

România literară

SĂPTĂMÎNAL DE LITERATURĂ ȘI ARTĂ

Anul II — Nr. 17 (29)

joi 24 aprilie 1969

32 pagini

2 lei

17

ANUL XXV — FAZA CRISTALINĂ A EXISTENȚEI NOASTRE

Faza în care coeziunea dintre forța conducătoare și popor, dintre forța conducătoare și spiritualitatea țării nu mai poate fi deranjată de nici un element care să-i înlăuneze transparența cristalină.

În acești douăzeci și cinci de ani de la primordialul act al Eliberării, timpul material a suferit o condensare nemăsurată, determinată de evenimente într-adevăr epocale, o recuperare magistrală și totodată eroică a multor decenii risipite în viața din viața de neiertat a orânduirii burgheze, o colosală condensare a timpului devenit de mii de ori mai activ și de mii de ori mai fertil, printr-un susținut efort colectiv al energiei umane, îndrumată în mod creator, spre țeluri mărețe, de forța conducătoare a partidului.

Toată această fertilă condensare care conferă existenței noastre substanța ei cristalină își are izvorul în lupta și viața plină de sacrificii a comuniștilor, hrănite în rindul lor de dorințele și aspirațiile întregului popor.

În acești douăzeci și cinci de ani de la Eliberarea țării, poporul, convins prin propria sa experiență, experiență însumând amănunile existenței individuale și totodată unitatea realitate de ansamblu a unei țări complet schimbate la fațadă și înnoită în profunzime, a infuzat sentimentului, alădădat imposibil de realizat, al încrederii maselor în forța conducătoare, o intensitate care n-a încetat să crească.

Acest lucru mi se pare a fi condiția esențială a durabilității și frumuseții faptelor noastre.

Aș îndrăzni să spun că această încredere este o dublă comunicare cu caracter permanent, un dar care se oferă și se primește în același timp și cu egală bucurie.

Partid și popor constituie un întreg unde cuvântul între nu mai are loc să încapă.

Ținând seama de această stare de fapt, demonstrată cu prisosință în tot ce se face și se gîndește, este de la sine înțeles că dorința fiecărui scriitor din România de a sluji prin opera lui progresul și nobilele aspirații ale poporului și totodată ale omenirii se transformă într-o datorie de onoare.

Artistul, nemăsurînd în opoziție cu lumea în care trăiește, ci într-un fundamental acord, responsabilitatea lui socială sporește, iar puterea lui creatoare se poate dezvolta în deplină libertate, atîta timp cît această libertate înseamnă pentru el o necesitate înțeleasă.

Adunarea generală a scriitorilor, care a avut loc nu prea demult, a scos în evidență că dorința fiecăruia dintre noi e ca opera lui să devină o chemare patetică și un germene capabil să transforme societatea pe plan spiritual, activ și moral.

Ajunghind să cunoască (și să înțeleagă) „marile deplasări pe care socialismul le-a determinat în gîndirea și sensibilitatea oamenilor” și stînd ferm pe pozițiile ideologiei marxist-leniniste, înțelege nu în sensul de „ghid practic” ci ca o filozofie în necontenită mișcare, ca instrument de gîndire și cercetare, scriitorul zilelor noastre se simte obligat să-și primească și să-și înnoiască mereu mijloacele de expresie, căci numai astfel conținutul se păstrează viu, și numai astfel poate fi înțeleasă unitatea dintre conținut și formă.

„Poporul nostru, — a spus secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, — are nevoie de o literatură veșnic tânără”.

Scriitorii de azi sînt chemați să-i ofere literaturii din țara noastră această veșnică tinerețe.

Virgil TEODORESCU



Victor Tulbure

Lenin — în veac

Trăiește de o sută de ani
și va trăi mai departe
pentru că toate veacurile se vor umple
de numele lui
și însuși timpul se va numi Lenin!

N-a fost zeu. Nici împărat.
...Dar s-a născut să cutremure împărățiile.
Libertate — Lumină îi numesc
flăminzii-nsetații!

Nu e pisc. Nu e stea.
...Dar și stelele îi vor îngina numele.
Faptele lui
sînt mai tari și mai mari decît munții!

Tigrul s-ar încumeta
stînca s-o sîșie-n ghiare?
Ar putea șoreclmea smîntîită
să roadă un munte?

N-a fost zeu. A fost om.
A iubit omul ca nimic altul.
Cînd toți oamenii se vor iubi între ei,
planeta pe care s-a născut Lenin se va numi
Lenin!

Lenin — în veac!
Libertate — Lumină!
Pe pămînt
și în ceruri.

Cititorul și receptarea poeziei moderne *

În intervenția sa plină de temperament, prof. Costescu a atins o chestiune principală în ceea ce privește raportul dintre cititor și poezia modernă. Adresîndu-se criticilor literari, d-a spus: „Convingeți-mă de valoarea unei poezii moderne, iar eu îi voi convinge pe elevii mei!” După părerea mea, critica literară nu poate să realizeze acest lucru din două motive: mai întîi, pentru că valoarea e obiect al dorinței, nu al intelectului; ca atare, ea nu se poate impune ca o evidență de tip logic, în urma unui raționament bine condus care, pornind de la niște premise juste, ar ajunge la o concluzie necesară. Dacă o valoare artistică nu s-a impus de la sine sensibilității și gustului dvs., înseamnă că ea n-a găsit în dvs. necesitatea spirituală căreia să-i răspundă. În al doilea rînd, critica literară nu poate decît să vă ușureze apropierea de opera literară modernă, oferindu-vă, printr-o analiză pertinentă, la obiect, căile de acces spre simburile necategorial al acestei opere; dar miezul ei cel mai adînc, esența ei ultimă, nu poate fi atinsă decît printr-o comuniune spirituală, simpatetică, cu valoarea artistică implicată în ea. Or, pentru ca acest lucru să fie realizabil, se cere ca și cititorul — nu numai scriitorul — să aibă talent: adică sensibilitate la zi, gust estetic, pregătire culturală adecvată. În caz contrar, aportul criticii — care, în mod normal, poate constitui un ajutor prețios, de inițiere — devine, la rîndul lui, o nouă piedică de învins.

În fața poeziei moderne, unii cititori sînt — cum spune prof. Plaiu — „că aceasta ar fi scrisă într-o limbă de neînțeles”. Dacă-mi permiteți o metaforă, eu aș spune că poezia însăși este o limbă de neînțeles: limbajul poeziei este un fel de boală a limbii obișnuite, o tumoare metaforizantă, în care proliferază alte virtuți ale limbii decît cele ce țîn de comunicarea propriuzisă între oameni. Dar — și aici e lucrul cel mai important — ceea ce azi ni se prezintă ca un simptom de boală a limbii, va constitui mîine tocmai semnul îndubitabil al — nu numai sănătății — ci chiar vitalității și creșterii unei culturi. Anomalii lingvistice de azi devin cu timpul figurile de stil exemplare ale unei literi personale.

Șt. Aug. DOINAȘ

*) Publicăm sub acest titlu textul intervenției lui Ștefan Aug. Doinaș la Consfătuirea Românilor literare cu profesorii de literatură din Capitală.

(Continuare în pagina 9)

În
pagina
13:



TINEREȚEA LUI
CAMIL PETRESCU

În fotografii și facsimile

Noi și poezia

modernă

În urma nu știu cărui raționament ciudat, s-a procedat la scoaterea din programa de bacalaureat a lui Lucian Blaga și Ion Barbu, după ce introducerea lor, în programa școlară și în manuale, reprezentase un câștig incontestabil pentru elevii clasei a XII-a. Măsură a provocat destulă confuzie în rândul acestora și a dat oarecare satisfacție adversarilor predării poeziei moderne în școlile de cultură generală.

Am avut prilejul să aud adesea oameni cu pregete și preocupări diferite plângându-se că nu pot să înțeleagă poezia mai nouă. Dacă afirmațiile lor pot fi îndreptățite oarecum, când e vorba de „nouă” și „gândurile” care „găzduite” de prea multă ușurință de publicățiile noastre literare (de cele mai multe ori, ele reprezentând mărimea unor clovnerii verbale surprinzător de vechi), nu același lucru se poate spune în cazul poeziei autentice, și aceasta în nu trebuie să ne lase indiferenți. Mai ales când auzim chiar profesori de literatură decretând cu ușurință că poezia lui Arghezi, de exemplu, este „făcută”, „nepoetică”, „imposibil de predat în clasă” etc. etc., ceea ce nu poate avea decât un efect negativ asupra receptivității ei de către tineretul nostru școlar.

În privința atitudinii față de poezia modernă (mă refer la cea adevărată) mai stăruie încă în școlile noastre destul de multă confuzie. Aceasta este, neîndoielnic, și consecința unei epoci nu prea îndepărtate, când, conducându-se după criteriile adesea neștiințifice, programa școlară lăsa în afara ei cuceririi certe ale litericii românești. Cel ce nu terminat liceul prin 1964-65 își amintesc, desigur, că atunci se acordă atunci unor poeți ca Băluț, Neculțu sau A. Toma. Cu Arghezi au făcut cunoștință, destul de timid, abia în facultate. Asupra lui G. Bacovia, Blaga, Ion Barbu, V. Voiculescu, a trebuit să revin ulterior și pe cont propriu, de cele mai multe ori dezlipind etichete nedrepte, minimalizatoare. Astăzi, unor scriitori

ca acei pomeniți mai sus li s-a rezervat un spațiu din ce în ce mai larg în cadrul studiului istoriei literaturii. Cu privire la acești scriitori, pot fi surprinse la elevi atitudini contradictorii: teamă, dar și curiozitate; nerăbdare. Teamă, pentru că s-a format o mentalitate, întretinută și propagată uneori, cum a ratat mai sus, chiar de cei ce ar trebui să o combată, că poezia lui Arghezi, Blaga, Barbu, nu poate fi asimilată de tineretul nostru școlar. În fond, de ce n-am spune lucrurilor pe nume: există chiar profesori, e adevărat, din ce în ce mai puțini — care, ajungând la predarea acestor scriitori, fie că își exprimă, plini de importanță, dar fără o argumentare temeinică, dezaprobarea, fie că, prin grabă și indiferență cu care parcurg lecțiile respective, lasă să se înțeleagă același lucru. Cred că, de cele mai multe ori, respingerea poeziei lui Arghezi sau Ion Barbu por-

nește din insuficiența aprofundare a acesteia, din comoditate și superficialitate. Se invocă uneori lipsa de afinitate sufletească cu poezii respective. Pe cînd Eminescu... eh, Eminescu... Dar și această punere la punct, devenită banală, a poeziei noastre moderne cu ajutorul lui Eminescu (ca nu cumva, doamne ferește, să spună cineva că sistemul lipit cu totul de sensibilitate) ascunde, în fond, aceeași comoditate și superficialitate. E atât de lesnicios să apeleăm la autoritatea lui Eminescu acum, ne-a devenit atât de familiar, opera lui a intrat în viața noastră curentă, cu Eminescu nu ne mai asumăm nici un risc... Pe cînd Arghezi e greu... (mai ales cînd l-ai frunzărit doar în fugă...) E adevărat că multe poezii de Arghezi, Blaga și, mai ales Ion Barbu prezintă, la prima lectură, și chiar la a doua și la a treia, dificultăți de interpretare. Efortul de înțelegere a obstacolelor creează în

clasă o atmosferă de muncă încordată, cea participare indispensabilă unei autentice ore de literatură (pentru că, în definitiv, elevul trebuie să fie un participant activ și nu un audient docil). Pornind de la bucuria descoperirii sensului profund al unui vers, a descifrării unei metafore, și ajungând la revelația poeziei unui Arghezi, Blaga, Ion Barbu, în ansamblul ei, elevii nu vor mai fi contrariați de afirmația că acești scriitori reprezintă în lirica românească un pas înainte față de Eminescu. Vor înțelege că aceasta nu înseamnă o împletită față de marile noastre poezii, ci răsunând mai departe, neliniștit pe suflet din înțelegerea noastră. Fără să se diminueze cu ceva prestigiul lui, vor fi de acord că nu putem decreta experiența lirică a acestuia drept unica valabilă și posibilă.

Noi avem datorită să cultivăm la elevi sentimentul că sînt oameni al epocii noastre, cu specificul și sensibilitatea ei, cu trebuințele, năzuințele, neliniștile și spaimile ei. Și cu rapoziții ei. Pornind de la adevărul elementar că poezia modernă presupune neapărat cititori moderni, elevii noștri trebuie să înțeleagă, împreună cu noi, că nu numai în opera lui Ion Barbu, dar și în noi însine găsim cheia înțelegerii ei. Elevii noștri trebuie ajutați să descopere și să folosească toate punțile către poezia nouă. Pentru aceasta este necesar să fie schimbate, cu mai mult curaj, o mentalitate învechită despre poezie. Cu mai mult curaj trebuie abordată poezia modernă în manualele pentru clasele V-VIII și, mai ales, în lecțiile de teorie a literaturii de la clasa a IX-a, unde se mențin aceleași anacronice clasificări pe genuri și specii, dezmințite de întreaga evoluție a literaturii de după clasicism. Și n-ar fi timpul oare ca acești poezii să pătrundă, în sfîrșit, definitiv, în repertoriul poetic al scriitorilor școlari, rămăsese același de aproape o sută de ani?

Iar în ce privește scoaterea lui Blaga și Ion Barbu din programa de bacalaureat, rămîn la convingerea că ea reprezintă o eroare...

D. SCĂRLĂTESCU
(Profesor — Teocul)

Cînd? De ce? Pînă cînd?

● În ediția Octavian Goga: Poezii (Biblioteca școlară, nr. 25, Editura tineretului, 1968), în „Cuvînt înainte” semnat de acad. Mihail Beniuc, se spune la pag. 5: „Arghezi, cînd a scris „Cuvinte potrivite” în 1926, o carte epocală și care s-a făcut așteptată, avea 46 de ani”. Se știe însă unanimitate că prima carte a lui Tudor Arghezi a apărut în 1927, cînd poezii avea 47 de ani. E cazul să se întrebăm: de ce, la editură, nu se corectează (respectuos) ceea ce pare să fie o scăpare a prefăcătorului? E, doamnă, vorba de o ediție destinată școlărilor, care nu trebuie să memoreze greșite date literare importante și să aibă ulterior nedumeriri aflîndu-le, corecte, în alte publicații. C. Constantin (București).

● În nr. 11/1969 al Romăniei literare s-a publicat în pag. 29 un reportaj-interviu, semnat Ștefan Ioanid, intitulat „Ritmul primăverii” în vizuina coregrafului Vasile Marcu.

Desigur că nu e de vină, pentru acest titlu, nici Ștefan Ioanid și nici

Vasile Marcu. Săcoteală trebuie să cerem celui care a tradus titlul balletului. De ce Ritmul? În original este Sacre du Printemps și nu Rite, nici Rituel. Probă că se poate spune Rituel du sacre, dar asta este altă idee. Așadar, să traducem pe sacre cu consacrarea sau cu ungerea, dar mai bine — poate — cu încoronarea (vezi „Sacre des rois de France”) care presupune și actul religios al consacrării. A. Portocăluș (București).

● Pînă cînd va dura actuala „neconcordanță” dintre două documente privind data nașterii lui Octavian Goga?

La casa memorială, pe placa comemorativă, e menționată data 20 martie 1881. În tabelul cronologic din volumul „Ne cheamă pămîntul” (Editura pentru literatură, 1965), I. D. Bălan indică data de 1 aprilie 1881. Care dintre ele este cea adevărată?

Ar fi util să lămurim (poate chiar în revista dv.) cineva dintre istoricii noștri literari, competenți, ce e cu aceste două date. Ștefan Ioan, (elev, Rășinari).

Din nou despre

„CARTEA ROMÂNEASCĂ ÎN BIBLIOTECILE FRANCEZE”

Un articol cu acest titlu a apărut în „România literară” (nr. 15 din 10 aprilie a.e.) semnat de George Radu. Nu știu de ce posibilități va fi dispus autorul pentru a se documenta în vederea informării cititorilor români, ce fonduri de bibliotecă vor fi fost investigate, căci e greu de crezut, cum titlul lasă să se înțeleagă, că a putut să cerceteze în acest scop prezența cărții românești în toate bibliotecile franceze. Ne punem această problemă deoarece concluziile autorului sînt de natură să ne îngrijoreze. După George Radu, cartea românească este atât de sărac reprezentată în bibliotecile din Franța, încît, dacă încercau să o găsească, îngrijorarea noastră — firese — ar trebui să se transforme în alarmă de-a binelea! Într-adevăr, cine ar putea să rămînă indiferent la o asemenea întristătoare situație cînd este vorba de prezența noastră în Franța și prin ea — în lume? Referitor la cele relatate, însă, de G. Radu în pomenitul articol, înțelegem să facem, în cele ce urmează, câteva precizări și completări necesare.

Situația cărții românești din fondurile publice franceze nu poate fi undeva mai bine constatată ca la Biblioteca Națională a Franței. În primul rînd, pentru faptul că, deși fiind dreptul — și avînd obligativitatea — pe bază de lege, de a depozita orice publicație apărută în Franța, ea posedă neapărat toate cărțile românești apărute în editurile franceze vreodată; în al doilea rînd, schimbările de cărți (foarte numeroase și permanente) îndesechi în ultimii 20 de ani) cu principalele biblioteci de la noi au asigurat un mare fond de carte românească la această celebră bibliotecă. Dacă G. Radu ar fi avut în vedere numai Biblioteca Națională, inventarul acestuia l-ar fi pus la dispoziție date mult mai bogate pe care să le comunice apoi cititorilor români. Astfel, la capitoul cărții românești traduse în Franța sau scrise direct în franceză de autori români (cel mai lesne accesibile lectorului francez) ar fi putut aminti încă multe alte lucrări de valoare apărute de la sfîrșitul secolului trecut și pînă azi, cum sînt: „Bronzer” și „Le calvaire de feu” ale lui Macedonski, „Mathieu Damian (La vie et la campagne)” de Dănilă Zamfirescu, „Ion” și „Le Révolte” de Liviu Rebreanu, „L'Enigme d'Otil-

“a” de G. Călinescu, „Le Hachereau” de M. Sadoveanu, „L'Anthologie de la littérature roumaine” alcătuită de N. Iorga și Garcelin, „L'influence des romans français sur la poésie roumaine” de N. Apostolescu, „Panorama de la littérature roumaine” de B. Munteanu, „Pieds nus”, „Le jeu avec la mort” și „L'urme, la fille du tartar” de Zaharia Stancu, „La Fosse” de Eugen Barbu, „Nouvelles roumaines” (antologie UNESCO), „Hiroshima” de E. Jebelcanu, volume de poezii de M. Eminescu, M. Beniuc, M. Bănuș, „L'Anthologie de la poésie roumaine” (de la balada „Miorița” la Ion Alexandru și Ana Blandiana) alcătuită de Alain Bosquet etc. etc. (Am dat aici cîteva titluri mai ales din acei autori despre care G. Radu afirmă că nu sînt cunoscuți în traducere franceză; o listă mult mai bogată, cu toate datele bibliografice necesare pe care noi, din motive de spațiu, nu le-am mai menționat aici, va putea fi găsită în lucrarea „Literatură română peste hotare” de V. Crăciun și C. Crișan, aflată sub tipar la editura „Mădăline”).

Prezentînd situația ca fiind generală, G. Radu se vede că nu are cunoștință nici de existența în Franța a unor biblioteci speciale de carte românească (îndeosebi beltristică, lingvistică, istorică), create și dotate cu mii de volume în anii din urmă de către Biblioteca Centrală din București pentru a servi lectoratelor de română existente în cadrul marilor universități franceze: Sorbona, Strasbourg, Lyon, Montpellier, Toulouse, Dijon, Aix-en-Provence. Aceste biblioteci sînt foarte mult folosite de studenții și specialiștii care învață limba și literatura română.

Am dorit să facem aceste precizări deoarece imaginea lăsată de articolul amintit este mult prea săracă în ceea ce privește o prezență românească importantă care, recunoaștem, deși nu este îndeajuns de bogată și eficientă, ea are, totuși, merite ce nu trebuie a fi diminuate. Desigur că în această privință mai sînt încă destule lucruri de făcut pentru ea, din ce în ce mai mult pe viitor, cartea românească să capete o largă difuzare în Franța și în lume.

L. STĂVĂRUȘ

Acele valențe
ale sublimului

Nu știu dacă i-a venit cuiva, vreodată, ideea ca, pe baza unor riguroase statistici, să stabilească a cîta parte din potențialul actual al forțelor noastre artistice și culturale o reprezintă studenții dar, în orice caz, rezultatele ar fi fost un prilej de revelație și de surprize și, pe lângă faptul că ele ar fi oferit un izvor nesecat de materiale presel studențești, ar fi dat la toată adevărată „terra incognita” plină de un farmec, dar mai ales de un anume sublin, pe cît de familiar în formele lui cotidiene de manifestare, pe atît de plin de valențe necunoscute. Nu mai este pentru nimeni o taină că o serie întreagă de autori ai unor valori științifice, literare, muzicale, sportive etc. se identifică în persoana unui student ori a unui tînr din imediata apropiere a vîrstei studenției; la etajul cel mai de sus al Casei de cultură a studenților din București, acolo unde, simbolic parcă, scările duc pași îndrăgostiților de artă, la ceasurile în care noaptea și somnul s-au coborît de mult peste cetate, un grup de studenți, (arînd în fruntea lui pe doi din cei mai talentați regizori ai unei viitoare promoții a I.A.T.C., Magda Bordeianu și Grigore Popa) repetă piese de teatru, pregătesc decorul și scenografia în cadrul celui mai tînr teatru bucureștean — Teatrul studențesc „PODUL”. Originalitatea și îndrăzneala cu care acest tînr colectiv, seară de seară, se apropie de textul dificil al unor piese a căror montare ar ridica semne de întrebare oricărui teatru profesionist se conjugă în efortul și în dăruirea cu care (strînși sub zodia aceleiași pasiuni, studenți de la toate institutele bucureștene) sînt puși în valoare talentul și priceperca cu fiecare piesă și cu fiecare rol în parte; tot la Casa de cultură din Calea Plevnei, duminică de duminică, amatori de literatură (și aspiranții la gloria ei) se întrunesc într-o vie și pasionantă dispută în care se contestă, se relevă calitățile sau se disting coordonatele ce caracterizează poezia, proza sau teatrul citite în ședințele de lucru ale unui cînaclu cu nume romantic „Atlantida”; din dulce țîrgul leșilor revista „Cronica” ne aduce aproape săptămînal vești despre lecturile, în cînaclul studențesc de la Casa tineretului, despre reușitele și potențele talentelor din amfiteatre; de la Timișoara ne procură plăcerea înțelării (sau a reînțelării) cu cîțiva din cei mai noi și mai talentați poeți de pe malurile Begăi, iar de la Cluj „Echinor”, noua revistă studențească susținută aproape în întregime de cînaclul cu același titlu, ne aduce aerul proaspăt și tînr al unor manifestări intelectuale petrecute sub semnul unor mari exigențe și incandescențe ale spiritului. Adăugați la toate acestea pulsul neîntrerupt al zecilor de reviste studențești (parcă pornite la o vastă competiție de afirmare a unor valori proprii), pulsul sutelor de amfiteatre și săli în care, seară de seară, se strîng, la ședințele de lucru ale cercurilor științifice, miile și zecile de mii de filologi, istorici, medici, geografi, prezența continuă și activă la toate evenimentele științifice, culturale, artistice, din viața cotidiană a orașului (în sălile de spectacole, în sălile de expoziții, în paginile revistelor — pretutindeni prezența discretă, și fundamentală totodată, a studenților aduce farmecul ineditului și al tîneriei) și veți avea imaginea (fie ea și vagă) prin care prezentul studențesc își dezvăluie valențele sale creatoare. Priviți într-o amiază sau într-o seară oarecare porțiunea dintre Splatul Independenței, b-dul Gheorghe Gheorghiu-Dej și Piața Universității — acest Cartier Latin, altfel, al Bucureștilor, priviți strada Lăpușneanu din Iași sau Piața Păcii din Cluj la aceleași ceasuri ale zilei sau, în fine, priviți locurile din preajma facultăților din oricare alt centru studențesc și veți avea, chiar și numai o clipă, imaginea unor imense, inepuizabile și fermecătoare fluvii pornite spre lume, iar dincolo de această imagine veți auzi, sînt sigur, toată liniștea aceea din amfiteatre, din laboratoare, din biblioteci în care se aud, abia perceptibile, sunetele sentințelor, rînd pe rînd, într-un alt flux — de rod — dezghiocîndu-se. Deschideți zăvoarele, deschideți aparatele de radio, intrați într-o librărie sau, pur și simplu, mergeți la un spectacol ori la un cînaclu literar oarecare și veți înțelege această prezență, pretutindeni, a studenților, valențele necunoscute ale acestei energii a sublimului.

Florentin POPESCU

Cîntice țigănești

O dramă

Adei I.

Era frumoasă fata
Și sta la masă tristă
Cerînd să-i facă plata
Ca fire de artistă.

Iar la a ei vedere
El, cavalier cu șic,
Îi dete-un țap de bere
Și-alune la fișic.

Pe urmă îi propune
S-o ducă pin'acasă;
Ea, ronțîind alune,
Se simte mai vooiasă.

Și astfel, cu plăcere,
Nebănuind nimic,
Primi, cum el îi cere,
Să-i fie bun amic.

Pe cînd a lui soție
Ce-n taină îl pîndea,
Intră în berărie
Cu vitriol la ea.

Și din această dramă
Ce-avu sfîrșitul trist,
Orbi o biată damă
Și-un tată familist.

— Revista noastră va publica în opt numere consecutive cîte un cîntic țigănesc din noua ediție adăugită a „Cînticelor țigănești” ale lui M. R. Paraschivescu, în curs de apariție.



Arhivă politică

Limbaj diplomatic și umanism

Colectivitățile umane au uneori sensibilități exagerate. Limbajul diplomatic este, de aceea, dacă nu un mijloc sigur de terapie, măcar un succedaneu aproximativ. În litigii mai ales un cuvînt inabil are efectul dinamitei. Aici mîndriile, opacitățile, intransanțele — iterate și ridicate la scări algebrice mari — fuzionează și riscă uneori să capete temperaturi nucleare. Sînt puse ciclonice în mișcare sensibilități de proporții continentale, se contrapun personalități colective care numără cu milioanele. Nu-i de glumit. Ca și în marile acceleratoare, particulele malefice se angajează cu viteze cosmice spre orificiile de eșapare care sînt oamenii politici, actele politice, notele diplomatice. Uneori drumul este exact invers. Popoarele rămîn adesea indifferente la conflictele angajate de grupările politice diriguitoare și ele devin, în acest caz, victima unor conflicte angajate pe spînzura lor, fără voința lor, de alții. Este ceea ce a înțeles Nicolae Titulescu, diplomatul nostru, omul care este și rămîne unul dintre cei mai remarcabili constructori ai unui limbaj politic internațional prob, eficient, evoluat. Vom spune umanist, dar aprecierea s-a impus, nădăjduim, la capătul acestei suite de arhive.

Am examinat discursurile și rapoartele sale pe marginea conflictului chino-japonez, ajuns în rotunda Ligii Națiunilor în 1932^{*)}. Două mari puteri avînd sisteme social-politice asemănătoare, două mari stăpîne asupra unui imens potențial uman și militar s-au contrapus într-un conflict despre ale cărui cauze, curs, responsabilitate nu e locul să discutăm aici. Este știut că presa democratică a vremii, și presa din România acelor ani, a luat partea victimei, sancționîndu-l moralmente pe agresor. În celebrul său discurs, rostit la Geneva — 7 martie 1932 —, în cadrul Adunării generale extraordinare a Societății Națiunilor, Titulescu deplînge înainte de orice starea de conflict, culpabilitatea față de ideea de pace și securitate internațională, perturbată prin confruntarea celor două mari țări care aveau și continuă să aibă un rost atît de nobil în echilibrul lumii:

„...Eu (Adunarea) este astfel chemată să se pronunțe asupra gravului conflict chino-japonez, care de șase luni pune în față două mari națiuni, la fel de prietene cu noi toți, la fel de importante în ochii noștri, prin vechea lor civilizație, prin istoria lor și mai ales prin înaltele funcțiuni care le-au fost la amîndouă încredințate în organizarea vieții internaționale actuale” („Documente”, pag. 398).

Nu era un artificiu protocolar elogiul adus istoriei și culturii celor două țări, trite în chip deplorabil într-un conflict, era un elogi adus celor două popoare, un apel la demnitate, o dezaprobare a indignității conflictului, o chemare la stîmna reciprocă. Corolar al ideii de drept este ideea de stimă, iar prin stimă, prin adevărată stimă, printr-un real respect față de națiuni și state, față de toate popoarele chemate să participe cu drepturi egale la masa comună a civilizației

și progresului, Titulescu încerca să umanizeze diplomația, însuși conceptul de diplomație. Popoarele, ca și personalitățile, nu suportă însă pedagogia, dădăceala, lecțiile de bună purtare, principiul egalității în drepturi fiind atît de înrădăcinat în inima lor încît devine o realitate sangvină care, prin contrariere, provoacă convulsie. Titulescu știa aceasta, el nu-și propune de aceea funcția de judecător imperturbabil, nici nu încearcă să împingă organismul internațional în cadrul căruia lucrează în postura de tutore absolut. El ambiționează, în schimb, să facă din Organizație un instrument al stîmnei internaționale și, în numele acestei stîmne, cheamă statele la o politică a stîmnei, cu mijloace corespunzătoare.

„...Pe de altă parte, precizează Titulescu, încercînd să facă comprehensibilă motivația conflictului, este tot atît de neconceput pentru mine ca, oricare ar fi legitimitatea intereselor unui stat, să nu poată găsi un mijloc de a apăra și a face să triumfe aceste interese pe căile pașnice puse la dispoziția fiecăruia dintre noi de pact și de diferitele angajamente care ne leagă” (Ibid.).

Care sînt aceste angajamente? Ieșind din termenii conflictului dat, Titulescu reformulează cîteva din principiile diriguitoare care ar fi trebuit și care trebuie să călăuzească comunitatea politică internațională, anticipînd astfel asupra epocii cînd planeta a devenit casa deschisă și comună a tuturor națiunilor: „Îmi permit să atrag atenția, subliniază diplomatul român, că pactul de la Paris, prin interdicția războiului ca instrument de politică națională și prin obligația pe care o impune de a nu recurge decît la mijloace pașnice pentru reglementarea diferendelor internaționale, creează pentru semnatarul acestui pact o obligație identică cu aceea a art. 10 în vederea respectării integrității teritoriale prezente a fiecărui stat”. Ce decurge de aici, printre multe alte consecințe? În primul rînd „Necesitatea ca viitoarele negocieri — oricare negocieri, spunem noi — să fie întemeiate pe respectarea scrupuloasă a tratatelor”. O altă — „necesitatea ca Liga Națiunilor să afirme o doctrină unică față de toți membrii săi, oricare ar fi situația lor geografică”. Pornind de aici, Titulescu ambiționează să ridice națiunile la conștiința solidarității în apărarea păcii, la conștiința unei răspunderi planetare — indiferent de mărimea statelor sau de poziția lor geografică — față de soarta securității internaționale. El formulează astfel principiile „generalității păcii” și ale „indivizibilității păcii”, principii la care omienirea contemporană a ajuns, în sfîrșit, după încă o tragică experiență.

Ceea ce se cuvine a reține din acest exemplu este un model de gîndire, un model de relații umane, de relații între popoare. Dinamica tot mai accelerată a conflictelor în epoca modernă, condiționarea reciprocă a națiunilor pînă la scara planetară, multitudinea, complexitatea și densitatea relațiilor angajate sau în curs de angajare, implică adesea ca termen negativ ciocnirea atuncî cînd partenerii (sau unul dintre parteneri) nu iau act prin sine înșiși de întreaga umanitate. Acumularea de fapte în arhivele diplomatice de după cel de-al doilea război mondial a dus chiar la

Cui ne adresăm? *

cu ceva, cu intenția să risipească o ultimă confuzie ce pare a mai stărui încă. Dvs. care predați literatura, treceți negreșit printr-o experiență în timpînă, mai de mult, și de mine, care, în tinerețe, am fost profesor în învățămîntul mediu. Ați observat că în clasă vi se răspunde prin două limbaje diferite — nu gradual diferite, adică mai bine sau mai prost, ca la celelalte discipline — ci prin două limbaje calitativ deosebite. Pe de o parte este acela al învățămîntului general, de programă, prin care se exprimă elevul ce obține note variabile de promovare, iar pe de altă parte este limbajul citorva elevi dotați, nutriți de pasiunea culturii, și la care se surprind scrieri ce ies din comun.

Natural că față de aceștia aveți o altă atitudine și un alt tip de comunicare, și dintr-înșii alcătuiți baza cenaclurilor și revistelor școlare pe care le conduceți. Care a fost confuzia inițială? A fost aceea de a crede că „România literară” poate fi un îndrumător pentru întreaga lume școlară. Revista noastră nu este însă, un organ cu caracter general pedagogic. Pentru aceasta aveți la dispoziție programa de învățămînt, analizele de lecții, publicațiile de specialitate, etc. Unde „România literară” poate într-adevăr interveni și conlucra cu școala, este numai în cadrul aceluia nucleu de inteligențe promițătoare, grupate în cenaclurile și revistele dvs. Pe aceste elemente trebuie să le îndrumați în mod special și trebuie să le îndrumăm și noi laolaltă.

Pentru a vă îndeplini aceas-

tă înaltă misiune, s-ar cere să luați în considerație cuvintele pe care le-ați auzit, ale criticului Vladimir Streinu. S-ar cere un efort din partea dvs. pentru înțelegerea noli noastră literatură, efort ce constă și în aceea așteptare a liniștirii apelor, de care a vorbit criticul, dar și într-o revizuire și lărgire de criterii; nu totul ar trebui raportat la etalonul clasic, și nu orice formă lexicală sau sintactică, neînținsă la clasici, ar trebui de plano respinsă. Desigur că și în acest nou climat literar e nevoie de un fin discernămint între ceea ce efectiv nu se poate accepta și ceea ce relevă o îndrăzneală pozitivă și o substanțială viitoare, care merită a fi asimilate în ansamblul literaturii naționale.

Nu mai înțelegînd literatura noastră de astăzi puteți stimula în continuare germenii literaturii noastre de mîine. Aceste prezențe românești de mîine sînt toate în fața dvs., le aveți așteptînd printre nenumăratele bănci ale școlilor țării. Ele depind de dvs., de zelul pe care li-l arătați, de efortul de-a vă integra în pulsul spiritual al actualității, care se vrea fructificat pentru viitor. Numai astfel veți contribui, și vom contribui și noi prin dvs., care ne ajutați, nu numai la continuitatea, ci și la doritul curs ascendent al culturii noastre.

Edgar PAPU

* Textul intervenției roșite la consfătuirea revistei cu profesorii de literatură din Capitală.

crearea și impunerea, ca supliment al dreptului internațional, a unei discipline de cercetare a stărilor conflictuale, o disciplină cu un nume curios, amestec de psihologie, criminalistică, sociologie și diplomație — polemologia. Cîteva mari institute de cercetări polemologice, printre care mai important pare a fi cel din Paris, de sub conducerea prof. Gaston Bouthoul, desfășoară o analiză a stărilor de spirit preincendiare, acuzate sau acuzabile de mari vărsări de sînge.

Titulescu nu poate fi socotit printre cîtorii unei asemenea discipline. Ca român, el ar fi spus ca un proverb din Zane: ce roșu are să punem căruța înaltea calilor! Desigur este util să cercetăm și să înțelegem mecanismul patogen al războiului, este util să știm — și să fim din vreme avertizați! — cînd o anume conjunctură nefericită riscă să arunce un organism național sănătos, sau aparent sănătos, în boala vărsării singelui de frate, este util să știm toate acestea, dar este cu mult mai util că luptă ca toate acestea să nu se petreacă. Sau să nu se mai repete. Titulescu o spune: „Există totuși un domeniu în care sentimentul poate fi aliatul de preț al rațiunii: acest domeniu este acela al înțelegerii reciproce a popoarelor, unica sursă a unei păci statornice și roditoare. Relele provin din faptul că națiunile nu-și dau seama că, în ciuda tuturor deosebirilor, ele alcătuiesc, la urma urmelor, un tot indivizibil. Omul nu poate fi străin omului numai prin faptul că între ei se ridică o graniță. Și pacea nu înseamnă nimic altceva decît conștiința universalității speciei umane”.

Va fi poate desuet, dar Titulescu rămîne din acest punct de vedere un umanist, un umanist întîrziat. El vede războiul ca o degradare, ca o abdicare de la uman, o cădere, din rostul suprem nobil pe care îl au națiunile — acela de a fi numai și numai producătoare de civilizație și cultură. În acest sens, limbajul diplomatic pe care Titulescu îl recomandă, pe care îl creează în chip exemplar, rămîne pentru noi un model. Este limbajul stîmnei, al respectului profund față de istoria, cultura și ființa popoarelor angajate în opera comună a conviețuirii și civilizației, operă în care stridența conflictelor și zăngănitul armelor nu au ce căuta. Stridențele nu au ce căuta, cu altă mult în limbaj, prim instrument în normalitatea relațiilor și, dacă vreți, în moralitatea lor. Exclue această sinceritatea — sau, altfel spus, duce aceasta la un anume conformism internațional, menit să mușamalizeze rezolvarea problemelor dificile, să înlocuiască adevărul privind anume stări de fapt?...

N-aș dori să se strecoare, prin absolutizarea demonstrației, o neînțelegere: Titulescu nu este partizanul unui pacifism inefficient, inoperant în planul practic, ci un constructor al păcii. Concepția sa despre natura dreptului internațional, despre rostul politic al organismelor internaționale răspunzătoare de soarta păcii nu lasă îndoiele în această privință. Nu lasă îndoile nici fermitatea și intransigența cu care Titulescu face din ideea de colaborare un atribut al demnității: „Ar însemna să nu-l cunoști pe românii nedîndu-ți seama că, dacă ei sînt întotdeauna gata să-și aducă contribuția la comunitatea internațională, oricîte sacrificii ar comporta acest lucru, ei consideră astăzi egalitatea în drepturi și demnitatea o dogmă”.

A socoti altfel înseamnă, într-adevăr, să nu-l cunoști pe românii.

Paul ANGHEL

*) Nicolae Titulescu — „Documente diplomatice”, Ed. Politică, București, 1967, pag. 398—403.

E al doisprezecelea an de cînd, ca și Andrei Tudor, Simion Stănescu sau Vladimir Căpăruș, din plaiurile scriitorilor tineri apărui la Fundații, nici Ștefan Stănescu (pentru care poezia de poezie a fost ca însăși „salvarea” despre otrăvi și moarte...) nu mai este.

A debutat în 1937, cu 22 de poeme alcătuită ARCA LUI NOE, volum premiat și care lansa un poet. Cîteva ani mai tîrziu, în timpul războiului, a mai tipărit o plachetă, ilustrațiile de mari virtuozități și rigori.

În propria lui uși bătea cerîndu-și voie / Să între — așa era de sfios și de discret... Iubițele lui — „istoria naturală și umanismul” — făcuseră dintr-însul expresia unei modestii exemplare. Tocmai fiindcă avea ceva de spus...

Sînt 12 ani de la moartea sa și de abia aci Ștefan Stănescu vorbește din nou.

Ion CARAION

Ea nu era frumoasă

Ea nu era frumoasă, dar o-nfrumusețase
O măreție tristă, ce-n ochii mici pulsa.
Aș fi voit în visu-mi s-o prind ca-ntr-o mătase,
Atît era de pură și atît de mult a sa !

Orice mișcare, clară interpretare a firii
Se descria în aer, întregă și lejeră
Ochi-n azur, azurul în muzica iubirii
Și snii-n veșnicia misterului din sferă.

Cum sta cu mîini întinse, maxim arc al lumii
Din crengile ispitei veșnicul măr rupea
Și crucea-mi, ca pe umăr, spărgea limita lumii
Căzută sub cîlcîiul ei fraged, încăpea.

Bine așadar...

Unele frunze de pe balustrade
Unde lumina mai uscată cade,
Celor ce le știu graiul zugrăvitor ce-nseamnă
Ne-au spus de mult : „E toamnă. Este toamnă”.

Dar altele ce-n rod se-nucumetă
Jos de grilaj, din țărna umedă,
O țin tot într-un vuiet c-o flacăra sprintară :
„E vară. Este vară”.

Eu cultivînd gîndiri numai înaltele,
Greu să ții doar cu unele sau altele ;
Mă uit la ceas, mă uit la calendar
Și mormăi singur : „Bine așadar”...

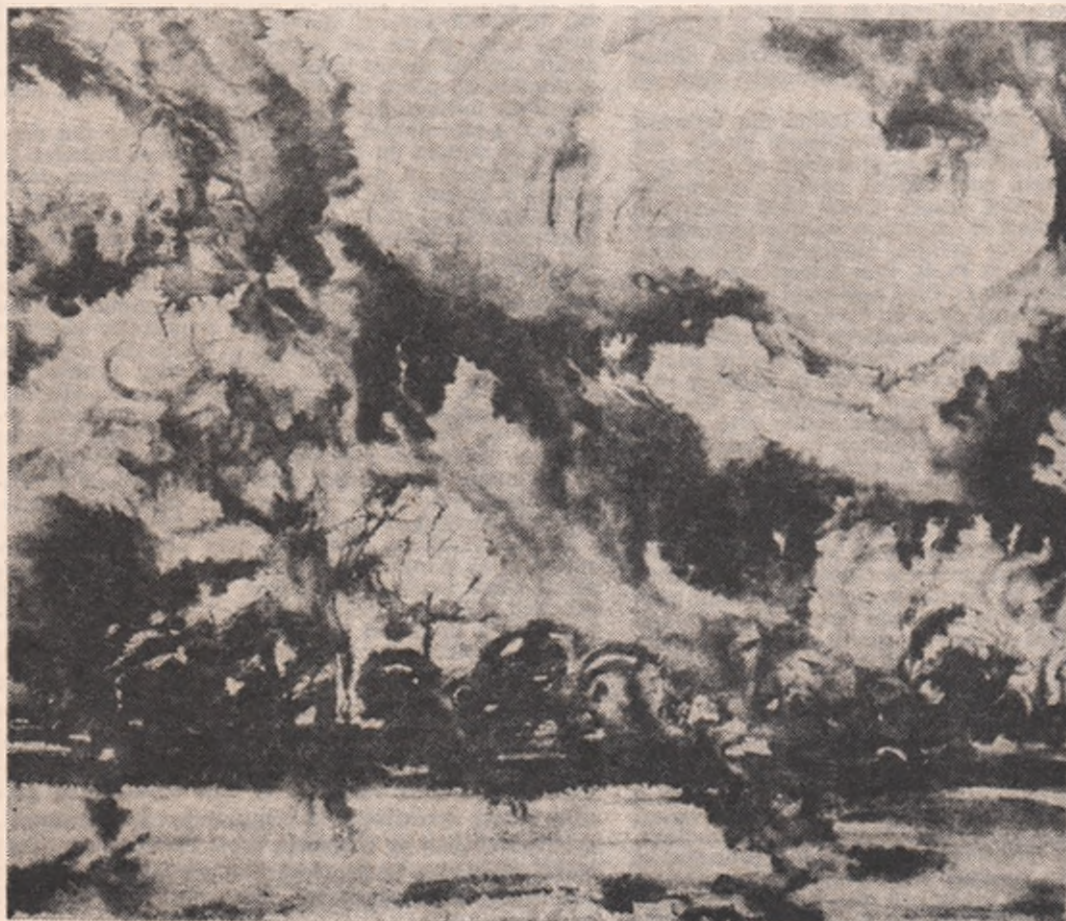
Autorul romanului **Donna Alba**, Gib Mihăescu, s-a născut la 23 aprilie 1894, la Drăgășani. Era fiul avocatului Ion Mihăescu (1864-1924) și al Ionei Ionescu, fiica unei călugărițe de la Mănăstirea dintr-un lemn. Părinții au fost evocați în nuvele de autor, tatăl în **Vilidor** sub numele de Nili Gherman și mama în **Vedenia** sub numele de Aurelia Naicu. Bunicul Mihai se trăgea din Preda Drăghici, zis și Stegaru, din cauză că fusese stegar sub Tudor Vladimirescu. Gib (întîi Gîbbe, din Gheorghe) era al șaselea copil din cei doisprezece cîți va avea Ion Mihăescu și s-a născut în casa din strada Martiri nr. 14. A făcut școala primară între 1901 și 1905 la Drăgășani, iar liceul la Craiova (repetent în clasa a doua), Slatina (iar repetent în clasa a treia), din nou la Craiova (clasele III—V la zi, iar VI și VII în particular), absolvind în 1914 cu media generală 8,00. În octombrie 1914 se înscrie la Facultatea de drept, frecven-tînd doi ani fără a da examene. Ar fi dus o viață dezordonată, de boemă, ca Mihnea Bălatu din **Zilele și nopțile unui student întârziat**. Recrutat în 1916, e admis la Școala de ofițeri de rezervă din Botoșani (după ce fusese respins la Dorohoi) în noiembrie. Termină școala cu gradul de plutonier și e repartizat la Regimentul 42/66 din Dobrovăț-Vaslui. A stat în tranșee cu Divizia a 11-a la cota 291-Muncel și la 1 august 1917 e avansat sublocotenent. După pacea de la Brest -Litovsk, regimentul său e trimis în refacere la Buicani-Chișinău (din acest mediu va lesi **Rusoica**). Demobilizat în octombrie 1919, își reia studiile întrerupte de cinci ani, dînd la sfîrșitul anului primul examen. Debutează la revista **Luceafărul** în 1919, e remarcat de E. Lovinescu și intră

în redacția ziarului **Țara nouă**, împreună cu Cezar Petrescu. Peste un an, va pleca la Cluj, unde la parte la întemeierea revistei **Gîndirea** (1 mai 1921) cu Cezar Petrescu (acesta îl va evoca în **Ochii strigoiului** sub numele de Gib Stegaru), Lucian Blaga și Adrian Maniu. Bolnav de tuberculoză ganglionară cervico-submaxilară, blefaro-conjunctivită senamatoasă la ochi și anemie, se află timp de un an (mai 1921—iulie 1922) în tratament. Fusese avansat la 1 aprilie 1921 locotenent. A locuit în acest an cu Cezar Petrescu la Cluj într-o casă rustică „dincolo de Someș și de grădina publică”. Va lua licența în Drept abia la 31 decembrie 1923, după nouă ani de la înscrierea în facultate, la 29 de ani. Dintr-o experiență temporară de avocat la Chișinău, unde a vrut să se însoare, a rezultat scuritul roman **Femeia de ciocolată**. E o vreme consilier juridic al băncii „Redeșteptarea” a lui Alexandru Oprea, apoi, tot în anul 1924, avocat la Drăgășani. Realiza mai mult din acte de notariat în 1925 un venit lunar de 12.000 lei. De notat din acest an o colaborare mai puțin cunoscută la revista **Flamuri** din Craiova, scoasă de Tr. Păunescu-Ulmu și N. I. Herescu. Gib Mihăescu se căsătorește la 29 noiembrie 1925 cu Elena Stănescu, primind ca zestre o casă, dar continuă să locuiască în casa proprie din strada Lahovary nr. 14. Devenit avocat al comunei Drăgășani la 26 ianuarie 1926, își va deschide un birou cu doi circuli, ducînd o viață simplă de provincie, fără evenimente. La 19 august 1926 l se naște o fiică, Mira. În stagiunea 1927-1928 l se joacă la Teatrul Național din București piesa **Pavilionul cu umbre**, cu Marioara Ventura, elogiată de Ion Marin Sadoveanu, dar volumul de nuvele **La Grandiflora** e rău primit de E. Lovinescu. **Vedenia** (1929), al doilea volum de nuvele, trece ca și neobservat. Oarecare ecou are romanul **Brațul Andromedel** (1930) în care eroul, Andrei Lazăr, e astronom amator și inventator, ca și Gib Mihăescu, care, abonat la **Revue d'optique théorique et expérimentale**, își cumpărase cu 20.000 lei de la Paris o lunetă și-și construise un turn de observație. G.Călinescu văzuse cîndva telescopul Secretan al lui Gib Mihăescu cu obiectiv de 110 milimetri (cf. **Jurnalul literar**, 1939, nr. 3, p. 4), iar Mirolu lui Mihail Sebastian din **Steaua fără nume** are ca model pe același Andrei Lazăr. Profesor la Școala Comercială din Drăgășani de la 1 februarie 1930, Gib Mihăescu se mută în aprilie același an la București ca diurnist la Direcția Pressei. Locuia acum în Floreasca pe strada Nicolae Velescu, nr. 4. Înaintat șef de secție la 15 iulie 1930, are un salariu de numai 7.000 lei. Activitatea publicistică și literară nu-l aduce mari câștiguri, silindu-l să facă datori. În 1932 acestea se ridicau la suma de 92.000 lei. În 1933, cînd publică **Rusoica** și **Femeia de ciocolată**, l se naște la 10 aprilie, o altă fiică, Ionica. **Rusoica** e bine primită îndeosebi de Perpesicius și, mai tîrziu, și de E. Lovinescu, care-și păstrează



însă rezervele față de **Zilele și nopțile unui student întârziat** (1934), despre care a rețer-rit întîi Serban Cioculescu. În fine, ultimul roman, **Donna Alba** este pentru Vladimir Streinu expresia unui „puternic și original talent”. În toate scrierile lui Gib Mihăescu intră întâmplări și personaje reale (Ragaiac ar fi un Garalac, Mihnea Bălatu un anume Ion Băișoiu), dar autorul a pus în toți eroii săi în primul rînd temperamentul și idealurile lui. De observat că numele femeii ideale se începe în două cazuri, ca la Pierre Benoit, cu inițiale A (Arina, Alba). În **Donna Alba** romancierul ar fi beneficiat de sugestii de la prințul Georges Mavrocordat, de indicații cu privire la toa-lete de la Apollonia Medianu și de date în legătură cu recepțiile din lumea bună de la ziaristul M. Libros. Autorul era, ca Mihail Aspru, un ca-zuist, un posedat spiritual de Eros, dezavantajat sub raport fizic, mic de statură, sfios, modest, mare cititor al lui Balzac, Stendhal, și Flaubert, al lui Dostoievski și Leonid Andreev, un oltean cu fire de moldovean. Seria mult și neîngrijit, culcat pe spate, din cauza bolii, pe o planșetă. N-a mai avut timp să-și termine alte două romane începute, **Vămile văzduhului** și **Upercut**. La 20 august 1935 face o insoluție la Mangalia și o congestie renală. Internat la sanatoriul Luther din Sibiu în septembrie, se crede vin-decat și la 6 octombrie se duce la Drăgășani, unde se simte rău. Sosit în București la 9 octombrie, e nevoit să se interneze din nou, peste o săptămînă, la Sanatoriul Casa Diaconeselor, de unde a doua zi e transportat la Spitalul Gardienilor Publici. Numai peste două zile, la 19 octombrie 1935, orele 2,40 dimineața, Gib Mihăescu moare în vîrstă de 41 de ani și jumătate. O profesoară slovacă, Susanne Dova-lova, care-l cunoscuse în 1934 la Eforie, va publica în același an 1935, o versiune slovacă a romanului **Rusoica**, unica operă a lui Gib Mihăescu tradusă într-o limbă străină.

AI. PIRU



C. A. Rosetti intim

A m citit cu o indicibilă plăcere volumul II de Documente și manuscrise literare alese, publicate, adnotate și comentate de Paul Cămea și Elena Piru, în colecția Institutului de istorie și teorie literară „George Călinescu”, în Editura Academiei Republicii Socialiste România. Întii m-a încântat varietatea materialelor. Se dă din Vasile Alecsandri, după un caiet autograf, totalitatea poeziilor lui în limba franceză. Versul e impecabil, dar poezii adevărate trebuie căutate în limba lui natală. Din Ion Ghica, am citit cu mare interes câteva memorii istorico-politice, majoritatea în limba franceză, dintre care cel mai important a fost redactat la cererea lui Ahmed Effendi, curind după înăbușirea revoluției din 1848. Aflăm că Ion Ghica i-a fost încredințat în 1835 (avea 19 ani!) exploatarea minelor de sare din Țara Românească, după falimentul casei Meitani. Din interesantul jurnal (1865—1870) al lui Petre Ispirescu, adresat memoriei atunci de curind defunctei lui mama, descoperim un suflăt de o mare cădoare morală și un erou al muncii dezinteresate, într-un moment de surprinzătoare disoluție morală. Poeziile integrate textului sînt însă din păcate nule. Elocvenți și în limba franceză, în care redactase prin 1839—1840 un proiect de cuvîntare despre istoria culturii și literaturii române, Mihail Kogălniceanu ne lasă unele informații inedite, ca aceea a publicării de către Costache Negruzzi a unei povestiri istorice, Manda, fiica domnitorului Radu Mihnea.

Dar partea cea mai relevantă, cum se spune astăzi, a volumului de documente, este desigur lotul de 30 de scrisori, toate în limba franceză, adresate de C. A. Rosetti satiei sale, — ea însăși activista și scriitoare politică, — născută Maria Grant, între 25 noiembrie 1853 și 10 iulie 1854. Naostimpăratul luptător se despărțise de la Paris de soția și copiii săi (doi la număr și al treilea în spe), ca să fie mai aproape de țară în cazul războiului ruso-turc, iminent. A fost desigur sfîșietoare această despărțire, Rosetti incluzîndu-l în familia sa, cu aceeași ardore ca pe sus-numiții, pe „notre cher Beppo” (I. C. Brătianu), atunci închis cu învinuirea de a fi dat parie la atentatul nereușit de la Hipodrom împotriva lui Napoleon III. Cine ar fi bănuat, — cunoscîndu-se zgomotosul divorț politic dintre cei doi bărbați de stat comilitani, după treizeci și mai bine de ani de colaborare strînsă, — cit de fierbinte fusese dragostea lui Rosetti față de ortacul său? Încă din prima scrisoare, citim rînduri ca acestea: „Dar scumpul nostru Beppo ce face? A ieșit, sau e măcar speranța să-l avem lîngă tine? În ceasul acesta ești lîngă el, de aceea vî îmbrățișez pe amîndoi. Aș vrea să știu care din voi doi este mai trist de plecarea lui Ulise; cîteodată cred că Telemac suferă din pricina ei tot atît de mult ca și Calipso”. Gluma finală e a cititorului romanului lui Fenelon, încă foarte gustat la noi pe atunci, dar asocierea atît de strînsă a unui al treilea într-o unitate conjugală nediscutabilă poate preta la toate achivocurile, deși personal fîn să sublinieze că nu aduimec nimic rău în acest neverosimil dar și ideal triumfi al iubirii. De altfel, în aceeași scrisoare, continuă, adresîndu-se și

prietenului depărtat, pe care Maria C. Rosetti îl vizita ca pe un frate la închisoare: „încă odată, scumpe Beppo, nu mai spera de la pînă lui (a lui Dascal — Dumitru C. Brătianu) memoriul în chestiune”, etc.

Scrisorile erau adresate așadar amîndurora, cu aceeași ardore pasională, dacă se pot pune pe același plan dragostea de soție și aceea prietenească. Alimînțeri C. A. Rosetti rămîne romanticul din versurile lui, pe care le va auzi cîntate pe tîrmul drept al Dunării, cînd se va apropia de țelul călătoriei lui, în credința înghetării unei legiuni române care ar fi urmat să combată alături de turci. Înainte de a se imbarca la Marsilia, scria: „Așadar peste 12 ceasuri vom avea marea, înfînitul între noi. Nu e însă și iubirea noastră tot atît de înfînită? N-avem deci să ne temem de nimic”. Visătorul, după ce vede incununați cu succes campania lor politică (el deaparte, ea și Beppo de alta), adaugă cu justele: „Ce vrei, scumpă prietenă? Cînd realitatea e tristă, trebuie să trăim măcar în lumea visurilor!”. Căldătoria pe mare pînă la Malta „a fost îngrozitoare. „Ar trebui să-ți fac o descriere mai infernală decît infernul lui Dante ca să-ți redau adevăratul tablou al suferințelor noastre”. Dar gluma este replica firească a unui temperament dual (nu zic ciclic!) de mare optimist în fond, pîndit însă de frecvente depresii. Departe de iubita lui soție, C. A. Rosetti își repropunează, în aceste scrisori, că n-a iubit-o cum trebuia, că o tratat-o din prima zi și pînă atunci ca pe un prieten, ca pe un tovarăș întru totul egal, iar nu ca pe o femeie. „Deși ești o femeie superioară multora altora, prin creștere ca și prin fire, ești femeie, adică îți place să fii puținel tratată ca femeie, să fii mai mult minglată, mai răsfățată, și simind adesea nevoia să fii condusă de bărbat ca un copil, ca o femeie din epoca noastră”. Ibsen nu scrisese încă *Nora*! Scrupulele acestea îl onorează însă pe C. A. Rosetti, care apara ca un pasionat lucid, stăpin pe dialectica pasională, cîntîndu-i femeii sale și pe struna romanțioasă, în nopțile cu lună, ca un adevărat romantic. Ecoul straniului triumfi recurge mereu la reminiscența lectorului lui Fenelon: „La revedere, scumpă Calypso: încearcă să fii tare și activă și trimite-mi-l pe Telemac al tău, căci fără al sîrmanului tău Ulise) va fi tare nefericit”. Citiți Telemac — Beppo, care intră astfel în rîndul copiilor lor cu titlu egal! N-a întrebare mai sus: „Și tu, și copiii, și Beppo, ce faceți? (...) Ah! Dacă sîrmanul prieten ar putea veni să ni se alătore (lui C. A. Rosetti etc. la Malta) simt că aș renaște, vîd bine că fără el voi suferi în toate chipurile”. Ultimul cuvînt al scrisorii IV, așadar, e mai cald pentru prieten decît pentru femeia lui, căreia-i lăudase frumusețea matetozelor.

Ca tată, subtil psiholog, recomandă soției sale s-o trateze pe fata lor, în vîrstă de 6 ani, ca pe o persoană adultă.

Curioasă mai este și relativitatea vîrstelor! În scrisoarea următoare, tot din Malta, Rosetti se miră că se simte încă tînr. N-avea însă decît 37 de ani! E bine să urmărim textul netrunchiat: „Nu știu prin ce minune, dar iată sînt trei nopți de cînd încep să visez. Și am



visat la tîna, la copii și mai ales la micul Titu (Vintilă), prea frumoase visuri. Cu cită nerăbdare și iubire aș merge către locul în care sper să am o scrisoare de la tine! N-aș fi crezut niciodată că după șase ani de căsătorie inima mea va suspina alîta după o scrisoare de la tine; da: te iubesc atunci mai mult în anumite privințe, sînt fericit că mă simt încă tînr. Și de nu mi-ar fi oarecum rușine și aș asculta de inima mea, simt că ți-aș scrie o scrisoare de dragoste. Dar la vîrsta mea și în situația mea ar fi necuvenit. Vreau să las cealaltă pagină ca să-ți scriu în momentul plecării. Ziua e astăzi frumoasă, și după toate semnele voi avea înțiași dată în viață o mare liniștită; și atunci nomaifiind bolnav voi cînta cu fratele meu împreună: „fericit acela ce se încrede în more, în dragoste”. Corespondentul era, cum spuneam, lucid, dar și poet. Un poel cu frînt, deși temperamentul îl împingea la extreme. Luna de pe Mediterană îi amintea luna de acasă, din România, deoarece cum vedem, patriotismul lui se revîrsa peste tot universul cosmic, potențînd la maximum frumusețile țării sale. Un alt sentiment puternic îl leagă pe C. A. Rosetti de mama lui, pe care o pierduse în ziua de Crăciun a anului 1844. De aceea ziua de sîrbătoare era pentru el una de doliu. Deși hipersensibil, corespondentul se acuză de răceală, de meschinărie în dragoste: „natura ți-a dăruit fie norocul de a putea jubi, în timp ce eu n-am decît tristul privilegiu de a-mi simți inferioritatea! Iubește așadar prietena mea, iubește și pentru mine, și vîrsă-ți măcar o lacrimă pentru aceea care m-a iubit alît de duos”.

Inima omului rămîne continentul cel mai necunoscut. Mulțumită colegului nostru, Paul Cămea, ale cărui note substanțiale confirmă încă odată cunoașterea adîncită a epocii, și Elenei Piru, care a colaționat textele, putem gusta accidentata perspectivă exotică a sufletului romantic, hîrtuit și sfîșiat de toate contradicțiile.

Serban CIOULESCU

LEGITIMITATEA FILOZOFIEI CULTURII

Trebuie să recunoaștem că dinamica internă a vieții spirituale nu este lipsită de paradoxuri. Trăim un moment de intensă specializare și diversificare a preocupărilor științifice și teoretice, un spectaculos avînt al cercetărilor îndreptate asupra fenomenului concret, o justificată reacție față de tot ce a reprezentat speculație sterilă, generalizare pripită și fără temel. Investigația analitică s-a dovedit din nou fertilă și de o utilitate pragmatică imediată, chiar cu riscul pierderii în abundență de fapte, al rușerii părților de întreg sau al despărțirii structurilor de esență lor.

Oricît ar părea de ciudat, ostilitatea față de dogmatism care a determinat acest reviriment în cercetarea filozofică păstrează în sine, uneori, aceeași tendințe unilateralizatoare și absolutizante, care odinioară frînaseră preocupările teoretice. Fuga îndreptătită de scheme, fidei preconcepționale și formule stereotipe ajunge să joace uneori același rol pe care îl avuseseră pînă la urmă în lăstare: acela de a nu îngădui abordarea creațiilor originale a diverselor domenii ale spiritului, în numele unei supraînălțări — e drept, greu de tăgăduit — a CONCEPTULUI.

Este, recunoaștem, riscant să încerci într-un asemenea climat revitalizării teoriei și demonstrației rolului de neînlocuit al ABSTRACTIEI științifice. Meritul lui Al. Tănase, autorul amplei *Introduceri în filozofia culturii* este deci nu numai unul de pionierat privind domeniul, dar și acela al curajului polemice implicat într-o asemenea întreprindere. Se știe că ani de zile o viziune îngustă lîmța filozofia la „studiiul legilor celor mai generale” și înălăturase din sfera ei discipline — e drept nu de maximă generalitate, dar de maximă importanță — cum sînt antropologia filozofică, axiologia, filozofia culturii. Era înălăturat astfel în bună măsură miezul umanist propriu reflecției filozofice în genere și aceasta rămînea astfel o preocupare impersonală, vagă, ascunzîndu-se sub faldurile

unei „obiectivități” abstracte. Se cunosc eforturile de pozitivare făcute de toate științele umane și nimeni nu va putea contesta aîel rolul metodologiei structuraliste, ciberneticii și teoriei informației, nu fîră a observa însă că uneori combaterea unui umanism sentimental și idilic duce la înălăturarea lui totală.

Putem desigur să ne întrebăm dacă o filozofie a culturii mai este actuală astăzi și dacă nu există pericolul construirii unor sisteme teoretice poate armonioase și bine încheiate în sine, dar inadecvate realității umane atît de complexe și diversificate. Putem să regretăm apoi că la noi tocmai preocuparea pentru analiza concretă a acestei realități este încă mult rămasă în urmă și să dorim ca, mai ales în această direcție, să se îndrepte eforturile cercetătorilor. Dacă vrem însă să evităm căderea în empirism și imediatitate, dacă dorim să avem o perspectivă cit de cit distanțată asupra fenomenului cultural, nu vom putea nega rostul și însemnătatea teoriei. Este, dacă vreți, justificarea apariției cărții despre care discutăm și vom încerca s-o dovedim și din perspectiva unui domeniu atît de strict delimitat cum este literatura. Definind cultura drept ansamblu de produse cumulative ale cunoașterii și practicii umane, Al. Tănase va propune ca momente ale acesteia: cunoașterea, valoarea, creația și generalizarea socială (momentul praxeologic). Investiția teoretică a acestor momente trebuie făcută desigur diferențiat în funcție de domeniul culturii despre care este vorba și nu ne va fi greu să observăm că în literatură problemele se pun în mod specific.

Momentul cognitiv este îndubitabil, dar trebuie să recunoaștem cu părere de rău că un abuz didacticist al funcției de cunoaștere a literaturii a condus pe unii la negarea ei totală. Desigur, cunoașterea artistică spre deosebire de cea științifică este conotativă, implicată și concretă, rezultatele ei nu

se exprimă în concepte, ci în imagini, iar utilizarea lor are loc într-un mod cu totul indirect. Scriitorul creează opere nu pornind de la o finalitate cognitivă, ci de la una estetică, dar a nega că prin realizarea acestora din urmă obținem și un spor de cunoaștere practice-spirituală ar fi o greșeală. Teoria informației se ocupă, de altfel, de cantitatea de informație transmisă prin operă, dar fără îndolală o optică pur cantitativă este încă insuficientă, după cum urmărirea de către structuralism a relației semnificat-semnificat nu epuizează nici ea, după părerea noastră, substanța literaturii.

Momentul creator (care de fapt ni se pare a fi antecedent celui axiologic, în măsura în care ele pot fi diferențiate) este esențial în apariția valorilor de orice fel, inclusiv a valorilor literare. Datorită unicității operei și a caracterului subtil al procesului creator în acest domeniu, el s-a refuzat adesea oricărei abordări științifice, fiind pus în întregime sub semnul înefabilitului, imprezizibilului sau inconștientului. Doar în cel din urmă caz n-a fost îngăduită intervenția unei metodologii cit de cit exacte — psihanaliza — care s-a dovedit fertilă pentru luminarea unor dintre aspectele acestui sinuos proces, cu condiția eliminării exceselor unilateralizatoare. Calitatea specifică a finalității artistice în actul creator este desigur greu sau poate chiar imposibil de surprins, dar aceasta nu legitimează, după părerea noastră, confundarea ei cu un plan prestabilit — viziune desigur ușor de ridiculizat.

Esențială rămîne produsul acestui act creator și anume valoarea, care, pe bună dreptate, este considerată ca un moment definitoriu pentru cultură în genere. Mutăția istorică a valorilor, relativismul gustului, variația perspectivelor ierarhizatoare și imposibilitatea descoperirii unor criterii unice de apreciere nu justifică, după părerea noastră, asepticismul absolut sau subiectivismul anarhic care poate fi întâlnit uneori cînd e vorba de literatură. Tabla valo-

rilor nu este niciodată rigidă și dreptul viziunii personale rămîne intangibil dacă el este exercitat în interiorul aceluiași sistem axiologic și cu rigoarea artistică impusă de cerințele formale și ideatice ale operei, stilului și curentului însuși.

În sfîrșit, momentul praxeologic, căruia filozofia culturii trebuie să-i acorde o deosebită însemnătate, întrucît reprezintă puntea de transformare a valorilor culturale în bunuri de civilizație prin generalizare și asimilare, reprezintă aspectul cu rezonanță socială cea mai largă. Nu putem decît să ne exprimăm regretul că tocmai acestul moment i se acordă cea mai mică importanță cînd e vorba de literatură, estetică, sociologia și psihologia recepției răspunzînd doar cu totul parțial la întrebările reale pe care practica acestui proces cultural le pune. De altfel, înseși raporturile dintre cultură și civilizație, cultură și conștiință, discutate în secțiunile ample ale lucrării citate, sînt bogate în implicații pentru fenomenul literar, care este prea puțin discutat ca fapt de civilizație sau ca factor formativ al conștiinței.

Considerațiile de mai sus legitimează, credem, necesitatea unei filozofii a culturii și din unghiul de vedere al literaturii, chiar dacă multitudinea de aspecte și probleme pe care ea le sugerează pot speria atunci cînd ne-am obișnuit, oarecum comod, să ne oprim doar la opera însăși, după ce cu ani în urmă vorbeam doar de cauzele, factorii și influențele care au determinat-o. Putem avea dubii și în legătură cu sfera filozofiei culturii propusă de autorul *Introducerii*, considerînd-o poate prea largă, dar este neîndoielnic faptul că toate corelatele fundamentale ale culturii (natura, societatea, comportamentul, semnificația, personalitatea) solicită atitudinea teoretică și au dreptul să fie privite și din acest unghi de vedere.

Ion PASCADI

„Sburătorului”

cum ar fi Franța, Anglia, R.F.G. etc., un mare scriitor are o perspectivă umanistă și în același timp are o scară de valori a lui: este un critic chiar dacă nu face critică literară. În noi însă, criticul este de obicei mai indicat decât un poet sau un romancier, care poate avea un talent enorm, dar să nu aibă nici un criteriu literar și, pus în fruntea unei reviste, să scrie articole de directivă pur temperamentală, dar nu cu idei, nu cu criterii.

De aceea, răspunsul meu este că, bunăoară, nu Thibaudet a fost director la „Nouvelle revue française”, dar fiind că găsesc oameni de gust care puteau să-l înădă locu, adică să-l lase pe el să-și facă numai cronica lunară.

VLADIMIR STREINU

Mie mi se pare că noi, criticii, ne-am cam „culturalizat”. Dar nu în sensul că ne-am făcut o mare cultură. Ne-am „culturalizat” în sensul de acum vreo 30-40 de ani, când existau niște oameni aceluiași prin ministere și instituții culturale, cărora noi le spuneam „culturali”. Sediul principal al „culturalilor” era Casa Școalelor; apoi o Direcție a Culturii, născută pe la Ministerul Sănătății și pe urmă nu știu pe unde. În sfârșit... acești „culturali” erau păstrătorii tradiției; nu se putea face o afirmație mai îndrăznească de cultură fără ca ei să se alarmeze. Criticii de astăzi s-au cam „culturalizat” și ei; nu că ocupă situații administrative, dar au devenit niște funcționari. Ei își fac cronica lor, fac o dare de seamă despre o carte, mai prind o idee de o arină, dacă pot, dar îndeosebi veghează să nu irite cumva susceptibilitățile cele mai diverse.

Înseamnă aceasta că astăzi nu mai sînt critici ca altădată? Am altă impresie. Nu vreau să numesc pe nici unul dintre cei aflați aci și nici dintre cei care lipsesc, dar astăzi există un grup de critici remarcabili, și apariția lor în grup, care este următoarea apariție noastră, adică a celor afirmați „între cele două războaie” formează azi o altă generație, foarte numeroasă, bine orientată, și care ține

numenul nu e însă îngrijorător și n-a micșorat cu nici unul grupul profesioniștilor.

Numărul de critici contemporani are o explicație care ține de mersul general al culturii.

Afirm că spiritul critic este semnul modernității. Și dacă astăzi, la noi, sînt mulți critici, nimeni nu poate obiecta nimic împotriva numărului lor. Ar însemna să se ridice contra istoriei spiritului literar, care a mers în întregime către complicitatea intelectual-critică, și în teatru, și în roman, și în poezie. Jurnalul creației a apărut de zece de ani ca mai interesant decât creația. Autoanaliza demersului poetic a apărut mai interesantă decât poezia însăși; în teatru personajele au început să-și caute autorii, în sfârșit complicitatea critică, intelectuală caracterizează spiritul modern. Așadar, nu se putea și nu se mai poate astăzi să exalte în cultura noastră numai un Maloirescu. Există un număr apreciabil de critici care exprimă prin numărul lor evoluția spiritului literar. Problema autorității, pe care o avea Maloirescu, se pune pentru noi în alt fel decât atunci. Autoritatea n-o mai avem. De ce? De unde vine neîncrederea în critici? E de crezut că noi, criticii, am fost noi înșine cam fluctuanți, aduși la unele concesi, dacă nu la afirmații contrare față de ceea ce susținemem mai înainte. Cum discutăm noastră comemoarează altitudinea lui Lovinescu și a revistei pe care a condus-o, ne amintim că el nu făcea asemenea treburi. Dimpotrivă. Mie mi-a spus o dată că de câte ori i se părea că una din afirmațiile lui corespunde cu un probabil interes personal, nu o mai formula. Așa gândea el.

Dar să venim la zilele noastre. Revistele literare sînt azi tot atât de numeroase cum sînt și criticii. De ce nu au revistele ceea ce se spune așa de des astăzi prin cuvîntul „profili”? De ce nu poate să-și facă un profil propriu mai nici o revistă literară? Cred că Eugen Simion și A. Marino că asculta se datorește poate lipsei unui critic la conducerea uneia dintre ele sau mai curînd la conducerea altora noi.

cum a reapărut Sburătorul în forma a treia? Întîi, pe marile riscuri ale unui bjet editor Benvenisti, care a falimentat cu cărțile lui Lovinescu și cu revista Sburătorul, pentru care redactorii umblau la el cu cîte un carnet de abonamente.

Sburătorul în momentele lui de glorie se trăgea în 300 de exemplare ca și Sămănătorul sau, ca mai înainte, Convorbirile literare, deși fără resursele financiare ale acestora. Sburătorul a apărut cu falimentul lui Benvenisti și cu slabele eforturi ale redactorilor, așadar. V-aș putea spune că, fără falimentul nimănui, Kalende a apărut cam tot așa, cu contribuția exclusivă a redactorilor Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, a mea și a lui Tudor Șolmaru. E adevărat că am rămas cu datorii de 10.000 de lei plătită din salariul de profesor. La serla a doua a Kalendelor, situația s-a repetat deși revista de data aceasta a fost mai înlesnită, putînd chiar plăti pe colaboratorii mai de seamă. Apărînd astfel, bineînțeles că revistele nu aveau nici o obligație.

EDGAR PAPU

După ce am ascultat cu atenție pe antevorbitorii mei, îmi permit să deschid și eu o problemă, sugerată, de altfel, tot de cele auzite aci. S-a subliniat lipsa de autoritate a criticilor actuale, încetarea ei de a mai trasa directive, precum și toate celelalte circumstanțe, care i-au adus un fel de diminuare față de ceea ce a însemnat ea altădată. Aci intervine și problema care mă preocupă. Se știe că domeniul criticii nu este unul suficient sîngi, ci el depinde de o anumită funcțiune a sa în ansamblul unei culturi. Critica ne solicită atenția numai întrucît servește unei dezvoltări calitative a beletristicii pe care o îndrumează. O decadentă a criticii ar trebui, deci, să aducă a-celcasi consecințe pentru întreaga literatură. Neavînd cîne să o dirijeze, aceasta ar urma să treacă printr-un moment de împas sau de criză mai mult sau mai puțin gravă. Or, există această criză în beletristica noastră actuală? Eu n-aș putea să



EUGEN LOVINESCU

văzut de SILVAN

„Grupînd pe aproape toți scriitorii, voi scoate cam pe la 15 marie o revistă literară săptămînală, Zburătorul. Aceasta, adevărat literară”.

(Dintr-o scrisoare către Elena Farago)

rezervat, se pare, numai un rol profesional, așa cum se manifestă și în altele cercuri de cultură din străinătate.

Și acum să ne întoarcem la Lovinescu. Eu aș fi înclinat să cred că tocmai el este promotorul acestei lipse de autoritate a criticii la noi. În cadrul unei priviri istorice, Lovinescu apare ca ultimul critic de directivă, pe care l-a avut cultura noastră. Cu puternica sa intuiție a momentului, conducătorul Sburătorului a înțeles că după el nu va mai fi nevoie de un asemenea gen critic. Ca atare, Lovinescu a creat numai o strălucită echipă de critici profesioniști. Aceștia le-a înșușit o exclusivă conștiință profesională, nu însă și una de directivă. Cu dovadă că a avut dreptate să procedeze astfel, este rolul imens pe care l-au avut ulterior în cultura noastră criticii formați de el, adică Perpessicius,

Maloirescu pînă la Lovinescu. El alcătulea cel dol poli, începutul și sfîrșitul perioadei de trecere.

ȘERBAN CIOCULESCU

Mă întreb: această dispariție a criticii de direcție nu este ea și un fenomen mondial? Adică este un fenomen local, românesc? E un fenomen modern. Cînd fiecare scriitor are conștiința artei sale și convingerea că își cunoaște mai bine decât oricare altul, decât un critic l-ar putea cunoaște antenele lui de sensibilitate, specificul talentului său, scriitorul nu acceptă decât elogiul, scriitorul dorește să gîsească în critic un elogiator, un tamplietor.

Prin urmare, scriitorii nu au nevoie de critici, însă problema pe care ați pus-o astăzi este alta: dacă o revistă are sau nu nevoie de un critic? Or, în măsura în care o revistă caută să-și gîsească un profil, dar să gîsească și scriitorii tineri de real talent, un critic îi poate depista mai bine decât un conducător de cenaclu care n-ar fi critic.

Dar, în genere, aceasta este o problemă cu un semn de întrebare. Orice revistă se naște cu un destin al ei încert. Să luăm exemplul Sburătorului. Sburătorul, în primul an, a fost un magazin. Lestul colaborărilor de ocazie l-a aruncat peste bord abia în a treia și ultima ipostază a sa.

Mai important decât revista Sburătorul a fost cenaclul. Acesta reprezintă o permanentă. Acolo Lovinescu, timp de aproape 25 de ani, și-a arătat voința sa de îndrumător.

Revista, după părerea mea, nu poate fi considerată dintro revistele foarte importante. Prima condiție a unei reviste este durată.

I. NEGOIȚESCU

Și eu consider că, dacă am lăsa la o parte toate operele lui E. Lovinescu, volumele de critică și istoria literară, Istoria civilizației române moderne, monografiile din ciclul maloirescuian și Memoriile, făcînd totodată abstracție de cenaclul său, și ne-am mîrgini doar la revista Sburătorul, Lovinescu ar rămîne extrem de sărac. Chiar cenaclul Sburătorul a avut un rol mai mare pentru dezvoltarea literaturii române dintre cele două războaie, decât revista cu același nume; din două motive: mai întîi, fiindcă revista Sburătorul a avut o existență prea scurtă și apoi, fiindcă, cel puțin în prima serie, ea este în prea mică măsură reprezentativă pentru Lovinescu și pentru ceea ce a însemnat vasta acțiune a criticului în literatura noastră modernă.

Privind astăzi întîiul număr al Sburătorului ești uimit că constăți pe de o parte că gruparea revistei era absolut haotică, atît ca valori cît și ca orientare estetică, iar pe de altă parte că revista avea un pro-

(Continuare în pagina 8)



ADRIAN MARINO



ION NEOIȚESCU



EUGEN SIMION



O.V. S. CROHMALNICEANU
desene de CIK DAMADIAN

ca toate afirmațiile pe care le face să nu le arunce în vînt. Și totuși, iarăși, trebuie să constatăm cu aceeași obiectivitate: le lipsește autoritatea! De ce?

Eu cred că prima lovitură dată autorității criticii a fost renunțarea, într-o anumită epocă, la libertatea de a fi critic. Lucrurile sînt bine cunoscute, neavînd nevoie de alte precizări.

După acest timp ingrat, a venit însă perioada actuală, în care nu mai poate fi vorba de împletirile din trecut, fiecare putînd susține profesional punctul său de vedere fără să se întîmple nimic, fără să urmeze nici o catastrofă; ba dimpotrivă, cred că aceasta este climatul cel mai profitabil culturii. Este drept că, de cîva timp, unii scriitori de imaginație s-au substituit criticii profesionale, sîc proclamînd ierarhii subiective, sîc amenințînd cu suprimarea pe cine nu-l laudă. Fe-

Astăzi ar trebui, cred eu, între altele reviste conduse de scriitori, poeți sau prozatori, să existe și una, un fel de cloară albă încredințată unui critic. De ce nu? Unulnea noastră are posibilitatea să-și plătească luxul unei reviste care, fiind a Uniunii financiaremente, să nu fie, în nici un fel, a obligațiilor confraterne.

EUGEN SIMION

Ce tiraj avea Sburătorul?

VLADIMIR STREINU

Vedeți dumneavoastră, eu am făcut parte dintre redactorii Sburătorului în a treia lui formă, adică în 1928, după ce fusesem colaborator al seriei a doua. Eram acolo vreo șapte-opt redactori: Lovinescu, H. P. Bengescu, Călinescu, Aderca, Pompiliu Constantinescu, în sfârșit șapte-opt. Știu dumneavoastră

subscriu la o asemenea idee. Dimpotrivă, prin câteva exemplare ale ei, beletristica de astăzi se manifestă lăudabil în toate genurile.

ȘERBAN CIOCULESCU

Totuși, nu există o literatură de valoare a celei interbelice, cu bogata eflorescență lirică și epică din acea perioadă.

EDGAR PAPU

Nu se poate compara un simplu început, la care asistăm acum, cu o perioadă întreagă, aceea dintre cele două războaie. Pentru acest început, literatura noastră a dat totuși opere proeminente. Vreau adică să ajung iarăși la ideea că nu există o criză a beletristicii actuale. Or, atunci care mai este importanța criticii dacă o criză a ei în materie de autoritate și de directive nu atinge cu nimic restul literaturii? Ea și-a

George Călinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu. Să se compare toți aceștia cu cei pe care i-a format, bunăoară, Ibrăileanu, un Octav Botez sau un Mihai Bălea, oameni incontestabil dotați, însă la care se putea surprinde zona tot mai steară și mai palidă în care intrase critica de directivă.

Lovinescu a procedat dirijat în sensul amintit, întîind intrarea literaturii noastre într-o perioadă de maturitate. O asemenea perioadă este aceea în care scriitorul beletristic devine, în procesul creației, și criticul propriei sale opere. Bolintineanu a fost un poet înzestrat, dar n-a dispus și de mijloace pentru a-și fi sîngi critic. Prin natura înegală și necizură a operei sale, el apare ca exponent tipic al unei faze ce nu și-a atîns încă maturitatea. Intervalul de tranziție către definitivarea unei noi zone mature va merge de la

revistei „Viața românească” încununază volumul Curent continuu de Virgil Gheorghiu.

Deși nu fără afini, laureatul cultivă un timbru deosebit față de majoritatea poezilor de azi, preocupat cu predilecție de exprimarea unui univers puternic subiectivizat, fie că este vorba de o experiență existențială, fie de una culturală. Zodia calmă sub care se plasează Virgil Gheorghiu, lirismul său detașat, „obiectiv” (în de o sensibilitate manieristă. Termenul trebuie luat în accepția sa pur istorică, ca o specie a barocului, fără conotații peiorative pe care le-a căpătat pe parcurs, de vreme ce acestui moment îi sint subsumată poezii de talia unui Gongora sau Gianbattista Marino. Trecind peste diferențele individuale, manieristul este comună o anumită atitudine față de poezie; ei o concep ca un „jeu d'esprit” de mare virtuozitate. Atitudinea poate fi recunoscută atât în acele „conceții” mariniste, cât și în ermetismul mitologic al lui Gongora.

Modul propriu de manifestare al manierismului la Virgil Gheorghiu este livrescul. Nu este vorba de o simplă raportare la faptul de cultură sub specia tematică, ci de o asimilare întru totul asemănătoare cu comentariile în jurul simbolurilor heraldice, dovadă de „agudeza”, ce făceau deliciul

Premiile literare 1988

Virgil Gheorghiu: „Curent continuu”

intelectualilor din secolul de aur spaniol (epocă prin excelență barocă). Iată de pildă o asemenea „lectură” a unui mit grecesc: „Cumplita-i teamă reușind s-o-nfrunte, / Lui Zeus, prins în cerc de cefalee, / Avu curaj Hefaistos să-i deie / Cu-o mucle de securo drept în frunte. /.../ Respins, dar răsplătit. Dulum căzură / Din Eulamp comenzi. Norocul aulo, / Iar soața îl devine Afrodita. /.../ Prosperul hid nu-și bănula ursita. / Uitind lui Venus lacăt fin să-nceie / La roza ei caselă, sub centura” (Hefaistos). Preluind setul epic relativ neutru (Mirecea Eliade definea mitul ca o „chanson de geste” a ființelor divine), Virgil Gheorghiu îl semnifică într-un mod propriu, dându-i o organizare de fabulă și investindu-l cu o morală ironică.

Este acesta semnul unei alieri, și în ultimă instanță a unei resorbiri a poeziei în conștiința despre poezie? Tendința este reală la manierist și în avangardele istorice sau moderne (în eonul baroc, avangarda este, de altfel, un moment). În cazul de față, poetul mărturisește asimilarea unei experiențe suprarealiste, pe care o convertește însă din Weltanschauung în prilej de

virtuozitate tehnică. Dovadă, de pildă, această transcriere a unei stări onirice (viziunea morții și a resurrecției), în registru barbian: „Purtat de schela timpului spre smircuri / La intristat și adormit năgreau, / Cu toată paza la al nopții scripet, / De lingă tine m-a luat mereu // Cutreierind etaje-n coborire, / La cer înversoare poftit, mi se deschide / Tacimul ultim, pingărit cu dire, / De spectrele prelinse în firide. // Cînd intră-n munte doina prin tilincă, / Să mă rechemi, să-mi bată ceasuri roșii, / Iar visul, dilatat ca o turbincă, / Mi-l spargă-n ascuțitul lor cocoșii” (Halucinație). Rezultanta este în cele din urmă una ironică, încit poetul se delimitează de ambele componente ale mixturii. Astfel, V. Gheorghiu se mișcă în cîmpul culturii cu malicie, realizînd cele mai ciudate încercări cu elemente considerate indecibile incompatibile. Dovadă și aceasta, de „agudeza” lecturii; fragili și grațioși, „hibrizii” săi au efemerul, dar și strălucirea jocurilor de oglinzi.

De fapt, cu aceasta am atins principala coardă a temperamentului său poetic: gustul ludic. E jocul de-a jocul, al unui copil matur și ușor

solistizat, care se distrează pe seama celorlalți copii, ce-și iau această ocupație în serios. Iată-l ironizînd o fază „naivă” a poeziei, ca bucolica latină: „Plugul se ridică din genunchi. Ziuă e / Lucrul începe. Tarașul telefonic țiuie. / Numai dealu-i botos. / Valea nu și-o pricepe, / De ce cumpană, gimnastică suedeză începe!” (Pastorală). Efectul parodic rezultă din discrepanța între metrică (adevătată sonor modelului) și conținutul lexical, neologism-argotic, al acesteia.

Alteori, Virgil Gheorghiu mimează confesiunea sentimentală și naiv-meditativă, a „micului” romanticism (Lenau, școala suabă), reușind să inducă iluzia unei reale melancolii: „Simt la fel rotirea-n unisonul orii, / Numai bucuria-i cu altă durată; / Florii busuloace de la sinul horii, / O să-i vină rîndul să mi-o cînt uscată”, pentru ca în strofa următoare să anuleze starea, prin reluarea ei într-o tonalitate ironică: „Galaxia fuge, pămîntul repetă / Scufundări de creste, răsărit de mări. / Singură iubirea, forță centripetă / Cheag mai pune-n filicul marii destrămări”. (Lied). Efectul este creat prin mimarea îngroșată

a „rețelei” romanice: o emoție minoră, dar capabilă totuși să genereze lirism, devine hilară prin proiectarea, de circumstanță, în plan cosmic. Același scop îl servește și metafora explicită „iubirea, forță centripetă”, care, redusă la funcția retorică (comparație căreia i s-a suprimat un termen), devine, în ultimă instanță, din mijloc expresiv, instrument didactic, ucigător al oricărui lirism.

Întrebarea, pînă la un punct legitimă, pe care ar putea-o trezi lectura versurilor sau a acestui comentariu ar fi dacă aceasta este poezie sau doar critică în pilde? Cu alte cuvinte, poate genera emoție estetică o meditație asupra mecanismului de producere a emoției estetice?

Răspunsul, după noi, este afirmativ. Considerînd situația limită a unui manierism poetic perfect, asemănător șarpeului gnostic ce își devoră propria-i coadă, literatura ar deveni un nesfîrșit comentariu pe marginea unor opere fictive. Or, pe acest prag, ceea ce ar părea moartea artei, se convertește, dialectic, din nou în artă. Nu alta este condiția prozelor de un farmec crepuscular ale lui Borges, de fapt eseuri ce își inventează obiectul.

Și apoi să nu uităm cuvintele lui Federico Garcia Lorca: „Ni yo, ni tu, ni algún poeta, sabemos que es la poesía”.

Victor IVANOVICI

SEMICENTENARUL „SBURĂTORULUI”

(Urmare din pagina 7)

gram tare simplu, limitat la „cumpătare” și „bun simț”, ceea ce e aproape egal cu zero. Fapt cu atât mai izbitor, cu cît la acea dată Lovinescu era un scriitor matur, în vîrstă de 38 de ani, dar care nu se dovedea încă în măsură să dea un program revistei pe care o întemeia. Aceasta se explică, totuși, prin împrejurarea că E. Lovinescu a avut o evoluție foarte încheată, deși sigură, ce i-a permis treptat să asimileze întreg fenomenul literar românesc modern și să se adapteze lui, să-l înfrumusece în mod hotărîtor pe linia modernității, astfel ca literatura noastră dintre cele două războaie să poarte adinea amprentă lovinesciană, mult dincolo de limitele publicității conduse de el.

Dar și în această fază, marcantă doar de „programul” din numărul 3 al Sburătorului, noile rînduri ale faimosului editorial „Cei ce vin”, prin care Lovinescu își propune să descopere noi talente (va fi apoi pashunea și mistlunea sa critică de o viață) — ce nu vor apare totuși de îndată, căci abia în numărul 34 criticul lansează pe Ion Barbu —, asistăm la un fapt semnificativ. Și anume, autoritatea critică a lui Lovinescu se manifestă cu putere în patru momente, ce punctează perioada inițială, „nereprezentativă”, a revistei Sburătorul: 1. Lansarea lui Ion Barbu, publicat și prezentat de criticul, care după ce colaborarea poetului la revistă se consolidează, revine asupra versurilor acestuia cu o nouă analiză critică, de confirmare; 2. Lansarea lui Camil Petrescu, după același procedeu ca și în cazul lui Ion Barbu; 3. Aprecierea critică deplină și definitivă a romanului Ion de Liviu Rebreanu, îndată după apariția operei, respinsă atunci de un lăbrileanu sau lorga; 4. La moartea lui Macedonski, E. Lovinescu îl trasează un portret moral și estetic ce, cu toate că e departe de înțelegerea noastră de azi față de autorul Florilor sacre, însemna atunci deschiderea unei noi și mai drepte perspective în aprecierea operei macedonskiane (Sburătorul publică în același număr caldele rînduri ale lui Tudor Vianu, fost membru al cenacului lui Macedonski).

Dacă adevărata perioadă reprezentativă a Sburătorului e scurtă serie a treia a revistei, din 1926—27, cînd apare pleiada de critici a scriitorilor lovinescieni și cînd revista grupează poezii importante, pe linia modernismului, — tot ceea ce am subliniat mai sus cu privire la momentele de seamă din prima perioadă dovedește totuși cu prisosință importanța autorității criticii lui în viața unei publicații literare (Lovinescu descoperă și consacră).

Iată de ce, socotesc că la aniversarea de azi a Sburătorului

trebuie să medităm asupra rolului hotărîtor ce-l poate îndeplini critica în destinele unei reviste și să dorim ca într-adevăr să existe și în zilele noastre reviste literare încredințate autorității critice. Firește, cum spune Șerban Cioculescu, un poet sau un prozator de formație umanistă, cu discernămintul critic deprins într-o solidă cultură estetică și filozofică poate contribui decisiv la orientarea pe înalte planuri a unui periodic literar. La Nouvelle Revue Française avea în Gide un atare mentor umanist. Nu alimînterî Celatea literară, în Camil Petrescu.

ȘERBAN CIOCULESCU:

Aș vrea să mai adaug cîteva cuvinte, nu în chip de concluzie. S-a desprins pînă acum că sînt trei mari fapte spirituale deosebite: personalitatea excepțională a lui Eugen Lovinescu, revista lui și cenacul său.

Întrucît s-a vorbit despre un cenacul unde conducătorul în mod firesc și-a pus pecetea directorului, trebuie totuși, să susținem încă o dată că cenacul a avut și el un rol foarte important în modelarea chipului ultim al lui Lovinescu, și cînd zic ultim, zic de la 1925 încoace.

Lovinescu, de altfel, în confesiunile sale semnate Anonimus notarius, spune despre el însuși că gustul lui era clasicizant. El nu a avut în momentul în care a preluat conducerea Sburătorului un gust modern bine orientat, cum îl aveau tînărul Fundoianu, Aderca și chiar, venit de pe băncile universității, Vladimir Streinu și alți tineri. Colaboratorii, prin urmare, ei înșiși au avut un rol foarte important. Aceasta dovedește ce strînse erau relațiile; Lovinescu era sensibil la argumentele logice ale unor tineri și el s-a lăsat cucerit de această flăcără, aderînd la puncte de vedere care la început îi erau străine. Cînd se punea însă problema să formuleze o impresie în scris despre un scriitor, formularea lui era superioară formulării oricărui dintre membrii cenacului, nimeni nu avea darul lui de sinteză, darul de a cristaliza în formule receptarea unui text literar; însă vreau să spun că o anumită înclinare a receptivității estetice a avut întotdeauna Lovinescu. El pune pe poet să citească și apoi el însuși recitea. Această școală a poeziei a fost folosită, pentru că poezia modernă nu se receptează așa ușor ca poezia tradiționalistă. Poezia tradiționalistă declamată place, indiferent dacă este bună sau rea, pe cîtă vreme într-un mediu format cum era acela al Sburătorului nu orice poezie modernă plăcea. Acolo, prin urmare, panaceul nu era orientarea, ci valoarea artistică.

Niciodată la Sburătorul nu se

făcea ceea ce se făcea la Viața românească. La Viața românească se citeau nuvelele, se supuneau unei discuții didactice și se propunea refacerea. Ei, aici, cel puțin, Lovinescu era mai modern, el își dădea seama că o operă de artă nu se poate corecta. El a înțeles discontinuitatea operei de artă și mai ales a operei moderne de artă care are o unitate secretă, invizibilă, aceea arhitectură secretă din Les fleurs du mal, după expresia lui Barbey d'Aurevilly. Lovinescu sesizase foarte bine această unitate a operei și a avut cele mai bune diagnostice literare în ultimii 25 de ani din cariera lui. De aceea cred că sărbătorirea revistei nu trebuie să ne limiteze numai aici, ci să ne lărgască privirea și asupra personalității lui globale, care a fost aceea a celui mai important critic pe care l-am avut.

EDGAR PAPU:

Mi se pare deosebit de prețioasă observația lui Șerban Cioculescu, și anume că Lovinescu, care avea o formație clasică, a fost influențat în sens modernist chiar de o parte din scriitorii care-l alcătuiau cenacul. A putut să rezulte de aci modelul exemplar al unui nou tip de relații între critic și scriitor; este adică vorba nu numai de o acțiune unilaterală, ci de o adevărată simbioză între el, care va fructifica în lanț

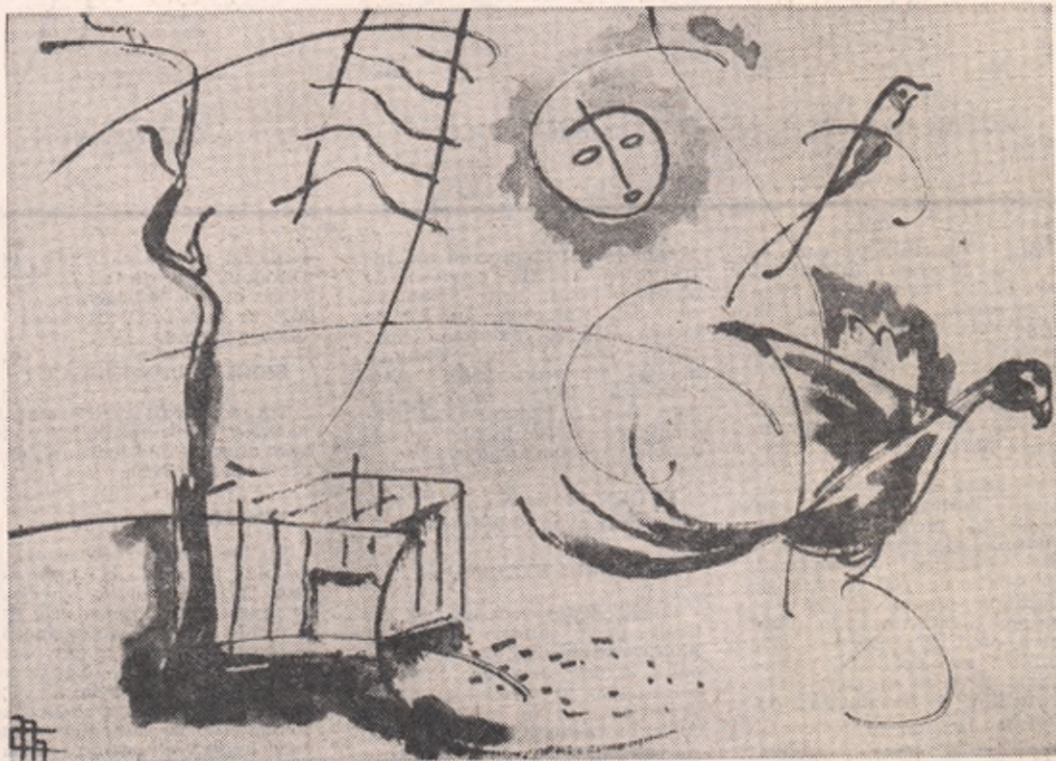
și o parte și cealaltă. Lovinescu a demonstrat practic că nu numai criticul îl influențează pe scriitor, ci și că reciproc este valabilă, într-o alternanță și progresivă intensificare în înțelegerea lucrurilor, și, ca urmare, și în gradul de desăvîrșire a creațiilor literare. Aci mi se pare a vedea unul din aspectele cele mai valoroase pe care le-a relevat Lovinescu în registrul relațiilor scriitor-critic. Sub toate aspectele, deci, cîmpul magnetic al vieții noastre literare mai trăiește și astăzi pe temelii lăuate de Lovinescu.

VLADIMIR STREINU:

În legătură cu ideea că nu Lovinescu a creat un cenacul, ci că cenacul l-a creat pe Lovinescu, trebuie să ne limpezim situația că a existat o interacțiune de la Lovinescu la cenacul și de la cenacul la Lovinescu.

Afirmatia că cenacul l-a format pe Lovinescu, fără corectivul arătat, simplifică situația. De altfel ar fi fost și imposibil ca aceiași oameni să fi format în același sens, de exemplu, pe Dragomirescu sau pe Ibrăileanu. Totul pare să însemneze că orice om devine ceea ce este. Lovinescu era de mai înainte ceea ce se părea că devine numai sub acțiunea membrilor cenacului. El nu putea să devină contrariul a ceea ce era. Opoziția dintre cultura lui clasică și formula spiritului modern, la care aderă în cele din urmă, este o opoziție pur formală. Există un modernism la-

ten în el, o dispoziție încă neformulată a personalității lui, care, dacă i-ar fi lipsit, Lovinescu însuși ar fi fost altul. El a fost exemplul nostru, firește, din nefericire, un exemplu irepetabil, un exemplu care deci nu poate fi exemplu, de îndată ce nu poate fi urmat. Și cazul autorității lui nu e altul. Agonizată în timp, autoritatea lui critică ne îndeamnă la meditație. Căci dacă este ceva care trebuie făcut în vederea recuperării autorității noastre, acel ceva nu poate fi decît — cum să zic? — un efort de dezamînistrativizare a criticii. Termenul este cam barbar, dar nu am altul la îndemînă. În orice caz, încă o dată, dat fiind mecanismul psihologic după care latentele naturii noastre își cheamă împrejurările prin care să se dea pe față sau uneori le și creează, așa ceva s-a întîmplat cu cenacul Sburătorul. Lovinescu i-a descoperit pe unii scriitori și aceștia l-au descoperit pe criticul lui însuși. Este un fenomen foarte interesant. Cred însă că altceva ne preocupă pe noi în primul rînd. Conversația noastră are scopul de a comemora un anume soroc al împrejurărilor de apariție a revistei Sburătorul; iar în al doilea rînd, să vedem ce am putea adopta, din condițiile ei de apariție. Dacă este așa, atunci libertatea de care se bucură astăzi literatura română nu mai trebuie să-și adauge decît un efort din partea criticii înșiși care să devină și critică directoare și critică detectoare, în sfîrșit critică în adevăratul sens al cuvîntului.



CORNELIU MIHAILESCU

Din recenta expoziție de la Ateneu: „4 pictori desenați în colecția Octavian Moșescu”

DESEN

MOARTEA LUI SOCRATE

Nicolae Ioana

CRONICA LITERARĂ



În fața poeziei muritorul de rind încearcă de obicei un complex de inferioritate. Comentariul de text — crede el — este la îndemina oricui, proza nu e înaccessibilă, căci poate fi trasă din amintiri și ceea ce ni se dă drept ficțiune nu este adeseori decît o transfigurare a trecutului propriu. Poezia însă e mister, activitate a unui etaj superior, reclamă facultăți speciale, de loc comune. Fiecare vers e un miracol în cotidianul limbii. Poetul e o excepție, aparține unei caste de inspirați, de înțiași.

Acesta e sentimentul obișnuit, nu însă general și cu atât mai puțin permanent, față de poezie. Căci vin acele clipe în care ne îndolăm, în care facem crize de necredință. Atunci cititorul devine rău și suspicios și poezia nu i se mai pare decît o construcție goală de cuvinte, o mască vanitoasă, un truc leșin. Poezia, în formele ei moderne mai ales, este un mod al trușiei, un arivism ca oricare altul. Poetul duce în spate o casă de cuvinte, în care se ascunde ca un melc. El e un Tartuffe al sublimului... În această impresie cititorul e încurajat de faptul că atunci cînd trec la proză unii poeți se dau de gol. Trași afară din ermetismul lor aparent inexpugnabil ei ne apar așa cum sînt: fără aură, banali. A scrie proză e pentru poet adeseori o imprudență: majestatea lui se ferfenitește. Joc pur de cuvinte, coajă lexicală crescută peste un miez meschin, poezia e o mistificare a eului. Pînă la astfel de bătălii profanatoare îl împing pe cititor unele volume (nu o dată prestigioase) de versuri! Altele însă îl readuc la respectul față de poezie.

Printre acestea din urmă se numără și cel de al doilea volum al lui Nicolae Ioana, *Moartea lui Socrate*. Volumul trece probe grele. Cel dintîi examen e de gravitate... Ceea ce mă interesează în primul rînd este să știu dacă un poet mă minte sau nu, dacă e sincer, dacă exprimă ceva, dacă are un conștiință... Ce faci — mă întrebare alarmat dublul meu prudent, ce faci, te descalifici, nu vezi... Sinceritate, conștiință, exprimare!... Într-adevăr, a folosi un astfel de limbaj poate să para anacronic astăzi cînd cel din urmă recenzent care nu vrea să rămînă în urma evoluției poetice știe că poezia nu e sentiment, că ea nu exprimă etc. Snobismul cucerește treptat critica poeziei, opunînd simplificări noi unor simplificări vechi. Dacă este evident că nu e de ajuns să fii ingrozitor de trist ca să scrii o elegie genială, că diagrama creației nu coincide cu cea a sentimentelor, se poate oare conchide de aci că poezia nu mai exprimă, că sentimentele nu au nîl o legătură cu ea? Exagerările naue alte exagerări, și de aceea numai ca firească reacție putem accepta această atitudine. A deduce din ea principii durabile mi se pare însă eronat. Desigur, un poem nu traduce sentimente pur și simplu, el sedimentarea lor, formele în care cristalizează. Poezia ajunge la sublim prin sublimare sau poate că lucrează cu ceea ce rămîne după consumarea afectelor. Versul lui Nicolae Ioana e grav, dens, întins ca o strună. Cuvintele sînt asigurate, au acoperire, un garant dincolo de ele. „Pentru a pătrunde sufletul unui poet, trebuie să căutăm în opera sa cuvintele care apar cel mai frecvent — spune Baudelaire. Cu-

vîntul va traduce obsesia“. Cel mai repetat cuvînt în volumul lui Nicolae Ioana este nisip. Îl urmează apoi în ordine (aproximativă) a frecvenței: somn, oase, rîpl... Ce obsesie traduce ele? Acea a devenirii universale, a destrămării. O temă profund romantică, a ruinelor, a cetăților moarte, a timpului devastator străbate și unifică poeziile acestei cărți într-un cadru de memento mori. Universul poeziei lui Nicolae Ioana este o mare de nisip. Versul arid, simplu, neîmpodobit, în care metafora e rară ca o oază, concordă cu imaginea. O Sahara bătută de vînturi rele și plină de schelete ca un osuar („Albese în vînt oasele“) i se pare a fi întreaga lume. Cosmosul e de nisip: „Socrate a existat pe nisipuri / cugetînd la nisipuri, / la soarta nisipurilor“. Nisipul acoperă totul, ceea ce a fost devine incert. A existat Socrate? Poate, dar marionetă nu ne mai pot spune nimic: „Și dacă el a existat / ce puteau pazzicii / să mărturisească / acum cînd gura lor / cînd ochii lor / sînt stăpîniți / de curgerea nisipului, / cînd se prefăcure în nisip / vorbele și dorința de a vorbi? / Dacă el a existat / ce puteau să ne spună / pazzicii așălași / de gurile nisipului?“ Poetul are o receptivitate deosebită pentru tot ce ține de fenomenul eroziunii, al măcinării, al „scăderii“, al pierderii: „Ce e această pierdere de lume, / ce e acest plinset de clepsidra — / parcă e o zăpadă care se topește, / parcă e un pom care se usucă.“ Timpului său sensibil înregistrează învinovata corosivă ce se depune pe lucruri: „a-

aude / un fir de praf cum în pustietate cade“, surprinde lucrarea agenților descompunerii: „aui cum întră viermii în iubirea mea“. Viermele e mai înțelept decît Socrate, căci numai lui i se revelează finalitatea ultimă a lucrurilor, de aceea într-o poezie atributul se deplasează de la filozof spre viermele ce-l va roade.

Peste tema perisabilității lente se suprapune însă un motiv apocaliptic. Apar semne ciudate: „cail sar în aer după păsări“, pămîntul „se coajeste de spaimă“, „cetățile mor“, „Se crapă o vale...“, reapar făpturi monstruoase, o femeie enormă, un ciclop, „se elatîna cetatea ca un vas“, „lucrurile se amestecă“, se învălmășesc într-o haotică substituție, se contorsionează, se frîng, se sfarmă. Contemplînd spectacolul acestui marasm, divinitatea își plînge eșecul: „Plînge chipul prelung al lui Dumnezeu / pînă cînd se face o guriță și alunecă în ape, / pînă cînd se face un fir de păr, / un abur, o tăcere aproape / și Dumnezeu plînge cu chipul calilor, / cu chipul femeilor, cu chipul umbrel, / urzi roșii cu ghiare de oțel / se întind în singele turmei. / Plînge trupul lui Dumnezeu, plînge, / ca o remușcare, ca un ainge de oale, / ca un astru pe unde ciinil n-ajung, / ca o ramură uscată după ploaie...“. Într-o lume seismică, incertă vechile criterii se topesc, antagonismele se împacă: învingătorul plînge „pe umărul învinsului“, iar învinsii dintr-o poezie excepțională, de lungă vibrație, părăsîți de al lor, singuri, își caută un ultim punct de sprijin la învingători: „Se-nțore învinsii, cetățile-i alungă / și ei alcargă înapoi spre moarte, / dar cîmpul de luptă e gol / și învingătorii sînt departe. // Învingii coboară de pe cal / și cu ochii în zăre așteaptă, / doar va veni de peste deal / de la învingătorii o șoaptă. // Val, cail cu privirile-n pămînt / stau trezi și nu mai pot să adoarmă, / val, cail loviți de întunerie / cu albul ochilor întors spre toamnă. // Se-nțore învinsii, cetățile-i alungă / și ei alcargă înapoi spre moarte, / dar cîmpul de luptă e gol / și învingătorii sînt departe!“

Există în volumul lui Nicolae Ioana o remarcabilă poezie a somnului; pazzicii lui Socrate „dorm înegriți de somn“, cu „gurile legate de tăcere“. Somnul e aici un vestibul al morții, o capcană întinsă omului de Thanasos: „E unul ce-n tăcere mă indeamnă / să adorm pînă miine / cînd va cînta pasărea să mă trezească! / Dar mie mi-e teamă că voi rămîne în somn / și el în urma mea va ride.“

Cu toate acestea lirica lui Nicolae Ioana nu este sumbră. Supunerea gravă în fața legilor inexorabile, tristețea lucidă, nu exclud participarea, armonizarea la ritmul cosmic. Dimpotrivă, sentimentul lumii ce declină ridică prețul a ceea ce există acum, a prezentului viu, concret, a tot ce este omeneș și lumesc. O dovedește această „închinare“: „Închin pentru pămînt, pentru apă, / închin pentru animale, / pentru cei ce se vor împăca / și se vor săruta peste mine, / închin pentru țărîna mea, / care va tresări sub vreo lăbă, / pentru ochii mei închin, / cel care văd sfera și o spală de sînge, / închin pentru pumnalele / credincioase ca niște elini / neștilad din ce mușcă, / din rău sau bine, / închin pentru cal și pentru lărbă, / închin pentru vacă și pentru miel, / închin pentru vol...“

Valeriu CRISTEA

(Urmare din pagina 1)

În ceea ce privește dorința multora de a înțelege poezia modernă, adică de a și-o apropia pe cale discursiv-rațională, sînt obligat să remarc faptul că poezia — de altfel, nu numai cea modernă — este obiect al intuiției estetice, nu al rațiunii discursive. Acestui fapt i se adaugă, atunci cînd e vorba de poezia modernă, o dificultate în plus: poezia modernă este, prin definiție, o operă „deschisă“: ea se pretează la mai multe interpretări, la fel de valabile, una din trăsăturile ei de bază fiind tocmai această ambiguitate, această polivalență semantică.

De cite ori se plîng de dificultățile pe care le ridică poezia modernă, profesorii invocă numele lui Eminescu care, se spune, „e clar“. Aș dori să atrag atenția că, aproape pînă la sfîrșitul primului război mondial, marele nostru Eminescu a fost considerat — chiar în mediile universitare — un poet dificil, ba chiar stricător de limbă; și aceasta, în pofida faptului că a fost susținut de autoritatea unui critic ca Titu Maiorescu. Ce să mai spun despre dificultatea cu care a pătruns în conștiința cititorilor poezia unui Argezi, Barbu sau Bacovia? Dar chiar astăzi, Eminescu e popular prin romanțele sale, sau prin „Scrisori“, opere în general discursive, care prezintă un strat de lirism mai accesibil, un strat superficial, ce se oferă de la sine cititorului grăbit. Dar sub acest strat se află altele, mai profunde, mai greu de pătruns; și a fost nevoie de exegeza lui G. Călinescu pentru a ne arăta în ce măsură chiar aceste poezii ușoare și accesibile implică o zonă mai adîncă în care idcăția eminesciană operează cum nu se poate mai misterios. Pentru cititorul grăbit, farmecul melodic și accesibilitatea de suprafață a melosului eminescian constituie o barieră în calea receptării simbolului său liric, a nucleului care-l impune ca un poet de valoare universală, nucleu care rămîne de domeniul inefabilului, adică nu poate fi convertit în termeni discursivi.

Prof. Nicolae are dreptate atunci cînd spune că problema raportului dintre cititor și poetul modern e una de opțiune: îmi place sau nu-mi place, îl receptez sau nu. Numai că dv., pe lingă cititori, mai sînteți și profesori,

adică aveți o sarcină pedagogică: aceea de a insufla elevilor dv. interesul pentru poezia nouă, de a le dezvolta gustul estetic, de a-i iniția în tainele artei poetice — a receptării poeziei, și — poate — chiar a cultivării ei. De aceea, dvs. trebuie să vorbiți elevilor cu aceeași competență și — aș zice — dragoste și despre un poet care vă place, și despre altul care nu vă place. Cu alte cuvinte, dv. trebuie să aveți față de opera de artă obiectivitatea unui adevărat critic literar.

În legătură cu articolele mele despre „Moda poetică 1968“, la care s-au referit unii dintre dv., aș vrea să atrag atenția că mi se pare că din ele s-a reținut doar o serie de termeni negativi: „beția de imagini“, „delirul verbal“, „falsa profunzime“, „teribilismul“ etc. Articolele mele voiau să fie o ple-dorie pentru poezia modernă bună, în măsura în care identificau cîteva simptome negative, periculoase — provenind din mimetismul literar, din originalitate cu orice preț, din lipsă de cultură, din incontinență verbală etc. — ale tinerii noastre poezii. Așadar, eu am condamnat numai excesele unei anumite părți a liricii, nu poezia modernă tînără în general. Dacă lucrurile au fost înțelese așa cum le prezint eu acum, e foarte bine: atitudinea mea voia să divulge doar superficialitatea, lipsa de talent, exhibiționismul, precum și alte cîteva „păcate“ literare.

Prof. Huicș ne-a spus că s-a înfîlînit cu problema dacă, pentru tinerii care vor să scrie, modelele de urmat sînt clasicii sau tinerii noștri poeți de azi. Clasicii sînt, fără îndoială, modele ale genului: în definiția de classic intră, cu necesitate, și această caracteristică. Tinerii poeți moderni nu pot fi, și nu sînt modele, pentru simplul fapt că ei se afirmă azi tocmai printr-o atitudine de frondă, prin iconoclastie, prin dărîmarea unor idoli literari. Poezia modernă se află, la noi, în perioada sa de luptă pentru cucerirea de teren, pentru formarea unui public propriu. Dar alternativa — „Să

scriu ca Eminescu, sau ca Nichita Stănescu?“ — mi se pare absurdă. Tînărul poet de azi nu se poate sustrage spiritului timpului său: el este, trebuie să fie receptiv la tot ceea ce plutește azi în aer, la formele și modalitățile de expresie care se cristalizează acum; altfel, el va produce imitații calpe ale clasicii, false opere prăfuite, îmbătrînite înainte de a fi trăite cu adevărat. Nu-i mai puțin adevărat că numai exemplele valorice ale marilor poeți, români și universali, din toate timpurile, pot constitui idealurile literare ale scriitorilor de azi. „Moda poetică“ pe care am denunțat-o eu implica, între alte aspecte negative, și acela de a ridică la rang de modele literare niște opere contemporane care încă n-au fost investite ca atare de timp. Învaț de la clasici, dar — pentru a-i putea atinge și, eventual, întrece, mă hrănesc cu tot ceea ce-mi oferă contemporaneitatea. O operă se înscrie în durată artistică prin incandescența autentică a clipei pe care o încorporează.

Mulți ar vrea, ca și prof. Manolescu, ca poezia modernă „să le placă“, adică să-i delecteze. Orice om cultivat are această dorință, legitimă de altfel. Numai că poezia modernă nu mai e un domeniu de activitate spirituală în care esteticul să coincidă cu frumosul. De la Baudelaire încoaș, poezia modernă cultivă nu atât colofilia, cît alte valori — aș zice: ale expresivității — în care intră: urîtul, grotescul, sarcasticul, tragicul etc. Poezia modernă vrea să fie un fel de investigație a condiției umane: de aceea ea caută cu predilecție situațiile-limită, și uzează de mijloace pe care le consideră cele mai apropiate scopului urmărit. Ea nu delectează, din contra: ea pune probleme, cere un efort intelectual din partea cititorului, îl șochează în vechile sale gusturi, vrea să-l urnească dintr-o inerție spirituală comodă, îl descumpăneste. E nevoie de o anume pregătire — culturală, rafinament, gust, intelectualitate etc. — pentru a intra în domeniul valorilor ei, care, în ultimul timp, prezintă tot

mai mult aspectul unei zone ce nu e accesibilă oricui.

Ni s-a citit aici poezia „Artă poetică“ de Nichita Stănescu, iar prof. Velican — insistînd asupra faptului că această poezie e programatică — ar vrea să înțeleagă clar pentru ce „artă poetică“ militează autorul. Dorința d-sale e legitimă, dar nu i-o putem satisface. Căci în această poezie nu e vorba, ca în „Art poetique“ a lui Verlaine, de pildă, de un corp de idei, clare și distincte, recomandabil celor interesați, ci chiar de o ilustrare a artei poetice pe care o cultivă Stănescu. De altfel, nu e greu de observat că Verlaine, în poezia de care vorbeam, poate fi surprins într-o contradicție flagrantă: el recomandă abolirea discursivității — „Prends l'eloquence et tords-lui son cou!“ — dar o face în termeni cum nu se poate mai discursivi. În timp ce pentru Nichita Stănescu poezia e un meta-limbaj care — aici — nu ne este recomandat, expus, ci practicat, prezentat în via sa pusație. Trebuie să remarc, de asemenea, că nu avem de a face cu un limbaj cifrat, ca la Ion Barbu, care poate fi decodificat în momentul în care l se cunoaște „cifru“, așa cum se întîmplă cu toți hermeticii. O dată descifrată, poezia hermetică are un sens clar și precis, e univocă; în timp ce poezia modernă, de tipul celei cultivate de către N. Stănescu, este ambiguă fundamental.

Toate acestea nu vor să însemne că critica literară nu are datoria să vă ajute, și să ne ajute pe noi toți, în receptarea poeziei moderne, întreprindere care — după cum am văzut — implică o serie de dificultăți. Ceea ce vreau să subliniez este imprecizarea că aceste dificultăți țin de structura însăși, cea mai intimă, a acestui lirism modern, și că ele nu trebuie să descurajeze pe nimeni. Critica e datoare să vă ajute, și eu cred că, într-o anumită măsură, o face. Dar cititorii, și dv. o dată cu ei, au și ei datoria de a-i crede pe critici, de a-i crede pe cuvînt de onoare, atunci cînd fac o serie de judecăți de valoare care încă nu coincid cu gusturile celor ce citeșc; de a-i crede, în pofida dificultăților de înțelegere care persistă, în pofida confuziilor care se ivesc. Nu trebuie să uităm că, în materie de poezie, confuziile de azi sînt marile clarități de mine: timpul a dovedit cu prisosință acest lucru.

Ce a făcut Dostoievski?

Cind se apleacă asupra literaturii, cercetătorii filozofiei simt uneori tentația să o judece cu condescendență, cu părintească superioritate. Căci, de ce să ne ascundem, oricât de incisiv este ochiul scriitorului (și laudele pot fi aici superlative!), viziunea asupra realității pe care el o oferă nu rivalizează cu ordinea și stringența raționamentului abstract. Această idee înșușită, transmisă de îndată o faclă satisfacă intelctuală și se pot începe chiar incursiuni sigure în domeniile rezervate artei.

Reclându-l pe Dostoievski („Contemporanul” nr. 15/1969) Nicolae Bellu recunoaște genul artistului și stabilește convingător câteva puncte de întotărire a tragicului modern. Cu toată stîmă pe care o încearcă în fața vulcanicilor personalități, demonul care îl ispătește de obicei pe filozof nu-i dă nici lui pace și comentatorul rocurge la aceeași fastidioasă opoziție cu filozofia. Ce îndatorire îi revine? Măcar undeva, trebuie fixate limitele investigației dostoievskiene raportată la corințele antropologiei filozofice. „Ca și Epicur sau Marx, Dostoievski a înțeles, dar din instinct, că lumea trebuie dez-iluzionată. Că adevărul trebuie cunoscut. Și că trebuie spus. Că trebuie spus tenace, încercut de florul duros al victii. Că trebuie spus pînă la capăt și pînă la capătul puterilor. Dincolo de orice împăcare posibilă”. I-am putea răspunde lui Nicolae Bellu, antrenat de tehnica lui de abordare a problemelor, că pentru a înțelege clar aceste lucruri chiar Epicur și Marx puteau să se multumescă cu instinctul. Nu exagerăm prea tare dacă bănuim că pentru comentator literatură e un fel de lume diformă haotică, însetată într-adevăr de ordine: însă abia sistematizarea filozofică poate pune în valoare ceea ce probabil instinctul, cu dezordinile lui, n-a lăsat să se închege armonios.

„Ea eliberează, s-ar spune, energia filozofică îngreunată, comprimată și ascunsă în paginile romanului dostoievskian. O eliberează și organizează în sensul descifrării liniilor sale generale de mișcare...”

Din articolul publicat de „Contemporanul” nu se degață numai această tendință, nu întotdeauna deschis mărturisită, de restringere a ariei la un stadiu „larvar”, de inferioritate pe scara gândirii. Reminiscentă, poate, a simplificărilor trecutului, comentariul reține vâdit o singură latură a spiritului dostoievskian. Se stăruie asupra termenului de denunțare ca și cum autorul Karamazovilor s-ar fi rezumat să supună oprobriului un tip de model uman. Oare neputința acțiunii directe, eficiente, exclude orice formă posibilă de mărturie a tragicului? Prin acest refuz al complexității adevărului ne explicăm cum, din optica articolului, tot ce nu atinge pragul revoltei flagrante devine zvirecolire vană, demnă de dispreț, („Infinita nevole paradoxală de rațiune, de justificare, de întoagere, de compasiune, de iertare — aceste simulacre de demnitate umană”). Să ne mai mire că tot „las simulacru de spiritualitate” ajunge și abuzul de introspecție?

Multe tînorarii ale prozei contemporane pornesc de la Dostoievski, dar de ce crede Nicolae Bellu că scriitorul rus prefigurează și diminuează interesul pentru tipologie și subiect? Oare despre Rascolnikov, Mi-

kin, Kirillov ni se vorbește? „Eroii își piord numele propriu, trăsăturile fizice plastice concrete. Dispare portretul pictural... Romanul devine filozofic. Filozofia convertește romanul în instrument al investigației sale”. Din nou se observă deci că pînă la primostea acolada de no-biete, artel nu i se prea acordă credit.

De la aceste criterii, tentativa de a emite opinii pe plan estetic se soldează cu triste banalități: (romanul dostoievskian „...strivit aproape sub avalanșa evenimentului cotidian, dar încărcat prin această de duritate extremă a faptului de viață”. Sau mai departe, reluind, ceea ce se dovedește, se pare, o particularitate stilistică, delicioasă jocuri de cuvinte: „a faptelor de viață autentică și pulsând viu această autenticitate”. Firește că, în cele din urmă și „expresia artistică resimte în căutările ei tragismul realului pe care se întemeiază”.

În concluzie ce a făcut Dostoievski? „Dostoievski a făcut lumină — în a cîta zi? — peste un secol de viață contemporană”. Și iarăși inevitabil, așteptat cu înfrigurare, un savuros joc de cuvinte: „Pe care a înălțat-o în starea ei crudă și în cruzimea omenilor”.

Dincolo de așteptări

Cînd e exigentă față de sine critica de la Tomă dă lucruri foarte bune. Numai că lucrează pe cont propriu. Rezervîndu-și eleganța „severă”, ea a lăsat altor sectorre ale revistei (și mai ales prozel) avantajul unei atitudini mai laxe, nepretențioase. După strimtoarea cu lucruri lăsoase a criticii, treci aproape fără gres în golul calm cu ape blînde, sentimentale, ale epicii. Răsuflă aproape usurat. Dar de data aceasta (nr. 8, n.c.) revista a întrecut așteptările. Toate cele trei schițe publicate în ultimul număr sînt gîdite cu aerul lor de înălnitate odihnitoare și toleranță. Dar mai ales a treia: **Execuție perfectă** de Constantin Pastor. Sîntem în vremea răscălelor tîrînești. Minorul venit să pedesească satul de pe moșia lui, găsește în curtea conacului pusilit doi copii cu brațele pline de stuleți „...Mă despații, pui de golani, averea mea...” și pe măsură ce gîndea strîmb, imaginea celor patru stuleți creștea de mii și mii de ori, în închipuirea lui de flără dezlăntită. Pofa de a ucide părea că-l sufocă. Și îl ucide. Fără să recunoască în unul dintre el pe propriul odrăslă: „Durerca ascuțită l-a oprit cobitului, o clipă-două, viața din mersul spre

hotarul morții. A deschis ochii mari, mari cît să-ncapă în ei toată ticăloșia omenească și strîngîndu-se și mai mult lîngă Todiriță, a soplit din pragul sfîrșitului: — Nene... nene... uite tata... și a rîmas așa, cu ochii zgîlți pe chipul ucigașului, în timp ce trupul sub cojoacă se răcea”.

Mărturisim că sîntem coplesiti. După ce citim paginile de proză, sentimentul nostru e unanim: cu deasupra de măsură!

Ecou civic

De un larg interes cetățenesc se bucură folclorul „...Să vorbim despre...” pe care îl semnază săptămînal în „Contemporanul” Mihai Popescu. Intr-un stil alert, cu îndrăznețe de zăvăluri și sugestii, articolele consemnează atitudini și mo-



ravuri, semnalizează opinii publice foarte apte să incheie conștiința etică. Scriind despre inerție, nepăsare, spirit de escaladare socială, teamă de inițiativă, Mihai Popescu compune portrete morale, cu o pătrunzătoare înțelegere a resurselor senzaționalului. Reporter cu stagiul îndelungat, el știe de cele mai multe ori să dea frazele elegante și incisive, și să mențină astfel în paginile unei reviste de prestigiu tradiția publicisticii civice, pătrunsă de patosul evenimentului.

Contribuții

Hogaș

Semnalam apariția Caietului **Callistrat Hogaș**, publicat de Societatea de Științe filologice, filiala Piatra Neamț, cu ocazia semicentenarului morții scriitorului. În afara celor două studii vizînd global opera lui Hogaș (Constantin Ciopraga: **Callistrat Hogaș — scriitorul** și G. G. Ursu: **Alternanța sublim-comio în opera lui Callistrat Hogaș**) caietul conține și comunicări cu un caracter mai special, demne de consultat în alcătuirea vîltoarelor oștii, pentru că aduc cîteva precizări interesante (Ioan Micu: **Reminiscențe clasice în proza lui Callistrat Hogaș**) sau utile eventualilor biografi (Sofia Burculeț: **Callistrat Hogaș — pedagogul**, Emil Lenhu: **Callistrat Hogaș — poet**,

Ioan Nacu: **Callistrat Hogaș, primul director al gimnaziului din Piatra Neamț**).

Activitate pașnică

Îngînd din campania premială, **Ateneul** și-a ridicat viziera, a lepădat armura și a început o serioasă activitate constructivă. Si pentru că a bătut ora criticii, șapte (7) volume ce-si așteptau rîndul defilează acum (nr. 9 a.c.) într-o frumoasă înșiruire, sub ochiul vigilent al gazdelor. (Vlad Sorianu despre volumele semnate de A. Marino, Ion Oarcășu, Nicolae Manolescu; Constantin Călin — despre M. N. Rușu, Domitlan Căseanu; George Genoiu — despre Horia Deleanu și Valentin Silvestru). Nu sîntem desigur de acord cu toate verdictele (nici cu cele foarte pozitive, nici cu cele foarte negative), cu toate comparațiile, ierarhizările, amplificările sau diminuările. Dar e firește: dacă tot ai avea aceleași păreri ne-am plăti prea curînd. În schimb sîntem de acord cu maniera urbană a discutiilor, care de cele mai multe ori vrea să-și dovedească și acrediteze afirmațiile prin demonstrație pe text. Calmul și seriozitatea sînt primele condiții pentru o adevărată „coexistență a generațiilor și a opiniilor diferite” (Vlad Sorianu).

Coloanele și culoarea (o cerneală stacojie, neobișnuită) **Jurnalului din Chișinau** de Eugen Harbu, domină restul revistei. E un lucru care merită interes mai ales prin maniera de a imprumuta bino de la modelul cîlînescian aspecte greu de imprumutat în genere: finuta elevată, ușor prețioasă, atenția la amănuntul suav dar caracteristic, indiferența afectată în a omite trombe de paradoxuri, erudiția anecdotică.

Subtilitate ermetică

Foarte greu e de înțeles ce fel de carte de proză a scris A.E. Baconski citind însemnările despre „Echinoculi nebunilor” semnate de H. Zăls în nr. 3 al **Vieții românești**. S-ar spune că recenzantul a fost în-cîntat de volum, dar din cînd în cînd apologia pare să conțină o subterană defracare din cauza obscurității expresiei critice. Afîm că: „...proza autorilor, mai cu seamă tineri, aspiră să renoveze mijloacele tradiționale de organizare și expresie optică”, „...depun strădanii doar în paralel care din păcate nu se și însumează”. „Baconski nu cred că și-a propus să reabiliteze mituri avînd mirajul absolutului”, „...tot ce ne propune tabloul schitat este integrarea prin constrîngere în masă obedi-ență care ascultă discursul cărturarului ale căruj vorbe sînt soțite de un călugăr”, „Consistența umană a eroului, afinitatea nedisimulată a autorului cu acesta, luminează angajarea în experiențe vari și motivează largă investigație de simpatie cu care ele sînt cercetate”, „cîlimba de fantastic este un coeficient subsumat impresiei încărcate de semnificații existențiale”, „La Baconsky fantasticul cit este nu prefîgurează socialul din actele victii ci moralul”, „Refuzul morbidității, al patologicului denotă că A.E. Baconsky se cufundă în clar-obscur cu bună stîlnță”. Ar fi fost poate util un apendice de cînd rînduri în care H. Zăls să rezume ceea ce a exprimat prea subtil în patru pagini.

Mihai Codreanu : **SCRIERI, I—II** (E.P.L.).

Ediția cuprinde o amplă selecție din întreaga operă a poetului, grupată în două mari secțiuni: „Versuri originale” (vol. I) și „Publicistică. Traduceri” (vol. II). Prefața aparține lui Constantin Ciopraga, iar bibliografia și tabelul cronologiei lui Ilie Dan.

Al. Philippide : **VISURI ÎN VUIETUL VREMII. FLOAREA DIN PRAPASTIE** (E.P.L.).

Două volume din creația lui Al. Philippide, în „Biblioteca pentru toți”. Primul volum, de poezie, reproduce florilegii din Aur sterp, Sînd fulgerate, Visuri în vîietul vremii și Monolog în Babilon. Volumul al doilea este consacrat prozei: poemul dramatic Drumul, împreună cu nuvelele Floarea din prapastie și Înbrățșarea mortului.

Prefața și tabelul cronologiei sînt semnate de Toma Pavel.

Szemler Ferenc : **VERSURI, II, lb. maghiară** (E.P.L.).

Cel de al doilea volum din opera lui Szemler Ferenc include două decenii de poezie (1945—1965). Culegerea este semnificativă pentru ansamblul creației postbelice a acestui reprezentant de seamă al literaturii maghiare din țara noastră.

Vladimir Streinu : **CLASICII NOȘTRI** (Editura tinerețului).

Reproducind ediția apărută în 1943, la „Casa Școalelor”, volumul de față (colecția „Lyceum”) reunește studii (biografii, analize ale operei, etc.) asupra cîtorva clasici ai literaturii noastre: Odobescu, Maiorescu, Eminescu, Creangă, Coșbuc.

Eusebiu Camilar : **1001 DE NOPTI** (Editura tinerețului).

O nouă ediție, în două volume, din basmele Ilalimulei repovestite de Eusebiu Camilar.

Poul Anghel : **SFATURILE MOTANULUI GRIGORE** (Editura tinerețului).

Scriitorul își dă înțînire, de astă dată, cu cititorii pe tîrîmul literaturii pentru copii, propunînd acest volum subintitulat „Mic tratat liric pentru părinți și copii”.

Asztalos István : **O FARIMA DE CINSYE, lb. maghiară** (Editura tinerețului).

Schițe și povestiri pentru cei mici.

Vasile Dobrian : **CREPUSCUL INTIM** (E.P.L.).

Artistul plastic Vasile Dobrian publică un volum de versuri, reluînd o activitate marcată de patru plachete apărute între anii 1935—1947.

Braduj Covaliu : **RUGUL DE TAINA** (E.P.L.).

Încă un artist plastic în zonele poeziei. Versurile sînt înșuflețite de un sentiment puternic al naturii, împletit cu dragostea pentru locurile natale și cu credința în destinul creator al omului.

Virgil Șotropa : **PE GALERELE TIMPULUI** (E.P.L.).

Poet și publicist dintr-o generație mai veche (n. 1903), Virgil Șotropa își adună în volum, pentru prima oară, poeziile publicate de-a lungul anilor în presa literară.

Nicolae Tic : **DURERILE ALTORA** (Editura tinerețului).

Roman. O dezbateră etică în cursul căreia personajul central își retrădește o perioadă de viață, descoperind ceea ce a fost superfluu și eronat într-însa.

Marta Bărbulescu : **INGERII LUI RAFAEL** (Editura tinerețului).

Un nou volum de versuri semnat de autoarea Porții viselor.

Mircea Micu : **NOPTILE RISIPITORULUI** (E.P.L.).

Încă o prezență în peisajul liric al noastre actuale.

Kicsi Antal : **KOVATS JOZSEF, lb. maghiară** (E.P.L.).

Studiu monografic asupra vieții și creației lui Kovats József, prozator, critic literar și de artă, fruntaș al culturii maghiare din țara noastră, în perioada interbelică.

• • • **FOLCLOR DIN MOLDOVA** (E.P.L.).

Două volume de folclor moldovenesc cuprînzînd: „Cîntece populare românești”, culegere alcătuită de Mihai Costăchescu (vol. I), „Folclor din Moldova de Jos”, de I. Opreșan și „Folclor din Moldova de Sus”, de Cîrsteian Stellan (vol. II).

Casa scriitorilor „Mihail Sadoveanu”

ORGANIZEAZĂ:

• Joi, 24 aprilie 1969, ora 18.30 a seară **CAMIL PETRESCU**, cu prilejul împlinirii a 75 de ani de la naștere. Va vorbi criticul de artă Petru Comarnescu. Își dau concursul actorii Eugenia Radulescu, Marieta Luca, Dinu Ianculescu și Kiki Brezeanu.

• Luni, 28 aprilie 1969, ora 18.30 Cîetul **„MUZICA ȘI POEZIE”**. Cuvînt introductiv: Virgil Teodorescu. Își dau concursul actorii Alimona Bondoc, Elena Sereda, Eva Pătrășcanu, Fory Etterle și Victor Reben-giuc, precum și Mihai Constantinescu (viola), Sofia Coma (pian), Martha Kessler (mezzosoprană), Elisabeta Carlig (soprană), Nicolae Radulescu (pian), solisti al Filarmonei de stat „George Enescu”.

În program: Beethoven, Schubert, Enescu, Jora, Brahms, F. Mendelsohn-Bartholdy.

POEZIA:

Dumitru Micu

Radu Boureanu

Solara noapte

A spune despre un poet că este romantic e aproape o tautologie. Romanticismul e pentru poezie ceea ce poezia e pentru artă în genere: o stare preexistență, un „fenomen original”. Acest dat parcurge însă, în procesul complicat de realizare pe plan de creație, morlamă atît de variată și, adesea, atît de radicală încît, complet modificat, își devine, sub numele de clasicism sau parnasianism, propria negație. Așa fiind, ne vom însuși, desigur, calificativul pe care Radu Boureanu și-l dă singur, în *Chipul de mîine* („Mîine nu va mai spune nimeni / că ră-tăcesc fantome în sufletul meu romantic”), dar numai decît vom căuta să stabilim ce înfățișări particulare la romanticismul, id est poezia, în cele vreo zece volume comprimate în culegerea *Solara noapte*.

Sor alb, debutul editorial din 1932, e cartea unui neoromantic imaginativ, piesa definitorie fiind *Calul roșu*, o „artă poetică” indirectă. Calul roșu este, se-nțelege, Pegasul. Luîndu-l în posesie, poetul zboară cu el „printre stele mai mari ca pămîntul / pe care-am umblat. / Erau stele moarte în drum; le-a atins / cu aripa de foc și din nou s-au aprins”. Citind poemul mai cu atenție, surprindem o înclinație spre feerie, spre decorativ, spre ornamentație, voluptatea de a zăbovi în imagine. Poetul își așteaptă calul năzdrăvan, „pe o colină neagră, / sub cerul ca un clopot ce prindea să se afunde”; zeusul animal sosește prelingîndu-se „ca o lumină / ce curge-n văzduh printr-un jgheab nevăzut / în curgerea-l lină” și „ca un bolid / ce-și mută tăcerea minții prin vad”, cade „ca un bloc uriaș de mărgean”, și „sub coape rotunde” îi țîșnesc „două flăcări roșii”. În toată fantastică calvalcade, poetul contempla spectacolul căderii de astru: „Joc de stele căzătoare s-a încrucișat pe cer”. Iată o aventură cosmică făcută subiect de vitraliu! Recunoaștem în Radu Boureanu, de pe acum, un adorator al formelor și culorilor, un căutător de voluptăți rafinate, un estet.

Estetismul se vedește și în preocuparea pentru efectul sonor al versurilor, obținut prin distribuirea imprevizibilă a rimelor, prin alternarea de rime bogate și asonante, prin colectarea de vocabule rare, stranii, precum „neunde”, care împinge priveliștea în indeterminat, în nemărginire. Totul, în *Sor alb*, ca de altminteri și în volumele următoare, este scriitura, elaborarea artistică. Spre a gusta o poezie, trebuie izolate vremi, imagini, cuvinte, trebuie savurate sunuri, armonii. Predispus, asemenea lui D. Anghel, spre reverie, stilizînd, la modul Adrian Maniu, peisaje și motive de basm, Radu Boureanu își decorează versurile cu „lanurile lunii” adîncite în umbră, cu „stoluri mari de umbră”, cu „șir lung de plopi”, cu „candelii roșii”, aprinse de aprilie prin grădini, cu „zăpada lunii”, cu „lalele negre”, „cădelniți de lalele”, „valuri mari” în relief „de plumb”, „bouri infipți în falduri de hotar” și alte asemenea. Poezia lui e stîpînită de o „tăcere albastră”, în durata căreia evoluează ingeri, zînc, jupinițe albe, Albă ca zăpada, fata morgana. Disparate de obicei, reprezentările plastice se organizează uneori în mici tablouri, precum această scenă de bibelou: „Afară de două căprîțe, / o iadă albă, o iadă neagră, / o vîcută cu pete de var, / un vițeluș de chihlimbar, / sub coviltirele soarelui și-a lunii / se-aude cum țîpă jalnic păunul” (*Ograda*). Ce desăvîrșește unele poezii e vizibilitatea artificialului, maniera, de asemenea tonul languos, plîngăreț, un ton propriu în special poeziei neosemănătoriste ardeleni. „Amfora gîndului”, „clape de umbră-n poemă”, „valca inimii”, „enigmele proptite-n bite de clobani”, „visarea zănească”, „cascade albe de tăceri”, „șerpii gîndului” ridică în cozi „cu musculița inimii în limbile furea”, „troica poemelor” luncind în „Siberia inimii”, „trapul cuvintelor” — iată cite împreună silnice într-un singur poem, Ana Maria de Valdelevre, apreciat de unii. În altă bucată, din *Golful singelui*, „Luntre aplicată”, dăm nu doar de „luntrea inimii”? dar — aproape incredibil — de... „flori albe fătate de zîne”.

Fără a ieși din nota volumelor anterioare, *Calul de apocalips*, al treilea în ordinea apariției, e mai sobru în ton, mai dens, nu ne izbesc în cuprinsul lui nici metaforismul căzînt, nici tinguirea factice. Piesele cele mai izbutite sînt par a fi cea a căruia titlu a devenit al întregii cărți, și *Inorog*, mici „fantazii” de o prospețime și grație nelindoleinice: „Calul alb / calul roșu / calul negru, / calul galben / și cite-un călăreț apocaliptic pentru fiecare. / Al călăreț și tu, pe rînd, cite-o culoare, / adesea în anii pierduți, / la bilciul deschis pe maldan, / pe călușei de lemn zugrăviți / ca în apocalipsul lui Ioan”.

După 1941, poezia lui Radu Boureanu își amplifică registrul, compicîndu-și implicit instrumentația, sporindu-și rafinamentul. Sînt experimentate, într-o manieră proprie, modalități ale liricii contemporane militante, în special ale celei

latino-americane: Neruda, Nicolas Guillen, Alberti. Poemele rezistă însă tot prin efecte de culoare și sunet, prin decor, prin frumuseți de detaliu. Asociațiile, reflecțiile din *Singele popoarelor* sînt comune, previzibile, dezvoltate după regulile cunoscute ale retoricii, însă din unele poezii, din *Corăbiile spre Indonezia* și *Culoarea roșie și neagră* îndesebi, se desprind acorduri memorabile: „Din Amsterdam, / Din Rotterdam / Grași olandezi priveau pe geam, / Trîști olandezi de spleen minai, / Cu ochi de lacrimi instelați, / Oftau spre pajști de lalele / Bolnavi de spleen în vechi castele”. „În alb palat la Washington / Stau democrații de carton, / Din ghem de ură țes o plasă / Pe Ares iar să-l prindă-n leasă.” Poetul n-a pierseverat de altfel în poezia-discurs, ci s-a întors la desen, la acuarelă, la stampă, la Anghel, Adrian Maniu și Ion Pillat.

Generalizînd, putem spune că formula cea mai adecvată temperamentului artistic al lui Radu Boureanu e un simbolism autohtonizat, prefăcut într-un parnasianism sul generis, în care identificăm, în afară de poezii numiți, ceva din Eftimiu cîteodată, altelei o atmosferă moldavă, un timbru delicat, asemenea celor din unele versuri ale lui Demostene Botez și, mai ales, Mihail Cruceanu: „Inelul de logodnă o ochiul amintirii / Prin care treci un deget să-mi mingie destinul, / Să spargă nevăzutul pietind pe gînd seninul, / Cînd din legende moarte dau singe trandafirilor” (*Inelul de logodnă*). Spre a încheia cu fili-ațiile, poezia *Crocîu* din *Inima desecată* e o „cantilenă” în genul celeia a lui Dan Botta: „...Zăhăr pară e / Prin deschise buze, / Dulci și călăuze / Două șiruri de / Vii mărgăritare, / Culese de nici / O scoică de mare”. Poet al culorii, al liniilor grațioase, candido, Radu Boureanu e un artist din stîrpea mesetelor iconari, a zugravilor de altare, pictînd asemenea lor cu argint, aur și albastru, încadrînd priveliștile în lumină diafană. Nimic însă, în poeziile sale de după *Cal de apocalips*, din hleratismul vechii picturi, din spiritualismul ei supralumesc. Autorul *Poemelor culorii* laicizează stilul bizantin. În asta constă originalitatea sa. Producînd o *Icoană pe sticlă*, poetul așază în ea „Nu sfîntul anacronic, pe norii goi, de vată, / Nu stele colorate pe cer de chinoroz, / Nici gestul strîmb, hleratic, prin care se arată / O vagnice scrișă cu-necrușări de os”, ci „noua imagine lîită / Într-un pătrat cu soare și ziduri de oraș”: „o lancie de soare” despîcînd „o poartă ca un scut”, spre a lumina, dincolo de „Vavilonul căzut sub tirnăcoape”, „pasul transfigurat zări”. Procedul e generalizat. Icoanele lui Radu Boureanu aduc „cîciorî din margine de holdă”, „lumini de albastrele”, dedileți violeti, pruni „cu ochii vineți”, anemone cu „calde priviri”, precum celea ale lui Luchian, mere dintr-ale lui Pătrașcu: „mari rubine de carne vegetală”, într-un cuvînt priveliști întru totul pă-

mîntegii, însă de o prospețime cromatică amintind de pictura celor ce, altădată, „stîlca o-nfloresu cu soare / cu lueferi ori cu sfîrși, / Năluceți în nopți fierbinți”. Însușindu-și-o, poetul nu rămîne, evident, la arta acestora, ci o complică, verifi-cînd-o prin Luchian, prin Pallady, prin Tonitza, prin impresionisti. Asemenea acestora din urmă, vede natura în fiecare moment al zilei altfel: „copaci-l văd albaștri-n amurg și gri în zori, / De purpură în ceasul cînd soarele se stinge, / De fîldeș cînd lumina zăpezii îi atinge, / Cînd chihlimbar de raze străbate prin ninsori” (*Cromatică*).

Virtuților picturale li se asociază în continuare, în poezia lui Radu Boureanu, calități muzicale, acestea ajungînd chiar să prevaleze în erotice, unde iubita e celebrată petrarchian în cadence de o elegantă solemnitate: „Ca luna cu imaginea ei moartă / Pe neagra mare-n ulyoasă undă, / Jucîndu-și discul, sule, se scufundă, / Memoria-n același joc te poartă” (*Soneti*). În direcția aceasta, Radu Boureanu anticipează pe Ilie Constantin, pe Radu Cârneli.

Muzical sau plastic, autorul *Solarel nopți* acrie întodeauna o poezie de perfectă virtuozitate și chiar piesele mai puțin lirice din această culegere, chiar paginile complet îngăbenite (căci au intrat și din acestea, destule, cu toată renunțarea la cicluri și chiar la volume întregi: *Satul fără dragoste*, *Cetatea lui Bucur*) sînt ireproșabile sub aspectul execuției, al meșteșugului.

Teodor Crișan

Ceasul Cetății

Reflexiv peste marginile îngădulte (ar fi zis Maioreșcu), dizolvînd adeseori emoția în abstracție, Teodor Crișan posedă, incontestabil, simțul compoziției și al stilului, știe să scrie sobru, curat. Demne de interes sînt în special acele bucăți în care și-au găsit expresie reminiscențe, reverii, clipe sufletești în genere, notate cu finețe, cu o vădită stîlîntă a punctării detaliului sugestiv. Via e o piesă ilustrativă: „Ieșai în miezul nopții și-mi apăreai albastră / Purțînd pe umăr întregită luna / Și îmi ghiceam în palma ta destinul, / Priviri de cerb îți adunau cununa / Și se făcea că alergam nebuni / Și trupurile noastre erau unul /, iar peste codrul nins de rîul toamnei / Ce trandafiri mai scutura alunul / Azi vîntul tale drumul către nord / Și-a resemnat copacii ca întodeauna, / Iar tu pășești spre mine simplu / Și nu mai ai, ca ieri, pe umăr luna”.

PROZA:

Magdalena Popescu

Silvia Cinca

Spargeți oglinzile

A doua carte a Silviei Cinca vorbește despre iubire, muncă, adevăr, moarte maternitate, succes, adică despre subiectele de totdeauna ale literaturii. Autoarea interpelează însă direct marile teme, povestirile ei fiind instantanee ale unor evenimente cotidiene, salvate de la efemeritate tocmai pentru capacitatea lor de a se adresa semnificațiilor primordiale. Cînd sînt trecute pe pagină, întîmplările apar încă pline de zgura sentimentelor, resentimentelor, reacțiilor care le-au însoțit, ca niște plante cu rădăcinile grele de pămîntul din care au fost smulse. De aceea, nota afectivă a ficciarei, caracteristică nu timpului epic, ci celui fizic, trăirii efective a evenimentului, e mai totdeauna perceptibilă. Cum autoarea pare interesată, în primul rînd, de consemnare, ea recurge, grăbit și expeditiv, la cea mai promptă formă de „transfigurare” artistică: metafora sau parabola. Obține, astfel, un neobișnuit amestec între bizar și comun, pentru că elementul figurat se mișcă într-un peisaj nemodificat de fantezie: fragile alegorii materializate într-o lume a banalului cotidian. Dorințele sau amintirile devin, astfel, literalmente copii ră-tăcitori, care se agață de oameni după fiecare colț de stradă, o mască vrăjită,

aplicată cu precauție, dezvăluie posesorului ei a doua față a semenilor etc. Uneori, un fantastic macabru, reușește să coloreze consecvent toate elementele vreunei povestiri, morala (autoarea mizează și pe direcția pedagogică, etic-instructivă a literaturii), transmițîndu-se atunci pe un canal estetic perfecționat (*Plantele*, *Vine noaptea*). În genere însă, experiența practică și literară ar trebui despărțite printr-un spațiu mai dens și mai răbdător mediativ.

Marin Porumbescu

Uciagașul de papagali

Există cărți, care, dacă nu solicită un da fără rezerve din partea cititorului, se impun totuși atenției și curiozității, cerînd descifrarea și nimiră, eventual delinirea acelei necunoscute care le e specifică și le imprumută un aer neconfundabil. Ele pot stimula sau reamînti discuții despre raportul între specific și valoare, atribute desori confundabile, dar care, tocmai în cazul unor asemenea aparitii, se dovedesc imperfect supra-puse. Aceste cărți care nu bruschează acul sensibil al aprecierii estetice, imprimîndu-i o vertiginoasă rotire către limite, cer totuși insistența lectorului pe pagină într-o îndirijire spre punctul secret care le generează. Volumul lui Marin Porumbescu nu înlesnește nici atasamentul, nici respingerea și totuși el nu rămîne între cărțile absolut indiferente. Autorul e unicul reprezentant al categoriei pe care o ilustrează, iar afirmațiile care li priveșc, nepotrivindu-se altora, sînt, tocmai de aceea, chemate la formulare. Interesează mai puțin acum specia și gradul valoric și mai mult caracterizarea deviației de la conformitate, deviație care nu e excepțională, ci cu-rioasă, bizară. Criticul poate avea uneori tendința naturalistului pus în fața fenomenului neîncadrabil.

Prima și cea mai perseverență dispoziție care însoțește lectura *Uciagașului de papagali* e nesiguranta. Oriet de imprevizibilă, o narațiune are întodeauna darul de a excita facultatea divinatorie a receptorului, care în cele din urmă se arată capabilă să presimtă nu faptele epice în sine, dar direcția din care ele pot veni. Între scriitori și publicul său începe să circule astfel un curent de comunicare și complicitate; aici și stă marea ispită a prozei, viciu necondensat care dă altora dintre noi iluzia de a crea, sau, cel puțin, de a participa la mistere. În *Uciagașul de papagali* însă pînă și titlurile inofensive ale navelor ascund surprize, gata să te protejeze în perplexitate. Autorul poate să povestească, în maniera cea mai pasnică, abia afectată de manierismul stilului înfantil, scurte legende folclorice (*Povestiri bucolice*) sau întîmplări mai tainice, amestec de sadovenian și referință mitologică (*Calul trolan și inima*). Dar la fel de bine și pe neașteptate estîl azvîrlit în universuri exacerbate. Un fel de stenogramă primară, nebusă la punct, înregistrează corul de voci ale delinutelor unui lagăr de concentrare în ziua execuției (*Ultimul apel*), dialogurile rezepite ale satului dobrogean adunat în jurul unui mormînt preistoric (*Oeromanii*) sau monologul nastratinesc al pescarului singuratic care primește fără să-și dea seama vizita suitei regale (*La poartolul Dunării*). Și, stupoare, același autor poate să comenteze, în mod calificat aproape, un spectacol de coridă (*Tauromahie*) sau, mai surprinzător, să asiste competent la drama unui vaqueiro brazilian, care încearcă să fugă de stăpîn trecînd cu turma prin apele fluviului pline de pești voraci (*Piraiia*). Atîta largă competență și disponibilitate simpatică e făcută să trezească îndoieli. În genere însă, primul mobil al povestirii nu e dezinteresata ilustrare lexicală a unor situații paroxistice, ci semnificația lor etico-sentimentală. Aceasta inferbință de scriitor și declanșează producția de cuvinte. Replicile învîlmășite pe malul mormîntului preistoric sînt, de exemplu, vehicul de transmitere pentru intuiția legăturii adînci dintre ancestrul cult al soarelui și eresurile populare, încă vii astăzi. Vaqueiroi care trece Amazonul cu vitele sale vrea să fie un anonim simbol al sacrificiului de sine, al confuziei între eu și proprietate, al identității între libertate și suportul ei material: „Babalno se dăruie fluviului nentru a înădăul turmel sale să treacă etc. etc. Aceste pretexte, insolite prin

chiar natura lor, sînt introduse apoi într-o soluție suprasaturată de cuvinte. Atunci începe o bizară depunere care schimbă formele, ia început foarte lent, apoi din ce în ce mai accelerat, pînă cînd produsul cristalizat, de dimensiuni hipertrofice, capătă un aspect complet neasemănător intenției inițiale. Această explozie în lanț a vocabulelor și frazelor caracterizează toată epica lui Marin Porumbescu, conducînd-o spre un delir verbal, cu cit mai intens, cu atît mai depărtat de punctul care l-a născut și care l-ar putea da consistentă. Iată unul din momente culminante ale coridă: „cuvintele, scăpate de gravitația sensului și imbulzindu-se către o stare sublimă, încetează de a mai spune ceva: „Dar matadorul nostru, în plină tauromahie, a căpătat la această coridă trăsături și gestică sacerdotală vînd să ne strotească cu singele celui mai fecund taur. În onoarea fecundei zeite Cybele sau Escudoro este un modern Laocon, ales de sorti preot al lui Neptun, jertfînd un taur naprasnic pe legiunile altare. În schimb Taurus vrea să sfideze mitologia, sfidează totul. Ochii lui fierși se adîncesc mîtle, unul pînă în grupul plosoacelor Hyade, altul pînă în grupul trezelor Pleyade din constelație cu semne puse în versuri de Ausonius. Cîrul e cufundat în lumină predestinată, zodiacală”.

Efectul acesta de gollire, de desemnificare a cuvîntului e și mai evident, cînd în locul limbajului alegoric, ilustrat mai înainte, e folosit idiolismul, exoresia frustră, lexicul dialectal. Și acolo supra-saturarea, aglomerarea prin asociație, intrarea într-un automatism pur verbal lasă impresia paradoxală a lipsei de culoare. Textul mișună de prea multe cuvinte, care se anulează reciproc, neînstate să realizeze cuplajul între fondul sonor și reprezentare. Am greși însă găsînd vreo vină autorului, pentru că el e primul convertit și prima victimă în această transă logoreică. Excesul vine aici dintr-o profundă convingere: inspirat, scriitorul nu are lemeșterea controlului, distanța față de întreg și el își trăiește intuiția, în fiecare moment, la nivelul cuvîntului spontan. La fel de spontană, deci fără cauzalitate dirijabilă, e și *mișura*, care în mod neprevăzut naste nuvelele bine proportionate (*Clepsiara*, *Următorul*, *Corali de Marea Neagră*, *Ora 17 în blocul turn, Piraiia*). De aceea, aprecierea și deprecieră nu pot avea un rol notabil în destinul literar al lui Marin Porumbescu: acesta pare nemodificabil.



„MARA“ operă deschisă

O ipoteză asupra lui Slavici ca scriitor profund, în sensul în care e înțeles termenul de noua critică franceză, nu numai că n-ar fi sterilă, dar s-ar dovedi plină de neprevăzut. Fiind mai atent ascultat, prozatorul ardelean, de parte de a se epuiza, se deschide unor latențe nebănuite ce produc lumini surprinzătoare. Slavici își așteaptă interpretii și Mara, dintre operele lui, pare a fi piesa cea mai nobilă. Privită astfel, povestirea mi se pare o creație ha-lucinantă, profund ambiguă și omul din ea, aproape eroic prin lupta și încercarea lui de a supune lumea; căci acesta este, dincolo de aparențe, sensul adânc al personajului și modalitățile în care cristalizează el sint dintr-acele mai originale.

Izbește dintru început la Mara felul în care percepe lumea, căci, ultimilor, ea n-are simțul spațiului (sau dacă l-a avut i s-a atrofiat). E o lume fără coordonate rectangulare, un spațiu de concentrație, în care orice orizontalitate se restrânge suhit la planul de origine. Altfel spus, imensitatea universului e de necuprins și un spațiu mai mare e incontrollabil uman, căci un impuls central se destramă spre margini în fața contrarietății, de aceea Mara apropie cit e cu puțință unghiul de incidență, refuză dimensiunea. Or, aceasta în plan psihologic înseamnă o creștere propor-

țională a voinței, a energiei, a mișcării în fond, înțelegând chiar stind îndurătul gâtului sale e peste tot, și vede și nude, se ceartă și drămuie, cumpănește și la hotărâri. Ea stăpânește perfect acest nisip mișcător și simte că toate firele se trec prin virful degetelor ei, că lucrurile capătă noimă numai prin simpla sa prezență. Chiar omul e văzut altfel: „te mai cind simți că e bine să fii om în lumea aceasta, să alergi de dimineață până seara și să știi că n-o faci degeaba” (această definiție a omului prin lipsa de atribute spirituale ar putea trezi bănuțelul de un anume fel, însă Mara își impune o optică cu totul particulară asupra lumii ce convertește organic orice valoare în măsura ei).

Dacă spațiul e condensat din nepuțința ontologică de a-l cuprinde, timpul, din contra, e lărgit peste măsură și actul nu mai rămâne singular, ci-și aruncă umbrele în veșnicie; seara cind se apucă să facă socoteala „niciodată n-o face numai pentru ziua trecută, ci pentru toată viața”. Mara are trei cloapi în care pune banii, cite un creștar în fiecare zi, dar absolut în fiecare zi. Din ei nu ia nici cind nevoi vitale o cer, ba încă, cind nu are de unde pune în ei, se împrumută. Acesta este actul care-i definește integral existența și-i prinde toate mișcările de viață ale sufletului său. Calmul necănit cu care adaugă în fiecare zi un bănuț aduce în jurul său iraționalul și misterul. Mara nu mai este văduva care agonisește pentru „sărăcuții” ei, ci oficiază un ritual ce vine arhaic de dincolo de ea. La început gestul a fost preconcepț, aldona însemnării pe răboj, și era îndreptat împotriva haosului ce împre-soară omul (căci în nepuțința lui ritualul ciclic însemna singurul punct de sprijin și de orientare, unica șansă a

omului de a supraviețui ori a se regăsi). Apoi printr-o complicată senzație morală, Mara a început să simtă că acest gest îi scapă conștiinței și că i se exteriorizează devenind natură. De fiecare dată Mara e răvășită interior până la contemplație (spațiul nu mai poate pierde cul, el e repozitionat violent), în ea se rupe ceva, de aceea „cind poate să pună florinul, ea-l sărută, apoi rămâne așa, singură, cu banii înținși pe masă, stă pe gânduri și începe în cele din urmă să plîngă”. Mara nu contemplă cantitatea în sine, ci numai în linia ei de fugă în metafizică, de aceea avaria la ea e de neconcepț. Marii avari trăiesc întotdeauna într-un prezent perpetuu, or, Mara, chiar plîngând fiindcă „își dă seama că a avut cind a rămas văduvă, cit are acum și cit o să aibă odată”, e limpede că seara timpului se frînge numai din trecut și viitor. Prezența subțiat nu se vede decât prin cele două extremități, iar alăturarea concomitentă a celor trei ipoteze temporale e o certă indeterminare: acest „odată” înseamnă totul adică nimic, timpul Marii e nediferențiat, originar.

Semnificativă este și atitudinea Marii față de proprii ei copii. Cunoscutele cuvinte „sărăcuții mamei” nu presupun cum s-ar putea crede afecțiunea părintească, ci mai degrabă nepuțința de a se apropia de ei în acest mod. Față de Triță și Persida ea acționează mai mult dintr-un instinct genezic, deci general — decât dintr-unul matern, deci particular. De la Mara la copiii ei e un raport ca de la creator la creatură, nu ca de la mamă la fiu. De aceea dorința de a-și vedea fata în plenitudinea speței e mai puternică decât duloșia maternă spre exemplu: „dacă-i iese-n cale vreo femeie care-i place și ea fire, și ea stare, și ea înfățișare, ea-și zice cu

tainică mulțumire: „Așa are să fie și Persida mea”. Apoi, Triță și Persida nu au tată, și Mara printr-un cludat impuls inconștient tinde să-l înlocuiască. Această virilizare însă, nu trebuie înțeleasă îngust, fiindcă ea depășește simpla schemă umană în sensuri mult mai adînci: Mara nu are trecut sentimental și nu poate avea nici viitor. De aceea Persida matura nu așteaptă „rotația caracterului”, nu împlinește arcul de cerc, ci îl continuă, dacă vreți, tangențial. Psihologic, Persida are o altă constituție, căci suferă de un traumatism — lipsa tatălui — care nu numai că nu e neglijabil, dar are repercusiuni evidente în relațiile cu ceilalți. Încît ea nu poate să-l lubacească cu adevărat pe Nați, ci tot ceea ce face pentru el, face dintr-un straniu sentiment de nesfârșit vinovăție.

Cu totul altul e portretul Marii acum. Voința de a trăi la modul personal lumea, subiectivismul acut în modificarea datelor realității, chemarea originarului, marile suferințe în tot ce întreprinde, prin toate acestea Mara este profund romantică, ea reprezintă la noi — după fericita formulă a lui Chesterton — romanticismul începutului de industrializare. Mai peste tot, Slavici are intuiția marilor forțe interioare ale individului și, deși dintotdeauna tezist, el le convertește în marea artă. Teza, sau în orice caz propoziția de la care se pleacă aici, este valorificată literar într-un mod cu totul remarcabil. Căci se urmărește modificarea datelor psihice ale individului puse în ecuația noilor relații ale capitalului, și acest lucru nu e făcut la modul sociologic, ci cu o tehnică a semnificării ce ridică comportamentul Marii la coerența unei reale viziuni asupra lumii. toate gesturile sînt compuse cu mare simț și ambiguitate cele două planuri, inversarea valorilor e uluitoare: banii emană sfîntenie, iar spațiul devine pur și simplu materie primă.

Romanul imprevizibil, Mara e deschis mereu interpretării, și cu cit îl se dă mai mult cu atît îl se ascunde mai mult, rămînînd veșnic în sine o mare operă.

Ion TURCIN

Marginalii poetico - filologice

Filozofii Greciei antice: Pitagora, Xenofan, Democrit ș.a., ne-au arătat că înțeleptul nu poate fi recunoscut decât de înțelept.

Tot astfel se pare că stau lucrurile și în domeniul poeziei: poetul e cel mai bine „perceput” de un confrate stihuitor și istoria literaturii ne prezintă numeroase cazuri în care poezii apar interpreti inspirați al emulilor lui Apollo.

Ovidiu în *Amoruri* îl numește pe Lucretiu „sublim”, pe Horațiu în *Triste* „armonios” (numerosus) — calificative care — trebuie să recunoaștem — nu sînt nici gratuite, nici superficiale, ci demne de judecata cea mai pătrunzătoare.

În trecut fie spus, criticii noștri literari se pot mîguli cu disciplina lor — prin pana lui Ovidiu — e veche... de aproape două mii de ani pe meleagurile noastre. Ovidiu o cultivă asiduă, cu nerv, în *Scrisorile din Pont* — unde găsim aproape un cod de doctrină literară, contemporană cu albinăritul și viticultura dacilor.

Dintre poezii moderne, interpreți ai confrăților, nu vom invoca decât exemplul lui Baudelaire, traducătorul și pasionatul apostol al lui E. A. Poe în Franța, pe un Gerard de Nerval care l-a transpus avîntat și cu înțelegere pe Faust în limba franceză; ne amintim de Hölderlin, tîlmăcitorul suav al lui Sofocle, Novallis, interpretul „nocturn” și zbucumiat al seninului Horațiu. Exemplele s-ar putea înmulți și ele ne determină să înclinăm spre emendarea sau cel puțin nuanțarea afirmației prea riguroase a lui Maloșescu și a altor exegeți, după care poezii nu pot fi critici. Avem temeliuri să dorim convertirea acestei aserțiuni categorice în propoziția că poezii sînt critici de un fel deosebit.

Invocăm încă un argument grăitor — credem — cules de data aceasta din literatura noastră. I-a fost dat poetului-arheolog, unul din acei poezii minore — lui N. Beldiceanu — să surprindă și să transcrie într-o poezie închinată lui Eminescu una din formulele care definesc poate cel mai pregnant suflul poetic ce animă întreaga creație eminesciană:

Și într-o lume unde e totul mărginit

Esti osîndit să suferi un dor nemărginit.

Eminescianul dor nemărginit, din familia tapasului indic, a erosului platonician și a voinței de a trăi a lui Schopenhauer, e împins aici în primul plan al dramei eminesciene, ne e propus drept chintesență a viziunii poetico-filozofice a creatorului *Luceafărului*. Trebuie să recunoaștem că istorici literari de breaslă — dacă nu se întîmplă să fie și poezii — cu greu pot releva o formulă care să învedereze atît de arzător și sintetic drama lumii în expresia ei eminesciană. Înțelegem acum mai bine pe autorul *Sakuntalei*, care proclamă: *Poet, ești rege! / Ce nu-nțeleg savanții /*

Poetul înțelege. Și e momentul de a ne exprima un deziderat: să se încumete, în fine, cineva, un critic-poet, să trateze tema seducătoare — mărginită fie numai la literatura noastră: *Poezii văzuți de poezii*.

★

Zelța Fortuna operează uneori din plin atît în cercetarea istorică, cit și în cîmpul filologiei. Minat de alte scopuri, autorul acestor rinduri a avut nu de mult sub ochi textul latinesc al tratatului de pace încheiat între Austria și Poarta Otomană la Passarowitz (1718) și cel semnat mai tîrziu între aceleași Puteri la Belgrad (1739). La art. 14, respectiv 18, se face referire la *haidones*, numiți în text *nelegușli, liberi, hrăniți și tîinușli de popor*; pe acești *haidones* părțile contractante se angajează să-l izoleze de oameni și să-i „exileze” la margine de țară. Cine sînt acești *haidones*? „Misterul” se dezlege, ca și multe alte „mister” privind trecutul limbii și istoriei noastre, dacă rîsălmăm vastul și captivantul „roman filologic” care este *Etymologicum Magnum Romaniae*, elaborat de geniul lui B. P. Hasdeu. La sufixul -ame (Tom. I, col. 1040), Hasdeu ne furnizează date prețioase pentru elucidarea problemei. Cităm: „Dicționarul mss. de la Lugoj, circa 1670 (Mss. in Bibl. Univers. din Budapesta) ne dă: Heidukane. Haidones” (col. 1043/44).

Ne aflăm aici, se pare, în fuța primei atestări lexicografice a termenului *haiduc*, în forma latinizată *haidones*. Vocabula și ce reprezintă ea fiind fixate lexicografic cu o jumătate de secol înainte de prima atestare oficială — credem — în tratatele menționate mai sus, dovedește că termenul, noțiunea ca atare, erau înrîdăcinate și nimic nu ne împiedică să bănuim că se bucurau de o arie de răspîndire considerabilă.

Tot în *Etymologicum*, acest muzeu al neamului românesc exprimat în cuvinte, muzeu care te îmbie mereu cu porțile larg deschise, aflăm și trecea, transmisă de Lactantiu (*De mori, persecut.*, IX) că mama împăratului roman Galeriu era dacă, transdunăbiană și — „preteasă a zeilor de munte” (Tom. III, col. 2389).

Ne întrebăm: apelativul *Preoți munșli mari* din substanța baladei *Miorița* nu ar putea fi un ecou al străvechilui cult al munților, al înălțimilor, practic al — cum vedem — pe meleagurile noastre?

★

Iarăși o floare din grîdina filologiei, de data aceasta culeasă la inspirația Minervei.

Cum se știe, A. Bockh, unul din părinții științei noastre, a definit filologia, cu deplin temel: *ars recte legendi*. Filologul, adică îndrăgitorul de cuvinte, fiind, deci, cel ce citește bine, cititorul prin excelență, se cade să se exerseze în citi toate știrile din scrieri, precum și cele pe margine, iscate de ele.

Filologul trebuie să fie convins că primul și ultimul izvor al operei literare rămîne opera însăși, lu-

minată de comentariile autorului — în cazurile fericite cind acesta le dă la iveală.

Confirmarea acestui adevăr vechi, dar pururea nou, ne-a fost prilejuită de o constatare făcută de Șerban Cioculescu într-o notă intitulată: *Geneza „Mănușii” lui Schiller* (*Viața românească*, nr. 2 (XIX), feb. 1906). Sagacele critice și istorice literare crede a fi descoperit izvorul baladei „*Mănușa*” (*Der Handschuh*) o poezie germană, într-o istorioară cu titlul *Cruda exigență* (*La cruelle exigence*) cuprinsă în volumul *Les belles histoures du seigneur de Brantôme*, povestiri ilustrate de Joseph Hemard, la Paris, edit. G. Crès, 1924. Cum balada lui Schiller a fost tradusă de Eminescu (în 1881, pentru *Schalkbibliothek*) și se află încorporată în antume, fiind după aceea tîlmăcită și de Șt. O. Iosif, plămăda ei desigur că interesează și istoria noastră literară.

Mărlurisesc că, în primul moment, paralela stabilită de Ș. Cioculescu, în nota menționată, între poem și izvorul anecdotei, ne ispitise să-i dăm deplină crezare. Dar Fortuna și Minerva ne-au îmbat din nou — una ademenitoare, aceasta din urmă mereu neîncrezătoare — și ne-au îndrumat pașii spre „izvorul” cu adevărat salvator: *Correspondența dintre Schiller și Goethe* (1794-1805). Aici, Schiller într-o scrisoare adresată din Jena, la 18. V. 1797, lui Goethe, îi vestește amicului: „am compus ceva și pe tîrîmul poeziei, un mic adaos [*Mănușa*] la *Cufundătorul* (*Der Taucher*) la care am fost stimulat de o anecdotă găsită în S. Folx, *Essay sur Paris*” (v. și scrisoarea de răspuns a lui Goethe, din 21. VI. 1797.)

E limpede acum unde trebuie căutat izvorul, mai bine zis de unde a împrumutat Schiller substanța anecdotică a *Mănușii*. Rămîne de stabilit numai raportul ce va fi existînd între cele două povestiri, căci și argumentele lui Cioculescu nu mi se par de fel neglijabile. Și mai surprîndem ceva, din „adaosul” la care face referire Schiller, anume cum poezii „fac” și „desfac” temele. Ele nu sînt „membres disparates” — ci elementele lor componente — cind converg, cind se „deplasează” — după legi înefabile ale Artei Poetice (poezii — vedem... fac structuralism de cind lumea, fără să-i aștepte pe teoreticieni!). Cite din poemele lui Eminescu — de pildă — nu conțin și ele în *nuce* materia altor creații, cite din acestea nu se întrepîtrund și nu se „suplimentează” — ca în cazul *Mănușii* și al *Cufundătorului* lui Schiller?

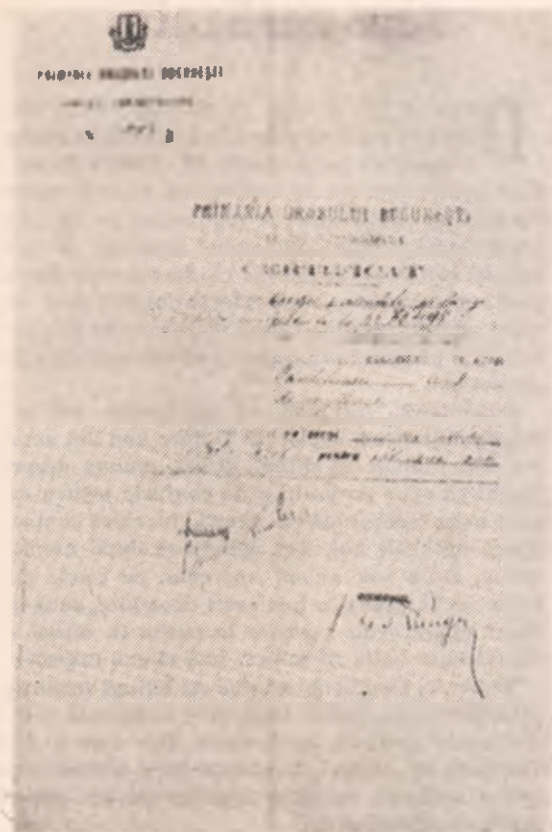
Mulțumită semnărilor lui Șerban Cioculescu problema izvorului *Mănușii* lui Schiller — în partea ei anecdotică — e, așadar, pusă și rămîne — într-o măsură — deschisă. E și acesta un merit al filologului față de Poezia.

Grigore TANĂSESCU

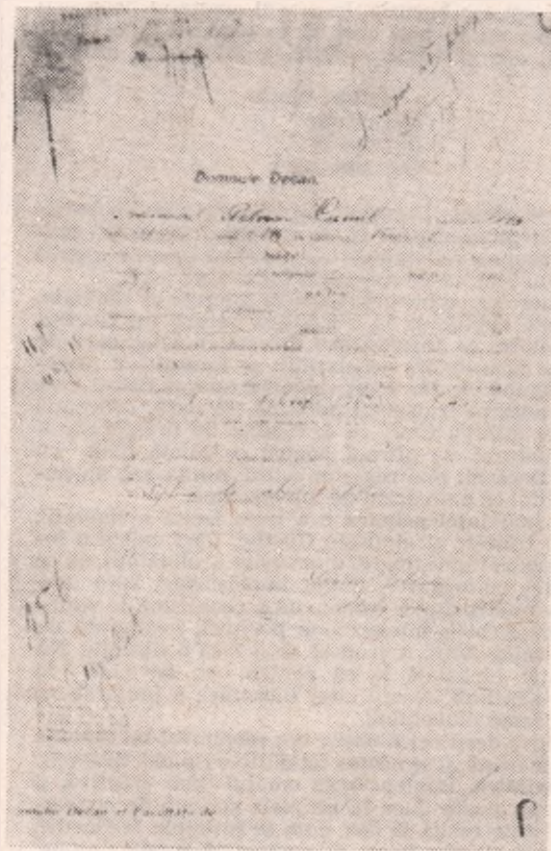
TINEREȚEA lui CAMIL PETRESCU

documente - mărturii

in fotografii și facsimile



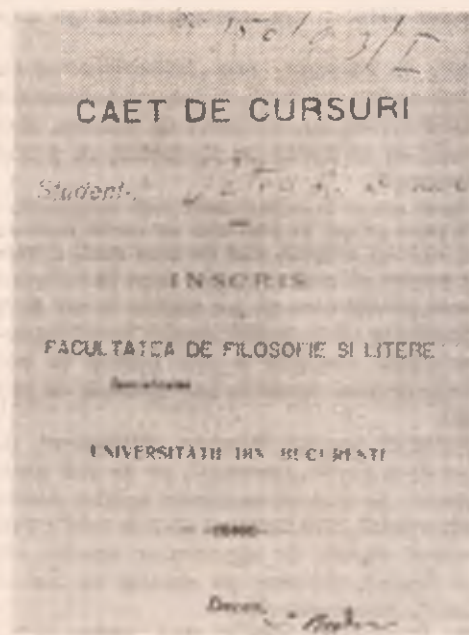
Facsimilul Certificatului de paupertate nr. 73498 B. din 11 XII. 1913, eliberat de Primăria orașului București, spre a-i servi la înscrierea la concursul pentru bursă



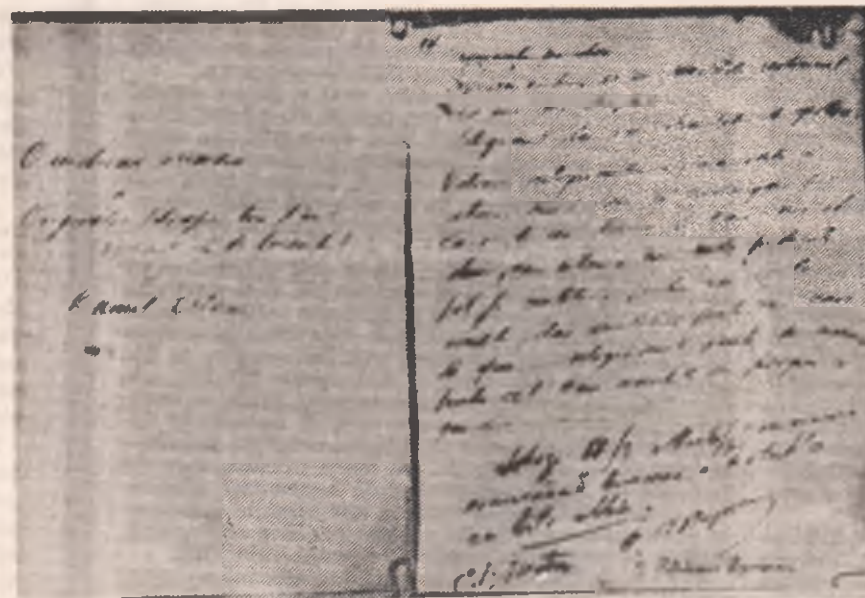
Facsimilul cererii nr. 489 din 11 nov. 1913, de înscriere a lui Camil Petrescu la Facultatea de litere și filozofie din București



CAMIL PETRESCU în 1913



Căruțul de cursuri nr. 156/1913 al studentului Camil Petrescu



Facsimil din lucrările de licență ale lui Camil (st. coperta lucrării „O indicare sumară...”; dr. ultima pagină a lucrării „Figurile silogistice”, cu încheierea comisiei din 18/31 martie 1919 și nota „bilă albă”. ss. C. R. Motru, P. P. Negulescu, I. Rădulescu-Pogoneanu)



Lt. Nicolae Theodoru (azi colonel pensionar, Buc., str. Ecoului 35), camarad de suferință cu Camil în lagărele de la Sopronyék (Ungaria) și Plan (Boemia) în interiorul unei camere din barăcele lagărului, locuite de ofițeri (asa cum arătau în ziua de 2.III. 1918)



Camil Petrescu (x) în mijlocul unor ofițeri români prizonieri în lagărul de la Sopronyék, în ziua de 25.II.1918. De la dr. la st. : 1) Lt. Kisielevski. 2) Sbl. Gailav. 3) Neidentificat. 4) Sbl. Camil Petrescu (x). 5) Lt. Iliescu Mihail (azi general pensionar, Buc.). 6) Sbl. I. Negru



Maria Măncăulea, — „eroina de la Olt” din „Ultima noapte...” — personaj real din com. Pîrău, casa nr. 227, decorată cu Virtutea militară de război cl. a II-a, și Brevetul 181/1916, în baza Decretului nr. 306 din 3 noiembrie 1916 (identificată de Tului Racotă din Sighișoara)



Ion Stanciu, — alt personaj real —, care a condus în ziua de 8 septembrie 1916 plută-nul din Reg. 22 Inf. Tirgoviste, comandat de sublocotenentul Camil Petrescu, „să dezrobească satul Stena — astăzi Dacia — de lângă Rupea, pe vremea aceea Cahalm, în „Ultima noapte...” (Identificat de Tului Racotă din Sighișoara)

în rostirea românească

DESPRE GÎNDUL ISPITELOR

In folclorul românesc, dragostea este o ființă. Și nu este numai una, ci sunt mai multe: „se întâlni cu dragostele toate-n cale“, spune un descîntec, sau o poveste. Tot în folclorul nostru, norocul e o ființă; ba și de astă dată sînt mai multe. Iar lumea norocului este închipuită ca un tîrg mare, unde trăiește norocul fiecărui om. Cînd moare omul îi moare și norocul, iar cine n-are noroc nu se întâlnește cu el, spune cu o stranie logică textul folcloric.

Așa trebuie să fie cu ispitele. Peste tot unde sînt suflute sînt și tîrguri sau poate răspîntii cu ispite; iar undeva cu siguranță se află un loc mare, în care stau adunate laolaltă toate ispitele sufletului omenesc petrecut prin societate și cultură. Din rîndul lor, al ispitelor acestora libere, gîndul mai adînc al fiecăruia își ia cît îi trebuie spre a încerca să prindă intruchipare și să-și facă lucrările în lume.

Cuvîntul e un lucru gata făcut: isпита sa e să se desființeze — așa cum o arată joaca rimei — spre a face loc lucrului, emoției, gîndului despre care vorbește. Gîndul însă este nefăcut: isпита sa e să se înființeze. Dacă e vorba de gîndul necîștit, mai ascuns, atunci el vrea să iasă la lumină; dacă e vorba de gîndul ieșit la lumină, atunci el caută să-și facă lucrarea, fapta, creația. Iar pentru această ispită intimă a sa, căile de înfăptuire sînt tocmai ispitele la plural, adică încercările. În care se avîntă el. Căci isпита înseamnă, în vorbirea noastră: a fi încercat dar și a pune la încercare; a tinde dinăuntru dar și a fi atras din afară; a se prinde în cerc, a cerca, dar și a încerca mai departe, a leși din orice încercuire.

Ispitele acestea libere, pe linia cărora gîndul își încearcă realizarea, își pot apărea ca niște dimensiuni sau coordonate ale lui. Pe mai multe dimensiuni, cum se mișcă, un gînd își face un cuprins, o spațialitate a lui, un mic univers. Matematicile moderne, care au știut să scoată din nimic, adesea dintr-o simplă joacă, atîtea minunății, ne-au învățat un lucru străaniu de tot: că spațiul nu e doar „în afară“ și expresie a exteriorității, ci adesea a intimității lucrurilor. În timp ce pînă la fizica modernă se spunea că lucrurile sînt în spațiu, acum aflăm că, într-un fel, spațiul este în lucruri. În orice caz gîndul nu este ceva în spațiu, dar are și el un fel de spațialitate. Și așa cum vorbim de un spațiu sonor, de un spațiu cromatic și de atîtea forme de spațialitate, în orice caz așa cum vorbim de cîmpul pe care și-l face orice lucru și proces, nu înțelegem bine gîndul și lucrările lui fără a concepe un cuprins pe care și-l face.

În acest sens, poate, nu spunem bine „dimensiuni“ ale gîndului: ispitele nu sînt atît dimensiuni, cît linii de forță ale gîndului. Dar nu spunem bine în nici un fel. Tot limbajul acesta analogic devine pretențios și rece, la fel cum al vorbi despre „posibilitățile“ unui gînd sau despre „tendențele“ lui. E prea multă neutralitate și indiferență în limbajul științific ori abstract. Într-o ispită a gîndului, e mai mult: e și mirarea, și întrebarea, și riscul.

Ce-i de făcut spre a descrie totuși cu un minimum de rigoare universul acesta în mic, al cîte unui ansamblu de ispite? E de vorbit limbajul simplu al originarului. Pentru noi natura a ajuns ceva complicat și derivat, bun de preluat de matematici. În timp ce omul e ceva simplu, susceptibil de înțeles prin demersuri elementare. Iată pe Goethe, ființa aceasta, atît de complexă în aparență și mai bine desfășurată, sub ochii noștri, decît aproape orice om din istorie. Iată un om de la început și pînă la sfîrșit, cum s-a spus. Dar el e ceva simplu: un gînd originar și un mănunchi de ispite îl definesc și descriu cu opera lui cu tot. Să ilustrăm cu el geometria aceasta a ispitelor.

Goethe stă, de la început pînă la capăt poate, sub un gînd, cel al **tinereții**. Pe românește spunem: tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte. În jurul acestei tinereți, sau din ea, cresc cîteva ispite, puține la număr. Ele dau socoteală de tot. Dacă știința înseamnă reducerea diversului la unitate, ar putea fi și aci vorba de un demers „științific“. (Dar, în planuri de realitate atît de delicată, cel mai neștiințific lucru este poate să vrei să fii științific.)

Dacă tinerețea e cu adevărat fenomenul originar la Goethe, ea se pune la încercare, se ispitește pe sine, și prima ei ispită e **bucuria**. În ceasul acesta al descrierii lui Goethe, nu te poți opri să te gîndești la o strofă ușuratică, dar și adînc sinerită, a folclorului nostru:

„Doamne-ajută
Cui sărută
Și priesce
Cui iubește.“

Acesta e glasul bucuriei lui Goethe; și din bucuria lui, cu „ocazionalul“ ei, cu primatul povestirii fascinante asupra reflexiunii, al naivului asupra „sentimentalului“, se naște concepția lui despre artă.

Dar tinerețea ca bucurie trece în tinerețe ca **sănătate**, iar aceasta devine și ea o ispită a naturii lui Goethe. Din sănătate, ca înregistrare directă, nefalsificată de medierea aparatelor, ochelarilor și formulelor matematice, spune el, din acest splendid aparat fizic care e ființa noastră trupească normală, se naște concepția sa despre știință. Ceva ca o viziune de presocratic a omului natural se afirmă pentru o ultimă dată cu Goethe. Dacă nu mai regăsim astăzi știința aci, nu putem tăgădui că e un dram de înțelepciune.

Iar tocmai **înțelepciunea** e a treia ispită a tinereții, sub care trăiește și gîndește Goethe. Căci există o înțelepciune a ființei tinere, o armonie a plinătății, ce se obține din cumpănirea ființei îmbelșugate, spre deosebire de înțelepciunea resemnată a ceasurilor de vestejire. Din această înțelepciune pozitivă, nealterată de gîndul negativității, a vroit el să-și facă o filozofie. Nu a renunțat niciodată la ea pentru om, iar cînd în „Faust“ a înflințit zvonul altei filozofii, a preferat s-o dea pe seama diavolului.

Altul însă decît cel filozofic era răspunsul lui Goethe, în cele din urmă, și se naștea tot dintr-o ispită a tinereții: **productivitatea**. Înțelepciunea omului tinăr e activă, și dacă ea nu poate duce la ultimele sensuri de cunoaștere, reușește totuși să dea, cum se întîmpla la Goethe, o concepție despre lume ca neîncetată productivitate. Goethe numea viziunea aceasta una a demoniei, unde nici binele nici răul nu mai au înflințate, ci nevinovăția devenirii. La început a fost fapta, spunea el singur. La urmă e fapta încă.

În veșnica întoarcere a lucrurilor, în repetiția cea bună, stă ultima ispită a tinereții, **nemurirea**, care dădea lui Goethe concepția despre divin. Era o religiozitate fără religie — s-a spus — dar era și suprema ispită a tinereții. Căci tinerețea proclamă un „nu se poate să nu fim veșnici“, de fiecare dată, ca și Goethe.

Atunci, dintr-un simplu gînd, care e gîndul omului după Goethe, tinerețea, și din ispitele ei, țîșnind firesc în timpul-havuz al omului, cum spunea Blaga, adică din bucurie, sănătate, înțelepciune, productivitate, nemurire, se naște un întreg univers. Cu cînel ispite s-ar putea da socoteală de un tîrlim fericit al culturii noastre. Cum să ocotești gîndul ispitelor și cu ce să-l înlocuiești?

E o altă geografie, așadar, cea în care pătrundem cu spațialitatea gîndului și a ispitelor lui. E o geografie curioasă, pe care, la nivelul ei folcloric, cultura omului românesc a știut s-o descrie încă. Sînt în ea dragostele pe care le înflințești pe drum, sînt noroacele ce se înflințesc în tîrg, este dorul și sînt curțile dorului, așa cum sînt răspîntiile pe unde își găsește gîndul ispitele. E o geografie interioară, peste care se înstăpinesc astăzi — crescute și ele din ispitele, ba chiar din noroacele omului — cunoașterile. Pe toate acestea, cum se întîmplă cu lumea spontană și de ingenuitate productivă a lui Goethe, le ține astăzi în cumpănă, le judecă și le clinteste uneori din loc cultura lucidă a cunoașterii mature și nepăsătoare, cultura noastră științifică.

Vor rezista? Va rămîne o seducție goetheană pe lume, așadar vor stărui, spre a vorbi pe limba noastră, dragostele, noroacele, ispitele, dorurile? Nu poți s-o știi și nici măcar s-o dorești, la lumina zilei și a veacului. Dar undeva, pe ascuns, îți spui, cu Goethe și cu omul acela tinăr: „Doamne-ajută cui sărută.“

Constantin NOICA

Cuvinte

rău analizate

De peste 150 de ani, pe diverse căi și împotriva oricărui opoziții, au intrat în limba noastră un mare număr de cuvinte de origine latină, care pe de o parte au suplinat unele lipsuri în posibilitățile de exprimare, pe de altă parte au consolidat caracterul romanic al românei. Mai au și avantajul că, în cea mai mare parte a cazurilor, sînt internaționale, deci ne ajută să înțelegem mai ușor marile limbi de civilizație și permit multor străini să citească ceea ce scriem noi.

Bineînțeles, introducerea cuvintelor noi nu merge fără unele neplăceri. Despre una din acestea îmi propun să discut astăzi, anume despre faptul că apar posibilități de confuzie pentru cei care n-au învățat latina. Aceștia încearcă să analizeze termenii noi, dar, luîndu-se după asemănarea, reală sau numai aparentă, cu unele cuvinte vechi, ajung la înțelesuri deosebite, dacă nu chiar opuse celor pe care le găsim în latină și în celelalte limbi romanice. Iată cîteva exemple:

Temerar, înrudit la origine cu latinul tenebrae „întuneric“, se aplică celor care manifestă o îndrăzneală „oarbă“, nerațională. Dar unii îi dau înțelesul de „fricos“, luîndu-se după verbul nostru a se teme, cu care temerar nu are nici o legătură etimologică.

Mutual înseamnă „reciproc“; din aceeași familie, cu două prefixe, l-am moștenit pe împrumuta. Se zice deci ajutor mutual cînd fiecare din cei doi parteneri îl ajută pe celălalt. Deoarece seamănă cu mut (moștenit și el din latinește, dar din altă familie de cuvinte), auzim spunîndu-se „am făcut-o așa, mutual, adică pe muște“.

Fortuit, în latinește, este „întîmplător“ și nu are nimic comun cu forță, forțat, neologisme tot de origine latină, cu alt punct de plecare. Este deci greșit să se spună un rîs fortuit cu sensul de „nenatural“.

Ajungem acum la cazuri ceva mai complicate: cuvinte puse greșit în legătură cu unele care au de fapt aceeași origine, dar cu sens mult deosebit, fie pentru că același cuvînt avea în latinește două accepții din care nu s-a păstrat la noi decît una, fie pentru că în cursul istoriei limbii înțelesul cuvîntului moștenit a fost părăsit la noi, adoptîndu-se unul deosebit. Iată exemple de primul tip:

În latinește specles înseamnă „înfățișare“, de unde pe de o parte „aparență“, pe de altă parte „strălucire“. Se zice un argument specios pentru unul superficial, care încearcă să-și ia ochii; unii, aducîndu-și aminte de spectaculos, special, din aceeași familie, folosesc pe specios în loc de „strălucit“, „convîngător“.

Labor înseamnă în primul rînd „osteneală“ și numai în rare cazuri avea sensul de „muncă“. De aceea derivatul laborios înseamnă „care dă multă bătaie de cap“. Vedem totuși că unii critici, vrînd să laude pe un autor, spun că a scris o carte laborioasă, ceea ce de fapt înseamnă oboseitoare pentru cititor.

Iată și exemple de al doilea tip:

Vindicare era în latinește „a răscumpăra“, de exemplu din sclavie, și în același timp „a răzbuna“. De aici vendetta și revanșă. În românește, sub forma vindeca, a ajuns totuși cu „a lecu“. Și așa se face că unii ajung să vorbească de medicamente vindicative.

Lucrari era „a avea cîștig material“, „a profita“, de unde derivatul lucrativ, de exemplu se poate vorbi de o profesiune lucrativă, care aduce mulți bani. Între timp, verbul moștenit din latinește și-a schimbat sensul și a ajuns egal cu a munci, de aceea unii cred că lucrativ înseamnă „de muncă“. Apar astfel firme cu atelier lucrativ: dacă firma ar fi corect redactată, clienții ar trebui să evite unitatea.

Extricare era „a descurca“ și de aici derivatul inextricabil „din care nu te poți descurca“. Deoarece în românește verbul, sub forma strica, a ajuns la înțelesul pe care îl știm, unii cred că aduc o laudă unei opere spunînd că e inextricabilă, cînd de fapt aceasta nu înseamnă „bine legată“, ci „încurcată“.

O încheiere? Putem vedea aici un motiv (desigur nu cel mai important) de a regreta decăderea învățămîntului limbii latine.



CORNELIU MIHAILESCU

DESEN

AL GRAUR

XI. A fi trezit, a fi intors din somnul nehotărît, dar a fi miez de ziua în visul meu şi celălalt s-aştepte — privească la cadran şi pulsul umbrei s-arate că la timp e numai ceara bufnind din lucruri, sare-neinsă încă din zori asupra apei şi virtejul cu pulbere de sud ; eu dorm şi el îşi pierde puterile sub alba prăbuşire a prafului de var, tu stai cu vorbe ne spuse despre ev, şi lui tăcerea îi lasă-n gură frig şi apă moartă — trezeşte-mă cu semnul peste frunte al degetelor stingi, acolo pune hotar şi unghi aşternerii nocturne — cît va mai sta-n sudoarea lui, măsura de preţ a orei i-a vestit şi singur va păraşi spre alte margini piatra pe care şters de vînt s-a clătinat ; şi nu va-ntoarce peste umăr ochiul — aproape mut, jelind pe jumătate cuvinte lungi, deschide pentru fiul păstrat în sul cu numele, alt nume.

XII. Nimic vederii ; malul subred are capcana lui. De cînd alături suie cu boala verde apa şi rămîne foşnind între cristale, o, liantul de altădată abur, e, cum abur e lucrul miinii lui ! Mai stînd asupra cămăşilor de calcar, duhul rău al crabilor s-aude printre arbori cît va mai sta-n sudoarea lui, lovind în cleşti, ameninţîndu-mi umbra, dar insula cu gropi mă ţine încă la adăpost, şi pot de unul singur să-mi pun la cale moartea fără tine care mă ceri — şi dacă tot înconjur şi frunza n-are capăt, dacă vîntul zvon ud îmi dă prin şiră, fie grotă învinuită, de nelinişti duble nu pieptul meu deschis ; un glas încearcă să afle zidul cît de-ndepărtat e şi vorbe de prisos aruncă-n dreapta cum bani a numărat din mîna celui ce l-a trimis : să nu-mi ascundă preţul adevărat al morţii printre veşti.

XIII. Nu-i vei vedea ! ci vei umbla prin casă

o uşă după alta-n lături dînd odăi adinci vei măsura şi-n frigul culoarelor, oprit să-ţi afle mîna mai mult ecou vei duce decît umblet — la capăt gol, canatul plin de sînge va scutura pe tîmpla ta dulci picuri. Nu-i vei vedea ! ci stînd cu gura plină de nume bărbăteşti, vei lua răspunsul din resturile foşnetelor — strigă şi nu vei şti că fiii tăi odată cu oasele şi prundul dat a dura, desoresc sub dîra unor aspre cîrduri, Bea apa întristării, suie-ţi pîinea înfăşurată-n tremur, pîn' la pleoapă, tu care surd ceri înc-o dată fierul şi flacăra de ieri, tu care bile de plumb ai vrea mai grele la tendoane, decît s-auzi cum zgomotul căderii întîiului născut preschimbă apa.

XIV. Scad ploii asupra tobei, cade lemnul des împărţit, o undă taie unda de două ori şi-nlocuind-o, creşte ploii vagi de lemn, împinse de la scara arenei spre mulţimea scursă-n uliţi — şi piaţa e membrană nesătulă de sunete şi podiumul vibrează timpan el însuşi, mai întins cînd craii treziţi anume vin la stîlp cu trupul femeii pentru care s-a plătit şi-acum învins, se clatină-ntre funii. Cît aur neturnat i-a stat la gleznă şi palma ei cîţi zimţi a îndulcit e-n taina celui ridicat în scripet : o vede-n ceaţă, ceaţa e a lui şi haina-n care spînzură se umflă de lacrimă şi sînge — Doamne, pune-i cea mai flămîndă pasăre pe umăr, adu sub el din latura cetăţii dulăii cel mai lungi, să-l dea în leagăn cu fiecare salt — şi-n aburi, sternul luat drept clopot şi bătut de aripi, gol, cordul să şi-l lepede la vreme.

Au pornit apele în ruguri ard vrăjitoare în clopotul mare trei cardinali fierb cucută pentru ospăţul de la zero negru — se smulge pămînt din balanţe coboară în mine cu ruginite sceleri cîinii mi se gudură-n sînge şi-mi muşcă în forma păianjenului pînza din pîntec strig Dumnezeu cel dinafară şi cel dinăuntru

cel putred şi cel îngheţat cel cioplit cel fără dinţi fără cuvînt cel cu vipere-n ochi şi cel cu părinţi strig ţie cale întunecată din biserica albă înspre ţarini clopotul meu gură singerată limba cui îl roade unde Jos ? Adormită-i limba cerului de os

Revenite-n ape printre putrezi cîini trei lemne îmi dau cucută peste vrăjitoarea lută — jar cules de mîna slută — mă cobor cub clopot iarbă fără margini rădăcini ; iarba zice Domnul zgură vocea clopotului ciumă vînt o vînt pe necuvînt

Vin spre voi Genunchii de piatră sîngeră cuiburi şi ciute în palme paseri şi cer prăbuşit în luminarea despărţirii blînda chemare-n cetate cu animale sălbatice — bune din patru hotare în sînge... Vai ruginite porţi mă-nfăşoară „Interzisă intrarea celui de ceară cu ochii de fiară în piaţă-l aduceţi astăzi vînatul să piară !” Bat clopote a long a long vînători şopîrle vipere-vînători răzvrătesc otrăvuri în vîltori ziduri surpă-n paşii mei — şi vin spre voi şi vin şi vin uitîndu-mi rugă lupii-n sînge vin înjurat şi blestemat cu omul învăţat de la un ceas cu omenia Doamne împărtaşit în seară ştergar pentru sărut cu sufletul meu cer îndrăgostit o singur cer dragostea mea ea prin ea cuprinsă-n lacrimi mă strigă — cetatea-n flăcări leneveşte pe trupul meu ce rug preasfînt rug de ceară ochi de fiară lîngă şerpi în piaţa mare

Ion Bălan

Poezie

Roşii diamante, rodii, În corali cu trunchii de fum Cristalizează lent, nefiresc, Sunt fructe acum.

Albe, extatice buze, Sînge cald au sorbit, Izvoare-s fluturi şi muze, Cu trupul sfînt dăruit.

Întinsele, mările verzi Suie pe creste de val, — Aprins de sărutări solare, — Pomul cu flori de cristal.

Ipostază

Privesc cu ochii lor reci — Line focuri sub vizieră Cum fiorule — lacrimă — treci, Sub daltă grea, austeră.

Păsări cu-aripi de zăpezi Năluci de ceaţă şi fum Privire de piatră le vezi Parcă li-i zborul acum.

O, au trecut florelind Parfumuri, greaua ta uşă Cu mîini teatrale întind Ţie, proaspătă lor cenuşă.

— FRAGMENTE —

1.

O, noapte, mamă care m-ai născut, pîntecul tău, asemeni mormîntului, închis era mai bine sub o lespede de gheaţă.

14

O, noapte, neagră noapte, de ce numai în tine eu văd culorile cum se compun ? Asemenea eşti sufletului întunecat, prea clară noapte. În tine se creează veşnic forma iubitei cînd mi-e dor şi formele senzaţiilor mele în tine iau fiinţă, fiinţă visul. O, noapte, dacă tu eşti sora morţii, aidoma, poţi să-mi redai tu tot trecutul. Pe sora mea fecioară cu părul despletit care a ars zvîrlind petrol pe-un foc aprîns precum o torţă şi-o ţii captivă-n pivniţele tale care-s arhivele neantului.

15

Noapte atotputernică şi binefăcătoare, ce te întinzi pînă la picioarele mele, lasă să mă arunc în tine, tu cea mai pură lumină. Numai în tine eu mă simt în largul meu. Numai în tine gîndul se poate satisface şi orice patimă şi orice simţ în tine înfloreşte, căci tu păstrezi în tainiţele tale imaginile firii lucrurilor. În tine totul se petrece fără sfială : Femeia zace goală cu ochii mari şi simţurile rătăcite şi îşi cercetează interiorul cu o luminare de ceară aprinsă. Cel mai timid îşi desenează în aerul tău crupe de aur calme, statui de carne goale şi închizîndu-se în sine le visează. Atît de tare-mi pot închipui eu noaptea încît tot ce doresc e un balsam. Căci tot ce-n tine veşnic se clădeşte rămîne sterp.

16

O, noapte, binecuvîntată noapte neagră, asemeni sînt cu cel ce nu se naşte şi toată fiinţa lui rămîne dincolo de intrarea în viaţă. Ce cale-aş fi putut lua, lăsat într-o atare libertate ? O, sacra bucurie de a nu fi înmormîntat. O, impudoarea crudă-a unei naşteri. Prisosul nefiinţei, nenorocire pură. Cine a declanşat explozia disperării, care timp ? Ce timp au stelele şi ce timp timpul ? Unde-i prezentul, faţa lui adevărată, cînd însăşi viaţa-ncepe-nlăuntrul unui corp întunecat ?

17

Senină noapte, care închizi în tine conceperea, cum pot eu sufletul pe-o tavă de aur să ţi-l dau ? Eu sînt umil şi-n tine alte fiinţe străbat. Eu sînt numai sămînta unui loc din univers, cum aş putea ig gîndul tău să fiu, în sînul tău să-mi leapăd devenirea, să procreez în sînul tău, o, noapte.

18

Tu, sfîntă noapte, ce mă-nconjori cu voluptate, precum iubita îmi înlanţuieşte trupul, totuşi nu pot în tine senzual să-mi leapăd senzaţia plăcerii precum în carnea ei mă uit pe mine însumi atingînd cu fiinţa mea dumnezeirea pură.



Am început aceste rânduri, pentru a face o depozitie împotriva prodigiosului S. Dar mi-am dat seama că n-am nici o dovadă. Atunci am început să string o serie de piese, pe care ulterior le-am distribuit în douăzeci și trei de dosare. În primul rând fotografiile, pentru că sînt prin vocație fotograf și imaginea este pentru mine singurul mod de a cunoaște adevărul, restul ține de abecție, vreau să spun de „optica iluziei”, aceasta fiind opinia mea din vremea aceea. În afara fotografiilor de familie, în definitiv fără importanță, aveam și altele, pe care le consideram cu desăvîrșire probante. Pentru că, cel puțin așa credeam pe atunci, ele dezvăluie adevărata cauză a morților accidentale ale unor mari actori. Dispariția clîșeului, ca și a fotografiilor, pe care le mărisem și le observasem, formîndu-mi certitudinea, nici nu mă incurca prea mult. Apoi veneau știrile referitoare la accidente și acelea despre repartiția unor actori dispăruți, de fapt pe atunci nu aveam decît una singură, iar pe celelalte nu le-am mai strîns. Nu mai era cazul. Dar adevăratele dovezi concludente erau imateriale, ele țineau de impresii, de stările mele fantastice, de vizita sorei mele Mav, de reapariția ei. Pe acestea însă nu le puteam invoca.

Cînd m-am prezentat, pentru a-l acuza fălș, în fața autorităților, curînd după primul spectacol de la Teatrul Măștilor, era prea tîrziu, căci eram deja avansat în viziunea imaginilor. Toate presupusele mele dovezi nu mai aveau nici o importanță. Nu numai că îmi dădăam seama de lipsa unei singure probe, care să arate legătura reală dintre accidente și activitatea marelui regizor, dar chiar și interpretarea mea devenise diferită. Așa încît, în ocazia pomenită, n-am fost în stare să formulez decît o singură propoziție. Ea cuprindea acuzația împotriva aceluia care a încercat imposibilul, poate condamînd, dar condamîndu-se, pentru a oferi oamenilor splendoarea imaginilor, prefacerea și întoarcerea lor în toată lumina. Dacă el nu avea dreptul s-o facă, atunci eu sînt primul vinovat că n-am divulgat totul atunci, cînd am știut, mai înainte de a vedea. În ceea ce îl privește, el are o șansă să-și fi rezolvat vina, una sau mai multe, în schimb eu, niciuna.

Voi încerca să reconstitui acea turmentată epocă din viața mea, transformîndu-mi acuzația într-o confesiune, urmînd avalanșa sentimentelor contradictorii care m-au agitat. Voi scrie mărturisirea mea, așa cum am trăit-o, cu ură, cu invidie, din răzbunare, din adorație, pînă la descîntarea în care mă aflu astăzi. Reconstituirea asta ține de ceva mai adînc, prea intim, prea personal. Oare e cu puțință ca ceea ce al imaginații pînă în cele mai mici amănunte, pînă la inexprimabil, să nu se fi întîmplat altceva? Nu. Nu cred.

Atunci cronica acestui caz începe pentru mine cu moartea mamei mele. Ea a fost o bună actriță de teatru, e drept, capricioasă, inegală, căreia i s-a întîmplat de multe ori să părăsească teatrul pentru cine știe ce altă ocupație mai mărunță, sau mai importantă. În orice caz, după un timp se plictisea, întorcîndu-se din nou acolo, de unde plecase. Așa se face că, după moartea tatălui meu, o bună bucată de vreme ea s-a ocupat de mine, pe atunci în vîrstă de vreo opt sau chiar nouă ani, ajutîndu-mă să nu simt prea mult lipsa bunului meu părinte. Locuiam într-o casă retrasă la mare, într-o localitate care era locuită mai mult în sezonul de vară. Nu vreau să spun că a fost cea mai fericită epocă din viața mea, pentru că ea coincide cu sfîrșitul copilăriei, dar, în orice caz, este singura a cărei nostalgie o am. Bineînțeles că nu m-am bucurat prea mult de această situație.

După mai puțin de trei ani de la instalarea noastră acolo, mama a plecat, lăsîndu-mă în grija unei mătuși bătrîne.

Așa cum era de așteptat ea și-a reluat activitatea. Știam tot, pînă în cele mai neînsemnate detalii despre cariera ei, la început, în primii ani, strălucitoare, chiar tapajeră. Din acest timp datează și singura vizită pe care mi-a făcut-o de cînd părăsise casa.

Apoi ceva s-a întîmplat. Numele ei, deși știam că ea continuă să joace, a început să dispară, dar nu deodată, ci treptat. Mai întîi doar mențiuni, la sfîrșitul cronicilor, unde era trecut, alături de alți interpreți, dar fără vreo referire specială. N-a trecut mult și numele ei a dispărut cu desăvîrșire. Ingrijorarea mea avea un punct de sprîjin, dar și unul de alarmă. Observasem că alți actori nu mai erau pomeniți, în schimb faima regizorului A.S. făcea ravagii, atît în coloanele ziarelor cît și în paginile revistelor mai speciale. Așa cum se întîmplă în astfel de ocazii, o furie dezlănțuită îi cuprindea atît pe veritabilii admiratori, cît și pe defăimători, sau pe invidioși, toți aceștia devenind purtători de cuvînt al unei oarecare psihoze colective, care urmează a fi confirmată sau infirmată în timp. Mă refer la judecata de valoare inclusă într-un asemenea curent de opinii.

Din această perioadă datează și două evenimente

mentionabile. Primul este căsătoria ei cu faimosul S., al doilea pe care l-am reconstituit ulterior, moartea în scenă a mult regretatului R., în urma unui accident oribil, asupra cărui nu mai este cazul să insist. E drept, avalanșa detaliilor mă urmărește și acum. Încă n-am ars dosurile, așa cum mi-am propus, dar o voi face negreșit.

Vocația tirziu descoperită a lui S. era într-adevăr în măsură să biciuiască interesul, dar ceea ce era straniu în asta stătea tocmai în faptul că activitatea regizorului interesa deopotrivă pe oamenii de teatru cît și pe cei de știință. Dintr-un obscur profesor de fizică, la un liceu de provincie, el devenise, cu cîțiva ani în urmă, titularul catedrei de optică a facultății de științe. Și, oricîtă repulsie mi-ar fi provocat atunci aceste precizări, îmi amintesc că el fusese solicitat și pentru catedra de psihologie. Alegerea făcută invoca savante motive științifice, pe care nu sînt în măsură a le repeta. Carlea sa, „Optica iluziei”, stîrnise controverse printre savanții din lumea întreagă, nu numai pentru că ipotezele pe care el le formula se sprijineau pe experimente costisitoare, dar și pentru că el refuza să divulge detaliile, modul de așezare al aparatelor optice. Abia acum înțeleg motivul acestui refuz. Iar al doilea studiu al său, „Imaginile, variante la tema luminii”, l-a adus atacuri violente ale oamenilor de știință, separîndu-l definitiv de lumea acestora.

Desigur că toate acestea le-am aflat abia acum, în urmă; atunci nu-l acordam atenție ilustrului personaj. Eram prea tînăr ca să-l urăsc și nici n-am considerat că lui i s-ar datora abandonul la care am fost supus. Pînă la apariția lui în viața ei, deși nu ne vedeam, ea știuse să păstreze legătura cu mine, prin tot felul de mesaje, cel puțin așa le consideram. Ea avea obiceiul să-mi trimită daruri, care, într-un oarecare fel, îi suplineau prezența. Mai rar, primeam scrisori, le citeam pînă le învățam pe din afară. Nu pricepeam mare lucru din ele, pentru că ele cuprindeau maxime de viață, al căror rost nu-l vedeam. Le înțelegeam doar gramatical, după imperativele sau subjonctivele verbale. Purtam scrisoarea cu mine, și, după ce îl învățam textul pe dinafară și refuzam să-l mai repet, nu-mi mai rămînea decît să respir parfumul cu care era impregnată hirtia. Atunci parcă o frîntură de înțeles îmi trecea prin cap și eram convîns, ca și ea, probabil, că în acest fel își face pe deplin datoria de mamă.

În fine venise momentul să-mi găsesc o ocupație. Studiile, întrerupte, nu-mi deschideau prea multe posibilități. Oricum, hotărîrea mea era luată. Mă pregăteam tocmai să părăsesc localitatea, unde îmi petrecusem copilăria și o parte din primii ani ai tinereții, cînd întîmplarea — sau ce altceva? — m-a aruncat pe orbita acestei inextorabile necesități. A doua zi trebuia să plec, și în după amiaza aceea nu-mi găseam locul. Mă simțeam vag trist, vag preocupat, neatenț. Am început să-mi string lucrurile, mai mult pentru a-mi găsi o ocupație, purtam obiectele cu încetineală, de la un loc la altul, apoi cu o meticulozitate inutilă le așezam în valiză.

Nu se înserase bine, cînd afară s-a dezlănțuit furtuna. Am auzit vîscutul mării și am văzut picăturile de ploaie izbînd geamurile, poate că am auzit și trăsnetele, poate că am văzut și fulgerele luminînd prefacerea zilei în noapte, dar toate acestea se adunau într-un fundal întunecat, ca și cum nu s-ar fi petrecut în afară, pe care mi se așezau gîndurile, risipite și fără obiect, dar încărcate de așteptare.

Apoi am auzit ușa de la intrare izbîndu-se, după care a urmat un ropot de valuri și numai după asta căderea. A trecut un timp pînă să-mi dau seama că zgometul căderii venea de undeva, din apropiere. Am deschis ușa camerei în care mă aflam. Holul era întunecat, am încercat să aprind lumina, dar n-am izbutit, o defecțiune probabil, așa cum se întîmplă destul de des acolo. N-a trecut mult și becul a devenit incandescent, infundînd nesigur întunecimile, delimitîndu-le. Atunci am văzut aproape de pragul ușii ceva înform, un maldăr grămădit acolo, care ținea ușa deschisă. M-am apropiat, am trecut de partea cealaltă, în aceeași clipă lumina și-a revenit la intensitatea obișnuită. Chipul fetei care căzuse inertă acolo mi-era cunoscut. Stăteam în pragul ușii deschise, în ploaie, în vînt, și o priveam.

Noaptea aceea am petrecut-o la căpătîiul sorii mele Mav, căci ea era, fiica mamei mele și a ilustrului optician.

Spre dimineață, cîteva momente, am crezut că și-a revenit. A început să-mi vorbească, la început incoerent, apoi, nu vestea groznică pe care mi-o anunța parea s-o preocupe, ci altceva. Ea ținea să mă convingă că motivul vizitei ei din scara asta — nu explica cu nimic starea în care se afla — nu este altul decît datorita, pe care a crezut că o are, de a-mi comunica personal vestea morții năprasnice a mamei noastre, într-un accident de automobil, petrecut cu zece zile în urmă.

Groaza cu care lupta nu părea să vină numai din sentimente filiale. Gîndul mi-a apărut clar, confirmat și de unele detalii și a fost prima dată cînd o bănuială mi s-a infiripat în minte.

Apoi somnul aproape cataleptic, în care s-a cufundat brusc, paloura feței, m-au alarmat. Am închis ușa și am plecat după un medic. Este de necrezut, dar două ceasuri mai tîrziu, n-am mai găsit-o.

A fost prima și ultima oară cînd am văzut-o pe sora mea Mav, care semăna atît de mult cu mama, pentru că a doua și a treia oară condițiile au fost cu totul schimbate.

În după amiaza aceleiași zile am părăsit localitatea definitiv, conform planului stabilit, dar cu o grabă febrilă, greu de explicat. Îndată ce am ajuns în oraș, m-am îndreptat, fără nici o șovăire spre atelierul pe care îl închiriasem și unde aveam de gînd să-mi execut meseria de fotograf.

Noaptea pe care am petrecut-o aici a avut o im-

portanță particulară pentru descoperirea mea. Ambianța în care mă aflam, într-un oarecare fel încărcată de așteptare, impresiile contradictorii, spaimile acoperite de o amețală dulce, abstractă, nu în urmă, staționară în revelație, pe care am avut-o, imposibil de explicat, cel puțin din punct de vedere tehnic, mă iritau și mă solicitau deopotrivă, aruncîndu-mă la o margine a freneziei. Pasivitatea mea, obișnuită, indolentă, se transformase într-o febră curioasă. În afara dificultăților pe care le-am avut de a lucra acolo — nimic nu era încă amenajat — au mai fost și unele detalii crispante, dar făcînd parte parcă dintr-o regie savant dozată, cu prompte intervenții. Astfel era robinetul de apă defect, care picura fără oprire, aproape ritmîndu-mi mișcările, într-un oarecare fel compunîndu-le în rumoarea timpului, căci în adîncul nopții percepi oprită-trecere-în-loc a timpului. Sau brusca țîșnire a vinel de apă, imposibil de prevăzut, cînd anume se declanșa, făcînd un vacarm care acoperea tăcerea. Apoi silueta aceea, care apărea și se invirtea pînă se făcea un ochi, privind prin geamul vitrinei adînci și înguste. Trăsesem obloanele ușii, dar vitrina nu avusesem cu ce s-o acopăr. Senzația că sînt privit de ochiul acela era particular de incomodă, dar nu mă paraliza, chiar dimpotrivă, îmi accelera mișcările. Pata galbenă a felinarului i se așeza în locul capului și silueta cu un singur ochi se încetșoa strîindu-și contururile. Nu m-am oprit din lucru, aveam impresia că dacă încetez să mă mișc, sau dacă rămîn atent numai la ceea ce se petrece în jur, s-ar declanșa o catastrofă. Spaima inhibată mi se strecurase în degetele care începuseră să-mi tremure, chiar de la a doua apariție a ochiului. Activitatea pe care o desfășuram pentru dezvoltarea fotografiilor, mă ținea totuși într-o zonă viabilă, la granițele căreia se aflau toate celelalte lucruri știute. Ca și cum aș fi pilotat o barcă pe un șuvoi stagnant, în mijlocul unei ape rezpezi, invirtejate.

În fine a venit și momentul cînd am lipit cele treizeci și șase de fotografii, pe unele le-am înfipt în culele care se aflau încă în peretele circular al fundăturii, pe care o destinaseam laboratorului. Despre timpul care a trecut de la afișarea ultimei fotografii și pînă cînd s-a făcut zi nu pot spune nimic, ca și cum n-aș fi fost acolo, ca și cum n-aș mai fi existat, ca și cum noaptea s-ar fi prefăcut în zi, fără nici o trecere, ca pe o scenă.

Acum felinarul era stîns, auzeam trăgîndu-se obloanele magazinelor vecine, siluetele rarilor trecători se ogîndeau în geamul murdar al vitrinei. Parcă uitasem de fotografii. M-am întors să le privesc. Mi s-a părut că pentru prima oară.

Una nu semăna cu alta, sau variau detaliile, sau anșamblul, nu pot spune expresia. Nici una nu avea acel iz de viabilitate păstrată de mobilitatea feței surprinse într-o anumită clipă a istoriei sale particulare. Pentru că orice fotografie a unui chip omenesc viu te instalează în timpul vieții aceluia pe care îl reprezintă și ireparabilă-i trecere se face cu atît mai simțită, cu cît imaginea încrămățită, fixată o dată pentru totdeauna, devine abia un semn al clipei dispărute, cu o picătură într-un ocean. Nici una din acele fotografii n-aveau nimic din toate acestea. În schimb o matitate și o duritate de cretă pulverizau aproape hirtia, ca și cum clișeul, pe care îl dezvoltasem, îl mărisem, îl repelasem, nu avusesse un model viu, ci altceva, un simulacru, o statuie, o mască. O mască de carton, un mular, o mască, una sau mai multe, aceeași, una, aceeași.

Știu, am scăpat din vedere un detaliu, clișeul, pe care pot să-l consider singurul mesaj pe care mi l-a lăsat Mav. L-am găsit în gară, cînd am coborît, scotocind în buzunar, ca să predau bilețul. Ciudat, pentru mine, nu prezența clișeului în buzunarul meu m-a făcut să tresar, ci senzația tactilă, pe care mi-a provocat-o. Acum pot să spun că era asemănătoare cu aceea pe care am avut-o în preajma accidentului. Substanța aceea gelatinoasă, dar care suferise o înghețare, mi-a dat aproape aceeași senzație de suprafață lucioasă, acolo complicată de ideea împotmolirii mele, sau a substituirii operată de altcineva. În zilele următoare n-am făcut altceva decît să analizez fotografiile. Primele impresii, anume că fotografiile erau luate după o mască, s-a adăugat bănuiala asupra modului de confecționare al măștilor, sau mai degrabă asupra momentului în care au fost confecționate. Apoi am dobîndit convingerea că fotografiile, oricît de diferite mi s-ar fi părut ele, avuseseră unul și același prototip, și anume un chip cu trăsături perfect regulate. Grimasele, ridurile, alterările fuseseră ulterior compuse, ele fiind numai detalii de modelaj. O singură fotografie — am numit-o fotografia princeps — restitua chipul modelului, așa cum fusese probabil în realitate. Și aici este punctul vulnerabil, tot eșafodajul acuzației mele se bazează numai pe această impresie subiectivă. Este desigur impropriu spus, nu este vorba numai de o oarecare impresie, ci de o revelație, o certitudine dintre acelea care te instalează în miezul lucrurilor, pulverizînd dificultățile, spulberînd contradicțiile. Iată-o: fotografia asta primă este făcută după o mască mortuară, altfel cum s-ar putea explica acest aer de definitivă înghețare a vieții? Celelalte imagini păreau aglutinate, suprapuse peste aceasta, o experiență poate ratată în vederea transfigurării unei singure imagini. Cine știe? Pentru ca istoria personajului să nu se întîlnească nici un moment cu aceea a omului viu. Poate tocmai din pricina fixității ei definitive, folosînd-o ca pe o materie, pe care numai el poate s-o modeleze. O logică a nebuniei, tentînd imposibilul, neîntelegînd că opera de artă nu începe în mod absolut de la creatorul ei. Aceasta a devenit treapta amănitoare a vieții mele, cînd, aflat pe orbita acestei certitudini, îl judec pe faimosul S., cînd îi descopăr eroarea, cînd îi văd slăbiciunile, oricare l-ar fi fost reușita. Știu, mai există o explicație, aceea a sacrificiului, și asta mai ales dacă mă gîndesc la ceea ce voiți și cu durere am eliminat din gîndurile mele — la dispariția

MAȘTILOR

Botez

mamei mele, — „neintrecuta lui colaboratoare și soție”, cum stupid a numit-o el însuși, cu ocazia unui interviu de presă. Dar nu vreau să accept această explicație. Și știți de ce? Din invidie. E drept, la asta m-am gândit mult mai târziu, la poliție, când mă dușesem pentru depoziție. Cineva m-a întrebat dacă mi s-a făcut rău. N-am răspuns, mă gîndeam cu stupoare la legenda Mesterului Manole.

Aș putea foarte bine să opresc aici această confesiune, da, acum îi spun astfel, dar am ambiția să trec de la ceea ce am imaginat la ceea ce s-a întâmplat. Iată acum incidentele, în ordinea în care s-au urmat și care, socotesc eu, vin să confirme ceea ce am numit certitudine. Trecuseră doar câteva săptămîni de la descoperirea fotografiilor, cînd, într-o dimineață, am găsit zidurile clădirilor aproape acoperite de afișe, anunțînd un singur spectacol extraordinar, la circuit de iarnă, cu participarea clovnului A. Această absurditate era afișată peste tot și oamenii treceau liniștiți, văzîndu-și de treburile lor, sau chiar oprindu-se pentru a citi afișele, sau înghesindu-se la casele de bilete. Fluviul, care traversa orașul, curgea tot atît de domol, tot așa de lipsit de culoare, cerul de iarnă era întunecat, dar luminos și fix, la locul lui. Nimic nu era schimbat și nimeni nu se mira. Eu singur alergam nebunește spre biblioteca orașului, izbîndu-mă de trecătorii pașnici. Într-adevăr, după aproape o zi de căutare, am găsit că numitul clovn A. adevăratul nume nu era trecut, fusese victima unui accident de avion, pe care avusese imprudenta să-l piloteze singur, cu aproape trei ani în urmă. Exact ceea ce căutam.

Am plecat într-o dispoziție frenetică. Pașii mi erau elastici, mă simțeam bine, mi-era foame. Am hotărît să intru undeva să mîncînc. Am constatat că îmi uitasem banii la atelier — nici nu avusesem nevoie de ei toată ziua. M-am îndreptat deci spre străduța îngustă a atelierului. Abia am făcut cîțiva pași, cînd, în dreptul ceasului rotund, care se afla sub firma ceasornicăriei din fața, mi s-a părut că văd o undă neagră mișcîndu-se. Am trecut pe acolo, fără să-mi ațîntesc privirile. Simțeam în spate vîntul rece care se stîrnea. Noaptea era neagră, iar becul din vitrina atelierului nu era aprins, nici cel al felinarului. Am izbutit totuși să deschid ușa, am aprins toate luminile. Mi-era frig, mă durea capul. Buna mea dispoziție se transformase nu în spalmă, ci într-un fel de absență. Lăsasem ușa deschisă de perete și vîntul îmi aruncă hîrțile de pe birou, împrăștiindu-le în toată încăperea. Le ridicam, dar ele ajungeau din nou pe aceleași locuri. Le-am lăsat, fără să-mi treacă prin minte că ar fi trebuit să închid ușa. M-am mai învîrtit în jurul biroului, cuprins de aceeași somnolență, apoi am trus sertarul, am scos banii, dar gestul următor, pe care trebuia să-l fac, pentru a-l pune în buzunar, n-am mai apucat să-l fac. În mijlocul odăii se afla Mav, sau un simulacru al ei. Fața îi era de o paloare fosforescentă, iar blînde și purele trăsături ale chipului ei erau crispate de o cruzime arzătoare.

Cu cît mă străduiesc să-mi amintesc exact detaliile acestei apariții, cu atît mă afund mai mult. Sînt momente cînd cred că doar am visat că ea a venit cu această înfățișare. Ar fi de crezut, dacă n-ar fi și unele detalii. Altele nu mai știu nimic, iar dispariția fotografiilor și a clișeului nu-mi mai apare avînd vreo legătură cu un eveniment întîmplat aievea. Iar prima amintire pe care am avut-o, a apariției ei, a fost cu totul deosebită de acestea. Aproape o viziune, în care chipul vizitatoarei mele mi se arăta ca un contur de pale reflexe, în mijlocul unei vilvătăi uriașe, arzînd fără materie, cuprinzînd tot atelierul, orașul, universul întreg. În fața acestei vilvătăi, eu singur, planînd, o urmam, dar fără s-o ajung, pentru că eram hîrțuit, parcă, rotîndu-mă, purtat de un dor nestîns pentru pămîntul oamenilor.

Revenînd la fapte, trebuie să consemnez următoarele: între momentul apariției și dimineața în care m-am trezit pe canapeaua pe care o aveam în fundul laboratorului, au trecut, după cum am putut să-mi dau seama, două nopți și o zi. Presupun că în acest răstimp am adormit. Ușa atelierului era închisă dar nu încuiată, cheia era pe dinafară. Clișeul, pe care îl aveam în sertarul biroului a dispărut, tot așa și fotografiile, pe care avusesem imprudenta să le las etalate pe pereți. Apoi am pierdut spectacolul de la circuit de iarnă. Ceea ce am aflat, mai ales de la spectatori și mai puțin din zăre, despre numărul măștilor, confirmă ipoteza mea. Procedul este același ca acela pe care îl voi descrie, în legătură cu spectacolul de la Teatrul Măștilor, bineînțeles mijloacele folosite aici sînt cu mult mai reduse decît acelea.

De la acestea a trecut un an și mai bine, în care mi-am îrosit banii și timpul ca s-o găsesc pe Mav. Nu știu cum se făcea însă, că mereu urmam indicii false, pe care le luam drept bune, pentru ca apoi să reîncep totul de la capăt.

Pînă într-o zi, cînd am aflat despre deschiderea Teatrului Măștilor. Secretul construirii teatrului fusese păstrat cu strînicie, în schimb, acum, nu trecea o zi, în care să nu apară fotografii ale ansamblului arhitectonic, părți ale clădirii, descrieri, detalii. Dar ceea ce era mai curios era că printre acestea apăreau și declarații, explicații ale marelui S., creatorul teatrului, așa cum nu se întîmplase niciodată. Teatrul fusese construit pe un platou calcaros, care domina marea, la mai puțin de un kilometru de casă în care îmi petrecusem copilăria. Mai erau trei zile pînă la deschidere, cînd am închis atelierul și am plecat acolo.

Cînd am coborît din tren, am rămas uluit de schimbarea care se petrecuse în înfățișarea localității. Mai întîi am crezut că din greșeală coborisem în altă parte. Răsăriseră tot felul de clădiri, hoteluri, vile, prăvălii, mari și mici, chioșcuri, tarabe. O mulțime pestriță, animată și curioasă forfotea neobosită peste tot. Dar marca surpriză mi-a fost rezervată mai tîrziu, cînd, pe dealul acela sterp și calcaros, cel mai înalt dintre toate, am văzut înălțîndu-se turnul lat, care

cuprindea toată suprafața platoului. Aceasta era așadar faimoasa clădire a teatrului.

Ziua era blîndă și calmă, cerul vag voalat, marca de un cenușiu moale, sidefat, o zi schimbătoare de la începutul verii. M-am amestecat prin mulțimea aceea, dominîndu-mi impulsul de a vedea mai de aproape clădirea teatrului. Ziua mi-am petrecut-o printre villegiaturistii zgomotoși, intrînd în vorbă cu unii, descoperindu-mi cunoscuți, legînd conversații plicticoase, numai pentru a-mi consuma timpul, dar mai ales pentru a evita întîlnirea cu Mav. Presupuneam că o voi întîlni neapărat, oricum.

Am venit foarte tîrziu acasă, mult după miezul nopții. Abia adormisem, cînd niște bătăi puternice în ușa, urmate de țîrîit rîgușit al soneriei, m-au trezit. Am sovăit mult pînă să deschid. Gîndul că ar putea fi Mav mă exalta, dar totuși, în același timp, o spaimă fără nume mă țîntuise pe loc. Apoi țîrîitul soneriei defecte care se declanșase și nu se mai oprea mi-a devenit insuportabil. Am deschis, avînd sentimentul același care este silît să se arunce într-o apă rece, învîrtejată. Era un bun prieten, însoțit de o pereche, un bărbat și o femeie, care veniseră cu ultimul tren și îmi cereau găzduire. Prezența lor m-a liniștit, cu toate că țîrîitul soneriei îmi persista în creieri, ca un semnal de alarmă.

A doua zi m-am trezit înaintea lor și, vrînd să-mi fac oficiile de gazdă, am plecat după cumpărături. La întoarcere am ocolit anume ca să trec prin gară să cumpăr un ziar. De fapt asta era adevăratul motiv al plecării mele de acasă, în dimineața aceasta, pe care îl siluisem, ascunzîndu-l sub altă intenție, căci așa se întîmplă în aceste cazuri de premoniție a unui pericol. Știi exact ce trebuie să faci, dar faci altceva, sau motivezi, altfel, prefăcîndu-te că nu știi. Că am găsit, îndată ce am pus mîna pe ziar, știrea, pe care o aveam în mine, aflată, știută, neformulată, nici nu m-a mai mirat. „Accidentul tinerei actrițe M.S.” —, căreia mama ei și a mea îi spusese Mav, se întîmplase deci la aceeași oră, cînd soneria se declanșase. Mi se părea că viața mea, începînd din momentul primei vizite a Mavel și tot ce se întîmplase pînă în clipa asta, pe care o prevăzusem, dar nemărturisit, ținea de o urzeală fantastică. Impresia de neverosimil mă instala și pe mine, pentru prima oară, undeva dincolo de viață și de moarte, într-o aură a tuturor posibilităților. Nu-l mai uram, nu-l mai învidiam pe S., mă aflatam, fără identitate, prins într-o urlașă pînă de păianjen. Din cînd în cînd răbufnea în mine protestul, de fiu, de frate, de om, dar îmi pierdusem violența. În definitiv nimeni nu-și trecuse prin cap să stabilească vreo legătură între aceste morți accidentale. De ce aș fi făcut-o eu? Gîndul răzbunării îmi devenise deodată străin. Eram contaminat.

Cu aceste gînduri contradictorii am rătăcit pînă am ajuns în fața clădirii teatrului. Părea un mausoleu imens și nefiresc al unei civilizații dispărute. Zidul circular, probabil de aceeași dimensiune ca și diametrul cercului de bază, era neînterupt, pînă la un portal de fier, lung cît zidul, prevăzut cu jumătăți de sferă, din același metal, înșirate simetric, pe rînduri paralele.

Prima seară, am intrat și eu odată cu puhoiul spectatoților. Portalul dispăruse și zidul lăsa o deschidere largă, care dădea acces într-un coridor, cuprinzînd suprafața unui sector din cerul de bază. Prin trel rînduri de trepte late pătrundeai în sala de spectacol. În mijloc, un podium, în centrul cărui se înălța un pilon metalic, avînd lungimea aproape egală cu lățimea, păstrîndu-se și aici aceeași proporție, dar la scară mai redusă, ca la turnul exterior. În cercuri concentrice, dar la nivele diferite, erau fotoliile largi, adînci, moi.

Voi încerca să descriu oarecum ceea ce am memorat, pentru că de văzut am văzut mai mult. Jocul de lumină și umbre, interferența unghiurilor de lumină, provocînd iluzia unor decoruri stilizate, desenate din culoarea luminii, umbrele pal colorate, iradiînd măști și gesturile, compunîndu-le expresia, desigur nu pot fi reținute. În orice caz, spectacolul a început printr-o iluminare blîndă, aproape violetă, a pilonului. Apoi a urmat un sol de recitativ, o voce venînd din interiorul luminii, făcînd corp cu ea, a debitat un text, o serie de monologuri, care instalau întîmplările, personajele.

Anumite cuvinte, sau fraze, erau repetate, parcă psalmizate. Lumina care se așezase și pe fețele noastre le iradia, sau chiar o muzică reală aflată într-un

loc anume, le transfigura, sunetele și culorile desfășurîndu-se o dată, decompunînd sonor trecerea luminii, n-aș putea spune. Apoi vocea s-a stins și în același timp pilonul s-a întunecat. Ceea ce a urmat a stîrnit un murmur în sală, o rumoare la unison, pîrînd a fi o continuare a recitativului, urmată apoi brusc de o tăcere foarte albă, la o margine de stupoare. Căci pilonul din mijloc țîșnise deodată ca o coloană de lumină albă, din podium pînă în bolta clădirii, strălucitoare, asemenea lunii ajunsă la apogeu. Apoi a început să se rotească, la început lent, desfăcîndu-se într-o rozetă de ecrane mobile. Ca niște aripi lucioase, prinse de pilonul central numai pe o singură latură. Apoi rotirea s-a încetinit, căpătînd parcă o stabilitate, atunci au apărut și imaginile, proiectate de undeva din interiorul pilonului.

Prima parte a fost doar o prefigurare a spectacolului întreg, pentru că spectatoții, de la înălțimea la care se aflau, puteau privi mai toată seria de scene, fixate pe ecrane, simultan, totul fiind o dată desfășurat și succesiv de la ecran la ecran. Un fel de mutație plastică a scenei culminante, după cît am înțeles, fixate în spațiul virtual al ecranelor. Măști personajelor păreau recompose din umbre și lumină, expresia lor schimbîndu-se în contrariul ei, pînă la transfigurare. Niciodată n-am înțeles mai bine taina contrariilor decît văzînd cum numai din jocul luminii ura se prefăce în iubire, groaza în așteptare, patima în candoare, durerea în suris. Aici să stea enigma folosirii măștilor — în posibilitatea mulțirii expresiilor pînă la sublimarea lor? Cine știe?

Apoi s-a produs o stingere a ecranelor, unul singur luminîndu-se pe rînd. Înviîrea instala parcă imaginile, în succesiunea lor, dînd iluzia continuității, a mișcării. Acum, dimpotrivă, expresia măștilor era adîncită în violență și măști, adică imaginile lor, căpătau o viață infernală, vertiginos coborîtă în carne și singe. Nu pot să mă gîndesc la mișcarea de groază, întipărită pe chipul aceleia care fusese mama mea, în momentul în care fiul ei, eu însumi, mă apropiam ca s-o ucid, răzbunîndu-mi tatăl, fără să simt strînsoarea de ghiapi a durerii.

Sub impulsul acestei suferințe m-am dus să-mi fac depozitia. M-am încurcat. O singură propoziție clară am putut profera dar și aceea trebuia dovedită. M-au considerat idiot sau nebun. Am renunțat, am plecat invins sub privirile bănuitoare ale agenților. Sînt vinovat.

Apoi mi-am pierdut cu desăvîrșire liniștea. Chipul trist, acuzator al bietei Mav, sau iradiînd o suavă blîndețe, din partea transfigurării, sentimentul, care pusese stăpînire pe mine, în seara spectacolului, acela al unei neîngăduite armonii, mă hîrțuiau deopotrivă. Așa s-a făcut că, mai întîi în gînd, în idee, apoi la margine — între realitate și ultrarealitate — s-a produs intrarea mea în incinta pilonului. Dar, mai înainte, am parcurs un culoar circular, apoi altul și altul, adevînd de pereții unui trunchi de con, ca într-un vîrtej.

Alunecînd, împotrîvindu-mă, totuși urmînd spirala etajată, am ajuns în incinta măștilor. Dar n-am apucat să le privesc — în orice caz ele au apărut într-un fundal de cripte — că mă aflatam deja pe o platformă urcînd. În aerul fierbinte, înfocat, prins în vîrtejul fasciilor de lumină, mi-am pierdut respirația. Apoi m-am prăbușit, sau platforma m-a purtat spre o altă imagine. Pentru că nu știu dacă am ajuns într-adevăr acolo, sau, trecînd, am văzut siluetele, purtînd măști, acționate, apoi instalate în apropierea focarelor. Ca într-un fund de ape, la o încrucișare a fasciolelor de raze, am putut urmări așezarea lentilelor și a oglinzilor. Dar numai o frîntură, un punct de lumină fără timp, căci în același timp n-am mai văzut nimic. În întuneric, îmi acopeream arsurile cu mîinile, stîrnînd în juru-mi fierbințeala aerului.

Se făcea că mă află larăși în fața zidului care se închisese. Din nou culoarele, apoi aceeași platformă urcînd grea, luîndu-mă, urcînd în lumină — o vilvătăie imensă surprinzînd.

Despre moartea prodigiosului S. am aflat îndată după întoarcerea mea de la spital. Nimeni nu mi-a putut furniza alte detalii decît acestea. După al zecelea spectacol, curînd după miezul nopții, acel care au văzut povestesc despre un suvoi imens de lumină galbule, care se ridica din turnul teatrului, împînzînd cerul, transformînd noaptea în zi. Cînd s-au apropiat cei care au vrut să stingă incendiul, căci așa au presupus, ca și curioșii, care îi însoțeau, au văzut că lumina scădea, cerul se întuneca, iar cînd au ajuns acolo, turnul impenetrabil se afla în întuneric complet.

În ceea ce mă privește, fiind pe deplin lămurit, dintr-un motiv foarte meschin, ca și umila mea persoană de fotograf ambulant, mi-am pierdut interesul pentru imagini, — aceste „varianțe la tema luminii”. Apoi mi-am pierdut clientela, atelierul a fost mult timp închis — cît oare? Așa că l-am transformat în locuință, cînd o să mă însor, mă gîndesc din ce în ce mai mult la asta, am planuri și în ceea ce privește laboratorul. Vara mi-o petrec în parcuri publice, cîștig destul, dar și în anotimpul rece, cînd e nevoie, mă rog, cînd sînt chemat, mă deplasez la domiciliu, la nunți, la botezuri și la alte asemenea ocazii.

CORNELIU
MIHĂILESCU
compoziție

Din recenta expoziție de la Ateneu: „4 pictori desenați în colecția Octavian Moșescu”.



Uniunea Scriitorilor constituie organizația obștească și profesională de creație, care are drept scop promovarea în Republica Socialistă România a unei literaturi militante, inspirată din idealurile socialiste ale poporului, menită să contribuie la edificarea socialismului și transformarea conștiinței umane, la dezvoltarea valorilor spirituale aparținând națiunii noastre socialiste.

Uniunea Scriitorilor, în consens cu procesul general de dezvoltare a democrației socialiste, stimulând participarea activă a tuturor membrilor ei în întreaga viață social-politică a țării, la parte, prin mijloace specifice muncii scriitoricești, la desăvârșirea construcției socialismului în țara noastră, militază pentru un climat de bună înțelegere cu toate popoarele, pentru progres social, pentru cauza socialismului în lume.

Uniunea Scriitorilor grupează Asociațiile de Scriitori de pe întreg teritoriul țării și este alcătuită din totalitatea membrilor acestora, români sau aparținând naționalităților conlocuitoare.

Uniunea Scriitorilor își desfășoară activitatea sub conducerea directă a Partidului Comunist Român, forța conducătoare a întregii noastre societăți.

Uniunea Scriitorilor activează pentru descoperirea și promovarea talentelor literare, pentru desăvârșirea personalității artistice, pentru o artă angajată, întemeiată pe concepția marxist-leninistă despre lume, dezvoltă cele mai înaintate tradiții ale culturii poporului român și naționalităților conlocuitoare,

încurajează preocuparea scriitorilor pentru continuă inovare creatoare, pornind de la premiza că diversitatea de stiluri, de modalități și forme artistice nu face decât să exprime mai pregnant conținutul operei de artă, inspirat din realitățile societății noastre socialiste și din procesele cu caracter progresist ale lumii contemporane.

Uniunea Scriitorilor organizează debateri consacrate problemelor de orientare a creației literare, precum și problemelor profesionale, cultivă dezvoltarea unor relații colegiale între toți scriitorii, colaborarea lor rodnică în interesul general al literaturii și susține participarea membrilor săi la întreaga viață politică și socială a țării.

Uniunea Scriitorilor participă, de pe pozițiile materialismului dialectic și istoric, la confruntările de idei și schimbările de experiență cu organizațiile scriitoricești din întreaga lume, contribuind direct la munca de valorificare a operelor literare, precum și la răspunderea lor în țară și peste hotare.

Uniunea Scriitorilor reprezintă și apără, în mod direct și obligatoriu, pe membrii săi în probleme care privesc drepturile de autor, morale și patrimoniale, raporturile cu instituțiile, întreprinderile, organizațiile și persoanele fizice din țară și străinătate, participă activ la reglementarea acestor drepturi prin acte normative și contribuie la rezolvarea problemelor materiale ale scriitorilor.

Uniunea Scriitorilor își îndeplinește sarcinile statutare prin Asociațiile de Scriitori și prin propriile sale organe și se gospodărește singură, desfășurându-și activitatea potrivit principiului conducerii colective.

CAPITOLUL I

Membru. Drepturi și îndatoriri

Art. 1. — Asociațiile de Scriitori sînt alcătuite din membri titulari și membri stagiați.

Art. 2. — Membrii titulari ai Asociației pot fi scriitorii de orice naționalitate, domiciliați în localitățile în care funcționează Asociația, sau în regiunile apropiate, cetățeni ai Republicii Socialiste România, care aderă la prevederile prezentului statut și a căror activitate literară justifică această calitate.

Membrii stagiați ai Asociației pot fi scriitori începători, autori cel puțin ai unei lucrări valoroase cu caracter literar (volum de poezie, de proză, piesă de teatru, volum de critică literară sau eseu literar), tipărită sau reprezentată, și cu o activitate publică susținută în domeniul literaturii de cel puțin 3 (trei) ani și care aderă la prevederile prezentului statut.

Calitatea de membru stagiar se pierde dacă în răstimp de 5 (cinci) ani de la primirea în Asociație, membrul stagiar nu a reușit prin activitatea sa literară să devină membru titular.

Art. 3. — Membrii Asociațiilor sînt împărțiți în membri ai Uniunii Scriitorilor. Încetarea sau suspendarea calității de membru al Asociației atrage și pe aceea de membru al Uniunii.

Membrii existenți la 14 noiembrie 1968 în Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România (titulari sau stagiați) fac parte de drept din Asociațiile ce se vor organiza în cadrul prevederilor prezentului statut, în calitatea pe care o dețin.

Un scriitor nu poate face parte decât dintr-o singură Asociație de Scriitori.

Art. 4. — Primirea de noi membri (stagiați sau titulari) se face individual de către Adunarea Generală a Asociației, la propunerea Comitetului Asociației, care, în aprecierea operei și activității autorului respectiv, trebuie să dovedească un spirit de maximă exigență.

Membrii titulari vor fi primiți din rândul membrilor stagiați, cînd valoarea creației lor ulterioare îndreptățește acest lucru. În cazuri excepționale, scriitorii cu merite literare deosebite și recunoscute pot fi primiți direct membri titulari.

Pentru ca un scriitor să devină membru (stagiar sau titular) al Asociației, trebuie :

— să depună cerere în scris cu date

bio-bibliografice, privitoare la activitatea sa literară ;

— să prezinte recomandările scrise a trei membri titulari ai Uniunii Scriitorilor ;

— să prezinte cîte un exemplar din lucrările publicate și, pe cît posibil, extrase din presă apte a dovedi că lucrările sale literare, tipărite sau reprezentate, sînt de o reală valoare artistică și s-au bucurat de o apreciere favorabilă din partea criticii și a cititorilor.

Art. 5. — Primirea unui nou membru în Asociație devine valabilă în urma validării ei de către Comisia de validare desemnată de Consiliul Uniunii, careia Asociația îi va trimite actele celui în cauză în termen de cel mult 7 (sapte) zile de la acceptarea acestora.

Comisia de validare examinează în termen de două luni respectarea îndeplinirii condițiilor statutare la primirea noului membru, aducînd la cunoștință hotărîrea sa celui în cauză, precum și Asociației respective. Împotriva acestei hotărîri, cel în cauză poate face contestație la Consiliul Uniunii.

Art. 6. — Membrii titulari ai Asociației de Scriitori au următoarele drepturi :

a) să aleagă și să fie aleși în organele de conducere ale Uniunii și ale Asociației de Scriitori din care fac parte, să participe la discutarea și aprobarea oricărei hotărîri ce se va lua în Adunările Generale ale Uniunii și Asociației ;

b) să participe la manifestările Uniunii și Asociației, precum și, în ședințele și debaterile organizate de acestea, la discutarea oricărei probleme ce interesează obștea scriitoricească ;

c) să participe la discutarea activității lor de către organele Uniunii sau ale Asociației ;

d) să fie sprijiniți de Uniune și Asociație în probleme de creație și să se folosească, în calitatea lor de membri, de toate drepturile ce le revin, sa beneficieze de condițiile de muncă și creație, precum și de mijloacele de care dispun Uniunea și Asociația (ajutoare bănești, împrumuturi, documentări, asistență materială și medicală) ;

e) să primească pensie ;

f) să obțină din partea Uniunii Scriitorilor indemnizații, burse, călătorii de studii în străinătate etc.

Art. 7. — Membrii stagiați ai Asociației de Scriitori au toate drepturile

membrilor titulari, enunțate în alineațele precedente, mai puțin cele specificate în alinatul a din articolul precedent.

Art. 8. — Membrii titulari și stagiați ai Asociației de Scriitori au următoarele îndatoriri :

a) să contribuie, prin scrisul lor, la făurirea unei literaturi profund angajate, pusă în slujba idealurilor socialiste de progres și prosperitate ale poporului român ;

b) să-și aducă din plin contribuția la activitatea generală desfășurată de întregul nostru popor pentru progresul societății socialiste, pentru dezvoltarea vieții spirituale a oamenilor, pentru elevarea morală a membrilor societății și formarea conștiinței socialiste a maselor ;

c) să achite taxa de inseriere și cotizația fixate de Consiliul Uniunii.

Art. 9. — Calitatea de membru titular sau stagiar al Asociației de Scriitori încetează prin :

— retragere ;

— radiere (prin pierderea cetățeniei române ; în urma refuzului de a achita timp de un an cotizația) ;

— excludere (pentru pierderea calității de alegător ca cetățean al statului, pentru activitate potrivnică intereselor Republicii Socialiste România, pentru fapte incompatibile cu morala profesională sau pentru încălcarea gravă a prevederilor statutare).

Calitatea de membru titular sau stagiar poate fi suspendată, pe termen pînă la un an, pentru abateri de la prevederile prezentului statut.

Pentru abateri de la etica profesională și de la normele prezentului statut, cel în cauză va primi, în mod obligatoriu, avertismentul scris al Conducerii Asociației, înainte de a se lua o măsură extremă.

Hotărîrea de excludere sau radiere va fi luată de Adunarea Generală a Asociației, în urma examinării prealabile a cazului de către Comitetul Asociației și sub rezerva ratificării acestei măsuri de către Consiliul Uniunii.

Hotărîrea de suspendare va fi luată de Comitetul Asociației (în urma examinării prealabile a cazului, cu participarea celui vizat) și sub rezerva ratificării acestei măsuri de către Adunarea Generală a Asociației.

Împotriva ratificării Adunării Generale a Asociației, cel în cauză poate face contestație la Consiliul Uniunii. Împotriva ratificării de către Consiliul Uniunii, cel în cauză poate face contestație la Adunarea Generală a Uniunii.

Hotărîrile de excludere, radiere sau suspendare, ratificate, devin executorii după rezolvarea contestației.

CAPITOLUL II

Structura organizatorică a Asociației de scriitori

Art. 10. — Scriitorii de pe teritoriul Republicii Socialiste România se pot organiza, prin hotărîrea lor liberă, în Asociații de Scriitori.

Asociațiile de Scriitori se pot organiza în localitățile și zonele geografice în care există cel puțin 15 scriitori, membri titulari ai Uniunii. În stare să asigure desfășurarea unei activități literare susținute.

În cadrul Asociațiilor pot lua ființă secții de specialitate (critică, dramaturgie, poezie, proză, traduceri, literatură pentru copii și tineret), care să desfășoare o activitate specifică, diferențiată, avînd un nucleu de conducere propriu.

Asociațiile de Scriitori se constituie (sau se desființează) pe baza aprobării Consiliului Uniunii.

Art. 11. — Scriitorii domiciliați în localitățile în care nu ființează o Asociație de Scriitori pot cere să facă parte din Asociația în a cărei rază domiciliază.

Pentru stimularea vieții literare în diferitele centre ale țării, scriitorii domiciliați în Capitală pot opta să facă parte din Asociațiile care funcționează în aceste centre.

Art. 12. — Asociațiile de Scriitori au buget și plan de administrare propriu.

Acest buget se constituie din fondul alocat anual din bugetul Uniunii (în urma constatării dintre conducerile Asociației și Uniunii, pe măsura nevoilor Asociației și a posibilităților financiare ale Uniunii), precum și din orice alte venituri realizate de Asociație. Executarea lui se face de către Asociație și este supus controlului financiar al Uniunii. Acolo unde numărul mare de membri ai unei Asociații și posibilitățile ei materiale îngăduie, Asociația poate obține din partea Consiliului Uniunii o completă autonomie financiară.

Art. 13. — Conducerea Asociației de Scriitori este exercitată de Adunarea Generală a membrilor titulari ai acesteia, care se întrunește cel puțin o dată pe an, sau ori de cîte ori este convocată de Consiliul sau Biroul Uniunii.

Adunările Generale ale Asociațiilor de Scriitori au următoarele atribuții :

a) dezbate problemele vieții literare și problemele profesionale ale scriitorilor ; decid asupra activității organizatorice a Asociației ;

b) alege Comitetul Asociației și Comisia de cenzori ;

c) apreciază activitatea Comitetului Asociației și adoptă hotărîri pentru activitatea viitoare a acestuia ;

d) hotărîse măsurile necesare cu privire la desfășurarea activității secțiilor administrativ-economice ale Asociației ;

e) decid asupra primirii de noi membri (titulari sau stagiați) la propunerea Comitetului ;

f) decid asupra contestațiilor ce-i sînt supuse conform prevederilor statutare ;

g) decid asupra oricărei alte probleme ce le este supusă de Comitetul Asociației, sau la cererea a 2/5 din membrii titulari ai Asociației ;

h) fac propuneri Consiliului Uniunii asupra oricăror probleme, în spiritul prevederilor prezentului statut.

Art. 14. — Între două Adunări Generale, conducerea Asociației este exercitată de un Comitet ales prin vot secret de către Adunarea Generală, pe termen de un an, și este compus dintr-un număr de 3—11 membri, corespunzător cu numărul de membri ai Asociației. Comitetul își alege din rândul său un Secretar.

Alegerea Secretarului este supusă validării Comisiei de validare, desemnată de Consiliul Uniunii, careia i se vor trimite actele necesare în termen de cel mult 7 (sapte) zile de la producerea ei. În caz de invalidare, se poate face contestație la Consiliul Uniunii.

Art. 15. — Comitetele Asociațiilor au următoarele atribuții :

a) exercită conducerea Asociației între două Adunări Generale ale acesteia, pe baza sarcinilor trasate de aceste Adunări Generale ;

b) aduc la îndeplinire sarcinile de interes republican, trasate de Consiliul Uniunii ;

c) exercită prerogativele ce-i sînt rezervate prin prezentul statut ;

d) reprezintă Asociația în fața tuturor forurilor locale ;

e) hotărîște, în limitele posibilităților Asociației, trimiteri de scriitori, membri titulari sau stagiați ai Asociației, în străinătate, pentru studii și documentare, reuniuni internaționale etc. și recomandă Uniunii astfel de trimiteri în cadrul acordurilor culturale de stat.

Art. 16. — În caz de inactivitate sau nerespectare a prevederilor statutare de către unul, mai mulți, sau totalitatea membrilor Comitetului, Adunarea Generală a Asociației îl poate revoca și alege alții din rândul membrilor săi.

Art. 17. — Adunarea Generală a Asociației alege pe timp de un an o comisie de 2—3 cenzori, care nu pot face parte din Comitetul de Conducere. Condițiile prevăzute pentru alegerea membrilor în Comitet sînt aceleași și pentru cenzori.

Comisia de cenzori verifică activitatea financiară, materială și de gospodărire a mijloacelor Asociației, informează trimestrial Comitetul asupra constatărilor făcute și prezintă Adunării Generale a Asociației o dare de seamă asupra activității ce a desfășurat.

SCRIITORILOR SOCIALISTĂ ROMÂNIA

CAPITOLUL III

Structura organizatorică

a Uniunii Scriitorilor

din Republica Socialistă România

Art. 18. — Conducerea Uniunii Scriitorilor din R. S. România este exercitată de Adunarea Generală a membrilor săi, care asigură aducerea la îndeplinire a prevederilor statutare. Adunarea Generală se convoacă de către Consiliul Uniunii o dată la 3 (trei) ani. Consiliul poate convoca și Adunări Generale extraordinare, prin hotărârea a cel puțin 2/3 din numărul membrilor săi. Adunări Generale pot fi convocate și la cererea unei treimi din numărul tuturor membrilor Asociațiilor, adresată direct Consiliului Uniunii.

Art. 19. — Adunarea Generală a Uniunii Scriitorilor este legal constituită prin participarea a cel puțin 2/3 din numărul total al membrilor Uniunii și hotărăște prin votul a cel puțin jumătate plus unu din numărul celor prezenți.

Adunarea Generală a Uniunii Scriitorilor are următoarele atribuții :

a) dezbate problemele vieții literare și problemele profesionale ale scriitorilor ; decide asupra activității organizatorice a Uniunii și Asociațiilor ;

b) alege Consiliul Uniunii și Comisia de cenzori, prin vot secret ;

c) apreciază activitatea Consiliului Uniunii și adoptă hotărâri pentru activitatea viitoare a acestuia ;

d) hotărăște asupra adoptării și modificării statutului ;

e) face propuneri de acte normative organelor competente, în legătură cu orice probleme legate de activitatea Uniunii și a Asociațiilor de Scriitori ;

f) hotărăște măsurile necesare cu privire la desfășurarea activității sectoarelor administrativ-economice ale Uniunii și Asociațiilor ;

g) decide asupra contestațiilor ce-l snt supuse ;

h) decide asupra oricărei alte probleme ce-l este supusă de Consiliul Uniunii, sau la cererea scrisă a cel puțin 1/5 din numărul total al membrilor titulari ai Asociațiilor ;

i) poate alege un președinte de onoare și membrii de onoare ai Uniunii Scriitorilor ;

j) între două Adunări Generale, în caz de inactivitate sau nerespectare a prevederilor statutare, poate revoca și înlocui, în total sau în parte, Consiliul Uniunii și Comisia de cenzori.

Art. 20. — Consiliul Uniunii Scriitorilor este alcătuit din 91 membri ai Asociațiilor și este ales pe un termen de 3 (trei) ani.

Secretarii Asociațiilor de Scriitori, care n-au fost aleși în Consiliu, participă la lucrările acestuia cu drept de vot consultativ, precum și la ședințele Biroului Uniunii, cu aceleași drepturi, atunci când se discută probleme ce interesează direct Asociațiile.

Consiliul conduce activitatea Uniunii pe baza hotărârilor Adunării Generale și are următoarele atribuții :

a) organizează și conduce pe toate planurile activitatea Uniunii, prezentând Adunării Generale dări de seamă asupra activității sale ;

b) analizează și dezbate problemele vieții literare și ale activității Uniunii și Asociațiilor de Scriitori, precum și activitatea economico-administrativă a acestora ;

c) alege prin vot secret din numărul membrilor săi Biroul Uniunii, compus din 27 membri, iar din rândul acestora un președinte și 5 vicepreședinți. Consiliul mai alege din rândurile membrilor săi 2 secretari ai Uniunii ;

d) numește Comisia de validare compusă din 7 membri ai Biroului Uniunii ; rezolvă contestațiile împotriva hotărârilor acesteia ;

e) îndrumă în mod direct, sub raport ideologic și artistic, publicațiile literare pe care le subvenționează Uniunea Scriitorilor și la măsuri pentru aceasta, prin sarcinile trasate Biroului Uniunii, conducerii sale operative și redactorilor șefi numiți ;

f) aprobă înființarea și dizolvarea Asociațiilor de Scriitori, le trasează sarcini, le controlează și le sprijină orientarea, în raport cu interesele naționale și cu specificul fiecăreia ;

g) poate constitui, după necesități, comisii sau jurii alcătuite din membrii Asociațiilor, care să-l ajute în probleme de creație, precum și la îndeplinirea oricăror alte sarcini ce-i revin ;

h) analizează și controlează activitatea organizatorică și financiară a Uniunii, a Fondului Literar și a tuturor organelor aflate în nomenclatorul și sub directa conducere a Uniunii ;

i) poate face propuneri Conducerii de Partid și de Stat, pentru a înființa întreprinderi economice, edituri, publicații și librării, case de creație și odihnă, precum și orice alte instituții anexă care se încadrează în specificul de activitate al Uniunii ;

j) aduce la îndeplinire sarcinile ce-l revin, potrivit regulamentului privind acordarea pensiilor ;

k) acordă burse de studii în țară și străinătate, numește juriile premiilor literare ale Uniunii și reglementează funcționarea acestora ;

l) aprobă organizarea de concursuri literare dotate cu premii ;

m) conferă între două Adunări Generale calitatea de membru de onoare al Uniunii Scriitorilor ;

n) stabilește organele administrative ale Uniunii și atribuțiile acestora ;

o) stabilește cotele cuvenite Uniunii, din remunerațiile care se încasează prin Fondul Literar ;

p) convoacă Adunarea Generală și Adunările Generale extraordinare ale Uniunii ;

r) face propuneri de acte normative între două Adunări Generale ;

s) încheie și urmărește aducerea la îndeplinire a Convențiilor cu organizațiile culturale de peste hotare ; hotărăște asupra trimiterilor de scriitori, membri titulari sau stagiați ai Asociațiilor, în străinătate, pentru studii și documentare, reuniri internaționale, burse etc. Fondurile valutare necesare pentru aceste acțiuni se vor realiza din traducerea cărților de literatură românească.

Art. 21. — Consiliul Uniunii Scriitorilor se întrunește trimestrial la convocarea Biroului. Președintele Uniunii (vicepreședinții) convoacă Consiliul Uniunii în ședințe extraordinare, la cererea Biroului sau la cererea a cel puțin 1/3 din membrii Consiliului.

Art. 22. — Consiliul Uniunii Scriitorilor este constituit legal prin prezența a cel puțin 2/3 din numărul total al membrilor săi și hotărăște valabil prin votul a cel puțin jumătate plus unu din numărul celor prezenți.

Art. 23. — Coordonarea și conducerea activității generale a Uniunii Scriitorilor, între două ședințe ale Consiliului, este îndeplinită de Biroul Uniunii, pe baza hotărârilor Consiliului. Biroul Uniunii se întrunește cel puțin o dată pe lună, la convocarea președintelui (vicepreședinților), sau la cererea a 2/3 din membrii săi.

Biroul Uniunii are următoarele atribuții :

a) aduce la îndeplinire hotărârile Consiliului Uniunii ;

b) coordonează și asigură conducerea operativă a tuturor sectoarelor de activitate ale Uniunii ;

c) îndeplinește prevederile înscrise în acordurile, convențiile și înțelegerile de colaborare pe care Consiliul Uniunii le încheie cu organizațiile culturale de peste hotare ;

d) numește Juriul de Onoare al Uniunii compus din 7 membri, care, potrivit regulamentului elaborat de Consiliul Uniunii, analizează și caută soluții pentru rezolvarea eventualelor litigii de ordinul eticii profesionale ;

e) supraveghează și controlează gestiunea fondurilor Uniunii și Asociațiilor și prezintă spre aprobare Consiliului Uniunii planul de muncă și dări de seamă periodice asupra activității sale ;

f) propune Consiliului, spre aprobare, conducerile publicațiilor editate de Uniune ;

g) numește conducerea administrativă a Uniunii și stabilește organele administrative ale Uniunii ;

h) reprezintă Uniunea Scriitorilor în fața tuturor forurilor din țară și de peste hotare ;

i) aduce la îndeplinire sarcinile ce-l revin potrivit regulamentului privind acordarea pensiilor ;

j) colaborează — ajutat de organele administrative ale Uniunii — cu organele de stat la stabilirea tuturor prevederilor referitoare la dreptul de autor. Colaborează, de asemenea, prin reprezentanți ai Uniunii desemnați anume, cu toate instituțiile și întreprinderile care se ocupă de editarea, difuzarea și popularizarea operelor scriitorilor ;

k) înființează, fixează atribuțiile și aprobă regulamentul de funcționare al Comisiei naționalităților, la propunerea membrilor naționalităților conlocuitoare din Consiliul Uniunii.

Biroul Uniunii este constituit legal prin participarea a cel puțin 2/3 din numărul total al membrilor săi și hotărăște valabil prin votul a cel puțin jumătate plus unu din numărul celor prezenți.

Art. 24. — În caz de inactivitate sau nerespectare a prevederilor statutare de către un membru al Biroului, Consiliul Uniunii procedează la revocarea lui și la alegerea prin vot secret a unui alt membru al Consiliului în locul acestuia ; aceeași măsură va fi luată de Consiliu, în aceleași cazuri, și față de întregul Birou.

Art. 25. — Între ședințele Biroului, coordonarea și îndrumarea activității generale a Uniunii este exercitată de către conducerea operativă a Uniunii (președinte, vicepreședinți și secretari), care, la proxima ședință a Biroului, referă asupra hotărârilor luate.

Art. 26. — Comisia de cenzori a Uniunii este formată din 5 membri ai Asociațiilor, aleși de Adunarea Generală a Uniunii pe o perioadă de 3 (trei) ani. Membrii Comisiei de cenzori nu pot face parte și din Consiliul Uniunii.

Comisia de cenzori a Uniunii alege din sinul său un președinte și are sarcina de a verifica activitatea financiară, materială și de gospodărire a mijloacelor Uniunii și ale Asociațiilor de Scriitori.

Comisia de cenzori a Uniunii informează semestrial Consiliul Uniunii asupra constatărilor sale și prezintă o dare de seamă Adunării Generale a Uniunii.

În caz de inactivitate a Comisiei de cenzori a Uniunii, sau a unui membru al acesteia, Consiliul Uniunii procedează la înlocuirea lor — până la prima Adunare Generală — prin alți membri ai Asociațiilor.

CAPITOLUL IV

Fondul Literar

Art. 27. — Fondul Literar al Scriitorilor din Republica Socialistă România

este organul economic indivizibil, subordonat Uniunii Scriitorilor din România, decurgind din Statutul pentru organizarea și funcționarea Fondului Literar din R. S. România, aprobat prin H.C.M. nr. 198 din 8 martie 1951, avind drept scop crearea condițiilor optime pentru desfășurarea muncii de scriitor, stimularea și valorificarea creației literare, apărarea și valorificarea dreptului de autor, acordarea de asistență socială și juridică scriitorilor. Fondul Literar este condus de un comitet numit de Biroul Uniunii.

CAPITOLUL V

Dispozițiuni finale

Art. 28. — Pe baza prezentului statut, membrii existenți la 14 noiembrie 1968 în Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România se organizează în Asociații de Scriitori. Listele acestor membri — pe Asociații — se întocmesc de conducerea operativă a Uniunii.

În caz de opțiune, scriitorii respectivi vor aduce la cunoștința conducerii Uniunii, în termenul specificat, Asociația din care vor să facă parte.

La constituirea fiecărei Asociații va participa fie președintele, fie un vicepreședinte, sau un secretar al Uniunii, desemnat de Birou.

Art. 29. — În cazul tuturor formelor de contestații prevăzute de prezentul statut, se vor respecta următoarele norme :

a) contestația se face în scris în termen de 15 zile de la în cunoștințarea scrisă a celor în drept asupra măsurii luate ;

b) rezolvarea contestației se face în termen de cel mult 3 (trei) luni de la sesizare și este adusă în scris la cunoștința contestatorului în termen de 15 zile de la această rezolvare ;

c) contestațiile supuse Adunării Generale se rezolvă în prima ședință a acesteia.

Art. 30. — Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România este organizație obștească profesională de creație, persoană juridică de utilitate publică, cu sediul în București, și se bucură de toate drepturile decurgând din această calitate, avind toate obligațiile prevăzute de legile în vigoare.

N.B.

Prezentul statut a fost discutat și aprobat de Consiliul Uniunii Scriitorilor, în ședința sa plenară din 31 ianuarie 1969.

Constituirea Asociației Scriitorilor din Brașov

În zilele de 18—19 aprilie a.c. s-au desfășurat lucrările de constituire a Asociației Scriitorilor din Brașov, care grupează scriitorii din Brașov și (prin opțiune) din orașele Sibiu, Hunedoara, Bala Mare, Satu Mare, Sighetul Marmației, Petroșeni, Alba-Iulia, Sf. Gheorghe și parte din București.

Au fost prezenți la lucrări Gheorghe Pană, primul secretar al Comitetului județean P.C.R. și acad. Zaharia Stancu, președintele Uniunii Scriitorilor, care, în cuvântul lor, au subliniat obiectivele Asociației, ca și sarcinile ce-l revin pentru înflorirea vieții culturale din municipiul Brașov și din zona geografică respectivă.

Primul Comitet de conducere al Asociației, ales, are următoarea componență : Paul Constant, Ion Grecea, Georg Scherg, Dan Tărchilă și Radu Theodoru, care îndeplinește și funcția de secretar al Asociației Scriitorilor din Brașov.

Cu prilejul acestor lucrări, i s-a înmănat scriitorului Georg Scherg premiul Uniunii Scriitorilor pe anul 1968, pentru romanul *Der Mantel des Darius* (Mantla lui Darius).

H. C. ARTMANN—POET, VAGABOND ȘI CĂRTURAR

Viata și opera lui H.C. Artmann (n. 1921), supranumit, prinire, allele, și „Richard coeur de Lion”, a devenit de cîtiva ani o legendă. E vorba de un strănu apostol al unei poezii la fel stranie, care încorporează o individualitate artistică singulară astăzi nu numai în Austria, ci și aiurea. Fără a exagera cîtusi de puțin, îl putem considera un Villon răscălat prin pustiitoarea epocă a tehnocrației. Biografia sa atinge dimensiunile fabulosului și admite greu fixarea unei granițe între real și ficțiune. Cunoaște într-adevăr patruzeci de limbi, cum se pretinde? (Artmann îi declarase autorului acestor rânduri că posedă și tainele limbii române, și că este cititor al „Secolului 20”). Dar nimeni nu poate contesta faptul că a tradus opere literare din engleză, franceză, spaniolă, idiş, suedeză și din dialectul gaelic. Calitatea transpunerilor sale din Villon, Francisco de Quevedo y Villegas, Carl von Linne și Daisy Ashford nu cunoaște nici un precedent în cultura de limbă germană. Poetul afirmă că a venit pe lume în St. Achatz am Walde, dar această localitate nu există decît în imaginația sa. Cu certitudine se știe numai că tatăl său era un biet cizmar, iar mama o femeie aproape oarbă. Nu a urmat nici a clasă de limbă, însușindu-și noțiunile de cultură după indicările unei misterioase busole, care s-au dovedit a fi neînșelătoare. Îi plăcea să citească de mic iar părinții îl aprovizionau cu cărți pînă și în tranșeele în care îl aruncaseră urgiile războiului! Copilaria și-o petrece într-un cartier al Vienei, iar după 1945 se angajează translator la comandamentul trupelor americane din Austria. Leagă prietenie cu cîtiva tineri poeți și prozaieri vienezi (printre care avangardistii Gerhard Rühm și Konrad Bayer), punind temelie grupului artistic „Wiener Gruppe”. Viața lui se desfășoară între catacombe literare „Strohkoffer” (Cufărul de paie) și cafeneaua „Hawelka”. Deși este animatorul tinerei mișcări spirituale din capitala țării, adevărată sa personalitate s-a cunoscut doar într-un cerc de inițiați, plini de entuziasm pentru o forță creatoare insolită, în permanentă erupție vulcanică. Din păcate, o bună parte din ceea ce compune între anii 1950 — 1957 se risipește prin numeroasele sale adăposturi întimplătoare. În 1958 intră în literatură glorios, cucerind o popularitate ne-verosimilă în Austria contemporană: cu volumul de versuri în dialect vienez *med ana schwaozzn dintn*. Titlul cărții e greu de tradus, dar și mai greu se pretează traducerii versurile propriu-zise. Pentru înțelegerea acestor poezii trebuie să fii vienez autentic, familiar cu o limbă și un humor subtil și macabru, savuros și înțelept totodată. Mai mult, ele se cer în primul rînd ascultate, intrucît deseori accentul cade pe valori de limbaj. Cu nimeni altul pînă la el, Artmann (exact opus lui Josef Weinheber) a știut să folosească la maximum resursele dialectului vienez, îngroșându-i laturile absurde și suprarealiste. Succesul lui *med ana schwaozzn dintn* e răsunător. Artmann e ocațional de public, votmanii îl salută din mersul tramvaiului, Qualtinger, un gen de Tânase al Vienei, îi interpretează pe scenă creațiile. Pînă și primăria se interesează de soarta sa, punindu-i la dispoziție o locuință elegantă, pe care însă e nevoit curînd s-o părăsească, intrucît poetul transformase viața vecinilor într-un iad! Artmann răcoște fără astimpăr dintr-un oraș în altul; își tastează apariția cînd la Malma și în Berlinul de vest, cînd la Frankfurt am Main, Londra sau Lisabona și Triest. Prietenii îl as-teapla pretutindeni, adăpostindu-l și nu o dată punînd la cale aventuri teribile. De altfel, marea simpatie de care se bucură poetul e concretizată într-o distinsă carte omagială, tipărită de o mină de contrați (Der Grafland zu Camprodon — Grafland de Camprodon).

După *med ana schwaozzn dintn*, Artmann publică cel de-al doilea volum, de același gen, de asta dată compus în colaborare cu Friederich Achleitner și Gerhard Rühm, și prefăcut de Heimito von Doderer: (*hossn rosn baa* — 1959). Cu aceste două culegeri de versuri dialectale, Artmann își încheie un capitol fructuos și original, pregătind altul, anunțat încă de prin 1950, dar realizat la nivel major de-abia acum. Este produsul poetic ieșit din retorta unei alchimii verbale fascinante. Mai exact, el constituie rezultatul asimilării barocului german și al limbajului popular și absurd. Aceste versuri (adunate în volumele *Verbarium* — 1966 și *Persische Qualtrainen* — Cătrene persane — 1966)

poartă semnul distinctiv al suprarealismului încrucișat cu un „romantism ne-ju”. Surselo de inspirație, motivele și impulsurile poeziei artmanniene sînt hrănite, după cum observă subtilul eseist și poet vest-german Walter Höllerer, de „baroc și secolul XVIII, de Linne ca și Quevedo, Rabelais, Fischart, Daisy Ashford și Dracula, de poezii celți, suedeze și spaniole, la care se adaugă universul subteran al Vienei și o cultură și subcultură specială, în care un rol de seamă îl dețin graza, botanica, criminalistica, viața militară și tehnica” etc. etc.

Artmann este și autorul unor scurte romane și schite cu situații onirice, a-bracadabrante sau macabre. Fie că scrie despre Vlad Tepeș (Dracula Dracula, ein transylvanisches Abenteuer — Dracula Dracula, o aventură transilvană — roman — 1966), sau despre tilcuiroa viselor jucătorului de loia (Grünverschlossene Botschaften, 90 Träume — Mesaje cifrate în verde, 90 de vise — 1967), Artmann izează de o neobișnuită inventivitate lingvistică, care incită alii inițial, ei și cititorul de rînd. În prezent, numeroși critici literari văd în persoana lui Artmann unul dintre cei mai talentați poeți de limbă germană iviți în anii postbelici.

H. C. Artmann este o figura stranie, ieșită parcă din paginile propriiei sale literaturi. Înalt, cu o fizionomie înluncată, pe care se află plasat un monoclu, îmbrăcat cu haine croite special și cu o imensă floare voșnic prezentă la butonieră, poetul se distinge net pînă și într-o lume în care finula vestimentară poate fi orice, caricatură sau artă. Nu are nimic comun cu un hippy sau beatle. El și-a stilizat a finula fantomatică, ne-bună, inteligentă — aceea a lui Artmann, landgraf și husar, vagabond și cărturar, diavol și inger.

Petra STOICA

EMINESCU ÎN U.R.S.S.

Cunoscut prin numeroasele sale traduceri din literatura noastră clasică și contemporană, autor al unei monografii despre opera lui Mihail Sadoveanu, cercetătorul sovietic Iuri Kojernikov ne oferă o nouă lucrare de istorie literară intitulată Mihail Eminescu și problemele romantismului în literatura română din secolul XIX. Spre deosebire de lucrările altor istorici literari străini consacrate lui Eminescu, cum ar fi cea a francezului Alain Guillemeau sau a italianei Rosa del Conte, care au un caracter de exegeză monografică multilaterală, aproape exhaustivă, cartea lui Iuri Kojernikov, la prima vedere, judecînd după titlu, pare să și fi propus cercetarea operei eminesciene sub un singur aspect, și anume fixînd locul ei în dezvoltarea romantismului românesc. Dar cum aspectul ales de cercetătorul sovietic privește coordonata dominantă, trăsătura cheie a creației eminesciene, cartea sa devine o analiză a întregii opere a poetului român, în ceea ce are această caracteristică, în ceea ce definește genul eminescian ca fenomen național și universal.

Înțelegînd caracterul de pionierat al lucrării sale — lucrare de inițiere a cititorului sovietic, de familiarizare a lui cu întreaga operă a lui Eminescu (contribuțiile de pînă la aceasta dată ale istoricilor literari sovietici studiază aspecte parțiale ale creației eminesciene), Iuri Kojernikov și-a construit cartea ca o cercetare de istorie literară cu amplitudine perspicivă, deschizînd-o printr-un tablou de sinteză asupra literaturii române în prima jumătate a secolului XIX. Pe acest fundal care pregătește și explică apariția genului eminescian, făcînd numeroase referiri și studiînd filiații cu procesul general european, autorul a inserat personalitatea și opera poetului român, considerîndu-le ca o manifestare organică a epocii, dar ca și un fenomen excepțional prin strălucirea sa.

Acordînd loc mai puțin datelor biografice, dar fără a le ocoli sau ignora cu desăvîrșire, slujindu-se de ele pentru explicarea și înțelegerea mai deplină a creației, I. Kojernikov își fixează principala atenție asupra analizei amănunțite și temeinice a poeziei eminesciene. Perspectiva în care se face aceasta este cea cronologică cu relevarea permanentă a trăsăturilor literare — naționale sau universale — ca și a filonului popular din care

Eminescu și-a putut sorbi inspirația, care au putut contribui într-un fel sau altul la modelarea operei și a personalității scriitorului român.

I. Kojernikov cunoaște foarte bine și opera lui Eminescu și vasta bibliografie critică pe care ea a generat-o. Tinuta științifică riguroasă a lucrării este accentuată de interpretarea critică a unui bogat material de referire. Folosind lucrările eminescologilor români mai vechi și mai noi, ale unor cercetători sovietici, I. Kojernikov își definește totdeauna limpede poziția față de punctele de vedere emine, de ipotezele formulate, de interpretările date. Această rigurozitate și onestitate sînt neluabile calități ale lucrării.

Ținta către care se îndreaptă întreaga analiză și argumentare este clar formulată de autor. Fixînd locul ce revine poetului în cadrul romantismului românesc și european, Kojernikov spune: „Eminescu, și împreună cu el Victor Hugo, ultimii reprezentanți clasici ai mîzării romantice. În creația lor romantismul atinge cea mai înaltă dincolo de care începe transformarea acestui curent și sfîrșitul creației acestor doi poeți înseamnă și sfîrșitul romantismului progresat în ipostaza lui clasică”. Pentru a demonstra acest lucru, istoricul literar sovietic parcurge etape după etapa creația lui Eminescu în des-fășurarea ei, relevînd trăsăturile ce romantice și firești ce o leagă de estetica și practica acestui curent. Al la altă-dine împotriva interpretărilor vulgarizatoare ale poeziei eminesciene, ca și împotriva încercărilor de a face din Eminescu un poet realist. În această privință sînt îndreptate interesante paginile încheiate analizei poemului Împăral și prolept în care I. Kojernikov polemizează cu punctele de vedere ale unora dintre cercetătorii sovietici (K. F. Popovici și E. M. Portnoi) care consideră această operă ca fiind lipsită de unitate și consecvență lăuntrică, deformîndu-se prin coexistența unor elemente romantice și realiste. Totodată, el la atitudine și împotriva interpretărilor rigide, vulgarizatoare ale evoluției ideologice a poetului de-a lungul perioadei de creare a acestui poem, care se fac simțite în concepția lui E. M. Portnoi. („E o exagerare — spune Kojernikov — să considerăm că poetul evoluează în concepția lui de viață de la „aproape reoluționar” la „aproape reacționar”).

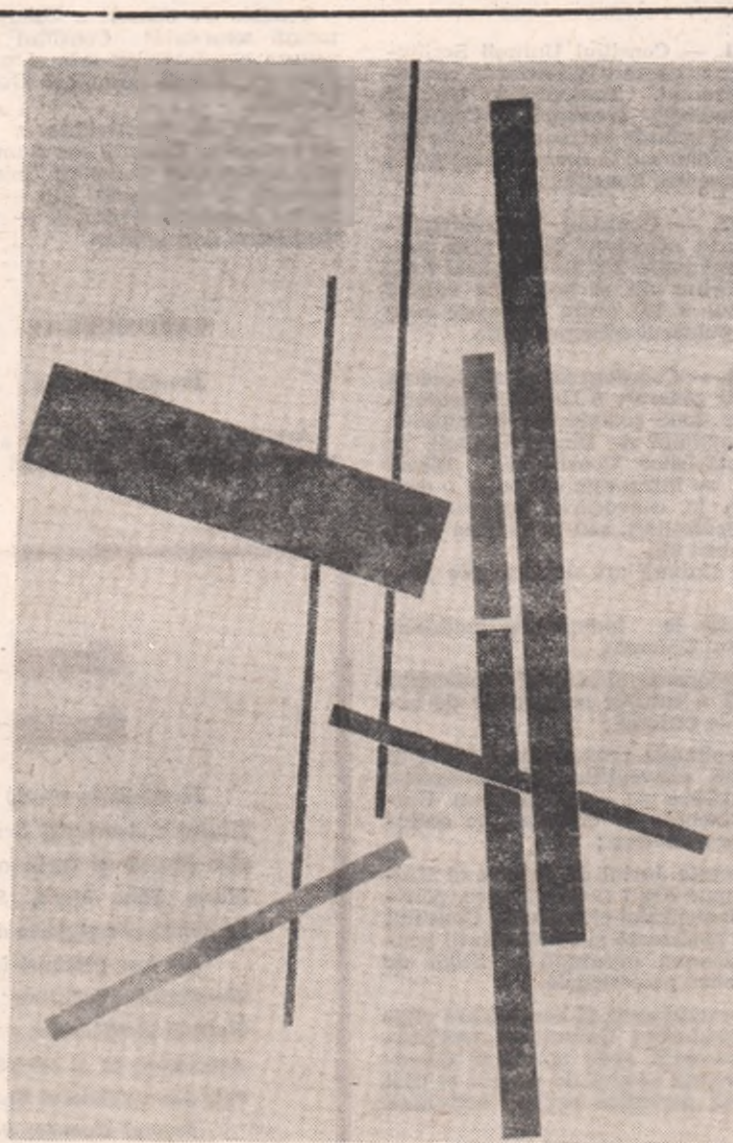
Interesante sînt, prin analiza la obiect, prin pătrunderea în substanța dezbaterilor poetice, capitolele închinete Scrierilor și Luceafărului. Discuția poemului atît de complex și de profund care este Luceafărul și trînd în revistă opiniile formulate de istoricii literari români, I. Kojernikov se oprește îndeezebi asupra lucrării lui Matei Călinescu — Titanismul și genul în poezia lui Eminescu. Socotînd rodnică ideea criticului român de a explica Luceafărul prin „moturul frustrării”, propriu poezilor romantici în genere, autorul sovietic combate argumentarea adusă în sprijinul acestei teze cu raportare la poemul eminescian și critică îndeezebi felul cum este dezbătută problema titanismului și legăturile ei cu opera analizată. („Matei Călinescu, spune I. Kojernikov, proiectează asupra operei un punct de vedere tradițional și caută să demonstreze totala identitate dintre schema generală și poetul dat. Dar schema nu se potrivește poemului Luceafărul”).

Carte serioasă, interesantă, lucrarea lui I. Kojernikov are o omisiune surprinzătoare. Ne-am fi așteptat să aflăm un capitol care să ne vorbească despre perceperea operei eminesciene în U.R.S.S. (în limba rusă și în limbile altor popoare ale Uniunii Sovietice) dat fiind că se cunoaște preluarea de care se bucură poetul român în rîndurile cititorilor sovietici. Este regretabil că acest capitol sau măcar tangențial o dezbateră a acestei probleme nu găsim în lucrare.

Recent a apărut în nișinele librăriilor sovietice și un nou volum de tălmăcirii în limba rusă din poezia lui Eminescu intitulată I. Irică. E desigur cel mai complet, din cîte s-au publicat pînă acum (conține 49 de poezii) și totodată are un caracter reprezentativ pentru creația poetului român, cîci aflăm în el mai toate poeziile lirice de largă circulație, antologice, ale lui Eminescu (Venere și Madonă, Mortua est, Floare albastră, O, rămii, Freumăt de codru, Revedere, O, mamă, dulce mamă, Luceafărul, S-a stins vîntu talniciei Venetii, Mai am un singur dor, Glossa, etc.). Din păcate, din scrisori figurează numai Scriboarea I-a și Scriboarea II-a.

De remarcă printre traducători numele marelui poet Leonard Martinov, care a tălmăcit Scriboarea II-a și Viata, și mai ales este de subliniat traducerea excepțională a poeziei Venere și Madonă, aparținînd Annei Ahmatova, care nu face să regretăm o dată mai mult că bine-cunoscuta poetă nu a avut răgazul să dea mai multe tălmăcirii din opera lui Eminescu. Un scurt cuvînt introductiv cu date despre viața și creația poetului român, semnat de I. Andronikov, însoțește volumul.

Tatiana NICOLESCU



Muzeul de Artă Modernă al Scoției a achiziționat o lucrare de Ion Bițan (colaj), cu prilejul expoziției românești de grup, de curînd organizată la Edinburgh.

În cadrul primei expoziții bienale de la Nurenberg, cu tema „Elemente și principii de artă constructivă”, expun și patru artiști din țara noastră: Ilie Pavel, Mihail Rusu, Constantin Plondor și Roman Cotoșman.

În Muzeul de Artă Modernă, din Milano, Fundația Pagani, au intrat recent două lucrări de grafică din seria „Constructii aritmetice”, ale tînrului artist din București, Dietrich Sayler. În fotografie: T. 33.

PREZENȚE

ROMÂNEȘTI

NUMĂRUL DOI al revistei internaționale de poezie Arion, apărut în mai multe limbi la Budapesta în editura Corvina, cuprinde și trei contribuții românești. La secțiunea „Realitatea socială și poezia” citim trei pagini de reflecții asupra naturii și misiunii sociale a liricii semnate de Miron Radu Paraschivescu. La capitolul „Poezie maghiară — poezie europeană” se pronunță cu competență, asupra situației liricii ungare în contextul continentului, Mihail Beniuc. În sfârșit, volumul se încheie cu marginalii asupra Antologiei de literatură maghiară apărute în România de Veronica Pomnăbuc.

LE JOURNAL ROUMAIN DES POÈTES, organ al Institutului de limbă și literatură română din Belgia (fondat de poetul Mihail Stărlade) cuprinde în paginile 5, 6 și 7 traduceri în olandeză din poeziile lui Eminescu, Lucian Blaga, Bacovia, Arghezi, Ion Barbu. Traducerile aparțin poetesei olandeze Jane Vandervorst. Urmează un ciclu de traduceri din producțiile celei mai tinere generații de poeți din țara noastră: aceștia sînt cei mai promițători dintre liceenii pe care i-am cîntat în ultima vreme în publicațiile școlare. Poetul Mihail Stărlade, care a făcut anul trecut o călătorie în România, dedică apoi un număr de poeme Ununii Scriitorilor Români.

CADRAN

ANNA KOWALSKA

De curînd a încetat din viață la Varșovia, în vîrstă de 86 de ani, eminenta scriitoare poloneză Anna Kowalska.

Născută în 1903 la Lwow, a debutat în anul 1931 cu romanul Cătălina scris împreună cu soțul său Jerzy Kowalski, profesor de filologie clasică la Universitatea din Lwow. De altfel, și alte romane, printre care Deshul și Gruce, publicate în perioada interbelică și reîmpărtite nu de mult de editura Cystelnik, le-a scris împreună cu soțul ei. După război, Anna Kowalska locuiește la Wrocław și participă activ la organizarea vieții culturale în Silizia superioară. A fost fondatoarea și președinta Asociației prietenii literaturii și limbii polone și redactoare la revista Zeszyty Wrocławskie. Consacră o seamă de lucrări frumoase oraș de pe Odra, printre care: Povestiri din Wrocław și Însemnări despre Wrocław. Pentru activitatea neobosită desfășurată aici, imediat după război, i-a fost decernat premiul literar al orașului Wrocław. Anna Kowalska a fost, de asemenea, autoarea a numeroase opere consacrate lumii antice. Pentru lucrarea Povestiri grecești obține în anul 1959 premiul Hemingway.

Dintre numeroasele opere scrise după război, în care abordează probleme ale contemporaneității, merită relevate lucrările: Altare, Turnul, Pașărea etc. De un succes deosebit s-a bucurat romanul Wojt Wolboraki, consacrat marilor personalități a Renașterii poloneze Andrzej Frycz-Modrzewski.

Pentru romanul Marea încercare a obținut în anul 1931 premiul de stat.

GABRIEL CHEVALLIER

La 6 aprilie a murit în vîrstă de șaptezeci și patru de ani romancierul și dramaturgul francez Gabriel Chevallier, cunoscutul autor al unuia dintre cele mai cîntite cărți ale secolului: „Clochemerle”. În 1980 tirajul acestui roman atingea 2.800.000 exemplare, rivalizînd numai cu „Maria Chapdelaine” sau cu „Amantul doamnei Chatterley”. Deși atât de iubit de cititori, Gabriel Chevallier a fost aproape ignorat de critica franceză și europeană. Ceea ce n-a împiedicat traducerea sa în douăzeci și șapte de limbi.

CONSILIUL LITERAR AL STATULUI MONACO

Veteranul cinematografului René Clair, membru al Academiei Franceze, a fost numit recent în Consiliul literar al statului Monaco, consiliu ce decernează anual premiul prințului Pierre de Monaco. Între colegii săi din consiliu se numără Marcel Pagnol, Maurice Druon, Jacques de Lacretelle, Hervé Bazin, Roland Dorgeles, Jean Giono.

MUZEU JULES VERNE

La Nantes se va deschide în curînd un muzeu dedicat romancierului Jules Verne. Muzeul va fi situat chiar în cartierul Chantenay, cartier în care celebrul autor a locuit și unde a compus una din operele sale cele mai îndrăznețe și mai originale: „Oculul pămîntului în 80 de zile”.

Atlas liric

ROBERT DESNOS

Ca mina-n clipa morții

(fragment)

Ca mina-n clipa morții și-a naufragiului, ca
razele-asfințitului țîșnesc privirile tale.
Nu mai ai cînd, nu mai ai cînd să mă privești,
Dar frunza care cade și roata ce se-nvîrte îți
vor spune că nimic nu dăinuie-n lume,
Afară de dragoste,
Și vreau să mă-ncred în aceasta.
Corăbii ușoare-n culori stacojii,
Furtuni risipindu-se,
Un vals uitat pe care timpul și vîntul
prelung îl îngîină prin cereștile spații.
Atîtea peisaje.
Nu vreau decît rivnita îmbrățișare,
Și moare cîntul cocoșului.
Ca mina-n clipa morții crispîndu-se cumplit,
inima mea se strînge...

Infinitiv

Să mori o scînteie să mori
norii să-i vezi topindu-se asemenea zăpezii
ecoului
obîrșii ale soarelui și neprihanei săraci
asemenea lui Iov
să nu mori încă și să vezi cum stăruie umbra
cu focul să te naști să nu mori încă
să strîngi să-mbrățișezi fugara dragoste și cerul
sur
să treci de piscuri țărmi să lași în urmă
și cine știe dragostea să-mi afle
și numele să-mi uite prin ani să-l mai vestească
să ridă-n ceasuri de furtună la umbra unui
pin s-adormă
gratie stelelor rotunde ca un număr
să piară ce iubesc în coama văpăilor mistuitoare.

Vinerea crimei

O aprigă dorință de-a cuprinde femeii adormite
O piatră scumpă în scrinul albastru se culcă
Și iată pe cărare obositele pietre se-agită -
Pașii iubitelor nu mai tulbură noaptea
Curgeți cascade.
În sunetele lirei lui Orfeu cresc falnice ziduri
Și-n trimbițele Ierihonului se prăbușesc
Glasu-i străpunge înaltele ziduri
Privirea mea le spulberă-n vînt
Astfel cascadele curg o dată cu-al stelelor
plins
Nici pietre nu mai sînt pe cărări
Nici femei adormite
Nici pași de iubite
Curgeți cascade.
Minele huruie surd
Acoperișele par nins de cărbune
În părul tău acest pieptone are culoarea
apocalipsului
Fumul pasărea veche și gaița
Acolo s-au sfîrșit trandafirii smaraldele
Pietrele scumpe și florile
Chipul răscopt al pămîntului plesnind se-nste-
lează asemenea sidefului sub fierul de călcat.
Dar pletele tale atît de strîns împletite au
forma unei miini



De la roza de marmoră la roza de fier

Roza de marmoră imensă și albă era singură în
toată piața aceea pustie prin care umbrele
se lungeau la nesfîrșit. Și roza de marmoră
singură sub soare și stele era regina blîn-
dă-a solitudinii. Și fără mireasmă roza de
marmoră visînd pe țeapănă tulpină de-
asupra unui pedestal de granit șiroia din
toate valurile cerului. Luna stăruia gîn-
ditoare în inima ei de gheață și zinele de
marmoră sîinii reci veneau să-și atingă de
petalele ei.

Roza de sticlă vuia de toate vuietele țărmlui.
Și nu era un suspin de val ce se sfarmă sa
n-o facă să tremure de jalea de lacrima
lui. Jur împrejurul tulpinii fragile și-al
inimii ei transparente lin pogorau curcu-
beie cu trîmbe de stele. Ploaia cădea cu
picuri ușoare pe frunzele ei gemînd une-
ori prin adierile vîntului spre spaima iz-
voarelor, a licuricilor și-a nopții.

Roza de cărbune era asemenea păsării phoenix
pe care cenușa a preschîmbat-o în roză
de foc. Ivită fără-nctare din negrele co-
ridoare-ale minei de unde minerii-o culeg
zilei prinos s-o ducă roza de cărbune în
gangul de antracit veghea la porțile pus-
tiului.

Roza de hîrtie sugativă singera uneori în amurg
atunci cînd seara-ngenunchea tăcută la pi-
cioare. Roza sugativă paznică-a tuturor
tainelor și rea sfătuitoare pierdea un singe
mai vîrtos decît spumele mării un singe
care nu era al ei.

Roza de nori răsărea deasupra orașelor damnate
la ceasul cînd erup vulcanii la ceasul de
incendii la ceasul de răscoale deasupra
Parisului cînd Comuna împleti curajoasă
vinele sidefii ale petrolului cu izul prafu-
lui de pușcă frumoasa din 21 ianuarie fru-
moasa lui octombrie prin asprele vînturi
din stepă frumoasa din 1905 la ceasul mi-
nunilor la ceasul iubirii.

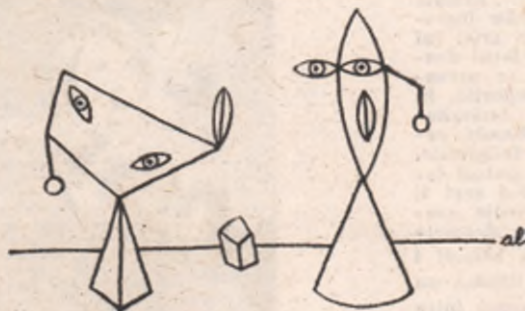
Roza de lemn trona peste spînzurători. Dădea
în floare sus deasupra gilotinei domnea
pe mușchiul verde apoi la umbra marilor
ciupercei.

Roza de fier fusese călîtă veacuri în șir de fie-
rării de fulgere. Fiecare din petalele ei
era un cer necunoscut. Iar cea mai mică
atingere bubuia cu un tunet în cer. Roza
de fier alît de dragă-ndrăgostitelor fără
nădejde.

Roza de marmoră roza de sticlă roza de cărbune
roza de hîrtie sugativă roza de nori roza
de lemn roza de fier vor înflori meru dar
azi li-s frunzele căzute pe covorul lău.

Au cine ești tu? tu care sfarmi sub tălpile
goale fugitivele urme ale rozei de marmo-
ra ale rozei de sticlă ale rozei de cărbune
ale rozei de hîrtie sugativă ale rozei de
nori ale rozei de lemn ale rozei de fier.

Traduceri de
Vasile NICOLESCU





avec une fidèle
affection pour mes amis
romains

J. Barrault

Paris 69

Întâlnire la nivel înalt:

Barrault și Rabelais

titulează Rabelais, fără ca scriitorul însuși să apară undeva ca personaj — după cum nici Barrault nu deține vreun rol deosebit. Cu toate acestea, publicul îl simte pe ambii prezenți constant în spectacol, imprumutând mereu alte fațete de la prezentator ca și de la toți uriașii, de la fratele Jean sau de la Panurge, o dată cu care „mor” la sfârșitul „dramei”. Pentru redactarea acestui text, greutatea — măturată dealtminteri de Barrault — stătea în determinarea a ceea ce putea fi neglijat în transpunerea scenică a lui Gargantua și Pantagruel, fără a trăda esențialul. Orice amator își are colțurile lui preferate în romanul lui Rabelais; dar satisfacerea tuturor gusturilor ar echivala cu reluarea întregului text, ceea ce e absurd în teatru. Dramaturgul Barrault și-a oferit un fir conducător mai sesizabil în partea a doua, un fir pe care Pantagruel îl depletește în spectacol, în elipa când își face semnul crucii zicând: „Justiția, religia, indulgențele, filnanțele”, primejdiile cardinale de care vor trebui să se aplece călătorii plecați spre Catay.

Prima parte a „Jocului”, construită mai ales prin juxtapunerea de tablouri, este axată pe istoria familiei Grandgousier-Gargantua-Pantagruel, compunând scene mai transparente localizate în spațiu și timp. Disputa între medievalitate și Renaștere, în privința drepturilor trupului și ale spiritului uman, precum și confruntarea mai particulară dintre Francisc I și Carol Quintul își iau ca pretexte principale educația lui Gargantua, războiul picrocholin, abația Thelème, nașterea lui Pantagruel, întințirea sa cu Panurge. Partea a doua reia o temă prin excelență renascentistă, urmărind odiseea lui Panurge și a tovarășilor săi pentru aflarea oraculului Divinei Buteli. Etapele cele mai remarcabile ale acestui periplu fantastic sînt: Dîndenaui, furtuna, cuvintele înghețate, Insula Sunătoare, frații Fredoni, motanii blăniți, Tara Lanternelor. În ultimă analiză, în Rabelais se confruntă doar două personaje: Physis și Antiphysis; formele acestei ciocniri duc la o comedie pîndită din toate părțile de tragie. În plectura micului univers rabelaisian recreat de Barrault, liărește oceanul umanității: timpul însuși pare să se înceie în această plectură, fiindcă nu izbuteste să renască sub o formă cu adevărat nouă, într-o pulsație care să nu mai amintească de „atunci”.

Personajele care îl însoțesc pe Barrault în scurta lui apariție de prezentator se găsesc, în prolog, pe „pieptul” crucii, pîrînd să recepționeze astfel din însăși inima lui Rabelais toate mesajele lor de libertate, cu care se încreștează fulgerător scurte prevestiri din Pantagrueline Prognostication. După cum cuvintele-cheie ale spectacolului convin adeseori epocii lui Rabelais tot atât de bine ca și timpul nostru, costumele și decorul muzical — puțin, însă foarte sugestiv — recurg la o paletă deschisă cu un avantaj de la Renaștere pînă azi. Printre oamenii lui Grandgousier în vestiminte de epocă, al lui Pantagruel (evocîndu-l pe Francisc I) și pe dîlnaitea lui Calvin „demoniacul” așa cum îl știm din portret, circulă, fără să provoace stridențe, anii noștri în costume tinerești, aproape sportive. Nimic nu e static: sintem solicitați de o vibrație neîntreruptă de forme și culori, cu atât mai frapantă cu cît pe datele realității se suprapun adesea viziuni fantastice, ca acea imagine hidoasă, a-și pluri-temporală totodată a Războiului, sau acelea nu mai puțin teribile ale sturcătorilor de averi și a lui Grippeminaud. Elementele decorului propriu-zis se rezumă la cîteva cabluri și la intervenția reflectoarelor: cîtă imaginație însă în funcționalizarea lor! Corzile, de pildă, servesc tot atât de bine ca trînghii de corabie și ca intestine la ospățul grandgousieresc (transformat cînd într-un dans bizar), dar și ca simbol al cinepel „Pantagruelion” și, printr-o nouă asociție, ca aluzie la primejdia continuă a șteargului care l-a pîndit pe Villon — evocat într-un moment de mare calm poetic de către Panurge.

Spectacolul mi-a apărut uluitor, înainte de toate din cauza ritmului său incredibil: aici e unul din secretele artei lui Barrault-regizor. La lectură, jocul dramatic Rabelais poate lăsa să se presupună și eventuale încetiniri nedorite, în special în prima lui parte. Or, seriozitatea și grotescul, agonia și sarabanda, penumbra și lumina sînt mereu înlănțuite, se cheamă reciproc și întregul pulsul înimăabil al spectacolului. Un rol cert îl revine publicului în această comedie „cosmică”, replică sui generis la dramele claudellene: nu numai fiindcă actorii l se adresează și-l solicită, dar fiindcă nu există practic nici un fel de rampă între „scenă” și mulțime care face, în consecință, corp comun cu interpreții. O dată

pus în mișcare, spectacolul își păstrează alura, datorită, probabil, și omolprezenței de abia perceptibile și totuși esențiale a lui Barrault. Este greu de imaginat cu cît patos participă dramatic acest incomparabil artist; l-am văzut într-un colț bătînd toba, gesticulînd ca pentru sine, producînd zgomote cludate, interpretînd cu toți mușchii feței (ca odinioară în neuitatul Les enfants du Paradis), oglinzînd, în mic, întreg spectacolul din jur. Barrault intervine aproape anonim în dansurile cele mai zvăpăiale, mulțumindu-se cu un rol de papagal oarecare în Insula Sonantă, scăldîndu-se cu o vizibilă satisfacție în entuziasmul cecchiplerilor săi. „Cecchiplieri” nu e o vorbă oarecare, fiindcă spectacolul Rabelais pretinde actorilor să fie și acrobați, ca să poată aluneca firesc de la arta scenei la aceea a circului și înapoi.

Nu știu cum și-a completat Barrault distribuția, dar dacă se spune adeseori despre diverse grupuri de actori (pentru a suplini alte laude) că sînt omogene, ael cuvîntul se potrivește în mod absolut. Toate rolurile principale sînt în același timp veritabile creații: Dora Doll în Gargamelle și prințesa Raebuc; Jacques Alric în Grandgousier și Grippeminaud; Georges Audoubert în Jean des Entommeurs; Jean-Pierre Bernard în Pantagruel; Pierre Bertin în Gargantua-tată și fratele Fredon; Gérard Boucaron Gargantua-copii; și cu deosebire — deși e alt de greu de folosit ael expresia — Jean-Pierre Jorris în Picrochole și Triboulet, și Henri Virlojeux în Panurge. De fapt, ar trebui evocați toți cei trei: zeel de actori (înclîny „les catcheurs”), mulți dintre ei interpretînd cite două sau chiar trei roluri. Dora Doll se amuză mimînd grațios felurile obscenității; Jacques Alric, un normand impozant, cu figura unui Flaubert jovial, joacă „la datele lui”, cum se zice, subliniate prin costumul bufant; Georges Audoubert surprinde prin tempoul rapid în care își lansează foarte distinct replicile mordante, Jean-Pierre Bernard e la înălțime nu numai datorită respectabilelor elizme-coturn pe care le poartă: demnitatea și eleganța îl sînt firești, conferindu-l superioritatea cerută de rol. Dezbatările dintre Pantagruel și Panurge, cel doi excepționali „P.F.” rabelaisieni, se ridică treptat la valoarea lor simbolică: „La Pensee et la Panse” — nu fără a-l face să-și imprumute reciproc anumite trăsături, ca și în cazul cuplului de mai tîrziu, Quijote-Sancho. În schimb, Pierre Bertin e o „prezență” prin altele mijloace: extrema economie de mișcări, Gérard Boucaron, corpulent de la natură, „îmbrăcat” într-un colant transparent, adoptă un timbru neverosimil de copilăș deștept și alintat, în scena de rară virtuozitate a „torchon”-ului, îndelung aplaudată.

Cînd apare pe podium ca imagine vie a Războiului demențial, Jean-Pierre Jorris reține toate privilegiile: este atât de expresiv, încît, aș zice, îl egalează pe Barrault în cele mai fascinante momente ale lui. Ca prin farmec, izbutește să încarneze concomitent, într-un fel de samurai fioros, pe Gîngh-Han și pe Hitler: să fie oare acesta Carol Quintul, sau Mussolini? Întregul tablou al visului imperialist de cucerire este de altfel construit ireproșabil: cel trei comandanți de oști care se vîdează împreună cu Picrochole stăpîniți lumii sînt în perfectă consonanță cînd se supralicitează — și totuși fiecare găsește o notă foarte personală. Același Jean-Pierre Jorris se întrece parcă pe sine însuși în rolul lui

irreproșabil: nu crezi că există ceva mai dificil în teatru decît să apară neîntrerupt un ceas și jumătate nebun (și nu de tot „nebun”), fără să te repeși în gesturi și fără să fii sprijinit de vreun text oarecare — rolul rămîind aproape mut... După acest spectacol, probabil că nimelul nu și-l va mai putea închipui altfel pe Panurge decît sub trăsăturile lui Henri Virlojeux. Amestecul fără seamăn de spiritualitate și carnal, de lașitate și onoare, de violențe și derută, de mincună și adevăr, de proză și poezie compune prin Virlojeux imaginea însăși a lui „homo gallicus” (dacă nu cumva a lui „homo”, pur și simplu) — un fel de Falstaff pîrnicit de pe Loara, modelat astfel de realități mai tari ca el, nevoit să se adapteze mereu, ca să-și poată salva trupul păcătos la care ține; rîzînd de el însuși, atunci cînd nu poate rîde de alții; cu un covînt, o autentică puylama cumsecade.

Detaliile regizorale din Rabelais nu ea trăsătură comună hazul cu subiect, linie fundamentală a spectacolului. Astfel, uriașul colț argintiu al belicosului Tonquedillon se preschimbă în scurtă vreme într-un fel de jălnică gamelă de prizonier; tinerii frumoși, singurii primiți în abația Thelème, se recomandă „nobili cavaleri”, în timp ce, nechezînd ușor, răcolesc pămîntul cu nerăbdătoare „copile” de armăzari; Pantagruel își „petrece” melancolic timpul printr-o pînză subțire, pe care o flutură alene ș.a.m.d., „Trimiterile” sînt permanente, ținîndu în cele mai variate direcții. Mișcarea labelor lui Grippeminaud amintește de enormul gîndac kafkian. Picrochole și acoliții lui se zvîrcolesc frenetic într-o scenă de grotesc gen Ubu. Calmul și reveria ce pun stăpînire pe întregul echipaj, înainte de tabloul „cuvintelor înghețate”, păstrează parcă ceva din puritatea inserărilor exotice din versurile lui Francis Jammes. Într-adevăr, Barrault și-a adunat „avutul” de pe unde l-a găsit, fără să facă dintr-asta vreun secret. Spectacolul apare politerom — și totuși păstrează un stil unitar indiscutabil, care poartă amprenta originală a lui Jean-Louis Barrault. El este adevăratul magician care face ca momentele de farsă populară medievală să fie urmate natural de dansuri moderne (a căror culme o reprezintă irealizabila explozie ritmică de după pronunțarea fatidicului: „Trinch!” — scenă aplaudată în cursul desfășurării ei), ca unii actori să apară pe podium cu coifuri și halebărde, iar alții să se plimbe printre ei cu microfonul. Toate aceste „diferențe”, pare să spună Barrault, privesc exteriorul, recuzita: linia umană, în esența ei — bună și rea — nu s-a schimbat într-alt în patru secole, încît să nu se mai poată recunoaște îndărătul „civilizației”. Cîte aluzii la lăstera războinică, la rapacitatea financiarilor, la închistarea sorbonicolă, la dogmatismul tuturor confesiunilor nu-și păstrează încă actualitatea nealterată! Disputa cu o anumită Sorbonă, de exemplu, poate deveni aici și acum incendiară, așa încît Barrault a fost nevoit chiar să-l pună întrucliva surdina lui Rabelais...

Caracterul unic al spectacolului e determinat de factori peste care am impresia că nu se poate trece. Încep cu publicul: este greu de crezut că o asistență de proveniență eterogenă ar putea urmări altundeva, mai înțeleghătoare și mai unită spiritualmente, glumele groase ale lui Rabelais; am constatat că bunica venită la teatrul Elysee-Montmartre cu un face-à-main înuțit a petrecut în mod real, nestîngherită, alături de nepoata în mini-lupe, ascultînd recomandările lui Panurge cu privire la tehnica înălțării celor mai inexpugnabile ziduri. În al doilea rînd, datorită direcției imprimate de la început textului, scria anume de Barrault în vederea acestui montaj, orice altă viziune regizorală ar fi nevoită să-și compună un nou „joc dramatic”, dacă ar dori să evite o comparație cel puțin dezavantajoasă. În fine, mai trebuie luată în orice calcul și prezența însăși vie și electrizantă a lui Jean-Louis Barrault...

Am fost așadar martorul unei întîlniri la cel mai înalt nivel: Barrault și Rabelais au dezbătut public problema apărării Omului, constatînd deplina lor concordanță de vederi. Ceea ce este cum nu se poate mai confortant.

Val. PANAITESCU

P.S.: Acum, corabia pantagruelică e din nou ancorată în liniaștea sălii Elysee. De la căpitania portului, Jean-Louis Barrault transmite numeroșilor săi prieteni din România un scurt dar călduros mesaj: „...dragostea mea devotată pentru prietenii mei români”.



GUTENBERG

Ca filozof al culturii, Marshal Mc Luhan este situat de către criticii contemporani în rândul așa-zigilor profeti al fenomenelor istorice (Oswald Spengler, T. S. Eliot, Toqueville, Foucault, Toynbee) lui, în mod special, rezervându-i-se titlul de profet al electricității. În Canada și în America de Nord avind aceeași vogă ca H. Marcuse, este asaltat și solicitat cu furie de conaștrii literari, de televiziune, de cinema și de toate mijloacele moderne care-și trag seva din substanța profetilor lui. Observația capitală de la care pornește Mc Luhan ca filozof al culturii este aceea a unui așa-zis impas istoric în care se află contemporaneitatea, impas care se explică prin așezarea lumii noastre la confluența a două epoci diferite: una, cea a scrierii, caracterizată prin imaginea abstractă percepută vizual, și alta, cea a electricității, caracterizată prin simultaneitate, spontanitate și o desosebită favorizare a expresiei orale. Pionierii ai lumii vechi, oamenii nu pot face, constată el, trecerea totală în cea nouă, trecerea din lumea tiparului (pe care el o numește simbolic „Galaxia Gutenberg”) la lumea mediilor de masă electronice).

De aici apoi, pentru societate, o întreagă dramă a rupturii care, o dată produsă, face ca omenirea să se zdruncine din temelii. Noua sinteză, care să-i asigure omului modern echilibrul necesar, neproducându-se în același ritm în care s-a produs disocierea, naște firesc o multitudine de temeri. Va mai întârzi oare mult sinteza, se întreba însuși Mc Luhan, ca apoi tot el să răspundă într-un mod destul de evaziv, condiționând acest proces de modalitatea de acomodare a religiei și a filozofiei tradiționale cu noile structuri politice și economice. Gîndirea lui Mc Luhan, însă, nu se desfiinșează logic decît pe parcele. El observă fenomenul, îl localizează, caută apoi să-l gîsească simptomele într-o altă epocă sau vreun semn în gîndirea sau arta vremii respective și după aceea îl analizează în sine, ca să se poată

pronunța asupra perspectivelor de dezvoltare. În privința dezvoltării, Mc Luhan este însă foarte prudent, și aici e marele său merit. El este unul dintre gînditorii care și-a dat seama că dezvoltarea spiritalului, și în sensul de evoluție și în cel de involuție, nu se face conform unor legi de deducție rigid logice, ci mult mai suplu, conform unei organicități în care fenomenele au libertatea chiar de a o lua razna, indiferent dacă după aceea organismul se va debarsa sau nu de ele. Această libertate și acest imprevizibil al lumii organice, raportate la cazul civilizației noastre, îl fac pe Mc Luhan să fie totuși extrem de circumspect și foarte meticulos în cercetarea cauzelor care au dus la dezechilibrul. El, deci, nu este gînditorul care să-și alcătuiască pe baza observațiilor un sistem în tiparele căruia să-ncerce să încadreze toate evenimentele, ci, procedînd din aproape în aproape, el caută să descopere din materialul viu mecanismul causal și sistemul relațional al fenomenelor istorice. Deci nu mintea va impune ceva specific ei vieții, ci viața se va impune minții cu complicatele-i mecanisme funcționale.

Filozofia sa poartă însemnele unui neopozitivism, însă nu atât al faptelor cît al semnelor, înrîndindu-se prin aceasta mai direct cu M. Foucault și cu H. Marcuse. Ca origine însă sursa ei este empirismul englez. De fapt, subtitlul cărții, *Galaxia Gutenberg*, ne informează mai exact asupra specificului intenției sale. Este vorba de o confruntare a întregii istorii a comunicației (începînd din perioada cînd nu se cunoștea scrisul, pînă la apariția și dezvoltarea tiparului), cu era modernă electronică.

Antecedente în istoria culturii se mai găsesc multe de acest fel. Albert B. Lord și Milman Parry au încercat să atragă atenția asupra situației în care ne găsim noi cel de acum față de electricitate în comparație cu aceea în care, de exemplu, se găseau elisabetanii în Anglia, față de mecanică și tipografie.

Teza lui Mc Luhan este că în omenire s-au produs transformări mintale fundamentale încă de la apariția alfabetului fonetic, urmînd ca tiparul să le adîncească și mai mult. Epoca electronică, cea care urmează tiparului, ne pune față în față cu noi forme de interdependență a elementelor de civilizație omenescă. Relația om-lume în forme orale chiar cînd elementele cordate în sine lor sînt de natură neverbală. Dar pînă se ajunge la acest împrumut și transfer de valori, interpretarea pe care o dă Mc Luhan civilizației și elementelor ei este aceea că civilizația constituie pentru om un fel de prelungire a potențelor sale senzoriale. Or, cînd această prelungire se face numai parțial, adică atunci cînd numai unele facultăți se prelungesc în dauna altora, apar contradicțiile în însăși organicitatea civilizației. În acest sens, scrierii, ca factor al dezvoltării gîndirii, i se atribuie aceeași funcție pe care a avut-o sistemul cartezian pentru cultura secolelor de după el. Pe seama alfabetului fonetic se pune formarea societăților deschise, pe seama vorbirii fără scriere, cele închise, și așa cum civilizația auzului a dus la formațiunile tribale dinaintea noastră, civilizația electricității va repara — după Mc Luhan — mutația făcută de tipar în sensul că va readuce lucrurile acolo de unde s-a pornit. Apariția alfabetului în lume, consecință a rupturii raportului dintre simțuri, implică fragmentarea spațiului experimental în parcele. Cu alte cuvinte, disocierea simțurilor a dus la crearea alfabetului. Mc Luhan cercetează, mai departe, pentru a ilustra procesualitatea prin care a trecut lumea modernă, efectele alfabetului fonetic asupra populațiilor primitive de azi.

Primul efect pe care îl constată, drept consecință a răspîndirii acestui alfabet, este trecerea omului de la o dispoziție magică, a auzului, la un indiferentism, acela al văzului. Prin aceasta, însă, cuvîntul își pierde o mare parte din semnificația personală, în sensul că cuvîntul spus are o

destinație mai precisă decît cel scris, care poate să fie citit sau nu. Pe de altă parte, gîndirea se scindează în două: gîndirea scrisă, care poate fi sau nu eficientă, și gîndirea exprimată verbal, de o eficiență mai mare cu prima. De aici, apoi, în anumite situații, importanța mai mare a cuvîntului spus (mai ales pentru eficiența sa negativă), decît a cuvîntului scris.

Scrișul fonetic desparte gîndirea de acțiune și o dată cu aceasta încep să se constituie vizualizări ale funcțiilor și ale relațiilor non-vizuale. Ilustrînd efectul, am putea spune că ceea ce este azi aparatul fotografic pentru noi, era pentru greci, sau pentru popoarele antice, alfabetul. Scrișul a dus, deci, la fragmentarea unității organice a gîndirii, a lumii și a omului însuși, observă Mc Luhan. Se observă că, în timp ce tehnologia ne prelungeste un simț oarecare (în cazul nostru, văzul în detrimentul celorlalte), cultura suferă o modificare a cărei rapiditate este direct proporțională cu ritmul de asimilare a noii tehnici. Deci, schimbările survenite în plan cultural depind de raporturile senzoriale care provin din diverse exteriorizări ale simțurilor noastre. Alfabetul este, astfel, un agent agresiv de absorbție și de transformare a culturilor, iar cel ce nu și-a asimilat tehnologia alfabetului se interesează mai puțin de aparențele vizuale.

Cercetarea lui Mc Luhan are ca scop explicarea galaxiei de evenimente și acțiuni legate de tehnologia gutenberghiană.

Publicul mîrit treptat de diversele salturi tehnologice va fi însă mult mai sensibil la informația practică decît la cea teoretică. Practicismul implicînd progresul, va ocaziona o schimbare vertiginoasă, adică germeul propriului său declin.

O consecință a tipografiei a fost tendința de modificare a limbajului, făcîndu-se din el un articol de consum, ușor manevrabil, sub formă de carte, el nemăfiind un pur mijloc de percepere și explorare, cum era în cultura orală. Trauma cea mare este însă ruptura pe care o produce scrișul între intelect și afect, traumă de care suferă, spune

Mc Luhan, o întreagă epocă, începînd de la Machiavelli și pînă azi. Cîndirea machiavelică are un singur țel: divizarea cu scop de dominare. Or, divizarea presupune o dihotomie a puterii și a moralității, în timp ce dominarea presupune dualitatea: bani-modalitate. Această intuiție l-a făcut, se pare, pe Aretino, pe Rabelais și pe Cervantes să declare că tiparul este o invenție fantastică și supraomenească. Diviziunea semnalată mai sus a dus la eliberarea forțelor centralizatoare și uniforme ale conștiinței naționale moderne, și la formarea cultului individualismului. Împins la extremă, acest individualism a provocat un mod special de alienare, proces care a cuprins la început individul (întîi bărbatul, apoi femeia), și mai apoi societatea întreagă.

Pe plan lingvistic, tipografia a modificat într-altă latină, încît a făcut-o să dispară: a urmat apoi normarea gramaticală și stabilirea limbilor naționale împotriva căror reacționară azi spiritul contemporan, căutătoare de particularități dialectale sau de aspecte oarecum mai concrete ale limbajului. Același lucru s-a petrecut și în psihologie, unde viața conștiinței standardizîndu-se datorită imperialismului, a dus, compensativ, la scoaterea în relief a subconștientului.

Dar încă că, o dată cu de-nunțarea uniformității spațiului newtonian, *Galaxia Gutenberg* suferă invazia unor germeni disolutivi: telegraful, radioul. Atacurile încep. Efectele însă nu se știe dacă în final vor aduce, compensativ, lumen la starea în care era înainte de a intra în această galaxie. Mc Luhan nu e optimist, profetic însă da, pentru că ținînd seama de efectele produse de un decarod între simțuri, tot astfel se pot prevedea și efectele pe care le va produce încercarea de oralizare a culturii cu ajutorul electronicilor. În orice caz, raportul văz-aur este altul în această nouă „galaxie”, decît în cea gutenberghiană.

Marcel PETRIȘOR

*] Marshal Mc Luhan, *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, Toronto, Canada, 1967.

„Ceilalți reprezintă

fericirea”

„Ceilalți reprezintă infernul”, a afirmat cîndva J. P. Sartre. Doctorul Marc Oraison, în lucrarea sa „*Etre avec...*” replică: „ceilalți reprezintă fericirea”. Studiul editat de „Centurion”, în colecția „Psychoguides” ne este prezentat recent de Roger Veillon în „La presse médicale”.

Confruntarea, conflictele și dragostea față de ceilalți, susține autorul, ne formează, de fapt, pentru că personalitatea umană nu se realizează decît în contact cu semenii. Dar cine este „celălalt”, acela care poate intra în raza conștiinței noastre și care deține o ireductibilă intimitate cu noi, fiind totuși altceva decît eu nostru? Pentru a afla trebuie să ne străduim, oricît ne-ar fi de greu, să vedem care „altul” sîntem pentru ceilalți. Și fiecare altceva intră în relații cu oricîi alții, pe care nu-l înțelege decît în funcție de el însuși.

Relația conjugală, observă Oraison, este o relație dialectică, de permanentă încordare. Ea este mai puțin calmă decît prietenia, care se bazează pe afinități și paralelisme cerebrale.

Un alt „cineva”, în devenire, este copilul, rodul unui cuplu adesea nu deplin convergent. Acesta realizează o cunoaștere afectivă, de încîntare, atunci cînd totul decurge normal, și de ireversibilă neliniște, atunci cînd situația familială nu se prezintă așa cum ar trebui. Importanța primelor impresii, înregistrate de copil, poate fi demonstrată

și prin observațiile făcute asupra așa zisilor copii-lupi. Cînd relațiile familiale și sociale sînt absente, în anumite momente ale vieții, cele mai importante mecanisme cerebrale nu se formează. De asemenea, crizele de adaptare, în diversele faze ale dezvoltării copilului, pot duce, de la simple manifestări puerile, la stări patologice evidente. O formă, foarte frecventă, de inadaptabilitate este sentimentul culpabilității, determinat de greșita integrare a experiențelor din copilărie. Altă problemă, legată de perioada definirii omului, este aceea a rivalității dintre sexe, care poate fi împinsă pînă la agresivitate, în cazul în care maturitatea, nedecurgînd firesc, generează anomalii și porniri necontrolate.

Reversul ideii de „a fi cu...” este acela al absenței culvei, al dispariției sau pierderii. Moartea, care înseamnă o absență absolută, poate deveni sursă de idealizare. Marc Oraison începe să-l caute, dincolo de moarte, pe acel „altcineva”, un „mare altcineva”, abătîndu-se către un idealism obiectiv. Dar redevine mai realist cînd recunoaște că „supremul altcineva” poate să reprezinte orice ar implica o dragoste pînă la sacrificiul de sine. Face chiar referire la credința marxistilor în proletariatul victorios, înlocuind noțiunea partitivă prin aceea completă de „umanitate”.

Fundamentată psihologie, armonizarea cu „celălalt” devine și un comandament moral pentru că, așa cum spune Marc Oraison: „*Într-o mai bună relație, de la om la om, califică atitudinea umană și se impune ca valoare, prin excelență morală.*”

Prima dragoste a lui

Alfred Nobel

Suedez prin naștere și mondial prin reputație, Alfred Nobel și-a purtat tristețile și bucuriile pe meleaguri străine, dovedind încă întregi că numai printr-o voință dirză, printr-o muncă asiduă poți trece peste deziluzii și înfrîngerii, pentru a realiza și cristaliza o operă durabilă. Un tînar de 20 și ceva de ani, frămîntat de gînduri și planuri greu de realizat (din lipsa banilor), făcea naveta dintre Stockholm și Paris, pentru a fi primit în audiență de către împăratul Napoleon al III-lea, spre a-l expune dolanțele sale și, totodată, a-l solicita un ajutor bănesc. Descoperitorul de mai tîrziu al dinamitei a avut mult de luptat cu necazurile și cu cel care nu l-au înțeles. Amărăciunea — cumplita amărăciune — și-a făcut loc în sufletul său devastat și chinat de obsesia invenției sale, pentru că în loc de „îngerul păcii”, (cum, poate îndreptățit l-ar fi plăcut să se spună), a devenit literalmente „îngerul negru” — al războiului.

O poveste ne spune că Alfred Nobel, probabil sătul de viața ascendentă dusă la Paris, precum și de multiplele experiențe și lucrări de știință, s-a gîndit că ar fi momentul să-și angajeze o secretară.

O notiță strecurată într-un ziar parizian din acea vreme suna astfel: „domn nu prea tînăr, foarte bogat și foarte cult, trăind la Paris, caută doamnă de aceeași vîrstă, vorbind mai multe limbi, spre a-l sluji ca secretară și spre a-l conduce casa”.

Notița aceasta decupată din ziar de către contesa Berta Kinsky, de la castelul Hermannsdorf, din imediata apropiere

a Vienei, a produs stupefacție în familia ei.

Și, cum la mijloc se lîsa o neplăcere într-o dragoste nefericită a acesteia cu baronul de Suttner — un decavat cu avere imensă în Ungaria, mine de cărbuni în Boemia și mai multe fabrici în jurul Vienei —, tînăra vieneză, în vîrstă de 18 ani, se hotărîse să părăsească pentru totdeauna Viena și să se angajeze ca secretară la Alfred Nobel.

Contesa Berta Kinsky nu-l cunoștuse nicodată, dar știa despre invențiile omului de știință, al cărui nume circula în toată lumea.

A urmat un schimb de scrisori între frumoasa și tînăra vieneză și Alfred Nobel.

Savantul s-a așezat puternic de Berta Kinsky, iar sentimentalele cîntece vieneză i-au redostepit tinerețea disimulată.

De multe ori lăsa lucrul din laborator, cu costisitoare experiențe chimice, pentru a compune madrigale frumoasei sale secretare, pe care, apoi, discret, i le punca la masă, sub servetel.

A fost prima și ultima dragoste a celui care a lăsat statului suedez o fabuloasă avere, înființînd totodată premiul Nobel care se decernează celei mai importante și mai umanitare lucrări.

De relevat faptul că testamentul lui Alfred Nobel decît a fost respectat, totuși el n-a înțeles nicodată să vină cu averea lui în ajutorul unui „om de acțiune”, ci numai în ajutorul acelor savanți, lipsiți de mijloace pecuniare, cărora statul nu le facilitează posibilitatea de afirmare și nu-și pot crea un drum sigur în viață.

În continuare, premiul Nobel se decernează astăzi oamenilor de știință, de artă, poezilor și scriitorilor cu opere de celebritate mondială, precum și luptătorilor pentru pace, care au luptat cu luptă consecvent împotriva războiului — dușmanul inversunat al omenirii.

SECVENȚE

LOUIS DE FUNÈS, care turnează, în clipa de față, *Hibernatus*, sub conducerea lui Eduard Molinaro, va interpreta personajul Avarului, într-o versiune filmată a piesei lui Moliere. Se vor face filmări în decorurile naturale de la Bagatelle și castelele din Ille de France. După acest film, Funes va îmbrăca, pentru a patra oară, uniforma de jandarm în filmul Jandarmul la pensie.

SUPERPRODUCTIA a cărei principală vedetă este vulcanul **KRAKATOA** este o cinerama în culori, producție americană, realizată de Bernard L. Kowalski, cu Maximilian Schell, Diane Baker, Brian Keith etc. Filmul care poartă titlul „Krakatoa, la est de Java” va da prilejul spectatorilor să urmărească timp de 2 ore și 10 minute aventurile eroilor, care în perspectiva găsirii unei comori de perle, aflate la bordul unui vas scufundat, sînt obiectul unor palpitante aventuri și urmări.

CAROLINE CELLIER, al cărei debut a fost foarte apreciat în filmul lui Lelouch: *Viața, dragostea, moartea*, va fi vedeta feminină a filmului *Que la bete meure*, pe care Claude Chabrol a început să-l filmeze în martie. Ea va juca rolul unei artistice, complicea unui șofer (interpretat de Jean Yanne) care din imprudență calcă un copil. Eroina se va îndrăgosti de tatăl copilului (Michel Duchassoy) preocupat de găsirea criminalilor.

MARINA VLADY, Bruno Cremer și Philippe Clay sînt vedetele filmului *Pentru un suris*, pe care François Dupont Midy îl va realiza în curînd, după romanul Annel Langfus (*Saute, Barbara*). Un soldat, care în timpul războiului și-a pierdut soția și fiica, visează să facă „o răpire”, pentru a se răzbuna într-un fel.

„NUMAI UN AN mai tîrziu, Moscova a auzit din nou vocea sa”. Cu aceste cuvinte se afirmă filmul lui Vilen Azarov *Sfîrșitul lui Saturn*, care are ca protagonist un erou al Marii război de apărare a patriei, agentul secret Krilov. După distrugerea unuia din cele mai mari centre ale spionajului hitlerist „Saturn”, Krilov cade în mâinile americanilor în calitate de „ofțier al serviciului de informații german”. El e salvat numai de ingeniozitatea și stăpînirea de sine de care a dat dovadă. Rolurile sînt susținute de Mihail Volkov, Gheorghe Jenuov, Grigori Gai, Ludmila Maxahova.

LA MOSFILM, Andrei Mihalov-Kontsealovski a început turnarea filmului în culori, pe ecran obținut. Un cuib de nobili, după cunoscutul roman al lui Turgheniev.

„Opera lui Turgheniev ocupă un loc de seamă în literatura rusă. El a excelat în zugrăvirea celor mai subtile stări ale sufletului omenesc, reflectînd cu multă poezie farmecul peisajelor Rusiei. La Turgheniev, omul și natura comunică intim. În suferințe și îndoieli, în bucurii și griji, eroii lui Turgheniev cer naturii, și găsesc în ea, prieten și înțelegere. Îmi place Turgheniev și găsesc că Un cuib de nobili este o operă capitală a literaturii ruse. Astăzi n-a făcut să o transpun pe ecran”, declară realizatorul Andrei Mihalov-Kontsealovski.

CHITTY-CHITTY BANG-BANG, film englez cinematografic în culori cu Dick van Dyck, Sally Ann Hoves, Lionel Jeffries, realizat de Ken Hughes în 1968; doi copii doresc ca extraordinara mayloașă campioană de curse Chitty-Chitty Bang-Bang să nu sfîrșească la fier vechi. Ei conțenează pe tatăl lor, inventator mai de grabă extravagant decît om de știință. Filmul este o comedie feerică, dansată și cîntată în același timp, îmbogățită de o adevărată colecție de gadget-uri.

BRIGITTE BARDOT va fi vedeta filmului lui Jean Aurel „Femelle”. Ea va încarna pe secretara lui Maurice Ronet, bărbat adulat de femei și care din dorința de a face puțină „ordine” în viața sa particulară simte nevoia să dicteze amintirile sale amoroase. (Prod. Lira Films).

Contracronică

Obiectul acestei contracronici este o foarte interesantă cronică apărută în nr. 12 al revistei noastre. De trei ori interesantă. Mai întîi pentru că e scrisă într-o românească onorabilă, lucru rar în critica noastră cinematografică tînră (autorul a absolvit anul acesta Institutul). În al doilea rînd, lucru iarăși rar, critica sa este onestă, adică argumentată pe fapte. În sfîrșit, filmul în litigiu este o operă remarcabilă pe care cronicarul o găsește categoric proastă. Așadar eroarea sa — dacă eroare se va dovedi că este — va fi o eroare de o mare bogăție de efecte ulterioare asupra spectatorilor.

E vorba de filmul *Casa mamei noastre*. Personajele sînt șase copii, între 6 și 12 ani, copii care — spune cronicarul — „se comportă fals, neautentici, în totală neconcordanță cu cele mai elementare date ale psihologiei infantile”. „Filmul e morbid, cu o înclinare aproape bolnăvicioasă spre bizaterie și patologie.”

Cronicarul se află pe o poziție tare. Dramele copilului stîrnesc spectatorului adult efecte garantate, reacții ieftine obținute și, prin asta de proastă calitate artistică. Există un fel de șantaj lacrimal de care trebuie să ne ferim, „atentat perfid la sentimentalismul necontrolat al spectatorului obișnuit”.

Cînd filmul ne arată niște copii care, cu minile lor, își îngroapă în secret mama, apoi îi falsifică înscăpătura pentru a ridica bani de la bancă, apoi tănuiesc moartea mamei, apoi (în consiliu secret) în care cer sfaturi și porunci de la mama defunctă, apoi îi lovesc pe tatăl întors acasă după 14 ani —, faptele sînt destul de stranii pentru a ne face să vedem aici o ieftină melodramă cu efect garantat asupra „spectatorului de rînd”.

Dar mai există și un al doilea șantaj, încă mai perfid. De ce melodrama este de cele mai multe ori dramă proastă? Foarte simplu: pentru că melodrama e un gen greu, infernal de greu, unde tot timpul nu avem decît sentimente și situații tari, momente, toate, de înaltă tensiune. E greu să găsești așa ceva în viață. Totuși, așa ceva uneori există. Mai ales la copii. Cine cunoaște (cum spune cronicarul nostru) „cele mai elementare date ale psihologiei infantile” știe că copilul are tendința să facă din orice o dramă. Cunoșc în viața reală cazuri mult mai bizare, mai „neverosimile” decît cele din filmul nostru. Nu mai



vorbesc de literatură (aș da două exemple: „Le grand Meaulnes” și „Ciclon pe Jamaica” de C. Hugh). Dar să revenim la filmul nostru.

Morbid? E așa de ușor să spui așa cînd e vorba de o înmormîntare clandestină și de un adevărat „cult al morții”? Dar aici tocmai că avem contrariul morbidității. Copiii nu fac nimic din voluptate, ci dintr-o aspră, grea, energică datorie. Datoria de a rămîne uniți și înfrățiți. Cultul copiilor avea un obiect concret, adevărat: continuarea unei solidarități de monolit în iubire și în devoțiune. Așa e că îți vine să te prăpădești de rîs cînd auzi pe cineva că a lupia din greu pentru păstrarea unității familiei este ceva „morbid” și „patologic”. Ce fac ei nu este de loc „diabolic”, cum spune cronicarul nostru, ci pur și simplu viteaz. Ba chiar eroic. Este conduita sănătoasă și dîrză a pasiunii controlate; supravegheate pînă în cele mai mici detalii practice.

După 14 ani de absență, soțul mamei lor se întoarce, un șot (zice cronicarul) „bineînțeles alcoolic și depravat”. Cuvîntul bineînțeles are mîslunea de a ne anunța că autorul meu să fie, ironic, batjocoritor față de convenția melodramatică a părinților monștruși. Dar acest „bineînțeles” e un cuvînt fals și inutil. Căci este de la sine înțeles că un tată care n-a simțit de 14 ani nevoia să-și vadă copiii (măcar pe acela făcuți de el) este desigur un ticălos. Dar iată ce mai spune cronicarul: acest ticălos, „într-un acces de sinceritate, mărturisește copiilor că mult divinizata dispărută fusese prostituată”. Aici greșea e deosebit de gravă. E bine să invoci fapte. Cu condiția, însă, să le înțelegi. Să nu spui „sinceritate” și „mărturisire” acolo unde ar trebui să spui minciună, abjectă nevoie de a însuși, de a pingări, de a coloniza. E drept că un ticălos părăsit de femeia lui (fiindcă este un ticălos) se va grăbi să o numească pe ca tiră. Dar noi știm bine că „divinizata dispărută” fusese o femeie admirabilă.

Cronicarul, pornind iarăși de la un argument serios, anume că actorii copii joacă aproape totdeauna foarte bine, găsește aci o nouă dovadă de incapacitate pentru regizor. Singurul său merit (citez), „dacă există vreunul, ar putea fi tocmai această îndemnare de a-i conduce. Nu este în fond prea mare lucru. Cel mic sînt, oricum, interpreți fascinanți” etc. etc. De acord. Cu actorii copii, „îndemnarea de a-i conduce” cere mai puțin efort decît cu actorii adulți. Să zicem că-i așa. Dar aici întemînarea, meritul mare al regizorului a fost nu de a-i „conduce”, ci de a-i alege, de a-i fi ales așa de diferiți. Nici unul din șase nu seamănă cu ceilalți. Fiecare e o altă mică lume în mijlocul miciei lumi comune a vitejeștilor lor conspirații. Șase portrete. Portrete interpretate de interpreți, dar făcute, compuse, alese de regizor și explicate tuturor șase, precum și fiecare în parte. Această varietate de tipuri de copii, această bogăție de viață adevărată și deosebită, aceasta e calitatea care merită epitetul de „senzațional” pe care cronicarul nostru îl acordă doar jocului actoricesc al unor actori care (zice el), vrei nu vrei, tot bine joacă. Aceste calități, și altele mai sus indicate, au smuls cronicarului nostru o involuntară mărturisire. Filmul (zice el; subliniat tot de el) „filmul poate fi luat de bun, adică crezut”. Firește, din asta el va face încă un cusur, căci asta va face filmul să fie încă și mai „nociv”.

Dar puțin importă. Sîntem mulțumiți să constatăm că un cronicar inteligent, chiar dacă pleacă de la un „partipris” eronat, mai aduce, nemărturisit aminte că (vorba bătrînului Samuel Goldwin) „the public is never wrong”.

D. I. SUCHIANU

VÎRSTELE OMULUI

M-am întrebat deseori ce îi trebuie unui film să se înscrie pe linia documentarului și deci să nu rămînă reportaj nud. Rîsurile, întrebările sau chiar presupunerile sînt confundabile, dar nu de neconfruntat. Un documentar presupune totdeauna o idee și o perspectivă dramatică sau lirică — un reportaj va rămîne simplă luare de contact cu o situație dată ori un peisaj descoperit instantaneu. Și este evident pentru oricine că filmul *Vîrstele omului* are o idee bine conturată care îl saltă dincolo de apele calmului plat ale reportajului, oferînd, totodată, perspective spre interiorizare, expansiune lirică și profunditate. Zonele biologice atinse — copilărie, tinerețe, maturitate și bătrînețe — marchează ca o clepsidră timpul, irepetabilitatea lui. Poate de aici o undă de tristețe, de singurătate, într-un spațiu selectat și sugerat, de obicei, liric. Prima parte care ar conține timbrul copilăriei și tinereții ni se dezvăluie epic, cu un relief banal, cu osatură slăvă, cu o marcă de fabulă știută în care își face loc dansul, fixat reportericește.

Filmul începe cu adevărat abia o dată cu secvența spălării cu boabe de rouă. Există în gesturi o poezie covârșitoare și o anume sinceritate a frumuseții, o sublimare a firii. De neuitat rămîne prin lirismul, prin mișcarea spasmodică de intrare în flinta bolnavului, a călușarului — vrăci și tămăduitor; remarcabile sînt clipele în care ulcioarele se sparg fastuos și apa fillică lăsîndu-se pe ochii tînrului. O dată cu această secvență, se poate observa o mai intensă esențializare dramatică spre care converg (cam inform) datele folclorice. Secvența nunții este una din puținele unde nu ai impresia lungirii inutile de dragul frumuseții parăzilor dansate și a împlinirii aproximative a timpului cinematografic care închide între barele sale un film ajuns de lung metraj. Casa din tîlnice pe sub care trec mirii, nesfîrșita bucurie, liniștea

sufletească unită cu gestul folcloric, cu menirile omului, toate dispozițiile și semnele care le definesc se topesc într-un rotund plin de miez.

Omul este cel care se petrece și își petrece semenii. Săpînța e un „Spoon River” românesc, colorat și primitor ca un han, unde poți odihni o noapte sau o veșnicie, cam atît cît ține împăcarea cu Fortuna.

S-ar părea că filmului îi este familiară metafora, conținutul lui fiind liric. Aș obiecta că metafora se tocește prin repetare atunci cînd filmul și-o propune ca punct de structură invariabil. Sosirea la mare, plecarea de la izvoare și ajungerea la nemărginirea apelor (pentru a sugera maturizarea?), a-samblată cu jocul uncii sau mai multor dalii roșii pe unde, ajungîndu-se tot

acolo, provoacă o metaforă cuminte, ce are darul de a complica necesitățile stricte ale filmului, care ar fi fost de dorit să dea o mai mare atenție materialului folcloric vast și astfel insuficient asimilat.

Despre actori nu se pot spune cuvinte mari, prezența lor fiind deseori goală și inexpressivă (aș remarcă totuși pe Michaela Caracac și pe Mircea Basta). Cei doi operatori — Gheorghe Cristea și Mircea Mladin, utili, salvează deseori liniaritatea filmului.

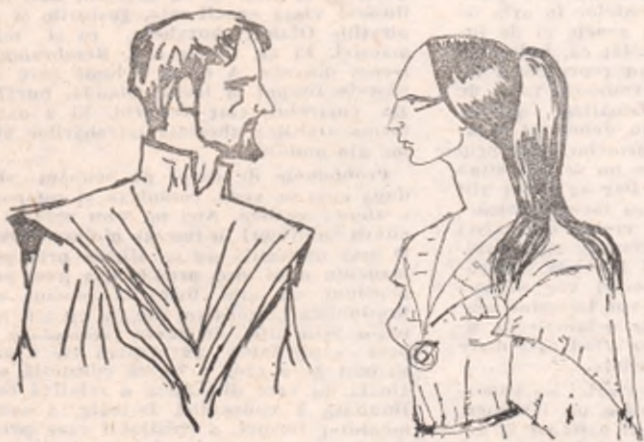
„Ceea ce îi lipsește peliculei — dacă pînă la urmă ritmurile îndrăcelte dau o notă de plictis și artificios — este ritmul însuși — coloană vertebrală a unui documentar curat. Scenarist și regizor al filmului este Alecu Croitoru.

Dumitru M. ION



ABSENȚA TRAGICULUI CONTEMPORAN

„Muștele“ de J. P. Sartre la Teatrul „Barbu Delavrancea“



ION OMESCU (Oreste)

SANDA MARIA DANDU (Electra)

văzuți de SILVAN

Fluidul și solidul poartă în sine pericolul viscozității. Copacii se topesc într-o pastă densă, pietrele, ciudate meduze, își pierd intransparența, pașii oamenilor lasă dăra cleioasă a melcilor, iar conștiința îngreșoasă se scufundă și ea în existența lipsită de puritate. Roquentin, eroul din *Greoaia*, înțelegându-l doar în ritmul egal al unui cîntec un punct de oprire în această curgere mîloasă, asfixiantă. Sartre aduce o aspirație de rigoare metalică într-o lume incapabilă să se definească și să se fixeze.

„Tineretea, altădată sursă de exaltare, exprimă în plan uman exact această viscozitate universală. Lipsit de posibilitatea unor ancorări și a unor acțiuni proprii, tînrul are aceeași formulă de existență ca și lucrurile: scurgerea. Fără inocență, dar și fără energie, fără fluidul copilăriei și stabilitatea maturității, compromis între cei doi termeni, el intrupează Bastardul, eșecul irremediabil. Nepăstrînd amintirea unor universuri pierdute, tînde doar către coagularea ființei sale în vîrsta solidă, definitivă a bărbatului.

Prinț, fiecare dintre tinerii lui Sartre, se simte exclus. Educați într-o morală a neangajării, aparținînd adesea altor medii decît celor cărora vor să li se alăzeze, ei alătură dramatismului vîrstei pe acela al situației, devenind bastarzi de două ori. Volatilă, întreaga lor ființă preînde materialitatea actelor, care să le mulțumească nevoia de greutate, de apartenență terestră la marile colectivități.

Descoperind vicile condiției și nefalsificîndu-le, atitudinea acestor eroi nu suferă consecințele „relei credințe“ prin care oamenii serioși mutilază adevărul. Actele lor izvorăsc din nevoia de consistență și definitiv (nu însă cu înțeles de stagnare).

Salvării prin etică îi corespunde în concepția lui Sartre salvarea prin libertate. Eroi săi tineri dispun de această libertate care sfîrșește prin a fi sursă a disperării deoarece nu poate fi, pînă la urmă, una a eliberării. Fără o victorie anterioară, ei sînt liberi prin acte și angajări. Născuți a două oară, mai liberi decît în ceasul despărțirii definitive de mamă, nu vor fi decît ceea ce s-au făcut. Acestor adolescenți li se pune pe umeri libertatea zeilor.

Oreste pășește în apele stătute ale unui Argos Ingenunchet de căința crimei imense, dar, în realitate, supus ordinii. Aici remușcările sînt instrumentul autorității. Tînrul prinț nevinovat e obsedat de greutate, de consistență. În realitate el nu a îndeplinit acte, nu aparține nici unei colectivități. Drama lui înseamnă drama ieșirii din singurătatea-i castă, a pătrunderii într-o lume spurcată și adevărată. Actul devine pentru Oreste cătușă care îl leagă de pămînt, care îl salvează de plutirea îngreșoasă deasupra lumii. El vrea să coboare și de mult a uilat lecția pedagogului despre ironie și scepticism, adică despre nepămînteasca despărțire de oameni. Doar încercîndu-se iarăși cu tragedia altridă, ființa lui se încheagă în jurul acului. Asasinatul lui Egist nu se va mai întinde ca o lepră a celălalt, ci va fi exemplar: Oreste și-l asumă căci înseamnă drumul lui spre lume, Argosul nu-l acceptă, dar în fond prin el se va elibera. Argosul bolnav pute, hoiturile negre s-au năclăit, măruntaiele, carnea se macină sub spaima neobosită a morții. Apa lînge nisipul, oamenii sînt asemeni „cailor cu pîntecele spintecate, ce își incurcă picioarele în mae“. Sartre e fascinat de visceral, de parfumurile puternice ale descompunerii. În spectacolul lui Călin Florian frigurile crimei și ale păcatului nu sperie, și din groapa comună a orașului nu se ridică spre noi tipărlul șuerat al spaimii. Călin Florian doar punctează situația. Într-o montare prin înțelegerea mai atentă a mulțimii, al cărei destin trebuia să atingă ample acorduri tragice, putea deveni un avertisment împotriva capitulării. Marea ceremonie funebă atîngînd limitele unei isterii larvare ar fi trezit, prin reacție inversă, o neistovită patimă a demnității. Totul se desfășoară însă indiferent, fără mister, fără puțința de a crea un cîmp magic sfîșiat de Electra. Dansul acesta eliberator, solemnă ratire astrală, destinat uimirii sfîrșește într-o mișcare mărunță. Invenția regizorală e ori limitată, ori stereotipă (simplismul rezolvărilor plastice a Eriniilor). Spectacolul ratează toate scenele colective și a dată cu aceasta și posibilitatea unei meditații despre secretele puterii și ale libertății.

Greșala spectacolului aparține scenografiei. Mircea Marosin derulează: după distinsa rezolvare din *Anonimul* se desfășoară aici prin excese de butaforie și de perdele. De mult n-am mai văzut pe scenă atîta carton, atîtea complicații. Respingînd sugestia, decorul încearcă o imagine obositor de încărcată, fără o ordine severă, unde accidental pare suveran. Costumele, cel puțin ca intenție, au o personalitate mai sigură. Prin ele, Marosin propune contururi ale unei lumi arhaice, pe care nu o va putea înălța spectacolul.

Sensurile existențialiste ale textului trebuia să ne fie relevante de către eroi. Ion Omescu în Oreste urmărește linia gândirii lui Sartre, răminînd complet indiferent de personajul său. Oreste fără suferința întrebării sfîrșește în inautentic, căci, aici, el este umbra celui tînr balansînd între neant și faptă. Lui Omescu îi lipsește consistența carnală a personajului. Călin Florian în Egist joacă dramatic, cu sevă, dar fără a-i arăta regelui sleirea sufletului, neputința de a mai trăi, Ion Niciu (Jupiter) e o apariție plină de firesc și naturalețe, lipsită însă de dimensiunile filozofice ale eroului. Marieta Luca în Clitemnestra aduce doar masca grotescă a acestei regine epuizate de drogost și singe. Sanda Maria Dandu, singură, unește într-o adîncă durere situația personajului cu întrebările sale. Prin jocul ei, amestec de emoție și luciditate, înțelegem ce rezonanțe ar fi putut aduce acest text. Spectacolul e prea lipsit de tensiune pentru a ni se părea contemporan.

George BANU

Cu GEORGES WILSON în zig-zag prin lumea scenei

După ce am fost plimbat prin mai multe coridoare și ascensoare, am dobîndit totuși impresia că biroul actualului director al Teatrului Național Popular se află la subsol. Cărți, discuri, hîrtii colorate. Toate par mai mici decît sînt în realitate, față de statura masivă, ieșită din comun, a lui Georges Wilson. Mai izbitoră decît impresia dată de fizic este manifestarea frîngerii, care, revărsată din interior, își găsește matca în gesturi abrupte, în fața colțuroasă, în priviri scurte, repede retrase. Pare copleșit de răspunderile ce-l revin ca director al Teatrului Național Popular din Paris, teatru cu două săli, din care una prea mare și nepotrivită la Palais de Chaillot...

— Ce puteți să ne spuneți despre stagiunea 1968—1969 la T.N.P.?

— M-am gîndit că e bine să aduc în fața publicului piese care privesc epoca și preocupările actuale. Cred că lucrarea lui Sartre „un clasic modern“, *Diavolul și bunul Dumnezeu*, care n-a fost jucată în Franța de 17 ani, este din acest punct de vedere edificatoare. Subiectul arată că deseori între bine și rău, omul alege singurătatea. Bine face? Rău face? Piesa lui Martin Walser *Stejar și lepru angora* se prezintă în sala mare cu titlu experimental.

— Vă gîndiți să reactivați tradiția potrivit căreia cîntăreți-poetii ca Brassens dau spectacole pe scena dv.?

— Nu putem s-o facem în toți anii. Totuși, publicul nostru nu va fi lipsit de concerte de muzică modernă.

— Înțelegem că reînnoiește a politicilor culturale a T.N.P. — așa cum a conceput-o Jean Vilar?

— Trebuie să spun de la început că nu sîntem un teatru de masă. De 17 ani, de

cînd s-a înființat Teatrul Național Popular, publicul s-a schimbat mult. Este meritul lui Vilar de a-i fi deblocat anumite inhibiții, de a-i fi ușurat accesul la teatru. Menirea noastră este să-l arătăm evoluția artei dramatice, fără să-l rădăcim într-un labirint steril.

— Unii pretind că publicul teatrului dumneavoastră l se refuză discernămintul: din moment ce spectatorul are un abonament, el vine la orice spectacol, în orice condiții.

— Începînd cu actuala stagiune suprimăm abonamentul, menținînd aceleași prețuri la biletele de intrare.

— E din ce în ce mai remarcată importanța pe care o acordăți activității de regizor. Care e explicația?

— În momentul de față nu prea văd un mare „emploi“ pentru actorul contemporan. Nu-i mai puțin adevărat că mie tot mai greu să flu și actor și regizor. De aceea am hotărît că 1969 va fi ultimul an în care practic amîndouă profesii. Dar despre asta sînt multe de spus...

— Care e coordonata principală a muncii în teatrul dv.?

— Eu prefer echipa, ca în cinematograf. Dacă 6 luni ne propunem să facem teatru, să lucrăm loialtă fără preget și în permanență. Nu televiziune sau film dimineața și pe urmă repetițiile 10 minute. În acest mod nu se pot stabili legături sufletești.

— Pentru că a venit vorba de cinema: cel ce vă apreciază pe ecran spun că în ultima vreme ați strălucit printr-o „absență îndelungată“. Au dreptate?

— Este adevărat; în ultimii cinci ani am refuzat orice participare la vreun film.



Dar asta nu m-a împiedicat să cred că meseria de actor se caracterizează prin schimbare, prin traversarea mai multor cîmpuri de expresie și ar fi păcat ca arta lui să secrete o pleticeală cu rădăcini într-o obișnuință păcătoasă. Poate că în 1969 voi face un film ca... regizor.

— Ce vă spune România în materie de teatru?

— Am vizitat țara dumneavoastră ca turist, în 1962. Am fost fericit să constat că românii iubesc din toată inima spectacolul, că arta dramatică își găsește aici o justificare în relația ei cu societatea.

Lucian ȘTEFANESCU

Paris, martie 1969.

în sfîrșit,

dezbaterei...

Spuneam, în numărul trecut al revistei, că e o primăvară densă sub raportul înfapturilor scenice și al confruntărilor internaționale ale teatrului românesc. Anotimpul se dovedește însă prielnic și dezbaterilor teatrolgice — domeniu în care a fost, o prea bună bucată de vreme, secetă. În luna mai și în prima decadă a lui iunie vor avea loc manifestări colective de artă dramatică însoțite de programe teoretice, precum și reuniuni de cercetare științifică exemplificate experimental sau coroborate cu reprezentății.

La București, seminarul internațional consacrat pregătirii profesionale a tinerilor regizori. La Piatra Neamț, festivalul spectacolelor pentru copii și tineret, împreună cu un examen în arie teoretică al raporturilor scenei cu publicul tînr. La Timișoara, din inițiativa și în organizarea Comitetului județean de cultură și artă, o interesantă sesiune științifică de comunicări în problemele istoriei teatrului, interferențelor contemporane ale teatrului cu celelalte arte, mutațiilor survenite în considerarea estetică a genurilor, formelor, procesului de creație în arta spectacolului. La Constanța, o săptămîină a teatrului românesc de păpuși, cu discuții asupra stadiului său actual și perspectivei.

Unele inițiative (am enumerat doar o parte) sînt locale, atestînd o mai amplă deschidere a unghiului de vedere și cuprindere, culezantă responsabilă, un spor de sensibilitate față de necesitățile culturale reale. Alte inițiative sînt internaționale sau vizează participări de peste hotare, întărind credința multora, de la noi și de aiurea, că în Europa s-a ivit, în ultimul sfert de veac, un nou și solicitant centru creator al practicii și gîndirii artistice contemporane: școala românească de teatru.

Problema cea mai sesizantă, acum, cînd cadrul unor atît de largi confruntări a fost conturat, e pregătirea temeinică, în substanță, a desfășurării manifestărilor amintite, precum și elaborarea foarte chibzuită a idelilor care să exprime și, deopotrivă, să explice originalitatea conceptului românesc de teatralitate — așa cum îl definesc cele mai înalte realizări actuale în materie.

Valentin SILVESTRU

ANIVERSAREA LUI PITOEFF

Cea de a douăzecea aniversare a constituirii trupeii sale de teatru, Sasa Pitoeff și-a serbat-o prin jucarea piesei lui Cehov, *Unchiul Vania*. În repertoriul lui de viitor nu se prevede nici o stagnare sau vreun impas opțional în fața noului, dimpotrivă, complexitatea repertoriului vădește o umiltate largheț. Sînt prevăzute pentru a fi jucate chiar în stagiunea aceasta: „Biografie“ de Max Frisch, piesă umoristică cu trei personaje, „Faracel“, piesă de Cehov, puțin cunoscută în Franța, și una foarte cunoscută, Regele Lear a lui Shakespeare.

CEA MAI DISCUTATĂ PIESĂ SHAKESPEARIANĂ

Studiile shakespearlene de anul trecut arată că piesa lui Shakespeare cea mai discutată în întreaga lume, în perioada lui 1968, a fost *Othelo*. Suplimentul literar al revistei Times leagă acest fenomen de importanța tot mai mare pe care o are în lumea modernă problematica sentimentelor.

Libertatea creației

Propunând o dezbatere asupra orientării artei românești contemporane, am pornit de la câteva considerații.

Am avut în vedere faptul că, în perioada postbelică, noțiunile de orientare în-a alterat uneori sensul: orientarea a devenit un sinonim al esteticii normative de tip dogmatic. În consecință, se naște necesitatea de a restabili autoritatea acestei idei. Pentru că idelle, înlocuim ea și oamenii, trebuie reabilitate, repuse în drepturile lor, stăruind cind silnica judecată a adevărurilor decretate le-a răpit sensul.

Fără să fie esențială ea, de pilda, ideea de dreptate, orientarea culturii face totuși parte dintr-o constelație care gravitează în jurul ideii fundamentale de libertate. Creativitatea este liberă, și în orice caz o expresie a libertății — cel puțin de la apariția condiției moderne a artistului, dar artistul are un drum și are un cer; epocile, generațiile fiecarei epoci își proclamă idealurile, credințele și necredințele. Creativitatea este liberă, dar libertatea presupune o atitudine. Atitudinea în fața efemerului și a eternului, poziția artistului în raport cu epoca și întrebările sale, toate acestea le desemnăm prin noțiunea de orientare. Creația artistică a fost și continuă să fie, prin natura sa, liberă și condiționată în același timp, un proces orientat.

Ar fi inutil și contraindicat să recurgem la definiții. Operanță este numai stabilirea axelor de coordonate ale fenomenului; o tratare simplistă și cu atât mai mult o atitudine dogmatică — oricare ar fi ea — împiedică înțelegerea adevărată a problematicei. Nu se poate susține, de exemplu, că numai prin critica și pe alte căi (guș, comandă etc.) se orientează arta. Se poate însă afirma că societatea este un factor al orientării. Tot astfel, poziția opusă — artistul se orientează independent de societate — se dovedește și ea arbitrară. Se poate spune însă că artistul este cel care orientează arta, dar într-un cimp de forțe și de posibilități. Într-un mediu social-istoric, într-un spațiu și un moment cultural, într-o configurație culturală. Prin urmare, orientarea artei implică în mod obiectiv interacțiunea a trei factori: individualitatea creatoare, societatea în care trăiește și cultura pe care aceasta o produce.

Am mai avut, de asemenea, în vedere un considerent legat de realitatea lumii contemporane. În această a doua jumătate a secolului 20 sistemul marilor antagonismului crescând între uniformitate și diversitate. Este o vastă problemă — politică, economică și culturală. Nu facem analiza aspectelor de ordin politico-economic, pe scurt fiind vorba de tendințele de integrare, în numele și prin interpretarea unilaterală a unor fenomene obiective de mondialitate. Le semnalăm însă pentru că ele evidențiază acuitatea problemei.

Trecind peste această latură, nu incupei nici o îndoielă că, în societatea contemporană, producția industrială, dominația gândirii tehnico-științifice și internaționalitatea acesteia, mijloacele de informație și agenții culturali de masă exercită o puternică presiune uniformizatoare, de standardizare a formelor de viață și a comportamentelor. Acest val uniformizator poate duce la o tragică ruptură a echilibrului natural între unitatea și di-

versitatea umană, între universal și particular. Cultura standard și omul unidimensional, depersonalizarea creației și în fond anularea originalității, depersonalizarea culturilor istorice și în fond anularea pluralității culturilor ar fi rezultatul probabil al unui asemenea proces de uniformizare. Și trebuie să spunem deschis: pentru micile națiuni, problema are o însemnătate vitală; în personalitatea propriei culturi, în capacitatea de a crea valori originale, aceste popoare au un foarte important reazim pentru efortul lor de liberă afirmare în cadrul cooperării internaționale și al participării la progresul general. Plecând de la constatarea că unele națiuni sunt împregnate de constituția numărului și a întinderii și văd în grandeură lor numerică predestinarea de salvatori ai lumii, un scriitor contemporan face o profesie de credință, semnificativă și emoționantă: „Cred în marea misiune istorică a națiunilor mici din lumea actuală, aflată sub influența unor mari puteri care vor să o supună propriilor lor legi. Națiunile mici, încercând să-și modeleze ele însele chipul, luptând pentru dreptul lor de autodeterminare, participă la bătălia împotriva uniformității care înmădă globul, asemnând unui val uriaș, contribuie la izbăvirea adevărului cuprins în diversele tradiții și stiluri de viață, dind drept de cetate miracolului și particularului”.

Experiența istorică demonstrează că națiunea a fost și este un factor activ al elaborărilor politice și culturale. După cum se știe, ideea de națiune, de suveranitate națională și ideea de cultură națională sînt însă puse în cauză sau negate, cîteodată de pe poziții ideologice complet opuse. Mulți teoreticieni și, evident, mulți artiști spun: o lume, o artă. Cu alte cuvinte, susțin ei, a discuta despre forme naționale de artă este un nonsens, este ea și cum s-ar proclama ideea caracterului național al științei sau tehnicii. Jackson Pollock, de exemplu, afirma: „Ideea unei picturi americane izolate, altă de populară în această țară prin anul '30, îmi pare absurd”. Așa că ar fi absurdă ideea de a crea o matematică sau o fizică pur americană. Iar în alt sens, problema nici nu există, sau, dacă ar exista, s-ar rezolva de la sine. Un american este un american și pictura sa va fi caracterizată de acest fapt, fie că el va voi sau nu. Dar problemele de bază ale picturii sînt independente de orice țară”. Fără îndoială, există elemente comune în sfera culturii, o circulație universală a ideilor și valorilor, curente internaționale de artă, probleme comune în artă. Dar, dincolo de toate acestea, nu există oare elemente diferite, realități și probleme specifice, surse ale diversității, factori de variabilitate a caracterelor artei? Și, apoi, este lumea de azi o lume unică, indivizibilă? Și putem să confundăm natura obiectivă a științei și tehnicii cu dubla natură — subiectivă și obiectivă — a artei?

Am da însă dovadă de o naivitate ridicabilă dacă am considera elementar problema naționalului în artă, dacă am ignora realitățile. Ar fi pueril să neocotim presiunea uniformizatoare, mai mare decît oricînd, exercitată asupra dezvoltării artei de numeroși factori; ar fi ab-

surd să nu recunoaștem un fond problematic comun al evoluției gândirii plastice, al stilurilor și curentelor în arta de cultură europeană și în zonele ei de influență. Este de necontestat că, îndeosebi curentele moderne ce au reprezentat numai o atitudine determinată față de realitate, față de problematica umană, dar și mari debateri în domeniul ideilor plastice, al vieții formelor, sînt prin natura lor demersuri ce nu se pot situa într-un cadru național. Dar ar fi tot atât de absurd ul de pueril să facem abstracție de faptul că, alții vreme cit există națiuni, configurații culturale, spații spirituale distincte, moduri de viață și ideologii diferite, acești factori vor acționa modelator asupra artei, vor întregi viața unor forme culturale originale, a unor forme de artă cu un grad mai mare sau mai mic de specificitate.

Dacă internaționalitatea artei nu suportă absolutizare, dar rămîne un fenomen, o tendință, alți caracterul național al artei nu poate fi absolutizat. Dar este și el un fapt, o realitate. Pollock a trebuit să precizeze: un american este un american și pictura lui va purta o amprentă ca atare. Și este interesant că într-o țară mare ca Statele Unite ale Americii se observă de mai multă vreme o febrilă căutare a identității culturale și, prin ea, chiar a identității naționale. În revistele de cultură americană se pot citi rînduri ca acestea: „Există o neliniștită curiozitate americană pentru a descoperi cine sîntem și de unde venim — și într-o epoca de alienare nevoia de a ne afla rădăcinile devine deosebit de acută”. „Ce este american?”, „Care sînt rădăcinile culturii americane?” sînt întrebări frecvente (Art News, septembrie 1968).

Este poate locul să fie denunțată prejudecata, corporată activ, după care o creație artistică își poate datora universalitatea caracterului ei național; cu cît amprenta națională a unei opere ar fi mai viguroasă, cu atît se situează mai sus pe scara valorilor universale! Paralogii din acestea, fabricate cu ajutorul filozofilor de duzină, ușor acceptate sînd spiritele critice este loc, confundă noțiuni și planuri.

Valoarea universală a unei opere nu poate fi condiționată de gradul ei de specificitate națională, dar aceasta o delimitează, o califică în ordinea formelor expresive, îi dă un punct de sprijin. Relația nu este alei de proporționalitate directă, cum nu e nici între valoarea și originalitatea unui artist. O operă sau o serie de opere pot fi foarte interesante, foarte originale, fără să se situeze la punctul celor mai înalte valori. Universalitatea valorii nu înseamnă nimic altceva decît — și aici e totul — că un artist, prin forța creativității sale, a proiectat la zenit o viziune asupra existenței, un sentiment al formei. Istoria Coloanei Infinită și a Păsării mălăstre.

Să nu uităm însă că în artă legea își împarte domnia cu opusul ei. Creația este regulă și excepție de la regulă, normă și abatere de la normă. Artist mare va fi acela care duce la o expresie desăvîrșită norma preexistentă — o estetică, un stil — dar și acela care se abate de la normă, și abaterea lui e perfectă.

Rembrandt n-a creat un stil; el exprisa absolută a unui stil; temele și, pînă la un punct, subiectele sale, sînt comune

cu ale contemporanilor; într-o anumită privință și pînă la un moment dat, el a ilustrat viața epocii sale, gusturile și aspirațiile Olandei burgheze, ca și micii maeștri. El nu rămas alei, Rembrandt a trecut dincolo. A creat o lume care depășește timpul și locul, Olanda, burghezia, portretul, clar-obscurul. El a dat o formă artistică absolută întrebărilor ultimelor ale omului.

Problemele de care ne ocupăm sînt, după cum se vede, complexe și comportă o atență analiză. Alei ne vom rezuma la câteva sublinieri în lumina ideilor expuse. O artă națională nu se afirmă prin permanența unui gust predilect, a unei propensiuni sau alta, lîrică la români, expresionistă la germani etc., și cu atît mai puțin prin alte elemente secundare, ci prin capacitatea permanentă de a unei națiuni de a crea o formă culturală originală, în care distingem o relativă continuitate a concepției formale, a sentimentului formei, a spiritului care prezidează arta.

Nici o cultură istorică nu se definește însă printr-o singură dimensiune, printr-un singur model. Culturile europene, mai ales de la afirmarea principiului naționalității și a principiului individualității — fenomene istorice de altfel asociate — sînt ansambluri de modele particulare, de direcții convergente și divergente, în cadrul cărora se manifestă nelimitatele posibilități ale creativității și seriile de comportamente individuale. Aceste ansambluri constituie totuși o configurație, în sensul că au un ax problematice și un sistem comun de valori.

Dar culturile specifice nu sînt nici spectri fixe. O configurație culturală este în continuum dinamic; culturile se modifică, evoluează; ele sînt esențialmente istorice și chiar constante lor, felul cum răspund marilor și eternelor întrebări ale omului, sînt mediate de epoca, de stadiul istoriei.

În fine, o configurație culturală particulară nu este o construcție izolată și un sistem închis, ci face parte dintr-un cerc sau dintr-o arle de cultură, iar între marile cercuri de cultură — foarte diferențiate — există un anumit sistem de comunicație.

Pe de altă parte, în perspectiva istorică observăm existența unui număr limitat de mari forme culturale care iradiază și dăinuie peste locul și epoca lor de naștere. Și adesea micile popoare sau comunități (Atena, Florența etc.) sînt cele care creează mari forme culturale. Este firesc să existe, așadar, centre de cultură și ca ele să-și afirme înfăptuirea; este firesc să existe iradiază și schimburi de idei, influențe și simeritisme culturale. Dar este fără doar și poate tot atât de firesc ca un popor să nu fie un receptor pasiv, un mediu pentru colonizarea ideilor, pentru expansiunea ideilor altora. Poziția de adopțiune a unor forme de artă califică o cultură receptoare și, vînd-nevînd, ea comportă un mare coeficient de imitație.

JURNALUL GALERIILOR

Marin Gherasim

Horia Bernea

Emanciparea picturii de tiparele naturii pare o victorie a la Pyrrhus: „absolutul uman” eucerit a intrat sub tirania logosului, unealta propriei naturi umane. S-a aflat deci subjugată însăși pasiunea libertății expresiei. Și cîntul iconoclastiei începe iar, îndreptată acum împotriva tiparelor autonome, fiindcă arta abstractă nu și-a fînit sîgăduiala de a fi înfînit nouă: calitatea „trepetabilului” s-a dovedit reductibilă la o formulă a cantității, unicitate cu coeficientul N. „Valoarea emotivă a mesajului va rezulta în mod necesar și unic din valoarea emotiva intrinsecă a liniilor, formelor, suprafețelor, culorilor, raporturilor reciproce dintre ele” (manifestul abstractist al grupării „Réalités Nouvel-

les”); iată canonicată însăși autonomia semnului, devenită dogmă abstracționistă, coaptă deci pentru a constitui obiectul unui nou asalt din partea indoielii metodice. Următorul capitol înscris de luciditatea în artă este anti-purist și revindică alipirea domeniilor extra-estetice la artă, pentru a realiza — exprimînd-o — plenitudinea spiritului, integritatea conștiinței, unitatea acțiunii umane. Cel care se întrebă unde poate duce purismul își pot imagina un răspuns plauzibil: la contrariul lui.

În acest front al recuperării se înscriu, diferit, Horia Bernea și Marin Gherasim. Îi asociază numai un program anticafosil: anularca convențiilor despre „frumos”, instaurarea termenilor vizuali proprii, schișind pentru artă un statut de informație ontologică. Patronul acestei neroli de a spune tot și violent despre existență este Van Gogh, funcționalistul pasionalității metodice.

Marin Gherasim aflăcău lucid un stil compozit, eclectic-



HORIA BERNEA

LIBERTATE PE VERTICALA

mul arborat ca valoare funcțională: compozițiile se articulează din fragmente, în contrapunct de maniere semnificative; în „Neliniște în cosmos” figura chinată de spaimă a femeii e pictată în cheie suprarealistă, aptă să comunice stări de coșmar. fragmentul cerului e pictat senzorial-liric, cu un naturalism abstract, apt să reprezinte cosmosul, fragmentul căldătoriei interstulare e într-o cheie neofigurativă (dar stîngace, fără slănisajul propriu imaginii-document) care exprimă o atitudine de informator obiectiv. Colajul de stiluri implică recunoașterea valorii „intrinsec emotive” a semnelor, la care apelează, dar și subordonarea ei într-o ierarhie a expresivității angajate extraestetice. De altfel, organizat centrifugal cum în „Tensiunea extremelor”, acest colaj stilistic dobîndește o autoritate vizuală de afiș folosind șocul optic al contrastului expresionism-clasicism. Discurs narativ al picturii, întemeiat pe reflexie umanistă, această viziune uzează de un alfabet de simboluri ale categoriilor afective: spaima, liniștea, nesiguranta, fascinația, emoții care soliciță omul contemporan, cercetat ca psihologie spe-

și orientarea culturii

Dacă o cultură își păstrează vigoarea, capacitatea de germinare, receptarea pasivă a unor forme rămâne un fenomen particular, izolat, secundar, angajând doar destine individuale, și este echilibrat, la scara mișcării artistice, prin producerea unor fenomene de ordin contrar. Dacă, însă, ei se transformă în fenomen de masă, aceasta se produce pe seama întregii culturi a națiunii, angajează destinele ei, și apariția lui este nefastă pentru originalitatea acelei culturi. Un popor, ca și un artist, nu poate fi însă un sistem de reflexe receptore; și unul și altul trebuie să fie izvoare și gîndiri creatoare, cit mai independentă și mai originală.

Fenomenul major, acela care domină cîmpul plasticii contemporane în Europa occidentală, America, Japonia, este tendința de subordonare a artei față de tehnică, transformarea ei într-o variantă a comportamentului tehnico-științific. Antagonismul principal nu se mai produce între figurare și non-figurare, între plastica anclară și plastica pură, ci între civilizația tehniciată și cultura umană, între lumea obiectelor create de tehnică și universul creației întemelte pe imaginație, pe valorile sensibilității și ale ideii poetice; este conflictul între spiritualitate și senzație, între artă și antiartă. Apărătorii pozițiilor revendicate ca avangardiste, care dau de fapt tonul în arta occidentală, fie că e vorba de direcția reprezentată prin pop-art, noul realism, mec-artă sau prin arta structurilor primare ori de direcția happening, invocă, printre altele, starea concurențială a fenomenului artistic în raport cu procesele cheie și caracteristicile de bază ale societății ce cunoaște un grad avansat de echipare tehnico-științifică: opulența civilizației așa-numită de consum, rapidul progres tehnologic, expansiunea mijloacelor comunicației de masă și a publicității. Căzul lui Rauschenberg este edificator. În anul '68, Rauschenberg, cu asamblajele și montajele sale, reprezenta emanciparea față de abstracționism și, în 1964, Juriul Biennalei de la Veneția îi acordă Marele premiu pentru acest pionierat. Urmează o scurtă perioadă de abundență — se ocupă de dans, montare de spectacole — după care, acum doi ani, înființează un grup denumit E.A.T. — experimentare în artă și tehnologie — alcătuit din ingineri și artiști care să creeze împreună forme ale unei arte tehnologice. Pictura nu-l mai interesează; arta trebuie scoasă din era sa artizanală. Pe scurt, pentru a face față extraordinarelor proferări și eficienței formelor tehnice ale imaginii — fotografie, cinema, televiziune, publicitate etc. — și pentru a exprima realitatea unei lumi dominate de tehnică, artistul este constrins la situația de a introduce în sfera proprie tehnicele industriale ale imaginii, mergînd pînă la înlocuirea oricărei tehnici artistice prin tehnica industrială. Avem astfel o nouă estetică, a ready-made-ului — tridimensional (pop-art) și bidimensional (procedeele de restructurare fotomecanică a imaginii plane — noul realism, mec-artă) sau alte propuneri de estetică tehnologică. Estetica aceasta tînde la excluderea oricărei elemente subiectiv, opunînd obiectul subiectivului. Idealul este imaginea obiectivă,

pregnantă, imaginea de șoc. E o permanentă cursă, o permanentă supralicitare a progresului tehnologie, a difuziunii imaginilor tehnizate ale informației de masă. Fie acest demers, fie celălalt, întrucîtva contradictoriu, de tip happening, care în-lătură însăși ideea de existență obiectuală, definită, a artei plastice (totul este destinat consumului, deci și artei), respingîm imixtiunea conceptelor tradiționale de artă, mai just a spiritului artei ca expresie a imaginației poetice, a valorilor emoționale, a aspirațiilor morale. Asemenea comportamente ar fi singurele capabile să integreze arta în viață; mai mult, ele ar trebui și pot să țeargă diferența între artă și viață, să desecralizeze arta. Cîrșia, dar există o coincidență. Și apărătorii structurilor civilizației capitaliste, cei care predică integrarea artei în tehnologie, și contestatarii acestor structuri, au o idee comună: moartea artei și a culturii de tip umanist. Pe zidurile Sorbonei se putea citi în mai 1968: „Cultura este inversiunea vieții.” Sau: „Cultura a murit. Bucurați-vă!” Într-o scriere intitulată „Asfixia culturală”, Dubuffet situează arta în afara și împotriva tuturor referințelor culturale. La ultima ediție, cea din 1967, a Biennalei tinerilor, de la Paris, comisarii selecției italiene scria în catalogul respectiv: „Astăzi nu există, nici în Italia nici altundeva, o tradiție la care tinerii artiști să se poată raporta în scopul de a o reînnoi sau chiar de a o combate ori de a o răsturna. Nu aflăm la tineri nici spirit conformist, nici spirit polemic și nici urmele crizei care a turmentat generația precedentă. Cuvîntul avangardă, de asemenea, nu mai are sens; el ar însemna începutul unei noi tradiții, or, nu există nici un artist tînr, oricare ar fi tendința sa, care să se gîndească serios la înțelegerea unei noi culturi. Ceea ce îl interesează înainte de toate este experimentarea în domeniul imaginii. (...) Selecția fiind, în mod necesar, limitată, lucrul cel mai rezonabil era să se procedeze tînuindu-se seama de simptome. Într-o epocă ce își zice tehnologică, simptomul cel mai semnificativ este tehnica: ruperea cu toate tehnicile tradiționale, experimentarea de noi tehnici.” Comisarii selecției japoneze la aceeași biennale scria: „Tinerii artiști japonezi, ca și confrășii lor străini, urmează îndrăzneț mai multe drumuri, adaptîndu-se în același timp condițiilor artei moderne în plină mutație. Aceste condiții au fost marcate de mijloacele comunicației de masă și de valoarea tehnologiei moderne.”

Fapt este că în mari arți de cultură ale lumii contemporane arta trece prin convulsii unei crize. Este, cu toată evidența, o criză de alienare, o manifestare a înstrăinării omului de propria natură, de valorile care dau un sens vieții. Civilizația occidentală continuă să creeze artă; dar poate că valorile cele mai autentice, în sens umanist, se realizează în planul revoltelor; ele au dimensiunile revoltei, tragismul și sublimul gestului alți de uman al revoltei. Restul, adică marea producție, intră în regnul imens al lucrurilor, al inventarului de obiecte, al descăleșelărilor, din care lipsește însă, conștiința, lipsește uimirea în fața firii, luciditatea iluminării și emoția misterului.

Nu putem ignora sau subestima importanța transformărilor ce se petrec pro-

gresiv în condiția umană datorită revoluției tehnico-științifice. Nu putem ignora faptul că arta este influențată de această nouă situație, că, în epoca noastră, problema raportului artă-realiitate, problema funcției plastice se pune și în termenii introduși de civilizația tehnologică. Nu putem ignora nici sensul istoric al unor forme de expresie care sînt negația artei.

Să privim însă și ecaltăți față a lucrurilor. Revoluția industrială a declanșat, iar fenomenele de concentrare urbană și revoluția tehnico-științifică au accentuat un proces de atrofiere a sensibilității, de alterare a sentimentului imediat al naturii. Dar mai incipă vreo îndolală că excomunicarea sensibilității este un proces degenerativ? O nouă și dureroasă alienare? Și fără să propunem o absurdă întoarcere la natură, trebuie să admitem că epoca revoluției tehnico-științifice — nu mai puțin decît trecutele epoci — cere o cultură a sensibilității.

Incontestabil, opera unică, izolată, destinată contemplării în clipe alese, nu mai poate fi, ca odinioară, regina artei. Este de asemenea incontestabil că o simplă continuare a tradiției figurative, din succesiunea modernă a Renașterii, poate genera opere valoroase, care să ne facă plăcere, dar nu poate răspunde problematicii contemporane, nu este în măsură să genereze o artă a epocii noastre. Deschiderea asupra realității, idelle și sentimentele omului de azi aduc la ordinea zilei necesitatea unei arte înzestrate cu o altă energie estetică, aptă să exprime conștiința și sensibilitatea epocii. Alte forme ale creației, un alt comportament artistic își reclamă drepturile. Conceptele noi de artă sînt legitime, dar nu pentru a înlocui valorile emoționale, ci pentru a satisface mai complet necesitatea de artă a societății angajate pe scara unei noi evoluții. Unele din modurile contemporane de plastică — sculptura arhitectonică și industrială, construcțiile spațio-dinamice — apar însă mai curînd ca expresii ale unei subordonări față de modelul tehnologic și, de la abolirea segregăției între știință și artă, între frumos și utilajul tehnic al societății, se trece la guvernarea artei de către tehnică. Este necesară integrarea artei în viața contemporană, dar mi se pare steril drumul care ar duce la stergerea oricărei iluzii între artă și tehnică. De ce trebuie ca în numele integrării artei în viață să se suprimă orice viață din artă? Străvechea aspirație la frumos, la un frumos care să fie însăși viața, și-ar găsi împlinirea — după Marcuse — în societatea tehnologică. Marcuse, care întreprinde o critică a civilizației tehnologice și a unidimensionalității omului, afirmă totuși că „procesul tehnologic este însoțit de o progresivă raționalizare și chiar realizare a imaginarii”. Atunci — ne întrebăm — omul unidimensional al acestei civilizații tehnologice va trece pragul fizicilor? Dar unde este, și cum ar putea vreaodată apare, în acea unidimensionalitate, orizontul sublimului? Ce lume ar fi aceea în care obiectivitatea înăbușă subiectivitatea, în care rațiunea tehnică izgoneste sublimul și savantul înlocuiește poetul?

O apreciere cit de cit pertinentă a mișcării artistice românești, a orientării sale, presupune plasarea analizei în cîmpul configurației socio-culturale naționale pe de o parte, iar pe de altă în cîmpul con-

figurației lumii contemporane în ansamblu, cu problematica ei artistică și extra-artistică. (Și trebuie să deplîngem faptul că o astfel de analiză integratoare lipsește uneori atît din perspectiva de lucru a artistului, cit și a operatorului cultural-ideologic.)

Cultura artistică românească este o cultură de tip umanist și, dincolo de diversitatea de preocupări și de gusturi, pe lângă aceeași platformă politico-ideologică, între artiști există o legătură puternică: atașamentul comun față de limbaul formelor capabile să exprime viața spirituală, valorile sensibilității. România este în situația istorică de a crea asemenea valori, organe legate de tradițiile culturii umaniste.

Am mai spus și nu ni se pare înouit să repetăm: sîntem mare îndeejuns de conștiința de mare însemnatate a faptului că intrăm pe calea contemporană a progresului tehnico-științific cu această sursă, cu acest potențial de sensibilitate, cu acest respect al tradiției umaniste? Într-o societate al cărei proiect fundamental este eliminarea cauzelor esențiale ale înstrăinării, o astfel de situație este în măsură să deschidă perspectiva coexistenței fertile între funcția artistică și funcția tehnico-științifică; și poate virsa de aur a unei superioare armonii între real și imaginar.

Din punctul de vedere al nivelului dezvoltării economice, al gradului de dezvoltare tehnico-științifică, sîntem o țară tînră. Civilizația, cultura poporului român au însă noblețea vechimii. În această vechie cultură avem o înaltă referință și un punct de sprijin. Ea ne dă dreptul și ne obligă la o atitudine care se confundă cu necesitatea, cu voința de a fi noi înșine. În artă au fost create unele din valorile cardinale ale culturii românești; ele cristalizează o atitudine existențială care nu separă natura de istorie, omul-natură de omul-spirit, o atitudine în care s-a păstrat nealterată măsura umană. Purtăm în conștiința noastră și în fibra sensibilității noastre ceva din substanța acestei spiritualități. Și cred că sîntem datorți față de noi înșine, față de cultura noastră, față de cultura lumii, să continuăm o mare tradiție. Nu perpetuînd tradiția unor forme și a unor tehnici, ci spiritualitatea artei românești.

Teoria sincronizării creației artistice naționale cu aceea a unor centre mondiale — avansată la noi în urmă cu cîteva decenii și reluată azi — uneori în înțeles simplist — nu face decît să acrediteze imitația și nu poate să emane decît de la o mentalitate ce se numește provincialism. Idealul și tehnica sincronizării pot deschide ușa succesului, dar nu porțile cele mari ale creației. Și apoi, la drept vorbind, să ne sincronizăm cu cine și cu ce? Astăzi, artistul sau arta dominată de complexul sincronizării ar fi atrăgî într-o cursă de viteză și nu într-un proces de cultură. Să nu confundăm progresul tehnico-științific, alinarea generală la ceea ce este într-adevăr progres — cu procesul mult mai complicat și de altă natură al demersului artistic. Să nu confundăm cunoașterea, informația, cu procesul creator. Există o nevoie de sincronizare, dar aceasta se referă la un anumit mod de a gîndi funcția plastică în societatea modernă.

Anatol MINDRESCU

(Continuare în pagina 28)

cifică, iradiată de întrebări vitale. Acest conținut social e vizualizat într-un lexie aproape didactic, în orice caz în forme și culori sterilizate de sensibilitate perceptuală și încărcate de sensibilitate morală. Nu-i frondă împotriva auto-definirii egocentric citrate, ci doar desprindere nedureasă a gîndului viu din matricea-fosilă a unui mit individualist epuizat. Atitudinea artistului a produs propriile convenții sintactice, cu un scrupul exhaustiv de explicitare care crispează comunicarea. Nu pot subscrie acestui purism învers al desensibilității și mă încapăținez să văd că pictorul izbutește să se facă înțeles, afectiv crezut, tocmai în măsura în care banajul său ontologic se absoarbe, fără voie, în estetic și cînd quantumul senzorial emite sensuri profunde (chiar visceral) personalizate. Formele și culorile au la Gherasim un patetism intrinsec. În „Teama” sau „Strigătul”, în simbolistica lor expresionistă, este mai multă energie vitală decît în filmul explicitat „la rece” din ciclul pe care l-am numit eclectic. Aici narația silabisește dramatismul, sentimentul pare o structură dezagregată prin răsucire. Discursul „colajelor” se găsește concentrat în apelul



MARIN GHERASIM

ALARMA IN COSMOS

senzorial al ferestrelor siderale albastre din „Căpivii”: în contextul armonic figurativ al brunurilor roșii și violete, cele două dreptunghiuri semnifică ispitele centrifugale ale omului mai eficient decît similitudinile din ciclul cosmosului.

★

Pictura lui Bernea, situată la polul subiectivității devorante, solicită intuiția. Limbajul său e exploziv și direct, răzvrătit împotriva tiparelor preexistente, conștient în același timp că și această răzvrătire creează un tipar al ei, trăind romantic această aporie a limbajului necesar, ca pe o dramă personală. „Forma” în sine (și nu o formă determinată) îi apare servitute, mediațiune infidelă și indecent flecărie între artist și expresie. Visează o expresie totală, identică și simultană cu sentimentul, concretul unei ipotetice morfologii în care „semn” și „semnificat” se confundă. Leit-motivul în tablourile sale e acest vis al omului care se zbate să fie înțeles corect. Imaginea înregistrează conflictul între realitatea emoțională și trama formală care alienează expresia. „Semne bifate” e o demonstrație zeflemistă de abstracționism, în care non-semnificația, vizual-

zată, poate deveni semnificație. La fel, în trama linară, a unei schițe clasic-geometrice, se întinde ricanind o pată impulsivă de roșu, zădărniciind efortul programatic de stil (ordine). În seria autoportretelor imaginea se vrea simbol în sensul nemiflocit pe care-l au simbolurile elementelor în chimie, unde între Na și Sodiu nu se intervine nici o realitate. Lexicul cromatic și sintaxa compozițiilor lui nonfigurative sînt simbolurile imediate, nominative ale unor stări vitale, concretizări biologice senzoriale ale vitalității spirituale. Substanța lirică e dată de tensiunile de Samson ale unui supra-limbaj încătușat în farfecerea limbajului. Fie cu semn caricatural, de parodie a Formei, fie cu semn pozitiv, de afirmare emoțională, pictura lui Bernea este inalienabil expresionistă, nutrită cu acorduri pasionale, în cheie minoră de negru, în cheie majoră de roșu sau galben. Și cu tot refuzul teoretizat în textul catalogului, de a fi „agrabilă”, pictura lui flatează spontaneitatea și are cochetă agresivitate a nesînchiselii de a place. Așa încît, pînă la urmă, alarma anti-sensibilă a artistului e alarma unui lucrifer care nu izbutește să cadă.

Anca ARGHIR

Libertatea creației și orientarea culturii

(Urmare din pagina 21)

Nu cred că stătem în situația unei națiuni a cărei cultură să nu aibă destulă autonomie de gândire, destulă libertate de atitudine, destulă personalitate — și poate că aceasta este în fond tradiția, conștiința acestei personalități — în care să privim admirativ la mișcarea derulată și mereu mai accelerată a formelor de artă și literatură ce se nasc și mor într-un ciclu extrem de scurt. Ele trebuie privite ca fenomene sociale, ca documente de psihologie ale epocii, cu motivele și explicațiile lor. Sincronizarea ar însemna în primul rând sincronizare cu o criză profundă. Nu putem, așadar, să răspundem noi însine — arta noastră, cu propria ei măsură — înțelegerii grave ale epocii contemporane?

Firește, arta epocii contemporane nu se poate menține în sfera plasticității de camă, în limitele tipului reprezentat prin excelență de pictura de secolul XIX; trebuie să ne îndreptăm atenția spre dezvoltarea formelor de artă cu un înalt grad de socialitate, impuse de civilizația actuală (artă de for publică, prin care înțelegem și proiectarea estetică a mediului ambiant, apoi design-ul etc.). Insuficiența efortului în această direcție este de altfel una din marile lacune ale orientării artei noastre. Dar deschiderea plasticității spre forme noi, legate de structurile civilizației tehnologice, nu justifică excluderea sufletului umanist din artă. Or, pericolul de amenințare a artei contemporane a unor centre mondiale este de antropologizare, înstrăinarea ei de unele din cele mai prețioase facultăți ce definesc condiția umană. Dacă antropomorfismul s-a dovedit a fi o condiție relativă, principiul antropologic, fără umbră de îndoială, constituie condiția absolută a artei, și tocmai aceasta este pusă în cauză de civilizația tehnologică, la care, a continuat în forme noi tradiția modurilor de plastică ce angajează valorile sensibilității, ale atitudinii poetice, înseamnă a contribui la promovarea culturii umaniste.

Să mai precizăm câteva lucruri.

Așezarea unui accent de valoare pe lumea subiectivă nu implică în chip necesar nici renunțarea la idee și abandonarea lumii obiective, și nici individualismul ca poziție în raportul artă-societate. Unele curente ale epocii contemporane au văzut salvarea artei într-un subiectivism extrem. Consecința fatală a unei astfel de atitudini este absența oricărui intenții de semnificație. Refuzul oricărui semnificații posibile închide însă de la sine accesul la funcția socială și la capacitatea de construcție culturală, fiindcă nu îngăduie crearea unor valori comunicabile, transmișibile. Dacă a nega imaginea creatoare de semnificații înseamnă a rupe legătura între artă și societate, a reconstrui legătura înseamnă a restabili funcția simbolică a artei. Și la baza acestei redefiniri stă corelarea culturii sensibilității cu o cultură a ideilor, slăbirea poziției capabile să redă artă caracterul unui limbaj coerent de simboluri. De aceea cred că problema centrală a ideii plastice contemporane este depășirea contradicției între real și imaginar, abstract și reprezentare, subiectiv și obiectiv. Artă, prin rațiunea ei de a fi, îndeplinește o funcție mediată între acești termeni, o funcție integratoare.

Raționalitatea și sfera emoțională — contradicții fiind — nu se resping în artă, după cum nu se resping lumea aparențelor și cea a esențelor, realitatea obiectivă și realitatea subiectivă. Artă este o funcție care operează depășirea contradicției, anulara segregăției, înfăptuirea operă de unificare, de restitutie a unității primordiale. Pentru că datorită condițiilor existenței sale, marilor alianțelor istorice, marilor și micilor diviziuni ale muncii — diviziune mereu mai accentuată o dată cu specializarea activităților — precum și alor factori, omul este o ființă disociată: munca, viața cotidiană, convențiile, li solicită preferențiale și uneori exclusiv anumite aptitudini; comportamentul său este parțial. Artă ne apare însă ca o activitate integratoare, unificatoare. În fond, opera de artă constituie forma inteligibilă a sensibilității; forma în care sublimăm emoțiile superioare, prin care arbitrarul devine necesar și confuzia vieții afective se ridică la claritatea conștiinței. Încă, în esență, problema nu se pune în termeni dilematici: sau realitate sau imaginație, sau subiectivitate sau obiectivitate, sau raționalitate sau iraționalitate, ci în termenii unei depășiri care cunoaște o serie nelimitată de variațiuni și opțiuni individuale în ce privește ponderea sferelor ce se interferează sau soluțiile ecuației, dar nici un fel de disjuncție și nici un fel de exclusivism de principiu.

Se pare că între tradiția figurativă, cu variantele ei istorice, gravitând pe orbite mai apropiate sau mai depărtate de principiul originar al mimetismului, și direcțiile contemporane de negare a acestei tradiții, conflictul este ireductibil; se pare că opțiunea este obligatorie pentru una sau alta din căi. Fernand Leger observă foarte just că totuși „opera plas-

tica este „starea echivocă” a acestor două valori, realul și imaginarul. A găsi echilibrul între acești doi poli, acolo a dificultatea, dar a tăia dificultatea în două și a nu lua decât unul sau altul din termenii, a face sau abstract pur sau imitație este cu adevărat prea facil și înseamnă a evita problema în totalitatea ei”.

Îmi permit să relev că artiștii români ai epocii noastre nu au evitat sau nu au putut evita problema în totalitatea ei. Și se mai poate spune că în condițiile istorice date, aici în România, s-a produs o interesantă sinteză. Contradicția între figurația realistă tradițională și noile propuneri pentru un sistem figurativ — având abstracționismul drept expresie limită — s-a rezolvat printr-o depășire. Au apărut forme de artă situate în zona de frontieră între real și imaginar, care fuzionează conceptul de redare cu acela de creare a vizibilității. Sînt soluții ce se mențin ferm în universul artei. Și, după părerea noastră, acestea sînt destul de numeroase și destul de rezistente pentru a ne îndreptăți să le apreciem ca un rezultat istoric, ca un fenomen plastic bine caracterizat — convingătoare expresie a vitalității artei românești. Nu este vie în conștiința pildă ilustrată a unui artist care, învingându-le, s-a ridicat peste eternele contradicții ale omului și peste contradicțiile frământatului secol al 20-lea — înainte ca ele să fi atins tensiunea de azi: contradicția între spirit și materie, rațiune și sensibilitate, real și imaginar, contradicția între unele și multiple, între civilizația tehnologică și cultura umanistă, între natură și istorie. Arăta a fost Constantin Brâncuși. Opera lui supremă, Coloana infinitului, este un simbol inflexibil al culturii umaniste, un simbol al unității primordiale care dă omului din teribila și fascinantă eră a revoluției tehnico-stilistice sentimentul profund al istoriei și al comuniunii cu vesnicia naturii.

Este necesar ca în ordinea de idei desfigurată să examinăm și o altă latură a problemei orientării: raportul individ-colectivitate, artist-miscare artistică. Spunem că subiectivitatea creației artistice nu presupune individualismul ca poziție în artă și față de societate, așa cum nu presupune negarea lumii obiective. Epoca noastră reclamă o transgresare a individualismului, perfect compatibilă cu libertatea actualului creator, cu dinamica generală a individualității în artă. Încă acum un secol, Baudelaire făcea următoarea observație: „Individualitatea, această mică proprietate, a devorat originalitatea colectivă”. Și individualismul nu ajunsese la paroxism, istoria nu adusese la ordine ailei, cu toate evidențele, necesitatea unei amendări a subiectivismului extrem și a individualismului anarhic, cînd Vincent Van Gogh — tocmai el — scria, prefigurînd noul destin al artei: „Mă conving din ce în ce mai mult că tablourile pe care ar trebui să le facem pentru ca pictura actuală să devină într-adevăr ca imagi și să se ridice la înălțimile culorilor senine atinse de sculptorii greci, de muzicienii germani, de romancierii francezi, întrec puterile unui individ izolat. Ele vor fi create probabil de grupuri de oameni care se vor uni pentru a da viață unei idei comune”.

În timpurile noastre renăște ideea că arta trebuie să pătrundă în spațiul social, că trebuie să fie în primul rînd o artă a cetății, să se integreze în structurile vieții active. Ceea ce înseamnă că o mișcare artistică modernă are nevoie de un anumit grad de coerență a direcțiilor de gândire și a efortului artistic. În mișcarea noastră artistică este încă scizibilă o stare de dispersiune și de fragmentare a eforturilor, o lipsă de convergență spre direcții mai clare. Fenomenul se reflectă, printre altele, în modul de organizare a expozițiilor colective. Prin ce se delimitează, ce program sau orientare au diferitele expoziții anuale ori biennale?

Iată, în legătură cu Bienala 1968, s-a discutat despre orientare. S-a afirmat, că nu se poate face abstracție de scopul orientativ stimulator al bienalei, de direcțiile pe care este menită să le promoveze — fiindcă seama de necesitatea înzestrării patrimoniului culturii naționale cu valori durabile. S-a afirmat, de asemenea, că datorită juriului selecția a fost nereprezentativă, că nu a evidențiat direcțiile principale ale dezvoltării artei noastre, realizările ei cele mai semnificative. Într-o Fișă a acestei Bienale (ARTA nr. 12/1968) am propus examinarea problemei din alt unghi: poate sau nu o bienală — ca și orice altă expoziție de aceeași specie — să îndeplinească un rol orientativ, să stimuleze direcția sau direcțiile fertile pentru o creație de mare respirație? Și dacă faptul e posibil, cum anume, prin ce mijloace — în așa fel încît acest rol orientativ să fie expresia unei funcții culturale? Este juriul acel factor determinant? Nu cumva atunci cînd pornim de la o stare premiză, logica se răstoarnă puțin? Nu cumva judecățile critice ale unui juriu sînt în același timp orientative — fără nimeni ar-

bitrar — numai atunci cînd manifestarea se individualizează printr-o idee directoare, printr-un caracter definit?

Dar viața noastră artistică excelează prin absența unui sistem expozițional, a unei gândiri expoziționale orientate, iar prin expoziții orientate înțeleg raportarea lor la o direcție de gândire, la preocupările și exigențele specifice ale epocii. În toată lumea se organizează asemenea manifestări. Direcțiile diferă, dar expoziția cu program constituie un fenomen modern, și aici sincronizarea este imperioasă. Firește însă că temele, programele expozițiilor trebuie să fie îndreptate de bine gândite, îndreptate de ample și de diverse pentru a suscita interes și a exercita o influență culturală.

Aruncînd o privire și asupra experienței ultimilor 10-12 ani în domeniul artei de for publică, vom constata lipsa unei reprezentări moderne despre relațiile ei cu arhitectura și urbanismul, a unui program cu o concepție clară și unitară. Este de la sine înțeles că legătura între plastică, arhitectură și urbanism va rămîne formală, că nu vom ajunge la un stil al epocii atîta vreme cît nu se va încheia un program de plastică limpede, corelat cu programul de arhitectură și urbanism, atîta vreme cît nu se va constitui o mișcare de idei care să încorporeze problematica modernă a acestui domeniu; atîta vreme cît spiritul de echipă nu va precompăni asupra spiritului individualist. Nu susținem ideea unei imposibile reveniri la „atelierul” medieval, la creația anonimă de tip primitiv, ci a unor forme evoluate de cooperare între artiști care își păstrează individualitatea, dar fără ca aceasta să devoreze originalitatea colectivă. Așa după cum în societatea modernă nu se poate închipui realizarea unor mari obiective științifice, a unor programe tehnico-științifice, de cît în cadrul unui sistem de lucru colectiv, prin cooperarea diferitelor specialități și a numeroase ramuri de activitate, niel un program de artă, care depășește prin datele sale cadrul laboratorului intim de creație, nu se poate înfăptui decât printr-o muncă de echipă, subordonată unei concepții și unui fel comun. Pentru artiști, felul acesta nu mai este organizarea unei suprafețe sau a unui volum limitat, ci modelarea estetică a spațiului social. Împreună cu arhitectul, cu urbanistul, artistul plastic are menirea de a organiza marile suprafețe și volume ale orașului modern, de a-l da lumii și culoare. Se face așadar simțită necesitatea unui efort de tip colectiv ce se numește școală și — trebuie să-l dăm dreptate tot lui Baudelaire — școala este forța de invenție organizată.

Dacă în lumea de astăzi, în balanșul acesta între apoteoză și apocalips, vom să aducem un mesaj al măsurii umane, dacă aspirăm la o energie expresivă a valorilor spirituale, atunci va trebui să trăim intens conștiința alterității. Pentru că artă este, trebuie să fie, un gest autentic al condiției umane.

Istoria universală, și în felul său istoria națiunii române, ne oferă o lecție limpede: orice cultură originală, orice cultură artistică superioară este orientată — are o direcție spirituală, recunoaște un sistem de valori și îl regenerează. Fără o tablă de valori, ca sistem de referință spirituală, nu a fost și nu este posibilă construcția unei culturi autentice: și o cultură autentică, esențială, este o cultură umanistă. În planul vieții spirituale, problema fundamentală a condiției umane contemporane este apărarea valorilor culturii umaniste, construcția unei culturi umaniste la scară, la dimensiunile revoluției tehnico-științifice și ale revoluției sociale. Pentru că tocmai cultura umanistă este o expresie și în același timp un instrument al libertății și demnității umane. Or, bomba termoneucleară și genocidul, războiul de agresiune și folosirea forței armate în viața internațională, asuprirea omului de către om și a unui popor de către alt popor, aservirea omului de către instrumentele tehnice pe care el însuși le-a creat, existența unor structuri socio-economice de tip tehnocrat sau biocrat, în fine, unidimensionalizarea omului, toate aceste fenomene contemporane sînt o negare a valorilor superioare de cultură. Și dacă aceste forțe acționează destructiv, atunci este clar că numai o poziție activă a culturii umaniste în cadrul fiecărei comunități naționale și în cadrul comunității internaționale poate servi eficient cauza omului.

Pentru că artă nu este, nu poate fi numai o viață a formelor, ci și o formă a vieții.

Anatol MINDRESCU

N. A. — Unele din argumentele folosite în acest studiu reiau idei înfățișate în *Artă națională și stil* („Contemporanul”, nr. 23, 25, 33/1968).

Expoziții

DAN IALOMITEANU

Nume activ în lumea artistică în răstimpul dintre cele două războaie, DAN IALOMITEANU se află la a șasea expoziție personală, îmbinînd lucrări de pictură și grafică.

Interesul pentru natura surprinsă la o margine de crîng („Drum spre pădure”), în țară, mai ales vîră în plină betie de soare și verdețură în care zidurile colorate ale caselor sau ruinele înfrînse la uscat formează ecrane de reflecție, plăcerea de-a amesteca brunurile și ocrurile într-un drum scormonit de copitele vitelor, sau galbenurile căpițelor de fln, sînt elemente ce le regăsim prezente în mai toate lucrările, fie că e vorba de uleiuri, fie de lucrările în ceramici, tehnica în care pictorul excelează, îmbinînd cu sensibilitate strălucirea intensă a tonurilor („Cîmp de roșu”) cu nervul grafic hașurate.

Grafica, spontană, dovedind ușurința miinii și înzestrare pentru rezolvările compoziționale, repetă uneori tablourile, fixînd printr-un accent sau printr-o umbră ștersă, inefabilul unei atmosfere.



CORNELIA VELCESCU

CORNELIA VELCESCU a absolvit secția de ceramică a Institutului „Nicolae Grigorescu” abia anul trecut.

Gustul de a modela pămîntul l-a avut dintotdeauna, ceea ce face ca orientarea ei, o dată cu terminarea școlii, spre sculptură, să nu fie întâmplătoare.

În expoziția deschisă pe o peluză răsărită în Calea Victoriei, artista prezintă opt sculpturi în care e prezentă interpenetrarea între intuiția decorativă și depășirea acestei condiții în folosul unei plasticități ce vizează în primul rînd puritatea formelor și expresivitatea simbolică.

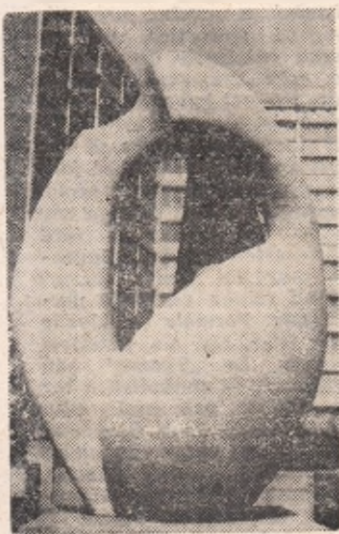
Nu e greu să-ți amintești de Arp, mai ales că mediator al sistemului de exprimare.

„Geneza”, „Metamorfoza” (lucrări ce fac parte din ansamblul „Geneza”, ansamblu conceput pentru lacul Tei) sînt forme ce se supun neprevăzutei, subordonate însă ideii de germinare, de modificare, de evoluție, sugerînd o mișcare organică.

Mai puțin interesant mi s-a părut ansamblul cuprînzînd trei lucrări: „Impas”, „Impuls”, „Insemn”, unde în ciuda unei preocupări decorative privind raportul formelor între ele, rezolvarea plastică într-o manieră abstract hieratică destul de seacă nu favorizează valoarea sugestivă a ideii.

În sfîrșit „Telet”, ne readuc la preocuparea îmbinării între sculptură monumentală și ceramică decorativă, dar n-au o înțelegere unitară a formei și oferă rezultatul unui convenționalism grațios.

Ruxandra Juvara MINEA



JOHANNES PASSION

Nu de mult, am coborât, cu Nora și Paul ai lui Sebastian, în Brașov, la Biserica Neagră unde se cinstea Bach.

Numai după ce auzi orga și corul, reflectându-se printre șiruri de stâlpi de piatră, poți vorbi despre Pasiunile bătrânului cantor. Acustica impresionantă, austeritatea locului, aerul recules al sutelor de oameni, dau o intensitate percepțiilor muzicale pe care nu o putem reedita în sala de concert. Deși tunetul orgii și arhitectura sint mai mărețe la Notre Dame, St. Germain des Prés sau în alte părți, aici este refăcut mai fidel calmul conștiințios, sobrietatea naivă și ordonată, sinceritatea simplă care, ne închinăm noi, trăiau și în sufletul patriarhului din Lipsca.

Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist! „Tot corul nu era decât un singur glas vesitilor. Părea că înalță bolta, că deschide ferestrele, că face lumină”. Născând din cîntul orchestrei, vocile albe ale corului, neprihănite de demonul expresiei, lăudau, anunțându-ne începutul dramel. Uluitoare întâmplări ni se vor înfățișa, vom lua parte la ele ca actori ai acelor vremi, le vom comenta cu cei ce priveau, fără a înfățișa, ne vom ruga și vom cugela asupra lor, împreună cu cei care, în timpul lui Bach, le vedeau parcă aveau. „Ca o catedrală vie”, muzica își va ridica din preajmă-ne coloanele ei tăiate în piatră, masiv dar suplu, cu înțelepciune; acestea se vor reafirma în înălțime, apoi se vor împreuna în bolți ce plutesc, departe, deasupra oamenilor, fără legătură cu pămîntul. „Nora caută privirea lui Paul. Ar fi vrut să știe că nu e singură în fața acelei vechi”. Solitudinea ascultătorilor, găsind în înălțimea miraculoasă a acelor nervuri de sunete prilej unic de visare dezinteresată, spărgea carapacea obișnuită și, în bucuria eliberării din grănițele timpului, căuta să devină solidaritate. Strigătele de ură înverșunată ale oamenilor care, neînțelegînd, nevoiți să părăsescă săgășul, după care fuseseră învațați să gîndească, se adunau pentru a face rău — aici, adesea, siguranța adevărului, ca și curajul, vin atunci cînd în jur, mulți strigă același lucru — privirile lor nemulțumite, cerînd sacrificiul, îi înspăimîntau pe ascultătorii ce-și uneau atunci vocile într-un coral:

Es ist vollbracht!

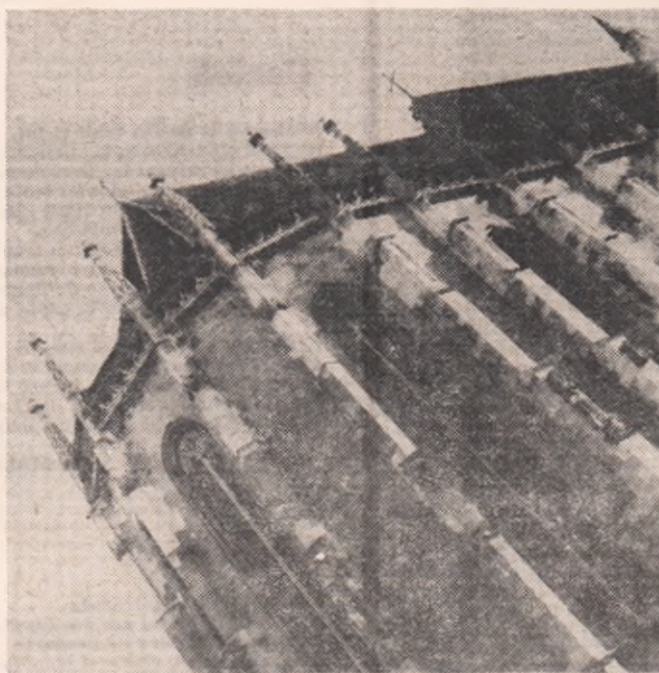
„Paul asculta cu ochii închiși. Era încă în pădure, era încă în singurătate. Profundul glas de orgă continua pentru el tăceri care încă vibrau, pe coarda lor cea mai de jos”. Muzica aceasta te făcea să retrăiești, în prezentul vin al trecutului, momente dintre cele ce rămîn mai dragi sufletului. Acum, singurătatea nu mai era egoistă, era strîngere de inimă, compasiune, părere de rău, neputință, iar ele, ciudat, se înfîlneau cu ceea ce muntele și meditația treziseră deja: cunoașterea de sine. O singurătate care te ține departe de frivolitate, de lumea de jos a forței fără rost, și este tocmai clipa cînd foșnetele și freacăta din jur, apropierea culmilor și a orizonturilor fără sfîrșit îți dau de știre că ești o participantă a imenselor spații, armonizîndu-se prin chiar ființa ta. Și tot așa cum înțeleptul prin milă Parșfal se uitase de ce florile și pașiștea sînt radioase în ziua suferinței și a morții, tot așa noi ne-am mirat de ce cuvinte și întâmplări atât de negre se înfrățeau cu muzica liniștită, decantată a lui Bach, de ce ne aduceau aminte tocmai de vremea cînd inima se afla, pentru puțină vreme în înalt. „Apoi a înclinat capul și și-a dat duhul”; un motiv coborîtor, sfîrșind simplu ca o erantă urmată de cadența cîntată de orgă „fără zîmbet, fără asprime, cu puțină tristețe, pentru că ea singură cunoaște destinele”. Povestirea lui Ioan este cea mai elevată

mărturie, comentariul de cel mai subtil ermetism, și Johann Sebastian a scris pentru ea prima dintre lucrările lui monumentale. Johannes Passion, ca și cele ce-l vor urma, aduce grație, calmul contemplației — aici muzicală — între dincolo de bine și rău, de suferință și bucurie, în toată rădăcina formelor pure care nu plătesc tribut timpului.

★

„La ieșirea din biserică, găsiră un Brașov de noapte, potolit, cu luminile stinse, cu străzile pustii. Orașul recăpăta aspectul lui de burg provincial, cu Biserica Neagră în mijloc, ca o imensă orgă.” Simbolul trăiește și astăzi, pentru ca, unde într-un oraș de șes, un cor neprofesionist ar fi cîntat atât de curat, atât de corect stilistic, unde în altă parte o orchestră ad-hoc s-ar fi achitat onorabil, ca aici, unde o astfel de inițiativă ar fi putut fi dusă la bun sfîrșit, unde s-ar fi găsit un public atât de atent și numeros? Remarcabile îndrăzneala, talentul și autoritatea cu care Eckart Schlandt, organistul bisericii, a condus lucrarea — excepțională, ca de obicei, prezența Marthei Kessler; Anton Schlesak ar putea scoate mai des din încurcătură formația de soliști vocali ai Filarmonicii din Capitală. Cei doi bași, Hans Mokka și Georg Scheeser și chiar soprana Sibylla Weiss (dezavantajată de emoție), au cîntat cu acel respect al muzicii și partiturii înfîlșit mai rar pe la noi. Hotărîți lucru, brașovenii se pot lăuda cu lucruri de calitate mai bună decât festivalurile transmise la televizor.

Sever TIPEI



BISERICA NEAGRA, BRAȘOV

PASCAL BENTOIU

Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră. Concertul pentru vioară. Muzica de scenă pentru Iphigenia în Aulis (cărre, cu mai bine de trei ani în urmă, îi prevedeam o viață proprie, în sălile de concert sau la radio și din care s-a născut, apoi, Opera radiofonică, Jertfirea Ifigeniei ce a obținut Prix Italia 1968) Simfonia, — reprezintă etapele de vîr ale creației lui PASCAL BENTOIU, puncte ale unor conglomerări active de imagini artistice persistente, în care creatorul se definește complet.

Nu e greu să observăm la Pascal Bentoiu direcțiile spre care s-a îndreptat concepția, nici crezul față de un anumit gen de muzică, sau aspirația către un ideal de artă suprem, care îl îndreaptă cu o atitudine lirică spre clasic. Neliniștea, zbuciumul căutării, îndolala imposibil de stăpînit, sint cu toate acestea în această aspirație ideală către frumos și estetic, sint ascunse de o detașare, numai aparentă, din noia-nul altor frămîntări — despre care s-a zis, nu o dată, că sint halucinante — din arta contemporană.

Pascal Bentoiu este instinctual și intelectualizant înclinat către o astfel de rezervă în fața nedefinitului, a nesigurului, în fața contorsionărilor expresive, făcînd parte din acel grup, bine format, în generația medie de compozitori, care și-au cristalizat stilul, oarecum în afara febrilității ultimelor decoperiri ale muzicii. Nu vîd în această detașare într-o sferă imediată muzicii de avangardă, cum se obișnuiește să se spună, o eschivare de la o problemă, frontal, ci o nuanțare firească și cu altă mai semnificativă prin diversitatea

răspunsurilor și formelor ce se pot da.

Pascal Bentoiu rămîne, de la poemul Luceafărul și pînă la opera radiofonică Jertfirea Ifigeniei, un artizan al sunetului, un dezvoltător al incantației, materia sonoră nereprezentînd pentru el un scop intrinsec de descîlcat, ci un modul, cu care vehiculează în stări exaltate, între imagini, utilizînd sunetele numai cu rolul de conector, prin care gestulează muzica. S-ar putea, oare, crede că realizarea legăturilor între sunete, după o cristalizare prealabilă, e mai puțin problematică decât întîrzierea asupra unei singure surse sonore, descoperindu-i efecte neîntrezărite? Între cei care și-au desăvîrșit un alfabet artistic, cu care le rămîne doar să fantazeze, să creeze ambianțe și universuri polimorfe, Pascal Bentoiu mi se pare cel mai liric și mai rafinat compozitor.

În Concertul pentru pian se găsește ideea plină de fantezie, de o cantabilitate nouă, expuse cu o vervă creatoare remarcabilă. Se încrucișează două stiluri concertante: formal se păstrează o alură ușor romantică, conținutistic o sensibilitate contemporană de cea mai bună calitate. Simfonia este născută din aceeași luptă intensă ce îi dă un dramatism particular. Pregația tematică, grafica rotunjită a desinelor melodice, aspectul învăluitoare al sonorităților orchestrale apropiate aparent de tradiția simfonilor lui Honegger și Enescu, substanța însă, miezul muzicii, este caracteristică limbajului lui Bentoiu.

Opera Jertfirea Ifigeniei se plasează într-un alt perimetru stilistic, idealiv. Se pare, într-adevăr, că materialul inițial al muzicii pentru piesa Iphigenia în

Aulis a folosit ca punct de plecare în această primă întreprindere românească de operă radiofonică. Sesizăm încă de atunci „banda sonoră bogat timbrată”, „austerul, statuarul” realizat cu simplitate, „contrastul pregnant reliefat”. Ne impresionaseră „secțiunile de orgă majestuoase, impunînd liniște, calm”, „interpolarea unor diabolice dialoguri de percuție”. Ne plăceau manevrele electro-acustice prin care se prelucraseră câteva secțiuni. Ascultînd ulterior opera, ne-am dat seama că imaginea dramatică a căpătuit un sens mai autentic, dezvoltările au devenit cu adevărat plene, secțiunile liniște, în muzica de scenă, doar fragmentar enunțate, dobîndiseră aici amploare liniară mai largă prin care motivele se lămurise, se dinamizează unele pe celelalte. Procedeele tehnice de înregistrare și redare au îmbogățit gama timbrală, păstrînd aceeași austeritate. Desigur, opera, acest termen ce a mai fost luat în discuție, are aici o altă accepție. Mi se pare că soluția pe care o propune Pascal Bentoiu este eminamente radiofonică. Execuția, putîndu-se face numai electro-acustic, pe baza înregistrării, dimensiunile sint cu totul altele în „game de undă”, decât în scenă. N-ar fi posibilă, însă, și o execuție pe viu, într-un mixaj electro-acustic și scenic? Experiența mi s-ar părea și mai deplină.

Mare incognitum, poate fi atribuit, deci, artel și creatorilor în sensul cel mai larg. Drumul pe care îl parcurgi printre opere și muzicieni, notînd sensuri, îți redă tocmai această hiperbolică imagine...

Iancu DUMITRESCU

Micul ecran

T.V. contra V.V.

Toată lumea știe ce înseamnă T. V. la V. V. ... poate să însemne (și) vine vara.

Într-adevăr, vine vara! Vișam de ve acum zile și nopți calde, cu soare, cu lumină visăm fărîmuri vaste cu nisipuri albe și nori de pescăruși, ne e dor de munți, de munți tăcuți și păduri de aer tare, de vacanțe dense și colorate ca-n prospectele turistice. În așteptare, week-end-ul, această posibilă și repetabilă mini-vacanță ne gînește, în prag, de mai departe de casele noastre, niciodată destul de aerisite, niciodată destul de calde sau de răcoroase. Plecăm să căutăm pădurea — „cînd umbra e încă rară” — să căutăm pămîntul răcoare cu promisiunea lui de flori, și nu o dată mulțumim cerului că o pană (de automobil sau de autobuz sau de inerție) ne obligă să ne aducem aminte de ce am evadat și să privim împrejur, redescoperind — ca și subpresecul lui Daudet — minunea veșnică a auriului.

În trei cuvinte, cele de mai sus se cheamă „dor de ducă” și acest dor de ducă este un concurenți de temut, poate cel mai viguros dintre toți concurenții televiziunii aflată în dilema programelor de vară.

Organizatorii telespectacolelor noastre trebuie să-și înscrie în caietul lor de sarcini strădania de a găsi echivalențele în alb-negru ale pădurii, ale vîzduhului, ale norilor de vară, de a fixa pe peliculă zvîcnitul pămîntului răscolțit de sapă și luciul soarelui tolnit pe asfaltul șoselelor, trebuie să ne facă să nu simțim regretul că am rămas acasă, ba chiar să-și propună (— grea misiune! —) să ne rețină cu orice preț.

Poate că în numele acestor deziderate s-a inclus în programul de sîmbătă seară o nouă emisiune, cu u titlu care presupune o ispită: „Vrei să ne-nîlțim sîmbătă seară?” Dar un asemenea titlu ascunde și o capcană, pentru că, reținînd doar cîteva (prea puține) momente bune, la o asemenea viitoare invitație („Vrei să ne-nîlțim sîmbătă seară?”) răspundem, decamdată, cu prudență: „Eventual. Dacă nu ne dați ceva mai bun de privit...”

În schimb, duminică, după o copioasă emisiune dedicată sportului (dar văduvită, pare-se, de un comentariu atent), o nouă ediție a documentarului lui Frederic Rossif ne-a alungat o clipă nostalgia marilor căldătorii la capătul cărora (eventual, la poalele munților Kilimandjaro) în vis sau aievea, se înfîlșec tigris singuratici din neamul Soniei, tigroaica fîmăță undeva, în vestul Franței, în rezervația unui poet al prieteniei dintre om și animale pe nume Jacques Bouillon; sau, pe malul unor ape verzi crocodili prietenoși ca Abdulah, și șerpi calini, setoși de mingiere. Privind filmul lui Rossif am sperat că se va găsi curînd un Gîrleanu al peliculei, care să ne aducă pe micul ecran comorile de urși și căprioare și multuri și sitari și dropii și vulpi și capre negre și privighetori cu care ne mîndrim de cîte ori vine vorba de frumusețile pămîntului românesc.

Și ne-a mai venit un gînd, privind filmul despre prietenia noastră, animalele, un gînd pe care-l mărturisim în șoaptă: ce bine ar fi să se găsească din loc în loc cîte un om specializat în arta de a înblîzi oameni, un om la care să te poți duce și care să te vindece de cîte ori te chinule neliniști de tigris captiv, sau furii de urs-gulerat-de-Himalaya, de cîte ori simțim, urcînd în noi, venînd... Ce bine ar fi să existe dresori magicieni care să știe să înblînzească șerpi din noi și să-i facă să uite voluptatea de a mușca...

Și tot duminică seara televiziunea ne-a oferit — cu prilejul unui concert — o splendidă metaforă. Într-adevăr, ce poate fi mai frumos decât o orchestră de bărbai tînjoși, osteni de meserie, cîntînd, sub bășcheta unui dirijor-general, cu eufonie, într-o seară de april, Enescu și Bach...

ARGUS

POȘTA REDACȚIEI



ION BLEDEA: Unele pagini sînt învălmășite, tulburi, lipsite de iradiazie. Altele par să „spună” ceva („Acestl pom”, „Calare”, „Atît de mult”, „Un răspuns”, „Rege rege”, lăsin-du-ne în așteptarea unor vești mai concludente.

Ing. BOGIUȚ NICOLAE: Spre regretul nostru, nu ne stî în putință să vă satisfacem rugămințile. Firesc ar părea ca datele de care aveți nevoie (în legătură cu Lucreția Suciu-Rudov) să fie de găsît mai curînd prin acele locuri unde vă aflați, prin arhivele și prin mapele cercetătorilor din partea locului. Dacă nu, poate, doar la Academie, unde ar fi ni merit să vă adresați.

G. C. NICOLA: Concluziile „sarabandei” de care vorbiți s-au tras, în toate sensurile. Fiind vorba de un început, însă, în care precumpănesc — cum, desigur, veți concede — semnificațiile pozitive (dacă n-ar fi decît triumful unui spirit și al unor metode democratice, de echitate și respect al valorii, etc.) credem că n-ar fi just (nici pedagogic!) să subliniem tocmai „umbrele” (de ordin secundar, totuși), existente, fără îndoială, și care, cum spuneam, au fost luate în mod serios în evidență. Așteptăm și alte vești.

STOICA DAN: Terifiant „Strigătul” dvs. dar nu e suficient... să strigi (în cazul dvs.: a vrea să...) ca să fii și auzit. Deocamdată n-am deslușit decît un geamăt. Reveniți!

BREZOIANU C. FLOREA: Regretăm, „Speranțele” nu pot fi „împlinite”. Orice vi s-ar fi întimplat, oricît de interesant și de „aproape de piele” ar fi fost, nu s-a prefăcut încă în literatură. Așa că nu vă contrazicem, cînd singur vă calificați încercarea așa cum o calificați.

P.F.L.: „Jazz”-ul dvs. nu este de loc o prostie, cum vă străduiți să ne faceți să credem. Ba, am putea spune că din contra. N-are nici o importanță că așa ceva s-a mai spus, că uneori s-a spus mai bine, și nici că ne-ați trimis bucata nelsprăvită, adică sfîrșită acolo unde, probabil, v-a răpus obosela. Dacă credeți că veți „duce” la cursă „ungă”, reveniți. Vă așteptăm.

HORIA TRASCU: „Justificarea” și „La «Locomotiva» — exerciții de virtuozitate (din păcate, pe tema tulpărelor...) — nu, nu facem pe moralistii, nu faptul că eroii beau într-una și peste tot, n-au decît, o vorbă, însă, dacă din așa ceva „lese” și literatură! În schimb „Din partea cealaltă” este, într-adevăr... de cealaltă parte — și nu numai pentru că, deocamdată, eroii nu beau. Vă așteptăm cu lucruri noi, în spiritul ultimel bucăți.

R.M.D.: „Durerea” — nici prea-prea, nici foarte-foarte. Să mai vedem.

CARMEN FOCȘA: „Enigma” dvs. cere o dezlegare. O așteptăm, deci trimiteți și altceva.

EMIL SIMA: Mulțumiri pentru cuvintele bune adresate redacției, și vă recomandăm să prezentați prozele unei edituri, de pildă Editurii tineretului.

OLD RIP: „Parfum de zăpadă” — nu prea, încă nu, deocamdată.

GEORGE MARIA BANU: În cluda afectărilor manieriste, de „modă”, „Pasiune pentru orologii”, „Cum rămîne cu dragostea Lily?”, „Rozar”, „Dan-sul roboților” și „Între două așteptări” indică reale aptitudini pentru proză. Încercați și trimiteți-ne și altceva.

ILIE VĂZDUH: „Baciu Simion se întorcea vesel de la tirg, cu mustața zbîrlită într-un zîmbet fericit”. Foarte bine! Dar de unde știți dvs. tot ce-l trece lui prin cap cînd merge înaintea calului? Pentru că, după o relatare amănunțită, se trage concluzia: „Astea erau gîndurile lui baciu Simion în timpul drumului de la tirg spre casă”. Ordonate, dispuse ierarhic, lu-

crurile par atît de bine desluse, că nu mai lasă nimic în voia hazardului sau a necunoscutului. Imaginile pitorești și sentimentalistice pe care le utilizează fac parte din recuzita unei literaturi desuete.

NICOLAE GHERMAN: Emoția care vă coplescește trebuie filtrată spre a deveni artă. După cum se știe, numai cu sentimente bune literatura nu se poate naște.

M.M. Există, evident, un decalaj între descripții făcute cu un simț fin al analizei și dialogurile care sună discordant, neverosimil. Poate că un mai mare efort de a înlocui schimbul de replici în „După fructe de pădure” și „Confuzie” adesea artificial, cu mijloace de sugestie, cu reconstituirea atmosferei ar facilita transmiterea ideilor. Avem intenția de a vă publica, mai trimiteți.

GH. B. NEGRU-LEREȘTI: „Munca făcută și cu inima” nu e un criteriu suficient pentru a stabili valoarea literară. Sînteți prea mult influențat de stilul reportericesc, consemnați fapte, fapte și iar fapte și nu urmăriți relieful lor psihologic. Ora mesel de la 12 e înfățișată fără a se omite ce are flecare în traista lui: unli conserve, alți suncă afumată, brînză telemea, gem de caise, ori de alte fructe sau pastă de măceșe. Se mai pomenesc salamul de la magazine și piinea: „Vreo cinci în tovarășie au scos o conservă de carne de porc cu fasole, o marinată de plăcintă și un borcan cu gem de caise și piine. Unul cu ochelari avea o bucată de suncă afumată, o bucată de salam italian, un bulz de brînză de Dorna și piine”. Înșiruirea continuă dar ne oprim aici, fiindcă rezultatul artistic e doar... sporirea alarmanță a pozei de mincare.

T. V. SCAENI: Foarte multe lacrimi, foarte multe metafore. Ne declarați: „nici o forță din lume nu mă va opri de la acest fapt” (faptul = scrisul). Încercați atunci să puneți totuși stavilă revărsării sentimentelor, să descrieți întîmplări trăite, mai direct, mai simplu, fără poadoabe inutile.

VASILE UMBRĂ: Intenția dvs. e meritorie. Numai că faptele sînt expuse prea jurnalistic, în stilul reconstituirilor cu caracter critic care apar în presa zilnică.

T. ELEFTERESCU: Nu putem verifica aptitudinile literare numai din cursiva restituită a unei legende, chiar dacă ea e însoțită de ilustrațiile autorului.

MICOIU ADRIAN: Ne-ați trimis un calet întreg umplut cu un scris mărunt (greu des-cifrabil), aproape un roman ca întîndere. Am înțeles că este o reprezentare a luptei între vechi și nou, prilejuită de transmiterea unei comori. N-am putut observa însă și eventualele merite literare ale manuscrisului.

M.C.: Taină, incertitudine, febrilitate a dezlegărilor... Schița „Visul verde” vă recomandăm ca un autor posibil de narativ în care aventura politistă se interferează cu nălucele visului. Deocamdată nu putem să vă spunem mai mult, indicînd, puține, pe care ni le-ați furnizat nu constituie probe suficiente pentru formularea unei concluzii. E bine să vă prezentați direct, cu celelalte lucrări, secției noastre de proză.

GHEORGHE NICOLĂESCU: Ultimele manuscrise arată că evoluati (după ce promiteați cu totul altceva!) spre o exprimare literară artificioasă, ostentativ împunată cu terminologie neologistică, niște haine care nu vi se potrivesc de loc. Efectele sînt dezastruoase: „Zgomotul peronului care altădată o maltrata cu continuitatea lui solitară (!!) i se atasa zgomotului lăuntric ce începuse să o întovărășească de la un timp încoace...”, „Cu-tremurul în care se confundase o strîngea în chingile lui zguduitoare”. „Totul în jurul ei im-brîca halna deznădejdi ce-l acopere, se noțunea timpului pe care-l pierdu”.

Intrăm în timp

Intrăm în timp ca-ntr-o odale zămislăși din tablouri, din cioburi de păduri se-ndoaie linlytea în arc concret lingă condurii aurii de-un veac și subțorii-s cuib de salamandre cu ochi cît gămbălia unui ac. Intrăm în timp prin uși secrete păzite de soldați de plumb, coclîți la o oră anume înălțăm trandafiri și osanale și blesteme...

Rămînem închisi în odaia NIMĂNUI sorbim apă sălcele din bustul de zeltă noaptea ne rețesăm brațele în proprii noștri dîni, uimiți în zori ne crese păduri din plept și astfel putem trece nevăzuți de creasta-naltă a unui zld mal drept...

Ion CADĂREANU

* * *

Ce tinere sînt sînt mîinile !
Încă se pot transforma în crîni,
să-ți pleure pe pleoape lînlytea lor,
lesne devin ierburi sultoare
de trupul tău,
robitoare,
veșnice.

Străine, aprinde trel sfeynice
și picură ceară pe ele.
Ardă lînla vietii
lînla inimii,
toate semnele cu cruci și cu stele,
omoară dureroasa proorocie
din mîinile tinere,
mîinile mele.

Ioana CRACIUNESCU

Dacică

Ulcior cu iz de fin cosit și lui,
ce gură arde-n buza la răștrîntă,
din gîlu-neonjurat cu flori de smalt
în gîlgîit de vin ce glas îți cîntă ?
Ce față-și freamătă în lutul răcoros,
cu unduire de șarpe miădios,
lumină de lună revărsate-n trup ?
De ce, de cite ori îți sorb răcoarea,
m-ademnește o cîntec de demult,
cîntat de nu știu cine la capăt de

mormînt

și vād lucind în stropii rubinii
culori de-argint meșteșugit în li,
pe care le-au purtat la jocuri fete ?
De unde știu eu cîntecul, de cînd,
și tu de cînd îl cînti, fărîmă de pămînt ?

Sana MALUREANU

Vecinul

Vecinul meu din dreapta
Este cel mai vesel om din lume.
Prin peretele care ne desparte
Răzbat muzică, risete și tropăituri.
M-am dus la el și i-am rugat
Să mă lase să dorm din cînd în cînd.
La aceste cuvînte
Vecinul meu a început să plîngă
Și să-și smulgă părul din cap.
Îngrozit, l-am lăsat în pace
Și din camera mea
Ascult muzica, risetele și tropăiturile.
Cred că mă voi duce iarăși la el,
Voi rămîne acolo pentru totdeauna
Și ne vom mira împreună
De vecinul nostru din stînga
Pe care niciodată nu-l auzim.

Florin George TOPOLEANU

Destin

Ah, eram atît de orb,
luminile vietilor mă încălzeau doar.
Cu mîinile tremurînde îl cercetam fața
și sub degetele mele
vibra un oval prelung,
se zbatca o privire de dincolo de vreme.

Și sub degetele mele li cînta frumusețea
sau groaza li gîlura ca un crivăț.
Cîteodată, sub degetele mele
era o tristete nesfîrșită,
ca o larnă cenușe și rea.

Oh, eram atît de orb
și îmi spuneam că așa vrea să ard
ca o torță
și să dau o lumină atît de puternică
mistuindu-mă,
încît ochii mei să vadă.
Să vadă întregul, doar o clipă.
Iar schimbul mi s-ar fi părut
nesfîrșit de drept.

Ana Maria OLTEANU

Creion

Cu acest vîrf de ereion
împart lumea în două,
sau în patru,
sau o fărîm,
sau o transform,
sau zldesc altă lume,
sau scriu pe folie vechi
„Nimic”

Dacă (în ereionul ca un pumnal,
lucrurile iau forme cludate
și se sparge orice rotund.

Dacă trec ereionul ca pe o ramură
peste albul hîrtiei,
contururile devin transparente
și vād mlezul tăcerilor,
ca un soare prin geana închisă.

Dacă întore ereionul spre inimă,
arde ca o țigară,
din care sorb fumul adine,
pînă amețește singele
și trece peste buzele amforei.

Cînd se stînge această ardere,
lucrurile se așază în formele lor
și din fumul plutînd
aripa albastră a păsării Phoenix
îmi bate în frunte.

D. V. LUCA

Lipsa

Crescut din trunchiuri de copac mă știu
pînă la buze, frunză verde,
înconjurat cu apă fără moarte,
cu somn de răștrîntă ce nu se vede.
Cînd dorm mi se rup ramurile
și-s năpădit de păsări reci,
anotimpurile îmi brăzdează scoarța
și lînla răștrîntă de poteci.
Fosnesc grele frunzele sub talpă
și nu mai știu de cer, nimica nu mai știu...
parcă-mi lipsește cineva din ochiul
cuprins de cere sărat și străveziu.

Vasile MIHAESCU

Cursa de șoareci

Postiți, domnule șoarece,
accesul e permis numai noaptea
dar pe Dumnexeu
și pe rațlunea mea de a fi sociabil
vă jur, nu-l nimic diavolesc.
Dacă țineți cu tot dinadinsul
primiți lămurire între timp —
îată, acest clopot poate fi
un fel de măiestrită ascunzătoare
sau, vorbind cîntit, goricește,
un cămin cu deșteptător
oficial destinat înopinatelor vizite ;
și pentru ca totul să fie ireproșabil
mai e și acest mecanism de nutriție
a cărui corectă funcționalitate
o puteți chiar acum verifica...
Da, domnule șoarece, la stînga
și apăsați, nu se întimplă nimic
căci as fi foarte trist și n-aș putea
veni să vă iau decît mîine.

Vicențiu TEBA

Șerpii orbi

Frecindu-ne de pietre și de ape
Ne-am lepădat prin iarbă
Piele trecute
Și visurile creșterilor noastre
în care am văzut foc,
și neguri, și mocirlă.
Noi, șerpil orbi,
Ne ducem trupurile goale
Rănite-adine
De razele de lună
Și răbdători,
Ne căutăm prin spații
Solzi vîltori
De cremene și-ojei.

Manuela TANASESCU

Adolescență

Toate generațiile
ce se numără de la mine în jos
au plecat spre verdele pădurii,
au plecat cu bucuria lor
să și-o izbească de trunchiuri.
Numai eu
am rămas închis în casă,
am rămas închis de un tată vitreg,
de un tată vitreg
ce se numește : Tîmpul.

De aici, din închisoarea mea,
de după gratii de tăceri
îmi trimt spre verdele pădurii
egarte nevăzute de tristeți.

Grigore POP

CENACLU

Vineri, 18 aprilie, la Ce-nacul Uniunii Scriitorilor ou
citit din versurile lor poe-

ști : Laurentiu Cărstean, Au-gustin Iza și Petre Stoica.
Discuțiile, la care au par-ticipat Valeriu Pantazi,
Sergiu Vărgatu, Marin Ta-rangul, Mihai Teclu, Ilie Roșianu, Maria Burian, Ion Iuga, Ilie Constantin, D. Di-nulescu și Mihai Mincu-lescu, au fost conduse de

poetul Miron Radu Paras-chivescu, Virgil Mazilescu a făcut oficiul de secretar al cenacului.
Pentru sedinta de mîine se anunță următorul pro-gram : Leonid Dimov (poe-zie), Ilie Constantin și Radu F. Alexandru (proză).

MIHAIL SADOVEANU:

„Cartea de citire” — 1926

MUNCA ȘI ECONOMIA.

„...Ca să fii econom nu se cer cine știe ce însușiri, ci numai o hotărâre de a fi astfel, întrucât economia este ordinea pe care trebuie s-o ai în toate zilele. Economia este ferirea de orice risipă...”

Trebuie să ne potrivim totdeauna cheltuiala după venit. Dacă nu căutăm să trăim dintr-un venit din munca noastră, simțim nevoia să trăim neonest din munca altora. Risipitorul ajunge să facă lucruri necinstite, își cheltuiește fără socoteală tot risipind bani și timp, scontentează viitorul, își mănâncă dinainte venitul și trăiește după el datorită și obligațiilor...

Un gologan, desigur, e lucru foarte puțin; dar bunul trai a mil de familii atâră și de felul cum se cheltuiește acest gologan. Dacă acest gologan nu e lăsat să se strecoare cu ușurință printre degete, la ciretumă, la jocul de cărți sau altundeva, ci va fi pus săptămânal la o casă de păstrare, casă de asigurare, la o bancă populară, oprindu-se pentru trebuințele casei și creșterea copiilor ceea ce trebuie, atunci se va pomeni omul că economia lui, truda sa de a păstra va fi răsplătită...

Căutați voi... timeri de azi..., căutați a munci, a fi harnici, economi și onști!”

lată-l și pe

TUDOR ARGHEZI publicând

in „Contemporanul” — 1959

PUȘCULIȚA:

Din copilărie, mi-aduc aminte, o dată cu pușculița, pe care copiii care învăț acum să citească n-au apucat-o, cîntecul, ultai și el:

„Am un leu
Și vreau să-l dau,
Dar nici la nu-l ai meu”.

În pușculiță, copilului, de mic, îi punea tucă-su, ban cu ban, câte unul, doi și cînd era plină și grea se căznea să scoată din pușculiță câte un gologan cu cuțitul de masă, bont. Ridicînd pușculița cu fundul în sus îi strecura pe gură cuțitul și, scormonind înăuntru, aluneca pe cuțit câte o monedă. Se făcea necaz numai dacă

asteptînd să iasă un leu, venea pe cuțit un 5 parale. Atunci omul da cu pușculița de pămînt.

La ce mai folosea economia?

S-a dus pușculița, s-a dus punga din sin și moloșca de sub saltea, s-a dus clorapul de lîmă, chimbrul. Le-a luat locul Casa de Economii, C.E.C. — îi citești numele prețutîndu-i, pe table, cu litere mari, îndemn la depunerea și păstrarea unei părți din munca fitecul.

Garantați de stat, banii sînt ai dumitale, avutul dumitale. Oriet de mărunțele, paralele și-a scris pe numele dumitale într-un libret care-i al dumitale și pe care-l lei cu dumeasta în buzunar.

Apoi, banii stringi la C.E.C. nu stau morți, ca în fosta pușculiță. Ei fac pai, se înmulțesc numai prin faptul că stau adunați laolaltă. C.E.C.-ul îi sporește cu doblinzi și cîștiguri. După ce a economisit vreo cîțiva ani la C.E.C., un om își face o căsioară. Se duce cu libretul la C.E.C., își scoate banii. Bucurie! El încasează, peste sumele depuse, cîteva mii de lei mai mult, pe care nu putea să-i mai aiba dacă banii i-ar fi zăcut într-o pușculiță.

E bine de știut că economiile au luat la C.E.C. un avînt al zice neașteptat, dar muncitorii, sîtenii și chiar școlarii sînt înțelepți. Numărul depunătorilor se înmulțește zi cu zi...

„Aceste economii slujesc văzînd cu ochii la ridicarea treptată și nelocetată a nivelului de confort și a mulțumirii. Viața se înfrumusețează. Plăcerea traiului civilizat în sinul unei familii mai vesele, într-un cămin înflorit în spor și gingășie. Mobilierul cumpărat cu banii economisiți e din ce în ce mai frumos.

Viața populară, tot mai revărsată din izvoarele ei, a luat alt drum și oglindește entuziasmul de trăire...

Ca să pipăim noua realitate nu trebuie decât să ne uităm jur împrejurul nostru, la oamenii pe care-i întâlnim...

„Asemenea, mari rezultate sociale se datoresc ostentivității colective, prin grija și inițiativa partidului și guvernului — iar celelalte, personale, sînt urmarea economiilor fiecăruia strîns la C.E.C., în libret.

„Nu uita, iubite cititorule, să te gîndești mereu la datorită față de dumeasta și față de ai dumitale. Pune câte o frîntură din salariu la C.E.C., chiar cu prețul unei chibzulințe anume pentru asta. E și o pîldă bună dată copiilor încă de prunc.

Tezaurul vostru e Casa de Economii. Silește-te să-i mai adaugi cîteva lei pe săptămînă și dacă nu ți-ai scos încă libretul nu întîrzia, du-te și scoate-ți-l numai decît, ori et de mic ar fi începutul. Dintr-un gogol rostogolit de zăpadă, lese, tăvălit, un cîtămai troianul...”

A mi descoperit la Casa de Economii și Consemnațiuni un... coloevlu susținut de către scriitori din cele mai vechi timpuri ale mișcării noastre literare, pînă azi. Tema, cum era și firea, economia.

În pagini dense de înțelepciune, cărțurari de mare prestigiu, folosind experiența lor despre această zelfă a prudenței, economia, spun o serie de adevăruri deosebit de utile omului contemporan. Ici-colo, strălucitoare, sînt înmănușate și texte din folclor în care se vorbește despre bunele deprinderi ale economisirii, dar și despre... nechibzuință, risipă, egoism, avarie. E un fel de „Poveste a vorbii” ce merită a fi studiată cu interes în școli, citită la sezători, la stațiile de radiofrecvență.

Pentru această acțiune C.E.C.-ul, această uriașă instituție care deservește azi peste 5.500.000 de depunători pe librete de economii și alte zece de mii de depunători pe alte instrumente de economisire, merită toate laudele. Dar să dăm cuvîntul paginilor respective, de fapt doar o sumară selecție din cartea ce va cunoaște cerneala tipografică, în curînd.

G. BARÎȚ: „În dicționar

și în viață”

lată-l pe eminentul cărturar ardelean vorbind despre economie într-o conferință ținută în 1874:

„S-a observat, în toți secolii și la toate popoarele, că cei mai mulți oameni, care se dedau din copilărie și din junie a fi risipitori, tot așa rămîn peste toată viața, sau adică pînă nu mai au ce risipi. Asemenea este știut că pe cei dedați la risipă este nespun de greu a-l abate de la calea pietrii, pe care au apucat. La oameni de acia nu folosește cuvîntul blînd și nici cel aspru... Din aceste cauze, bărbați filantropi își propun ca să dedea pe oameni la economie din etatea cea mai fragedă, din copilărie, de cînd intră în caselo de copii și în școlile elementare...”

„Ministerul recomandă cu totadinsul înființarea caselor de economii (Sparkassen) pe la toate școlile pentru tinerimea de ambe-sexe. Să adoptăm și noi cu toate brațele această idee fericită și s-o realizăm pe la școlile noastre, ca tinerimea să se dedea la economie, „parcimonie” (cu sensul: economisirea celor mărunte n.n.) care s-a pierdut din limba noastră; să restabilim acest termen în dicționar și în viață.

GH. ASACHI: „Interesul

de-mprumut”

lată și fabula „Greierul și furnica” de Gh. Asachi — 1844.

Săltînd greierul la țară
Sulerat-a toată vară,
Și cînd iarna a venit
Cu nimica s-a trezit,
Neavînd măcar de dor
Muscă sau un viermîșor.
Pe furnica sa vecină
A rugat să-i împrumute
C-un grăunțe, c-o neghină,
Sa mai prindă la vîrte („).
Zicînd: — Zău, la timp de treier,
Dau parola mea de greier,
Înturna-voi toată suma
Ș-interesul de-mprumut.
Dar furnica econoamă
I-a zis: — Vara ce-ai făcut?
— Prin cîmpli și prin grădine
Am cîntat pîn-a dat bruma.
— Ai cîntat, imi pare bine,
Joaca, vere, dar-acuma!

1) Virtute — țările, putere.
2) Interesul de-mprumut — dobîndă.

B. P. HASDEU:

„Agonizese” se deosebește prin elementul unei stăruințe îndelungate. Poate să cîștige cineva din întîmplare, poate să dobîndească prin îndrăzneală, poate să capete prin dăruială; însă nu se agonizează decît prin trudă, prin muncă, prin răbdarea de a strînge picătură cu picătură.”

ANDREI MUREȘANU:

„Să fim mai păstrători, să nu aruncăm pe mîi de lucruri netrebnice banii noștri”.

MIHAI EMINESCU:

„Economia adică dreapta cumpănire între foloasele aduse de cutare cheltuială și sacrificiile făcute pentru ea: aceasta atît în economia generală a statului, cît și în cea individuală.”

ANTON PANN

in

„Povestea vorbii” (1852)

despre lăcomie

și neeconomie

S-A OSPĂTAT PÎN-A CRĂPAT

Stă, îmbucă, lăcomește
Ca un lup cînd se priește.

Și din coș grăunțe
Și din postată tarîțe.

Cloșca care cuprinde ouă multe,
Nici un pui nu s-a oate.

Ca feciorul lui ban-gata,
Risipește cu lopata.

Banii din mină îi scapă
Ca ciurul cum ține apă.

A îmbrăcat pe dînsul haine noi
S-a ținut de foi pînă mai apoi.

Cumpăna, nepoate,
E bună la toate.

Cheltuiește, române,
Și vezi ce-ți mai rămîne.

Cîinele de este cîine,
Și tot oprește pe inîine.

Celul cu economic,
Suta îi este lui mic.

Sînt bogat, de cît
Pe cît am, p-atî.

ION CREANGĂ

În povestirea „Potcoava” introdusă în cartea „Învățătorul copiilor”, 1871, destinată școlilor primare:

POTCOAVA

Un țaran călătorea odată cu un bălet al său, numit Toma. Călătörînd ei, tatăl găsi pe drum o potcoavă, ce căzuse de la un cal. El zise fiului său:

— Tono, la această potcoavă, s-o punem în traistă la tine.

— Așa! dar ce am să fac eu cu dînsa? Pentru un lucru de nimica s-a mă plec și s-o port în traistă?

Tatăl tăcu, se plecă, o luă s-o puse în traistă la dînsul. Ajungînd ei la un orașel, pe unde erau să treacă, tatăl scouse potcoava s-o vindu pe cîteva bani, la un fierar; și cu banii de pe dînsa, cumpără vișine. De aici merseră înainte. În acea zi era foarte cald: soarele ardea, de te friga; era nădușcală mare. Pe drum nu vedeau nici casă, nici vreun arbore unde să mai stele la umbră, nici fîntînă. Lui Toma i se încheștase gura de sete și plecioarele i se mulase, încît abia se mai tira după tatăl său. Tata-său înțelese și, ca din întîmplare, făcu să-i cadă o vișină din leagătură. Toma se răpede, o ia de jos, ca și cum ar fi fost o bucată de aur, s-o băgă în gură cu mare poftă! După cîteva pași lașă alta. Toma se pleacă și la aceasta, tot cu acea iuteală și poftă. Apoi a treia, și așa pînă la cea din urmă vișină. Băietul le rădica pe toate cu mare plăcere! Cînd se gîtîră vișinile și băietul înghița pe cea din urmă, tatăl se întoarse la el, rîzînd, și zise:

— Vezi, dragul meu? Dacă-ai fi ascultat să lei potcoava, cînd ți-am zis, te-ai fi plecat numai o dată așa, însă, ai fost nevoit să te pleci pentru fiecare vișină. Să știi dar, dragul meu, că cine disprețuiește cîștigul cel mic, pierde pe cel mare. Scumpul totdeauna păgubește și lezeșul mai mult aleargă. FII STRÎNGĂTOR, interesîndu-te și de cel mai mic lucru.”



SCURTĂ CĂLĂTORIE ÎN TEXAS

Alergam cu mașina prin mijlocul de-
zolat al Texasului. Într-o lumină in-
credibilă de sud care lungea panglica
șoselei și o făcea aproape să semene cu
o imagine de hartă. Soarele îmi ardea
fața prin parbriz și mă obliga să închid
ochii toropit, în ciuda peisajului care,
îmbăiat de razele sale de-abia aplecute,
mă atrăgea nu pentru că scos din um-
bra de lăună din care veneam deven-
eam mai real, ci, dimpotrivă, mai în-
cercat de memorie, așezându-se în zo-
na în care, momentele timpului supra-
punându-se, linia clară ce desparte rea-
lul de imaginar se estompează. Pe
aceeași paralelă, în emisfera estică e
așezat Cairo, munții Berberilor din Al-
geria, sau în Asia trece cu puțin mai
la nord de Mecca și puțin mai la sud
de Himalaia. Nu fusesem niciodată atât
de la sud și gustul adolescent cultivat
de poezia grandilocventă îmi răscălea
impresiile și le făcea sărace de prezent.
Nu departe era Galveston, orașul pira-
ților, port la golful Mexic, care vreme
de două secole era doar sub stăpînirea
celui care se întîmpla să fie mai tare
și mai agil în pîndirea corăbilor spa-
niolate încărcate cu aur. Orașul era atît
de mîlășinos încît asediatorii even-
tuali erau mîncăți de gloanțe și ținări
în aceeași măsură, și șanțurile de pază
erau întărite de spectrul febrei galbene.
Și locuitorii erau mîncinați de ea, timpul
vieții se scurta și se compensa prin
intensitate. Un an era mai încărcat de
evenimente violente decît 50 în locuri
mai calme și mai așezate, supuse dis-
ciplinei autorității. Dacă timpul vieții
noastre nu e măsură matematică, def-
nită așa cum se pare că nu e, și împăr-
țirea în 365 de zile și un sfert e o
simplă convenție, atunci compensația
era posibilă.

Nol înșine călătoream prin țara Co-
munchilor, de-a lungul unor cîmpii vaste,
acoperite de iarbă aspră, animate lîc
colo de cîrezi de vite sau herghelii de
cai. Deveneam adolescenți și pentru că
felul acelei călătorii de duminică era
departe de obișnuit. Novasta mea a spus
într-o doară că vrea să vadă un cactus
înflorit și plecasem în căutarea lui la
indemnul amabil al profesorului care
ne invitase la universitatea de lîngă
Dallas. Credeam că vom merge vreo
10—20 mile, însă nu-l cunoșteam pe
texani. Căsușul era doar pentru el
aproape, la doi pași. Am parcurs o dis-
tanță de 350 de mile pînă am găsit
unul, adică am alergat ca de la Bucu-
rești la Cluj. L-am găsit, în sfîrșit, urias,
un copac țepos, mult mai înalt ca un om,
înflorit în martie, cu flori roze și pu-
foase în virfurile frunzelor late, ador-

mit în lumina puternică de miez de zi,
special, pentru că numai la sud ziua are
cu adevărat un miez incandescent, ca
pămîntul.

Să ulegi cinci sute de kilometri în
căutarea unei plante mă împingea
înapoi din adolescența cu pirați în
copilarie, încercîndu-mi noțiunile de
timp și de spațiu, bine orînduite deja
cînd te apropii de 40 de ani. Poate
că și texanii trăiesc în această per-
petuă confuzie și-și păstrează mai
mult din tinerețe, statul e unul din
cele mai dinamice din această țară,
la intrarea în localitățile întîlnite pe
drum sînt așise care urează bun
venit în orașel și se indică populația
de acum și cea planificată în anii ur-
mători, presupunîndu-se o continuă
expansiune. Călătorilor li se propune
să rămînă să participe la această
umflare de populație. Pasiunea este de
a face mereu lucrurile să crească, să
fie mai mari, din ce în ce mai mari,
așa cum se crește și se visează în
adolescență. Construcțiile se țin lînt,
șoselele se înmulțesc, pot să per-
mită altor călători din viitor să a-
lunge sute de mile în căutarea unui
cactus înflorit. Lîngă Dallas se vede
scheletul monstruos al unui nod su-
prapus de șosele, vreo șase etaje, ce
mi-a amîntit un animal uriaș de mu-
zeu, sau o încolăcire de șerpi gigan-
tici. Lucrarea nu e gata și i se vîd
intestinele de fier ale armăturii. Dacă
texanii au pasiunea lui „cel mai”
atunci li se poate oferi ca o certitu-
dine faptul că așisele și reclamele de
pe șosele sînt cele mai colorate, a-
proape strident, cu violență. În plină
goană ochiul trebuie izbit fără mena-
jamente, reclama e o întreprindere
freudiană care accentuează impresiile
dure înmagazinate în inconștient. Vio-
lența nu are numai aspecte tehnico-
lore, la Dallas ne-am oprit în locul
unde numai cu ceva mai mult decît
cinci ani în urmă fusese asasinat
presedintele Kennedy. Miștile tuturor
trecătorilor erau îndreptate spre a-
ceeași fereastră, de unde se afirmă că
a tras asasinul.

În mijlocul acestei lumi, la univer-
sitatea „East Texas” se dezvoltă un
interes autentic pentru România. Un
aflș mare, la facultatea de litere, in-
vita studenții la un curs de cultură
română ce se va ține aici, predat de
un profesor ce trebuie să vină din
România, în anul școlar 1969—70. Ini-
țiatorul acestei idei, profesorul Tho-
mas A. Perry, a predat la universita-
tea din București în anul 1963—64, în
cadrul schimbului cultural dintre noi
și S.U.A., s-a întors pentru o vizită



anul trecut și a rămas cu un ataș-
ment pentru România. Cîteva seri
de-a rîndul am discutat despre ceea ce
el numea „geniul poporului român”,
înțelegînd o calitate specială, un a-
port specific la civilizație și cultură.
În biblioteca sa de la universitate erau
prezente toate, dar absolut toate pu-
blicațiile culturale românești, inclusiv
cele din provincie, ca și o multime de
cărți de literatură. Mai interesante
încă decît această cuprindere exhaus-
tivă de publicații de la birou erau
cîteva cărți românești, Arghezi, Sa-
doveanu, Eminescu, din biblioteca ex-
trem de riguroasă selectivă de acasă.
Acolo, pe cîteva rafturi, se găseau
doar cărțile lui Melville, Faulkner,
dintre americani, Shakespeare, Dante,
Tolstoi, Dostoievski, vreo două, trei
volume din Balzac, „Roșu și negru”
al lui Stendhal și puține altele, și bine
înțelese cei vechi, „Iliada” și „Odiseea”
într-o celebră traducere englezescă.
Mi-a plăcut severitatea alegerii care
nu lasă spațiu în bibliotecă pentru
cadavrele de cărți ce pier la puțină
vreme după apariție, păstrînd doar
permanenț, cu adevărat durabilul,
punctele neschimbate de referință. În
această bibliotecă ce i-ar fi plăcut
poate prin exigență lui Ion Barbu,
marii creatori români, care sînt ade-
sea ignorați, își găsiseră în sfîrșit
locul și vecinii merități.

Afișul de la universitatea care a-
nunța cursul de anul viitor avea ceva
publicitar și în același timp plăcut:
„Vreți să cunoașteți poporul care a
dat pe Brîncuși? Înșerieți-vă anul
viitor la cursul de cultură română”.
Desigur numai așa rămînem, printr-o
producție spirituală, artistică, ce poate
fi folosită pentru identificarea noastră
și lîngă orașul american Dallas, puțin
mai la nord de golful Mexic, ca și
alturea. Fără imperiu, fără rachete
care să poată, la încruntarea noastră,
să pirjolească lumea, doar prin cîteva
pietre și cărți, printr-o expresie în-
efabilă care oprește din viteză ritmul
trepidant al mașinilor și violența mo-
dernă măcar pentru o singură clipă.
Am fost recunoscător colegilor mei
din România, cu care bineînțeles mă
pot dușmăni sau împrieteni în viața
mea particulară, că am putut spune
mai mult decît cîteva obsesii perso-
nale în timpul conferinței ținute la
acea universitate, făcînd posibil să
afirm fără exagerare că probabil
trecem prin cel de-al treilea mare
val de creativitate din istoria culturii
române moderne, primul fiind cel al
lui Eminescu, al doilea fiind cel in-
terbelic, cu Arghezi, Barbu și Blaga.
Al treilea aparține anilor noștri.
Orice limitare a sa, pentru orice con-
siderent, ne amenință cu ignoranța
hărăzită popoarelor mici dacă nu pro-
duc opere mari.

La cîțva timp după ce m-am întors
din Texas, în Iowa City, un poet in-
vitat să citească versuri la universi-
tatea din Iowa, Robert Bly (care a
primit premiul național de poezie în
1967), și-a amînat plecarea pentru o
zi, schimbîndu-și biletul de avion din
cauza poeziei contemporane românești.
Îi dădusem seara, la masă, în ajunul
plecării, cîteva poezii traduse stîngaș
din Nichita Stănescu, Cezar Baltag,
Geo Dumitrescu, și alți cîțiva. Noap-
tea s-a uilat peste ele și dimineața
m-am trezit cu un telefon de la el, își
amîna seara, îmi cerea să-i citesc
mai mult, și alte poezii, nu auzise
despre școala poetică românească de
acum. Cîteva ore i-am tradus direct,
din textul original, din „Iaus Ptole-
maei” și din alți cîțiva. Robert Bly
scria traducerea brută și o selecție
Nichita Stănescu va apărea în primul
număr din revista „The 60s” condusă
și tipărită de Bly, una din cele mai
prestigioase publicații de poezie și
traduceri de poezie din S.U.A. Vrea
să scoată foarte curînd și un volum
selectiv de traduceri din poezia noas-
tră și m-a rugat să-i recomand
dicționare româno-engleze.

În Texas, ca și pretutindeni, în
cuvîntului artistic unică pelsa, se
cele mai variate și cele mai diverse
ritmuri de viață și obiceiuri într-o
comunitate esențială, la care parti-
cipăm și noi.

Alexandru IVASIUC



România literară

SAPTAMINAL
DE LITERATURĂ
ȘI ARTĂ

editat de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

COLECTIV REDACȚIONAL:

Geo Dumitrescu (redactor șef),
Nicolae Brăban, Gabriel Dimi-
sianu și Ion Horea (redactori șefi
adjuncți), Teodor Balș (secretar
general de redacție), Al. Cerna-
rădulescu (secretar de redacție),
Ion Caraian, Valeriu Cristea,
S. Damian, Marcel Mihalas,
Adrian Păunescu, Gheorghe Pi-
tuț, Petru Popescu, Lucian Raicu