoluția într-o regiune a hiperspațiului și dînd un univers cu un anumit număr de particule, de anumite mase; sau în altă regiune, cu alt set de condiții inițiale. De ce trăim însă în regiunea hiperspațiului, în care ne găsim?

Dacă efectele teoriei relativității generalizate cuantice au dus la consecințe revoluționare: ideea hiperspațiului; pierderea sensului timpului în anumite condiții; fluctuații cuantice ale geometriei spațiului, chestiunile ridicate cu privire la condițiile inițiale par să conducă la concepții și mai revoluționare. O revizuire a întregii concepții despre univers? Posibil. Agitația care precede marile descoperiri nu e departe de apogeu.

Silviu RABINOVICI



NEBULOASA CRABULUI

Medicii pot citi în ochi

O singură „clipire” este suficientă pentru a recunoaște pericolul, căci medicii pot citi în ochii pacientului starea inimii sale. Oamenii de știință de la National Institute of Health, din Statele Unite, au constatat că un cerc alb și neregulat în jurul marginii exterioare a corneei ochiului indică o arterioscleroză a coronarelor. Cardiologul Dr. H. J. Arndtz, din München, specialist în tratarea tulburărilor de circulație sangvină afirmă însă că valoarea de diagnostic a acestei descoperiri se referă numai la pacienții sub vîrsta de 45 de ani. Din acest motiv, medicii ar trebui să privească mai des în ochii pacienților mai tineri, pentru a constata cantitatea prea mare de grăsimi și albumine din sînge (semn al unui proces de arterioscleroză) și a-i combate din vreme amenințările.

Tehnica

in sprijinul memoriei

Cine își amintește subit, după părăsirea locuinței, că a uitat poate lumina aprinsă, plita electrică în funcțiune sau că nu a scos din priză mașina de călcat sau un alt aparat electric, nu mai are acum motiv de îngrijorare. O firmă de aparate electrice din München a scos recent pe piață o instalație care, bransată la telefon, face legătura cu toate aparatele electrice din casă. La un apel telefonic din oraș, intră în funcțiune o bandă de magnetofon de pe care o voce numără rar de la unu pînă la zece. Ordinea cifrelor indică locatarului apartamentului un cod, pe care el îl cunoaște, cu referire la fiecare aparat electric din locuință. Este suficient ca, la o cifră anume, el să răspundă din oraș — de unde a telefonat — printr-un „da”, pentru ca respectivul aparat electric să fie deconectat. Cu ajutorul noii instalații se poate obține și efectul contrar: plita electrică să intre în funcțiune cu o oră înainte de întoarcerea din oraș etc. Sunete fluierate indică celui care a telefonat că aparatul respectiv a fost pus sau scos din priză.

P.V.C. contra reumatismului

Este un lucru cunoscut de mult că îmbrăcămintea și rufăria din fibre sintetice provoacă anumitor persoane eczeme și mîncărîmî. Nu se știa în schimb că fibrele sintetice pot avea și efecte favorabile. Anumite experiențe făcute cu fibre textile din policlorură de vinil au dat acum cîțva timp unor cercetători francezi ideea că rufăria și bandajele din acest material ar putea avea un efect calmant sau chiar terapeutic la dureri. Această speranță a fost confirmată ulterior prin unele succese obținute în tratarea unor afecțiuni reumatice și în nevralgii. Interesantele rezultate din Franța au fost recent reexamine la clinica de neurologie din Mainz. Controlul a fost făcut la 50 de pacienți care au purtat în mod benevol, timp de nouă luni, rufărie din policlorură de vinil și, ocazional, și bandaje din același material. În 16 din 50 de cazuri, a fost înregistrat un succes clar, la alți 18 pacienți un succes satisfăcător. Deși nu este ușor de stabilit dacă succesele obținute se datoresc exclusiv acțiunii fibrelor sintetice, se consideră un efect terapeutic al policlorurii de vinil drept foarte posibil. Aceasta s-ar explica prin faptul că policlorura de vinil se distinge de celelalte fibre naturale și sintetice printr-o mai redusă căldură specifică și printr-un coeficient mai scăzut de conductibilitate termică.

Stațiune cosmică

pentru uz casnic

Stațiunea cosmică pentru uz casnic „Futuro”, se numește locuința transportabilă, adecvată mai ales pentru concediu și week-end, care va fi expusă și discutată în curînd la expoziția germană pentru construcții din Essen (Germania Federală a Germaniei). Locuința este realizată din rășină poliesterică întărită cu fibre de sticlă și se compune din 16 piese separate care pot fi îmbinate cu ușurință. Întreaga casă cîntărește 2500 kg, are un diametru de 8 metri, 4 metri înălțime și 50 mp. suprafață locuibilă. Pereții interiori pot fi aranjați după plac. În locuință sînt montate 6 fotolii extensibile, un șemineu deschis care servește și la aerisire și poate fi folosit și ca grătar, o bucatărie complet amenajată, WC, duș și încălzire electrică prin pardoseală. Demnă de menționat este izolația din material plastic expandat, care asigură tot confortul în orice condiții climatice. Proiectul a fost făcut de finlandezul Matti Suuronen. Prețul acestei locuințe turistice pe picioroange este, deocamdată, cam mare (40 000 de mărci).

SECVENȚE

AVIND drept scop să reunească și să confrunte creații ale tinerilor regizori de film din diverse țări, revista franceză „Pozitiv” a organizat săptămîna trecută o gală extrem de interesantă. Alături de filmul canadianului Allan Kiny, „Warrendale”, turnat într-un centru experimental de reeducare a adolescenților dezechilibrați, figurează pamfletul polemic al irlandezului Peter Lennon „Rocky read to Dublin”. A fost prezentat ultimul film al lui Jean Rouche „Jaguar”, precum și rechiziitoriul antirăzboinic al japonezului Yosuro Masumara „Ingerul roșu”.

VĂZUT și apreciat greșit datorită lungimii sale (4 ore și 12 minute) filmul lui Jacques Rivette „Dragoste nebună” este în fapt o încununare fericită a tuturor descoperirilor și experimentelor cinematografului din ultimii zece-cincisprezece ani. Acțiunea filmului este plasată în întregime în jurul montării de către o trupă de actori a piesei „Andromaca” de Racine. Protagonistii se identifică cu personajele piesei încît drama geloziei se transferă din lumea reprezentării în cea reală. Filmul și piesa se întrepătrund influențându-se reciproc așa că reportajul „fictiv” și tragedia nu pot fi despărțite.

CITE FEMEII pot acapara simultan gândurile unui bărbat? Iată întrebarea la care regizorul și scenaristul francez Jean Aurel răspunde fără nici o ezitare: 21. În filmul pe care îl preconizează, cele 21 de femei umblă ca fantome printr-un creier medicos de bărbat. Pentru pelicula în pregătire, intitulată simplu „Les femmes” („Femeile”) a fost angajată în rolul principal cunoscuta actriță Jeanne Moreau. Artistă va bate un record, pentru că intruchipează toate cele 21 de personaje. Că o actriță joacă trei sau patru roluri, e un fapt cunoscut, dar 21 de roluri e un caz unic în istoria cinematografului. Ce istoriște filmul? Un scriitor meșteșugar dictează secretarei sale un roman și în acțiunea lui sînt incluse cele 21 de femei care au cele mai diverse înclinații și prezintă o pluralitate de ipostaze temperamentale.

LOU CASTEL, cea mai impresionantă descoperire a noului cinema italian, după excelența sa apărută în filmul lui Marco Bellocchio „Cu miinile în buzunare”, si după „Multumesc, mătușă” filmul lui Salvatore Samperi, apare pe generiul filmului „Lucreția Borgia” alături de Olinka Berova.

IN „L'ARMÉE DES OMBRES”, ecranizare a cărții (bestseller) a lui Joseph Kessel, Melville a oferit rolul unui șef al Rezistenței, lui Alain Delon, poate și pentru a reabilita pe celebrul actor intrat într-o complicată anchetă judiciară.

JEAN MARAIS, care s-a dedicat în ultimul timp cu predilecție teatrului („Domnișoara Iulia” și „Discipolul diavolului”) este totuși prezent pe ecranele parisiene cu „Paria”, avînd o ca parteneră pe Marie-José Nat. Filmul a fost regizat de Claude Carliez, fost cascador.

ACTORII cei mai populari în Statele Unite, după sondajul efectuat la sfîrșitul anului 1968, sînt: Sidney Poitier, Paul Newman, Julie Andrews, John Wayne, Clint Eastwood, Dean Martin, Steve Mac Queen, Jack Lemmon, Lee Marvin, Elisabeth Taylor.



VICTORIA VETRI
în CIND D'NOZĂURII
STĂPÎNEAU PĂMÎNTUL

Cronică

PIANELE MECANICE

Ah, Bardem! Nu pot să pronunț numele lui fără să mă cuprindă nostalgia. Mi-e teamă să revăd Moartea unui ciclist. Îmi aduc aminte, eram pe atunci naiv, lic, credul, dornic de mituri. Că cinematograful e un miraj, că el poate surprinde trepidația acestui veac atît de barbar și atît de generos n-am învățat de la început, cum ar fi trebuit, de la Murnau și Eisenstein, Dreyer și Lang, Rossellini și Welles. Cu Moartea unui ciclist, Bardem mi se părea, și probabil nu numai mie, cel mai apropiat, un mesager al unei arte necesare. Există un imperativ al comuniunii, stările de lașitate sînt inerente, fascinația crudă a frumuseții se cere raportată la normele de comportament, primordială rămîne nevoia de luciditate — Moartea unui ciclist pătrunde în universul conștiinței moderne și propunea ca tehnică de exprimare un montaj violent, de contraste apăsate cu intenția șocului. Răul era implicat în surisul Luciei Bosé, răul cu vraja, neputințele și fatalitatea lui. Apoi Strada mare și Comicos (filmele regizorului spaniol au fost difuzate la noi fără a se respecta succesiunea cronologică) n-au adus, cred, alte revelații, dar nici n-au dărmărit pedestalul lui Bardem. În acel timp însă cinematograful devenea pentru mine și pentru alții școală, presupunea, așadar, etape de inițiere, un sistem de predare. Se schimbeau firesc ierarhiile, asimilarea marilor valori impunea o revizuire a criteriilor. Lui Bardem i-am păstrat însă o dragoste a complicității. N-am înțeles de unde provenea re-

vărsarea de monotonie din pelicule ulterioare (Răzbunarea, A trecut o femeie). Nu părea să fie vorba numai de coborîrea pînă la revendicările producției comerciale. Trist era că în narațiunile filmice ale lui Bardem se simțea participarea sinceră, gravă și pretenția de a perpetua un renume. Cum a fost posibilă traversarea rapidă spre mediocritate? Care era adevărul Bardem? Nu știu nici acum dacă se degrada un talent, brusc orbit de puterea ecranului sau dacă totul a fost, inițial, o impostură și farmecul nu avea acoperire reală, triumful se explica prin investiția subiectivă pe care o făcea spectatorul. Mi-e teamă de aceea să revăd Moartea unui ciclist.

Poate că dacă altcineva ar fi semnat regia Pianelor mecanice, intransigența verdictului ar fi deplasată. Comparat cu romanul faimos al lui H. F. Rey, filmul care l-a inspirat e o colecție de platitudini.



PIER PAOLO PASOLINI — RECALCITRANTUL

că cinematograful se va putea alătura artelor, muzicii, picturii, poeziei, care pentru a putea ajunge la interioritatea abstractă, la revelarea unui adevăr existențial își elaborează o lume a lor ca pe o realitate concretă, fenomenală.

Accatone, „derbedeul” crud, egoist și nefericit reprezintă în lumea lui, cea a lumpenproletariatului de la periferia Romei (mediu de altfel familiar lui Pasolini din prodigioasa sa activitate de scriitor: Ragazzi di vita, Una vita violenta), modelul sintetic al îndiferenței tragice, maladii și primejdioase în fața destinului. Întîmplările suportate de Accatone sugerează o stare infernală și tulburătoare, impunându-se conștiinței spectatorului ca o dominantă ipotază a omului în fața propriei sale existențe. Într-un film prezentat anul trecut la Festivalul de la Veneția, Oedip rege, Pasolini fără a aluneca în revalorificările, uzate de la un timp a vechilor mituri, transformă tragedia lui Sofocle într-o demonstrație abilă, impresionantă a neîncetatei goane a destinului de a ajunge omul mereu înspăimîntat că supraviețuiește propriilor sale drame, și mereu nevoit să-și ocultească drumul.

Dar poate cea mai cuprinzătoare operă a lui Pasolini, cea mai semnificativă pentru interpretările date de el dramelor umane este bizară Evanghelie după Matei, unde cinematograful capătă pentru prima dată gravitatea sacră a tonului biblic, fără a porni de la dogmă, ci dintr-o realitate absolută, dominatoare, care învâluie subtil aceeași eternă obsesie a Destinului. Desacralizarea textului biblic nu se operează aici prin savante ironii și negări, prin blamarea inadvertențelor sau a naivității lui,

Ecranizînd, Bardem rezumă, simplifică, deformează și mai ales dilată ceea ce se cere estompat. Ce poate fi mai plictisitor decît evaziunea ordonată, clasă în maxime, cu doze prescrise de resemnare, de cinism și de îngăduință omenească! Irită ambiția continuă de a sonda necunoscutul sufletească, de a dezvălui resorturile demonului. Aflăm ce e plăcerea și ce e renunțarea, ce e iluzia și ce e singurătatea, fiindcă Bardem a atins, se pare, orgoliul solemn al cunoașterii omului și a ispitelor din calea lui. Voind să scoată pe eroi din circuitul pierzaniei, să-i regenereze, regizorul prezintă o orgie a alcoolului și a perversiunii, o orgie de operetă, pipător colorată, mereu întreținută de comentariul filozofico-existențial. Nu sîntem scutiți nici de opoziția cu lumea tinerilor, pură, romantică, nealterată — opoziție care salvează resturile de integritate ale celor vîrstnici.

Firește tot un copil descurcă dramele, alungă pe indezirabile(e), apropie sufletele hărăzite să se completeze, suride superior și indulgent în fața slăbiciunilor mature. Aparatul stăruie asupra gestului grandilocvent și asupra replicii stridente și cînd amorul izgonit din lume se adăpostește între stîncile golașe, pe tărîmul oceanului, față în față cu cerul, aparatul se înalță treptat pînă îmbrățișează într-o sinteză plastică întreg peisajul.

Despre performanțele interpreților nu se poate pomeni decît cu conștiința chingilor care le-au fost impuse de optica regizorală. Mare actor, James Mason tremură cabotinînd ca să ilustreze boema literară, iar Melina Mercouri, cu vocea spartă, dogită, înveșmîntată numai în gladiole, ne comunică încă o dată că virtuțile adevărate dormitează în femeile fără prejudecăți, lovite de soartă. Doar Hardy Kruger, în sugerarea aspirației către protecție și către inițiativă, găsește tonul sobru, reținut, de stingăcie veritabilă. Emfatic, ostentativ profund, sicilitor moralist sub parafraza toleranței, Bardem concepe un refugiu, împodobit pictural, pentru neînțeleșii și blazații care s-au săturat de contactul cu societatea. Toate motivele (arta, durerea, viciul) sînt astfel combinate încît dau impresia că devin accesibile, cu toate adîncimile lor. Ei bine, deși efectele sînt îndelung scontate, aproape nimic nu are autenticitate. După Pianele mecanice e limpede de ce mi-e teamă să revăd Moartea unui ciclist.

S. DAMIAN



lui lui Fellini Noptile Cabiriei), are și înclinația de a urmări martirajul uman sub unghiul prevalent al expresivității biologice, naturaliste, care îi dezechilibrează operele. Ultimul film, care îi are ca protagoniști pe Terence Stamp, Silvana Mangano, Massimo Girotti și Anne Wiazemsky (soția lui Godard) — dovedind că Pasolini a abandonat recent principiul neprofesionalizării actorilor (principiu care a născut totuși un mare actor, pe Franco Citti, interpretul lui Accatone și al lui Oedip) este acuzat de excesiv erotism, de exagerare a patologicului, de o pedalare prea insistentă pe latura morbidă a relațiilor umane.

Împotriva propriilor carente și împotriva lipsei unei receptivități generale a publicului față de filmele sale Pier Paolo Pasolini s-a impus ca o indiscutabilă personalitate artistică pe care ar avea dreptul și spectatorul român s-o cunoască pentru că în afară de primul său film amîntit aici cinematografele noastre au ignorat excepționalele sale realizări ulterioare.

Dana DIMITRIU

„TRAVESTI“

de Aurel Baranga

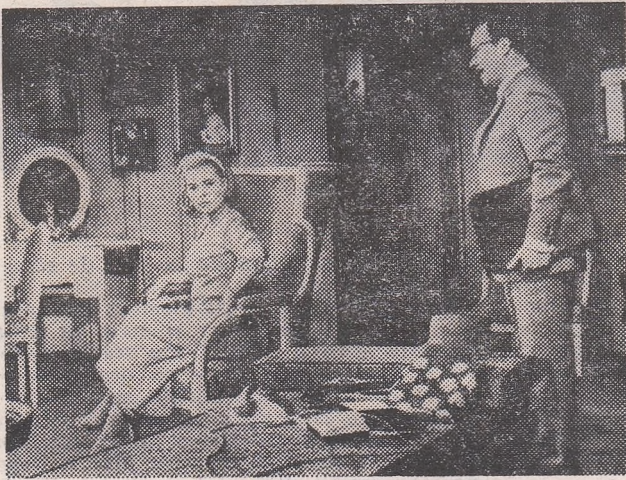
Abilitate în mînuirea replicii cu humor — atît rămîne din text în fața examenului critic. M-am grăbit cu afirmația pentru a-mi preciza dintru început poziția, rămînînd ca suita argumentelor să o justifice, sper. Prima operație de efectuat este detașarea replicii sus numite de ansamblul demonstrației. Aurel Baranga este, lucru declarat în diverse împrejurări, un dramaturg ancorat în actualitate. „Mielul turbat“ și „Opinia publică“ probează acest lucru. Nu însă și piesa „Travesti“ în care actualitatea este tratată colocvial, pentru a da corp unei drame nedibace. În caetul-program, supunîndu-se unei „cutume devenită prejudecată“, autorul se explică (o face de altfel, la fel de inutil și în actul I al piesei). Aurel Baranga n-ar vrea să calce pe drumuri prea bătătorite. Și înțeleg pe deplin temerea, dar mi se pare ciudat că, dramaturg fiind, nu încearcă nici o astfel de senzație în legătură cu autorii dramatice care, nu puțin la număr și nu dintre cei obscuri, s-au ocupat de „lumea ca teatru“, de aparență și esență, de imaginarul luat drept real, de puterea înrobitoare a măștii aplicată vieții, ca să nu mai vorbim despre mecanica „teatrului în teatru“. Nu exprim o acuză, ci doar o sinceră nedumerire.

Așadar, „Travesti“ — piesa se petrece în lumea teatrului — dorește să vorbească despre viața trăită cu mască, despre confundarea concretului cu imaginarul, despre acea viață falsă consumată în inconsistență. Dar cum să se ajungă la esența datului incriminat cînd întreaga piesă este o suită de inconsistențe. Autorul ne pune în față numeroase întrebări și situații, le tatonează, le înconjoară cu umor. Pe de-o parte este interesat de fericire și singurătate, dragoste și cinste, pe de altă parte îl tentează satira, tipurile comice, măștile grotești — un balans care împiedică aprofundarea, căci adevărata comedie nu este o voltijare peste suprafețe, iar comi- nu-și are rostul dacă nu incită spre exersare inteligența spectatorului. Dramaturgul trăiește în teatru de cîteva decenii și tot de atîtea a avut posibilitatea să urmărească dificila muncă interpretativă. Tratarea subestimantă consternează. Confuzia duce în planul montării (autorul este coregizor alături de Victor Molodovan) la o falsă direcționare: scenele din piesa „Travesti“ pe care le montează eroii (teatru în teatru!) sînt marcate gros și cu o regretabilă falsitate (n-am mai văzut nici la amatori începători asemenea tonuri ateatrale). De astă dată nu mai e vorba de o nedumerire, ci de o acuză.

În pofida faptului că se dorește lansată spre generalitate (doar cîteva atitudini au încărcătura necesară), piesa rămîne totuși o insulă de situații comice din fascinanta lume a teatrului, privită din culise. Și multe situații și replici atestă acest lucru: ce-i pasă publicului de exodul regizorilor spre „institutul de teatru“ sau de lectura cronicii din actul II („trece odată la distribuție!“)? De cîte ori textul capătă incisivitate, recunoaștem cu plăcere vîna satirică a dramaturgului. Satira este arma sa și abordarea dramei nu face decît să-i diminueze

efectele. Cînd satirei i se dă înțîietate (vezi scena delegatului de la minister) momentul are adresă și rotunjime, iar hohotul de ris pornește. Din aceeași cauză, Baranga, ca regizor știe să-și fixeze scenic momentele corozive, lăsînd în schimb, împlîrării elementele dramei. Sarcina cade integral pe umerii actorilor, care fie că își concentrează eforturile spre miniaturale portrete (Matei Alexandru și Cosma Brașoveanu, cu discreție măsurată, Nicolae Brancomir, cu veche pricepere de meșteșugar), fie că aspiră la un tip grotesc (ca Dem. Rădulescu — plin de plumb Rodica Popescu — dotată pentru comedie). Cunoscînd calitățile interpretative ale Marceliei Rusu, regizorii par a-i fi lăsat o libertate totală. Actrița caută de-a lungul spectacolului coloana vertebrală a rolului; uneori o găsește, dar cel mai ades dibuie. Dacă „întră“ în humorul personajului, datele sensibilității îi scapă, pentru că nici textul nu o ajută pe această linie și nici rolul, mare ca întindere, nu este precis. Spectacolul de pe scena Naționalului bucureștean, rămîne lent, enunțativ pentru că înseși faptele dramatice nu se adună într-un conflict (fie el și comic) ci se înșiruie într-o suită de opinii despre... Pe deasupra autorul mai se complică, dînd curs unui artificiu neconvîngător: aceea de a fi obiectiv față de propria-i piesă! Tactica operațiunilor militare a stabilit că de cele mai multe ori victoria este de partea celui care lansează ofensiva. Aurel Baranga încearcă. Plasînd din loc în loc cîteva fraze despre inconsistența piesei sale, vrea să prevină eventualele critici. Efectul este exact contrariu. Obiectivitatea sa de privitor a fost reală, dar dramaturgul n-a putut înlătura carențele, astfel încît ofensiva a ușurat de fapt munca noastră. Este foarte simplu să construiești o piesă dintr-o suită aproape iritantă de coincidențe și s-o numești apoi „simple coincidențe“ sau este, tot atît de simplu să vorbești în text despre propriile ei deficiențe, pentru ca abilitatea să-ți fie luată drept sinceritate. Aurel Baranga a rostit pe scenă, destule adevăruri despre propria sa piesă, ca să mai supralicităm...

Florica ICHIM

Categoriile lui
PETER BROOK

Într-o noapte fără somn, tînărul regizor privește macheta primei sale reprezentări la Teatrul Shakespeare din Stratford. El mută figurile de carton și schimbă astfel locul actorilor în cadrul, stabilind intrările în scenă și succesiunea mișcării lor. A doua zi dimineața se află pentru întîia oară în fața actorilor în carne și oase. Cînd le transmite dispozițiile sale observă însă imediat că lucrurile nu se petrec cum și-a închipuit. Realitatea contrazice cu totul proiectele sale. Se simte pierdut. Să înceapă totul de la capăt și să încerce să convingă pe interpreți de justetea planului său? Ceva îi spune că ceea ce se desfășoară în fața sa e cu mult mai interesant. „Atunci am lăsat notițele pe masă, am pornit o discuție spontană cu actorii și n-am mai urmat niciodată un plan schițat în prealabil“. După peste douăzeci de ani de la debutul său, lui Peter Brook i se pare că acesta a fost momentul decisiv al carierei sale.

Regizor de faimă mondială cu pre-

miere comentate elogios de critica de specialitate. — „Titus Andronicus“, „Lear“, „Marat-Sade“ — Brook are gustul pionieratului, conștețe spectacole-soc, menite să producă stupefacție, să irite, să exaspereze.

Reflecțiile sale despre teatrul modern au apărut acum într-un prim volum sub titlul programatic „The Empty Space“ (Spațiul gol) ed. Mac Gibbon et Kee, Londra.

Dar oamenii de teatru din toată lumea care vor căuta cu înfrigurare această carte vor fi, poate, decepționați. Ei nu vor putea învăța nimic din rețeta succeselor lui Brook. Nu există formule, mărturisește el, nici metode de-a gata. Ceea ce îl atrage spre teatru e tocmai posibilitatea ce-i oferă de-a relua permanent lucrurile de la început. Teatrul nu are durată și prin asta se deosebește de celelalte arte. „În viață e altfel. Noi nu ne putem întoarce niciodată la un eveniment petrecut. Ceesurile nu merg înapoi, n-avem niciodată o a doua șansă. În teatru se spune mereu: trecem cu buretele peste asta...“

Teatrul ca spațiu gol — acesta e blestemul și speranța lui. Vechea magie a dispărut. Nimeni nu mai are nevoie de teatru. „Nu ne putem deci aștepta ca publicul să revină în sală cuminți și curios“. „Atenția lui trebuie cucinită prin luptă, credința lui trebuie violată,

să dovedim astfel că nu uzăm de nici o înșelăciune...“

În spațiul gol al teatrului, Brook descoperă posibilitatea de a promova patru tipuri de bază: „teatrul ucigaș“, „teatrul pios“, „teatrul cruzimii“ și „teatrul direct“. „Teatrul ucigaș“ e brutal, deprimant, în concepție și în tehnica de joc a devenit steril. „Teatrul pios“ e cel care se desfășoară ca un ritual, pe scenă apar lumi mirifice (copiilor infometate li se înfățișează piese cu fel de fel de bunătăți culinare). Publicului apatic de astăzi îi este necesar „teatrul cruzimii“. „Publicul trebuie vindecat prin acțiuni violente care poate că nici ele nu mai sînt suficiente ca terapie. Brecht și Genet sînt figurile cheie ale teatrului de azi, susține Brook. În era de după Brecht trebuie să găsim o cale înaintea, care ne va aduce îndărăt la Shakespeare“. „Shakespeare trebuie acceptat tocmai pentru contradicțiile și inconștența lui...“

Nici un regizor nu realizează singur o reprezentație. În cazul cel mai bun el dă actorului posibilitatea să desvăluie ceea ce el singur nu vede decît învăluit în ceață. „Dar omul de artă nu trebuie să acuze sau să dea lecții, să emită cu patos discursuri publice. El e o parte a societății sale. El își întărește publicul, care s-a decis și el să se pro-vocace singur“.

D. L.



„REÎNTOARCEREA LA PREISTORIE“

Revista germană Theater der Zeit, în numărul din ianuarie 1969, atrage atenția publicului german asupra importanței pe care o are în dramaturgia universală teatrul lui Ion L. Caragiale. Alături de marele dramaturg, cronicarul revistei așează încă cîteva nume importante: Lucian Blaga, Mihail Sebastian, Victor Eftimiu, iar dintre contemporani Horia Lovinescu, Ion Omescu, Paul Everac și Alexandru Popescu cu pitoreasca-i creație: „Croitorii cei mari din Valahia“.

★

Teatrul internațional festival din Belgrad găzduiește în această lună „Ansamblul teatrului popular“ din Rostok (R.D.G.), care joacă pe scena iugoslavă piesa lui Peter Weiss, „Gesang vom Lusitanischen Popanz“. Vizita oaspeților germani are loc în cadrul unor relații de ordin cultural dintre cele două state. Ceea ce remarcă criticii iugoslavi la acest teatru, este exactitatea jocului, disciplina artistică și entuziasmul nesecat al actorilor.

★

La Barcelona, în stagiunea de iarnă au început să fie jucate piesele din „Ciclul teatrului latin“. Printre cele de pe repertoriu se citează ca nume contemporane Lambert cu piesa „Bris-Collage-k“, Walls Volart, dintre francezi Jean Rougerie, Yves Jamiacques cu „Don Quijote“, Labiche cu „Mina pierdută“, dintre catalani John Brossa cu „Neobismnuitul concert“ — și Peter Weiss cu piesa „Marat-Sade“.

★

Piesele jucate pe scena teatrelor din Madrid și care au atras în mod deosebit atenția criticilor la finele anului 1968 au fost: „Numai iubirea și luna aduc noroc“ a celui mai bătrîn dintre dramaturgii spanioli contemporani, Mihura; „Sapte țepete“ a lui Casona, unul dintre dramaturgii simbolisti spanioli care a trăit cei mai mulți ani în Argentina după războiul civil, și „Am vorbit englește“ a lui Lauro Olmo, aflat actualmente în R.D.G. și omul despre care se spune că, în exil, a călătorit cel mai mult. De remarcat e faptul că fiecare dintre cei trei autori e unic prin ceva. Observația a fost făcută de către critica germană numai după ce publicul și critica spaniolă își spusese cuvîntul în acest sens.

(Theater brief aus Spanien — von Jose Carandel)

★

Cea mai discutată piesă a anului trecut, jucată la Deutschen Theaters Berlin, a fost „Faust“. Un adevărat colocviiu s-a ȳsat pe marginea raporturilor dintre personaje. Au participat critici din ambele Germanii, de toate formațiunile ideologice și varietatea punctelor de vedere este într-adevăr amitoare. Profesorul Scholz a insistat pe „prologul în cer“, considerîndu-l drept partea de cea mai mare importanță pentru întreaga piesă. I s-a răspuns de către un alt critic și profesor de artă dramatică, Braemer, că, dimpotrivă, partea cea mai importantă este finalul cu apologia muncii constructive.

Cel mai contestat a fost Mefisto, dar se pare că și cel mai comentat în raporturile lui cu Grätchen. Și dilema generală legată de aceste relații, era următoarea: dacă diavolul întînecîndu-l pe Faust știa că el se va îndrăgosti de Margareta, de ce nu prevedea, în virtutea cunoașterii lui luciferice, și salvarea fetei, sau dacă o prevedea, de ce mai mizează pe sufletul lui Faust? Concluzia, în legătură cu această relație, a fost că, în cele mai incurcate calcule, diavolul întotdeauna greșese la-nmulțire, în sensul că întotdeauna nu prevedea noutatea sub toate aspectele ei.

Al doilea fapt extrem de discutat a fost scena din pivniță Auerbach unde, socotită fiind toată acțiunea de acolo ca un test, s-a pus întrebarea: de ce are nevoie Mefisto de teste?

Cea de-a treia controversă care a luat amploare a fost cea în jurul temei însăși a dramei Faust și a datării apariției ei. Unde se naște pentru prima dată, și pentru ce în climatul german pariul cu diavolul a iscat o afacere atît de complicată? Iată întrebările la care sumedenia de răspunsuri date constituie un bizar mozaic de moduri de înțelegere a aceluiaș fapt. În fond, colocviiul tocmai aceasta ilustrează, că unul și același text, în sute de ochi se reflectă în tot atîtea sute de feluri.

STIMA CETĂȚII

Cine spune azi „rolul artistului în lume” numește și invazia imaginii publicitare, și funcția civilizatoare a obiectului-decor, și agrementul, și iluzia sensibilității, și exercițiul hedonic, și mecanismul abstracțiunii. Avem, ca todeauna, tendința de a pretinde să „vedem idelle”. A se instala la această răscruce a sufletului între văzut și nevăzut este și azi modul de triumf al artistului; a accepta să vadă așa cum vrea artistul, e modul cetății de a-l celebra. Sint creatori care abuzează de putere, vor să fascineze substituind luminii reflexul propriei imagini. Sint alții care vor să consune cu simțul comun, cîntînd pe coardele ecoului. Pe aceștia îi adoptă cald oamenii. Iată un tip de asemenea artist, absorbit de obște: Geza Vida. În regiunea lui maramureșană, cunoscut și iubit, trăind aproape simbolic ca un sculptor al Renașterii într-o Florență silvană. Vatra sa maramureșană pune o pecete de destin geografic în sculptura lui stihinică. Aici, unde totul e frust și somptuos, a avut temei firese să se nască monumentalitatea dinamică, originală sinteză de viu și hieratic, greu de săvîrșit meșteșugărește. Aceste masive sculpturale, cutureierate de ritmuri alerte, leagă duhul pădurii cu duhul omului. Chiar dacă n-ar reprezenta „figuri tipice”, în „atitudini tipice”, tipicul s-ar percepe din forma, din gestul cioplitului întipărit în material, gestul de a re-uni organic elementele naturii, trunchi de om și trunchi de pom. Într-un dialog european de semnificații ale formei, imaginea de tip Geza Vida răspunde imaginii de tip Giacometti, opune expresia existenței unei expresii a neantului. O citire sociologică a temelor lui Vida, rustice realiste, poate limita adevărul sculptorului la sensurile unui mediu restrîns; dar amprentele lui în lemn, brutale și tandre, adunate în brazde adînci și creste nuduroase, alcătuiesc timbrul unui expresionism auster și comunică direct o condiție umană aspră și gravă, în care viața decurge în acte atît de pure, elementare, încît parcă n-ar fi trăită, ci oficiată de fauni cuminți.

Pictura lui Brăduț Covaliu e situată la același pol de omenie și umanism, în care este afirmată, dar sever, voluptatea prezenței în lume. Caracterele de mult cunoscute și numite ale stilului său coboară din aceea linie a tradiției în care Ghiță e, mai curînd decît un șef de școală, un punct nodal al sensibilității. Covaliu e unul din rarii artiști care nu se sfîșie să piceteze un obraz frumos, de o frumusețe schematică și esențială cu iz voievodal. Unele peisaje ale lui, cele aspru-luminoase, decorativ-simple, au un farmec esențial, geologic, care îndeamnă să-ți închipui cum ar fi pictat natura zugravii medievale dacă ar fi încălecat canoanele și dacă și-ar fi îngăduit să inventeze peisajul.

Geza Vida și Brăduț Covaliu sint, desigur, candidați ai Frontului Unității Socialiste în alegerile pentru Marea Adunare Națională, din stima Cetății. Această virtute a stimei răspîndite e absorbită în sănătatea unui stil subtil aucthent, distilînd aroma tradiției pentru a răspîndi sentimentul robust al artei sufleteste utile.

A. A.

CULORI

O selecție de 80 de icoane populare pe sticlă vor lua zilele acesteia drumul Orientului îndepărtat. După ce au fost prezentate în cîteva țări europene ca R.F. a Germaniei, Suedia, Finlanda etc., unde s-au bucurat de un real și binemeritat succes, icoanele noastre au fost solicitate și de iubitorii de artă din capitala Japoniei. Reprezentative pentru creația populară a românilor transilvăneni din ultimele trei secole și reviriment artistic al specialiștilor și amatorilor din fiecare oraș unde au fost înfățișate, icoanele ilustrează cîteva zone etnografice, ca Nordul Transilvaniei (Nicula-Maramureș), Țara Birsei (Scheii Brașovului), Țara Oltului (Făgăraș, Argeș, Cîrțișoara). Mărginimea Sibiului și Sebeș (Alba Iulia).

Alte opere de valoare sint pregătite pentru a duce faima meșterilor noștri populari, tot în Asia, de data asta fiind vorba de o expoziție de costume naționale, țesături, ceramică, sculpturi în lemn și mobilier, ce vor fi itinerate în India, Pakistan, Irak etc.

După un lung turneu la Copenhaga, Berlin, Leipzig, Alexandria, Cairo, Ankara și Istanbul, Expoziția de tapiserii și scoarte românești va poposi din nou în nordul Europei, în Norvegia. Cele 40 de tapiserii semănate, printre alții, de Aurelia Ghiță, Graziela Stoichiță, Lucreția

Pacea, Mimi Podeanu, Riți și Peter Iacobi și cele 16 scoarte românești făurite de artizanii secolului trecut, vor fi prezentate, începînd din februarie, la Galeria Municipală de artă din Bergen, în aprilie la Lillehammer și în mai la Oslo.

Iubitorii de artă din Praga vor putea vedea în februarie-martie o expoziție cuprinzînd aproape 70 de lucrări — pictură și grafică — realizate în ultimii ani de Ligia Macovei.

O amplă expoziție de scenografie intitulată „Aspecte din teatrul românesc”, cuprinzînd lucrările realizate în ultimii trei ani — schițe de decor și costume, machete și fotografii — prezentate anul trecut în R. D. Germană și Polonia, urmează a fi văzută mai întîi la Torino, solicitată de Teatro Stabile. Expoziția va fi deschisă în continuare la Milano, Veneția, Genova și Pisa. Printre expozanți notăm pe: Paul Bortnovski, Ion Oroveanu, Dan Nemteanu.

Lucrările celor trei artiști, care ne-au reprezentat țara la Bienala de la Veneția din anul precedent, Virgil Almășanu — pictură, Ovidiu Maitec — sculptură și Octav Grigorescu — grafică și care au făcut, la începutul acestui an, obiectul unei expoziții deschise la Budapesta, vor fi prezentate și iubitorilor de artă din capitala Iugoslaviei.

UN PRIM-PLAN AL „PORTII SĂRUTULUI”

Sorginta ansamblului arhitectural de la Tîrgu-Jiu, construit cu rigoare și o mare armonie a formelor, trebuie căutată desigur în scrisoarea pe care Brîncuși o adresa în 1935 Miliței Pătrașcu, la 11 februarie. În acest scurt mesaj — acceptînd propunerea doamnei Aretia G. Tătărescu de a închina un monument eroilor gorjeni căzuți în primul război mondial — sculptorul își exprima intenția de a veni, în luna mai 1935, pentru a se apuca de lucru. „Nu vă pot spune, adăuga Brîncuși, cît de fericit aș fi să pot face ceva la noi în țară”.

Dacă nu a putut veni, în mai, cînd își propunea să deschidă și o expoziție — care ar fi deținut pînă și astăzi titlul de cea dintîi expoziție personală a sa din Europa — presupunem că 1935 a fost totuși anul cînd a conceput planul viitoarelor sale lucrări. În acel moment, (așa cum scria), Brîncuși era tocmai disponibil, se simțea „ca un ucenic în ajunul de a deveni calfă” și se afla în fața primei sale mari experiențe din țara sa natală, preocupat și frămîntat fiind, firește, de viitoarele sale creații. O foarte importantă corespondență în legătură cu aceasta s-a purtat atunci între Paris și Tîrgu-Jiu; și la un moment dat a fost chiar vorba ca monumentul care urma să-l ridice, să nu fie Coloana, ci un Cocos. Din păcate, tot teancul de neprețuite scrisori expediate de Constantin Brîncuși a fost prefăcut în cenușă... Dar mulți ani înainte de acest netrebnic holocaust — Coloana Infinită, ca și un stilp al Porții Sărutului (fragment dintr-un „Templu al dragostei”), sau Masa Tăcerii, existau în atelier în cîteva variante: trebuia însă asamblate, transpuse la proporțiile unor sculpturi în aer liber și adaptate peisajului inconjurător.

Poarta Sărutului pune însă probleme speciale de creație, deoarece Brîncuși ținea să încorporeze și să facă o sinteză a monumentului funerar ridicat odinioară în cimitirul Montparnasse și reluat șase ani mai tîrziu, în 1916, într-o Coloană a sărutului.

O confirmare a împrejurării că Poarta Sărutului a fost concepută în 1935, o constituie faptul că una din fotografiile machetei acestei opere, provenind direct de la artist, poartă legenda: „The Gate of the Kiss, 1935-7”, adică include data concepției lucrării (1935) și data realizării ei (1937)¹). Tot astfel sub poza executată de Brîncuși în grădina publică a orașului Tîrgu-Jiu și reproducă în importantul album al lui Christian Zervos, a fost transcrisă legenda: „La Porte du Baiser, pierre, 1935—38”²). Iată așadar aceeași dată certă — concomitent indicată de artist pe două imagini ale monumentului (1938 fiind însă anul inaugurării oficiale a ansamblului arhitectural). În sfîrșit, exact în aceeași perioadă, Ion Minulescu, promotor al artei lui Brîncuși în România, a primit în afară de o afectuoasă dedicație și o altă fotografie a machetei, fotografie pe care nici unul dintre autorii monografiilor consacrate sculptorului nu a cunoscut-o; o publicăm amintînd amîciția trainică, reciprocă dintre cei doi artiști români³).

„Portalul” de piatră este, precum se știe, alcătuit din doi stilpi paralelipipedici, iar pe fiecare dintre cele patru laturi apare același motiv pe care-l regăsim în vechea Coloană, denumită a Sărutului, unde cuplul îndrăgostiților este redus la esențial, la doi uriași ochi. „Hemisfera reprezintă iubirea. Ce rămîne în viață după ce nu mai ești? Mai cu seamă amintirea ochilor, a privirilor, prin care ți-ai împărtășit dragostea de oameni și de lume. Profilurile acestea reprezintă contopirea prin dragoste între bărbat și femeie”, sint cuvintele lui Brîncuși relatate de Petru Comarnescu.⁴)

Macheta în ghips a unuia din stilpii Porții Sărutului — avînd înălțimea de 33 cm., lățimea 16,5 și adîncimea

17 — a fost achiziționată în 1956 de către Muzeul de artă din București.

Dar în timp ce acest element își avea obîrșia în atelierul artistului — ca și masa sa de toate zilele, devenită Masă a Tăcerii, sau scaunele cioplite de el, ori Coloanele Infinită — nu același lucru se poate spune despre arhitrava Porții Sărutului.

Macheta acestui lîntou de ghijs reprezintă laitmotivul îndrăgît încă din 1908 și reluat în mai multe forme succesive, stilizat și decantat pînă a deveni aproape nerecognoscibil. Simbolul dragostei dintre oameni a fost săpat ca un graffito de patruzeci de ori jurîmprejurul lucrării. Profilurile îndrăgostiților sint abia schițate: părul, redus la două linii șerpuite; gura, la o mică trăsătură de unire; ochii, înșcriși într-un cerc, brațele celor optzeci de personaje formează un briu neînterupt, iar picioarele lor sint sugerate doar prin ritmul curburii genunchilor, evocînd parcă arcul unor ferestre geminate; o linie mediană le desparte fără a ajunge însă pînă la bază, lăsînd astfel să se formeze un chenar. Menționăm că la Tîrgu-Jiu, atunci cînd a realizat în piatră Poarta Sărutului, Brîncuși, printr-o ultimă reducere stilistică, a suprimat și linia de demarcație a picioarelor, păstrînd doar dublul arc al genunchilor.

Amplificarea și reluarea motivului pe toate laturile machetei conferă acestei importante opere o inefabilă putere de vrajă, un echilibru și un ritm care este departe de a sugera o simplă „ladă țărăneasă de zestre”.

Prima versiune, cea din 1935, a machetei Porții Sărutului a cărei imagine ne-a rămas doar în cîteva fotografii — se știe că a dispărut.⁵) În schimb, în anul 1937, Brîncuși a refăcut macheta a cărei fotografie o publicăm aici pentru întîia oară. Lucrarea în ghijs (avînd dimensiunile: înălțime 19,5 cm; lungime 65,4 și adîncime 18,4) — aparține unei colecții particulare din București. Macheta Porții Sărutului, — ca și cele patru versiuni ale Supliciei, sau ca admirabilul Cap de fată, în piatră, (1908), sau acea minunată Muză adormită despre care Tudor Arghezi scria că „e un cap de bronz, suflat cu aur smuls ca din grumajii unei statui întregi și culcat pe un obraz”; și că nu se cade „să cercetezi cu de-amănuntul mijloacele extrem de simple și totuși indefinite cu care au fost indicate pleoapele închise”, de vreme ce ea „se așează singură, ca să continue să doarmă, supusă somnului ei inevitabil” —, toate aceste opere ale lui Constantin Brîncuși, mai mult sau mai puțin inedite, vin să întregesc încă necuprinsul patrimoniu artistic al minunatului și genialului nostru sculptor care în ziua de 19 februarie stil vechi, — în realitate la 2 martie, — ar fi împlinit nouăzeci și trei de ani.

Barbu BREZIANU

¹) David Lewis, Constantin Brîncuși, Alec Tiranti, London 1957, p. 34.

²) Christian Zervos, Constantin Brîncuși, Editions „Cahiers d'Art”, Paris, 1957, p. 82.

³) Ion Minulescu, în revista *Integral* (nr. 2/1925 p. 8—9) îi consacra un studiu; iar în *Strofe pentru toată lumea*, dedicația scrisă pe volum vine să se adauge celei puse în fruntea poeziei „Partenza” (Ed. „Cultura națională”, 1930, p. 91—92). Versurile: „Mă chiamă portretul / Femeii absente, cu ochii topiți / În două elipse concave de smolă” — evocă, desigur, chipul lui M-lle Pogany... La rîndul ei, Claudia Millian-Minulescu în *Cîntări pentru Pasărea albastră* închina: „Maestrului Constantin Brîncuși, cîntări ce pot fi pentru „Pasărea lui de Aur”... La 8 noiembrie 1937, în ziarul local *Gorjanul*, publica articolul *Sinteză și Spirit românesc*, important și pentru că confirmă faptul că în anul 1937 Poarta Sărutului și Coloana erau isprăvite.

⁴) Petru Comarnescu, Brîncuși, în *Ateneu*, 1965, mai.

⁵) Sidney Geist, Brîncuși, A study of the sculpture, Grossman Publishers, New York, 1968, p. 119, 230.

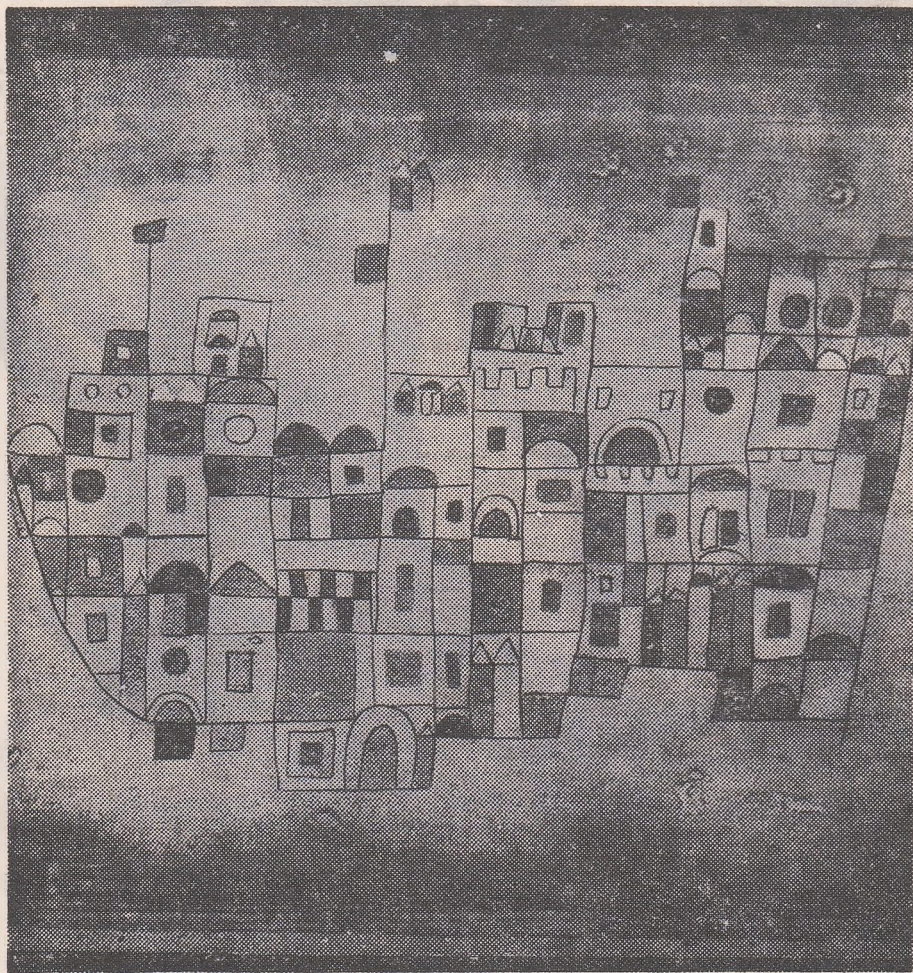
Corneliu Petrescu Gheorghe Răducanu

La originea picturii stă pictura, s-a spus. Nu înseamnă că toată istoria artei e făcută de epigonii celui dintâi creator. Dar înseamnă că artei i se dă statutul de realitate obiectivă, fiindu-i de aceea cu putință să inspire artă, cum fac celelalte categorii ale realității. E o esențială diferență între a picta ca Rembrandt și a picta după Rembrandt: ca el pictau micii maeștri olandezi, epigonii, dar un Odilon Redon suscită un univers care se numește Rembrandt. E o diferență analogă cu aceea dintre un pictor naturalist care își propune să prezinte obiecte, și un creator care își propune să le re-prezinte în alt plan al necesității. Folclorismul e un act de tip imitativ; dar a picta folclorul ca univers uman re-prezentat prin forme care-i sînt transcendente, care nu există gata configurate, așa cum a făcut Tăculescu, este un fapt de tip creator. Cunoște artiști abili și pre-veniți cultural care imită „la Căcuscă”, de-a-ndaratele, simulind bine creația, producînd forme agreabile, ce fletează nevoia de somnolență a simțului estetic.

În irepresibila lor apariție, din toleranța noastră nepedepsibilă, se instalează, la răstimpuri, inflația unei viziuni și saturația unui public, și atunci ce ne rămîne de făcut decît gestul radical: să aruncăm apa stătută din copale, și o dată cu ea, copilul ?)

★

Am luat precauțiunea să amintesc toate acestea spre a risipi echivocul din afirmația că individualitatea lui Corneliu Petrescu este ivită din contemplația unei anume arte, e lucrul unui ins a cărui experiență esențială, care l-a marcat definitiv, este o experiență de artă — și nu de viață altfel practică ori spirituală. Evoluția lui (e la a treia expoziție) a acumulat lacom și exclusiv impresii de pictură; tot ce se referă aici, descriptiv, la mediul natural și urban, e livresc și convențional; el nu-i autentic decît cînd evocă prin artă, arta; nu-i tautologia criticului nici eleatismul artistului, ci pur și simplu structura limpede a unui creator în care artizanul, făcătorul, este mai puternic decît Artistul în sens romantic, emotivul. Iată de ce pictura lui (n-are importanță că se cheamă „tehnică combinată” și e o varietate personală de monotip) execută spontan un racord între meridiane opuse ale sensibilității: icoanele ardelenești pe lemn și pictura lui Klee (confruntare confirmată ori, poate, ivită, în dubla expoziție de la Palatul Republicii, expoziția de icoane și Klee). Să ne ferim a pronunța cuvîntul influență; aici e vorba de funcția metabolică a instinctului artistic care convertește arta existentă în substanță proprie. Pasionatul meșteșugar e mai susceptibil la tehnologia operelor decît la stilul lor. (De altfel e în aerul epocii gustul, umanist în esență, pentru tehnologie, ca și gîndirea care reabilitează raportul dintre civilizație și spirit). Ciclul de peisaje quasi-fanteziste în culori pornește de la icoane și ajunge la Klee. Startul este în laborator: a obți-



CORNELIU PETRESCU

ne efectul senzual al picturii pe lemn, singura onctuoasă și transparentă deopotrivă. Aceste virtuți tactile, rafinate cromatic, se absorb într-o calitate inefabilă: un anume roșu cu arderea mocnită, un anume galben mat, un anume cenușiu fosforescent, precipită în noi o impresie de „somptuos” și un sentiment căruia îi potrivim numele „icoană”, deși — în afară de „Tablou votiv”, cu motiv și ritm hieratic, — nici un indiciu iconografic nu conduce la medievala imagine. Klee e întâlnit tocmai pe acest teren, al magiei limbajului: un triunghi alb e barca, niște flori suspendate sînt fluturii etc. Ca și la Klee, acest joc e o continuă explorare prin metaforă, dar, spre deosebire de marele înaintaș, artistul nostru nu revelează ironic, ci delectează grațios, viziunea lui nu-i esoterică, e senzuală, nu rinvește înțelesuri filozofice, dar agită asociații estetice în jurul temei: naivitatea, candoarea infantilă.

Primordialitatea artizanului se manifestă însă tiranic în ciclul de monotipuri, în care o relativă ingeniozitate tehnică produce efecte de materie mortificată, ca o peeingine. Aici efectul optic are pretenția să se substituie expresiei, după legea unui cochet automatism al materialului, prea îndrăgit la noi. Acest cenușiu marmorat, evocînd livresc patina arheologică, dramatizează mecanic imaginea „gestuală” a unei ploii sau aceea geometrică a unui peisaj arhitectonic. În această ipostază patetică, tehnologia e cabotină și artistul, prestidigitator. Ori-cît s-ar mulțumi, el, cu asemenea suc-

ces de laborator, rămînem încredințați de reala superioritate estetică a picturii lui grafice, unde tehnica artistică semnalizează magie pe terenul fanteziei.

VAPORUL COPILĂRIEI

★

Gheorghe Răducanu, avînd experiență în frescă, transportă în pictura de sevălet zugrăvicioasă practică a culorilor mate și străvezii, adaptate unui luminism de tip post-impresionist românesc, cu specifice reverberații poetice. Această dublă obirșie a gustului pentru expresia eterată produce pictura de azi a lui Gheorghe Răducanu. Peisajul, în stricta calificare romantică de „stare sufletească”, e mediul optim al experienței sale artistice. Dar, meșteșugar prob, el știe că sentimentul trebuie să-și genereze codul pictural, și schițează alfabetul unui „gestualism” liric. Tușe impetuoase, invite dintr-un puls febril, comunică autonom, grafologic — dincolo de descriția figurativă — starea lirică. Ele au în același timp virtute constructivă, compun o imagine vibrantă a spațiului. În același elan formal, apare și procedeele monocromiei: tonalitatea, unică sau dominantă, rezumă impresia într-un cifru cromatic care se întoarce la pictură după ce a fost literar admis: albastrul e matinal, galbenul e solar, etc. Simbolizată astfel, percepția împrumută valori abstracte. Imaginea se constituie deci prin trinomul: impresionism — abstracție — muralism; energia epurării urgent necesară artistului.

Înclinat mai curînd spre cumul de efecte. Iată de ce imaginea e greoaie, suprasaturată de semne. Să recunoaștem însă: asemenea imagine, apăsînd cu puncte roz și bleu pe i-ul verbului a picta, are de ce fi plăcută spectatorului surmenat de ermetismele an'î-sentimentale. Iar spectatorul „de profesie”, are de ce medita aici asupra unei teme care trece pragul sălii: iată încă un mod tenace al impresionismului de a-și supra-viețui prin adaptări necesare, mutîndu-și albia din cîmpul artei „de senzație” în cîmpul artei „de speculație” lirică.

Marele rămășag spiritual al artistului nostru este însă a aduce fresca în aria șevaletului. Paradoxal, el inovează conservator, fresca fiind, cum știm, terenul primei mari epoci de pictură românească. Ce păcat că reconsiderarea tehnică eșuează din pricina unei erori de gust: artistul transpune „în frescă” viziunea sa „de șevalet”, fără arheologisme de stil, (deci, în mod corect actualizat), în schimb produce un arhaism exogen, cînd peste această viziune realistă, împotriva semnificațiilor și valorilor ei intrinseci, așează o aură transcendentă, un „sfumato” irizat imitînd patina zidului vechi.

Irena Snarska

POLONIA

Calitatea reprezentativă în grafica expusă la Ateneu de Irena Snarska din Polonia se sprijină evident pe bazele unei vocații autohtone pentru expresionism și ale unei școli moderne de pictură abstractă. Un bagaj de dramatism se străduie să se organizeze în codul lirismului expresionist abstract. O sinteză specifică de violență și reflexiune se exprimă în acest limbaj. Contraste dure de alb-negru, de linii frînte și curbe, geometria mereu sfîșiată a compoziției, iată valori de catharsis, în timp ce temele și motivele vag sociale, declară meditația moralistă asupra destinului. Maniera exprimă direct o neliniște tragică, confirmată de reprezentarea simbolică a motivelor ei. „Pămînt fertil”, de pildă, — semănătură de crani și fructe evaziv figurate (prea insistentă și literară metaforă) e edificatoare pentru sumbra euforie cerebrală, cu o tentă de morbiditate inclusă în sentimentul responsabilității umane. Bine făcute, deși fără acea virtuozitate în patetic pe care o are opera multor artiști din școala poloneză post-belică, aceste gravuri trezesc un interes de ordinul lecturii, mulțumind curiozitatea din care se nutrește, sub certificat estetic, orice psihologism. Aceași pecete romantic-tulbură o are seria de gravuri colorate de la Marea Neagră. Să remarcăm virtutea lor tehnică, de monotipii care sînt picturale fără a fi similipictură, păstrînd acuitatea graficii. Stilistic, e o aprigă sistematizare neotașistă a expresiei. Reminiscente dintr-o vacanță la Eforie, aceste imagini sînt concepute ca peisaje interioare, topind impresii optice și stări afective într-o magmă cromatică irizată. Imaginea cripitică mai nu vrea și mai se lasă tîlmăcită ca o narațiune sentimentală cu accente acute și exaltări dureroase, în acorduri vii care nu izbutesc să fie solare, sau feerice, așa cum ar vrea, fiindcă sînt mereu corupte de neliniști obscure.

Anca ARGHIR

Expoziția de pictură contemporană din Israel

Pictura contemporană israeliană expusă pentru întâia dată în România, în sălile Ateneului, este departe de acel mozaic eteroclit de tendințe pe care l-am fi bănuit caracteristic acestei arte în care veneau să se întîlnească, în care conflau tradițiile aduse ale atîtor meridiane și țări. Mai mult decît atît, selecția aceasta de pictură dovedește că arta israeliană, chiar dacă, așa cum e firesc, nu încheagă încă imaginea unui stil național, se distanțează în chip neașteptat, în primul rînd, de aura picturii europene moderne (în care elementul evreesc, chiar numai cantitativ considerat — așa cum îl evidențiază, de pildă, Școala din Paris — a avut un aport din cele mai importante), pentru a se apropia — dacă e să urmărim cu orice preț o înruditare sau alta — de spiritul picturii contemporane americane. De fapt, dincolo chiar și de această filiație, pictura israeliană ilustrează mai ales acea tendință de internaționalizare specifică artei moderne, tendință presupusă și conținută de însăși operarea cu termeni abstracti. Dar chiar și în cazul acestei dezgrînțiri a artei, posibilitatea detectării unui specific nu se pierde și ține, printre altele, de elecția formală. Iată, deși captați în special de posibilitățile abstracției lirice sau ale pop-artului, artiștii israelieni le nuanțează în sensul unor anticanonice re-

veniri deliberate (efort de aproximare corectă a ideii sau de împlinire plastică), le supun sau le asociază unei nevoi de ordine și economie. Este ceea ce surprindem în lucrările unor pictori ca Fima (Efraim Roytenberg, artist stabilit din 1961 la Paris), în ale cărui „Dans cu panglicii” sau „Peisaj curgător” semnele impulsului pictural genuin sînt corectate pînă la limita ștergerii spontaneității în favoarea unui anumit decorativ, Yeheskeil Shtreihman (fondator, alături de Marcel Iancu, Zaritsky etc., al grupului „Orizonturi noi” — 1948) la care izbucnirile policrome pe fond tîndru gri albastrui sînt stopate de o similară nevoie de ordonare. La Avigdor Stematsky (alt membru al grupului fondat de Marcel Iancu) participarea afectivă violentă face ca accentul să cadă pe sublinierea grafică a dinamismului pe care-l presupune considerarea continuității absolute a materiei (astfel individualizările sînt simplu domeniu al aparenței) — „Mai 1968”, „August 1968” etc., — în timp

ce la Iossef Zaritsky, Arie Aroch (mai ales în „Întîlnire I”), Raffie Lavie sau Aviva Uri, culorile delicate, rafiate, înmagazinează sugestiile unui spațiu — domeniu al imponderabilului.

La mulți dintre artiștii israelieni prezentați, abstracția pare să fie concluzia ultimă la care a împins observația și sistematizarea permanentă a motivului natural, a peisajului. Astfel, dacă la Anna Ticho, Leopold Krakauer sau Ori Reizman înregistrăm numai o oarecare desprindere, desolidarizare față de motivul din natură a cărui amintire nu dispăre însă total, în picturile lui Zaritsky și Stematsky contururile recunoscutibile se pierd, pentru a deveni adevărate peisaje-état d'âme de un tip categoric nou. Selecția israeliană mai prezintă, alături de ei, peisagiști expresioniști ca Menahem Shemi — „Peisaj”, „Peisaj din Safed” — sau Jacob Steinhardt — „Vechiul Ierusalim” — dar și imaginile legendare, delicat opulente ale lui Mordecai Levanon, a cărui operă nu refuză filonul oriental.

Formulă înrudită cu suprarealismul — deși uneori cu efecte mai mult bufe — pictura lui Jean David este favorizată de o mare abilitate, abilitate ce o regăsim și-n lucrările artistei Myriam Bat-Yossef în care mecanica repetării cu caracter obsesional a unui element plastic — de exemplu hașuri de diferite tipuri — se asociază uneori, ca în tabloul „O lume într-un sărut”, cu violențe cromatice.

Împrumutînd procedee încetățenite de arta pop, Igal Tumarkin introduce în pictura intitulată „50 megatone” un fond cromatic sumbru pe care se siluează un fir de fier aluziv, terminat cu un fragment de sîrmă ghimpată; Yair Garbuz ca și Uir Lifschitz (autor și a două frumoase desene), incluzînd caricaturalul, imprimă picturilor lor un caracter angajat.

Alături de interesele adepților ai diferitelor tehnici noi — monoproeecție, foto-pictură — David Avidan sau Yehuda Neiman, monumentalitatea volumelor abstracte ale pinzeilor lui Avigdor Arikha, ritmicitatea vioacă a tablourilor pictoriței Lea Nikel, decorativismul de bună calitate al Louisei Schatz, completează generoasa selecție israeliană de pictură, excelent prezentată de catalogul redactat de Eugen Iacob și prefațat de Yona Fischer.

Cristina ANASTASIU

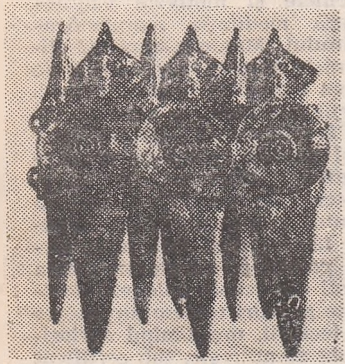
O titlatură sonoră, care sperăm să fie confirmată de cronologia viitoarelor manifestări similare, a fost dată unui eveniment de seamă al vieții noastre artistice, produs însă în trecut cu regretabilă neregularitate. De loc întâmplătoare, această neregularitate era sau este reflectarea fidelă a situației de ansamblu în care se află artele decorative românești, în ce privește mai ales organizarea expozițiilor individuale. Consultați o listă a expozițiilor individuale de artă plastică organizate de Uniunea artiștilor Plastici și de Fondul Plastic în răstimpul unui an pentru a vă convinge de numărul lor extrem de mic în comparație cu posibilitățile individuale de manifestare. Această situație, a cărei evocare poate părea nelalocul ei într-o cronică a triennalei, este însă esențială pentru judecarea triennalei, care tocmai din această cauză seamănă în bună măsură cu aglomerarea obiectelor din magazinele Fondului plastic, ea neavând la bază numeroase expoziții individuale din care să se fi operat o selecție în timp și la care firește să se adauge și opere create în mod special în vederea ei. În acest mod este greu să judecăm evoluția artiștilor pe care îi vedem la cițiva ani o dată, la intervale schimbătoare, și în contexte derutante prin multitudinea aspectelor. Tot atât de dăunătoare este și lipsa totală a expozițiilor pe genuri (ceramică, tapiserie, metale, mobilier etc.) care ar fi alcătuit și ele trepte necesare



ICA CIOLAN PĂSCĂLUȚA

JOC DECORATIV

TRIENALA ARTELOR DECORATIVE



IULIAN TEODORESCU
SOLDAȚII

intermediare între expozițiile individuale și cele generale. Evidentă carență organizatorică — dacă numai despre organizare este vorba — apare cu atât mai de neînțeles cu cât interesul pentru artele decorative este manifestat în primul rând chiar în sinul artiștilor noștri plastici de toate categoriile. Este inutil să cităm aici vreun nume, dar se știe că un număr apreciabil de pictori, sculptori și graficieni, dintre cei mai remarcabili, s-au afirmat și au activat susținut în ultimii zece ani în câmpul atât de variat al artelor decorative. Poate pentru că, vorbind deschis, au găsit aici un deosebit cel puțin mai constant pentru operele lor. Și acesta este un indiciu al favorii de care se bucură artele decorative în rîndurile publicului larg și atunci, iarăși ne întrebăm: dacă și condițiile economice sînt oarecum împlinite, de ce nu se acordă atenția cuvenită acestor arte? Sau poate tocmai pentru acest motiv (tot se vinde!) sînt ele neglijate? Ar fi un punct de vedere cu totul nepotrivit în ansamblul politicii noastre culturale și artistice. În orice caz, ca în atîtea alte probleme ale contemporaneității, se cuvine a aborda și acest domeniu de pe pozițiile larg comprehensibile ale unei problematice sociologice, pentru a pune în lumină cauzele și efectele unei stări de lucruri ce nu se pot remedia prin „îndrumări” sau păreri emise din birouri. De pe o asemenea poziție, adică adoptînd un punct de vedere sociologic, — pentru că în sfîrșit s-ar cădea să facem și puțină sociologie a artei ca și puțină psihologie a artei, pentru a ieși din hățișul devenit inextricabil al speculațiilor „este-

tice”, mereu și mereu aceleași, hrănite uneori doar de o terminologie împrumutînd haine „moderne” —, sociologic vorbind, așadar, actuala expoziție a artelor decorative poate fi socotită și ca un prag de pe care se pot observa și judeca unele aspecte fundamentale ale evoluției lor. Unul din aceste aspecte este cel al succesiunii generațiilor de artiști în acest domeniu al artei românești, succesiune devenită evidentă prin formele de manifestare și prin modul de a gândi artele decorative.

A apărut o generație tînără de artiști care se diferențiază atât de cea imediat anterioară aflată azi în plină maturizare, cît și de cea care reprezintă și include moduri ante-belice de a înțelege artele decorative supraviețuind ca un ecou prelungit. Mi se pare că atitudinea sau reacția față de binomul tradiție-modernitate este dăltătoare de seamă și deci cataloghează cele trei generații în prezență în câmpul artelor noastre decorative. Pentru generația care a apucat să-și afirme maturitatea, folclorul și arta populară au însemnat deseori surse ale detaliului pitoresc preluat fără îndoială cu dragoste, dar rămas oarecum exterior societății românești moderne, el ilustrînd doar lumea „rurală” privită de ochiul unui citadin sau, și mai ales, citadine, și transpus uneori cam în registrul unor preocupări patriotice-filantropice, vîzînd în viața la țară prilej de naivă destindere bucolică desfășurată în peisaj convențional cu țărîncuțe și ciobănași îmbrăcați în imaginare costume „naționale”. Cu totul nedrept ar fi însă să nu consemnăm în cadrul acestei generații apariția unor opere remarcabile de artă decorativă a cele create de artiști ca Nora Steriade, Mac Constantinescu, Aurelia Ghiță, Maria Pană-Buescu, Ana Mitrea, Michaela Eleutheriade, Beldiceanu, Oțelisanu etc., unii dintre ei prezenți și în actuala expoziție.

Generația mijlocie, maturizată în ultimii douăzeci de ani, a acordat artei populare o atenție insistentă considerînd-o ca principala sursă de inspirație, dacă nu unică, pentru că, fapt semnificativ, ea nu s-a îndreptat aproape de loc înspre cealaltă compo-

nență a fondului nostru artistic tradițional, arta medievală; inspirația folclorică a caracterizat de altfel producția întregii noastre activități artistice și aș zice mai ales a picturii și a sculpturii, și nu numai a artelor decorative; aceasta va fi, cred, una din principalele caracteristici care va distinge epoca anilor 50-70 în viitoarele manuale de istoria artei românești. Folosirea artei populare ca sur-



VIOLETA CRĂCIUN
SIMBOLUL FAMILIEI

să de inspirație a degenerat însă uneori în ultimii douăzeci de ani într-o pastîșare și chiar într-o hibridizare datorită nu atât unor preluări necritice cît mai ales unor interpretări nefericite ținînd de un anumit gust îndoielnic. Să ne fie îngăduit să amintim iarăși că același fenomen s-a petrecut și în domeniul cîntecului și dansului, unde la un moment dat au prevalat la unele ansambluri mai mult sau mai puțin profesioniste tendințe vulgarizatoare evidente care au transformat solemnitatea rituală și expresivitatea unică a jocului și cîntecului românesc în spectacole revuistice nu departe de trivialitate, în care incompetența, ignoranța și incultura au contribuit la o nemaipomenită uniformizare a acestor manifestări de artă ale țărînimii noastre. În domeniul artelor decorative, generația ultimilor douăzeci de ani a pus însă în ansamblu bazele unei reînvieri notabile ale tapiseriei românești moderne, contribuție importantă de

care se leagă numele unor artiști ca Patriciu Mateescu, Flaviu Dragomir, Lita Storck-Botez, Zoe Băicoianu, Graziela Stoichiță, Mimi Podeanu, Theodora Kițulescu, Zizi Frențiu, Ileana Teodorini, Ileana Vremir, Teodora Moisescu-Stendl, Simona Vasiliu.

Cea mai tînără generație, cea care irupe, luîndu-și un start furtunos acum, înțelege altfel arta populară; într-un fel, această generație nu o consideră drept sursă de inspirație, ci, după modelul și altor înaintași, mai mult sau mai puțin izolați din cadrul celor două generații anterioare, ea se așează chiar în mijlocul universului artei populare, folosind viziunea proprie acesteia, pentru a crea din interior opere de artă modernă; nu toate lucrările astfel gîndite sînt izbutite, dar importantă este ocuparea acestei poziții care implică topirea binomului tradiție folclorică — modernitate în realitatea unei arte decorative „românești moderne” ca esență și structură. Primejdia vine aici din altă parte: pornirea din tradiție riscă să nu fie însoțită de o egală însușire a ceea ce este modern, considerîndu-se drept atare lucruri care sînt uneori demodate. Adică riscă să fie o însușire de simple „mode”, în loc să meargă la rădăcinile modernismului contemporan care nu se poate concepe fără o înțelegere filozofică a tehnicii și științei actuale. Este suficient să amintim lipsa totală a preocupărilor de industrial design în sistemul nostru de învățămînt artistic ca să înțelegem pericolul unei astfel de incomplete culturi profesionale a tinerilor de azi, ce vor fi cu siguranță miine confrunțați cu perspectiva tristă de a deveni fie niște invalizi ai expresiei artistice, fie de a rămîne la stadiul unor admirabili artizani demodați, fiind lipsiți de suportul tehnologic fără de care arta viitorului nu va putea fi înflăcă, mai ales în domeniul artelor decorative. Exemplul recent, dar atât de grăitor oferit nouă de expoziția de artă decorativă japoneză, ne este aproape mai ales pentru minuirea fascinantă a tehnicii folosite ca forță poetică transfiguratoare.

În această ordine de idei devine din ce în ce mai evidentă necesitatea de a se crea

un institut al artelor decorative și aplicate în care tinerii artiști să se obișnuiască cu procedeele tehnologiei moderne care le vor asigura un contact ulterior firesc cu fabricile industriei ușoare în care se creează atîtea obiecte deocamdată urite sau nefuncționale, și pe care artiștii le pot transforma potrivit gîndirii estetice moderne. Pentru aceasta talentul singur nu este de ajuns. El se cere neapărat dublat de cunoștințe și practică tehnică. Reactualizarea vechilor școli de arte și meserii ar fi salutară, intrucît ele ar fi furnizoarele unei bune părți din studențimea institutelor de arte decorative și aplicate și ar forma de asemenea cadrele medii atât de necesare în practicarea nenumăratelor ramuri ale artelor decorative cu pondere tehnologică apreciabilă.

Situația artelor decorative românești, de care vorbeam la început, se reflectă și în alte două împrejurări. Una din ele este aceea a lipsei unui muzeu al artelor decorative, lucru nu fără importanță în stabilirea unei tradiții și în clarificarea etapelor



IONELA MANOLESCU
CAL ȘI CAPRĂ

pe care le-au parcurs aceste arte. Artiștii decoratori nu pot avea conștiința unei continuități a strădaniei lor intrucît ei nu știu în fond unde vor poposi cele mai bune din lucrările lor. Singurul lor debușeu sigur este acela al magazinelor de care pome-neam, notînd că sînt doar două magazine pentru un oraș de aproape două milioane de oameni. Iarăși sociologic vorbind, care sînt canalele de scurgere a bunurilor artistice în aceste condiții, și cum poate fi asigurat un contact eficient între masa cumpărătorilor și producătorii de astfel de bunuri? Artele nu se pot dezvolta fără o piață care să asigure absorbția produselor de artă. Toate acestea se oglindesc și în expoziția actuală în care se află nenumărate obiecte despre care nu știu unde vor putea fi utilizate sau expuse și nici cine ar putea să le cumpere. Unele dintre ele sînt supradimensionate, cu totul nepotrivite pentru spațiul micilor locuințe din blocuri. Cele mai multe dintre ele nu sînt gîndite în cadrul unei ambiante organice a interiorului modern, ci sînt gîndite ca obiecte în sine și pentru sine, fără o apreciere a utilității. Funcționalitatea este o idee nu prea statornic urmărită de artiștii noștri decoratori care se lasă furați de o anume căutare a formelor și culorilor de senzație. Întreaga expoziție dovedește că sîntem foarte ancorăți în procedee și tehnici tradiționale, legate de materii prime tradiționale prelucrate în volume și cromatice tradiționale, ceea ce firește se poate aprecia ca ceva pozitiv, dar este în același timp, dacă nu o limitare, un avertisment și un semnal de atenție pentru viitor. Mă gîndeam că în ansamblul ei, această expoziție are ceva din vioiciunea artei noastre țărînești, ritmurile ei fiind acelea ale unui mare iarmaroc de forță, voie bună și de înțelegere tonică a vieții. Dar nu cumva pentru un privitor din afară, prevalentă ar rămîne impresia pitorescului? Să nu pierdem specificul nostru, dar să-l incorporăm în obiectele acestui veac, care este mai ales preluatul celui de al XXI-lea.

Paul PETRESCU

MIRCEA ISTRATE

ÎNSEMNAȚII

DUPĂ O PRIMĂ AUDIȚIE

Personalitatea lui Mircea Istrate ne este încă necunoscută. În plină maturitate, frământat de cele mai inedite procese din muzica nouă, cărora le dă o expresie deosebit de interesantă în creație, Mircea Istrate se află, prin numărul lucrărilor, printre cei mai puțin expansivi compozitori din generația în jur de patruzeci de ani. Poate să fie aceasta o constatare deformată, în măsura în care nu ne stau la dispoziție o serie de lucrări nedifuzate încă. Fie și așa, opusurile de până acum îl impun atenției.

Într-o stagiune neinteresantă, când primele audiții de muzică românească s-au rărit nejustificat, prezentarea la Radio a unei lucrări mai vechi — „Mișcare simfonică” a lui Mircea Istrate (ar fi fost de preferat, poate, o muzică mai actuală, reprezentativă pentru gândirea și evoluția prezentă a creatorului) a resuscitat un interes evident. „Mișcare simfonică” este o lucrare împlinită, aș zice inspirată și corectă, deopotrivă. Corectă, în sensul că, după mai bine de zece ani de la compunere și revizuire (1955—1957), muzica aceasta, pe atunci temerară și eterodoxă, este percepută azi dintr-o perspectivă de evenimente muzicale, care îi conferă nu numai patina unor lucrări consolidate în timp și asimilate prin alte perspective, dar și posibilitatea de a constata tăria unei opere temeinic elaborate. Dintr-o astfel de situație ciudată, când muzicile unui creator pot fi audiate de-abia peste un număr considerabil de ani, se naște, aș zice, o anume „uzură morală” a artei, salvată numai — așa cum este cazul aici, — de valoarea intrinsecă a operei.

„Mișcare simfonică” pentru două orchestre de coarde este o partitură excelent scrisă, în care densitatea travaliilor componistice se combină fericit cu reverberări de dincolo de partitură și tehnică,

venind dintr-o incisivă pătrundere în climatul speculației sonore, captivând alchimii și transfigurându-le. Stilistic, organizările se desfășoară în planul unei dodecafonii libere, de inspirație romantică aproape, ca un fir al Ariadnei, poetico-epic, până la urmă fantastic ca dezvoltare. Suprafețele sint alăturate, interpenetrate într-o logică ce nu-ți permite o urmărire analitică, ci numai una superior estetică, infiltrativă.

Între cele mai interesante aspecte acustice pe care le ridică această muzică, cea care frapează este STEREOFONIA. Piesa audiată în recentul concert al Radioteleviziunii face parte dintr-un ciclu de trei mari lucrări, strinse cu toate sub titlatura „Muzică stereofonică”. Toate trei piesele sunt scrise pentru două orchestre de coarde, într-o dispoziție spațială (folosind spațiul scenei divizat, pentru o redare sonoră simultană din două planuri relativ distanțate). Compoziția uzează, deci, de o a treia dimensiune a sunetului, fundamental legată de spațiul acustic în care are loc execuția. Resursele acestor plasări în spațiu sint cum nu se poate mai interesante. O serie întreagă de compozitori de toate nuanțele au speculat și cercetează fenomenul, de la reproducerea electroacustică a muzicii electronice pe mai multe canale, până la execuții în spații glissande, sau izolarea aproape totală a mai multor grupuri de instrumente, orchestre. În cazul lui

Mircea Istrate, stereofonia se realizează aproape clasic, având funcția de a antrena un continuu flux bipolar de surse acustice, într-un dialog incizat, precis. Nu face altceva decât să întărească țesătura polifonic-fantezistă a partiturii, și convine de minune acestei impetuoșități echilibrată.

Unui critic, (să fie în aceasta și o deformare?) îi devin deseori interesante descoperirile unor filiații între opere, între autori. E probabil ca această tehnică asociativă să fie și în interesul descifrării substratului unor opere.

În cazul de față drumul creator al lui Mircea Istrate începe să ni se clarifice, pe baza unor astfel de asociații. Secvențele pentru coarde, percuție, suflători, cor de femei, recitator și bandă magnetică, — „Pe o plajă japoneză”, au impus un compozitor de o elaborație lucidă, dotat cu o sensibilitate modernă, inventivă, deschisă transformărilor pendulatoare între artificii și realitate halucinantă, un creator „cronicar” al sunetelor timpului modern. Lucrările de cameră, mai vechi și deci mai rezervate ca noutate imaginativă, se așează între aceste două opere fundamentale. — „Muzică stereofonică” și „Pe o plajă japoneză”, între care se jalonează drumul de până acum (cel publicistic), al unui compozitor de cea mai autentică chemare.

Iancu DUMITRESCU

Eroismul în muncă înseamnă lupta, prin mijloace imperfecte, în scopul de a atinge o realizare desăvârșită. Acest act s-a desfășurat triumfal în sala Ateneului, luni 10 februarie 1969, la concertul dat de orchestra Conservatorului „G. Enescu” din Iași, toți instrumentiștii fiind încă studenți, sprijiniți numai de câțiva profesori la suflători. Dirijorul Ion Baci este în același timp profesorul clasei și șeful Filarmonicii din Iași.

Programul cuprindea Suita nr. 1 de Enescu, „Rapsodia pentru clarinet” de Debussy, „Simfonia neterminată” de Schubert, Uvertura operei „Maestrul cântăreți” de R. Wagner.

Din prima parte a suitei am priceput că dirijorul artistic al tinerei orchestre este un spirit care lucrează în spațiu mai mult decât în succesiune. Cîntecul în unison, ondulind cu melancolia demnă, caracteristică poporului român, a fost interpretat cu o disciplină patetică; pauzele, în toată Suita, n-au fost tăcere, ci adîncime grăită de spațiul care mobiliza timpul de gîndire. Paginile în care se simte o adiere de muzică franceză ne-au dovedit că Ion Baci are o cunoștință științifică a contrapunctului. Niciodată, în această bucată, nu mi-a sunat atît de clar dezvoltarea orchestrală, în care dirijorul a împărțit centrele de putere ale diferitelor instrumente, adunate ca într-un legămint, pentru a colora complexitatea unei compoziții în care se întrevide influența atavismului ortodox al lui Enescu, rafinat de învățămîntul și de admirația pe care o purta maestrului său, compozitorul Gabriel Fauré.

Tînărul clarinetist Ion Mica a executat apoi cu brio, cu precizie și cu ironia ce ne cuvenea, un joc muzical impregnat de poezia misterioasă a lui Debussy, care parcă îți închide pleoapele ca să vizionezi peisajele transparente ale visului.

Felul în care l-a acompaniat Ion Baci ne-a dezvăluit finețea vibrantă pe care o poate atinge un talent excepțional, dublat de o inteligență perseverentă în muncă. Enescu spunea „eu cînt ce e scris, dar încerc să redau tot ce e scris”. Ion Baci izbutește să redea tot ce a gîndit compozitorul, prin dinamismul unui temperament dăruit integral muzicii, întins ca un val asupra orchestrei. O supune cu autoritate niciodată brutală, păstrînd întotdeauna stilul cuvenit fiecărei piese. Gesturile lui au sobrietatea celui care știe să impună, dar indicațiile au rapiditatea unei săgeți și nimeresc, în plin, motorul mișcării. Priveam la arcurile violonilor. Ridicarea, coborîrea lor, erau, parcă, ale unui singur om. Frazarea la suflători avea relief și expresie. Împlineau nuanța dorită, amplificînd astfel polifonia orchestrală, perfect reliefată de dirijor. Pe tot parcursul concertului n-a fost o notă falsă, n-a existat o întîrziere ritmică, nici o clipă de indiferență. Am uitat că nu cînta o orchestră mare de muzicieni experimentați. Bogăția timbrelor, freacă de coarde, contrabaze masive și ritmul, ritmul plin de viață, se răspîndeau în sală și stîrneau un entuziasm transformat în bucurie, bucuria de a ne putea mîndri cu un talent cu totul excepțional. Natura i-a hărăzit toate însușirile care-l înalță pe culmile emoției muzicale. Suplețea comprehensiunii sale, expresivitatea de o rară nobilețe, îl ajutau să interpreteze simfonia de Schubert, evocînd firea sfioasă și sentimentală a genialului vienez, și apoi să se arunce vitejește în uvertura de Wagner, „Maestrul cântăreți”, executată mai repede decît se obișnuiește și dezbărată de acel „esprit de lourdeur” detestat de Nietzsche, pentru că-i reprezenta burghezia mediocră și îngîmfată. Au strălucit cu mîndrie alătururile, perfect strunite, și am avut senzația unei zile de sărbătoare, a ceea ce numea tot Nietzsche „Le gai savoir”.

Ca să fi obținut un rezultat atît de neobișnuit din partea acestor tineri studenți, desigur că Ion Baci i-a încurajat cu căldura unui optimism la care i s-a răspuns cu fervoare. Atmosfera de sinceritate și încredere emanată de tînărul dirijor a cuprins tot publicul, iar ovațiuni insistente i-au mulțumit pentru bucuria unei seri muzicale de neuitat. Nădăjdum să-l auzim cît de curînd la pupitrul Filarmonicii „George Enescu” din București.

Cella DELAVRANCEA

Arpegii

I. Testamentul muzical al lui Bruno Walter: Simfoniile lui Beethoven, înregistrate cu Columbia Symphony Orchestra și, pentru simfonia a 9-a, cu „Westminster Symphonic Choir”.

II. CHANSONS DE POÈTES — noua realizare Philips, cuprinzînd versuri de Villon,

Musset, Rimbaud, Baudelaire, Verlaine, Aragon, Cocteau, Eluard, Prévert, Valéry, Vian etc., precum și ale autorilor-compozitori Barbara, Branssens, Brel, Ferré, Trenet, în interpretarea acestora din urmă, la care se mai adaugă Juliette Gréco, Yves Montand, Catherine Sauvage etc...

III. PIERRE BOULEZ patronază proas-

păt înființata Societatea pentru înregistrarea și difuzarea muzicii contemporane, de pe lingă casa „Harmonia Mundi”. Cotizație: 500 franci.

Prima realizare: Laborintus II de Berio.

Proiecte: Colecția „Jalons”: un disc Varese (Equatorial, Ionisation, Déserts).

Colecția „Panorama”: un disc „Com-

pozitori din țările din răsăritul Europei” (Globokar-Iugoslavia, Kupkovic-Cehoslovacia și Kazandjiev-Bulgaria).

IV. BOULEZ, „copilul teribil al muzicii”, a dirijat recent New-Philharmonia Orchestra la Royal Festival Hall.

În program: Debussy („Jeux” și „Prélude à l'après-midi d'un Faune”), Stravin-

sky („Sacre du Printemps”), precum și a sa „Livre pour Cordes” (o re-compoziție integrală pentru orchestră de coarde a primei părți din „Livre pour Quatuor”).

V. Casa Philips a editat un disc cuprinzînd ultimele compoziții ale iugoslavului IVO MALEC: „Sigma, pentru orchestra mare”, „Miniaturi pentru Lewis Carroll, pentru

flaut, violină, harpă și percuție”, „Cantată pentru ea, pentru harpă (Colette Herzog) și bandă magnetică” și „Dahovi, pentru bandă magnetică”...

VI. Casa Harmonia Mundi: „Lupta” de William Byrd — „operă pentru clavicin”, în care virginalistul Elisabeth „descrie” o luptă din epoca sa... (la clavicin — Barbara Speckner).

De la 20 noiembrie 1968, la Conservatorul din Paris, funcționează clasa de muzică fundamentale et appliquée à l'audiovisuel — (muzică electro-acustică). Clasa este condusă de Pierre Schaeffer și e împărțită în următoarele secții: solfegiu experimental; muzică fundamentală; execuție la magnetofon; muzică electro-acustică.

Muzica ușoară

Confruntarea dintre tradițional și modern devine conflict incitant la polemici aprinse ori de cîte ori neputința „tradiției” sau falsul „modernism” duc la rezultate mediocre.

În ceea ce ne privește, „tradiția” cam bate pasul pe loc, de cînd a sucombat — nu cunoaștem motivul — Festivalul de la Mamaia. O direcție fructuoasă marchează creația lui Alexandru Mandy, nu întotdeauna servit la înălțime de interpretare. Promițătoare mi se pare activitatea unor creatori-interpreți: Florin Bogardo, Constantin Drăghici și Margareta Pislaru, ca și experiențele compozitorului Laurențiu Profeta (ciclul „Cîntice țigănești” pe versuri de M. R. Parascivescu), ce tind la o fericită împreunare între poezie-teatru-muzică, — aceasta din urmă jucînd mai mult un rol funcțional. Plutește, totuși, neliniștitoare, senzația că este pe cale de a-și pierde din vigoare o tra-

diție autohtonă impusă cu efort de Vasilescu, Kirculescu, Mălineanu, Roman, Șerban și ceilalți.

La extremis, noul val, al moderniztilor, se conturează tot mai clar, — deși un ingrat complot al tăcerii întîrzie deplina afirmare a unor autentice valori componistice și interpretative. A fost, ce e drept, la început „sincron-mania”. Acești „teribili” au trăit o adevărată odisee, urcînd și coborînd, potrivit capriciilor unor condeiași la fel de neajutorăți ca și obiectul nesăbuitei lor critice. „Sincronii” nu ne-au convins, pentru că, de mai bine de 4 ani, nu au creat nici măcar un refren propriu, demn de a candida la un loc în patrimoniul autohton. Ei au copiat, vulgarizînd, repertoriul unor formații de renume. Apoi ne-au oferit acele prelucrări folclorice, — unele interesante, dar dacă înaintașii s-ar fi limitat doar la simplul act al reorchestrării unor arii folclorice, am fi beneficiat oare de o școală românească de muzică ușoară? Slaba condiție muzical-interpretativă a formației „Sincron” a atras, firesc, neîncrederea și chiar aversiunea față de stilul modern: „Avem și noi chitariști noștri!” O atare poziție dovedeș-

te nu numai ignoranță, dar și rea voință. „Olimpic '64”, „Sideral”, „Coral”, „Metronom”, „Mondial”, „Cărăbus”, „Sfera”, „Stereo”, „Roșu și Negru”, și multe, multe altele pe care le vom aminti în viitor, sint tot atitea exemple de pasiune, atașament, față de un crez muzical, dorință de afirmare, exigență și gust în alcătuirea repertoriului original. Cine să-i înțeleagă? Cine să-i îndrume? Relațiile acestor formații cu marele public sint restrînse. Radioul și televiziunea îi difuzează sporadic, și atunci în condiții austere, formînd încropirea unui „ceva” care să fie pe gustul aproximativ al redactorului sau al regizorului muzical, aflat mult prea departe de competență.

Și, culmea, din acest noian, (nu excludem posibilitatea unor justificate rețineri, de la caz la caz), aflăm cu stupeoare că organizatorii Cercului de Aur au selecționat pentru marea confruntare a vedetelor „hors-concurs”, la nivel internațional, tot ce putea fi mai nesemnificativ. Un miracol ne mai poate salva, judecînd după recitalul pe care „Sincronii” l-au oferit la T.V., în memorabila noapte a Revelionului '69; spicuim din „repertoriul” inedit prezentat cu acel prilej: o profanatorie

abordare a spațiului mioritic, o imitație caricaturală a unei piese de succes, „Mony, Mony”, și o creație originală, care ne-a amintit că, pe vremuri, în București, au existat mahalale colorate de un anumit „limbaj”.

Iertată să-mi fie cutezanța, avem în țară o formație de talie INTERNAȚIONALĂ, pe numele ei Phoenix și cu reședința la Timișoara. Un grup vocal-instrumental care rezistă analizei de valoare pe toate planurile: interpretare impecabilă, de ținută, care transmite, emoționează, convinge, pentru că este variată ca modalități expresive, originală ca manieră, inventivă ca scriitură instrumentală, distinctă ca sonoritate, autentic românească prin intonații și culori sonore, folclorice, cu finețe cizelate, model de inspirație poetică vehiculînd o lume bogată de idei ancorate în problematica majoră, vizînd meditația de amplorare filozofică, dar menținîndu-se în limitele simplității cerute de specificul genului. Simpla enumerare a unor titluri mi se pare decisiv concludentă pentru cine va ști să aprecieze, acolo unde nici n-a gîndit, o adevărată performanță artistică: „Floarea stîncilor” și „Lumina zorilor”

două melodii lirice, în care vers și muzică emană nostalgie, reverie romantică dar și speranță, încredere. Nuanța de autoironie din piesa care, devenind șlagăr național, i-a adus formației o recunoaștere unanimă, „Vremuri”, devine în „Și, totuși, sint ca voi” un reproș adresat acelor „porniți să judece aspru”, dar care au uitat tînețea cu visuri îndrăznețe. Ne vom imagina într-un spațiu cosmic de unde „pămîntul pare o piatră-n drum”, ascultînd piesa „Să ne-ascundem în nori”, pentru a reveni într-o atmosferă de autentic cadru folcloric a cîntecului „Ulciorul”. În fine, sîntem avertizați de pericolul unui război în „Nebunul cu ochii închiși” și ascultăm un imn închinat libertății în melodia „Canarul”.

Și, dacă pe scena Festivalului de la Brașov există un loc și pentru reprezentanții autohtoni ai stilului modern, acesta nu poate fi acoperit de cîntece, decît prin prezența unei asemenea formații, pregătită să angajeze blazonul țării într-o competiție de ținută, chiar dacă e vorba de „muzică ușoară”. Sau, poate, tocmai de aceea.

C. CHIRIAC

POȘTA REDACȚIEI



BĂLAN ION: Vom ține seama de dorința dvs. și a altor cititori de a publica mai multe și mai ample articole despre clasici. Ne bucură de asemenea, declarația dvs. atît de grijulie și mărîmîmoasă: „Sînt dispus să vă dau și alte sugestii în alcătuirea sumarului revistei”. În privința asta, însă, poate că e cam devreme: n-ar fi mai bine oare să așteptăm pînă trecem într-a XII-a?

M. CIRLOANTA: Sînt interesante „propozițiile” dvs. Poate vom alege ceva pentru publicare (deși unele par traduse!).

M. CODRU: Iată un „aconit” care nu pare lipsit de perspectivă. „Noi, Mihai Codru, n-am cunoscut... publicare și nici nu se-ntrevăd speranțe n zăre. Vom bătrîni precum un felinar cu gaz în gară. De nu s-o îndura cumva România cea literară...”

MIRCEA IORDACHE: Nu e încă ceea ce trebuie; mai trimiteți.

NICU DUMITRESCU: Poate că e o concluzie pripită. În orice caz, părerea dvs. nu e suficient argumentată. Ne propunem, deci, să urmarim și noi fenomenul semnalat și să ne spunem părerea, dacă e cazul.

I. PĂCĂRĂ: Sînt și observații juste în scrisoarea dvs., dar, în general, criteriile ei sînt mai ales de ordin sociologic și mai puțin de domeniul criticii literare (de p. „argumentul” curios, extra-literar, cu „puterea de rezistență la crimă a unui oraș” în majoritatea sa de oameni ai muncii” etc.).

Prof. DIONISIE D: Vă mulțumim pentru vorbele bune. Firește, ne interesează documentele de care vorbiți (trebuie să le vedem însă, înainte de a ne pronunța ferm). Versurile, din păcate, sînt modeste compoziții amatoare. Așteptăm vesti.

MIHAI BOCA: Iată adresa solicitată: str. V. Lucaș 3, Timișoara. Mulțumiri pentru interesanta fotografie.

MIHAIL I. VLAD: Felul cum e redactată și ortografiată scrisoarea arată că e mai urgentă, pentru dvs., studiarea temeinică a limbii române decît apariția revistei de care vorbiți.

E. CEZIANU: Traducerea nu pare să fie făcută după original. E necesar să indicați sursa.

V. INTELATU: Cele două încercări critice (demne de atenție prin ceea ce se poate bănuși din puținele lor fraze inteligibile) păcătuiesc, ca și paginile despre eare am mai vorbit anterior, prin stilul lor inextricabil, excesiv metaforizant, absolut impracticabil. Dacă ați dori să vă exprimați mai simplu și mai clar, s-ar putea observa mai bine dacă aveți (noi credem că da) ceva de spus și ce anume. Versurile sînt și ele pe linia știută, cu aceleași calități dar, mai ales, cu aceleași defecte. Poate ar fi timpul să faceți, în fine, un pas?

M. PARVULESCU: I-deea cu frontispiciul se află de la început în atenția noastră. Vom vedea („cîtorii” sînt mai numeroși). Sugestia cu rezumatele e cu totul năstrusnică. Nu mai puțin, încercarea de a transpune forma pe gust propriu creației unui scriitor atît de valoros și experimentat (cărui, de altfel, i-am și trimis-o, spre știință).

M. KALIB: Întrebare de prisos: ajunge să privești cuprinsul acestei rubrici și numărul de corespondenți cu care stăm de vorbă săptămînal.

G. D. VERONA: Din păcate, nici sub noua semnătură caragialesc-cosmopolită versurile dvs. nu aduc și noutăți de conținut. Ele sînt în nota de superficialitate, extravagantă indoielnică și ușurătate a acestei iscalituri. Ca de altfel, în general, și cuprinsul plicului precedent.

L. TALOI: „Necuvînt”, „nedorință”, „nețîrm”, „necredință” etc. — vă aflați în plin manierism mimetic, în care ceea ce e al dvs. (și se pare că e ceva, după cum vi s-a mai spus, acordîndu-vi-se și un mic „avans”— poate nemeritat) nu prea se poate vedea. Adunați-vă eforturile în căutarea a ceea ce vă aparține și vă poate defini ca minutor al versului. Reveniți.

ALFA: E o problemă care privește pe fiecare individ în parte; ar fi ciudat și abuziv (pe lingă alte inoportunități) să se încerce reglementări și dispoziții în acest domeniu.

C. SEGMA: E mai bine, parcă („Obsesie”, „Apa, soarele și salcia” etc.), dar nițel artificial există, într-adevăr. Insistați, și țineți-ne la curent.

DAN PETRESCU: E mai bine să treceți pe la redacție, adresîndu-vă direct secției de proză.

I. BOBĂICEANU: Aveți încă foarte mult de învățat, înainte de a clădi iluzii riscante. Textele dvs. sînt foarte stingace, condeili dvs. e foarte nesigur în minuirea cuvîntului. Lipsa învățaturii se simte la tot pasul. Încurajarea care vi s-a adresat (pentru un anumit zvon al sensibilității) a căzut rău, se pare. Nu e bine să ne trimiteți tot ce scrieți și înainte de a primi răspuns la scrisoarea anterioară. Altminteri, se produc încurcături.

GH. OLENICI: „Experiența de dragoste”, povestire neterminată, nu ne convinge că aveți vocație pentru proza de analiză. Toate referințele la tehnica seducției, menite să contureze caracterul personajului, sînt destul de plate și prea puțin ferite de vulgaritate. Cealaltă bucată, „La Plătica cu ochi roșii” — oferă și mai puține date cu privire la aptitudinile dvs. de prozator.

MIRCEA ZAHARIA: O plimbare cu mașina prin ploaie, cu toate petecițele ei, nu e îndeajuns ca să inspire o narațiune antrenantă. Tot ceea ce se întîmplă e de domeniul banalului, cu reacții convenționale, ușor de prevăzut.

SIMA EMIL: Că indeletnicirea scrisului poate aduce liniște sufletească, bună dispoziție — scrisoarea ne convinge încă o dată. Nu intenționați să ajungeți cîndva scriitor consacrat și declarați că literatura satisface doar o plăcere personală. Fiindcă ne cereți totuși o apreciere sinceră, trebuie să vă mărturisim că, deocamdată, sînteți influențat de o mentalitate eronată, după care proza devine o simplă ilustrare a unor adevăruri generale. Știm că „munca nu mai constituie un chin”, că „o viață nouă pulsează”... că „s-a schimbat viața oamenilor în general”. Litera-

tura începe însă acolo unde situații inedite, unice condensează plastic judecăți universale, acolo unde o originalitate în idei și în expresie stilistică își pune amprenta asupra întîmplărilor descrise.

TITI PANU: Ne comunicați cu franchețe: „Mă toacă o pasiune veche: scrisul. Știu că nu-s singurul care spune acest lucru și nici singurul care trimite manuscrise pentru un singur țel: publicarea”. Ce putem să vă răspundem? Ne uimește această sete neascunsă de a răzbate în literatură cît mai repede și cît mai spectaculos. Noi nu putem face însă un miracol. Mai întîi, trebuie să ne dovedim prin scrierile trimise că aveți vocație, că literatura reprezintă o necesitate de a vă exprima și nu doar o trambulină spre public. Schițele sînt facile, cu întîmplări anoste, previzibile. Nu ridicăți nici o stavilă în fața tentației de a folosi expresii uzate: „s-au supărat foc”, toată „uzina a fier” și nici situațiile triviale nu le evitați în descriere.

ION MACOVEI: Ceea ce se degajă din povestirile trimise e un dar al evocărilor. Acțiunea însă suferă, deoarece căutați permanent situațiile cu caracter de simbol: incendierea ciresului, ieșirea în larg etc. Poate că efortul de a acorda mai multă atenție faptelor și reacțiilor psihologice ar înlătura impresia de sumar și de nedefinit care predomină acum.

BEM: Prea mult vă bizuiți pe surprizele de gen foiletonistic. Dacă vreți să conturați tipuri, să caracterizați împrejurări definitorii, e necesar să depășiți stadiul relațiilor jurnalistice.

M. DIACONU-MICU: Încă din titlu („Femeia timpului trăit”) se remarcă înclinația spre grandilocvență. Abundența de termeni patetici tulbură simplitatea întîmplărilor, iar spiritul de observație, cu care sînteți înzestrat, apare din această pricină insuficient pus în valoare.

CEMIR VLAD: Scrie viol, cu o bună cunoaștere a mediului, episoadele marinărești ar putea interesa o revistă cu caracter militar.

CICERONE SBANTU: Nu putem întrezări virtuți narative din schița „Maimuța de sîrmă”, mai mult o glumă, cu pretenții de sarijă.

Emil Persa, Chiș Petru, Mircea I. Chiriac, Mincu Manii, Ioan Purza Justin, Dorel Dumbrăveanu, Marius Gheorghe, F. Monelli, Marcel Mureșanu, W. Florin, George Pandur, Buruiană Costică, Buval, Plia Ioan, I. Tubuloc, Jana Bohariu, Alex. Cozianu, Marius La Saeta, Vichente Boyan, Petre M. Vlad, Fl. Grigoriu, Ștefan Serona, Dobrițoiu Alexandru, I. C. Popescu, Adina Vasilescu, I. D. Tămășanu, Petre Chiru, Marian Kirilovici, Nicolae Arieșescu, Ghelen Aurora, Gabriel F. Georgescu, Toth Dumitru, C. Iorgulescu, G. N. Nerca, Ion Maria Oros, Lolei Mereș, S. G. Ion, M. M. Mugur, Nicu Medalion, Gh. Negru-Lești (versuri), Micu Ileana, E. Mahwall, Toma Ștefan, Johnny O., I. Petre-Rîmnic, Costagore Griche, Vasile Filioreanu, Mainevici Doina, Bărbieru D. Gheorghe, Iacob Popescu, Ovidiu N. Coșuleț: Nu se văd deocamdată semne de înzestrări literare.

Scrisoare așa

Dragul meu, întoarce-te spre mine,
Mai aproape-ngăduie-mă lîm...
Am umblat atîta adîncime,
Vremea este să ne alcătuim
Unică făptură-n ziua asta clară,
Respirînd profund și liniștit.
Închinîndu-se aceluiași izvoară,
Traversînd solemn același mit.

BIANCA MIREȘ

Te las, zodie

Voi ajunge să-mi sun la ușă
singură,
mai întîi am să fiu
prietenu din copilărie —
ne vom cerceta cuiburile albe și negre
din pîr:
ți-au fugit douăzeci și patru de păsări,
Tia,

și ție treizeci
— fără cîntece de rămas bun
— un bulgăre de lacrimi, stric jocul...
Sînt tata acum:
de ce nu te-nchini
la pănușă genunchilor tăi,
te niți că-i bogată în scoici
și crezi că-a uitat petuniile...

Vai, sună copilul visat
și ride pe toate pernele...

Cînoje cercuri mai vreau
și te las, zodie,
să mă piepteni cu toată zăpada...

FRANCISCA RICINSKI

Ferestre

Noaptea, pentru străzi se deschid
porțile somnului.
Felinarele — motani tolăniți
la poalele jarului.
Noaptea, ferestrele încep
să spună povești.
Lumina lor din astă seară
am mai văzut-o?
E mai bogată decît ieri,
decît în anul care a trecut,
decît acum un veac.
Și fiecare seară o îmbogățește
cu încă-un hohot
cu încă un plîns.
În fiecare seară se împlinește
cu o îmbrățișare
sau un gîngurit.
Lumină, cămătar bătrîn,
păstrezi secunde încredințate ție,
împodobite cu lacrimi și nădejdi,
dar niciodată nu le-napoezi.
Noaptea,
ferestrele fură din scrinul tău
și aruncă afară bogățiile
căci sînt risipitoare
și noaptea e săracă.

LIDIA STANILOAE

Îndemn

Omule, femeile tale iubesc alți bărbați.

Acum merg cu alte bărci pe mare și
nasc copii în razele lunii.
Cu părul lung sau scurt,
mingiile talazurilor
și sărută frunzele galbene,
așteptîndu-și iubiiți.
Du-te după ele, omule, și nu le lăsa,
adu-le în fața judecății,
omoaă din ele sarpele veninului
și leagă-le rănile.

Sau, dacă vrei, lasă-le în dulce pace...

ANAMARIA POP

Caleidoscop

Caleidoscop!
pietre albe, pietre negre;
mozaic curbînd în oglinzi
grumazul cobrei.

Pietre albe, pietre negre
zaruri vechind crucificarea-n hazard
și-n harisurile horoscopului
tablă de șah
alunecînd în unghi obtuz
și agonie
cînd exilat între două margini
regele pierde jocul
mutînd ca-n miracol
pietre albe, pietre negre.

AURELIAN CHIVU

Dosul oglinzii

Soarele e ostenit. De-abia ne-atinge
Oglinzile în care ne privim.
Noaptea își urcă vîmile pe rînd
La poarta suferințelor amare...
De cealaltă parte ard făclii
Trecînd cohorte peste punți abstracte
Agonisînd un cer de amăgiri
În ochii pustii de cataracte.
Cîtă durere prin aceste văi
Speranțele-și fac cuiburi sub aripă,
O piatră grea rotundă-n univers
Ne amintește de ceva din clipă-n clipă.
Un vînt domol meretă ne dă tircoale
Și nici nu știm din care lume vine
Abia cînd îl simțim că ne atinge fața,
Ne-mpotmolim din mers fiindu-ne rușine.
Pe care drum s-o luăm, spre ce desigur
Ca să ne piardă urma, să ne-o piardă,
Pustiul umilintelor din noi
În flăcări infernale să ne ardă.
Să ne topim în neagra zgură-a nopții
În haosul acestui necuprins.
Dosul oglinzii-i mucegaiul lumii
De cel mai negru fatonerie prins.

LIVIU VAL MUNTEANU

Pururi a noastră

Prea mult timp
De la facerea lumii!
Verde trece soarele
Peste munții tociți,
Cărute bărbii au crescut
Pe crengile pomilor.
Au murit ierburile,
Căii și oile.
Apele s-au întors la izvor,
Numai noi ne tirim orbi
În praful cîmpului
Poposînd noaptea
Lîngă tîntini uscate.
Din zare în zare
Au stat aripile morilor
Și griu-a fost mîncat
De soarecii toamnei.
Dar nu te-ntrista, drumețule,
Ieșit de timpuriu să sameni
Din traista-ți roasă de gînduri:
Tîrîna-i a noastră,
Pururi a noastră.

MANUELA TĂNĂSESCU

Poetul

E urma unui zeu în pîrtia sonoră,
Pe care am toșnit-o sărînd din eracă-n eracă;
Divinul răsărit al mersului de rae.
Cînd apele apun și ochiul lunii seacă;
Și ne-aruncăm grăbiți țărîna peste umeri,
Unul la altu-n șirul celui ce povestește;
Cînd tace el, cel pur, alesul se ridică
Cu tot neant-u-n creștet și-n aer înflorește;
Și-o lege nouă pune în haosul de voci
Ce-și rumegă posmagii sub vechiul lumii pom,
Și ca o rugăciune pe care n-o-nțelegem
El, ne șoptește viața, trecînd, din om în om.

N. BĂRB POPESCU

Elegia singurătății

O, doamnă Ana, voevodul meu
se simte prea singur în mine,
nașterea lui meru se amină
în ploaia visului meu orb
ce se petrece singur prin noapte
și nu mai reușește niciodată
să cadă-n pîrînti.

M-aș ierta cu cei mai frumoși cuvînt
de nașterea lui aminată,
aș cădea orb pe altarul
numai pe trei sferturi
acoperit de privirea domniței,
și nu mi-ar mai rămîne decît
să umblu singur prin mine
și să mor la marginea mamei
bîntuit de boala orașului
lipsit de puteri.

O, doamnă Ana, se simte voevodul
tot mai singur în mine,
nașterea mea se amină-napoi
și nu mai mor
nici în marginea mamei
nelimitată decît înspre nord
de ochii tăi, doamnă, umeziți
de lacrimile pămîntului
fără nașterea lumii în pintec.

STAN V. CRISTEA

ANECDOTE, MAXIME, PARADOXURI

Plimbându-se într-o seară pe cheul Senei, Oscar Wilde zărește un individ reze-mat de parapetul unui pod și privind îndurerat apa. Apropiindu-se de el, dor-nic să-l consoleze, îl în-treabă: — „Sinteți disperat, domnule?” — „Nu, domnule, sint frizer...”

În Leadville, „orașul cel mai bogat din lume”, în Munții Stîncoși, Wilde no-tează: „La vest de Munții Stîncoși, am dat peste-o atît de infinitesimală știință a artei, încît am constatat că acolo a fost posibil ca un a-mator de artă să dea în ju-decată compania câilor fe-rate, pentru că mulajul în ghips al unei Veneri din Milo, mular care-i fusese expediat din alt oraș, n-a-vea brațe. Ceea ce este mai surprinzător este faptul că a cîștigat procesul și că a încasat despăgubirile...”

Cum să răspunzi unui poet care se plînge că operele îi sint înăbușite de-o cons-pirație a tăcerii: — „O cons-pirație a tăcerii? Am să-ți dau un sfat bun, dragă domnule, alătură-i-te, ală-tură-i-te numaidecît!”

Stăinuire făcută lui André Gide: — „Vrei să știi care-i drama vieții mele? Că mi-am pus genul în viață, și-n operă numai ta-lentul...”

Numai morții ar trebui fotografiați. Fotografia este reflectarea exactă a morții.

Nici o crimă nu-i vulgară, dar orice vulgaritate e o crimă.

Temelia căsătoriei este o neînțelegere reciprocă.

E mai sigur să cerșești decît să iei, dar e mai fru-mos să iei decît să cerșești.

O idee nu este în mod obligatoriu adevărată numai pentru că un om a murit pentru ea.

Care sint oamenii pe care lumea îi ia în serios? Toți plicticoșii care vî vin în minte, de la episcop pînă la pisălog.

Un visător este cel care nu-și găsește drumul decît sub clar de lună și care, drept pedeapsă, zărește zo-rile înaintea altor oameni.

Cinismul înseamnă a ve-lucurile așa cum sint și nu așa cum ar trebui să fie.

A face parte din înalta societate e o plictisală. A nu face e o tragedie.

Lumea a fost făcută de nebuni, pentru ca înțelepții să trăiască în ea.

Plictiseala și războiul sint rezultatele unei societăți ar-tificiale, bazată pe capital.

Unica deosebire dintre un capriciu și o dragoste veș-nică e faptul că un capriciu poate dura.

Drumul paraxodului este drumul adevărului. Ca să pui la încercare realitatea, trebuie s-o vezi în echilibru pe frînghie. Cînd adevărurile devin acrobați, atunci le putem judeca.

Există momente în care arta aproape că se ridică la demnitatea muncii manuale.

În materie de artă, pă-re-rea bătrînilor n-are nici o importanță.

POLIP

Micul ecran

UȘOARE

Incepe peste cîtva timp o vinătoare, de cerbi, iar cerbii sint de aur, de argint și de bronz. Vinătorii vin din toate părțile înarmați cu sunete. Se vor întîlni și se vor despărți la Brașov. Vinătoarea este organi-zată de Televiziunea română și va dura o săptămînă. În tot a-cest timp, cerbii vor fi hăituiți de camerele de luat vederi.

Mare vinătoare, mare, se va trage. Întîi la sorți. Vine cine vrea, nimerește cine poate. Cîntăreți și cîntărețe. Noi n-a-vem cîntăreți, românul e doar născut poet și nu altceva. A-vem deci arme, dar m-am gîndit că e mai bine să apăsăm pe gîmă în loc de cocoș. To-tuși... chiar așa? Pregătirile festivalului se țin lanț. Sint re-parate reflectoarele, microfoa-nele și scaunele din sală. Sint reparate și vocile. Se aleargă de colo din-colo. Toată lumea are treabă, ori, dacă n-are, nu face nimic: prezența la Brașov contează. Ne dăm și peste cap ca să iasă bine.

Bucătarilor de la Cerbul li s-a promis, dacă-și fac treaba, un cerb cu totul și cu totul de car-ne. Hotelierii se scarpină toată ziua în cap; pe față și-au dat cu vestitele creme, „n-avem camere” și „unde să vî ținem, în brațe?” Spre gara Brașov se-ndreaptă acum mîrfare din toate colțurile țării; la cererea publicului s-a hotărît să se scoată acceleratele, pentru că sint prea strîmte; o mulțime de tovarăși cu delegații de ser-viciu muncesc din vreme, vizi-tînd întreprinderile de adunat conuri de pin brașovene; cîteva schimburi de experiență și con-sfătuiri se vor ține „paralel” cu

festivalul (adică ei în sală și festivalul pe scenă). Se caută prezentatori și prezentatoare; s-au pierdut și nici nu știu cum îi cheamă, găsitorului o bună recompensă. Se caută și un tra-ducător de limbă japoneză; mari sacrificii, dar cine vor fi sacrificării? În redacții nu e-xistă unul care să nu vrea să iubească muzica ușoară, deși nu se pricepe toți la fel s-o asculte. În sfîrșit, noi, cei care nu pu-tem sau n-avem de gînd să mergem la o asemenea vinăto-are, ne reparăm televizoarele. Poate, cine știe? Pentru săp-tă-mina viitoare ne-am anulat toate activitățile cerebrale. Tea-

trele și cinematografele suferă ca în timpul meciului de fotbal Anglia — România. Casieritele vor ieși în stradă și ne vor în-treba dacă nu vrem un bilet în plus (asta ca să-și facă planul). Se vor suspenda spectacole din motive de boală a actorilor care nu au reușit să prezinte festi-valul. I.T.B.-ul își va face sea-ră de seară datorita, adică nu va mai fi înghesuială, mașinile vor respecta graficul și așa mai departe. Dar cîte nu se pot în-tîmpla? Și cine știe asta mai bine decît Televiziunea? Noi, cronicarii... să fim serioși.

ARGUS

EPIGRAMA

Unui poet netaalentat:

Ai să trăiești, precum susții,
Cam pînă-n anul zece mii.
E cît se poate de firesc:
Tu scrii doar. Alții te citesc...

Unui pictor fără har:

„Natura-ți moartă”, în ulei,
E-o catastrofă, vrei, nu vrei,
Încît privind-o, năucit,
Îți spui: mai bine c-a murit!

Unui solist vocal

E imposibil să mă-ncînte,
Deși i-e recitalu-n toi,
Că nu e drept ca el să cînte,
În timp ce-n sală plîngem noi.

Al. Ciuclea

Poetului Alex. Jebeleanu:

Nu-i un scriitor de rînd;
Face fală-oricărui gen,
Mai cu seamă atunci cînd
Iscălește... Eugen.

Lui M. Ciobanu, referitor la volumul „Patimile”:

Cu sinceritate pură
Dai un titlu elocvent,
Servind drept avertisment
Înainte de lectură.

A apărut „Timpul fără cusur” de Ilie Tănăsache:

Mare zarvă, multă jale
Și regret în tot Olimpul,
Că nu-i cartea dumitale
Tot așa precum e timpul.

Ion I. Mior

*) Primele două epigrame din cele trei apărute în numărul trecut sub semnătura M. Srb. aparțin tot lui Al. Ciuclea.

„Cronica plastică”

Ieri a avut loc în sala „Concret” vernisajul îndelung așteptat al expoziției tinărului și mai mult decît talentatului pictor Mișu Pensulescu, cunoscut amatorilor de artă subtilă din debutul celor-lalte expoziții pe care din cauze independente, deși aservite circulației energetice și tensionate, nu a avut ocazia să le deschidă.

Pentru ochiul neexperimentat al vizitatorului profan, bogata colecție a înzestratului artist, com-primată în evadurarea celor nouă lucrări expuse (patru peisaje concertistice, trei efecte primare, un reflex și un studiu de fond gri pal) ar părea că nu exprimă decît spirala unei nebuloase în-serise în elementele natural declanșate de evoluția cosmică a erupției neantice, haotice și lipsită de ideea circumvolitivității paradoxale. Dar, această părere greșită a vizitatorului este infirmată de diagonală reflexă a perpendicularității fasciculare ocazionată funcțional și intemperic de pereții sălii expozante. Căci evasipluralitatea parametrică și compozițională adiacentă substanțelor coloristice, în toată plenitudinea transcendentală a tonalităților tradiționale, imprimă ritmului trifazic și mono-gam al artistului cîntări adinci în substanța plas-tică a artei eterogene cu toată gama de senzații emoționale care amintesc orchestrațiile subtile nă-scute sub bagheta nevăzută a unui maestru hemi-fazial...

Dintr-o sumară incursiune în genetica obstruc-tionistă a genului interferent și paralel între care s-a situat artistul — mai aproape de unul decît

de celălalt — ne dăm seama de incandescența fluidică strecurată în minusul septentrional (gran-dilocvent și oblic!) care sprijină sinteza tonalității într-o sublimă și aproape dramatică apoteoză.

Studiul de fond gri-pal expus în partea de N. — N. — Vest a sălii pare a fi enigma expoziției, și me-dumerirea ce se citește în ochiul vizitatorului se cere lămurită. Tabloul are patru colțuri, dintre care două cite două opuse simetrie, încadrate de liniile perpendiculare care-l mărginesc. Fondul de gri-pal care acoperă întreg tabloul face impresia unei imense pensulații neglijente. În realitate ea este o draperie în dosul căreia se desfășoară în-treaga gamă de sensibilitate a artistului. Aparent, nimic decît gri-pal... O uriașă simfonie de gri-pal, care pînă la un punct parodiază marea pi-ramidă egipteană. Nimic expus privirii profani-lor! Totul ascuns... dincolo. Unde? Acolo unde extraordinarul talent al artistului a reeditat, cu grațioase mijloace moderne, celebra enigmă a sfînxului!...

Situîndu-se pe linia verticală a marilor săi înaintași, putem prezice tinărului expozant glo-riosoasă interdependență care precede armonia ne-număratelor game de culori risipite într-un uriaș foc bengalo-atomic, deschizător de noi drumuri astrale, spre inima continentelor iubitoare de artă...

Dar despre aceste ultime detalii, vom reveni în-tr-o cronică viitoare.

Ion VAS



OCT. COVACI

PARODII

După ION GHEORGHE

MAIMULTCARISUL
(Prima duminică după tăierea
capului Sf. Ioan)

Am citit alaltăseară,
În „România literară”
un poem
deșirat ca un ghem
un poem maimultcabun
de pus la rană
cum zicea unul
ce-avea pe cap
căciulă de oaie țurcană
un poem bun
să-l dai de pomană
unuia cu părul castaniu
și netuns de un veac
sau unuia
cu capul ca un dovleac
sau altuia
cu picioare crăcănate
ce-i cu poetul
ca și-un frate
sau unor neamuri
de la Luceafărul
sau de la Ramuri
sau la o babă
încovoiată ca o scoabă
și care nu știe carte o boabă.

După ION CARAION

4

Cu 4 în jos
sau în sus
eu tot am ceva de spus
cu 4 în sus
sau în jos
sînt
cînd trist
cînd bucuros.
Timpul trece
mă petrece
și mă lasă tot mai rece.

Cu 4 viața de-o scad
c-un picior în groapă cad
cu 4 viața de-adun
zice lumea că-s nebun
Doamne, Doamne, ești măgar
că m-ai blestemat să car
4 saci umpluți cu vînt
ca un zevzec
ca un tînt
ca un orb
ca un surd
ca un catir
timpule, nimicule,
timpule, cîr-mîr.

Dumitru DRAGAN



ALEX. IFTODE

CU SPATELE LA ZID



Zilnic, în Biafra, se moare de foame

Ajunsa la Uli, punct de frontieră biafreză, Olivier Todd observă pe zidurile aerogării pancarte în engleză cu: „Bun sosît”. Deși detestă Anglia, Biafra rămâne una din țările cele mai anglicizate din lume. Pe barăcile ce formează aerogara sînt arborate drapelele țărilor care au recunoscut noul stat, adică Tanzania, Gabonul, Coasta de Fildeș și Zambia. Afișele, în engleză, spun: „Suveranitatea noastră nu e negociabilă”, „Refuzăm colonizarea anglo-nigeriană”.

Umuahia, capitala provizorie de la pierderea orașului Enugu, avea 80.000 locuitori. După atîtea retrageri și repieri și în urma prelungitului exod de refugiați, marea Umuahia de azi se sufocă în masa de un milion de ființe umane, care — în lipsa cîte unei epave de automobil părăsit — dorm direct pe trotuare.

Dezordinea — sau cel puțin așa de mult așteptata dezorganizare a unui popor asediat — nu se arată. Dimpotrivă, viața și o ordine de loc polițienească sînt cele ce supra-viețuiesc cu succes. Dar terribilele statistici demonstrează că în ultimele 18 luni au murit între 500 000 și 1 000 000 de biafrezi, adică între 12 — 24% dintr-un popor. Țara are azi forma unei pâștii, lungă de 120 — 160 km și lată de 30—80 km., cu numai două orașe din cincisprezece cîte avea: Umuahia și Orlu. Biafrezii mai controlează doar 40 km. de cale ferată, pe care se mișcă vreo cîteva vagoane împinse de o locomotivă Diesel. Hirtia și plumbul lipsind, în afară de două ziare quasi-normale, mai ies o serie de jurnale imprimate pe foi de hirtie pentru uz didactic. Aparent, în capitală totul ai zice că e aproape normal. Asta însă doar pînă ce descoperi lagărul refugiaților. Sute de mii, în zdrențe sau chiar goi, cu privirile dincolo de marginea

„Le Nouvel Observateur” publică într-unul din primele sale numere pe ianuarie aceste aspecte din Biafra, după relatările reporterului Olivier Todd, care cu un an înainte a vizitat Vietnamul și care, comparînd situația din cele două țări, consideră că în Biafra e cu mult mai rău decît dincolo. Săptămînalul parizian scrie:

disperării, nefericiții așteaptă pe trimișii diverselor congregații de misionari, preoți sau emisari ai crucilor roșii europene. Două sute de voluntari distribuie bucăți de pește uscat, praf de soia și cereale, vitamine și antibiotice. La vreo cîteva sute de metri mai departe, în absolut toate lagărele, vezi bătrîni ce-și etalează testicule enorm umflate, sexe deformate, răsucite; vezi copii zgîlții de febră, cu ochii ulcerati, cu urechile supurînde, cu abdomenul balonat,



În Biafra, totul se transportă pe bicicletă, chiar și sicriile

sprijinindu-se pe niște gambe descărnate. Mame cu păr alb, însă pline de eczeme și plăgi, strîng la piept copii ce se desartă mereu, pradă unei diaree verzui, care nu se mai oprește. Se spune că acum mor mai puțini decît cu cîteva luni în urmă. Se spune că li s-au dat ceva proteine, dar le lipsesc hidrații de carbon. Desigur, că interesează dacă în lunile viitoare vor mai muri mulți biafrezi, dar interesează mai ales cîți or să moară încă de foame. Pentru că războiul clasic nu scutește nici Umuahia, nici satele sau lagărele de refugiați.

Mijloacele întrebunțate nu sînt comparabile, totuși raidurile sînt mai impresionante decît cele din Vietnam, unde cel ce relatează a fost martor. Pentru că biafrezii n-au artilerie antiaeriană sau rachete Sam, ci doar cîteva mitraliere cu două sau trei benzi, concentrate pe front sau lîngă aerodrom. Aici majoritatea clădirilor au un acoperiș fragil, din tablă sau ramuri de palmier. Nu există o rezistență pasivă, nici buncăre, nici tranșee ori gropi de adăpost. De ce? O tranșee e un mormînt pentru un biafrez: ploile nu permit să fie întretinute adăposturile. Așa

spun unii. Dar de fapt biafrezii n-au, nici chiar pe front, cazmale și hîrlețe. Dacă ar putea să sape sistematic, apoi cu siguranță că ar săpa. Ingeniozitatea lor face dintr-însii niște vietnamezi ai Africii. Își fabrică singuri mine și grenade. Dar invenția lor cea mai eficientă e „obenigwe”, un obuz imens, camuflat, încărcat cu fiare.

Nu există camuflaj contra avioanelor. Avioanele mitraliază suburbiile și apoi piața, apoi chiar lagărul de prizonieri. Răniții sînt duși la spital. Schije lungi de cîte 30 cm le sînt scoase din pîntece, din umeri, din coapse. Singele gîlție. Ingroziți, dar nepanicați, civilii răniți mișună. E vorba mai ales de femei, copii și bătrîni. Sînt încărcăți în diverse vehicule, chiar și în căruțe ori în cărucioare de mină. Apare al doilea val de avioane. În curtea spitalului, răniții civili, militari, biafrezi ori nigerieni, lunecă de pe băncile care servesc drept brancarde, țîșnind către niște adăposturi inexistente. Rămîn în picioare doar doctorul irlandez, infirmierele europene sau biafreze, continuînd pansamen-

BIAFRA

tele sau transfuziile. Un avion își descarcă proiectilele la 300 m. de spital. În imediata apropiere a reporterului, un nigerian, cu urechea smulsă și abdomenul spart, agonizează într-o băltoacă neagră. Un copil cu vinetele desfăcute se agită urlînd de picioarele mame-si. Reporterul declară că la Hanoi, la Thanh Hoah n-a văzut niciodată ceva atît de tragic. Și aici tragedia se naște îndeosebi din neputință. Mortii sînt înveliți în frunze de cocotier și alinați în fața morgii. Ambulanțele se încrucisează cu o trăsură în care trec doi tineri proaspăt căsătoriți. Viața merge înainte. Biafrezii năușiți murmură, la trecerea albilor: „Genocid! Genocid!”

Azi au fost 29 de morți și 189 de răniți. „Teoretic”, avioanele vizează calea ferată, care trece prin fața spitalului și a pieței. Densitatea populației, superioară celei din Belgia, e atît de mare, locuințele atît de dispersate, încît e aproape imposibil ca piloții nigerieni să nu ucidă civili, apăsînd la înfrîngere pe mitralierele lor. În Umuahia, calea ferată poate servi de pretext militar. Dar cel ce relatează, afirmă că a văzut prea multe sate și clinici bombardate, ca să creadă că nigerienii nu știu ce fac. La 13 decembrie, cînd au bombardat spitalul din Awo Omamma — unul din cele cincisprezece spitale biafreze cîte au mai rămas dintr-un total de cincizeci — așezămîntul era plasat în loc deschis și marcat vizibil cu cruci roșii. Geneva îl semnalase de cîteva ori la Lagos. Totuși, au fost aruncate asupra lui două bombe și cîteva rafale: nu se poate să nu fi văzut piloții că e spital!...

În spital lucrează o echipă de doctori biafrezi, francezi și un spaniol. Nu au material de sterilizat, atele, proteze. De asemenea, n-au apă: bombardamentul a dărîmat rezervorul. Autoritățile nu mai pun cruce roșie pe spitale, ca în Vietnam. Se pare că atari semne atrag avioanele...

Pe toate fronturile, armata e amestecată cu civili, la numai cîteva sute de metri de tranșeele primelor linii. Cine știe încotro merg acești civili, într-un bastion fără spațiu vital! Armata de sans-culottes negri, în șorturi, cu o bransardă uneori în loc de uniformă. Nouă din zece cadre sînt ofițeri de rezervă. Armata e o armată modernă, dar fără muniții. Fiecare infanterist are cîte 15 gloanțe. Cînd îi vine schimbul, el dă arma soldatului ce-l înlocuiește. Nu se mai servește de tam-tam pentru a imita zgomotul mitralierelor și a-i speria pe nigerieni. Soldații aceștia nu mai întrebunțează — așa cum fals s-a scris — arcuiri și lănci. Și deși prost înarmați — un obuz de mortier la treizeci de obuze nigeriene și un glonte la cincizeci de gloanțe — biafrezii sînt optimiști totuși.

De altfel, mai există și vreo cîteva legende care trebuie neapărat demitizate.



Un misionar catolic care a abandonat deocamdată problema convertirii spirituale a localnicilor

1. Nigerienii ocupă optzeci cimi din țară.

Orașele și drumurile provinciale, da, le ocupă. În te, de-a lungul marilor spații ale nimănui, comandouri biafreze operează în provinciile Awka, Port-Harcourt, Calabar... Nu-i încă o gherilă, dar se pregătește.

2. Biafrezii n-ar fi ținut piept fără mercenari.

Un laitmotiv al rasismului invertit. Azi nu mai sînt decît cinci mercenari în Biafra, dintre care trei francezi cu cîte 1 000 dolari pe lună. Biafrezii și-au dat seama că, politic și militar, doar o armată națională ar putea să se impună cu toată slăbiciunea ei tehnică și lipsa ei de disciplină.

3. — Biafrezii rezistă grație armelor și muniției franceze.

Franța furnizează muniție în foarte redusă cantitate. Cea mai mare parte din armele soldaților biafrezi sînt de proveniență americană, engleză, italiană. Desigur, pe lîngă mult alt armament capturat de la nigerieni.

4. — E un război de prizonieri care fug la primele salvări de mitralieră.

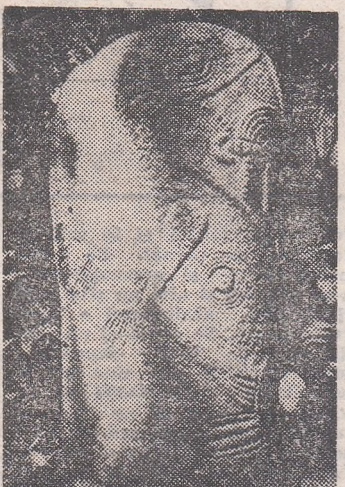
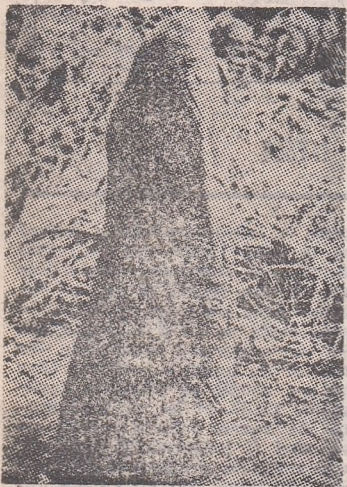
Războiul e crud. Mai dur decît cel din Vietnam. Biafrezii spun: „Noi n-alegem. Sîntem cu spatele la zid.” Oamenii au convingerea religioasă, că războiul e ultima tentativă de pogrom împotriva lor (lupta sfîntă a musulmanilor arabi împotriva negrilor creștinați în bună parte).

Abia acum biafrezii au devenit conștienți că sînt un popor, abia acum sînt pătrunși de biafrism.

România literară

Săptămînal de literatură și artă editat de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

COLECTIV REDACTIONAL: Geo Dumitrescu (redactor șef), Nicolae Breban, Gabriel Dimisianu și Ion Horea (redactori șefi adjuncți), Teodor Bals (secretar general de redacție), Al. Cernă-Rădulescu (secretar de redacție), Ion Caraion, Valeriu Cristea, S. Dam'ian, Marcel Mihailescu, Aurel Dragos Munteanu, Adrian Păunescu, Gheorghe Pituț, Petru Popescu, Lucian Raicu, Constantin Joia



Sculpturi în piatră datînd din ultimele patru secole, descoperite pe teritoriul unor triburi nigeriene