

România literară

SĂPTĂMÎNAL DE LITERATURĂ ȘI ARTĂ

Anul II — Nr. 10 (22)

Joi 6 martie 1969

32 pagini

2 lei

10

INIMA ȘI RAȚIUNEA

Rămînem buni cetățeni, rămînem buni patrioți — e întregul cuprins al vieții noastre, — ne străduim iluminați ca întreaga noastră biografie să ne reprezinte cu demnitate în fața urmașilor. Sînt însă ceasuri și zile în care simțămîntele noastre civice și patriotice ne investesc cu mai multă responsabilitate în fața istoriei și-a patriei, cînd ni se cere nu numai opinia, ci participarea hotărîtoare la destinele neamului. Venim atunci cu chintesența valorilor noastre spirituale să ne alegem dregătorii, edilii, pe cei ce vor urma să ne reprezinte drepturile, îndatoririle și năzuințele.

Așa am făcut la 2 Martie: am votat și-am ales. Elecțiunea e un spirit al eticii și el ni se manifestă mereu în toate actele cotidiene. Dar el a devenit acum plenar, cu largă circumscriere statală. În epoca noastră socialistă, tradiția legislatorilor și-a statornicit sorocul în prologul primăverii, probabil sub lumina unui simbol. Poezii acestui sfert de veac de revoluție au făcut, în versurile lor, din primăvară o metaforă a vîrstelor țării și o premetaforă a comunismului către care tindem.

Acest drum către comunism, aspru și chiar de aceea măreț, l-am văzut panoramîndu-se în Cuvîntarea din 28 februarie a tovarășului Nicolae Ceaușescu în fața alegătorilor din circumscripția 1 București. Viitoarele două cincinale se proiectează limpede în funcție de fericirea omului, cifra devenea oțel, piine, locuințe, așezăminte de cultură, — sau, toate la un loc: nivel de trai. Politică internă a partidului în democrația ei desăvîrșită și cea externă în demnitatea ei comunistă, — înaltul spirit de răspundere față de prosperitatea și apărarea țării, analiza profundă a celor trei fețe de timp, toate convergeau spre o concluzie temeinică: „destinele patriei noastre se află în mîini bune”.

Am votat și-am ales, desigur, în cea mai largă democrație pe care acest act moral l-a avut, în România, vreodată. Fără îndoială, Frontul Unității Socialiste este forma cea mai înaltă a democrației noastre, pe parcursul evoluției sale de la Eliberare încoace. Aria de cuprindere a acestui front este totală și atît de puternică încît cor-

AI. ANDRIȚOIU

(Continuare în pagina 5)



MIHAI GHEORGHE — PRIMĂVARĂ

(grafică pe suport de ceramică)

PREMIILE LITERARE

Recentele premii acordate pe anul 1968 de către Uniunea Scriitorilor din R. S. România au distins un număr de trei poeți, trei romancieri, doi dramaturgi, doi critici și istorici literari, două scriitoare pentru copii și tineret, precum și doi traducători. Ca niciodată în trecut, 14 scriitori și scriitoare au fost premiați simultan, de același for, pentru creațiile lor.

Fenomenul se cuvine subliniat prin raritatea lui, ca recunoaștere deplină a unui an literar excepțional. De altfel, spre deosebire de cele meteorologice, — acum ca și în trecut, tot atît de imprevizibile, cu toate asigurările unui institut de proorocie a vremii, — fenomenul acesta n-a surprins pe nimeni. Aș spune chiar că era prevăzut. Însăși dramaturgia noastră, fără a fi atins volumul și nivelul de producție al poeziei și al prozei, a marcat un net progres față de stagnarea din anii trecuți. În numărul de bilanț de la sfîrșitul anului trecut, Contemporanul se întreba, printr-un titlu care implica parcă răspunsul afirmativ: Anul dramaturgiei? În cuprinsul articolului se pune o întrebare tulburătoare: „Un text trebuie însoțit neapărat de arbitrarul unui premiu pentru ca teatrele să se hotărască să-l joace?”. Prin alte cuvinte, șovăitoare în alegerea unei piese noi, teatrele noastre așteaptă consfîntirea oficială a unui premiu ca să se decidă a o înscrie în repertoriul lor. Dacă este așa, firește că situația celorlalte genuri literare la noi este cu totul alta. Nimeni nu poate să se plîngă. O echipă nouă de tineri poeți și prozatori debutanți se văd anual tipăriți în volum, fără să li se ceară „patalamaua” premiului la mîină. Premiul, prin alte cuvinte, nu asigură publicarea, pe care și-au cîștigat-o singuri,

datorită, pe de o parte talentului lor, iar pe de altă, receptivității editoriale. Premiul, așadar, nu este o condiție de viață pentru celelalte genuri literare. Cu toate acestea, — oricît de pomegrite — ele au fost și rămîn aspirația secretă a oricărui artist. Mai ales acelea de consacrare, ca aceste recente premii ale Uniunii Scriitorilor. Cu excepția poeziei Geo Dumitrescu și Ion Caraion, ca și a criticului Adrian Marino și a romancierului Nicolae Breban, aceștia premiați în anii trecuți de Academia R. S. România, ceilalți laureați ai Uniunii primesc înția lor încununare. Este, de altfel, promoția tinerilor, în frunte cu Monica Pillat, încă studentă, „la anii falnici douăzeci”, după memorabilul vers al lui Ion Barbu. Adrian Păunescu, Marin Sorescu, Ion Băieșu și Fănuș Neagu sînt scriitori în jurul vîrstei de treizeci de ani. Al lor este viitorul, dar și prezentul le-a suris cu frunze de laur în toul acestei ierni albe. Marile căderi de zăpadă i-au inspirat acad. Geo Bogza, la ceremonia acordării premiilor, în calitate de președinte al juriului pentru decernarea lor, o splendidă urare. Văzînd într-însese premiza unei recolte agricole bogate, d-sa le-a urat laureaților să dea și în viitor opere tot atît de valoroase. Într-unul din jurnalele lui, Baudelaire remarca frecvența metaforelor de ordin militar în limba franceză. Ele nu lipsesc, prin împrumut, nici într-a noastră. Se spune, astfel în literatură „a ataca un subiect”, ca și cum ar fi vorba de un dușman care urmează a fi nimicit. Cum însă numai scriitorilor lipsiți de talent li s-ar putea atribui a-

Șerban CIOCULESCU

(Continuare în pagina 2)

GHEORGHE PITUȚ

TRANSILVANIA

*Puternice, binecuvîntă iarăși!
Orașele de piatră,
cetățile de lemn
trăiesc și-acum
ca aștri ficși,
nici un cutremur, nici taifunul
ce bîntuie prin alte țări
nu pot clinti statornicia
leagănelui prim;
turnuri ca preoți
vin să cadă în genunchi
la pragurile Albei Iulii;
cuvîntul — care, știm, e plin de vînt —
dacă-i rostit aici
e pentru totdeauna
ca materia,
și cît de sus
ne-am arunca
în aburi luminoși privirile,
pe-atît acolo dedesubt
Credința îngropată-n dealuri
este oceanul nostru.*

1 dec. 1968.

Dicționare explicative pentru elevi

Interesul masiv pentru cultură, în special pentru predarea literaturii în școală, a depășit aria de preocupări rezervate exclusiv specialiștilor, diverse categorii de oameni ai muncii acordând atenție sporită chestiunilor de limbă și literatură română. Faptul, îmbucurător, e confirmat cu prisosință și de discuțiile și notele inserate de „România literară” la rubrica „Voci din public” în care profesori, iubitori ai literaturii și chiar elevi și-au exprimat opiniile în legătură cu predarea literaturii în liceu, abordând tema cu seriozitate și bune intenții.

Nu doresc să reinnod firul discuției, dar cred că au dreptate, până la evidență, acei care consideră că nu toată literatura prezentului, cu numeroase valori efemere, trebuie să intre în programele școlare (cunoașterea ei fiind totuși necesară și posibilă prin activitatea în afară de clasă a profesorului pasionat, prin frecventarea bibliotecilor, ce se cer mai bine înzestrate, prin parcurgerea neîncetată a revistelor literare), incluzându-se doar operele și autorii definitiv consacrați de gustul public, de timp, de critica literară. (De sentimentul de insatisfacție pe care-l încercăm nu-s răspunzători numai profesorii și criticii ci, să-mi fie iertat, chiar scriitorii înșiși. De ce? Dintre sute de... motive, numesc doar unul: condelieri merg încă foarte rar în mijlocul cititorilor (din mediul rural, mai cu seamă). De ce nu se continuă, și chiar într-un mod amplificat, tradiția sezătorilor literare? Dar nu numai într-un centru de județ, într-alt oraș, și gata! Se ignoră (vreau să fie o impresie!) cititorii din mediul rural. Luna cărții la sate constituie un prilej minunat de a-i vedea pe scriitori în satele noastre, în cât mai multe.

Altceva vreau să aduc în atenție, însă, nu fără legătură cu cele de mai sus. În învățământul general și liceal, cum se știe, se formează gustul și dragostea pentru literatură, se modelează viitorii consumatori și chiar creatori de frumos. Și pentru unii și pentru alții e absolut necesară cunoașterea perfectă a limbii române, a materialului de construcție al acesteia, lexicul. Un vocabular bogat, divers, duce la o exprimare nuanțată, subtilă, corectă, lapidară, aptă a favoriza conceperea unor imagini artistice sugestive, facilitează receptarea și, la alt nivel și alte potențe, crearea unei opere literare.

Procesul de îmbogățire și mai ales de activizare a vocabularului elevilor — pentru că despre ei vorbesc în primul rând — se realizează în prezent, în școlile noastre, cu diferențe sensibile, oarecum greoi. Bineînțeles, nu ne referim doar la vocabulele glosate în unele manuale, ci, în general, la sfera vastă, sub raport numeric, a lexicului ce trebuie stăpinit, de pildă, de un licean de nivel mediu. Cauza o văd în lipsa unui dicționar explicativ pentru elevi, practic, de proporții mai reduse, însă ușor de procurat, de consultat și purtat, într-un tiraj de masă. Cele existente, elaborate sub egida Academiei, s-o recunoaștem, nu pot fi cumpărate de toți elevii, nici nu sînt destinate special acestora (am în vedere și pe cei din școala generală).

De aceea, îndrăznesc a sugera Editurii didactice și pedagogice elaborarea și editarea unui dicționar explicativ destinat elevilor școlii generale și liceului, ieftin și practic. Utilitatea lui este, cred, axiomatică. Cîștigul, vă-nchipuiți, va fi incalculabil.

Prof. PETRU NECULA
(Murgeni-Vaslui)

„Craii de Curtea Veche” în colecția „Lyceum”

Nu pun în discuție, fiindcă nu-mi recunosc dreptul, meritele literare ale operei lui Mateiu Caragiale, mai ales că în momentul de față ea se găsește în plin proces de revalorificare literară, prin traduceri în limbile germană și polonă, precum și prin recenta reeditare în colecția „Lyceum”, 1968. Vreau numai să atrag atenția că această din urmă nu și-a găsit cadrul cel mai indicat.

Se știe că această serie (în ciuda uritelor co-perții, parcă inadins alese ca să alunge pe cititor) năzuiește să alcătuiască bibliotecă personală a elevului, pînă în pragul universității și uneori nucleul tezaurului de cărți pentru tot restul vieții. De aceea este necesar ca atât textele, cât și comentariile să fie alese cu cea mai mare grijă. În recenta reeditare, dificila sarcină i-a revenit lui T. Virgolic — după cite sint informat, un muncitor și apreciat critic și istoric literar. Dar ce să facă bietul om, cînd trebuie să arate elevilor, la o vîrstă foarte îngrată, avatarurile conflictului dintre „pramatiile” de invertiți sexuali din „Remember”? Cred că nimeni nu e atât de naiv încît să-și închipuie că băieții nu vor înțelege despre ce este vorba. Era oare nevoie să se discute lucrurile acestea, să se scormonească abjecțiile eroilor? „Amorul care nu îndrăznește să-și spună numele” bîntuie pe tot globul. O politică pedagogică de struț nu poate ascunde faptul că, pe ici, pe colo, cloaca mai răbufnește și în alte părți decît în metropolele care fac concurență Sodomei... Atunci cum să împăcăm interesele literaturii cu ale școlii? Nu mă pricep. Să dezlege încălceala cine a provocat-o.

Eu am să mă întorc la bietul prefațator, care nu prea înțelege bine de ce se îndrăznește să dovedească originea nobilă insulară a „mascaralei” de Aubrey de Vere, evocîndu-i, cu concursul Enciclopediei, spița de pe la 1100 și pînă la 1703 (p. 29). Am să-i sîr în ajutor, în semn de compasiune, semnalîndu-i și alți descendenți, mai recent, precum Thomas Aubry (sic!) de Vere, un poet irlandez (1814—1902), care trăia acum un secol la Roma. El a fost autorul unui volum de poezii, *St. Peter's Chains*. În 1864, sculptorul american W. Story își arată bănuiala că poetul de Vere, nedespărțit zi și noapte de alt personaj din coloniile engleză, Coventry Patmore, umbla să-l convertească la catolicism (*W. W. Story and his Friends*, II, 127, citat după Silvio Negri, *Seconda Roma*, Milano, 1943, p. 462, nota 341). Numai să nu fi fost vorba de altceva,

mai puțin cuvios, că, vorba aia, „așchia nu sare departe de rădăcină”...

În orice caz, dacă Aubrey de Vere, adus la notorietate literară de Mateiu Caragiale, a fost un personaj real, el nu putea fi copilul poetului irlandez omonim, ci doar nepotul său.

În concluzie: lămurește acest amănunt procesul de creație mateiană? Bănuiesc că nu. Dar dacă, cine știe! o fi slujind la ceva, asta au să o spună cei interesați. Eu m-am mulțumit doar să semnalez faptul.

NICOLAE STOICA
(București)

Lucian Blaga

și... muzica

ușoară

În seara de 6 februarie 1969, la radio București, programul I, în cadrul emisiunii „Prietenii magnetofonului”, crainicul anunța: „...și acum Florin Bogardo interpretează o compoziție proprie”.

Probabil, crainicul se referea la muzică, pentru că, ascultînd cu atenție textul melodiei ce tocmai se difuza, am recunoscut imediat versurile odei „Isvorul nopții” din volumul „Poemele luminii” al lui Lucian Blaga, versuri pare-mi-se — atât cit mi-a îngăduit să rețin fuga benzii de magnetofon — adaptate și potrivite muzicii respective.

Așadar, nici un cuvînt despre Lucian Blaga; doar Florin Bogardo, care interpretează o „compoziție proprie”!

Ce au de spus cei ce întocmesc programele la radio București?

Pun această întrebare din respect față de unul dintre cei mai mari poeți ai noștri, cit și pentru faptul că, ascultînd melodia și modul ei de prezentare, unii ascultători, mai puțin inițiați, ar putea crede că și textul ei aparține tot lui Florin Bogardo!

M. PETROIANU
(București)

EMIL BĂLȚIANU
(Craiova)

PREMIILE LITERARE

(Urmare din pagina 1)

cest nedorit succes, metafora devine un simplu clișeu verbal inofensiv. Recolta literară este o altă metaforă-clîșeu pe care o primim mai bucuros în previziunea unei promoții tot atât de numeroase de laureate.

Mă simt ispitit, înainte de a încheia, să comit, ca membru al juriului, o nemaipomenită indiscreție, în legătură cu procedura acordării premiilor. Divulgarea este însă scuizabilă, întrucît tocmai pătrunderea secretului în privința mecanismului lor este ceea care aruncă un fel de suspiciune, pînă la discreditare, asupra corectitudinii acordării. S-au făcut, în plenul comisiei de 13 membri, numeroase propuneri, neexcluzîndu-se nici unul dintre cei propuși. Iar votul a fost secret și n-a dat laureate decît cu majoritate absolută. Această exigență a necesitat repetarea votului; balotajul a dat al doilea rînd de premiați, tot cu majoritate absolută. S-a exclus astfel orice fel de „combinație”, iar rezultatele nu au mai fost dintre cele dinainte cunoscute, așa cum s-a practicat, din păcate, uneori, în trecut. Lupta s-a dat strîns, iar rezultatele au fost clare, în sensul celei mai stricte sportivități, după adagiul respectiv: să triumfe cel mai bun! Am

FINTINI

La capătul unui anotimp alb în care sufletul rămîne permanent deschis nostalgiilor și viselor, undeva, într-un ținut românesc, altminteri anonim și asemenea multora de pe cuprinsul patriei, am întîlnit un om în plin cîmp, la o margine de drum, săpînd o fîntînă. Un om trecut de jumătatea vieții își luase cei cinci feciori și cumnați pe care-i avea și ieșise în cîmp să sape o fîntînă. Așadar nimic extraordinar și totul în cea mai perfectă ordine a firii românului („meșter valah, azi nume de fîntînă”, cum spunea Labiş), dacă nu aș aminti că omul acela, în urmă cu trei decenii, săpase o altă fîntînă pe pe care acum o ocoleau drumurile, pe cumpăna căreia numai vînturile și ciorile se mai opreau din vreme în vreme. Omul, un om comun, Nicolae Fotin, dintr-o comună de pe întinsul județului Buzău, nu era nici pe departe meșter fîntinar. Voia doar ca oamenii care trec pe drum, însetați, să se oprească o clipă și să bea răcoarea din fîntina săpată de el. Gestul, firesc și spontan, mi-a stăruit multă vreme în memorie și l-am regăsit, în alte forme, aproape pretutindeni în municipiul și județul Buzău.

Oamenii au nevoie de dăruire, o nevoie organică de a-și spune și altora gîndurile și împlinirile, de a-și face cunoscute orele lor pline de carnea fructelor coapte și de răcoarea serilor de după o zi plină, începută și sfîrșită în cîmp. Poate gîndul acesta îl încercău și oamenii aceia necunoscuți care într-o toamnă cu cețuri și ploii, în 1964, băteau primii țărșuri la ceea ce cîțiva ani avea să fie denumit cu o formulă comună „Zona industrială” a Buzăului și care avea să însuneze în 1968 două mari combinate — și o fabrică de zahăr destinată să valorifice toate rezervele de sfeclă de zahăr din sud-estul României; poate gîndul acesta îi încerca și pe ceilalți oameni, cei care, cam în aceeași vreme, puneau prima cărămidă „orașului nou” din marginea Crîngului orașului — amestec de legendă și realitate, de pitoresc și uman, din care nu lipseau nici terasele pentru fanfare, nici lacul cu bărci și nici fotografia ambulant ori flașnetarul vinzător de planete — arhitectură de vis și realitate concretizată în blocuri de peste zece etaje, arhitectură pe care reporterul o descoperă înedită și surprinzătoare la hotarul dintre peisaj și atmosferă opusă și nou, un nou al sintezelor și în continuă mișcare pe verticală; gîndul îl încercău, desigur, și omul abia descins în Buzău, ori cel revenit aici după mai mulți ani. O istorie de cîteva mii de ani a locurilor și o geografie unică, de cetate aflată la înfrîngerea drumurilor venind din Ardeal, din Moldova și din Muntenia, și care au făcut ca — din cînd în cînd — să fie date la iveală un Minei al lui Radu Greceanu, scos la 1692 de teasurile tipografiei de la Episcopia locală (tezaur de limbă și de istorie) ori o Cloșcă cu puii de aur găsită de un meșter pietrar la Pietroasele, au imprimat oamenilor o liniște de legendă și o unică profunzime și statornicie a gîndirii (poate tocmai pentru că au luat ce era mai bun de la toți care s-au perindat pe-aici în negura timpurilor), un echilibru vizibil de altfel pretutindeni în clădiri, în manifestări, în viață.

Liniștea de țîrg, cu scrîncioburi și tabere (de două ori pe an mai are loc încă, și astăzi, bilciul de Drăgaică), schimbată în nelișiștea drumului de la proiect și pînă la conturarea aeriană a blocurilor, în nelișiștea formelor pe care masele plastice (de la Fabrica de mase plastice din oraș) le ia în fiecare secundă ori în nelișiștea ceasurilor de veghe de la zecile de unități de industrie locală, în nelișiștea zecilor de școli și cămine culturale din oraș ori din județ a dat oamenilor acea nevoie de zbor și de dăruire pe care, la o margine de anotimp alb, am întîlnit-o, plină de sensuri și pură, la un om făcînd o fîntînă în cîmp...

Florentin POPESCU

ieșit înviorat, după o ședință de lucru de aproape patru ore, care mi s-ar fi părut nespun de obositoare în alte condiții. Ne-am spus cu toții: a fost o treabă bună. N-am promovat nici o mediocritate. N-am dat nici un „premiu de consolare”. Am distins numai opere de valoare și scriitori de talent, despre care se va mai vorbi. Ne-am dat votul, „fără ură și fără părtinire”, ca la tribunalul istoriei. Ce e drept, nu ne-am făcut decît datoria; de aceea n-am vrea să lăsăm impresia lăudăroșiei. Punem însă cărțile pe masă, ca să se vadă că jocul a fost cinstit.

Cu această prealabilă condiție etică, premiile literare își justifică necesitatea și își asigură folosul cultural. Un strălucit poet maghiar, Ioszeff Meliusz și un foarte prețuit prozator german, Georg Scherg, se alătură tinerei promoții de poeți și prozatori români: Adrian Păunescu, Marin Sorescu, Nicolae Breban, Fănuș Neagu, Ion Băieșu, la rîndul lor răspîndiți în cercuri mereu mai largi de cititori. Este bine să se știe că în timp ce în Apus circulă adagiul il n'y a plus d'enfants (nu mai sînt copii), la noi se deschide largă calea tineretului creator.

În zilele de 25, 26 și 27 februarie a.c., juriile revistelor „Steaua”, „Utunk”, și „Igaz Szó” s-au întrunit în orașul Cluj, respectiv Tg. Mureș, și au hotărât, prin vot secret, decernarea următoarelor premii :

PREMIILE REVISTEI

„STEAUA”

A. E. BACONSKY : — „Remember”
VICTOR FELEA : — „Reflexii critice”
MIRCEA TOMUȘ : — „15 poeți”

Juriul pentru decernarea premiilor revistei „Steaua” a avut următoarea componență : Aurel Rădu (președinte), Virgil Ardeleanu, Leon Baconsky, Rădu Enescu, Aurel Gurghianu, Eugeniu Speranția și Ion Vlad.

PREMIILE REVISTEI

„UTUNK”

KANYADI SÁNDOR : — „Függőleges lovak” („Caii verticali”) — poeme ;
PASKANDI GEZA : — „Pygmalion és Galatea” („Pygmalion și Galatea”) — teatru.

Juriul pentru decernarea premiilor revistei „Utunk” a avut următoarea componență : Lety Lajos (președinte), Bálint Tibor, Horváth Imre, Huszár Sándor, Kacsó Sándor, Lászlóffy Aladár, Lőrinczi László, Marosi Péter, Szabó Lajos.

PREMIILE REVISTEI

„IGAZ SZÓ”

MOLTER KÁROLY : — „Szellemi belháboru” („Luptele lăuntrice ale spiritului”) — eseuri.

BAJOR ANDOR : — „Főur, írja a többihez” („Ospătar, nota, vă rog”) — schițe satirice.

Juriul pentru decernarea premiilor revistei „Igaz Szó” a avut următoarea componență : Hajdu Győző (președinte), Balogh Edgár, Gálfalvi Zsolt, Izsák József, Jánoshazy György, Márki Zoltan și Sütő Andras.

Premiile au fost înmăinate de către reprezentanți ai conducerii Uniunii Scriitorilor și președinții juriilor respective, în cadrul unor festivități organizate la sediul Filialei din Cluj, respectiv — Palatul Culturii din Tg. Mureș.

PREMIILE REVISTEI

„IAȘUL LITERAR”

NICOLAE ȚĂTOMIR : „Carmen terestrate” — poezii ;
FLORIN MIHAI PETRESCU : „Concert minus unu” — poezii ;
CORNELIU ȘTEFANACHE : „Cerule de ochi” — poezii.

Juriul pentru decernarea premiilor revistei „Iașul literar” a avut următoarea componență : Dumitru Ignea (președinte), Andi Andrieș, Nicolae Barbu, Const. Ciopraga, Dimitrie Costea, Al. Husar, Liviu Leonte, Jules Nițulescu și Horia Zilieru.

UN SONET INEDIT DE

ION BARBU

Ut Algebræ Poesis.

La unii-mi încă tinere, în târgul Göttingen,
Cum Gauss, altădată, sub curba lui alce,
— Boltzmann geometriei astrale să încheie —
Însoriam, premul spre ultimul catren.

Uitasem tota muza pentru un jocal Eden.
Când, deslegată serii, căinței glas să dea,
Adusă, coriata, o desfrîată fee
Și schiopăta spre mine mult încurcatul gen.

Nu mi priceput, că Geniul, al, hece, Grea
mi-e vina..
Dar la Venirea Dna stau mult mai tă
treaz și viu.
Între năpăstie chiveri cucuiul străveziu

Și algebriste Emmy, sordida și Divina
Al cărei steag și preot albă încerc să fîn
Se mută în neapăsare, nespun de albă! — Nina
Ion Barbu

Arhivă politică

ACTUALITATE SI PAȘOPTISM

Unele curente politice nu se perimează, ele par a ține de o structură.

Resuscitând tradițiile, pașoptismul a clădit conștiința națională ; a fost mai apoi emendat de criticismul jurnalist, a agonizat cîmpenește în semănătorism, a de-gringolat sumbru în tradiționalismul dintre cele două războaie, ce purta un bizantinism iconografic în ane-xă, a eșuat pînă la urmă în caricatura politică. Oricum, pașoptismul a inaugurat la noi cultul tradiției, scoțînd acest cult din calendaristica religioasă-familială, separîndu-l de obiceiul pămîntului — care funcționa cîndva ca normă juridică, — transformîndu-l în valoare politică, într-un catalizator obștesc.

Asistăm sau participăm azi la reluarea acestui cult, dar spirala istorică este alta. Ca scriitori nu se poate să nu ne preocupe un asemenea fenomen de obște, mai ales cînd datul prim al chestiunii a fost și a rămas o invenție de publiciști și de scriitori. În general politica nu s-a putut face fără aceștia, într-o vreme cînd cuvîntul însemna ceva, cînd de la cuvînt începea lumea, cînd cuvîntul nu era exercițiu filologic, ci opinie publică. Dar să revenim la chestiune !

Prăznuirile naționale nu și-ar avea rostul, ar fi act pur de demagogie, dacă nu ne-ar pune în fața unor semnificații contemporane asupra cărora trebuie să stăruim. Ce sens ar avea, astfel, să glorificăm lupta antiotomană a unor Mircea cel Bătrîn, Ștefan, Mihai, dacă însuși gestul prăznuirii n-ar reprezenta astăzi un fierbinte îndemn la luptă pentru consolidarea independenței și suveranității noastre ? Ce sens ar avea să glorificăm opera de edili a primilor noștri voievozi, dacă noi înșine n-am fi angajați într-o grandioasă întreprindere edilă care prefăce din temelie țara, echivalînd cu o nouă cîntărire ? Ce sens ar avea să ne referim la opere de cultură ale unor Neagoe Basarab sau Brâncoveanu, dacă noi înșine n-am ambiționa să facem din această țară un mare centru, cu iradiere internațională, al artei și culturii ?

Ne recunoaștem deci în oglinda trecutului, mărturisindu-ne din cînd în cînd cu mîndrie, la fiecare răs-pîntie de calendar : da, sîntem tot noi !

Dar această confruntare are și un alt rost, un rost deosebit de activ. Dorim să măsurăm pașii noștri de azi cu pașii risipiți în timp, dorim confruntarea ca pe o adevărată reevaluare, făcută cu răspundere cetățenească, deci cu răspundere națională. În asemenea prilejuri nu putem să nu ne întrebăm ce-am făcut cu drepturile cucerite de înaintași, la ce distanță — înapoi sau înainte — ne aflăm față de ele.

Este și cazul Revoluției de la 1848, pe care am prăz-nuit-o acum un an, a primei revoluții din istoria României care a pus în discuție drepturile omului.

Am examinat sumar, în arhiva din numărul trecut („Noi și exercițiul democrației”) evoluția conceptului de democrație, stăruind asupra semnificațiilor contemporane. Fixînd în pașoptism sursa modernă a concep-tului, am încercuit și păcatul originar, tendința unei limitări pe plan intern a ideii de libertate, mai exact spus, a unei reconversii a acestui deziderat, în scopul cuceririi libertății externe, fapt care a pregătît, ideo-logic, un exclusivism politic ulterior.

Pașoptiștii sînt, într-adevăr, primii care s-au ridicat pentru dreptul poporului, văzută ca individualitate, deci ca națiune (ei au și formulat la noi noțiunea), dar ei s-au ridicat pentru națiune în lumina noțiunii de om, inserînd pe steagul lor cele trei cuvinte simbol : dreptate — libertate — frăție ! Revoluția a fost în primul rînd antifeudală, ea s-a ridicat împotriva unei societăți inechitabile, anchilozate, reacționare, dogma-tice ; libertatea pentru nație neputîndu-se cere fără a pune sub semnul întrebării lanțurile care sugrumau nația — nu numai dependența externă, dar și lanțurile exploatării și ofensării omului.

Dacă n-ar fi fost așa, dacă revoluția și-ar fi propus să nu schimbe nimic („sau pe ici, pe colo, în părțile ne-esențiale”) ce sens ar fi avut intervenția puterilor tutelare, Turcia, Rusia, Austria, iritate nu atît de velei-tățile de independență ale celor trei țări românești, cît mai ale de „pericolul roșu”, de „pericolul comu-nist”, (termenul e tot pașoptist, de nuanță conserva-toare) care însemna eliberarea clăcașilor, libertatea cuvîntului, dreptul omului și al națiunii de a dispune cu suverană voință asupra lor.

Să ne amintim, în acest sens, că pașoptiștii moldo-veni, munteni, transilvăneni au asigurat în repetate rînduri marile puteri, cel puțin în prima etapă a Revoluției, că mișcarea din cele trei provincii n-are nici un caracter antiotoman, antiaustriac, antirusesc, că privilegiile marilor puteri nu vor fi atinse, dar că e o chestiune internă a celor trei țări surori (și a fiecă-reia în parte), să modifice stările lăuntrice, că miș-carea nu urmărește nimic altceva decît ameliorarea stărilor lăuntrice în temeiul unor drepturi vechi, de mult prescrise. (Vezi chestiunea capitulațiilor față de poarta otomană !).

Nu era o abilitate tactică, Revoluția refuza extre-mismul de culoare etnică, mai mult chiar, pașoptiștii au impus și prima formă de internaționalism, solida-ritatea revoluționară a tuturor acelor, indiferent de nație, care luptă împotriva tiraniei. Valahi, maghiari, sași, ruși, ucraineni, polonezi, piemontezi sau francezi, ei formau primul front internațional antiimperialist, prima frăție cosmopolită îndreptată împotriva tiraniei marilor imperii feudale.

Tocmai pentru acest temei, cele trei imperii ale epo-cii, care controlau mai bine de trei pături din Eu-ropa, și-au dat mîinile, gîtuind Revoluția și scăldînd în singe cele trei țări românești. Sub acest unghi miș-carea a fost și națională, ea cuprinzînd într-adevăr întreaga națiune care s-a ridicat pentru înția dată la conștiința politică a drepturilor sale.

Am discutat, pe larg, chestiunea ascuțitului antiim-perialist și, din acest punct de vedere, limitarea con-ceptului intern de democrație, în viziunea pașoptistă, exact spus în viziunea bonjurismului ciocoiesc, zgomo-tos, deci, radical, intransigent, deci comic, sublim, deci naiv, grotesc, deci practic, acel bonjurism care ni i-a dat pe Farfuride și Cațavencu, dar și pe C. A. Rosetti, Alecsandri, Kogălniceanu, iar mai tîrziu pe Titu Maio-rescu și Paul Zarifopol, ca expresie a celui aristocra-tism al spiritului, sever și rece, tolerant și purist,

apopular deci etnic, apolitic, deci substanțial, anti-tezist, deci estetic, urmărind eternitatea unei culturi.

Claustrîndu-se aici, boieria și ighemoniconul au fost salvate. S-au salvat ca și cultura populară, care repre-zintă tot un purism al spiritului, tot un conservato-rism, dar întors, inconstient, incapabil să poată perpe-tua în noua epocă altceva decît relicve. Iar la mijloc, între aceste două extreme, cațavencismul și mahala-gismul, cele două caricaturi — în politic și „cultural”, ale unui spirit cîndva motor al națiunii.

Înșelații au rămas, desigur, tot la extreme. Boierii generoși — prin vulgarizarea, deci degradarea unui ideal, poporul — prin zarva clicii politicianiste care i-a monopolizat cuvîntul. Cine și cînd, și cu ce mijloace — mai ales ! — ar fi putut salva Idealul libertății și al democrației, formulat volens-nolens de pașoptism ?

Cotele acestui ideal au fost fixate, fie și teoretic. Au-torii programului pașoptist de la Iași, cel mai modest dintre toate, clamau încă din primăvara celui an de speranțe, pentru „libertatea opiniei”, pentru „libere manifestațiuni ale voinței cetățenești”, pentru „desfiin-țarea cenzurei”, pentru desființarea privilegiilor poli-tice deținute de unii membri ai societății, în defavorul majorității. „Revoltanții”, exilați sau sechestrați la mînăstire, au strigat atunci împotriva tiraniei, iar tira-nia însemna nu numai voința Sultanului, ci voința asupritorilor din lăuntru.

Este limpede că masele populare înțelegeau, încă de pe atunci, mai mult decît atît. Ele nu puteau face mare lucru cu libertatea cuvîntului — fiind analfabete ; ele erau nepăsătoare la „voința națională” sub voința gîr-baciului, ele nu puteau rupe nevoia de democrație și libertate de nevoia de pîine și pămînt.

Vrînd să revoluționeze societatea românească, din te-melii, mandatarii noilor forțe istorice trebuiau să por-nească tocmai de la aceste imperative, de la aceste realități. Un nou program revoluționar trebuia deci să prevadă, în primul rînd, democrația economică.

A fost sarcina revoluției socialiste să-și însușească această somațiune istorică pe care a tradus-o în chipul cel mai radical cu putință : desființarea exploatării omului de către om.

Dar democrația politică ? Dar dreptul omului de a-și exprima liber voința, de a hotărî singur, fără interme-diari și mandatar arbitrar, felul cum dorește și cum vroiește să trăiască ?... Odată cucerită, democrația eco-nomică există și devine motor al civilizației numai cînd rigorile ei de disciplină socială, disciplină a muncii, disciplină a apetiturilor, sînt complinite printr-o largă democrație politică.

Văzută în această lumină modestul program al pa-șoptiștilor ieșeni se cuvine nu comemorat, așa cum am făcut-o acum un an, ci reevaluat ca și o cotă a unui ideal.

În consecință va trebui să scuturăm de praf arhivele.

Paul ANGHEL

Un artist ironic și subtil LEONID DIMOV

Ironia pură e stare de graniță, nici cu totul afect, nici cu totul intelect; înțelegă așa, ea există numai ca noțiune, abstractivă și de neatinț. Ceea ce observăm unii la alții drept ironie nu e decât înclinarea conceptului pur spre unul din poli, ieșirea din starea de graniță și consolidarea într-una din zonele alăturate, dar distincte. Mai des e atrasă în intelect unde printr-o suită de confuzii i se dau onoruri cuvenite de fapt inteligenței. Dar ele au prea puțin de-a face ca să poată fi puse una peste alta. Și mai ales nu conviețuiesc într-o relație condițională. Intre ele stă zidit Cuvântul. Inteligența, pentru că nu-l bagă în seamă și nu e amăgită de tentațiile lui, îl supune și-l obligă să îmbrace Ideea. Ironia, în schimb, vanitoasă și competitivă, mereu cu un pas în urma Ideii, dar oricând gata de a o mima, se supune ea cuvântului sub zodia încă plină de mister a Intonației (iar ironia nu e doar o epidemie de intonație a vorbelor, dar și una a privirii și chiar a auzului). Aceasta, intonația, umple egal cuvântul vorbit și cuvântul scris, chiar dacă, etimologic, folosirea ei în legătură cu propoziția scrisă pare improprie. Un singur lucru încă despre intonație: studiarea ei mi se pare o chestiune în care lingvistica, poezia, psihologia și sociologia se conjugă sau ar trebui să...

Ironia deviată în intelect e cazul comun, aproape generalizat, cel puțin ca înțelegere a noțiunii însăși. Dacă întâmplarea aduce ironia în zona afectului, aceasta pare, e receptată ca un caz particular al celei dinții. Deosebiri esențiale nu sînt: fundamentele de cauză și efect sînt aceleași, ceea ce diferă e felul manifestării ironiei și mai ales atributele care i se adaugă, atribute ținînd de condiția momentană a afectului. La nivelul cuvîntului, dubla ipostază a ironiei se distinge elementar prin modificarea conținutului, a corpului închis în litere sau sunete, sentimentele se însinuează lîngă idei, sfîrșind prin a le muta în subsidiar. Obiectul ironiei va prinde culoarea nostalgică a apăsului, dar va rămîne nestrîvit, întreg, sub lama calmă și generoasă (fiind cu totul gratuită) a subiectului.

Ironia sentimentală nu pulverizează, ci apără. Din ce în ce mai rară în literatură, obosită puțin sau subrezită puțin, ironia e, atunci cînd apare, un motiv de încîntare și resensibilizare a spiritului și afectului. Firește, în ordine estetică

x

O poezie, cu subiect conturat pînă la cel din urmă amănunt, de parcă ar fi fost scrisă din amintirea unei lecturi de proză: Povestea acarului și a miraculoasei călătore. Autorul: Leonid Dimov. Despre ce este

vorba? Din punctul de vedere al anecdoticii, totul este clar și cursiv: pe alocuri amintește fără ostentație de nuvela ceferistă cu obsesii a lui Gib Mihăescu, Semnele lui Dănuț: un cantonier se melancolizează și face o înviare de amintiri cîntîndu-și la violoncel, între două trenuri, un cîntec ciudat, străin lui, dar care îi oferea uitarea (de sine) și aducerea-aminte (de sine, însă în alte ipostaze). Dar muzica — și mai ales cea de violoncel — îi înșală mintea și te vinde visului. Așadar, furat de peisaj, acarul se mută (fără violoncel) în spațiul oniric, unde i se întîmplă o grozavă neîntîmplare: apare de neunde un vagon, cenușiu, lat, neobișnuit, viu, în care, pe bancheta celui de al șaptelea cupeu de clasa întâi se odihnește, alături de un coș cu scrumbii și frânzele, cea mai străvezie, fragilă, nevisată femeie în rochie azurie, ciorapi de mătase cu jartea, prea scurtă cămașă cu negru tiv. Dar, paradox: ceea ce se vede de afară, dinăuntru e Nimic. După cîteva ture charloestești de jos, sus și înapoi, timp în care i se revelă contradicția de mare ceartă între Tot (care cu fiecare tur apăsă din ce în ce mai apropiat de esență prin eliminări succesive ale balastului nesemnificativ și exterior) și Nimic, acarul cuprins de o înțeleaptă demență revine în cabina profesională și, printr-o spasmodică apăsare a unei tije ruginite de nefolosință sau, poate, arhaicitate, urnește vagonul din loc, pînă ce acesta se subtilizează în cercul tampoanelor de la capătul liniei moarte. Tocmai atunci își anunță trecerea prin acele locuri un expres prelung și cadaveric care-l sculă pe bietul acar, reintroducîndu-l în automatismul calm și precis al vieții sale treze. Acesta este subiectul rezumat aici într-o manieră care să sugereze măcar tehnica poetului: ironia. De ar fi rămas la versificarea, oricît de corectă și atrăgătoare, a unei anecdote, Leonid Dimov ar fi făcut un minor lucru poetic, frumos, dar banal. Cele din urmă două atribute trebuiau așezate însă pe trepte diferite, în asemenea fel ca banalul prozei să nu treacă dincolo de aparență, iar esența să fie numai sugerată și apoi învăluită într-o unică, sintetică imagine. Poetul a văzut rezolvarea în ironie, inițial venită din creier. Pe măsură ce obiectul ei — visul — se clarifică, intenția ironică (cerebrală) se atenuază cedînd unui sentiment ironic însumat frumos cu un altul de duioasă participare și secretă compasiune. Ironia e de atmosferă și foarte puțin din cuvinte și propoziții. Acestea din urmă păstrează doar o dimoviană, de-acum, voluptate pentru rar și neobișnuit. Iată un astfel de aer ironic ieșind dintr-un tablou de interior, primitiv și cerebralizat ca în frescele lui Francesca: începutul poemei: „În odaia cantonieru-

lui concediat / după închiderea liniei, s-a clătinat / și picură o luminare de ceară roză / așezată pe-un paralelipiped negru cu poză / galbenă lipită pe-o latură / reprezentînd îngeri albaștri cu fața matură / și, de parte, Iordanul sărutat de-o codobatură / Iată-l și pe cantonierul cu chipiu / înfășurat de trese vinete pe fond liliachiu, / îmbrăcat impecabil în uniformă, / cu mustața cîntă și enormă, / cîntîndu-și sieși la violoncel / un cîntecel / auzit odată de la o nemțoaică fildeșie / înzăpezită cu expresul dinspre Episcopie”.

Ironia se implică în lirism, crește o dată cu el, ajungînd uneori la ascuțite satire. Dar o satiră lirică. În fond, pare a zice poetul, mișcarea în real e supusă automatismelor ca și cea din vis. Atîta doar că în real nu se bagă de seamă din pricina generalizării în infinite ipostaze și a compensării ei prin alternarea repaosului, imobilității. În vis, însă, mișcarea este totul și sînt mult mai acute cazurile ei particulare. De aici, din această nepotrivire de caracter a mișcării vine ilaritatea pe care ne-o lasă transferul visului în real prin povestire (amintire) și comparare. În fața Existenței deci, realul (mă gîndesc numai la realul material, jocul prim, copia imperfectă...) și visul apar ca două distincte situații ale ei. Cvasi-autonomie, dar găsec punctul comun în supremația mișcării, dar cad în antagonie cînd e vorba de semnificațiile ei. Visul alege mișcarea, una anume, o abstractizează pînă la simbol, în vreme ce realul e determinat, e ales de mișcare. Ironia lui Leonid Dimov atinge deopotrivă ambele stări existențiale. Personajul care le trăiește, acarul, e văzut cu condescendență și simpatie, iar satira care apare undeva, la limita umbroasă și fără memorie a trezirii, strivind esența automată a realului, dispăre pînă la urmă retrasă în spațiul ironiei sentimentale, aproape pure. Atît măi rămîne: „Cuprins de-o fericire fără seamă / fluieră ușor un cîntec de leagăn”. Dar poema are și un Epilog, într-adevăr uimitor: ironia e abandonată, mai mult prin agravarea simbolisticii decît prin intonație, iar în locul ei intră autoritar și limpede ideea unei posibilități de necrezut. Visul devine existență aparentă, trăită și urmărită cu ardore. Rațiunea de a fi a cantonierului e acum „să cerceteze cît mai departe / capetele liniilor moarte”, cu amintirea visului („vagonul neașteptat, durînd încet”) născut și ordonat în cerebral („pe după circumvoluții, pe marile scizuri”). Visul e reabilitat întru totul: ca mișcare coerentă, desigur. O etică a solitarismului edenic: „prevestit de mesaje din singurătate”. Visez, deci exist. Asta ar fi morala. Poezia e a unui artist ironic și subtil.

Laurențiu ULICI

Divagații de lector

Nu s-au făcut destule categorisiri tipologice de-a lungul vremurilor? Să mai fac și eu una? Cum să-i spun celui tip de poezie cu care mă simt congeneră, consubstanțială?

Știm cum, într-o adunare de oameni, copiii se depistează între ei, se zăresc de la distanță, se apropie prin invizibile ane, tene și din priviri; ei simt că, mai mult decît cu admirațiile, tutelarele specii ale adulților, sînt rude unii cu ceilalți, se mișcă într-un cosmos de sensibilitate și de percepții comune; bătrînii, la fel, se regăsesc, în mulțime...

Au crescut „clasicii”. Aștia-lă, frații, verii mei, tot în-întîrzie să se așeze: eternii romantici. Născuți în epocă de criză istorică, spirituală, produse ale acesteia, rănii ei, contorsionate ei guri profetice, blasfematoare rictus sarcastic, mască a supralucidității arzătoare (instrument de tortură lentă, neistovită) sau bocet genuin.

Cînd zeii au murit, cînd valorile ce păreau perene se zguduie din temelii, acești adolescenți nevindecabili rătăcesc, se strecoară printre ruine, printre mormane de molozi, caută frînturi de zei, papăie resturi sacre; e un spîșiu ciudat, terifiant; își strigă singurătatea, mutilarea, vremelnicia; își aud ecoul — nu-i liniștește; dau de ceilalți pe lerini, se înțelează de ei; orice îmbrățișare e fugară și incompletă; din setea, pe jumătate potolită, se naște altă sete.

Virtuozilor echilibrului, mintuitorilor prin verb, Mal-larmé, Valéry, mă închin, de la respectuoasă distanță, spunîndu-le: Domnia-Voastră.

Lui Rimbaud, lui Rilke le spun: Tu.

Blaga e Tu, Bacovia e Tu, Arghezi al Psalmilor e Tu; Ion Barbu e Domnia-Voastră, pentru mine.

Nu fac, dezvăluindu-mi afi-

nitățile, categorisiri de valoare. În ordinea estetică.

Dar în mulțimea poezilor, la vastul simpozion, — în ciuda farurilor care se mișcă, năucitoare, orbitoare, de la unii la alții, sîrind peste cițiva, — rămași în conul de umbră — nu pot să nu-mi recunosc frații, verii, pe cei născuți sub zodia neliniștii și a întrebării, a suferinței de a fi (îngemănata cu voluptatea existenței, dar covîrșind-o).

Cît de deosebiți, de neasemenia între ei, născuți parcă în galaxii străine, sînt acești așini ai mei, cărora le spun tu.

Cum pot fi rude între ei Geo Dumitrescu, Ana Blăndiana, Ion Alexandru, Marin Sorescu, de pildă?

Senzația înruderii apare aberantă. Dar, pentru mine cel puțin, radarul funcționează fără greș.

Prin zilele și nopțile rudelor mele, diavolii neliniștii intră și ies, ca la ei acasă.

Printre aceste chipuri, cu trăsăturile estompate de o nedreaptă umbră, mi-apare Florin Mugur, poetul „Miturilor” și al „Destinelor intermediare”. Nu de evoluția lui vreau să vorbesc acum, evoluție ce poate părea, la prima vedere, derutantă, ci de el, cel de azi. Miturile, personajele literare, legendare și arhetipice nu au în lirica lui Florin Mugur rol decorativ, livresc și nici chiar unul „obiectiv”. Înțeleg prin „obiectiv” modul în care Rilke — pentru a da una din cele mai miraculoase pilde — sparge coaja mitului și pătrunde, obiectivîndu-se, într-un univers plenar, concretizat, dramatizat și interiorizat al arhetipurilor. (Să ne gîndim numai la „Orfeu și Euridice”, la „Nașterea lui Venus”).

În „Olimpul strîmb” al lui Florin Mugur, semizeii sînt metonimii, metafore ale unei nostalgii și neputințe. Omul

modern, conștient că tragicul basculează permanent în grotesc — grotesc sinistru adeseori — nu poate, în cele mai acute nostalgii ale sale, decît să viseze: „un alb eden de miazăzi, / un joc de cumpăniri și cercuri / cu zei-copii și regi-copii”. Dar, incandescent lucid, el știe că acest eden nu există. Contemporan cu dispariția zeilor, cu genocidul, cu revoluția nucleară, cu ambiguitatea situației sale existențial-istorice, vlăstarul îndelungatei crize nu se mai poate transpune și nu poate structura, demiurgic, îndepărtate, dispărute lumi, ci absoarbe, înghesuie arhetipicele figuri în celula îngustă, sufocantă, a anxietăților sale, pe care, în chipul acesta, le structurează, le potențează.

Contemporanul nostru care a declanșat uriașe energii sociale și tehnice, care a participat sau a avut iluzia că participă la o geneză și la o cruciadă, s-a trezit la un moment dat într-un lazaret, plin de pustule și răni, mutilat, redus, ucenic vrăjitor, asistînd neputincios la desfășurarea forțelor declanșate.

Un repertoriu al formulelor verbale ce revin obsesiv în ultimul volum de versuri al lui Florin Mugur, începînd chiar de la titlu — în care destinele sînt intermediare — ne relevă tocmai această ambiguitate existențial-istorică: zeii sînt jumătăți de zei: „Jumătăți de zei palizi se nasc tremurînd / capete lungi de zeite cu gurile triste / și părul cărunt”.

Regii nu sînt regi, ci vice-regi și iată-i, întorși pe dos ca o mînușă, de către „bufonii blînzi” care ni-i arată, dinăuntru lor: „uite-i cum află / dedesub / cămașa regelui / sub cămașa regelui surtucul / decolorat / din piele de capră / al călăului / care omoară noaptea pentru pîine”.

Destinul intermediar, mortificat autoexcreindu-se și tre-

sărînd, totuși, cînd trece vîntul năprasnic al nostalgiei după supremele valori, nu se identifică nici cu Hamlet, nici cu Horațiu, nici cu Oedip, uciagașul inocent, ci cu Polonius, sau cel mult, cu Laios, tatăl eroului tragic. „Ești sluga regelui — îmi spune prințul, / ghicindu-mă după perdele / sluga muncită, cu picioarele bolnave / a trădătorilor...” (Sluga regelui).

În „Lamentarea regelui Laios”, imposibilitatea de a opri cataractele destinului care se apropie, gata să se prăbușească, dobindește o neobișnuită forță de expresie, reconvertește destinul intermediar și grotesc într-unul tragic: „...Zei mi-au prins cu nepăsare capul / și mi l-au răscutit încet la spate, / să nu mai știu nici unde mă găsesc. / Destinul tău vine de dincolo de mine, / fiule, furiosule, neliniștitule rege Oedip, / frumosule rege Oedip, uciagașule, inocentule!”.

Sursele care alimentează dramatismul, tensiunea interioară a „Destinelor intermediare” sînt de natură existențial-istorică.

Gîngășiiilor pubere, melancoliei evanescente de altă dată i-au luat locul, pe un teren răscolit, rînit, trăirea acută,

reflecția lucidă, neocolită de tentația incursiunilor vizionare. De undeva, totuși: „...cade-o lumină de astre loiale / pe locul din dreapta lui Hamlet / al lui Horațiu”. Horațiu e: „pumnal sau juriu sobru cu care adevărul / restabilește echilibrul lumii”.

În treacăt, destinul intermediar schițează parcă posibilitatea unei salvări în această direcție. Luciditatea rînită cu noaște nostalgia autodepășirii, Dar deocamdată e aici, îndăuntru, în lumea propriului său zbucium, nemintuit, în cămașa lui Nessus.

Și sfîrșitul în etapa prezentă nu poate fi văzut decît așa: „...pînă ce hainele ne cad la pămînt, / de sus, de foarte sus, / niște saci negri, / umpluți pînă la gură de fluturi”.

Că Florin Mugur trăiește și știe să spună într-un limbaj modern dar nehermetizat, sobru în ascunsul lui patos, ceva esențial din existența problematică a contemporanilor noștri, că experiența lui poetică (nu experimentul) poartă o pecete proprie, distinctă, în ansamblul poeziei românești de astăzi, merită, cred eu, a fi mai atent și mai cu putere subliniat, decît s-a făcut pînă acum.

Maria BANUȘ



CONST. NIRCA

IARNA

Ideea de sacrificiu al vieții proprii în vederea construirii unei opere durabile circulă din vechime și pînă azi în toate culturile. Omenirea a ajuns să creadă că, deși muritoare, nu e condamnată întru totul la nimicire. Permanența se întemeiază pe accidental, eternitatea — pe efemer. Mai mult decît se întemeiază, accidentalul și efemerul se convertesc în permanență și eternitate. E șansa omului de a se vindeca de conștiința morții.

Ideea este atît de omenească, încît se află pretutindeni ca motiv folcloric multinațional. La noi și în Europa, în Asia, Australia, Africa, precum și la pieile roșii din America, motivul apare întocmai, fără nici o dovadă de transmitere istorică. Crearea lui spontană în atîtea culturi, care s-au format în deplină izolare, confirmă vederile școalei folclorice finlandeze („antropologice”), după care spiritul omenesc, avînd o identitate fundamentală, își exprimă această identitate în afara oricărei determinări externe.

Așa s-a ivit și în folclorul românesc, din sine, embrionul metaforic, care, prin conlucrarea dintre geniul lui V. Alecsandri și geniul popular, a devenit Legenda Mînăstirii Curții de Argeș. Miezul

*) Ana (un act) de Paul Everac : se va reprezenta în curînd pe scena Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra“.

REINTERPRETAREA UNEI LEGENDE *)

legendei e bine cunoscut : ca zidurile bisericii, înălțate la lumina zilei, să nu se mai surpe în fiecare noapte, Meșterul Manole își tencuiește într-un perete al ei soția însărcinată și, semn lîmpece că e vorba de jertfa vieții lui însuși, Manole piere, sărînd de pe acoperișul în stîrșit așezat pentru totdeauna. Se mai știe că la noi un număr de scriitori din sfera cultă a literaturii (Oct. Goga, Lucian Blaga, Victor Eftimiu și mai de curînd V. Anania) au imaginat scenic ficțiunea populară, interpretînd cu toții același destin tragic de creator. Pentru ei, ca și în folclor, Manole rămîne personajul cu radiație metaforică.

Lor li se adaugă acum dramaturgul contemporan Paul Everac. Noul autor schimbă raportul poetic dintre personajele legendei și nu Manole scapără de semnificație, ci soția lui, Ana (de unde titlul reinterpretării). La plîngerea ei dintre cărămizile eternității, inima bărbatului se înmoaie de dragoste, adică de plăcerile efemere ale vieții. El devine așadar neașteptat om al timpului nostru, care, spre deosebire de semenii de altă-

dată, nu mai simte nevoia să aspire dincolo de marginile unei existențe trecătoare. În prelungirea absurdă a noii deveniri a lui Manole, un spectator nerezînut-imaginativ l-ar putea lesne vedea, delirînd pe un stadion de performanțe sportive sau frămîntîndu-și trupul după ritmurile de azi ale muzicii „beat“.

Paul Everac îl duce numai pînă la redescoperirea prețului iubirii, ca formă însă a iubirii de sine : „că nu-i cu dreptate să prazi viață omenească de dragul unor năluciri... Viață făcută din carne și din sînge și din putere și din dragoste. Făcută din nevoie și din forme și din popas într-o rariște cu umbră sub amiaza aromitoare. Astă viață ! Că nu multe avem, femeia mea !” El este astfel o rudă depărtată a lui Faust, care oprește din zbor „clipa” de rînd. Și îl luminează deodată fericirea că poate din nou trăi în efemer, că poate iubi, urî, munci și chiar mîncă.

Dar bucuria lui, pe Ana, o întunecă. În timp ce zidul i se urca peste piept, ea ajunsese să înțeleagă jertfa ca sămîntă a nemuririi : „Eu mor acum... și

sînt a ta, Manole... acum și pe vecie... și te iert, Manole !... și te-oi iubi... și dincolo de viața mea... căci mor cu pruncul tău în mine... cu inima împăcată...” Despresurarea din zidire și chemarea la plăcerile vieții zilnice ei i se par un eșec zguduitoare. Și din acest sentiment al eternității posibile, dar zădărnice, se înalță cuvînte memorabile : „...erai frumos...Adineaură. Cînd zideai... frumos și înalt... ..ca un bărbat...Erai ca un bărbat din cei puțini și rari. Care faptuiesc. Și duc țapta la capăt. Erai mare, Manole !”

Astfel a fi „regîndî” legenda, mutîndu-i tragismul sublim de la Manole asupra Anei, reprezintă valoarea dinții a viiziunii lui Paul Everac. Printr-o răsturnare de situații, neclintite de nici un alt autor, el întemeiază încă o dată aspirația la depășire a conștiinței personale și trecătoare, prin faptă impersonală și eternă. Credem chiar că Paul Everac, mai mult decît numai să reconfirme misiunea tragică a creatorilor, dă o replică artistică existențialismului contemporan, care exaltă fără orizonturi filozofice, la scară comună, nimicul „clipei” trecătoare. Căci vocația eternității este după el singurul fel al omului de a fi om și nu vierme existențialist. Aut... aut... pare să spună epocii sale dramaturgul.

Vladimir STREINU

Traian Iancu

TRIPTIC ANULUI XXV

Eliberare

Dimineata era legata, ca-n lanțuri, pe zori,
Cu zăvoarele negre ale unui cuiar de nori...

Un braț pismătăreț și trufaș,
Poruncă a sorții,
A trimis portarii întunecați și uriași
Ai morții
Să ceară socoteală pămîntului ;
Pentru ce a creat sălașuri luminii ?...
Iar ca pedeapsă supremă, s-a dat :
Ca Timpul să fie spînzurat,
Cu faimă,
La ceasurile cinii,
De spaimă !...

Și-n vreme de prăpăd,
Grindinile îndurerate ale gîndului
S-au adunat sub nucul tănuț
Din capătul grădinii...
Și-au stîrnit
Un vînt, nemaîntîlnit,
Căci într-un țiu-țiu,
Focul cel viu,
A ars nestăvilit,
Pe diavoli sorții
Și pe portarii nemiloși ai morții,
Ce striveau sufletul țării, pustiu !...

În opintire de zeu,
Puterea partidului și-a neamului meu
În bubuituri au pornit ploaia !...
Poetului i s-a iluminat
Cerule sufletului și văpaia
Simțirii, în visul lui învolburat !...

Atunci, s-au născut roua și boarea
Luminii...
Din care, poetul, el paznicul Grădinii
Și-al humii,
A trimis o rază,
Ca pe un înger,
Să-nflăcăreze cu fulger
De Victorie, străfunzimile mării...
Și capăt s-a pus disperării !...
A răsărit iarba, frunza și floarea,
Sufletul ars al lumii și-a primit răcoarea !...

Împotriva nelegiuirilor,
Suprema solie,
Crainicul istoriei, biruitor,
Vestea cutremurul înnoitor
Și plin de bucurie
Al firii !... Al tuturor firilor !...

Timpul petrecut

Un sfert de veac din cîntece-am băut,
Ca dintr-un vin, de struguri dulci și copti...
Și ne-am trudit și te-am făcut,
De ni s-a dus în lume vestea,
C-avem o țară, ca-n povestea
C-o mie și una de nopți !...

Tu, dor ne ești, destin alătura,
Ești împlinirea visului plinar...
Avem, pe cer și noi și tu o stea
Și-același suflet, tîlc devine-n noi,
Ca-n tot șiragul vetrei de eroi,
Ce-ți făuresc un nume legendar !...

Lumina ta e zborul fără greș,
Svîcnire-n ram și-n muguri și-n colnic,
În mituri din semințe și-n floarea de cireș,
În creșterea spre cercurile mari,
Cîntate de-o pădure nesfîrșită de stejari,
Slăvind un timp trăit, ca-n piepturi de
voinic !...

Făptura purității timpului trăit,
Vădînd mireazma cupelor de orîn,
Ca pe-o comoară-n flăcări, la praznic de
nuntit,

S-o înălțăm pe-a vîntului vibrație,
A sufletului nostru constelație,
Tulburător simbol al anilor ce vin !...

Viitorul

O dragoste de aur, ce n-are-n aur preț,
O stea pe cer aprinsă-i, spre viitor măreț
A inimii văpaie... Vis spre eternitate,
Ce nu-l prinde rugina, ce focul nu mi-l
arde !...

Ci fremătînd spre sfere, se va preface-n
stele,
Ce-or sparge cu lumina toți norii țării
mele,
Ce-ar încerca pe frunte-i să-i pună
viclesug...
Ori sînul ei să-l ardă pe vre un trufaș rug !...

Ador perfecțiunea acelu viitor,
Sătul de schilodire și visuri care mor ;
Setos de frumusețea logodnei cu lumina,
Cu slava libertății de-a ne păzi Grădina !...

Mi-e dor de viitorul ce-n hohote-o să rîdă
De orice-alcătuire nedreaptă, rea și hidă !
Cînd mai presus de toate, va fi-nflorirea
vieții,
Iar pe pămînt și-n stele vor scrie legi
poetii !

Racheta neînvinsă spre-acea vecinătate,
Iubirea comunistă-i ; nu patimi și păcate...
Speranța să-i fim țării, iubiri, ceruri
albastre,
Splendoarea strălucirii din sufletele
noastre !...

Februarie 1969

INIMA ȘI RAȚIUNEA

(Urmare din pagina 1)

pii străini n-o mai pot vătăma. Partidul nostru, coordonata directoare a Frontului, a găsit tiparele cele mai omenește posibile pentru condiția umană a cetățeanului de azi, pentru modalitatea în care personalitatea lui, manifestîndu-se de loc stînjînită, să poată intra funcțional în idealul comun al poporului întreg. Și mai este, în această realizare profund democratică, armonizarea tuturor păturilor sociale la stadiul lor de coeziune, aș zice clasic, întru credința marxist-leninistă a partidului lor conducător. Aceeași armonie de constelație duce de asemenea la adeziunea tuturor naționalităților conlocuitoare cu care istoria a făcut să trăim, să luptăm și visăm alături, pentru același triumf al libertății, al omeniei și-al fericirii noastre pe pămînt.

Remarcăm lesne, alături de patriotismul fierbinte, umanismul total al acestui Front de unitate, caracterul lui nobil și generos, etica lui răspicată. El nu este o instituție, și aș zice că nici mă-

car o organizație — el este o funcție istorică sau, dacă vrei, o sinteză a personalității noastre civice conforme acestor ani.

Scriitorii, artiștii participă la scopurile acestui front, alături de toți eroii operelor pe care le iscălesc, alături de toți acei concetățeni vestiți sau anonimi, care le-au inspirat cântile, simfoniile, pînzele sau busturile. Și nu numai atît. Din rîndurile noastre, ale creatorilor de frumos, poporul a votat și-a ales deputați pe întreaga ierarhie, de la sat și cetate la Marele Stat al Țării, de la Consilii și primării, la guvern. Și este bine ca filozoful, istoricul, savantul, artistul să participe în mod nemijlocit la destinele patriei, cu ideea și cu fapta, — mai cu seamă într-un stat de structură socialistă, în care ideologia are o mare pondere, este unitară și participă activ la fericirea omului. În fond, noua noastră orînduire socială este rodul unei gîndiri, ea este creată și evoluează pe seama unei filozofii. Întreaga noastră economie este și ea transpunerea unei filozofii, revoluția noastră culturală, de asemenea. Artistul, literatul sînt și ei cugetători ai unui sistem, — prezența lor are și o funcție socială activă, ei nu destind numai, prin operele lor, ci și educă și nici nu educă numai, ci chiar influențează complex evoluția vieții sociale. Prezența lor în for este așadar constructivă. Meritul lor a fost recunoscut de

către Partidul Comunist Român și apreciat la scară înaltă, în cel mai ales mecenat, spre cinstea muncii noastre încordate, de zi și de noapte, dar și spre datoria noastră de-a răspunde la aceeași nivel, la aceeași tensiune spirituală. Nu, în aceste situații istorice destul de complicate, cu încordări de arc voltaic, cu datorii de sînge și zăngănit de arme, penița scriitorului nu mai trebuie să facă madrigaluri suave pe suprafața neutră a hîrtiei, — arta angajată este un imperativ necesar, nu din afară, ci din adîncul conștiinței noastre, — cuvîntul calm se convertește în verb. Aceasta este sensul votului nostru de la 2 Martie, aceasta este temperatura adevărată a acestei primăveri electorale. Reinnoirea unui angajament se impune de la sine, iar respectarea lui are stringența unei depline. Cu atît mai mult cu cît democrația socialistă cuprinde larg și sfera artelor, a tuturor artelor, respectînd cu noblețe personalitatea artistului creator.

Și sînt sigur că acum, după ce ne-am rostit în fața patriei cu întreaga-ne sinceritate, coeziunea și puritatea noastră ideologică vor rămîne avutul nostru spiritual cel mai scump, căruia istoria ne-a menit să-l apărăm și să-l îmbogățim, prin talentul și partinitatea noastră. Căci așa ne sfătuiesc inima și rațiunea.

AI. ANDRIȚOIU

Eu scriu liber despre toate astea,



București. 13 februarie, orele unsprezece. Zăpada se topește și putrezește pe bulevardul Bălcescu, în această iarnă neobișnuită.

Între cele două laturi ale restaurantului „Pescarul”, o scară duce spre locuința poetei Nina Cassian. Apăs zădărnice pe butoanele liftului care este stricat de trei ani. Urc, fără prea mare plăcere, direct pe scară. Îmi vine în minte primul calambur al interviului de față. Scara aceasta e Scară unu pe unu! Sun. Sint primit. Mi se oferă votcă dresă cu lămiie și o cafea pe care o las să se răcească.

— Ce să vă întreb, doamnă Cassian?
— Orice! Poți să mă întrebi și în ce an m-am născut.

— Când ați debutat?

— Publicasem eu o poezie, la 13 ani, într-o gazetă din Galați, dar de debutat am debutat cu traduceri, în pagina a doua a Ecoului, condusă de M.R.P., de Geo Dumitrescu și Ion Caraion. Semnam Maria Veniamin. Pe urmă, am publicat în „România liberă”, în 1945, un poem original intitulat „AM FOST UN POET DECADENT”.

— Și, de fapt, nici nu fuseseti; abia urmați să deveniți, în volumul „La scara 1/1”. Așa-i?

— Nu, aici e ciudățenia. La 18 ani, traversam o etapă criptică, ermetică, drept care, la 20 de ani, clamam: „Oameni, primiți-mă între voi!”, strigăt prematur, întrucât nu suferisem încă de solitudine.

— Îngăduiți-mi, doamnă, să observ că în casa dumneavoastră se află un pian. Știați să cîntați la pian de dinainte de a debuta?

— Da, din copilărie. De atunci cînt și compun. La 16 ani, urmam cursurile Conservatorului de artă dramatică, școala de pictură a lui Maxy, și-mi ziceam că păcat că nu sînt mai frumoasă, ca să fiu și dansatoare. Ce grozav ar fi să fiu un om al Renașterii — ziceam — eventual Da Vinci.

— Și dacă aveți asemenea idealuri luminoase, de ce dintr-o dată ați devenit decadentă?

— Știi că nu știu? Adică stai puțin! În 1945-46, apărea revista „Lumea” sub direcțiunea lui George Călinescu. Era o publicație vie, polemică, de o plină de gust diversitate estetică și care mi-a stimulat — cu sprijinul lui Caraion și al lui Crohmălniceanu, — resursele de fantezie și umor. În această atmosferă au apărut acele lumi inventate, colorate din „La scara 1/1”, ca o reacție, poate, și la precedentul anotimp friguros.

— Când se întîmpla asta?
— 1947, sfîrșitul anului.

— Și ce tiraj avea „Scara...”?

— Sub o mie de exemplare. Cu precizarea că am avut șansa, rară pentru un poet, în acele timpuri, de a nu-mi plăti eu ediția.

— De ce?

— Pentru că un tovarăș, pe care nu-l cunoșteam atunci — Al. I. Ștefănescu — a propus cu insistență editurii Forum (care tocmai premiasă șapte poeți) să publice în continuare poeți comuniști,

colaboratori ai revistei „Contemporanul”.

— Știu că s-a topit o parte din tiraj. Ce putea să se topească? Ce era de topit, dacă tirajul n-avea nici 1000 de exemplare?

— Trebuia topită cartea pentru că era putredă. Desigur, nu am orgoliul să cred că era tot atît de putrefactă ca poezia lui Arghezi. Dar oricum...

— Cine a descoperit putreziciunea acelei cărți?

— Să-ți spun?

— Da.

— Crezi că are rost?

— De ce nu!?

— Traian Șelmaru. El critica și cartea, și critica și critica lui Crohmălniceanu despre carte. Poziția estetică a articolului m-a deranjat mult mai puțin decît procesele de intenție și „demascările” pe care le conținea.

— Și ce ați simțit atunci cînd v-a fost distrusă — și material — cartea?

— Senzația că se folosește o forță de negare excesivă pentru fragilitatea țeșturilor mele. Deși nu prea găseam argumente, voiam să cred și chiar credeam că, în principiu, articolul avea, trebuia să aibă dreptate. Credeam aproape mistic în dreptatea acelui articol, și, deci, mă suspectam pe mine, cu înclinații patologice. Minunate tratate masochiste s-ar putea scrie pe această temă. Și pe urmă, dragă Adriane, trebuie înțeleasă odată și noțiunea de proletcult. Ce crede proletcultistul? Că lumea începe cu el! Noi credeam că lumea începe cu noi. Epoca noastră, spuneam noi, începe cu noi pe un teren viran; ruperea continuității (aveam să ne dăm mai târziu seama), a fost unul din cele mai nocive fenomene în cultură. Înțelegi? Nu că nu știam ce e Baude-laire...

— Da, într-adevăr, mulți oameni se întreabă asta.

— ...Dar îl consideram un mare poet, al unui timp terminat. Noi trebuia să facem altceva. Nu spun asta pentru a căpăta absolvire de la tineri. Nu vreau viză de tranzit de la ei, ci încerc să înțeleg ce s-a întîmplat, pentru a putea porni — eventual împreună — mai departe. Dar nu știu ce ai, că nu-mi pui întrebări mai crude, cum ai făcut în multe dintre interviuri. De ce mă menajezi.

— Cînd ați simțit că încetează proletcultul?

— În primul rînd, mie mi-a încetat însăși poezia în 1953, pentru doi ani. A fost o noapte mare, o noapte de geneză? O moarte? Știu doar că, dincolo de toate naivitățile, abia în 1957 cartea mea „Virstele anului”, e scrisă liber.

— Ați fost vreodată într-un mare cenenacu, doamnă Cassian?

— Nu! Am fost odată la Eugen Lovinescu, dusă de un prieten. Am fost la Lovinescu, nu la cenenacu lui Lovinescu. I-am arătat niște poezii și nu i-au plăcut. Mi-a spus: — „Duduie, tăiește, iubește!” Am frecventat și cenenacu, condus de M.R.P., al „Revistei literare”, unde l-am cunoscut pe Ion Barbu. Am fost și la cenenacu din podul fostului cinema Omnia, la M.T.P.R.

și O.T.P. Aci veneau Bogza, Geo Dumitrescu etc. După cenenacu, mergeam la film. În pauzele filmului...

— Pauzele filmului?

— Pardon. În pauzele dintre două filme (era program dublu) se producea trupa Moraru.

— Moraru?

— Era un gurist care cînta așa, pe o melodie în genul „Bate vîntul, latră cîinii”.

„A-BI-CI-DIIII,
E-FI-GI-HIIII,
I-JI-KI-LIIII, MI-NI
O-PI-RI-SI-TIIII”...

— Și-a-mi-diiiiii?!

— Da, așa se întîmpla!

— Dar, M.T.P.R. ce era?

— Mișcarea Tineretului Progresist din România.

— Observ că, deși ziceați că n-ați fost la cenenacuri, mărturisiți încet, încet, că ați fost la cîteva. Ce credeți despre ideea de cenenacu?

— Prezența marilor personalități poate face dintr-o reuniune oarecare un mare cenenacu.

— Mi-amintesc că, în urmă cu cîteva ani, la cenenacu Labiș, unde veneați din cînd în cînd, a apărut brusc în sală Nicolae Breban, care a luat cuvîntul și n-a putut să și-l termine (dezaprobat de sală și de prezidiu, unde se afla Eugen Barbu) pentru că încerca o construcție teoretică foarte personală. Breban a și ieșit supărat din sală. Poate că cenenacu devine, la un moment dat, mediu insuportabil? Spuneți că l-ați cunoscut pe Ion Barbu la „Revista literară”. Cum arăta Ion Barbu?

— Arăta mult mai bătrîn decît era în fapt. Părea un moșneag, cu aceea mustață de morskă înghețată, care îi acoperea gura. Nu puteai să-ți, are sau nu are dinți? Sprijinit în baston, solemn în orice cuvînt rostit, fascinant, sacerdotal.

— Și ce căuta acolo?

— Cred că-l invitase M.R.P.

— Cînd scriați cel mai rău, cum vă închipuiți că trebuie să fie, în general, poezia?

— Știam ce nu trebuie să-i lipsească. Poezia TREBUIA să fie clară, pe înțelesul tuturor, să cuprindă idei juste și o etică superioară. După cum observi, nu luam în discuție nicidecum atribuțiile estetice. Ba totuși! Era nevoie neapărat de ritm, de rimă... La început, mai credeam că se poate face poezie ca Maiakovski, cu metafore enorme. Ulterior, am constatat că ne sînt amen-date și epitelele.

— Și ce vă plăcea din ceea ce se scria?

— Mi s-au părut bune poemele „Lăzăr de la Rusca” și „Minerii din Mara-mureș” ale lui Deșliu, poemul „Bălcescu” al lui Eugen Jebeleanu, „Fabulele pentru mari și mici” ale lui Breslașu, multe poezii din Beniuc, M. Banuș. Cam aceleași poezii pe care le citează azi Ivașcu. Îi invidiam pe acești poeți, și-i stimam, și nu înțelegeam de ce oficialitatea nu mă prețuia și pe mine, căci scriam asemănător. A, dar să nu uităm. Mai sînt „Rondelurile” lui Cice-rone Theodorescu și Mihai Dragomir, cu „Struna Fulgerelor”.

— Dar la pian ce cîntați în acea perioadă?

— Bach, Mozart și Beethoven, într-una, Bach, Mozart și Beethoven. Și de la Debussy pînă la Bartok, multe.

— Cum se împăcau aceste gusturi cu concepția despre poezie?

— Muzica, fiind un limbaj universal, mi se părea că notele nu despart epoci.

— Și ce compuneați în acea epocă?

— Cîntece de masă, pentru Republică, pentru Grivița Roșie, dar și sonate. „Opt preludii și invenții” se chema lucrarea care a fost criticată în cenenacu Uniunii compozitorilor, pentru că părea neangajată. Spre deosebire de celelalte lucrări, aceasta din urmă însă se mai cîntă și azi. Iartă-mă, dar n-aș vrea să mă mai vait pe tema asta.

— Ce se întîmplă cu dumneavoastră și cu poezia dumneavoastră, doamnă Cassian?

— Încerc să reiau o dezvoltare într-un ritm uman firesc. O, desigur, nu pot face abstracție de cei zece ani de cotitură bruscă, nenaturală. E un handic-cap care mi-a făcut mișcările mai greoaie, mai confuze, mai derutante, mai dizgrațioase. Încep să respir într-un ritm normal. Nu mai gîfii ca după cele cinci etaje, urcate de cîte două, trei ori pe zi, ale blocului meu care are liftul stricat. Încep să respir normal. Dar NORMAL nu înseamnă încă BUN. Nu mă forțez să semăn cu mentalitatea estetică a tinerei generații. Ar fi ne-serios și de neînțeles. Dar nici nu în-

cerc să mă delimitez de tinăra generație prin unele prerogative de experiență. Unii colegi de generație ai mei se re-tranșează, dacă au impresia că nu sînt luați în serios, pe vechile poziții, care li se par un bun cîștigat. Ei fug înapoi, din complex. Complexele le șed bine adolescenților. La maturitate ele sînt penibile.

— Cum vă explicați apariția Moromeților în plin an 1957? Din ce orizont obscur a pornit Marin Preda?

— Știu că romanul „Moromeții” a fost scris înainte de 1949. După „Întîlnirea din pămînturi”, Marin Preda a publicat cîteva proze scurte, angajate direct în moment, și nu „Moromeții” — carte deja scrisă. Poate că a și ținut să desăvîrșească îndelung acest roman.

— Cînd ați simțit că apare o nouă generație?

— N-am simțit decît atunci cînd critica a repetat, vreun an de zile, prin presă că a apărut o nouă generație. Eu nici nu cred că există generații, ci poeți. De cîteva ani însă, pot să spun — există poezie nouă în viața spirituală a țării. Ea nu este exclusiv a tinerilor, deși tinerii sînt cei mai numeroși. Apariții eclatante ale acestor ani mi se par a fi și Dimov, și tu, și Ion Alexandru, și Virgil Teodorescu, și Șt. Aug. Doinaș, și Geo Dumitrescu, și Gelu Naum. Dar au apărut Poeți și pentru că vizibilitatea s-a îmbunătățit. E greșit de presupus că acest neam n-a născut poeți timp de 15 ani. Acum însă, într-un aer limpede, ei se văd. Cred că unii tineri greșesc cînd își închipuie că CURIGUL lor a făcut să răsără soarele. Să salutăm mai degrabă fericita coincidență (pentru că există și răsărituri în care cocoșii tac) a soarelui cu cîntecele! Dar — nu e nevoie să-mi spui nimic — ai dreptate, judecata estetică supremă, aceea a timpului, se va face dincolo de condițiile meteorologice conjuncturale.

— Da, dar în acest caz, ceea ce face tinăra generație poate fi judecat sever și atent pentru că, așa cum spune Marx: „LIBERTATEA PRESEI ÎI RĂPESTE ORICĂREI LUCRĂRI TOT CE POATE FI IMPRESIONANT DIN PUNCT DE VEDERE MATERIAL”. Înțeleg prin asta că dacă, raportîndu-ne la trecut, putem acorda circumstanțe unui destin literar sau altuia, astăzi judecata e dreaptă, rece, și pentru trecut, și pentru prezent. Dar care artă n-are nevoie de constrîngeri?

— Uți constrîngerile intrinsece!

— Ați văzut puternicul vid de la expoziția de pictură americană?

— Da!

— Marile strigăte nu pot fi numai dovada unor constrîngeri interne.

— Limitele, constrîngerile, amenințările, există oricum. În primul rînd MOARTEA, care este o lege a speciei, nu a artei.

— Știi ce spune Marx despre moarte? „CORPUL OMULUI ESTE, PRIN NATURĂ SA, MURITOR. DE ACEEA BOLILE SÎNT NELIPSITE. DAR DE CE OMUL SE ADRESEAZĂ MEDICULUI ABIA CÎND SE ÎMBOLNAVEȘTE, ȘI NU CÎT TÎMP ESTE SĂNĂTOS? FIINDCĂ NU NUMAI BOALA, CI ÎNSUȘI MEDICUL ESTE UN RĂU. PRINTR-O ÎNGRIJIRE MEDICALĂ PERMANENTĂ VIAȚA AR FI DECRE-TATĂ UN RĂU. IAR CORPUL OMULUI UN OBIECT DE TRATAMENT PENTRU COLEGHIILE MEDICALE. OARE NU ESTE DE PREFERAT MOARTEA UNEI VIETI CARE CONSTĂ NUMAI ÎN MĂSURI PREVENTIVE ÎMPOTRIVA MORȚII? OARE VIETII NU-I ESTE PROPRIE ȘI MIȘCAREA LIBERĂ? CE ALTCEVA E BOALA DECÎT O PIEDICĂ ÎN LIBERA DEZVOLTARE A VIETII? UN MEDIC PERMANENT AR FI TOT UNA CU O BOALĂ CARE NU ȚI-AR LĂSA NICI MACAR PERSPECTIVA MORȚII, CI TE-AR SILI SĂ TRĂIEȘTI. Viața n-are decît să moară, dar moartea nu trebuie să trăiască”.

— Ne ciocnim de limitele puterilor noastre, și biologic, și psihic. Ne ciocnim de conturul propriului nostru corp, ne ciocnim de semenii noștri cu care nu semănăm, ne ciocnim de diversitatea și stratificarea umană, ne ciocnim de războaiele și de interesele răspîndite pe o planetă pe care individul nici nu se mai vede. Cred că e suficient pentru „marile strigăte”. Personal, nu simt nevoia unor constrîngeri în plus.

— Ce-a fost, și ce este, pentru fibra dumneavoastră creatoare, marxismul?

— Nu sînt o fire studiosă. Dar Marx este pentru mine unul dintre cele mai antidogmatice spirite. El e cel care ar putea spune: „Dacă știința va dovedi că lumea nu e materială, eu voi spune că nu e materială”.

— Credeți în dezvoltarea artei?

— Cîtă vreme evoluează tehnica, economia, relațiile sociale, etica, filozofia, de ce n-ar evolua în felul ei specific,

dar toate astea mă terorizează

lent, și arta? Fiind cel mai puțin legată de contingent, arta evoluează încet.

— Cum vi se pare dumneavoastră, care nu ocupați nici o funcție, spiritul funcționăresc?

— Parțial necesar, parțial abuziv. Dar le sînt recunoscătoare funcționarilor din cultură, pentru că — dacă ar fi să mă închipui pe mine într-o funcție — n-aș putea-o duce mai mult de un trimestru. Am și fost deputată cîndva în Sfatul popular al Capitalei. Atît a durat entuziasmul și agitația mea — un trimestru. Apoi mi-am dat seama că, în asemenea locuri, nu se poate inova zilnic. Rutina e necesară. Salut pe cei care au spirit organizatoric. Pe mine însă, să mă ferească Dumnezeu!

— O întreb pe poeta, numită de atîtea ori DECADENTĂ, Nina Cassian, există, în fapt, artă decadentă?

— Termenul a fost acreditat în etichetările critice. Există în istorie, ca și în artă, epoci de decadentă. Există geneză și amurg. Dar la noi termenul a fost aplicat confuz. Poezia care cîntă amurgul nu e nici mai minoră, nici mai stranie, nici mai inutilă, nici mai puțin valoroasă. Decadent! Cuvîntul acesta denumește fenomenul, nu dă o judecată de valoare asupra lui.

— Cunoașteți mari decadenți români?

— Bacovia — poet crepuscular, poet al durerii, al durerii acceptate. Poate Bacovia, poate că Mateiu Caragiale. Mateiu Caragiale — poet al unei lumi neputincioase și rafinate.

— Există o poezie revoluționară?

— Faptul că astăzi, după ce am fost suprasaturați de o poezie pseudo-revoluționară, idilică sau grandilocventă, schematică și decolorată, avem o inapetență, în acest sens, nu ne poate face să ignorăm poezia de pe lume, poezia angajată în clamarea unui protest sau a unei adeviziuni. Ce este Whitman? Ce este Maiakovski? Un nonconformist prin excelență. Dovadă și sinuciderea sa.

— Există (iertare pentru acest „există” care revine mereu) o poezie feminină românească?

— Magda Isanos — primul glas autentic, poetă care poate fi citită cu emoție.

— Alice Călugăru?

— N-am simțit ceva special citind-o.

— Dar astăzi?

— Am o stimă, pronunțată și diferențiată, pentru Constanța Buzea, pentru Gabriela Melinescu, pentru Ana Blandiana. Și mai sînt alte multe apariții.

— Aici mi-aș îngădui o părere. O poezie tinăra — Florica Mitroi.

— Dar înainte de asta, Maria Banuș din „Tara fetelor”.

— Și, după confuzii, și după erori, după cărți topite și după elanuri zadarnice, au venit, doamnă, acești ani în care ați scris și tipărit cărțile care vă reprezentau exact. Și tocmai aceste cărți au fost contestate cu violență de critici dintre cei mai buni, de Eugen Simion și Nicolae Manolescu. Ați simțit o derută mai mare, poate, decît cea despre care vorbeam la început. E adevărat?

— În derută trăiesc cel mai greu. Destinul meu e, probabil, acela de a provoca o anumită derută care se reîntoarce asupra mea. Fotografia mea e probabil supraexpusă. Unii critici sînt iritați de faptul că nu mă pot defini cu unu pînă la patru cuvinte. Matei Călinescu spune despre Nichita Stănescu că pendulează între două stări. Eu pendulez între 9, nu din nepricepere, sau din mai multă pricepere, ci pentru că lumea fiind făcută din 9 și din 99 am o singură trufie (păcat capital): să răsfrîng totul. Există artiști placați pe o singură obsesie. Ei sînt iubiți de critici pentru că pot fi cercetați în adîncime.

— Credeți?

— Evident, se mai adaugă și o anumită lipsă de poftă a criticilor de a se ocupa de mine pentru că aparțin unei generații confuze. Acești critici tineri n-au să valorifice ceea ce aparține altui timp, altor experiențe, cînd ei trăiesc timpul lor și experiențele acestui timp. Deși, pentru un critic serios, aceasta reprezintă o îngustare și un act de comoditate (dacă nu cumva, de meschine represalii — represalii pentru ce?)

— Atributul cel mai descalificant, care însoțește poezia dumneavoastră, este acela de „poezie rece”.

— Nu e un termen estetic. El califică dar nu are puterea să descalifice. Dar nu uita că, la mine, nu se vorbește numai despre răceală, ci și despre frivolitate.

Dacă răcelii i s-ar zice „atitudine olimpică”, iar frivolității i s-ar zice „familiaritate cu lumea”, ar fi cu totul altceva. Dar criticii s-au străduit, în cazul meu, să găsească cu-lourea peiorativă a noțiunii. Asta însă nu mă mai poate deprima. Mi-a făcut plăcere o cronică negatoare a lui Grigurcu în Familia, o cronică scrisă cu atîta violență, cu atîta furie, încît a trebuit să stimez efortul consumat, care-mi demonstra existența, mai mult decît un eventual elogiu somnolent. De asemenea, cînd Marian Popa a spus: „1) Pînă acum Nina Cassian scria destul de prost. 2) Volumul „Singele” e foarte prost. 3) E clar că de acum încolo Nina Cassian va scrie tot mai prost”, silogismul scurtei lui recenzii m-a fermecat în veci.

— Dar dumneavoastră ce credeți. Scrieți o poezie rece?

— Nu știu dacă e caldă, dacă e rece, dar problema temperaturii cred că ar trebui să se refere la alte subiecte, nu la poezie. Nu mă condamnă pentru ezitățile din conversația noastră. Dar pune-mi o întrebare mai rea!

— Care dintre arte vă place cel mai mult?

— Muzica, muzica, muzica! Și cînd o fac, și cînd o ascult.

— Ați auzit Stockhausen?

— Îmi place mai puțin pentru că e rece.

— Răzbunarea cuvîntului...

— Prefer pe Boulez, ca să nu mai vorbesc de Webern.

— Dar de la noi cine vă place?

— Olah, Vieru, St. Niculescu, Mi-reanu. Tu știi ce tare e Mi-reanu? E puțin antipatic, dar e excelent!

— Și, ca niște oameni care se respectă, trebuie să vorbim puțin și despre suprarealism.

— Sînt contra teoriei. Sînt pentru ceea ce a ieșit din ea. Limbajul interior, fluxul necontrolat, pot stimula arta, dar nu o pot înlocui. Suprarealiștii sînt mari cînd derogă de la teorie, sugîndu-i savoarea.

— Așa se întîmplă în genere.

— Ei au digerat ca niște păianjeni organicitatea acestei teorii, iar coaja ei moartă a rămas să se usuce la soare. Un artist cu adevărat orgolios nu poate fi suprarealist consecvent.

— De CE se teme, de CE se poate teme, de CE trebuie să se teamă un artist?

— În planul artei, de ratare, de ratarea marilor ipoteze pe care le-a tentat. Și aici nimeni nu poate fi sigur pe sine. În plan civil, de neînțelegere (care e cuprinsă în procesul de fabricație) și de grosolanie. Mă tem de maculare, de murdărire. În sublima mea prostie, eu încă mai doresc împlinirea proverbului „după faptă și răsplată”. Nici un milion de macarale atomice nu vor reuși să zmulgă din mine această credință. Sînt rea, nu?!

— Care sînt poezii dumneavoastră preferate?

— Morți? Vii?

— Oricum. Nu vă pot sili să alegeți dintre morți sau dintre vii.

— Shakespeare, Cristian Morgenstern, Villon, Ion Barbu, Rimbaud. Nu e o ordine valorică. După cum vezi, sînt eclectic și primitoare.

— Vă interesează proza?

— Dostoievski, Virginia Woolf, Melville, A. A. Milne, Tolstoi, Lewis Carroll, Proust, Gogol, Faulkner.

— Kafka?

— Da, sigur, Kafka!

— În ce măsură vă simțiți un om slab?

— Mi-e frică!

În fond, lucrurile se sfîrșesc tulburător aici. Vreau însă, înainte de a pune punct, să mărturisesc cititorului că în seria mea de interviuri, acesta s-a încheiat cel mai greu. Ceea ce inteligența excepțională a poetei Nina Cassian, ceea ce pasiunea și rigoarea de care e în stare, ceea ce gîndul precis și cuvîntul credincios al acestei Ființe a poeziei, păreau să dea de la bun început dialogului nostru fluentă, disciplină, nonșalanță, tocmai asta a lipsit în faza de încheiere a interviului. Ba încă, la cîteva zile după discuție, poeta a observat surprinsă că dintre prozatorii preferați lipsea acela pe care — mărturisirea — îl iubește cel mai mult, Thomas Mann.

— Și cum e versul dumneavoastră, doamnă Nina Cassian? Cum e versul dumneavoastră: „Despre toate astea...”?

— „Eu scriu liber despre toate astea, dar toate astea mă terorizează”.

Adrian PĂUNESCU

Nina Cassian

Ca Galileo, noaptea

Vă las, vă las, n-am să vă mai ating.
Eu nu mai am nimic de demonstrat.
Nu văd deci rostul să se mai amîne
această scufundare de celule,
numite mîini, numite ochi sau gură,
în lutul răbdător, în lutul care
nici nu m-așteaptă, nici nu mă reclamă,
sătul de certitudine fiind
că sînt al lui, la orizontul nul.
Am spus cam totul despre ce știam,
chiar și minciuna cu evlavie-am rostit-o,
căci am văzut-o existînd, prinzînd un corp,
fiind la fel de vie ca o frunză,
sau ca un iepure — și n-am putut
să neg nici o ființă, niciodată.
Vă las — și pentru că am ostenit,
văzînd cum se răstoarnă cite-un secol
în cel de dinaintea lui, de parcă
laptele pruncului s-ar reîntoarce
în sinul maicii lui, sau, și mai groaznic,
de parcă fruntea unui filosof
s-ar îngusta tînzînd spre abolite,
păroase și cățărătoare specii.
Am învățat cite ceva, departe însă
de studii și de-acea migală sacră
a certelor infolii — ci mai mult
din frig și din căldură, din naștere, din moarte,
din tot ce — vai! — nu se repetă
și deci nu poate fi-ntrebuințat
ca experiență. Am rămas egal
de vulnerabil, cunoscînd pe nume
o mie de obiecte și de stări,
dar neputîndu-le striga pe nume
fără ca ele să se depărteze
schimbîndu-și forma pînă la refuz,
trîntîndu-mă-n derută ca într-un lac de singe.
Vă las, n-am să vă mai ating. Mi-ați spus
de-atîtea ori că nu vă sînt pe plac
deși mi-am desenat atent portretul,
și numai după schița voastră. Dar,
pe semne, nu pot imita nimic,
n-am nici îndemînarea și nici harul
de-a semăna cu voi, și nici cu mine.
Zimbesc — și totul se răstălmăcește
în rinjet! Rid — și lumea-ntoarce capul
muștrîndu-mă pentru necuviință.

Cînd plîng — prileju-i prost ales, căci iată,
e tocmai sărbătoare în cetate.
Fac o statuie — și mulțimea strigă:
„Își face chip cioplit!” Iar cînd tînjesc
de-o boală grea — atunci e socotită
o viclenie-a sumbrului meu trup
spre a isca o molimă subtilă...
Vă las, vă las, vă las...



NINA CASSIAN — Piedestal comun

Ermetica

De s-ar găsi un loc să mai înfig un țipăt,
care ar fi acela, stîncă sau marea
sau ochiul fix al păsării de noapte,
tare ca piatra, galben ca luna?

Dar totul e de nestrăpuns
și țipătul meu îmi atîrnă din gură,
moale și neputincios
ca limba unui spinzurat.

Ca Galileo, ziua

Nu mă tem de găinile ingeri
răcorîndu-și în vîntul luminii
inocentele pene. Și nici
alcionul femel nu mă sperie.
Nu mă tem de cascada de carne,
pieptănată, rărită de dinții
monstruoaselor stînci tarpeene.
Alfabetele nu mă-nspăimîntă.
Nu mă sperie A — nici în cirji.
Nu mă tem de torsadele ploii
strangulînd cite-un suflet de față.
Nu mi-e frică de-acele șosele
îndelung regisate de iepuri
zîmbitori ca un Buda de blană.
Nu mă tem de cantabila voce
tricotînd asasini. Nu mă tem
de torturile cifrelor minus.
Nu mă sperie ziua de luni,
conștiința duminicii. Nici
lunga vizită-a domnului Joi.
Nu mi-e groază de cheia suspectă,
nici de ușa de dincolo — tobă
subțiată de stranii percuții,
pin'la aer. Ah, nu, nu mă tem
de carlingă — e-un nume de fundă —
sau de rama în care se zbate
organismul solar. Nu mă tem
de aromele gheții, de piclea
calcinată a Văii Reflexe,
sau de riul vital care-o-njunghie.
Nu mă sperie, nu, nu mă tem
de microbii de zahăr. Falangele
celor optzeci de mîini ale ieșelilor
nu mă sperie. Nu mă-ngrozesc
nici măgarii pe care Maria
îi trimite în lume, și nici
veninoasa bătrînă numită
Cunigunda. Ah, nu, nu mă tem,
nu mă tem, nu mă tem de Gomora
și de insula Re. Nu mă tem.
Felix qui potuit rerum
cognoscere causas.

Antologia lui Nicolae Manolescu, **Poezia română modernă**, a produs nedumeriri și nemulțumiri, datorită între altele și faptului că a apărut într-o colecție de masă ca „Biblioteca pentru toți”. S-ar fi putut publica o antologie cu caracter foarte personal, admitând că n-ar fi conținut erori de ordin ideologic, într-un tiraj redus, dar tipărim într-un tiraj de 85.000 de exemplare o istorie literară discutabilă în citate incomplete reprezentative? (N. Manolescu care în eseu *Metamorfozele poeziei op-tează pentru critică*, își definește antologia sa ca pe „o critică sau o istorie literară în citate”).

Limitele fixate de autor pentru ilustrarea poeziei române „moderne” sînt anii 1916 și 1940. Anul 1916 ar fi „semnificativ pentru lirica simbolistă, pe care o încheie și pentru lirica modernă, pe care o deschide” (cu volumul *Plumb* de G. Bacovia). Anul 1940 ar marca sfîrșitul poeziei moderne și începutul poeziei contemporane care debutează cu o fază de tranziție (după Nicolae Manolescu de opt ani).

Fiind de acord cu aceste limite în general (deși lirica simbolistă nu se încheie nici prin Bacovia în 1916, nici prin alți reprezentanți, ca de exemplu Alexandru O. Teodoreanu, iar Arghezi, Blaga, Philippide, Pillat, poeți de înfrînă mărime, cu excepția lui Ion Barbu, scriu și după 1940, unii și după 1948 și după 1958), e cazul de a observa că ele nu sînt respectate, sugestia autorului pîrînd a fi de a da o imagine a poeziei moderne de la Al. Macedonski și pînă azi și nicidecum o antologie a poeziei moderne *De la G. Bacovia la Emil Botta*, cum spune subtitlul. Altfel cum s-ar explica prezența în antologie a șase poezii de Tudor Arghezi apărute între 1961 și 1965 în volumele *Frunze*, *Cadențe* și *Silabe*, a patru poezii de V. Voiculescu scrise între 1954 și 1958, a unsprezece poezii de Lucian Blaga publicate între 1943 și 1962, a cinci poezii de G. Călinescu publicate între 1945 și 1962, a două poezii de Al. Philippide scrise și publicate între 1943 și 1967, a patru poezii de Zaharia Stancu publicate între 1941 și 1944, a unei poezii de Virgil Gheorghiu din 1941, a șapte poezii de Emil Botta publicate în 1943, a nouă poezii de Magda Isanos publicate între 1943 și 1964.

Primul volum de poezii al Magdei Isanos a apărut la Iași în 1943. Pînă la această dată, poeta nu era cunoscută și recunoscută de critică și n-a fost trecută de G. Călinescu nici în *Istoria literaturii române* din 1941, nici în compendiu din 1945. Mai cunoscut imediat după 1940 (printr-un articol al lui E. Lovinescu din 1942 și prin compendiu lui G. Călinescu) era poetul Dimitrie Stelaru, ale cărui prime volume, semnate D. Orfanul, *Abracadabra* și *Preamărirea durerii* au apărut în 1937 și 1938, prin urmare meritau de drept să fie antologate.

„Nu am cuprins în antologie, avertizează Nicolae Manolescu, nici un poet care, debutînd înainte de război, ține

— prin volumele sale de maturitate — de epoca postbelică” și ne explică în continuare că acesta e cazul lui M. Beniuc, Eugen Jebeleanu „și ceilalți”. Nu știm la cine se referă pronumele demonstrativ „ceilalți” (după capitolul *Eugen Jebeleanu și alți poeți* din compendiu de *Istoria literaturii române* de G. Călinescu o parte din „ceilalți” ar putea fi Cicerone Theodorescu, Dragoș Vrinceanu și Radu Boureanu), dar chiar de-ar fi vorba numai de Mihai Beniuc și E. Jebeleanu, antologarea lor era obligatorie, din moment ce li se recunoaște valoarea, nu importă la ce vîrstă, cu atît mai mult cu cît am văzut că la alți poeți din antologie se aleg versuri de la toate vîrstele.

Mai curios este că în sinteza publicată în colaborare cu Dumitru Micu în 1965, *Literatura română de azi*, Nicolae Manolescu consacră exact jumătate din capitolul despre Mihai Beniuc volumului acestuia de debut din 1938, *Cîntece de pierzanie*, deși acum se ocupă numai de perioada 1944—1964, iar la Eugen Jebeleanu observațiile (pozitive) despre volumul de debut din 1934, *Inimi sub săbii*, sînt de aproximativ patru ori mai lungi decît cele (aproape negative) despre volumul din 1965 *Cîntece împotriva morții*.

Inconsecvența selecției este vizibilă peste tot, deși autorul pretinde că esențialul său criteriu a fost „valoarea poetului”. În aceeași lucrare, *Literatura română de azi. 1944—1964*, aproape jumătate din capitolul despre Radu Boureanu se ocupă de volumele dintre 1932 și 1939, *Zbor alb*, *Golful singelui* și *Cai de apocalips*, din care se extrag însușirile principale, doar confirmate de culegerile următoare, totuși, în antologia poeziei moderne, poetul nu e reținut. Și mai flagrant e cazul Mariei Banuș care a debutat cu *Țara fetelor* în 1938, volum elogiat încă de la apariție (în *Adevărul literar și artistic*, nr. 896 din 6 februarie 1938) de G. Călinescu, mult mai reticent față de activitatea ulterioară a poetei (cf. articolul Ceva despre poezia Mariei Banuș în *Contemporanul* nr. 9 din 6 martie 1959). În *Literatura română de azi*, la fel, cele mai pozitive observații se fac în legătură cu volumul de debut al poetei și pe aceeași întindere cită se dedică tuturor celorlalte volume, fără ca această apreciere să determine inserarea ei în antologie.

Un singur poet a fost antologat fără ca pînă în prezent să aibă un volum tipărit, în chip justificat, după criteriul valorii, Vladimir Streinu, trecut încă din 1934 în antologia lui Zaharia Stancu

și autor el însuși al unei excelente antologii de versuri și proză publicată în 1943, *Literatura română contemporană*. Am semnalat omisiunile inexplicabile ale antologiei lui Nicolae Manolescu. Pentru alte omisiuni, evocate într-o lungă listă cu 51 de nume, credem că autorul ar avea o îndreptățire, dacă antologia, fie din cauză că avem a face cu nume neindicate pentru o circulație motivată în primul rînd de talent, fie că avem a face cu producții numai onorabile, cantitativ reduse, ar mai fi renunțat la încă vreo 5—6 poeți.

Notele de la sfîrșitul antologiei nu sînt ireproșabile sub raportul informației. La Ion Pillat nu este citat la bibliografie volumul *Împlinire* din 1940, nici culegerea de poezii populare *Dor cu dor* din 1942. La Ilarie Voronca, N. Crevedia și Andrei Tudor nu se dau și numele adevărate, ca la alți poeți care au semnat cu pseudonim. S. Samyro nu e numele adevărat, ci, așa cum s-a arătat de curînd, un pseudonim mai vechi al lui Tristan Tzara. Magda Isanos nu a făcut niciodată parte din cercul *Vieții românești*, ci din al revistei *Însemnări ieșene*. La Arghezi, Bacovia, Blaga, G. Călinescu, Adrian Maniu, Ion Minulescu, Al. Philippide, Ion Pillat și V. Voiculescu sînt omise antologiile din opera lor publicate în colecția „Cele mai frumoase poezii”.

Al. PIRU

Alexandru Macedonski

- Sintem latini și mărturisesc că nici o poezie nu-mi place mai mult ca poezia latină, luminoasă, plină de flăcări în loc de raze, fără enigme de deslegat, fără zăbranicul misticismului, energică și francă, și mergînd totdeauna drept la țintă.

- Frumosul absolut va fi și va rămîne viața, fiindcă viața este armonia absolută, simetria deplină, libertatea desăvîrșită, ca ordine absolută a tot ce este.

- O poemă, după mine, este (...) toate coardele Harpei, toată inima, toate patimile omenești. O poemă trebuie să fie însăși inima omului. Totul trebuie să se întilnească într-însa într-o confuziune și pe neașteptate, așa precum este în viața reală.

- A fi poet este a simți. Reprezentarea acestei simțiri prin un mod de exprimare special, — acela al imaginii, al coloarei și al armoniei, — este singura și adevărata poezie.

- A fi poet înseamnă a fi poet, și logica poeziei este, dacă ne putem exprima astfel, nelogică într-un mod sublim.

- Poezia e datoare să deștepte cugetarea, ci nu să devină ea însăși cugetare.

- Poezia convinge, pentru că tot ce este frumos ni se impune fără ca nimeni să-și poată da seama în ce mod și, pentru ce... Ea suscită lacrimile, mîngîie sau reprobă, dă naște zîmbetului de bucurie sau încrețește buzele prin ironia sa și cînd voiești să te oprești și să-ți dai seama de cauze printr-o strictă analiză, rămii uimit în fața golului aproape total pe care ea ți-l dă ca rezultat.

- Pînă ce raportul de armonie între operă și omenire nu se naște, desechilibrul trebuie să persiste, ignorarea sau disprețuirea operei trebuie să urmeze. Dar dacă un lucru ce nu plăcea, ajunge să placă, este că raportul de armonie s-a stabilit și că totul a reintrat în ordine.



ERVAN NICOGOSIAN

COMPOZIȚIE

SIMȚUL CULTURII

Pînă de curînd Paul Anghel părea a fi un subțire, avizat, dar capricios diletant practicînd, cu egală voluptate, versul și reportajul, scenariul de film și nuvela, articolul jurnalistic și comedia. Un diletant superior care-și risipea, n-aș zice generos, cum, din obișnuință, îmi vine sub peniță, ci nehibuit talentul evident, inteligența de loc comună. Inhibat de un oarecare scepticism, paralizat de o indolență aristocratică pe care o anume febrilitate a scrisului trebuia s-o dezmință, Paul Anghel nu va dobîndi — credeam — forța de a se aduna cîndva într-o operă mare. Sau putea apărea acest autor în postura unui profesionist al scrisului — mai elevat, e adevărat și mai artist — dar care, dincolo de o anume, obligatorie, dar demnă ținută, nu tînde.

Imaginea aceasta, justificată de scrierile anterioare, a fost răsturnată de excelenta tragedie modernă *Săptămîna Patimilor*, care a anulat (cu excepția piesei Bălcescu de Camil Petrescu) mai toată dramaturgia istorică din acest ultim pătrar de veac, alcătuiînd un provincial album de cromolitografii, de naive desene alegorice, de exerciții innoitoare executate la un instrument adesea dezacordat cu niște degete nu dintre cele mai dibace. A demonstrat, în orice caz, că în felul a-

cesta nu se mai poate scrie teatru istoric, că personajele istorice trebuiesc aduse pe scenă nu pentru ilustrarea textelor școlărești, ci pentru a fi purtătoare ale unei problematice umane de interes general și a atinge astfel universalitatea.

Cum a fost cu puțință această izbîndă, în intenția autorului, prima dintr-o serie? —, cum s-a produs acest spectaculos salt calitativ? — sînt întrebări la care vom afla indirect răspunsul citîndu-i culegerea de eseuri intitulată cu tîle Arhivă sentimentală. O culegere care-l explică și îl definește, deși autorul evită, programatic cred, să vorbească despre viziunea și tehnica sa scriitoricească, să schițeze liniile generale ale unei estetici personale sau să lanseze manifeste literare. E o culegere aparent modestă în intenția ei, în care-l vedem pe autor retrăgîndu-se, ca într-un turn de ivoriu, în „biblioteca” lui Montaigne, cercetînd atent lucrări de strictă specialitate istorică sau etnografică, răsfoind cu vie curiozitate vechi manuscrise înflorite de pana unui artist popular sau scrierile lui Cantemir, recitînd cărți de căpătîi ale literaturii noastre, sau altele, ca ale lui Stere, pe nedrept uitate. Îl vedem contemplînd florile lui Luchian, pinzele lui Ghiață, Țuculescu sau Petrașcu, pietrele lucrute de Brâncuși, vechi mo-

Edgar Papu

EVOLUȚIA ȘI FORMELE
GENULUI LIRIC

O carte cu astfel de titlu poate surprinde, iscind de la început întrebări. Istorie literară nu este. O istorie a lirismului universal ar fi fost de altfel o întreprindere riscată prin amploarea ei, și poate, și prin inutilitatea ei, acum cînd informația a ajuns atît de specializată la domenii restrînse, ce tind a fi documentar epuizate. Dar din alt punct de vedere, o istorie s-ar dovedi mai simplă de realizat, tocmai pentru că obiectivele și cadrele de organizare, cel puțin cele tradiționale (cronologic, pe epoci, națiuni, specii), sînt mai sigure. „Evoluția genurilor”, iată însă o noțiune discutată, controversată și contestată. Evoluția presupune continuitate, mers ascendent, înlocuirea inferiorului cu superiorul, ierarhie și cauzalitate. Domeniul artistic e însă singurul dintre aspectele conștiinței unde valorile sînt prezențe permanente, nelocuibile, creația reprezintă un unicat în care individualul domină generalul, schema, raporturi stricte de determinare între un fenomen și altul nu se pot în nici un chip stabili. Cu atît mai mult, ideea de progres, implicată în cea de evoluție, e greu de demonstrat. Timpurile moderne, care au relativizat gustul, deschizîndu-l spre cele mai variate forme de cultură, tind spre o acceptare sincronă și egală a valorilor artistice de totdeauna și de pretutindeni. Între atîtea dificultăți, născînd din amploarea materialului, necesitățile de organizare și interpretare a lui, Edgar Papu procedează cu remarcabilă decizie. Autorul își delimitează strict obiectul, „formele genului liric”, de claritatea conceptului depinzînd consecvența demonstrației. „Formele lirice” reprezintă, într-o accepție particulară, „modalitățile mereu speciale prin care s-a proiectat, în realizarea lirică, totalitatea interioară (s.n.) structurată de experiența iubirii, a vieții, a morții, a naturii”. Termenul crocian („fără a-l urma pe Croce”) „cuprinde intuiția — expresie, adică întregul interior artistic, identificat cu efectiva sa manifestare comunicabilă”. Este vorba așadar de un raport între „totalitatea interioară” și expresia ei artistică, raport care, în orice moment dat, e perfect adecvat, inextricabil, dar care prin modificarea primului termen poate fi integrat unui proces evolutiv. Criteriul evoluției, sensul ei, era însă aspectul cel mai greu de determinat, verificînd originalitatea punctului de vedere. El se afirmă pe două laturi, organizînd concomitent materia: pe de o parte se distinge un sens „obiectiv” al evoluției lirice, o automîșcare de diversificare, extensiune și intensificare a planului liric („...dacă problema progresului în artă cade atît timp cît se află pusă pe planul valorii propriu-zise, ea rămîne admisibilă în ceea ce privește simpla extensiune, pe care o poate lua cîmpul activității artistice” E.P. Artă și imagine 1939), pe de altă parte, o direcție ordonatoare derivînd de la subiectul care privește procesul din unghiul său, actual, vrînd să selecteze acele aspecte care converg spre punctul final (relativ) al poeziei moderne. „Am privi, deci, seria diferitelor tipuri de ansambluri sau de structuri artistice, în evoluția lor aplicată la poezia lirică, așa cum ele se realizează în receptivitatea noastră, la rîndul ei modelată structural, astfel încît să le înregistreze în mod adecvat ca totalități”. Dintr-o perspectivă subiectivă, cel puțin o parte a liricii universale va apărea ca direcționată spre un scop, deci evolutivă.

Argumentația, mulțimea datelor, complexitatea fenomenului, necesitănd disociații și precizări multiple ar fi putut face din această carte — și ne și așteptam

cronica literară

— o operă „grea”, aridă. Avînd toate calitățile rigorii și exactității, **Evoluția și formele genului liric** e însă vie, personală, convingînd și prin farmecul special al alcătuirii ei. Autorul stăpînește ușor, familiar, o materie enormă, trecînd de la o literatură la alta, de la o epocă la alta, de la un nume la altul (între sute de nume) cu aceeași profundă, atentă și exersată competență. Ideile se sprijină desigur pe mari sedimente de referințe bibliografice, dar neapărate, și aceasta nu în primul rînd pentru a asigura fluiditatea lucrării, ci pentru că ele fac parte dintr-un vechi fond, de mult însușit, trăit, verificat. Textul are spontaneitatea stilului desăvîrșit în lungi exerciții. El păstrează o remarcabilă claritate și discreție a lexicului, sintaxei, intonației, chiar în propoziții ce țin de domenii specializate, rămîne neostentativ chiar atunci cînd inovează, speculează, face disociații subtile. O nuanță didactică (bibliografia finală e de altfel „recomandată”) impune reveniri, insistențe, sistematizări, concluzii, mici rezumate. Edgar Papu face parte din aceeași familie cu Tudor Vianu, cu un fond mai entuziast și mai puțin „prudent” față de intuiția îndrăzneată.

Cartea are două secțiuni distincte. Prima, ocupîndu-se de lirismul primitiv și de stadiile lui incipiente de emancipare (antichitatea) e mai ales expozitivă. Un preambul cu considerații de antropologie, sociologie, psihologie, critică genetică deschide fiecare capitol, fixînd cadrul general. Astfel poezia comunei primitive, ca formă a lirismului colectiv, sincretic și nedespărțit funcțional de activitățile practice, se explică printr-un complex psihic dominat de frică și panică. O dată stabilită condiționarea esențială, se trece la numeroase exemplificări dintre speciile încă prea puțin diferențiate (cîntece de muncă, magice, războinice, de prietenie, imnurile). În jurul lor e mobilizată o vastă instrumentație, de la referința istorică, filiația comparatistă pînă la comentarea psihologiei creației și receptării sau analiza stilistică, complete de continuă raportare la poezia modernă, care regăsește rădăcini milenare în acest lirism elementar (metafora în imnurile către natură, exortăția magică — prima formă a poeziei elaborate, în care cuvîntul nu mai e doar semn, ci lucru, hillozoismul continuat în personificările tîrzii etc.). Toată această strategie analitică revigorează poemul, îi dă fețe concrete de nebănuit, determinînd un comerț perpetuu între cititorul modern și lirismul străvechi. Adevărata desfășurare de mijloace are însă loc în caracterizarea poeziei antice. Din trunchiul comun al începuturilor se desfac speciile cultivînd teme individualizate, apar ramificații noi. Principalul sens al evoluției e acum această enormă cuprindere a lirismului individual. Punctul de rezistență e stabilirea tipologiilor în cadrul temei, filiațiilor, dialecticii interioare a generării noilor motive. Un singur exemplu: vechea panică, dispărînd într-o societate cu orînduirii mai stabile, e înlocuită de tristețea de a muri, din care naște poezia gnomică, pe de o parte, poezia deșertăciunilor pe de alta. În lanț, prin compensație, motivul vanității vanitatum ueste poezia plăcerilor, care va face o lungă carieră. Subtilități comparatiste marchează diferențele și apropiierile funcționale ale liricii desfătății, cultivînd senzația, la greci, la romani, chinezi. Analiza poemelor horatienice cu imaginile lor individualizate evocînd „un climat senzorial drept mediu al cufundării în uitare”, sau complexa, etajata analiză stilistică relevînd o tehnică a plăcerii, a **Pavilionului verde** de Li Tai Pe sînt dintre cele mai remarcabile pagini ale cărții, alături de altele (despre lirica iubirii sau naturii). Criticul se instalează pe unul din brațele largi ale fluviului poetic, despărțit în atîtea meandre, întîrzie cu voluptate, privind cîteva peisaje lirice dintre cele mai alese, apropiindu-le, comparîndu-le, trăgînd pe nesimțite concluziile teoretice. Importante sînt aici selecția foarte riguroasă (lucrîndu-se cu cîteva poeme reprezentative pentru culturi și epoci întregi) și nuanțarea. Procedul critic intensiv și combinat, deși aplicat unei

exemplificări restrînse, reușește să dea liniile caracterizatoare generale, temeinic susținute de un material concret bine pus în valoare.

Partea a doua a cărții schimbă brusc maniera. În locul asocierii largi pe orizontală, cuprinzătoare și descriptivă, apare construcția febrilă, pe verticală, urmărind fenomenul liric numai în ce are el inovator (din punctul de vedere al poeziei moderne), rezezînd celelalte ramificații, oricare ar fi fost valoarea lor de generalitate la un moment dat (clasicism, iluminism). Căderea Romei, instabilitatea statelor feudale, influența filozofilor și religiilor antichității tîrzii au creat un nou complex psihic, în care prima dominantă e nostalgia, întreținerea stării tensionale, „dorința dorinței”. Motivul antic al plăcerii devine subiect de dureroasă comparație sau mod de autoînselare sceptică. Ascețismul, ierarhia socială influențează lirica erotică a trubadurilor, exaltare a afectului pentru o iubită inaccesibilă, spiritualizează dorința, ajungînd la apogeu cu Petrarca și platonismul, ca ultima formă de respingere a lumii pentru un ideal celest (Michelangelo, Shakespeare). Dezacordul, neîmplinirea apar și în relațiile om-natură, om-societate (poetul familial și vagant, primul boem invocator al milei sociale). Tînjirea, neîmpăcarea omului cu sine însuși vor fi amplificate de marile descoperiri geografice, de sensul infinitului, care dă individului neliniștea nedeterminatului, dezamăgîntului, haoticului. Investigația e în aceeași măsură interioară (lirica lui „nu știu ce”) sau formală (manierismul încercînd să reproducă în asociații fragmentariste pluralitatea). Această expansiune spre infinit și multiplu va duce la cercetarea ultimelor resurse ale fanteziei, creînd marelui lirism romantic al evadării. Forțele centrifuge, care au dat atît spațiu și intensitate liricii, sînt ulterior contracarate de altele, centripete, care încearcă să găsească, prin artă, principii de unificare și dominare a multiplului (artele de contopire — parnasianismul, preraphaelismul, simbolismul, ermetismul). Insuficiente, aceste soluții vor fi amendate în sec. XX, prin ieșirea marilor poeți din sfera artei egocentrice și comuniunea cu natura, umanitatea, națiunea (Rilke, Esenin, Witman, Maiakovski, postsimbolizmi naționali).

O idee unică tensionează pe dinăuntru lucrarea critică, menținîndu-i verticalitatea, consistența de construcție personală: binomul om-artă în confruntarea sa cu infinitul. Autorul găsește între atîtea fapte neconvergente un sens care le conduce logic și inconștient, dramatizînd istoria, într-o direcție superioară. De fapt drama e a raportului dintre artă și om, evoluția ținînd de transformarea valorii celei dintîi, care trece de la coincidență spontană totală cu creatorul, la forme de stimulare, distanțare, neaderență și din nou la găsirea unei soluții de coincidență provizorie, elaborată și părăsită. În aceeași măsură apare aici destinul existențial al artistului, creatura care trăiește **difficil**, care se consumă. El își complică viața, în mod sistematic, propunîndu-și teluri distanțate. „Ea (poezia) are posibilitatea cea mai dezvoltată de a transcrie pe plan artistic simple elanuri, aspirații sau stări neactualizate încă în conștiința sa prezentă”. (**Artă și imagine**). De la erotica trubadurescă și pînă la simbolism, evoluția lirismului modern e istoria alergării după himera infinitului, fiecare pas al poeziei satisfăcînd, exasperînd prin relativitatea lui și condiționîndu-l pe următorul, într-o cursă fără termen.

Chemate în raza acestei viziuni personale, dar perfect convingătoare, atîtea direcții seculare ale poeziei europene dezvoltă aspecte necunoscute. Cu **Evoluția și formele genului liric**, Edgar Papu a realizat nu numai sinteza preocupărilor care au caracterizat de la început activitatea sa critică, dar și o lucrare deosebită, prin inițiativă și rezultate, în comparatismul românesc.

Magdalena POPESCU

numente arhitectonice sau broderii populare, și notîndu-și reacțiile care nu sînt decît rareori sentimentale. Îl vedem meditînd la unele personalități marcante ale culturii noastre, la unele fenomene, cum ar fi o prea accentuată tendință spre autarhia literară pe care o consideră anacronică, periculoasă.

Incursiunile în acest vast teritoriu spiritual nu sînt ale unui hedonist, ale unui juseur înclinat spre gratuitate, satisfăcut de propria sa plăcere intelectuală. Nu întîmplător rătăcește scriitorul în „biblioteca” lui Montaigne. Precum Călinescu ne invita cîndva, cînd fascismul amenința să ne distrugă spiritualitatea, să ne vindecăm sufletele cu muzică de Bach, Anghel ne invită să citim Eseurile înțeleptului francez, „nu oricînd, ci în anume clipe sau veacuri buimăcite de confruntări amarnice, cînd spiritul — ostenit de apăsarea obtuzității trufașe, de tensiunea fanatismelor contrare, de întunericul dogmatismelor de tot felul — are nevoie de ușurare”.

Incursiunile sale sînt ale unui spirit scormonitor, insetat să afle ce se ascunde dincolo de aparențe, să găsească rădăcinile adînci ale unei opere, să stabilească legături între creatorii dintre cei mai diverși, să descopere nu numai trăsăturile distinctive ale unei personalități reprezentative ci, definind-o pe aceasta, raportînd-o la altele de aceeași valoare, să caracterizeze un climat, o spiritualitate. Operația, reclamînd nu numai o cultură întinsă și o intuiție fină, un spirit asociativ și disociativ exersat, ci un simț al res-

ponsabilității istorice puternic marcat, e săvîrșită fără pedantism, cu totală dezinvoltură și îl duce la descoperiri dintre cele mai fecunde, sintetizate în admirabile portrete (Arghezi, Iorga) sau formule adesea memorabile. „Florile lui Luchian — serie Anghel — fac istorie pe cîmpul de bătăie al citorva decimetri pătrați”, construiesc o întregă mitologie. Urmuz a „valorificat tehnica orizontului nostru folcloric absurd și oniric”. „Lumea lui Voiculescu (povestitorul, n. n.) e premergătoare lumii sadoveniene (...) este țara de debut”; Ghiță „încearcă de fapt o identificare cu viziunea populară despre lume și univers, nu cu aceea folclorică, ci cu aceea curentă, diurnă”; Miron Costin nu s-a lăsat „zdrobit de năvala cosmică” a timpului, „ci despicîndu-l pînă la noi cu o singură peană, l-a bîrîuit pe el, cîzînd”; antologia de poezii populare a lui Blaga „e o formulă, o ipostazare prin lirica anonimă a autorului. Dar formula s-ar putea întregi. O antologie de folclor Sadoveanu (...) ne-ar revela o altă latură a aceluiasi cîntec deloc străin spiritului și tiparului stilistic. Operația ar fi cu atît mai revelatoare în cazul unor antologii folclorice legitimîndu-i pe Ion Barbu, pe un Arghezi, pe un Urmuz”. Cantemir e, în Istoria ieroglifică, primul nostru teoretician al valorilor; stihurile și miniaturile lui Picu Pătruș îi dezvăluie autorului nu numai un anume sincretism al artei noastre populare ci, totodată, sensul intenționalității ei estetice; pe eroii uriași ai lui Creangă nu-i vede circulînd decît în jurul celebrei Mese a lui Brîncuși. Dar

Brîncuși îi amintește nu numai de Creangă, ci și de Ion Barbu, de Urmuz și de... Ștefan cel Mare. Poezia lui Arghezi relevînd „demiurgicul din noi” e „o Spanie a răzvrătirii geologice, o Arabic a disperării, un Eden tropical al roadelor și al beției de a le face”. Dragomirna demonstrează că simțul monumentalului nu ne lipsește; Tuculescu a compus „o mitologie a singurătății extreme și a disperării”. Sîcere denotă un specific de percepție care ține de viziunea și un simț al absurdului specific românului; dispariția fizică a unor piscuri ale culturii noastre nu justifică disperarea, căci „natura și cultura nu cunosc vidul”.

Lucrarea întreprinsă cu o eleganță rafinată (în culegere au fost incluse, fără rost în acest context și cîteva — puține — articole ocazionale) are, cultural vorbind, o menire pragmatică. Scriitorul vrea să afle temeliile solide pe care va clădi el însuși, să se insereze într-o suită. Și sondează de aceea pînă în straturile cele mai adînci ale culturii noastre populare, pentru a afla arhetipurile specifice nouă, denotînd o mentalitate și o viziune care, modificate, se perpetuează totuși. (Cînd cărămizile îi lipsesc nu-și ascunde iritarea). Și tot de aceea se refuză cu obstinată înțelepciune oricăror minciuni convenționale, oricăror prejudecăți care ar împiedica un sever examen critic asupra spiritului nostru, continuîndu-i, astfel, într-un fel, pe Caragiale, Camil Petrescu și Mihai Ralea. Admirația față de personalitatea lui Iorga nu-l împiedică să-și dea seama de umbrele sale. „Dar cînd

un istoric pierde tocmai viziunea istorică a timpului contemporan, drama lui devine tragedie”. Paul Anghel vorbește despre un aspect demonic al spiritualității noastre, a cărei intruchipare politică e Vlad Tepeș, iar literară, într-un mare sector al creației sale, Arghezi.

Interesante în sine, eseurile din această culegere ne spun, fără voia autorului desigur, foarte multe despre el, despre evoluția sa literară, despre saltul făcut cu Săptămîna Patimilor, care-l înscrie printre creatorii noștri autentici pînă la cîntecul pe orice meridian. În anii cînd se manifesta ca diletant sau simplu profesionist al scrisului, Paul Anghel și-a făcut nu numai mina și o cultură frumoasă, ci, mai mult încă, a dovedit simțul culturii, în absența căruia nu ne-am putea explica reușita Săptămîinii Patimilor. (În acest sens, doar, „arhiva” sa intelectuală e intrădeavăr „sentimentală”). Un simț care nu se formează lesne (unii, erudiți chiar, nu reușesc să și-l însușească nicicînd) și care explică de ce, la vîrsta cînd alții, nu mai puțin talentați poate ca el, intră în amurgul carierei lor scriitoricești, Paul Anghel abia și-o începe cu adevărat.

Eugen LUCA

P.S. — Aceste rînduri au fost scrise înainte ca excelentul basorelief dramatic **Viteazul** să fi fost publicat. Or, **Viteazul**, cu profunde rezonanțe actuale, atestă, și el, acest simț al culturii și o vocație scriitoricească ieșită din comun.

Candori

Nu se putea deduce, din sutele de pagini ale unei epoei publicate mai de mult, una din marile trăsături ale prozatorului Ion Lăncrănjan, pe care însă a adăugat-o portretului un amplu articol publicat în „Tribuna” (nr. 8/1969): candoarea. Articolul e probabil traducerea subconștientă a acestei candori mereu traumatizate, vai, de șacalismul vieții. Intenția autorului nu a fost însă de a ne reconforta prin spectacolul purității sale. Aceasta e doar efectul. I. L. își expune în „Albastru de Voroneț” credoul literar, începând cu o aserțiune absolut scăpă-rătoare: „Literatura și viața s-au aflat întotdeauna într-o relație anumită, mai strinsă sau mai îndepărtată”. Mai departe, se dezvoltă niste teorii (la fel de noi) subsumabile unui incontestabil adevăr: literatura autentică e în chip obligatoriu una de substanță, iar substanța o furnizează în mod egal lumea concretă și cea abstractă. Pentru protejarea acestei literaturi, I. L. socotește necesare unele puneri în gardă împotriva a ceea ce i se pare periculos și îndoielnic în pagina și în viața literară, și le exprimă în termeni proprii de o caracteristică elevație și de o foarte personală intelectualitate: „lacheu particular”, „faliții noștri”, „circari”, „ratați sau semi”, „pospai”, „să te bîrbi”, „să te cățari «cu capul în jos pe burlan la deal», „transplantări... de unghii”, „Mesia de ocazie”, „mîntuitor grăbit și mînios, dacă nu chiar abrutizat” etc. Sfînta indignare a lui I. L. capătă înțeles în clipa în care el denunță (însă fără vre-o obiecție concretă) noua conducere a Uniunii Scriitorilor și a unor reviste literare, organisme față de care, pe vremea cînd făcea parte din ele, se arăta parcă mai clement. El se îndoieste, după cum se poate înțelege, de votul dat în condiții de indis-cutabilă democrație stru-c-turii alese de Aduna-rea Generală a Scriito-rilor. Desigur, la un om excesiv de bănuitor și de scrupulos cînd e vorba de soarta marii literaturi se pot închipui și aseme-nea reacții, deși ele pot fi și efectul unui proces psihologic mai firesc: acela că sîntem tentați de a bănuir pe ceilalți de scăderile de care sîntem înșine capabili. Mai greu de explicat e curata neonestitate a afirmației că ar fi avut loc „elimina-rea din presa literară a temporarilor sau defini-tivă — a unor colabo-ratori și scriitori”, insi-nuîndu-se ca exemple numele lui Al. Piru și Vladimir Streinu, a că-ror recurență (număr de număr!) în coloanele României literare, ca și în alte publicații, nu poate apărea ca un mi-raj nici măcar de la Cluj. De ce oare nu răs-folosește I. L. colecția Ga-zetei literare de pe vre-mea cînd era redactor șef adjunct al revistei, ca să-și amintească ce nu-me aveau atunci priori-tate, ce alte nume erau ocolite, ignorate, ori transformate în subiect de violență? Și de ce nu face apoi o comparație cu România literară, ca să-și mărturisească lui însuși că în clipa de față la ea colaborează toată lumea literelor, desigur cu excepția celor ce au refuzat ofertele de cola-borare cu un inexplicabil aer ofensat? Dacă există o discriminare, ori, cum înșinuează I. L., chiar o victimizare, ea trebuie căutată în acțiunea fer-mă împotriva non-valo-rii, față de care orice revistă, orice asociație profesională, orice cultură serioasă nu își pot per-mite filantropii, fie și cu

riscul de a provoca spi-ritul de vendettă al lui I. L.

Dar partea cu adevărat mișcătoare a articolului e aceea în care se expri-mă candoarea romanie-rului. Aici, I. L. cade în-tr-un comic de situație irezistibil. Căci ia-l combătînd cu un aer pe-cit de firesc, pe atît de autorizat, reproducerea mecanică a vieții, elo-giînd tendința de a se înlocui „vechile și penibi-lele schematizări”, îngă-duind inovația stilistică și formală ca pe „o ne-cesitate mai mult decît evidentă”, deconspirînd „dorința de parvenire” și alte „patimi, mici și ome-nești și ele, dar cam străine de literatură”, a-filate în contradicție cu „etica cea mai elementa-ră”, intristîndu-se de perpetuarea „polemici-ilor mărunte și neprinci-piale”, recomandînd cul-tivarea celor mai alese flori ale „solului psiholo-gic românesc” etc., nes-fiîndu-se chiar să ne dea de exemplu pe Kafka, autor care pînă recent nu prea apărea în galeria de singularități exempla-re evocate în perspecti-vele teoretice ale lui I. L. Toate acestea nu ar fi rele, și nu e niciodată prea tîrziu să începi să profesezi idei juste. Can-did, I. L. șterge trecutul și suride unui viitor de altitudine spirituală. Dar ascuțișul practic al bune-lor idei el îl îndreaptă de fapt tocmai împotriva valorilor reale, a orienta-rilor fertile, a regeneră-rii conștiinței literare, a atmosferei sensibil ame-liorate în obștea scriito-ricească. Ne aflăm în fața unei candori incapabile să se contemple pe sine din afara sa, ori în fața unei ipocrizii niciodată descurajate de exercițiul demagogiei? Cît despre „păcatul” confrăților de „a nu spune mai nimica despre această epocă, de înălțări dar și de prăbu-șiri”, cu riscul de „a o îngropa în uitare”, ne întrebăm de pe ce poziție de superioritate vorbește I. L.? De ce se abstrage el dintre confrăți, de ce nu se socotește la fel de obligat ca și ei să reflec-teze epoca în care trăiește, și la fel de suscepti-bil ca și ei de greșeli, imperfecții, stingăcii în reflectare? Sau poate crede I. L. că slujește cum nu se poate mai bine nobilele obiective ale e-pocii și culturii prin fi-sele pe care le-a publicat în ultima vreme, în care portretiza contemporani literari dintre cei mai de seamă ca pe niște săr-mani estropiați, expo-nenți ai unei lumi de monștri? Ne întrebăm dacă „Albastru de Vo-roneț” e o expresie a curioasei magistraturi din care emanau acele fișe, ne întrebăm dacă I. L. e singurul scriitor român calificat moralmente să demaște incompetența și incuria din jurul său. Și dacă e singurul, de unde știe că e singurul? Bucu-roși de frămîntarea scri-itorului pentru toate pro-blemele abstracției li-terare și ale concretului administrativ, nu mai dorim decît să-l vedem o-dată scrutîndu-se pe sine însuși.

„Cititorul și critica literară”

Sub acest titlu, N. Bar-bu își asumă în *Cronica* (nr. 8/1969) împovăra-toarea obligație de a defini stadiul actual al criticii, ce a făcut, ce face și mai ales ce „trebuie” să facă de aici înainte critica, spre a corespunde aștep-tărilor exigente ale Dom-niei-sale. Discuția „de acum un an și mai bine” (cum cu eleganță și pu-țin scîrbită lejeritate se exprimă autorul), socotită

ca fiind „artificială”, mo-tivul ce a condus la eșec frumosele intenții este arătat cu toată clari-tatea: „Cunoașterea de că-tre unii numai parțială a lui G. Călinescu”. Viciu remediat astăzi prin: „E-ditarea între timp a unor lucrări mai puțin știute (s.n.) ale scriitorului și criticului român...”. Se înțelege că acest „mai puțin știute” privește pe numeroșii participanți la dezbateri, nu și pe N. Barbu. Iată însă că și lor le e dat astăzi să știe ceea ce N. Barbu știa mai de mult și poate din totdeauna. Frecventarea, de atîta amar de vreme, a textelor călinesciene nu pare însă (notăm în treacăt) a fi avut urmări de-cisive în direcția rafină-rii propriului stil critic, judecînd după acest fel cam rudmentar de a con-duce fraza: „Prinși în virtutea unor dispute ap-rinse și, de multe ori, specioase, este uitat une-ori un imperativ esențial al criticii literare”. Sau: „Critica literară de la noi, compensînd unele absențe nejustificate, s-a aplecat însă, în parte, cu...” etc.

Detalii, firește, care nu împiedică pe autorul am-plei incursiuni să dea sfaturi: „O depășire a afirmațiilor plate și a în-cercării de a explica fe-nomenul artistic prin fapte și argumente exte-rioare, este necesară” (s.n.).

Sîntem siguri că apelul adresat cu atîta autorita-te de N. Barbu criticii literare nu va întîrzia să dea roade. Din moment ce Domnia-sa consideră că „este necesară” depă-șirea „afirmațiilor plate”, treaba nu mai îngăduie amînare. Ne place sau nu, ne stă în puteri sau nu, ne vom conforma. Înălțimile, incredibile, la care ne îndeamnă magis-trul nostru al tuturor, aerul lor tare și pur, fi-rește că nu vor încuraja lenese mediocritate și o-meneasca slăbiciune, dar ezitățile devin ridicole cînd operația „este nece-sară”.

Unul din punctele în privința cărora este bine să ne lămurim mai repe-de: suprarealismul. Cu o luminoasă înțelegere, criticul trece suprarealis-mul în sirul „modalități-lor de expresie” (atît: de expresie) care: „nu sînt rezultatul unei dezvoltări organice, ci sînt inventate, în numele unor specula-ții psihologice sau filozo-fice de ultimă oră”. Așa stau lucrurile și oricît ne-am svîrcoli, în adîn-cul sine-lui nostru, tre-buie să acceptăm eviden-ța. Luminoasa definiție pune în sfîrșit ordine și în această inutil contro-versată chestiune.

Nu citim mai departe, prima coloană a articolu-lui conține suficientă hrană pentru spirit, chiar de-ar fi să vietuim mai mult decît ne este scris.

Vizibil efort

Orizont 12/1968: pre-matură lipsă de elan, vi-zibil efort de a duce, ori-cum, la capăt, încă un număr, răspunzînd unei obositoare (și parcă fără sens) obligații. Revista a-junse într-o vreme foarte vie, marcînd o prezență necesară și așteptată în contextul lite-raturii de azi...

Sînt totuși de semnalat (la sectorul de critică) studiul „Contribuția lui Vasile Părvan în defini-rea și contemporaneiza-rea spiritualității romă-nești” (II) de M. Caza-cu; cronică lui N. Cio-banu la *Intrusul*; „Poe-zia în perspectivă antro-pologică” de Crișu Das-călu.

Neglijența și plictisea-la înecă partea „mă-runtă” a revistei, de obi-cei revelatoare pentru o stare de spirit. Aflăm a-tunci că: „Totuși, Adi Cusin e optimist. El cre-

de în posibilitatea ieșirii din singurătate, deci în posibilitatea comunicării”. Recenzentul (E. Apoca) declară în încheiere: „Nu pot să nu citez ultimul vers al volumului”. Ver-sul sună așa: „Tu la ce te gîndești?” ceea ce dă prilej comentatorului să se încălzească fără rost: „Această întrebare direc-tă, adresată cititorului, e cel mai frumos gest pe care...” etc.

Altă recenzie în stil de referat administrativ: „Vom începe prin a for-mula pe scurt mici obiec-ții, pentru a trece apoi la aprecierile pozitive, că-ro-ra le vom consacra pe bună dreptate un spațiu mai larg”. Foarte îm-bie-tor, nimic de zis.

Discuții in „Argeș”

Meritul revistei „Ar-geș”, de a pune în dez-batere problema unei noi sinteze a gîndirii filozo-fice românești, nu poate fi contestat. Se impune într-adevăr o cercetare mai riguroasă a ceea ce se poate numi fenomenul filozofic românesc. Ela-borarea unei sinteze în direcția de mai sus tre-buie să treacă prin disc-uții ample în revistele noastre de cultură, nu numai prin cele de pură specialitate (pînă la ora actuală acestea nici nu au început o asemenea ac-țiune).

Dar să revenim la „Ar-geș” — nr. 12/1968 care sub semnătura lui Petru P. Ionescu ne oferă la „Cronica ideilor” o con-tinuuare a discuțiilor ini-țiate de revistă în pro-blema unei istorii a fi-lozofiei românești.

După ce autorul pune în lumină semnificația, ca și răspunderea la care o-bligă elaborarea unei a-semenea lucrări, trece la enumerarea unor perso-nalități (reprezentative după P. P. Ionescu) ale filozofiei noastre. Evi-dent, distonează selecția făcută de autor. Astfel se ajunge la considera-rea filozofiei românești ca fiind legată doar de numele unor profesori de filozofie ca Petre An-drei, D. Gusti — care în realitate erau mai mult preocupați de sociologie. Între neprofesori, auto-rul înscrie tocmai pe profesorul de la Sibiu și Cluj, Lucian Blaga. Des-pre profesori, cei care decenii de-a rîndul au orientat învățămîntul fi-lozofic românesc — C. Rădulescu-Motru, Mircea Florian, I. Petrovici, N. Bagdasar și alții — nu ni se spune nimic, ca și cînd n-ar fi existat.

Între filozofii asupra cărora istoria filozofiei românești va trebui să se oprească mai mult sînt amintiți, pe bună dreptă-te, Ath. Joja, Al. Poses-cu, pentru ca apoi să se treacă la cu totul altce-va, adică la Em. Vasile-scu, A. Dimitriu, M. Vul-cănescu, lăsîndu-ne cu nedumerirea de a nu a-minti nimic de un D. D. Roșca, D. Bădărău, M. Ralea, reprezentativi pen-tru raționalismul romă-nesc. E firesc, ca auto-rul să ajungă la conclu-zia săracă, după care „noi nu am intrat pro-priu zis în arena filozo-fiei decît de foarte cu-rîndă vreme”. Dar oare o filozofie începe — ne-părat — cu serii de filo-zofi? Toată viziunea ro-mânească asupra lumii din gîndirea nescrisă, fol-clorul, umaniștii și ilumi-niștii ardeleni nu sînt terenurile din care s-a plămuit filozofia romă-nească?

În final am putea apli-ca înseși cuvintele auto-rului: „să nu transfor-măm viul în formal și mai ales să nu facem confuzii logice tocmai a-tunci cînd e vorba de fi-lozofie și de filozofi”.

Y. VETIȘANU

NOUTĂȚI ÎN LIBRĂRII

Radu Tudoran : O LUME INTREAGĂ (Editura tineretului).

Chinuit de febră, pe un pat de spital, tîndrul erou al romanului trece prin lumi și epoci dis-părute, parcurgînd etape istorice mai vechi și mai noi într-o stare halucinatorie.

Ștefan Popescu : ADIO, XENIA VILARI (E.P.L.)

Un nou volum de proză al autorului PA-ȘALEI — povestiri și nuvele — despre stări sociale și moravuri ale unor timpuri trecute.

Ion Lăncrănjan : ECLIPSA DE SOARE (E.P.L.)

Patru nuvele din viața satului contemporan.

Ben Corlaci : POEZII (E.P.L.).

Volumul cuprinde o activitate lirică enunța-tă cu ani în urmă, o dată cu apariția volumelor *Tavernale* și *Pelerinul serilor*. „Cuvîntul înain-te”, care însoțește aceste Poezii, este semnat de criticul Laurențiu Ulici.

Vintilă Ivănceanu : VERSURI (E.P.L.).

Poetul își conturează, cu mai multă pregnan-ță, profilul de creație cunoscut publicului citi-tor de poezie încă de la apariția *Cinstei* spe-ciale.

Sergiu Milorian : VULPIȘOR (Editura tineretului)

Roman pentru copii.

Emil Vora : POARTA DESTINULUI (E.P.L.).

Reîntîlnire cu un poet dintre cele două răz-boaie mondiale. Despre formația lirică și acti-vitatea poetică a autorului vorbește Pericle Martinescu în „Cuvîntul înainte”.

Emil Manu : INCUNABULE (E.P.L.).

Debut editorial, în poezie, al unui autor re-marcant ca publicist și cercetător literar. Poe-mele din volum reproduc un itinerar liric an-ticipat cu două decenii în urmă.

Călin Gruia : DOMNIȚA-DE-ROUĂ (Editura tineretului)

Subtitlul cărții : „Fantezii”. Destinatari : Copiii.

Nicolae Coban : PROTEUS LA MAL (E.P.L.)

Meditație lirică asupra posibilității omului de a intra în legătură cu viața ascunsă, palpi-tantă a naturii.

Constantin Păunescu : EUPHORION (E.P.L.)

Poezii. Laude aduse materiei și omului, cîn-tînd germinația, primordialitatea, relațiile cele mai intime dintre regnuri.

Victoria Dragu : ILIADA, DIN NOU (E.P.L.)

Debut editorial — versuri — în colecția „Lu-ceafărul”.

Kozma Dezső : UN NUVELIST ARDELEAN, lb. maghiară (E.P.L.).

Este prezentat novelistul Petelei Istvan, scriitor de limbă maghiară de la sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea.

Imre Toth : „AHILE” — PARADOXELE ELEA-TE ÎN FENOMENOLOGIA SPIRITULUI (Editura științifică).

„Paradoxul în aporia Ahile”, „Paradoxul în ipostaze multiple”, „Conștiința parado-xală”, „Creația conceptuală — o manifes-tare a libertății spiritului”, — iată cîteva din reperele fixate de autor în această dezbateri filozofică.

Mircea Maciu : SOCIOLOGIA LUI PETRE ANDREI (Editura politică).

Lucrarea prezintă cadrul social și filozofic în care s-a format Petre Andrei, rolul său în sociologia românească, precum și actuali-tatea problemelor abordate.

Vasile Drăguț : DRAGOȘ COMAN, MEȘTE-RUL FRESCELOR DE LA ARBORE (Editura „Me-ridiane”).

Prezentare a unuia dintre cei mai intere-sanți și originali creatori populari care au ilustrat arta noastră feudală.

*** MONASTIREA ARGEȘULUI (Editura tineretului)

Sub titlul de mai sus văd lumina tiparului unele din baladele populare reprezentative ale folclorului nostru.

POEZIA:

Dumitru Micu

Tudor George

Balade

Nimic nu se pierde, nimic nu se creează, totul se transformă! Se aplică oare legea conservării și transformării energiei și-n artă? În parte, cel puțin — da. Că nu se creează nimic e riscant, a pretinde, ar însemna să-ți scoli toți „creatorii” în cap, dar nimeni nu mă va împușca, probabil, dacă am să spun că nimic din ce s-a creat nu se pierde. E clar că modul coșbucian nu mai e posibil astăzi în poezie și totuși Coșbuc resuscită nu doar în versi-ficatori de duzină, ci și în meșteșugari de înaltă clasă, chiar dacă aceștia își ignoră sau nu sint dispuși să-și recunoască părintele. Ziceam, pare-mi-se, anul trecut că, dintre liricii actuali, nu mai scrie balade nimeni în afară de George Dan. Mea Culpa! Uitasem de Tudor George, baladist prin excelență, cel mai dotat, fără doar și poate, după George Coșbuc.

Vreun cititor ar putea crede că glumesc. Nici gând! Stabilind filiația Coșbuc — Tudor George, nu vreau de loc să insinuez că acesta din urmă ar fi un coșbucian, un imitator al poetului **Baladelor și idilelor**; constat doar o afinitate structurală, întocmai cum, vorbind despre Ion Pillat, îl raportează la Alecsandri. Dacă nimic nu se pierde, de asemenea nimic nu renaște nemodificat. Baladescul patriarhal, idilismul sfătos sînt refuzate radical de sensibilitatea modernă, nu însă și epicul ca atare, umorul, fantezia, sau versul exemplar, de nobilă, elegantă cadentă. Tudor

George vorbește o limbă poetică evoluată, apelînd la neologismul de ultimă apariție, neologizează el însuși anumite cuvinte, prin mutațiile fonetice pe care le operează, își permite în general libertate lexicală pe care cei vechi nu le-ar fi cutezat, propune vocabule noi, rezultate din adjectivizarea substantivelor (comune sau proprii), din substantivizarea adjectivelor sau verbelor, din scurtarea sau lungirea cîte unei vorbe, utilizează, pe scurt, un vocabular și o gramatică mult mai apropiate de acele ale lui Ion Barbu decît de gramatica și vocabularul lui George Coșbuc. În acest limbaj modern, în tot cazul, dacă nu ultramodern (ce nu exclude cîteșu de puțin termenii nea-și, chiar unii foarte mustoși) — autorul **Baladelor** scrie însă poezii al căror cuprins precursorul său nu l-ar fi disprețuit, ba, poate, l-ar fi invidiat chiar. Afîind de la bătrînul Tatauliște, „cel mai vestit din vracii meșteri”, că, înfîind o săgeată în soare ar putea să-și revadă iubita pierdută, ostașul Montecucuma trimite spre înalt nenumărate săgeți, pînă cînd, transformat în săgeată el însuși, se vede lîngă Tanli, „trestia divină” (Tanli). Petrecînd zeiește, Neptun prefăce succesiv valurile (vrăjite de „ondina lină-soră cu delfinii”) în pirați, vultur, tauri, armăsari, jaguari și alte felurite arătări, fiecare metamorfoză bucurîndu-se, în **Neptun petrece**, de o amănunțită descriere. Măcinat de urît, „mușcat de-un vierme afund: singurătate”, un „copac cu lăstărișul veșted” se roagă Marelui Copac, precum Hyperion demiurgului, să-i dea altă soartă. Ruga e ascultată și arborele, preschimbînd în cerb, zvîcnește din lut, „gonînd către păduri, către păduri” (**Legenda cerbului**). În deosebire de Coșbuc, care, năzuind să dea neamului său o epopee, voia să-i exalte implicit vrednicia, Tudor George urmărește, evident, țeluri strict estetice, finalitatea actului său poetic afîindu-se în întregime în actul însuși, baladele neurmărînd nimic altceva decît încîntarea pură. În unele (**Sfinxul Micromacro**, **Neptun petrece**, chiar **Legenda cerbului**, integrată, într-o altă variantă, în foarte întînsul poem **Copacul descătușat**) este insinuată, nu-i vorbă, o filozofie, și anume ideea că „urechea te mințe și ochiul te-nșeală”, însă materia poeziilor, tot conținutul lor se reduce la „fantezie”, la o năvală de forme, la jocul aparențelor

și la corpul sonor al versului ca atare. Dacă poezia lui Coșbuc începe în formula clasicismului (degradat uneori în parnasianism), aceleia a lui Tudor George i-ar conveni mai curînd încadrarea în baroc și chiar în rococo: o poezie de înaltă virtuozitate, de fascinantă (uneori) intuiție plastică, de îndrăzneță și nu o dată discutabilă, ba chiar direct contestabilă invenție verbală („nimic-nic”, „ventuzici”, „stran ecou”, „sor” pentru soare, „hupînd”, „vampiriacă” etc.), o poezie pentru ochi și ureche, rece întotdeauna, aproape integral „făcută” (dar făcută bine), o poezie, în fine, care dovedește că nimic nu se pierde, că orientări, structuri, formule artistice în vogă cîndva, iar apoi dispărute, renasc iar și iar, în tot alte înfățișări, întocmai ca valurile din **Neptun petrece**, care sînt cînd vulturi, cînd pirați, cînd armăsari în spumă, cînd ruguri, însă tot timpul — valuri.

Anghel Dumbrăveanu

Oase de corăbii

Anghel Dumbrăveanu aparține acelei familii de poeți despre care nu prea se poate vorbi mult, deoarece, oricît de diverse, de nuanțate ar fi stările de conștiință pe care le comunică, tehnica sa e una relativ simplă, reductibilă la cîteva operații, și, o dată descrisă, nu mai rămîne decît exemplificarea, transcrierea de versuri. Nu ne găsim în fața unui poet „discutabil”. Poemele sale rezistențe sînt, pe cît de indiscutabile calitativ, pe atît de puțin menite să provoace discuții, să inspire considerații și, eventual, controverse estetice. Prin structura intimă, Anghel Dumbrăveanu e, fără îndoială, un simbolist, starea lui normală fiînd reveria, plutirea angheliană printre fantasmе. În **Oase de corăbii**, acest ultim volum al său, starea de vis e întretînută cu o stăruință specială, cu urma-rea că nici o altă culegere, din cele pu-

blicate pînă acum de autor, nu e atît de omogenă ca aceasta. De la prima pînă la ultima poezie avem o aceeași atmosferă sufletească și ea ne este transmisă printr-o aceeași tehnică a incantației. Negăsînd un alt termen, mai individualizant, să o numim discurs. Cuvîntul are o sferă mult prea vastă, și ca atare numește realitatea pe care îi placăm de ajuns de aproximativ, dar și respectiva realitate, adică poezia lui Anghel Dumbrăveanu, se lasă de ajuns de greu delimitată. Discursul din **Oase de corăbii** aduce puțin a Voronca, puțin a Rilke, puțin a Whitman, aminteste așadar de poeți extrem de diferiți, însă deopotrivă de vag de toți. Tonalitate maiestooasă, whitmaniană, senzualitate, asociații îndrăznețe, limbaj neologistic și un patos sui-generis, stăpînit, ca în Ulysse, ca în **Colomba**, reflexivitate, interiorizare rilkeană, totul adus la dimensiunea unei sensibilități de tip Samain-Anghel. **Oase de corăbii** e cartea unui voluptuos, a unui căutător de „luxe, calme et volupté”, care construiește peisaje vaporose cu mări, corăbii, ghețuri, zăpezi, „vitralii de toamnă”, sălcii, fîtîni, crini, anemone, „tufe de liliac”. Totul rămîne de ajuns de exterior și ca atare fără priză în zone sufletești mai adînci. Incontestabilă este, constant, capacitatea poetului de a crea atmosferă, de a integra realul în vis: „Ceva îmi spune să abandonez aceste corăbii/ Să las vîntului — și mai tîrziu să mă gîndesc/ Cum rătăciră un timp, sediu al păsărilor pe-nșelătoare/ Ape și cum își găsiră liniștea între corali, fără mine./ Ceva, poate-ndolala, poate dezamăgirile, mă-ndeamnă/ Să nu mai pilotez noaptea printre stînci cu viclene vedenii/ Să nu mai umblu pe valuri desult, să-nîrzi mai mult/ În porturi visate cîndva...” Preînd după cuviință meritul virtuozității, cum și toate celelalte însușiri vădite în carte, nu voi ascunde dificultatea de a recep-ta o bună cantitate de poezii incluse în ea, care, în afară de monotonie, de o tendință logoreică, se definesc printr-o langoare, printr-o moliciune ce-mi amintesc de etapa finală, prețioasă, alexandrină, etapa de declin a simbolismului. Dacă aș fi întrebat care cred că e cel mai izbutit volum al lui Anghel Dumbrăveanu, nu l-aș cita pe acesta, ci pe cel precedent: **Iluminările mării**.

PROZA:

S. Damian

Sânziana Pop

Serenadă la trompetă

Mulți cred că pot deduce valoarea romanelor din simpla relatare a subiectului. Ce obicei stupid au criticii că nu rezumă istoriile! Tu, cititorule grăbit, aștepți cele cîteva indicii pe care povestirea pe scurt a acțiunii le oferă și apoi stabilești fără ezitare verdictul. M-am decis de astă dată să-ți satisfac doleanța. Numai că redus, comprimat, concentrat la schema epică, romanul Sânzianei Pop are totuși mai multe subiecte. Nu pari convins, ești sătul de stratagemele cronicarilor, cărora nu le place restringerea la fapte și înclină mereu spre speculație Cum te descurci atunci cu variantele posibile?

Serenadă la trompetă: A) Răzvrătită împotriva unei mentalități pedagogice rigide, o fată de 15 ani fuge din casa tutorelui, peregrinează prin oraș, asistă la o oră de școală, intră într-un cinema, apoi vizitează cofetăria și oficiul poștal, iar în seara aceeași zile depune flori la mormîntul bunicii.

Serenadă la trompetă: B) Ca să curme persecuțiile din casa tutorelui, o fată de 15 ani își ucide bunica, apoi suită pe o ladă, ține un discurs frenetic, în sunetele clopotelor, în fața unei armate de toboșari, se aruncă pe un biviu și cutreieră călare orașul, se întoarce cînd se lasă întunericul și după un zbor planat îl doboară într-un iureș pe bătrînul despot al familiei, o dată retezîndu-l cu sabia, a doua oară lovindu-l cu copitele de rubin ale calului. Totul se încheie la cimitir, în pilpi-irea candeliei fata praponește calul la mormîntul bunicii în semn de omagiu funerar.

Oricît ești de avid de certitudini, ro-

manul poate fi povestit și într-un fel și în celălalt. E evident că întîmplările se intersectează și că în afara punctelor de coincidență (casa, școala, cimitirul, personajele) ele diferă, uneori chiar se contrazic cu totul. Morți într-o versiune, eroii reapar nevătămați în cealaltă. Astfel încît metoda rezumării spre care tinjește cititorul grăbit nu prea este aici eficace. De ce? La Sânziana Pop scrutarea realului nu e singura țintă narativă. Cît timp urmărește caracterizarea mediului, exactitatea portretelor, logica peripețiilor — scrierea impune prin realismul expresiv. În formele ei cotidiene, banale, ipocrizia e dezvăluită de un ochi ager. Nimic nu provoacă mai puternic spiritul incisiv al descriției decît parada convenționalismului și a fățarniciei. Dezgustată de predilecile de austeritate, fata adoptă atitudini ale frondei băiețești, fumează, replică insolent, imită ticurile profesoarei de franceză, se aliază în acte de inconformism cu derbedeii. Pe acest plan de strictă reconstituire a realului, Sânziana Pop compune o proză de atmosferă în care figuri și moravuri sînt surprinse cu intenții caricaturale. Ceea ce înaltă însă relatarea peste detaliul imediat este impulsul scriberii. Invadată de privilegiile dizgrațiosului, narațiunea respectă nu numai rigorile succesiunii epice, dar și alarma afectelor. Pe terenul vieții palpabile, fata nu opune rezistență decisivă. Însă modurile de rebeliune se completează: sfidării ireverențioase cu rezultate minore practice i se adaugă pe o altă dimensiune, a reveriei, a imaginației, actele dure și temerare. Unde se oprește faptul trăit și unde începe domnia fanteziei hotărît nu este demarcat, despărțirile sînt de parte de a fi nete. În această ambiguitate a stărilor rezidă farmecul narațiunii.

În ipostaza onirică, îndeletnicirea preferată e zborul. El e exersat întîi prin cameră cu desprinderea lină a picioarelor de pe pămînt și cu ridicarea simbolică a brațelor. Apoi, ieșind pe fereastră, fata lunecă deasupra acoperișurilor cu țigla roșie, cade în picaj pe caldarîm și din nou filfiind din aripi nevăzute, folosind cu îndemînare visele de aer, se urcă în văzduh. Inițiată în tainele levitației, ea poate privi de sus zvîrcolirile citadine. Dispare sentimentul de încătușare și umilire. Mai tare ca realitatea se dovedește visul, căci dirijate de un constructor de miraje, aventurile se încheie cu triumful deplin al

eroinei. În răzbunare, în distribuirea dreptății, în reabilitarea celor nevinovați, în cultul vitejiei și purității, visul e o compensație adolescentină pentru neputințele zilnice. Nici nu mai interesează pe care plan se desfășoară acțiunea, proiecția și cu imaginea precisă se alătură, se contopesc organic, într-un univers inedit, cu alte măsurători și perspective. Refuzul constrîngerii găsește întru chipări ingenioase prin includerea basmului și a western-ului în traiul oarecare. Pentru cruciada împotriva lășității, fata își atribuie un rol superlativ. Nu numai pe tărîmul închipuiri toate treburile ea le îndeplinește cel mai bine. La limba franceză e excepțional dotată, cei avizați remarcă urechea ei muzicală, răspunsurile la întrebări dificile denotă maximă precocitate. Laudele nu mai sfîrșesc. Pur-tată de elanul exaltărilor, fata trăiește, fără să știe, și o experiență de Narcis. Evident menajată, scutită de ridicol, favorizată la orice inițiativă, ea o încîntă pe autoare, care uită să sancționeze autopropulsarea. Aici se întrevăde dilema epică pe care o conține **Serenada la trompetă**. Decolarea metaforică schimbă premisele narațiunii, îi conferă aureola poeziei și atribuțiile unei alte realități. De la vulgar la sublim, ridicarea bruscă poate stîrni nedumerire, dacă proporțiile nou create sînt în discordanță cu o armonie de ansamblu, cu coerența viziunii. E un destin al prozei feminine trecerea de la faza exuberanței imagistice spre obiectivare. Literatura se naște din reprimări. Nimeni nu-i cere autoarei să se retragă în ariditate prin secarea epufuziunilor. Nimeni nu trebuie să se piardă, elanurile pot fi însă convertite, disciplinate, epurate prin idee. Chiar dacă rămîn bănuite sub stratul viguros al epicului, forța lor explozivă produce aceleași amenințări cu efect narativ infailibil. Ne amintim că Eugen Lovinescu descoperea în primele scrieri ale Hortensiei Papadat-Bengescu fuziunea lirismului cu spiritul analitic. Prin puterea de observare și atitudinea sinceră pînă la cinism față de fenomenul sufleteș, în specie față de feminitate, lirismul nu rămîne în faza simplei exaltări, nu e numai ex-taz sau imprecizie, nu exprimă numai revoltă sau adorație. Pasiunea e însoțită de interesul științific al cunoașterii, fără sentimentalism, fără duioșie, fără simpatie, subordonată autoanalizei nemiloase.

Vasile Băran

Săgeata albă

Simptom de dedublare? Substituie a identității? Curios este că Vasile Băran povestește copiilor un caz de bifurcare a existenței. În ograda unui țăran, nașterea e sărbătorită cu oale de vin, cu îmbrățișări și chiote. Toate amănuntele le află mai tîrziu eroul întîmplărilor, dar se îndoiește de valabilitatea lor. Poate că în clipa zămislirii sale o săgeată albă de proveniență misterioasă să fi coborît ca o nălucă, să fi alunecat pe hornul casei și să fi îmbrumutat chipul noului născut. De aceea isprăvile de fiecare zi pot avea mai multe semnificații. Băiatul se plimbă prin casă și prin curte, străbute pădurea, cîmpia, observă făpturile din jur. Fără știrea celorlalți, el schimbă însă totodată mesaje cifrate cu personaje nevăzute, soldați colorați ai generalului Flacăra Albastră, trimiși să cucerească Globul Verde. Revelațiile se ivesc într-un cadru fabulos în care priveliștile și obiectele par înzestrate cu resorturi oculte. Cînd vine furtuna, soarele piere și se ridică cu pensule între degetele lungi minile nopții făcînd din crengile salcîmilor castele fantastice. Dar soarele de seară se întoarce înapoi cu un singur ochi nemaivăzut de mare, înroșind pînă la adîncuri norii înflorați și peste păduri trosnesc căzînd elefanți cu ciinii după ei. Înaintînd prin spaime și terori, tentat de aventuri mitologice, băiatul se pregătește pentru faza cunoașterii. Încetul cu încetul lumea capătă un contur, o ordine, o desfășurare și exploratorul intră în posesia noilor teritorii. Echivocul se șterge la sfîrșit cînd, plecat să dezlege enigmele pămîntului și ale universului, băiatul atribuie legendei cu Săgeata Albă sensul ei constructiv de nedomolită căutare a adevărului.

Uluit de forța hiperbolei, Vasile Băran se lasă în voia jocurilor imaginației, construiește simbol peste simbol, considerîndu-se deocamdată absolut de încercarea de a străpunge, fără ocolișuri, misterul realității imediate.

Din tradițiile esteticii românești:

MIHAI RALEA

II. Istorism și specific național

Socialitatea artei presupune în concepția lui Mihai Ralea nu numai o geneză sau o funcție, dar și un anumit mod de a evolua, o istoricitate marcată. Momentele literare sau artistice sînt indisolubil legate de epocile în care apar, le exprimă și conturează perspective noi pentru viitor.

Studiile și portretele privind marile figuri ale literaturii universale sînt semnificative pentru viziunea largă a lui Mihai Ralea, arătînd cum se alătură și se continuă deceniile și secolele sau cum se întrepătrund domeniile cele mai diferite ale spiritului. Voltaire este în acest sens străbunul ilustru al nobilei familii care avea să-l dea pe Zola, Jaurès, Romain Rolland și, deși mai puțin materialist decît d'Holbach sau Helvetius, mai puțin democrat decît Diderot sau Rousseau, mai puțin filozof decît Montesquieu cărora le este ureori inferior și printr-un mai scăzut sentiment de umanitate, el va fi caracterizat printr-un spirit de revoltă, de frenezie și de libertate rar înfîlțit. Goethe — omul integral — îi sugerează în primul rînd ideea de completitudine, ideal rinascentist pe care abia alternanța clasicism-romantism și îmbinarea simultană a rațiunii și a efectului reușesc s-o realizeze într-un moment istoric favorabil, la răspîntie de veacuri și curente, o dată cu rezolvarea dualismului propriu întregii istorii a civilizației. Zola ca și Hugo realizează vaste peisaje sociale, creează mitologii, se revoltă împotriva nedreptății, dar alege o cale proprie, în care prietenia cu Cézanne, Courbet, Manet, Goncourt, delimitarea de realismul unor Balzac și Flaubert, admirația față de darwinism și transformarea lui în acel moment în exponent al proletarietului joacă un rol hotărîtor. În sfîrșit, André Gide, caracterizat printr-un dualism constitutiv, în care se îmbină în mod ciudat febrilitatea, sensualitatea, imaginația cu ponderația, reflecția și prudența reprezintă întruchiparea vie a cazurilor de conștiință denumite de M. Proust „intermitențele inimii”, justificate în ordinea morală și literară de discontinuitismul filozofic, antideterminist și libertin, fundat pe autonomia voinței pe care o susțineau Renouvier, Boutroux și Bergson.

Exemplele citate — sintetice caracterizări desprinse din analize mai detaliate — sînt sugestive pentru capacitatea asociativă și viziunea cultural-ideologică largă a autorului lor. Factorii istoriei ce intervin sînt diferiți, de la cei materiali direcți la influențele spirituale cele mai nebănuite și, chiar dacă în fiecare caz în parte enumerarea lor nu este epuizată sau însemnătatea lor nu este ierarhizată, concepția care stă la baza analizei este dintre cele mai complexe. Fără a neglija o clipă specificul artei, optica analizei este după cum se poate lesne constata precumpănitor sociologică și uneori psihologică, direcții din păcate prea puțin prezente în peisajul esteticii românești contemporane.

Socialitatea artei presupune însă nu numai sublinierea caracterului istoric al evoluției sale, ci și integrarea ei

într-un anumit univers național specific, or, în această privință, precizările lui Ralea sînt de cea mai mare însemnătate tocmai pentru că vin într-o perioadă în care exesele naționaliste nu lipsesc. Specificul național al artei constituie pentru Ralea un lucru firesc, de la sine înțeles, întrucît „dacă opera de artă, privită ca fenomen individual, e dependentă de o anumită personalitate de care nu poate fi disociată, tot așa arta, ca fenomen colectiv, nu poate fi separată de celelalte funcțiuni ale grupului. O societate, în speță o națiune, fiindcă acestea sînt societățile firești în care trăim, are o anumită structură sufletească. Ea e colorată individual de anumite tonalități. O societate se definește prin grupul de valori în care crede și care constituiesc idealul său cultural”. În această optică stilul este omul, cînd artistul se măsoară cu ceilalți artiști și stilul este națiunea cînd artistul se compară cu ceilalți artiști ai celorlalte neamuri, arta unui popor fiind cea mai bună diagnoză pentru psihologia sa etnică, iar stilul unei arte neputînd fi priceput fără adîncirea mentalității naționale a cărei expresie este.

O asemenea concepție integrează specificul național în mod organic în însăși structura operei, întrucît etnicitatea e considerată „intrinsecă însuși momentului realității artistice”, ea fiind considerată „o categorie estetică sub care artistul e obligat să vadă lumea”. După cum se poate vedea, în concepția esteticianului român, etnicul constituie un determinant artistic și în același timp un factor limitativ care însă prin chiar aceasta devine condiția originalității. Stilul național este astfel acela care dă mai întîi originalitate, dar aceasta nu cade niciodată în singularitate cum se întîmplă cu artiștii care se forțează către un stil „strict individual”. Creatorul nu se poate mărgini la cîteva valori strict personale, înțelese doar de un grup restrîns de inițiați, ci originalitatea sa are o accepțiune mult mai largă, întrucît el e artistul întregului său popor și tocmai astfel intră în relație cu toată umanitatea. S-ar putea obiecta că specificul național este indispensabil în explicarea artei ca produs colectiv, dar că în opera individuală el nu este așa de vizibil. Dacă însă stilurile individuale n-ar avea nimic comun între ele, stilul colectiv nu s-ar putea constitui, deoarece ceea ce este în general se întemeiază pe particular.

Considerînd că etnicul constituie locul geometric între individual și universal, esteticianul român va explica și posibilitatea trecerii spre universalitate tocmai pe această bază. Stilul național — a cărui existență nu mai trebuie demonstrată — este special față de omenire și general-omenesc față de individ, constituind astfel poarta de trecere către arta mare, către universalitate.

Raportul național-universal ca latură a socialității artei vizează nu numai circulația și răspîndirea operelor după ce au fost create, ci însăși substanța lor inițială. După cum arăta Ralea „este știut de multă vreme că un scriitor

capătă valoare internațională în măsura în care a reușit să fie înțeles național. În panteonul artei universale el ia loc ca oglinditor al specificului țării sale”. Există însă aici o interesantă reciprocă în sensul că acest raport se poate inversa: unui poet aparțin dintr-un început lumii întregi, atît prin formă și prin conținut, ei se integrează de la o birșie întregii umanități.

Funcționarea concretă a raportului național-universal este urmărită mai ales în cercetările de nuanță comparativă. Cercetînd de pildă comparativ secolul trecut cu secolul nostru (evident nu delimitate strict), în lumina principiului că prefacerile istoriei sociale angajează îndeobște o porțiune a patrimoniului spiritual anterior, Ralea va observa că noua sinteză obținută e o combinație de elemente păstrate și de altele înnoite. Și totuși ce imensă deosebire între secolul al XIX-lea și secolul XX. Structura economică a societății de după revoluția burgheză din 1789 s-a caracterizat pe plan spiritual printr-o pronunțată tendință de diferențiere, individualizare și autonomizare a valorilor, lucru care a condus pe plan artistic la estetism. Desigur, concepția despre autonomia artei, Weltanschauung-ul panestetist apăruseră după o serie de lupte pozitive ale burgheziei în ascensiune, iar momentul cultural anterior fusese depășit prin dezvoltarea socială.

Astfel, secolul trecut se caracterizează prin fatalitatea adevărului, pasivitatea contemplativă, prestigiul culturii, triumful individului, stabilitate și previziune, toate urmări ale științei pozitive, ale triumfului raționalismului și ale revoluției industriale. Autonomia estetică și panestetismul urmează ca o consecință și sînt determinate de această ambianță istorică. Concepția vieții sprijinită pe frumos era un efort al epocilor de bogăție, acumulare și cultivare subtilă, oferind artei posibilități maxime de dezvoltare, întrucît ea apare și e cultivată în momente în care sînt prețuite superioritatea sufletească, constanța, rațiunea, aspectele finale ale sensibilității. În acest sens orice artă are în ea ceva alexandrin.

Față de triumful mentalității estetice în secolul al XIX-lea, veacul nostru aduce o serie de motive de îngrijorare: conștiința de clasă a muncitorimii în continuă creștere tulbură fericirea calmă a capitalismului, vechile forme luxuriante de cultură încep să se năruiască, adevărul decade aducînd triumful mitului, mitomania presupune voluntarism ofensiv, barbaria apărută duce la scăderea prestigiului culturii, are loc o ruină a individualismului în ordinea morală și politică, își face loc din ce în ce mai mult subiectivismul, discontinuitatea, starea de criză, incertitudinea. Caracterizarea de mai sus este dintre cele mai sugestive pentru perioada anilor 1930—1940 la care se referă, iar autorul ei — chiar dacă nu o spune explicit — întrevide limpede ieșirea din criză o dată cu transformarea însăși a societății.

Socialitatea artei iese însă cel mai bine în evidență nu în momentul cercetării sale, ci în felul în care ea este receptată individual și social, momentan și în timp, spontan și conștient. De acest proces urmează să ne ocupăm.

Ion PASCADI

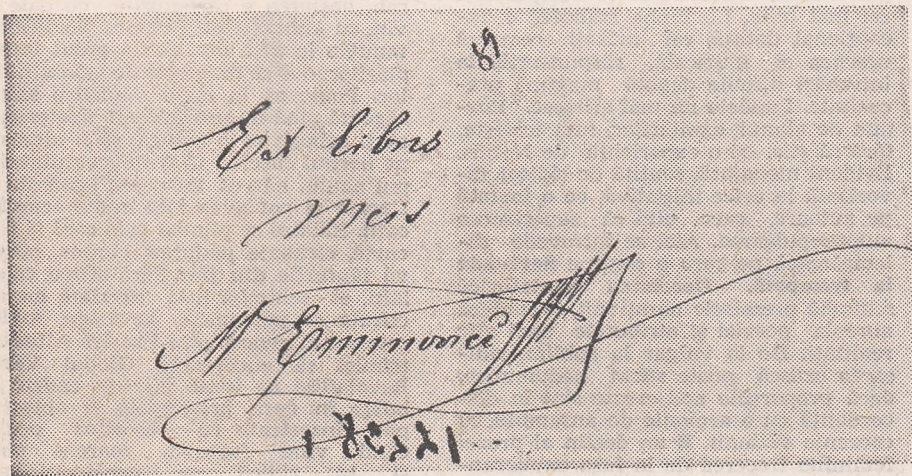
¹ Mihai Ralea, *Atitudini*, București, 1931, p. 93.

² Mihai Ralea, *Specific și frumos în Comentarii și sugetiv*, București, 1928, p. 33.

³ Op. cit. p. 34.

⁴ Victor Hugo în *Portrete, cărți, idei*, E.L.U., 1966, p. 30.

Un ex-libris eminescian în biblioteca lui Titu Maiorescu



Între miile de volume cu care grațitudinea lui Titu Maiorescu a îmbogățit colecțiile mai multor biblioteci din țară, dar cu deosebire pe cele ale Bibliotecii Fundației universitare și ale fostei Bibliotecii a Facultății de filozofie și litere din București, un număr impresionant de lucrări din toate ramurile de activitate poartă inedite și revelatoare însemnări ale criticului, ori dedicații cu semnături celebre. Multe din primele ediții ale operelor poetilor și prozatorilor români, contemporani lui Maiorescu, au intrat în biblioteca acestuia însoțite de cuvinte de admirație și respect care, cu tot caracterul lor protocolar și de circumstanță, atestă locul deosebit pe care îl ocupa Maiorescu în lumea culturală românească. Unul dintre volume, fără semnificație deosebită, după titlu, incită interesul cercetătorului prin însemnarea neașteptată de pe bleu-gri-ul forțatului său. Este vorba de a doua ediție

din 1867, a prelucrării lui K.H.M. Aschenborn: *Lehrbuch der Arithmetik mit Einschluss der Algebra und der niederen Analysis*, apărută la Berlin.

Pe hîrtie specială, de legătură, cu nervuri orizontale, în jumătatea superioară a paginii, formula obișnuită a bibliofililor „Ex libris meis” semnat: „M. Eminovici”. Foiletată, cartea nu mai aduce nici o altă mărturie, nici o urmă de studiu cum ne-am așteptat, în cazul unui manual, în afara unei linii albastre, verticale, la pagina 13, în dreptul unui paragraf cu operații elementare. De la pagina 2 la 13 (paragrafele 3-13) paginile lipsesc. Judecînd după linia albastră din partea superioară a paginii 13, paginile care lipsesc purtau, se pare, și ele unele sublinieri. Dar efortul a fost repede abandonat. „Eu știu chinul ce l-am avut însumi cu matematicile în copilărie, din cauza modului rău în care mi se propunea, deși în de altfel eram unul din capete-

le cele mai deștepte. N-ajunsesem nici la vîrsta de douăzeci de ani să știu tabla pitagoreică, tocmai pentru că nu/se pusese în joc judecata, ci memoria. Și deși aveam o memorie fenomenală, numere nu puteam învăța de loc pe de rost, încît îmi intrase-n cap ideea că matematicile sînt științele cele mai grele de pe fața pămîntului”, scria poetul mai tîrziu. Eminescu, cel care s-a despărțit de atîtea din cărțile sale vinzînd tomuri, dragi la anticari, a păstrat totuși această aritmetică procurată, probabil, în acei ani de peregrinare dinaintea studenției vieneze, cînd nu-l părăsise gîndul terminării studiilor gimnaziale.

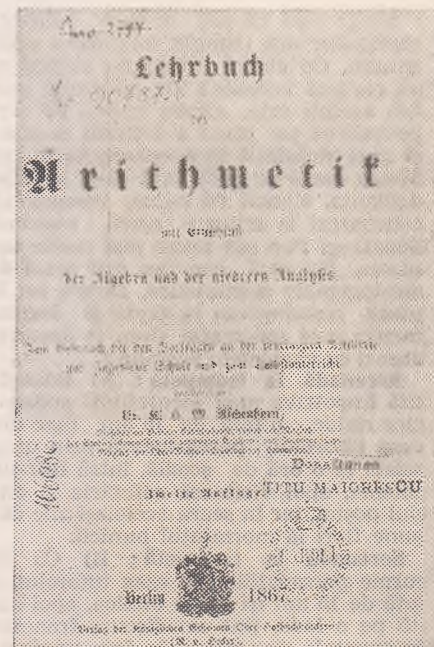
A păstrat-o, poate, dintr-o secreție ambiție de a găsi cîndva răgazul să pătrundă tainele acestei discipline a rigurii. „Studiul matematicilor ce-i fusese în copilărie atît de urît i se părea acum ușor și unic instrument de formulare a legilor cosmosului”, scria G. Călinescu, referindu-se la perioada dinaintea primelor fulgerări ale bolii poetului.

Pe pagina de titlu a manualului prelucrat de K. Aschenborn, bibliotecarii Fundației universitare au aplicat, înaintea primului război mondial, la fel ca pe alte cîteva mii de volume, ștampila:

„Donațiunea Titu Maiorescu”. Cum a ajuns printre cărțile criticului volumul din biblioteca lui Eminescu?

Poate atunci cînd îngrijorat de neo-rînduiala din viața poetului, care locuia în cele două odăi din strada Speranței, Maiorescu s-a folosit de lipsa lui Eminescu din București, punînd să se transporte în locuința sa de pe strada Mereur toată „averea” acestuia, deci și biblioteca așezată pe polițe de brad, cam de patru metri lungime, cum își amintea s-o fi văzut Al. Vlahuță. În cele două săptămîni de găzduire maioreseciană, unele din cărțile poetului se vor fi amestecat cu cele ale protectorului său. Datorăm acestei imixtiuni șansa de a ni se fi păstrat volumul cu ex-libris-ul eminescian. Ori poate rătăcirea printre cărțile lui Maiorescu s-a produs mai tîrziu. Se știe că la începutul anu-

lui 1888 o parte din biblioteca poetului se afla încă la Maiorescu. „El e cam supărat pe d-l Maiorescu pentru că i-a scris recomandat rugîndu-l foarte călduros pentru biblioteca lui și niște manuserise pe care el ar voi să le mînuie și niciun răspuns n-a primit pînă acum”, îi scria Henrietta, la 27 februarie 1888, Corneliu Emilian.



Alături de manualul lui Aschenborn și alte volume peste care au zăbovit privirile poetului s-ar mai putea afla printre cărțile bibliotecii de peste cincisprezece mii de volume care au rămas de la Maiorescu. O cercetare insistentă le va scoate, poate, la lumină.

Ion STOICA

ANEURYSMATIS AORTAE DESCENDENTIS HISTORIA CUM EPICRISI.

DISSERTATIO INAUGURALIS MEDICA

QUAM

GRATIOSI MEDICORUM ORDINIS
AUCTORITATE

IN ACADEMIA LIPSIENSI

PRO SUMMIS

IN MEDICINA ET CHIRURGIA HONORIBUS
RITE CAPESSENDIS

ILLESTRIS ICTORUM ORDINIS CONCESSU

IN AUDITORIO JURIDICO

DIE XX. MENS. NOVEMB. ANNI MDCCCXXXII.

PUBLICE DEFENDET

ANASTASIIUS IOANNES LASCARIS,

FOCȘANIENSIS

MEDICINAE BACCALAUREUS.

DIZERTAȚIA DE DOCTOR ÎN MEDICINĂ A LUI ANASTASIE
LASCAR

„FAMA LIPSCHII” Primul periodic românesc și redactorii săi

La biblioteca Brukenthal din Sibiu s-a descoperit acum cîțiva ani, la sfîrșitul volumului pe anul 1840 al Foii pentru minte, inimă și literatură, un număr din lunarul **Fama Lipschii**, care a apărut la Leipzig în 1827. Pînă în acel moment, referințele despre această publicație erau destul de vagi, pentru că nimeni n-o văzuse vreodată. Exemplarul păstrat la Sibiu, nr.7 pe luna noiembrie 1827, purtînd titlul în litere cirilice **Fama Lipschii pentru Dația**, cum ne informează autoarea comunicării¹⁾, mută așadar începuturile presei în limba română cu 2 ani mai înainte **Curierului românesc** al lui Eliade Rădulescu. În cuprinsul ziarului se pot citi stiri politice, articole culturale și chiar literare: **Cevaș de armeni** și despre literatura lor cea bună. Pe ultima pagină se indică, fapt nu lipsit de importanță, numele redactorilor, locul lor de baștină, adresa din Lipsca și numele tipografilor: „Prin I.M.C. Rosety din Val(ahia) și Anast. (asie) I. Lascar din Mold. (ova). Lăcuiesc Rainastrase No. 434 în Leipzig. Cu Typariul lui Braittkopf și Ertel în Lipsca”.

Cine erau de fapt acești redactori și în ce împrejurări au ajuns ei să editeze publicația **Fama Lipschii**?

Despre I.M.C. Rosetti se știe că era un „moldovean ascultător științelor politicești în înaltul Universitat al Lipschii” și că la 15 mai 1827 ar fi trimis o proclamație către poporul moldovenesc tipărită în românește și din care deducem spiritul entuziast al unui patriot, iubitor de cultură, care se străduia să contribuie la propășirea și luminarea țării sale: „...mai ales înlesnirea și desăvîșirea tipăririi cărților fuse cea mai înțîi și mai deosebită a mea băgare de seamă; pentru acea am întemeiat apucările mele, care mai ales spre creșterea culturii daco-românești, prin lățirea unei tipografii, care cu ajutorul dumn. Braittkopf și Ertel, tipografii de aici, trebuincioasele limbii noastre le-am așezat și prin care greutatea cele mai înainte tipăririi cărților daco-românești împotriva sta, cu totul le-am îndreptat.” (Proclamația se

află alipită la colecția **Albinei Românești** pe 1831, colecția T. Burada.)²⁾ Se vestea astfel bucuria unei izbînzii al cărei cel dintîi rod avea să fie după cum se pare **Fama Lipschii**. Tinărul, care s-ar fi prăpădit de timpuriu, făcea parte dintr-o ramură izolată a marii familii a Roseteștilor³⁾ și în opera sa fusese îndemnat și încurajat de neostenitul călător prin occident, boierul atît de inimos pentru binele patriei, Dinicu Golescu, sprijinitor de altfel și al **Curierului românesc**.

Al doilea redactor însă a rămas în umbră, neidentificat nici de către autoarea articolului despre **Fama Lipschii**, care declara că în legătură cu el nu deține date prea certe. În studiul nostru de reconstituire genealogică a familiei lui Duiliu Zamfirescu din 1966, formulam ipoteza⁴⁾ că **Anast. I. Lascar din Mold.** nu e altcineva decît unchiul scriitorului, faimosul doctor Lascar, de care acesta făcuse mult caz în momentul cînd își revendica întempestiv pretinsa origine lascariidă.⁵⁾ Iată că noi elemente fac să ne întărească ideea afirmată inițial.

Anastasiu I. Lascar este fiul lui Ioniță Lascar, neguțător la Focșani și staroste al ținutului Putna în timpul domniei lui Ioniță Sandu Sturza. Atît tatăl său cît și unchiul Iordache, mai înțîi vameș, iar apoi stolnic⁶⁾, erau, susține tradiția orală a familiei⁷⁾, oameni cultivați, cunosători de carte grecească, fiind feciorii unui Gheorghe Laskaris, descendent al ultimului împărat ce domnise în Niceea. Dar cum, în lipsa documentelor cu vechi sigilii și a insinelor heraldice, distruse se spune din imprudența unui urmaș, domeniul acesta rămîne pentru noi deocamdată insondabil, să ne referim la date mai precise.

Familia Lascar s-a stabilit la Focșani, cel mai tîrziu la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, căci Ioniță și Iordache, care sint, aflăm din actele descoperite recent, frați cu Zoe, bunica dinspre tată a lui Duiliu Zamfirescu, aveau zapise de moștenire din 1812 și 1820 de la un unchi de al lor, un Iordache Neagu și un Anastasiu Caramalău⁸⁾. Doctorul Lascar s-a născut în 1806 la

muritorul „curriculum vitae” cu care se încheie teza lui de doctorat în medicină **Aneurysmatis aortae descendens. Historia cum epicrisi**, susținută și tipărită în limba latină la Lipsca în 1832. Primele elemente de învățătură le-a primit „în schola civica Fockshanensi”, apoi a dobîndit cunoștințe de limba română, de greacă veche și modernă, de matematici și istorie universală, fiind instruit în autorii clasici (in explicandis veteribus auctoribus), după cît se pare de către însuși mitropolitul Veniamin Costache pe atunci arhimandrit, căruia îi dedică plin de grațitudine și reverență un exemplar al dizertației, ce se păstrează acum la Biblioteca Academiei: „Celsissimo, serenissimo, clementissimo / illustrissimo, reverendissimo, / doctissimo / Domino / Domino / BENIAMINO / principi, arhiepiscopo, et per Universam / Moldaviam Metropolitae / plurimum ordinum / equiti etc. etc. / Fautori et Patrono / omni observantia et pietatis cultu venerando”. În 1818 studiază la Brașov clasicii greci, retorica și poetica, în 1821, o dată cu izbucnirea răscoalei eteriste, ajunge la Buda, unde învață latina și maghiara, urmînd și cursurile Academiei de arhitectură; la Pesta continuă cu matematici superioare și geometrie, ca în cele din urmă să se consacre medicinei, pentru care vine la Lipsca în 1826. Deși se îmbolnăvește de o „febre nervosum”, ceea ce îl obligă să se întoarcă acasă, în aprilie 1827 era din nou la Lipsca, unde rămîne pînă în 1832, cînd își trece examenul de doctor în medicină.

În asemenea împrejurare și cu o astfel de temeinică pregătire intelectuală, era foarte posibil ca Anastasiu Lascar să-l cunoască pe I.M.C. Rosetti, și el student, cum știm, și împreună să editeze **Fama Lipschii** care e tipărită de aceeași meșteri ca și teza de doctorat (Typis Breitkopfio-Hertelianis). Mai mult, ziarul putea să fie expedit în Moldova cu chervanele unchiului său prin alianță, Zamfir Blănaru (soțul Zoiei Lascar) care se zice că făcea comerț cu Lipsca. Acesta nu e altul decît bunicul lui Duiliu Zamfirescu, moșnean din munții Vrancei. Există prea multe coincidențe între indicația cu privire la numele celui de al doilea redactor al **hebdomadarului Fama Lipschii** și Anastasiu I. Lascar din Moldova: numele, inițiala patronimică I (oniță), locul de origine (Focșani), faptul că se găsea în



DOCTORUL ANASTASIE LASCAR

acel timp la studii la Leipzig, și că era un tinăr deosebit de cultivat, ca să nu-l identificăm pe redactor cu medicinistul.

Că vor fi fost urmași ai lui Ioan Laskaris ce a domnit în Niceea în secolul al XIII-lea, Lascarii aceștia viețuind mai multe decenii ca neguțatori și mici dregători domnești în țirgul Focșani de la 1800, rămîne o întrebare al cărei răspuns e în cel mai bun caz ipotetic. O mică anecdotă pe care a transmis-o tradiția orală a familiei ni se pare semnificativă. Doctorul Anastasiu Lascar ar fi cunoscut în timpul studiilor sale în Ungaria și Germania pe fostul rege al Suediei Gustav Vasa, care încercînd să-și recapete tronul ocupat de generalul Bernadotte, căuta sprijin pe la curțile europene ale Apusului și Răsăritului. El i-a propus doctorandului focșenean să-l însoțească la Constantinopol și totodată l-a sfătuit să-și revendice titlul de prinț. Tinărul, care nu avea cu mult peste 20 de ani, se înflăcăra de idee și adresă o epistolă tatălui său, cerîndu-i încuviințarea. Negustorul, om cu simțul realității, i-ar fi trimis vorbă feciorului să-și vadă de

carte și să nu se țină de mof-turi.

Dar dincolo de legendă stă faptul că Lascarii erau oameni cultivați și că Duiliu Zamfirescu ar fi avut adevărate motive de mîndrie, dacă ar fi cunoscut lucrul cel mai important, și anume că doctorul Lascar se găsea printre întemeietorii ziaristicii românești, adică ai breslei în rîndurile căreia însuși autorul **Vieții la țară** își făcuse anii de ucenicie ai scrisului.

AI. SÂNDULESCU

¹⁾ Marina Cristea — Primul ziar românesc: **Fama Lipschii**, în „Gazeta literară”, 3 febr. 1966.

²⁾ Cf. A. D. Xenopol și C. Erbilceanu — Serbarea școlară de la Iași, p. 139.

³⁾ Cf. G. Radu Rosetti — Familia Rosetti, vol. II, p. 121.

⁴⁾ Pagini de istorie literară, E.P.L., 1966, p. 7-8.

⁵⁾ Duiliu Zamfirescu — O piatră în baltă în „Convorbiri literare”, 1909, pp.599-605.

⁶⁾ Documente de proprietate din 19 august și 1 febr. 1839, care ne-au fost puse la dispoziție cu amabilitate de către d-na Domnița Apostol-R. Petculescu, descendentă a familiei Lascar, căreia îi mulțumim; d-sa ne-a furnizat și cîteva pagini de amintiri ale Elizei Mărculescu, nepoată de soră a doctorului Anastasiu Lascar.

⁷⁾ Doc. din 20 mai 1812 și 14 august 1820, loc. cit.



O memorabilă
manifestare
cultural-
patriotică

În 1909 s-a ținut la Suceava o sezătoare literară organizată de „Societatea Scriitorilor Români” din București. Documentul fotografic pe care îl reproducem (grație binevoitorului gest al cititorului Mihai Boca, din Suceava, care ni l-a trimis) înfățișează grupul de scriitori participanți la memorabila manifestare cultural-patriotică de acum 60 de ani.

Introducere la dor

Cînd vrei să arăți că noi spunem **altceva** prin cuvintele noastre și că astfel limba românească are dreptul să ființeze în lume, te grăbești să invoci cuvîntul dor. Dar îndată apoi te cuprinde sfiala. Cum să invoci un lucru atît de știut și de spus, de vreo sută de ani încoace, încît probabil s-a vidat de orice sens, dacă nu cumva s-a încărcat de toate nonsensurile? E zadarnic să întirzi asupra cuvintelor, dacă descoperi ce știe toată lumea. Trebuie să ceri iertare zeilor bunului gust, ca să mai poți spune un cuvînt în această materie. Și în orice caz, trebuie astăzi să ceri iertare zeilor gîndirii exacte, pentru tot ce e vag, insesizabil, și de neiertat sentimental, în conținutul cuvîntului dor.

Dar nu despre dor în el însuși va fi vorba, o clipă, ci despre formația și funcția lui. Oricît ai vrea să ocolești cuvîntul, nu știm bine cum se face că dai statornic peste el, sau peste lecția lui, în rătăcirile prin limba noastră. Ba lecția lui este de așa fel, încît te întrebă dacă orice căutare organizată în această limbă, spre a nu mai vorbi de orice rătăcire, nu reprezintă pînă la urmă o simplă „introducere la dor“.

Să presupunem că așa este și să luăm de la dor numai cît ne trebuie, spre a nu mai vorbi multă vreme despre el. Idealul ar fi să nu mai vorbim de fel. Grecii nu aveau termenul de „iluzie“, s-a spus, și nici nu aveau nevoie de el, pentru că în ceasul lor plin, tot ce era esențial pentru ei stătea sub semnul iluziei.

Prin formația sa, „dor“ are în el ceva de prototip: este o alcătuire nealcătuită, un întreg fără părți, ca multe alte cuvinte românești cu înțeles adînc și specific. Reprezintă o contopire și nu o compunere. S-a contopit în el durerea, de unde și vine cuvîntul, cu plăcerea, crescută din durere nu pricepi bine cum.

Admirăm — și pe drept cuvînt — în limba greacă și germană capacitatea lor de compunere. Dar este aci o contra parte, la care nu ne gîndim întotdeauna, aceea că în orice compunere stăruie un anumit mecanicism: iei două cuvinte, le alipești unul de altul, și scoți un al treilea. Dacă un grec antic ar fi în situația de a traduce pe dor, ar lua durere de o parte, plăcere de alta, și ar spune: plăcere de durere. Așa făcea el cu o mulțime de cuvinte, chiar cu cele opuse ca sens: prietenie și dușmănie se exclud, dar el spunea philoneikia, prietenie de dușmănie, de adversitate și obținea un al treilea cuvînt. Este simplu și sigur, lipsit de orice subtilitate lingvistică, dar firește subtil semantic. Și la fel face limba germană, în cazul dorului, prin Sehnsucht, care ar putea fi Sucht, patimă de Sehnen, năzuire, dacă nu poți avea fantezia să vezi în Sucht pe suchen, a căuta, și să spui atunci că se obține în cuvîntul german: căutare de negăsire.

Noi nu spunem plăcere de durere, cu atît mai puțin căutare de negăsire, spunem dor, care e însă și căutare și negăsire, cum este și plăcere și durere. N-avem geniul compunerilor, ba chiar ele, cu mici excepții, ne sună prost, ca de pildă în de-lege-dătătoriu și mare-grăitoriu. Simțim limpede, chiar în cuvintele ce s-au impus vorbirii, că este în joc o legătură; că propășire este pro-pășire și binefăcător este bine-făcător. Dar din incapacitatea aceasta am făcut o virtute.

Este virtutea noastră, de care vorbesc istoricii culturii și ai artei, de a da o „sinteză specifică“. Sinteza reprezintă la noi o contopire, nu o compunere. Sub atîtea influențe, cu atîta substanță creată care ne vine din toate părțile lumii, te-ai fi așteptat să se ajungă aci la sincretism, adică la o armonizare exterioară, mai degrabă decît la o armonie nouă. A ieșit însă o armonie nouă — spunem noi și o spun alții. Sau a ieșit o **incordare** nouă, o nouă solicitare spirituală, un dor nou, și aceasta se vede limpede în cuvinte și în prototipul lor, dor. Cuvintele noastre bune, pline, nu sînt formate sub cîte o cununie, din două cuvinte de sex deosebit, dacă nu din mai multe. Sînt

formate fără o cununie exterioară; am putea spune „din cea neispitită nuntă“.

Așa stau lucrurile cu **formația** cuvîntului dor, născut și el, sau poate mai ales el, din cea neispitită nuntă. Acum să arătăm care e **funcția** lui.

Aproape în toate cuvintele mai de preț care-ți ies înainte — și în mai toate cele despre „creație și frumos“, pe care vom încerca să le invocăm de acum înainte —, este undeva o zonă pe care ne gîndim s-o numim, provizoriu, de dor. Nu se întîmplă așa numai cu cele ale frumosului; se va întîmpla parcă și cu cele ale urîtului („Oh, urât, urât, urât, boală fără crezământ“), dar mai ales se întîmplă cu cele care exprimă creația, lucrarea, facerea și făcutul, cum ar fi: făptură sau întrupare, alcătuire, întocmire, a zidi, a făuri, a dura, a săvîrși, sfîrși, desăvîrși, chip sau închipuire, și cine știe cîte altele vor mai veni să ne cheme către ele, să ne solicite.

Dar tocmai aceasta înseamnă zona de dor a cuvîntului — spre a o numi doar în plan afectiv, deși zona are din plin și un sens logic, cum vom vedea îndată, — o zonă în numele căreia cuvîntul face apel la tine. Ocupă-te și de mine, pare a-ți spune cîte un cuvînt cînd te apleci peste universul din care face și el parte; spun și eu ceva, sînt și eu o făptură mai deosebită a limbii; port și eu ceva nerostit în spusa mea auzită.

Ce să fie zona aceasta? Este oare, dincolo de semnificația cuvîntului, înțelesul lui, subînțelesul lui, laolaltă înțelesul? este oare nespusul, laolaltă spusul, sau atunci sub-spusul și presupusul cuvîntului? Este în orice caz un fel de **cîmp** al cuvîntului și cu aceasta am putea vorbi un limbaj mai apropiat de cel al gîndirii științifice, care ar avea tot dreptul să extindă asupra culturii umaniste o teorie a cîmpurilor atît de lămuritoare în cealaltă jumătate a culturii.

Există un fel de cîmpuri logice, în sinul cărora se petrece o cuplare a individualului cu generalul, ca un fenomen originar în logică. (Plecă aci, într-adevăr, de la împrejurarea că un fapt stă sub o lege, că individualul este totuși expresie a generalității, așadar că orice fapt dat gîndirii deschide cu el un cîmp de generalitate logică). Iar la fel se poate vorbi de cîmpuri semantice sau de cîmpuri pur și simplu, în sensul orizontului pe care-l pot deschide unele cuvinte.

În fapt, fiecare cuvînt suscită un cîmp, iar dacă ecuația de cîmp e simplă la cele mai multe dintre ele, ea nu e lesne de găsit la cele cîteva care fac aurul limbilor. În zona aceasta a cuvîntului, unde nu încapă întotdeauna comunicare, este totuși loc pentru ceva, pentru cuminere. Iar dacă denumim încă o clipă — pînă ce va veni cineva să facă o potrivită teorie a cîmpurilor — prin zonă de dor această margine din jurul cuvîntului, este pentru că funcția dorului se dovedește cu adevărat sugestivă pentru o asemenea lume a începuturilor.

Căci, într-un sens, fiecare cuvînt e o durere, așa cum fiecare carte era „o boală învinsă“, după vorba poetului. Dacă lucrurile acestea ar putea avea sens dincolo de planul afectiv, este vorba de durerea de-a nu putea spune ceva fără rest, durerea cuvîntului de-a fi și de-a nu fi cuvînt adevărat. Dar, ca și la cuvîntul „dor“, unde apărea pe nesimțite plăcerea în durere, ceva în lipsa aceasta de identitate desăvîrșită a cuvîntului îi dă fascinația.

Și atunci stai în fața cuvintelor, cum stai în fața dorului, să te întreb: este bună nedeterminarea aceasta? S-o sporim? Sau să-i risipim magia? — S-o risipim fără grijă, magia ei nu se curmă. Căci noi înșine, ca oameni, sîntem ființe purtătoare de orizont, știutoare și neștiutoare, sigure dar și tare aproximative, un fel de „Introducere la dor“, așadar, cum sînt cuvintele românești de care vorbirăm.

Constantin NOICA

FALSĂ ENGLEZĂ

Am semnalat de curînd că unele cuvinte și nume care aparțin englezei sau suedezei se pronunță la noi ca și cum ar fi germane. Deoarece scrierea limbii germane e destul de apropiată de pronunțare, se produc rareori neajunsuri de altă natură decît cele semnalate. Cu engleza lucrurile se petrec altfel, aici scrierea e mult rămasă în urmă, ea reproduce în general pronunțarea de acum cîteva sute de ani și se potrivește destul de puțin cu cea de azi. Mai mult decît atît, regulile de citire care se pot da sînt aproximative, în realitate trebuie învățat fiecare cuvînt în parte. Cum zicea un umorist francez, „curioasă limbă: se scrie *gutapercă* și se citește *cauciuc*“ (ce e drept, nici franceza nu e mult mai simplă).

Cuvintele pe care le-am luat din englezește se pot împărți în trei categorii, unele se scriu aproximativ așa cum le pronunță englezii (de exemplu *lider*, care în englezește se scrie *leader*; *meci*, care în englezește se scrie *match* etc.), altele se pronunță așa cum le scriu englezii (de exemplu *foțbal*, care se scrie în englezește *foot-ball* sau *football* și se pronunță *futbol*), altele, în sfîrșit, se scriu și se pronunță aproximativ ca în englezește (de exemplu *lady*, citit *leidi*).

Am zis „aproximativ“ ca în englezește, căci timbrul și intonațiile sînt greu de redat pentru noi și, din această cauză, ne mulțumim să nu pronunțăm *i* în loc de *ai* sau *a* în loc de *e*, fără a pretinde să reproducem exact trăsăturile sunetelor englezești. Chiar cei care cunosc mai bine limba și sînt în stare să întrețină în mod corect o conversație în englezește nu pot pronunța ca englezii numele lor întîlnite în cursul unei conversații în românește, căci ar trebui să facă o pauză, să-și potrivească buzele și limba, să-și schimbe complet, de la un cuvînt la altul, modul de articulare, ceea ce ar produce un efect destul de comic.

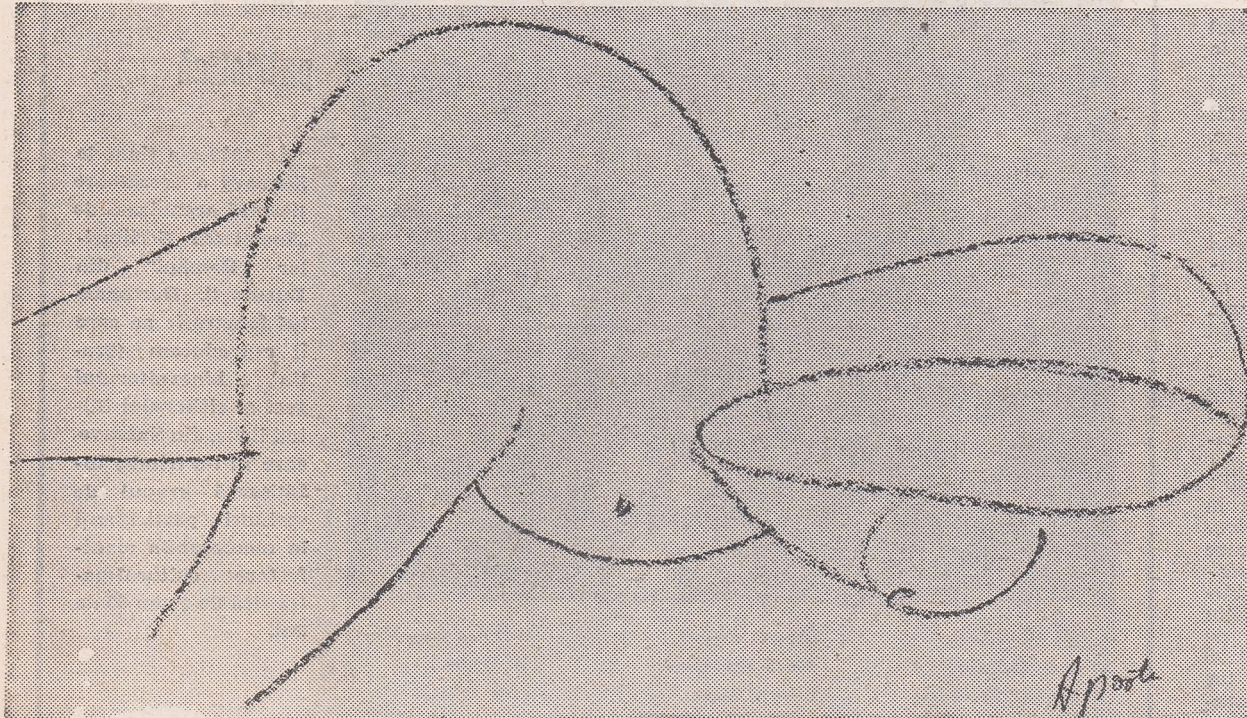
Mai grav este că cei care vor să se arate învățați forțează nota, apasă asupra unor trăsături, reușind prin aceasta să-și părăsească pronunțarea românească, fără însă a o găsi în schimb pe cea englezească. Cel mai clar se vede lucrul la pronunțarea lui *a*, care în englezește este de obicei destul de închis, ajungînd pînă aproape de *e*; concetățenii noștri care afectează o pronunțare autentică rostesc în cazul acesta un *e* închis, care se apropie de *i*, de exemplu *zic gez*, aproape ca *giz*, pentru *jazz*. Într-o piesă prezentată la televiziune s-a zis în nenumărate rînduri *Senfrensisco*, cu un *e* foarte închis, pe care cu siguranță englezii nu l-ar fi recunoscut, căci e mai departe de *a* al lor decît ar fi fost *a* al nostru. De altfel, la un astfel de nume, de origine romanică, ar fi preferabil să păstrăm rostirea românească, așa cum continuăm să zicem *Londra*, nu *London*.

Mult mai grav este însă că se pronunță *e* și acolo unde chiar în englezește este un *a* deschis, de exemplu, pentru *Mark Twain* (pronunțarea corectă este *Mark Tuein*) auzim adesea *Merk Tuain*. Apoi englezii redau uneori prin *e* sunetul *i*. Dacă vrem să-i imităm, trebuie să știm unde. Altfel pățim ca reporterul care ne vorbește la televiziune de *golghiteri* în loc de *golgheteri* (engl. *goalgetter*).

De obicei *ch* este citit ca un *c* al nostru urmat de *e* sau *i* (de exemplu în numele *Charlie Chaplin*); de obicei, dar nu totdeauna. Greșit se zice la noi aproape în mod general *Cicago* în loc de *Șicago* (numele orașului Chicago, de origine indiană). De asemenea se pronunță curent *linci* în loc de *linș* (de la numele de persoană *Lynch*).

Stăruie și ideea greșită că orice cuvînt englezesc trebuie să fie accentuat pe silaba inițială, de aceea aproape nimeni nu spune cum trebuie, *New York*, ci peste tot auzim *Nêw York*. Săptămînile trecute ni s-a vorbit de mai multe ori de cabina spațială *Apollo*, în loc de *Apôllo*, cum ar spune oricine știe englezește și cum, de altfel, se spune în mai toate limbile.

Aminteam la început că pronunțăm nemțește unele cuvinte care nu sînt germane. Se întîmplă, ce e drept mai rar, să atribuim și englezei ce nu i se cuvine. Nu de mult ni s-a vorbit la televiziune de scriitorul *Ceamiso*: era vorba, de fapt, de *Chamisso*, care trebuie pronunțat *șamisô*. Deși scriitor german, poartă un nume francez și germanii respectă forma lui inițială.



GEORGE APOSTU

DESEN

AI. GRAUR

Aurel Rău

Stele de mare

(KNOKKE-LE-ZOUTE)

Stelele de mare ruginesc pe dig
după această retragere a fluxului
roșie
cu sîni de gorgonă
spre Anglia.
Stelele de mare ruginesc pe piatra
spongioasă și neagră
a digului
polizor
unde valul spasmodic venind dinspre

Anglia

îngînă
un Ave necunoscut.
Stelele de mare sînt stele de mare
de-a pururi.
*Din apă te-ai intrupat și în apă
te vei întoarce.*
*Sufletul omului ca o vîslă
de santal
prin atîta fără- liniște. Nu ard
în slavă
dar tainice pun și ele craii
pe drumuri*
stîrniți din toate vînturile.
Stelele de mare ruginesc pînă vasul
roșu
al soarelui
se varsă
duh de foc
pe albastra tălăzuire a cuvintelor
dinspre Anglia.
Plîns în cinci colțuri
arțari
biciuiți cu tridentul
secundă
cînd cugetul coboară încet spre castelele
foarte verzi.

Toma George Maiorescu

Nu protesta

Nu protesta :
ești vinzătoare de flori
cu coșul de răchită pe braț
și cuvintele
of, cuvintele
cum le pocești...
Vino Pigmalion
să-nvățăm vorbirea cea nouă.
Nu protesta :
ești dăltuita statuie
din stana informă
după chipul meu
și ești mai frumoasă
ca însuși modelul...
Vino Pigmalion
să ne-nțelegem în limba cea nouă.
Și nu întreb :
cum au ajuns florile sub tălpile tale
și de unde golul din ochi
ascult vrăjit cuvintele
roșite atît de rotund.
Doar limba ce-o vorbești n-o pot înțelege.

Constantin Clonaru

Polifonie

Liniște.
O amintire reneagă constelația.
O piatră rebelă amenință templul
cu ruina.
Un univers se spulberă.
Ascultă-i prăbușirea.

Singurătate.
Un lung pelerinaj la un templu năruit.
Unde sînt stelele *)
care îl susțineau cu zîmbetul lor ?
Înfige unghiile în rănile lui.

Liniște și singurătate.
Le spun amintirilor : cît de strălucitoare
erați

în constelația voastră !
Ce terne sînteți acum.
Frumusețea pietrelor crește
cu măreția edificiului pe care-l compun.
Acum sînteți niște bieți bolovani
plini de mîzgă !
Sfișie-le,
Nimicește-le cu privirile.

Singurătate.
Amintirile ca și pietrele
sînt încîntate de propria lor frumusețe.
Piatra a devenit propriul ei idol.

Liniște.
Le mai spun : v-a năpădit hățișul,
șerpi veninoși se cuibăresc în dantelele
voastre,

în curînd umbra mărăcinilor
va acoperi înfumurarea voastră.
Mucegaiul mulțumirii de sine vă înfășură.
Astupați-vă nările.

Singurătate și liniște.
O străfulgerare de aripi.
Un filfiit sfios.
Un țipăt de victimă !
Mîinile samaritene au înghețat.

Liniște.
O fantomă !
Strigoi.
Dați-ne al treilea ochi
și a treia ureche.
Nu se grefează încă.

Singurătate.
Din cupa cerului picură
veninul eternității
în cupa pămîntului.
Îmi plac genunchii.
Îmi adun pumnii căuș.
Pumnii sînt ciuruiți.

Liniște și singurătate.
Un ocean...
Vreau branhi !
A secat fîntîna minunilor.

Singurătate.
O constelație risipită,
un templu năruit,
un țarm șters !
Reptile avide mă-ngheață
cu șuieratul lor
și mistuie amintirile.
În solzii lor văd spaima
privirilor lui Laocoon.
Vreau aripi să zbor :

*) stelă = coloană

departe... departe.
Depărtările se apropie și se risipesc.

Liniște.
Cîntă vidul eternității
într-o clepsidră ferecată !

Histria

De ce răscoliți cenușa vetrei mele ?
Colbul pe care-l stîrniți
Nu vă arde mîinile, fețele,
Vrerile ?
Patima clocotitoare
Din hîrburi
Din coloane
Din capiteluri... !
Am fost o mîndră cetate.
Marea se răsfața la picioarele mele.
Din neînvînsele care de luptă
Doar urmele-n steiuri...
Azi mă înconjură stătută apă
Azi vîntul suflă în papuri
În stufuri
Azi, albe pînze
Doar pescărușii mai filfiie
pe cerul albastru.

Și-așterne vîntul
An după an,
Peste sacre oseminte
Pulberi ale neantului.
Profanatori de morminte !
De ce sînteți mai răi decît vremile ? !
O ! Voi care nu puteți trăi
fără măști mortuare

Fără strigoi !
Istoria !

Medievală

Pe virful turnului medieval
S-a-nfipt al lumii oval
Luminate aripi ale morții,
Jocuri de umbre ciudate.

Doisprezece oameni de lemn
Pășesc solemn,
Cu mișcări sacadate,
Ornicul din turla de piatră
Se aude miezul nopții cum bate.

E ceasul cînd prin iatace
Pătrund în fragede trupuri ace,
Cavalerii-s plecați în cruciade,
Fecioarele sînt cu frica lui Dumnezeu,
Doamnele au centuri de castitate.

Burgul doarme, burgul e-n vis,
Iată și caii din apocalips,
Fără șei și fără frîie
Se-ntorc cavalerii din Ierusalim
Centurile să le descuie.

Domnițele au tresărit înfiorate
Au alergat în balcoane-mbujorate.
Dar nu era ropot de copită,
Numai diavolul trecuse
Să-l ducă pe doctorul Faust
în ispită.

Doisprezece oameni de lemn
Pășesc solemn,
Înveșmîntați de carnaval.
Din piscul turnului picură timpul
Sacerdotal.



Fotografia machetei lintoului Porții sărutului, operă originală lucrată de Constantin Brâncuși în anul 1937, aflată într-o colecție particulară din București, și avînd dimensiunile : 19,5 (înălțime), 65,4 (lungime) și 18,4 cm (adîncime). (Vezi articolul : „Un prim plan al Porții sărutului“, România literară nr. 9/69).

Barbu BREZIANU

Dimitrie Stelaru

Spre lume

Să mă nasc înapoi, în păduri sfișiate
cu picioarele la legenda de cenușă
în hăurile ochilor goi de statui
unde ziua n-are Acolo și Acum ?

Într-una mă petrecură la rău, ei —
floare cuvîntului suind navei umane,
aștept dragostea ? dar frunzele-porumbei, jar
nu mă mai nasc îndărăt.

Horia Zilieru

Elegia a XXI-a

COLOMBE DE MISTER, ACELE STELE
depun în plajă ouă, rînd pe rînd,
ca broaștele țestoase — și din ele,
vor scoate lampa îngeri coborînd.

Pe-un rîu de lavă, stăm într-o beție,
cu malurile ce-n legendă dorm
și spaima ni se spînzură (vai ție!),
de un regret ca un copac enorm.

Peste fotoliu de păduri bătrîne,
în singe tauri — norii mei obscuri
tîrăsc fecunde mîluri, să amîne
baletul lunii pe nostalgici muri.

Neplînsse cranii ce le varsă ape
de guri de iarnă, într-un cimitir, —
sub paturi moi de vegetale pleoape,
par ochii-n dezacorduri de clavier.

Încet, ne vom goli de singe rece,
abandonăți ca obiecte-n ploi,
cum dai adresa falsă, și se trece
cu cîmpul de culori pe lîngă noi.

Și-n camera vecină-anunță moarte ;
inițiale din batiste curg
un trist nisip de fluturi prinși departe,-n
urechea grea de piatră-a unui burg.

Mansarda va scăpa o coamă blondă,
în lama de cuțit .Apoi, neant ;
crimă de astru-n carnea vagabondă
a limbii cu otravă de amant.

Eu reni îți desenez, ca pe caverne,
în blînd repaos, pe-un arzînd femur —
și aburul lor cald, cu nări eterne
îl sorb, și-l ling jivine de azur...

Corneliu Șerban

Însă...

Trebuia să vină, trebuia să vină, trebuia să vină !
De ce, zăre, nu mi-o mai trimiți ?
Eu rămîn de vină, tu rămîi de vină, ea și ea-i
de vină.

Și puteam fi, poate, fericiți.

Nu ajungi oricum, nu-nțîlnești oricum, nu ți-e
visul ce visezi, dorul ars de dor, clipa ce-o
aștepti —
Totul nu-i decît, nu-i decît, decît, să pornești
la drum !
Sîntem, însă, noi, pe de-a-ntregul NOI, sinceri
și-nțelepți ?

Ioana Bantaș

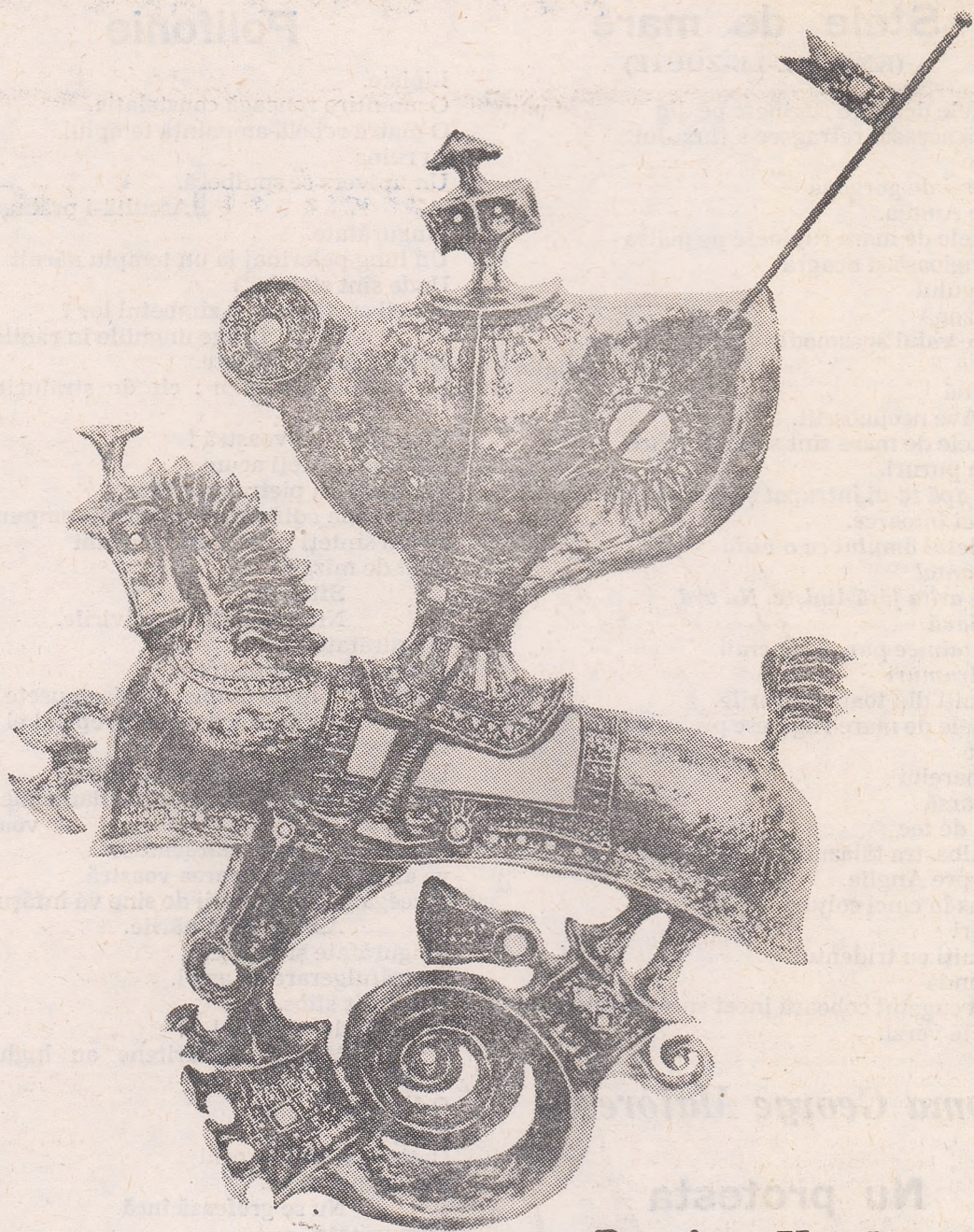
Cîntece pentru tine

I. Cine să ne-abată vina
peste umăr ca o lamă
aruncată la-nfîmptare
în strigarea dulce „ia-mă” ?

Numai timpul ne rămîne
să ni-l soarbem în secret
tot alunecînd prin iarba
din aprins spre violet.

II. Țes chipul tău în trestii
cînd nu ești în cetate
și mi-l așez în casă
drept bărbat

iar dacă trece noaptea
de patru ori pustie
trimit în zori lăcuste
să pîrjolească lumea.



MUHAROS LAJOS

UCIDEREA BALAURULUI

Damian Necula

Elementele

O, cum roade aerul din mine,
carnivorul cel mai de temut,
asasinul ce nu lasă urme
splendidul, albastru-nevăzut.

Gravitația cum îmi vînează pasul
înălțat pentru-a cădea spre cer,
cum îmi persecută ploaia trunchiul
inundînd plutirea ce-o mai sper.

Cum îmi sar secundele-nainte,
și mă roade viermele mișcării,
cum îmi mor clepsidrele pe creștet
și rămîn vîndutul nemișcării !

Întii

Întii femeile au fost să fie,
femeile mișcă din adîncimi pămîntul,
pămîntul mișunînd de-njurături,
înjurături dansînd pe epidermă,
pe epiderma dincolo de care
nu e
nici o cîmpie,
nici un rîu,
nici un munte,
nici o așezare,
casă ori piatră pe piatră,
nici un elan
ci doar demascata Casandră
sau poate blestemul uman
cu fuga lui în marginea clepsidrei
femeie pentru-apocalips
de care mă apropii an de an.

Damian Ureche

Apa

Nori de băut la sfîrșit de-nceput,
De-aprins, de stins,
Apă din greșeală sau dinadins.
Apă agonizînd pe uscat,
Umedă pace a lucrurilor vii.
Cine te-a pus să suferi,
Pămînt pentru nuferi ?
Curgere încrunată-ntotdeauna
Și nedomoală uneori.
Cerneală pentru-notători.
Te bucuri pentru pragurile joase
Cu lașitatea unduită-n oase.
Amară cînd ești lină,
Și dulce cînd te-arunci
Mare-n curînd,
Izvorule de-atunci !
Timp fără pleoapă,
Atlanticul sau Mureșul,
Sau ploile de-o șchioapă.
Plîngînd înotă nuferii prin apă !

Simón Ajarescu

Metaintimplare

S-a scurs din mine fantoma s-a scurs
Pe undele simțului fără părți corporale
Făcea imponderabil tînărul atîta și-atîta nu
Știu dar era c e v a ce-mi trebuia mie

Înainte mă cîntăream bucuros amintire
Noile aparate mecanice din municipiu
Uneori cu vii crengi sălcii înmugurite dens
Aprilie primele zile cum le-aș uita

Hm : cîntarele arătau m a i p u ț i n e
Kilograme vitale decît aveam în realitate
Ah : dar tocmai diferența fantomatică ? îmi
Întreținea privirea căpruie buzele roșii

Acuma iată neîndoelnic pîrghia oscilînd
Alunecînd pentru cifrele dinspre stînga
Și-nregistrînd o greutate proprie peste
Acea avută într-adevăr !

Ștefan Luca

— S-a declanșat în momentul când am înțeles cuvintele rostite de medic. Dintr-odată singur, de-o singură dată căreia nu i se poate alătura vreun atribut. Așa cum nu-mi plac crispările verbale. Înfricoșător, cutremurător, paralizant. Sint găunoase. Poate ceva asemănător cu lepra. Tuberculoză renală! Așa bănuia medicul. Iar pe mine mă chinuia de o săptămână acea scârboasă cistită acută. Singe, greață, deznădejde. Moartea, ca sentiment înșurubat, prezent ca o neliniște surdă, din când în când țiind, amestecându-se în disocieri, n-o trăisem. Căci și astfel e posibil. E vorba de-o moarte cum ne-o imaginăm noi, cei care încă n-am plecat. O imagine nefondată, prezumtivă, învățată din spectacolul oferit de altul, nu propria ta moarte. E ca și cum ai imagina o îmbrățișare trăită de alții. Aș dori foarte mult să mă așulți. Nu-i un motiv de amuzament.

Femeia bău repede, fără să răspundă. Nici nu-și ridică ochii spre Brebenaru.

— Tu m-ai dezarmat mereu. În acele zile de totală detașare, judecându-mă din afară, ca pe un caz, cum am apucat să învăț în anii pierduți, mi-am dat atât de limpede, atât de definitiv seama că o comunicare între noi e cu neputință, încât am urit toți cei trei ani petrecuți împreună. Am revenit mai tirziu, dar nu asta este esențialul. Pentru tine e de neconceput în ce fel, cât de ireparabil, mă simțeam singur și maculat. Există cerneluri care nu se mai șterg. Pata rămâne pată orice-ai face. Mi-aș fi dorit o trăire a sentimentului morții fără acel adaos umilitor, degradant. Ciudat că în tot acest timp nu m-am gândit la sinucidere, ca soluție. Urmăream, avid, toate metamorfozele sentimentului, îl despleteam în fire, îl repleteam cu o secretă voluptate a așteptării. Cred acum că acest joc mi-l îngăduiam numai fiindcă medicul n-a uitat să accentueze că e o *prezumție*. O probabilitate, adică. Nu e o *certitudine*, ca în cazul cancerului, al unor boli ale cordului, o galopantă sau meningită... Și am ales, cu lașitatea tuturor, calea jocului, nerealizând însă astfel gravitatea paralizantă a siguranței că e aproape finalul. Cu întreg cortegiul dezagreabil, oricare ar fi el, dar dezagreabil, fiind vorba de descompunere. Și eu știam, am văzut, am urmărit astfel de descompuneri ale materiei vii, atrofieri lente sau accelerate de tesuturi. Și, încă, agonii. Atunci aș fi avut nevoie de tine. De un semn.

Turnă în pahare, fără s-o privească, retrăind intens zilele acelui mai strălucitor, în care pe sub castanii uriași ai aleii ce ducea spre sanatoriu își purta borcănașul cu urină roșie spre laborator.

— Nimeni nu era lângă mine. Ne culcam separat, îmi spălam singur lenjeria, ca un hoț, înspăimântat că m-ai putea surprinde. Țineam ceaiul în balcon, m-ai de precauții, dublate de jenă, de sila mea crescută față de mine însumi.

— Credeam că suferi de-o boală venerică, murmură Viorica înfiorată.

— Nici o întrebare însă, nici un telefon măcar la clinică? Nu-i important totuși. Important era faptul că nu aveam *dreptul* să apelez la nimeni. Nu la prieteni, căci asemenea intimități nu se destăinuie, cum nu destăinuie în ce fel îți iubești femeia. Mamei, sau fratelui, tatălui, da, li se pot încredința astfel de secrete. — Ce li se poate încredința. Vă leagă o viață. De la leagăn din copilărie. Noaptea, zilele, pojarul, limbrici, rîia dacă vrei, bubele dulci, întreg șiragul, dormitul împreună, mirosurile (iartă-mă, dar acesta-i adevărul), fără limite, fără interdicții, firesc, omeneste. Copilăria nu-i numai amintirea de preț a unei vârste minunate, dăruită de viață perfid, ca un „full de ași” unui novice la poker. O asemenea intimitate e posibilă, e necesară ca un imperativ, e o lege numai între îndrăgostiții adevărați. Între ei nu există pasaje neplăcute. Se anulează, din capul locului. De altfel, iubirea o consider și acum — rosti moale Brebenaru cu o neașteptată timiditate — și acum o febră, o boală dacă vrei și fiind așa ceva, o suferință. Chiar când se realizează, rămâne suferință...

Viorica se apropiase de fereastră. Trase de șnur. Perdeaua albastră acoperi romburi desenate pe sticlă. Brebenaru urmări împletirea fișilor lungi albe de hîrtie lipite egal, înșirînd romburi, romburi războiului. Se împleteau într-un ciudat fagure pretutindeni, aici, în casa lui, la comandament, la bufet, pe străzi. Goli paharul și mușcă un colț de piine.

— Accepți totul, cum printr-o stranie trecere, defectele devin motiv de și mai aprinsă febră, de induioșare, de ocrotire. Cum a fost pentru mine la început, brațul tău stîng, atât de prost îngrijit după fractură. Din cauza lui ne-am obișnuit pînă și în clipele intime, intense... ne-am format un mod de-a ne iubi.

— Spune, îl întrerupse femeia. Spune mai departe. — Mă dezarmai pe atunci și amuțeam, fără să pot comunica. Se degradau singure trăirile, gîndurile, pierdeau din interes, eram ca un elev socotit din capul locului mărginit, pentru care nu există nici o cale să-l convingă pe profesor că se află în eroare. Îmi venea să țin unora, cum i-ar veni și unui asemenea școlar. Nu sint acela. „Știu mai mult, simt, aud, văd”. În ochii unora poți părea comic sau serios, mărginit sau inteligent. Așa te văd ei. Am sfîrșit prin a mă supune.

Își prinse deodată capul în mîini. Se simțea obosit, nervos, surescitat.

— Mai toarnă, a spus Viorica. E un coniac bun.

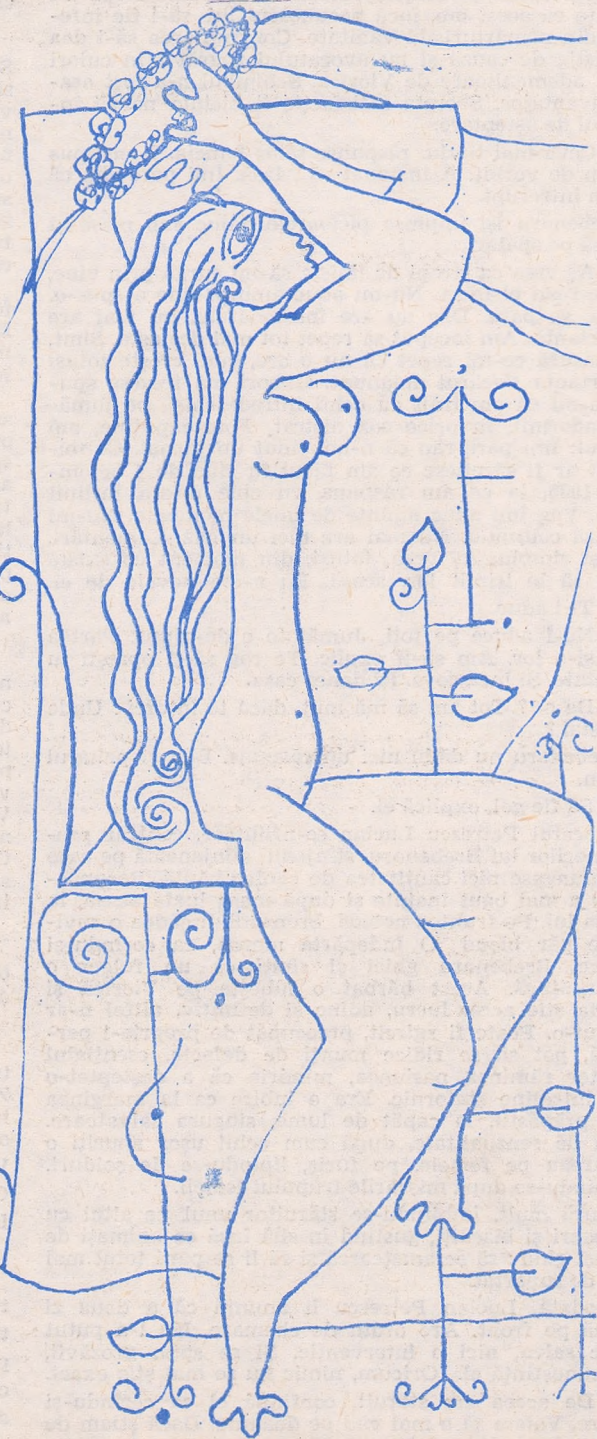
— Nu aveam dreptul să apelez la nimeni și la cerșit nu mă pricep. Sint și astfel de structuri, debitoare. N-aveam dreptul să apelez la ai mei. Știam — și am vrut la un moment dat s-o fac — mergînd la ei vor înțelege, știam că mi-ar pretinde-o să plec la ei dacă ar fi aflat, că m-ar fi învinuit că n-am plecat la ei. Întîi și întîi cum ar fi spus mama: la cine să te duci,

dacă nu la noi, la care ușă să bați, dacă nu la ușa casei în care te-ai născut și crescut? Acasă trebuie să te întorci cînd ți-i greu și nu mai poți și ești lovit și înșingerat și te doare, pe mama trebuie s-o strigi, cum în clipa supremă, a plecării înspăimîntătoare, definitive, mamele sint strigate de copiii lor. Să nu-mi spui, ca altă dată, că sint patetic. Am trăit acestea și așa, și nicidecum altfel, se întîmplă. Eu am venit la tine după o prelungită deliberare. Însemnat, adică purtînd un semn. S-ar putea spune semnul groazei, al ultimului, ca în marile momente de răscruce. Acum, toarnă tu, te rog. Sint din nou prins în aceeași capcană. Cu o mică deosebire. Atunci stam sub ocrotirea unui procent salvator: era o prezumție. Acum stau sub semnul certitudinii. Sint condamnat. Nu e ușor de înțeles, dar aici și numai aici am șansa de-a spune tot adevărul. Pentru că între noi a fost o scurtă și intensă trăire intimă. Singura trăită cu vreo femeie. La ai mei nu mă pot duce. I-am repudiat fără să le-o spun deschis, am tăiat punțile, m-am socotit străin de ei, ne-am depărtat și alterat pînă la nerecunoaștere. Joc cîstit. Nu le pot cere nimic. Nici ție nu-ți cer nimic de fapt.

Viorica văzu cum i se albesc încheieturile degetelor strînse pe pahar. Brebenaru murmură:

— Am un soi de slăbiciune nervoasă. Cazul clasic. Din senin ți se ridică un nod în gît și-ți dau lacrimile. Te simți moleșit ca și cum ți-ar curge oboseala prin vine, oarecum materială.

— Îmi vin în minte, urmă el făcînd eforturi să nu-i tremure mîna în timp ce umplea din nou paharele, îmi vin ușor ca îndemnate de altul să mă asedieze, fără să le chem, frînturi din copilărie. Nu e nimic ciudat într-asta, dar vin însoțite și de alte imagini. Oamenii din sat, un cîntec, o bucată de pănură tăiată și aruncată, felul cum stîngea tata focul, fratele meu, Gheorghe, cu privirea lui mirată, umilă, cînd i-am spus



desen de MIHAELA GEORGESCU

că n-are loc lângă mine. Eram cu feciorii și fetele popii și mergeam la baie. E ciudat că mereu la Gheorghe mă gîndesc.

— Nu mi-ai vorbit niciodată despre ai tăi. Subiect interzis. Am bănuie că ți-au făcut o mare nedreptate și n-am insistat. Cu atît mai mult, rosti grăbită femeia, cu cît ție îți plăceau colinzile, doinele, tu însuși cîntai în diferite ocazii. Vorbeai simplu, firesc cu țăranii, nu te izmeneai ca ăștia citadini, față de ei. Ai fost lovit crunt, ceea ce în lumea satului e posibil.

— Gheorghe s-a dovedit imun la umilințele repetate, răutăcioase la care-l supuneam. A ghicit, cum numa/ țăranii știu să ghicească, a simțit și acum îmi dau seama cîtă amară suferință i-am pricinuit. Acasă, însă s-a purtat cu mine neschimbat, la fel de prevenitor, chiar cu un respect accentuat, imposibil de tradus altfel decît într-o ironie grea, sublimată. Fire, oricît s-ar contesta, complicată, dotat cu intuiție sigură, stăpîn pe porniri, răbdător, încăpățînat. Gheorghe, jignit că-l socotesc nedemn, nu pe potrivea mea, s-a retras frumos. Văd și-acum silueta lui suplă, de flăcău tînăr, spațele lat și ceafa arsă de soare sub pălăria de paie cu boruri largi. S-a închis în sine și a încetat să-mi facă destăinuiri. Atît Subiect interzis? Nu tocmai. Nici chiar neplăcut. Nu le-am cerut nimic. Am înțeles că mare lucru nu-mi pot da. Eu am fost, dacă vrei, adoptat de un frate al mamei, negustor în Vinători. N-avea copii. Unchiul Gherasim. L-ai cunoscut. Om aspru, nu m-a îndrăgit, dar s-a ținut de cuvîntul dat. Bani? Nu mulți, cît a fost necesar. Înțelege: minimum. Haine, ceva mărunțiș. Eram bursier. Nu s-a împotrivit să plec vara acasă. Pînă-n cursul inferior. Atunci am rezolvat problema meditînd pe unul sau altul din colegi. Starea aceasta, în realitate umilă, le-o reproșam părinților, judecîndu-i ca nepăsători. Au căzut repede la învoiaie, lepădîndu-mă. Se rotunjeau părțile rămase din avere, celorlalți frați ai mei. Toate se încheagă într-o lume la care eu am renunțat și de care îmi era la un moment dat rușine. N-am simțit nostalgia reîntoarcerii măcar. Eșecul din cel de-al doilea an al Medicinii m-a clătînat și mînat de ideea de a avea bani siguri și a duce o viață fără privațiuni, m-a adus în armată. Mă consolam că voi face medicină militară. Iată cadrul, cofrajul, în care s-a turnat betonul.

— Mi-a căzut, în aceste zile de cînd sint la București, la un anticariat, sub ochi un volum de Arghezi. M-am arătat uimit, iar cetățeanul s-a speriat de-a binelea. Nu aflasem de pamflet? L-am calmat cumpărînd cartea, la prețul înscris pe contracoperță. O am și acum aici. Să citești „Toamnă pe suflet”. Eu mi-aș dori mult de tot. O astfel de seară, fără amintiri și nici un glas de goarnă, nici un talaz, în calea bărcii tăcute. Nu ești croit pentru a fi militar, domnule căpitan! Avea dreptate Mateescu. Prea supărătoare hățișuri. Dar îmbrăcasem bine hainele și m-am supus.

Se auzi o bătaie în ușă. De ce n-a sunat? se întrebă Brebenaru. În deschizătura ușii apăru capul unui bătrîn. Clipea mărunt și vorbea pițigăiat, hîrîit.

— Sînteți chemată, stimată doamnă, la telefon.

Părea nemulțumit de ceva, dar nu de faptul că se obosise să o cheme pe Viorica, căci, la invitația ei, intră în odaie. Viorica îl rugă să ia loc. Făcu prezențările.

— Fratele? Îmi pare bine.

Nu răspuseră. Viorica ieși după ce scoase încă un pahar din bufet. Brebenaru îl umplu și-i servi bătrînului. Vădit mulțumit, acesta gustă, închise ochii și se instală comod în fotoliu. Se interesă dacă domnul căpitan vine de pe front, căci sosesc știri alarmante, dar el nu crede în zvonuri. El e magistrat militar, retras la pensie, a făcut studii la Paris. N-are copii și n-a fost înșurat. Morți, da, morți, numără trei. Un frate, maior de cavalerie, și doi nepoți, unul n-a izbutit să piară decît ca sergent. Copil cam pușlama. Excelent coniac, raportat la timpurile de-acum. Zăpezile de altă dată... I-adevărat că e recomandat la tensiune? Desigur că depinde. Hipertensiune, nu hipotensiune. Ce bine ar fi? Am să o rog pe doamna să accepte cîteva lingurițe de cafea veritabilă. El nu are voie. De-ar fi avut șansa unei hipotensiuni. Brebenaru îl asigură turnînd din nou, că într-adevăr un coniac bun, deși e cald, nu are să-i dăuneze. Brusc, după ce bău și al doilea pahar, bătrînul se pregăti de plecare. Are de terminat un comentar pe marginea unui oarecare capitol de jurisprudență și înțelege să nu inoportuneze. Timpul e scurt, toate stau azi pe picior de plecare, totul se deplasează, rosti el fără noimă. El însă stă pe loc. E prea bătrîn să se urnească. Noi, adaugă el, putem doar să ne scufundăm. Și clipi mărunt din ochi. Avea obrazul boțit, amintindu-i lui Brebenaru de o mînușă veche cu pielea pleznită și în același timp de mărunta pilitură din fier din experiențele cu magnetii. Ne scufundăm, repetă el, ca și cum ar fi mîngîiat o piatră prețioasă.

★

— N-am putut refuza, făcu Viorica. Așa că ne-am ales cu două cești mari de cafea. Mă gîndeam, în timp ce vorbeam la telefon, că tu ocolești ceva grav, grav de tot. Dai tîrcoale, fără să te apropii. Ați băut, adică s-a băut, tot coniacul. Era bun. Trimit să mai aducă. De unde l-ai cumpărat? Știe băiatul, am să-i spun. Scuză-mă o clipă. Te-apasă ceva, Nelu.

(Continuare în pagina 18.)

În surdină...

(Urmare din pagina 17)

În surdină, murmură :

— Și te simți singur.

Zăbovi o clipă, făcu un gest ca și cum ar fi vrut să-i răvășească părul. Era foarte aproape de el, încălzită, abia acoperită în capotul verzui.

— Numai o clipă.

★

De ce s-a împușcat Gornea ? Fostul său coleg... Dă-dea dama handicap, oricăruia din școală... Matematician, format, îl decretaseră profesorii. Elev în anul I la Școala Militară. Distrat, medicul cercului de recrutare nu observase. Iar Gornea jubila. La trageri excelent. De ce ținea morțiș să se activeze ? Era înalt, foarte slab, plin de coșuri, ca desfigurat. Nici ochelari n-a vrut să poarte și dintr-odată :

— Nemaipomenit. Cu astfel de medici ne trezim cât ai bate din palme cu toți schilozii în școala militară.

— Domnule colonel.

— Fără ! N-a observat ochiul de sticlă ?

— E stingul, domnule colonel doctor.

— Activ, zici ! Nemaipomenit ! Imediat, auzi, hainele civile. La regiment. Acolo ! Auzi, domnule, ofițer activ orb. Orb a fost și medicul ăla. Executarea. Nu stăru ! Altul s-ar bucura, ascultă-mă pe bine, Gornea. Mii de simulanți. Nici la rezervă, nu se poate, mă înțelegi ? Fă-te campion de tir. As poți deveni și-n civil. Și cam ăia-s așa, mă. Propunere de reformă, furier. E și slab, curat schelet. Simulanții îi înțeleg. Ieri vine unul că-i miop, nu vede, Mă, zic. Să nu-ți vezi degetele la distanță de o palmă de ochi, pierderea ochelarilor să devină o catastrofă, să pici brusc în infern că s-au sfărâmat lentilele groase de-un deget. Asta zic și eu miopie. Citește și tu, i-am spus.

Ascultau toți, în tăcere, nemișcați. Gornea, gol pînă la brîu. Mărul lui Adam enorm, piept costeliv, surpat, năpădit de-un păr roșcat, accentuind , nu acoperind oasele. Aerul acela, indescriptibil, de rugă, spaimă. Pînă în clipa cînd următorul, cel din spatele lui, gemu și leșină.

La masă, locul lui Gornea era gol. Liniștea continua prelungind scena trăită cu o oră înainte. Exista, era a lor, a elevilor descinși, nu se auzea nici clămpănitul galeților purtați cu stoicism de veselari. În tăcerea aceea adîncă răsună distinct, ca o plesnitură, ca și cum s-ar fi rupt ceva în fiecare, împușcătura. Gornea se împușcase, în stilul clasic. În cerul gurii, descălțat de bocancul drept. În sala rastelelor. Îmbrăcat civil. Viu părea numai ochiul de sticlă. Brănescu, la fel, același deget mare cu unghie netăiată. Brănescu făcea poezii, spunea colonelul Tătaru, compătimitor. De ce și-a lipit țeva puștii de piept ? Al doilea caz, adăugase colonelul grijiuliu să nu păteze fața albă de masă, cu acel aer gospodăresc al omului vîrstnic, așezat, dar care la colonel era studiat și încă bine, ca o armă. Altfel nu le-aș impune dezamățailor ăștia, voia să spună.

Penumbra crescută în odaie, ceasul îngăduit de gînduri fără scop, fără direcție, îl chemau înapoi în odaia din orașel, lîngă evlaviosul său țucălar. Așa și domnul Peter Mayer din organizația Todt. Pierise. Nevastă-sa, doamna Emma, se abținuse de la orice confidență. Nu l-a iubit, evident. Iar Viorica se împlinise. S-a lăsat el înșelat de aerul ei de fetișcană. În capot i se arcuiesc liniile. Torsul e suplu, șoldul cărnos. Confidențe, cui ? Telefonul, la care nici nu vrea să se gîndească, să clădească ipotaze. Vagă, undeva germinase într-un timp gelozia, dar era numai aceea a neputinței de-a țî-l reprezenta pe înlocuitor. Voi ați vrea, spunea colonelul, ca toate femeile să suferă pentru voi, să plîngă după voi. Asta nu se poate. Știți cîntecul : trei, în lume, nu se poate...

Altă scenă. Pe un noroi mișcător, în felii groase, un noroi deznădăjduit.

— Alecule, cînd o fi, tragi tu. Vezi mai bine.

— Îhi, bine-bine.

— Pierim aici, bre. Am intrat ca-ntr-o cutie cu lipici. Înceleiați ca muștele. Dracu ne mai scoate.

Brebenaru rinjise. Cel cu pușca-mitralieră avea într-adevăr vederea scurtă, cum spuneau soldații. Îl și porecliseră Chiorul. I-a fost dată fiindcă era cel mai înalt și așa era regula. O să țî-o ia, n-ai grijă, murmurase pentru sine Brebenaru. Cînd o să clămpăne, pe ea o vor căuta întii. Ce, tu nu o știi asta ? Alecu o s-o șteargă ceva mai încolo, în fundul șanțului, chipurile, umplînd încărcătoarele, iar tu ai să tragi anapoda și ai să pici degeaba. Am să-i ordon eu lui Alecu s-o ăa în primire și am să cer asta fiecărui comandant de pluton.

— Dă-te, bre, mai încolo. Nici s-o fixezi nu știi.

Alecu, cel rugat să treacă el, acolo, în locul cel mai amenințat, încerca linia de ochire. Așadar trecuse. Poate-s consăteni, poate-i leagă altceva, altfel...

— Ține încărcătorul. Numai să n-avem rateuri.

— Lasă.

Soldații vorbeau șuierînd, dojenindu-se fără supărare. Brebenaru asculta, uimit, nici el nu mai știa a cîta oară, dialogurile ce se încheau între soldați. Ei nu aveau nevoie de introduceri sinuoase, pentru a intra direct în miezul lucrurilor. N-aveau nevoie de alcool, nici de amintiri erotice. Nu adăugau nimic fantezist, imaginat pînă la limita neverosimilului. Lucrurile se înfățișau nude, dar de multe ori spuse frumos, cu surprinzătoare asociații. Se surpindea, în perioada cît a fost la școala militară, mai interesat de conversațiile dintre veselari sau grăjdari, decît cele furtunoase, nu rareori ridicole, înecate în emfază și frizînd ignoranța, dintre propriii săi colegi. Elevii se fereau să discute și nici nu-i izbuteau tentativele de a-i asculta discret.

A fost așa cum prevăzuse, cu o mică modificare însă. Alecu zburase rupt de-un proiectil de brandt, iar ceilalți doi au fost găsiți în șanț. Chiorul ținea pe burtă cutia cu încărcătoare așteptînd parcă să-i fie cerute.

★

— Ai băut jumătate din vin deja ?

Viorica întrebase c-o intonație anume, să nu-l supere, mirată și înțelegătoare în același timp. Aducea într-o sacoșă o sticlă de coniac și cîteva pachete.

— N-am izbutit să-l conving. Are drepturi cîștigate, mi-a argumentat. I-am înfățișat situația. E soțul meu meu aici, i-am spus.

— Despre cine e vorba ? întrebă Brebenaru.

Viorica trecu în bucătărie și răspunse de-acolo. Brebenaru ar fi vrut mult să-i vadă fața, ochii, intuind că femeia se află într-una din cele mai grave situații, așa cum o afirmase ea și aceluia care, între timp își cîștigase drepturi.

— Omul cu care intenționasem să mă mărit. Cu care trăiesc de doi ani, izbucni ea, și ceva dureros icni în vocea ei ca smulșă din piept, alterată.

Reveni, dînd la o parte paharul de vin, golit pe jumătate.

— Hai, să bem coniac. Da, de doi ani trăiesc cu el. Mă mir că n-ai băgat de seamă. Pardesiul, pălăria, galoșii, în hol. N-are rost să mă disculp, nu-i așa ? Nici plăcut nu-i. Între altele, realmente n-a fost și nu e nimic plăcut. E un avocat, încă tînr, blond (mie care nu-mi plac), avar, cu un dezvoltat cult al persoanei sale. În fond un tip șters. Un bucureștean de serie, suficient lui însuși și, după cum vezi, și mie. Servește te rog puțin pateu. Ai rămas la deprinderile tale. Bei fără să măîninci.

— Transcrierea, făcu Brebenaru. Am neglijat-o amîndoi.

— Intenționasem, doar am subliniat. M-am răzgîndit. Transcrierea... De altfel el poate, în cazul că te grăbești, să ne dea lămuriri. E avocat. Ciudat. Tocmai transcrierea mi-a servit ca argument. Și banii care-i primeam lunar, ca soție. Sint intacti, se grăbi ea să spună.

— Și vine curînd ? întrebă Brebenaru.

Se afla în fața a două alternative. Prima pornire a fost să se ridice și să părăsească acest loc. Monologul său devenise dintr-odată inutil și ridicol. Un soi de melodramă jalnic eșuată. Prezența unui alt bărbat în casa în care căutase urme ale trecerii sale anula tot ce s-a spus. „Ați scris ceva pe tablă ? Nu văd nimic“, își aminti el. Replica pițigaiată a profesorului de matematici, în timp ce elevul pierdut nu-și ia ochii de la tabla conștiincios ștearsă de cel ascultat înaintea lui. „Mata ești tot un mic măgar. Nu meriți nici măcar să fii onorat cu o cifră. Ele li s-ar cuveni exclusiv celor care se pricep să lucreze cu cifrele. Risipim, prea mult risipim. De ce să risipesc zadarnic un „doi“, cînd se pot face atîtea minuni cu el ? Mă doare inima. Întregul catalog e în realitate un jaf. Punem un doi, dar de pătimit tot eu pătinesc“. Prezența unui alt bărbat schimba optica. Prezența afirmată, la care el nu se gîndise, nu voise, deliberat, să-l așeze între lucruri. O femeie are acest drept. Femeii sale i l-a dat chiar el. El a părăsit-o și era inevitabilă contractarea unei noi legături. Una, durabilă, sau mai multe efemere, preferințele nu mai aveau însemnătate. Izolase însă acest gînd neînchipuindu-și că însăși Viorica îl va dezvălui. Urma, logic, să se ridice și să părăsească arena înainte de confruntare. Ca în cazul Matildei, fata bună a orașului unde urmasse medicina, întreruptă fără glorie. Îl prefera, evident, și într-o seară cum o însoțea cu un coleg, a înțeles că acesta o cunoscuse mai de mult, îndeajuns ca s-o pipăie. Fata îl respinsese și i se oferise lui, dar Brebenaru o părăsi. Ochii rugători, vino-vați ai fetei l-au urmărit multă vreme apoi.

Voia însă să-l cunoască și această pornire se dovedi mai puternică. Neliniște, curiozitate se amestecau cu dorința ca acest om, încă necunoscut lui, să-i fie inferior, din nemărturisită vanitate. Confruntarea să-i dea lui cîștig de cauză și nu avocatului zugrăvit în culori puțin ademenitoare de Viorica. Schimbul n-a fost așadar avantajos. Secreta satisfacție îi biciuia nervii încordați de așteptare.

— Ceva mai tîrziu, răspunse tăios femeia. I-am spus că am de vorbit. A insinuat că... lasă. Îmi pare rău că te-am întrerupt.

Brebenaru își împinse picioarele adînc sub masă și se lăsă pe spătar.

— Aș vrea ca stropi de liniște să-mi curgă prin vine, acum, rosti el încet. Nu-mi aduc aminte cine a spus-o. Blaga, se pare. Dar nu are însemnătate, nu mai are importanță. Am început să repet tot mai des asta. Simt, pe măsură ce-mi repet că nu o are, cum crește totuși importanța fiecărui amănunt. Uneori mă trezesc spunîndu-mi că am trăit cu ochii întredeschși, pe jumătate adormit, în orice caz distrat. Foarte puține, am reținut. Îmi pare rău că n-am ținut un jurnal. Ce minunat ar fi să citeșc ce am făcut în ziua de 4 octombrie 1935, la ce am răspuns, cu cine m-am întîlnit seara. Vag îmi aduc aminte de unele momente. Nu-mi cere să continuu. Nu mai are nici un haz. Lamentări, pur și simplu. Aș vrea, totuși, din moment ce există banii să le trimit lor, acasă. Eu n-am nevoie de ei.

— Țî-i aduc.

— Nu-i aduce pe toți, Jumătate e de-ajuns. Partea mea și-a lor. Am să-ți explic. Te rog să-ți oprești tu jumătate. Și încă ceva. Îți donez casa.

— De ce ? Tot am să mă muț, dacă te întorci : Unde o să stai ?

Brebenaru nu dădu nici un răspuns. Bău și paharul de vin.

— Să fie gol, explică el.

Avocatul Petrescu Lucian se-nființase, contrar presupunerilor lui Brebenaru, stînjinit, stînjeneală pe care n-o alungase nici cantitatea de coniac băută. Recunoscu că a mai băut înainte și după masa luată acasă, la mama lui. Pe fruntea netedă, bronzată, îi cădea o șuviță de păr blond. O îndepărta mereu, ca cerîndu-și iertare. Brebenaru ghici și simți ca un fulger o împunsătură. Acest bărbat o iubește pe Viorica și femeia știe acest lucru, adînc și definitiv, altfel n-ar fi avut-o. Poate fi zgîrcit, preocupat de propria-i persoană, pot să se ridice munți de defecte, esențialul biruitor rămînea pasiunea, mîndria că a deșteptat-o și o întreține statornic. Era o iubire ca la marginea unei prăpăstii, la capăt de lume, singura salvatoare. Plină de senzualitate, după cum ochii ușor aburiți o urmăreau pe femeie, pe furis, lipindu-se de șolduri, unduindu-se după mișcările trupului femeii.

Băură mult, îmbiindu-se stăruitor unul pe altul cu fursecuri și biscuiți, gustînd în silă însă ca animați de același gînd : să se amețească și să li se pară totul mai ușor de suportat.

Deodată, Lucian Petrescu îi anunță că a doua zi pleacă pe front. Are ordin de chemare. Nu l-a putut nimic salva, nici o intervenție. Și se spun grozăvii, îi încunoștință el. Oricum, nimic nu se mai știe exact.

— De aceea am stăruit, continuă el ca cerîndu-și iertare. Voiam să o mai văd pe doamna. Dacă știam de sosirea dumneavoastră renunțam.

Ar trebui, gîndi Brebenaru, să-i mulțumesc, să-i spun că nu face nimic, să-mi exprim recunoștința poate că a avut amabilitatea să vină să mă cunoască. Caraghioasă situație, recunosc Brebenaru. E tocmai bine că pleacă și el, plec și eu.

— Ce armă ? întrebă Brebenaru.

— Infanterie. Sergeant, domnule căpitan. Plec la Bu-zău, mine dimineată. Trenul e la 7. Am găsit un camion, cu muniție. Sint amic cu locotenentul și mă ia la 11 dimineata.

Nimic mai limpede ca acest „apropont“, vorba aceea, zîmbi Brebenaru. Eu oricum plec și mai rămîn ceasuri de delir.

— Lucian, du-te și mai cumpără coniac.

Lui Brebenaru i se păru că surisul Vioricăi era plin de răutate.

★

— Îți donez casa, sint hotărît. Voiam mai de mult, dar am tot aminat. Păstrează suma de bani. Vei avea nevoie.

Femeia îl asculta nemișcată, privindu-l țîntă în ochi. El continuă cu răceală, aproape în ciudă :

— Te previn că vor veni curînd zile grele. Zevzețul ăsta, care-i lihnit după tine, habar n-are ce îl așteaptă.

Îi explică rar, cu adăugiri și paranteze, că frontul din Moldova s-a prăbușit și că teatrul de luptă se va muta în România. Încă atitudinea noastră nu s-a precizat. Piriie undeva cusătura și resentimentele față de nemți nu-s o glumă, iar el pe nemți îi cunoaște. Amin-tirea zilelor din Italia filii din nou ca un zăbranic amenințător pe dinaintea ochilor săi.

— Pe mine mă vor țîri cu ei, spuse, căci alta nu văd. Trăiesc din nou, dar acum la tensiuni crescute, copleșitoare, coșmaruri vechi. Și sint încă prea slab să le parcurg de unul singur. Acut, simțeam nevoia cuiva lîngă mine. E, dacă e permis, atenuînd, tot egoism, egoism și lășitate. Știu că nici acolo nu va fi bine pentru mine. Sint plin de gînduri negre ca un stup, otrăvit. Niciodată nu m-am gîndit mai mult acasă, la tot ce a fost aici și am trăit, ca în anul petrecut departe. E de necrezut, repet, cît de insuportabilă e nostalgia patriei. Ea nu e de loc abstractă, cum s-ar crede. Se iscă și arde din fiecare amănunt. Un fum ieșit dintr-un horn și răsucit într-un anume fel răscolește în tine o durere care nu poate avea nume. O silabă răzleață, un oftat, un vagon rătăcit pe-o linie (cum am întîlnit eu la Dresda într-o seară) trezesc deodată un sentiment ascuțit în coșul pieptului, respiri greu, chinuitor. Și țî se face urît, un urît de moarte. Nu se poate cu nimic compara. Și mai insuportabile visurile, invariabil, aducîndu-te acasă, deșteptînd cu o cruzime fără margini, tot ce țî s-a părut că doarme, că ai uitat. Un colț de stradă cu ziduri umede, năpădite de mușchi, copii păzînd gîște la margine de sat, gări cu săli de așteptare anemic luminate, mirosind a motorină, oameni, frecvent Gheorghe și silueta lui îndepărtîndu-se, în timp ce pe mine mă cutreieră durerea surdă a imposibilității de-a reține, de-a nu fi țîrit mai departe, tot mai departe. Se spune că visele durează o clipă, înainte de-a te trezi. Trăiești evenimente, întîmplări de ani de zile, condensate într-o clipă. Ce amețitoare viteză le-nghesuie într-o clipită !

— Nu înțeleg. Tu n-ai făcut nimic rău.

— M-am gîndit bine, Viorica. Eu nu voi fi iertat. Sint prea neîndeminatic să mă strecor. Cineva trebuie să plătească. De luni de zile mă deprind cu rolul de vinovat. Tu nu înțelegi. Am picat în cursă. Germania n-a fost numai un an de școală. Am fost în Italia. Sint fotografii. Apar în ele în uniformă germană. Au fost operațiuni militare, figurez în tabele, există arhive, am îndeplinit misiuni. I-adevărat că nu mă puteam sustrage. Am și o decorație. Cum pot eu dovedi contrariul ? Sint atît de singur, încît numai eu îmi pot clădi circumstanțele atenuante.

Speriată, ca împinsă brutal într-un joc periculos, femeia îi turnă tremurînd un pahar de vin. Brebenaru făcu ochi mari, ridicîndu-se. Făcu cîțiva pași prin cameră, ocolînd masa. Prinse în palme spătarul scaunului pe care stătuse Petrescu.

— Ai auzit tu vreodată, în noapte, într-o noapte ca smoala, un țîpăt care să nu mai semene a țîpăt de om, ieșit dintr-un gitlej : Benicia ? ! Eu am auzit și a spune că un asemenea țîpăt pătrunde numai prin auz, aș greși. Prin toți porii pielii ! Asta a fost în nordul Italiei și mai multe nu-ți spun. Atunci mi s-a deschis larg ochii și nu m-am gîndit ce caut eu acolo, așteptînd un chef deșuchiat într-un vagon, pe-o linie amputată în ambele direcții. Nu ce caut eu, ci cum de există un român acolo. Acolo, în lumea aceea a lor, am simțit mult mai clar ca aici că sint român.

— În acest caz, încercă Viorica, sint mulți care...

— Evident. Nuanțele diferă, iar cerneala mea e neagră. Știi, am fost în situația unuia care abia după ce despărțirea definitivă de-o femeie s-a produs, el își dă seama că singura, unica pasiune adevărată a fost tocmai femeia aceea. Reîntorcerea însă nu mai e posibilă. Punțile au fost tăiate. Pe nimeni n-ar convinge de contrariul. O știe numai el. Te rog acceptă, Viorica. Nu e nici cadou, nici exces de cavalerism, nu e larghețe. Ia-o ca pe un act legal, decurgînd logic. Ca și cum aș fi dispărut. Ca o legatară. Acum îmi dau seama de ce a trebuit să vin și această sosire a mea era inevitabilă și necesară.

— Nelu, nu se poate.

Femeia, și țînea mîinile încleștate. Ochii încercănați, obosiți, se întunecaseră, Colțurile buzelor îi tremurau și-o urmă de ruj îi păta bărbia.

— Îmi pare rău de Petrescu, făcu Brebenaru.

Îi lăsă singuri, coborînd grăbit în stradă. Voia să treacă întii la poștă să depună banii pentru părinți. Zăpușeala îl făcu să regrete c-a băut atîta coniac. Nu-i ieșea din minte expresia radioasă ce-i invadase parcă obrazul lui Petrescu după ce rezistase rugăminților Vioricăi de-a rămîne. Le-ar fi vrut mai convingătoare. Oare ce fac ei acuma ? se întrebă și încruntat coti din Lipscani pe Victoriei.

— În fond, își spune, nici bani n-am cui să trimit.

Se văzu singur alergînd pe-nținsul unei cîmpii, în timp ce pe cerul întunecat se buluceau nori grei, într-o liniște înghețată. Recunoscu în depărtare cum-păna unei fîntini. Picioarele îi duceau spre ea și în cerul gurii presimțea gustul sălcii, amar, de nedescris, al apei din fîntina la care, ca-n visele lui din urmă, nu va mai ajunge.

Cînd plouă

Cînd plouă, cînd plouă, cînd plouă
scrie-mi scrisori violente,
pierduto, molateco, sfinto,
din marile dansuri demente.

Durere tu, spadă de fildes
cu nimeni luată-n comun,
sînt moarta frumoasă din burgul
în care se spun
povești despre Silvia Kerr
în părul coral tăinuind
un aspru jungher.

Și un mare frison animal
vine și urmele-i linge,
pierduto, molateco, sfinto,
durere, car triumfal...

Frîngerea pîinii

Ca o limbă de clopot vibra pîinea
încît am simțit
crescîndu-mi în mîini
un revolver sau un cuțit.

Și în lumina din camera noastră
a intrat o bătrînă albastră
de care m-am rugat plîngînd
să mă ierte
că m-a surprins omorînd.

Numai astfel am putut
să mă apăr de aburii
în care m-am zbatut.

Și voi găsi cuvinte să adun
leagănul în care lent recompun
mișcările mele pînă la pîine
ușoara greață și leșinul
vinătoarea și furia dulcelui cîine.

Mihail Crama

Ochiul

Cît de pedepsit eram în ungherul acela
din copilărie,
că Dumnezeu deschidea pentru mine
un ochi albastru, imens,
prin care treceau tigri și elefanți,
în care se pieptăna uneori și bunica
la vîrsta adolescenței ei,
căci ochiul acela privea înainte
și-napoi în timp
ce frumos călătoream cu sania...
Uneori recitam poezii
și mă-nclinam reverențios
pînă jos, în ochiul acela albastru, rotund,
prin care treceau tigri și elefanți..

Atunci

Pluteam în fluviile seminței tale,
și frig mi-era în ancestrala noapte
ca sub bolta unei păduri virgine.

ESEUL*)

I

experienței (înregistrată mai sus), cu accentul pus nu pe rezultat, ci pe activitatea însăși de „încercare”, ce devine tot mai mult obiect și metodă în sine, autonomizate.

Scientismul modern preia noțiunea, căreia-i dă sensul experimental de versuch (tentativă, experiență, încercare științifică) contribuție de proporții reduse, metodică însă, orientată spre cunoaștere, obținere de rezultate precise, fie și parțiale. Este vorba, totuși, de o deviere și chiar de o alterare, sub presiunea activităților moderne de cercetare. Ideea de bază, autentic eseistică, rămîne însă mereu relativistă; eseistul doar „încearcă” să dea o soluție. N-o impune, nici n-o dogmatizează. Numai o propune. El se pune pe sine și pe alții la „încercare”. Ispitește, incită adevărul. Nu-l definește integral, obligator și cu atât mai puțin definitiv.

5. — Din combinația acestor sensuri, sub aceeași influență științistă, s-a născut și ideea modernă de experiment, de unde eseul gen experimental, „scriere experimentală”, nu fără serioase analogii de metodă. Precum omul de știință, eseistul într-adevăr examinează obiectul (ideea) din diferite unghiuri, îl analizează multilateral, îl „cîntărește”, îl „pipăie”. Deosebirea rămîne totuși esențială. În timp ce savantul se conduce după legi fizice, eseistul alege și combină liber ideile (de unde și esența creatoare a eseului); în vreme ce omul de știință își publică cercetările pe etape, experiențele sale de laborator, eseistul (și cu atât mai mult creatorul) oferă rezultate, produse finite. Ceea ce ar corespunde experimentelor științifice ar fi numai schițele pregătitoare, însemnările, notele de lucru. Dar acestea nu sînt „eseuri”, ci bruioane. Confuzia rămîne deci întreagă (Bruno Berger, Der Essay als Experiment, în Der Essay, Form und Geschichte, Bern, Francke Verlag, 1964, p. 115—127).

6. — Sfera de investigație a eseului, practic nelimitată, este acoperită de totalitatea acestor direcții. Eseistul își „încearcă” forțele asupra oricărei teme care-i stimulează gîndirea și sensibilitatea. Cum scrie și E. Lovinescu (Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937, p. 67), eseul „poate îmbrățișa orice obiect din domeniul științelor morale, orice fel de probleme de istorie literară, de estetică, de sociologie și orice chestiuni de ordin cultural”. Atunci cînd titlul de eseu nu definește tratatul filozofic sistematic (Locke, Leibnitz, Maine de Biran), studiul istoric (Voltaire, Guizot, Macaulay), științific (Malthus, Gobineau), literar (Pope, Dryden, Paul Bourget), pentru a da doar cîteva exemple celebre, eseul exclude orice restricții. Utilizarea completă a posibilităților semantice ale „eseului” este departe de a fi încheiată. Folosirea sa rămîne în continuare infinită și nedefinită.

Eseul explorează o gamă foarte vastă de subiecte, dovadă și marile lui precedente, Bacon, Hume și mai ales Montaigne. Emerson și Aldous Huxley dintre „moderni” tratează cele mai neprevăzute probleme, vezi tabla de materii. Două copioase antologii recente: Great English Essays (London, Cassell, 1961) și 50 Great Essays (Bentham Books, 1964) duc la aceeași concluzie: în eseu spiritul este purtat în zig-zag, în cele mai neprevăzute direcții: de la politică și morală, pînă la religie, educație și muzică. Valori de M. Ralea, Puncte de vedere de D.I. Suchianu (literatură, finețe, umor, prostie, cinema) nu fac excepție de la regulă,

Trompetele care-au sunat atunci,
fulgerele,puhoaiete torențiale,
din roșiile văi ale genezei...

George Alboiu

Semilună

Noapte secată de trupuri
plecate prin pustiul din lacrimile lor.

Cu ei spre țarm în fiecare noapte
am fost tîrîndu-mă pierdut
peste nestăpînitele umbre.

Cu ei am fost Doamne
cu ei mă duc în fiecare noapte
stingher cu sufletul împleticit
și cine știe dacă eu însumi am să aflu
vreodată drumul înapoi.

Ne întîlnim la țarm și ochii noștri
ne-neacă trupurile vagi.

Din părul încîlcit culegem
cîte un bulgăre de ceață și pămînt
în mare-l aruncăm pe rînd tăcuți
cu ochi măriți de groază și uitare
s-ajungă fundul mării așteptînd
în fiecare noapte așteptînd.

care este, de fapt, o anti-regulă. De aceea orice încercare de a prescrie un „subiect prin excelență”, o „temă” a eseului, cum face Theodor W. Adorno (Der Essay als Form, în Noten zur Literatur, I. Suhrkamp Verlag, 1965, p. 41), și alții, care ar fi „întîlnirea (relația) dintre natură și cultură” este restrictivă, deci inexactă. Mult mai aproape de adevăr rămîne Bruno Berger (op. cit. p. 71—72) cînd observă că materia eseului poate fi nu numai arta și natura, dar și lumea ideilor, și în genere tot ce devine obiect de „trăire” (Erlebnis).

7. — Dacă problema conținutului eseului rămîne minimă, dată fiind universalitatea lui, punctul de plecare se dovedește capital, esențial. Impulsul de bază, tendința eseistică fundamentală este, în mod necesar, cunoașterea. Orice eseu constituie un act de cunoaștere, de un anume tip: orientat spre universal, prin metode individuale. Poate mai bine spus: o aspirație spre general prin procedee particulare. Atitudinea și altitudinea specifică eseistică această este: ridicarea la universalitate prin particularizare, dezbateri de „probleme conceptuale” formulate și rezolvate în funcție de „ocazii” și „situații concrete”. Definiția lui Georg Lukács, deseori citată și parafrazată (Die Seele und die Formen, 1911) își are în orice caz anticiparea într-o caracterizare, din 1797, a lui Fr. Schlegel a eseistului german Georg Forster: „El pleacă de la detalii particulare pentru a trece curînd în generalități” (cf. Bruno Berger, op. cit. p. 213). Accidentalul devine pretextul și motivarea generalizării teoretice.

De unde profunda instabilitate, contradicție internă și ambiguitate a eseului. Căci în timp ce individualul devine obiect de intuiție și imagine, universalul nu poate fi cuprins decît conceptual. Eseul ar realiza deci sinteza kantiană, a intuiției oarbe, luminată de concept, a conceptului gol înviorat prin intuiție. În orice caz, eseul constituie un compromis — uneori precar, alteori admirabil — între concept și imagine, în cadrul unui gen intermediar, de „frontieră”, întrucîtva „hibrid”, între literatură și filozofie. Din care cauză, orice eseu pare oarecum riscat, construit pe antiteze, suspendat și oscilant deasupra unei „prăpăstii”, prin interferență continuă de elemente obiective și subiective, greu coordonabile: concept și imagine, principii și experiență concretă, idee și „trăire”, absolut și relativ, etern și temporal, teoretic și estetic. Situație-limită, paradoxală, fundamental „ironică”, răsfrîntă în mod inevitabil și asupra încercării de a studia și defini metodice eseul. Căci ce poate fi mai paradoxal (și totuși mai necesar în contextul culturii noastre!) decît a te ocupa sistematic de un gen profund nesistematic?

8. — Obiectul cunoașterii eseistice, divergentă în direcțiile sale de bază, este, firește, „adevărul”. Dar un adevăr sui generis, care reflectă aceeași situație contradictorie, particularizat, gîndit și exprimat în singularitatea sa sensibilă, nu în generalitatea sa abstractă. Un adevăr concret, experimental, posibil, eventual, nu unul conceptual, discursiv, tradițional. I-a precizarea și definirea sa colaborează în proporții inanalizabile atît precizia previzibilă a spiritului, cît și receptivitatea atotcuprinzătoare și spontană a sensibilității. De aici și permanenta subiectivizare a obiectivității eseului, tensiunea emoțională a ideilor, incitarea reflexiei proprii, care nu angajează decît ființa eseistului și cititorul ce-l urmează.

Adrian MARINO

*) Dintr-un Dicționar de idei literare în pregătire. Citeva din ideile acestui articol au fost expuse și în Personalitatea eseului (V.R., 6/1968) și Eseul ca formă (Cronica, nr. 36/1968).

MALRAUX ȘI „SPERANȚA“

André Malraux este acela care, prin titlul și prin conținutul unei cărți a sa din tinerețe, a lansat formula „condiției umane“, care, de câteva decenii, se aude atât de frecvent invocată. Ideea de condiție, aplicată omului, cuprinde o variantă a ideii de destin sau, mai precis, una din ocaziile sociale ale destinului absolut. O asemenea fereastră asupra propriei lor realități se deschide personajelor lui Malraux îndeosebi în cazurile-limită, determinate de revoluții, de războaie civile, de înclăștări armate pentru apărarea sau salvarea unui ideal umanitar. În aceste cazuri, omul se apropie singur de adevărata sa „condiție“, pînă atunci ignorată, fiindcă optarea pentru ideea pe care o cunoaște înseamnă, totodată, optarea pentru luptă, pentru durerea, pentru moartea, pe care încă nu le cunoaște, dar prin care se va descoperi pe sine.

În ordinea mai sus schițată, una din cele mai însemnate opere ale lui Malraux este romanul *Speranța*, pe care Ion Mihăileanu ni-l oferă într-o corectă și îngrijită traducere românească. Lucrarea evocă episoade semnificative din războiul civil spaniol, văzut în articulația sa extrem de strînsă între rezistența conștiințelor și efortul brațelor. Stilul lui Malraux, nervos, accelerat, desfășurat cu grija de-a nu scăpa în zbor nici o fărîmă din prada obiectului, prezintă pe alocuri ritmul telegrafic al dispecerului la meciurile sportive. Este, însă, vorba de un meci tragic, în care omul nu se joacă, ci ia cunoștință de „condiția“ sa precară în lume.

De aceea, actualitatea reportajului rapid atrage, în aceeași sferă a actualității, și comentariul filozofic în stil clasic, care de astă dată nu mai reflectează de la înălțime, ci chiar din inima sîngerindă a evenimentelor. Malraux gîndește cu precizie în aforisme și în sentințe, care, prin conciziunea și scurtimea lor, se adecvează perfect la goana înfrigurată a acțiunii. Generalizarea intensivă nu se mai detașează de materia faptelor, ci se alternează și se amestecă cu rapiditatea reflexelor și a mișcărilor, cărora le extrage sensul. În mod paradoxal, însă, tocmai prin această „modernizare“ a sa, sentința sau apoteigma se apropie de originarul ei fond tragic. Așa cum s-au văzut folosite de clasicismul modern, lapidarele reflecții sentențioase s-au difuzat, ca tip literar, îndeosebi din contextul tragediilor lui Seneca, unde au fost aplicate ca generalizări concise tot pe marginea luptei, a durerii și a morții. În cazul lui Malraux, deși se desprinde un sunet clasic de aceeași factură stilis-

tică, nu putem totuși vorbi de un vetust aforism etic, cu date preexistente de comportament, ci de un aforism ontologic, care-l dirijează pe om către revelația descoperirii de sine.

Noi am spune, însă, mai mult. Urmărind anumite ilustrații constante ale romanului, surprindem că, prin intuiția durerii extreme, omul ia cunoștință nu numai de el însuși, ci și de o neașteptată unitate a lumii. Ne gîndim la un fel de monism, pe care doar prezența suferinței acute îl dezvăluie. Mai întîi se relevă identitatea ontologică dintre sexe, dintre bărbat și femeie. La un moment dat, scriitorul ne introduce într-un spital cu răniți. Acolo „șipetele unui bărbat sau ale unei femei străbăteau salonul“. Desigur că „ale unei femei“ nu puteau fi. Scriitorul, însă, ne și explică de ce are loc această indeterminare a impresiei: „la limita extremă a durerii“, deslușește el, „timbrul vocii nu mai poate fi deosebit“. Dintr-un alt pat vaielele prelungi se terminau la limita posibilă a respirației. În acele clipe, tînguirile se substituiau prin „scrișnetul dinților, atroce și resemnate ca al femeilor la naștere“. În primul caz, strigătul dureros al bărbatului se aude nediferențiat de al femeii. În al doilea caz, el capătă inflexiunile directe ale acestuia din urmă, prin supunerea la o tortură de aceeași intensitate.

Dar durerea ucigătoare relevă nu numai identitatea existențială dintre sexele umane, ci și identitatea de textură dintre om și animal. În această privință, scriitorul evocă „acele gemete în care durerea devine mai puternică decît orice expresie omenească, în care glasul nu mai e decît schelălăit universal al suferinței, același la oameni ca și la animale“. Pretutindeni, presiunea chinului explorează și scoate la lumină o serie de identități subiacente.

Ele se pot extinde și mai departe. Bundează în cadrul unui peisaj dezolat, sterp, care exprimă durerea unei naturi lipsite de sevă, aceeași unitate se desprinde între regnul organic și cel mineral: „pînă în zare, numai piatră și arbuști țepoși, care creșteau, ici și colo, armonizîndu-se parcă crengile ascuțite cu colții stîncilor galbene.“ Acesta ar fi numai un prim grad, cînd ligamentul asprimit arde doar unifică stilistic regnurile. Dar dezvoltarea chiar a identității adînci dintre ele se rezolvă abia prin închipuirea unei acțiuni de distrugere, exercitată asupra lor. Această închipuire — care, în context, poate deveni oricînd realitate — este provocată, printre altele, de ansamblul teribil de „uscat“, cu care se arată orașul Badajoz, văzut din avion: „...o asemenea sen-

zație de uscăciune, încît părea că țigle și pietre, case și străzi ar fi trebuit să crape și să se pulverizeze la prima bombă, într-un vuiet puternic de oase și pietriș“. Uscăciunea, ca senzație extremă, pe care o sugerează tabloul, contopește, prin ipoteticul vuiet catastrofal, organicul „oaselor“ cu anorganicul „pietrișului“ într-o unitate indistinctă.

Așa-zisa normalitate a vieții se bazează pe principiul separării nete între aspecte diferențiate. Omul procreează prin intuiția certă a deosebirii biologice dintre bărbat și femeie, el se hrănește prin intuiția tot atât de certă a distincției somatice dintre vinătorul uman și vinatul animal, și, în sfîrșit, își însușește o cunoaștere generală cu funcțiune orientativă prin surprinderea diferenței și variației de regnuri. Dacă în această scoală convențională, separatoare, de care se servește viața pentru a-și continua cursul, se operează o ascuțită secțiune verticală, deci se prilejuiește o rană, o „durere“ care suspendă perpetuarea, atunci se descoperă în adînc identitatea ontologică a tuturor lucrurilor.

O dată ce durerea și distrugerea semnalează această identitate subterană ca singura permanență a existenței, cu atît mai ușor îi va fi să arate tot restul ca dislocabil, lipsit de rădăcini, ca un simplu joc al opticii abitudinale. Ea deplasează, după voie, lucrurile în noi perspective, le mută în noi ansambluri și în noi structuri, altele decît cele în care ne iluzionăm că ar fi definitiv integrate. O priveliște de uzine poate căpăta întipărirea de „veșnicie a cimitirelor“ numai fiindcă în acel cadru au loc execuții continue de prizonieri, ce dau impresia că vor dăinui „pînă la sfîrșitul veacurilor“. Statuile avariate ale unei catedrale arse capătă „în incendiul stins o măreție barbară, ca și cum dansul lor s-ar fi născut aici din flăcări, iar stilul acesta ar fi devenit al incendiului însuși“. Obişnuita natură nocturnă îmbracă, în liniștea stranie de la sfîrșitul luptelor, perspective fantastice, încremenite, de altă planetă. Durerea și moartea distrug iluzia rădăcinilor, aflate dincolo de zona adîncă a identității. Toate lucrurile devin mutabile, și pot căpăta oricînd noi funcțiuni și noi integrări.

Și omul, la rîndul său, se poate muta din cîmpul limitat, pe care a bănuț că l-ar ocupa ființa sa integrală. Dar tocmai prin această mobilitate în sine însuși el își relevă identitatea cu toți oamenii, cu toți aceia care, deplasați prin durere din falsele lor rădăcini, au găsit, deopotrivă, coordonatele „condiției umane“.

Edgar PAPU

articol scris pentru ROMÂNIA LITERARĂ

AMITA RAY:

LITERATURA BENGALI ÎN SECOLUL NOSTRU

De veacuri, poporul indian a suferit de existența castelor și de ideea că deosebirile sociale — de sursă divină — exclud orice protest și orice încercare de înnoire. Această convingere a început să fie dezbătută critic pentru prima oară de tinerii intelectuali din Bengal, care se îndepărtau de religie pentru a se putea bucura în chip firesc de existență. Situația a fost în bună măsură ameliorată de reformele socio-religioase ale lui Ram Mohon Ray, dar nu suficient pentru ca tineretul cu educație occidentală să nu resimtă confruntarea ideilor lor noi cu prejudecățile băstinașe ca pe o ciocnire dureroasă. Această dezorientare a tinerilor de formație europeană care se reintegrează în realitățile indiene tradiționale a fost reflectată de Rabindranath Tagore în 1910 în romanul „Gora“, unde se și recomandă, ca soluție pentru eliberarea conștiinței indiene din servitutea unei religii prea apăsătoare, o atitudine larg umanistă în abordarea tuturor problemelor vieții, atitudine care ar fi de mare ajutor în procesul unificării întregii populații indiene. „Gora“ e totodată primul roman important scris în limba bengali în care se exprimă consistent rezistența națiunii indiene la intervenția administrației britanice în viața indiană. Evoluția sentimentului național indian a fost evocată atât de Tagore cît și de alți scriitori (Sorot Ciondra Ciatarji — „Drumul drept“, Tara Sonkor Banarji — „Poporul zeu“, „Cinci sate“). Însă Tagore e scriitorul care a avertizat împotriva beției de sentiment patriotic lipsită de un program temeinic pentru construirea unei vieți noi, program fără de care întreaga efervescență națională nu poate duce pînă la urmă decît la o colosală dezamăgire. Totuși, aceste sănătoase idei, împărtășite de mulți intelectuali ai epocii, nu au putut asigura niște legături trainice cu pămîntul țării, o pătrundere autentică și profundă în realitatea vieții populare. Asemenea lipsuri se observă și în literatura celui de-al treilea deceniu, mai ales în cea practică de o mișcare ce se intitula tocmai „literatura realistă“, ai cărei promotori și-au luat

prea frecvent modelul din literaturi străine, neaducînd astfel o culoare vie în literatura noastră, excelînd în latura estetismului și senzualismului. Dar tot în același moment publicul s-a putut bucura de scriitori ca Bibhuti Bhuson Banarji (1894—1950), care a redat în nuanțele ei verosimile viața rurală. După Tagore, Bibhuti Bhuson e scriitorul care folosește cel mai bine motivul naturii, a cărei relație creatoare de emoții cu omul ocupă un loc însemnat în opera lui. Memorabilă e contemplarea relației natură-om în romane ca „Balada drumului“, „Invincibilul“, sau „În pădure“. Alți prozaatori, ca Bibhuti Bhuson Mukharji (n. 1896), sau Sorodindu Banarji (n. 1899), fără să se preocupe direct și deliberat de vreo problemă socială, reușesc să înfățișeze exact lumea care trăiește și se frămîntă sub cerul Bengalului. Eroii și eroinele lui Bhuson Mukharji sînt deseori copii de la țară, a căror simplitate e pictată sincer și cu umor, într-o manieră care îl apropie pe autor de umoriști ca Troilokya Nath Mukharji (1847—1899), Raj Sekhor Basu (1880—1960), Balai Ciand Mukharji (n. 1899), Porimol Goswami (n. 1897) toți preocupați să facă din calitățile lor de ironiști un sistem de analiză și critică socială, reușind prin ecoul pe care l-au avut operele lor să înlăture într-o anumită măsură efectul psihologic nefast al unor superstiții vechi de secole.

Toate aceste dezvoltări au avut loc între cele două războaie mondiale, una din perioadele cele mai înfloritoare ale literaturii bengali. După ultimul război mondial, criza economică, foametea, formarea unei noi clase de parveniți au devenit subiectele cele mai frecvente în proza bengali, fiind dezbătute în cărți al căror caracter uneori prea documentar nu garantează o prea mare durabilitate. Sentimentele esențiale sînt năzuința spre independența țării, dorința unei ameliorări a existenței, aspirația către dreptate. După 1947, anul cuceririi independenței, o nouă realitate politică e creată în India, ceea ce condiționează apariția unei conștiințe literare noi, neînchipuită de generațiile trecute.

La Editura pentru literatură universală, în colecția „Teatru“, apar, cu un studiu introductiv semnat de B. Elvin, două volume din dramaturgia lui Eugen Ionescu. Volumul I cuprinde Cîntăreața cheală (în românește de Dinu Bondi și Radu Popescu), Lecția (în rom. de Elena Vianu), Scaunele (în rom. de Elena Vianu) și Ucigaș fără simbrerie (în rom. de Marcel Aderca), iar volumul II — Rinocerii (în rom. de Florica Șelmaru), Regele moare (în rom. de Ion Vineanu), Pietonul văduhului (în rom. de I. Igiroșianu) și Setea și foamea (în rom. de Mariana Șora), deci cele mai reprezentative lucrări ionesciene.

Cîntăreața cheală, o „antipiesă“ cu un titlu straniu dat tocmai pentru că „nici o cîntăreață, fie cheală, fie pietoasă, nu apare pe scenă“. Despre aspectul de satiră socială al acestei piese, însuși Eugen Ionescu mărturisea: „Admit și această interpretare: totuși, în spiritul meu nu are loc o satiră a mentalității mic-burgheze legată de cutare ori de cutare societate. E vorba, mai cu seamă, de un fel de mic-burghezie universală, mic-burghezul fiind omul ideilor primite, omul sloganelor, eternul conformist: acest conformism constituie desigur pentru el un „limbaj automat“, un limbaj care îl reprezintă, un limbaj care nu spune nimic“, un limbaj în care nu se spune nimic personal, un limbaj al absenței vieții interioare, al mecanismului cotidian, un limbaj al omului care se scufundă atît de mult în contextul său social încît nu se mai poate deosebi din el“. De aici, aceea „impostură a limbajului“ care de atunci încôace a trezit atîtea dezbateri, denunțată și în Scaunele, piesa în care „oratorul“, purtător de cuvînt al unuia dintre personaje, ține un discurs de sunete nearticulate în fața unui public de scaune goale, iar personajul care anunțase necesitatea acestui purtător de cuvînt, bătrînul, se aruncă pe fereastră înainte chiar de sosirea „oratorului“ tocmai pentru că nu arusesse nimic de comunicat. De la această situație de impas, autorul însă trece la piese în care omul reacționează, intrînd în luptă cu forțele ostile ale societății și spiritului modern (Ucigaș fără simbrerie, Rinocerii, Regele moare, Pietonul văduhului). Comunicația pare că începe a se realiza. Despre necesitatea acestei comunicații, Ionescu mărturisea: „Pentru mine, teatrul — teatrul meu — e cel mai adesea o confesiune; nu fac decît mărturisiri (pe care surzii nu le înțeleg, altfel nici nu s-ar putea), căci ce-aș putea face altceva?“

★

O altă apariție recentă la E.L.U. este „Răscoala pescarilor“ a cunoscutului scriitor din R. D. Germană Anna Seghers, pe care cititorii noștri au mai întîlnit-o în romanele „A șapte cruce“, „Morții răman tineri“ și „Hotărîrea“.

Volumul „Răscoala pescarilor“ cuprinde două povestiri distanțate în timp ca elaborare și apariție. Prima, povestirea-titlu, a apărut în 1928, ocazionînd încununarea autoarei cu ilustrul premiu literar Kleist. Cea de-a doua, „Excursia fetelor moarte“, a fost scrisă în anul 1946, pe vremea cînd Anna Seghers încă nu se întorsese din Mexic, unde anii de opresiune hitleristă o siliseră să se exileze.

Ambele piese sînt un exemplu de stăpînire a stilului și mijloacelor de expresie, foarte sobru și economic distribuite în țesătura epică, conducînd la exprimarea unor înalte sentimente umane, specifice întregii morale care se degajă din proza Annei Seghers.

MAX JACOB

Sub cristalul mesei de lucru, am mereu înaintea ochilor dramaticul poem al lui Paul Eluard „Eternité de ceux que je n'ai pas revus” (Vesnicia celor pe care nu i-am revăzut). Sint vreo douăzeci de nume scumpe de poeți și publiciști, eroi și victime ale represiunii sălbatice a hitleriștilor care instalau „ordinea nouă”. Și, printre acele nume, îl citesc și pe al chinutului, pe al bunului Max Jacob, ale cărui zile s-au încheiat în lagărul de la Drancy, la 5 martie 1944. Avea 67 de ani. Se născuse la Quimper, localitate de care își aducea aminte adesea. Îi plăcea să povestească, atunci când era vorba de copilăria sa, că fusese furat de țigani care i-au fărâmat oasele când avea trei ani, iar după 14 ani l-au așezat pe treptele Școalei normale suferitoare... Cert este că studiile liceale le face în capitala Britaniei de Jos. Se înscrie la Școala colonială, pe care o părăsește curînd. Începe să picteze. Greu și-a cîștigat, în felurite îndeletniciri, existența : secretar al unui notar, funcționar comercial, preceptor, critic de artă. Debutul scriitoricesc și-l face cu o carte pentru copii, „Povestea regelui Kabul I și al rîndașului Gauvin”, care carte s-a oferit mulți ani elevilor premianți. Micii lectori nu știau ce „premiu” țin între degete.

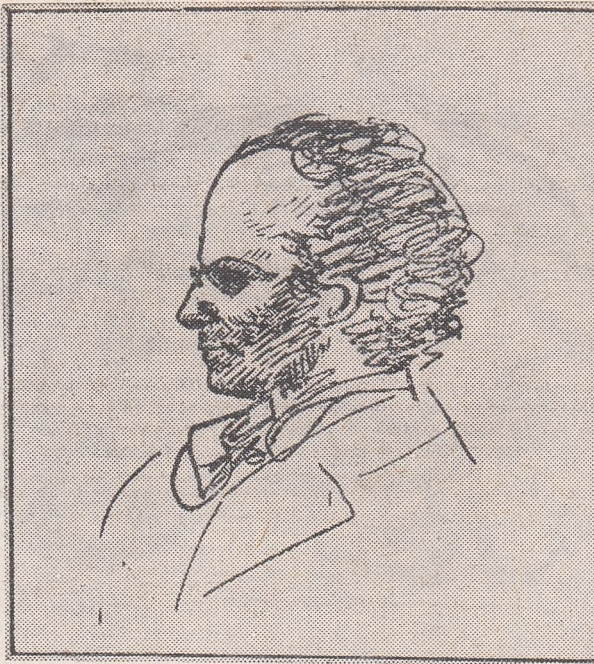
Timp de cinci ani n-a mai publicat nimic. La Paris a trăit o parte a vieții pe dîmbul Montmartre, pe Ravignan și pe strîmtă stradă Gabriel din preajma catedralei Sacré Coeur, unde — în perioada unei crize mistice — venea noapte de noapte să plîngă și să se roage. Acolo, pe trepte, putea fi văzut uneori și ziua, și confundat cu nenumărații cerșetori. Prietenii săi de fiecare zi erau André Salmon, Guillaume Apollinaire și — cel mai apropiat — Picasso. Aceștia i-a și predat lecții de franceză, după ce îl convinsese să rămînă în Franța. Pentru prietenie, Max Jacob avea un cult deosebit. Cele mai frumoase poeme le-a dedicat prietenilor săi. Cum de pildă aceste versuri din „Honneur de la Sardane et de la Tenora”, lui Picasso :

Sardane tu es comme une rose
Et toutes ces jeunes filles sont en rose.
Il n'y a que les maisons qui ne dansent pas
Et l'on se demande pourquoi...

În fundul unei curți, la subsol, era cămărușa în care a scris, cu mîgălă, poemele în proză și mai ales memorabila suită publicată sub titlul „Cornetul cu zaruri” (considerată una din cele mai semnificative cărți ale epocii).

A fost un mare poet și totodată una din figurile cele mai curioase ale poeziei contemporane. Poet de avangardă, amestecat incidental și în mișcarea suprarealistă, autor de poeme și romane în care se răsfrînge o gândire care vibra la tot ce-i omenesc — în sensul maximei lui Terențiu. Înzestrat desenator și muzician remarcabil. Tardiv, critica a recunoscut că în timpul vieții nu i s-a acordat locul meritat. Poate pentru că modestia lui proverbială l-a împiedicat să și-l revendice, poate pentru că nu se lua prea în serios (vezi mai jos „autojudecata”). Acceptase eticheta de fantezist. Inexactă sau neapărat incompletă. E drept că singur acredită unele din aceste aprecieri. Despre „Regele Beoției” spunea că a scris cartea ca să-i facă să ridă pe oamenii de treabă... Oricum, prin al doilea și al treilea deceniu al veacului nostru, Max Jacob era „unul din cei mai criticați, mai admirați, mai discutați poeți ai Tinerei Poezii” (Georges Gabory). Azi citim alte păreri : „Multe opere, fără-ndoială, mai glorioase azi, vor fi uitate cînd a sa își va păstra eficacitatea întreagă”. Marcel Arland se gîndește, în primul rînd, la „Le Cornet à dés”, „Le Laboratoire central”, „Art poétique”, „Cinématoma”, „Le Cabinet noir”. Max Jacob nu e un scriitor comod. Parcă, în joacă, își ride de el însuși ; dar cum se mai joacă cu vocabulele ! „Fie că se îndușoară sau înalță o tînguire, un accent pur sau un țipăt, imediat ne derutează niște vorbe fără șir, niște piruete. Cînd e simplu, vocea-i de falset te face să bănuiești o parodie” (Marcel Arland). Chiar în aceasta îi stă și originalitatea în mare măsură : să fie și acid, și lingușitor, și grav, și caraghios. Cititorul rămîne perplex, apoi se întreabă cu cine are de-a face : cu un nevinovat sau cu un mare psihic ? Unele cicluri din poeziile sale le-a intitulat chiar „Poèmes burlesques”, adică poeme caraghioase. Și cite alte titluri care par simple glume, paradoxuri de felul celui „Cantique de l'armée du salut à l'Angleterre malheureuse”...

Jean Cassou, cînd se ocupă de opera lui Max Jacob, amintește că deși se spune despre francezi că sînt poporul cel mai spiritual din lume, ei sînt concomitent și poporul care primește cu foarte multă zgîrcenie paradoxul, dublul sens, metafora. Poporul francez cere seriosul ; de aceea „în fața acestui ocean de seriozitate care amenință să ne înece, încerci o bucurie să te poți refugia printre puținele ființe capabile să folosească limbajul și întru alte scopuri decît cele utilitare. Poate printre aceștia există unii care au marele curaj să în-



chidă în activitatea lor un simbul destrucțiv și rezistent, un refuz permanent, o răbdătoare forță explozivă. În tot cazul, cunoaștem pe unul dintr-însii : este Max Jacob. El menține adevărata tradiție atît de întunecată azi a spiritului francez (...). Nimic din ceea ce face Max Jacob nu atinge pămîntul și, prin poemele sale în proză, mai ales, este inventatorul artei care imită arta și a unei lumi care nu mai e decît umbra lumilor poetice cunoscute pînă la el. Pagini, precum cele din „Cinématoma” și din „Cabinet noir” sînt concomitent satiră, poem în proză, monolog, parodie, document, secțiuni în viață, discurs funebru, roman-foileton și povestire”.

Dar, într-o zi, prin 1915, cel care se convertise la catolicism, își părăsi toți prietenii și părăsi Parisul — despre care susținea că-l înfricoșează — și se refugie în mînăstirea Saint-Benoît-sur-Loire.

★

Max Jacob a fost scriitorul cu cei mai mulți prieteni, dar și cu cei mai mulți inamici. E dintre literaturii care și-au găsit stilul propriu, în care noutatea și grandoearea se iau la întrecere ! De curînd, la cîntenarul primei ediții a „Cornetului”, opera lui se retipărește, se retipăresc prozele care nu se încădrează nici unui gen (deși se subintitulează povestiri, romane, scrisori) și alte risipite pagini și care păreau desuete. Max Jacob e un scriitor în timp. I se remarcă „geniul proteiform” și se regretă că a părăsit genul românesc o dată cu claustrarea într-o mînăstire. Dar el, încă în 1936, scria unui prieten „j'ai dit ce que j'avais à dire en mon temps” (ceea ce aveam de spus, am spus la timpul meu). „Chiar în clovneriile aparent cele mai gratuite, el rămîne pocăit în tricou roz” — notează într-o frază-calambur Jean-Marie Dunoyer. Și tot el, sublinia în opera lui Max Jacob, și în deosebi în romanul **Filibuth**, „varietatea limbajelor bazată pe o profundă intuiție psihologică”. Același simț l-am regăsit și în prozele din **Scrisorile aparținînd diferitelor categorii sociale**. Fiecare scrisoare (care e și un miniroman) din „Le Cabinet noir”, „contribuie să dea burgheziei franceze — pariziene sau provinciale — un tablou feroce, care nu prea a îmbătrînit...”.

Max Jacob și-a îngăduit cele mai fantastice viziuni, cele mai dibace și năstrușnice zeflemele. Acest mare poet al epocii s-a „judecat” singur*) astfel :

„Max Jacob e un bonom chel și bizar, își caută drumul de vreo treizeci de ani. A părăsit toate genurile de poezie după ce, cu trecerea sa, a marcat toate genurile. Proza sa nu valorează nimic ; poezia sa, și mai puțin. El pretinde că a găsit o psihologie nouă bazată pe astrologie. Dar astrologia sa e depășită de psihologi care nu se servesc de această știință. Max Jacob e un neobiob. El n-are mijloace de expresie. Totul se petrece înăuntru și nu iese nimic. Dacă vrea să facă pe deșteptul, e plictisitor la culme și de neînțeles. Dacă vrea să facă pe poetul, el seamănă cu oricine numai cu dînsul nu (deși e destul de original, deoarece a plagiat, a imitat și a călcat în picioare). E un nenorocit ! A încercat să fie creștin, fără să reușească să fie altceva decît un păgîn. De frica infernului, nu mai îndrăznește să fie păgîn : e un nenorocit ! Are multe succese, dar afară de el nu știe asta nimeni”.

Sașa PANA

*) În original : „Jugement de l'auteur sur lui-même”.

Atlas liric

Max Jacob

Kamichi *)

E ghilotina — eșafodul.
Și-i pentru regi. Ne-am plictisit !
Umil, acestui vers, rapsodul
Ar vrea să moară răstîgnit.
Las trestia în singele meu să se scufunde
Ce compensări ? animalic
Domnul te va găsi ridicul !
Du-te, te spinzură altunde !
Ți se dă ție
Azil de noapte și frînghie.

Uimește digitala în vilcea
Aș vrea să-mi înflorească pe mormînt
Extrage sucu-acestor plante, bea
Și lecuit de rău vei fi curînd.

Pe-un bloc de marmură, precum se cere,
Cu aur numele mi-l veți grava.
Plantați un arbore-n apropiere
Și data morții n-o uitați cumva.

Ca militar nu mi-am prea dat de rost
Fiind jumate fier jumate lină
Prietenilor devotat le-am fost
Și minăstirii nelăindemină.

Miroase-a fragi și-a mandarine-afară.
Spun juzii — paznici regele că bea
Eu, Bourtbourg, vă-anunț că mă omoară
Opriți ! Rivnesc să mor pe crucea mea !

Act al iubirii, scris ; și fiecare
Cu ce-i e dat ! de-l am pe Duhul Sfînt.
Nu vreau decît să mor pe-acest pămînt
Să mor, dar încă viu-n Lumina-i mare.
*) pasăre neagră din sud.

Pe mîine seară

— Unde vă duceți, rațelor ?
— Pe iaz, să-nchipuim vapoare.

— Calule șchiop, unde te duci ?
— Să-mi iau regina la plimbare ;
regina-are conduri de-argint
și-o umbreluță de buret.

— Tu, ciine rău și de pripas ?
— La soare, colții să mi ascut.

— Unde te duci, bătrîne ? — Ia,
să-mi iau slănină cu boia,
să am la cină ce minca.
E două și un sfert abia
pe mîine seară-i moartea mea.

Doamna oarbă

Doamna cea oarbă, cu ochii singerînd, își
alege, ca pe odoare,
cuvintele — și nu vorbește cu nimeni despre
ce-o doare

Părul ei seamănă cu mușchiul uscat.
Poartă bijuterii și pietre roșii de matostat.

Doamna grasă și oarbă, cu ochi singerînd,
Scrie scrisori politicoase, cu spațiu după
fiecare rînd.

Își netezește mereu cutele rochiei de pluș
Și se străduiește să facă ceva în plus.

Iar dacă de cumnatul ei nimic nu spun —
e că, pe-aici, acest tinăr nu are un nume prea
bun

Pentru că se-mbată și-o îmbată și pe oarba
buiacă
Și oarba ride atunci, ride, și-ncepe să răgă.

În românește de Nina CASSIAN

Acum cîteva săptămîni, în „Le Figaro Littéraire”, Jacques Brice făcea, din punct de vedere editorial, o paralelă între activitatea editorială — și mai ales rațiunile ei — din Statele Unite și țara sa, ajungînd la concluzia că în Franța scriitorii sînt niște artizani care fac să trăiască vreo cîțiva editori, în timp ce în America editorii sînt niște industriași care fac să trăiască vreo cîțiva scriitori, și vorbind despre situația existentă în S.U.A., unde activitatea editorială e o industrie, el afirma că visul unui editor american e de a publica 200 de milioane de exemplare dintr-o singură carte — deci o lectură pentru toți —, în timp ce editorul francez vi-

sează să publice 50 de milioane de cărți într-un singur exemplar fiecare, deci — creația pentru toți. Rezultă că în S.U.A. vom avea din ce în ce mai puțini autori, dar care vor fi din ce în ce mai celebri, iar în Franța se vor descoperi din ce în ce mai mulți autori care nu se vor vinde. Autorii americani pretind azi o cotă atît de mare din drepturile lor subsidiare — cinema, ediții de buzunar — în-cît vor elimina în curînd pe editori și-și vor publica ei sin-

guri propriile cărți și poate că de-abia atunci vor regreta.

Dimpotrivă, autorii francezi, care prin contract trebuie să cedeze jumătate din aceste drepturi editorilor lor, țin totdeauna la dispoziția acestora și exclusivitatea următoarelor lor cinci cărți. Astfel, un scriitor care vinde 30 000 de exemplare cîștigă aproape la fel cu un lucrător calificat. Se spune că o carte din două nu se vinde în mai mult de două mii de exemplare. De aici și neînțelegerea

dintre editorii celor două state. Cei americani pretind confrăților parizieni un avans substanțial pentru „succesele” lor și sînt refuzați, deoarece „succesele” americane riscă să nu depășească în Franța mai mult de două mii de cumpărători.

În S.U.A., editorul acordă o atenție cu totul specială factorului comercial, care adesea are cuvîntul decisiv. Experți ce primesc lefuri serioase caută mereu fel de fel de procedee pentru a desface cît mai multe

cărți. Persoana însărcinată cu serviciul de presă nu-i o secretară amabilă (cum se întîmplă, de obicei în Franța), ci un om calificat, corespunzător ca pregătire și rază de activitate cu un redactor-șef. Apoi agenții literari formează o a treia putere, respectată de editor, deoarece ei îi pot aduce sau refuza lucrări importante. Contractul pe care-l pune la punct agentul literar dă dreptul de republicație (eventual pentru film, televiziune și traduceri) doar autorului, care nu-i obligat să acorde o opțiune editorului asupra viitoare sale lucrări. Ceea ce nu înseamnă că în S.U.A. nu mai sînt și autori literari și necomerțiali, cu care americanii se pot... mîndri.

O COMPARAȚIE INSTRUCTIVĂ

Procesul lui JEAN-PAUL SARTRE

Nimic mai semnificativ pentru poziția lui Jean-Paul Sartre, față de sine însuși, și față de lumea valorilor, decât pledoaria sa pentru Jean Genêt. Ceea ce admiră filozoful la acest „sfânt”, „comediant și martir”, de mai multe ori condamnat pentru tihărie și moravuri, și delator notoriu, este strădania acestuia de a-și dobîndi autonomia. Autonomia este un alt termen pentru noțiunea, atât de scumpă lui Sartre: Libertate. Dar se mai poate vorbi de o autentică libertate, atunci cînd ea e obținută prin nerespectarea Legii? Genêt luptă împotriva impulsurilor sale — afirmă apărătorul său. Cum? Prin minciună, înșelăciune și jaf? Ceea ce-l salvează pe Genêt, pare să spună Sartre, este pe de-o parte faptul că societatea din care face parte este cea care l-a împins la fraudă și că, pe de altă parte, își mărturisește vinovăția. Aventura lui Genêt este asemănătoare cu aceea a unor eroi ai teatrului sarrtrian. Punctul de plecare al acestei aventuri a fost numele pe care societatea i l-a dat, nume care l-a împins definitiv într-o anumită direcție. Copil fiind, Jean Genêt a fost acuzat de furt. „Hoțul!” — acest cuvînt-oprobru care i-a fost azvîrlit de semenii săi, l-a pecetuit pentru totdeauna, l-a făcut să devină hoț. Tot astfel, în teatrul lui Sartre personalitatea și destinul lui Goetz au fost determinate prin numele de „bastard”, pe care ceilalți i l-au dat. La fel, neșul din **Tirfa respectuoasă** căruia toți îi spun „negrule”, asumă rușinea pe care alții o asociază cu acest cuvînt. Pentru Sartre, Jean Genêt este aceea de a fi condamnat. Un cuvînt poate, așadar, să decidă o viață.

Așa este dramatic împotriva ta însuși în viața ta te lepăda de tine însuși, de omul tău. Nu vom putea înțelege, pe Jean Genêt, scriitor și filosof, dacă nu vom admite că omul a creat, cu o inteligență și o vigoare contestabile, să se analizeze pe sine și să fie absurd să explice existența unor asemenea om prin impulsurile sale. Cînd el însuși s-a constituit pe sine împotriva lor. Împotriva lor? Dar nu face oare Genêt apologia ticăloșilor sale și, în genere, apologia nevredniciei umane?

Conștiința însumează, dialectic, afirmarea și negarea de sine, propunerea sa și reflectarea sa, proiectarea și judecarea de sine. Fecundă neliniște a conștiinței, necesitate a auto-analizei, a luptei cu sine însuși. Scriind **Les Mots** (Cuvintele), Sartre și-a deschis sieși un proces. El s-a supus unei analize care era, în același timp, examen de conștiință și examen al unei civilizații. Căci între conștiința individuală și cea socială există inter-relații multiple. Încercînd să se depășească pe sine (patetică străduință a unui om!) autorul **Cuvintelor** a încercat să-și depășească societatea înconjurînd în sine imaginea unei lumi pe care o detesta, a vrut să o eșueze din sine. Căci ceea ce vede în el însuși este chipul răului. Înzindu-l, va încerca să se demaște și să arunce masca departe de el, chiar în cazul de a smulge și de a azvîrli cu ea ceva din ființa sa.

Sartre a voit să se excludă pe sine din societatea burgheză. Normalianul de altă dată devenit universitar și nu va fi, credem, niciodată, „de L'Académie française”. Scriitorul fecund și influent a refuzat premiul Nobel. A înțeles oare acest om atât de inteligent că a acționa nu înseamnă doar a te întemeia pe tine, ci a te depăși pe tine, a înlocui exigențele tiranice ale eului (chiar și ale eului lărgit) cu exigențele Universalului? Desigur, nu cu un universal abstract. Filozoful parizian a trecut de mult de la concepția idealistă a universalului abstract la o filozofie a praxis-ului, a înțelegerii lumii și a acționării asupra ei. A înțeles lumea înseamnă — o știm prea bine — a voi să o transformi. Astăzi Sartre e departe de momentul în care Roquentin, eroul din **Greața**, concepea o lume fără istorie, departe de viața pusă în paranteză din **Huis clos**. Scriitorul care a căutat „căile libertății” și-a fixat obiective tot mai concrete, mai particulare, mai limitate, acțiunii sale, ajungînd, în cele din urmă, să preconizeze — în termenii înșiși ai lui Hegel — un universal concret ca se poate naștinătorul sale. Tot astfel, literatura care pentru adolescentul apoi pentru tânărul Jean-Paul Sartre era un mijloc de atingere a absolutului, laic, a „absolutului” pentru scriitorul ajuns la „vîrstă de om”, o operă de făcut, o operă de necesară transformării lumii. Căci de a scrie nu este protejată prin decretul imuabile ale Providenței ci e ceea ce oamenii fac dintr-însă; ei o aleg alegîndu-se pe sine”. Sartre s-a ales pe sine nu ca un visător idealist, ci ca un gînditor pragmatic, angajat în istoria timpului său. Nețărmată încredere în istorie la a-



Desen de caricaturistul american DAVID LEVINE

cest hegelian! Istoria mobilă prin practică (praxis) depășește neîncetat structura inertă. Cuvintele pronunțate de Sartre întru apărarea lui Jean Genêt „important nu e ceea ce au făcut din noi, ci ceea ce facem noi înșine din ceea ce au făcut din noi”, pot fi aplicate raportului general dintre ceea ce s-a făcut din om, adică structurile, ansamblurile care-l înglobează, și practica, adică ceea ce face el din ceea ce s-a făcut din el. După cum existențialistul Sartre afirma împotriva unor filozofii mai vechi existența precede esența, tot astfel, ridicîndu-se împotriva structuraliștilor, el declară praxis-ul precede structura.

Ține de praxis încercarea omului de-a ajunge la cucerirea totalității sale autentice. „Orice om este întreg omul”, „orice aventură umană, oricît de singulară ne-ar părea, angajează întreaga omenire”. Într-un sens, orice cuvînt spune totul despre toate cele ce sînt. Omul, fapta și cuvîntul său sînt microcosmosuri în necontenită expansiune. Cît de aproape este Sartre, acest neo-umanist, de vechiul umanism al rinascimentalilor, adepți ai tezei omului-microcosm, al lui Pico de la Mirandola. Înțelegem prea bine de ce structuraliștii vîd într-insul „ultimul filozof”, ultimul gînditor legat de imaginea tradițională asupra omului. Atunci cînd Michel Foucault declară inutilă ideea de om, el — și colegii săi — atacă umanismul și implicit pe Sartre. Într-adevăr, acești descoperitori ai unei noi ordini a cuvîntului retrag orice inițiativă istorică, acordînd prerogative sistemului. Ei se vor descoperitori expresiilor impersonale; pentru ei limbajul precede vorbirea, după cum structura precede creația. Concepția despre limbaj a lui Sartre s-a conturat prin opoziția cu structuralismul ultimilor ani. Ea a fost expusă, după apariția celui început de autobiografie din **Cuvintele** sale, într-un dialog public în **Revue d'Esthétique** (1965, nr. 3-4, iul.-dec.) Pro-

blemele legate de Cuvînt, de Logos, l-au preocupat prea puțin pe acest filozof care a preferat, întotdeauna, să speculeze asupra existenței active, a praxis-ului. Abia apariția lucrărilor unor structuraliști (și îndeosebi a cărții lui Michel Foucault, **Les Mots et les choses**, 1966), ca și răsunătoarea polemică a filozofului existențialist cu structuraliștii, îl vor determina pe autorul **Cuvintelor** să-și precizeze poziția teoretică față de universul verbului. „Noi sîntem în limbaj” — afirmă el, și această teză a existenței în limbaj determină întreaga sa concepție lingvistică. Filozoful existenței nu este deosebit de original atunci cînd face această afirmație. Înaintea lui, Heidegger arăta — în terminologia întrucîtva figurată a ultimei sale filozofii — că limba este „casa” omului. Iar alt reprezentant de seamă al existențialismului, Karl Jaspers, caracterizase limbajul ca un „înglobant” în care „ne aflăm”. Sartre insistă asupra caracterului de exterioritate a limbii; ea ar fi în afara noastră, nu în noi. De fapt, limbajul are o dublă existență concomitentă: în afara noastră (independent de existența noastră individuală) și în noi. Limbajul este în et super nos. Pentru Sartre el constituie o imensă realitate, „un ansamblu practico-inert”. Noi sîntem neîncet în legătură cu această realitate nu prin faptul că vorbim, ci întrucît limbajul e un obiect care ne înconjoară ca o atmosferă, ne cuprinde ca un peisaj, ca o odaie, în care ne folosim de diferitele obiecte ce ne înconjoară. Pentru autorul **Cuvintelor**, limbajul se aseamănă — am putea spune — cu biroul bunicului său înțesat de cărți, în care a descoperit lumea cuvîntului. Comparația aceasta are, ca orice imagine, o valoare sugestivă, dar extrem de limitată. Concepția lui Sartre este ceva mai precisă. Există două nivele în universul cuvîntului. La un prim nivel, limbajul constituie un sistem autonom, un ansamblu „practico-inert”, adică o ma-

terie social-lingvistică. Totalitatea relațiilor interioare din acest sistem autonom alcătuiesc structura sa. Totalitatea „practico-inertă” apare ca un vast univers exterior omului, dar în același timp purtînd amprenta acțiunii umane a „praxis”-ului. Limbajul nu există doar în sine, ci și pentru noi. El nu este decît vorbit. Deci, dacă limbajul constituie, pe deoparte, un sistem de relații independent de acțiunea omului, o structură, el există, pe de altă parte, în funcție de actele noastre. Structura e inertă, practica îi dă viață.

Marea iluzie a micului Jean-Paul (așa cum și-o rememorează în **Les Mots**) a fost aceea de a crede că a numi lucrurile înseamnă a le crea, a rosti un cuvînt înseamnă a poseda cele denumite prin acel cuvînt. Sartre avea un raport de proprietar cu limbajul, un „raport burghez” — cum se acuză el însuși? Multă vreme, el a confundat cuvintele și lucrurile (acestea din urmă pîrîndu-i-se mai puțin reale decît cele dintîi, elefantul din carte mai real decît cel din grădina zoologică). El credea că prin cuvînt posedă lucrul însuși. În realitate, Sartre n-a confundat cuvintele și lucrurile ci le-a disociat prea mult: pentru el cuvîntul masă era masa propriu-zisă, iar între cuvînt și obiect era o mare distanță.

Poetul, ca și copilul ori primitivul, se folosește de semnele verbale nu numai pentru a comunica ceva, ci pentru a crea ceva. Raport magic de luare în stăpînire a lucrului prin cuvînt. Poetul scrie pentru a evoca un lucru, a dispune de el. Cuvîntul nu este doar un instrument de comunicare cu altul, de transmitere a unui conținut emotiv sau ideational, ci un mod de a crea; copilul, primitivul (și ca ei, dar pe alte planuri, poetul) nu vor să comunice idei ci, înainte de toate, să realizeze ceva, să creeze ceva. Nu Altul ci Obiectul însuși îi preocupă. Pentru poezii moderni nu exprimarea unor sentimente, a unor stări, ci realizarea înșăși prin cuvînt a stării respective este esențială. Nu a exprima bucuria, ci a o produce.

Sartre n-a înțeles copilaria. N-a înțeles rostirea sau folosirea cuvîntului de dragul celor spuse, nu pentru a fi transmise. Atunci cînd nu te folosești de instrumentul lingvistic ca de un instrument, ci îl crezi, cînd nu te gîndești la comunicare, trăiești „momentul copilariei verbale”. În orice om, socotește Sartre, există o copilarie ascunsă a celui care vrea „să creeze prin cuvinte masă”. Poetul e în acest sens un copil veșnic. Iar Sartre, orice ar spune el despre confuzia copilariei sale între cuvinte și lucruri, nu ne poate convinge că a înțeles vreodată acel tip de scriitor care nu vrea să comunice cugetări prin semne, ci să facă văzut prin semne ceea ce reprezintă ele însele. Grupul de la **Tel Quel** face o distincție între **écrivains**, scribi, care scriu pentru a desemna anumite obiecte și a comunica un mesaj, și **écrivains**, scriitori, care scriu pentru ca limbajul însuși să se manifeste în structurile sale. După cei de la **Tel Quel**, Sartre este și va rămîne întotdeauna un **écrivain**. El este, structural, un om al prozei, un scriitor care se folosește de cuvinte pentru a transmite idei. Cu totul apter, în opinia adversarilor săi el nu va izbîti niciodată să se înalțe peste momentul utilitar al vorbirii.

Dar procesul lui Sartre cu lumea cuvîntului continuă.

Nicolae BALOTA

prezențe românești

Un buchet de șase piese românești în limba maghiară

După opera lui Mihail Sadoveanu, după „La Medeleni” de Ionel Teodorescu, după „Pădurea nebulă” de Zaharia Stancu, după lirica lui Mihai Eminescu, Alexandru Macedonski, Mihai Beniuc, Lucian Blaga, Ion Pillat, la editura „Europa” din Budapesta a apărut recent un volum antologic al dramaturgiei române contemporane.

Volumul cuprinde piesele de teatru „Omul care a văzut moartea” de Victor Eftimiu transpusă de Ferenc Szemlér, „Steaua fără nume” de Mihail Sebastian, tradusă de György Belia, „Capul de rățoi” de George Ciprian, în tălmăcirea lui Pál Réz, „Dictatorul” de Alexandru Kirițescu, tradusă

de György Lázár, „Simple coincidențe” de Paul Everac, tălmăcită de István Klumák și „Martin Bormann” de Marin Preda, avînd ca traducător pe György Belia și Sámuel Domokos.

Cinci — Victor Eftimiu, Mihail Sebastian, George Ciprian, Alexandru Kirițescu și Marin Preda — din cei șase dramaturgi ai volumului sînt binecunoscuți cititorilor maghiari, fie chiar prin intermediul pieselor — în prealabil vizionate — care au văzut lumina tiparului în această carte, fie prin alte piese, romane sau nuvele ale autorilor respectivi.

Comedia „Omul care a văzut moartea” s-a bucurat — în anul 1961 — de o deosebit de călduroasă primire în Ungaria, unde a fost prezentată purtînd titlul „Vagabondul”.

„Steaua fără nume” de Mihail Sebastian a recutat și ea binemeritate succes și pe scenele teatrelor din Ungaria.

S-a bucurat apoi de o primire nu mai puțin călduroasă — în Ungaria — coproducția româno-franceză, ecranizare după piesa sus-amintită a lui Mihail Sebastian.

Volumul apărut la editura „Europa” din Budapesta este prevăzută cu o postfață, în care semnătură, Béla Heszke, scrie — în 16 pagini — un scurt istoric al dramaturgiei române. Regretăm că în această s-au strecurat câteva erori (orașul Pitești, de pildă, se spune că s-ar afla în Oltenia).

Făcînd abstracție însă de aceste deficiențe, cartea, atît în privința selecției, cît și în privința tălmăcirii, oferă cititorilor maghiari o imagine reprezentativă și fidelă a dramaturgiei române contemporane.

Sperăm că volumul va trezi concomitent și interesul oamenilor de teatru din Ungaria, generînd noi succese românești pe scenele maghiare, similare cu cele repurtate recent de către comedile „Opinia publică” și „Adam și Eva”

de Aurel Baranga, pe scena teatrului „Jókai” din Békéscsaba.

L. D.

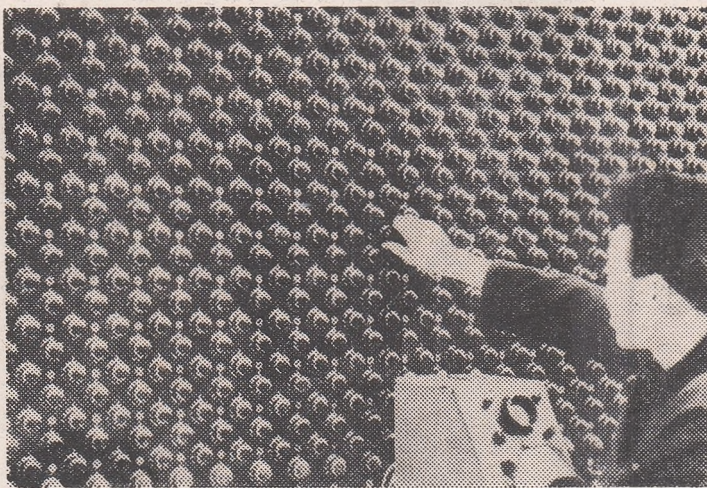
Sub semnătura lui René Lacôte,

În „Lettres françaises”, nr. 1270 din februarie 1969, citim următoarele:

„Din România ne parvine o ediție integrală și bilingvă a „Florilor răului”, comparabilă celor mai bune dintre edițiile noastre critice. Este o lucrare de aproape 1600 pagini, care cuprinde, pe lîngă textul francez și traducerea juxtapusă, o culegere a traducerilor anterioare. Acest volum realizat de Geo Dumitrescu și editat de „Editura pentru literatură universală” din București, cuprinde, de asemenea, reproducerea desenelor lui Baudelaire și mai multe pagini autografe. După ce îl situează pe poet în epocă, Vladimir Streinu prezintă, în introducere, influența exercitată în România de Baudelaire. Urmează un foarte amănunțit tabel cronologic”.

PROGRES ȘI PRIMEJDIE

Este vinovat progresul civilizației tehnice de marile neliniști care bîntuie lumea modernă? Este vinovat el de gravele primejdii care amenință — astăzi și, mai cu seamă, mâine — soarta planetei și a omenirii? Care sînt cauzele, perspectivele, soluțiile? Iată întrebările pe care le ridică și le dezbate Gérard Bonnot în cadrul unei ample și interesante analize (apărute recent în L'Express), din care reproducem mai jos.



O MICĂ PARTE DIN BUTOANELE VIEȚII

Trimițînd trei oameni în jurul Lunii în noaptea de Crăciun, omenirea a dovedit că ambițiile științei și tehnicii sînt de azi înainte nelimitate, că este suficient să vrei pentru a putea. Dar să vrei ce? În această noapte, cînd pacea le era promisă oamenilor cu bunăvoință, cîți dintre ei, admirînd fără rezerve realizarea extraordinară a lui „Apollo-8”, nu s-au gîndit că banii astfel cheltuiți ar fi putut fi mai bine folosiți în scopul vindecării cancerului? Sau pentru a hrăni mulțimile infometate din India. Sau pur și simplu pentru a permite muncitorilor de la periferie să ajungă mai repede la locul lor de muncă. Căci se admite că știința este binevoitoare și dă ceea ce i se cere: bombe atomice sau centrale nucleare, rachete, automobile sau spitale.

ȘTIINȚA ȘI UCENICUL VRĂJITOR

„Totmai în aceasta constă greșeala”, protestează Guy Gresford. El este inginer australian și expert pe lângă Națiunile Unite. „Timp de șase ani am contat pe știință pentru a asigura dezvoltarea economi-

dia pericolele pe care viața modernă le face să planeze asupra omenirii. Proiectul a fost aprobat unanim. Această conferință despre om și despre mediul său înconjurător trebuie să aibă loc în 1972. Carlos Chagas, biolog brazilian, care prezidează comisia însărcinată cu pregătirea acestei conferințe, declară: „Ea trebuie să constituie prilejul de a promulga, pentru prima dată, o adevărată declarație a drepturilor omului în fața progresului”.

ELECTRICITATE = LUMINĂ (1900) = OTRAVA (1950)

Secolul al XIX-lea s-a încheiat cu viziunea idilică a unei omeniri transfigurate de progresul material. Expoziția universală din 1900, de la Paris, era în întregime un imn închinat societății. Sfîrșitul secolului XX, care a realizat și chiar a depășit visurile cele mai nebunești din Epoca Frumoașă, va fi oare marcat de condamnarea chiar a acestui progres material? Un progres de care n-au devenit conștienți trei sferturi din omenire și

semna beția vitezei de 80 km pe oră. Astăzi avem accidente de stradă, imbulzelile de nerezolvat din centrul capitalelor tentaculare. Omul din țările dezvoltate și-a sporit posibilitățile de fericire. Dar el plătește acest lucru. Și cu o monedă pe care nu și-o închipuie.

Primul telefon, primul post de radio erau instrumente minunate. Se putea crede că rolul științei și al tehnicii era numai să ușureze viața, să o înfrumusețeze. Și cine ar nega că au înfrumusețat-o? Dar pe măsură ce ele își extind imperiul, se descoperă că a existat o neînțelegere, că în realitate ele schimbă viața, chiar radical.

BIFTEC DIN PETROL, VACCIN CONTRA PLECTISELII etc.

Se mîncă oare mai bine sau mai prost decît odinioară? Răspunsul diferă după cum te adresezi gastronomului sau dieteticianului. Omul modern — cel puțin cel din țările dezvoltate — consumă în tot timpul anului fructe care ies din antrepozite frigorifice, carne în celofan, cartofi prăjiți congelați. Sînt crescuți pentru el pui la comandă, vaci însămîntate artificial, cereale tratate de geneticieni. Mîine probabil el va fi hrănit cu bifeț din petrol. Din 1900 încoace, viața în țările industriale s-a prelungit de la 47 la 71 de ani. Este un progres capital, indiscutabil. Dar însăși noțiunea de sănătate s-a complicat. Odinioară ea însemna pur și simplu lipsă de boală. Astăzi, omul din societățile abundente, dacă vrea să se mențină sănătos trebuie să se vaccineze împotriva a zeci de boli și, în curînd, chiar împotriva unor simple indispoziții, ca gripa sau guturaiul. El trebuie să-și supraviețuiască greutatea, echilibrul alimentației sale, să lupte împotriva neplăcerilor vîrstei, să suporte birocrația inchiuzitorială a securității so-

ciale. El are somnifere împotriva insomniei, tranchilizante împotriva anxietății, medicamente euforice împotriva plictiselii. În curînd, datorită aerului condiționat, el va considera cea mai mică variație de temperatură o agresiune împotriva integrității sale fizice.

„MAȘINILE DE LOCUIT” ȘI DIZGRATIA VIERMELUI DE MĂTASE

Totul vine din faptul că știința și tehnica nu rezolvă problemele așa cum le pun oamenii. Urmîndu-și propria lor cale, ele le întîmpină în drum, le abordează din propriul lor punct de vedere și, pe neașteptate, deplasează problemele. Cînd avionul „Concorde” va intra în funcțiune, va trebui aproximativ tot atîta timp pentru a traversa Atlanticul, ca și pentru a merge de la domiciliu pînă la aerodrom, atît la Paris cît și la New York. În 1938, un inginer a prezis că într-o bună zi se va ști să se prevină ciocnirile de avioane. El avea dreptate. El enumera zece mijloace tehnice, toate foarte rezonabile, care urmau să poată fi folosite în acest scop. Dar greșea: a fost un al 11-lea care a învins, radarul. El nu putea să-l bănuiască.

Știința și tehnica au adus abundența. Dar cu condițiile lor. Progresul n-a permis tuturor femeilor să poarte ciorapi de mătase: toți duzii din lume n-ar fi fost suficienți pentru a crește destui viermi de mătase. Progresul a creat o fibră nouă, sintetică, nylon. Progresul n-a oferit nici fiecărui cămin un bloc particular, nici chiar o cabană construită din piatră. Pentru a face față dezvoltării demografice și dezvoltării orașelor, a trebuit să se inventeze aglomerații din ciment, oțel și sticlă, „mașinile de locuit” scumpe lui Le Corbusier. Unul din motivele esențiale ale crizei de locuințe este tocmai eșecul tehnicii, pî-

nă în prezent, de a reinnoi în întregime metodele tradiționale de construcție. Deoarece știința este inovație progresul nu poate fi decît schimbare, și economiștii încep să-l măsoare după acest criteriu. Ei au calculat că 14 la sută din profiturile industriei americane erau realizate din produse care nu existau cu cinci ani mai înainte, din produse care nu s-au adăugat celor existente, ci care le-au înlocuit, așa după cum tranzistorul a măturat lampa de radio. Triumful științei, aventura spațială, este în această privință simbolică: ea eliberează omul din închisoarea sa terestră și în același timp îl obligă să trăiască în condiții cu totul noi, riguroase artificiale. N.A.S.A. evaluează la o mie pe an numărul de materiale, ingrediente, produse și aparate diferite pe care spațiul ne-a obligat să le inventăm. Fiecare gest al astronautilor în stare de impondabilitate, fiecare din instrumentele pe care le folosesc a trebuit să fie reconsiderat. În cursul orei în care inginerii Evgheni Hrunov și Alexei Elișev au ieșit din cabină pentru a verifica unirea dintre „Soiuz-4” și „Soiuz-5”, situația lor era atît de dificilă încît trebuia să li se controleze în permanență temperatura rec-tală.

DAR OMUL E ACELAȘI CA ACUM 50 000 DE ANI!

La scara sa, orice cetățean din țările industrializate este un fel de cosmonaut îmbarcat cu forța în racheta tehnologică, căci el nu și-a schimbat o dată cu mașinile, cu obiectele, și obișnuințele sale sociale. El continuă să fie acest Homo Sapiens, apărut pe pămînt acum vreo 50 000 de ani și despre care biologii ne învață că n-a evoluat de atunci încoace nici în ce privește capacitățile sale fizice, nici în ce privește aptitudinile sale morale. Cum să ne mirăm că el se simte străin de universul futurist în care este proiectat? În 1967, învățătoarele din Sarcelles au făcut o demonstrație convingătoare. Elevii lor apreciau cu toții încălzirea centrală, sălile de baie, ferestrele mari.

Așadar li s-a cerut copiilor de la grădiniță să facă două desene: unul, cel al locului în care trăiau; celălalt, cel al casei visate de ei. Or, în timp ce primul desen te făcea să te gîndești la o operă grosolană a lui Mondrian, sau la o operă primitivă de Vasari, cel de-al doilea reprezenta o căsuță tradițională îngropată în verdeață, pe malul unei ape. Țara care a inventat zgîrînorii este și țara în care oamenii s-au legat cel mai mult de casa individuală, a cărei peluză înconjurătoare o tînd în mod regulat duminicile. Ea devine în același timp și țara

(Continuare în pagina 32)



...DAR TEHNICA AJUTĂ ÎN ORICE ÎMPREJURARE

că, pentru a aduce prosperitatea în lume, spune el. Astăzi, începem să ne întrebăm dacă nu jucăm rolul ucenicului vrăjitor. Căci știința are și ea logica sa, care nu ține întotdeauna seama de voința oamenilor”.

El nu este singurul care se îngrijorează. La 22 mai, anul trecut, Suedia, profitînd de cea de-a 44-a sesiune a Națiunilor Unite, a cerut în mod oficial întrunirea unei conferințe internaționale pentru a stu-

care nu aduce o mare prosperitate decît privilegiatilor din marile orașe ale Americii de nord, ale Europei și Japoniei. În 1900 electricitatea însemna lumină în casele oamenilor. Astăzi ea evocă atmosfera iremediabil poluată de fumul centralelor gigantice, care fac din New York unul dintre cele mai murdare orașe din lume; ea cuprinde algele și peștii din riuri deveniți radioactivi din cauza deșeurilor pilelor atomice. Automobilul în-

RADAR

Farfuriile zburătoare — o superstiție?

Aceasta pare să fie concluzia unei comisii a Universității din Colorado, condusă de Dr. Edward U. Condon. După un an și jumătate de anchetă, supunînd analizei cincizeci și nouă de probe stranii, comisia a întocmit un raport de 1 645 de pagini, explicînd 90 la sută din cazurile bănuite a atesta prezența unor ființe extraterestre prin fenomene magnetice, sateliți, meteoriți sau falsuri deliberate. Cele 10 la sută din cazuri, ră-

mase neexplicate, au fost considerate de comisia universității din Colorado drept incerte sub raportul informației, în orice caz nesustînînd științific prezența extraterestrilor. Este însă interesant să remarcăm gestul psihologului David R. Saunders, care a făcut la început parte din comisia la ale cărei lucrări ne referim. El a părăsit-o imediat, pentru a publica apoi o carte răsunătoare, *Da, farfuriile zburătoare*, unul din best-sellers-urile anului. Din punct de vedere oficial, raportul comisiei Condon pune capăt tuturor speculațiilor. Jacqueline Giraud remarcă însă într-un comentariu din *Express* că fenomenul atestă un tip de isterie colectivă și o nevoie de supranatural, în mod ciudat aliate, în unele țări, cu un înalt nivel științific și tehnic.

Einstein pe scenă

Théâtre de la Mhicodièră joacă piesa *la Tour d'Einstein* de Christian Liger. Este vorba de o lucrare inspirată din viața marelui savant, creator al teoriei relativității. Autorul declară în legătură cu piesa sa: „Am vrut să redau aventura interioară care l-a condus spre realități ce erau, și au rămas încă pentru noi, necunoscute”. Iar Pierre Fresnay, interpretul lui Einstein: „...Opera lui Liger este în mod riguros inversă față de ceea ce s-ar putea imagina, fără demonstrații și fără ecuații, fără savantul distrat și meloman. Destinul lui Einstein se desăvîrșește prin gîndirea sa vie”.

Speologii și zborurile cosmice

De curînd, Michel Siffre, care a condus experiența celor doi speologi francezi, Philippe Engländer și Jacques Chabert, care au petrecut trei luni într-o peșteră, fără a comunica între ei, — a declarat că rezultatele vor fi folosite în zborurile spațiale. Speologii contribuie prin aceste experiențe la studiul comportamentului organismului uman în condițiile ritmurilor biologice complet diferite de cele normale. Michel Siffre a anunțat că în luna februarie D-na Hélène Brobecquer va cobori într-o peșteră unde va încerca să rămînă timp de șase luni. Va fi experiența cea mai dificilă întreprinsă pînă acum în acest sens.

Correspondență din Varșovia

„TOTUL LA VINZARE“

de ANDRZEJ WAJDA

Se auzea mai de demult că Wszystko na sprzedaż (Totul la vânzare), noul film al lui Andrzej Wajda (cu Elżbieta Czyżewska, Beata Tyszkiewicz, Daniel Olbrychski) care rulează acum la Varșovia este închinat lui Zbigniew Cybulski. Și după prima scenă poți crede chiar că este un film despre viața lui... Un om aleargă după un tren pus în mișcare, o cursă lungă, omul sare pe scara unui vagon, alunecă sub roți. Sunet de sirenă, sunet de fier. Trenul se oprește. De sub vagon apare Regizorul. „A fost bine?” — își întreabă colaboratorii...

Și astfel spectatorul rapid acomodat cu ideea unui film biografic, care începe cu moartea și se poate, eventual, sfârși cu nașterea personajului — o convenție pe care o acceptă de acum, chiar cu oarecare bucurie intelectuală — află că i se filmează o filmare.

Totul la vânzare este un film despre film, despre mijloacele și despre posibilitățile sale. Complicatul mecanism care produce ficțiunea este demontat: iluzia este demascată cu orice prilej, metodele sînt demistificate, uneltele se pun la vânzare în văzut tuturor. Mitul-tiran, ochiul imobil care măsoară destine este el însuși privit, zeul e înlăturat în legăturile farsei.

Dar filme care gîndesc filmul, care ne aduc aminte că și cea-de-a-saptea-artă este bătrînă, că are deja o conștiință de scriitor am mai văzut; este ceea ce a făcut Fellini în „8½”, și filmului lui Wajda nu i se poate refuza această apropiere. Ca și mai înainte, în literatură, creatorul atotputernic este alungat din Olimp, funcțiile puterii sale se lasă, in vitro, analizate. Curios însă, refuzînd să mai fie o zeitate, autorul nu a devenit prin această mai om. Tot ce izbutește să facă este să despartă ficțiunea de viață, reclamînd realitatea celei dintîi. Dar din acest fapt, viața însăși nu are nimic de cîștigat... „Atunci cînd literatura nu se mai uită în jur, ci privește în ea însăși — urmează moartea” — scrie undeva Eugen Ionescu. Ceea ce s-ar putea spune și despre film.

Cel al lui Wajda poate fi privit însă dintr-un unghi de vedere opus. Pentru că moartea, moartea unui om real, este într-un fel cea care declanșează această „privire în sine însăși” pe care o încearcă artistul pentru arta sa. Autorul pornește în căutarea omului, din care vrea să facă un personaj. Dar parcă tocmai cercetînd simte un adevăr pe care pînă atunci doar îl cunoștea: arta nu poate recompune viața, arta nu poate da, nu poate reda viața. O, desigur, poate crea o lume, dar cu totul alta. Într-un domeniu „impur”, în care artistul e copleșit de un sentiment omenesc — durerea pentru o ființă care i-a fost apropiată — viața pe care i-o creează dincolo este o moarte pe care i-o dă încă o dată aici. Gestul lui este acela al lui Pigmalion care, à rebours, ar transforma o ființă vie într-o statuie. Act artistic, dar împotriva puterilor dragostei. Viața și arta intră în contradicție: una cere detașarea pe care cealaltă o refuză. Cîntecul nu se lasă construit: dacă Orfeu a reușit aproape să o readucă pe Euridice pe pămînt a fost, parcă, numai pentru că a pus în cîntec îndeejuns de multă dragoste, ci suficientă indiferență.

Motivul supremei nostalgii și, în același timp, ale furioasei respingeri dintre incompatibilități sînt stăruirile urmărite în film... Iată, de pildă: dintre siluetele vișetii, lunare ale panourilor unei expoziții de pictură Regizorul îi face semn cu mîna Sofiei, care îl așteaptă afară, în stradă. Între ei, geamul, uluit de străvezii și de impenetrabil. (Pentru Ea, arta e un domeniu al morții, al morților — și îl îndeamnă, apoi, într-o explicație, în care intră chiar și puțină gelozie, să revină)... Noaptea, în mașină, pe șosea. Regizorul își dă îngrozit seama că a călcat un om. Oprește și se întoarce pe jos. În plan depărtat, îl vedem lovind sălbatic cu piciorul un trup însîngerat. Prim plan: trupul este al unei păpuși. (Pusă acolo, aflăm imediat, de organele de mișcare: un test la capitolul „buna credință a conducătorilor auto”)... Este înlăturarea aparențelor, fatalul mimesis, iluzia vieții și iluzia morții, din care artistul încearcă să iasă. Și dacă își scrutează arta, își verifică instrumentele, este pentru că — febril, absurd — încearcă să găsească în artă un mijloc de salvare. Și, atunci, ceea ce rămîne din această căutare nu este monumentul recules al unei plîngerii, ci traseul discontinuu al unei nervozități active: o durere în „criză de timp”. Pentru că astfel n-ar mai fi speranțe, elegia e, deci, refuzată.

...Lîngă sinele de cale ferată se pregătește din nou scena accidentului. Deodată, dinspre cîmp, se iese, umple vederea, o herghelie de cai în goană turbată. Actorul care trebuia să „moară” le țese, fascinat, în întîmpinare, intră în alergare alături de ei. „Mișcare largă de la dreapta la stînga” — i se cere operatorului... Neprevăzutul elan vital reîntră, deci, în scenariu, gestul de viață trece sub zodia altui destin, este înstrăinat și, se poate spune, ucis. Cu datele schimbate, și fără dezlegare, jocul se repetă.

Marcel MIHALAȘ

Cronică



De vorbă cu ANDREI BLAIER

„...APOI S-A NĂSCUT LEGENDA“

— Asemenea celorlalte filme ale dumneavoastră, „...Apoi s-a născut legenda” cuprinde multe întîmplări. Cred că nu este vorba de o... întîmplare.

— Nu prea este. Eu sînt tentat mereu de oameni, locuri, întîmplări. Mă interesează nevoia acestor oameni de a se descoperi, de a se bucura observînd. Aceste secvențe, pe care dumneavoastră le numești întîmplări, au un ton polemic, decantează și centreză celelalte secvențe vecine. De pildă, secvențele ce traduc stările psihice ale personajelor, cum ar fi cea a televizorului sau a chermezei.

— Foarte interesant mi s-a părut felul în care ați oferit personajelor secundare șanse de a se contura precis, de a intra în dialog, de a „polemiza” cu personajele principale.

— Nu cred în personajul secundar. Mă gîndesc la ce spunea Lawton despre transpunerea în film a propoziției: un om merge pe cîmp. Trebuie să arăt pe ecran CE OM, CARE OM, CUM arată el, ÎNCOTRO merge.

— Mai mult, am impresia că în filmele dumneavoastră există obsesia grupului.

— Într-adevăr, grupul lui Bombă reprezintă încercarea autentică de prețuire a efortului. Acești băieți își demonstrează disponibilitățile de sacrificiu, știind că azi au 25 de

ani, mâine 40, la fel cum ieri n-aveau decît 15. Este un grup asemănător celor ale Balaurului sau Fane, din celelalte filme ale mele. Nu am vrut, de fapt, să creez un „personaj colectiv”, ci altceva. Întrebîndu-l pe Redea cînd vor termina, băieții primesc răspunsul pe care-l bănuiau: nicio dată. De aceea, încercarea meșterului, de a se așeza, înseamnă pentru ei o trădare.

— Este vorba de drumul, care trece prin toți. Și prin oamenii aceia, care își dărimă cu migală casele, pregătindu-se pentru a se muta într-un alt loc, despre care nu știu nimic. Întrebați de Redea, dacă le vine greu, răspund că nu le este indiferent, dar că așa trebuie și dacă trebuie... Sînt secvențe cinăverite?

— Da, le-am filmat la Orșova.

— Mitu mi se pare personajul care se luptă cel mai spectaculos, pentru a învăța să renunțe, măsurîndu-se cu sine în fiecare moment. Nu știu de ce, poate reprezintă foarte bine generația mea, poate pentru că îl cunosc pe Nuțu, dar Mitu îmi aduce aminte...

— De Vive. Este varianta anterioară a lui Vive. Dacă pe acesta l-am surprins în plină criză, Mitu este stăpînit de o nemulțumire neargumentată.

Nu de puține ori li s-a reproșat prozatorilor noștri convertiți întru ale cinematografiei seninătatea cu care își abandonează propriile obsesii literare. Observația, nu lipsită de adevăr, implică și o explicație mai prozaică, pe care orgoliul scriitorilor, îndeobște, o refuză: necesitatea profesionalizării scenaristului. Condiția de ucenic, scriitorul consacrat o repudiază; de unde și niște mai vechi triste experiențe. Drept este și faptul că circumspecția scriitorilor are, uneori, o bază reală: puțini sînt, cred, regizorii noștri care știu să citească un scenariu, să-l vadă adică; din nefericire și mai puțini sînt aceia care știu să-și scrie scenariile proprii. Soluția cea mai fericită, în absența unor creatori totali, scenariști și regizori în același timp, rămîne, cred, apariția unor grupuri de cinești, pe baza unei comuniuni intime, a reciprocității de concepție și viziune artistică. Tovărășia de grup, în cinematograful, a oferit întotdeauna surse de reușite artistice (vezi „noul val”, „free-cinema”, cinematograful polonez sau cehoslovac). Nu asociații cu mărunte interese materiale, nu „grupulețe” extra-artistice, ci colective de lucru oneste, pe bază de amicitie și colegialitate sinceră.

Nu și-ar găsi aceste rînduri justificarea în introducerea unei cronici, de n-ar fi exemplul cuplului Blaier-Stoiciu, dătător de speranțe. Departe de noi gîndul că filmele lor ar fi niște capodopere, dar ele probează utilitatea unei experiențe ce merită a fi continuată.

Tema existențelor instabile, prezentă în mai toate prozele lui Stoiciu, identificabile în Diminețile unui băiat cuminte, revine, de astă dată, în variantă lirică, în „...Apoi s-a născut legenda”. Adolescenței neliniștite a „cumintelui” Vive i se substituie acum maturitatea gravă, ușor tristă și obosită a cuplului Neta Crișu-Redea. Diminețile... era filmul unui personaj, Legenda devine filmul unui sentiment. Fobia provizoratului, nevoia de fixare în durabil, se convertesc într-o iubire matură, abia sugerată, nicidecum măturisită, încheagată din tăceri și gesturi mărune, parcă imaterială. Aci stă, cred, performanța principală a lui Blaier: în a ști lega durabil niște personaje care comunică subteran. În a ști să vadă tandrețea în chipul încrunțat al bărbatului sever și aspru care pare a fi Redea. În a ști să vadă senzualitatea femeii în figura obosită și resemnată a Netei Crișu. Interpretii, Ilarion Ciobanu și Margareta Pogonat, joacă, ambii, discret, economicos aproape, personajele sînt construite din tăceri și gesturi banale, știu să privească, să se miște, sînt firești, vii, verosimile.

Regăsim în film atmosfera șantierului, familiară nouă din Diminețile unui băiat cuminte; regăsim, sub trăsăturile adolescențului Mitu, chipul cunoscut al fostului „băiat cuminte” Vive (nu întîmplător, probabil, interpretul este același excelent Dan Nuțu). Nouă este perspectiva: oamenii sînt parcă puțin obosiți, își disimulează dramele (Șerbu, Bombă) sub aparența unei bune dispoziții suspecte. Metafora filmului include ideea sacrificiului conștient al personajelor nomade, în veșnică migrație, incapabile de a se fixa într-un mediu, o familie, într-o existență ordonată. Există cîteva secvențe excelente (balurile baraca cu „femeia de cauciuc”, lozul în plic, demolarea caselor), care lasă senzația amară a neîmplinirii, a unor existențe amputate. Nu lipsesc livrescul și pitorescul inutil. Foarte fragilă, total parazită este povestea (de dragoste?) a cuplului Mitu-Ioana. Nu lipsesc replicile stridente, false, vizibil incomode pentru niște actori de primă mînd: George Calboreanu, Ștefan Ciobotărașu, Virgil Ogășanu, Mihai Mereuță.

Filmul nu este o reușită integrală, se dispersează, uneori e monoton, neinteresant. Nu cred că era, aici, nevoie de peliculă „Eastman”. Culoarea, fără să deranjeze, estompează substanța filmului. Multe lucruri serioase, adevăruri grave „se colorează”, se pierd ca eficacitate, ca forță de comunicare. Cele care rămîn, nu puține, țin filmul în picioare, îl justifică și îl recomandă.

Petre RADO

o ambianță, care ar putea fi întîlnită.

— Pentru asta ați folosit, printre altele, filmările au ralenti.

— Da. Și celelalte: visul presupus, visul subiectivizat. Am renunțat și la logica de fier a coloanei sonore, încercînd ca, în filmul meu, sunetul să nu fie neapărat condiționat de distanță.

— Mi s-a părut ciudat, că biza băieților este notată muzical printr-o bucată preclasică de Pergolese, sau că imaginea omului cărînd un balot era dublată muzical de „isabelie”. Știți care este pentru mine cea mai mare surpriză din film?

— Bineînțeles. Ilarion Ciobanu.

— Da. E minunat să-l vezi pe acest actor — despre care se crede că e bun numai să strige, să facă explozie — interpretînd o partitură, în care sînt indicate momente de mare liniște, cînd trebuie doar să privești, să taci și să comunici astfel marile seisme interioare.

— Vă place mai mult acest film decît „Diminețile unui băiat cuminte”?

— Da. Pentru că aici, în „...Apoi s-a născut legenda” există o mai mare putere de îndiscereție, față de mine.

Dorin TUDORAN

„Tandrețe și abjecție“ de Teodor Mazilu

Teatrul Lucia Sturdza Bulandra

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“ reunește sub acest titlu (nu știu dacă ideea este a autorului sau nu) cinci piese scurte de Teodor Mazilu: O sărbătoare princiară O plimbare cu barca, Pălăria de pe noptieră, Cicatricea și Cerc vicios. Fără îndoială că meritul regizorului Cornel Todea nu este dintre cele mai mici în ceea ce privește conlucrarea în aliajul spectacolului a cinci texte diferite, cu toate acestea nu putem să nu luăm în considerație faptul că, într-un plan semantic superior, piesele comunică între ele, ca și cu restul operei lui T. Mazilu, în virtutea unei idei formatoare ce organizează cimpul semnificațiilor acestora.

Ideea aceasta apare exprimată cu destulă claritate în titlul, amintind puțin de Salinger (Pentru Esmé cu dragoste și abjecție).

Tandrețea este a unui moralist încruntat, ba chiar minios, ce vede, dincolo de abjecția în care lovește necruțător, latura luminoasă a sufletului omenesc. Profeții dezlanțuți ai Vechiului Testament și chiar Iehova, în momentul în care desfăcea potopul sau ștergea de pe fața pământului Sodoma și Gomora, sperau fără îndoială într-o îndreptare a omenirii. Mizantropia totală nu este posibilă fără fatalism, intervenția punitivă, oricât de dură, presupune o conștiință (sau o iluzie) a eficienței.

Mizantrop superior, Teodor Mazilu lovește ca să poată mângâia. În fond dramaturgul este un meliorist și minia sa moralizatoare conține, dialectic, propria-i negație, adică tandrețea. Cu atât mai mare este această tandrețe cu cât forța loviturii este mai mare. De aici caracterul șarjat al pieselor sale vizând adesea absurdul, de aici grimasa caricaturală. Verosimilitatea „realistă“ su-

gerează fatalitatea necesarului, sentimentul că totul este dat o dată pentru totdeauna. Dimpotrivă, farsa tragică o lui Mazilu respiră atitudine, îndeamnă la atitudine, și prin aceasta are un efect catarctic.

Tehnic, autorul procedează, într-un fel, „silogistic“. O slăbiciune umană inofensivă, este amplificată, dezvoltată până la ultimele consecințe, degajându-se hiperbolic valențele nocive. Firește că de aici rezultă o schemă absurdă (cuvintele n-au nici o nuanță peiorativă); nicăieri în realitate trăsătura respectivă nu capătă o asemenea virulență, pentru că în viață, purtătorii virtuților ca și ai viciilor sunt oameni, care au și vicii și virtuți. Pe T. Mazilu îl interesează însă viciul absolut, făcând, într-un fel, abstracție de om. Ceea ce vedem pe scenă este însumarea laturilor întunecoase existente în noi. Ori cine este, într-o măsură mai mare sau mai mică, conformist și numănuși această nu i se pare prea anormal. Conformistul (cu majusculă) ce apare însă în Cicatricea, este monstruos și prin aceasta el ne previne asupra micului conformism al fiecăruia. Dramaturgul are un temperament clasic și face studii caracterologice. „Caracterele“ sale sunt însă dramatice, prin urmare, descripția nu poate și nu trebuie să fie decât comportamentistă. Or, proiectarea în absolut (aceasta fiind esența „caracterului clasic“) a viciului înseamnă, în acest caz, proiectare în absurd.

Versiunea scenică a pieselor înlătură riscul laturii pedagogice, a terapiei sociale pe care o cuprind orice satiră. Fără a trăda textul, Cornel Todea îl „corectează“ cu discreție. Spectacolul devine un reușit experiment teatral, suficient sieși. Reușita vizează atât realizarea unei reprezentări unitare din cinci piese diferite (despre aceasta am

mai vorbit) cât și, mult mai interesant, o anume „monotonie“ nemonotonă. Regizorul l-a înțeles perfect pe dramaturg; spectacolul sugerează efectiv transmiterea aceluiași mesaj prin cinci „canale“ dramatice diferite. Distanțat ironic de autor, Cornel Todea îl servește, totuși (sau poate tocmai de aceea). De pildă, schimbarea elementelor de decor cu lumina aprinsă sugerează tocmai această unitate esențială, dincolo de varietatea fenomenală. Aceleași două podiumuri devin succesiv o cameră cu un pat, un debarcader, estrada unei săli de ședințe, etc. Totodată regizorul găsește aici prilejul să „conținereze“ mesajul dramatic; avem același sentiment ca atunci când vedem mișcările scamatorului filmate cu încetinitorul: convenția a fost anulată, fabrica de minuni a dispărut. Demistificării morale realizate de T. Mazilu, Cornel Todea îi adaugă o „demistificare“ estetică.

Merită elogiat în încheiere „recitalul“ surprinzător al lui Octavian Cotescu, care, în perfect consens cu autorul și cu regizorul, relevă esența unică a personajului, dincolo de anecdoticile succesive. Actorul știe să sugereze o rădăcină autohtonă a absurdului lui T. Mazilu, faptul că acesta, ca orice satiră română, porcedă dintr-o „coastă“ a lui Caragiale. El pune în evidență un deosebită pregnanță (în „Cerc vicios“ și mai ales în „Cicatricea“) tocmai latura pe care autorul o accentuează cu precădere în lectura sa activă a clasicului: alienarea prin limbaj. Acel „Uită-te-n ochi mei, Drăgane!“ („Cicatricea“) devine în gura actorului un complex fonetic indiferent, un feteș verbal care se pretează la mesaje specializate și interschimbabile. Același lucru se poate spune și despre Valy Voiculescu, Petre Gheorghiu, Ana Negreanu.

Victor IVANOVICI

CRONICĂ DIN ȚÂNDĂRI

Prea târziu pentru o cronică, aceste rânduri sunt doar umbrele unor amintiri ce se leagă de regia lui Lucian Pintilie la spectacolul *Livada cu vișini*.

Îmbolnăvita de melancolie, Ranevskaja a trăit gratuit, fără ordine și fără destinație. Timpul e o realitate indiferentă acestei nobile doamne. Nici o concentrare de energii, nici un fior, căci Ranevskaja, cocor rătăcit, planează mereu. Vara și iarna nu se mai disting, zilele se tocesc, nici lunile, nici anii n-o pot adăposti. Timpul se încheagă, dar nu în sufletul ei. Doar uneori arpile obosite ating din zbor sloiurile fără de viață. „Melancolia e timpul devenit afectivitate“, spunea cineva, e timpul devenit amintire. Filmitul se termină în murmur, dar lungile și rătăcitoarele drumuri nu s-au încheiat. Cîndva, însă, pasărea nu va găsi nici o punte pe care să se coboare, ci se va topi în valuri, va fi însuși timp.

Varia își povestește grijile de conducătoare a gospodăriei. Ania a adormit pe canapea. Varia îi ridică rochia și încet îi scoate ciorapii. E parcă un ceremonial monarhic, săvîrșit cu o solemnă gestulație. Cu el înfloresc strălucirea trupului. Picioarele imaculate ale Aniei sunt o feerie a simțurilor, ele tulbură prin senzualitate seninătatea fizică a familiei. Există un aristocratism al dezvelirii corpului, realitate magică, căci, mai târziu, Duniașa oferă proba contrarie, aceea a vulgarității.

Charlotta e un personaj de pictură naivă, pînă la care nu pătrund sunetele și mișcărilor lumii exterioare. Charlotta în lanul de griu e copilăria netulburată. Ranevskaja evadează din timp prin gratuitate, pentru Charlotta însă el nu există. Ei îi lipsește sentimentul morții, al securității. Charlotta se simte bine în lume. Ea nu s-a despărțit încă de natură prin luciditate.

Totul e absență în viața lui Gaev. Nimic real, doar nostalgia unor acțiuni pe care nu le va întreprinde nicicînd.

La el, criza limbajului traduce în fond un deficit de vitalitate. Epuizat, nu mai are cu ce hrăni cuvintele, acești miriapozi devorranți. Cînd vorbești de ură și nu urăști de moarte, cînd vorbești de patimă și ea nu ți-a îmbolnăvit tot trupul, cuvîntul moare. Moartea lui Gaev e însăși moartea cuvintelor.

Gaev își începe discursurile în transă, posedat de fascinația cuvintelor. Prins în plasa unor zeități ale întinericului, el delirează incoerent. Gaev înțelege limbajul ca dicteu automat. De fiecare dată harul ce pare că îl iluminează îi roade ultimele puteri, căci cuvintele ce îl îmbolnăvesc sînt pentru ceilalți doar plicticos orăcîit de broască.

În „Jules et Jim“, filmul lui Truffaut, Jeanne Moreau își desenează mustăți, se plimbă în pantaloni, fumează golănește, în „Dragostele unei blonde“ Hana Brejchova îmbracă o manta soldătească. Aici Ania își pune pe cap o imensă pălărie bărbătească găsită în lan. Farmecul apare din ambiguitatea sexului, ambiguitate care e totodată și semn al purității.

Tăcerea — privilegiul stăpînitorilor. Ei singuri se retrag în

LIVADA CU VIȘINI

oazele liniștii, netulburată de panica sincopată a evenimentelor. Lopahin nu suportă pauzele, plumb greu, apăsător, căci alt ritm îl conduce. Privind calmul odihnitor al celor din jurul său, el bănuie delițiile melopeicelor conversații și de aceea o ezitare îi precede fiecare intervenție. Spectacolul se bizuie pe contrapunctul unei mișcări lente, dominante, întreruptă adesea de o putere ce nemaiputîndu-se reține explodează.

Ranevskaja are o existență vegetală din care se naște senzația de muzicalitate. Iubirile ei sînt schimburi de șoapte, împrumuturi de oboseală. Nu mai poate iubi, ci doar se vrea iubită. Este justificarea risipei, a venirii în Rusia, a reîntoarcerii la Paris. Pentru a supraviețui îi e necesar un continuu spațiu al iubirii. Corpul nu suportă apăsarea catifelei, strălucirea vulgară a aurului. Lejer, îl acoperă doar voalurile. Ranevskaja e Rosalinda la cincizeci de ani.

Dominantele cromatice ale decorului: alb și roșu. Din amestecul lor apare vișiniul.

De ce Ranevskaja și Gaev sînt frate și soră? Amîndoi nu cunosc greutatea, inapți pentru efort, transformă totul în joc. „Făclii, abia stinse, doar abur, spirale răsucite...“ (Alice Botez), ei aparțin unei evanescențe planete. Nu livada, ci ei înșiși sînt simbolurile iernii Fimbul — „vremea iernii lungi și grele dinaintea sfîrșitului“.

Toți au plecat. În urma lor camera rămîne curată. Lopahin închide ușile cu gravitatea unui învingător speriat o clipă de victorie. Realitățile s-au separat. Un singur scaun fascinant, tron care își așteaptă regele să moară.

Firs e un personaj beckettian, materie dezorganizată ieșită din ordinea umană. Ranevskaja mai plutește încă, el se scufundă. Timpul e o mare cleioasă care înțepenește mișcarea, care șterge sunetele, care însingurează.

În Beckett nu se moare. Oamenii nu circulă între viață și moarte, ci, fixați pe firmamentul lumii, sînt doar termen de legătură. Tragedia e simultaneitatea vieții și a morții. Singur, adîncindu-se în timp, bătrînul își așteaptă stăpînii. Va avea Firs privilegiul morții sau așteptarea va fi tot atît de imensă ca a lui Vladimir și Estragon?

Bătrîni, am pierdut inocența gesturilor patetice. Ne temem de ridicol. Prea serioși, prea circumspecți. Printr-o mărturisire ne socotim dezarmați, victime sigure. Am uitat limbajul clar al iubirii. Ne-am ascuns, nu ne mai oferim. Gestul superb e suspect.

În lumea care ieșea într-o după-amiază friguroasă de la cinematograful am văzut-o pe Clody Berthola, Era singură. Oboșită ca și Ranevskaja. Singură la un spectacol de la trei la cinci. Am vrut să fac ceva, să-i spun ceva. N-am izbutit și am trecut departe de ea, ca un vapor care nu semnalează în noapte.

George BANU

Cu piesa *L'amante anglaise*, versiune teatrală a unui roman scris anul trecut, Marguerite Duras propune din nou publicului parizian, sub o altă formă, tema primei sale piese. *Le Viaduc de Seine-et-Oise*.

În patru localități din Franța se descoperă resturile unui cadavru, aruncate în vagoanele unor trenuri de marfă. Plecînd pe firul unui si-gur indiciu — cele patru trenuri au trecut toate pe lângă același viaduct din apropierea localității Corbeil — poliția ajunge la o pereche în vîrstă. Supus unui interogatoriu, luat jumătate la poliție, jumătate la psihiatru, un personaj va mărturisii că a ucis și a lăsat în buclă o verisoară surdmută. Interogatoriul nu urmează raportul rigid întrebare-răspuns, fiind întrerupt de ample mărturisiri, cel mai adesea independente de problemele în discuție, cu frecvente referiri la stări interioare imperceptibile și subtile plonjări în subconștient.

De factură polițistă, dar lipsită de ceea ce se numește suspens, autoarea încearcă să transfere pe scenă tehnica antiromanului și, grație și bunei interpretări a actorilor de la Théâtre National Populaire, tentativa se pare că e înecunată de succes.

VINO SI VEI MURI!

O piesă foarte controversată, *Come and be killed* (Vino și vei muri) de Stanley Eysling, se joacă pe scena unui teatru londonez („Open Space“) în regia lui Michael Blakemore. Lucrarea abordează într-un stil foarte tăios, fără falsă pudor, probleme spinoase ale societății.

Constatînd că din jurul lor se va naște un copil, o pereche de tineri hotărîsc să recurgă la serviciile unui ginecolog, ei considerîndu-se insuficient de maturi pentru a-și asuma responsabilitățile întemeierii unei familii. Decizia este luată nu fără o amănunțită și zbuciumată analiză a propriilor sentimente. Criza care i-a dus la acest act îi va afecta profund, condiționînd și determinînd pentru totdeauna relațiile lor cu ceilalți oameni. Cu totul și cu totul socant la această dramă este limbajul folosit de cei doi tineri relativ la experiența lor, un limbaj dur, cîntec, sfidător.

Un spectacol „agresiv“ care-l „constrînge“ pe omul din stal să participe la dezbatere ca și cum el însuși ar fi unul din personajele de pe scenă.

TEATRU POLITIC

Oamenii înarmați cu cărți, baionete și pistoale împingă publicul la spectacolul cu piesa *Riot de Julia la Perman*, reprezentată într-un teatru de pe Broadway. Sala nu are scenă, doar cîteva scaune, iar cea mai mare parte a publicului rămîne în picioare.

Doi albi, un reacționar și un socialist, și doi negri, unul moderat și celălalt extremist,iau în discuție, în mod direct, fără menajamente, diferite aspecte ale problemei rasiale. Treptat este atras în dezbatere și publicul. Spectacolul se continuă în sală, dezlanțînd adeseori reacții violente. Grupuri de albi și de negri reconstituie atmosfera „dezordinelor“ din Detroit, Washington, New York, Watts etc. La sfîrșitul spectacolului sala devine (sau trebuie să devină) scena unui adevărat tumult colectiv. Acesta este de altfel și obiectivul principal al spectacolului, realizatorii intenționînd să confrunte publicul și să-l determine să ia o poziție fată de intruna din cele mai dificile probleme ale societății americane.



CALITATE—DE CE NATURĂ?

Pare azi limpede că în ultimii 50 de ani, în conștiința celor care se ocupă cu producerea și explicarea artelor plastice, au avut loc mutații semnificative în ceea ce privește natura criteriilor după care se apreciază valoarea lor funcțională, etică și estetică, pentru societatea contemporană. Poate să se fi încheiat seria destinului așezărilor „pictori blestemați”, destine împotriva răutății cărora pare să se fi constituit un corp eficient de procedee tehnice-administrative. Cei mai mulți dintre artiștii mai cunoscuți ai lumii occidentale au fost preluați pur și simplu de către impresarii abili pentru întreg restul vieții lor, și puși la adăpost de nevoi și de osteneți în legătură cu vinderea lucrărilor. Rămâne însă de văzut dacă nu cumva, siliți de riscul pierderilor și de dorința profitului, acești impresari nu fabrică și false gloriile. Totuși, pare greu ca o falsă glorie să poată „ține afișul” un timp mai îndelungat. În genere, dacă un prestigiu durează mai mult de un deceniu, e semn că are prin ce să dureze dela sine.

Care este, însă, natura acestor criterii noi după care se operează astăzi ierarhia valorilor? Până în trecutul recent, primul dintre ele părea să fi fost „calitatea”. Dar acest termen este mult prea vag și întins pentru ca simpla lui evocare să indice cu exactitate la ce anume se referă. Dacă e vorba de calitatea concepției, cum se poate măsura aceasta și în ce anume constă ea? Iar dacă e vorba de cea a execuției, poate ca ea să fie suficientă pentru a conferi caracter artistic unei opere? Ori poate că e vorba de o împletire între ambele într-un rezultat artistic unitar? Sau, încă, de calitatea exprimării artistice fără

legătură cu fondul? Dar din acestea tot nu rezultă nici natura, nici suficiența lor. Atunci, poate că ar fi vorba de o altfel de „calitate” și anume de gradul de spiritualizare a „materiei” în care este încarnată? De gradul de spiritualitate pe care îl radiază? Și cum se poate măsura aceasta spre a se stabili o scară de ierarhii? În minuirea acestui criteriu pare să se navigheze încă din plin în spațiul „cosmic” al vagonului.

În trecut s-a părut că o veritabilă operă de artă este aceea care e capabilă să „funcționeze” ca un fel de generator de emoții. Dar s-a observat frecvent că o operă submediocră emoționează la culme, în timp ce alta, indiscutabil valoroasă, nu produce nici o impresie aceluiași spectator. Efectul ei este, deci, în funcție și de spectator. Cu timpul a devenit limpede că exercitarea sentimentalității prin anecdote patetice sau poetice nu are nimic de-a face cu natura esențială a unei opere de artă plastică, și deci, cu valoarea ei artistică. În consecință, s-a început să se pună accentul pe „valorile plastice” formale ale unei opere. Dar s-a observat că reliefașii savanți a acestora din sinul reprezentărilor aparențelor, sau invocarea lor „nfigurativă”, nu ajung nici ele să egaleze fascinația tulburătoare venită nu se știe cum, nici prin ce, nici de ce, de la opere de o mare simplitate, și că rezultatul acestor combinații „savante” duce repede la o stereotipie plictisitoare. Atunci s-a zis că efectul artistic este o activitate subconștientă, și pe diferite căi, s-a căutat să se agite această magazie

misterioasă care părea că nu aștepta decât să-și reverse comorile. Și azi, încă, se mai încearcă să se provoace, pe diferite căi, deranjarea emoțională a acestor depozite. Din păcate, în afară de o primă surpriză față de combinarea inuzitată a diferitelor elemente, efectul rareori durează dacă nu e susținut și de alte elemente, întrucât fusese vorba de un șoc și nu de o „alimentare” cu emoții. De altfel, dorința de erijare a operei de artă într-o „mașină de emoționat” nu pare, nici ea, să poată constitui rațiunea suficientă de a fi a unei opere de artă. În genere, timpurile din urmă par să fi privit fenomenul artistic oarecum prin prisma construirii unei mașini, a găsirii celor mai bune mijloace pentru a o fabrica în felul în care se fabrică o mașină, uitând de caracterul firesc, organic și pină la urmă misterios, al creației artistice. Vrînd-nevrînd, sintem împinși spre ideea de transsubstanțializare a materiei plastice într-un fel de subtilă iradiere spirituală generatoare de stări lăuntrice neobișnuite, inaccesibile altfel decât prin contemplarea operei de artă.

Dar această contemplare nu se rezumă nici ea numai la a privi, așteptând ca rezultatele să ne vie de-a gata. Este, de fapt, vorba de niște raporturi de schimb care au loc între operă și privitor, care au drept condiție o comunicabilitate efectivă reciprocă, și care fac din privitor, pe contul său, un fel de colaborator necunoscut și pasager, adesea involuntar, al artistului. Mergîndu-se înainte pe această cale, s-a ajuns la strădania de a-i provoca

spectatorului felurite stări de paranebunie, artiștii întrecîndu-se care de care să-l alieneze mai complet și mai iremediabil. O mare parte din pictura contemporană caută adesea nu fără sadism mijloacele cel mai eficace de alienare iremediabilă a spectatorului. Din păcate, toate acestea nu par să fie decât periferice naturii profunde a operei de artă veritabile, sau dacă totuși, într-un fel sau altul, îi sînt consubstanțiale, îi sînt consubstanțiale parțial. Poate că ea este puțin din toate acestea, dar în ansamblu parvine la a fi altceva decât natura acestora luate separat.

Dar să revenim la criteriul global de „calitate”. René Huyghe în a sa „Sens et destin de l'art” (col. II, pag. 248, Ed. Flammarion, 1967) susține necesitatea înlocuirii noțiunii de „calitate” — criteriu al valorii, prin aceea de „intensitate”. Dar, dacă acela era inidentificabil, prin vag, nici aceasta nu strălucește prin precizie. Intensitatea a ce? Se referă la o intensitate fizică, sau psihică, a stărilor și a sentimentelor? Și dacă e așa, întrucît o stare oricît de intensă poate fi prin aceasta și o valoare din punct de vedere estetic? Încă un pas pe calea intensității și nimerim într-o mlaștină. De altfel stările paroxistice sînt prin ele însele nefirești și, în cel mai bun caz, fac parte dintr-o recuzită romantică de mult depășită, resuscitată de exemplul rău înțeles (înțeles ca procedeu) al lui Van Gogh. Violent, poate să nu însemne intens. Este Morandi mai puțin intens pentru că nu e violent? Sau Corot? Sau Utrillo? Un tablou de Dufy sau

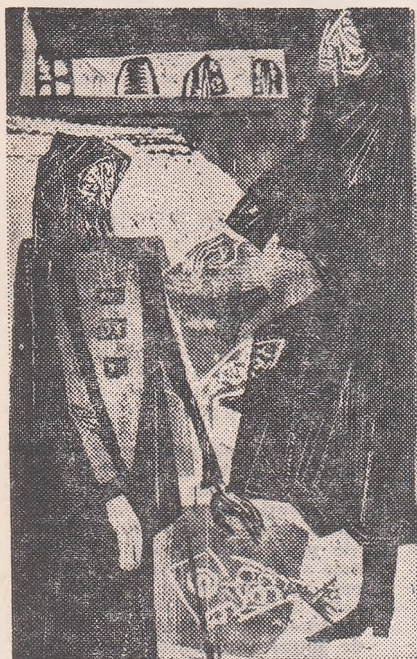
de Vlaminck din perioada fauvă sînt mai intense decât tablourile lor dintr-o perioadă mai senină?

Am vrea să înțelegem că este vorba de intensitatea spiritualității unei opere de artă, în comparație cu altele de o mai mică intensitate spirituală. Dar nu ar fi vorba de a sesiza natura acestui criteriu, ci doar de o ierarhizare a lui în ordinea cantității. Or, pare evident că tocmai calitatea acestei spiritualități este aceea care poate să-i dea, eventual, valoarea. Iar ceea ce ne interesează să știm este tocmai natura acestei calități, în ce constă și cum operează ea, pentru a ne-o însuși drept criteriu valabil în aprecierea valorii unei opere de artă.

Trebuie, deci, să revenim vrînd-nevrînd la ideea de calitate meta-statică a operei de artă prin care suma însușirilor ei formale duc la un efect de conținut operind asupra privitorului cu colaborarea subconștientă a acestuia în sensul evidenței spirituale, subiective a operei. Cum s-ar spune, o întrupare în materie a unui element de altă natură decât materia. Pînă la un punct, într-o operă prevalează materia, și avem de-a face cu o operă sub-artistică. De la un punct încolo, prevalează duhul imaterial care o scaldă, cu efectul unui fel de vrajă misterioasă, inexplicabilă, și opera începe să facă parte dintr-o sferă superioară de lucruri. Nici o îndoială că în ambele cazuri operează și o tehnică și mijloacele de a „face” și poate — într-un fel invers proporțional — uneori chiar o „știință” cu privire la partea sa materială sau a compoziției mijloacelor formale. Dar „vraja” sau „farmecul”, exercitate de unele opere mari, este o expresie a actului de „a fi”, este un

dar de neînlocuit prin nici o știință, cu atît mai puțin de nici o tehnică. Și chiar de aceea, excesul de tehnică, sau chiar de știință, este semnul diluării capacității naturale de „a fi” care în artă s-a dispensat întotdeauna de el ca de un balast dăunător. Există în artele plastice o virtuo-zitate naturală care este ușurința unui firesc al inspirației, și care este opusul dexterității tehnice sau ale cunoștințelor savante, prin natura lor caracteristică fie mediocrității facile, fie unei aptitudini neartistice a spiritului, înclinat spre știință. Un firesc care echivalează cu ceva asemănător unei stări „de har”, cum s-a spus deseori și care pare a sta în afara posibilității de înfrîiere a voinței. Grigorescu, Lu-chian, Corot, Utrillo, Velasquez, Rubens erau astfel de virtuozii inspirați ai inefabilului. Andreescu, Gauguin, Cézanne, fără ca prin aceasta să fie mai puțin inefabili, nu erau. Cînd Grigorescu renunță la tehnica lui de pete, pictura sa se eliberează de sub apăsarea „efectului” și cîștigă în spiritualitate. Pictura lui Grigorescu este un miraj care poate uimi și conduce spectatorul spre admirația prestidigităției în loc să-l introducă în lumea artei. Andreescu e mai stingaci, dar pictura lui e ridicată întotdeauna la punctul de incidență la care spiritul covârșește materia, transfigurînd-o, ridicînd-o, prin puterea sa însuflețitoare, la calitatea unei naturi de alt ordin decât aceea a materiei din care a fost plămădită. Bucata aceea de pînă nu mai e o simplă „zugrăveală”, nici numai receptacolul unei sensibilități în acțiune. A devenit o oglindă în care spiritul se contemplă, un focar de spiritualitate.

Vasile VARGA



GERT FABRITIUS

PESCARI



PORTRET

MAX JACOB

Cultiva excentricități vestimentare — pălărie cu clac, monoclu, lungă redingotă cenușie, cravate tipătoare schimbate după zilele săptămîinii sau semnele zodiacului — și părea să atingă și astfel, undeva în această zonă umbră, vecină gustului indoielnic, o terifică frumusețe. Lărgia granițele realului și posibilitățile acestuia de a-i oferi hrană senzorială și intelectuală, pînă la a-l popula cu apariții misterioase, supranaturale (s-a ocupat chiar, un timp, de astrologie), pînă la anexarea, grație eterului pe care-l consuma, unor halucinante „paradisuri artificiale”. Credincios fervent, practicant, convertit la catolicism de convingerea în chiar realitatea fizică a Dumnezeirii, Max Jacob, poetul și pictorul, de la a cărui moarte s-a împlinit la 5 martie un sfert de secol, era în același timp omul a cărui bunătate și blîndețe a garantat soliditatea unor amicitii puțin obișnuite, muncitorul neobosit și dezinteresat despre care André Salmon își amintea astfel: „compunea în fiecare zi mai multe poeme pe care le îngrămădea într-o lădiță, fără nici cea mai mică intenție de a le publica vreodată. Nu era dată... și ne vedeam zilnic... să nu-l surprind la lucrul său de pictor”. Numele său este strîns legat de începuturile picturii moderne și, fără să se instituie ca Apollinaire, în teoretician al noilor tendințe, contribuie — în special prin prefața la „Cornetul cu zaruri” și prin „Arta poetică” — la conturarea, deducerea unei estetici corespunzătoare acestei arte.

Născut la Quimper, în Bretania (11 iulie 1876), Max Jacob și-a ascuns povestea copilăriei și a tinereții, lansînd felurite variante abracadabrante, dintre care nu lipsește nici romanticul rapt operat de țigani, care au, după 14 ani de detenție, elegantul gest de a depune captivul pe treptele Școlii

normale superioare. Oscilînd continuu între misticismul care-l îndemna la solitudine și nevoia măturisită de a fi înconjurat de oameni, poetul acceptă în cîteva rînduri o severă reclusiune la Saint-Benoît-sur-Loire, pentru a reveni apoi la Paris, sau pentru a călători — încă din 1901 se împriete-nește cu Picasso; din 1904 îi frecventează asiduă pe vecinii săi de atelier din Montmartre, ce vor forma cu timpul grupul cunoscut sub numele de Bateau-Lavoir, după cum îl botezase însuși Jacob. Amintim printre ei pe Gris, Gargallo, André Salmon, Pierre Reverdy, apoi Apollinaire, Raynal, Gertrude și Léo Stein etc. Poetul devine un fel de detaliu prietenos al Parisului artistic, astfel încît, pe măsură ce sosesc aici, Severini, Giorgio de Chirico, Jacques Lipschitz, Chagall și alții se grăbesc să-l cunoască. Jacob participă nu numai la nașterea cubismului (în 1913 asistă, alături de Braque și Picasso, aflați cu toți în vacanță la Céret, la descoperirea, de către Juan Gris, a formulei sintetice), ci urmărește, pe rînd, dezvoltarea futurismului, picturii metafizice, a orfismului sau rayonismului. În 1917 colaborează, alături de Apollinaire, Breton, Aragon, Soupault, la primul număr al revistei de orientare dada „Nord-Sud” a lui Pierre Reverdy.

Considerat drept principalul înnoitor al poemului în proză, dușman, asemeni lui Apollinaire, al poeziei „literare”, artificioase, Max Jacob poetul, autorul „Sfîntului Matorel” (prima carte ilustrată de Picasso), al volumelor „Cornetul cu zaruri”, „Laboratorul central”, „Terenul Bouchaballe” pentru a aminti doar cîteva, este dublat de un pictor tentat de un anume expresionism. Din păcate însă, cum folosea deseori o tehnică din cele mai fanteziste (de pildă, praf de pastel și scrum dizolvat în cafea) nu s-au păstrat decît cîteva din lucrările lui și-n special desene și guae (portretul lui Verlaine, autoportrete, compoziții pe teme biblice etc.).

Jacob, asemeni în multe privințe lui Apollinaire, Salmon sau Breton, a avut darul să se numere printre acei creatori care, împlinindu-se pe sine, au creat, asemeni unor fermenti de cultură, cercuri magice, favorabile dezvoltării celorlalți.

Cristina ANASTASIU

ANTRACT PLASTIC

Cît de colorată și caldă poate fi pauza unui spectacol de teatru atunci cînd foaierul ei este fericit decorat ne dovedește mini-expoziția de ceramică de la Teatrul Mic a finărilor artist Mihai Gheorghe.

Patruzeci de farfurii conduc atenția către un univers șerpuitor de linii, către o compoziție rotundă și echilibrată într-o cromatică sobră specific populară.

O îmbinare surprinzătoare între tradiție și modern, între pictural și decorativ te invită să te apropii cu atenție de fiecare dintre ele pentru a ghici sensuri dincolo de banala farfurie utilitară.

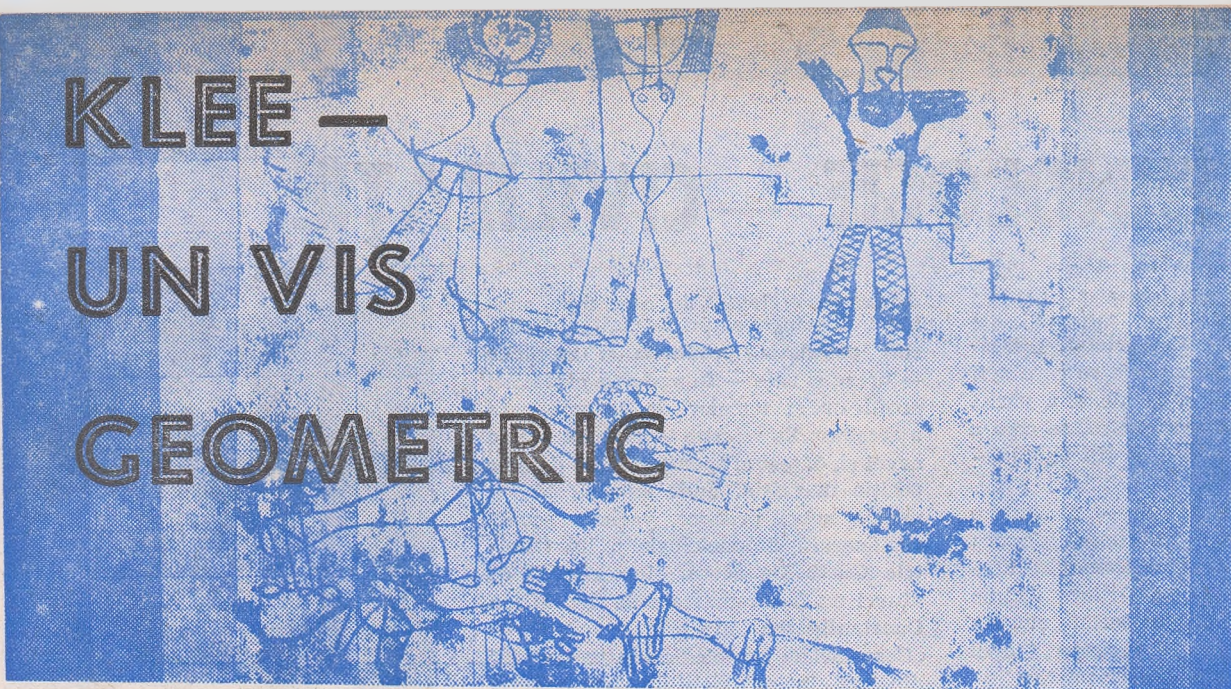
Mihai Gheorghe care a debutat expozițional nu de mult în cadrul Cenaclului tineretului al U.A.P. se afirmă și de această dată ca un bun grafician, stăpîn pe linii și forme dinamice, pe compoziția ritmată, denotînd un simț deosebit al punerii în pagină.

Astfel de expoziții ne fac să plecăm din teatru îmbogății de o multitudine de imagini unde se îmbină armonios realitatea cu visul, și am vrea să le aflăm în cît mai multe teatre.

V. B.



KLEE — UN VIS GEOMETRIC



Dintr-un drum în „tranzit” prin țara lui Wilhelm Tell, reții mai puțin munții eroului schillerian și insula cu hulubi a lui Rousseau; de altfel și Jean Jacques și-a părăsit orașul natal peste care plutește umbra lui Calvin. Teologul reformat trăiește și azi în bisericile fără icoane ale Genevei, ca și în austeritatea cetățenilor. Vesele sînt aici florile. Peste tot un imprimeu vegetal, cu orele succedîndu-se lin, întocmai ca pe ceasornicul din iarbă de pe malul lacului. Țara ceasurilor se recomandă pietonilor străini în limbajul floral, mîlăiat după măsurile clasice ale timpului, semnificative pentru mersul precis al treburilor, previzibil ca și salturile secundarelor pe un cadran Omega. Totul e geometrizat aici: trecutul, viitorul, peisajele lui Utrillo, somnul, reveria. Doar două mari spirite contemporane au coșmare în Elveția. Dar atunci le au pentru întreaga Europă: Dürrenmatt și Frisch. Între pașnica aritmetică a zilelor și labirintelor nocturne, o cortină colorată: Klee. Pentru el cobor din tren, la Berna. El e o întîlnire de mult rîvnită.

Nimic din pitorescul Bernei — și capitala politică a Elveției este o neîntreruptă expoziție de peisaje urban imblînzite — nu egalează acea sublimă întîlnire cu geometrul viselor fără de care plastica modernă ar fi realmente de neconceput: Paul Klee. Pentru ca să te apropii de el, trebuie să lași la poartă tot ce știi despre pictură. Fiindcă nimic din opera acestui blind elvețian de limbă germană nu seamănă cu contemporanii lui. De el poți să te apropii întorcîndu-te mai curînd la începuturile artei ori refăcînd istoria formelor plastice și... muzicale. Pentru că formele au la Klee nu numai un ritm, dar chiar o partitură. Poate tocmai fiindcă s-a născut într-o familie de muzicieni (tatăl era capelmaistru, mama pianistă), poate tocmai fiindcă a păstrat în viața sa relativ scurtă (1879—1940) pasiunea niciodată părăsită pentru vioară, pînă și desenele și nu numai uleiurile sale îți provoacă senza-

ții duble, vizuale și auditive. În Fundația căreia autorul citorva caiete de însemnări cu o reală valoare literară și-a testat opera, poți „citi” și jurnalul său grafic: „notațiile” după natură. Linia acestui fantastic desenator e cînd hașurată, cînd „givrată” ca bruma pe crengi, cînd filiformă ca florile de gheață pe geam, cînd hieroglică. Sparte, frînte, întrediate, asociate după legile secrete ale hazardului ori după indicația unor săgeți (des întîlnite la Klee), liniile sale creează împreună un soi de fagure universal. Cum a reușit să-și ordoneze universul? Taina ține de ritmul interior al aceluia homo faber care e elvețianul de mijloc, studiat, poate chiar disecat de Frisch? În orice caz, în Elveția care croiește și coase naturii un permanent veșmînt decorativ, ecuațiile cele mai complexe sînt întotdeauna rezolvate grafic într-o cadență armonioasă. Din haos, Klee face să se nască o lume: „Eu sînt Dumnezeu, notează el undeva în jurnal. Creștetul îmi arde, gata să se despică. Acum trebuie să sufăr durerile facerii”. De o economie, aproape de o avarie în reluarea amănuntelor (ca și în formularea aforismelor!), Klee e autorul unui precept ce ar putea fi gravat pe poarta plasticii contemporane: „Natura își poate îngădui să fie risipitoare în tot ce face, artistul trebuie să fie econom pînă la ultimul detaliu. Natura e guralivă pînă la încurcarea vocabulelor din grai, artistul trebuie să fie ordonat și tăcut...”. Poate de aceea, după lungă sa formație mîuncheneză, are Klee la Paris revelația mai ales a lui Cezanne (geometrii se recunosc între ei și se atrag), iar coloristic a lui Van Gogh: „Mai importantă decît însăși pictarea naturii, va scrie Klee, e poziția sa față de paletă. Eu trebuie să cînt la pianul cromatic”. Și asta face în permanență, în „Romanul său prescurtat” ca și în „Poveștea pe lună plină”, în „Recunoașteri individualizate”, ca și în „Moartea și focul”.

Muzeul Klee e pentru oricare iubitor de artă o experiență totală. Din Berna pătrunzi în esența Bernei, din Europa centrală în geometria aceluiași continent,

din parcul cu copii, în simfonie copiată. În cele ipostaze nu întîlnești în muzeu inocența infantilă? În Ringelreihen (Hore), pe scaune legănătoare, în plimbări familiale. O lume privită cu un permanent umor („caricatura unei mobile” se cheamă un desen, „mașina de ciripit”, un ulei cu cîteva păsări pe niște sirme de telegraf, „catastrofă spirîntă” o jîmă în creion), cu o cutezanță temperată, dacă se poate spune astfel (autorul unui desen intitulat „cu un calm îndrăzneț” are, la alt diapazon, ceva comun cu creatorul „pianului bine-temperat”), un spirit al armoniei într-unul care se încheagă însă din părți disarmonice. „Tablourile bine compuse fac privitorului un efect perfect armonios. Dar ar fi falsă concluzia lacului că, pentru obținerea unei armonii de ansamblu, trebuie configurat la fel de armonios fiecare fragment din sine. Asta nu ar avea decît un efect foarte slab. Căci un fragment prim, odată armonizat cu un alt al doilea, nu mai necesită o a treia parte. Numai cîntarea celor dintîi reclamă imperios o armonie care să imblînzească duritatea. Această armonie tricotomică poate convinge cu mult mai multă forță”. Muzică, muzică muzică. Impresia avea să se confirme la o reîntîlnire cu Klee. Mai precis la întîlnirea, în București, cu lucrările din colecția Dr. Werner Schmalenbach. Ca niciodată parcă trăiești sinestezic în Sala Palatului ce o adăpostește. Rimbaud vedea culoarea fiecărei vocale. Barocia percepea mireasma poemului și culoarea mirezei: „O poemă parfumată cu vibrări de violet”. În sala Klee, culorile cîntă. Cîntă neliniștitor roșul și galbenul dintre acele hieroglife negre, care închid într-insele „ceva primejdios”; cîntă pînă și „absența luminii” din jurul „Prînzului negru”; coroanele pomilor din „Peisajul ritmic”, în care e plasată cămila, sînt de-a dreptul note așezate pe diferite registre. Dar revelația „muzicală” a colecției o oferă acuarelele. Că e vorba de o casă galbenă vibrînd ca o apogiatură lîna ogoarelor roz, ori de adevărata fuță a culorilor din „Cupole roșii și albe”, că în „Studiul de clar-obscur” auzi cum lampa de șevalet emite un sunet, iar în „Piața L. în construcție” cele două linii curbe ritmează compoziția celor două chei muzicale proprii, fapt e că totul, absolut totul vibrează la Klee. În „Regie” avem ascuns îndrăgîtul paravanului din față un soi de înșir de sunet. La al cărui semn se animă sonor conturile și culorile. Deasupra apei tremurâ, printre pînzele de aer nacele balonului. În „Lustre” aștepți să sune cristalele, ca și „Figurinele de sticlă”. „Plantele rare”, „echilibristica deasupra mlaștinii”, tîndărele de „amintiri ale unei aventuri insulare” sînt și ele ritmic ordonate. Titlul metaforelor care formează, dacă se poate spune astfel, subiectul compozițiilor sale, conțin aluzii muzicale. „Interludiu spre sărbătoare”, „Sunet eronat” (în care sugestia de pești și păsări în culori erescente se interferează sonor). Fie că e vorba de un tînor care se sprijină pe liră ori pe un „instrument fantastic pentru muzică nouă”, fie că ritmează „dialogul a două babe despuiate, cu bonete în cap” ori o „migrenă la ceaia” fie că își așterne pe hîrtie impresiile la recitalul lui Casals, sau nostalgia unei absențe („că eram departe de casă: o strofă în epos. Mai tîrziu suridem ușor jîlav, trecînd pe deasupra, așa cum zîmbim, amintindu-ne de dureri de demult. Arta trece peste ele”) fie că modulează un bocet sobru al „morții pe cîmpul de bătăie”, totul contribuie la atmosfera cantabilă a graficii lui; chiar și în desenele fără titlu, munții și peștii înnoată în apă și aer, soarele și luna sînt un soi de note rînduite pe portative invizibile. În țara care a dat mari scriitori și nu mai mici pictori muzicianul cel mai de seamă rămîne Klee.

Veronica PORUMBACU

MIRACOLUL LUMINII

Ne-a fost dat în ultimii ani să avem la București retrospective plastice și expoziții ale unor colecții publice, care au reprezentat o adevărată istorie vie a numeroaselor tendințe din arta secolului XX. Între acestea mi-au fost apropiate mai ales două, reprezentînd orientări divergente, — posibil de apropiat numai în conștiința și sensibilitatea căutătoare de esențe, și indiferente la direcția propriu-zisă a acestor tendințe. Ne referim la ampla retrospectivă a lui Moore, o plonjare brutală într-un univers deplin închegat, cu legi proprii, cu finalități circumscrise de asemenea sieși, o lume mineralizată, confundabilă prin solemnitatea și greutatea ei cu însăși natura. Expoziția Moore dădea impresia pe care bănuiesc că o avea primul artist adevărat care va pune piciorul pe Lună sau pe unul dintre astrii care ne înconjoară. Privind estetic lumea nouă pe care l se vor opri ochii, va spune, într-un fel care va trebui să însemne ceva și pentru artă, că acolo se găsește o altă formă a aparențelor. Mi-am adus aminte de expoziția Moore înainte de a o vedea pe aceea a lui Klee, fiindcă numai atunci am mai încercat sentimentul acesta febril, sentimental intim că trăiesc o experiență hotărîtoare, că este posibilă o schimbare a tot ceea ce am crezut, și cît de puțin exprimă acest cuvînt, mai bine spus a tot ceea ce am creat eu însumi, în artă. Cunoscușem și opera lui Moore înainte de a vedea expoziția de la București, văzusem majoritatea lucrărilor sale reproduse în albume, tot așa cum am văzut multe dintre cele de acum și încă al-

tele de Klee. Duritatea operei din fața mea crease însă acea realitate magică pe care o port în mine de atunci. Totul mi s-a întîmplat altfel decît acum, dar cu aceleași consecințe. Opera lui Klee pune în discuție, într-un mod particular, însăși arta, și ce poate fi mai dramatic și mai întăritor în același timp!

Klee este mai mult decît oricare alt mare artist o expresie a civilizației. Vocația sa apare ca un rafinament excesiv al picturii, așa cum s-a constituit ea într-o Europă estetizată. El nu este un produs al nativității inconștiente dintr-o anumită epocă artistică, ci al decantărilor de sensibilitate. Exprimîndu-mă paradoxal, cred că pictura spune în lucrările sale mai puțin ceea ce caută ea însăși, cît ceea ce caută oglinda ei, ochiul din afară, cel care se educă, publicul. Prin Klee pictura face un salt din sine însăși, constituindu-se ca realitate intermediară, între privitor și lucrarea propriu-zisă. Realitate de vertij, imposibil de fixat, miraculoasă și pură, o aparență insondabilă, de abur dumezeiesc sau ca un vis plutitor de Mîntuitor. Lucrarea este acolo pe perete, culorile sînt ferme, cu vagi încercări de compoziție cromatică, dar asta nu semnifică nimic. Lucrarea în sine, spațiul ei nu spune nimic, nu capătă adîncime. Este teribil, nu captează și nu te poate interesa ce se întîmplă acolo, elementele plastice ale lucrărilor lui Klee nu își trăiesc viața lor pe fața pînzei sau a hîrtiei. Iată marile opere ale picturii clasice, ele

trăiesc, nu numai narativ, ci ca plastică pură, au o dinamică a lor, o energie proprie, care adesea se îndepărtează de privitor, se adîncesc mereu în sine. În cazul lui Klee procesul este de alt tip, minunat și de neînțeles, opera se constituie dincoace de lucrarea propriu-zisă, iar privitorul capătă o poziție privilegiată. Pictura lui creează ceva dincoace de elementele ei materiale, și numai asta poate fi ea însăși. Făcînd o analogie brutală, lucrarea este ca un aparat de filmat care proiectează opera, fără ecran, și comparația cu elementele mecanice nu spune totul. Pictura lui Klee este lumina pe care culorile sale o creează, nu acolo pe pînză, ci în spațiul de dincoace de ea, ca pe o aură. „Es werde Licht!” a spus pictorul. „Und es ward Licht”, ca în capitolul dintîi al Genezei. Așa se explică și căutările sale de la un moment dat, din Mască-Păduche, 1931, sau Semicerc spre figură unghiulară, 1932. Sau cele din lucrări care nu figurează în această expoziție, acelea cu jocuri de culori, mici pătrățele colorate, fără pondere plastică în sine. N-am înțeles sensul lor decît acum, cînd am pătruns în cercul fermecat al acestei luminiscente. Lucrarea se neagă pe sine, iar ceea ce vom numi opera, miracolul, se naște la interferența cu ochiul dedat acestei nobile perversități — care este expresia plastică. Ciudat este însă că Klee ajunge în acest fel tot la o stare a naturii. Fiindcă nici elementele naturii, știu eu. — stîncă șlefuită îndelungat de intemperii sau

potrivirea întîmplătoare a unui pumn de pietricele într-o rază de soare — nu sînt operă în sine. Dar pot să fie gîndite și simțite ca atare, după ce sînt contemplate cu un ochi format în acest sens. Ele pot fi apoi izolate din natură și expuse cu finalitate estetică. Dacă nu fetișizăm persoana artistului, putem situa în acest fel și pictura lui Klee. El întîlnește, la capătul tentativei sale, natura, dizolvîndu-se ca intenționalitate, cum face orice demiurg. Aflăm aici unul din resorturile măreției acestui pictor și numai artistul care poate să creeze o natură, răsfrîndu-se în ea fără urmă, are, după părerea mea, dreptul la admirația noastră cea mai mare. Nu se poate spune că un pictor atît de important a pictat ca lucrările sale să placă. El a pictat ca realitatea lor să fie, ca lumina aceea să existe și nici nu știu dacă mai plac cu adevărat. Numai artiștii minori sau cei încă neconstituiți mai plac, sau cunoscor categoria frumosului. Cei mari sînt o realitate. Din acest punct de vedere situația este aceeași în toate artele. Balzac n-are nimic frumos și nici nu mai place. Realitatea lor, a celor mari, este însă un cerc de fier în care ne lăsăm mereu cuprinși sau din care nu mai ieșim niciodată. Lumina lui Klee va fi în permanență în fața mea, miracolul ei nu mă va mai părăsi.

Aceasta este o operă de un tip încă necercetat de noi și ideile noastre vor trebui într-un fel revizuite prin experiența ei. Esența artei, așa cum o gîndeam pînă acum, ținea

de fenomenul obiectului artistic, adică de modificarea întîmplătoare sau voită a aparenței sale. Gîndită artistic, această aparență primea o formă, care însemna artă. Dar opera se poate constitui chiar în afara acestei aparențe a obiectului artistic mai bine spus a materialului specific acestui obiect. Forma se poate naște în spațiul neînrămat, între privitor și lucrare. Ea este determinată de aparența obiectului artistic, de lucrarea propriu-zisă, dar este totuși altceva. Iată, culoarea lui Klee este altceva decît culorile de pe pînză (care au individualitatea lor) și nici nu există material. Ea nu se naște în sinea acestor culori, ci în afara lor, și nici nu mai este culoare, ci lumină cum am spus. În acest caz, opera are un suport material, dar ea nu mai este materială, în sensul de substanță, ea nu mai are această substanță. Uneori natura aceasta a ei proprie, lumina aceasta, suferă condensări, ca materia cosmică în nebuloase. Iată de pildă lucrarea *Lei*, luati seama la ei! Nu ne interesează elementul narativ, ci doar cel plastic. Culoarea închisă de pe margini, dispusă riguros, adună parcă, apasă în așa fel, înfrî la mijloc se constituie un nucleu deschis care iradiază o anumită lumină. Lumina aceasta este produsă de strîngerea, de condensarea culorii. Același efect re-alte baze plastice, găsim și în acuarela *Sunset exotic*, o adevărată căpodoperă.

Ce se poate spune după expoziția colecției din Düsseldorf? Und es ward Licht!

Aurel Dragoș MUNTEANU

ARTĂ — TEHNOLOGIE — CIVILIZAȚIE

A vorbi despre „artă, tehnologie, civilizație” înseamnă a încerca o înscrisiere a arhitecturii contemporane românești în polaritatea **cultură-civilizație**, înseamnă a străbate o serie de niveluri (de creație și abstractizare) și a atinge sau a atrage mai multe colaterale.

Pentru că **arta, tradiția** și o anume parte a **tehnologiei** (în sensul procesului de creație) definesc, de-a lungul unui timp și în cadrul unui spațiu geografico-istoric, o **cultură**; iar **inovația** și **tehnologia** (în sensul funcționalității și construcției) definesc **gradul de civilizație**. Pe de altă parte, definiția arhitecturii, dată încă de Vitruviu, rămânând actuală, trebuie potențată prin cercetarea și creația de colectiv sudind numeroase specialități.

De peste 60 de ani, de când vorbim de arhitectură modernă, s-ar părea că ne găsim încă, cu toate aporturile pozitive aduse fie și în anume absolutizări pe componente ale arhitecturii, într-o permanentă criză. Dacă i-a revenit lui **Le Corbusier** să găsească la structura de beton armat o arhitectură nouă, fie și inspirându-se din arhitecturile populare de lemn, tot el leagă această arhitectură și de o cultură cind spune „...Arta arhitecturală japoneză este mai bine pregătită decât metodele occidentale să aplice cu succes tezele arhitecturii moderne și s-o doteze cu rafinamente apreciabile”. Trebuie recunoscut că acest lucru s-a și întâmplat astăzi. Interesant este de asemenea să-l cităm pe **Walter Gropius**, întemeietorul școlii funcționaliste, de apropiere a artelor și de introducere a prefabricării, a „Bauhaus”-ului (1919) care spune în 1964 că „...în interpretarea acestei idei de către spiritele esențialmente sectare, această linie a devenit atât de dreaptă și strimțată, că ea a condus direct la un impas” recomandând: „necesitatea integrării construcției noi în mediul său înconjurător, dându-i **forma, scara și caracterul** apropiat locului ce urmează să-l ocupe în ordinea socială”. El vede pe această cale atingerea adevăratului sens al tradiției și respectul continuității.

Bruno Zevi, arhitect, istoric și teoretician italian, consideră că „arhitectura modernă este astăzi adultă”, dar că pentru a o feri de unele „semne ale îmbătrînirii” pe care le vede în însuși excesul de originalitate, de manierism, este necesară o „integrare a istoriei în proiectare prin lămurirea formelor genetice ale arhitecturii, preocupându-ne atât de monumente cât și de toate aspectele vieții, chiar și cele mai modeste, în care artiștii, ca atare, nu sînt prezenți”. În acest sens nu este întâmplătoare nici apariția studiului „Arhitecture without architects” a lui **Bernard Rudofsky** în colecția „The Museum of Modern Art”, New York (1965).

În fond este vorba de **fenomenul social de arhitectură** în care intră, cum arătam cu altă ocazie, și arhitectura populară și în care, în totul, se manifestă o cultură proprie.

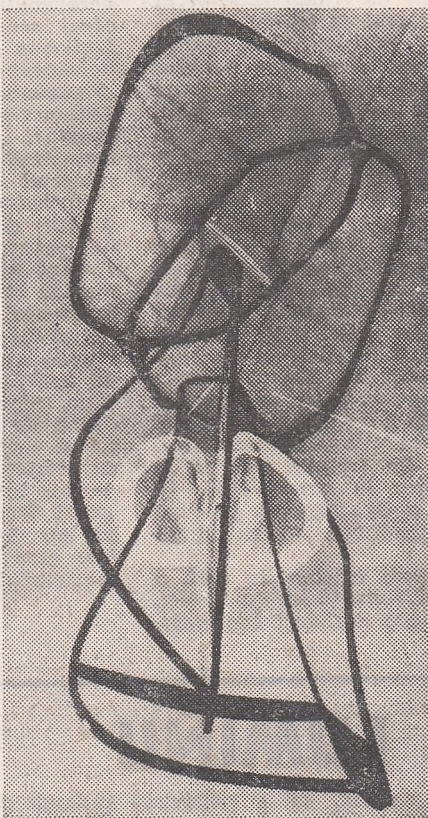
★

Dar a apărut, în acest interval, și urbanistica, evoluind între planuri decorativ-abstracte și măsuri tehnico-administrative (de alinieri, de stil etc.), dar și militînd contra haosului urban cînd o dată cu puterea capitalului. Treptat, urbanistica își dovedește rolul social-economic. Și dacă, totuși, astfel fundamentat și devenind o tehnică complexă, urbanistica nu reușește să corecteze orașele vechi, devenite aproape insuportabile o dată cu circulația tot mai intensă și aglomerările industriale tot mai mari, permite cel puțin viziuni asupra orașului viitorului, dar și realizări în afara vechilor orașe. Inovația din arhitectură s-a deplasat dinspre tehnică și funcționalitate către fantezie pînă la fantastic. Desigur, anume inovații urbanistice pot rămîne fantezii, dar așa au apărut și unele inovații în arhitectură, plastică, științe chiar.

Contemporaneitatea în arhitectură nu stă deci numai într-o tehnică nouă, materiale și mașini noi, ci mai degrabă stă în **modalitatea ei urbanistică de abordare** (adică într-o altă tehnologie de proiectare), iar urbanistica contemporană nu înseamnă „alinieri și înfrumusețări” sau corectarea, dărimarea și „plombarea” orașelor vechi, ci în-

seamnă o știință a așezării și o tehnică de realizare a acestora. Adică tocmai **acea legătură între om-societate-peisaj-locuire** care pe de o parte se cere a fi profund analizată și pe de altă parte, prin însăși opera urbanistică, se cere a fi armonios organizată și viu impulsivă.

Pentru această știință — pe care o numește **ekistică** — militează de cca 30 ani arhitectul grec **Doxiadis**. Este știința generală a așezărilor umane care, coordonînd științe sociale și economice, politico-administrative, apoi diverse tehnici și o anume estetică într-un tot coerent, tinde să proiecteze un nou gen de locuire. Arhitectul trebuie să-și lărgască astfel cunoștințele pentru a putea să acopere domeniile corespunzătoare și mai ales să colaboreze, în colective largi, cu geografi, sociologi, tehnicieni diverși, igienisti, economiști, statisticieni etc. Arhitectul Doxiadis recunoaște că ekistica se va fi făcut,



NAUM GABO
CONSTRUCȚIE SUSPENDATĂ ÎN SPAȚIU

atunci cînd arhitectura și urbanistica (înainte chiar de a se fi definit) evoluau spontan, în mod natural, ca și societățile, atunci cînd spiritul tradiției și de respect al continuității (acestea în fond au creat ansamblurile pe care le admirăm și astăzi ca urbane), nu era frustrat de noi cerințe, de rapide transformări, de noi invenții. Aici se înscriu și trecerea lentă între arhitecturile populare (sau arhaice) și cele culte, precum și schimbările reciproce.

Desigur, acest lucru nu mai este posibil astăzi, legătura între **om-societate-peisaj (inclusiv așezările vechi)-locuire** se cere rapid cunoscută, interpretată și rezolvată. Ekistica — în colaborare de specialiști — urmează să înlocuiască această spontaneitate și evoluție lentă și totodată să fundamenteze științific o arhitectură și o urbanistică — expresii ale unei evoluții rapide sociale și economice.

★

Este interesant de remarcat că, într-un fel sau altul, asemenea generalizări ale urbanisticii s-au mai făcut sporadic, în diferite părți, pentru nevoi stringente de asanări, de industrializări de mari suprafețe, mai ales în lumea socialistă.

Ekistica am făcut și noi în țară, sub un alt nume și începînd nu întâmplător în 1949 — o dată cu planificarea de mai lungă durată. Este vorba de siste-

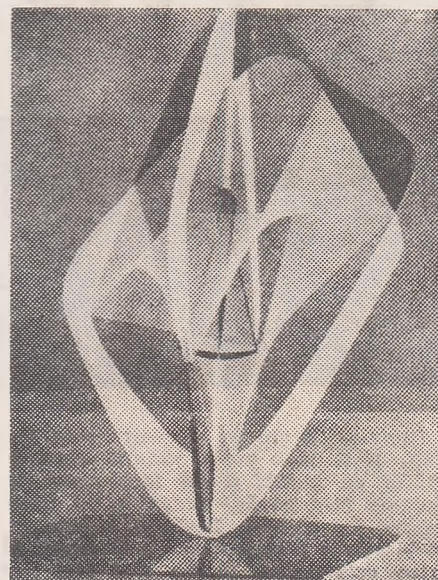
matizarea regională în care erau analizate și prinse, ca un tot unitar, **teritoriul, populația, producția și așezările** — orașe și sate — în vederea precizării profilelor și temelor de sistematizare a acestora. Ea reieșise tocmai din aceste nevoi și, oarecum spontan, relua de pe o poziție marxistă, mult amplificată și pentru nevoi practice, vechea școală românească de sociologie a lui **Dimitrie Gusti**. De aceea, încercările de atunci au fost remarcate de tov. **Miron Constantinescu** în primul volum de „Cercetări de sociologie contemporană” din 1966. Iar arhitecții din acel colectiv nu erau străini de cealaltă creație românească prefigurînd ekistica, și anume, de „superurbanistica” inginerului **Cincinat Sfințescu**.

★

Arhitecturile culte — independent de inovațiile tehnice și o dată ajunse la o anume îmbătrînire sau la forme inumane — se îndreaptă către arhitecturile populare proprii sau ale altor națiuni, tocmai pentru că găsesc acolo o rezolvare ekistică spontană. Aici se înscriu și arhitecți ca **Frank Lloyd Wright** cu a sa arhitectură organică și **Kenji Tange** cu arhitectura sa modernă și japoneză.

Între a face o arhitectură **tradițională**, una **modernă** sau una a **viitorului**, arhitectul Doxiadis susține „una contemporană care să rămînă mereu contemporană” legată autentic de nevoile și mijloacele actuale ale societății. Adică fără a transforma arhitectura în exhibiționism (în mod caducă) și fără a o formaliza abstract sau căzînd în folclorism o dată cu o simplistă înțelegere a tradiției, dar atingînd esențialul, o arhitectură rămîne mereu contemporană în măsura în care reflectă o autentică înțelegere a mediului și societății (printr-un studiu ekistic) și reciproc transmite larg și peste timp un mesaj propriu. În acest fel, arhitectura este și artă, definește o cultură și intră în cultură.

Între artă și civilizație, tehnologia, așa cum apare în tema acestui simpozion, trebuie înțeleasă ca un pivot su-



NAUM GABO
CONSTRUCȚIE ÎN SPAȚIU

dînd între ele mijloacele de construcție și modalitățile de proiectare. Iar modalitățile de proiectare, actul de creație de arhitectură și urbanistică, se bazează pe o sinteză de științe fundamentale, tehnice și umaniste, de analize și trăiri estetice asupra datelor concrete, inclusiv concretizarea operei în ambianța dată. Arta arhitecturii stă, în cea mai mare măsură, în această sinteză.

Arhitectura contemporană răspunde atât culturii cît și civilizației (civilizație însemnînd, dialectic, cultura în acțiune, în funcționalitatea ei socială, concretă) tocmai pentru că modalitatea ei artistică de creație poate și trebuie să facă, fără ostentație, legătura între cultură — tradiție proprie și civilizație — tehnică universală.

Iar pentru o arhitectură contemporană românească nu sînt rețete, dar există o disciplină de însușire conștientă a unui spațiu geografico-istoric și arhitectural propriu, de participare la întreaga cultură românească, o dată cu însușirea celor mai noi cuceriri ale culturii și civilizației universale.

Adrian GHEORGHIU



NAUM GABO
INTERIORUL SCULPTURII PENTRU BIJENKORF, ROTTERDAM

IN AFARA MUZICII

Motto: „...exagerări care nu au nimic comun cu fenomenele ce se înscriu în sfera criticii”
după G. SBARCEA

Există apariții perseverente care caută să dea impresia notorietății prin cantitatea ieșită din comun a producției lor. Prezența acestora este inevitabilă și nu necesită de obicei puneri la punct, dar poate deveni nocivă atunci când abordează subiecte necunoscute marelui public, lipsit prin grija instituțiilor muzicale, de o informare minimă în unele domenii. Un asemenea „cavalier secul” ne dă ocazia — de care ne-am dispensa cu dragă inimă — ca, măcar o dată pe an, să remarcăm evidentă și năvna sa lipsă de precauție care-l împiedică să răsfășoare și păreriile altora înainte de a aborda discuții de principiu.

Un recent articol „Sunete în afara muzicii” (Scînteia, nr. 7976), ieșit din pana sa își propune să rezume „cîteva opinii asupra unui domeniu al electro-acusticii, care pătrunde în zona muzicii contemporane, urmărind, fără a reuși, firește, să modifice concepția clasică (nu se știe care anume) despre muzică și perspectivele evoluției ei viitoare”. Dar, în zadar va căuta cineva să descopere cea mai timidă preocupare de a susține logic această poziție. Întregul articol se bazează pe afirmații gratuite, fără să conțină exemple sau argumente. Încercarea de a ironiza declarațiile lui P. Henry se rezumă la vechile formule folosite în asemenea ocazii, valabile la fel de bine în cazul lui Boulez, al lui Beethoven sau Gluck și pentru care nu e nevoie de multă imaginație. În afară de această excepție și de citarea numelor lui Schaeffer, Elmer și Berio — ceea ce nu sugerează ideea unei documentări cît de cît decente — autorul nu aduce nici o mo-

tivare muzicală concretă cu ajutorul căreia să-și susțină multiplele afirmații. Oare, invitat să-și justifice opiniile cu ajutorul unei terminologii științifice, (sau, măcar, mai puțin fanteziste) și cu referiri precise la lucrări, va avea răbdarea să asculte cît de puțin din muzica al cărei drept la existență îl contestă?

Oricum, abonaților T.V., aceeași persoană le-a luat dreptul de a urmări pînă și păreri care nu coincid cu ale sale — poetică ce evocă perioade nu prea luminoase ale istoriei contemporane (în care Schönberg, de exemplu, era scos din academie, iar cei care erau lăsați să vorbească spuneau toți același lucru), și mai puțin cele de cultură și civilizație. Aceeași metodă democratică este extinsă și în proza scrisă. Sintem puși în fața unor exprimări create ad-hoc: para-muzică, ultramodernism, umanitatea creatorului, etosul tonurilor (!) muzicale, muzică aplicată etc. etc. — care, prin număr, exclud posibilitatea colaborării nedorite cu vreo dactilografă și care ar vrea să înlocuiască argumentele cu intransigența. Mai mult, această tehnică para... muzicologică este aruncată în spinarea altora, (natural, încă neidentificată) care ar fi „decretat” inutilitatea muzicii „zămislite în decurs de două milenii”. Dar a aflat, oare, preopinul nostru că muzica — această „artă dificilă”, (e drept, — are ceva mai mult de două milenii), că ea nu s-a confundat mereu, așa cum presupune, cu „cîntecul”?...

Întrebări ar mai fi multe, începînd cu nedumerirea pe care o trezește stilul: ce anume sunete pot îndrăzni să pătrundă în muzică? — nu e o aluzie la vorbele lui Stravinski care a fost lichidat încă din primăvara trecută; oare care va

fi acea subînțeleasă relație „istorică dintre exigențele de artă ale omului modern și muzică”, și care criteriile după care putem afla dacă ascultăm muzică sau „material auxiliar pentru ilustrarea emisiunilor de radio”? Mai important ar fi, însă, ca atunci cînd melomanul neavizat aude prima oară vorbindu-se despre muzică electronică, să avem onestitatea de a-l lăsa și pe Stockhausen să se adreseze telespectatorilor pe lingă indispensabilul comentator indigen. Iar pe cei care vor să impresioneze prin vorbărie bombastică să-i îndemnăm să-și precizeze gândurile, pentru că, altfel, cititorul neatent nu va mai ști ce să creadă.

Ni se spune că amintirile reflecții sînt stîrnite de entuziasmul publicului în urma acelei celebre emisiuni, și mai tot timpul se are în vedere „simpatia marilor cercuri de ascultători”, evident, ostili acestor „tatonări” neinteresante pentru „un public cu reală inițiere artistică” (care se obține, conform exemplului viu, ignorînd tot ce nu aparține secolelor XVII—XIX). După transmisiunile dedicate ultimului Festival Enescu, s-au primit scrisori care cereau și altceva decît „muzică de mort”. Admiratorii prezentatorului care condamnă prepararea pianului și „degradarea muzicii”, din ce categorii fac parte? Dacă rolul televiziunii este de a se țiri în urma unor astfel de propuneri, nu găsiți că relatările de la Brașov sînt de un intelectualism hazardat?

Se poate discuta mult care sunete sînt în afara muzicii și care înăuntrul ei, dar sigur este că metode de convingere, păreri, și mai ales atitudini profesionale de felul celor citate își au locul cel mult în cadrul unei pertinente analize a indiscutabilului „Adios muchachos”. Critica noastră literară a stigmatizat asemenea practici încă de pe vremea lui Maiorescu: dacă vrem să cucerim respectul cititorilor, trebuie să facem același lucru.

Sever TIPEI

Necunoscutul

Verdi

Nu este o surpriză, firește, faptul că Teatrul Regio di Parma a deschis stagiunea cu Verdi. Ceea ce poate părea curios este că, uitată de o sută de ani, Stiffelio a rămas o operă aproape necunoscută. Nimeni nu putea prevedea răsunătorul ei succes. Partitura a dispărut în biblioteca conservatorului din Napoli; tratatele de istoria muzicii dau despre această operă doar indicații vagi, avare. Destinul ingrat se explică prin problematica ei, care a stîrnit atunci imediat vehementa cenzurii și prin opacitatea criticii care nu a recepționat calea nouă a muzicii lui Verdi.

În anul 1859, cînd Verdi a primit însărcinarea să compună o operă pentru Grande Teatro lirico di Trieste, l-a rugat pe Piave să adapteze drama Preotul a francezilor Souvestre și Bourgeois. Eroul acestui libret este un pastor protestant, Stiffelio, capul unei mici secte care, împreună cu soția sa Lina, își caută azil la tatăl ei, colonelul Stankar. Întors dintr-o călătorie îndelungată, Stiffelio află de infidelitatea Linei. Generos, el îi oferă libertatea, divorțul. Colonelul Stankar rezolvă dilema onoarei în felul său autoritar: îl ucide pe amantul fiicei sale. Pînă la urmă, Stiffelio o reprimă pe soția sa, în mijlocul comunei și, în fața obștei, în biserică, o iartă. După cum reiese din investigațiile cercetătorilor, cenzorul a comunicat atunci poliției că Stiffelio nu poate să apară pe scenă, fiindcă periclitează temeliile societății italiene. Protestantism, divorț, iertare a adulterului — toate acestea însemnau prea mult pentru cenzură. Verdi a fost de acord cu o schimbare: acțiunea a fost transplantată în secolul al doisprezecelea, pastorul a devenit un cruciat. În această ultimă formă modificată opera se intitulă Apoldo. A fost reprezentată în 1857, în Rimini, și apoi a fost dată uitării. Critica a obiectat că muzicii îi lipsește caracterul melodic și este elaborată după rigori prea științifice.

Spectacolul din Parma — în pofida unor neajunsuri tehnice — a însemnat o revelație muzicală. Spre uimirea spectatorilor s-au descoperit în Stiffelio germenii evoluției viitoarelor: Traviata și Rigoletto. Finalul din biserică se înscrie printre cele mai dramatice și mai eficiente pagini pe care Verdi le-a scris vreodată. Dispunerea în trepte dramatice, pregnanța cuvintelor în monologuri și dialoguri, utilizarea de mijloace de expresie temerare au produs probabil consternare în momentul premierii.

Stiffelio marchează începutul stilului nou al lui Verdi, trecerea de la opera eroică spre cea psihologică.

D. L.

INFORMARE ȘI POPULARIZARE

Rapiditatea vehiculărilor valorice este pentru evoluția artistică de azi, mai mult ca oricînd, o premisă existențială. Circulația ideilor, a sensurilor inedite, circulația acelor produse ale fabulației în stare să creeze un adevărat climat stilistic, să genereze o „familie” expresivă nouă, are, în cazul muzicii, o însemnătate specială. Nu exagerat s-a spus că muzica vorbește tuturor printr-un limbaj comun, și de aceea forma expresiei, mai mult chiar decît conținutul (în linii mari purtînd aceleași stări fundamentale), are o importanță mai mare. Confruntările sînt, deci, mai trebuincioase, fecundările reciproce survin tocmai din aceste interferențe și, totuși, în nici un domeniu artistic ca în muzică, lipsurile informației și documentării nu se fac mai mult simțite. Aproape ca și în științele pozitive și în muzică, documentarea, cunoașterea contextului de cultură, în care timpul te obligă să crezi, este o necesitate. Un creator sau un interpret care nu-și cunoaște cerul concentric al specificității artei sale, experiențele și reușitele într-un plan cît mai larg cu putință, nu poate să se găsească pe sine, nu se poate plasa cu claritate în perspectiva universală.

Viața noastră muzicală suferă tocmai de o astfel de lipsă a informării complexe. Suferă de relativitate și parcimonie documentară. Cîrclă preaputînd partituri ori discuri cu lucrări capitale din cuceririle muzicii de astăzi, putîndu-se crede că muzica noastră se finanțează ideativ aproximativ din propriile resurse. Or, este prea puțin. Creatorul de astăzi nu poate face artă, de orice fel ar fi și în orice stil, dacă nu cunoaște producțiile colegilor săi de pe alte meleaguri, dacă nu cunoaște lucrările capitale purtînd semnături de autoritate, precum Boulez, Stockhausen, Nono, Berio, Xenakis, Pendereski. În toate centrele de cultură muzicală înaintate aceste fluxuri continue de informație s-au dovedit extrem de utile, poate chiar esențiale. Condițiile expansiunii acesteia sînt pregătite și la noi. Ne aflăm, cred, în momentul în care informația impresionist-subiectivistă trebuie depășită, asigurînd un nivel ridicat de cultură. Se face simțită absența unor lucrări teoretice, de estetică particulară muzicii, despre care se pomenesc adesea chiar și în presă, fără ca ele să poată fi la îndemîna oricui. Toate acestea aduc după ele conformismul programelor concertelor, lipsa de înțelegere a publicului față de evoluția modernă a artei, o serie de lipsuri ale criticii, evidente mai ales atunci cînd se iau în

discuție creațiile cele mai recente ale compozitorilor noștri, — prin fericite cazuri mai informați. Critica, neavînd repere, etaloane de comparație, se află de cele mai dese ori în situația imposibilității operative. Librăriile, editurile, magazinele noastre de muzică trebuie să fie înzestrate cu aceste materiale esențiale, să ne pună la dispoziție traduceri de studii și eseuri, discuri realizate prin schimb, partituri absolut necesare.

De cealaltă parte, ca un revers al medaliei, tot atît de necesară este punerea în valoare substanțială a muzicii românești. Prea puține sînt ocaziile în care opere de o valoare reală, în proporție adecvată, sînt prezentate de către formațiile noastre. Prea puțini soliști, dintre cei mai talentați, au înțeles să slujească cu adevărată pasiune această muzică ce merită o cauză mai bună. Orchestrele din provincie, în ciuda posibilităților pe care le au, își aduc prea puțin contribuția la această descoperire de valențe. Rareori, trecînd cu adevărat ca o excepție, se poate nota cîte un dirijor, un solist, care să fi fixat în repertoriul său pentru turneele din străinătate lucrări capitale din muzica actuală. De aici, un anonim cu totul nemeritat, care poate avea repercusiuni nefaste asupra stabilirii adevăratei dimensiuni a artei noastre în panorama mondială a valorilor. Deși deținem succese din cele mai mari pe plan mondial, ele nu au reușit să impună decît cîteva personalități, prea puține, totuși, față de nivelul cantitativ al muzicii noastre.

Trebuie înțeleasă aceasta, că fără o adecvată activitate de informare internă, fără eforturi substanțiale de a face arta națională cunoscută pretutînd unde este posibil, în acel dialog pe care orice cultură națională îl stimulează, bogăția spirituală, rod al atîtor frămîntări din arta noastră, nu va putea fi cunoscută, apreciată.

Găsirea posibilităților acestor expansiuni rezidă în modul cum cele cîteva instituții cu caracter organizatoric și de propagandă artistică (OSTA, CARTIMEX) vor ști să-și orienteze activitatea viitoare. Critica, publicistica, muzicienii înșiși au făcut de atîtea ori propuneri interesante.

Din confruntările, cîte au avut loc, s-au putut observa posibilitățile multiple ce se deschid.

Iancu DUMITRESCU

MUZICA UȘOARĂ

fluentează de unda poetică a mediului în care activează, deși nu scapă tentației de a-și face o glorie trecătoare aborînd mereu nestatornicele arii „la modă”, în fine Waldemar Matyska (neconformist de formație romantică) sau Cliff Richard (alimentat inițial la sursele rock-ului, influențat apoi de cîntecul „sweet” dulceag, tipic american). Trecem peste incognitul lui Frankie Avalon pentru a remarca alte două figuri: japoneza Mie Nakao, pe care o dorim nealterată, și Ghiuli Cioheli.

Prea puțin pentru a putea aprecia ca selectivă, competență, judicioasă activitatea de recrutare întreprinsă de orga-

nizatori. Ar fi eronat să acceptăm, nici măcar ca scuză, declarația președintelui virtual al juriului, Ioan Grigorescu, potrivit căreia „Festivalul de la Brașov este prin excelență un festival de artă a cîntecului”, de unde și caracterul lui „necomercial, o manifestare închinată artei televizate”. Ar însemna să ne lîmîmăm nu numai cunoștințele, dar și „orizontul spiritual”, într-o etapă de mult depășită, departe de a mai avea „o largă rezonanță în public” și de a contribui la „îmbogățirea sa spirituală”. Cine poate emite, fără a cădea în ridicol, teoria că fenomenul modern nu are acces la difuzarea pe micul ecran și de aici la marele succes de public? Mai ales, a-

tunci cînd, paralel, trebuie să ne lăsăm convinși de spiritul de „responsabilitate față de valori”, de care se vor animați organizatorii.

Se desprinde, din felul în care au fost aleși concurenții noștri, și mai ales din felul în care au fost „ajutați” în ultima clipă, să aspire la marele trofeu. Excluderea din lot a AUREI URZICEANU le-a înțrecut însă pe toate. Ceea ce nu ne împiedică să dorim concurențelor noastre „succes” pe scenă și, mai ales, „după”, cînd — ca la un semn, fără îndoială la un semn — gaze-tărișii se vor repezi la ospățul în exclusivitate pregătît din carnea cerbului — Doamne ferește să fie el tot călător!

Cornel CHIRIAC

Ieri seară, deci, a început la Brașov întrecerea tinerelor speranțe ale muzicii ușoare din peste 20 de țări. Va fi, totodată, prilejul reconfirmării unor valori consacrate. Așadar, echipa celor „în afara de concurs”, — punctul principal de atracție, are, ca și la ediția precedentă, rolul de a stabili criteriile de evaluare artistică a câilor pe care merge astăzi muzica ușoară.

O vom aplauda fără rezerve pe Juliette Gréco.

La Brașov, Juliette Gréco va fi secundată de o pleiadă de interpreți:

Barbara, afirmată printr-un climat nou, de un parfum straniu și tulburător al poeziei pe care o poartă în suflet, în accentele vocii sale, în atitudinile, gesturi și priviri. Cîntecul ei, în întregime producții

proprii, se distîng, nu numai printr-o minuțioasă punere la punct a fiecărui amănunt, dar și prin exultarea firească a unei concepții personale despre ideea centrală care le animă: „pentru mine cîntecul este o rugăciune de dragoste”.

La rîndul lui, Udo Jürgens se vrea creatorul unui stil propriu în același domeniu: cîntecul de idei, repertoriul său, alcătuit din creații proprii, se distîng prin intenția declarată poetică a imaginii și ideilor.

Pe podium vor mai fi, fiecare în genul lui, și alți emi-sari ai „Cîntecului”: Gigliola Cinquetti (lirism fragil, expresivitate de o gingașă inocență dar în orice caz tributară tradiției cîntecului italian), Tereza (cîntăreață jugoslavă stabilită la Paris și în-

POȘTA REDACTIEI



F. TEODOR : În loc de reflectii sumbre despre zădărniciia tuturor străduirilor, mai bine ați istorisi pătani de viață, ați descrie situații, care să convingă prin elocvența realităților trăite.

CALCIU GHEORGHE : Un inger cade pe pământ și uluind oamenii cu picturile sale, e căutat de femeile tinere și frumoase. Fiindcă le învață să privească semenii în ochi, situațiile nu mai au nici o succesiune logică, rămân exemplificări ale unei teze. După ce fie ea de extracție dină, nu e un aliment al literaturii.

DIȚA I. GH. : E o înțepănătură a ceea ce a devenit un teatru în versuri despre oameni și întințiri contemporane. Cătușă între părinți și copii pentru a avea transpus într-un limbaj cadentat, dau naștere ridicolului. Am sfătui să încercați abordarea unor conflicte însoțite din cele ce se petrec în jurul dvs. și înfățișate într-un dialog dramatic fără aură artificială poetică, un dialog desprins din vocabularul zilnic, prozaic, încărcat de autenticitate.

MARIA ILEANA ION-NEȘCU : Stranie povestirea (neintitulată). Amestec de proză autentică și de neglijență de genul : „Foarte aproape de chiar cartierul” „picioarele bălăngănind aerul...” etc. Mai trimiteți, dar nu înainte de a vă mai arunca o dată ochii (și condeul) asupra manuscrisului.

ION ILIE IONESCU : Falsă rezolvare a povestirii dvs. „Tabloul”. Poate altceva.

ED. IULIAN : De dragoste” și „Accident banal” nu sînt salvate de... banal nici de motto-urile din Hölderlin. Amintiri, impresii lipsite de interes artistic. În schimb, „Colegii lui Dragotă” e altceva. Așteptăm confirmarea.

AURELIAN I. POPESCU : „Glumele” sînt fie prea „cu respect”, fie aproape de trivial („Unei secretare”). Proza („Sîngur”) e subțirică.

TARQUINIUS : „Ca-feaua”, cam... fără zahăr. Încercați cu altceva.

SORIN FLEANCU : Mulțumiri pentru cuvintele bune adresate redacției și redactorilor. Din păcate, nu vă putem plăti cu aceeași monedă. Prozele dvs., deocamdată, nu vădese însușiri artistice, fiind o însușire de cuvinte (care vă plac, desigur, prin noutate, prin sonoritate); dar știți, desigur, că literatura este și altceva. Sinteți foarte tinăr, aveți vreme să citiți, să scrieți și, cine știe, poate peste un an, doi...

AUTORUL POVEȘTIRII „CLASA A XII-A” : Ați stricat o proză bine începută. Păcat. Mai trimiteți.

LIA DRAGOȘ : Nu, n-au greșit colegii și membrii cenacului din care faceți parte : prozele trimise sînt aproape de ceea ce am dori — și doriți și dvs. — să fie. Ne-au plăcut „Descintec” și „Cozonacul”, mai puțin „Jocul stelar”. Rămînem în așteptarea altor bucăți care să confirme speranțele noastre.

TICU GHEORGHE : Mult zgomot pentru nimic. Bucata dvs. „În tren” vădește oarecare ușurință în scris, dar pusă în slujba unei idei fragile, obosite, fără orizont.

MARIAN DRUMUR : „Plimbare spre gară” — inconsistentă. „După opt biruinți”, ca literatură, are, din păcate, aceeași soartă, ca și evenimentul narat : se înecă la sfîrșit. „Patru zile cu Sonia” și, mai ales, „Flori mici, galben cu alb”, sînt mai aproape de reușită. Așteptăm și altceva (cu o observație : fiți consecvenți cu timpurile verbale).

ILEANA ROTARU : Povestirea „Urmasi de-a lui Adam și Eva” (ortografia vă aparține) nu este de loc „foarte minunată”, nu pentru că „timiditatea și lipsa de curaj n-ar fi sălășluit en gros în acest vîlstar”. „Netezindu-i boțiturile personalității”, ci pentru că „timiditatea se împotmolește și blocîndu-i-se țeava răbunîi altceva” (Răspundem de exactitatea citatelor).

C. M. OLT : Dezvăluți-vă numele sub poeziile cele mai recente și, dacă e posibil, cele mai îndepărtate de semnele lecturilor. Deocamdată, versurile trimise anunță un poet stăpîn pe unelele sale, ale cărui surprize le așteptăm.

GH. L. OLT : Deși sînteți bun prieten cu scriitorii de renume, cum ne destăinuți, povestirea trimisă conține multe naivități. Se poate ca frînarul Nastratin, eroul întâmplărilor, să fi încasat într-un an 13 salarii în loc de 12 și, drept recompensă, soția să meargă la un tratament medical la policlinica gării, ca să-i poată face surpriza de a naște un moștenitor, un mic Nastratinel — dar unde e literatura în toate acestea ?

ANTOANETA VOICIS-KI : Intenția merită a fi evidențiată, dar ce păcat că ispita de a introduce cu orice preț misterul, obscuritatea, creează o senzație de neautenticitate, de artificial.

A. BRILIGIELE : Ori vreți să persiflați un anumit soi de teatru nevertebat și atunci umorul ar trebui să fie mai suculent, mai plin de vitalitate, ori luați lucrurile în serios, ceea ce e mai grav, și atunci farsa devine involuntară.

CORNELIU T. DRĂGULESCU : Indignarea dvs. e excesivă și pornește în mare măsură din prejudecăți și inerții. Poate că nu întotdeauna

experiențele tinerelor noastre formații de muzică ușoară gen „Sincron” și altele sînt reușite și convingătoare, dar direcția acestor încercări e uneori inedită, susținută de un orizont muzical temeinic, serios (destul de departe de folclorismul trivial revuistico-lăutăresc care a bîntuit atîta vreme) și, citeodată, chiar de bun gust și elevată inspirație. Reușitele — atît de larg apreciate și la noi — ale formațiilor străine similare (gen „Beatles”) n-au alt punct de plecare decît al amintitorilor formații românești. Nu s-ar cuveni deci, să-i privim și pe ai noștri cu mai multă încredere și răbdare și poate chiar să-i încurajăm ? Vă mulțumim pentru bunele urări și vi le adresăm, cordial, pe ale noastre.

GELU MOGA : Deși putem subscrie unele puncte de vedere din scrisoarea dvs., tonul ei general nu e potrivit într-o discuție (ca aceasta despre manualele școlare) în care redacția — neintervenind direct, deocamdată — trebuie să-și onoreze obligațiile de gazdă și să asigure „oaspeților”, nu numai deplina libertate a opiniilor, dar și evitarea oricăror excese polemice, maliții sau jigniri. Discuția, după părerea noastră, nu trebuie să degenereze, ci trebuie să aducă, pe cît posibil, un aport constructiv într-o problemă atît de importantă pentru toată lumea. În acest sens, argumentele au cuvîntul — cu prioritate, dacă nu chiar în mod exclusiv. Le așteptăm și din partea dvs.

Ing. ENESCU CORNEL : Dezlegările dvs. s-au primit, dar, tragerea la sorți nu v-a fost favorabilă. După cum s-a anunțat, regulamentul concursului prevedea această tragere la sorți în cazul unui număr mare de delegații cu punctaj egal. Și, după cum știți, desigur, cazul s-a întîmplat...

FL. BRĂDEANU : Scrisoarea dvs. e mai mult o adeviziune la un punct de vedere deja exprimat, neaducînd contribuții sau argumente noi.

MAR. T., ANA ELENEȘCU, MIHAI OGRINJI, CAMIL IANU, ION BLEDEA, E. DICIU, TEODOR CĂPUCEANU, CORNELIA V. : Semne mai mult sau mai puțin clare, mai mult sau mai puțin promițătoare, care justifică încercări și stăruințe viitoare. Reveniți.

N.R. — Răspunsurile se alcătuiesc în cadrul redacției. Corespondenții se pot adresa fie rubricii (menționînd pe fle „poșta redacției”), fie nominal, după preferință, oricăruia dintre membrii colectivului redacțional (în care caz, răspunsul va fi întocmit de către cel solicitat). Toate scrisorile vor primi răspuns, în ordinea sosirii, dar numai în cadrul acestei rubrici. Corespondenții sînt rugați să ne trimită texte îngrijite, scrise citeț, pe cît posibil dactilografiate. Manuscrisele nepublicate nu se înapoiază.

Vă propunem un nou poet:

Ovidiu Alexandru

Un copil al iubirii de frate Prolog

În molcom, glasul
Urcă în case
Păunul formeji bate
Extaticul fundal
Cu deochiul
Și apele cresc
Cifre cu unități instabile
Cuvintele
Traversează Sahare ductile
Coarda, de sunete suflată,
În granițe de fier se va muta.
Rotulă la distanțe și inimă
Deșeartă-mă în plin.
La altu-i locul de aur !

Oamenii uită că au un copil în casa lor

Oamenii uită că au un copil în casa lor
El va crește și le va lua soarele
Cu uimire vor vedea cum i se supun frunzele

Cum marea devine altceva
Și capitala mutîndu-se în gîndurile lui.

Oamenii uită că au un copil în casa lor
Și îmbătrînesc prea nelalocul lor
Peste noapte însă un nebun se scoală
Și își ucide pruncul de spaimă
(A doua zi caută în ziare înțelesul)

Oamenii uită că au un copil în casa lor
Și înnebunesc de durere respirația vîntului

Cu aerul unor răzvrățiți oficioși
Dar urcați-vă în minte răspunsul
Precum urcați vara spre iubire dealul
Cu frunze și flori :
Copiii iau primejdia în joacă
Organizează state și apoi le distrug
Și se duc la culcare
Dar în patul lor găsesc un balastr
Care de abia își începe povestea.

Un om mare explică unui copil

Un om mare explică unui copil
Trezirea din somn
Așezat pe un trepid înaintea mării.
Aceeși stea se înfruptă din ea
Pe plasele din ape născocite
Ca un paing, ca să renască.
Și-atîtea, florile ascunde-n stînci
Fac foc de veri să se-nălzească
Vag tremurînd la umbra omenească
Ce așteptase soarele să-l fugă mai aproape
Culcată la pămînt.
Vinată de năluci bărboase
O barcă roșă cheamă după vînt
Un cîntec dezgropat dintr-o pădure.
Și pești speriați
În traulere ușor vînați.
Cu scuturi reci sfiit pictați
Ascund o mare în adînc.
Și dintr-o dată lumea e prea acidă
Cu adevărurile ei necamufflate,
(Un timp ea plumbul adastă)
Bătînd de val greșea (fărîmului
Ce rătăcea cărările-n adînc
Punînd o botniță de stînci la supra-față
Un om mare explică unui copil
Trezirea din somn...

El vede

El vede pruncul care doarme
În valea primului popas
Și-n căile de ger, aprinse,
Iubește sinul muntelui pustiu
Sărutî sinul muntelui și ramura
Pe care-n pisc o să-nflorească
Același dor de necuprins
Și geamăte de pietre zvîrcolate
Din vale-n vale peste prunc
Zimbrii și ciutele
Poartă în frunte
Ruguri ascunse
Nemișcate cad vîile
În focul deschis.
El aude gloanțe pe vorbe :
— O, dor ascuns
O, rug de cer
La ce ispite bobul reavăn ceri
Ca să răsară ea un fulger de poveri
Din jocul apelor pe prundul din adînc !
El cade cu fulgerul în vid
Și vede alături pe cei ce ucid, ce ucid,
Și-n scirba lor baie el face.

Cetatea moartă și băutorul

Venite pînă la limita puterilor
Puzderia pe care pianotează ziua
Oftează cu lumină cîte una
Deasupra unui prunc ascuns între ciorchini.
Acuma tremură viori pe prund
Lemnul sfînt cîntă-n gînd pe margine de vînt

„Lîngă fiecare prunc doarme un rechin
Așteptînd adevărul să vină să-l ia”.
Dau mina peste frunte ca o punte
Să leg năluca de nălucă
Din care mi-am clădit cunoașterea
În față mi se dărimă un zid
Și se ridică nonsensul de peste lume
Iar îndărătul lui cade alt zid, mai vid,
Natura poeziei se desparte de lucruri
Și năvălește în singele altor bolți
mai finite

Cu arbori în furtuni plecați.
Stihile plîng pe urmele copiilor

nenăscuți
Cum plîng istoricii pe ruine
Și înapoia lor palpită alt zid, și mai vid.
Mă opresc, confuz, și ascult spaima

cum crește
Ca o mare înșelătoare aruncată în ochi
Stînd cruntă dîncolo de zid, încuiată

sub corăbii,
Ridic buciulul rosturilor neafiate, aulic,
Și soarele — risipit vin al acestei

podgorii —
Aduce unisonul ecoului cu inima și sfarmă ultimul vid.

Verdele apei e ca nisipul vechilor munți
Vîntul adăpostit de instințe florale
Cade din spice corale ca o biciuitoare

roșie stea
Cetatea trosnește ca-n vreascuri

noiembrie
Se mai întoarce mereu să ia cîte ceva
(Pînă va lua tot pămîntul, ca într-o

moarte)
Venită pînă la limita puterilor
Adoarme sub alge cetatea

Plutesc pruncii-n ciorchinii
Și nu se-aud venind bărbați

prin fermentații
În ultima oră ademenind simetria-n

artere.
Lemnul sfînt cîntă-n gînd
Dinaintea pustiuilor însumate :

„Lîngă fiecare rechin doarme un prunc
Așteptînd adevărul să vină să-l ia”...

Căi bat toaca pe pleoapa norocului
Se vîntură înimi, se vîntură polipi,
Șoapte pregătesc cupa cu moarte

Umăr la umăr cu ceata fără nume
De palizi și suavi și hurii intrigante
Bat carnea cu o patimă neagră, cu o

patimă albă
Bat vremea cu o sulită albă, cu o sulită

neagră
Nimeni nu știe gustul de vin dogit

din care
La fund fățarnic drămuiesc uitare...

Prieten (dar ce zic ?) copil al iubirii oarbe

E orb și știu că poate gîndul aievea

să-l sărute
Aș vrea să-i dau un naos iubirile

să-și cînte
Dar știu c-atîta liniște pe chipu-i și în glas
Nu-ncap decît vieții cu timpul

ce-a rămas
În sfera ființei sale cules am fost și eu
Zburdalnic ca o capră, aprins

și derbedeu
Am regăsit sub vîluri un zeu pietrificat
Los m-a cernut într-insul și-apoi

l-a înviat
Cînd s-a uitat la mine să-și vadă

arhetipul
Cu pleoape ridicate ca pietrele de

moară —
Aproape c-am orbit vîzîndu-mi sufletul.

„Dar unde sînt păcatele, stăpine ? —
De cite ori trece cineva prînt-un zeu

Mai moare încă într-un nume
Fulgerător lumea veche
Adoarme cu spaimă în nucleu

Calul tăiat în două
Trimite o jumătate după căpăstru
Femeia, despărțită de trup,

Se închină la carapace în violet
Copiii se bifurcă precum Ianus bifrons
Unii iau ochii mamei în verde

Ceilați viziunile Tătălui în roșu
Și în locul mișcării se pune un rege
Adus dintr-o speluncă maron

Dar cel care a trecut
În un bulgăre de aur în buzunar
Și e atent numai la oase

Pînă se încarcă de trup.”

Iar cînd a terminat m-a părăsit ca vîntul
Zeul închise ochii și lumea mi-a lăsat

Atîtea versuri fapta în inimi a cîntat
Eu n-am decît un fluler și încă

n-am suflat :

„Clipă, pînă la inger sculptată,
Eu trebuie să-mi procur

Ceea ce poți avea ori de cite ori o dorești”.

Epilog

La corni de soare
Se strigă cu viață
Surdul de dor își ridică
Unghi unison
Și cum puzderia
Pe care pianotează ziua
Se ridică pînă la mină
Înflorește pînă la argint
O lumină se pune din mine-n lumină.

MAXIME
DESPRE ARTĂ

Cocoșul și arlechinul

O operă de artă trebuie să satisfacă toate muzele. Asta numesc eu proba prin 9.

O capodoperă este o partidă de șah câștigată prin șah și mat.

Un artist care dă înapoi nu trădează. Se trădează.

Printre actori există prestidigitatorii, și asta ne-amuză, dar nu le-o iertăm decât dacă le iese numărul. Să viri un iepure într-o pălărie și să scoți niște colivii, asta da, e bine; dar să viri un iepure și să scoți un iepure... prestidigitatorul asta prost vrea să fie luat drept artist?

Cînd o operă pare că-și depășește epoca, asta-nseamnă pur și simplu că epoca e-n întîrziere față de operă

Emoția produsă de-o operă de artă are-ntr-adevăr valoare numai dacă nu-i obținută printr-un șantaj sentimental.

Disprețuiește-l pe cel care vrea să fie aplaudat, și disprețuiește-l pe cel care vrea să fie fluierat.

Avem cu toții o epidermă sensibilă la tarafuri și la marșurile militare.

Simț. — Urechea dezaproba dar suportă anume tipuri de muzică; dacă le-am transpune în domeniul nasului, ne-ar obliga s-o ștergem.

Muzicianul trebuie să leculască muzica de înlănțuirii, de șiretlicuri, de trucuri, s-o oblige, cît mai mult cu putință, să rămîie în fața auditoriului.

Abuzul de pedale nu există decît în muzică. Aproape toate limbile au pedale, dar franceza este un pian fără pedale.

Publicul întreabă. Trebuie să i se răspundă cu opere, nu cu manifeste.

Chiar cînd blamezi nu te ocupa decît de calitatea-ntii.

O opinie sănătoasă e luată întotdeauna drept o opinie literară.

Important nu e să plutești cu ușurință, ci să te scufunzi greoi, propagînd unde ușoare.

Ochii morților sînt închiși cu blîndețe; tot așa, cu blîndețe, trebuie deschiși ochii celor vii.

Strauss luînd în tragic spirituala Sălomeea a lui Oscar Wilde, uite un exemplu tipic de gugumănie nemțească.

La noi, un tînăr muzician întîmpină numaidecît rezistența, lupta, adică stimulul. În Germania: dă peste urechi. Cu cît sunt mai lungi cu atît îl ascultă mai mult. E adoptat, e academizat. E lichidat.

Satie l-a prevenit pe Debussy împotriva lui Wagner: „Atenție — i-a spus el — un copac din decor nu intră în convulsii cînd intră un personaj în scenă!” Asta-i toată estetica din Peléas.

Cea mai mare operă a lui Satie e micuța ca o gaură de cheie. Totul se schimbă cînd îți apropii ochiul de ea.

POLIP



CIOUSU

PARODIE
DE VIRGIL VASILESCU
RECAPITULARE

(după Leonid Dimov)

În pîntecos hîrdău de brad
Și-n searbăd searbăd iz și fad,
Dospea cu rîncez de mîrtoagă
Salep borșit pînă la bragă.

Era-n oraș un ceas incert
(Trecute fix — ori făr' un sfert),
Pe jos chiștoace, ude, reci,
Și nimeni : toți erau la meci.

Aturcia, roz-bonbon pe mov,
Mi-am zis : „Ce singur ești, Dimov !...”
Și-am prins să săr pe bulevard
Ca un ghepard, din gard în gard.

Dansam în piețe shake și rock
Cu fițe, cu figuri ad-hoc,
Jucam frenetic cha-cha-cha
Peste calupuri de halva,

Zburam de pamplezir, în danț,
Din bloc în scuar, din scuar în șanț,
Din bolte-n volte pe cornișe,
Rupînd afișe printre nișe ;

Și-apoi cum m-am mai deghizat
În Taras Bulba, în stufat,
Eram tapir, eram colet,
Budincă, morsă, șlep, poet ;

Și cum ajuns-am nu pricep
În terciul gales de salep
Să fiu, în rîncez de mîrtoagă,
Reinborșit pînă la bragă.

EPIGRAME

Lui Corneliu Leu, autorul cărții „Viața particulară a lui Constantin Hagiu”.

Se vinde cartea foarte greu
Că toți își spun așa-ntr-o doară :
„De ce să mă amestec eu,
În viața lui particulară ?!”

Lui Nicolae Stoian, autorul volumului de versuri „Pietre de riu”, tipărit într-un tiraj de 2 500 de exemplare.

S-au vîndut numai vreo zece,
Și poetu-și scuipă-n sin :
„Nu știam că apa trece,
Și că pietrele... rămân ?!”

Editurii Tineretului, care a editat cartea lui Remus Luca, „Astă seară îl areștăm pe asasin”.

Îl areștați pe asasin ?
Ce groaznice idei vă vin !
Asta înseamnă, domnilor,
Să-l areștați pe autor.

Marta Bărbulescu e autoarea volumului „Poarta viselor”.

Citii volumul editat,
Dar nu vi-l recomand și vouă ;
La „Poarta viselor” am stat
Ca un vițel la poarta nouă.

Gabriel Teodorescu

Lui G. Alboiu, autorul volumului „Cîmpia eternă”.

De-ți sade cartea-n librării
Și sufletul ți-e-n „bernă”,
Mirat nu ai de ce să fii :
Cîmpia ta e... ternă !

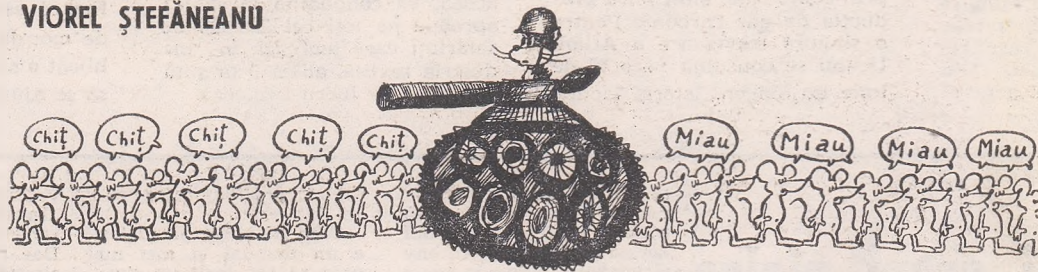
Dina Orban

Al. Ivasiuc la al treilea roman.

Cum văd,
Anul
Și... romanul !
Personal,
Preferam un... interval.

Dorel Șora

VIOREL ȘTEFĂNEANU



Antiumor
ANTI, APUD,
AD...

Ce bine a organizat Uniunea sediul revistelor noastre din Ana Ipătescu. La parter „Viața românească”, ca să poată urca cele trei trepte generațiile mai în etate, pe cînd generația tînără se cațără la etajul doi, la „Iarna bărbaților”, iar generația presată, „de mijloc”, rămîne la etajul I, unde Adrian Păunescu recită cu brio : „Mă uit în sus, și nu văd nimic jos ! Privesc în jos și nu zăresc mai nimic sus”. Cei de la etajul de lîngă cer primesc la salariu spor de periclitare, căci, dragă Doamne, dacă mai citești vreun șpalt și ațipești, nu-i totuna să cazi de la etajul II sau de la parter, unde poți dormi în voie somn haiducesc și bătrînesc. Pe săliile acestor reviste am întîlnit un ins

furios. L-am întrebat : „Ați adus o poezie ?” Mi-a răspuns prompt : „Am adus o anti-poezie !” Apoi mi l-a prezentat pe prietenul său antiromancierul. Și deodată mi-am dat seama că aveam în jurul meu mai mulți antipoeți decît poeți, mai mulți antiromancieri decît romancieri, mai mulți antidramaturgi și contracritici decît dramaturgi și critici literari. Ce ne facem, doamne sau anti-doamne ? Cum se va numi Uniunea noastră ? Antiuniunea scriitorilor sau Uniunea antiscriitorilor ? Curios, însă, că nici unul nu era antifondul literar... Tocmai ne mărturisea cineva bine informat (nu există nici un scriitor să nu fie bine informat) că dintr-un județ din sudul țării un librar a solicitat pe cererea de comandă mai multe exemplare din „Animale bolnave” motivînd : „În orașul nostru avem puțini medici veterinari” — că un tînăr de alături a strigat „Voi scrie o anti-epigramă !” Deci pe lîngă anti-nevralgic, antitanc, antirabic,

iată și o ploaie de antipoezie, antiroman, antiepigramă... Am plecat la Brașov să respir. Și ce credeți că găsesc la Casa de cultură a studenților ? Un afiș uriaș pe care scria : „3 anticonferințe expuse de un anticonferențiar din București”. Deci „anticonferința” a ajuns la Brașov ! De aceea am pornit o largă și susținută investigație și aflați ce mi-au destăinuit : 1) Un antipoet : „Dacă aș scrie pe această pagină, e poezie ; dacă voi scrie pe contrapagină, e antipoezie”. 2) Un antiromancier : „Dacă îmi iese construcția unei cărți, e roman, însă dacă se întîmplă să ajungă construcția la pămînt, ferfeniță, e un antiroman”. 3) Un anticritic : „Dacă voi scrie o prezentare pentru un prieten, e o cronică literară, dacă scriu pentru un necunoscut sau un neprieten, e anticronică”. 4) Un antidramaturg : „Dacă voi scrie o dramă și iese dramă, e dramă, dar dacă în loc de dramă iese, fără voia mea, o comedie, e antidramă”. 5) Dacă publicul se plictisește la

sfîrșit, e conferință ; dar dacă se plictisește chiar de la început, e anticonferință. Tot așa, cînd faci umor și n-ai poante, îți intitulezi rubrica antiumor și totul e în regulă, se va rîde și la Cluj... Deci am procedat în consecință, trecînd cu toată greutatea mea pro anti. Chiar de a doua zi am remarcat o schimbare fundamentală. Am observat că pisica mea nu mă mai ascultă cînd o strig : pis... pis... pis... Dar cum o chem, mai subtil, antipis... antipis... antipis... îmi sare cu tot entuziasmul în brațe. Felicități-mă, sînt posesorul primei antipistici din lume ! Doritorilor le pot trimite și fotografia. Sînt convins că antipisica mea va trezi invidia cîinelui electronic al lui Nicuță Tănase, dacă între timp n-a devenit și el anticîine electronic și cibernetic.

Al dumneavoastră antipoet, antiromancier, anticritic, antiepigramist, anticonferențiar, și, mai ales, antisubtil,

Nicolae ANTITAUTU



PROGRES ȘI PRIMEJDIE

(Urmare din pagina 23)

drogului, a dezordinilor tinere-tului, a răzvrătirilor urbane. Criza americană nu este politică, în sensul clasic al cuvintului, ea pune în cauză sensul însuși al civilizației tehnice. Unele dintre pericolele sale sînt evidente, toată lumea este de acord să le denunțe. Războiul atomic de exemplu. Stocurile de bombe existente în prezent sînt de mai multe ori suficiente pentru a distruge orice viață animală, sau vegetală de pe glob.

„PESTE 2—3 SECOLE NU VA MAI EXISTA OXIGEN...”

Dar există pericole mai subtile. Deoarece știința, tehnica, progresul înseamnă inovație, trebuie uneori timp pentru a ne da seama de toate consecințele lor. Și în mod foarte firesc, cele mai supărătoare sînt cele care apar ultimele, pentru că nimeni nu se gîndise la ele. Antibioticele au fost folosite în mod nesocotit; astăzi, nu se mai știe cum să se dezinte teze unele spitale, bîntuie de microbi care rezistă la toate drogurile. Din cauza igienei, boli în general

benigne în copilărie, ca poliomielita, s-au transformat în boli grave. Astăzi, problema este pe măsura mijloacelor științei actuale, a îndrăzneții acțiunilor sale, adică este la scara planetei. „Intr-o perioadă foarte scurtă din istoria sa foarte scurtă, omul a stăpînit atît de bine natura încît este pe cale să o ucidă”, scrie Michel Batisse, inginer și fizician, în numărul din ianuarie al publicației „Courrier de l'Unesco”. La rîndul său, Chagas anunță: „În ritmul în care mergem, peste 2 sau 3 secole nu va mai exista oxigen în atmosferă”. Oxigenul este produs de vegetale, care absorb gazul carbonic, îl descompun în carbon pe care îl asimilează și în oxigen pe care îl eliberează. Poluarea oceanelor de către petroliere, care aruncă la fiecare 20 de zile în mare echivalentul încălătorului „Torrey Canyon”, diminuează productivitatea de oxigen a algelor. Despădurirea, înlocuirea culturilor cu terenuri de construcție, reduc și mai mult această producție, în timp ce exploatarea combustibililor fosile, prin combustie, multiplică producția de gaz carbonic. Pentru o singură traversare a Atlanticului se consumă vreo 40 de tone de oxigen. Istoria lacului

Erie este elocventă. Era una dintre cele mai frumoase întinderi de apă dulce din lume, una dintre cele mai vaste. Degradarea a fost brutală. În 1956, pescuitul știucii albastre se mai ridica încă la 6 900 000 livre de pește pe an. Cifra a scăzut la 200 livre în 1963. Adevărat canal de scurgere chimic, apele sale au devenit atît de periculoase încît vizitatorii care se întîmplă să cadă prin aceste locuri sînt sfătuiți să-și facă o injecție împotriva tetanosului. Dar s-a calculat de asemenea că ar reveni mai ieftin să-l sece complet decît să-i curețe apele.

ȘI TOTUȘI PETROLUL N-A FOST ECONOMISIT...

Tot pe progres trebuie să contăm însă pentru a face față pericolelor create de progres. În ajunul celui de-al doilea război, experții cei mai competenți puneau lumea în gardă împotriva secăturii zăcămintelor de petrol. În ceva mai mult de un secol, aveau ei, omenirea riscă să risipească capitalul de energie acumulat în timpul erelor geologice, lăsînd generațiile viitoare complet lipsite. Și totuși petrolul n-a fost economisit, ba, dimpotrivă, se consumă din ce în ce mai mult petrol. Dar oamenii au învățat să exploateze mai bine zăcămintele. Prospectarea a fost îmbunătățită. Îndeosebi, au început să caute o nouă sursă de energie capabilă să o înlocuiască pe cea constituită de petrol. Atomul va înlocui într-o bună zi petrolul și, cînd minereul de uraniu va fi secătuit la rîndul său, se știe că se va fi ajuns să se stăpînească energia termoneucleară. Căci progresul nu mai este total de neprevăzut. Între invenție și traducerea sa în practică s-a constatat că trece întotdeauna o perioadă, care lasă timp de reflecție și, eventual, de acțiune: de exemplu, de a evita să se sprijine, ca în Franța, o puternică industrie de automobile, fără să se prevadă în același timp autostrăzile și locurile de parcare pe care le necesită. Biroul de informare și de previziuni economice (B.I.P.E.) a consacrat recent un studiu viitorului industriei textile din Franța. Studiul arată că mașinile cu comandă mecanică sînt încă relativ rare, dar că folosirea lor va fi generalizată în 1980. Totuși, chiar de pe acum se poate prevedea că mașinile cu comandă electronică puse în legătură cu un calculator electronic central, le vor lua locul. Pentru moment, ele nu există decît pe hîrtie. În 1980, ele vor fi excepționale. Totuși, folosirea lor masivă, cîțiva ani după aceea, va condamna la șomaj aproape pe toți cei 350 000 de salariați care lucrează în industria textilă, adică 5 la sută din mîna de lucru franceză.

O MISTERIOASĂ PUTERE A TEHNOLOGIEI?

Acest control al progresului, ale cărui baze încearcă să le pună astăzi guvernele, în mod timid, cu ajutorul planificării, devine urgent să fie exercitat pe scara unei omeniri devenită planetară. El trebuie să treacă prin biologie, științele naturale, geografie, sociologie, teorie economică. El nici nu poate fi conceput fără recurgerea la calculatoarele electronice, care multiplică și accelerează munca inteligenței omului. Informarea continuă, dialogul permanent sînt indispensabile dacă vrem ca omul să controleze într-o bună zi acest progres care este opera sa; aceasta, pentru că numai ele permit să se pună bazele unei democrații științifice autentice. Progresul trebuie sesizat la sursa sa și trebuie să urmărim în permanență dezvoltarea sa, dacă vrem să-l orientăm. Atunci cel puțin problema va căpăta adevărata sa dimensiune. Încolțit, confruntat cu consecințele pe termen lung, ale actelor sale, omul își va da seama că conflictul nu este între el și nu se știe care misterioasă putere a tehnologiei, ci în interiorul său.

Omul obișnuit descoperă lumea cu cele cinci simțuri ale sale. Omul de știință, dimpotrivă, și-a adăugat instrumente pentru a multiplica puterea acestor simțuri și pentru a descoperi o altă lume: cea a atomului și a galaxiilor; cea a zeroului absolut și cea a materiei în fuziune; o lume care nu comportă numai zgomote și culori, ci și ultrasunete, raze X, radiații nucleare; un Univers pe care omul obișnuit, de la Einstein încoa, nu și-l poate nici măcar reprezenta, care se reduce la o serie de ecuații; o realitate pe care informatica a început să o transcrie în întregime în numere binare, în timp ce omul obișnuit continuă să prefere calitatea, cantității.

OMUL ȘI INTELIGENȚA SA NU MAI VORBESC ACELAȘI LIMBAJ

Pentru simplul motiv că nu mai pornesc de la o aceeași realitate. Dacă progresul ar fi numai nemăsurat, zdrobitor, îngrijorător, el n-ar provoca aceeași angoasă; nici același entuziasm, dacă n-ar fi decît avantaje materiale. Sfidarea sa atinge omul în ceea ce are el mai profund, în conștiința pe care poate el să o aibă despre individualitatea sa. Ce înseamnă în zilele noastre vechile rețete ale umanismului? Fie că este vorba de adevăr, de morală de fericire, s-a publicat o singură regulă de aur: să se ajusteze lumea pe măsura

omului. Ideea n-a devenit falsă. Mai rău, însă — s-a schimbat măsura, sau mai curînd s-a dedublat. Omului tradițional, cel obișnuit, i se suprapune acum un om nou, cel al științei. Fie că este vorba despre zgomot, despre poluare, despre concentrări urbane, despre problema transporturilor, despre pilula anti-concepțională, pretutindeni regăsim această enigmă suplimentară, care depășește calculele de rentabilitate și de profit. După cum remarcă Chagas și Gresford, scopurile științei sînt clare, chiar dacă par inaccesibile. Ele pot fi definite cu precizie, se poate face exact socoteala mijloacelor de pus în acțiune pentru atingerea lor. Dar cum să-l împacăm pe om cu el însuși, să-i punem instinctul în acord cu inteligența sa? Este mai ușor să mergi în Lună decît să faci fericit un om. Trebuie oare să așteptăm drogurile care modifică psihismul, droguri pe care le anunță cei de la „Rand Corporation” încă înainte de sfîrșitul secolului? Va trebui oare să ne modificăm patriotismul ereditar, după cum speră geneticienii?

LIBERTATEA ÎNSEAMNĂ A PUNE DE ACORD RAȚIUNEA CU INSTINCTUL

Ne îndreptăm oare spre o lume transformată în furnicar, în care oamenii roboți se vor consacra în întregime Molochului tehnologic? Sau spre o societate care se va înstrăina pe deplin în inteligență, rupînd definitiv cu originile sale animale îndepărtate?

Arthur C. Clarke, inginerul care a inventat, încă din 1945, sateliții de telecomunicații, scenarist al filmului de ficțiune „2001”, descria recent, în revista „Playboy”, o utopie inspirată din epoca de aur. Calculatoarele electronice, devenite capabile să se întrețină, apoi să se reproducă, își vor lua asupra lor în mod automat toate sarcinile producției. În aștept timp omul, redat naturii, s-ar consacra artei, jocurilor, cercetării dezinteresate. Condiție prealabilă: să se limiteze prin decret populația globului la 100 000 de locuitori. Știință-ficțiune, fără îndoială. Ea are însă meritul să clarifice fantasmalele care obsedează omenirea contemporană. Dar ea nu o va dispensa de a-și alege viitorul, în mod liber, pentru că libertatea este tocmai aceasta: a-ți pune de acord rațiunea cu instinctul, inteligența cu firea. Chiar dacă progresul a putut înlătura toate modelele vechi, el nu este în stare să elibereze omul de răspunderea sa. El o face doar mai greu de asumat.

Cum să-ți scapi pielea

Într-un număr de la sfîrșitul lui ianuarie crt. al revistei Paris Match se comenta (și reproducem în înregime „cometariul” acesta) un volum. Exact volumul cu titlul de mai sus, titlu dar unei colecții de rețete ideale pentru orice, oriunde și oricînd. Noi să nu mai adăugăm altceva. Iată ce spunea recenzentul:

Dacă ai picat pe mîna unui trib de antropofagi, ce rețebă să faci? Să respiri adînc. Să scoti din buzunar cartea Cum să-ți scapi pielea, care nu trebuie să ți linsească nici un moment: deschizi la pagina 15 la capitolul „Dacă te afli într-o mare aglomerație” paragraful „Canibal”. Nu mai rămîne apoi altceva de făcut, decît să urmezi sfa-

turile indicate acolo, adică: „Dă dovadă de imaginație. Nu brusca nimic. Arată-te prietenos, bine intenționat, fără frică. Și zîmbește”.

Cu tot zîmbetul, desigur că s-ar putea foarte bine întîmpla să nu scapi însă de stîlpul de tortură. Dar chiar legat fedeleș de stîlp, ori mai ales atunci, nu descuraja. Cum să-ți scapi pielea se găsește încă asupra ta și deci te poate scoate din încurcătură: „Fă-te că te doare la subțioară și încrucisează mîinile ca și cînd ai vrea să-ți freci părțile dureroase. Iar în timp ce omul care te leagă se uită în altă parte, viră-te degetul mare sub frînghii și trage din răspuțeri”. Da, dar cum năiba să-l faci pe canibal să se uite în altă parte? Indicii despre asta vei gă-

si într-un alt capitol din cartea Cum să-ți scapi pielea, pentru că opul acesta datorat lui Antony Greenbank prevede toate nenorocirile care ar putea să ni se întîmple în viață. El e ca o ...biblie a catastrofelor din care — cu ceva inteligență, energie, singe rece și mai ales cu o memorie capabilă să rețină pe dinafară cele 257 pagini ale cărții — putem ieși totdeauna la liman.

Cele 257 de pagini te învață cum să te aperi de mușcăturile lăpicioare, de bășicile de la picioare, de neajunsurile bombei H, cum să te descurci pe întineric, cum să te porți într-un pustiu, într-o casă bîntuită, în prezența unei fantome. Te-ai rătăcit cumva în regiunile arctice? Mai presus de orice, nu mîncă — desi e o plantă cu un nume așa de frumos — iarba Sfîntului Cristof. În jungle, evitai alte plante, pe cele cu suc lăptos și ferii-vă de oameni de fructele ce se a-

seamănă pătlașelor roșii.

Cum să-ți scapi pielea e un manual și nici nu vrea să fie decît un simplu manual didactic. Așa că respinge orice veleitate literară și totuși reușește să fie foarte lăric, bunăoară atunci cînd vorbește despre pericolele oferite de apa mării. Un nenorocit însetat ar putea muri? „Oricare ar fi fost setea care l-a înnebunit mai înainte de a bea, ea va lua proporții diabolice. Și foarte repede pulsul va bate alarmă, de gustător, limba devenind hidoasă, pielea albăstruie, ochii sticloși, mintea tulbură. Omul va deveni surd și va muri delirînd.”

Alteori, Antony Greenbank e sentențios: „Niciodată nu ești atît de singur, ca atunci cînd ești îngropat de viu”. Sau caraghios: „Dacă o femeie care practică auto-stopul e reținută prizonieră de un automobilist, ca să scape, ea n-are decît o singură soluție: să

vomite.” Sau optimist: „În prezența unui nebun, întrebuițează umorul”. Dar ce te faci dacă n-ai simțul umorului? Sau ce te faci dacă nebunul nu pricepe gluma?

E adevărat că nici manualul Cum să-ți scapi pielea nu-i tocmai lipsit de ironie. Mai cu seamă atunci cînd sfătuiește pe un călător dintr-un vagon de dormit al unui tren ce deraiază catastrofă, să continue să... doarmă.

Dar autorul nostru atinge culmea „science-fiction”-ului, cînd ne recomandă ce comportament trebuie să avem în fața unor ființe venite, să zicem, din cosmos sau coborîte dintr-o ...farfurie zburătoare:

„Eviță orice mișcare prea energică. Eviță orice sunet strident.

Respiră liniștit. Eviță orice privire directă și amenințătoare”.

Ce ar mai fi de adăugat?

România literară

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

COLECTIV REDACȚIONAL:

Geo Dumitrescu (redactor șef), Nicolae Breban, Gabriel Dimisianu și Ion Horea (redactori sefi adjuncți), Teodor Bals (secretar general de redacție), Al. Cernă-Rădulescu (secretar de redacție), Ion Caraion, Valeriu Cristea, S. Damian, Marcel Mihalăș, Aurel Dragoș Munteanu, Adrian Păunescu, Gheorghe Pîiuș, Petru Popescu, Lucian Raicu, Constantin Toiu