

MULT VECHII DE ROMANTICI...

Cum să mă-nșurubez în aer?

Cum să mă-nșurubez în aer, pământule?
Cum să m-arăt din unghiul, al privirii,
gîndule,
cu ce e mai puțin din mine dat pieirii?

Cum să m-arăt în trup pe care nu-l
doresc
neîntomnat și-n azvîrlire,
plin de verdeață și regesc
și armăsar pascînd cîmpii asire?

Cum să-ți atîrn de nară, logodit
și singelui tău să îi fiu nutreț?
Cum să mă spulber din dorul gîndit?
Și cum să-ți fiu neprețios, de preț?

Poate fiind?
Sau, poate nefiind?

Estompare

Din ce în ce te stingi, te ștergi
de peste sternul meu, făptură,
dîră lucindă și de melci
tandă arsură.

Abia te țin într-un cuvînt,
ori în albastrul meu iris,
iarbă-ncolțind dintr-un pămînt
de somn, de vis.

Dacă-nchid ochiul te strivesc în pleoape,
dacă respir, te-mping în aer,
neogîndito peste ape
tu, dulce vaer.

Ah, vine norul și mă șterge
cu un burete foarte rece.
Rămîn ce-am fost, un tron de rege
din care ai plecat de mult...

Din această carcasă

Din această carcasă de cal îmbătrînit
înainte de vreme,
un suflet de licorn amețit
își scoate-o potcoavă-n poene.

El încă visează ingenunchiat
ca-ntr-o tapițerie medievală,
o domnișoară cu chipul brodat
în pală beteală...

El încă mai tremură, cînd răsare
luna pe lume virgină, —
lung, străveziu și-n alergare
pe zăpada regină...

Vai nechezatul dogit, i-ha, i-hav...
și-aceste fișii risipite de ceață,
ale carcasei sunt, de cal mult bolnav
în care el aiurează de-o viață.

Mult vechii de romantici...

De ce nu m-aș putea uita înfiorat
la brațul tău suav, cînd dormi,
atît de bine tu mirositoare,
cu ochi închiși, enormi.

De ce n-aș crede că vin zeei
călări pe lungi miresme
ca să-și depună umbra lor
la tine peste glezne...

De ce n-aș crede că există
tu ce respiri în unde,
tu singură, văzuto doar cu ochiul
triumfiular, din frunte.

Într-o mare de plasmă

Într-o mare de plasmă
se balansează o pasăre.
ea care este a aerului, — acum
în altă stare, în altă culoare,
în altă mișcare, — acum
trebuie să fie cu totul alta, acum.

Lipsește greutatea, dar lipsește
și viteza, și plutirea...
Se sbate pasărea într-o mare de plasmă
ca să-și păstreze granița aripii
și firea.

Poate că această stare nu va mai trece
niciodată
poate că pasărea va rămîne definitiv în
plasmă

și poate
că înfioratul meu creier gînditor
va rămîne mereu locuit
de această fantasmă.

Noroc! Îți spun ție pasăre măiastră.
Fii curajoasă gîndire!
Și nu te speria, creier al meu cercetat
de mîhnire...

Potcoavă

Nu mai emiți nimic, nu mai primesc
semnale
ori, poate nu mă mai gîndești,
ori poate tu l-ai șters dintre vocale
i-ha, i-ha, la vechi calești
pe calul dumitale.

Nu te mai culci peste timpanul meu,
nici geana ta nu-mi mai atinge
ceru-ncărcat de nouri, greu,
i-he, i-ha, peste meninge
mereu mi-aleargă-un cal, mereu.

Și mă deșir de dor, și mă deșir de lene,
de lenea de-a privi-n afară,
de dorul de-a mai prevesti o vreme,
i-ha, i-ha-n această țară
a cailor ce-mi calcă pe antene.

Nelu Generalu

lui Adrian Păunescu

Cînd te-ai iscălit cu creta pe un pod
inimă,
cînd ți-ai zis tu ție, Nelu Generalu?
inimă...
Cum de te-ai destăinuit la lume
inimă,
și de ce ți-ai zis tu, Nelu Generalu
inimă?

Trece trenu pe deasupra ta
inimă,
pe deasupra podului pe care tu l-ai scris
inimă,

Eu mă duc cum stau înscris într-o
fereastră

inimă,
ah, într-o fereastră de lung tren
inimă,

Scrisă, tu rămîi de cretă pe un pod
inimă...

Nelu, Generalu, tu rămîi pe pod
inimă
și în urmă trenuri, lungi, prelungi și grele
inimă...

au să treacă peste tine, au să treacă peste
tine
inimă...

Sublimul static

Tu îmi adaogi aerul respirat
de frunzele plămînilor mei, Alcor, —
de stejar condamnat
să fie om mișcător

Ce plimb pe tine, nu-i vederea
și nici imagini, nu imagini.
E poate numai liberă puterea
de a te face fără margini.

Timp ești, timp lent gîndit
cu aură plutind lividă...
Eu mi-am oprit deasupra ta, azi mi-am
oprit
inima mută, piramidă.

Înființare

Se înființează osul regelui
se înființează locul ochiului.
Ninge Doamne, ai tu curajul
cît ești de mare, să calci pe zăpadă?

Noi stăm întinși peste ramuri.
Fără să fim verde, desigur, noi nu am
nins.

Nici n-am plouat, nu, nici n-am plouat.
Nu sunt nori pe cer. Dacă-i vede cineva
să ni-i declare.

Tăcerea se duce în natură.
Ochiul meu are dinți, el este o gură.
Piatra are flacăra, ea este o arsură.
Nimeni este de față dacă nimeni
poate fi de față.
Are gură, ninge, are dinți,
frige.

Scurtă baladă

Numai fereastra ta nu se stinge, nu.
Singură sus, lîngă cer, orbitoare,
Ca un ochi mă fixează cînd trec
bolnav de vini imaginare.

Numai arborii tăi nu-și pierd în iarnă
frunzele verzi, pieritoare,
cînd trec cu ninsoarea sub ei
bolnav de vini imaginare.

Nici cîinele tău schelăcîind printre mașini,
cel cu patru picioare,
nici el nu mă latră cînd trec
bolnav de vini imaginare.

Nici faptul că exist și tu o știi
nici faptul că sunt, nu te doare,
cînd invizibil mă agăț de cuvinte
bolnav de vini imaginare.

Hai judecă-mă, hai pedepsește-mă
cu nepăsarea ta, oarecare,
din ce în ce cum sunt mai bolnav
de vini imaginare.

Dinți

Ne bucurăm pentru că bate vîntul, aerul
repede,
copil, copilule, dragule, existență...
Din nenimica vieții noastre înflorim un
mit,
o caretă, un flacon cu esență.

Respiră tu cît vrei să respiri!
Eu stau numai ca să te miros.
Nuntă fără de miri
îmi este fiecare os.

Trăiesc numai și numai pentru tine
ca să fii lîngă felul meu de trup
Eu sunt un dinte și am ciolănime
în risul trist al botului de lup.

FRAGMENTARIUM

Am început lectura volumului *Eclipsă de soare* sub impresia unei aserțiuni care circula insistent în legătură cu prozatorul Ion Lăncrănjan: anume aceea că literatura sa este, înainte de toate și prin excelență, o literatură a **curajului social**. M-am numărat așadar printre cei foarte mulți care gândesc despre acest scriitor cam în felul care urmează: dacă pot exista argumente de gust literar pentru a te decide să nu aderi la modalitatea sa stilistică, să rămii nesatisfăcut de formula talentului său, de rezolvările sale în planul tehnicii narative, un lucru totuși ar fi greu să i se conteste lui I. Lăncrănjan: acela că e un adversar nedomolit al reprezentărilor convenționale despre viața contemporană, avid să pătrundă în spațiile de maximă densitate dramatică ale realităților noastre, de unde urmărește să extragă conflicte sociale semnificative, problemele dificile, evidențiind dramatismul și complexitatea proceselor actuale, în scrieri a căror însușire definitorie este **forța de convingere**, firească întrucât se bizuie pe adevărul adevărat al vieții văzută și transpusă **așa cum este**.

Pornind de la aceste premise, ce surpriză și ce șoc de contrariere după lectura volumului *Eclipsă de soare*! Ne aflăm în fața unui autor instalat cu inocență în scheme cuminți, perpetuând în actualitate forme ale simplismului literar pe care o conștiință estetică evoluată le va respinge fără ezitare. Am spus „cu inocență” fiindcă prozatorul are aerul a nu intui dificultatea în care se găsește. El scrie cu sentimentul că pulverizează inertii și prejudecăți, convins că îndepărtează poncifele idilice spunând, în sfârșit, lucrurilor pe nume, în spiritul unui realism neîmpăcat, intransigent până la capăt. Dar poncifele rămân poncife indiferent că privești existența prin lentile optimiste sau fumurii; iar curajul de a ține sub obiectiv zonele nevralgice din viața socială, secțiunile care dezvelesc contradicții și ciocniri dureroase, acest curaj e necesar să se sprijine pe generoase resurse de creație și pe o amplă perspectivă existențială; numai acestea vor proiecta accidentalul, faptul trăit fragmentar — în absolutul marii problematice, fără de care literatura nu poate să treacă de banalitatea cazuisticii diverse.

Dar să vedem mai îndeaproape care sînt dramele, conflictele omenești ascuțite, situațiile-limită înfățișate în cele trei nuvele ce compun volumul *Eclipsă de soare*. Prima dintre ele, intitulată **Pe tăcute**, expune o variantă a prozelor țărănești cu eroi „răzlețiți”, indivizi care urmează un traseu deviat față de acela al grupului social care îi însumează. Tactica lui Visalom Lie, personajul lui Lăncrănjan, diferă însă, întrucîtva, de aceea a eroilor cu destin similar din alte scrieri. El se prefacă că se adaptează (intră în gospodăria colectivă) cu intenția ascunsă de a-și reface **din interior** pozițiile pe care le avusese mai de mult în ierarhia satului. Înainte de război fusese primar, gospodar cuprins, om cu pondere însemnată între ai săi. Sesizează și faptul că obiectul eforturilor sale cată să fie altul în nolle condiții: nu avuția, ci **puterea** („cine-i mai mare o duce bine”). Nu izbuteste totuși să se integreze stărilor de lucruri schimbate, acționează fără efect și atunci intră în derută, se însingurează. Eșecul său e pe toate planurile, căci se rupe de familie, care nu îl urmează în acțiunea lui.

Simptomul social observat este de interes autentic și oferea material fecund unei tratări în adîncime, dacă s-ar fi subordonat în permanență temei fundamentale: înadecvarea întreprinderii eroului, dramatică și grotescă în același timp, într-o lume pe care n-o pricepe în esență, și care pentru a o stăpini i-ar fi solicitat mijloace infinite mai subtile decît acelea pe care le posedă Visalom Lie. Nu mai deosebită e situația autorului. Ia rîndul său depășit de posibilitățile subiectului său pe care îl ratează fără remușcare, sufocîndu-l în frazeologia compromisă a istorioarelor de almanah sătesc. Eroul își desfășoară meditația interioară în terminologie de ședință: „Visalom se oprea, cu obișnuita-i ascuțime și cu asprimea lui de om liniștit și ascuns, numai asupra scăderilor pe care femeia (nevastă-sa, n.n.) le avusese și le mai avea”... „oprindu-se, după obiceiul lui din ultimul timp asupra părților mai slabe din firea brigadierului. Și chiar dacă stăruia asupra unor calități, recunoscîndu-i-le, avea grijă să pună lîngă fiecare cîteva observații mai ascuțite și mai drepte” (p. 42), cînd nu se aud lozinci pur și simplu, cum rostește de cîte ori apare în scenă eroul luminos al povestirii, brigadierul Culă: „Nimeni n-o să-i poată pune în genunchi pe cei care s-or ridicat în picioare!... Și s-or ridicat tot mai mulți, aproape toți cei care or stat nășădiți și nădușiți!... Și cu cît or să înțeleagă mai mulți lucrul ăsta, cu atît o să ne fie mai bine tuturor...” Și tot așa mai departe, chiar și atunci cînd conversează cu partenerul său despre unele și altele în fața tablei de șah. Tot cam așa vorbesc și ceilalți eroi-țărani din nuvela **Pe tăcute**, unii făcîndu-și autocritica după cum scrie la carte („... Am pus interesele mele mai presus de interesele gospodărești ale oamenilor...” (p. 73). O atmosferă convențională pregătind un deznodămînt convențional: pacificarea din final a negurosului Visalom, după încă două-trei convulsii, consumate pe ultima filă a povestirii: „De vrec citeva ori se ridică și se umflă minia în el, tulburîndu-l cumplit. Apoi se duse și minia și-n sufletul lui Visalom scăpătără și se scufundară toate și pentru totdeauna, după cum se parea”.

Ploaia de la miezul nopții, scoțîndu-și materia din același orizont de preocupări — e mai puțin artificială fiindcă autorul nu mai e urmărit, ca mai sus, cu obstinațiune, de ideea că trebuie să producă o **demonstrație**, să ilustreze adică, prin destinul eroilor săi, o teză socială. Ceva mai destins, el va căuta să descopere un unghi analitic din care să privească faptele, luînd urma unui proces interior, schițîndu-i mai adecvat cadrele

desfășurării; e contrazis însă iarăși prea deseori, din nefericire, de aceleași nefaste alunecări în clișeele verbale arhibanalizate: „...Să vedem ce zic și oamenii!...Că numai noi, fără ei, nu facem nici două parole... Da-mpreună să știi că putem face cîte ceva!... În asta stă țaria și puterea noastră, dacă chiar vrei să știi! Că ne-adunăm și ne unim părere lîngă părere, gînd lîngă gînd!...” După incursiunile atît de nuanțate și de personale în psihologia și problematica țaranului de astăzi, realizate în proza unor autori ca N. Velea, Fănuș Neagu, D.R. Popescu, sau în aceea a altor scriitori proveniți din spațiul țărănesc — debitările inconsistente ale eroilor lui Lăncrănjan ne apar ca un straniu fenomen de regresie literară.

Eclipsă de soare este scrierea care multora li s-a părut că intrunește virtuțile unei opere de realism îndrăzneț în prezentarea lumii satului de astăzi. Mobilul polemic este evident. Vechea schemă idilică: cel care vine în sat biruite pînă la urmă dificultățile (vezi **Bărgăgan** și atîtea alte scrieri), e răsturnată de Ion Lăncrănjan: cel care vine (agronomul Pavel Bora) se lovește de o rezistență care îl înfrînge, suprimîndu-l fizic. Sigur că există, în materia nuvelei, la fel ca și în a celorlalte de altfel, premisele unui conflict de anvergură, cu atît mai puternic cu cît de data aceasta autorul nu mai ocolește caracterul ireductibil al înclăștrării dintre forțele în opoziție, ba chiar împinge lucrurile pînă la ultima consecință: crima președintelui Ciorfoiu. Ar fi fost de urmărit, în acumularea faptelor succesive, creșterea tensiunii dintre cei doi, ivirea ideii asasinatului în conștiința lui Ciorfoiu, pînă ce aceasta devine obsesie, act de neevitat. Autorul își refuză însă liniștea epică, e părtinitor, antipatizează sau iubește o dată cu eroul său, nelăsînd desfășurarea faptelor să ne convingă despre natura relațiilor instaurate între personaje. El face pamflet în proză epică, dezvăluindu-și repulsiia față de un personaj sau altul prin caracterizări dezavuate, apelînd de altfel la proceduri destul de naive. Ciorfoiu este un individ descalficat și din punctul de vedere al înfățișării fizice, trezindu-i autorului o reacție de dezgust și sugerîndu-i prin orice amănunt ideea de rapacitate, dar și de disoluție fiziologică. Miinile îi sînt ca „doi șobolani grași, veniți la vâlăul porcilor să se înfrupte”, „Tusea lui sună în noapte ca o grohăitură de porc care stă la vâlău, să-i vină lăturile” (obsesie!), este „rumen în obraji ca un buboi copt”, în genere omul acesta „plămădit dintr-un anumit aluat” care „duhnește greu de tot, pute cîteodată”. Despre alt personaj, un apropiat al lui Ciorfoiu, ni se spune, la fel, că era „un om gras și rînceț, cu capul mare și cu niște ochi cam tulburi”, transpira mereu, fapt care, notează autorul, sublinia „parcă și mai mult ticăloșia care ieșea mereu din el”. Iată și o caracterizare sinteză, aparținînd tot autorului, și vizînd situația generală din sat: „Lucrurile sînt rumene, pe deasupra, da-s ca la buboi, îs lucioase numai pe afară... Iar pe dedesubt sînt incilcite tare...”

Am citat abundant spre a edifica asupra unei mentalități literare. Autorul e nestăpînit, anticipează prin exces de adjective asupra datelor lăuntrice ale protagoniștilor, lipsindu-ne de posibilitatea de a urmări noi însine desfășurarea unui proces interior, privîndu-ne în genere de orice surpriză. Încă din primele pagini (scena întîlnirii din gară) relația dintre cei doi este elucidată. Înțelegem prea repede că obtuzul, abuzivul, insetatul de putere Iosif Ciorfoiu va vedea în Pavel Bora pe dușmanul său de moarte și că va acționa în consecință și în consens cu deviza sa: „DECÎT SĂ MĂ MÎNCE EL PE MINE, MAI BINE SĂ-L MÎNCE EU PE EL”, e drept cam abrupt formulată, însă definitorie, fără îndoială. Totul ne determină să citim fără participare, fiindcă posedăm prea devreme termenii conflictului care, psihologic, e consumat din capul locului — nemaiinteresîndu-ne apoi decît, cel mult, sub raportul epicii stricte.

Nu este nepotrivit prilejul pentru a reflecta asupra acestui tip de literatură a situațiilor extreme (în cazul de față un președinte de gospodărie colectivă își asasinază inginerul agronom din teama de a nu fi înlocuit de acesta), literatură în legătură cu care s-a creat un fel de mitologie a curajului. A spune adevărul pînă la capăt despre realitățile în mijlocul cărora viețuim, a dezvălui situațiile nefirești, cazurile de ultragiurie a condiției omului, aspectele neconcordante cu sensul general al dezvoltării societății noastre — iată un act pe care literatura este datoră să îl săvîrșească dacă nu vrea să recadă în conformismul defunctelor experiențe (fals artistice) de acum un deceniu și jumătate. Tenția către aceste zone (prezentă la I. Lăncrănjan) nu se poate materializa însă în fapt de arta în absența dimensiunilor interioare, a substanței omenești bogate, din care să crească o lume autentică, vie, copleșitoare prin forța trăirilor. Nu vom abuza de o comparație, strivoare pentru autorul nostru, dar ea ne impune măcar să o evocăm pentru că se circumscrie aceleiași orizont problematic: aceea cu **Morometii** lui Marin Preda. Și acolo e vorba, în volumul al II-lea, de eroii în situația lui Visalom Lie, sau a altora dintre personajele lui Lăncrănjan: oameni suspendați între două lumi, căutînd soluții de reconciliere cu noile vremuri, unii aflîndu-le, alții rămînînd în derută, ori succombînd striviți. Dar acolo e un univers, o viziune tragică a raporturilor individului cu timpul și istoria, eroii înfrunghind destinul. Dincoace rămînem în simplă cazuistică socială, tratată și aceasta, nu o dată, cum s-a văzut, cu mijloace improprie.

Multe din secvențele care compun **Fragmentariumul** au fost publicate mai întîi prin reviste, stîrnind o mare iritare prin faptul că în anumite personaje s-au identificat persoane reale, din ambianța noastră literară. Scrieri cu cheie au mai apărut, declanșînd totdeauna fel de fel de reacții, dar întrucît această carte ni se oferă drept operă de ficțiune și nu jurnal sau culegere de memorii o vom trata ca atare, dezinteresîndu-ne de celălalt aspect, ce cade dincolo de preocuparea criticii.

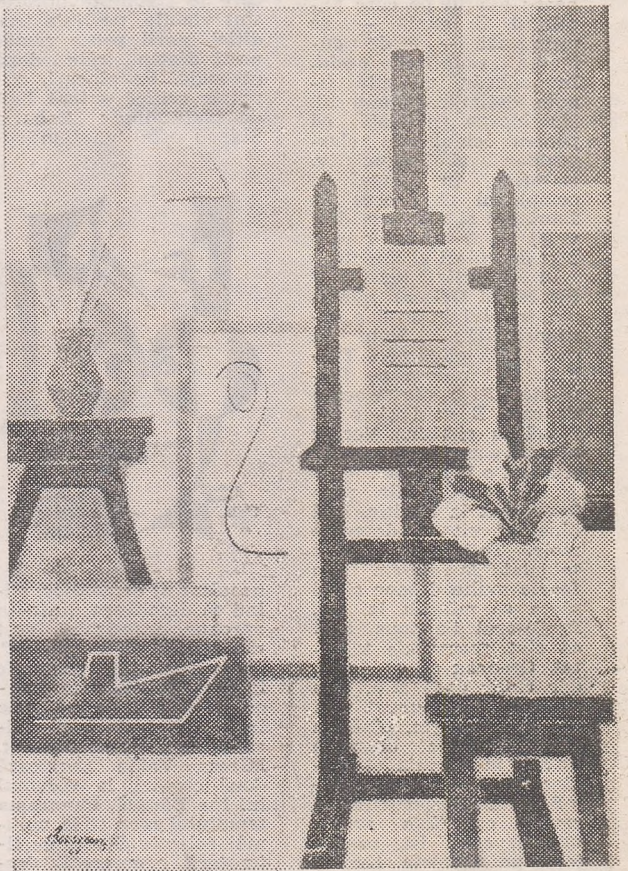
Evident, **Fragmentariumul** e o scriere superioară, artistică, prozei din *Eclipsă de soare*, I. Lăncrănjan dovedîndu-se, surprinzător, mult mai autentic în afara mediului țărănesc pe care îl evocă în aceste nuvele. Mijloacele sale au evoluat către o ținută mai

stăpînită stilistic, materia e mai densă, tonul mai unitar. Care este formula cărții? Pretextul, o convenție, e că nu avem măturile unui scriitor, ci ale simbolului **om de pe stradă** (tovarășul I. J.) care se adresează scriitorului (autorul) înfățișîndu-i reflecțiile sale, povestindu-i întîmplări, creionîndu-i portrete, cu sentimentul că îi oferă, poate, sugestii de interes pentru scrierea unei opere despre viața contemporană. I. J. a întreprins pe cont propriu un adevărat documentar asupra epocii și în special asupra anilor trecuți de la Eliberare încoace, a traversat medii sociale variate și a cunoscut fel de fel de oameni, e un depozitar de experiențe omenești pe care le ține la dispoziția scriitorului. Sînt formulate și cîteva afirmații program: „...aș reuși astfel — poate, cine știe — să încheg o operă întregă numai din asemenea **moduli**, din virfurile cele mai dramatice ale realității, ale vieții, din momentele de răscruce, de destrămare ori de înche-gare, fie și pentru scurt timp, a unor concepții, a unui nou fel de a privi lumea”. „...O cuprindere desprinsă de orice tipare prestabilite, orientată și axată însă pe anumite **momente-moduli**, pe ani sau pe zile de răscruce — sau pe ore — durată propriu-zisă a timpului nu contează...” (p. 53).

Deci o scriere în plină actualitate, din zona fierbinte a vieții desfășurate chiar sub ochii noștri, răsfrîngînd moravuri, deprinderi, trasee biografice, fenomene din planul realităților imediate și, cîteodată, trimiteri în trecut mai îndepărtat, momente din perioada ilegalității sau din anii de după război, totul în relație cu faptele prezentului. Tendința generală a scriitorului este aceeași din nuvele: el dorește să descalfice reprezentările idilice, vrea să scoată la suprafață manifestările dezavuate din cîmpul relațiilor sociale, încriminează carierismul, venalitatea, pofta de putere, ținînd către formele travestite ale acestora, către adaptarea vechilor tare omenești la formele noi ale vieții. Polemica este limpede, atît cu imaginile edulcorate cît și cu literatura evazivă, abstrasă din social. Ne mulțumește însă aceeași superficialitate pamfletară, același mod prea gazetăresc de a trata conflictele, dramele, problemele umane. Portretele sînt fără subtilitate, uzînd de epitete vagi („lacom”, „dornic de urcșuri”, „dezlînat și ceșos”) cînd nu cad în trivialitate curată: „descrierile acestea ale lui «mireseau a pute» aveau ceva urît în ele, ceva putred”. (p. 211). Îs schimb întîlnim cîteva bune momente narative, scenele din copilărie, episoadele de la cîminul de ucenici sau din timpul bombardamentelor — acestea sînt, într-adevăr, literatură. Cîteva povestiri, și în primul rînd **Arșiță țirzie** (cariera accidentată a unui personaj feminin) au existență independentă, pot ființa și desprinde din contextul **Fragmentariumului**.

Cartea, în totalitate, rămîne totuși o colecție de fizionomii și secvențe epice, material brut pentru o posibilă viitoare scriere despre actualitate. Acest caracter, intenționat sau nu, de oprire la un stadiu intermediar, indecis, este de ordinul evidenței. De altfel amîndouă volumele, apărute în același timp, indică situația imprecisă în care se află scriitorul după ambițioasa tentativă a **Cordovanilor**. Îi e necesară o echilibrare a impulsurilor de creație, un punct de sprijin mai ferm, în sens estetic. Să așteptăm manifestările viitoare.

G. DIMISIANU



NIC BARCAN

„NATURĂ MOARTĂ”

POEZIA:

Dumitru Micu

Emil Manu

Incunabile

Incunabile. Ce titlu frumos și cât de frumos așezat (în execuția Cristinei Crinteanu) pe coperta în crême! Un... incunabil! De la sine înțeles că un volum intitulat astfel va cuprinde poezie livrescă, nutrită de emoții intelectuale, poezie a bucuriei de a răsfoi cărți și a tristeții de a privi lumea pe geam, din bibliotecă. Sentimentul mai tuturor cărturarilor este unul de ratare și printre rîndurile pe care aceștia le scriu adie constant părerea de rău de a se fi clausurat în loc de a-și fi trăit viața. De asemenea simțăminte nu e scutit nici Emil Manu, dovadă un **Decret împotriva tristeții**, în care, interzicîndu-și obișnuitele anxii, mărturisește implicit a le avea: „De azi, Emil Manu, ai patruzeci de ani.../ Tu n-ai condus nici o revoluție,/ N-ai tăiat nici un Nod gordian/ Te-ai risipit prin bibliotecă/ De vorbă cu poezii atîtor secole,/ Ai suferit în toate mocirlele istoriei,/ Te-ai

îmbătat de ozon și-ai călătorit cu racheta visului.“ Tristețea, dacă există, nu e, în **Incunabile**, totuși decît un fundal, un vag cadru, ceva în genul rameilor de tablou. Biblioteca ne izolează, adevărat, de existența tumultuoasă, dar ne procură, în schimb, bucurii delicate, ne pune în contact cu viața întregii omeniri, a universului, ne face să devenim conștiința lumii. Între cărți, evadăm din timp, trăim trecutul, prezentul și viitorul, simultan. Și apoi să nu uităm că în bibliotecă mai sînt și bibliotecare! Ne-o amintește Emil Manu însuși, cînd evocă și invocă pe „bibliotecara din orașul gotic“: „...Din primăvara ta parnasiană/ Mai am doar pașii ploii de magnolie/ Și romantismul stîns în albul colii:/ Bandașe moi de lacrimi peste rană./ Cu tine-adorm, e visul un narcotic/ Pulverizat din vechi arhitecturi,/ Cînd luna rătăcită prin păduri/ Iluminează iar orașul gotic.“

Nicăieri, poate, atmosfera nu e mai propice visării decît într-o cetate a cărților. În **Incunabile**, poetul, dăruindu-și reverii, „călătorind pe hartă“, abandonîndu-se amntirilor, realizează mici acorduri de lirism grațios, „momente muzicale“, cîntece gingașe („în la minor“) sub al căror „fard parnasian“ (indicația îi aparține) vibrează o sensibilitate romantică, delicată, — al cărei mod expresiv, cel mai convenabil, e tonul madrigalesc sau de romanță: „În ochii tăi s-au adunat păduri/ Și peisaje galbene de ger./ Uitată undeva-n lecturi/ Te-am regăsit cu fiecare cer,—// Cu care-am stat de vorbă despre toate./ Despre arcada lunii peste maluri/ Sau despre brațele cu care/ Croiam din fumuri albe șaluri./ Și undeva-ntr-o

lume de copii/ Dansau și plantele în sală./ Pentru lumina acelor dimineți/ Ți-am scris poema mea sentimentală.“ Pe scurt, **Incunabilele** lui Emil Manu sînt un „itinerar sentimental“ și, probabil, ele nu vor scăpa vigilenței investigative a lui Florin Manolescu, denunțătorul inclement (în coloanele acestei gazete) al slăbiciunii pe care o numește, atît de seducător, „poezia criticilor“.

Ion Iuga

Tăceri neprimite

Tăcerineprimite, de fapt. Așa scrie pe copertă: și pe cea exterioară, și pe cea dinăuntru. De ce nu și Ioniuga? Poezii și oracolul nu se explică. Să renunțăm și noi la a „cerceta aceste legi“ și să ne bucurăm de cîntec. Căci sînt în carte cîntece efectiv investite cu darul de a procura bucurie. Nu multe, dar sînt. **Cuvînt de seară, Iulie, Balanță, Inscripție, Liliț, Caii, Păstorii, Toamnă-n pădurea cu diavoli, Motiv invers.** Poate și altele. Reflexive, asemenea tuturor poemelor din volum, acestea nu sînt, în deosebire de altele, și abstracte; ele se disting printr-un aer de taină, de reculegere prin modul enigmatic, figurativ de a sugera extaze sau obsesii. Lirismul lor e unul de zonă pur inter-

oară, obținut prin spații mari de tăcere, prin proiecții de umbre, prin semne ce ascund confesia pe cît o comunică. Ne vedem duși în sfere unde, incinși de „amiezile mării“, nu mai percepem realele, munții, brazii, decît ca amintire, unde totul e alb, „Înlănțuită-i noaptea la stîlpul infamiei“, unde e alb chiar singele și femeia crește în el „învelită în basma curată“, cu „legănări de ierburi și tăceri“, unde, în fine, totul e scaldat într-o lumină diafană, serafică.

Obsesia erotică e o constantă în aceste poezii, și în tot volumul, însă ea parvine la expresie atît de sublimată, de „mintuită“, încît strigătul carnal se preschimbă într-o muzică de „limpezi rapsozi“. Deseori invocată, femeia e o posibilitate pură, fetele sînt nimfe pe picioarele căroră „se supune lumina“, în „iarba leneșă“, păstorii sprijiniți „în răspăr“ de stînci nu trăiesc dragostea, ci o adună în fluier: „Turmele în dinți mărunți rumegă iarba,/ păstorii se sprijină-n răspăr pe stînci:/ Jăratie li-e sufletul,/dor de fete și joc strîng în fluier“. Erosul devine pînă la urmă un mod al contemplației, femeia fiind o presviteră care oficiază („Dans născocind lumini prin temple/ legănări prin ierburi și tăceri/ trupul tău crescuse din ferigi—/ flăcări — limb de frumuseți“), iar „tinerii“ dobîndind frăgezimi liliiale: „Iartă-i Doamne. Sînt serafici/ tinerii din iarba:/ lasă peste ei ploaia/ de polen—/ nu-i întreba ce murmură/ și nu le zăbovi păcatul...“ Să sperăm că acest serafism nu va degenera în anemie, că în răsadul tinărului poet care debutează mai mult decît promițător vor cădea la timp destule „ploi de polen“ pentru ca inspirația lui să nu sece.

PROZA:

Valeriu Cristea

Henriette Yvonne Stahl

Nu mă călca pe umbră

Orice carte se transformă prin actul lecturii într-o ruină, în sensul că din ea mai rămîn în memorie doar unele fragmente privilegiate. Citind, întregul explodează într-o masă de mărunți meteoriți, se dezmembrează haotic și cînd închide volumul cititorul contemplă consternat dezastrul pe care l-a produs. Lectura e un ravagiu, un cataclism. Orice carte citită îmbătrînește repede, se umple de găuri, de hăuri, devine lacunară și fragmentară ca un text antic. Inegali în toate capacitățile noastre și proteici, plimbăm peste pagini o privire schimbătoare, capricioasă. Ni se cuvin de aceea numai resturi. E drept că la această situație contribuie (și încă din plin uneori!) înseși carențele cărții, dar chiar operele perfecte se reflectă doar ca triste și nobile vestigii. Scuzele sînt inutile: viciul e în noi.

Din textul concentrat și savuros ca un desert al scriitoarei rămîn de asemeni cîteva firimituri: imagini, scene, replici. Să încercăm să refacem întregul. Volumul **Nu mă călca pe umbră** (o sută de pagini de text foarte rarefiat ca așezare tipografică, lectură agreabilă și rapidă) atinge temele cele mai grave în modul cel mai degajat cu puțință. Dezbateră problemelor pentru care Henriette Yvonne Stahl a dovedit întotdeauna un interes continuu și aici, dar ca într-o pauză, ca într-un moment de des-tindere, cu mijloacele celei mai libere fantezii adică, și cu umor. Se vorbește despre narcisism și integrare, despre vocația prudentei și totodată a martiriului la om, despre instinctul său dogmatic, despre moarte, despre raporturile dintre bărbat și femeie etc., în cadrul unei proze în care personajul principal, Onofrei, trăiește în concubinaj cu o oglindă, conversează cu Ioana D'Arc, moare într-un capitol și se pune din nou pe picioare în cel următor. Onofrei este simbolul omului, mai exact proiecția lui ideală, umbra sa. De aici titlul cărții. În penultimul capitol, scriitoarei îi telefonază „un Onofrei, alt Onofrei, încă un Onofrei, mereu un Onofrei, toți Onofreii“, indignați că au fost transpuși ca

atare în literatură, că au fost „călcați“ și calchiați pe umbră. Protestul celor care se recunosc în Onofrei (și cine nu se recunoaște) vine nu numai din „ambiț“ și „onoare“, ci mai ales din superstiție, din frică. Tema omului fără umbră cîntă în surdina printre rînduri.

Ca reprezentant al întregii umanități, Onofrei e mereu altul. El își schimbă profesiunea, starea socială, vîrsta, de la un capitol la altul; are revelația spiritului iezuit privind pe viu jocul de-a pisica și șoarecele, descoperă prin intuiție că pămîntul e rotund și vrea să facă prozești, trecînd pe sub orizont ca pe „sub o frînghie“ (ce frumoasă imagine!), o îndeamnă pe Ioana D'Arc să revină la o viață mai simplă, pastorală („— Ioana, hai să ne întoarcem la tine în sat să paștem oile...“) dar prinde el însuși gustul suplicului și (într-un alt capitol) înfăptuiește calvarul „rostogolirii în sus“. Umorul, nelipsit de unele facilități, tînde, ca întreaga narațiune de altfel, spre absurd. Stafia lui Urmuz dă cîteva tircoale. Dar scriitoarea e în mare vervă mai ales atunci cînd punctele de referință sînt semenele ei. O să-liră împotriva femeilor, hrănită cu toată maliția sexului frumos. se ridică la suprafața acestei proze ca untdelemnul deasupra apei, și e gata să ia foc. În capitolul **Onofrei și propria lui înmormintare**, eroul e curios să știe cum se va comporta Laura (nevesta) la moartea lui. Moare deci, dar fiindcă sîntem în plin fantastic i se dă posibilitatea de a înregistra tot ce se întîmplă în jur. Spre nenorocul lui. Căci Laura se comportă... ca în Boccaccio: își face rochii noi, se fotografiază cochetă lingă catafalca, acordă un lung interviu reporterilor (răposatul Onofrei fusese de data aceasta un celebru cîntăreț) în care își calmă-niază soțul în toate direcțiile (apăsînd mai ales pe cea sexual-erotică) și în cele din urmă cade „strategic“ în brațele unuia dintre ei.

Nu mă călca pe umbră este unul din acele feluri ușoare, intermediare, odihnitoare și incitante pe care, în propriul lor interes, scriitorii cu tact le servesc cititorilor pentru a ajuta digestia operelor mai dense.

Maia Belciu

A XI-a poruncă

„Culoare lungi, pasarele, punți de fier cu traverse peste cele două scene, cu întreg arsenalul de rețele, fire, sfori, fierărie, cortine răsucite și legate, sufite, ștângi, un labirint de galerii întortochia-

te, scări, porți groase de fier, pereți noi de placaj, perdele de catifea brumării de multe straturi de praf“. Ne aflăm în lumea misterioasă a culiselor, prin al cărui labirint autoarea ne conduce desfășurînd firul acțiunii. În cea mai mare (și în cea mai bună) parte a sa **A XI-a poruncă** este un roman despre teatru, sau mai exact despre actori, romanul unei bresle. Personajele nu apucă însă să intre în scenă, ele își joacă „rolul“ în culise, în culisele teatrului, la propriu, în culisele vieții de „șatră actoricească“, la figurat. Un reflector se aprinde aici și în cercul mobil de lumină un bătrîn mașinist, care dorise toată viața să interpreteze un rol cît de mic, moare totmai cînd îl primise, mai înainte de a putea rosti prima sa replică, un regizor își spune monologul, o actriță se spovedește. Această „reprezentare de culise“ organizată de Maia Belciu pentru un public de cîntori se susține prin culoare, pitoresc, anecdotică și umor. De efect este de exemplu contrastul între solemnitatea spectacolului și mașinistii regiei de culise: „...pe urmă scuturi tabla că adică se apropie furtuna și mai tragi o roată-două la moara de pietricele să bată și nițică ploaie pe plăieși“. Cele mai bune rezultate Maia Belciu le obține însă cînd narațiunea se ridică puțin de la sol, în episoadele bizare și fantastice ale cărții, precum cele despre Aspasia și Stella. Aceasta din urmă, o actriță bătrînă, locuiește într-un fel de casă-magazie, supraaglomerată cu piese de mobilier aparținînd celor mai diverse stiluri. Ceva sumptuos și apăsător dă acestei secvențe o remarcabilă densitate epică.

Romanul e construit în contrapunct, cu notarea timpului obiectiv și subiectiv, personajul principal, care se află pe peronul Gării de Nord, întreprinzînd, între orele trei fără zece și cinci și cinci, o amplă explorare a trecutului. Pentru că a venit vorba de ceas, să spunem că citind volumul Maiei Belciu timpul trece uneori foarte greu. Și în primul rînd pentru că autoarea nu s-a putut feri de fatalitatea stilului „feminin“, care face adevărate ravagii într-o narațiune nu lipsită de calități. Dorința de a epata prin spirit, prin insolit, prin finețe (partea a doua a cărții se intitulă **Matematica jumătății de portocală!**), inteligența de alcov, cochetă, multilaterală și superficială, imagismul abundent, sufocant, mania senzuală a personificărilor ce dau inanimatele și abstracțiilor reci un trup, plăcere și diminutivelor, edulcorarea, sentimentalismul, falsul intelectualism etc. sînt cîteva din simptomele acestei maladii căreia trebuie să i se aplice tratamentul ce i se cuvine. „Fata mea mă luă de gît și se pisici (s.n.) de obrazul meu ca atunci cînd, mică-mică (s.n.) se

temea să n-o spăl pe cap...“ — scrie autoarea și aproape toate frazele cărții se „pisicesc“ și se răsfăță îngrozitor. „— Da' pe tine cum te cheamă? — Daniela, răspunse ghemulețul de lînă neagră privindu-ne, pe mine și pe Manola, ca prin castane calde.“; „...Vegetația nebună și dezlănțuită ca înaintea morții care despica în două orașul din vest, ne-a însoțit cu garda de onoare a miilor de trandafiri toamnaici. De cîte ori ne apropiam, discreții, se depărtau, rămînînd în penumbră, să-și țipe-n pumni parfumul, ca în fundal, viorile din Tannhäuser.“; „Bulevardele largi ale orașului clădit în semicerc se înălțaseră, punți interzise, pînă la subțioara teilor.“; „Din cerul alburii țîșni o dată soarele dar se-ndesă înapoi și-și trase peste ochi pătura de pănură groasă, atît de groasă de parcă ninsese d-andoaselea.“; „Nu despre o simbătă oarecare, despre o anumită simbătă cred că vreau să vorbesc: o simbătă cu ochi de vitralii“; „Clopoteii vilei Minovici se îmbulzeau în limbile vîntului, de parcă vesteau vecernii.“; „Dintr-o dată se porni din senin o perdea de ploaie cu franjuri lungi și, fără să știi bine de ce, mă trezii surzînd“; „— Alo! urmă o secundă lungă de tăcere cu sufletul la gură, ca un salt de capră neagră peste cleanțuri.“; „Pe ulița cu coviltiri de tei e noapte și ziua și noaptea.“; „cînd ajunsese în stradă, ploaia o izbi ca o velință scuturată cu furie, o îneca, o îmbrîncea, îi tăia răsuflarea.“ etc. Se înțelege de la sine că o frază atît de încărcată de imagini împiedică nu numai încercările de analiză (o veste năucitoare se traduce astfel: „Pe el căzu cerul, în cădere îi aprinse părul...“) ci și simpla narațiune.

Autoarea încearcă de asemenea să dea cărții sale și un nivel filozofic, dar cît de jos e în realitate acesta o dovedesc exemplele: „oamenii nu sînt întotdeauna așa sau întotdeauna altfel, sînt și așa și altfel...“; „Nu liniște. Moartea nu e liniște. E trecerea în lumea înțelesurilor, nu știm care înțelesuri pentru că dac-am ști am fi morți de mult. Singurătatea înțelesurilor.“

Prin contrast, putem înțelege acum mai bine de ce scrisul unei scriitoare atît de importante ca Hortensia Papadat-Bengescu este rebarbativ. Prin autoarea **Concertului din muzică de Bach**, care a sfărîmat tiparul unei maniere în care ea însăși și-a turnat primele opere, literatura feminină de la noi a încercat să-și creeze un stil nou. Acesta este la Hortensia Papadat-Bengescu un stil în construcție, trist și urît ca un șantier, dar tot ca acesta plin de energie și întrutotul adecvat scopului pentru care a fost creat.

UN ROMANTIC PARNASIAN

D. BOLINTINEANU

Se împlinesc anul acesta, după cea mai plauzibilă ipoteză, o sută cincizeci de ani de la nașterea lui Dimitrie Bolintineanu, venit, pare-se, pe lume o dată cu Nicolae Bălcescu și Alecu Russo, ca fiu al subprefectului de plasă Inache Cosmad, aromân din Ohrida. Bolintineanu (numele i se trage de la ocul nașterii) care învățase la școala de a Colțea, la Sf. Sava și cu o bursă a Asociației literare la Paris din 1845, va fi un patriot ardent, revoltat împotriva Iraniei, un revoluționar înflăcărat la 1848, unul din puținii în care Bălcescu avea „multă încredere”, nesuportând „milina, demn (în 1850 la Paris se bate în duel pentru o jignire cu V. Mălinescu), perseverent în ideal, spirit constructiv și generos în același timp, luptător pentru unire și emancipare națională, ceea ce explică aducerea lui la ministerul de externe în 1861 și la ministerul instrucțiunii publice în 1863—1864, în momentul secularizării averilor minăstirești și al întemeierii facultății de litere din București. Rămas un glas izolat după răsturnarea domnitorului Alexandru Ioan Cuza, Bolintineanu se supune voluntar martiriului și, atins de boala care-l va răpune și pe Eminescu, moare părăsit în mizerie și suferință la 20 august 1872 în spitalul Pantelimon, la câteva luni după Ion Eliade Rădulescu, în vîrstă de numai 53 de ani.

Alături de V. Alecsandri, Bolintineanu a fost, înainte de Eminescu, poetul român cel mai prețuit. A publicat într-un răstimp de 25 de ani 19 volume de versuri sub formă de culegeri și cicluri (Colecție din poeziile domnului D. Bolintineanu, 1847, Cîntece și plîngeri, 1852, Poezii vechi și nouă, Legende sau basme naționale, Melodii române, 1858, Bătăliile-românilor, 1859, Nemesis, 1861, Legende noi, 1862, Poezii atât cunoscute cât și inedite, 1865, Brises d'Orient, Poésies roumaines, traduites par l'auteur lui-même, précédées d'une préface de M. Philarète Charles, Paris, 1866, Florile Bosforului, 1866, Eumenidele, 1866, Bolintineadele, 1866, Ielele, grame și epigrame politice, 1866, Conrad, 1867, Poezii din tinerețe nepublicate încă, 1869, Traianida, 1869—1870, Menadele, 1870, Plîngerile României, 1870), împărțite de obicei în Legende istorice, Basme, Florile Bosforului, Macedonele, Reverii și Diverse, speciile preferate ale poetului fiind balada, basmul, idila, ele-

gia, cîntecul, poema, epopeea și satira.

Poet sentimental fără substrat metafizic și gravitate în elegii, în stilul micii poezii a secolului al XVIII-lea (al lui Millevoye între alții), de un exotism de fantezie, un pitoresc lexical și un senzualism plat în idile, fără culoarea lui Victor Hugo din Les Orientales, Bolintineanu e totuși adesea interesant în poezia pastorală, cînd, ca în San Marina, face poemul transhumanței. Baladele, denumite legende, compuneri în genere mecanice, suferind concurența parodiilor, sînt alcătuite în chip pueril cu personaje de operetă și evenimente incredibile, dar forma cantabilă și expresia aforistică salvează cîteva imagini sau sentințe, devenite celebre, proverbiale („Ca un glob de aur luna strălucea”; „Cela ce se bate pentru neatîrnare / Are zece brațe, zece inimi are”; „Cel ce pentru lege, pentru țară moare, / Își privește moartea ca o sărbătoare...”; „Pace, omenie, nu vor fi, nu sînt, / Între robi și tirani jos pe-acest pămînt!”; „Viitor de aur țara noastră are / Și prevăz prin secolii a ei înălțare”).

Inzeestrarea specială a lui Bolintineanu, vizibilă în legende, dar mai ales în basme, e însă în tehnica muzicală a versului său capabil să imite onomatopeic armoniile naturii sau să exprime ritmic emoțiile, pe cele mai variate registre. Poetul e un mare alcătuitor de blesteme în metru amfibrahic („Să-ți arză plămîni de-o sete adîncă / Și apă, tirane, să nu poți să bei”), un autor neîntrecut de pasaje simfonice, precum cel notînd în dactil, în felul lui Berlioz, o cavalcadă („Mihnea încalecă, calul său tropotă”, / Fuge ca vîntul; / Sună pădurile, fișie frunzele, / Geme pămîntul.”).

Asemenea lui Gérard de Nerval, Bolintineanu dispune apoi de o excepțională capacitate de a exprima ca Saint-Saëns în a sa dănțuire macabră, fantasticul plastic, asociînd spectrelor stihurile, de data aceasta în metru iambic: „Toți morții din mormînturi / Cu ghearele-nclăștate / Ca frunzele uscate, / Ce zbor cînd suflă vînturi, / Spre Mihnea alerga”.

Prin astfel de însușiri, Bolintineanu s-a impus în literatura română ca un poet foarte personal, ușor de recunoscut în imitații, ca un adevărat șef de școală literară. Ambiția lui de a scrie

lungi poeme epice ca Andrei sau luarea Nicopolei de români (episod dinainte de bătălia de la Călugăreni) ori Sorin sau tăierea boierilor la Tîrgoviște (tablou din vremea lui Mircea Ciobanul), sau în fine Traianida n-au fost încununate de succes. Singur Conrad, soi de byronian Child Harold's Pilgrimage, nîmerește tonul. Cît despre satirele politice (Nemesis, Eumenidele, Bolintineadele, Ielele, Menadele), ele n-au trucidat și elevația scrișorilor eminescieni, rămînînd în zona coborîtă a pamfletului jurnalistic.

Memorialele de călătorie ale lui Bolintineanu (Călătorii în Palestina și Egipt, 1856, Călătorii pe Dunăre și în Bulgaria, 1858, Călătorii la Români din Macedonia și Muntele Atos sau Santa Agora, 1863) împrumută multe pagini din Volney (Voyage en Syrie et en Egypte, 1787) și Charles Texier (Description de l'Asie Mineure, 1839, 1846), fără a fi lipsite de observații proprii (mai ales cu privire la aromâni) și vioiciune.

Romanele (Manoil, 1855, Elena, 1862, Doritori nebuni) sînt de tipul sentimental cu intrigă amoroasă, cu exaltări lirice și cu idei progresiste, înrîurite de George Sand, Balzac, Goethe, Alexandre Dumas-Fils. Manoil e un dezabuzat erotic convertit, Elena o femeie virtuoză și filantroapă, Dem din Doritori nebuni, roman neterminat, un răzvrătit visător.

Teatrul lui Bolintineanu, de inspirație exclusiv istorică, lipsit de consistență, trebuie menționat ca o simplă curiozitate. A publicat Mihai Viteazul condamnat la moarte, 1867, Ștefan vodă cel berbant, 1867, Alexandru Lăpușnea-

nu și După bătălia de la Călugăreni, 1868, Ștefan Gheorghe-Vodă sau Voi face doamnei tale ce ai făcut tu jupînesei mele, 1868.

La acestea se adaugă un număr de scrieri politice (Les Principautés Roumaines, 1854, L'Autriche, la Turquie et les Moldo-Valaques, 1856, Vizita domnitorului Principatelor Unite la Constantinopole, 1860, Chestiunea unirii la Constantinopole, 1861, Cartea poporului român. Cugetări filozofice și politice în raport cu starea actuală a României, 1869, Domnii regulamentari și Historia celor trei ani de la 11 februarie pînă astăzi, 1869, Nepăsarea de religie, de patrie, și de dreptate la români, 1869, România roabă la austro-maghiari, 1869) și o sumă de biografii romanțate, Bolintineanu fiind la noi un promotor al genului („Viața lui Mihai Viteazul”, 1863, „Viața lui Ștefan vodă cel Mare”, 1863, „Viața lui Vlad Tepeș vodă și Mircea Vodă cel Bătrîn”, 1863, „Viața lui Cuza-Vodă”, 1869, „Viața lui Traian August, fondatorul neamului românesc”, 1869, „Cleopatra, regina Egiptului”, 1870, „Cuza vodă și oamenii săi”, Memoriu istoric, a patra ediție revăzută și adăogată, 1870.

Volumul Brises d'Orient, traducerea corectată de Ulysse de Marsillac și Henri Cantel a culegerii din 1865 Poezii atât cunoscute cât și inedite, a avut oarecare ecou în Franța prin prefața elogioasă a lui Philarète Charles, profesor la Collège de France.

Victor Hugo exprimă lui D. Bolintineanu mulțumiri printr-o scrisoare. Recenzîndu-l în Revue du XIX-ème siècle, Théodore de Banville compara pe Bolintineanu cu François Coppée și José Maria de Heredia, aprecia pătrunderea „în secretele cele mai intime” ale versificației franceze și socotea că poetul român, împreună cu Armand Silvestre, anunță „o școală de poezie savantă, artistă, inspirată, preocupată de real și de ideal”. Banville înscrisa pe D. Bolintineanu printre parnasieni.

AI. FIRU

Bolintineanu și noblețea pionieratului

Există literaturi atât de vechi încît încep să li se vadă ridurile. Nu se poate afirma că asemenea literaturi sînt obosite pînă la epuizare, însă nici nu se poate spune că produsele lor seduc, îndeosebi, prin spontaneitate. Orgoliul de a fi o veche literatură are toate justificările unui organism și generos și rezistent. Dar, mai există un orgoliu, la fel de motivabil și de intens: orgoliul de a fi o literatură tînără. Pentru că o astfel de mîndrie se bizuie tocmai pe energia virtuală cuprinsă în orice organism proaspăt; pentru că o astfel de mîndrie coincide cu jocul de loc sentimental al dialecticii, cu inevitabilele ei substituții; și pentru că aceste substituții avantajează mecanisme abia intrate în funcțiune și forțează mecanismele uzate să cochetze cu umbra.

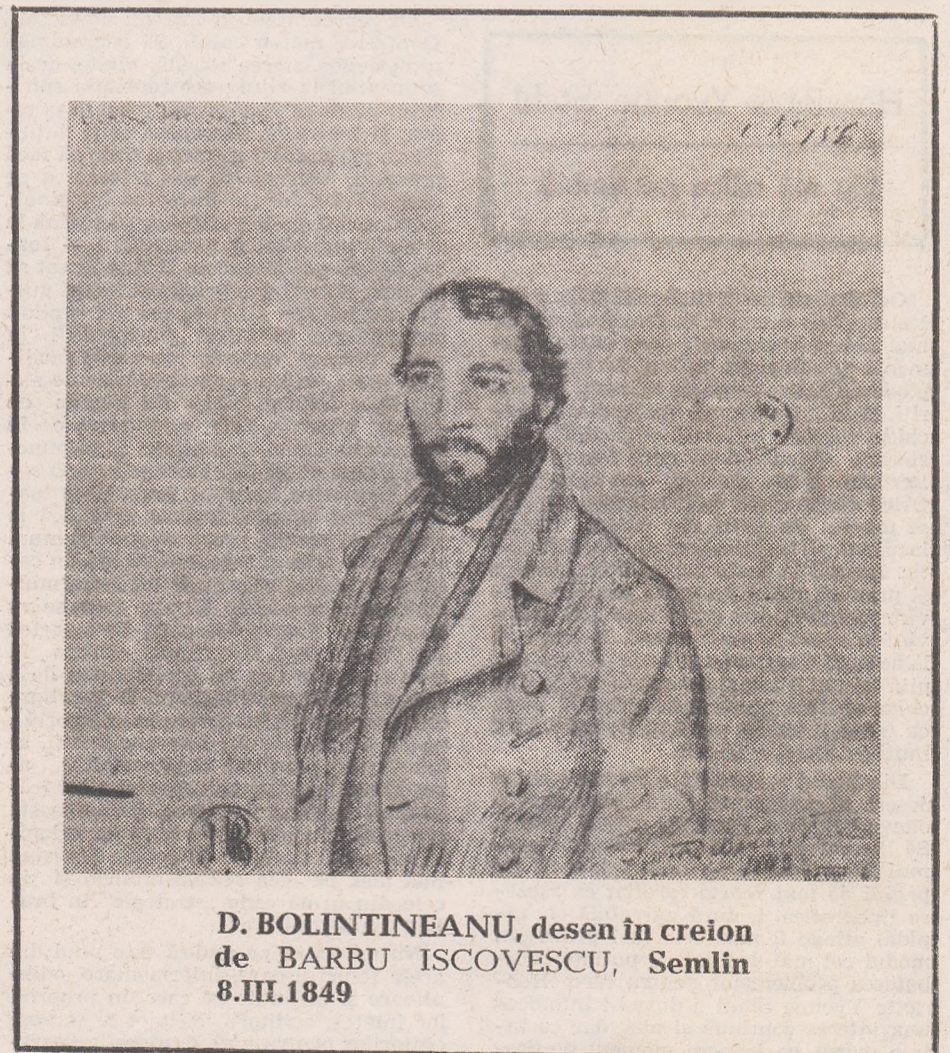
Acest orgoliu — cred eu — îl poate consuma literatura noastră, de acest orgoliu se poate bucura ea. (Și n-am să-i înțeleg nicînd pe confrății dedați unor arheologii dilatate și fragile, care încearcă să îmbătrînească literatura noastră). Tot literaturile tînere prezintă

beneficiul unei memorii nealterate, a unei memorii dispuse încă să reactiveze portretele pionierilor.

Iar pionieratul, în literatură ca mai oriunde, înseamnă spiritul de cele mai multe ori inconștient de sacrificiu, apropiat în heraldica lui cu splendida resemnare practică în întunericul catacombelor. Mari sau mici, primii noștri autori se cuvine să fie cinstiți fiindcă, într-un spațiu fără dimensiunea literaturii, au avut curajul să fie scriitori. Aci, mai importantă decît valoarea operei se arată valoarea gestului, dreaptă și nemîșcătoare în vreme.

În chip paradoxal, pionieratul literar a oferit, ca și epoca modernă, desigur, din motive despărțite, tentativa scriitorului complet. Literatura lipsind, cei dintîi autori, în efortul lor de construcție, au închipuit scrieri de toate felurile, fiind simultan poeți, prozatori, dramaturgi și chiar critici.

Așa a fost și Bolintineanu. El mi se pare unul dintre cei mai merituoși poeți români, anticipînd, mai cu seamă în „Florile Bosforului”, grația de expresie



D. BOLINTINEANU, desen în creion de BARBU ISCOVESCU, Semlin 8.III.1849

a simbolismului, belșugul în culori al orientalismului balcanic, și, — în cîteva fragmente — funambulescul romanțat ce avea să infuzeze un anume tip de poezie la noi — vezi Minulescu. Proza lui, în special romanele „Manoil” și „Elena”, încercare-indigo de reprezentare în epocă, mulțumește prin gîndirea politică, exprimată în termenii unui eseu elegant și extrem de modern. De altfel, proza politică propriuzisă — articolele lui Bolintineanu, este

cu totul remarcabilă, traversată de un democratism ferm, excepționalul său articol intitulat „Libertatea tiparului” devenind un adevărat model al genului.

Dintr-o asemenea perspectivă, în care valoarea gestului se regăsește în valoarea operei, Bolintineanu s-a conservat peste conjuncturi, marcînd în soarta literaturii noastre nu numai o desface-re, ci și o progresivă limpezire.

Vintilă IVANCEANU

Prima traducere românească inedită din „HERNANI“

O TRADUCERE DE HELIADE?

La Biblioteca Academiei R. S. România, în arhiva I. Heliade Rădulescu, se păstrează — printre manuscrisele recent achiziționate — o traducere, pînă acum necunoscută, din „Hernani“. (1). Traducerea cuprinde patru fragmente întinse din actul I și anume textul rolurilor Don Carlos și Dinei Josefa (scena I), Hernani (scena II) și Ruy Gomez (scena III), — cu ultimele două sau trei cuvinte din replicile partenerilor respectivi. Manuscrisul — pe hîrtie albăstrui, format in-octavo — are în total 21 de foi (42 de pagini, unele incomplete), și anume: fragmentul I (rolul Don Carlos) 7 foi; fragmentul II (rolul Hernani) 6 foi; fragmentul III (rolul Ruy Gomez) 5 foi; fragmentul IV (rolul Dona Josefa) 3 foi.

Această traducere prezintă un interes deosebit atît pentru activitatea de traducător a lui Heliade (în caz că i se va recunoaște paternitatea prezentei versiuni), cît și pentru istoricul pătrunderii dramaturgiei lui Victor Hugo în România.

Prestigiul — precum se știe — de care s-a bucurat marele poet romantic francez în Țările Românești încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea luase forma unei adevărate „idolatrii“, iar în materie de teatru, „modelul după care se călăuzeau de cele mai multe ori dramaturgii e drama lui Victor Hugo“ (2). La Iași, trupa fraților Filhol, venită aici din Odesa, juca în 1837 — alături de Molière și Scribe — și „Angelo, tiranul Padovei“ (3). La această dată, Cezar Bolliac, entuziast admirator al lui Hugo, tradusese — încă din 1836 — „Lucreția Borgia“ și „Angelo, tiranul Padovei“; în același an apăruse traducerea dramei „Maria Tudor“, datorită lui C. Negruzzi care, în anul următor (1837), publică „Angelo, tiranul Padovei“ (4). Traducerile se bucură de o caldă primire, și printre cei care (în 1837) îl felicită pe traducător se află și Heliade (5). Profunda admirație pe care i-o păstra lui Hugo îl va face pe Heliade să-i adreseze, în 1850, invitația de a lua conducerea ziarului său „La Ligue des peuples“ (6), ziar care activa în sensul apărării cauzei popoarelor oprimate.

Deși păstrată între manuscrisele lui Heliade, traducerea fragmentelor din „Hernani“ nu-i poate fi, deocamdată, atribuită cu absolută certitudine. O simplă comparație cu manuscrisele scriitorului indică evidente diferențe de grafie. Pe de altă parte, manuscrisul respectă principiile ortografice stabilite de Heliade. Dar, în afară de acestea, textul în sine ne face să credem că traducerea însăși îi aparține lui Heliade, chiar dacă transcrierea a fost făcută de altcineva. Ipoteza aceasta poate fi susținută de cel puțin două argumente: de stilul traducerii și de natura sa fragmentară.

Limba întrebuințată însumează italianisme adesea întâlnite — după 1840 — la Heliade: „bella“, „albergă“, „duca“, „dilect“, „angel“, „ardente“, „tempeste“, „vivace“, „carnefice“, „selbe“, „prosper“, „spuntă“, „sante“. Deși nu excesiv de abundente (circa 15) prezența lor impune datarea traducerii după începutul perioadei italianizante a lui Heliade: poate înainte de 1850, — deși se știe că traducerea din dramaturgia străină l-au preocupat pe scriitor aproape toată viața.

O confruntare cu textul originalului arată caracterul aproape totdeauna exact al traducerii. Stilul are precizie,

vigoare, elan, culoare — calități obișnuite stilului altor traduceri ale lui Heliade. Iată, ca exemplu, una din tiradele protagonistului:

„Dona Sol: Te voi urma.
Hernani: Intre disgrația mea și sofi?
Proscriși ale căror nume carnefice le știe de mai nainte, oameni ale căror nici fierul, nici inima nu li se tocesc (...) Cînd totul mă urmărea în Spanie toate, singur prin pădurile și munții săi, printre stîncile unde nu se mai vede decît acvilă-n volu-i (7), vechia Catalonia mă adoptă ca o mămă, — crescut între acei montaniarzi liberi neavuși și gravi, și mîine trei mii din bravi aceștia, dacă vocea îmi va face a răsună corul, din munte pînă-n munte se vor scula să vie... A! te-nfiori! mă cugetă, ia-ți bine măsurile: a mă urma prin selbe, prin munți și plauri, între oameni semeni demonilor visurilor tale, a propune (= soupçonner) tot, și ochii, și vocile, și pașii, și sunetul, a dormi pe iarbă, a bea din torente, și noaptea alăptînd un copil ce se deșteaptă, s-auzi gloanțele muschetelor șuierînd pe la ureche, a rătăci cu mine proscrisă, și cînd va fi cele dupe urmă a mă urma, pînă unde voi ajunge la tatăl meu, pînă la paleuri (= à l'échafaud)“.

În ceea ce privește caracterul discontinuu, fragmentar, al traducerii, aceasta dovedește că manuscrisul reproduce — foarte probabil, deci, — după o traducere preexistentă făcută de Heliade — textul a patru roluri în vederea unui spectacol.

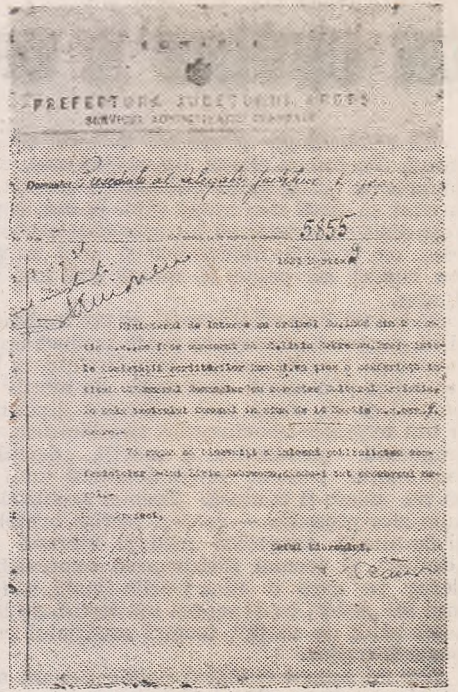
O indicație certă cu privire la o reprezentare, la această dată, a dramei „Hernani“ nu avem. Știm însă că, în această perioadă, Societatea Filarmônica prefera traduceri de piese care — asemenea dramei „Hernani“ — stigmatizau despotismul (8). Știm de asemenea că elevii Filarmonicii interpretau, în cadrul unor spectacole scurte,

fragmente din dramaturgia franceză, — încît nu este exclus ca transcrierea rolurilor din manuscrisul nostru să fie făcută pentru uzul unor asemenea spectacole. De altminteri, însuși Heliade anunțase (în „Curierul“ din 1832, nr. 2) hotărîrea sa de „a se sui pe scenă împreună cu familia sa și cu alți prieteni și a parastisi pe teatru în limba românească de două ori pe lună“ (9).

Prima traducere românească integrală a dramei „Hernani“ care s-a păstrat este cea pe care a făcut-o Ion Ghica în perioada directoratului său la Național și pe care a intenționat să o reprezinte în stagiunea 1881—1882 (10). Mult anterioare acestei date, fragmentele semnalate mai sus, dintr-o presupusă traducere, eventual integrală, a lui Heliade, rămîn ca prima traducere românească din „Hernani“, totodată impunînd cercetarea și verificarea ipotezelor pe care le-am enunțat.

Ovidiu DRIMBA

1. — „Arhiva“ I. Heliade Rădulescu. Mapa II, ms. 79. Textele ne-au fost semnalate de Vl. Drimba, autorul ediției critice I. Heliade Rădulescu.
2. — Al. Ciorănescu: „Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui“. — Buc. Casa Școalelor, 1943, p. 45.
3. — „Istoria teatrului în România“, vol. I. Ed. Academiei R. S. România, 1965, p. 176.
4. — I. Masșof: „Teatrul românesc. Privire istorică“. Vol. I, E.P.L. 1961, p. 175.
- 5—6. — Al. Piru: „Introducere“ la I.H.R., „Opere“, vol. I. E.P.L. 1967, p. XLIII.
7. — Corect: „unde doar vulturul te mai poate vedea“.
8. — M. Mancaș: „Repertoriul teatral și începuturile dramaturgiei originale“, în „Istoria teatrului în România“, p.265.
9. Cf. I. Masșof, Op. cit. p. 159.
10. — D. Păcurariu: „Ion Ghica“, E.P.L. 1965, p.p. 260—262.



Fotocopia-document după o circulară a administrației locale, privind o conferință pe care Liviu Rebreanu avea s-o țină în martie 1931 la Pitești și a cărei organizare se cuvenea, după rînduiala vremii, să aibă dezlegarea autorității centrale care asuma responsabilitatea ordinei publice.

Conferința era cu „caracter cultural-artistic“, după cum arată circulara, și se intitula „Romanul romanilor“, iar Liviu Rebreanu era președintele Societății Scriitorilor Români.

(Din colecția V. FIROIU)

N. R. — Fotografia casei Ion Barbu apărută în nr. 13 al revistei noastre a fost comunicată de poetul Mihai Moșandrei.

Eroarea eratei...

(apropro de o monografie „Camil Petrescu“)

E îmbucurător faptul că revistele actuale și în special „România literară“ au arătat o deosebită atenție materialelor documentare privitoare la viața și activitatea lui Camil Petrescu, mai mult decît utile monografistului, care va trebui să umple un gol de mult simțit de către istoria noastră literară, deci, și de către cultura românească. În această efervescență evocatoare e firesc să se strecoare erori, dar și să se releve virtuți, așa cum s-a întimplat cu volumul de „amintiri și comentarii“ al lui Constant Ionescu, în care Maria Horia Furtună („R. l.“ II, 8, 20 II. 1969) și C. N. Mihalache („R. l.“ II, 9, 27 II. 1969) semnalează „regretabile erori“ și „lucruri inexacte“, dar ele nu pot decît să ne bucure.

Launț slabiciunilor se dovedește a fi reeditat, căci, în această așa-zisă „critică a criticii“, făcută de către C. N. Mihalache, persistă și eroarea „eratei ca să zicem așa. În articolul „Cîteva precizări despre C. P. în Banat“, care relevă 4 erori ale lui Constant Ionescu, se comit alte 6 erori de către C. N. Mihalache:

1. Ziarul „Bănatul românesc“ (la care a colaborat Camil) la început „Banatul“, nu avea subtitlul „organ al pribegilor și voluntarilor băndăteni“, ci „ziar de luptă al pribegilor băndăteni“, București, str. Fintînii nr. 1;
2. E inexact că ziarul a apărut în noiembrie 1918; el a apărut la 24 ianuarie 1919;
3. Ziarul acesta nu „se strămută la Lugoj... în mai 1919“ ci, așa cum stă tipărit pe nr. 7, la 13 aprilie 1919;
4. În nr. 47, din 1 august 1919, Camil publică, semnată numai Petrescu, traducerea „din Heine“ „Teșătorii silezieni și nu Teșătorii Sileziei“, poezie cu rezonanțe de actualitate imediată a vremii, din care cităm strofa:

„Trosnește scaunul, suveica zboară,
Noi țesem zi și noapte, țesem țară,
Germanie, noi giulgiul tău îl vrem
Și-n el urzim un întreit blestem“.

5. E adevărat că, la 10 august 1919, ziarul se mută la Timișoara

(I. 50, 10 aug. 1919, Timișoara-Cetate, str. Casei de Economie nr. 4) dar e inexact că acum își schimbă numele în „Banatul românesc“; încă din 7 aug. el apărea la Lugoj, str. Nedelcu nr. 3 cu această titlatură schimbată);

6. Referitor la candidatura lui C. P. la scaunul de deputat de Oravița „ca independent“ — afirmație a lui Constant Ionescu, confirmată de însuși Camil — C. N. Mihalache socotește că „faptul nu corespunde în totul adevărului“. Dar adevărul e așa cum l-au relatat martorii oculari) și Camil însuși, întrucit, depunîndu-și candidatura ca redactor-șef al ziarului „Țara“, propus la început de Federația Națională Socială de sub președinția lui N. Iorga, pe care o sprijinea în ziarul său (Federația era constituită din toate partidele de opoziție coalizate împotriva guvernului averescan care făcea alegerile) și, refuzînd „să mă înscriu în unul din partide... am candidat independent“. Deci, Camil a candidat independent și „am dus aproape singur lupta“ — mărturisește el.)

Personal sînt recunoscător lui Constant Ionescu („C. P. — Amintiri și comentarii“ E. P. L. 1968) și profesorului C. N. Mihalache („C. P. — profesor și ziarist la Timișoara“, Soc. de științe istorice și filologice. Buc. 1964, pp. 362—2; 368—8), avînd în vedere contribuțiile aduse la cunoașterea vieții lui C.P. dar, pentru respectul adevărului și probitatea științifică, e necesar să fie relevată această critică a criticii și eroarea a eratei — lanț al slabiciunilor noastre de cercetători, de care, bineînțeles, s-ar putea ca și subscriitorul să nu fie scutit.

Mihail ILOVICI

- 1) v. Bibl. Acad. R.S.R. cota P IV 5 792 — I, 1, 24 I. 1919;
- 2) Idem. I, 7, 13. IV. 1919, Lugoj, în curtea „Palatului Poporului“;
- 3) Idem. I, 47, vineri I. VIII. 1919;
- 4) Idem. I, 49, joi 7. VIII. 1919;
- 5) v. Romulus Fabian: „Camil Petrescu în propagandă electorală la Vărădia în 1921, „Arges“, III, 4 aprilie 1968, p. 18;
- 6) „Rampa“, XVI, 4119 C., 12 X. 1931, pp. 1, 3.

Reviste din trecut

„CUCU PRAHOVEI“

În același format ca al Biletelor de papagal apare la Cîmpina, la 1 octombrie 1928, revista literară Cucu Prahovei — contrapagină a ziarului „Cîmpina“. Primul număr — sub direcția poetului Al. Tudor-Miu — se deschide cu o scrisoare către Coco în care se precizează înscrierea revistei în constelația Biletelor argeziene. Imitația formatului se datorește aerului ademenitor ce se poate găsi „în o cetate de o șchioapă, cu pereții sparți în dungă de colonade printre cari, prîmenitoare și îmbătătoare, se strecură toate vînturile“...

Pe prima pagină ne întîmpină un articol pamflet intitulat: Banditism și

legalitate, din care se reține antiteza hațmana-bandit și escroc. Primul e condamnat, pe cîtă vreme cel de al doilea scapă totdeauna de pedeapsă, fiindcă împotriva lui „legile n-au puteri, conducătorii cei orînduiți să taie și să spînzure făcînd dreptate, sînt plîni de îngăduire și bunăvoință“. La pagina a doua citim poezii semnate de N. Ionescu-Bontaș și Simion Stolnicu. Reținem doar contribuția poetică a ultimului. Este vorba de poezia intitulată Vag, inclusă și în primul volum (Punct vernal, Cartea românească, 1933), cu substanțiale modificări și sub titlul schimbat: Motiv de renaștere. Poezia sur-

prinde într-o viziune apocaliptic-folclorică o natură zbuciumată de un presimțit cataclism cosmic. Comentînd această poezie cu subtile virtuți de sugestie, în cronică literară la Punct vernal, apărută în Vremea (anul VI, nr. 279, 12 martie 1933, p. 7), criticul Pompiliu Constantinescu reține „motivul de folclor — utilizat cu atîta spumă de imagini, încît o atmosferă muzicală se înfășură într-o unitate cu sugestive sensuri“...

Numărul 2 al revistei Cucu Prahovei, din 25 decembrie 1928, apare sub direcția lui George Bogza și Simion Stolnicu. Printre colaboratori se numără N. I. Bontaș, Mihăilescu-Conemy, (cu un fragment de proză), Pimen Constantinescu (cu poezia Îndemnul — un sonet cu prea vădite ecouri din poezia lui Cerna: Floare și genună), Al. Tudor-Miu (cu pasteluri de iarnă),

George Bogza și Simion Stolnicu.

Demne de reținut sînt colaborările ultime, Geo Bogza semnează pe prima pagină poezia Crăciun cu sonorități folclorice de descîntec: Zăpadă — simfonie albă / venită cascadă / cine o să cadă / lupilor pradă / pe gîtul humei — salbă. Simion Stolnicu semnează poezia: Confuzii, neînchisă în niciunul din volumele antume, în care palide ecouri bacoviene se amestecă cu acorduri cosmice personale, solemne și grave: Nicăiri luminii / Pe-ntraga lumii geană. / Degetele unui avar fac darabană / La fel de monoton pe lut și coperiș.

În Biblioteca Academiei R.S.R. n-am mai descoperit și alte numere din această revistă, ceea ce ne îndrituiește să credem că apariția ei se curmă după numărul 2.

Simion BĂRBULESCU

în rostirea românească

UN CUVÎNT E UN ARBORE

Că e născut pe pământul tău, ori a căzut ca o sămînță din lumea altora, un cuvînt este, pînă la urmă, un arbore. El a prins rădăcini, a crescut, s-a respirat urcînd și, dacă n-a ajuns pînă la cer, e pentru că „a fost scris ca arborii să nu ajungă-n cer”. Dar așa cum este, cu bogăția rădăcinilor și apoi a ramurilor lui, un cuvînt nu poate fi mutat din loc, transplantat, tradus.

Se pot traduce cărți întregi, se pot traduce poeme, gînduri, propoziții, dar nu se poate traduce un cuvînt. Dacă istorisești, pe larg sau în câteva cuvinte, că Eminescu era un suflet și o minte încercate de marile gînduri ale omului și că, după ce-a cunoscut gîndurile altora și a dat expresie zbuciumului său lăuntric, a spus, cu o împăcată presimțire a morții, „destul-mi-i!”, în exclamația aceasta se condensează totul; dar tocmai ea nu poate fi tradusă. Tocmai amfibrahul acesta — cum zice prosodia — care-și respiră brațele de-o parte și de alta a sunetului cald și vibrant care e u din „destul”, și tocmai răsturnarea expresiei, sau închiderea pe care o aduc i-urile finale, sau moldovenismul lui „mi-i”, ca și sensul lui destul, de la de și sătul, „sint sătul de viață”, tocmai esențialul cuvîntului nu poate fi tradus.

Dar nu numai cuvîntul poetic ție un arbore. Orice cuvînt privit în el însuși — iar nu ca un simplu element în vorbire, fixat într-o accepțiune prin context — devine altceva decît parte, devine un întreg. Vorbești cu și prin cuvinte, dar poți vorbi și în cuvînt, poți adică privi în arboreitatea lui ireductibilă. Nu se poate traduce prepoziția noastră **întru** în nici o limbă probabil; dar nu se poate traduce nici măcar conjuncția și, la urma urmelor. Căci și, de la sic-ul latinesc, care a dat în alte limbi ceva diferit, este la noi și conjuncție și adverb („de asemenea”), iar cînd îl consideri așa izolat, are în el nu numai zestrea proprie, dar și tot ce a primit de la contaminarea cu „iar”, conjuncția pe care alte limbi n-o au poate și care trece lui și ceva din caracterul ei adversativ. Este și acest și un arbore mai mic al vorbirii noastre, un brăduț.

Natura aceasta stranie a cuvîntului, de-a se putea frage îndărăt în singularitatea lui și de-a fi astfel intraductibil, stă astăzi față în față cu tendința de universală transpunere și traducere, peste tot triumfătoare. Știința însăși s-a dovedit a fi fericită transpunere, pe alt registru, a fenomenelor observate; o traducere. Pe de altă parte conceptul nou de „informație” (care a trădat atît de mult sensul original, de-a implînta o formă în, încît a devenit: a scoate o formă ori o simplă indicație din) se întinde peste tot, dovedește că se poate traduce orice și conduce, cu cibernetica, spre o nouă traducere, în da și nu, în număr, în impuls electric și pînă la urmă în delirul acesta al materiei care este fluxul electronic.

Totul se poate traduce. O formă de universal prin **extensiune**, adică prin deplasare dintr-un spațiu singular într-unul mai vast, dintr-un spațiu specific într-unul generic, vine astăzi să schimbe fața lumii. Un arbore nu se poate traduce; dar, dincolo de rădăcinile și exuberanța ramurilor sale, trunchiul său a devenit încă din antichitate o coloană, lemnul său a devenit „materie” prin excelență, adică material la greci, și astfel se traducea. Nu ar fi stranie o lume în care coloanele s-ar trage îndărăt spre lemn și arbore? În care cărămida ar redeveni pământ, apă și foc? Ar fi o anti-lume, desigur. Dar așa e lumea pe care ne-am deprins a o numi a spiritului. Și ea este — ea este încă pentru cităva vreme — o lume a universalului prin **intensiune**.

Asistăm astăzi, sau participăm într-un fel cu ființa noastră directă, cu viețile, gîndurile și cuvintele noastre, la o splendidă înclustare între doi mari eroi, între doi Urieși, pe care omul singur i-a pus pe lume, ca într-una a începuturilor. Se înfruntă universalul de extensiune cu cel de intensiune; ori stau față în față universalul abstract cu cel concret. Cuvintele acestea sună pretențios poate, dar adevărurile lor sînt răscolitoare, căci redau întîmplarea noastră cea de toate zilele.

Primul, universalul de extensiune, este așadar cel pe care ni-l oferă, în toate esențele, creațiile și surrogatele ei, civilizația noastră științifică. El mai are un aliat astăzi, unul neașteptat, venit tocmai din cealaltă împărăție, a spiritului „pur”, anume cultura indiană. Dacă ne amintim uneori ce mult a însemnat pentru trecut cultura aceasta — singura poate care a avut vocația universalului **fără rațiune**, cea care totuși a făcut posibile matematicile noastre, prin arabi, așa cum ne-a dat miraculoasa cifră zero — nu ne gîndim în schimb întotdeauna ce ar putea însemna ea în viitor.

Cultura indiană, care a dat mai toate religiile Asiei, care deci a trimis peste tot în jurul ei universalul, este în chip surprinzător singura care s-ar putea afla în consonanță directă cu universalul științei europene. Tocmai indienii, care se zbat încă în subcivilizație și superstiție, par să aibă ceva ce-i face să ție de pe acum limbajul moral cel mai potrivit lumii de astăzi: limbajul universalului, de înfrățire în extensiune, de reintegrare în unitate. Religia lor e cea mai tolerantă, poezia lor cea mai umană. Totul se poate traduce, după ei, în câteva mari regăsiri.

Căci, într-adevăr, indienii au plecat, în sinul junglei lor, de la nevoia de unitate și universalitate. Materia e rea, spuneau ei, pentru că duce la individualitate, sparge în exemplare individuale, separă. Trebuie să

te eliberezi de individualitatea materială și să te reunești în Marele Tot. Dar materia e bună, a venit să arate gîndirea europeană, căci tocmai ea este unitară, trimițînd, cu cîmpurile ei electromagnetice ultime, la ceva de speța Marelui Tot. Civilizația noastră a găsit unitatea în materie și diversitatea în spirit; cultura indiană invers. Dar ce importă deosebirea? Dacă seeta de unitate și stilul unificării primează, atunci armonia între civilizație și cultură e cu puțință, acolo. Universalul abstract al uneia se poate întîlni cu universalul, tot abstract, al celeilalte.

Poate că abia în Răsăritul îndepărtat civilizația materială europeană, o dată obținută, va șii să cînte. Aci, în Europa, ne este dată altă frumusețe: nu a armoniei, ci a tensiunii. Aci individualitatea și concretul s-au mutat în lumea spiritului, iar arborii, laviți de securea civilizației, renasc în creațiile spiritului și reapar în cuvinte. Totul trebuie tradus, totul ar trebui să devină limbaj universal, spune cultura noastră științifică. Dar ceva rezistă, nu pentru că se refuză universalul, dar pentru că se refuză traducerea în abstract.

Indivul, aci, nu înțelege să rămînă simplu individ, vrea să fie și **persoană**; noțiunea tinde să fie **concept**; vocabula vrea să fie **cuvînt**. Lucrurile acestea le vedem pe stradă — și pe ecrane. Cinematograful este și el un traductor universal (și poate că de aceea nu reușește să devină o artă). Dar cînd cinematograful vrea să traducă în termeni de lumină universalul fabulos și plin de cețuri al imaginației; cînd vrea să redea o poveste de dragoste și, după ce le-a repovestit pe toate cele știute, își vorbește despre „Un bărbat și o femeie” în palida lor generalitate; cînd cinematograful vrea, pur și simplu, să treacă în lumină, cum se înversunează să facă, acest universal concret, acest poem al întinericului, care e sărutul — el își atinge pragurilor. Nu se poate traduce un sărut, așa cum nu se poate traduce „destul-mi-i”.

Dar universalitate este încă, în unul și în celălalt. Și este universalul pe care-l apără, în ultimă instanță, cuvîntul. Sărutul nu ar însemna mai mult decît biologie, fără cuvîntul specific al dragostei; omul ar fi individ și nu persoană, fără cuvîntul-arbore, fără cuvîntul înrădăcinat, ci cu simple vocabule sau semne; așa cum noțiuni am avea încă, sau am avea din plin, dar nu concepte, nu universaluri concrete. Ființa și firea cuvîntului hotărăsc astăzi de om.

De aceea trebuie să ne întoarcem statornic la cuvintele noastre, ca la ispitele noastre mai adînci. Că s-au născut aci ori au căzut ca o sămînță din lumea altora, cuvintele acestea au sfîrșit prin a fi arbori. Despre unul din ei, despre arborii ispitirii tocmai, ne gîndim a face o clipă vorbire, căci rătăcind prin codrul cuvintelor ne-am trezit deodată în fața lui, de parcă persoană, concept și cuvînt, creație și frumos, ar sta toate sub semnul ispitirii.

Constantin NOICA



LUCIA IOAN

COMPOZIȚIE

CERTURI
DE CUVINTE

Sînt printre cititorii noștri unii care își pun și ne pun probleme cu privire la felul lor și al nostru de a vorbi și de a scrie. Am ales, dintre scrisorile primite, cîteva pe care să le prezint aici, cu răspunsul care mi se pare potrivit.

De curînd am protestat pentru că se consumă, la limba română, timpul elevilor și al profesorilor cu discuția dacă plantele sînt lucruri sau ființe. Un învățător din Sinaia, Ion Sanda, îmi adresează o aspră muștrare pentru că nu am rezolvat problema, care este de gramatică, de vreme ce oamenii și-o pun. Tocmai că nu este de gramatică. Dacă în orele de limba română s-ar discuta despre posibilitatea de a trăi pe planeta Venus, chestiunea n-ar deveni parte a gramaticii. Ce e ființă și ce nu, aceasta este o problemă de biologie.

Succesele recunoscute ale țării noastre fac ca mulți străini să dorească a-și însuși limba română, ne scrie I. Șerbu din Măcrina, Rîmnicu-Sărat. Ca să-i ajutăm, ar trebui să ne modificăm ortografia, eliminînd semnele specifice: **î, ș, ț**. Să scriem deci **sh, ts** în loc de **ș, ț**, iar pe **î** să-l redăm pur și simplu prin **ă**, căci nu e mare păcat dacă vom confunda cele două sunete. Mai mult, pe **î** inițial să nu-l mai scriem de loc.

La acestea sînt multe obiecții de adus. Scriînd **sh** pentru **ș** vom ajuta eventual pe cei deprinși cu limba engleză, dar vom încurca pe alții, în a căror limbă **sh** se citește cum se scrie (de exemplu în grecește **sholi** „școală” e format din 5 sunete). În nici un caz n-am putea mulțumi pe toți străinii.

Principiul — sănătos — al ortografiei noastre este că distingem în scris tot ce servește în pronunțare pentru a diferenția cuvintele. Dacă am scrie pe **ă** și pe **î** cu același semn, n-am mai putea distinge pe **văr** de **vir**, pe **hârți** de **hîrți** și altele, care nu se confundă în ce privește înțelesul. Lucru mai important: scriem în primul rînd pentru noi, nu pentru străini, și ar fi nechipzuit să îngreuiem copiilor noștri sarcina de a învăța să scrie în limba maternă. De altfel, pentru un străin care vrea să învețe românește, nu scrierea este cea mai mare piedică, ci morfologia, și, pînă astăzi, cred că nu s-a gîndit nimeni să desființăm conjugările, pentru ca străinii să învețe mai ușor limba noastră.

Totuși din propunerile citate apare o idee interesantă, aceea că **î** inițial ar putea să nu fie scris. După el urmează aproape obligator un **n** sau un **m** și încă o consoană; fie că-l scriem pe **î**, fie că nu, el nu poate fi exclus din pronunțare, astfel că aici prezența lui nu servește pentru a diferenția cuvintele. Îl scriem totuși, numai din motive de simetrie cu situațiile paralele din interiorul cuvintelor.

Din Sinaia, Ion Mladin ne trimite note de critică a unor erori de gramatică din mai multe publicații: „unul din cele patru călăuze”, „celelalte scene a micului ecran”, „un dicționar ale expresiilor neaoșe”, „golurile nu se umple”, apoi ne semnaleză formula **Zăpadă albă**, titlul unei poezii, cu întrebarea, evident retorică, dacă există altfel de zăpadă decît albă. Desigur, semnalările sînt juste, dar faptele incriminate nu sînt toate de același nivel. Articolul a este invariabil pentru moldoveni (**a mele vise**, zice Eminescu), deci avem de-a face nu cu o greșală, ci cu un regionalism. Probabil din dorința de a-l evita apare formula inversă (aceasta este realmente o greșală) **dicționar ale expresiilor**: articolul nu e acordat cu substantivul său, cum ar trebui, ci cu atributul dependent. **Călăuză** este un feminin care denumește totuși un bărbat (în limba veche se putea întîlni și **un slugă**), deci acordul cu **unul** este cel puțin explicabil dacă nu scuzaibil. În ce privește **zăpada albă**, mi-e greu să mă pronunț fără să cunosc poezia. În orice caz, în ultimele luni, am avut adesea ocazia să vedem zăpadă neagră.

În sfîrșit, Aurel Popescu din București, corespondent binecunoscut mie pentru atenția pe care o dă erorilor de limbă, fie și mărunte, pune în cauză revista noastră. În numărul 11, la Poșta redacției, s-a scris **dvs.** în loc de **dv.** sau **d-voastră**, și „pagini care **miros** a poezie”, în loc de **miroase**, în ambele cazuri împotriva prescripțiilor Îndreptarului. Mărturisesc că nu sînt prea emoționat. E vorba și aici de cîte două variante la fel de îndreptățite. Îndreptarul își face datoria propunînd una dintre ele, pentru unificare.

Prescurtările nu sînt supuse unor reguli prea stringente (chiar Îndreptarul admite două posibilități), pentru că le putem evita cu totul și pentru că fiecare pentru sine își poate face codul pe care-l dorește. **Ei miroase** poate face impresia unei greșeli muntenești de tipul **oamenii fuge** (vezi însă **miroase florile-argintii** în „Luceafărul” lui Eminescu) și acesta poate fi un motiv de a evita formula. Personal, dacă aș avea de decis, aș prefera pe **ei miros**.

AI. GRAUR

Miraj

Dintre patru pereți unde te-nvârți
dînd ocol ca pe-o luntre de navă,
gîndu-ți tot navighează depărtările,
cătînd prin timp și orizonturi curbe
spre dincolo de zarea închisă.

În reverii țărnuț visat ți se-arată
cu floarea-i rară ca de agavă ;

dar niciodată aievea nu-l afli
și nicăieri la limanu-i n-ai ancorat.

Zarea lumii mereu se permută,
mai departe se strămută visarea.

Ideea desăvîrșită-i miraj ce-ademeneste
iar adevărul — drumul etern al amăgirii...

Însă-n străfundul cugetului ce nu se
mulcomește

și de tine-i într-una nemulțumit,
din drojdia amară a vechiului regret,
dorul de tot ce încă n-ai săvîrșit.

crește noul neastîmpăr al înfăptuirii.

Meditații

I.

Cum să cuprinzi în tine Lumea
care nu-ncape decît în ea însăși ?

Cunoașterea-i îngrădirea Neștiutului
reducînd infinitu-i treptat la știut ;
dar, vai, cîtime infimă
de adevăr abia putem cunoaște !

Lumea în sine ? Cine o știe
mai mult decît din suita aparențelor
și relațiilor lor cu sineși ?

Oricît cu gîndul străbate
și tîlcul slovei păște,
între leagăn și mormînt
Absolutul nimeni nu dezleagă
din cele toate cîte sînt.

Cuvînt pentru pisanie

În vorbele săpate pe lespede, aci,
grăiește cu gîndul, de dincolo de moarte,
cela ce nu mai iaste — adormitu-ntru
Domnul,

IO... carele fost-am Domn.
Zadarnic nu-mi tulburați somnul !
Ci, de-mi cătați în preajmă, luați aminte :
Toate-s deșarte cît Neamului nu-s spre
priință...

au măririle... au vrerile vieții omului.
Ca sămînța-i fieștecarele...
glotaș, boiar, au Voevodul Țării,
așijderea floarei pomului
plinindu-și rostu-ntru rod ;
că trece-se insul
precum fumul în spulber de vînt,
din veac, acu' și pururea pre pămînt.

Geniu singular, reperabil exact doar la intersecția dintre Număr și Cuvînt, Ion Barbu se refuză oricărei inerti, traversînd neconștient „serpuitoarea formă veșnic vie” a artei în căutarea unor tărîmuri inedite de lirism. Structură plurivalentă, cu posibilități variate de cristalizare, cel care oferise, într-un singur deceniu (1919—1930), o strălucită succesiune a trei metode poetice diferite, se revelează acum publicului ca prozator. Postură pe care, pînă la actul de pietate și de competență al lui Dinu Pillat, lectorul obișnuit o bănuia numai, fără să o fi putut proba. Meritul editorului nu se limitează, însă, la extragerea minereului prețios din publicistica vremii ; în studiul introductiv, operă de rafinament și de remarcabilă ținută științifică, ideea, dar mai ales viața artistului sînt surprinse cu un ochi atent, disociativ. Titlul acestei prime ediții — „Pagini de proză” — mistifică, în parte, conținutul cărții. Lesne de sesizat, majoritatea acestor „proze” ținesc, la Ion Barbu, același obiectiv : *definirea idealului poetic*, respectiv a celui *matematic*. Exegeza va utiliza nu numai eseul, ci și confesiunea, medalionul sau aforismul. Editorul a intuit prozatorul din critic... și acesta există. În și alături de exeget. Îmi îngădui, „necuvîntă cînte !”, să-l urmăresc puțin, pe acest traseu, mai puțin frecventat.

Ion Barbu debutează în critică prin cîteva reflecții asupra actului creației și a operei de artă (v. „Opera de artă ca efort de integrare”, în „Umanitatea”, an I, nr. 3—4/1920, articol neinclus în volum). Pretext : placheta lui Nichifor Crainic, „Darurile pămîntului”. Semnalează articolul pentru că germele viitoarei poezii barbiene și procedeele exegezei sale se evidențiază încă de aici. Astfel, tînărul Barbu își prezintă, inițial, platforma teoretică (poezia — proces de sinteză, esențializare, integrare), după care valoarea operei analizate se impune, prin raportare, de la sine. Totodată, prinde consistență *ars poetica* lui Ion Barbu. Gustul său, retractil în fața virtuozităților picturale, a sonorităților găunoase cu ecouri de „dulcegării” alecsandriene sau „jignit” de „tiparele cleioase” ale tradiționalismului minor, validează versul viguros, trădînd o natură lirică robustă. Luînd perspective din mereu alte centre de proiecțiune, criticul își învîluie clientul în plasa propriilor concepții estetice. Amintitei *aversiuni față de literatura de pitoresc și culoare* sau a celei *tradiționaliste* i se va adăuga un *platonism de coloratură plotiniană*. Polarizînd esențele, Ideea ar consta, după Barbu, într-o conjuncție de planuri — al subiectului și al obiectului — avînd drept scop un act narcisic al spiritului. Poezia lui Arghezi, operă a unui autor „respins de Idee”, este blamată pe motiv că ne dă din strofă sonoră „chipul indiferent al lucrurilor și nu aceste lucruri în absolutul lor” („Poetica d-lui Arghezi”). De altfel, Ion Barbu vede în poezie un mijloc de „reciștigare prin cel mai recules act de amintire a unui sens pierdut de frumusețe”.

Nu lipsesc poeziei barbiene nici *inflexiunile spiritaliste*. Ele sînt, însă, contrabalansate adesea de pulsația frenetică a unei sensibilități neobișnuite. Căci, fără îndoială, concepția teoretică și universul său liric postulează un tulburător infinit calitativ, o permanentă tensiune din afară în interior.

Captării suprasensibilului prin sensibil i se racordează, apoi, *spiritul orfic* („acel coplesitor curent de gînduri și de emoții orfice”, delectabil în „stanțele” lui Moréas sau chiar în poezia „Grup”). Și, evident, pitagoreismul. Orgoliosul savant fetișizează nu atît universul cifrelor, cît perimetrul translucid al geometriei. În teorie, cel puțin, geometria e preferată poeziei. Polemist redutabil, săbiile reci ale spiritului său inflexibil sînt închinare ambelor muze, fulgerînd necruțător asupra celor care — crede el — nu sînt demni de ele. Lui Camil Petrescu, afirmă el, „nu-i permit să scoată o revistă cu acest nume („Algebra”, nota mea, N.B.) cîtă vreme nu-mi va explica de ce — I este un simbol de perpendicularitate”. Temperament vindicativ, artistul comprimă neverosimil fraza și o destinde, apoi, în sarcasme necruțătoare, în apărarea poeziei, de data asta : „Un orb, vorbind despre tablouri după relieful pastei uleioase, cunoscut dibuitor cu palma. La fel, d-l Lovinescu despre lirică”.

În momentul cînd critica literară a remarcat poeziei lui Barbu tenta de *helenism*, poetul ripostează, delimitînd și nuanțînd termenul, introducînd cîte un alt unghi de abordare a conceptului pentru fiecare etapă a creației sale. Unghi tulburător și de o deschidere inedită, precum această viziune asupra „ciclului balcanic”, care impune, după părerea sa, „o Gre-

cie anistorică... mai directă, mai puțin filologică... o Grece, simplă ipoteză morală”. Poetul vede, de asemenea, în Balcanii nesecerați încă de Semilună, prelungirea unui elenism de crepuscul : „O ordine asemănătoare celei de dinaintea miraculoasei lăsări pe aceste locuri a *zăpezii roșii* — dreapta, justițiară turcime”. Avînd orgoliul de a nu i se confunda versul cu stigmatizata „poezie lenese”, Ion Barbu se desolidarizează de literatura de pitoresc și culoare prin sonajele în „structura nevăzută a existenței”. Căci, în ciclul „Isarlik” apare pentru prima dată, la Barbu, tema morții și a somnului.

Pentru orientarea în labirintul poeziei ermetice, Ion Barbu proiectează asupra acesteia două conuri mai puternice de lumină. Unul, în studiul „Jean Moréas”, celălalt, într-un omagiu la Gauss. Considerațiile asupra artei construcției teoremei la marele matematician german se pot aplica poeziei barbiene înseși : „un text august... o inscripție, al cărei laconism e însăși garanția durabilității ei. Redactarea îi lua un timp considerabil, nu prin poleirea frazelor... dar prin munca de eliminare a prisosurilor, de organizare internă a ideilor : de captare a lor, la izvorul cel mai direct”. Poetul era conștient de gradul de dificultate pe care îl implică receptarea operei sale, dar era tot atît de convins că miopia celorlalți e de vină : „De multă vreme o cunoaștere imperfectă, dibuitoare a realității noastre, pretindea zadarnic de la mine rînduire și exprimare” („Răsăritul Crailor”). Retorica e neavenită în poezie : „Construcția : această finalitate și economie” — exclama Dan Barbilian în „Pro Domo”. Poezia anecdotică, discursivă este negată în numele unui ideal *purist*. De aici, negarea violentă și exclusivistă a întregului climat liric contemporan. De aici, contestarea nu a talentului, ci a „poeziei”, a metodei de creație argeziene, depărtată, în fond, cu mai puține „poduri de raze” de a sa, decît credea autorul ciclului „balcanic”.

Să nu uităm, însă, deși restrînsă, aria preferințelor există și la Barbu. „Sunetul adînc eminescian” va constitui o sursă de venerație permanentă. O amintire unică, pentru el, o reprezintă poezia lui Philipide : „Aștept ocazia să mă confrunt încă o dată cu visul intens, arzînd acolo” ; versul „arhaic” al lui Vinea „forțează simpatia”, dar și reticența : „închină unei tehnice preeuclideene” ; e reținută, apoi, „figura pură, aproape neliterară a acestui poet european” care e Blaga. În proză : „intensul, colțurosul” Rebreanu, „complexa” H. Papadat-Bengescu, Vinea. „Dar pe deasupra întregii proze românești... cu vechi suflute de răsărit, iubesc «Craii de Curtea-Veche», romanul domnului Mateiu Caragiale” — mărturisea el lui Felix Aderca. Căci, în definitiv, aderența poetului la marile valori cunoaște o unică, macedonskiană eroare : Arghezi.

De remarcat că multe din opiniile lansate de Barbu au mare rezistență, dar mică flexibilitate. Poetul nu revine asupra ideilor exprimate decît pentru a le evidenția justetea prin noi argumente. Semnalează numai două excepții : cazul Lovinescu și corectarea definițiilor din tinerețe (!) ale noțiunii de lirism absolut într-un „Cuvînt către poezi” (rev. „Pan”, 1941). Spirit rectiliniu, Ion Barbu evită rectificarea propriilor poziții și printr-o accepție specială a termenului de proprietate. Pentru el, proprietatea e mai întîi un act de consimțămînt. Poeziile sau ideile abandonate nu acceptă să-i mai fie atribuite. Își declină răspunderea asupra lor și, odată cu aceasta, paternitatea artistică.

Încercînd să ridicăm „harta” concepțiilor teoretice ale celui ce aspira către „...un cîntec încăpător, precum / Fosnirea mătăsoasă a mărilor cu sare”, obținem o imagine complexă, deconcertantă, uneori, care nu se suprapune perfect peste întreg relieful liricii sale. Tentația captării absolutului e aceeași, însă, sub crîncena încordare a geniului, materia nu cedează total. Desigur, diagrama *ars poeticii* barbiene diferă, în anumite puncte, de a noastră, cea de azi. Fascinează, însă, tensiunea neabătută către esența pură a actului liric. Încît, convertînd — postum — dioptriile la dimensiunile geniului, Neantul e învins : de fulgerul cabrat al unei teoreme sau de fronda păgînă a Domnișoarei Hus aruncată, nocturn, destinului.

Nicolae BALTAG



VIRGIL PREDA

CONSTRUCȚIE

Lucia Demetrius

Cadrul ferestrei rămâne negru. Ema întoarce numai ochii să-l vadă, apoi îi închide. Își bagă brațele subțiri sub plapumă. Se simte toată puțină în așternut, ca o cren-guță înghețată, strecurată sub plapumă. Celelalte dorm? Învățătoarea a gemut parcă adineauri. S-a învîrtit în pat cu gemete groase, din adînc, a bodogănit, a ocărit somnului. Acum sforăie grăbită, parcă vrea să doarmă în jumătatea asta de ceas care i-a fost hărăzită, somn de două, de trei ore. Parcă aleargă după somn, ca și cînd somnul ar fi o șosea din care vrea să facă o bucată bună mai repede. Pictorița de lângă geam oftează și acum. N-a adormit. Poate că plînge. Aseară a avut o criză scurtă de euforie. S-a ridicat între perne și a povestit cum e la Bolonia. A povestit frumos, cu culori tari, vii, parcă zugrăvea în odaia asta întunecată un tablou cu mult soare, cu roșu, cu albastru scaldat în opal. Cînd Ema a întrebat-o dacă nu-i e dor să picteze, s-a tras sub plapumă, jos, a tăcut; și poate o clipă i s-a auzit zgomotul ușor al plînsului. Cînd plînge, parcă se micșorează, se topește ca un om de zăpadă, fața i se șterge, își pierde contururile, relieful, ca o fotografie veche. A tăcut și Ema, a tăcut și învățătoarea, au stins lampa și a început truda lor de fiecare noapte. Au început gîndurile frînte, pe care nu le povestesti, cele fără șir care nu interesează pe nimeni, cele grele, pe care nu le-ai spus niciodată, cele dureroase care sînt tainul nopții și ies la lumină numai cînd te urăști atît de tare, încît nici o umilînță nu-ți ajunge. Învățătoarea geme, pictorița oftează. A trecut un ceas, două? La început, cînd venise aici, Ema aprindea lampa de masă să se uite la ceas, dar vremea, cînd o măsura cu ceasul, era atît de lungă, se tîra atît de neagră și bolnavă și băloasă peste paturi, peste frunți, peste spital, încît era parcă mai bine să o iei așa, dintr-o bucată, ca pe o mare nenorocire fără margini, care poate că tot are să se sfîrșească odată. Pe urmă Ema și-a adus aminte de vremea în care a plecat la studii în străinătate. De copilul palid, bolnav de stomac, pe care îl plimba dimineața cu căruciorul în parcuri în schimbul mîncării de la prînz. Cînd îl aducea acasă și-l urca în brațe patru etaje, (de ce-o fi fost atît de greu un copil atît de slab?), maică-sa, venită de la slujbă, îi pune repede în față mîncarea bine drămuțată. Alerga prin odaie, vorbea mult, se plîngea că viața e grea, scumpă, avea un ton glumeț și tăios, se repezea la bucătăria din care venea miros bun de carne friptă și-i dădea Emei o farfurie de morcovi fierți, își desmierda copilul cu cuvinte repezi, cu ton aspru, și se uita pieziș, în treacăt, în farfuria ei.

Nu pricepuse niciodată bine dacă dorea să isprăvească mai repede și să plece ca să n-o găsească acolo bărbatul ei care intra cu pălăria pe o ureche, rumen, vesel, cu mîinile în buzunar, cu burta înainte, și îi arunca Emei aceleași spirite pe care le aruncau agenții de circulație și taxatorii de la tramvai tuturor fetelor tinere, sau dacă se uita în farfuria ei în dorința să mai lase ceva și pentru cățel. Ce bine vedea și acum sufrageria cu tapet cafeniu cu trandafiri mari, roșii, bufetul acoperit cu șervețele mici, îmbăcșite de praf și cu căței și dansatoare de porcelan, cărțile poștale și fotografiile înramate de pe pereți, sticla de Cherry, totdeauna neînțeleptă, înconjurată de păhărele cu suport de alamă, ce bine simțea și acum mirosul închis, mocnit, din odaie. I-a lăsat într-o zi, cînd copilul urla prea tare și făcea prea mult pe el, s-a angajat să facă curat la o cucoană bătrînă, pentru 2,50 franci pe zi. Ei, acolo era altfel...

Pictorița suspină iar. Parcă a început să se facă mai cenușiu cadrul ferestrei.

— Dormi? întrebă în șoptă Ema.

— Nu, răspunde în șoptă pictorița. Și tac iar. Ce s-ar putea vorbi în ceasurile astea negre, în care mădularele dor de zăcere, întunericul apasă ca un tavan căzut peste piepturi, spitalul întreg răsuflă cu o singură respirație duhnitoare, ca un animal mare, pe jumătate putred, pe jumătate adormit, rătăcit în vise urite și sălbătice? O spaimă amestecată cu silă o cuprinde, nu știe dacă îi e frică sau numai greață, și senzația asta urcă din măruntaie, umple pieptul, sugrumă gîtlejul, tulbură apele minții, crește. Ce să facă, ce să facă acum? Să coboare din pat? Să aprindă lampa și să vadă mai urite paturile, chipurile de alături, unul topit de plîns, altul pocit de somn greu? Să vadă zidurile jupuite, chiuvele triste, ușa care duce spre sala pe care se înșiră saloanele de bolnavi, să se trezească și învățătoarea care a găsit atît de greu somnul, să se ridice între perne și pictorița, să le molipsească de spaima ei, să se privească una pe alta, toate trei, cu ochii rătăciți? Dacă una dintre ele ar înnebuni atunci de-a binelea, ar apuca-o o criză ca pe baroneasa de sus, de la etaj, ar începe să urle, să se lovească cu capul de ziduri? Doctorul Ervin spune că așa ceva nu e cu puțință, că n-au toate decît depresii, surmenaje, dar un doctor e dator să mîngie bolnavii, să-i mintă chiar. Uite, se gîndește Ema, eu, de pildă, judec clar, totdeauna judec clar, și Ervin a spus: „Cînd cineva judecă așa ca dumneata, nu înnebunește niciodată.” Chiar dacă așa vedea-o pe una dintre ele... Dar de ce mi-e frică? De ce mi-e atît de frică? Nu s-a mai albit puțin geamul? Parcă s-a albit. Mi-e frică de nebulie, de nebulia lor, ca și cum ea ar trezi înlăuntrul meu ceva străin, puternic, care ar pune stăpînire pe puterile mele, ceva rău, care m-ar sili să le țin tovărășie, să topăi drăcește, s-o iau la fugă, să strig ca ele. Parcă frica a mai trecut puțin. Am asudat. Ema își trece palmele subțiri, înghețate, peste pieptul sec, rece, peste pintecile scăzut. Părul ud i s-a lipit pe frunte. Inima s-a mai potolit.

Dar era parcă și alt gînd adineauri. Unul care nu era neplăcut. Lumina ferestrei? Nu. E încă plumburie. Ceva de demult? De acolo? Nu, acolo a fost muncă, greu, singurătate. Și Peter care era atît de îndrăgostit de Clara. Peter care n-o iubea pe ea. Se uita la ea ca la o fereastră dincolo de care vezi altceva. Toți s-au uitat la ea ca printr-un geam. La ce s-a gîndit adineauri, ce era parcă mai puțin amar, mai puțin sec de viață decît tot restul? Da, Ervin. E drăguț, cu trupul subțire ca o

sabie în halatul alb, cu pașii lui repezi, cu ochii negri și lucioși. Cînd se așează pe marginea patului și-și ia mina, ai impresia că toată căldura care pernește din el e printru tine, că poate în dimineața asta cînd l-ai așteptat, a așteptat și el să ajungă la tine, s-a grăbit. Și pe urmă trece la alt pat, se așează pe marginea lui, ia altă mînă și se uită cald. Și atunci un fel de decepție te mușcă de inimă, dar încet, cu dinți tociți, moi, pentru că toate sînt tocite, sînt ca leșia, sînt moarte. Și uiți de Ervin, privind pe geam, la curtea mică, plină de zăpadă, la zidul de piatră care o închide, la ciori.

Acum aerul de afară e și mai cenușiu. A început parcă în această lăspede cenușie să se distingă două nuanțe: una închisă, opacă, otova, care e zidul, și alta mai străvezie, mai adîncă, luminoasă, s-ar putea spune dacă n-ar fi atît de murdară fișia de cer de deasupra zidului. Tăvălele caloriferului încep să pocnească, să fișie. E șase. În odaie aerul e mai puțin rece. Învățătoarea geme iar. S-a deșteptat. Pictorița oftează. Nici una nu vorbește. Ema stă tot pe spate, cu brațele slabe lipite de coaste, cu ochii deschiși pe tavanul care a început să se zărească. Sus, la etaj, se aud pași în papuci de lemn care scapă din picioare plictisite. Tăvălele țiuie mai tare, la baie s-au deschis robinetele, bolnavele au început să se spele. Pe culoar se trîntesc ușile.

— Să aprind? întrebă învățătoarea încet.

— Da, răspund celelalte tărăgănat.

— Bine că s-a sfîrșit noaptea, spune învățătoarea, se face lumină.

Coadele îi spînzură pe umeri, ochii îi sînt cercănați. Pictorița stă turtită între perne, cu obrazul ud de lacrimi, cu mîinile încrucșate pe piept.

Casa toată răsună de pași, de uși, de glasuri.

Ema se ridică încet, își pune halatul albastru, decolorat, își freacă cu grijă, domol, ochelarii și îi pune, acoperă patul cu pătura, își netezește părul subțire și se duce la baie. Acolo femeia grasă, cu capul strîmb, cu un ochi pe jumătate închis, trece, trăgîndu-și piciorul, de la un robinet la altul, nici unul nu e pe gustul ei. Se uită peste umăr cu ochiul cel închis și i se pare că celelalte și-au ales chiuvele cele mai bune. Mormăie, dă cu cotul și se învîrtește de colo-colo. Tărănața tînără, cu brațul paralizat, își spală fața rumenă și gîtul alb și rotund cu o singură mînă, peste iia deschisă. Bătrîna veselă, care povestește anecdote desuchiate, se uită cu ochii ei bulbucați și nițel sălbatici în toate părțile, vorbește tare și-și spală gîtul umflat, zbircit, sîinii negri, lungi, seci. Nevasta avocatului stă în picioare lângă ușa, lungă, slabă, bălană, le privește pe celelalte cu un zîmbet bănuitor, parcă la baie s-ar petrece o conspirație, și așteaptă să se golească încăperea, pentru că e pudică și nu se poate spăla de față cu altele. S-a sculat prost azi, se vede bine, e neliniștită, mîncată de nemulțumiri. Alte femei ursuze, domoale, triste, se spală deasupra băii. Pe sală tropăie cu picioare mici, desculțe, Ionică. Are cinci ani, a venit de la țară unde i-a căzut peste mîna stîngă un butuc. Osul a fost lipit, dar mîna a rămas paralizată. I se fac raze. Și pentru că e singur, l-au adus aici, la femeile fără furii. Ema găsește un robinet liber, se spală încet, conștiincios, cu grijă, își ține umerii îndelung sub apă, de parcă și i-ar uita acolo, se uită pierdută la șuvoiul care îi curge printre degete, și pe urmă își aduce aminte de ea și se șterge cu prosopul. Cînd ajunge sus, în odaie, lumina electrică e stinsă, fereastra deschisă. Ziua intră albă-cenușie, cu frig mult. Învățătoarea își face patul cu mișcări energice, bate pernele pe fereastră, pictorița stă tot așa, cu mîinile pe piept, cu fața udă de lacrimi.

Roza vine cu ceaiuri calmante și începe să frece podeaua cu picioarele potrivite unul peste o cîrpă, celălalt peste o perie, cu mîinile în șolduri, parcă ar juca. Pictorița se spală la chiuveta din odaie, pentru că e prea slabă să se ducă la baie, și învățătoarea, în capotul ei trandafiriu, stă turcește pe pat și împletește harnică un ciorap. Ema își face încet patul, întinde cearșeaful și-l mîngie tot cu degetele ei slabe, să nu facă nici o cută, își apropie fața cu ochelari de pernă ca de o hartă, o netezește, muncește, domol, cu răbdare, cu pătura, rămîne incremenită cu ochii la a fișul direcțiunii pe care l-a mai citit de sute de ori, apoi netezește iar perna, și începe să se pieptene. Pieptănatul ține mult, apoi ține mult ștergerea ochelariilor, apoi, după ce s-a uitat îndelung pe geam, intră în pat. Ce să faci? Pe ce să te așezi? Învățătoarea începe să povestească ce-a aflat la baie: baronesei i-a fost iar rău aseară și a fost dusă, pe tăcute, la pavilionul de furioși. Așa o apucă de două ori pe lună, pe urmă, după ce se liniștește, o aduc iar aici, la bolnavii inofensivi.

— Să vezi, draga mea, povestește însuflețită învățătoarea, a vrut s-o bată pe soră, și pe Ionică a vrut să-l bată. Pe urmă...

Ema nu vrea să audă. Vede bine fiecare gest povestit de învățătoare, parcă s-ar petrece aici, în fața ei. Inima începe să-i bată. Pictorița a găsit un prilej bun să plîngă, iar plînge tare, cu suspine.

— Ei, eu am crezut că vă distrez, spune învățătoarea. Și eu la început, cînd am venit, eram gata să plîng de orice. Uite, era destul să vii să-mi spui că aia cu ochii ieșiți... și e gata să înceapă altă poveste cînd ușa se deschide brusc, și în odaie se aruncă ca un ied, sprinten și alb, doctorul Ervin. După el, sora care se leagănă ca o rață, cu seringa, cu fiolele, cu sticla de alcool. Doctorul se duce repede la patul învățătoarei, vorbește repede și vesel, face repede injecția, ca și cum toate ar fi treburi foarte plăcute pentru el și cu un rezultat imediat. Parcă ar da foc unei oale de punch și așteaptă să vadă acum flăcări și bucuria, cheful nostru, al nebulilor. Emei îi vine să zîmbească la gîndul nebulilor în jurul punchului aprins de doctor, dar fărîma de tensiune din ea n-o lasă. Acum are să vină patul meu, își spune ea, a și venit. Gestul profesional, mi-a luat mina, așa știe el că e bine să facă, și totuși, uite, gestul ăsta nu e neplăcut. Ceva din tinerețea lui grăbită, fierbinte și sănătoasă trece parcă în mine. Acum se silește să vorbească liniștit, rar. Îmi vorbește în unguerește, limba mea. E ca și cum ar trage între celelalte și noi o cortină, e o mică intimitate, ne izolează pe amîndoi

și ne apropie. Poate că el nu privește prin mine ca printr-o fereastră, poate că el citește înăuntru. Uite ce grai i s-au făcut ochii negri, lucioși, ce caldă îi e vocea, mîna. Mă asigură iar că odată cu oboseala îmi vor trece și în somnile, și golul ăsta, și lipsa de tărie în fața vieții, tot. Și a isprăvit, cu un zîmbet prea convențional, prea strălucitor, cu un ton prea vitejesc de doctor care dă curaj, cu o atitudine de îmbărbătare, care aproape că strică restul. S-a dus în fund, la pictoriță. Stă pe marginea patului, îi face injecția, o ia de mînă. Vorbesc încet. Din cînd în cînd vine pînă aici cîte un cuvînt: Giotto. Cibiș, justificare psihologică. E dibaci doctorul, vrea să trezească interesul pentru lucrurile care o preocupau atît de mult. Pictorița plînge, doctorul o ceartă, apoi li se aud rîsul amîndorura. Ori ce rest de căldură s-a irosit din sub fletul Emei, e iar goală ca un pahar. Se întinde pe spate, își scoate ochelarii, închide ochii. Nici măcar nu e tristă. Vede în față un drum lung, lat și prăfos, cu case mohorîte de amîndouă părțile, cu ciini răi și copii murdari. E drumul care leagă satul cu orașul. Îl face de patru ori pe săptămînă. La un capăt e casa cu mama plictisită, bătrînă, cu moble vechi, roase, cu aer închis, la celălalt e școala cu ele zgomotoși, puternici, obraznici, mulți. Între ele drumul oboseala, temele de corectat. Duminicile cu partea lor de muncă, de cirpit, de revăzut materia care trebuie predată de citit cîte o revistă literară. Celelalte profesoare așteaptă bărbați, una mai tînără are un logodnic. Unde i-or fi gîsit? Se poate oare să treacă toată viața, toată viața, fără să te iubească cineva? A străbătut cîteva țări, a fost străinătate să studieze cu prețul greu al spălăturii de vase, al bucătăritului. Și acolo, în nord, cînd s-a angajat bucătăreasă fără să fi gătit vreodată în viața ei, mutrile lor bărboase și a ei, parcă i-ar fi fost totdeauna somn. Odaia la pod pe care o avea. Își pregătea noaptea examenele, era în vacanță. Și cite muște, ce murdar era abajurul lămpii. Abajurul cu fluturi negri...

Ușa răsună, închisă, și o deșteaptă din gînduri. I se semne că a plecat doctorul Ervin. Îl uitase. Lasă, să ducă și el... Acum nu mai e nimic de așteptat. Ziua are să se întindă ca o pînză murdară, cu mesele ei sălcii, și pe urmă are să vină iar seara, și pe urmă noaptea. Învățătoarea se duce să mai stea de vorbă la etaj, în salonul comun. Pictorița a deschis o carte. Ce-o fi adus-o aici, cîte atît de departe? N-au acolo, în Capitală, spitalele lor, se i s-a urît atîta cu tot ce era acolo, că a fugit cu boala de la ea, cu prețul singurătății, pînă aici la capătul țării. Cîteodată primește flori. Nu cunoaște pe nimeni în oraș, numai un băiat sfios și delicat, făcut parcă tot din piele de căprioară, de la obrazul cafeniu cu ochii blajini, pînă la mîinile de șocolată și picioarele încălțate în ghete mo

EXPAN

Leonid

Piesă (?) * într-un

Pe

VIL (un tînăr de douăzeci de ani)

LIVIA (o tînără de douăzeci de

Un chelner subțiratic

Un chelner rotund

Cîțiva chelneri groțevi

Un ins beat

Un băiat de prăvălie

Ațiunea se petrece într-un timp nedeterminat, fără succesiune firească a orelor, cînd amuz, cînd noapte tîrzie. Primul tablou se petrece într-o pădure cu nenumărate repere nesilvestre. Al doilea tablou, la marginea pădurii și începutul orașului. Al treilea tablou, în noapte adîncă, la ușa unei bodegi, despărțită printr-un șanț obscur de pădurea din primul tablou.

TABLOUL I

O pădure dantescă, luminată din cînd în cînd de o lumină fără sursă, mai ales roșietică. Vil și Livia se ivesc de după copaci aproape alergînd, oprindu-se uneori, pentru a merge mai departe. Comentează neîncetat tot ce văd, sau ce li se pare că văd.

rar, când vine cu pași de pisică și vocea lui mică. rle vin singure, fără scrisori, și pictorița când le nește plinge. Când vine băiatul de piele de căprioară, ge. Când scrie sau când primește scrisori, plinge. I-a s odată Emei că munca nechibzuită, peste puteri, a s-o aici. Știe Dumnezeu ce închide viața fiecărui om. ea primește flori, scrisori, gîndește Ema. Nu e ură.

pele groase, cu miros greu, încep să se perinde pe la uri; alături, în sufrageria comună, cele sociabile au orit la masă. Se aud linguri, glasuri de ceartă, risete. upă-masa coboară înceată, moale. Ninge des și zăpada ipește de geam, se suie pe temelia zidului. Ciorile arcă un dans macabru în fața ferestrei. O carte tristă une povestei unei neveste de marinar din nord. În- toarea se întoarce în odaie și povestește cu zgomot s-au certat sora căreia i se spune „rața“ cu femeia a bucătărie, cum baroana, înainte de criză, devenise te populară și se duse să stea de vorbă cu femeile a comun, pe care, când era limpede la cap, le dispre-

rața“ vine cu o sticlă și o linguriță. Dă tuturor bolna- r aceeași licoare cu gust de bicarbonat, fabricată în al, cu renume de calmant și care n-are nici un efect. p gemetele, răsucelile în pat, suspinele, apăsarea nop- năul, nimicul greu, înăbușitor. Tîrziu, spre zori, poate treze aud un urlat de animal trist, fără început și sfîrșit. Vine de la pavilionul de bărbați furioși. Stră- noaptea, gros și tare, dă parcă cep polobocului asta ș și negru care e nebunia adunată aici și care poate aptă numai atît ca să curgă în valuri, să-și rupă matca. ar se face iar liniște. Ema își ștergea sudoarea de pe te. Noaptea a rămas inveninată de strigăt. Ce-o fi nd pictorița? Învățătoarea doarme. Dar pictorița sus- , o aude bine. Săraca de ea. Trebuie să-i fie frică. ide plînsul. Săraca de ea.

Un ciine, șoptește Ema, a urlat un ciine.

Da, un ciine, minte și pictorița ca să nu se sperie

vine încă o zi, încă o noapte, încă o zi cu Roza care că dansînd dușumeaua cu miinile în șolduri, când se ghe becurile și se face lumină în odaie, cu ledul care este în cameră cu halatul lui alb, cu zîmbetul lui, t, cu ceasurile albe, sălcii, care se scurg peste pavili- ca o trîmbă de pinză murdară, cu ceasurile cenușii, ase, ale după-mesei, pe care le-ai vrea mai lungi a nu vină noaptea, cu vizita de vineri a medicului șef intră în odăi și saloane cu zîmbetul lui dulce și ab- cu o privire melancolică în ochii albaștri, întovără- e o suită de medici. Intră și ies fără să se fi oprit eri anume, ca și cum ar trece printr-o piață de pă- din care nu vor să cumpere nimic, pe care o vizitează ru pitorescul ei, ca niște turiști osteniți de prea mult resc. Cîteodată, dimineața, cite o bolnavă e chemată edicul șef care, melancolic și blajin, îi face psihana- în biroul lui și o asigură molcom că nu e bolnavă

E chiar un caz foarte comun, ușor. Cu nopțile în trezia e ascuțită și dureroasă, atentă la orice zgo- ca să sari și să filfii ca o pasăre disperată sau în resemnarea e atît de mare încît seamănă cu moartea.

La ce te gîndești? Întreabă pictorița din cînd în La ce? Nu știi, sînt gînduri care nu știi de unde au it și care nu duc nicăieri, dar uite că a rămas cu a în mîna uitîndu-se pe fereastră, acum o jumătate

de ceas și peria haina cu gîndul să facă o plimbare scurtă, cum a sfătuit-o Ervin, sau a încreșnit de mult cu ochii pe desenul halatului pictoriței, venise să-i dea un pahar de apă, sau se uita pe fereastră de mult, de azi de dimi- neață parcă. Cîteodată Ionică intră pe ușă lăpăind cu picioarele lui mici, ride puțin, oprit pe prag, și pe urmă se uită sfios și nu mai îndrăznește să înainteze în odaie. Pictorița îl cheamă, îi dă pesmeți, îl mîngîie cu miini emoționate, și dacă nu e prea gata de plîns îi spune cu- vinte fierbinți, materne. Ema nu-l cheamă la ea. Îi aduce aminte de toți copiii pe care i-a plimbat prin parcuri pentru un prinz, pe vremea cînd voia să învețe, să-și schimbe viața la care o sortea maică-sa și lipsa de bani, de ceilalți copii de la liceu, care sînt atît de indiferenți, de sălbatici, de puternici, încît, ca să-i stăpînească, își cheltuiește ultimul fir de putere. Viața ei toată se pe- trece între chiote de copii, între strîmbăturile lor, larma lor.

Și vine și duminica. Doctorii stau mai puțin, orele sînt mai lungi, „Rața“ pleacă în oraș. De dimineață, din su- frageria alăturată, cineva cîntă la pian. A fost ideea me- dicului șef să lase un pian pe mîna bolnavilor. „Spital modern“, spune el, privind în gol cu ochii lui melancolici, cu zîmbetul dulce și obosit. Cîntă valsuri vechi, romanțe dezgropate, și din cînd în cînd se ridică un glas înalt, limpede, tare, un glas format parcă în cor la o biserică protestantă, care dă ceva bisericesc, ceva nevinovat și cast valsurilor. Și nu se mai oprește. Trece și prînzul, și glasul cîntă mai departe. Învățătoarea a aflat tot: cîntă nevasta avocatului, care crede că feteița ei e afară sub fereastră, în zăpadă, și n-o lasă doctorii să intre în spital. Cîntă ca s-o audă feteița. Bărbatul ei n-a mai venit să o vadă de patru luni.

Către seară, învățătoarea pierise din odaie — pianul tăcuse și la pictorița, care plînsese mult toată ziua, veniseră musafiri: băiatul de piele de căprioară și o cucoană subțire, gravă. Vorbeau încet, rar. Plictiseala spitalului îi cuprinsese și pe ei, îi înfășurase, îi adormea. Pictorița sta culcată cu fața stearsă, fără relief. Era iar ca un om de zăpadă care se topea. Timpul trecea încet sub lumina electrică aprinsă, parcă vocile le erau învelite bine în vată, parcă vegheau un agonie care întîrzie să moară.

Și deodată ușa se deschise brusc sub o mină puternică. Un bărbat înalt, cu un palton lung, cafeniu, se opri în prag. Avea fruntea înaltă, obrazul palid, ochii imenși, aprinși ca de febră. Sorbea odaia în privirea lui fără fund și o dăruia parcă cu viață și căldură. Privirea i se opri asupra pictoriței. Ea se ridică între perne cu ochii măriți și deodată vii și gravi. Se făcu tăcere. Murmurul somno- ros al celorlalți conțeni. Omul rămase pe prag, privind spre pictorița și ea privea spre el. Privirile astea existau în odaie ca o punte de foc. Ceva plin de taină, de febră și de putere umplu golul sinistru al odăii de spital. Apoi omul se apropie încet cu pași adînci, siguri, de pat. Nu vedea în dreapta și în stînga lui. Pictorița, agățată de privirea lui, crescuse parcă, îi uită pe ceilalți. Strîngea mîna mare care i se întinsese și nu putea vorbi. În- sfîrșit, farmecul se rupse. Omul ocoli patul și se înclină în fața celorlalți, murmură un nume. Băiatul de piele de căprioară încercă să lege conversația ruptă, doamna înaltă spuse ceva despre frig, despre ora tîrzie și plecară. Bărbatul cu frunte de fildes și ochii uriași se aplecă deasupra patului și începu să vorbească cu glas adînc, catifelat.

Ema ieși repede. Pe culoar era frig, lumină puțină de la un bec sărac, spînzurat sus, departe. Ema urcă scările. În salonul comun, femeia cu ochi bulbucați și gît umflat povesteau ceva cu haz între două paturi, altor bolnave care se prăpădeau de rîs. Uneia îi spînzurau pi- cioarele afară din pat, erau groase, cu degete rășchirate, strîmbe, vinete. Nevasta avocatului vorbea singură, se certa cu un doctor nevăzut că s-o lase să-și vadă copilul, țipa și făcea gesturi dezordonate în gol. Fata care sufe- rea de epilepsie avusese tocmai o criză, și acum zăcea obosită, cu gura umedă, cu pieptul dezgolit, zgîriat.

Ema ieși repede. Jos, pe culoar, se opri în fața unei fe- restre. Se vedeau potecile negre în zăpadă, lumina felinarului din curte, întunericul din jurul luminii. Da, erau pe lume și oameni atît de frumoși, atît de frumoși încît nu păreau adevărați, și oamenii ăștia iubeau și ei cite o femeie. Nu treceau ca niște statui prin viață, nu erau numai iubiți, iubeau și ei. Ce ciudat! De cîte ori înălțise în viață un om frumos, se gîndise: l-aș putea iubi, dar niciodată: ar putea să mă iubească. O, dar nu gîndise: ar putea să mă iubească! nici despre un om oarecare, un om cum sînt atîtea mii în drumul nostru. Toți pri- viseră prin ea ca prin sticlă. Era frig. Ema își încrucișă brațele peste pieptul îngust, înghețat. Ca prin sticlă. Prin sticla asta prin care vede pavilionul de bărbați fu- rioși. Au mai multă putere decît femeile, cînd îi apucă, trebuie să fie anevoie de stăpînit. Și noaptea e atît de grea pentru bolnavi. Ce grele erau și nopțile cînd învătă, altă dată. Celelalte mergeau la baluri, la petreceri stu- dențești, ele învățau ziua, n-aveau nevoie să muncească. Nopțile cînd adormea pe carte, și nopțile în care, după ce se întorsese, lucra la telefoane, înainte de a intra în învățămînt. Și nopțile în care era îndrăgostită de Peter, cu luna lor crudă, care făcea lumea frumoasă pentru toți ceilalți oameni.

Pe culoar răsună pași. Sînt pași puternici, siguri. Sub lumina puțină răsare fruntea de fildes sub părul întune- cat, umerii largi în haina cafenie. Omul trece grăbit pe lîngă Ema, n-o vede, iese în curte, se pierde în lungul cărării noroioase, între troiene.

E foarte frig. Ema intră în odaie. Pictorița stă culcată pe o parte, cu spatele spre încăpere. Tace. În odaie a mai rămas parcă puțină căldură. Scaunele pe care au stat musafirii sînt răzlețite în jurul patului. Tăcerea în- cepe să apese. Învățătoarea vine de sus încruntată. O doare capul. Se culcă, începe să geamă. „Rața“ vine cu mîncarea cu sos și cu doctoria albă în care nimeni n-are încredere. O voce tare și înaltă se ridică în tăcere. Ne- vasta avocatului, de sus, din patul ei, mai cîntă o romanță pentru feteița ei de afară, din zăpadă, înainte de a se culca.

— Să sting lampa? întreabă Ema.

— Da, răspunde învățătoarea.

Noaptea își face drum în odaie, cu uritul ei.

A doua zi Ema încremenește cu ochii pe pieptene și stă așa o oră. Învățătoarea împletește un ciorap, stînd turcește pe pat, în capotul ei roz, pictorița cu fața topită, cu ochii plini de lacrimi, zace. Doctorul Ervin, ca un ied alb, aleargă cu siringa în mîna și stă pe marginea patului zîmbind cald. O ia de mîna pe Ema, îi vorbește încet în ungurește și o asigură că e vorba numai de un surmenaj. Puțină bucurie, o dragoste mică, puțin optimism, ce dum- nezeu, spune el, și ai să uiți că ai fost vreodată bolnavă. De ce nu vrei să fii veselă? Viața doar e frumoasă.

SIUNE

Dimov

și trei tablouri

le:

O voce răstită

Tejghetarul

Patru țali de rezervă

Patru soldați identici

Două dansatoare goale

Doi băieți negri

O pereche de bătrîni în verde

VIL: Stai ușor, să nu luneci pe taluz.

LIVIA: Ce îngust e drumul. Urcă?

VIL: Probabil. Nu știu precis cum începe dar,

la un moment dat, ne vom trezi în pădure.

LIVIA: Păi, sîntem în pădure.

VIL: Da. Vezi ce departe duce drumul?

LIVIA: Ce copaci frumoși!

VIL: Uite, parcă mijește ceva acolo.

LIVIA: Unde?

VIL: Departe, probabil la capătul drumului.

LIVIA: Cred că-i o bodegă. Un fel de birt.

VIL: O vezi?

LIVIA: Nu, știu numai că mahalaua se ispră-

vește cu o bodegă.

VIL: Bine, dar acuma sîntem în pădure.

LIVIA: Da. Uite, cunosc fiecare copac. Dacă în-

chid ochii, mi-i aduc aminte unul după altul.

VIL: Și dacă-i ții deschiși?

LIVIA: Atunci nu-i văd decît pe cei mai de departe.

VIL: Să ne oprim aici. Uite pepeni, iaurt, ouă. Cine o fi stînd la tarabă?

LIVIA: Nimeni. Eu vînd de obicei. Dar acum sînt în casă. Mă sărut.

VIL: Cu cine?

LIVIA: Cu tine. Hai să ieșim pe ușa asta din spate.

VIL: Dar nu ne-a văzut nimeni!

LIVIA: Păi tocmai de-aia.

VIL: Vezi să nu-ți zdreleşti talpa. Ce picior alb ai.

LIVIA: Nu te-ai mai obișnuit. Mi-e frică să nu cad.

VIL: N-ai să cazi. Ține-te de mărăcinii ăia.

LIVIA: Sînt prea departe.

VIL: Ține undița.

LIVIA: Parcă ne strigă.

VIL: Nu. Am ajuns la iaz. Privește!

LIVIA: Ce pește e ăla?

VIL: O cegă. Vrea să ne spună ceva.

LIVIA: Nu. S-a întors înapoi.

VIL: Uite și fluturi pe fundul apei.

LIVIA: Sînt fluturii pe care i-am visat eu ieri.

VIL: S-a făcut întuneric.

LIVIA: Dar luminează cîrdul de păstrăvi.

VIL: Și mrețele.

LIVIA: Și cega.

VIL: Iar s-a întors.

LIVIA: A ancorat lîngă noi.

VIL: Dă-mi mîna! Suie sus pe punte. Lasă-mă să te sărut. Încă o dată.

LIVIA: Ești cunoscut pe vapor.

VIL: Aici mi-am dat examenele. Uite, asta e clasa. Dar ce departe e catedra!

LIVIA: Acolo ce era?

VIL: Unde?

LIVIA: În hambarul ăla.

VIL: Nu știu precis. Poate un magazin de pă- lării. Poate...

LIVIA: Să mergem acolo.

VIL: Nu. Cred că era bordel.

LIVIA: De ce?

VIL: Văd două fete goale, atît de frumoase!

LIVIA: Ce fac?

VIL: Croșetează. Dar parcă așteaptă pe cineva.

LIVIA: Pe cine?

VIL: Pe mine nu. Eu sînt cu tine. În pădure.

LIVIA: Mai recunoști copacii?

VIL: Da, uite ăla e ulm.

LIVIA: Nu mai pare așa de lungă aleea. Și e

lumină.

VIL: Cam portocalie, dar lumină.

LIVIA: Dacă fugim, ajungem iute.

VIL: Hai!

TABLOUL II

Noapte înaintată.

Un birt scund, plin de firide și ascunzișuri, care aduce a gînganie. Chelneri groțești purtînd tot felul de spirtoase. În pahare mari, conice, pîntecoase, rotunde, opace. Forfotă mută la tejghea. La una din mese, față-n față, cu coatele pe masă și fețele-n palmi, Vil și Livia. Își apropie capetele și se privesc drept în ochi. La cele- lalte mese se bea în tăcere.

VIL: Livia, auzi un uruit de tobe?

LIVIA: Da. Dinspre cazărni.

VIL: Spune-mi ce vezi?

LIVIA: Gușteri, gușteri duiși în Sahara.

VIL: Ce senzație ciudată: ia pipăie masa.

LIVIA: Da. Parcă trăiește.

UN CHELNER SUBȚIRATIC (apleacă spre ei

o tavă cu pahare, întrebîndu-i din ochi).

VIL: Da.

(Capetele celor doi se despart. Chelnerul sub-

țiratic fixează despărțirea pocnînd de masă

două pahare prelungi, cu mastică).

CHELNERUL SUBȚIRATIC (o privește drept în

ochi pe Livia).

(Continuare în pagina 18)

*) Nu sînt un iubitor de teatru. Semnul de între- bare dintre paranteze nu e un teribilism. N-am voit să scriu o piesă, dar nici o antipiesă. Este o simplită explozie de sinceritate încadrată, la modul autoiro- nic în convențiile unei dramaturgii elementare. Sau, poate, o încercare de a evada din poezie cu accepta- rea riscului de a da o reprezentație în fața unei săli goale.

LIVIA (rușinată parcă, pleacă ochii).

(Schifând pași de vals, chelnerul se întoarce la teighea. În acea clipă se aud sunind clopoștii de la ușă. Ușa birtului e împodobită pe dinlăuntru cu lungi șiraguri de mătăniu atârând de pragul de sus. De ele atâră, la rîndul lor, ciucuri, pompoane, pămătuțe de pene de flaming, nasturi de sidef, sticloaște și clopoști. Dînd de-o parte șirurile de mătăni, pătrund în sală patru soldați identici, îndreptîndu-se, simetric, către cele patru colțuri ale încăperii).

VIL : Ce vezi ?
LIVIA : Drumul. Cum începe drumul în pădure.
VIL : Stai ușor, să nu luneci pe taluz.
LIVIA : Ce îngust e drumul. Urcă ?
VIL : Probabil. Nu știu precis cum începe dar, la un moment dat, ne vom trezi în pădure.
LIVIA : Păi sintem în pădure.
VIL : Da. Vezi ce departe duce drumul ?

Scena II

Aceeași încăpere, dar mai mare. Aceleași personaje, inclusiv un ins cam beat, lîngă ușă, gata să părăsească localul.

INSUL BEAT (o privește pe Livia cu insistență).
LIVIA (îi zîmbește).
INSUL BEAT (o privește cu tristețe).
LIVIA (zîmbește mereu, plecîndu-și, încet, ochii).

(Se aud clopoștii. Insul beat iese afară, trîntind tare ușa după el. Clopoștii sună puternic. Tot atunci, dinspre colțurile localului începe să se lase un fel de ceață. Mișcarea chelnerilor se iuțește. De afară, scrișnetul domol al tramvaielor, plin de ecou, la răsîmpuri rare, vestește noaptea adîncă. Dinspre teighea apare chelnerul rotund, cu obrajii atît de roz cum numai cele două cupe de carcalete pe care le duce pot fi.)

CHELNERUL ROTUND (se pleacă spre ei, întrebîndu-i din ochi).
VIL : Da.

(Chelnerul rotund face o piruetă și depune cupele pe masa lor, cite una în fața fiecărui. Paharele precedente rămîn pe masă, simetric dispuse în fața noilor cupe. Masa e ceva mai lungă decît la început. Distanța dintre cele două frunți e acum de un cot).

VIL (uitîndu-se fix în ochii Liviei) : Ce vezi ?
LIVIA : Copacii. Sînt atît de frumoși !
VIL : Uite, parcă mijește ceva acolo.
LIVIA : Unde ?
VIL : Departe, probabil la capătul drumului.
LIVIA : Cred că-i o bodegă. Un fel de birt.
VIL : O vezi ?
LIVIA : Nu, știu numai că mahalaua se isprăvește cu o bodegă.
VIL : Bine, dar acum sintem în pădure.
LIVIA : Da. Uite, recunosc fiecare copac. Dacă închid ochii mi-i aduc aminte unul după altul.
VIL : Și dacă-i ții deschiși ?
LIVIA : Atunci nu-i văd decît pe cei mai de departe.

Scena III

Aceeași încăpere dar mult lărgită. Pare o sală încăpătoare, înaltă, parcursă de chelneri nenumărați, în viteză. Mesele sînt despărțite de distanțe apreciabile. Aceeași consumatori, inclusiv o voce răstită.

O VOCE RĂSTITĂ (dinspre teighea) : De ce nu torni pînă la semn !

TEJGHETARUL (nu răspunde, ci doar dă la o parte cu mîna, aplecîndu-se peste teighea, insul cu voce răstită. Privește apoi trist către masa celor doi și, cînd întâlnește privirile Liviei, clatină din cap. Cei patru țali de rezervă trag perdelele de la cele patru ferești. Unul din chelnerii grotești se apropie cu doi cilindri de cristal plini cu vin roșu. Depune unul în fața lui Vil, pe celălalt, apoi, în fața Liviei, aranjînd, în ordinea în care s-au succedat, recipientele golite).

CHELNERUL GROTESC : Da ?
VIL : Da.

(Livia este acum destul de departe, dar Vil reușește s-o privească drept în ochi.)

VIL : Ce vezi ?
LIVIA : Taraba cu pepeni și ouă.
VIL : Să ne oprim. Cine o fi stînd la tarabă ?
LIVIA : Nimeni. Eu vind de obicei. Dar acum sînt în casă. Mă sărut.
VIL : Cu cine ?
LIVIA : Cu tine. Hai să ieșim pe ușa asta din spate.
VIL : Dar nu ne-a văzut nimeni !
LIVIA : Păi tocmai de aia.

alb ai.
LIVIA : Nu te-ai mai obișnuit. Mi-e frică să nu cad.
VIL : N-ai să cazî. Ține-te de mărăcinii ăia.
LIVIA : Sînt prea departe.

Scena IV

Deși fixitatea privirii lui Vil o stînjenește, Livia nu se poate împiedica să tragă cu coada ochiului la ce se-ntîmplă în jur. Fiecare masă e delimitată parcă de un zid de ceață. Rîsetele ajung ca de la mari depărtări. În dreptul cornișelor de sub plafon s-au aprîns tuburi nesfîrșite de lumină liliachie. Masa lor e acum mult mai lungă. La cîteva clipe după începutul scenei, în încăpere pătrunde un miros puternic de ceapă prăjită. Tot atunci clopoștii de la intrare încep să sune îngîmînd parcă o melodie. Pe ușa intră în vîrfurile picioarelor o pereche de bătrîni în verde.

LIVIA : Vil, uite cine a intrat.
VIL (nu răspunde conștient s-o privească fix). (Desculț, dar cu zăvalieră și plastron impecabil, un băiat de prăvălie le aduce zîmbind, pe o tavă de sidef, două pahare cu o băutură neagră ca smoala. Aceeași mișcare de rînduire a paharelor precedente. Livia încearcă să apuce paharul din fața ei dar întîmpină o greutate ciudată. Are o tresărire de spaimă).
VIL : Ce vezi ?
LIVIA : Iazul. (Glasul ei se aude nedeslușit ca din piclă).
VIL : Ține undița.
LIVIA : Parcă ne strigă.
VIL : Nu. Am ajuns la faz. Privește !
LIVIA : Ce pește e ăla ?
VIL : O cegă. Vrea să ne spună ceva.
LIVIA : Nu. S-a întors înapoi.
VIL : Uite și fluturi pe fundul apei.
LIVIA : Sînt fluturii pe care i-am visat eu ieri.
VIL : S-a făcut întuneric.
LIVIA : Dar luminează cîrdu de păstrăvi.
VIL : Și mrețele.
LIVIA : Și cega.
VIL : Iar s-a întors.
LIVIA : A ancorat lîngă noi.
VIL : Dă-mi mîna ! Suie sus pe punte. Lasă-mă să te sărut. Încă o dată.
LIVIA : Ești cunoscut pe vapor.
VIL : Aici mi-am dat examenele. Uite, asta e clasa. Dar ce departe e catedra !

Scena V

În general, întreaga sală a căpătat o măreție înspăimîntătoare. Dansînd, cei doi bătrîni în verde se îndreaptă către o firidă și se așează la masa goală de acolo. În clipa în care bătrîni se așează, întreaga firidă începe să se despărteze. Curînd cei doi bătrîni par niște simple păpuși. Tavanul pare atît de sus, încît închi-puie o boltă celestă.

LIVIA (de undeva din fundul sălii în ceața căreia se pierde capătul mesei) : Privește !
VIL : Nu sînt de vină.
(Undeva, amețitor de sus, două fete goale dansează frenetic pe sîrmă, făcîndu-i semne de dragoste lui Vil. Acesta le răspunde mașinal, rămînînd cu privirile îndreptate spre tavan).
LIVIA (scoate un țipăt scurt, repercutat surd ca un ecou).
VIL : Doamne ! (rămîne incremenit de spaimă). (Una din fete se împiedică, agită nefiresc mîinile și picioarele, ca pe niște aripi și cade, dar încet, din ce în ce mai încet, drept în mijlocul unei dale negre).
FATA : Lerido uarezy miferuw. (După ce rostește, clar, dar din ce în ce mai încet, aceste trei cuvinte într-o limbă necunoscută, fata se contorsionează pe piatra rece, mișcările trupului devin ritmice, aproape voluptuoase. Apoi membrele tremură potolit, ochii se fac sticloși, zîmbetul împietrește. Pe pîntec apare un fel de rună albăstrui. Chelnerii, trecînd pe lîngă cadavru încearcă să descifreze semnul, nu reușesc și se îndepărtează cuprinși de o veselie ușoară).

UN ȚAL : O !
AL DOILEA ȚAL : A !
AL TREILEA ȚAL : O.
AL PATRULEA ȚAL : A.
(Acoperă cadavru fetei cu o față de masă. Din cînd în cînd pinza urcă și coboară ușor, semn că respiră. Apar doi băieți negri legă-nînd ștrengărește o tavă uriașă din argint greu pe care odihnesc două pahare lungi subțiri pline cu absint verde. Lasă tava lîngă cadavru, apucă fiecare cite un pahar și se îndreaptă către cele două capete ale mesei. Curînd negrul pornit către Livia se pierde în ceața din fund).
BĂIATUL NEGRU (către Vil) : Quant vous morrez, que devendra Amors ?
VIL : Thibaut ! Tesiez, Nus ne doit commencer Raison qui soit de touz droiz desevrée !
LIVIA : Ce era acolo ?
VIL (se cutremură, vrea să se scoale, recade) : Unde ?
LIVIA (din ce în ce mai departe) : În hambarul ăla.
VIL : Nu știu precis. Poate un magazin de pălării... Poate...
LIVIA : Să mergem acolo.
VIL : Nu. Cred că era bordel.
LIVIA : De ce ?
VIL : Văd două fete goale. Sînt atît de frumoase !
LIVIA : Ce fac ?
VIL : Croșetează. Dar parcă așteaptă pe cineva.
LIVIA : Pe cine ?
VIL : Pe mine nu. Eu sînt lîngă tine. În pădure.
LIVIA : Mai recunoști copacii ?

LIVIA : Nu mai pare așa de lungă aleea. Și e lumină.
VIL : Cam portocalie, dar lumină.

Scena VI

Din întreaga încăpere nu se mai zărește decît Vil, așezat în capul mesei care se pierde în ceața lăptoasă din fund și, îndepărtată, firida cu cei doi bătrîni în verde.

VIL : Livia ! răspunde !
O VOCE RĂSTITĂ : Tăcere !
VIL (urlînd aproape) : Nu-ți fie teamă, Livia, pătorea asta prin care trecem e o nimica toată, o pădurice, un crîng !
O VOCE RĂSTITĂ : Tăcere !
VIL : Îți amintești ? Am mai trecut și prin alte păduri, mai înalte, mai obscure, cu fiare, cu șerpi... Livia !
O VOCE RĂSTITĂ : Tăcere !

(Întreaga scenă devine podiumul unui dans general executat de chelneri, țali, băiutul de prăvălie, cei doi băieți negri, și cei patru soldați, care ies rînd pe rînd din ceață. Sus de tot, dansatoarea rămasă execută pe sîrmă cel mai vesel dans cu puțință. Din iureș se desprinde din cînd în cînd cite un chelner care depune în fața lui Vil cite un pahar, mereu diferit, cu băutură, mereu alta. Conturile dispar treptat.)
VIL (către cei doi bătrîni) : Ce vă zgîiți la mine ! (Bătrînii tac, dar schimbă priviri minioase.)
VIL : Ce ființe timpe sinteți !
CEI DOI BĂTRÎNI (un urlat de furie).
VIL : Nu mă puteți ajunge. E infinitul meu. La capătul lui e Livia. N-o mai văd dar știu că este. Uite, masa mea s-a alungit pe cînd toate celelalte mase s-au îndepărtat, dar au rămas la fel. Ce credeți că nu vă cunosc trucurile ?
CEI DOI BĂTRÎNI (al doilea urlat de furie).
VIL : Livia ! Răspunde !
O VOCE RĂSTITĂ : Tăcere !
(Dansul chelnerilor continuă, frenetic, paharele se succed cu viteză. Vil bea năprasnic, rostînd după fiecare pahar numele băuturii respective. Nume tropicale și necunoscute).
VIL : Liridonă... Vemorix... Lubandă... Petizoană... Fepyq... Uarabie... Geleskă... Ametesc ! Livia !
O VOCE RĂSTITĂ : Tăcere !
(Intr-un ultim efort, Vil se ridică, rotește o privire tulbure dar copleșitoare, și, uitîndu-se apoi la cei doi bătrîni îi amenință cu pumnul. De peste tot se aude un vaer de amenințare, bătrînii în verde se ridică de la masă și se îndreaptă chinuitor de încet către el. Tot atunci din cele patru colțuri pierdute în ceață se ivesc cei patru soldați, îndreptîndu-se tot spre Vil. Acesta se scoală în picioare, este apucat de cei doi bătrîni și cu ajutorul celor patru soldați țirî, la modul grotesc, pînă la ușă. Se aud clopoștii. Bătrînii se opintesc și-l zvîrle afară, scuiptîndu-l și lovindu-l cu picioarele. După ce ușa se închide, bătrîna scoate din poșetă o bancnotă uriașă, foarte colorată. Amîndoi se îndreaptă spre teighea urmați de cei patru soldați în pas de defilare.)

TABLOUL III

Întuneric desăvîrșit. Doar conturul ușii birtului se zărește, translucid, luminînd fantomatic șanțul din fața birtului. În șanț se ghicește o mișcare lentă, incită.
VIL : De cînd stau aici, Doamne ! Ce de răni. Sînge. Mi-e rău. Am băut prea mult. Aș plînge, dar nu pot. Ce-o fi asta ? Clisă. (Cîntă, foarte clar, dar încet, începutul unui colind). Am și visat. Niște cardinali umblind în mîini sau poate că erau marsupiale. (rigîie). Aș vrea să declam ceva. Nu-mi amintesc. De unde vine această fericire. (Țipă ascuțit, așa, fără motiv). Dar ce-i asta, o mină ! Ce rece e. Parcă mișcă. Livia ! Nu cred ! Și totuși e rochia ta ! Zdrențe. Sînge !... Și tu ?... Ce ți-au făcut ?

LIVIA (geme de durere).
VIL : Ce ți-au făcut ?
LIVIA : M-au pus să-nvăț tot ce uitasem.
VIL : Și pe urmă ?
LIVIA : M-au scrijelit cu cuțitele.
VIL : Pe urmă ?
LIVIA : M-au siluit și mi-au dat alte nume.
VIL : De ce ?
LIVIA : Și mi-au dat afară.
(Conturul ușii devine tot mai puțin luminos, de abia se mai zărește. Întunericul e desăvîrșit.)
VIL : Uite, sîinii sînt întregi.
LIVIA : Da.
VIL : Asta ce-i ?
LIVIA : Stomacul.
VIL : Dar asta ?
LIVIA : Inima.
VIL : E caldă.
LIVIA : Da.

(Din fundul șanțului, se aud gemete, scîncete, vorbe de iubire. La paroxismul actului, ghicit din întuneric, marginea pădurii, aceeași pădure din fața birtului, se învăluie într-o lumină tot mai arămie. De după copaci, apar alergînd, veseli, Vil și Livia, repetînd aidoma scena din primul tablou).
VIL : Dacă fugim, ajungem mai iute.
LIVIA : Hai !

(Sar amîndoi peste șanțul rămas în întuneric. Ușa birtului se luminează deodată, cînd cei doi intră înăuntru. Apoi se închide. Întunericul devine din nou absolut. Din interiorul birtului se aud rîsete, uruit de tobe, comenzi).

(Cortina)

VALLE-INCLÁN —

magicianul cuvintelor

Iată că, venind parcă în întîmpinarea dorințelor noastre secrete, la scurt timp după remarcabila talmăcire a părții a doua din *Don Quijote*, Edgar Papu ne mai dăruiește două romane reprezentative ale unui alt foarte mare scriitor spaniol. Este vorba de *Tiranul Banderas* și *Curtea miracolelor* ale lui Ramon del Valle-Inclán, de la a cărui naștere s-au împlinit în toamna lui 1966 o sută de ani.

Traducerea lui Edgar Papu, însoțită de un amplu studiu introductiv și de un minuțios tabel cronologic, e o meritorie contribuție românească la acest însemnat eveniment cultural. Prefața e cel mai complet și mai valoros studiu românesc de până astăzi asupra autorului, la zi cu cele mai noi și autorizate opinii critice în materie. Remarcăm în mod deosebit, pentru finețea și originalitatea analizei, pasajele referitoare la tipologia grotescului din a doua etapă a creației scriitorului, ca și stilurile disociate privitoare la barocismul modern al acestuia. De asemenea, inedita apropiere pe care Edgar Papu o face între Valle-Inclán — modernist și autorul Crailor de Curtea Veche.

Debutînd sub semnul estetismului modernist, caracteristic primilor ani ai veacului, Ramon del Valle-Inclán s-a impus în istoria literaturii spaniole ca un mare și original *magician al cuvintului*, avid de perfecțiune, al cărui specific îl formează, după cum subliniază și Edgar Papu în studiul citat, tocmai „marca ireductibilă, sunetul irepetabil”.

Astfel, primele lucrări în proză — îndeosebi ciclul celor patru *Sonate* (1902—1905) și legenda *Flor de santidad* (1904) — dezvoltă în autorul lor un adept peninsular al doctrinei instaurate peste Ocean de „divinul indian” — Rubén Dario, „mare mișcare de entuziasm și libertate spre Frumos” — cum a definit-o Juan Ramón Jiménez.

Cuceririle modernismului hispano-american, Valle-Inclán le transpune în registrul iberic. Note stilistice definitorii:

— imagistica impresionistă, bazată pe lanțuri de epitete senzoriale, coloristice, auditive, olfactive și tactile, nu o dată aplicate sinestezic;

— stilizarea datelor reale în anumite canoane de tip pictural sau livresc — în speță, o declarată intenție de sugerare, în descriere, a liniilor botticelliene, rafaelite sau rubensiene. (După fericita expresie a lui Anderson Imbert, Valle-Inclán, în *Sonate*, „escamotează” realitatea concretă, substituind-o cu o alta, ideal de frumoasă și simbolizată prin cele trei adjective — „cheie” ale scriitorului din această perioadă: *himeric, divin, magic*);

— muzicalitatea frazei construită pe simetrii intonaționale și sintactice de tip ternar (cele mai tipice fiind triplele determinări adjectivale sau avverbiale), — și a repetițiilor lexicale care merg pînă la leit-motiv —, ca și ritmul, deosebit de fluent, purtînd în el reminiscențe melodice din structura endecasilabică particulară a „gaitei gallega” din provincia natală a scriitorului. În ceea ce privește tehnica narativă a primelor scrieri valleinclănești, ea se caracterizează prin simplitatea epică și prin scenicitatea descrierii și a dialogului. Personajele sînt definite doar prin înfățișare, gest și limbaj, analiza psihologică lipsînd. Scenele se succed cronologic (Sonatele, de pildă, sînt scrise sub formă de memorii ale protagonistului, marchizul de Brandomin), descrierea cadrului ocupînd, în economia narațiunii, un loc important.

O proză scrisă de un poet virtual dublat de un dramaturg virtual. Dar dezvoltarea acestor virtualități nu va întîrzi; anul 1907 va aduce primul volum de poezie și primele piese de teatru reprezentative: *Comediile barbare* (*Aguila de blasón* și *Romance de lobos*). Epos tragic cu scenografie wagneriană și eroi primitivi, *Comediile barbare* sînt o metamorfoză în stilul scriitorului: dialogul va abandona complet curbile morbide ale frazei prozo-poemului, ridicîndu-se la tensiunea paroxistică; sonoritatea suavă, de „cameră”, a *Sonatelor*, e înlocuită cu una as-

pră, uneori onomatopeică, născută din jocul aliterativ al consoanelor dure.

Cînd va scrie iarăși proză, în *Trilogia războiului carlist*, Valle-Inclán va păstra aceste achiziții stilistice. Ele se vor traduce prin simplificarea frazei. Crește mișcarea, dramatismul narațiunii, se înmulțesc verbele și scad adjectivele, un singur personaj este purtat prin mai multe episoade, se trece la narațiunea cu protagonist colectiv (care se ghicește în corul cerșetorilor din *Comediile barbare*) și acțiune plurală și simultană, ca-ntr-un mare montaj de scene suprapuse. Din lirico-poematică, proza valleinclănescă devine epico-dramatică.

Radicala transformare a stilului valleinclănesc de după 1920 este *esperpento*-ul dramatic, a cărui estetică este expusă prin gura lui Max Estrella, protagonistul din *Luces de Bohemia*: „Eroii clasici reflectați în oglinzi concave dau esperpento-ul. Sensul tragic al vieții spaniole nu poate fi redat decît printr-o estetică deformată sistematic. Spania este o deformare grotescă a vieții europene. Într-o oglindă concavă, cele mai frumoase imagini sînt absurde. Deformația încetează de a fi deformație atunci cînd se supune unei matematici perfecte. Estetica „mea actuală” consistă în a transforma cu matematica oglinzii concave normele clasice. Să deformăm expresia în aceeași oglindă care ne deformează fețele și toată viața mizerabilă a Spaniei”.

Prin deformarea aparenței, scriitorul urmărea de fapt exteriorizarea exactă a esenței. Principalele instrumente cu care lucrează scriitorul sînt parodia și caricatura, făcînd o stilizare à rebours față de cea din *Sonate*, o stilizare în *urît*. În ierarhia stabilită de G. Diaz Plaja în ansamblul esteticii valleinclănești, esperpento-urile reprezintă viziunea ultimă și degradantă, urmînd celei „mitice” și celei „ironice”. Cristalizarea esperpento-ului se produce în capodoperele dramatice, mai ales în tripticul *Martes de carnaval* și în anumite piese din *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, care ucid nemilos marile mituri literare iberice: onoarea calderoniană (*Los cuernos de Don Friolera*), seducția donjuanescă (*Las galas del difunto*). Nici o sursă a umorului grotesc nu e ocolită: caricatura de limbaj, comicul numelor proprii, animalizarea și reificarea, totul există, uluitor de modern, și *esperpento*-ul e un impresionant efect *lingvistic*. Estetica esperpentică se realizează și trăiește în primul rînd prin limbajul ei, unic și inegalabilă sinteză ibero-americană care amalgamează amestecul de original termeni madrileni, andaluzi, galiceni, gitani, mexicani, cubanezi, creoli, moderni și arhaici, culți, populari, familiari, argotici, vulgari, adăugîndu-le o serie irezistibilă de creații proprii ale scriitorului (mai ales compuse adjectivale sintetice sau derivate adjectivale de origine substantivală).

Amprenta stilistică a *esperpento*-ului cade și pe romanele ultime: *Tirano Banderas* și ciclul *Ruedo iberico*.

Aceste romane care reprezintă, după opinia lui Diaz Plaja, trecerea de la o estetică „individual-temporală” la una „colectiv-spațială” introduc ca protagonist personajul multiplu și fragmentează firul epic în mii de planuri, ca-ntr-un fel de puzzle sau de tablou cubist. Timpul se comprimă, în schimb se dilată spațiul, suprasaturîndu-se de episoade care se succed și interferază, creînd o puternică impresie cinematografică. *Tirano Banderas*, de pildă, e scris ca un perfect scenariu de film.

Edgar Papu a știut să se pleze exemplar exigențelor textului, să-i echivaleze dificultățile și farmecul, reușind delicata performanță a fidelității austere față de versiunea originală într-o traducere de marcată originalitate proprie. Întreaga măsură a talentului de traducător al lui Edgar Papu se dezvoltă în mod special în echivalențele lexicale, savuroase, pitorești, ultraexpresive. A cita, în spațiul care ne-a mai rămas, ar fi o grea alegere și o nedreptate față de restul cărții, care se cere citită ca o sărbătoare intelectuală hispano-română.

Domnița DUMITRESCU

CENTAURUL de John Updike

După stingerea energiei sportive (Hemingway), după surdizarea conștiinței mistice (Faulkner), după epuizarea anchelei sociale (Dos Passos), după îngustarea perspectivei intelectuale (Thornton Wilder), după dispariția misterului epic (Steinbeck), nu e o noutate să spui că proza americană trece de ani de zile printr-o criză. Însă, prin rafinamentul tehnic, prin școlul stilistic ori tematic, prin recurgerea la poezie, prin lărgirea confesiunii sexuale, romanul american e încă departe de a se afla în impasul în care s-a scufundat cel francez. Regula de aur a literaturii americane, vandabilitatea, e încă sursa primă a disciplinei de lucru a prozatorului american. Cu toată ironia implicită a fenomenului, să recunoaștem că un asemenea simț comercial împinge în mod fericit artistul la rezolvarea ori măcar la studierea problemelor colectivității. Și azi, ca și ieri, romancierul american e un artist citit de audiențe deosebit de largi. Cîtă vreme audiența există, speranța rămîne întregă. Agitatorii sociali și politici (Mailer, Baldwin, Malamud), ori exploatații cruzimii (Truman Capote) adaugă și el relief unei scene literare care își pierde substanța pentru a căștiga în investigație și spectacol. Ca întodeauna în proza americană, nu doctrinele ci indivizii durează. Romanul nonficcional (Capote) și jurnalistică personalistă (Mailer) sînt deja privite ca efemere.

Pentru a promova aspectul într-adevăr reprezentativ, punctul de vedere al unei instituții europene trebuie să fie discriminant pînă la exces. Între atîția autori cu public larg, unei edituri românești îi e desigur greu să se orienteze fără greș. Însă, făcînd convenita operație de apropiere către Mailer, Styron, Salinger, Capote, Updike, e curios cum pînă acum nu avem o versiune a măcar unuia dintre romanele lui Saul Bellow, incontestabil cel mai înzestrat, mai autentic problematic, mai cuprinzător, mai emoționant, mai solid din punct de vedere epic, și mai... „european”, adică mai capabil de contact cu conștiința europeană pe linia artei prozei și a dezbaterii mintale, dintre toți creatorii americani post-belici. Ar fi timpul unei asemenea inițiative, care ar crea pe loc propoziția exactă a tuturor celorlalți, transmisi anterior, în spațiul scrisului american și mondial.

Pînă atunci, ne mulțumim cu John Updike și alții de aceeași talie. Updike s-a născut la Shillington, Pennsylvania, în 1932, a făcut studii la Harvard și la

școala Ruskin de arte frumoase de la Oxford, în 1955—57 a fost redactor la *The New Yorker*, în 1959 a publicat romanul „The Poorhouse Fair” (Sărbătoare la azilul săracilor) pentru care i s-a decernat premiul fundației Richard și Hinda Rosenthal, urmat în 1960 de „Rabbit, Run” (Fugi, iepure) și în 1963 de „The Centaur” (Centaurul). A mai publicat nuvele, eseuri umoristice, poeme. Locuiește împreună cu soția sa și trei copii la Ipswich, Massachusetts și nu e un mare scriitor.

Updike e un bun „miniaturist” (cum observă cu finețe Sorin Alexandrescu în intereseanta prefața a ediției românești a „Centaurului”). Atît însă nu poate fi desul și e aproape de mirare ca un scriitor atît de „fenomenologic” să fi fost declarat măcar o eclipsă mare speranță și urmaș al lui Hemingway. Dar o permanență există în opera lui. Aceasta este fuga. Începînd cu nuvela „Flight” (Fuga), culminînd în „Fugi, iepure”, revenind într-o formă mai subtilă în „Centaurul”, fuga este marea emoție, tema unică, obsesia creatoare a prozei lui Updike. Harry Angstrom, „iepurele”, e un american mediocru, neamîntat de mizerie, prizonier al unei vieți nedramatice, al unei căsătorii fericite, al unui peisaj normal și pașnic. Tot acest decor care ar trebui să satisfacă îl duce deodată pe erou la o fugă pe cît de neașteptată, de sterilă și de copilărească, pe atît de necesară, de absorbantă și de epuzantă. Eroul se refugiază din orașul, slujba și căminul lui în iubirea pentru o femeie nici frumoasă nici sensibilă, cu care are un copil nedorit de nici unul din ei. Alături de această femeie el se echilibrează o clipă. Numai una, în care el și iubita lui nu reușesc, poate nici nu încearcă, să-și comunice nimic. După ce află că va fi tatăl unui copil nelegitim, eroul „cuprins de o dulce panică ce devine tot mai ușoară, mai iute și mai liniștită, fuge. Ah: fuge. Fuge”. Și cartea ia sfîrșit.

De ce fuge? Încotro? Fuga aceasta îl duce undeva? Se înfiorcă? Ori poate fuge toată viața? Nu aflăm. Updike nu e capabil să intre în problema pe care a enunțat-o. Însă această irațională năzuință de a fugi, de a te desprinde, fără nici un motiv, fără nici un rost, poate tocmai de aceea, e o emoție autentică americană, specifică mai cu seamă americanului contemporan, ale cărui experiențe fizice și spirituale (chiar cele extreme, hippy sau L.S.D.) sînt deseori niste fugi, pe care le-au evocat și alți scriitori. Updike atînge astfel un miez. Nu pătrunde în el, în

fapt, Updike descrie pînă la perfecțiune locul din care eroul o ia la fugă. Startul. Treapta de pe care se desprinde saltul. Mai departe trebuie lectorul însuși să meargă. Ceea ce duce la o proză interesantă, captivantă chiar, foarte odihnitoare cînd e și bine scrisă, nicidecum majoră ori definitivă.

Această fugă există și în „Centaurul”, ori mai degrabă visul ei. Criza lui Rabbit Angstrom capătă aici o proporție mitică. Avem de-a face cu o fugă în mit, în atemporal și spațial, în etern. Insul mediocru suferînd de conștiință tulbură devine centaur rînit. Profesorul Caldwell se resemnează să fie în anii depresiunii învățtor la școala din Olinger, orașel meschin ca și Brewer din „Fugi, iepure” și suferă fricțiunea cotidiană cu un director antipatic și lipsit de caracter, cu niște elevi obraznici, cu o comunitate lipsită de elevații. Ar dori să fugă, nu are destulă forță, invidiază intim pe vagabonzi. De aici însă era exagerat să se ajungă la tot procesul de identificare cu lumea mitului elin. Încercarea de a descoperi în cel mai trivial detaliu al existenței și personalității o identitate de zeu, centaur sau muritor eșuează, și probabil că autorul însuși a simțit aceasta în mod obscur, căci numai primele capitole și finalul respectă paralelismul, celelalte căzînd, cum era firesc, în reproducerea tradițională cu mici inovații de stil. Interesant o clipă poate părea procedeul (suprarealist?) de amestecare a planurilor: în pagina trei, profesorul Caldwell, ieșind din clasă pe picioarele lui de om, își aude deodată copitele tropînd pe coridoarele școlii. Dar mai departe tehnica are asupra cititorului efectul unei scamatorii. Tocmai în latura ei „profundă”, „erudită”, cartea e ratată, cu tot succesul (previzibil) în America, unde există o certă famină de autori intelectuali. Pentru un european, Updike apare ca un pretentios. O asemenea idee de construcție romanică trebuie să fie o influență, poate nemărturisită, a romanului „critic” francez.

Oricum, cartea se poate citi, și aici are un merit deosebit traducătoarea, una din cele mai bune profesioniste ale versiunii literare din engleză, spirit inteligent, rapid și eficient, firesc în febra lui creatoare: Catinca Ralea. Sitînd buna ei transpunere ne-am amintit de traducerea din Salinger, și aceea o conștiințoasă și abilă muncă de recreare pe un text de valoare medie.

Petru POPESCU

La Editura pentru literatură universală a apărut în traducerea lui Alexandru Philippide Un erou al timpurilor noastre, cunoscutul roman al marelui romantic rus Mihail Lermontov. Peciorin, personajul central al romanului, reprezentînd o variantă a eroului byronian, care-și poartă „uritul” prin lume, poate fi inclus în același timp și în familia „inadaptabililor”, ca o ipostază demonică a „omului de prisos”, plictisit și dezgustat de viață. Culme a romantismului rus, Un erou al timpurilor noastre răspunde din plin gustului modern, vîdînd multiple legături cu universul prozei actuale.

★

Tot la Editura pentru literatură universală, în colecția „Poesis”, a văzut lumina tiparului volumul Jertie negre, de Leopold Sedar Senghor, președintele Republicii Senegal, care este nu numai un eminent om politic, ci și unul dintre cei mai interesanți poeți africani de expresie franceză. Poemele sînt toate reinterpretări ale unor teme eterne: dragostea, năzuința către libertate, dorința de pace a trupului și a sufletului, potențate deseori cu ajutorul străvechilor mituri senegaleze, pe care autorul le re-trăiește în actualitate, încadrînd în ele un vigurosu sentiment patriotic. Traducerea și prefața de Radu Cârneli.

★

Tot la E.L.U. a apărut culegerea de nuvele Preludiu a prozatoarei engleze Katherine Mansfield, cuprinzînd piese consacrate: „Garden-party”, „Preludiu”, „La golf”, „Frucele răposatului colonel”, precum și jurnalul intim al scriitoarei, prefațat de soțul ei, John Middleton Murray, care i l-a și editat postum. Traducerea e semnată de Antoaneta Ralian.

★

În Editura Meridiane a apărut Viața lui Cézanne. Evi-tînd formula biografiei româ-nate, Henri Perruchot, sprijinîndu-se pe o solidă documentare, constînd atît în măturile și confesiunile persoanelor care l-au cunoscut pe artist, cît și într-un studiu aprofundat al lucrărilor de specialitate (dintre care cităm Istoria impresionismului de John Rewald), oferă imaginea vie și fascinantă a lui Cézanne — pictorul. Transpunerea românească aparține lui Sergiu Dan.

★

La Editura pentru literatură universală a apărut O fiică a Evei de Honoré de Balzac — un roman inedit la noi, care ne oferă reînălînirea cu unul din eroii Crinului din vale — Felix de Vandeness. Totodată această carte conține numeroase observații asupra cercurilor și teoriilor literare ale epocii. Transpunerea în românește aparține scriitoarei Lucia Demetrius.

★

Tot la Editura pentru literatură universală a apărut Preludiu de Galina Serebriakova — roman-cronică — care constituie ultima parte a trilogiei Prometeu, prezentînd cei din urmă ani din viața lui Engels (1883—1895), imediat după moartea lui Marx. Autoarea înfățișează întreaga ambianță eropeană și lupta de idei caracteristică acestei epoci frămîntate, folosindu-se de un material bogat. Traducerea de Dan Răutu.

O preocupare modernă:

DICTIONARUL LITERAR

Realizarea dicționarului literar de diferite tipuri (biografice, istorico-literare etc.) constituie — faptul nu mai trebuie demonstrat — o preocupare dintr-una din cele mai susținute și actuale. În cultura și documentarea literară modernă, Dicționarul tinde să devină instrumentul cel mai direct și operativ de informare, confruntare și orientare. O serie de lucrări fundamentale (Laffont — Bompiani, Prelinger, Morrier, etc) se bucură de pe acum de cea mai largă circulație. Noi proiecte sînt în curs de realizare. Dintre acestea, Dicționarul de termeni și cel de idei literare, merită, prin

obiectivul lor, o atenție specială. Ne-am adresat deci la doi dintre specialiștii noștri în acest domeniu, cu rugămintea de a defini caracteristicile, scopurile și metodele aplicate în două dintre dicționarele literare aflate pe șantier: prof. univ. N. I. Popa, membru în Consiliul Științific al primului Dicționar internațional de termeni literari, însărcinat cu coordonarea articolelor literare L., și criticului Adrian Marino, autorul unui proiect de Dicționar de idei literare, în curs de realizare, prima lucrare românească de acest gen.

DICTIONARUL DE IDEI LITERARE

Față de amploarea și obiectivele Dicționarului internațional de termeni literari, Dicționarul la care lucrez constituie, fără îndoială, o încercare de alt gen, de alte dimensiuni, mult mai modeste, realizat cu mijloace strict personale, deci în mod inevitabil mult mai reduse. Totuși, oricît de imperfect ar fi un astfel de proiect, el are — măcar în principiu — un avantaj asupra oricăror lucrări realizate în colaborare: al unității de concepție și stil, al sintezei. În plus, el încearcă să propună, alături de o lucrare de tip „internațional”, una de tip „național”, ceea ce-i adaugă — tot în principiu — încă o particularitate specifică.

Așa cum am afirmat și în alte împrejurări, și în special în *Pentru un dicționar de idei literare* („Contemporanul” nr. 32/1967), Dicționarul de idei literare este conceput în cadrul culturii române de către un autor român care pleacă de la o serie de tradiții, condiții și necesități intelectuale proprii situației noastre spirituale. Aceasta vrea să spună câteva lucruri foarte simple, și, după opinia mea, esențiale: Dicționarul urmărește să contribuie la eliminarea, pe cît posibil, a unei dintr-acele mai mari lacune ale studiilor și discuțiilor noastre literare: neclaritatea, improvizația, și adesea eroarea, în mînuirea conceptelor literare fundamentale; să identifice și să rezolve, cu prioritate, conceptele și ideile literare nevralgice ale stadiului actual al gândirii noastre literare; să ofere în sfîrșit soluții întemeiate, pe cît este cu putință, în funcție de orientările culturii și literaturii noastre. Ceea ce înseamnă: mult material românesc, o sinteză constantă dintre datele universale și românești ale problemelor; în sfîrșit, propuneri de soluții critice proprii, necompilete, pentru fiecare caz în parte. Partida este extrem de dificilă, dar ea merită și trebuie să fie încercată.

Dimensiunile, iarăși, vor fi cu totul altele, mult mai reduse: aproximativ 100 de articole fiecare. Din primul volum au fost publicate, în *Iașul literar* și alte reviste (uneori doar cu titlu de machetă), următoarele articole: *Autenticitatea, Avangarda, Clasic, Clasic și modern, Clasicismul, Curentul literar, Eseul, Experimentalul, Lectura, Limbajul, Modern, Modernism, Modernitate*. Altele urmează. Observ totuși că, așa mult redusă cum este, lista la care m-am oprit include și noțiuni de bază, care lipsesc din listele și rapoartele lui Robert Escarpit și Alain Boisson: *anti-literatură, epic, literaritate, modern, modernitate*, etc. Nu-mi explic aceste lacune și s-ar putea ca termenii notați să apară ca subdiviziuni în alte articole. Ca orientare generală, precizez că am reținut doar ideile și termenii fundamentali, de largă circulație, în critica și estetica literară modernă, renunțînd la tot ceea ce constituie termen pur tehnic, exotic și de interes strict istoric. Deci, ca să relau terminologia Dicționarului internațional, am făcut o selecție doar de *cuvinte-probleme* și *cuvinte-eseuri*, îndepărtînd total *cuvintele-notițe* și *cuvintele naționale* (exotice).

Metoda (de explicat pe larg în altă parte) constituie punctul cel mai sensibil de diferențiere. Organizarea articolelor nu se ocupă nici de etimologii (de-

cît fugitiv și doar din necesități de nuanțare semantică), nici de echivalențele lingvistice (fapt de la sine înțeles) ci numai de analiză semantică a conceptelor dintr-o perspectivă în același timp analitic-sistematică, istorică și critică. Fiecare concept fundamental este (în intenție) desfăcut în sensurile și accepțiunile sale esențiale, vechi și moderne; fiecare accepție este identificată și urmărită istoric, în marile sale etape; în sfîrșit, toate nuanțele sînt filtrate, criticate, selecționate, cu îndepărtarea sensurilor (după autorul Dicționarului) greșite. Concluzia propune, după împrejurări, fie: o nouă definiție; o combinație de definiții vechi, valabile; o opțiune precisă, atunci cînd un adevăr fundamental — deja exprimat — este recunoscut și însușit ca atare. Aceasta ar fi, ca plan de acțiune, tendința cea mai „personală” a Dicționarului de idei literare: permanentul său sens analitic și critic (uneori chiar polemic), prin fixarea pas cu pas a unei decizii proprii. Rezultatele, firește, urmează a fi apreciate de cei în cauză, total sceptic la opinia amatorilor. Dar indicația de metodă trebuie să rețină acest aspect. În timp ce Dicționarul internațional pare să fie pozitivist, obiectivist, științific și, oarecum, în mod necesar, eclectic, Dicționarul de idei literare încearcă să ofere soluții de pe poziția opusă, sau paralelă. Este un examen și o experiență individuală, al unui critic al ideilor literare.

De ce *idee* și nu *termen* literar, așa cum se intitulează și procedează toate dicționarele de acest gen (H. L. Yelland, S.C.J. Jones, K.S.W. Easton, R. Berardi, etc. inclusiv Dicționarul internațional)? Fiindcă *ideea* subordonează, organizează, filtrează și, mai ales, reface, reconstruiește întreaga sferă a conceptului, al cărui echivalent de dicționar este *termenul*. O *idee literară* constituie de fapt un mic „sistem”, o construcție estetică, soluția integrală a unei probleme literare. Ea implică nu numai definiții, ci și analize și sinteze, asociații și disociații, istoria unei geneze, creșteri și descreșteri, o dialectică și o evoluție mult mai complexe decît ale simplei noțiuni. Definiția conceptului este fundamental și formal logică; definiția ideii este în același timp logică, sistematică, estetică, istorică și critică. Studiul său ia deci calea unei mici monografii, a unei sinteze. În felul acesta, Dicționarul de idei literare urmează să se constituie printr-o suită de mici monografii de idei, de oarecare amploare (cam 20 de pagini în medie), ceea ce ridică mari dificultăți de documentare, sistematizare și, îndeosebi, de concentrare.

Adrian MARINO

DICTIONARUL INTERNAȚIONAL DE TERMENI LITERARI

Experiența numeroaselor congrese și conferințe internaționale din ultimele decenii relative la estetica, critica și istoria literară, la literatura comparată, a arătat nevoia urgentă a unui dicționar internațional al termenilor literari, alcătuit printr-o colaborare internațională.

Comisia internațională de istorie literară, prezidată de F. Baldensperger, întemeietorul, împreună cu Paul Hazard, al importantei *Revue de littérature comparée* a avut meritul de a fi pornit, încă de

acum trei decenii, o inițiativă care să pună la contribuție specialiști din toate țările pentru o asemenea lucrare fundamentală. Congresul organizat de această comisie la Budapesta, în 1931, în jurul metodelor istoriei literare, dezvăluise, prin criticile aspre aduse metodelor pozitiviste ale Sorbonei, că Benedetto Croce, H. Cysarz, R. Ingarden, B. Fay sau M. Dragomirescu nu erau de acord nici asupra valorii termenilor folosiți în domeniul istoriei literare. Confruntarea s-a accentuat în revista internațională *Helicon*, publicată între 1938—1944 ca expresie a Comisiei internaționale de istorie literară de prof. J. Hankiss la Debrefin în cinci limbi apusene. Chiar din primul număr, Comisia lansează proiectul unui *Dictionnaire des notions d'histoire littéraire*, pentru care se solicita concursul tuturor specialiștilor. O listă provisoară de titluri d'articles du Dictionnaire des notions d'histoire littéraire, propusă prin *Helicon* de J. Hankiss și E. Gerlötei ocupă 91 de pagini dactilografiate. Titlurile propuse sînt dispuse pe coloane verticale, prevăzînd termeni francezi (la bază), englezi, italieni, spanioli și alte limbi. Dacă fiecare pagină cuprinde 50—60 de asemenea termeni, la care mi-am permis, la cererea redactorului revistei, să adaug o serie de completări, mai ales pentru terminologia românească, ajungem la un total de peste 5000 de termeni care trebuiau elucidati. Prin amploarea dată, acest dicționar era condamnat la profilul limitat al unei enciclopedii care formulează definiții, dă etimologii și un istoric sumar al cuvintelor. Întreruperea publicației în 1944 punea capăt acestei îndrăznețe întreprinderi.

Ideea este reluată în 1951 de prof. Robert Escarpit, eminent comparatist de la Universitatea din Bordeaux, în cadrul Seminarului de literatură generală, unde s-au discutat cuvinte ca *picaresque, burlesque, romanesque, romantique, originalité* ș.a. Profesorii H. Roddier, atunci la Lyon, și R. Escarpit propuneau în 1957 Societății naționale de literatură comparată proiectul unui *Dictionnaire International des termes littéraires*. Un an mai tîrziu, el era supus adunării generale a Asociației internaționale de literatură comparată, organizat de Chapel Hill, în Statele Unite, care hotărîa ca problema să formeze una din temele congresului următor al Asociației, prevăzută pentru Utrecht, în 1961. Opt specialiști prezentau aici comunicări asupra unor termeni literari. Din lucrările publicate în *Actes du III-ème Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée* (1962) se remarcă mai ales articolul *Littérature de Robert Escarpit*. Centrul de sociologie a faptelor literare, creat de R. Escarpit la Bordeaux, trecuse deja la lucrări preliminare pentru a fixa o metodă de lucru. Studiul *Enquête préliminaire sur le vocabulaire de la critique littéraire* din *Revue de littérature comparée*, nr. 2, 1961, semnat de R. Escarpit și Nicole Robin, făcea propuneri în acest sens, sprijinit pe despuieră terminologică unor volume de istorie și critică literară. Conferința de literatură comparată, organizată la Budapesta de Academia de științe a Ungariei în 1962, înscrisă în tematică *Formarea și transformarea termenilor literari*, problema tratată pe plan teoretic în două rapoarte de bază pline de idei de către prof. Tudor Vianu și prof. Hans Mayer din Tübingen.

La al IV-lea Congres al Asociației internaționale de literatură comparată de la Fribourg din 1964, două din teme serveau indirect realizarea Dicționarului. *Naționalism și cosmopolitism în literatură* a permis lui R. Etiemble să probeze că noțiunea de *weltliteratur* este încă departe de a fi acoperită într-o literatură comparată redusă la Europa și America. Kurt Wais ofereea o analiză temeinică a ideii de cosmopolitism. Iar tema *Definiția și ilustrarea termenilor literari*, relativ la noțiunile de imitație, originalitate și influență, a prilejuit dezbateri interesante în legătură cu relațiile literare internaționale.

Robert Escarpit a prezentat un substanțial *Rapport sur le Dictionnaire international des termes littéraires*, stabilit în acord cu comisia de specialiști constituită la Congresul din Utrecht. Spre deosebire de aspectul enciclopedic luat de dicționarul propus în 1938, prin revista „*Helicon*”, lista de termeni propuși acum pentru o colaborare internațională se reduce la 480 de termeni relativi la probleme care comportă discuții pe baza diversificării lor semantice, după epoci, curente și popoare, termeni străini specifici, englezești, germani, italieni, rușești, spanioli, japonezi, chinezești, maghiari, polonezi, ș.a. Din limba română, s-au reținut cuvintele *colindă, doină și dor*. Lista, documentată prin consultarea mai multor lucrări importante de critică și istorie literară, are desigur lacune serioase și nu-i străină de oarecare arbitrar.

În raportul său, R. Escarpit propune o clasare a termenilor incluși pe listă în 4 categorii, care îl ajută să-și motiveze și selecția, operată după importanța cuvintelor în ideologia literară. În prima categorie, se prevăd *cuvintele-probleme* (circa 80), ca romantism, realism, forma-

lism, toate cu conținut semantic foarte vast. În categoria a doua vor figura *cuvintele-eseuri* (cam 160), care nu pun probleme fundamentale de doctrină, ca *livre, édition*, reduse, de fapt, la informare. A treia categorie, *cuvintele-notițe* sînt cuvinte tehnice, fără însă a cuprinde terminologia prozodiei, a metricei și a genurilor literare înguste. În fine, în articolul va cuprinde: 1) o analiză etimologică a termenului; 2) o analiză semantică și istorică, mergînd pînă astăzi, a tima categorice vor intra termeni specifici naționali ca *Bildungsroman*, *romance* (span.), *non-sense* (engl.), *haikai* (japonez), *doină*, un total de 100 de cuvinte care s-au impus în literatura mondială. Fiecare cuvîntului, diferitele sale funcții, cu exemple; 3) o cercetare a echivalențelor lingvistice în diferite limbi; 4) articolul propriu zis, de proporții determinate de categoria cuvîntului, de la o dezvoltare largă pînă la o simplă notiță.

Dicționarul va fi tipărit în limbile franceză și engleză de către colaboratori care își asumă sarcina de a redacta articolele alese, cu sprijinul informărilor trimise de specialiștii consultați din toate țările. Se prevede un volum de circa 2000 de pagini, ca un tom din *Encyclopediea britanică*, publicat mai întîi sub formă de fascicule pe litere, începînd cu litera L. Iată, ca ilustrare a alegerii severe operate în terminologia literară, cuvintele admise în această primă tranșă, acum complet încheiată și tipărită: *laï, langue, lapidaire, larmoyant, lecture, légende, lettre, libelle, libertin, lied, lieu commun, limerick, littérature, littérature comparée, littérature générale, littérature mondiale, livre lumière, lü, shi, lyrisme*.

Pentru a asigura mecanismul anevoios al acestei cooperări internaționale, s-au fixat, după Congresul de la Fribourg, trei comisii: Comisia Dicționarului, formată din 32 de profesori din diferite țări, de la americanul R. Wellek, pînă la sovieticul M. Alexeev. Ca români, figurează B. Munteanu, secretar general la *Revue de la littérature comparée*, și cel ce semnează aceste rânduri. Consiliul de administrație, format din 10 persoane, urmărește condițiile de publicare la editorul J. Mouton de la Haga. Consiliul științific, alcătuit din alți 10 specialiști, are sarcina să coordoneze lucrările Dicționarului. Raportul lui R. Escarpit preconiza și includerea în aceste comisii a unor critici literari de vază, deciderat care nu s-a realizat, deși el putea constitui o contribuție interesantă.

La Congresul al V-lea al Asociației internaționale de literatură comparată din 1967 de la Belgrad, temele generale puse în discuție reactualizau problema valorii relative a termenilor literari. *Curențele literare considerate ca fenomene internaționale, Literatură orală și literatură scrisă și Literatură slave și interpretările lor* în celelalte literaturi ofereau un cadru larg, unde se puteau aplica pe viu diferiții termeni relativi la curențele literare, cu valorile lor semantice evaluate, adesea contradictorii, după ideologiile literare și estetice așezate la baza literaturilor și curențelor respective.

La același Congres, Alain Boisson, conducătorul secretariatului științific al Dicționarului, a depus un *Raport asupra Dicționarului internațional de termeni literari*, bilanț al lucrărilor rezultate din colaborarea și consultarea a 200 de universitari de toate naționalitățile, după 2 ani de muncă. Autorul arată că în titlurile de articole au intervenit unele modificări, în urma sugestiilor primite de la diferiți comparatiști și instituite de cercetări. Grupul IV, de termeni proprii unei limbi și unei literaturi, a fost simțitor îmbogățit. Pe de altă parte, s-a constatat că planul semantic al unor termeni din grupele II și III (cuvinte-probleme și cuvinte-eseuri), merită să fie extins. O serie de peste 50 de termeni propuși după 1964 erau deja identificați la Bordeaux în stabilirea vocabularului de bază al criticii literare. Ei aparțineau cîmpurilor semantice ale noțiunilor esențiale din grupele I și II, și, de aceea, fuseseră îndepărtați. Dicționarul de termeni literari nu poate fi o enciclopedie, așa cum era conceput Dicționarul propus în 1938 de revista *Helicon*. Această lipsă aparentă din viitorul Dicționar va fi corectată printr-un *Index analitic*, care, prin note și trimiteri, va regrupa diferite aspecte ale aceluiași termen. Se dau ca exemplu *cîntecele de Crăciun* care au generat formula franceză *noël*, polonezul *kolenda*, românescul *colindă* și altele.

Dictionnaire international des termes littéraires va apărea pe fascicule, începînd cu litera L, încheiată din 1967 și acum tipărită. Pentru celelalte litere, începînd cu A, B și C, s-au întocmit dosare de consultații care vor servi ca documentare mondială autorilor angajați în redactarea de articole. Textele articolelor sînt supuse controlului Consiliului științific al Dicționarului. Este vorba de 300 de articole importante și definirea a 250 de termeni și expresii de uzaj internațional, sarcină cu atît mai dificilă cu cît s-au observat de la început aspectele inegale sau disproportionale din elaborarea articolelor, condiție care impune o colaborare strînsă cu Secretariatul științific. Paralel cu acest proces de verificare și unificare, Seminarul consultativ al Facultății de Litere din Bordeaux organizează elementele de vocabular aparținînd literelor D, E, F, G, H și I, înainte de a trece la consultațiile semantice.

N. I. POPA

În exclusivitate pentru „România literară“

„Poezia din țările socialiste trebuie să fie cit mai larg și bine cunoscută“,

ne declară editorul

Pierre-Jean Oswald

Editor la Paris din 1951, Pierre-Jean Oswald s-a făcut cunoscut pretutindeni ca unul din cei mai serioși susținători ai poeziei, franceze sau străine. În colecțiile sale *L'aube dissout les monstres* și *J'exige la parole* au văzut lumina tiparului poeți ca Olive Sten, André Frénaud, Hubert Juin, Machado, Pessoa, Ezra Pound, François Kérel, Charles Dobzynski, Maiakovski, Nazim Hikmet, Rafael Alberti, Nicolas Guillen, Pablo Neruda și mulți alții.

Deși este vorba de un editor tânăr, care nu dispune de mijloace materiale mari, el n-a ezitat nici o clipă să le folosească, spre a tipări ceea ce editorii „serioși“ spun, în mod obișnuit, că nu se vinde: poezie.

Pierre-Jean Oswald și-a lansat culegerile lui de poeme în format de buzunar, practic vânzarea lor prin corespondență, participă, cu vorba și ca pana în mină, oriunde se discută despre poezie și problemele ei.

De curind, pe lângă colecțiile editate până acum, el a hotărât să dea viață unei noi colecții, „Poezia în țările socialiste“, ceea ce ne-a și determinat să i ne adresăm, rugându-l să ne răspundă la următoarele întrebări:

— Cum a luat ființă colecția „Poezia țărilor socialiste“?

— Ea s-a născut dintr-o îmbinare fericită a două activități, a două experiențe: aceea a lui Henri Deluy, animatorul revistei *Action poétique*, care, de peste zece ani, și-a luat între alte sarcini și pe aceea de a face cunoscute cititorilor operele poezilor străini, tineri, mai puțin tineri sau pur și simplu necunoscuți în Franța.

Și a mea ca editor, care mi-am dedicat aproape întreaga activitate publicării noii poezii franceze, ca și a nenumăraților și importanților poeți străini.

În ce privește *Action poétique*, revista aceasta a fost prima dintre publicațiile franceze de poezie care i-a prezentat pe noii poeți sovietici, poezia experimentală olandeză, poezia neagră de expresie portugheză, etc. De asemenea, datorită caracterului ei propriu de revistă combativă, *Action poétique* s-a interesat pe deplin de poezia care se cultivă în țările socialiste. Poezii din aceste țări au adeseori preocupări care se înfăptuiesc cu ale poezilor noștri, problemele lor tinzând foarte mult să devină cele ale viitorului nostru.

Acestei conjuncturi i s-a mai adăugat și posibilitatea pe care a avut-o Henri Deluy de a trăi destul de mult în țările socialiste, de a studia limbile lor, de a întâlni și a-i cunoaște pe poeții lor, ceea ce a avut un mare rol în hotărârea creării acestei colecții.

— Ce v-a determinat să alegeți drept titlu al colecției dvs. „Poezia țărilor socialiste“?

— Desigur, titlul acestei colecții nu trebuie să fie luat ad litteram. Orice acțiune, cum e aceea a noastră, depă-

șeste în mod inevitabil semnificația unui titlu. Acest titlu corespunde anumitor realități: o arie geografică, **grosso modo** răsăritul Europei și o parte din Asia, împreună cu Cuba, ca un punct avansat spre noul continent; o perioadă a istoriei contemporane, tot **grosso modo**, care începe cu Revoluția din 1917. Dar noi nu ne vom opri în mod strict doar la această perioadă. Așa, de pildă, am scos un Khlebnikov, poet rus mort în 1922, care și-a scris cea mai mare parte a operei lui înainte de 1917. Cum în această operă se înfăptuiesc destul de multe elemente generate de o viziune nouă a ordinii lucrurilor, poeme care pot fi calificate „de luptă“, în sfârșit o atitudine generală a omului și o concepție a stilului pe care viitorul nu va întârzia să și le însușească — am socotit că nu există nici un impediment ca el să fie inclus în această colecție.

Apoi, fie că sîntem, dar, mai ales, nu sîntem pe placul multor literați de la noi, noi credem în existența unei poezii a țărilor socialiste deosebită de aceea a țărilor capitaliste. O poezie care își are originalitatea sa, specificul său. Teme noi, probleme noi, raporturi noi, opoziții, contradicții, etc. Doar citirea textelor arată și va arăta dacă aprecierea noastră a fost justă. Chiar de pe acum poemele cunoscute, venite din țările socialiste, pot convinge pe cititorii noștri francezi și de pretutindeni aiurea, unde se citește limba franceză, despre existența unei poezii marcate, de preluarea puterii de către partidele comuniste sau muncitorești și de socialism.

— Ce ați publicat până acum în această colecție?

— Șaptesprezece poeți din R.D. Ger-

mană, o antologie bilingvă, prezentată de Henri Deluy și Paul Wiens. În această plachetă au fost înfățișați pentru prima oară în Franța noua generație de poeți din Germania răsăriteană: Bobrowski, Bierman, Braun etc. Apoi „Durer“ de Vladimir Holan. Datorită lui Dominique Grandmont, cel mai mare poet ceh în viață a fost tradus la noi în țară. O culegere de poeme de Velimir Khlebnikov, într-o ediție bilingvă. „Villa Tereza și alte poeme“ a unuia dintre cei mai mari poeți slovaci, Laco Novomeski, „Poeți ai poporului“, o antologie a poezilor populari chinezi contemporani, întocmită, prezentată și tradusă de Michèle Loi.

Se află în pregătire o culegere de poeme a tânărului poet ungar Ferenc Juhász, adaptate de Andree Barret, Henri Deluy, Charles Dobzynski, Guillevic și Jean Rousselot; alta a tânărului poet est-german Volker Braun, tradus și prezentat de Alain Lance.

— Nu vă gândiți să publicați și o antologie a poeziei românești?

— Cum să nu! „La Campagne roumaine“ de Mihai Beniuc și „Le sourire d'Hiroshima“ a lui Eugen Jebeleanu — publicate cu puțin în urmă în colecția „J'exige la parole“, — au pus pe cititorii francezi în contact cu o poezie despre care nu știau prea multe lucruri, în afară de poeziile, răzlete, publicate aici și colo, printr-o revistă, cu vreun prilej oarecare sau de volumele lui Eminescu sau Arghezi, nu totdeauna fericit transpuși în franțuzește. Aceasta a constituit un îndemn în plus ca să edităm această antologie a poeziei românești, pe care o pregătim acum și care, sperăm, va avea multă rezonanță în rîndurile tuturor iubitorilor de poezie și de frumos.

Prin această nouă colecție și cu sprijinul prietenilor noștri, noi tragem nădejdea, între altele, să facem cunoscute și îndrăgite operele poezilor străini și să ajutăm totodată la promovarea unei activități de traducere printre poeții francezi.

— Diversele dezbateri publice avînd ca temă poezia, ținute la dvs., în Franța, și în alte țări din vestul Europei, au dus la constatarea că poezia neangajată își apără cu fermitate pozițiile în fața celei de luptă, că mai mult ca oricînd poezia constituie un element important al libertății. Aceasta-i și părerea dvs.?

— Da. De aceea am și reținut propunerea unui poet obscur din Hâvre, modest paznic al unui scuar care, în cadrul unor discuții purtate la casa de cultură din orașul său, a sugerat ideea organizării unor expoziții de poeme. așa cum se organizează expoziții de tablouri. Oricît ar părea de curioasă această propunere, — ca orice lucru nou — eu cred că în cuvintele fruste ale acestui om putem descoperi una din multiplele definiții ale poeziei: ceva ce ne ajută să trăim. Și pentru că poezia din țările socialiste îi ajută pe oameni să trăiască, noi trebuie să facem totul ca ea să fie cit mai larg și bine cunoscută.

Interviu de Paul MARIAN

M. T. Kerschbaumer*)

Vicenza

Văzut-ai atunci văzut-ai destul văzut-ai Villa Rotonda?

Ce-a fost ce te-a purtat noaptea purtat ce-a fost ce te-a făcut să mai trăiești?
Fost-ai înainte fost-ai ca nopțile acolo, mult trecătoare?

Ce-a fost ce te-a purtat văzut-ai destul văzut-ai Villa Rotonda? Avut-ai ce să te poarte fost-a destul doar ce-a fost, ce te-a făcut să mai trăiești?

Ce se uită la tine noaptea la tine ce ai vrea tu nici să mai fie?

Ce s-a întâmplat Ce-a început în tine cînd văzut-ai Villa Rotonda?

* * *

Unde ți-e copilul doamnă LOT? I-am pus pe flori rozalb de nufăr căzut-a rouă peste el de-aceea mi-a murit.

Unde ți-e copilul doamnă LOT? Îmi poartă ulciorul lacrimilor de aceea nu pot noaptea să dorm copilul meu cel mic e mort

Unde ți-e copilul doamnă LOT? vai, n-am avut grijă de el vai, l-am zdrobit, cred, noaptea de-aceea mi-a murit.

De ce-ți plinge copilul doamnă LOT? Că nimeni nu se miluiește de sufletul meu păcătos copilul meu e mort copilul meu e mort.

David către Absalom

Cintul meu din tămîie Smirna ta Acum Au rămas goale zidurile templului meu
Și peste zidul meu de bocete Crește un arbust de spini

Cintul meu a fost Aroma în pernele tale Și acum lacrimile mele udă socluri goale
Și tava ta de jertfe Chrysopras E roșie de singele meu Ce sînt eu fără tine

Un cîntec din tămîie Smirna amară Toamnă, 1962

La flaut

Înhamă-ți pragul somnului Reîntoarcerea Încununat de vis Ceasul bate netimp Sărbătoarea ierbii Curgerea albastră a frunzelor Copac de zîmbet Somnului Lăcaș Reîntoarcerea stranie Amiază-tăcere Se oglindește-n izvor
Wien, ianuarie 1966

* Marie Thérèse Kerschbaumer, o interesantă poetesă din generația lirică austriacă cea mai recentă, e de specialitate romanistă și o foarte bună cunoscătoare și traducătoare de limbă română. Aceste poeme sînt scrise direct în limba lui Arghezi și Blaga, dintr-o semnificativă iubire pentru un idiom poetic nou.

Prezențe românești

„Baudelaire în România. Nu s-a uitat încă strălucita intervenție a d-lui Vladimir Streinu în cadrul **Dineului Baudelaire**, organizat de Sindicatul nostru la 16 noiembrie 1967, cînd cu o luminoasă căldură el a celebrat pe poetul și criticul, tradus integral în România, unde traducerea încep de îndată după moartea sa. Iată însă că ne sosește din România o ediție din **Fleurs du Mal** de-a dreptul uimitoare.

Nu numai că în ea textul **Florilor** se află însoțit, față în față, de o traducere românească, dar — sub modestul titlu de **Addenda** și formînd vreo mie de pagini — o întregă serie de alte traduceri datorate celor mai buni poeți români au fost grupate la un loc: sînt astfel acolo 7 traduceri ale poeziei liminare **Au Lecteur**, 6 traduceri pentru **Bénédiction**, 26 pentru **l'Albatros** etc...

Această culegere neobișnuită, întocmită de D. Geo Dumitrescu, este prezentată de D. Vladimir Streinu, care semnează o **Introducere** critică și

o **Cronologie** foarte precisă (București, **Editura pentru Literatură Universală**). Din „Bulletin du Syndicat des critiques littéraires“, Paris, Mars 1969.

Cu ocazia împlinirii a trei sute de ani de la nașterea lui Giambattista Vico, în publicația de studii italiene „**Forum italicum**“, editată de Universitatea de stat Buffalo, din S.U.A., au apărut, pe lângă numeroase traduceri din scrierile marelui filozof, istoric și pedagog italian, interesante comentarii privind influența pe care acesta a exercitat-o asupra diferitelor culturi europene. Printre acestea, semnalăm studiul reputei noastre cercetătoare Nina Façon: „**Prezența lui G. B. Vico în cultura românească**“.

Vizînd același subiect, dar prezentîndu-l sub aspectele specifice fiecărei culturi naționale, și-au mai spus cuvîntul: Giuseppe Carlo Rosso (Portugalia), C. Morón-Arroyo (Spania), L. Bergel („Vico și Germania lui Goethe“), J. Chaix-

Ruy (Franța) și, în sfîrșit, C. Th. Dimaras (Grecia).

„**Art et poésie**“, revistă trimestrială care apare la Roisel sub direcția lui Henry Meilant, publică în numărul său din iarna anului 1968 la secțiunea „**Poezia în lume**“ un „schîmb franco-român“ care e anunțat ca începutul „**jumelajului**“ dintre această publicație și revista „**Ateneu**“. Într-un „**Micro-periplu în jurul tinerii poezii românești**“, semnat de Constantin Crișan, sînt schițate unele direcții ale poeziei tinere și se încearcă un profil al revistei „**Ateneu**“ în contextul celorlalte publicații de literatură din România. Mai sînt publicate și două poeme, unul aparținînd lui Ovidiu Genaru, celălalt lui Radu Cîrneci.

În coloanele revistei „**Elet és irodalom**“ (Viață și literatură) din Budapesta a apărut articolul „**Noutăți ale vieții științifice române**“, semnat de George Muntean, care prezintă între altele cititorilor din Ungaria „**Istoria României**“, „**Dicționarul limbii române**“ și „**Istoria literaturii române**“, bilă se bucură traducerea din „**Bibliografia maghiară a lite-**

raturii române“ de Sámuel Domokos din Ungaria este deosebit de apreciată și de către cititorii din România.

Pe aceeași pagină a revistei „**Elet és irodalom**“ citim poezia „**Timpul a stat între noi**“, de Adela Popescu, în talmăcierea lui Gábor Garai.

Cotidianul „**Népszabadság**“ din Budapesta a publicat recent — la fel cu celelalte publicații maghiare — o serie de studii, articole, însemnări și note prilejuate de comemorarea a cincizeci de ani de la moartea marelui poet Ady Endre, deosebit de interesante fiind între aceste materiale amintirile și evocările datorate unor scriitori contemporani poetului.

La 24 ianuarie 1968 „**Népszabadság**“ a inserat o notă intitulată „**O pagină Ady în România literară**“, în care e subliniată elogios inițiativa dedicării unei asemenea pagini marelui poet și calitatea articolului despre Ady Endre semnat de Mihai Beniuc, articol din care se citează pasagii. De o mențiune foarte favorabilă se bucură traducerea din poemele lui Ady Endre apărute în aceeași pagină.

De vorbă cu S. CORINNA BILLE

- Tendințe în literatura elvețiană ● Provincial și universal
- Folclor și regionalism ● Lungi și melancolice amintiri despre Benjamin Fondane



Convorbirea noastră a început simplu, firesc :

— Corinna Bille, literatura Elveției române, mi s-a spus, se împarte în două mari spații culturale : unul protestant, al scriitorilor din regiunea Genevei și Jurei, iar celălalt catolic, reprezentat prin Cingria, Chappaz, Mercanton, dumneavoastră. Sinteți de acord cu această categorisire... confesională ?

— Aș răspunde cu... o confesiune. Mi-am petrecut copilăria la Sierre, în casa natală, de fapt un fel de castel. Tatăl meu, pictorul Edmond Bille, își primea acolo prietenii, care rămneau adesea săptămâni întregi. Ramuz a fost unul dintre ei. „Jean-Luc perscutat“ acolo s-a născut, ca și „Le Village dans la montagne“. În anii primului război mondial, poetul și romancierul Pierre Jean Jouve venea la noi, însoțindu-l pe Romain Rolland. Îmi amintesc că, jucându-mă cu fiul său Olivier, i-am pus această întrebare naivă : „Ești protestant sau catolic ?“ Olivier m-a privit mirat și mi-a răspuns scurt : „Sint francez !“ Eram copil, atunci, dar simplitatea cu care Olivier a tăiat nodul gordian al preocupărilor mele m-a impresionat. Vara, tatăl meu, care avea simțul șefului de trib, ne imbarca pe toți într-o mașină și ne petreceam vacanța în cantoanele Elveției aleanice. Îi plăceau mult dialectele regiunii și barocul ei pastoral. Astfel, în spiritul meu s-a creat o anume osmoză a regiunilor de limbă franceză și alemanică, deși cea din urmă mi-a rămas inaccesibilă. Așadar, într-un cuvânt, sint o scriitoare de origine elvețiană.

— Mediul în care ați trăit a avut o influență decisivă, pare-se, asupra evoluției dv. scriitoricești. Cum vă situați în raport cu el ?

— Aș putea spune că, o dată cu laptele mamei, care a fost țărancă, am primit și dramele, imaginare sau reale,

Premiul pentru nvelă al Institutului genevez (1938), premiul Schiller (1945), premiul Esenwein (1952). Romanul ei Thèoda a fost publicat de trei editori de limbă franceză și tradus în limba germană. Douleurs paysannes, L'Inconnue du Haut-Rhône, și, în urmă cu câteva luni, La Fraise noire — iată consacrarea definitivă.

Intr-un univers literar claustrat, în care femeile pătrund urareori. S. Corinna Bille s-a impus printr-un timbru înalt, personal. Personajele, disimulate în ceața difuză a peisajului în operele marelui majorității a prozatorilor helvețici, capătă contururi puternic reliefate sub pana autoarei Durerilor țărânești. În povestirile ei, bucuriile și durerile, teama și moartea, se exprimă în fuziune cu natura, fie ea majestuoasă sau tulburătoare, însoțită sau aspră asemeni rocilor nude, așemenea vântului care biciuie iarba înălțimilor alpestre. Omul și peisajul se identifică, dar ceea ce la alți prozatori este o prezență inexprimabilă, la Corinna Bille devine strigăt. Arta ei este însă admirabilă tocmai pentru că tensiunea confruntărilor nu devine niciodată onirică. Autoarea este stăpână pe personajele sale, pe sentimentele lor — exacerbate, în această „altă lume“ care este muntele —, ea le conduce cu perfectă siguranță, de la o emoție ușor tremurată până la violența pasiunilor, explozivă. Prezența naturii, obsedantă și tragică, devine la ea un pretext, un cadru. Cadrul în care se profilează, pregnant, infinita galerie umană a lumii rhodaniene.

ale citorva mari romancieri și artiști. Pe unii dintre ei i-am numit. Au fost însă și alții, deosebit de interesanți, pe care i-am întâlnit în „hotelul“ nostru — le casteloc, cum l-au botezat prietenii tatălui meu, colaboratori ai revistei satirice editată de el, L'Arbalète. Îmi amintesc și azi cu emoție de lungile lor dezbateri, până târziu noaptea, în jurul căminului în care ardea un foc mare, atât de mare încât s-ar fi putut frige la para lui un vițel întreg.

Într-o zi, însă, mi s-a pus problema necesității de a zbura cu propriile mele aripi, asemenea lebedelor sălbatice din povestirea lui Andersen. În toamna lui 1933 mă aflam la Lens, tinăra script-giră fără experiență a filmului „Rapt“, după „La Séparation des Races“ a lui Ramuz. Această experiență avea să mă poarte mai apoi spre Paris, unde am avut prilejul de a-l vedea de aproape pe Dulin, pe cât de sărac pe atât de tulburător prin inteligența lui scilicitoare, și pe Jean-Louis Barrault, stoic, loquind în decoruri și hrănindu-se cu o unică scrumbie pe zi.

În timpul turnării filmului „Rapt“, l-am cunoscut pe Benjamin Fondane, care scrisese scenariul și era prietenul lui Kirsanoff, regizorul. M-am împrietenit foarte repede cu Fondane. Îmi spunea „petite sauvageonne“, îmi cânta șansonuri vechi, îmi vorbea despre viața lui, despre soția sa, sora de la Paris și editorul său, Denoël. Tocmai publicase „Ulysse“ și pregătea „Rimbaud le voyou“. Cu obrazul său aproape cenușiu, cu ochii săi ușor holbați, de imaginativ, mi se părea urit, dar îmi plăcea vocea lui profundă, joasă, tandrețea gesturilor sale, risul lui trist. Eram fascinată, puțin înspăimântată chiar.

Producătorul filmului făcea să circule pe jos, zile întregi, trupa sa pe culmile muntilor. Îl revăd și azi pe Fondane, în pantofi și pantaloni golf, necăjindu-se pe drumeagurile noastre stîncose. Într-o zi, văzînd o umilă cabană de vacanță, a exclamat : „Ar trebui să fii un Rothschild, pentru a-ți oferi așa ceva !“ Am ris. Locuia, împreună cu cițiva actori, în schitul din Lens și mă gîndeam la mina pe care ar face-o bătrînul stareț dacă ar afla ce soi de

diavol s-a cuibărit în aghiasmătarul lui. Într-o seară, i-am dus, pe el și pe primul interpret al filmului, la Sierre, în casa părinților mei, care se numea „Le Paradou“. Plopii din jur, vastele săli sumbre căptușite cu lemn, bătrînele și complicatele broaște ale porților — totul l-a entuziasmat. Din păcate, încă înainte de a se termina filmul, Benjamin Fondane a trebuit să plece la Paris. Ne-am sărutat și ne-am spus „la revedere“, convinși că ne vom revedea. Dar în aceeași zi, m-am simțit ca și cum mi s-ar fi sfîșiat inima. Poate că am avut presentimentul tragicului său sfîșit.

Cînd i-am mărturisit, într-o zi, că scriu, m-a întrebat ironic : „Ai o calligrafie frumoasă ?“ Dar cițiva ani mai târziu, cînd a descoperit o revistă care publica una din nuvelele mele, mi-a comunicat surpriza lui și m-a felicitat. Mi-a trimis toate cărțile lui, în ale căror dedicații am regăsit semnele prieteniei sale, ca și ironia lui puțin dezabusată. Am păstrat șapte dintre scrisorile lui. Cele două din urmă sînt din Ponthierry, unde fusese mobilizat în mai 1940. Seria : „Recentele evenimente mi-au tulburat puțin răbdarea, dar asta se vindecă. Azi nu mai este timp de poezie, ci de corvoada curățatului de carțofi și pentru tăierea lemnului“. După iunie, am primit un sfîșietor și ultim mesaj prin care mă ruga să corespundez cu una dintre rudele sale din Varșovia. Frontierele erau, însă, închise. Și a urmat foarte lungă tăcere...

Abia în Italia, cu prilejul unei adunări a Societății europene a culturii, filozoful Jean Wahl mi-a spus că Benjamin Fondane a murit în lagărul de concentrare de la Auschwitz. Mi-am amintit atunci un catren al lui din Ulysse :

„On a pris les empreintes de chacun de nos dix doigts — à quoi servent sanglots et plaintes ? La route marche et ne finit pas...“

Tăcere grea, stînjenoare, complice. Apoi, cum totuși pescărușii se zbenzguiau în fața ferestrei, iar soarele a năvălit în camera mută, am îndrăznit :

— Corinna Bille, folclorul ocupă un loc important în opera dv. de început.

Cum explicați aceasta ? Și cum se explică absența lui din ultimele lucrări ?

— În primele mele cărți, Thèoda și Douleurs paysannes, folclorul ocupă în mod firesc locul său, aș spune chiar în mod necesar, întrucît personajele mele sînt țărani care, pe vremea aceea, trăiau cu adevărat ceea ce azi se numește folclor. Mama mea era țărancă și a avut o copilărie de țărancă. Datorită situației tatălui meu, copilăria mea a urmat un curs diferit. Dar întîlneam oamenii din sat și-i iubeam. Rituri, obiceiuri, costume, limbajuri sînt acum pe cale de dispariție. De aceea dispar, încetul cu încetul, și din ultimele mele cărți. Totuși, unele procesiuni sau măștile de lemn apar în „La Fraise noire“, pentru că mai există în realitate.

— Faceți o diferențiere între folclor și regionalism ?

— Cred că folclorul este o bogăție bizară, adesea de origine păgînă și magică, pe care o regăsim, cu frapante asemănări, în toate țările lumii. Dimpotrivă, regionalismul (expresia are un sens meschin și peiorativ) semnifică o atmosferă mai puțin interesantă, pentru că e închisă. Nimeni nu se gîndește să-i acuze pe Giono sau pe Faulkner de regionalism. Și totuși, întreaga lor operă, pe care o apreciez mult, se înscrie într-un mic colț geografic, precis și limitat, chiar dacă numele sînt schimbate. Esențialul este acesta : un scriitor mediocru va face regionalism ; un scriitor mare va face operă de valoare universală.

— Se vorbește adesea despre literatura Elveției române ca despre o prelungire lingvistică franceză, ca despre un provincialism. Oare credeți că ea are, dimpotrivă, o substanță autentică, o identitate națională caracteristică, o funcție fecundă ? Iar dacă apreciați totuși că literatura elvețiană este un ecou al literaturii franceze sau germane, cum ar putea deveni ea însăși, și... universală ?

— Într-un anumit sens, Elveția română este cu adevărat un fel de provincie franceză, întrucît vorbește franceză. Dar ea este de asemenea o țară, fie și o țară mică, avînd o personalitate distinctă și care se afirmă ca atare din ce în ce mai mult. Literatura română capătă o însemnătate mereu mai mare și începe să atragă atenția criticilor parizieni. Pe de altă parte, nu cred că literatura elvețiană ar fi doar un ecou al literaturii franceze sau germane. Ea există prin sine însăși. Totul este în funcție de talentul sau de mediocritatea autorilor. Pentru a deveni universală, literatura trebuie să se supună unei singure măsuri : geniul.

— Cum se situează lirica elvețiană în raport cu diferite curente din poezia universală ?

— Lirica elvețiană este totodată violentă și timidă, uneori stingă, adesea prețioasă. Spirituală, mai ales în Elveția alemanică.

— Dar critica literară ?

— Datorită faptului că toată lumea se cunoaște și trăiește în orașe prea apropiate unul de celălalt, se dovedește poate de o bunăvoință puțin cam dulceagă. Bonomia elvețiană este o calitate, dar are defectele ei.

În ciuda seninătății sale, Corinna Bille, bonomă, nu este mai puțin critic exigent. Cu alții, dar și cu sine însăși. Condiție sine qua non a creației autentice.

Horia LIMAN

CADRAN

Moartea

lui André Salmon

La 12 martie s-a stins la Sanary, la vîrsta de optzeci și șapte de ani, André Salmon. Născut în octombrie 1881, Salmon a fost jurnalist, reporter, romancier, critic de artă, poet, romancier și memorialist, a colaborat la „Omul liber“, la „Micul parizian“, a fondat premiul Cazes. Opera lui poetică se poate împărți în două perioade. Înainte de 1920, în culegeri ca Cartea și sticla, ea e fantezistă, înrudită cu viziunea lui Toulet și Moréas. De la Prikaze și Vîrsta umanității apare o nouă factură : poeme

narative, în vers liber, pline de termeni străini, deseori în maniera Cendrars și Larbaud, încercînd să realizeze în poezie, cum autorul însuși declară, un „cubism cinematografic aplicat“. Romanele (Canalii dulci, Negresa de la Sacré-Coeur. Manuscris găsit într-o pălărie) sînt un plăcut amestec de imaginație colorată și de naturalism, de burlesc și delicată sensibilitate. Salmon a mai scris un eseu asupra teatrului (Natchalo) și studii despre Modigliani, Utrillo, Cézanne, Derain. Othon Friesz și trei volume de Amintiri fără sfîșit. Era ofițer al Legiunii de Onoare. În 1964 fusese distins cu marele premiu de poezie al Academiei franceze. Cu dispariția lui Salmon, literatura franceză pierde mai cu seamă un foarte cuprinzător spirit al Parisului. Salmon, scriitor proteic, a trăit între cei doi poli ai vieții artistice pariziene. Montmartre și Montparnasse, o existență de cuceritor ștrengar.

Profesorul lui Camus

Jean Grenier — publică o carte (de amintiri, parcă) despre elevul său. Pagini de un anecdotic subtil, pline însă de multe reflecții psihologice asupra celui ce își deschidea — precum se spune — atât de anevoie sufletul chiar față de cei intimi lui. Jean Grenier a fost mai mult decît profesorul de filozofie al lui Camus ; iar îndărătul ferestrelor, — mai mult decît un amic. Autorul ni-l revelează taciturn față de străini, „ducîndu-și gravitatea ca pe o mască“. Și nu ezită să numețe : „el s-a gîndit — văzîndu-mă scriind — că se poate scrie“. Apoi, în capitolele în care nu lipsește ceva măcar din Camus (Camus și politica, lecturile acestuia și influențele suferite, amatorul de călătorii, obișnuințele de viață, atitudinea sa față de teatru, de religie, de Algeria, pe scurt — ceva din Camus scriitorul), în capitolele acelea Grenier strecoară păreri, confesiuni sau amintiri de natură a rotunji profilul regretatului laureat Nobel.

„Am o dorință atât de puternică“, se adresa Camus din Ti-

pasa, în august 1934, „să văd că izvorul de nenorocire și de amarăciune ce-i otrăvește pe oameni se stînge“. Cărțile lui preferate ? Cele ale moralistilor (de pildă Chamfort), sau Durerile lui André de Richand și Casa poporului de Louis Guilloux — în perioada adolescenței.

„Păstrînd calitatea stilului lui Stendhal, el ar fi dorit să ia ceva din stilul lui Chateaubriand“ — ne destăinuie Grenier, adăugînd că „mai înainte de orice voia să rămînă liber, că era însetat de libertate.“

Si această foarte impresionantă remarcă : „A început în mod paradoxal, și invers decît toți gînditorii, să-și spună întîi „ultimul cuvînt“. Ori poate că tocmai pe primul a uitat a-l spune...“

Un festival al cărții

Existau pînă acum festivalul filmului, al poeziei, al muzicii, al teatrului. În curînd va fi creat un festival al cărții. Sindicatul național al editorilor din Franța a hotărît că

primul festival al cărții va avea loc la Nisa între 31 mai și 9 iunie 1969. Comitetul de onoare al festivalului va cuprinde pe André Chamson, Maurice Druon, Jacques Chastenet, Jacques de Lacretelle, Hervé Bazin, Louise de Vilmorin. Spre deosebire de tîrgul internațional de la Frankfurt, care vizează mai mult comerțul cărții, festivalul își propune să fie o întîlnire între toți specialiștii și profesioniștii cărții : autori, editori, librari bibliotecari, tipografi, ilustratori și cititori. În scopul luptei pentru menținerea bunului gust în lectură. Festivalul va cuprinde nu numai o expoziție de cărți, ci și tot felul de manifestări de cele mai diverse genuri, organizate pe zile cu teme : Istorie și documente, Poezie, Literatură, Sport, Turism și natură, Știință și tehnică, Arte, Copii, Cinema, Teatru și televiziune. Vor avea loc și colocvii („Cartea și creația“, „Cartea și educația personală“ etc.).

Cu ION HOBANA despre O.Z.N.-uri

„Un subiect care merită considerație și cercetare“

— Știu că sînteți unul dintre cei mai pasionați și competenți urmăritori de la noi ai evoluției problemei tulburătoarelor obiecte cosmice neidentificate. Se pare că atenția acordată acestui fenomen parcurge un con de umbră...

— „Conul de umbră“ este iluzoriu. Publicațiile specializate (Flying Saucers Review, UFO Chronicle, Spacelink, UFO Investigator, Phénomènes Spatiaux, Lumières dans la nuit, UFO Chile etc.) continuă să prezinte și să analizeze fenomenul OZN. În anul 1968, au apărut numeroase lucrări, printre care Mysteries of the Skies: UFO s in Perspective de Gordon I. R. Lore și Harold H. Deneault, UFO s over the Americas de Jim și Carol Lorenzen, Unidentified Flying Objects: Greatest Scientific Problem of our Times de dr. James McDonald, UFO s — Unidentified, Undeniable de Roger H. Stanway și Anthony R. Pace, Des signes dans le ciel de Paul Misraki. Oamenii de știință din diferite țări își intensifică investigațiile.

— Care este situația la noi?
— După o primă fază de informare cu caracter mai larg asupra fenomenului, ne aflăm într-o perioadă de acumulare a materialului factual. Este o acțiune mai puțin

fizice, ci mai curînd asupra observatorilor“ (ceea ce s-a tradus prin alcătuirea grupului principal al Comitetului dintr-un fizician, un astrofizician și trei psihologi). Copiind textul, descoperitorul lui 1-a comunicat, printre alții, lui Saunders și investigatorului Norman Levine. Prin această „șiretenia“ a devenit, pînă la urmă, publică. Concediat, sub pretextul „incompetenței“, Saunders a fost prevenit de Condon că va fi „distruș profesional“, pentru că a divulgat textul... Nu știu dacă această relatare va constitui o revelație pentru cititori. Oricum, ea determină cele mai îndreptățite rezerve față de concludziile Raportului Condon, concluzii care par

deci, fapte constituite din siliciu și populind planete cu temperaturi foarte ridicate, cum ar fi Mercur...

Nădăduind că am semănat o oarecare indoială față de teza singurătății noastre în sistemul solar, să vedem cum stau lucrurile cu prohibitivele distanțe interstelare. A apărut și aici un argument nou: întirzierea cu o secundă a ceasurilor de pe Apollo 8, în comparație cu ceasurile de control de pe Pămînt. E o strălucită confirmare a uneia dintre cele mai stranii ipoteze generate de teoria relativității: scurgerea mai înceată a timpului, pe măsura pătrunderii în domeniul marilor viteze subluminate. Modesta secundă a lui Apollo 8 devine astfel o cheazăie a ciștiurilor temporale mult mai importante pe care le vor înregistra pasagerii cosmonavelor viitorului, în raport cu contemporanii lor rămași pe Pămînt. Și atunci, anii-lumină care ne despart de cele mai apropiate sisteme solare din Galaxia noastră nu vor mai constitui un obstacol de netrecut. De altfel, reprezintă într-adevăr viteza luminii o limită absolută în Univers? Un grup de oameni de știință americani a demonstrat matematic existența unui regim de mișcare supraluminică, în lumea imediat inconjurătoare. Se elaborează acum mijloacele experimentale necesare verificării acestei demonstrații. Nu mi se pare deloc incredibil ca unele civilizații, situate mai sus decît noi pe spirala evoluției, să stăpînească secretele regimului de mișcare supraluminică.

— Ce ne puteți spune despre încercările unor specialiști de a explica OZN-urile drept niște fenomene atmosferice?

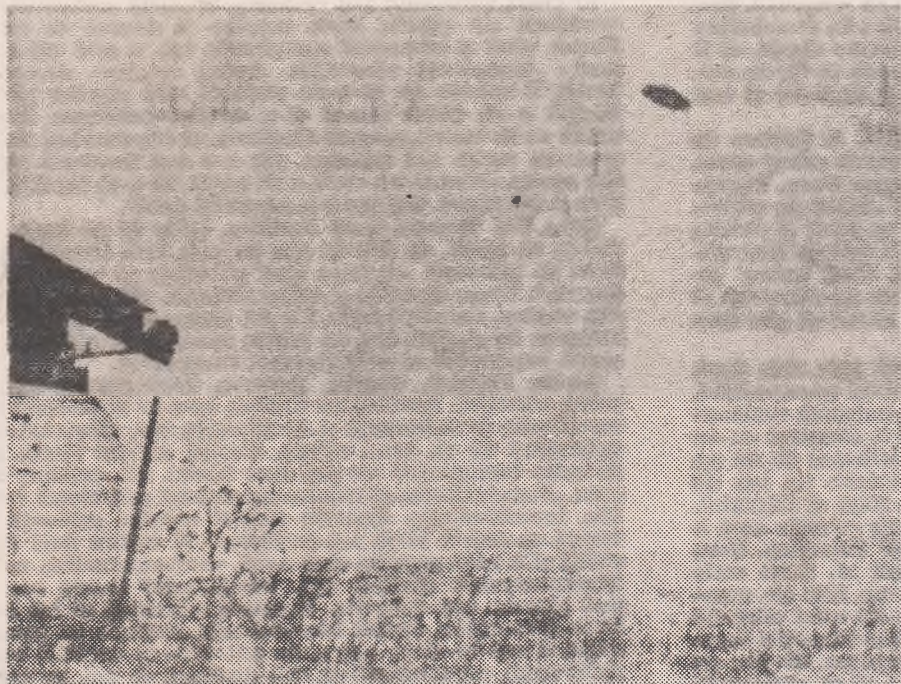
— Bănuiesc că vă referiți la încercarea de a explica fenomenul OZN ca o serie de manifestări ale plasmelor atmosferice, legate de fulgerul global, sau create de descărcările corona între conductorii liniilor de înaltă tensiune. Campionul acestei teorii, Philip Klass, a publicat anul trecut cartea UFO s — Identified, în care își expune argumentele. Voi semnala numai câteva erori flagrante. În primul rînd, plasma atmosferică nu poate avea nimic comun cu obiectele care, văzute de la mică distanță de observatori de încredere, au fost descrise ca structuri avînd înfățișarea unor aparate de o natură cu totul neobișnuită. Se știe, apoi, că plasma este instabilă și evanescentă, dacă nu se află închisă într-un spațiu corespunzător și asociată unor surse care să o alimenteze cu energie. Klass explică totuși prin prisma teoriei sale fenomene desfășurate în aer liber și durînd uneori zeci de minute, departe de orice sursă posibilă de energie. De fapt, originalitatea teoriei lui Klass constă doar în exclusivismul ei, căci ideea de a asimila unele cazuri OZN fulgerelor

globulare este mai veche, James McDonald analizează critic o asemenea tentativă în articolul său din Suplimentul „Științei“ (august 1968), răspunzînd indirect și opiniilor formulate de Werner von Braun, în numărul din decembrie 1968 al revistei „Bunte Illustrierte“ („România literară“, 6 februarie 1969). Acesta din urmă precizează: „fulgerele globulare naturale sînt, aproape fără excepție, legate de apariția furtunilor“, omițînd însă că — la fel ca în cazul analizat de McDonald — fenomenul OZN se manifestă foarte des în condiții atmosferice stabile.

— Care este concluzia dv.?

— Profit de prilejul pe care mi-l oferiți, pentru a-mi exprima încă o dată, cu toată limpezimea, punctul de vedere, într-o problemă atît de controversată. O voi face împrumutînd cuvintele unui savant eminent: „Desigur, nu orice obiect neidentificat este neapărat un vizitator extraterestru. Dar asta nu înseamnă că toate obiectele neidentificate ar fi fenomene naturale — chiar dacă multe sînt. Atît de mare este ignoranța sau vanitatea unor negatori, încît tot ceea ce le depășește înțelegerea este considerat de ei ca de neconcept. Dar concepțiile omenești sînt limitate la cunoașterea și experiența terestră, iar Pămîntul nostru este un fapt infinitesimal în Univers. Amintiți-vă ce spunea astrologul englez dr. Richard Van der Kiet Wooley, în 1957: „Astronautica? Totală absurditate!“ Cîteva zile mai tîrziu, rușii lansau primul lor sputnik. Amintiți-vă, de asemenea, pionierii astronomiei, Copernic, Galileu, Kepler și partizanii lor au fost denunțați drept „lunatici“ sau eretici și persecuțați de savanții și teologii care priveau Pămîntul drept centru al Universului. Ei bine, în acest moment, aceeași atitudine antiștiințifică îi ridiculizează pe cei care consideră farfuriile zburătoare o problemă serioasă. E bine să rizi, ca să te deconectezi... Dar farfuriile zburătoare sînt un subiect care merită considerație și cercetare“. Am desprins acest text din declarațiile făcute presei de Edward Condon, după numirea sa în fruntea Comitetului finanțat de Air-Force. Să fie doar un punct din programul de măsuri menit să ofere publicului iluzia unui „studiu total obiectiv“? Oricum, obiectele zburătoare neidentificate conținută să-și descrie ciudatele arabescuri, așa cum meteoriții continuau să „cadă din cer“, cu toată împotrivirea unor savanți de talia lui Lavoisier, care declara că astfel de fenomene „sînt imposibile din punct de vedere fizic“.

Interviu realizat de Voicu BUGARIU



Acest obiect a fost fotografiat la 11 mai 1950, în localitatea McMinnville (Oregon), de fermierul Paul Trent. După o analiză de 11 pagini (în ediția populară a Raportului Condon), investigatorul conchide că „interpretarea cea mai simplă, cea mai directă a fotografiilor confirmă tocmai ceea ce martorii afirmă că au văzut“. Și mai departe: „Acesta este unul dintre puținele rapoarte O.Z.N. în care toți factorii investigați — de natură geometrică, psihologică și fizică — par să îndreptățesc aserțiunea că un obiect zburător extraordinar, argintiu, metalic, în formă de disc, cu un diametru de zeci de metri și în mod evident artificial, a zburat în văzul a doi martori“.

spectaculoasă, la care contribuie Serviciul „Atenție OZN!“, înființat pe lângă Observatorul astronomic popular din București și Cercul științific OZN din Cluj. Pot să vă asigur că, încă de pe acum, unele cazuri autohtone (din anul 1968) se înscriu printre cele mai interesante din întreaga istorie a fenomenului. Aș cita obiectul conic observat deasupra Banatului în zilele de 29 și 30 martie; ovoidul întîlnit deasupra cîmpiei orădene de echipajul unui avion IL-18, în luna august; „pălăria“ fotografiată în apropiere de Cluj, la 18 august; obiectul conic fotografiat și filmat la Cluj, la 19 septembrie (vizibil și din alte localități, situate la peste 200 km!). Sînt fapte și probe materiale care ar merita din plin atenția oamenilor noștri de știință.

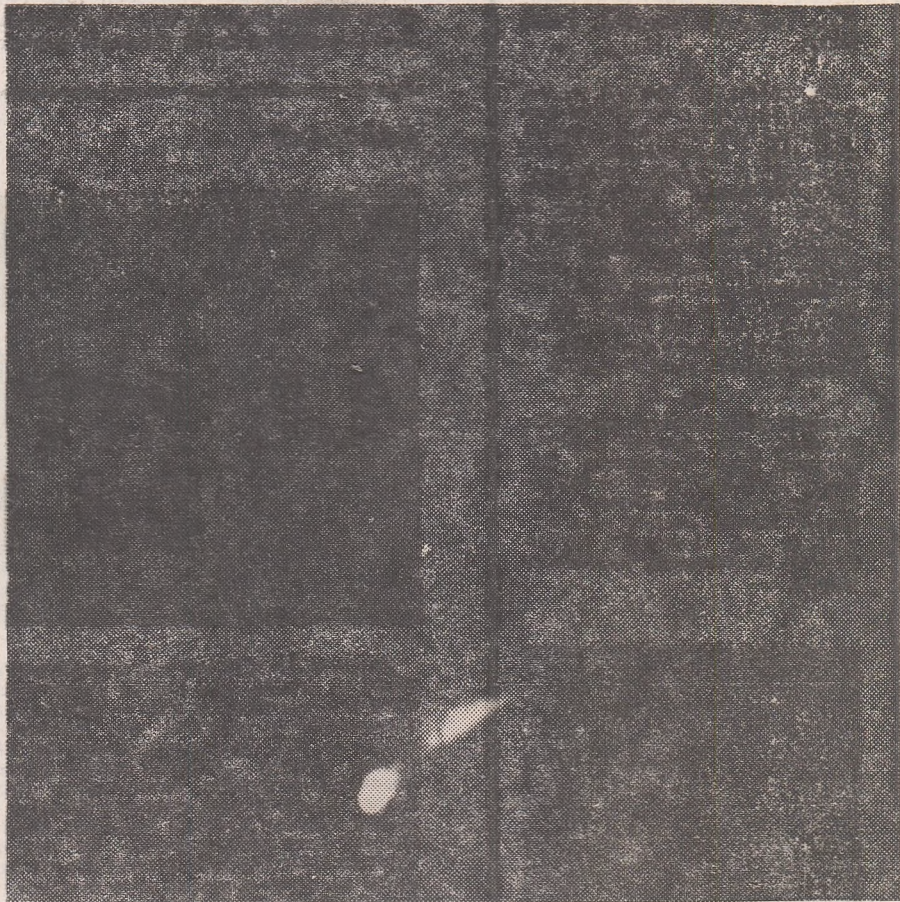
— Se pare că anumite revelații științifice de ultimă oră sînt de natură a dezamăgi pe partizanii existenței OZN-urilor, printre care, după cîte știu, vă numărați și dv.

— Vă referiți, probabil, la raportul Comitetului Condon. Trebuie să vă spun că acest raport este departe de a constitui o surpriză, pentru cei la curent cu împrejurările legate de înființarea și activitatea Comitetului. Cum spațiul nu-mi îngăduie o prezentare exhaustivă a cauzelor și efectelor, mă voi mulțumi să relatez un fapt, după opinia mea, întrutotul lămuritor. Relativ de curînd, psihologul David Saunders și ziaristul Roger Harkins au publicat o carte intitulată OZN? Da. Unde a greșit Comitetul Condon. Saunders se număra printre cei cinci membri principali ai Comitetului Condon, pînă la începutul anului 1968. Ce s-a întîmplat între timp? În toamna lui 1967, documentîndu-se pentru o conferință, unul dintre colegii săi a găsit în arhivă un dosar intitulat „Contract cu Air-Force și arierplan“, iar în dosar un memoriu semnat de Robert Low, administratorul Comitetului care cuprîndea următorul pasaj: „Studiul nostru ar fi condus aproape exclusiv de oameni care nu cred în el și care, nefiînd poate capabili să argumenteze un rezultat negativ, ar fi probabil în stare să producă dovezi demonstrînd în mod convingător că observațiile nu conțin nimic real. Șiretenia ar consta, cred, în a descrie programul Comitetului astfel încît publicului să-i apară ca un studiu total obiectiv, iar comunității științifice să-i ofere imaginea unui grup de sceptici făcînd totul pentru a fi obiectivi, dar neavînd practic nici o speranță de a descoperi vreo farfurie. Un mijloc de a atinge acest scop ar consta în orientarea anchetei nu către fenomenele

să fi fost trase, în esență, încă înainte de începerea anchetei...“

— V-aș ruga să vă referiți, în continuare, într-un mod mai amănunțit, la ipoteza posibilității comunicării între ființe superioare aparținînd unor planete sau chiar unor sisteme solare diferite.

— E necesară o precizare: nici un adversar serios al ipotezei originii extraterestre a OZN-urilor nu neagă posibilitatea existenței altor civilizații planetare, dintre care unele superioare civilizației noastre. Ceea ce se refuză cu înverșunare este posibilitatea contactului. Ni se repetă cu obstinație că Pămîntul este singurul purtător de viață, și, în orice caz, de viață rațională, din sistemul nostru solar și că distanțele pînă la soarii cei mai apropiați sînt prea mari pentru a fi învinse vreo dată. Aș prefera deci să supunem unei analize succinte aceste două aserțiuni. În 1965, au fost date publicității cîteva dintre fotografiile luate de Mariner IV, în timpul trecerii pe lângă Marte. Am putut vedea atunci o suprafață presărată cu cratere asemănătoare celor de pe Lună. În declarațiile oficiale, se sublinia faptul că n-a fost înregistrată nici o urmă a celebrelor și controversatelor „canale“, socotite de unii astronomi drept o dovadă a unei activități inteligente. Ulterior, profesorul Clyde Tombaugh, descoperitorul lui Pluton, a informat Asociația americană pentru progresul științei că pe șapte dintre cele 22 de imagini transmise de Mariner IV a identificat segmente de „canale“ și „oaze“ (puncte de intersecție a mai multor „canale“), corespunzînd cu reperele observate de el însuși prin telescop și transpuse pe hărțile marțiene elaborate de alți astronomi. Existența acestor imagini revelatoare a fost confirmată și de alți specialiști eminenți, ca profesorul Frank Salisbury, de la Universitatea din Colorado, profesorul Robert D. Leighton, dr. William Pickering etc. Iată dar un argument nou, care readuce în centrul atenției o planetă considerată multă vreme singura concurentă a Pămîntului, pe planul vieții raționale. Cît despre Venus, nu vreau să repet ceea ce am spus, relativ recent, într-un articol din „România literară“ („Venus — un infern suportabil“, 16 ianuarie 1969). Mai curînd aș aminti că experiențele efectuate la Institutul de chimie organică al Academiei de științe a U.R.S.S. și reluate de profesorul doctor J. Lederberg, laureat al Premiului Nobel, de la Universitatea din Stanford (California) au demonstrat că viața se poate dezvolta și pe baza siliciului, nu numai a carbonului. Ne putem imagina,



Această fotografie a fost făcută de cosmonautul american McDivitt, la 4 iunie 1965, undeva deasupra Oceanului Pacific (potrivit dr. Roach, investigatorul Comitetului Condon; anterior, NASA o localizase „deasupra insulelor Hawai“). Obiectul a fost descris ca un cilindru cu o protuberanță asemănătoare unui braț. După ce declarase că pe peliculă nu se vede nimic, NASA a dat publicității imaginea acestui obiect oval, lăsînd în urmă o diră.

McDivitt credea că a văzut „probabil“ un alt satelit, dar dr. Roach pune sub semnul întrebării această opinie. NORAD (Air-Force) a explicat că ar fi vorba de satelitul Pegas, care se afla pe atunci la o distanță de aproximativ 1200 de mile. McDivitt nu a fost satisfăcut de această explicație. Analizînd datele NORAD, dr. Roach nu a putut găsi nici un alt corp artificial cunoscut care ar fi putut fi fotografiat în locul și la momentul respectiv.

ULTIMUL LOCATAR AL OLIMPULUI

PE ACTRIȚELE Ana Szeles și Irina Gărdescu vom avea prilejul să le vedem în filmul maghiar intitulat "Vadul Iadului". Distribuite de regizorul Miklos Markos în rolurile a două surori, ele au ca parteneri pe Antal Pager, Bulla Elma și Dayko Margit.

★

DESPRE CELE 4 700 000 de unități imprimate, manuscrise, periodice, stampe și documente, existente la cea mai mare bibliotecă din țară, Biblioteca Academiei, Studioul cinematografic „Alexandru Sahia” realizează filmul „Ei scrisul îl numeau Icoana (scenariu Radu Albala, regia Dumitru Done).

★

VASILE MÎNĂSTIREANU (scenariu și imagine) și Gh. Horvath (regia) realizează filmul „Popa V. Nicolae, un portret cinematografic dedicat rapsodului popular din Humulești (autor de texte, balade și cîntece populare, autor al unui roman autobiografic în versuri, creator de costume pentru teatrul popular, culegător de folclor, interpret, organizator de spectacole populare).

★

DANY CARREL va fi principala interpretă feminină a filmului „CLERAMBARD”, pe care Yves Robert îl va realiza, după piesa lui Marcel Ayme. În acest film, Dany Carrel va juca rolul Langusteii, o domnișoară a cărei virtute e discutabilă și care se duce pe fiul unui nobil ruinat. Ea va trebui să trăiască timp de trei săptămîni într-o rulotă și să urmeze, în calească, pe drumurile Burgundiei, pe partenerii săi, Philippe Noiret și Gerard Lartigu.

★

ALAIN JESSUA va pleca în curînd în S.U.A. unde speră să o poată găsi pe viitoarea sa vedetă feminină, pentru filmul pe care îl proiectează: PLANETA ALBASTRĂ. Filmul va fi în întregime turnat în versiune engleză și ne va povesti aventura unei femei cosmonaute căreia îi moare soțul într-un accident. O mare parte din exteriorul vor fi turnate în jurul orașului Los Angeles.

★

CALEA LAPTELUI este ultimul film al lui Luis Buñuel. Patruzeci de ani după „Ciinele Andaluz”, regizorul spaniol a terminat una din lucrările sale cele mai personale și mai îndrăznețe. E vorba de un film de aventuri. Povestirea se inspiră direct din romanele picarești spaniole din secolul 16. Filmul este o coproducție franco-italiană și principala interpretă sînt: Paul Frankeur, Laurent Terzieff, Alain Cuny.

★

PHILIPPE DE BROCA nu s-a hotărît încă ce titlu să dea următorului său film, dar deocamdată face pronosticuri asupra eventualelor vedete. Astfel, s-a gândit la Henry Fonda și Belmondo, care ar putea forma o echipă foarte picantă. Această „poveste” scrisă de Daniel Boulanger are ca erou un om, care posedă cînd este beat facultatea de a vedea ceea ce se petrece în capul celorlalți. De Broca intenționează să încerce norocul unei tinere vedete: Marthe Keller.

★

JOSE BENAZERAF, unul din cei mai „en vogue” regizori francezi, după terminarea filmului „Joe Caligula”, va începe un lung metraj intitulat: „Inferno”. Pentru aceasta el a angajat-o pe proaspăta vedetă lansată de Bresson, Dominique Sanda.

★



Elsa Martinelli, protagonista filmului lui André Cayatte „Chemins de Kapmandou”.

James Dean. A jucat în total exact un an. Și a murit la vîrsta de 24 de ani. Elia Kazan, care îl lansase, spunea: „L-am ales pentru că era leit eroul care-mi trebuia. Avea ură pe toți tații din lume. Simțea lipsa mamei-si. Era vindictiv și bănuitor. Avea complexul persecuției al solitudinii. Și poseda un extraordinar talent”. Mai avea și un alt complex pe care a uitat să-l spună Kazan: complexul morții. Strassburg, celălalt conducător, alături de Kazan, al faimosului Actor's Studio, spunea: „Avea pe dracu-n el. Nu-mi cerea niciodată ajutor. Nici să se împrietenească cu mine nu voia. Stătea de o parte, parcă de frică să nu fie observat. Totdeauna am avut impresia că era în el o putere de auto-distrugere”. Moartea, așteptarea morții, îl fascina. „Singurul lucru (scria Giulio Cesare Castello), singurul lucru care îi dădea un fel de voluptate îmbătătoare erau cursele sale nebunești cu automobilul. Cînd se așeza la volan, dornic să atingă cele mai nebunești viteze, se gîdea cu deliciu să reușească, dar, în același timp, și tot cu deliciu, se gîdea la frumusețea unei asemenea morți. Calul năzdrăvan pe care zbură, el îl conducea cu ambele aceste gînduri”. A murit la 24 de ani. Accident de automobil? Accident simulat? Probabil și una și alta.

Maila Nurmi, care îl introdusese la T.V., îl inițiasse în practicile necrofile (această acțiune interpreta la micul ecran personajul Vampirei). Partenera lui James Dean, Mercedes Mac Cambridge, ne povestește cum el, „ședea pe marginea patului, și tot repeta că moartea e ceva nobil și demn; unicul lucru pe lume pe care îl respecta. Îl incînta cînd vedea că mă las contagiată de tristețea lui. Cînd trecea pe lângă o groapă săpată în pămînt, se așeza pe marginea ei ca s-o privească. Și repeta că i-ar face plăcere să știe cum se stă acolo. Și alte vorbe de acest soi...”

În ultimul său film, Gigantul, care a fost gata abia după moartea lui, el intruchipează toate virstele personajului, de la adolescent la moșneg. Edna Fajer, autoarea romanului, zice că numai grație lui James Dean a cunoscut ea cu adevărat pe eroul pe care îl crease. În răstimpul de un an și jumătate, Dean a turnat trei capodopere: La est de Eden, Rebel fără cauză (de Nicholas Ray) și Gigantul. Moartea lui a declanșat un acces de delir colectiv care a întrecut pe cel stîrnit odinioară de Rudolf Valentino. S-au vîndut 60 000 de fotografii într-o singură zi. S-au scris cîrți întregi despre el. S-a făcut imediat un film de montaj de 72 de minute. O mulțime de fete au avut crize de demență. S-au turnat 4 000 de busturi. Tineri fanatici încadrau statuia lui cu două lumînări veșnice aprinse. Mașina cu care se omorise (un Porsche) a fost expusă, și se plăteau 25 de cenți biletul de intrare. Fișii din hainele lui purtate în ziua fatală se vindeau la bursa neagră. O Fundație James Dean a fost creată. Nenumărate ședințe de spiritism organizau convorbiri cu el de pe lumea aialaltă. La comemorarea morții sale, un grup de 300 de băieți anunțau că se vor arunca de pe o stîncă, în mare, în automobil, ca el.

Această adorație e cu atît mai curioasă cu cît, în timpul vieții, aproape nici o fată nu se uita la el. Una din puținele lui prietene, Arlene Lorca, spunea: „Numai iubindu-l foarte mult îl puteai suporta”. Era moșic, ursuz, murdar, cu îmbrăcămintea în dezordine; era obraznic (la 18 ani a pîlmuit pe unul din profesorii lui). Faimoasa biografă de vedete, Hedda Hopper, îi scrie: „Dragă Jimmy, e foarte original din partea ta să locuiești într-un pod. Vin la tine să-ți

iau un interviu”. La care el răspunde: „Nu mă cheamă Jimmy, ci James Dean, domnul James Dean. Și nu primesc vizite”. Repet: foarte curioasa idolatrie declanșată după moarte de acest băiat tînăr și drăguț la chip care n-a avut, în timpul vieții, nici cel mai mic succes la femei. Acea pe care a iubit-o, Ana-Marie Pierangeli, îl refuzase categoric. După moartea lui, mai multe fete au înnebunit (la propriu nu la figurat). I se întimpla (spunea Castello) să se îndrăgostească fără rezultat. Sau, dacă fata răspundea la sentimentele lui, în ultimissimul moment îl prefera pe unul mult sub valoarea lui. Acest teribil sex-apeal post mortem, Castello îl numește: „il suo inedito sex apeal”. Era un băiat plin de neliniște și, mai presus de toate, nefericit. Avea o față îndurerată, nemulțumită, avea ochi tulburi de ciine frustat, avea umblet dezordonat, avea violențe subite, hohote bruște de ris.

În ciuda succesului său ca actor, în ciuda ascensiunii sale vertiginos de rapide, toate acestea îl duceau la moarte. Kazan, cînd a enumerat complexele lui, a mai uitat încă unul: complexul vinovăției. Acelui prietene de care am vorbit îi spunea că el e de vină că și-a pierdut părintii, fiindcă e un băiat rău și și-a meritat pedeapsa. Această urșită ca în basme, această fatalitate de blestem îmi readuce anumite vorbe din poveste, din cea mai frumoasă poveste din lume: „Numai un copil o să aveți. El o să fie Făt Frumos și Drăgăstos. Dar parte n-o s-aveți de el”.

Avea Făt Frumos toate darurile, chiar și pe acela de a zbură, ca zmeii, cu 200 de km pe oră, spre locurile unde avea să găsească „tinerete fără bătrînețe și viață fără de moarte”. Toate darurile și toate izbinzile din lume, Dar ursita veghea, neînduplecată. Cu un singur gînd, el lasă toată fericirea în spatele lui, ia friiele zmeului și zboară drept, crunt, implacabil, să se întîlnească cu moartea.

Ursita, Fathum, Soartă, Ananke, toate acestea au și un nume adevărat. Acest actor uluitor, care ar fi întrecut toate recordurile de frumusețe și de adorație, era, sărmanul de el, nefericitul de el, era... nebun. Contra acestui lucru, toate darurile ursitoarelor nu pot face nimic. Un cronicar scria așa: „Personalitatea și temperamentul lui reflectează îndoiele, incertitudinile, dramele tinerei noastre generații. Întreaga sa scurtă viață s-a desfășurat la umbra unei singurătăți și a unei angoase care nouă, contemporanilor, ne este binecunoscută”. Scriind așa, istoriograful acesta are, dar mai ales nu are dreptate. Fanaticii adoratori ai lui James Dean (deanagers, cuvînt inventat prin analogie cu teenager, adică tineri în etate agers, de ani care se termină cu sufixul teen), adică tinerii de sub douăzeci de ani, ar vrea să vadă în drama lui Dean propria lor dramă. Ar vrea. Dar au prea puțin acest drept. Căci ei n-au, nici la bine nici la rău, nimic din ce avusese el: n-au nici talentul lui, nici ambiția lui, nici onestitatea lui modestă, nici vulnerabila lui demnitate, nici cultura lui și, mai ales, ei n-au nebunia lui, psihoza lui chinuitoare. Deanagerii sînt, în general, cumplit de sănătoși. Și mai sînt și infumurați. Și mai sînt, spre deosebire de Dean, foarte grăbiți. Dean, dimpotrivă, aștepta, căuta, avea complexe de inferioritate, dar talentul său îl socotea mult mai mic decît era. Totuși, cronicarul are dreptate. Drama lui Dean este și a noastră, a tuturor, în sensul că, din pricina unei stupide nedreptăți de biologie a murit, la 24 de ani, după numai un an de desfășurare, un mare, un foarte mare actor.

D. I. SUCHIANU

cronica



Declarat, în 1954, cel mai bun film american al anului, „La Est de Eden” aruncase în lume un actor idol — James Dean. Recunoașterea unanimă nu întîrziează să vină; în 1955, la Cannes, filmul lui Elia Kazan primea „Premiul pentru filmele dramatice și pentru interpretare excelentă”. După 15 ani, succesul filmului la public rămîne aproape nestîrbit, fiindcă actorul care sfîrșise tragic, la nici un sfert de veac împlinit, actorul despre care mulți au auzit și crezut ceva și nimic, ni s-a dezlăuit pur și desăvîrșit, păstrînd — azi ca și mîine — singurul merit neîndoielnic al acestei pelicule.

În fapt, ni se narează o dramă; nimic nu ar trezi spiritele, nu ar reînvia (căpătînd de astădată dimensiuni noi) drama familiei Trask din valsele Satinas, dacă n-ar exista Call, tînărul care de fapt produce dezechilibrul, echilibrul, dezastrul, saltul calitativ. Intr-un fel, ne rămîne să credem în final nu atît în moartea tatălui, cît mai degrabă în aceea a lui Aron, dar nici atunci fraza biblică a primului

amor nu e pe deplin justificată, chiar dacă talgerul lui Caleb se ridică și al lui Aron coboară. Plecarea lui Aron pe front nu înseamnă cumva aruncarea spre largile cîmpuri de vînătoare modernă a unui nou răzvrătit? Fiindcă în fond războiul e o paiață depărtată pentru care sudul american are chiar o nemaipomenită greață și duioșie, o tentă de umor despuțat.

Vieții tîhnite la țară, micilor întîmplări, lungilor lecturi biblice, liniștii și echilibrului în care se scurge viața lui Aron și a tatălui, Caleb le opune ura și răzvrătirea sa structurată pentru toți, bizar. Lipsa unui confident, a unui suflet apropiat, fie chiar și în „răutate”, adîncește prăpastia. Call urăște totul, alcătuirea lumească. Descoperirea mamei generează o falsă purificare, fiindcă tocmai acesta e momentul cînd dorește mai mult o apropiere între el și tatăl său. Ura lui Caleb e șansa răzvrătirii care se supune o clipă și tocmai atunci primește semnul

respingerii gestului său, Aron fiind preferatul dintotdeauna.

Apropierea Call-Abra e întîmplarea care rezolvă în fapt drama. Ochiul Abrei trădează sensibilitate romantică; îl iubeste pe Call dinainte de a ști că-l iubeste. Intuind linearitatea sufletească a lui Aron, cu care părea că formează un cuplu perfect, e atrasă de zbuciumul și nonconformismul fratelui.

Structurat ca o poveste clasică, consumîndu-și în doze strângulate dramatismul, filmul judecat dincolo de serviciul adus operei literare își refuză posibilitatea unică de salvare: de a sfîrși tragic. La urma urmelor e bine totdeauna să nu confundăm „meseria” cu arta de a face film, fiindcă dramatismul fabulei, excelent servită de James Dean, fără el n-ar fi păstrat azi decît o unică virtute, aceea de a fi o ecranizare după un roman semnat John Steinbeck.

Dumitru M. ION

În exclusivitate pentru

„România literară“

JEAN
ANOUILH

crede că e
mai amuzant
să montezi piese
decît să le scrii...



Cînd, în 1932, s-a jucat prima piesă a lui Jean Anouilh, *L'hermine*, cu Pierre Fresnay și Marie Reinhardt — un critic a exclamat: „Lipsește aproape totul, în afară de esențial“. De atunci și pînă astăzi autorul n-a încetat să scrie „cicluri“ de piese, de la cele roz pînă la cele costumate, de valoare variabilă, apte totdeauna să suscite atenția celor interesați de teatru. Convorbirea cu reputatul dramaturg a debutat, evident, cu o întrebare:

— Aș fi curios să știu de ce grupați piesele patru cîte patru?

— Ca să nu fie cărțile prea groase și prea scumpe. Teatrul se vindea foarte puțin în Franța, cînd am început să scriu — și acum și mai puțin. După ce am scris piesele, le grupez și dau culegerii un titlu potrivit. Firește, e la mijloc și amintirea lui Shaw, cu ale sale „piese plăcute“ și „neplăcute“.

— Citind operele dumneavoastră am avut impresia că resortul psihologic principal ar fi polaritatea îndrăzneală-îmădi-tate...

— Poate că aveți dreptate. Dacă este așa, această dualitate corespunde cu ceea ce există în mine. Trebuie să știți că eu nu gîndesc piesele. Le fac la întîmplare.

Dacă le-aș gîndi mai mult, poate ar fi mai bune. Sînt un meșteșugar care trebuie să trăiască și să aibă grijă de familie. Pînă acum am scris 31 de piese.

— Cum priviți succesul în teatru?

— Succesul de public nu mă interesează; în nici un caz așa cum apare el în America. În Statele Unite sindicatul actorilor interzice ca repetițiile să dureze mai mult de trei săptămîni. De aceea unele teatre new-yorkeze fac turnee de circa șase săptămîni în provincie, înainte de a da piesa în marele oraș. Așa se face că acolo turneul echivalează cu repetiția: în fiecare seară se fac schimbări în spectacol, căci publicul își impune mereu părerea. Cînd teatrul ajunge în sfîrșit la New York, se întîmplă ca spectacolul să nu mai fie gustat. Din fericire, eu am într-o oarecare măsură instinctul teatrului. Totuși, cînd ratăm, vina e a noastră sau a regizorului.

— Apropo, cum vă simțiți în pielea regizorului? Căci din cînd în cînd semnați și ca director de scenă.

— De 25 de ani fac regia pieselor mele, al căror subiect este pentru mine ca un vis pe care l-am „văzut“ undeva, cîndva. Regia mă ajută să văd ceea ce la început era doar nebuloasă. Pentru mine e mult mai amuzant să montez, decît să scriu piese, poate și pentru că am gustul material al teatrului.

— Care vă e preferința în materie de regie?

— Îmi place să montez clasici, chiar cînd e vorba de clasici... ai absurdului, cum este Roger Vitrac. Acum 5—6 ani, la teatrul „A l'ambigu“, în prezent garaj, am montat piesa sa *Victor ou les enfants au pouvoir* (autorul a regizat-o primul, în 1927). Mi-a făcut o extraordinară plăcere. Sînt sigur că Eugen Ionescu a cunoscut-o înainte de a începe să-și scrie opera dramaturgică.

— Care sînt autorii pe care îi stimați cel mai mult?

— În afară de Vitrac, Audiberti, Ionescu cu *Scaunele*, Marcel Aymé. Un loc aparte ocupă, după părerea mea, Becket, care — după Pirandello — este numele cel mai mare al teatrului european.

— În ce condiții apare, după părerea dv., capodopera în literatura dramatică?

— Capodopera nu e dată de viață, ci de o piesă anterioară. Giraudoux avea dreptate cînd spunea că „orice operă este un plagiat după altă operă, iar prima a rămas necunoscută“.

— După cîte știu, Marioara Ventura, spre sfîrșitul vieții, a jucat în *COLOMBE* și în *VALSUL TOREADORILOR*. Ați văzut-o în aceste spectacole?

— În *Colombe* a avut o creație minunată. În *Valsul toreadorilor*... Dar nu, mai bine vă povestesc întîmplarea. Timp de șase săptămîni a repetat cu mine pe linia pe care i-o indicasem. În acuns însă, repeta cu un actor în cu totul altă interpretare, așa că la repetiția generală am avut surpriza să constat că joacă altfel de cum convenisem. I-am spus că face o greșeală; a recunoscut. La premieră a fost admirabilă. Ce femeie, ce talent!...

— Piese noi în lucru?

— După *Brutarul, brutărita și brutărașul*, care a avut recent premiera la Comédie des Champs Elysées, în septembrie o altă premieră, la *Antoine: Peștii roșii*.

Lucian ȘTEFANESCU

Paris, martie 1969

ARLECHIN

Regia tinăra

Intr-o singură săptămîină aflăm că: tînărul regizor Ivan Helmer a montat, cu finețe și substanțial, Neînțelegerea de Albert Camus la „Studio 107“ al Teatrului din Arad, tînăra regizoare Anca Ovunez a creat un studio pe lîngă Naționalul ieșean, inaugurîndu-l cu spectacolul experimental Troienele de Euripide, tînărul regizor Radu Boroianu a deschis „Atelierul“ teatrului piteștean cu două piese originale ale unor debutanți, tînărul regizor Andrei Șerban prezintă, în turneu la București, două spectacole remarcabile create la *Piatra-Neamț*: Omul cel bun din Siciuan de Brecht și Noaptea încurcăturilor de Oliver Goldsmith.

Iată deci că potențialul de inițiativă creatoare, cultura specializată și cutezanța a expresiei, al tinerilor regizori — cărora le-au fost profesori Radu Pencaulescu și Mihai Dimiu — se transformă în fapte de artă, ba chiar ia și forme — ca să zicem așa — instituționalizate. Interesante, controversate ori admirabile, spectacolele lor sînt în-deobște caracteristice prin spirit novator. Aria repertorială în care evoluează are cuprindere largă și distincție. Perimetrul geografic este al județelor și se va vedea în cînd cit și cum poate fi galvanizată mișcarea teatrală din provincie de către acest energic impuls al regiei tinere; căci juniorul existenței li se adaugă, peste puțin, o nouă promoție, care va porni și ea spre scenele țării.

Cineva era de părere, într-un amurg sleit, la sfîrșitul unei seдинțe ce se topea în fumul cafelelor și țigărilor de tot soiul, că Facultatea de teatru a Institutului s-ar mai putea „odihni“ acum, măcar vreo cîtiva ani... Nu; e prea devreme. Mult prea devreme, dacă privești cu bucurie serioasă rezultatele începutului; dacă iei aminte la situația rea, sau măcar oscilantă încă, a multor teatre; dacă te necăjește starea vegetativă a unor colecții bucureștene unde, pe lîngă maeștrii în fața cărora ne închinăm, săvîrșesc ceva ce poartă numele de regie, adică își iau răspunderea capitală a unor spectacole fără s-o poată duce, foști directori de scenă, autori, — altmînteri stimabili — actori în pauză de voce, ba chiar și feluriti oameni de nemiserie animați de lucie incompetență și distrugătoare bunăvoință.

Să se răsădească deci mai de parte, în teatru, planta de nepretuit a talentului regizoral de profesie — așa cum se încearcă neistovit, prin ani, cu cea a dramaturgiei ori a actoriei.

Valentin SILVESTRU

CLUJ. Recent a avut loc, la Teatrul Național, — în prezența autorului — prima lectură a piesei *Săptămîna patimilor*. Regizorul Vlad Murgu și dramaturgul Paul Anghel au căzut de acord ca rolul principal, Ștefan cel Mare, să fie incredintat lui Valentino Dain.

Miercurea trecută s-a făcut și prima lectură a piesei *Viteazul* (tot de Paul Anghel — publicată în „România literară“), la Teatrul „Bulandra“. Regizor e Valeriu Moisescu. Protagonist: Victor Rebgliuc.

CONSTANȚA. În prima jumătate a lui aprilie, premiera *Vilegiatura* de Carlo Goldoni, pentru întia oară pe o scenă românească. Din tragedia cu titlul de mai sus a autorului italian, regizorul David Esrig a făcut un spectacol în două părți — *Patima vilegiaturii* și *Urmările vilegiaturii* — spectacol care se va juca în cîte două seri consecutive.

BUCUREȘTI. Direcția Teatrului „Ion Creangă“ a distribuit spectatorilor săi, timp de o lună, 2.000 de chestionare, în care îi roagă să facă aprecieri asupra programului instituției și să-și manifeste preferințele repertoriale.

Vom fi bucuroși să cunoaștem și răspunsurile.

FLORENȚA. Serviciul de presă al „Festivalului internațional al teatrelor dramatice stabile“ — manifestare ce are loc în aprilie — a anunțat că anul acesta două seri sînt rezervate unei trupe românești. E vorba de Teatrul „Bulandra“ și de spectacolul *Moartea lui Danton* de Büchner, în regia lui Liviu Ciulei.

„CONTRAPUNCTE“ de Paul Everac

un eșec al bunelor intenții

Fiecare ev reîntreiește prin sine mitologia. Fiecare veac își repovestește legendele. Contemporaneitatea impune însă, mai mult ca oricînd, o mobilitate spirituală accentuată, o transformare vertiginosă a metaforelor trecutului. Vechile chipuri, chiar și cele istorice, sînt înlocuite brusc. Înfrățirile tot mai variate ale eroilor înlătură un simbol prin altul, alături o semnificație alta, creează reflexele policrome ale unei noi viziuni asupra lumii, a unei complexe priviri subiective a actualității. Modificarea traiectoriei destinului tragic al Ifigeniei și al lui Oreste (Ifigenia în Tauris și al Meșterului Manole (Ana) nu reliefează decît o înșolită restructurare a tramei. Dramaturgul Paul Everac vrea să convingă, să demonstreze, din perspectiva prezentului, că lucrurile s-au petrecut altfel: că Ifigenia l-a sacrificat întîmplător pe Oreste, în sanctuarul zeiței Artemis; că Meșterul Manole a renunțat să-și zidească soția la temelia Mînstirii Curții de Argeș. În principiu, nesupunerea față de tradiția de orice fel nu este de condamnat; totuși, atunci cînd nonconformismul nu face decît să se enunțe pe sine, cînd piesa se termină exact în momentul exprimării opoziției sale nete față de construcția mitului, cînd gesturile își suspendă rezonanța chiar în clipa desfășurării lor, gratuitatea actului creator, devine incontestabilă prin eludarea oricărui interes major, prin inexistența unor idealuri și probleme măcar apropiate de cele pe care pretinde să le nesocotească. Simpla răsturnare a faptelor, schimbarea desfășurării narațiunii, poate fi un punct de plecare, dar nu se poate constitui ca unic scop. Fragmentele de idei, intențiile nefinalizate, nu rezistă în confruntarea modernă cu înfrățirile mai îndepărtate în timp, nu au adevărata valoare și viabilitate a realei imagini artistice.

Personajele rarefiate ca substanță se mișcă greoi, în locul eroilor au rămas numai numele lor, iar pasiunile și gîndurile sînt substituie prin fraze și reacții banale. Ele nu au o viață teatrală organică și independentă, ci subsistă doar prin amintirea celor mitologice.

Cea de a treia piesă a spectacolului „Contrapuncte se înscrie mai puțin în tendința de demitizare voită, alcătuiindu-se mai mult ca modalitate de umanizare și înțelegere a evenimentului istoric. În Urme pe zăpadă, Horia și Cloșcuț își păstrează dimensiunile, devenite parcă legendare, o profundă căldură

omenească îi iluminează și conturează, atît ca individualități, cit și ca profeți ai vremilor îndepărtate.

Nelinștea și tensiunea așteptării, aureolată de seninătatea lui Horia și de frămîntările lui Cloșcuț, sînt calități evidente, dar, din păcate, pulverizate prin pierderea ritmului tragismului prin repetarea mereu egală, negradată, a unui singur sentiment.

În reprezentația Teatrului Lucia Sturdza-Bulandra, incoerenței textului i se adaugă o stîngăcie evidentă a montării. Debutînd ca regizor, Paul Everac are ambiția — care, în sine, nu e condamnatibilă de a se afirma, în același timp și ca mare — în sens cantitativ — descoperitor de talente actoricești. Pușini sînt interpreții care s-au făcut remarcăți pînă acum în altceva, decît în apariții episodice.

Prezența Ginei Petrini este agreabilă, dar prea adesea stînjinită de hiatusurile psihologice ale faptelor și cuvintelor personajului, de incoerența mișcărilor și deplasărilor indicate. Actrița are prestația eroinei antice (Ifigenia) sau atitudinea emoțională a unei femei aproape moderne (Ana), însă nu are autenticitate, deoarece conflictul pieselor există doar ca intenție colocvială. Ar trebui să notăm, de asemenea, degajarea interpretelor Corneliu Coman (Horia) și George Oancea (Cloșcuț) dar nu fără a menționa lipsa de relief a portretelor realizate. Restul distribuției urmează conștiințios tonalitatea generală, ternă, fără străluciri sau stridențe. Totuși, atunci cînd partitura depășește răspunsurile scurte, atunci cînd drumul lor pasager prin scenă se prelungește, neîndemînarea, lipsa fiorului afectiv imobilizată în măști și intonații șablon (Jean Reder — Toas; Mircea Basta — Manole) devin supărătoare.

Inabilității regiei, de a crea o atmosferă, de a conduce actorii, i se adaugă o scenografie (George Ștefănescu) ce neglijează regulile compoziției plastice a organizării spațiului, ce ignora convenția teatrală prin explicitarea obiectelor și peisajelor, în aglomerări ridicole de carton și masă plastică.

Spectacolul „Contrapuncte este un eșec al bunelor intenții, al autorului devenit regizor, al actorilor solicitați după o lungă perioadă de relache, dar lăsați fără o îndrumare adecvată, într-un cuvînt, al bunăvoinței îngăduitoare a tuturor.

Ioana POPESCU

Vasile Varga

Vasile Varga este un social singuratic. Ai impresia că trăiește foarte departe de frământările artistice și neartistice ale cetății, atât de tăcut și sfios trece prin lume, de parcă s-ar teme că prezența sa constituie o abatere de la mersul firesc al lucrurilor. De aceea, ori de câte ori îl întâlnești, și îl întâlnești adeseori, te surprinde apropierea sa și te întrebi nedumerit cum de a ajuns acolo neauzit, cum de umblă fără să se audă că umblă, cum de pictează fără să se vadă că pictează.

Umilința în fața obiectului este totodată și o umilință în fața picturii. Într-o vreme în care pictura și anti-pictura, figurativul și non-figurativul, arta și non-artă își dispută întâietatea, el continuă să stea sfios în fața obiectului cu sentimentul că natura nu cunoaște locuri comune sau, mai bine zis, că atunci când există, acestea se află în sufletul nostru.



VASILE VARGA AUTOPORTRET

În fața pinzelor sale este imposibil să nu-ți amintești cuvintele lui Constable: „Peisagistul trebuie să se plimbe pe cimpii plin de umilință. Unui arrogant nu i-a fost dat niciodată să vadă natura în toată frumusețea ei... Eu n-am văzut niciodată în toată viața mea un lucru urit. Oricare ar fi forma unui obiect, lumina, umbra și perspectiva îl vor face întotdeauna frumos”. Vasile Varga face parte din categoria acelor artiști pentru care toate lucrurile sînt frumoase. Atît de frumoase încît simte nevoia să le privească din umbră, ca într-o dragoste nesperată. Priviți-i autoportretul. Așteaptă să-i surdă lucrurile, să știe dacă se poate apropia din nou.

Sfios în fața obiectului și a picturii, nu-l mai interesează dacă ceea ce face este figurativ sau non-figurativ, dacă se integrează într-un curent sau altul, de ultimă sau penultimă oră. Nu-l interesează, pentru că el știe bine că marea artă a trecutului, aceea a lui Giotto sau Piero della Francesca, a medievalismului românesc, a lui Luchian sau, mai aproape de noi, a unui Ghiață, de pildă, nu trăiește prin anecdotică figurată a imaginilor, ci figurativul acestor imagini trăiește prin intensitatea spirituală a valorilor plastice și umane care le implică, prin coeficientul de revelație, prin inocența care le-a determinat și pe care o determină în sufletul privitorului. Nu spunea un mare artist contemporan că, în măsura în care inspirația este o condiție a creației, ea este și una a receptării? Fără candoarea artistului în fața lumii, cum ar putea privitorul să aibă revelația artei? Mai ales când aceasta, sfrîină de orice veleitate, își face din discreție suprema ambiție.

Octavian BARBOSA



VASILE VARGA

MERE ROȘII

Pucă – sau tentația carnavalului

Scriind despre Florin Pucă am senzația că ar trebui să mă exprim printr-un desen. Aș înlocui aproximația cuvintului, inexactitatea lui, atunci cînd încearcă să intuiască un caracter, cu grafia precisă și sinceră a liniei. O linie pură plecînd din capul fiecăruia dintre noi și lăsînd pe o inimă frumoașă de frumoasă coală albă un desen puternic incizat — iată ce ipotезă miraculoasă. De data aceasta, printr-un subtil mimetism etic, probabil că aș termina desenînd același funambulesc personaj, deopotrivă liliputan și guli-ver dintr-o confuzie a dimensiunilor, contrariu în ipostazele lui sufletești, multiplicat la nivelul tuturor regnurilor, tuturor stărilor evidente ale materiei. Iată-ne deci în plină Creație. Subiect și obiect în același timp, Pucă se prelinge difuz și ambiguu minînd dominația ale cărei instrumente sînt doar comprehensiunea candidă, maliția amarnică, blagoslovind sau aruncînd anatema cu disperare din conștiința clară a nepuținței.

În acest regat, stăpînul este și stăpînit, căci vrînd să creeze îngeri a creat demoni, vrînd să împartă dreptatea a uitat legile. Înconjurat din toate părțile, fără putință de scăpare, creatorului nu-i mai rămîne decît să coexiste cu propriile-i odrasle. O face, mereu tracasat, terorizat de ele într-o permanentă sfidare a sensurilor. Dar aceasta nu e altceva decît o implacabilă cădere în absurd. În lumea desenelor lui Pucă totul și-a pierdut rosturile, toate și-au ieșit din fire. În această contractare tragică a dimensiunilor, sufletul îngheață de spaimă răspîndindu-se atît cît mai poate în teribile excrescențe fizice. Fauna sa, cai, păsări, cîini, lupi tînjesc după alte spații și negăsindu-le sucombă în monstruos. La această procesiune carnavalescă la care se participă printr-o invitație făcută mai degrabă printr-un rinjet nu lipsesc tot felul de măști: balabuste feroce întinzîndu-și pe fețele albe de sulemeneli rinjetul, cai decedînd în pahare, lupi și cîini zburîndu-și pe spate pârul ca niște dinți, trenuri deraiate în pustiu descărcîndu-și încărcătura de estropiați dichisiți, și iar matroane cu mala-coave de sub care zbughesc ca iepurii don juanii asupriți în alocvuri, ceasuri cu limbile mușcate ce de abia ajung să se mai arate pe ele și nici vorbă să mai arate și timpul, turci, cadine, pompieri, și dintr-un fel și dintr-altul, tibil, femure roase pînă la măduvă de vreo odaliscă parfumată, picioare grațioase alergînd pe drumuri inutile și alte, multe alte măști.

La acest delir participă obiectele dre-sate pentru o altă finalitate, recuzită lugubră însemnînd un deghizament. Nu mai există nici o ordine și, doar ascuns pe undeva, bunul, prea bunul personaj cu pălăria trasă pe ochi (Pucă dacă vreți) urmărește nașterea și dezlănțuirea dezastrelor. El rîde, în același timp ștergîndu-și lacrimile. Tristețea lui ia uncori însă formele cele mai grave și atunci plînge cu adevărat, cu oceane de lacrimi, pentru a se putea purifica, pentru a se putea apropia din nou de hîrtia imaculată. E un catarsis propriu care dizolvă însă certitudinile.

Ați observat, Pucă (eroul său dacă vreți) privește cu un singur ochi. Celălalt stă închis și, prăbușit, visează. Ce va face cînd îl va deschide? Nu știu.

Iulian MEREUȚA



FLORIN PUCA

DESEN

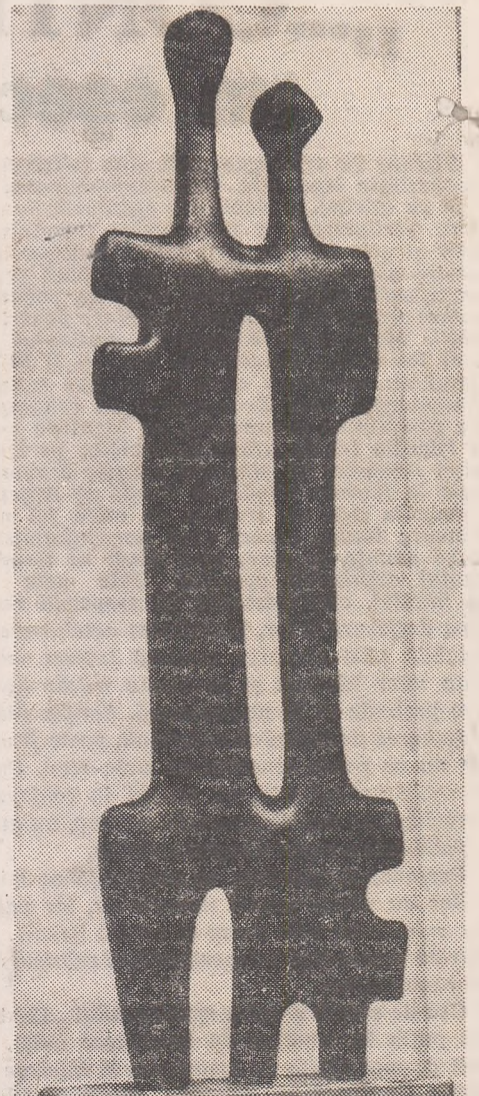
Victor Postelnicu — sculptură Gheorghe Bucătaru — pictură Răduș Jugăurs — grafică

Victor Postelnicu, sculptor, ezită încă în formularea plastică. Mai inspirat atunci cînd alege soluția blocului accidentat secund de volume („Somnul”) el cîntărește cînd posibilitățile decorativismului de factură bourdeliană (în baso-relieful ca „Victorie”, „Spre viitor”), reducîndu-l, candid, la simpla lui schemă compozițională, cînd cele ale unei stilizări cu program, în care, îndeobște, esențializarea rămîne intenție, iar sârăcitoarea schematică — fapt împlinit. În seria „Maternităților”, în micile statuete sau în compoziții ca „Primii pași”, „Meditație” și mai ales „Odă sufletului”, locul comun plastic (tipologie, organizare compozițională, rezolvare a formelor) anulează puterea sentimentului sincer ce se voia exprimat. Tiparele nepretențioase, în care vin să se culce cuminte portretele, dar și abstractele proiecte de monument („Eliberare”, „Simetrie”), sînt cele ale unei sculpturi neanimate și neanimante, ale unui rețetar de teme-soluții a cărui prospețime s-a ofilit. Blîndețea senină este zona sentimentală acoperită de pictura lui Gheorghe Bucătaru. Pentru acest intimist căruia lumea nu i se revelă nici feeric, dar nici umbrîtă de soarele negru al urîtului, arta este jurnal de înregistrare a sentimentelor pozitive, ce nu contrazic premisa de la care a pornit. Își acceptă și-și exaltă naivitatea pînă la supralicitare, pînă la a o face să pară că mimează („Iarna”, „Toamnă”); cînd încearcă să-și explice concluziile, gîndește alegoric și juxtapune — ca în „Gînduri”, „Ideea-lui” sau „Filozofie” — elemente, astfel încît pictura devine simplu joc în care imaginea înlocuiește provizoriu cuvîntul. căci cuvîntul e cel ce trebuie citit. În peisaje (și mai ales în „Primăvara”, „Margine de sat”, „Peisaj cu pomi”) Gh. Bucătaru aplică cel mai nimerit propria-i formulă de sinceritate artistică: formele nemărunțite, ordonanța aproape clasică, culorile pil-piind calme — ca un efect al distanțării — traduc exact acea seninătate

lenifiantă, pe care întrebările nu ar alterat-o, în care se refugiase aprioric artistul.

Răduș Jugăurs exploatează feeria irizărilor. Și — paradoxal — deși procedeul antrenează mai întotdeauna infinitele sugestii, dinamizînd imaginația și oferindu-i de fiecare dată tot atîtea repere vizuale cîte solicită, în grafica acestui artist, el pierde tocmai permeabilitatea. Devine mecanică pură, neutră. Trimiterile sînt imediate și acceptă titlurile.

Cristina ANASTASIU



FRITZ KURT HANDEL

SCULPTURA

Retrospectiva

Dimitrie Hârlescu

Expoziția retrospectivă Dimitrie Hârlescu (și nu Hîrlescu) — organizată de Colectivul Muzeului de artă Dobrogea — ne oferă prilejul de a cunoaște mai bine o ambianță, un climat, precum și modul în care își află expresia atitudinile spirituale ale unei epoci, dar și cât e de dificil a discerne în aceste atitudini dominante epocii respective.

Judecând după datele inserate în catalog (judicios întocmite de Viorel Lungu), am fi înclinați să credem că Dimitrie Hârlescu a rămas un artist necunoscut de cultura vremii lui. (Ne referim la puținele „spicuri din presă”, la numărul mic al lucrărilor rămase în colecții și muzee dintr-o operă pe care o știam mai amplă.) Totuși tradiția orală, păstrată în cercurile breslei, vorbește, după cum ne amintește și maestrul Marius Bunescu, despre o „figură distinsă și măreață a artei românești”, precum și despre o activitate artistică de un „deosebit prestigiu”. Și într-adevăr o bună parte a celor 39 de picturi și mai toate desenele expuse explică asemenea aprecieri.

Retrospectiva de la Ateneul Român își propune să restituie, așadar, autoritatea unui creator pasionat, solicitat de o mare sensibilitate, dar — în același timp — supus disciplinei riguroase a meșteșugului, legilor formei în general.

Viziunea lui Dimitrie Hârlescu e oarecum aparte în pictura noastră. Cu ușoare interferențe datorate „Secesionului” — și aici înrudită cu unele surse ale lui Luchian —, această viziune — alimentată de un lirism cu aspirații la trănicie, ce vin să potolească reacția emoțională în fața motivului — e proprie de a cuprinde și exprima neliști și sentimente chiar dramatice, în-deosebi în diferitele portrete. O pictură de bună calitate, fără indoială, ce lasă a fi remarcate preocuparea pentru compunerea severă și procedeul simplificării imaginii. Această dublă preocupare pare definitorie pentru pictura lui Dimitrie Hârlescu. De aceea includerea unui atare artist în expresionism, propusă de Petru Comarnescu și Dan Grigorescu, arată cât de vag și relativ este acest cuvânt, ajuns să designeze la noi, totdeauna, și tendințe romantice, și procedee simplificatoare, și afirmarea mai accentuată a subiectivității, și o exclamație a emoționalității.

Interpretarea operii lui Dimitrie Hârlescu n-a fost suficient de atentă la datele istoriei de artă. De aceea a putut fi considerat, alături de Gheorghe Popovici, ultimul exponent al tradiționalismului din Moldova și — necunoscutându-i-se prea bine opera — socotit un pictor conservator, incapabil de a se elibera din constrîngerile academismului. (Ionel Jianu ș.a.). I s-a relevat, totuși drept, înțelegerea față de asupriții vieții din vremea lui, precum și desenul viguros, dar privit din perspectiva deschisă de pictura lui Luchian i s-a reproșat culoarea lipsită de strălucire și luminozitate. Or, în cadrul picturii noastre, opera lui Hârlescu, departe de a continua academismul moldovean, se încadrează în acea reacție ce s-a produs la începutul acestui secol față de viziunea, concepția și tehnica grigoresciană.

Prin urmare, într-o perioadă frământată și agitată de diversitatea acțiunilor și ilustrată de o pleiadă generoasă în temperamente de mare forță și varietate, arta lui Dimitrie Hârlescu, situată pe o linie de loc provincială, se arată receptivă față de cuceririle noi ale picturii europene. Faptul este demonstrat și de suprimarea detaliilor, de indicarea largă a formelor, de simplificarea cromaticii și coborîrea ei în zone potolite, de tonurile surde aplicate fără excese de materie și, nu în ultimul rând, de subordonarea subiectului unei emoții controlate. Și încă: de optarea pentru voință, împotriva spontaneității.

Hârlescu nu a cunoscut obsesia inovației. A avut în schimb darul sincerității.

Raoul ȘORBAN

Brașov, Iași, Sibiu

În sala Dalles sînt reunite expozițiile filialelor U.A.P. din Brașov, Iași, Sibiu. Fără a inventa false probleme, se impune observația că manifestarea depășește simpla vizită de curtoazie și este pusă sub semnul unei competiții directe, menită să zdruncine, cel puțin prejudecățile referitoare la o ipotetică inferioritate a „provinciei artistice”.

Coexistă producțiile (e drept, puțin numeroase) unui realism învecinat cu indiferența fotografiei, exemple de post-impresionism (în sensul cel mai larg al cuvîntului), impregnate de grija continuă pentru tonul just, tipice pentru plein-air-istul în căutare de locuri natural compuse, de „colțuri ideale” și, cele mai multe, variațiile în sensul curentelor moderne sau aproape moderne.

Cum sînt prea puține „mări niciodată umblate”, nu e nimic nou în afirmația că operele-tip, ciștigurile reale, inovațiile care duc la modificări de viziune, apar extrem de rar.

Există, în schimb, o mare cantitate de „pictură după pictură”, de „artă născută din artă” ce prelucrează, în chei mai mult sau mai puțin personale — limita de jos fiind evidența compilației picturale — datele unor optici codate, ale unor convenții stilistice. Dar tocmai această cantitate de producție artistică dă mai exact măsura nivelului general, pe fundalul căruia pot lua naștere noi modele, alte puncte de referință.

După această paranteză, capabilă, în parte, să micșoreze inevitabilul coeficient de eroare în apreciere, ar urma — la fel de inevitabil incompletă — o trecere în revistă a expozițiilor.

Prin singularitatea și prezența cantitativă reține atenția Dimitrie Gavrilean care își decupează tablourile din fluxul de imagini al unui nesfîrșit basm interior. El inventariază, în tablouri-bijuterie, cu porțiuni de maximă strălucire a culorii și cu voluptuoasă și egală dispoziție de fanatic al cultului abilității artisanale, personaje pentru care levitația e starea normală, cortegii mascate, temple imposibile, arbori cu ramificații obsesiv transformate ca niște vase de sînge, animale rezultate dintr-o confuză împerechere de regnuri, farfurii zburătoare. Dar, în totalitate, această fastuoasă imagerie riscă să devină obositoare prin repetiție metodologică.

Generația mai vîrstnică a ieșenilor și-a făcut din constanță un principiu, refuzînd superstiția noului, dar nu și indoiala metodologică, bineînțeles în



CORNELIU IONESCU



GH. BUCATARU

PRIMĂVARA

limitele permise de un analogon luat drept condiție de bază.

Aderența la realitatea vizibilă este condusă de un gust al intimității, atitudine comună pentru Costache Agafiței, Petru Hârtopeanu, Leandru Popovici. În cele mai bune naturi statice Victor Mihăilescu Craiu poate fi situat în preajma lui Tonitza și, mai ales, a lui Ghiță.

De altfel, reținerea, elaborarea lentă, „fabricarea” îndelungată este pentru artiștii ieșeni mai caracteristică decît expansiunea momentană.

O mărturisesc glasiurile savante din portretele expresioniste ale lui Dan Hatmanu și chiar tipul de baroc al materiei din compozițiile lui Nicolae Matyus.

Corneliu Ionescu alătură, se pare voit, premise divergente: element colat, abstracție gestuală, fragmente metafizice (Vis și realitate).

Ca un elogiu îndepărtat al „primitivilor”, Francisc Bariok portretizează figuri izolate, de o noblețe discretă, cu o certă calitate a materiei picturale.

O pictură „cu probleme” și încă dificilă, înțelege să facă Ion Gânju, cînd se constrînge să-și realizeze naturile statice în armonii la marginea, sau chiar dincolo de armoniile codificate.

Gheorghe Maței reușește o prețioasă natură statică în „Vinat”. Printr-un fel de cubo-futurism și prin modulări de culoare Nicolae Constantin încearcă să

restituie dinamogenia formelor (Rugbyiștii).

Sibianul Ion Chișu, uneori suficient îndatorat lui Nicholson (ca în „Fructieră și porumbel”) echilibrează, cu o știință a măsurii și a ordonărilor clare, logice, trepte de intensitate a culorii care dețin, în sinc, o putere spațială.

Enunțul plastic al lui Nicolae G. Iorga înclină spre construcție, „Zidire”, nu numai prin predilecția pentru materialitatea minerală a picturii, cît prin compartimentările variate, peste care suprapune un sistem de trame reticulate.

Lirismul aluziv al lui Constantin Ilea, depășirea formulei de clivaj cubist la Rodica Chișu, jocul de ecrane cu efect decorativ de semn publicitar la Nicolae Barcan, abstracția ce păstrează, la Mircea Popa, traseul gestului instaurator sînt tot atitea semne ale unei mai mari diversități în expoziția sibienilor.

Simion Florea în diversele stări ale „Metalelor” sale, mai ales cînd e interesat de un efect ca incandescența, conduce la un viu impact retinian asupra privitorului.

Nici pentru brașoveanul Ludovic Roman Boroș, pictura nu e făcută pentru a asigura ochiului un confort. Dar dacă această agresivitate sonoră poate fi acceptată, nu se poate bucura de aceeași acceptare „expedierea” de un simplism jenant din „Anotimpuri”.

Eftimie Modilcă, după o cantonare mai veche în cubism, aduce cu bune rezultate, alături de abstracția cu aluzie la impresia de „peisaje de toamnă”, tablouri în care fascicule fine de linie se direcționează într-un spațiu din care culoarea este aproape abolită.

În afara agreabilului decorativism al lui Kaspar Teutsch, expresionismul, prea apropiat de Marc, al lui Ion Mattis, portretismul lui Fridrich Romches și tablourile Alexandrinei Hîlohi și Anei Emilia Apostolescu completează selecția pictorilor din Brașov.

Incontestabil ieșeanul Adrian Podoleanu este un maestru al acuarelei. Episoade întîmplătoare ale vizibilului capătă o expresie aproape imaterială. Formele sînt topite într-o prefigurare ce le apropie de rafinamentul acuarelei japoneze („La Crișanu”).

În imediată legătură, ca proces genuin, stau acuarelele lui Mihai Cămaruț, avînd aceeași siguranță decantată.

În apropiere de abstracția materiei, Constantin Radinschi adaugă mijloacelor tradiționale ale acuarelei procedee de laborator personal. Veronica Marcu construiește acorduri transparente în care aluzia la figurativ este regăsită mai mult în titluri.

Teracotele Lucreției Dumitrașcu, în care admirația pentru Moore se face simțită, rezistă, unele la ridicarea la scară monumentală.

Sculptura nu depășește nivelul prezențelor meritorii, fie că este vorba de portretele lui Ion Buzduvan, de cele în lemn ale lui Eftimie Birleanu, de formele îngemănate ale lui Ion Căramidar, de unele figuri decorative datorate lui Walter Andreas Kirchner și Kurt-Fritz Handel sau de micile portrete semnate Ilias Lafanazis.

Dintr-o enumerare ce, oricum, amenință să devină fastidioasă, n-ar trebui să lipsească nici alte nume care semnează lucrări mai puțin concludente.

Este de așteptat reacția corespunzătoare a celorlalte centre artistice ale țării, mai ales că începutul făcut prin această expoziție poate fi considerat o reușită.

VIS ȘI REALITATE

Mihai DRIȘCU

HENRI CATARGI

După vizitarea expoziției lui Henri Catargi, începi să te gîndești deodată la noțiunea de „expoziție retrospectivă” și să te întrebi dacă înțelesul pe care ne-am obișnuit a i-l da este singurul just. Expunerea cronologic logică, reconstituind minuțios toate etapele creației unui artist, și care confirmă, uneori cu schimbări de accent și perspectivă, locul respectivei opere în ansamblul artistic al unei culturi, este o formă indispensabilă desigur unei bune și veritabile cunoașteri și autocunoașteri istorice, critice. Dar iată că pare a exista și alta: o formă mai puțin precis definită, dar cu virtutea de a revela mai ascuțit trăsături noi, neașteptate, ale unei personalități artistice, făcînd câteodată necesară reexaminarea aprecierilor emise pînă atunci și regruparea lor într-un context modificat.

Este cazul actualei expoziții a maestrului Catargi. Ea cuprinde, cu foarte puține excepții, picturi din ultimii 2—3 ani. În schimb lucrările de grafică expuse — acuarele și desene,

apogeu fără stadii altele decît cele parcurse în interiorul fiecărei opere în parte. În pictura modernă, fenomenul acesta devine din ce în ce mai rar. Retrospectivele multora dintre reprezentanții ei poartă semnul „metamorfozei”, voită neapărat în unele cazuri, alteori suportată ca un destin interior, alteori ca rezultatul unei nelipsite prezențe în tumultul exterior al doctrinelor, tendințelor, programelor. În raport cu toți aceștia, — o lume pe care Catargi a cunoscut-o foarte bine — profilul lui se conturează cu o liniște clasică. De la bun început el însuși, chiar atunci cînd, în lucrări de debut, cum ar fi „Natura moartă” din 1925 sau „Portretul de femeie” din aceeași perioadă, părea că va porni pe alte căi, descinse, la prima vedere, cu modestie din Derain, timpul i-a adăugat a dîncirea, și nu proiectarea pe alte orbite. Asemenea orbite au fost străbătute totuși cu spiritul deschis al unui participant și nu al unui spectator în universul creației. Am ignorat însă ceva din înfățișarea a-

absolut al tuturor acestor adevăruri, de altfel incontestabile. Grafica lui Catargi, chiar dincolo de ceea ce, în orice operă de grafică, exprimă cota de spontaneitate, vădește un spirit „primesautier”, cum ar spune francezii. Deci, toată gândirea lui plastică, lent elaborată, pleacă de la un mod de a recepta realul, alert, cu o sensibilitate de „joueur” delicat și de bun gust, cu un spirit de observație și un simț al detaliului precis, un mod care a fost al multor pictori din generația lui la noi în țară și, în mare măsură, al artiștilor români în general.

Și este caracteristic cum tocmai prin grafica sa, Henri Ca-

acestei vocații a spontaneității, a gustului pentru grația primei impresii și a primei străfulgerări de gînd, nu este de loc contradictorie cu esența clasică a structurii psihice și viziunii pictorului Catargi.

Devine într-adevăr o operație pasionantă aceea de a urmări cum micile sinteze mobile care alcătuiesc peisajele și cite o natură moartă sau figură umană, acuarelele din perioada 1935—1939, sînt re-luate mai tîrziu, desfășurate cu tot ceea ce zăcea latent în ele, și reintegrate în modalitățile grave, somptuoase, câteodată, austere, alteori, pe care le cunoaștem din pictura lui. De la acuarela „Femeie culcată” (1935) la Odaliscele

la Ciurel, dintre operele recente, expuse acum la Dalles; Drumul spre Bucium, peisajele din Sinaia, expuse în 1965, trăiesc astfel de metamorfoze, supraviețuiește, înobilată de gîndire, emoția primă. Și culoarea îi este lui Catargi un mediu la fel de propice pentru a evoca structuri solide, dar niciodată rigide, și în care se simte izbăvirea de orice ispită a stridentei coloristice. Voioase, jucăușe în acuarelele din perioada 1935—1939, pline de rozuri îndrăznețe, sau pete tari de albastru, culorile lui Catargi urcă spre răcoarea unor armonii potolite, cu prelungi ecouri lirice, atingînd, în perioada 1959—1968, culmi de poezie



HENRI CATARGI

PORTRET

numeroase și complet necunoscute publicului — cuprînd toată perioada de activitate a artistului. Nu are importanță dacă acest contrast este sau nu premeditat, el rămîne la fel de interesant, fiindcă ni se impune ca un nou punct de plecare în judecata retrospectivă. Peste portretul pictorului începe să treacă și o altă lumină discretă, dar care schimbă puțin lucrurile, ca un cuvînt evocator de amintiri dintr-un univers neștiut, rostit de cineva apropiat, despre care ni se pare pînă acum că știam totul.

Subliniem contrastul fiindcă ne face să observăm evoluția și constantele stilului lui Catargi, în înfățișarea și resorturile lor cele mai intime, fără ca ceva din aceste surprize să se atenueze în studiul lor concomitent posibil în pictură. Pictura expusă ne lasă să vedem rezultatul, încununarea, apogeul lor. Și, totuși, este Henri Catargi tipul de artist care se caracterizează în primul rînd prin faptul că „evoluează”? Pot fi desprinse din arta lui etape foarte bine delimitate între ele, fără intercalări reciproce? S-ar putea, mai curînd, vorbi despre un

cestui profil: o trăsătură și un accent, ceea ce nu trebuie confundat cu o etapă sau o fază a fizionomiei. În acest sens este simptomatic răspunsul dat recent de maestrul Catargi tînărului critic Radu Varia care-l întreba dacă își poate deosebi în creația sa etape, momente dintr-o suită: „Nu-mi dau bine seama. Am încercat să lucrez pe aceeași linie în toată viața mea, și să adîncesc ce știam”.

Clasicismul lui Catargi a fost apreciat ca atare în înfățișarea lui constructivă, arhitecturală. Toate elementele imaginii, tot ce-i cădea sub mîna, părea să capete dintr-o dată rigoare, măreție: volume, culori, conture, erau supuse acelei decantări despre care toți comentatorii operei lui Catargi pomenesc și pe care înrudirile spirituale și vizuale pe care el însuși le mărturisește nu le contrazic: Poussin, Cézanne, Pallady. Calitățile emotive, de sensibilitate păreau a se supune atît de calm și de armonios primordialului rațional! Dar iată „jurnalul intim” al unui clasic contestă puțin cu finețe și discreție și cu un pic de umor caracterul



HENRI CATARGI

LUNCA LA MĂLDĂREȘTI

targi poate fi mai exact localizat în atmosfera artei românești dintre cel două războaie. Înrudirii știute cu Pallady, li se adaugă clipe în care, alături de el, îi înțelegem mai bine, mai actual pe Șirato, pe Tonitza, pe Steriadi și Ștefan Popescu. Explicația stă poate și în genul de grafică pe care l-au practicat cu toții — exercițiu fie în vederea picturii, fie pe marginea ei, fără intenții inițial deliberate de a-i acorda un loc major, altul decît al unei delectabilități inteligente, lăsîndu-i-se picturii prioritatea gravității.

Un punct de trecere se observă sub acest aspect la Catargi în seria de mici peisaje marine pictate în ulei pe hirtie (1938—1939). Se pot urmări acolo fazele procesului interior de la impresie spre actul reflexiv de „construire” a elementelor vizuale pe schela gîndirii. Dar mărturisirea

aceleiași perioade, sau de mai tîrziu, de la mica „Natură moartă cu ochelari”, atît de înrudită cu desenele lui Pallady și totuși cu o inimitabilă pecete personală, la naturile moarte cu scoică, sau căuc, sau ficus, re-luate în mai multe variante în ultimii ani, e un drum de îmbogățire și de asceză O convertire a creației în poezie lucidă, obținută cu răbdare, stăpînire de sine, exigență, atenție de fiecare clipă. Materia fluentă a peisajelor dobrogene sau nord-africane realizate în acuarelă, nereținute în unduirile și tremolourile ei de încercuirea unor linii severe, se metamorfozează în gravele acorduri terestre, susținute de o substanță consistentă, ferm conturată, dar totuși lăsînd largi porți deschise transparenței depărtărilor. În peisaje ca Strada Brîncoveanu, Peisaj la Cîmpulung, Drum

contemplativă prin culoare și lumină. Și astfel motive moderate de proză cotidiană (Masa de bucatărie 1961), o oarecare căsuță rurală (Casă la țară — 1968), un obiect vestimentar (Pălăria de paie — 1965), Rochia albă (1967) ca și la Chardin, pe care Catargi l-a admirat și studiat îndeaproape, trec din timp și fragilitate în lumea monumentului venerabil.

A vorbi aici despre poezia dăruirii devine firesc; nu este Catargi pictorul care ar fi putut așeza în oricare dintre tablourile sale, alături de semnătură, drept motto, cuvintele — profesiune de credință — ale lui Poussin: „Nu mă voi atinge de acest tablou înainte de a mă fi gîndit mai întii mult de tot la el, pentru că sînt hotărît să pun aici tot talentul pe care-l am”.

Amelia PAVEL



HENRI CATARGI

PEISAJ

De ce „îndrăzneală“ ?

De ce „îndrăzneală“, ca să respiri aer curat, oxigen ?! De ce „îndrăzneală“, ca să trăiești în contemporaneitate. „Îndrăzneală“ ?! Nu. Cea mai firească necesitate vitală. Și totuși...

Cele câteva jaloane puse de Iancu Dumitrescu în „Opera și îndrăzneala“ au provocat aceste rînduri — după numărare altele, răsfirete ici-colo de mai bine de zece ani, în diferite publicații. Și mi se pare că vremea discuțiilor de principiu, a „colocviilor“ și a „dezbaterilor“ a trecut, așteptînd-o pe aceea, prea mult întîrziată, a faptelor. A faptelor de critică avizată și la obiect (cere efectiv îndrăzneală și pricepere!) pe care „România literară“ o anunța cu... o rîndunică — *Paradox* de Sever Tipei, în nr. 4 a.c. — ce-și mai așteaptă încă primăvara. A faptelor „de operă“ — vii, contemporane cu gîndirea artistică a epocii noastre, cu tot ce se întîmplă în literatură, muzică, plastică și arta spectacolului actual și nu se întîmplă în opera îndrăzită de a-și mai autocontempla ipostaza proprie din „frumusețea epocii“. Ce le-a împiedicat ? Teoriile — despre tradiții și modernitate, despre public și receptivitate, despre riscuri și „etape necesare“, despre rentabilitate, despre drumuri de mijloc și o întregă pudibonderie conservatoare operistică. Obezitatea spirituală și organizatorică a făcut din teatrul de operă un organism greoi, incapabil de generoase investiții spirituale care să-l

regenezeze: repertoriul nu s-a înnoit și cîntăreții nu și-au înnoit repertoriul; pe scena operei nu s-au produs schimbări esențiale — tentative repetate de „a sparge gheața“ au fost degrabă „înghetate“, paralizate de glasurile rutinei și de tăcerile ignorante cu prelung ecou — și publicul nu s-a schimbat, s-a rărit doar, în sălile de operă; arta „lirică“ nu s-a înnoit și regizorii nu și-au mai înnoit arta... De ce teatrul și-a putut crea, într-un deceniu doar, „regizorii de concepție“ care să-i înnoiască chipul și opera încă nu? Penurie de cadre, de talente, de potențial creator? Nici vorbă. Funcția creează organ. În operă funcțiile de rutină meșteșugăresc înăbușă pe cele creatoare și produc destul praf să-l arunce în ochii tuturor. Iar autenticele fapte de cultură, cu care opera e tuturor datoare, continuă să rămînă undeva dincolo, visate și nerealizate.

Nu cred în „lipsa cîntăreților în stare să interpreteze o partitură modernă“ — cum se afirmă în articolul precedent citat — și nici în „absența unor regizori de concepție, care să schimbe opera dintr-un muzeu într-o artă vie“. Și nu cred, cu teme. Cunosc foarte bine mulți cîntăreți în stare să dea viață exemplară celei mai moderne partituri. Ba chiar studenți ai Conservatorului din Cluj s-au dovedit a fi în stare să cînte și să joace, în 1967, „Albert Herring“ de Benjamin Britten în

premieră pe țară, ceea ce nu e puțin — cu atît mai mult cu cît au reușit, într-un cadru tehnic modest, un spectacol gustat de public. Și n-a fost singura rîndunică, dar...

Înțeleg foarte bine idealul unui „Nou teatru muzical“ la care se referă Iancu Dumitrescu și nu o dată am scris despre ceea ce nu-mi vine de loc la îndemînă să-i zic neapărat *anti-operă*. Îmi repugnă ostentația acestui termen „la modă“ — moda, în sine, nu rezolvă nimic în artă —, cum îmi repugnă ostentația modernizării teribiliste „la scoarță“ și nu „în miez“, care în operă a dat apă la moară rutinei conservatoare, ajutînd-o să-și instauraze monarhia absolută. Dar soluția „operei“ nu se află numai aici. Genul „liric“, scăpat din actualul impas — repet, acuzat organizatoric — va continua (sau va reînțepe) să vieze polimorf și proteic, fapt pentru care dispune de resurse nebănuite de cei care nu i-au cercetat plămada specificului muzical-dramatic. Soluția nu exclude nici chiar mult huilul repertoriu romantic, melodramatic, capabil de a fi regenerat cu toată savoairea în spirit contemporan atunci cînd nu va mai domina tiranic repertoriul și va fi scuturat de muzeale „precauțiuni inutile“. Pînă atunci să deschidem larg porțile și repertoriului veacurilor XVII și XVIII, și „operei“ secolului XX mai ales (nu avem material de orchestră și dreptul de a-l folosi!!!) și poilor tentative „experimentale“ (nomina odiosa!) cu prefigurările lor ce, nu știu încă, în ce fel vor cristaliza. Aici aș cere însă, mai întîi, nu dreptul la „șec“, ci indulgența de a tona explorator. Adică *studio* — prin activitate, nu prin

firmă. De curînd — poate de nefînch-puit că provocat chiar de conducătorul unei Opere — am elaborat scenariul unui „spectacol total“ (nu poți scăpa niciun de blestemul etichetelor compromițătoare!) pe muzică de Șt. Niculescu (Eteromorfie, scene), Aurel Stroe (Arcade), Dan Voiculescu (Viziuni cosmice), Pierre Henry (La reine verte) și Penderecki (De natura sonoris), căutînd cu migală, pas cu pas, în muzică, sinteza vizual-acustică structurală unui nou gen spectacular pe scena noastră. (Anticipez, încă dator de a cere consimțămîntul primilor doi compozitori menționați). Spectacolul, pe care l-am intitulat „Yom sau Divina anti-comedie“, va vedea oare lumina rampei? Deși proiectat pe măsura posibilităților scenografice și de ecleraj existente — modeste, dar solicitate la maximum — va implini oare cealaltă măsură, a viabilității spectaculare? Mă întreb în continuare, cum ne-am întregat de la primul pas, și nu „îndrăzneala“ — inclusiv a scenografului, a interpreților, a tuturor colaboratorilor ce au de intrat în joc — lipsește spre a avea răspunsul, ci *spectacolul* și ambiția de scrutătoare analiză care urmează a-i consemna și evalua prezența. Adică tocmai *faptele de creație și faptele de critică*, unele și altele solidar corelate pentru cauza unui „nou teatru muzical“, ca fapt autentic de cultură și artă...

Așadar, „îndrăzneală“? Nu, ci oxigenul, atmosfera în care „opera“ trebuie, pînă la urmă, totuși, să respire...

Ilie BALEA

Mai mult ca în oricare alt caz, mi se pare că obiectul criticii a dat dovadă de insolubilitate cu privire la muzica lui Theodor Grigoriu. Minată destul de des de abdicare și pauză (ipostaze adoptate cu ușurătate de către critică), conjunctura primelor audiții ale lui Theodor Grigoriu a fost, în mai toate prilejurile, nenorocoasă. Despre Theodor Grigoriu s-a vorbit mult și s-a scris puțin sau sumar, de unde și atîtea lucruri nelămurite care se lasă descrise azi.

Unghiurile abordării sînt mai dificile, investigația mai autentică, asociațiile înșelătoare, un anume echivoc, o anume rezistență față de propriile constante ale recuzitei tehnice. Muzica lui Theodor Grigoriu este, în acest sens, o continuă evoluție neîntrezărită. Există, dincolo de această independență și personală ambițioasă, dovedită cu fiecare lucrare, un vad temperamental comun, care subsumează opera de o mobilitate sensibil redusă. Între aceste nelămuriri persistente, o așezare într-o perspectivă istorică ar permite unele concluzii relevante, despre felul de a compune al compozitorului, despre cantitatea impresionantă de muzică (pentru concert, film, teatru), din care reies cercurile evoluției atinse. Penetrarea, înțelegerea drumurilor șerpuitoare, cu direcții voit lăsate deschise, se impun criticii.

Revelația creatoare a lui Theodor Grigoriu o ai cu adevărat atunci cînd îi ascuți Omagiu lui George Enescu, Concertul pentru dublă orchestră de cameră și oboi, poemul simfonic Vis cosmic, Simfonia cantabile, dar o poți întui tot atît de clar, — deși de proveniență subsidiară, — în muzica la o piesă de teatru sau de film, față de care, imagistic, s-a dovedit foarte dotat și surprinzător de inventiv. Forța creatoare, raportată la cantitatea

THEODOR GRIGORIU

Retrospectivă

de lucrări este remarcabilă. Puterea de concentrare asupra unui „obiect“ sonor pe care îl inventează, se dezvoltă cu o clarviziune ireproșabilă și nu numai în muzica de film, unde corespondența cu imaginea o desenează exemplar. Aceeași cultivare și sileuire a „obiectului“ o realizează și în muzica concertantă.

Nu multora le va fi posibil să se exerciteze într-un stil, atît de fidel și să realizeze o creație de vivificare a virtuților sonore, în același timp, ca Theodor Grigoriu în Omagiu lui George Enescu, sau în reușitele orchestrări ale ciclului de lieder-uri enesciene Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot. Capacitatea specială despre care vorbeam, de disimulare și sinceritate totodată, fără pretențios sau bizar, îi permite astfel de „suprapuneri“ de situri și ascunse reiluminări, altora refuzate.

Dar autorul nu se lasă purtat numai de fascinația mirajului unui alt stil (Enescu) în opera sa, ci pătrunde la fel de sigur în propria lume a invențiilor, pe care și-o clarifică la fel de rațional, eliminînd capcanele și virtuțile și parcurgînd drumul autodescifrării pînă la capăt. Orchestrarea procedurii este evidentă, ceea ce dă o ușoară notă laborioasă și creează senzația însăși a percepției.

Uneori ai impresia unui adaos de liniște, ai cere mai mult nedefinit și enigmă.

Theodor Grigoriu nu confundă însă schelăria arhitecturală pe care o ridică operei sale cu opera ca atare. Investițiile poetice le face cu generozitate, liric, subînțiate echilibrat, sublimat chiar. Mai mult, există un farmec al „notei laborioase“, care pentru un neinițiat poate să pară opacă, însă pentru un antrenat (căci muzica necesită o conformitate de cultură), ea devine autentificare afectivă. Concertul pentru dublă orchestră și oboi, dar mai ales Vis cosmic necesită o astfel de sensibilitate.

Cea de a doua lucrare investighează o lume sonoră a funcțiilor, ascunzînd sistematic și cu deosebită iscusință atzcurile sonore, patînd materialitatea „dură“ a noțelor, într-un joc de alunecări și micronuanțe oscilante, reverberînd cosmic o stare de imponderabilitate muzicală.

E de la sine înțeles, o astfel de viziune îndrăzneată, (ni se pare cel mai înaintat-modern punct din creația sa), nu se mai poate petriți unui ascuțitor iconoclast, ci se dedică unui căuător de moduri noi în artă. Motivele, forma pe care a adaptat-o Theodor Grigoriu în ultimul timp, îl așează printre cei mai interesanți reprezentanți din nou val de creație. Orice artă autentică are nevoie de un timp și are un ritm propriu de desfășurare. Th. Grigoriu, într-o atmosferă accentuată de febrilitate și căutare în atelier și-a ales un gest larg și calm în aparițiile publice, dovedind încă o dată că nu se teme de viitor, că dezvoltările le ritmează cu aceeași precizie cu care știe să le provoace. Un gest splendid, acumulat deja, mi se pare că trebuie să irumpă decisiv. Il așteptăm.

Iancu DUMITRESCU

Starea de puritate a unui balet

Topit în admirație și în căldură tropicală, am urmărit, aproape timp de o lună, la Havana, „ritualul“ cotidian — pentru că un astfel de caracter capătă acolo așa-zisul antrenament al balerinilor — al Baletului Național Cubanez, oficiat cu religiozitate de Fernando Alonso, directorul și primul maestru de balet al trupei. Am văzut-o acolo pe una dintre cele mai remarcabile fiice ale Terpsihorei, o demnă urmasă a Anei Pavlova și, am zice, o pildă în istoria baletului, pe Alicia Alonso, polizîndu-și ceasuri întregi unghiurile și arcurile unui simplu arabesc, pînă aveai sentimentul că acesta se confundă pe undeva cu „forma absolută“ a unei stări. Și, după ea, întreg corpul de soliste, într-o emulație, departe de orice adversitate negativă.

Nu, dansul nu se naște, dansul se dobîndește prin voință și tenacitate, prin studiul rațional și scrupulos, prin buni meșteri pedagogi, cunoscători iscusiți ai tuturor tainelor acestor arte care pretinde totul în chipul cel mai exclusiv. După ce ai respi-

rat conștiința unui asemenea laborator coregrafic, toate prejudecățile privind „secularele“ tradiții se arată, dacă nu ridicole, desuete, devenind firese faptul că un balet atît de tînăr, fîințînd din 1948, a ajuns atît de iute la o asemenea perfecțiune.

Nedumerirea mi-a fost și mai mare cînd ceremonialul de care vorbeam mai sus, studiile, nu-și luau nici măcar răgazul unei vacanțe. Continuitatea era acolo implacabilă, de nimic întreruptă, poate ca un act reflex, deși conștient.

Și această trupă a fost aici pentru a treia oară, onorînd așteptările cu prisosință. Barierea rigidă care, în genere, se interpune baletului academic și celui contemporan este inexistentă la baletul cubanez. Într-un anume fel, ele decurg unul din altul, ori fuzionează la modul ideal. Un „Pas de deux classique“ în coregrafia lui Victor Gsovski, un „Grand pas de quatre“ în coregrafia Aliciei Alonso (după Jules Perault) ori un „Concert în alb și negru“, după muzica lui Haydn, într-o viziune de înaltă factură academică a

coregrafului José Parés, cel care supralicitează captivantul echilibru în arabesc, toate acestea te conduc la ideea că nu poți fi un balerin de vastă disponibilitate, capabil adică de a aborda actualitatea cu mijloace adecvate, fără a fi se strecurat bine în singe mișcarea academică. Alicia Alonso, atît de imaterială în „Giselle“, devine, de astă dată, protagonistă faimosului balet al lui Alberto Alonso, „Carmen“. Ne-am fi așteptat ca Alberto Alonso să se lase ademinit de autenticitatea folclorică, dar el a tratat folclorul cu o aleasă demnitate, nelăsîndu-se ispitit nici de castagnete, nici de „tacetos“, faimoasele bătăi accelerate cu cîlcîiele, care plac atît de mult spectatorului. Se simte aici incandescența meridională, dar sublimată cu mult rafinament. Alberto Alonso se impune, de altfel, și prin ultimul său balet „Al guije“, unde referința la specificul popular este mai evidentă, fiind, se vede, vorba de o legendă populară cubaneză.

Chiar dacă trupa balerinilor cubanezi a revenit pentru a treia oară pe scenele românești, fiind așa de familiară publicului nostru baletoman, interesul pentru ea a sporit sensibil. Este indiciul sigur că o prestigioasă formație, capabilă să ofere momente de rară delectare estetică unui public care așteaptă de mult asemenea prilejuri, nu poate fi decît binevenită, într-o artă bintuită în ultima vreme de o impostură ce operează nestingherită.

Ștefan IOANID



Alicia Alonso și Roberto Rodriguez într-o scenă din baletul „Carmen“

POȘTA REDACȚIEI



CHRISTIAN DUMITRACHE: Nu trebuie să vă grăbiți cu publicarea chiar dacă aveți. 13 ani. Încercați să scrieți deocamdată unitar (chiar și cu o singură idee) pentru a vă exercita capacitatea de construcție. Reveniți.

ȘLAPAC FLORIN: După cum se observă, rimele vă constrâng la exprimări gîfite, sărace în concret.

RADU LIVIA: Prea puțin pentru o părere. Mai trimiteți.

BOGDAN CIOBANU: Nu putem decât să vă îndemnăm să citiți cât mai multă poezie bună. Deocamdată ceea ce scrieți e rodul unor exemple de poezie slabă, de manual. Începeți să citiți poezii mari ai țării.

VLAD POGOREVICI: Versificări mărunte, cinstite altfel, dar fără ecou.

IONESCU D. LOREDAN: Poezia nu e concludentă; nu sint vizibile deosebite. Adresa cerută: str. Dr. Marcovici 9, București.

GRIGORE POP: „Hiroșima” și „Adolescenți” reprezintă niște reale adevăruri de talent, pe care le-am dori urmate de realizări din ce în ce mai depline. Reveniți.

VIRGIL DIACONU: Versurile sint conștiințioase, îngrijite, dar modeste. Parcă mai multe șanse ar fi cu desenele. Mai încercați.

MAREȘ IONESCU: Manuscrite indescifrabile (se cere un pic de atenție binevoitoare pentru ochii celor ce au de descifrat săptămînal mii de pagini de corespondență).

SÎRBU VIOREL: Menționăm „Acord deplin”, „Prin oglindă”, „Mormint instabil”. Reveniți și cu altceva, după o mai atentă cizelare.

ION BUCUR: Idei poetice există. Ele vă depășesc însă puterea de muncă necesară pentru a le scrie și a le mai transcrie.

HENȚIANI: În versuri, nu reușiți decât să rimați. În „Peretele alb”, se întrezăresc ceva speranțe.

ION ION — Cluj: Experiențe de mult depășite, a căror repetare insistență nu mai poate trezi interes, ci doar oboseală.

C. VOICULESCU: S-a instalat parcă un soi de obișnuință, un fel de poezie mecanică de cuvinte, sau așa ceva. Rezultatele sint — poate cu o dispensă parțială pentru „Miraj” și „Sărut” — pe undeva sub linia știută, aproape de dezamăgire. „Columna”, în felul ei, nu e rea (deși un pic sfărăitoare). Asta să fie tot?

DUMITRU STRÎMBEANU: Nu sint încă vizibile semne deosebite în încercările dv. de poezie și desen. Dar e, desigur, prea devreme să tragem o concluzie. Continuați-vă aceste încercări, dar dați atenție în special școlii, studiului, lecturii. Din cînd în cînd, mai dați-ne câte-o veste.

D. ȚIGANU: „Să stăpînim durerea care pe om supune...” Fiește, cea mai comodă soluție este să căutăm explicațiile în afara noastră, să ne considerăm oropsiți, persecutați etc. Dar ea ascunde mari riscuri și amără-

ciuni viitoare. Viața unei iluzii trebuie scurtată cît mai precoce și drastic, înainte de a se transforma într-o dramă. Nu vă lipsește talentul vă lipsește — dacă se poate spune așa — discernămintul lui. În manuscritele dv. nu sint puține „insulele” de poezie, dar nici valurile de monotonie și banalitate. Rămîne, după lectură, un gust hibrid, o senzație tulburătoare, amorțită, de care nu poți să te sprijini. Pe-aici, pe undeva, sint cauzele ineficienței (altminteri, care ar putea fi? — singur vorbiți de o serie de colegi care au răzbit). Ce e de făcut, deci? Răspunsul e la dv. și numai acolo!

O. VLADIMIROV: E parcă un plus de atenție pentru expresie (ceea ce nu e rău), dar parcă și oarecare pierdere de „substanță nobilă” (ceea ce nu e bine...). Cele mai interesante lucruri: „Clopotele”, „Cintec”, „Meandre”.

F. VRANCEA: Lucrul cel mai bun ni s-a părut „Circuit”, apoi „Algebră” și „Cataclism” (acesta, mai puțin îngrijit în expresie). Interesantă, o anumită influență aforistică (probabil, rezultat al contactului îndelung cu poezia chineză, de care vorbiți), influență binefăcătoare pînă la un punct, pe care, însă, nu trebuie s-o lăsați să vă poarte spre uscăciune și sterilitate. Bună ideea cu traduceri (le așteptăm) și binevenite oricînd experiențele de care amintii (nu se știe de loc dacă studiul căreia v-ați dedicat înseamnă o pierdere de vreme, cu condiția să reprezinte nu numai un efort tenace, ci și o satisfacție), precum și vestile, pe care le așteptăm întotdeauna cu un interes prietenesc.

M. PETROIANU: Ne bucură revenirea dv. (cărreia i-am și dat curs, deocamdată la „Voci”), dar, din păcate, textele pe care ni le trimiteți acum sint cam palide, ușor vetuste. Poate ne veți oferi în viitor ocazii mai favorabile. Le așteptăm.

GRUIA NOVAC: Pamfletul, cam dur, nu e tocmai reușit, avînd și neajunsul de a generaliza un fapt izolat. S-ar fi putut semnala într-o „voce” cazul, ca atare — de ce să aruncăm ponoasele asupra unei bresle întregi?

VIRGIL ANGHEL: De vreme ce țineți neapărat să păreți mai naiv și ignoranț decît vă arată scrisoarea și „meseria ereditară”, vă facem pe plac: da, ați ghicit, e vorba de „zgîrcenie” la scris (d'ala s-a și spus „scriitor avar” și nu „om avar”!).

MIRCEA D.: Adresa solicitată: str. Ilarie Chendi, 9, București.

DUMITRU STOICESCU: Vă sintem recunoscători pentru atenția și abnegația cu care urmăriți și studiați țînuta revistei noastre și pentru observațiile și sugestiile pe care ni le comunicați. Chiar dacă (din fericire!) majoritatea neajunsurilor și erorilor pe care ni le semnalăți sint mai mult sau mai puțin „benigne” (unele, mai grave, v-au „scăpat” și dv.!), preocuparea noastră susținută de a le înlătura găsește în sesiunile dv. un prețios ajutor, pentru care vă mulțumim, așteptînd în continuare vești.

EUGEN POPA: Vă vom expedia exemplarul do-

rit; trimiteți în plic mărci postale reprezentînd contravaloarea și spezele postale.

Gh. M. Stelian, Pompiliu Petre, Ilie Silviu Adrian, Hukymop Gane, Lupu I Ion, Zissu Anastasia, Petrea Margareta, Theodor Ion, Mitrifă Miron, Anghelescu Stela, P. I. Nădejde, Amet Ismail Tuna, Seciu Gh. Nicolae, L. Feneșan, Chiojdeanu Vasile, Nicky Băloiu, Mariana C-Turda, Victor Bădărău, Ion Vrinceanu, Val Călugăreanu, Elena Manole, M. Alexandrescu-Andromaka, G. N. Berca, Cureau Vasile, Nicolae Arapu, V.V.P., Popescu D. Dumitru, Miana Marin, Ion C. Sofonea, G.L., Dorin Iochim: nu se văd, deocamdată, semne de înzestrări literare.

Mihai Mărășescu, Mitzura Salgian, Mary Diana, Oită Venera, Nicola Nicolae, Adi Costa, Miron Blaga, Viorel Lică, Șt. Dochian, Cornelia Cebucescu, Mihai Jaleș, Maria Ileana Ionescu (versuri), Nini, Valeriu Imbir, Marius Tirziu, M. Dan Alfred, A. T-Brașov, Laurenția Arămescu, Ilie Drăghici, Georgescu Stelian, Ion Georgescu, Silviu Simion: manuscrite încă nesigure, dar cuprinzînd parcă și unele semne bune. Să vedem ce mai urmează.

Ion Stanciu, Emil Viforeanu, Badiu M Aurel, Costel Fara, Constanța S. Agache, Titu Zamfir, George Ștefan Vasilescu, Ioana B. Răzvad, Mădălina Căliman, George Petrescu-Craiova, Teaha Savu, Nicolae T. Nicolae, Roșca Gheorghe, C. Cernăhoșchi, Gh. Mocrea, Nicolae Adina, N. Iorga, I. T. Corbanu, R. Selenescu, G. D. Danilina, C. I. Demetrescu-Sibiu, Mariana Grătescu, Mircea Stăncescu, R. Nicolae, Vășut Leontin, Elena Gheorghiu, Gh. Stamate, Elena Nicolau, Ion Mariș, I. D. Petrescu, Bădea Marian, Mitruf Ioan, I Ghindaru Stejarul, A. Pazza, Muncaiu Sorin, Const. Grigorescu, Dan Bosoanca, I. Sofian Dobriceanu, V. Trifoi, Dan, Mircea Bujor, Gh. Morogan, V. Sarmidavu, Ilie Matra, L. Robu, Adonis Madonă, Veronica Mihăescu, I. D. Mira-Cocor, G. Phoenix, D. Neșulea, Nicolae Diaconescu, S. Scrobocaci, Dan Mircan, R. Meseanu, Ioan Carasel, Radu Vlăicu, Eduard Olimpiu, Constantin Scurtu, Viorel Vărgescu, C. C. Năstăsescu, P. Don Elis, Maria Petrescu, L. Cappe, Ion Banu, Maria Cireșeanu, M. Mirescu M., M.A., Boitan Ștefan, Ion Delatopireca, Gateș Sabina, Dorel Dăscălescu, Ion. Șt. Ștefan, Victor Nițescu, Teodor (George) Teodorescu, Zotea Anghel, Ionel T. M., M. Todosco, Sîrb Ion, Bădea Doru: compuneri relativ îngrijite, manifestînd unele îndemînări, dar la un nivel modest, fără calități deosebite.

N. R. Răspunsurile se alcătuiesc în cadrul redacției. Corespondenții se pot adresa fie rubricii (menționînd pe plic „poșta redacției”), fie nominal, după preferință, ori căruia dintre membrii colectivului redacțional (în care caz, răspunsul va fi întocmit de către cei solitari). Toate scrisorile vor primi răspuns, în ordinea sosirii, dar numai în cadrul acestei rubrici. Corespondenții sint rugați să trimită texte îngrijite, scrise cît, pe cît posibil dactilografiate. Manuscrisele nepublicate nu se napoiază.

Desmoștenire

Bolovănosul cer a dat semne că vrea să ne spună... Și de mai multe ori vestitorii s-au înșelat săgetînd întreaga noapte și au chemat

Pierdut fu somnul în diluvii de vise... O arcă și îngeri uscați pe moarte ape tresărînd.

Noi sintem? Sau trîștii pești din neguroase mări, din neștiute ape...

Eu, tu desmoșteniții pești enigme pierdute în adîncuri mai puțin, mai puțin așteptînd, îndurînd marea sete

Pînă cînd, pînă cînd!! Cui să ne rugăm, cui să-i cerșim burduful răcoros și mana. Mana de care făcărăm risipă din primul ceas, din ziua întia

Apă, apă! Auzi-ne! Noi: cîinii, micii, cocoșii, noi peștii, nevolnici de pe fund ne întoarcem unul spre altul și chemăm răgușit pînă uităm cuvîntul. Și așteptăm vestirea de la unul la altul. Și ne înghițim sarea din lacrimi.

Aici o să fim, în același loc așteptăm, cînd ne pierdem și ne găsim.

Pan IZVERNA

Arcă

Un leu îmi va purifica sufletul de țigete; o pasăre, măcîind stupid pe puntea încertă a odăii mele — „oamenii și florile pot să mai aștepte”, mă răzbum eu, răutăcios, — o bufniță, să-și ridă secret, de multa-mi înțelepciune și zarurile, care-mi vor da de știre cînd pot deschide, larg, ferestrele odăii mele, murînd ucisă de paguba unui șoarece!...

Svetlana NEDELCU

Oră gravă

Am așteptat să ne umplem de soare ca să putem răsufla cu mai multă căldură cînd vom fi oameni. Abia de mai putem răspunde cînd ni se pun întrebări despre noi; ne simțim legați fedeleş de acele ceasului carnivor care ne vîntură rîmeguşul din corp în ochii călătorilor noi.

Ne prindem în horă, cuprinși de ninsoare, pe fruntea-mpietrită de nouri, apoi ne-aruncăm ancora pentru îngheț între pietrele lunii rămasă acum doar a noastră: și-așteptăm... de s-ar prinde și-o floare! Ar fi o oră prea gravă să credem în altă plăcere de noi.

Șerban GRAȚIAN

O calmă ninsoare

Sintem două ninsori Ce-n inserare se aprînd sub pleoape, Cu sănii lungi de vise neajunse Prin fiordurile orelor în noapte.

Tremurăm pe geamuri înghețate Luceferi, unul pentru altul, Cu interioare fluxuri să urecăm În singele ne-nerederii, înaltul,

Și lupii trec, pădure somnoroasă, Pîndînd colindul lunii pe buze de zăpadă; O calmă ninsoare își crește cu foame Conturul pierdut între pleoape.

Olimpiu VLADIMIROV

Povara

Așa de greu e să trăiești Cînd vii cu mii de ani pe umeri, Cu morți eiți nu mai știi să numeri, Și sfaturi de la toți primești!...

Din brazda care-ți stă culcată La glezne, veacuri te privesc, Și-n ființa ta se imbulzesc Sub soare să mai vie-odată.

Din veac în veac sint neimpliniri. Din om în om rămînestanțe, Între „aș vrea” și „fac”, distanțe Sporesc, ca triste moșteniri.

Pe fir de ierbi că vii tu crezi Să fluturi steagul tău în lume, Să-nvingi, să urei, să lași un nume, Lumini — ca soarele-n livezi.

Te trag morminte strămoșești, De ele nu te poți desprinde. Trecutu-i sacul cu merinde Din care, pururi, te hrănești.

Stă dincolo de zări un scapăt A toate cîte s-au făcut, Croite strîmb de la-nceput. Vom lua-o iarăși de la capăt.

După milenii de dormire, Cînd vom uita tot ce-am știut, Cu alte chipuri, din alt lut, Cu altă sete de-implinire.

Emil BĂLȚIANU

Călătorie naivă

Cînd fiarele mor is migălos împaiate și-ngrijitorul atinge cu degetul dinții leului,

pe furis dîndu-i un pumn serios, iar dinții neprimejdioși ca niște clape albe

șuieră-o melodie unică pentru lume... Probabil și ieri au succombat cîteva în atmosfera nepăsătoare a iernii, o sanie plină cu animale sfirșite, ca hoții legate cu sîrmă pe dinăuntru, lasă tot mai în urmă manejul și-aplauzelc. Numai zăpada urmîndu-le drumul le-ncărunțește părul asemenea

împrejurimilor

și totu-i la fel de frumos, fuge sania prin această muzică uluitoare. Căi nu știu că-și duc semenii dincolo de pămînt și de soare.

Dumitru ȚIGANUIC

Seară de dragoste

Și respirațiile innoptau, iubito, pietrele infloreau pe fundul riului împingînd afară noaptea cea lungă — Somnul bărcii era o împietrită legănare în golful din rădăcina sălcioilor.

O, pacea trupurilor goale, luminate de-un soare aproape absent, cum se arunciau, cum, după înotul febril, ca jumătăți fierbinți de sferă! O, cum!...

Sterian VICOL

A fulgerat o gladiolă

A fulgerat o gladiolă Și sub cupolă, între caii insectați A căzut ploaia cu bărbați În drum spre toate florile din lume. E ora să se scuture pădurile Cutremurate pin-la scîi și la sarmați: De-acolo se trîntesc în tunet toate ușile Pe unde ies femeile fecunde Și seceră pentru copiii malformați Și visele de secetă Și în furtună tot prisosul de minciună...

Ovidiu ALEXANDRU

Cocoșul și arlechinul — Maxime despre artă

Gata cu nourii, cu valurile, cu acvariile, cu ondulele și cu miresmele nopții: ne trebuie o muzică pe pământ, o muzică de toate zilele

Gata cu hamacele, cu ghirlandele, cu gondolele; vreau să mi se clădească o muzică în care să locuiesc la fel ca într-o casă.

Muzica nu-i întotdeauna gondolă, cal, funie-ntinsă pentru acrobacie. E câteodată și scaun

Unele capodopere ale teatrului nu sunt „teatru” în sensul propriu al cuvintului, ci simfonii scenice, fără nici o concesie decorativă. Să cităm, de pildă, Boris Godunov.

Când spun despre unele spectacole de circ sau de music-hall că le prefer față de tot ceea ce se joacă la teatru, nu vreau să spun că le prefer față de tot ceea ce s-ar putea juca la teatru.

La Paris, tot omul vrea să fie actor; nimeni nu se resemnează să fie spectator. Se imbulzesc toți pe scenă și rămân goală.

Există adevăruri pe care nu le poți spune decât după ce-ai dobândit dreptul să le spui.

„Uită-te — spunea o cucoană, adresându-i-se lui bărbatu-său, în fața uneia dintre catedralele lui Claude Monet — asta-i futurism! Si-a adăugat: „Parc-ar fi o înghețată care se topește”. Aici, cucoana avea dreptate, dar nu dobândise dreptul s-o spună.

Nu faceți artă după artă.

Școala impresionistă înlocuiește lumina cu soarele și ritmul cu sonoritatea.

„Pe lângă un Picasso și-un Braque, pe lângă un Stravinski și-un Satie, citi far-sori care-i discreditează!” Așa judecă impresionistul Uită, firește, Salonul de toamnă și firul de păr tăiat în patru, din *Melisanda*.

Prea ni se cer multe miracole; mă socotesc tare fericit că l-am făcut pe-un orb s-audă.

Dacă te razi în cap — nu-ți păstra o suviță de păr pentru zilele de duminică.

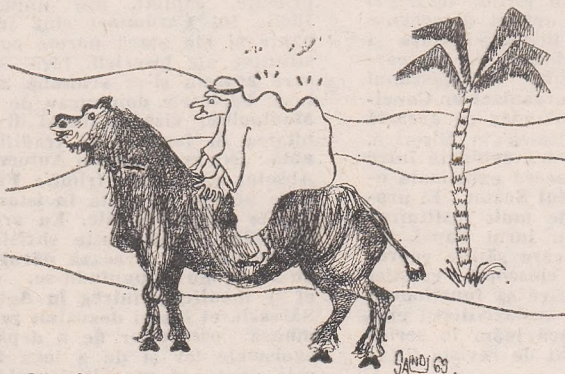
Compozitorii impresionisti au tăiat para în douăsprezece și au botezat fiecare dintre cele douăsprezece bucăți cu un titlu de poem. Atunci, Satie a compus douăsprezece poeme și a intitulat totul: „Bucăți în formă de pară”.

Publicul german are un stomac solid. Bagă-n el mîncăruri amestecate pe care le-nghite respectuos, dar pe care nu le mistuie. În Franța, hrana e refuzată, dar există patru-cinci stomacuri care aleg și care mistuie mai bine decât oriunde pe lume.

POLIP



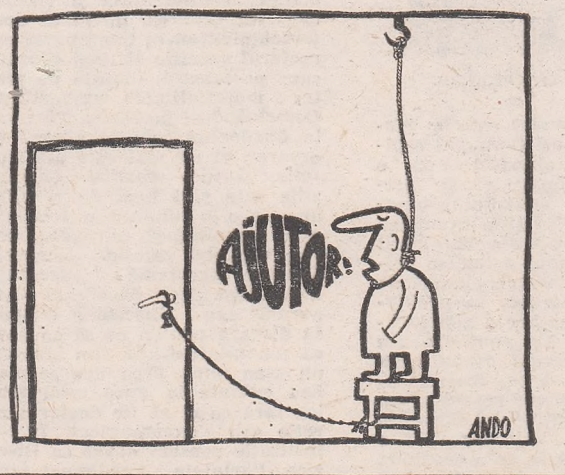
MARIN CREȚU



AL. IFTODE



S. NOVAC



OCT. ANDRONIC

varietăți

Parodii de MIHAI MORARU

À la manière de...
...MIRON RADU PARASCHIVESCU

Melinte

Motto: La omul sărac
Mulți viteji se-arată.

Melinte, ah, Melinte
Melinte fără minte
Tilhar de-grăsăminte
Imprăștiie pe-ogor
Un bun al tuturor
Melinte, ah, Melinte
CEL DELAPIDATOR

...ION GHEORGHE

Șvetarapu

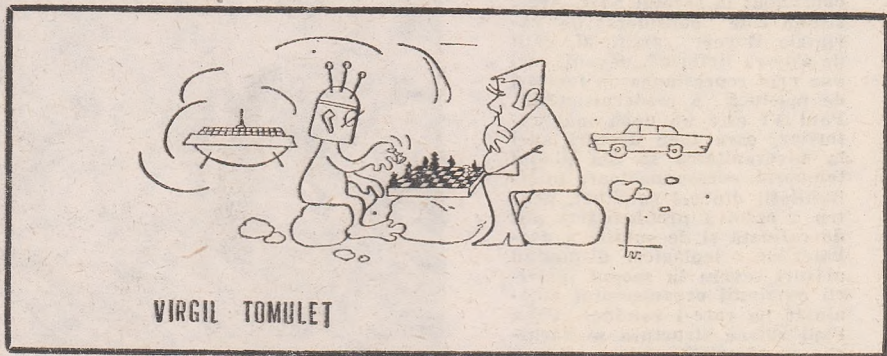
Torna, torna, frate
Cu înc-o jumatre
Cruciș, curmeziș
Să joc clencea
În Ghencea
Și leapșa
La Capșa
Nouă mardoii
Tot doi cite doi.
Torna, torna, frate
Că-s plin de păcatre!
Șvetarapu
Scoate capu,
Sveț — nemeț
Năițfleț
5—5 Stupi-te-aș, nemeț lăliu
M-ai iubit dor pin'la briu
Răpciugă.

Cînd te-am trîntit în gîlgu.
Bube rele, rîie
Din cap la călcîie,
Neincepută-ai rost,
Șezum fără fost,
Urdori și bălagă,
Nu mai m-ești dragă,
Haram de arapu
Ciosvirtă din dracu
Rog turce zvios
Mai dă-te la dos
Că mi-s minios,
Multumim frumos

...MARIN SORESCU

Este cer

Doamne,
Dumnezeule!
Noi doi avem ceva de discutat
Să trecem puțin în Purgatoriu!
Doamne,
M-am îndrăgostit
Nepermis
Nebunește
De Fecioara Maria
I-am furat tablourile din toate
muzeele lumii.
INTERPOL-ul e pe urmele mele.
Nu mai există decât o soluție
De compromis —
Logodna oficială.
Așa s-o născut
Zeul vagabonzilor și-al aventurii
Răstignitul întru oameni
Cel frumos
Maxim Gorki, Don Quijote
Sau Isus Cristos



VIRGIL TOMULEȚ

EPIGRAME

Volumul de versuri „Întreținerea focului” de Mihai Sabin:

S-ar stinge focu-n toată lumea
— Ce cutremurător destin! —
De nu l-am întreține zilnic
Cu paginile lui Sabin.

Lui Grișa Gherghei pentru volumul „Nici-o tangentă la inimă”:

În cartea care mi-o propui —
Cu titlul ei din geometrie —
La inimă tangentă nu-i,
Dar nici măcar la poezie?

Lui Constantin Abăluță, pentru volumul „Piatra”:

Cu volumul tău în față
Mă căznesc de-aproape un an.
Orice-ai zice, piatra-i piatră,
Dacă nu chiar bolovan

Anatol Ghermanschi

La apariția volumului „Noapte de cloroform” de Marin Iorda.

Un narcotic pe copertă?
Nu-i nevoie nicidecum;
Căci prezenta-i este certă
Chiar în proza din volum...

Gr. Tepeș

Unui autor de epigrame

Analizînd ce-ai publicat,
concluziile-s foarte clare:
majoritatea — fără sare,
cîteva — bune (plagiat)...

Unei cîntărețe

Aceasta-i e rețeta ideală
și n-are rost să-i căutăm pricină:
cînd la concert apare-aproape goală
poate să facă sală plină...

Ioan Pop

Micul ecran

IDEILE

Se pare că excelenta idee a Căsuței postale T. V. (T. V. puțînd în acest caz să însemne și Tudor Vornicu, poștașul emisiunii) a prins. Televiziunea primeste scrisori și se grăbește să răspundă tuturor semnelor de întrebare ale telespectatorilor. Opiniile se cer nu numai respectate, dar și — unele — însușite. Printre cei care îi scriu televiziunii ne nu-

mărăm și noi, telecronicarii. De aceea, cu atît mai mult ne bucură însușirea promptă a unor dintre obiectiile noastre, cu cît ele sînt și obiectiile telespectatorului. În acest sens, conducerea Televiziunii a reacționat prompt și a schimbat zilele și orele de emisie a unor emisiuni literare. Pînă de curînd cenusărese. (Lira nu se mai transmite simbăta pe programul II, paralel cu seriarele, la fel Mult e dulce și frumoasă). Din nefericire, spațiul acordat de micul ecran literaturii a rămas aproape același, totalizînd doar 35 minute. Au-zim (pentru că nu sîntem informați de planurile televiziunii de cine trebuie) că se va lansa o nouă emisiune literară.

Salonul literar, echivalent al dorinței noastre exprimate de nenumărate ori în această „u-briică de a se crea o televiziune literară după exemplul radio-ului. Foarte bine, chiar dacă titlul emisiunii ne pare impropriu. Așteptăm deci să urmărîm săptămînal, într-o zi fixă, la o oră fixă și scutită de rivalități insurmontabile o asemenea emisiune. Sperăm să vedem o televiziune literară vie, atractivă care să exprime exact și la vreme, viața literară de astăzi: micul ecran va deveni astfel într-adevăr o vitrină a sântierului literar, o vitrină în mișcare, nuanțată, care să nu semene, în nici un fel, cu vitrinele prăfuite bine cunoscute. Credem că pentru asigurarea

reușitei unei astfel de emisiuni, Televiziunea ar trebui să solicite colaborarea Uniunii Scriitorilor. A noastră, a telecronicarilor și mai ales a telespectatorilor. Pentru că numai astfel ne-am putea elibera de sabloanele prezentărilor sporadice făcute cîrtilor: numai astfel ne-ar bucura mai des prezența în studiouri a unor personalități literare aparținînd tuturor vîrstelor și tuturor direcțiilor literare: numai astfel Televiziunea își va justifica marea sa importanță ca mijloc de culturalizare în masă. Așteptăm, sperăm, așteptăm...

În altă ordine de idei, și această telesăptămîină a fost dominată de film și de sport. Ne-au încîntat broderiile cehi-

lor pe gheața Stockholmului, ne-au uluit noroiul, ceata și baletul aerian al lui Dumitrache, am urmărit cu sufletul la gură golurile din poartă, dar și pe cele din transmisile lui Diamantopol și Dumitru Tănăsescu... Iar, după ce vedem atîtea filme micșorate, ne întrebăm, pe bună dreptate, cînd vom vedea și filmele noastre făcute special pentru televiziune? Cînd (mai ales acum după ce s-a sfîrșit și bunul Soames Forsythe) vom realiza și noi un serial? Poate „Craii de curtea veche” a lui Mateiu Caragiale, să fie primii aleși. Poate. Ori-cum e ideea pe care o trimitem astăzi pe adresa T.V.-ului.

ARGUS

CONTROVERSE ÎN LUMEA CATOLICĂ

Papa Paul VI preciza în enciclica *Eclesiam suam*, din august 1964, situația actuală a Bisericii romane, amenințată de un „fenomen modernist”, traversând un „episod de influențare exercitată de tendințele psihologico-culturale, proprii lumii profane, asupra expresiei fidele și pure a doctrinei și ordinii Bisericii”. Insistând asupra constituției ierarhizante a Bisericii, enciclica mărturisea îngrijorarea capului Bisericii catolice față de spiritul de independență care transformă dialogul în contestarea fățișă a dogmelor, și mărturisea dorința Papei de a întări autoritatea atît de serios pusă în discuție. Procesul pe care îl înregistra Papa Paul VI în 1964 s-a adîncit în ultimii ani, încît astăzi se vorbește tot mai mult de o „criză” a Bisericii romane, chiar de o „descompunere accelerată a catolicismului”, cum face Părintele Louis Boyer într-o carte-pamflet consacrată acestei teme, sau de teribila „încercare” a Bisericii de azi. În orice caz, se insistă tot mai mult asupra gravelor seisme care zdruncină edificiul atît de riguros conceput și de perfect articulat pînă de curînd.

Este interesant de observat că factorul inovator al Bisericii romane îl constituie doctrinarii, teologii, aflați în contradicție cu ierarhia administrativă, cu organele autorității ecclesiastice, mai conservatoare, păstrătoare ale unei forțe greu de biruit: tradiția catolică. Evoluția, dacă o putem considera o realitate, s-a înscris pe calea deschisă de Vatican II, în spiritul atitudinii liberale profesate de Ioan XXIII, un papă mai sensibil la tendințele „progresiste” și de aceea puțin simpatizat de „integriști”, de partizanii unității depline, ai imaginii monolifice a Bisericii, apărătorii sistemului consolidat în secolul XIII. Acest sistem este considerat de Părintele Boyer „artificial, călit de Contra-Reformă, devenit mai dur prin reprimarea cu lovituri de măciucă a modernismului”. Papa Paul VI este un papă mai autoritar, care face deseori apel la suveranitatea sa din planul temporal, corespunzătoare infailibilității din cel spiritual, pentru a rezolva problematica atît de rafinată și de subtilă a dezbaterilor teologice, dispunînd măsuri severe în scopul întăririi coeziunii organismului amenințat pe care-l conduce. Papa Paul reface structura monarhică a Bisericii romane și sînt ciudate raporturile pe care le preconizează el față de Conciliu: recunoaște părinților întru-niți dreptul de discuție, rezervîndu-și pe cel de a decide, plasîndu-se deci deasupra Conciliului. Raporturile dintre Papă și Conciliu au fost dezbătute de-a lungul întregii istorii a catolicismului. Papa Paul VI înțelege să folosească deplin prerogativele sale de „stăpîn și păstor”, care „exprimă această înaltă putere care le domină pe toate, de la care decurg toate, care guvernează și nu este guvernată, care judecă și nu este judecată”, cum definea Joseph de Maistre infailibilitatea Suvranului Pontif.

O dată precizată exigența atitudinii creștine față de problemele lumii actuale, Papa Paul VI se arată a fi un păstor comprehensiv, sensibil la evoluția realităților sociale și spirituale, dornic să adapteze structurile tradiționale la pulsul epocii. El caută să determine însă un proces controlabil, în care Biserica să nu se mențină la discreția solicitărilor din afară, ci să dirijeze riguros propria sa metamorfoză. Dar iată că astăzi sînt tot mai multe vocile care contestă sau interpretează în alt sens infailibilitatea. De pildă abatele Hans Küng, unul dintre cei mai cunoscuți teologi ai epocii, celebru pentru patosul său reformator. Într-o carte recentă, tradusă în franceză cu titlul *Etre vrai: l'avenir de l'Eglise și apărută la Desclée de Brouwer*, teologul german consideră că infailibilitatea aparține Bisericii, în sensul că, dincolo de erorile sale și de avaturile istorice, aceasta nu este niciodată părăsită de adevărul divin. Hans Küng refuză să vadă în infailibilitate faptul că Biserica nu poate greși, cerînd o interpretare istorică a conceptului. Unii teologi catolici atacă direct chiar persoana Papei, neglijînd cu totul dogma infailibilității. În favoarea Papei s-au angajat însă tendințele conservatoare din Biserica romană, iar la sfîrșitul anului trecut un grup de personalități cu supra-

fața intelectuală a scriitorilor François Mauriac sau Gabriel Marcel au semnat o scrisoare în care se adresau Papei, făcînd aluzie la cărțile abatelui Küng cu următoarele cuvinte: „Vă spunem tristețea și revolta noastră în fața atacurilor la adresa persoanei și învățăturii Voastre, ca și în fața celor care țintesc ierarhia catolică, acuzată de a fi o aristocrație de deținători ai Spiritului, care se ridică deasupra comunității pentru a o domina”. De altfel, scrisoarea consemnează o mișcare mai largă, privind întreaga structură a edificului catolic. Sfîntul Oficiu, astăzi Congregația pentru doctrina credinței, organism coercitiv, de cenzură și reprimare administrativă este vizat de „progresiști”, iar o petiție publicată de curînd în revista *Concilium* și semnată de patruzeci de teologi cerea reorganizarea lui pe baze noi, care să permită „discuția științifică” și cercetarea în probleme

de constituția ierarhică a Bisericii”. Autoritatea administrativă a intrat în anul 1968 mai mult decît oricînd în acțiune și n-au lipsit deloc scandalurile răsunătoare, de la măsuri disciplinare pînă la excomunicări.

Problema autorității în Biserica romană nu este însă rezolvată prin simpla ei exercitare, mai ales că în vîrfurile ierarhiei catolice au apărut divergențe în ceea ce privește natura și modul de aplicare. Astfel, cardinalul Alfrink, arhiepiscopul de Utrecht, a organizat un Conciliu pastoral olandez cu această temă: Autoritatea în Biserică, marcînd o fisură evidentă între poziția sa și aceea exprimată oficial de Sfîntul Scaun. El propusese mai de mult instituirea unui Senat în jurul Papei, un organism în care să fie reprezentăți toți episcopii catolici din lume și care să funcționeze pe principiul „colegialității episcopale”. Dacă luăm în serios proverbul citat de revista *L'Ex-*

„care a fost dat drept tată lui Isus Hristos”. Din contră, Hristos „este acela care introduce în lume o viziune a lui Dumnezeu care n-are nici o măsură comună cu reprezentările religioase, în așa fel încît ar fi mai bine adesea să nu se pronunțe cuvîntul „Dumnezeu”. Pe scîrbă Isus Hristos nu acumulează proprietate, capital, din nimic”. Ideile lui Cardonnel sînt frapante și ele atacă norme constituțive ale Bisericii, fără de care aceasta și-ar schimba natura. Părintele dominican de la Montpellier vizează însăși divinitatea în formula ei tradițională: „Nu cred într-un Autocrat Absolut care și-ar trimite Fiul Unic pentru a arăta în istorie Binetele stăpînirii sale. Eu cred că Actul Creator este cristic, că Dumnezeu creează dărîndu-se, și nu impunîndu-se, că el se manifestă deez în Actul Salvării, el însuși dezvăluit prin munca oamenilor de a depăși egoismele lor și de a lega firele unei noi umanități, calde, nu numai suficientă, profitoare ci solidare. (...) Cred că, în fapt, cel care se numește Dumnezeu justifică un univers ierarhizat, după care există oameni de jos; unii care comandă, alții care executează”. Despre acest Dumnezeu spune el, că este mort în Isus Hristos. Iar Isus nu este un non-violent sau „nu este — mai întîi un non-violent”. Părintele Cardonnel interpretează doctrina altfel decît de obicei. El consideră că exigența lui Hristos este alta decît cea a blîndeții. Iubirea aproapelui se manifestă prin voința de a-l introduce pe semenul tău în comunitatea oamenilor, realizată plenar în condiția de proletar. Deci, a face revoluție înseamnă a-l iubi pe aproapele tău — bogatul, trebuie să-l smulgi cu violență din starea lui de împăcare cu sine și să-l plasezi cu forța în situația în care își poate regăsi umanitatea. Părintele Cardonnel se declară apoi de acord cu unele teze marxiste, de exemplu cu ideea unității teoriei cu practica. Atunci cînd discută propoziția lui Marx referitoare la necesitatea ca filozofii să transforme lumea, fără a se mulțumi să o contemple, dominicanul este un marxist, în adevăratul sens al cuvîntului. Mai degrabă, el subliniază unele teze ale întemeietorului materialismului dialectic, dîndu-le un conținut spiritualist. Adeziunea sa la doctrina marxistă este în ultimă instanță sentimentală și vizează aspectul generos, uman al doctrinei, eludînd în bună parte caracterul specific al unei filozofii care postulează, înainte de toate, materialitatea universului. Comențîndu-l pe Marx, Părintele Cardonnel se află adesea în eroare: el nu mai este nici catolic, și nici marxist. Concluziile sale sînt însă de o mare amploare, atîrînd o tendință care amenință să zdruncine serios edificiul catolic. Teologul francez proclamă: „Credința n-are sens decît dacă este temporală” sau „Biserica trebuie să dispară pentru ca să se nască umanitatea”. Să fim sinceri: nu s-au auzit prea des asemenea cuvinte în gura unui teolog fără ca el să fie declarat eretic sau excomunicat. Într-o instituție conservatoare ca Biserica, Părintele Cardonnel face elogiul revoluției, apelînd la autoritatea cărților sfînte: „Evanghelia, departe de a atenua Revoluția, adică imperativul transformării societății, a lumii, a umanității, radicalizează fenomenul revoluționar”. Cazul nu este unic. Arhiepiscopul de Recife, Don Helder Camara, deci un înalt prelat al Bisericii catolice, a făcut adeseori rechiziții revoluționare a lui Che Guevara sau Camillo Torres. Într-o predică ținută în luna februarie la Notre-Dame din Paris, Părintele Thomas, predicatorul pentru postul Pastelui, declara că: „Spiritul lui Dumnezeu a fost întotdeauna un perturbator” și că mișcarea revoluționară din primăvara lui 1968 a fost opera Sfîntului Spirit, circumscriind acțiunea temporală

a Bisericii la eliberarea din mizerie a popoarelor.

Trebuie subliniat de altfel contribuția anumitor cercuri ale Bisericii catolice în mișcarea mondială pentru pace. Reclamîndu-se de la mesajul paucist al creștinismului, ele au promovat o atitudine constructivă în rezolvarea litigiilor dintre state, făcînd apeluri pentru excluderea războiului ca mijloc de soluționare a conflictelor. Papa Paul însuși a intervenit adesea, cu autoritatea pe care i-o conferă poziția sa de conducător suprem al Bisericii, adresîndu-se șefilor de state și popoarelor lumii, cerîndu-le să se abțină de la folosirea forței, și miliînd pentru realizarea idealului cristic al înfrățirii popoarelor. Papa Paul al VI-lea a intervenit, de asemenea, în problema conflictului vietnamez, ridicîndu-se împotriva sacrificiului de vieți omenești, îndemnînd la tratative, la discuții sincere, bazate pe respectul reciproc al părților.

În general, se poate spune că emulația problematică și polaritatea ideologică din Biserica romană este un reflex al presiunii teribile pe care o exercită asupra sa revoluționarea corpului social, multitudinea transformărilor din structura societății de azi. Biserica nu s-a putut sustrage, desigur, mutațiilor din lumea modernă, procesului general, cu consecințe încă greu de evaluat.

Toate acestea contribuie la schimbarea totală a statutului social al preoților. Unii pot care gîndește în acest sens este un cetățean angajat politic, acționînd deschis într-un anume sens, sprijinînd o anumită orientare a societății. Ceea ce înseamnă dispariția clerului ca element social de sine stătător. Un preot se exprima în felul următor, scriînd revistei *L'Express*: „Statutul clerical mă despărte de lume. Pentru a fi cu adevărat preot, cu trebuie să fiu un om între oameni”. Ceea ce înseamnă: muncă salariată, libertatea opțiunii politice și aceea de a întemeia o familie.

Încotro se îndreaptă Biserica romană? Este greu de răspuns la o asemenea întrebare. Direcțiile de evoluție ale acestui edificiu imens, extins planetar și organizat riguros, cu o mare forță de coeziune, a cărui mină se poate strînge asupra rebelilor din sinul său ca o menghină de oțel, liniile de forță ale tendințelor care o animă sînt greu de scos în evidență. În orice caz, se poate remarca febra de care a fost cuprinsă, nevroză presimțirii unor mutații, patosul căutării „drumului îngust” al adevărului. Discuțiile de azi sînt încărcate, protagoniștii se contestă cu ardoare, iar pamfletul este uneori la ordinea zilei. Asistînd la nașterea unei lumi noi, Biserica nu a putut rămîne indiferentă. Trăiește ea o nouă Reformă? În această „Europă mobilă”, știm cu toții că Luther o dată apărut, Calvin și-a urmat cum spunea un scriitor francez. Dacă ar fi adevărat că vitalitatea unor religii poate fi măsurată de numărul paradoxelor acumulate, am putea crede într-o lungă existență a catolicismului. Situația reală este însă mai îngrijorătoare pentru pozițiile conservatoare. Este sigur că Biserica romană cunoaște o mutație radicală.

Barbu NICOLAU



MICHELANGELO :

JUDECATĂ DE APOI (Fragment)

de teologie, admițînd posibilitatea erorii”. Orice formă de incizivitate, oricît de subtilă ar putea ea să fie, aduce un prejudiciu dezvoltării unei teologii sănătoase și face un mare rău, pe deasupra, credibilității Bisericii întregi în lumea de azi”. Hans Küng, teologul de la Tübingen, la care ne-am mai referit, ar dori suprimarea deplină a cenzurii ecclesiastice, calificînd-o drept „nedemnă și autoritară”, funcționînd pe baza unor reguli care ar fi interzis desigur publicarea scrisorilor apostolului Paul „ca fiind în multe puncte prea radicale, parțiale, polemice și inoportune”. Iar Părintele Congar postulează necesitatea cercetării științifice, afirmînd: „Teologia nu este un act de magisteriu. Ea este un act științific, aparținînd unui om care caută. Or, multe probleme nu sînt rezolvate; sau ele se pun în termeni cu totul noi”.

În fața unei atît de ample contestări, autoritatea papală a reacționat prompt și cu severitate. *Eclesiam suam*, text fundamental pentru înțelegerea poziției lui Paul VI, este cum nu se poate mai explicită: dezbaterile „nu suprimă exercitarea virtuții de supunere, acolo unde exercițiul funcției specifice autorității, pe de-o parte, a supunerii, de alta, este reclamat, fie de ordinea necesară oricărei societăți organizate, fie mai ales

press: „Un olandez este un teolog; doi olandezi formează o biserică; trei olandezi dau o schismă”, înțelegem exact măsura opoziției constituției olandeze față de enciclica *Humanae vitae* sau importanța publicării la Utrecht a unui catehism criticat la Roma pentru abateri de la doctrina catolică, în probleme esențiale, ca aceea a păcatului originar. La conciliul din Haga a fost cerută canonizarea lui Che Guevara, iar Biserica olandeză a cunoscut recent și un scandal internațional: căsătoria Părintelui Jos Vrijburg. El a cerut permisiunea de a continua exercitarea magisteriului său, care i-a fost retrasă. Comunicatul episcopatului recunoaște însă că „raportul dintre idealul evanghelic al celibatului și sacerdotiu trebuie să fie din nou meditat și discutat”.

Problemele generale, de doctrină, și cele în legătură cu criza autorității sînt tratate cu și mai multă vehemență de un teolog francez, Părintele Cardonnel, un adevărat „revoluționar”, autorul cărții *Dumnezeu a murit în Isus Hristos*, apărută în 1968. Teza lui, reluată și într-un amplu interviu acordat revistei *Le Nouvel Observateur*, care a atras după sine o măsură represivă extrem de dură, este că Dumnezeu reprezentării religioase a fost unul dominator, stăpînînd un fel de Olimp creștin, o nouă față a lui Zeus,

Romania literară

SĂPTĂMÎNAL DE LITERATURĂ ȘI ARTĂ

editat de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

COLECTIV REDACȚIONAL: Geo Dumitrescu (redactor șef), Nicolae Breban, Gabriel Dimisia-nu și Ion Horea (redactori șefi adjuncți), Teodor Balș (secretar general de redacție), Al. Cerna-Rădulescu (secretar de redacție), Ion Caraion, Valeriu Cristea, S. Damian, Marcel Mihalăș, Aurel Dragoș Munteanu, Adrian Păunescu, Gheorghe Pițuț, Petru Popescu, Lucian Raicu, Constantin Toiu