

VIZITA ÎN FRANȚA

De câteva zile urmărim cu toții în paginile ziarelor, la radio și mai ales pe atracțioasele ecrane ale televizoarelor desfășurarea vizitei în Franța a tovarășului Nicolae Ceaușescu, și a soției sale, tovarășa Elena Ceaușescu. Așteptările noastre cele mai optimiste cu privire la această vizită au fost cu mult întrecute de realități. Totul s-a desfășurat și continuă să se desfășoare într-un cadru plin de lumină și culoare. Președintele Nicolae Ceaușescu și distinsa sa soție au fost întâmpinați la Paris de Președintele Republicii Franceze, dl. Georges Pompidou, de membrii guvernului francez, de mii și mii de parizieni și de numeroși locuitori ai altor orașe franceze, cu mare atenție, cu înaltă stimă, cu adâncă dragoste. Este, după cât știm, întâia oară în istoria noastră modernă când unui conducător al statului român i se face, în Occident, o primire atât de călduroasă, atât de fastuoasă, atât de prietenească. Faptul nu este întâmplător. Legăturile politice, artistice și culturale între Franța și România sînt vechi, ele existînd încă în secolul Marii Revoluții.

Nu o dată mișcările revoluționare din Franța au avut largi ecouri în Țările românești, într-un trecut pe care nu l-am dat și nu-l vom da niciodată uitării. Nu o dată popoarele noastre au sîngerat laolaltă luptînd împotriva acelorași dușmani. Nu o dată am privit către aceeași țintă a libertății și a strădaniei pentru un viitor mai bun. Toate acestea — și încă multe alte motivări care ar putea fi enumerate și aci — nu ar da loc la atîta strălucire dacă între România de astăzi și Franța de astăzi vechile relații de prietenie și colaborare nu ar fi fost sporite în anii din urmă, dacă România de astăzi nu ar duce pe plan mondial și cu o rară tenacitate bine cunoscuta ei politică de pace, de înțelegere și colaborare între popoare, de independență și suveranitate națională, care politică o așează printre țările cele mai stimate și mai prețuite din lume. Dintr-un stat slab dezvoltat, Președintele Nicolae Ceaușescu și întregul său popor au făurit o țară puternică prin marea capacitate de muncă a oamenilor săi, prin înțelegerea cu care muncitorii, tehnicienii, oamenii de știință, intelectuali, în general, primesc și promovează tot ce e nou, tot ce e valoros și valabil în știința modernă, în tehnica nouă, avansată.

Prin glasul Președintelui Nicolae Ceaușescu această Românie modernă și-a făcut cunoscută prezența ei pe scoarța globului. Prin glasul Președintelui Ceaușescu această Românie socialistă și-a făcut cunoscută politica ei — plină de noblețe — de coexistență pașnică, de egalitate în drepturi, de independență și suveranitate națională, de neamestec în treburile interne ale altor țări, de întărire și menținere a păcii în lume.

Glasul României este socotit astăzi, ori de câte ori se face auzit, ca un glas al dreptății, ca un glas al păcii. Și cine nu dorește ca pacea să se instaureze și să dureze secole și milenii pe pămînt?

La strălucirea vizitei sale în Franța contribuie cu mult și puternica personalitate a Președintelui Nicolae Ceaușescu, modestia sa, farmecul său personal și al mult stimatei sale soții.

Desigur, întrevederile dintre cei doi președinți au fost bogate în comunicări, în cadrul lor discutîndu-se nu numai problemele relațiilor între România și Franța, dar și probleme de interes european, ca problema securității europene, și altele.

Vizita Președintelui Consiliului de Stat al României în Franța, prin strălucirea și prin conținutul ei bogat, marchează noi pași în relațiile de colaborare și prietenie între Franța și România, noi pași în consolidarea păcii în Europa și în lume.

Zaharia STANCU



CONSTANTIN FOAMETE

COMPOZIȚIE

Sînt român și am rămas român

In pauza unui concert am îndrăznit să-i răpesc cîteva minute acestui om minunat, cu privire pătrunzătoare și baghetă magică

— Maestre Celibidache, să începem cu publicul, pentru că de el v-ați despărțit de cîteva momente.

— Primirea a fost călduroasă, însă sînt puțin deziluzionat de public. Întîi pentru că vorbea în timpul concertului și m-a deranjat de foarte multe ori în cel de-al doilea timp al lui Hindemith. Le lipsea concentrarea, nu sînt obișnuiți poate, nu știu ce se întîmplă. Mi-a cam rămas pe inimă chestia asta.

— Se spune de obicei că publicul românesc e foarte atent...

— Asta e părerea dumitale. Nici căldură mare n-am găsit și nici concentrarea la care mă așteptam. Poate e un program pentru dinșii neobișnuit.

— Nu cred, pentru că prezentați în acest turneu piese aproape clasice: Sibelius, Hindemith, Mussorgski, Ravel, Liendholm, Bartok, Wagner, Brahms. Aveți o anumită preferință repertorială?

— Acum două luni am cîntat Frescobaldi, preclasic. În turneu e o chestie a agenților: dacă faci un program cu trei simfonii de Mozart, nu-ți vine nimeni la concert. Trebuie alese bucăți care cheană publicul, care fac succes. E un punct de vedere comercial care în vest are o importanță enormă, nu se poate altfel, din nenorocire.

— Cum vi se pare sala Radioteleviziunii?

— Are o acustică foarte bună. Din păcate e cam mică, iar forma podiumului e total greșită. E prea profundă orchestra și prea mare distanța între ultimul suflător și centrul sunetului, așa că sînt anumite interferențe de ritm, anumite decalaje. Se simt puțin ina-

Ion DRAGĂNOIU

(Continuare în pagina 27)

Victor Eftimiu

Atîta dor de tine...

E primăvară! Vino! Privighetorilor
Să le-ascultăm concertul în nai și piculină,
Melancolia dulce a cîntecului lor
Pe suflet ne va pune durerilor surdină.

Atîta dor de tine în pieptul meu s-a strîns
Că-n noaptea fermecată cînd îmi vei fi aproape,
Culcat pe mîna-ți albă voi izbucni în plîns, —

Și poate vei pricepe că-n tremurul de pleoape,
În lacrimile mele, în plînsul meu nebun,
S-ascunde dulcea vorbă ce nu-ndrăznesc s-o spun!

DEPRINDEREA APEI

În urma vaporului rămâne apa și amintirea așezărilor omenești.

Din loc în loc, acolo unde a fost împrăștiat totul, cu violență, rățesc caii, se leagăna cu pintecele atins de apă și cu gîtul întins, să plesnească, și doar arareori botul li se răstoarnă frînt și apa se adună în bășici curate, încrețește carnea crudă a nărilor, scutură de moarte trupurile maronii, alungite nefiresc. Dunărea clocotește în preajmă purtînd crengi și butuci cu scoarța cleioasă, păsări albe mușcă infometate din mil și-apol, ca-n povestirile stranii, țipă sfîșietor. Risipită din matca ei, apa a acoperit limbile de pămînt năpădite de vegetație haotică, a acoperit lumea satelor cu case vărute în albastru și înconjurată de garduri joase din stuf ce pare carbonizat; a lăsat înfîmplării doar bărcile înguste, într-un fel subrede, purtînd parcă anapoda casele desfăcute bucată cu bucată, ferestre, uși, dușumele, țigla, cărămidă —, un du-te-vino continuu, între apă și pămînt, o fugă chinuită, greoaie, o fugă fără nimic disperat în ea, fără nimic înspăimîntător. Oamenii descarcă lucrurile pe malul ferit (al Tulcei, al Milei 23, al Sulinei...), aprind țigări și stau de vorbă ca între bărbați, pentru că sînt numai bărbați, pentru că numai bărbații au curajul indiferenței, și-și amintesc de război, își amintesc de bombardamente, de front, de împuscături și moarte, de femeile rămase singure acasă și, tirziu, știind că n-au terminat ce-aveau de făcut sau numai aminîndu-și tristețea indiferenței lor curajoase care-i ajută să fure apele ce se mai poate fura, se întorc lopătînd împotriva Dunării, dispar printre casele mîncate de apă, printre verdele bălos al bălților foite de mormolocci neliniștiți și cărnoși, proptesc barca de vreun copac, apucă toporul și-și împlinesc puterea gîndului gospodărește, și cred din tot sufletul că se vor reîntoarce și vor rîndui iarăși lumea așa cum a fost sau mai bine, și-și vor încerca iarăși răbdarea și încăpățînarea apei, pînă la capăt, pentru totdeauna.

Și nu e cituși de puțin ciudată această împăcare complicată cu apa, această deprindere a apei care, atunci, în orele dezmațului ei îndelungat, n-a adus (ca în alte părți) frica adîncă a distrugerii și a morții, ci doar mirare tristă de oameni obosiți. Aci, în lumea Dunării dezlinate de apropierea mării, apa e apă și nimic mai mult, nu știi niciodată cînd vine mare, nu știi niciodată

cînd ajunge un firicel, trebuie să fii mereu cu ochii în patru, mereu la pîndă, mereu șovăind, mereu sceptic, trebuie să fii pregătit în orice clipă măcar cu inima pentru ce vrea apa, pentru ce vrea fluviul; pentru că aci **apa vrea și apa nu vrea**, pentru că aci Dunărea e cutureierată de gînduri și simțiri, există, răsuflă, vorbește, plînge și cîntă, iubește, urăște, există fără indoială, a primit ceva de la bărbații și femeile ce-o colindă, a primit prea mult, a primit prea puțin, a furat totul, căci dacă n-ar fi așa, dacă le-ar fi străină și dușmănoasă de fiecare dată, bărbații și femeile ar blestema-o și-ar căuta imediat pentru tălpile lor pămînt și piatră și-n vecii vecilor nu i-ar mai călca malurile și n-ar mai îndupleca-o lăsîndu-se furati. E o înduplecare reciprocă. Dunărea vine și vine și se pierde în mare. Și ia cu ea, uneori, ca în această primăvară, case și oameni și animale și avuturi mărunte, iar ofranda smulsă nu o schimbă cu nimic, oamenii o știu, asta din totdeauna și pentru totdeauna. Cum nici ei nu se lasă schimbați de demența omenească a fluviului.

Iar mai apoi, descoperită de sus de pe dalele de marmură ale unei terase boltite peste portul lăbărțat al Brăilei, Dunărea aiunece, ca într-o imagine desuetă de ilustrată. Vasele, contururi negre, se agită molatec, parcă fără noimă. Culorile au trecut stîns în sfîrșitul îndelungat al zilei. Orașul își trăiește confuz înserarea. Oamenii rătăcesc pe chei, pîndind cu coada ochiului, aproape rușinați, marginea fremătîndă a apei, măsurînd în gînd centimetri adăugați de la ultima lor privire. Alături, la cițiva metri, ridicat din bulumaci împletiiți, pămînt și saci cu nisip — digul. Dimineața și seara, în fiecă zi, mulți își fac drum pe chei și, neîncetători și pe nedeplin deprinși cu apa, cotrobăie cu privirea bălăceala de lingă malul betonat și-și trimit semne complice unul altuia ca niște păzitori de treabă ai soartei Dunării răzvrătite. Alții, atrași de spectacolul gratuit al apei zăcînd, porniți cu mașina spre podețul de la ieșirea din oraș spre Galați, își reazemă, odată ajunși, coatele de balustrada podețului, fumează și comentează înstrăinați, cu glas tare și uimire dezinvoltă, capriciile de neînțeles ale apei. Sufocată aici de propria-i dezlănțuire, apa colcăie stătută. Cîntecul broaștelor se amestecă cu mugul batjocoritor al boilor de bălă. Satul Baldovinești, care în-

DOUĂ IMAGINI

Două imagini mă urmăresc cu insistență de cînd am venit, după o zi dureroasă, din orașul meu natal. Din acel Satu-Mare pe care îl mai văzusem purtînd cicatricele încă sîngerînde ale războiului sau în care, căutam foști prieteni de joacă dispăruți în cremațoriile urzite de demența cămășilor brune. Din acel Satu-Mare, pe care l-am regăsit zilele acestea răvășit, zguduț, de nerecunoscut sub permanența stăruitoare și rapage a Soarelui tulbure și amenințător.

Prima este imaginea unui dric gol, de o sinistră eleganță, sosit parcă din apusa Vienă imperială, trecînd agale, ca un simbol al morții inacceptabile și absurde, prin fața unuia dintre cimitirele acestui atit de năpăstuit municipiu.

A doua imagine, percepută la fiecare răsărit, pe fiecare stradă, prin apa mîloasă a ulițelor inundate și prăbușite, este privirea soldatului român. Fiu de ță-

rân din Vrancea, de miner din Valea Jiului, de muncitor de la Slatina, de slujbaş din Capitală, — de oriunde ar fi el, indiferent de înfățișarea sa fizică particulară, de naționalitatea sa, — privirea lui este aceeași. Pătrunsă de tragicul situației, conștientă de chemarea sa, amestec de omenie plină de compasiune și de severă și inflexibilă dirigenție. Cu această privire, într-un elan colectiv, de virilă fraternitate, a înfruntat puhoiul, a salvat copii, femei, bătrîni amenințați de inec, a dat prima îngrijire sinistraților, a intrat în apa înșurubată ori s-a cățarat pe edificiul amenințat cu ruina iminentă, a ridicat primele diguri și stavile noi. Iar acum, cu aceeași privire calmă împarte haine, pîine, apă potabilă, montează corturi sau transmite prin difuzoarele montate pe mașini comunicate de primă urgență în zonele cele mai compromise.

În toată țara unde a bîntuit puhoiul, armata noastră, de la sol-

cepe din marginea podețului, e încă sub apă. Șoseaua spre Galați abia se bănuie în alinierea copacilor aplecați, cu coroanele răvășite de furtună. Acoperișurile păr să plutească pe apă într-o încremenire fantastică. Venind de neunde, pentru că nu mai există puncte de reper sigure, o barcă pescărească încărcată cu cercevele, cu perne și scaune, acostează acolo unde șoseaua începe să urce podețul. E un loc mai deschis aci, și privirea poate să cuprindă orizontul închipuit ciudat de stîlpii de înaltă tensiune, singura certitudine că lumea arătase pînă de curînd altfel. Omul cu obrazul nebarbierit a tras barca pe pămînt zdrăvan și acum o descarcă, cară totul mișcîndu-se încet și ordonat, ca și cum ar avea înaintea lui, înaintea celor hotărîte, o viață întregă de dezmeticire și îngăduință. Iar într-o margine, destul de departe, în jurul unei mașini a Salvării, sînt rînduite corturi galbene, noi, ca un decor strident, și oameni și copii trec printre ele.

Și mai departe, dincoace de teritoriile unde oamenii sînt deprinși de mult cu apa, dincoace de lumea în care omul și apa conviețuiesc încercîndu-și rînd pe rînd răbdarea și încăpățînarea, drum cu mașina într-un timp de sfîrșeală, drum monoton la ora la care soarele, plecînd, tirăste totul într-o moarte înșelătoare, pe neliniștitoarea bandă de asfalt spălată parcă cu citeva clipe în urmă și uscată sub roțile automobilului, lucind, în depărtare, ca sticla topită.

Șoseaua e pustie, prăsisă sub soarele călduț prevestitor de ploaie. La răstimpuri, bălți murdare întinse pînă la marginea asfaltului, supte în mașini pînteoase și duse în alte părți, începutul cu încetul, cițiva metri cubi și din nou cițiva metri cubi, descojind pămîntul de crusta lichidă și puturoasă. Copacii înșirați de o parte și de alta a drumului au frunza de un verde cărnos și, mustînd a sevă, foșnesc obosit, și iarba, bălăcită zile la rînd în scursoarea cerului, a crescut aiurea, catifelată și sălbătică.

De-a lungul șoselei dormitează sate și comune. Ar trebui poate să se audă greierii și zbaterea foi de griu și seacă, ar trebui poate să miroasă a lapte afumat și a mămăligă și să răzbească înfundat dangăt mic de clopote. În băutura bodegilor întirzie bătrîni cu pălării negre și prăfuite purtate pe ceafă, la porțile caselor au ieșit femei grase care fac gesturi leneșe și odihnitoare. A rămas undeva, ascunsă pătimaș, deprinderea apei și-n fața ochilor reapare imaginea fetei ieșită la soare pe pragul inundat și-și usuce părul spălat și să cînte încetșor la chitară; și steagurile agățate în copacii Deltei anunțînd vasele să-și încetinească mersul, și vasele încetinindu-și mersul și apa rămînd liniștită, fără valuri, ai zice că s-au întors de-acum zilele de pace și muncă.

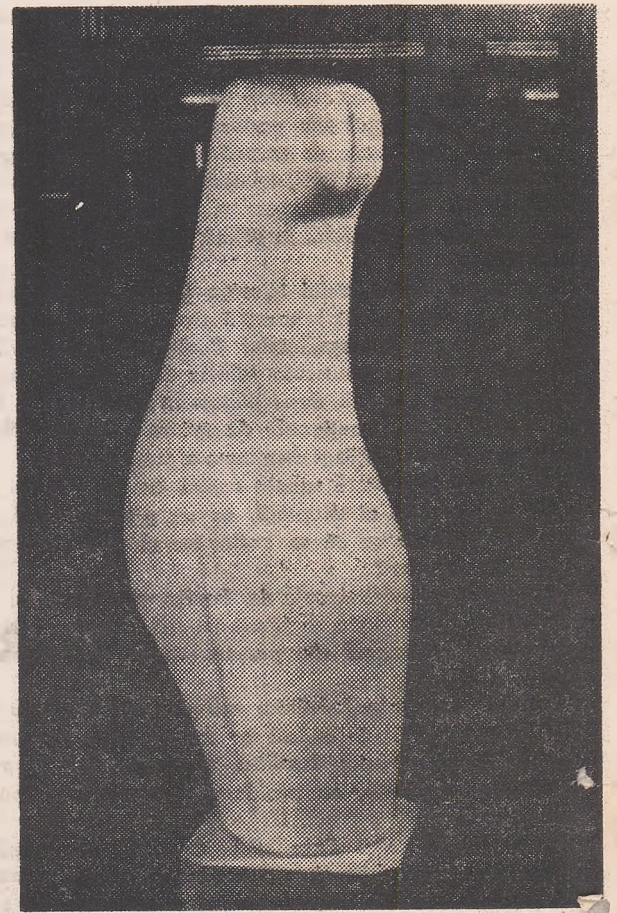
2 iunie 1970.

Constantin STOICIU

MUREȘ, MUREȘ...

Ti-am revăzut de curînd albia fără contururi, apele galbene și murdare, tonele de mil și argilă răspîndite de puhoaiete tale peste verdele mai ieri crud al țarinilor. Pe unde ți-ai purtat viiturile ai măturat din calea ta sute de case, ai stîns sute de cîntece și de vise, ai lăsat zeci de mij de oameni fără adăpost într-o mișelească revărsare peste tot ce-am cîntat și-am durat cu truda mîinilor și sudoarea frunții. Ai venit noaptea, pe tăcute, ca un dușman, cu sufletul plin de neguri, îmbrăcat în lințolii cernite și după ce-ai rupt pe oameni de lume, tăindu-le drumurile și lumina, te-ai unit cu negrul înaltului și te-ai năpustit cu încrenări de apocalips peste cuiburile oamenilor și ale păsărilor, răzbunător și neomenos de crud. N-a fost sat sau oraș pe unde-ai trecut, să nu lași în urmă durerea, durerea aceea tăcută, fără lacrimă, din care va trebui să renaștem și acum, ca de atîtea ori. Ne-au năpăstuit urgii omenești, dar acele urgii ne erau dușmane, am trecut peste ele și ne-am ridicat deasupra lor ca să viețuim mai tari și mai dirzi. Dar durerea pricinuită de pîeten n-are iertare, iar tu ne-ai fost prieten. Mi-am bălăcit picioarele în luncile tale cu apă de cristal, te-am trecut de atîtea ori înot, acolo unde erai mai învolburat, ca să-ți domolesc cu serpuirile trupului de copil supărările tale, am stropit cu apa ta paparele și-am așezat pe unda ta lină corăbii de hîrtie ca să le duci la vale spre țărături necunoscut mie. Și jocuri s-au făcut pe malul tău, cetera storcîndu-le lacrimi pe care ni le-am spălat tot în albia ta. În aceste zile, pe malul tău am văzut un om. Nu i-ai mai lăsat nimic, nici măcar șușurii de lapte. Se uita la tine și în ochii lui i-am citit durerea, dar și biruința. Din trei scînduri și-a făcut un acoperiș prin care pinza deasă a ploii se prăvălea peste el în voie, dar omul stătea cu pumnii încheiați și nu se cîntea de la locul lui privindu-ți apele circotoșe și hulpave. Ne-ai amestecat cu țărîna, ne-ai întors holdele pe dos, crezînd, zadarnic, că te vei dovedi mai puternic decît noi. Nu te-ai dovedit. Ai rămas doar fără chiuțuri și jocuri și miezul de noapte n-o să ți-l mai însemne cocoșii și nici cîntece de leagăn n-ai să mai auzi o vreme. O să-ți împuiem auzul de acum înainte cu loviturile tirnăcoapelor, cu suieratul mașinilor, o să-ți strîngem albia în chingi de metal, iar casele ni le vom muta mai la deal, alte case, nu din humă, din cărămidă și beton, iar pe-acolo pe unde ți-ai trecut urgiile o să înverzim cîmpurile din nou, cu truda și fierbințelea mîinilor, căci truda și voința de-a fi și-a dăinui nu ne-a putut-o lua nimeni niciodată, și nu ne-am lăsat-o luată nici de tine. Și numai după ce toate vor fi la locul lor, mai arătoase ca înainte, numai după ce păsările se vor fi întors fără spaimile din aripile frînte, vom spăla scutecele copiilor în apele tale, semn de dezlegare pentru o nouă dragoste și uitare. Mureș, Mureș, și atunci cînd apele tale vor fi de cristal și drumetul trecut peste noi și peste vreme o să-ți soarbă din albie picături răcoritoare, se va opri mirat din gestul lui de veacuri, aducîndu-și aminte că în lupta cu tine străbunii au fost adevărați eroi.

Petre SALCUDEANU



FLORICA IOAN

TORS

Inimă de-o singură moarte

Ispită rămasă pe cicatrice tîrzie
inimă de-o singură moarte
împăturită vag și agățată de-o lacrimă
căutîndu-mi somnul neconturat
și căzut pe umbra încovoiată
de șaptele prin care trec vegetații
fără să dilate pupila neantului.

Înșelătoare e vîrsta pe care alunec
de unde descinde în mine un gol
un gol pe care nu-l mai pot umple
nici chiar cu pămîntul cuvîntului
nici chiar cu noaptea născută din noapte
nici chiar cu un zîmbet perfid.

Ispită rămasă pe cicatricea vîrstei
inimă pe care ți-am scuipat dragostea
inimă tîrită prin noroiul pămîntului
de-o singură patimă auzită în sînge
pînă la neastîmpărul care mă soarbe
din gura ta ca o rană deschisă
în uterul necunoscut al morții.

Pămînt sublim

Pămîntul, pămîntul mîncea-l-ar pămîntul
sublim mai arată din haosul veșnic.
Dacă rămîn eu sînt acela din umărul stîng
dacă fug sînt acela din duhul nedrept
și-l nesocotesc cu aerul îl lovesc cu apa
și-l mușc cu țărîna din aleasă pricepere.

Stînd față-n față cu nevinovăția prezentă
am ținut mult la șoapta copacilor
îmbătîndu-mă singur de-un cuvînt răsucit
fără să-i beau risul care se furișează în frunze
fără să-i împing îndărăt țipătul verde
care îmi apără existența din urechile
timpului.

Pămîntul pămîntul mîncea-l-ar pămîntul
sublim mai arată din destinul homeric.
Pămîntul pămîntul împresurat de ape
împresurat de ură împresurat de dragoste
împresurat de speranțe împresurat
de moarte
sublim mai arată de pe crestele lunii.

Pămîntul pămîntul mîncea-l-ar pămîntul
m-a lăsat pe munte cu ochii rătăciți
în stele
de nu pot vedea nimic din cîntecul lui.
Rotit de milenii pe adîncul din lacrimă
m-a lăsat cu ochii rătăciți în muguri
de nu pot vedea nimic din marele meu
început.

Crochiu pe omoplatul nopții

În semnul tăcerii rostite
intra zidul cu ochi de piatră
și-mi îngreuna tainele nopții.
Amîndouă umbrele — a mea și a mea —
și-au pierdut colina reținută
de-un nume care își implora veșmintele
cu emblema muzicii neauzite
căreia îi băteam tactul
cu proteza ceremonialului ciudat.

Știu că îmi rotunjeam poemele
pe omoplatul sugrumat al nopții
și le ascundeam în pantofi
de tirania unei umbre
care mă blestema prin somn.
Clopotul își uitase limba
în gura spînzuratului din turn
și de pe partea cealaltă
se auzeau voci înfricoșate.

Cu melancolia agonizînd
într-o turmă de arbori uscați
cu vîrsta năpădită de timp
destinul intransigent
m-aștepta în prag urgisit.
Eu băteam tactul muzicii neauzite
cu proteza ceremonialului cuvenit
și ezitam să mai ies afară din noapte
șzitam să mai fiu încă o dată.

Desprindere din altfel

Desprinderea din altfel intra în altă umbră
cădere de senzații sub pasul îndoielii
înfățișat de-o noapte rămasă încă sumbră.
Nebănuind plutirea trecută prin oglindă
exasperam tîrziul să nu-l mai dau afară
și-n căutarea stinsă a focului albastru
mă mistuia în vatră cenușa milenară.
Îmi adunam în brațe zadarnic anotimpul
și trandafirul sacru cu semnele în mit.
Din tulnice aprinse cu vrăbii oropsite
mă așteptam la poartă în stîlpul adormit.
Venea păcatul silnic și începea să plîngă
cu aripile strînse de-ntoarcere în ornice.
Transfigurînd știutul în tot ce-i neștiut
mă-nfiripam în moartea din sîngele statornic.
Cu ochii din curajul aflat la îndemină
umblam printre luceferi răsfrînt în niciodată.
Pe undeva adîncul mă tot lăsa pustiu
și-ntredeschis în sine de-o lacrimă uitată.

Cîinii din lacrimi

Pe nedrept nu-mi pot auzi zarul cuvintelor
cînd le arunc să ardă în focul ameteitor
și pe umăr mi se culcă șarpele înduioșat.
Mă întorc la mine fără nici o răsplată
deși îmi rup zilnic cămașa tînguitoare
deși îmi frîng copacul treaz între degete
și-n miezul alinării se deschid toate porțile.

Pentru cei ce vor să-mi acopere fața
pentru cei ce vor să mă treacă pe dedesupt
știu că rămîn descoperit în spatele lașității.
Pe nedrept îmi fug cîinii din lacrimi
și pe suflet mi se culcă șarpele
fără să-mi întindă nici o podoabă
nici o făgăduință netăgăduită de aripi.

Compoziție fermă

Îmi sorb culorile semnul rămas dator
și noaptea pătrunde în delirul
așezat pe gene pînă la inima
unde nu se duce lipsă de nici o mîhnire.
La ceasul dimineții cînd se umple pocalul
de farmecul zborului rețezat
pădurea tămăduită de boala retrasă
se varsă în frunzișul întunecat
întrînd agitată în freamătul
din zestrea consoanelor.
Dacă mă scufund în adîncul nașterii
se deschide fereastra tăiată-n pămînt
și năvălesc toți fluturii cu stele în lacrimi
înainte de-a ajunge la apa necunoscută.
De aici încolo mă opresc la nivelul ecoului
împodobit de focul singelui adormit
și nimeni nu mă poate convinge
să-mi înlătur chinul indiferent
la împărțirea laurilor din safeul profitului
cînd se îmbulzesc cuvintele speriate
la confluența semnelor adăugat în poem.

Umbra pierdută

Îngînă îmbrățișarea spuma calmă a muzicii
de mă înec în mătasea silabelor
purtată de-o himeră arborosă
vizibilă-n cearcăna cînd urci întimplarea
născocită de zei pe chipul statuilor
expuse sub formă de trup mincinos
prin galeriile ochilor apăsînd împreună
înălțimea ce stă gata să cadă de la înălțime
din lipsa în care să pot mima peretele
îndestulat cu iedera amăgită pînă la poartă
unde alunecă relieful pe brățara muntelui
să pot trece nevăzut în stare de umbră
ca o pasăre speriată de zborul etern.



Convorbire cu editorul Nagel

Editura Nagel, cu sediul la Paris și la Geneva, se bucură de un bine-meritat prestigiu în viața literară și artistică a lumii contemporane, urmărind să răspundă sau să vină în întîmpinarea „setei de a afla” a cititorului.
Cea mai importantă colecție editată de casa Nagel este, fără îndoială, Ecrits politiques, Scrieri politice; și dintre lucrările apărute în această colecție, cea mai importantă pentru noi — și, desigur, nu numai pentru noi — este cartea tovarășului Nicolae Ceaușescu, intitulată Pentru o politică de pace și de cooperare internațională.
Înainte de a transcrie dialogul pe care l-am avut (la Paris, prin tele-

fon cu Geneva, unde se afla dl. Louis Nagel), mi-aș îngădui să citez câteva rînduri din nota editurii: „De 25 de ani Nagel editează colecția Scrieri politice. În mod paradoxal, în acești 25 de ani nu au apărut decât 12 volume. Este puțin pentru un sfert de secol. Dar trebuie precizat că redactorii refuză publicarea în această colecție a unor lucrări care sînt dedicate actualității politice efemere. A publica tezele politice ale personalităților care au marcat, în profunzime, și marchează viața politică a lumii contemporane — iată țelurile acestei colecții”.
Afirmatiile de mai sus au constituit și punctul de plecare al discuției noastre:

- Care va fi, după părerea dumneavoastră, domnule Nagel, reacția opiniei publice franceze, reacția opiniei publice mondiale la apariția, în Franța, a cărții semnată de președintele Ceaușescu?
- În primul rînd, aș dori să precizez că apariția unei asemenea cărți provoacă cel puțin 300—400 de articole și comentarii (în paranteză fie spus, acest dialog telefonic a început cu oarecare întîrziere față de ora fixată, pentru că înaintea dv. am stat îndelung de vorbă aici, la Geneva, cu un ziarist care mi-a solicitat un interviu despre cartea președintelui Nicolae Ceaușescu, pentru Radioteleviziunea elvețiană). E firesc ca lucrarea să trezească un acut interes din partea tuturor categoriilor de cititori. În plus, apariția cărții va stîrni surpriză.
- Surpriză?
- Da. Surpriză. Pentru că oamenii politici publică doar arareori o lucrare cît timp se află pe culmile activității lor. Deci, evenimentul constituie o raritate. În plus, opinia publică franceză și mondială nu a avut, pînă acum, posibilitatea de a măsura, pe toate laturile, forța și dimensiunile genului politic al președintelui Ceaușescu. Fără a se folosi de aportul unui birou de presă (lucru, de asemenea, extrem de rar!), președintele Ceaușescu se înfățișează cititorului și totodată înfățișează lumii întregi politica, situația, ființa și sufletul țării sale.
- Se știe că dl. Ceaușescu a căutat și caută menținerea păcii în Europa. Se știe că vrea să evite orice conflict. Că se străduie să afle un loc trainic și să consolideze acest loc al României safe în arena vieții politice internaționale.
- Știu că acum la dumneavoastră apele au devastat aproape totul. E vorba, știu, de o catastrofă enormă, ale cărei urne vă străduiți și vă veți strădui să le înlăturați. Dar ați primit și veți primi ajutor de pretutindeni. Și mai știu că dl. Ceaușescu ar face imposibilul pentru țara lui.

Știna KERIM

Ioana Crăciunescu

Am să mă așez în genunchi
în fața ochilor tăi
am să-mi înmoi palmele
în apă verde de ploaie
și am să încep să-ți spăl ochii
până am să trec
dincolo de lumina lor;
în orbitele goale
am să mă ghemuiesc
spălînd cu rîvnă
întunericul dinăuntru
întunericul de pretutindeni

eu singură
sub pleoapele goale.

Cintec de așteptare

Îl voi aștepta
în cămașă de iarbă uscată
prima să îl văd venind,
să alerg să-i deschid,
glasul să îmi fie filfiit de aripi arse
peste cel care-l strig.
— Fără tine
ca într-o fîntînă cu noapte
în ochi mi-au înghețat luminile toate.
Odaia ce m-ascundea,
înălța pereții de ceară
bolnăviți de boală grea.
Nealeasă mireasă,
în cămașă de stele uscate,
am stat ca o stană în prag
să te văd venind
și să-ți strig de departe:
Fără tine mi-a fost frig.
Fără tine mi-a fost moarte.

Dintre noi

Dintre noi murea numai iarba
iarba tăioasă.
Sora mai mare
strîngea iarba grăbit.
Sora mea cu o coasă.
Zăpăcita greșea,
ne tăia și pe noi din călcîie.
Fruntea, ochii se înverzeau
de iarba lălie.

Dintre noi,
murea numai lumina zilei de ieri.
Sora mai mare nu vede prea bine,
cosește lumina
din mine, din tine.

Continuu trecem cărări

Continuu trecem cărări
sub ziduri spuzite de ierburi albastre.

Oprește-te!
pe sub zidul acesta
am mai fost trecuți odată,
am mai fost muriți odată.
Piatră sub unghii,
în cerul gurii piatră.
M-aud țipînd dedesubt:
prin miini cresc ierburi albastre,
podul palmei mi-e rupt.
Nici calul nu vrea să mai treacă!
peste încă un pas
arde cer,
arde foc,
arde apă...

Parodia eseului

Cuvîntul magic „eseu” — lipsit pentru mulți de orice conținut precis — produce confuzie în nu puține spirite crude, necoagulate, prin sugestii în direcția asociațiilor riscate, chiar extravagante, a falsei verve și pseudo-erudiției haotice și de a treia mînă. Ultima „victimă” de acest gen a falsului mit eseist — care compromite o noțiune de înalt prestigiu, — se dovedește a fi Mircea Vaida, cu al său recent *Ospățul lui Trimalchio*, subtitulat „eseuri” (pe copertă), iar în interior, și mai apăsător, „eseuri literare”, precum ca să se știe...

Luată în sine, cartea nu îngăduie o discuție serioasă, dar ca document al unei mentalități ea merită oarecare atenție. Impresia fundamentală este aceea de parodie involuntară, de umor caricatural, grotesc: Ion Slavici este pus să stea de vorbă cu... Confucius, Trimalchio dialoghează cu Ganesh, în legătură cu... *Elefanții din Nirvana*, de acolo se trece la... *Pisica egipteană* și așa mai departe. Se pune imediat întrebarea: în ce scop? Pentru a se emite truisme despre clasic și modern, despre... criticii pachidermi (aluzie subțire!), dar și despre Horatiu, care ar fi „un pachiderm român”, iar Budai-Deleanu „un pachiderm român”, Balzac un „elefant francez” etc. Concluzia? „Cumpărați-vă cite un elefant”. Cititorul răspunde pe bună dreptate: „Regret, este imposibil”, și trece la capitolul următor, fin contrastant, unde vine vorba de... pisici rafinate, languroase, perverse, care circulă printre picioarele faraonului (metafora este încă obscură), de acolo trece în alcovul tot al faraonului (cu intenții întrucîtva mai limpezi), pentru a desluși în cele din urmă adevărata concluzie: „Prea s-au apucat mulți motani de meșteșugul scrisului” (aici Mircea Vaida are perfectă dreptate). Dacă la toate acestea se mai adaugă și o poveste cifrată cu ciclopi și un dialog foarte spiritual cu Zarathustra („Ce faci? — Proorocesc. — Mare mincinos ești...”), avem o imagine destul de completă asupra metodei „eseistice” a autorului, preocupat să sugereze prin orice mijloc degajarea, spontaneitatea asociațiilor, mobilitatea intelectuală, inteligența disociativă, spiritul sclipitor.

Numai că posibilitățile lui Mircea Vaida nu corespund nici programului, nici ambițiilor, nici obiectivelor centrale ale cărții, obsedată de problema criticii și mai ales a unor critici, tratați cu deplină eleganță. Ciclopul abia dacă... „poate citi cronică anonimă (s.n.) din *Cronica*, a harnicilor dieci Ștefanache și Sângeorzan (deci iscălită n.n.), care muncă pieziș cu dinți de lapte”. (!) Se observă imediat, și din acest citat și din multe altele posibile, că „eseistul” debutant cultivă stilul metaforic, gongoric, de fapt bombastic, cu multe improprietăți și destule agramatismes: „suplețe gotică” (e cum ai spune „risipă avară”), „filtru de refracție”, „haos în erupție de nesomn” (?), „zbenghi de fantezie eolică”, „cinism metaforic” etc. Rețin atenția și specimene distînse de definiții estetice, precum a *onirismului* care are „două burice” și chiar a *artei*, care este „plasmă, esență de viață transfigurată, nu cantitate afinată — aburi aprinși ai spiritului, un tors rarefiat și trandafiriu de pisică” (deci tot de... pisică). De notat că același Mircea Vaida precizează: „Mă refer numai la devalorizarea cuvîntului, la ceea ce jignește accepția de artă”.

Eseul clasic fiind erudit prin definiție, autorul nostru acumulează zeci de citate, multe pe aceeași pagină: în nemțește (netraduse), în latinește (tot netraduse), dar și în românește (din critici și autori... francezi, traduși recent, în ediții antologice: Sainte-Beuve, Thibaudet, Baudelaire etc.), în spirit pur compilativ, caricatural. Căci a da referințe erudite despre... istoria pisicii în antichitate, a veni cu citate ostentative din Hegel și Schelling (în nemțește, firește, cu indicații bibliografice complete, pedante), pentru a sprijini o idee de toată banalitatea, a stabili o listă completă de... mori celebre etc., înseamnă a parodia involuntar erudiția, a-i da o întrebuințare umoristică. A îngheșui pe aceeași pagină pe Mahatma Gandhi, Proust și... Constantin Noica (la p. 18 apar — simetric! — 18 nume de autori), a discuta despre Sade fără să-i fi citit un text, numai prin montaje de citate din critici (chiar și... germani!), ține de ostentația semidoctă.

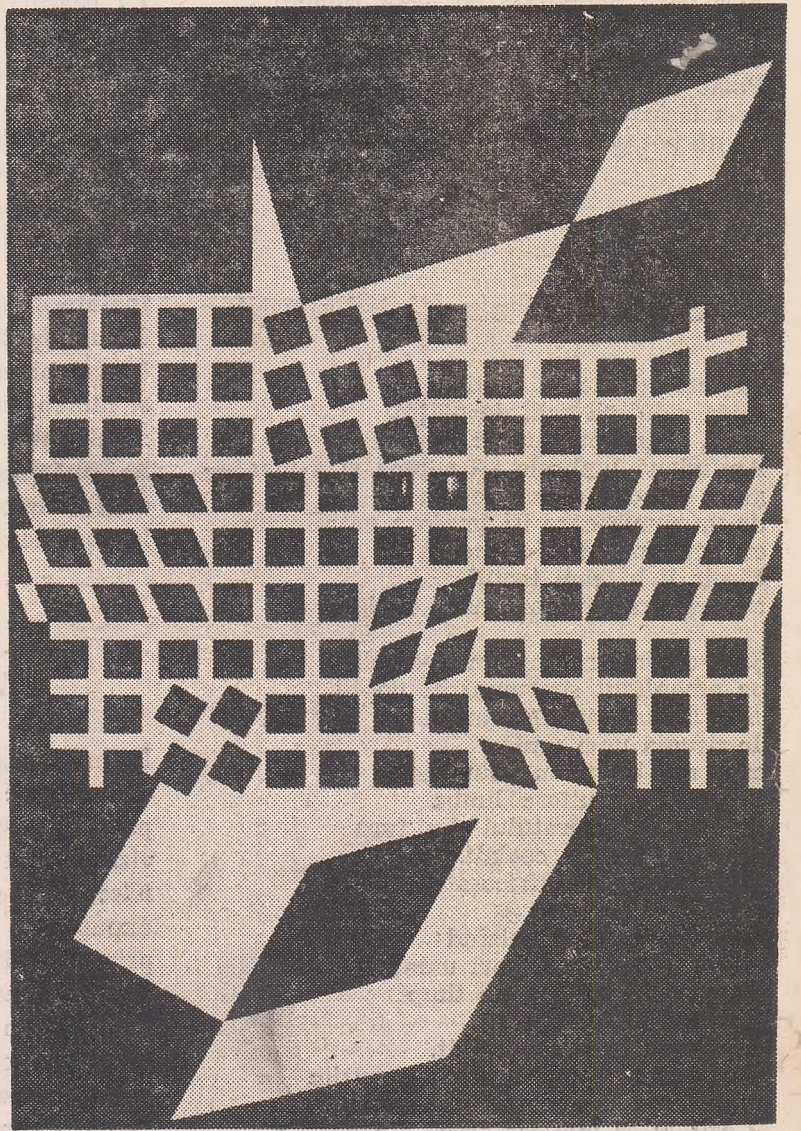
Și ca spectacolul grotesc să fie deplin, se mai incurcă uneori și... fișele: la p. 85, se atribuie lui G. Călinescu volumul... *Însemnări despre Hegel*, care aparține, de fapt, lui D. D. Roșca. Mai departe, adevărata paternitate este restabilită, dar cu trimiteri greșite. Herodot este pus să „scrie” în... latinește (se dă și un citat), lui Pascal i se atribuie o operă *Memorial*, v. *Esprit de geometrie, esprit de finesse* (p. 208), care figurează de fapt în *Pensées* (21). La Tacit se indică doar un capitol (evident, în tex-

tul original), fără a ni se spune și... opera etc. Și totuși Mircea Vaida are încă o dată dreptate: „Poti scrie numai despre ceea ce cunoști bine, împrumuturile livrescilor, trăirile simulate creează în cel mai bun caz un cabotin”.

La toate acestea se mai adaugă o evidentă lipsă de umor și, în orice caz, de simț al proporțiilor și al realităților literare existente. Se fac raportări și comparații absolut extravagante, gratuite, între Ion Neorghe și Ion Barbu, Zarathustra și... Nastratin Hoge, Kierkegaard și... Oscar Wilde, Mircea Eliade scrie, atenție mărită, „ca un alt Grigore din Nazianz, Rousseau ori Casanova”, asociații absurde prin aceeași tehnică a acumulărilor de nume fără nici o noimă.

Dar unde Mircea Vaida se depășește pe sine este în polemica, arbitrajul și punerile la punct ale criticii actuale (pasajele, foarte numeroase, despre așa-zisii „călinescieni”, respiră o rară... simpatie și inteligență), prin procedee savante, metaforice, simbolice și mai ales... aluzive, cuate cu ață albă. Pînă și Messina, într-o serie de scrisori apocrif, dă lecții de stil și de... critică literară lui Petronius. Căci marea, nestînsa pasiune a lui Mircea Vaida, este esența și definiția criticii literare „despre care se întreabă mereu: este „papyrus”, „scut al lui Hefaiistos”, „mimesis”, „casă în Atlantida”, „clopotele” lui Gargantua? Enigmă impenetrabilă! Ne despărțim de carte cu regretul de a nu fi pătruns încă în „piramida” lui Keops.

Adrian MARINO



VICTOR VASARELY

OETA

În marginea comediilor lui Caragiale

Ideea politică, obișnuia să spună la cursurile sale esteticianul Mihail Dragomirescu, este simburele tuturor capodoperelor literaturii universale. Exemplele nu-i lipseau: *Iliada* în antichitate, *Divina comedie* în evul mediu ș.a.m.d. până în zilele noastre, la Caragiale. Este sigur că pasiunea politică e firul conducător în cele trei principale comedii ale marelui nostru dramaturg: *O noapte furtunoasă*, *Conu Leonida față cu reacțiunea* și *O scrisoare pierdută* (citate în ordine cronologică — cea axiologică ar impune o exactă inversare!). Ce este jupinul Dumitrache decât un ambițios, al cărui zel în garda civică, unde funcționează cu gradul de căpitan, ascunde, în subtext, dorința unui „la mai mare!”, de aceea se înduplecă atât de lesne să deschidă largi brațe de viitor cumnat lui Rică Venturiano, de a cărui neîndoielnică ascensiune nu se putea să nu profite (vezi situațiile lui viitoare în planurile din proiectata comedie berlineză *Titircă*, *Sotirescu et C-ie*). Până și Nae Ipingescu, ipistatul, e recomandat în lista personajelor, ca „amic politic al căpitanului”, — căpitan, se-nțelege, electiv, prin dominarea cadrelor liberale în garda civică. Se știe că acest ipistat se pune vădit în serviciul partidului pe care însuși se sprijină, în recrutarea froțată, până și a bolnavilor — ce e drept, fără „ceferticat” —, ca în cazul lui Tache Pantofarul „de la Sf. Lefterie”, special vizat, ca „finul lui Popa-Tache”, vestitul bătaș conservator, rămas de pomină în istoria politică bucureșteană de acum o sută de ani. Mai prudent și „disponibil”, gata să se pună în serviciul tuturor guvernelor, în rotația tradițională a celor două partide „istorice”, Ghiță Pristanda nu este afiliat nici unuia, se-nțelege, datorită precarei sale situații economice: cu o leafă de 80 de lei, trebuie să țină 11 guri! Nici Cetățeanul turmentat nu s-a înregimentat, deși ține morțiș să-și exercite dreptul suveranității prin votul său, la alegerile de la colegiul al II-lea, al micii burghezii, sub regimul cenșitar al colegiilor. El simbolizează de altfel așa-zisa „zestre guvernamentală”, deoarece ca „om de ordine”, votează regulat cu partidul de la putere. Zelul său de votant, fie chiar în ultimul sfert de oră, îl integrează în masa personajelor din *O scrisoare pierdută*, din care nici unul nu este apolitic. Însăși Zoe se agită politicește, dar, credem, nu numai din interesul special, al recuperării scrisorii compromițătoare, ci în calitate de femeie „cu influență”, de femeie de mare voință. Spre deosebire de ea, nici Veta și Zița, din *O noapte furtunoasă*, nici Coana Efimița, din *Conu Leonida față cu reacțiunea*, nu manifestă nici un fel de interes pentru problemele politicii. Nu același este însă cazul celor două eroine galante din *D-ale Carnavalului*, ba chiar dimpotrivă, considerând că sînt singurele personaje din comedie care se declară politicește, spre deosebire de bărbații care gravitează în jurul lor. În textul primei publicări a comediei (*Convorbiri literare* din 1 mai 1885, în fruntea revistei), Didina Mazu e prezentată ca „mihilistă din București”, iar Mița Baston ca „republicană din Ploiești”, fapt care, explicabil, l-a îndispus profund pe Gherea.

Nu vom merge mai departe cu analiza implicațiilor social-politice ale teatrului lui Caragiale, care au făcut obiectul unor numeroase cercetări și discuții. La pasiunea politică a eroilor lui Caragiale, căroro li se alătură o singură femeie, cum s-a văzut, Zoe, se adaugă, ca un element de aceeași greutate, pasiunea dragostei, de la care nu se exceptează nici una din eroinele acestui „theatron politikon”.

Ponderele elementului feminin pasional nu a fost îndeajuns remarcată. Veta trece ca un personaj comic, întocmai ca și Zița, sora ei mai tină. Publicul suride cînd ea recită, singură, versuri de dragoste sau cînd le asociază portretului lui Chiriac, tot așa cum se distrează cînd Chiriac amenință, în prezența Vetei, să se străpungă cu șpanga, ca să-și dovedească iubirea. Poate că în acest din urmă caz, spectatorii să nu se înșele, dacă ei adulmecă în subtext caracterul interesat al legăturii tinărului teșhetar cu matura lui patroană. Nu știm vîrsta exactă a Vetei, dar bănuim că este mult mai în etate decât sora ei, Zița, care o respectă ca atare. În orice caz, ea se apropie de acea vîrstă la care, mai acum un secol, femeile erau socotite ca „trecute” și nu mai puteai rivni la plăcerile, pe atunci oprite, ale dragostei. Veta trăiește cu o deosebită intensitate, la acel prag crepuscular al feminității, ultima și poate unica ei pasiune. A fost măritată de tinăra cu Dumitrache, bărbat coticel, pe care nu l-a iubit niciodată, respectîndu-și însă datorită de fidelitate conjugală, pînă l-a cunoscut pe Chiriac, căruia i s-a dăruit cu frenezia așteptării de o viață. Gelozia lui Chiriac (sinceră, să admitem!), departe de a o măguli și de a o întreține, numai din instinctul tactic al virstei critice, sau ca o femeie cochetă, — ceea ce nu este, — o chinuie îngrozitor. Dragostea ei profundă pentru Chiriac este un autentic element de dramă în această primă comedie politică a lui Caragiale. Cine iubește cu adevărat, cine este stăpînit de pasiunea sa, se dă ușor de gol, prin imprudență de tot felul. Nu s-a remarcat cu cită finețe psihologică autorul o face pe Veta să comită o seamă de imprudențe, care într-o dramă propriu-zisă i-ar fi fost de-a dreptul fatale. Să le facem punctajul. În prealabil, fie zis, ea și-a luat o precauție față de zularul ei soț, prefăcîndu-se a nu face haz și caz de Chiriac, și a se opune intenției lui

Dumitrache, de a și-l face „tovarăș la parte”. În scena VII din actul I, cînd ea intră în scenă, o vedem cosînd galoanele la mondirul de sergent de gardă civică al lui Chiriac și ascultînd-o distrată pe Zița, care-i povestește, aprinsă, recentul ei incident cu Ghiță Țircădău, fostul ei soț. Veta e o superstițioasă. O intrerupe pe Zoe, ca s-o întrebe „ce e” cînd ț se bate o timpă. Ghicim că i s-a „bătut” cea stîngă, fiindcă ridică cu interes capul la răspunsul că se va împăca cu o persoană cu care e certată. Ziței îi răspunde totuși, cu prefăcută indiferență, că nu e certată cu nimeni, fapt neadevărat, deoarece Chiriac o bănuiește, ca și Dumitrache, soțul ei, că ține să se ducă la Union ca să-și facă semne cu „craiu” ei (de fapt al Ziței, Rică!). Zița constată cu uimire că Veta plînge, iar aceasta își justifică lacrimile cu „niște friguri” imaginare, nu fără să spună mai departe că mai bine ar muri. După ce-i „scapă” această indirectă mărturie, dă înapoi, spunînd că a giunit și se ceartă cu Zița, comunicîndu-i ferma hotărîre de a nu mai pune piciorul la Union. Desigur o costă bănuiala lui Chiriac, nu a lui Dumitrache, pe care vom vedea că-l sfidează, cînd acesta îl caută turbat pe Rică, văzută de el din stradă, prin perdele, în casă, la miezul nopții. Cînd Chiriac vine să-și ia mondirul, începe scena mare, a IX-a, a „explicației”. Ea îi spune că nu mai poate plînge, că și-a plîns toate lacrimile și că a greșit, punîndu-și mintea cu un copil ca el. Așadar era o notabilă diferență de vîrstă între patroană și teșhetar. Ea îi mărturisește, profund afectată de a nu fi crezută că el este marea ei dragoste: „Eu sunt o femeie mîncinoasă; n-am simțit nimic cînd ț-am spus că nu știu să mai fi trăit pînă să nu te cunosc pe dumneata”. Întreg paragraful cu care Veta vrea să-și încheie convorbirea cu Chiriac poartă următoarea indicație de regie: „(cu emoție din ce în ce mai nestăpînită)”. Aflăm din dialogul care continuă că era amanta lui Chiriac de un an: „Ce folos cită fericire am avut un an, dacă într-o zi mi-am plîns-o toată!”. Ea regretă că nu poate muri din dragoste: „Ei! bine ar fi să poată muri omul cînd vrea; dar... nu moare nimeni de asta!”. Marea scenă se încheie cu împăcarea, dar efectul dramatic e obnubilat de comical situației: din stradă, Dumitrache care-și face, cu Ipingescu, rondul de noapte, îi strigă lui Chiriac, strîns îmbrățișat cu Veta, să vegheze mereu la „onoarea” lui de „familist”. Cînd însă, la întoarcerea inopinată a lui Dumitrache, Zoe îl înfruntă, cum spuneam, pe soțul nu fără „rezon” zular, ea riscă să se dea de gol, ocupîndu-se mereu de Chiriac. Bărbații se pregătesc să escaladeze schelele, în căutarea „bagabondului” și Zița îi întreabă: „Sunteți nebuni? Vreți să se rupă schelele cu voi? Chiriac, nu știi că schelele sunt părăsite de trei săptămîni? Vrei să te prăpădești?”. La răspunsul lui tăios, ea revine cu o altă imprudență, în auzul lui Dumitrache și al lui Ipingescu: „—Iar te ieși după vreo bănuială de-a dumnealui, iar? Ai uitat ce...” (adică: ce mi-ai jurat adineauri, că nu mă vei mai bănui?). Lesne încrezătorul Dumitrache e acel care-i răspunde, fără să se mire de grija pe care ea i-o poartă lui Chiriac, la stăruința de a-i înlătura acestuia, iar nu lui, bănuielele: „Da, bănuială... cu ochilari la nas și cu giobenu-n cap!”. Chiriac trebuie să se lupte cu Veta, ca să nu-i scape din mîini, ceea ce putea să-i dea de bănuie oricărui soț, afară de, bineînțeles, lui Dumitrache, a cărui încredere absolută în Chiriac nu e zdruncinată de nici o evidență. Iar cînd, în sfîrșit, cei trei bărbați escaladează fereastra, Veta își manifestă cu glas tare grija ei exclusivă, scoțînd capul pe fereastră: „Chiriac! Chiriac! binisor! să nu cazi!”. Cînd vine Zița, e iarăși gata să se dea de gol, reproșîndu-i că și-a găsit „beleaua cu Chiriac...” din cauză că a dus-o la „Union”. — Cu Chiriac? — se miră Zița, necunoscîndu-i legătura. Veta: „(dre-gînd-o) — Cu dumnealui, cu Chiriac, cu toți”. De fapt, un singur om o interesează și o stăpînește: Chiriac. Ziței îi spune, cu privire la primejdia care-l amenință pe Rică, urmărit de cei trei: „dumnealui e grozav, Chiriac e nebun!”. Primejdia mai mare vine, simțea ea, nu de la bărbatul ei atât de gelos, ci de la amantul care se crede înșelat și care, îi place a crede, este și mai gelos! Cînd în sfîrșit, Rică e prins și numai Ipingescu, recunoscîndu-l, îi ia apărarea, Veta nu se simte datoră să-i explice lui Dumitrache situația, ci se dă pe lîngă Chiriac, pe care îl ia „la o parte necăjită”. Altă imprudență! Iar cînd ea își dă seama cît de tîrziu s-a făcut, întîia ei grijă, fățișă, e tot la Chiriac: „Veta (din fund către jupîn Dumitrache): Ei! toate bune, frățico, dar noi nu dormim în noaptea asta? Chiriac are să se scoale miine pînă-n ziuă la ezirci”. Este ultima ei intervenție scenică orală. Cînd dau să se retragă, „Rică e cu Zița, Chiriac cu Veta, jupîn Dumitrache sue cu Ipingescu”. Nici această imprudență a Vetei n-are să-i deschidă ochii lui Dumitrache, care mai departe, în ultimele replici, se liniștește asupra provenienței legăturii de gît străină, găsită de el „pe pernele patului dumneaei”, — se liniștește, firește, cînd află de la Chiriac că este a acestuia. Iar Veta nu mai spune nici o vorbă, fericită că și-a recuperat definitiv încrederea și dragostea lui Chiriac. Comedia a trecut norocos pe lîngă drama, rămasă neobservată de către unanimitatea spectatorilor.

Șerban CIOCULESCU



LIRISM ȘI IRONIE

Cel dintîi volum al lui Mircea Ivănescu se întîmplează Versuri, cel de al doilea Poeme; al treilea se va intitula, probabil, Poesii, iar următoarele, îmi place să cred, Alte versuri, Alte poeme etc.

Titluri care la prima vedere nu vor să spună aproape nimic, de o discreție maximă, de o modestie poate prea evidentă, ușor suspectă deci; care vor totuși să spună — privite în raport cu titlurile pe care le poartă de obicei cărțile de poezie și, bineînțeles, cu poezia însăși a lui Mircea Ivănescu, de o uimitoare originalitate, ineluctabilă ca un destin, — ceva despre zădărnice, despre semnificația subtil polemică a discreției, despre caracterul ironic și mai ales autoritar al modestiei; și, mai mult decît atît, care trădează, dincolo de aparențe, un amestec de orgoliu și de înstrăinare de sine: căci astfel de titluri le dau, cu foarte rare excepții, nu autorii, ci editorii (sau poezii înșiși, dar mai ales atunci cînd își tipăresc o ediție cuprinzătoare, definitivă, a operei lor, contemplată oarecum de la distanță, și care, în fața diversității pe care trebuie s-o unifice, se simt siliți să recurgă la un numitor comun de tipul: Versuri, Poeme, Poesii); titluri care mărturisesc în simplitatea lor albă — și altceva, mai profund și mai tainic: un proiect de detașare, de desprindere din circuitul eului, de negare a acestuia și de afirmare a ceea ce aș numi „categoria anonimului” (în care, ca să pătrunzi, trebuie să ai un eu și un nume, dar numai spre a le pierde).

Ca și în mai vechile Versuri, în Poeme, Mircea Ivănescu practică un lirism al înstrăinării de sine care dobîndește sensul unui adevărat „exercițiu spiritual”. Un lirism îndreptat împotriva eului, fie el chiar poetic: de unde el-ul personajului sau al măștii (Mopete), de unde noi-ul confesiunii sau al falsei confesiuni (noi: rarefiere pînă la evanescență a eului); de unde notația epică și digresivă, comentariul digresiv, — de tipul parantezei în paranteză — mod de a declanșa o ciudat de sugestivă forță centrifugă, alinătoare, însăurînd un regim al uitării, un spațiu și mai ales un timp al uitării (pe această linie Mircea Ivănescu este un proustian invers, în coordonate lirice, care compune nu o căutare, ci o fugă de timpul pierdut).

Din punctul de vedere în care mă situez, cea mai izbitoare parte a Poemelor o constituie ciclul inițial, în care apare bizară figură a lui Mopete (un soi de Sweeney al lui T. S. Eliot, dar privit nu în virtualitățile lui dramatice — ca în Sweeney Agonistes, — ci în cele epico-lirice, și pus sub semnul unei disperate autoironii care, prin intensitatea ei ascunsă, atinge inefabilul); Mopete, înconjurat de cîteva alte personaje, la fel de stranii, tînăra Neta, bruna Rowena, V. Innopteanu, El Midoff, Doctor Cabalu, Gogo Zagora etc... Sub ochii noștri materia cea mai prozaică și formele cele mai convenționale ale limbajului capătă aureola cea mai pură; e un lirism al depărtării, al așezării în perspectiva unei mari depărtări, sugerată în primul rînd lingvistic, prin explorarea contrastelor între diferitele niveluri sau stiluri (într-un sens impersonal) ale vorbirii. Clușe ale vorbirii curente, formule jurnalistice, notații proprii stilului epic celui mai convențional (ca în unele romane poliștice „clasice”, a căror structură e direct folosită, de altfel, într-un poem din secțiunea a doua a volumului, Winter Tale), sînt puse alături de unele clișee ale stilului „poetic”, de clișee ale stilului filosofic, ale stilului criticii artistice sau literare, ale limbajului medical, uneori, sau de elemente livresci și de trimiteri erudite, de aluzii (într-o manieră citeodată jocular familiară: „pictorul Vasile” e Vassili Kandinsky) etc. Paradoxul e că, folosînd astfel de mijloace — într-o armonizare complexă și impredictibilă pe mai multe voci — poetul pătrunde în zona celui mai curat lirism, de o gravitate cu atît mai tulburătoare cu cît este mai ascunsă.

O asemenea poezie sfîrșește prin a comunica o constință a golului, a neantului vorbirii: umilirea limbajului e, însă, totodată un elogiu al limbajului, care poate oricînd să renască, fie și cu prețul de a-și recunoaște propria moarte (sau, poate, numai cu acest preț). E o poezie care nu spune ceea ce spune: spunînd, astfel, înfînit mai mult; și fără să vrea să spună nici mult, nici puțin. E vorba, în ultimă instanță, de o experiență sau de o intuiție a transparenței, care se naște din ironie.

Matei CALINESCU

Ucenicie

Nu mai poate opri toporul, deși giscanul iar a ridicat capul.

E un topor destul de greu, iar el nu-i prea voinic, e încă un copil. Adică, de fapt toporul nu-i chiar atât de greu, numai că trebuie să-l ridice foarte sus, pentru ca, prin căderea lui, să economisească din efortul brațelor, veghind în același timp să nu-i cadă în spate. I s-a ntimplat de câteva ori, și de-atunci, când îl simte că-i dus în spate, îi dă drumul și sare urgent doi pași în față, pentru a se feri de lovitură cozii de lemn, care nu se știe ce direcție poate să ia. Chestia cu balanșul toporului deasupra capului a-nvățat-o de la spartul lemnului. Pentru că, bineînțeles, cine să spargă lemne, dacă nu el. Sparge „lemne subțiri” pentru „mașină” și surcele. Citeodată e plăcut să faci lemne subțiri și chiar surcele. E plăcut atunci când lemnele (pe care tot el trebuie să le cumpere de la „depou”, cite 25 sau 50 sau 100 de kilograme, după câți bani i se dau de-acasă, și să le și care, când sînt doar 25, pentru că „droaga” nu se deplasează pentru atita lucru) e plăcut deci, dar numai cînd sînt fără noduri. Atunci lemnul se despică ușor și frumos, ca o floare sau ca o bucată de brînză sau chiar ca un praz. I-adevărât că poate să-și taie degetele, toporul este totuși greu și mai tot timpul neascuțit, dar nu-i nevoie să-l ridice mereu deasupra capului cu amîndouă mîinile, poate să-l ție doar cu dreapta și-n timp ce razămă lemnul cu stînga din virful degetelor (pe care le retrage exact cînd trebuie), lasă toporul să cadă, și cu simpla lui greutate înjumătățește cilindrul vegetal (nu foarte regulat, dar totuși „cilindru”). Îi place cuvîntul „cilindru”: e o vorbă rotundă, geometrică, tehnică. Dacă spui însă „țilindru”, atunci se pune pe cap, e ca un fel de joben de ministru — a citit el. Prin urmare, cel mai mult îi plac bucatăle „cilindrice”, adică fără noduri. Se crapă atît de drept, foarte disciplinat și „lemnele” obținute sînt frumoase, alb-verzui, scilpitoare, foarte curate. Și-i o plăcere să le facă surcele: merge automat! Face trei feluri de surcele: foarte subțiri (așchii), mijlocii și groase. Cînd „face focul”, le aranjează așa, ca pe o construcție, deasupra unui pumn de cenușă stropită cu gaz și cînd aproape chibritul aprins, micul rug se luminează subit, cam sinistru, dar totuși îmbucurător. Pentru că, dacă nu-i gaz și se-nțimplă destul de des, atunci, sub complicata construcție trebuie să bage lungi ghemotoace de hirtie răsucită, unul după altul, pînă cînd se formează un prăpădit de jărăgă, dar dacă suflă în el — minune! — redevine incandescent, parcă-i un foc din iad sau un cuptor de locomotivă. Cum încetează însă cu suflatul, jărătecul se înnegrește și-atunci suflă mereu, iar și iar. Dacă se intrerupe un timp mai lung „jărătecul” se transformă în ceva albicios, ca un mușgai sfărîmicios sau ca un morman de aripi de molii. În toate cazurile însă, un fum foarte înecăcios iese pe gura „mașinii de gătit” sau a sobei de tablă, și îl mai ustură și ochii, iar dacă lemnele sînt ude (și asta-i de obicei, pentru că ori e ploaie, ori ză-

padă, ori ăia de la depou, lua-i-ar dracu', le udă ca să atîrne mai greu la cîntar) atunci decît să facă focul, mai bine să-și ia cîmpii. În sfîrșit...

Acuma, de fapt, trebuie să scoată toporul înfipt în buturugă. Buturuga este unul din cele mai interesante lemne. Trebuie de la început să știi cum s-o alegi: lată și noduroasă, cît mai noduroasă. După ce își face nițel loc în pămînt, este chiar o plăcere să repezi toporul în ea: nici nu-i pasă! Cele mai frumoase buturugi, foarte înalte, largi cît butoiul, curate, dacă nu chiar albe în orice caz netede, lucioase, le-a văzut la măcelării. I-adevărât că satirul măcelarului, deși e foarte ascuțit, e totuși ușor, taie ca-n brînză și tot timpul măcelarul șterge buturuga cu o cîrpă, o șterge cu grijă, ca pe un șifonier — d-ăia și sînt atît de frumoase. Buturugile lui, sigur că sînt mici, necojite, cu noduri urite, și mereu trebuie să le mute din loc, pentru că prea se-negroapă-n pămînt. Dar buturuga asta de-acuma e tocmai bună, lată, înaltă... Numai că al dracului giscan nu stă!

El n-a vrut să-l taie. A spus că nu poate, are gitul prea gros și pe deasupra cuțitul lor nici nu-i bine ascuțit. De fapt a și încercat, dar giscanul e puternic, ba-și scoate aripă de sub piciorul lui gol, ba-și smulge o labă d-ăia roșie, și se zbătea ca un drac, că i se făcuse și frică. Se mirase că i-a fost frică. N-a spus la nimeni, de rușine, dar era ceva mare, alb, pufos și disperat care-i filfia între picioare, îl și zgriase, gîgia ca un clacson și i se făcuse și milă, dar mai ales îi fusese frică, deși nu înțelegea de ce anume. Pînă la urmă îi dăduse drumul și giscanul aproape zburase cîțiva metri, după care se oprise și începuse iar să meargă legănat ca un vapor și să-și bage ciocul în balta de lingă cișmea, tăcticos, parcă nici n-ar fi trecut cuțitul pe lingă gitul lui. Da, era mare. Un pui, o găină, e altceva. Trăgea o dată cu costura, sarea repede de într-o parte, arunca capul, și pe urmă se uita cum saltă trupul fără cap, un animal țicnit care joacă tontoroii și improază totul cu singe. Noroc că curtea e pavată cu cărămizi, așa că roșu pe roșu nu se prea cunoaște. De obicei el se uită multă vreme la dihania fără cap, și lucrul cel mai neplăcut i se pare gitul roșu (carne vie ieșind tot mai mult din învelișul de piele și pene), gît ce se rotunjește ca o jumătate de covrig și seamănă cu un cap rău, fără nutră, holbindu-se doar, de jur împrejur, printr-o oarbă gaură stacojie, plină de ură și blesteme.

Deci, n-a vrut să-l taie. Dar a venit beșnița aia de Coana Măndica, proprietăreasa, care, cîcă „cel mai bine-i cu toporul”, ascultă-mă pe mine” și n-a mai avut încotro, l-a prins iar, s-a-nchis cu el în magazie și a încercat-o și p-asta. Întîi l-a mîngîiat — e un giscan frumos, foarte alb și are ciocul de un galben aprins, „oranj” — apoi i-a apucat încet gitul și i l-a pus pe buturugă. Stătea, timpit! I-adevărât că-l dezmiardase mult timp. Stătea cu capul aplecat și cu ochiul lui rotund, auriu, prietenos, dar

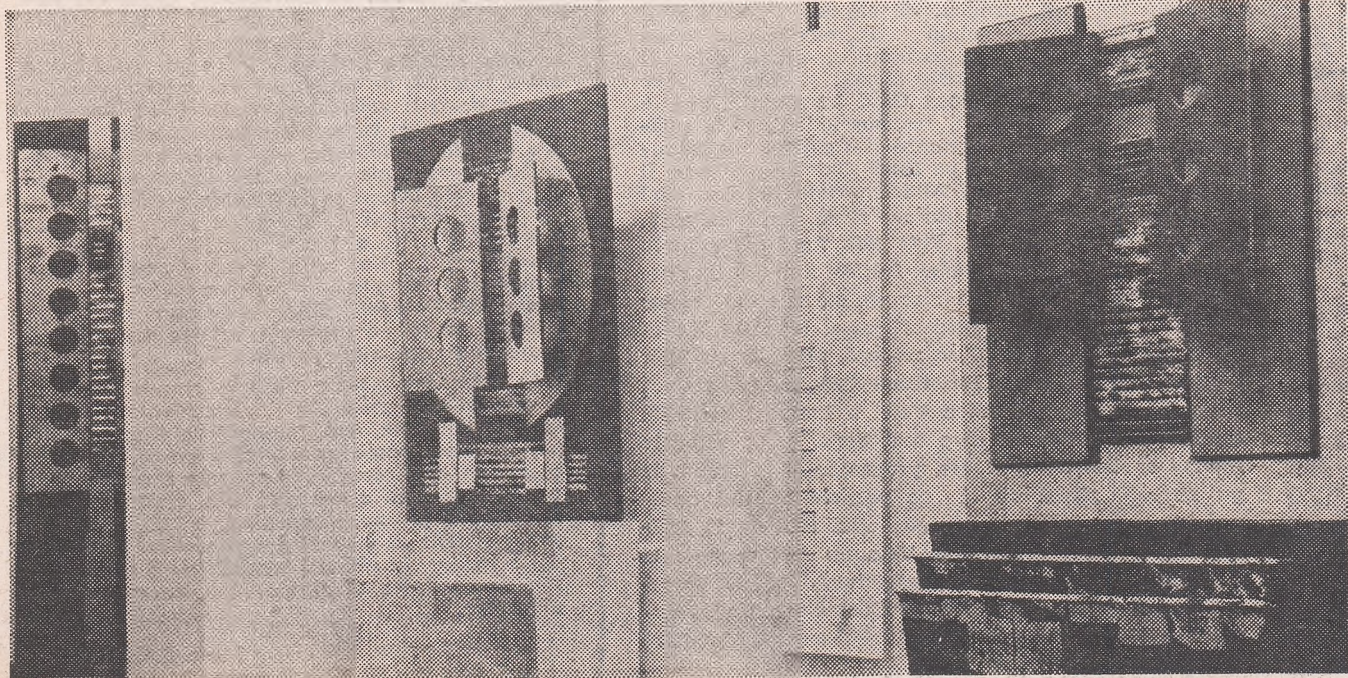
și cam speriat. I se făcuse milă. Îi era lui milă și de pui (de găini mai puțin, astea sînt înțepate, rele și proaste!), dar așa o milă ca față de acest giscan parcă nu mai simțise în viața lui. De aceea, înălțase toporul cu inima cam îndoită, numai că atunci cînd îl lăsase să cadă, gînsacul ridicase, nedumerit și chiar voios, capul. Prima dată aproape că i-a părut bine. O porcărie, să tai capul unei gîște cu un topor! Numai Samson, călăul Parisului, putea să fie atît de crud. Totuși n-avea ce face, așa că încercase a doua și a treia oară. De fiecare dată gînsacul ridicase la timp, tot mai neliniștit, capul lui cu cioc oranj și ochi auriu. Acuma e a patra oară, începe să fie cărăghios, cît timp o să mai dureze, parcă vede cum se deschide poarta magaziei și e-nțrebat că „tot nu l-ai tăiat, ce dracu faci, nu ești bun de nimic!”. Deci s-apucă să scoată toporul înfipt în buturugă, ceea ce nu-i de loc ușor.

Buun! L-a scos. Pune toporul deoparte și se îndreaptă spre giscan. E o biată pasăre proastă, mare, albă și proastă. Șade ciucit acolo lingă buturugă, numai gitul lui cel lung stă vertical și ochiul auriu e nemișcat, privește țintă la ceva care-i departe sau chiar nevăzut. Pune iar mîna pe gitul păsării și o retrage repede, înfiortat: gitul este acum foarte încordat. Ori-cît îl mîngîie, apăsîndu-l discret, pînă-l culcă pe buturugă, cum îi dă drumul, revine la poziția lui, verticală sau aproape. E clar că giscanul a înțeles și nu mai vrea să stea cu capul pe buturugă. Prima dată scăpase ușor, dar a doua și a treia oară probabil că bubuitul fierului pe lemnul tăbăcit îl înspăimîntase. Acuma, după ce hotărăște că poate să-l lase frumos culcat pe buturugă, nici n-ajunge să ia bine toporul în mînă, și el a și ridicat capul, cu un gît care s-a lungit ca la lebedele din Parcul Carol!

N-a mai rămas decît o soluție: să-i ție capul cu mîna stîngă, ca atunci cînd face surcele, și să înalțe toporul doar cu dreapta, oricît de greu ar fi, deși... Dacă nu-l taie dintr-o lovitură? Dacă începe să sară prin magazie și să-l umple de singe, căci locul e mic, nu prea are unde se feri? Să sară pe tine o pasăre d-asta grea, fără cap, cu un gît gros, roșu și curbat ca un bigi-big, sau doar cu capul atîrînd într-o parte ca la haham, și să te izbească așa, orbește, mutește, la nimerală? I se încrețește pielea, simte inima rece în piept, dar nu-i nici o salvare, trebuie să termine, așa că se lasă pe vine, apucă iar giscanul de cap și-l lipește de buturugă, adică numai gitul e pe buturugă, capul e mai jos, sub muchea ei, un cap foarte cald, nu-i rotund, dar intră bine-n palmă, ca un mîner de ciocan sau ca o clanță. Înaltă cu dreapta toporul, cam tremurî brațul, înalță, înalță, pînă simte că nu mai poate, și-atunci îl lasă să cadă și închide puțin ochii. N-a dat drumul capului, asta-i lucrul cel mai greu, să nu dea drumul capului, dar cădere fierului durează, durează, abia vine, vine doar cu forța lui de gravitație, cade și tot cade și cînd, în sfîrșit, deschide ochii, constată că toporul a căzut greșit, abia dacă a atins gitul alb, pufos, poate nici nu l-a zgriat, nici nu mai știe de altfel, pentru că-l apucă deodată o furie grozavă, furie amestecată cu spaimă, deoarece nu izbuște să-și descleșteze degetele de capul giscanului — e așa ca o vrăbie în pumn, care e și caldă, dar te și ustură, și nu poți ști dacă o protejezi stringînd-o sau o ucizi — și cu această furie ridică din nou dreapta, de data asta mai puțin, doar vreo treizeci de centimetri și lasă iar să cadă toporul și iar îl ridică, și mai puțin acuma, și iar cade și iar îl ridică și iar cade, parcă toacă mult timp varză, pînă cînd simte că mîna stîngă i-a alunecat în jos, a lunecat cu capul gînsacului în ea, și deodată se trezește, deschide bine ochii și privește. Foarte curios: corpul giscanului zace în dreapta, nu țopăie, poate singele se scurge înăbușit, undeva, în țărîna neagră a magaziei. Deschide în panică pumnul stîng: un șoarece alb a căzut! Toporul a rămas înfipt ușor în buturugă, iar el se ridică încet, încet. Nu poate mai repede, are picioare de lemn care scîrție dureros, nu știe dacă e plin de singe sau nu, face doi pași, deschide cu greutate ușa magaziei și iese în curtea pavată cu cărămizi roșii. „Ei, gata?” aude. „Sigur. Da' ce credeai. N-ai decît să te uiți!”.

Daniel, care cred că și-a petrecut o bună parte din viață mîngîindu-și încetișor palmele în fața fiecărui nou solicitant. Vai, domnule, se poate, sigur că se poate, dacă mai exista vreo cameră liberă și de obicei există o cameră sau două libere, pe unde pe lingă pod și, cum de cele mai multe ori noii veniți sînt tineri, adică fără neveste, lucrurile se aranjează întotdeauna, nu te costă prea mult într-un orașel cu nici zece mii de locuitori, hotărît lucru, Daniel n-a avut niciodată un chirieș mai liniștit și mai simpatic decît mine. Mi-o spune chiar el, aproape în fiecare zi. Și nimic nu mă împiedică să-l iubesc la rîndul meu din tot sufletul.

La început m-a instalat lingă pod, într-o cămăruță izolată (în care, de altfel, de mult nu mai stau) și o bună bucată de vreme n-am putut să scap de dorința de a-l găsi pe cîrpaciul sau pe fiul cîrpaciului, sau, mă rog, pe cineva din familia cîrpaciului de arhitect și să-l întreb: cum ai putut, domnule (sau cum a putut, domnule), să faci o cameră cu unsprezece pereți, uite, poftim, unu, doi, trei, **principali**, ca să le zicem așa, și restul, ce caută restul, poți să-mi spui? că pe al patru-lea, să-i zicem tot principal, ca la toată lumea, l-ai uitat; ce rost are firida asta, și muchia asta, și adăncitura de lingă tavan, toate pe doi metri pătrați, și l-aș mai întreba de la cine dracu a pus el mîna pe hirtia care să-i dea dreptul să-și bată joc și de Daniel, și de mine, și de cîți or mai sta aici pînă s-o dărima casa? Și n-o să se dărime curînd, că de solidă e solidă; are doar parter, o pivniță mică, bine bolțită, și trei cămăruțe lingă pod. Dar în scurtă vreme m-am obișnuit. Eram tînăr și nu-mi păsa, m-am obișnuit. Îmi plăcea și faptul că trebuie să fac curățenie mult mai rar decît într-o locuință normală pentru că aveam posibilitatea să împing cu piciorul și să ascund imediat în vreunul din colțurile ascuțite ale camerei, fie scrumul de țigară, fie hirtile sau firimiturile de piine căzute pe jos, din greșeală, și după aceea, de două-trei ori cu mătura prin fața dormezei și gata, părea destul de curat. După ce le-am visat câteva nopți în șir, m-am obișnuit și cu boturile de leu, modelate în ghips deasupra fiecărei uși. Cit dinspre partea lui Daniel, nu-ncape îndoiială, devenisem în scurt timp chirieșul lui favorit: zimbețul, privirile complice, măruntele atenții care nu intră în obligația nici unui proprietar din lumea asta... Și într-o zi, cînd mă întorceam de la poștă unde primisem în sfîrșit o slujbă, l-am găsit la mine în cameră. Nu m-a mirat, avea cheile tuturor camerelor și intra într-una sau într-alta, după cum îl simpatiza pe chirieș, și făcea puțină ordine, aducea o floare, netezea cuvertura pe pat. Așa că fără să dau vreun semn de mirare, l-am salutat cu voce veselă, veselia acelei prime zile de primăvară adevărată ale cărei miresme simțeam că nimeni și nimic nu mi le-ar putea șterge atunci din suflet. „În casa asta tu ești o pasăre albă și fericită”, m-am dus spre oglindă, lui i-au dat lacrimile și n-am apucat să văd dacă am ceva care să semene cu niște aripi delicate — m-a luat de mînă, m-a tras repede pe coridor și mi-a spus: „Nu te mai las să stai aici, au plecat ăia cu copiii, s-au mutat nu știu unde, într-un oraș mai mare, ziceau, o să stai lingă camera mea”. Și eu mă gîndisem că a venit vremea să locuiesc mai omenește. Mă învățasem, ce-i drept, cu chichineața de lingă pod, îmi devenise aproape dragă, dar vara era acolo o căldură de nesuportat și nu știu cum se face că praful prea se aduna gros de un deget și era și foarte strîmt locul. De scară nici nu mai vorbesc. Am coborît, Daniel a deschis o ușă și primul lucru care mi-a sărit în ochi a fost curățenia încăperii: perdele de pinză albă, albă, podeaua cred că fusese frecată cu leșie de patru-cinci ori la rînd, o față de masă cu flori mari, portocalii, printre care zburau lăstuni și, poate nu mă credeți, lei inaripați; și car-



PETRE ACHITENIE

INALȚARE

BALCANICE

balade

Eu, chiriașul
lui Daniel

petele, și icoana, și candela și câteva fire de busuioac din anul trecut!!! Se vede că vechii locatari plecaseră mai de mult și el, Daniel, muncise aci pe brinci, căci n-avea pe nimeni în ajutor și asta nu din zgîrcenie, ci pentru că, la vârsta lui, încă îi mai plăcea să trebăluiească și să se agite de dimineața pînă seara. M-am gîndit imediat la tine, Irina. Voi avea în sfîrșit curajul să te invit într-una din după-amieze, vom bea ceai și vom asculta patefonul. „Domnule Daniel, știți, dirigintele m-a făcut chiar ieri de gradul doi, cred că o să pot plăti”. Nu mi-a răspuns, a ieșit cu pași mărunți și s-a întors cu un buchet de liliac, „lasă, draguță, și spune-mi Daniel!” și în zilele următoare m-a tot rugat și eu îi spuneam că nu pot și el făcea pe supăratul pînă cînd am fost în stare să-i spun pe nume și chiar tu. Am găsit amîndoi de cuvîntă că ar trebui să mîncăm împreună și am început să mîncăm împreună, în bucătărie, știa să și gătească, jucam din ce în ce mai des cărți la mine sau la el, și ascultam uneori patefonul pînă noaptea tîrziu...

Mai pune, draguță, **Pasărea se întoarce la cuib...** și de cînd nu mai există prin apropiere nici copii, domnește peste tot o liniște binefăcătoare. Ne simțim minunat împreună, Daniel și cu mine. Scara pe care am cumpărat-o ne e de mare ajutor și lucrul nostru înaintează repede. Azi dimineață, în timp ce eu săpam și el se cățăra pînă sus să arunce pămîntul prin ferestruica pivniței, i-am spus că nu mai vreau să am de a face nici cu Blau, nici cu frizerii, și nici cu nimeni, că nu mai ies niciodată în oraș și Daniel mi-a dat dreptate, clătînd ușor din cap. Sigur, n-aș face decît să trec încă o dată și încă o dată prin fața chioșcului cu țigări, apoi pe lingă judecătoria și, după ce aș da colțul la bodegă, m-aș trezi nas în nas cu frizerii care lenevesc pe trotuare cît e ziua de lungă, joacă table și, dacă se întimplă ca Blau să se aventureze prin dreptul lor, năvălesc pînă-n mijlocul străzii, chirăie ca apucații și fac semn cu degetul la timplă, comunicîndu-și unul altuia că Blau e „sisi” rău de tot. Pe strada alăturată locuiesc două sute patruzeci și trei de frizeri dintre care cincisprezece sau, dacă nu mă înșel, șaptesprezece la pensie. Dar pe nici unul nu l-am auzit să se mire, ia uite măi frate, că-l vede pe Blau însoțit întotdeauna de un ciine cu urechea dreaptă aibastră.

Ne învăluie chiar și aici, în pivniță, un aer incins și eu îl simt în gîtlej și mai incins, și mai sufocant, ori de cite ori mă duce gîndul la amărății care stau prin podurile caselor. Bine că am scăpat! Puținele clipe de neliniște cînd am avut impresia că Daniel parcă n-ar mai fi același, că Daniel **parcă are de gînd să nu mai fie același**, și-au luat și ele de mult zborul. Ce gînduri meschine mi-au putut trece atunci prin minte! Credeam că e supărat din pricina banilor! Rămăsese numai eu, ceilalți chiriași plecaseră unul după altul și nimeni nu le mai lua locul. Dar m-am înșelat, sigur că nu lipsa banilor îl supăra, mi-a spus că are destui bani, mai mulți decît i-ar trebui, „...mai mulți decît mi-ar trebui. Sint bătrîn, dragul meu, și uneori visez urit... visez animale”. M-am mutat în cameră la el. Cînd i-am spus că da, o să dorm de acum înainte în camera lui, s-a bucurat ca un copil. A trecut iarna, a venit primăvara și din nou vara. Au început niște călduri afurisite și într-o zi Daniel m-a rugat să-i promit că mă învoiesc chiar simbăta următoare de la diriginte. „Ce zici, mi-a spus, dacă am mătura pînă simbăta pivnița și am vărui-o nițel? Pe căldura asta e foarte plăcut în pivniță. Am și o sticlă de vin vechi. Uf! de cînd n-am mai băut!”. Ideea mi s-a părut grozavă. Am fost de părere să mutăm și paturile. Să profităm cît mai mult de răcoarea din pivniță. Daniel s-a dus prin vecini și a făcut rost de încă o lampă.

Cînta nimicu-n semnul tău

Cînta nimicu-n semnul tău,
Puterea lui rîdea orbită —
Îți arunca în chip pre Dumnezeu
Și ți-l lua într-o clipită.
Te-ai cufundat vreodată în putere
Și te-ai lăsat pre mare-n moarte,
Din zbor, căzut ai fost întru plăcere,
Au vrut efebi carnea să-ți poarte?
Mai des ca smirna fum erai,
Mai mult ca învierea te iubeam,
Ci ne rupeam de poftete din rai —
Ne petreceam plîngînd în ram.

Mergeam în parc
cu animale sfinte

Mergeam în parc cu animale sfinte
La slujbe lungi pe limbi cu ornament
Cartea de piele slobozea cuvinte
Într-un havuz de sfinți; ci ascultam
atent

Cum teama ne trecuse-n nemișcare
Cum glasul ne-așezase-n luminări.
Așa-l pîndeam ușor pre fiecare,
Dar cine are-n mîină întrebări
Să rupă doar o clipă-ntunecarea,
Crepusculul divin în care toți
Treceam în legănare-aniversarea
Cîntînd peste-așezări de morți.

Coteț cu ornament —
găinile fecioare

Coteț cu ornament — găinile fecioare
Așteaptă craii șubrezi înfășurați în
vulpe —
Ascunse-s sub aripe gingașele picioare
Și fustele de pene le-acoperă pe pulpe;
Ei vin săltînd în săniile lunge
Și surzînd la poarta de conac bătrînă
Cred sincer înainte de-a ajunge
Că țin în mîini fecioare, fără să le țină —
Părinții sar și strigă, se bucură în taină
Și craii în veșminte ce-i tirăsc zăpezii
praful
Aduc în cufere, de nuntă, alba haină —
Și neaua cade; o scutură la han taraful.

Noi suntem singuri?

Noi apunem clar

Noi suntem singuri? Noi apunem clar
Și nu-i nimic să-mpiedice surparea —
Bătrîne cerșetor, te cheamă Putifar
Și ți-e femeia bună ca mîncarea?
Aceleași animale blinde pasc în turmă
Și noi le ducem numai la tăiere:
Rămîne sigur multă moarte-n urmă
Și veselie și tîmbire și-un monstru de
tăcere —
Plecăm, atît de rar, plîngînd precum
Ne este scris în codul lumii stinse
Și doar podoabele mai lasă-n urmă fum
Și monoton orbitele se umplu cu apele
prelinse.

Dar cine spune
că moartea n-are chei

Dar cine spune că moartea n-are chei
Nici suflet uns de vrăji și silă —
Vezi, Dumnezeu ironic aruncă pe alei
Gropi cu parfum de mosc și de Dalilă;
Chiar păru-i împletit și țîțele-s lungite
Pe umeri de copil adus din post viclean
În large parcuri oarbe, cu sîrmă ocolite.
Ci în sarai e oaza aprinsă de Coran
Cu chef, beteală, cu putred ornament,
Cu porci în care tot suflînd Alah
S-au fost făcut cămile cu mers lent
La subțiori cu uger și-aripă de pilaf.

Cetatea-i lege: domni și asasini

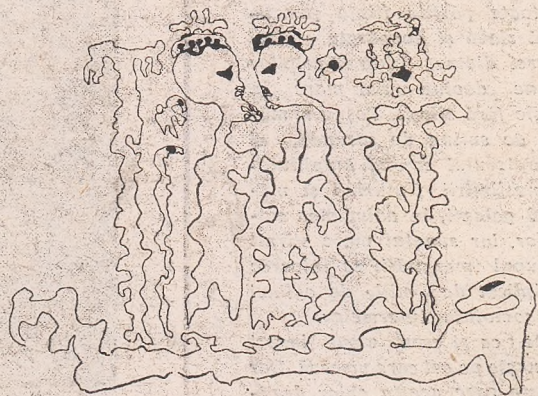
Cetatea-i lege: domni și asasini
Trecuți au fost în spume și-n morminte —
Ei ne-au crezut o clipă doar vecini
Și au rămas cu mitra pe capetele sfinte.
Vicleni și dulci precum surparea
Iubirii ce se-nchide în sipet cu cheie,
Țineau la noi cum ochiul cheamă sarea
Și-o ține sub pleopă cupola de moscheie;
Noi timpuriu clădeam un turn —
Un Vavilon suav cu vicii în grădine,
Umblam cu masca pusă, încălțam coturn
Și înălțam în mlaștini saraiuri cu albine.

Culegi smochine,
te îmbăiezi cu trandafir

Culegi smochine, te îmbăiezi cu trandafir
Să-ți fie pielea cum lumina —
Te rogi în fiecare zi sub patrafir,
Monahul îți sărută pintecul și mina.
Și noi ce păcătoși, gîndeam mereu
Că tu ești intrupare și formă nemișcată,
Credeam în pomii un tainic Dumnezeu
Cu-aripă crudă și semn ascuns de fată —
Cum ne-nșelam călcînd atît de-arare
Pe crude frunze-n pomii secreți:
Ci fiecare nerv se scutură de floare
Și sfinții-s în icoane și caii pe pereți.

Invidie se cheamă bucuria dulce

Invidie se cheamă bucuria dulce
De-a fi supus c-o taină vieții
Cînd clipa moartă sare să se culce
În limita de apă din liturghia cetii;
Copilărie dusă-n ripi burgheze
Și-n răcoroasele castele cu amante
În tine țipă și vine să se-așeze
Păcatul orb cîntînd pe două fante.
Creștin din cer coboară și zăpada
Și poate Dumnezeu aude chinul
Și-ți lasă-n mîini o clipă prada,
Iar ea-ți aruncă-n ochi veninul.



Desen de DUMITRU M. ION



POETUL

De câte ori ma gândesc la Emil Botta îl văd ca pe un fluture fatal, cu zborul inegal și filit, bătând lenevos din aripile mari, stîrnind la fiecare mișcare efluvii și otrăvuri în aerul încărcat. Poezia domniei sale este plutită, înșelătoare, vizită lent în ocoluri mari, somnoroase.

Ingerii din cer poate că vor crede că-i unul de-ai lor care vine în barca de argint, lunatecă, printre stelele-veștă, printre lumine...

(„Coleridge”)

Zeul tutelar al unei asemenea poezii este de bună seamă Hypnos. Imaginația sa este nocturnă și magnetică. Saturn, marele malefic al Cerului, îi prezidează filitului sideral. Ingerutate de polenul stelelor, aripile Poetului-Fluture bat din ce în ce mai departe, din ce în ce mai pierdut, în apa grea, veninoasă a Melancoliei.

Oboscula lor e ireată, slăbirea ritmului bătăilor are ceva neșpus de amețitor.

În viteză sa negativă, mai înceată, decît chiar nemișcarea, poetul traversează, automistulnău-se în arșița lăuntrică, Sahara propriei alcături. Oaza rivnită e concentrică și exterioră, dar în pragul ei „emirul pustiei” (Botta face parte, cred, din rasa Macedonski) nu mai ajunge decît ca ființa arsă a unui număr imaginar.

La malul amiezii interioare, după fierbintele drum în deșert, ființa călătorului este Cenușă.

Orice relație este aici răstrînată și răsturnată.

Este ca și cum Mirozul ar fi singura dovadă a realității celui care visează. Este ca și cînd călătorul însuși ar deveni propriul său mira.

Fluturile divin este vinat de fantoma morgână a vidului său cosmic, a antiimaginii sale infinite. Zadarnicul vinează realul, cenușa vinează focul, umbra își strigă cu disperare trupul opac care i-a dat naștere.

Imaginea răsturnată și uriașă a ostenitului Fluture inconjoară din toate părțile ființa punctiformă slabă și neapărată a zburătoarei divine. Susurul aripilor diafane devine vuit mare în spațiile fără sfîrșit. Foșnetul mărunț, de sutimi de secundă, al lepidopterului capătă amplitudinea nesfîrșirii, fluturînd și măturînd galaxii, în adîncimea milenilor, iar sunetul mare stîrnit în trupul imensității se întoarce multiplicat de miile de oglinzi ale zgomotului interstelar.

Este ca și cum visul însuși l-ar naște pe cel care visează. Dar nu este oare acesta chiar desti-nul metaforei?

Cezar BALTAG

Intrebat odată care i-a fost evenimentul cel mai important al vieții de adolescent, Tudor Vianu a răspuns: descoperirea literaturilor clasice (Ion Biberi, Tudor Vianu). Ca elev, savantul primise, cum a mărturisit el însuși mai tîrziu, bune îndrumări în direcția limbilor și literaturilor greacă și latină, care i-au folosit și în timpul studiilor la Universitatea din București, unde „clasicismul părea cam ostenit”

(Idee trăite). Aici, alături de cursuri de filozofie predate de profesori ca Rădulescu-Motru sau P. P. Negulescu, de cursurile lui Ovid Densusianu, Vianu audiază pe Mihail Dragomirescu, a cărui orientare începe a se cristaliza în direcția științei literaturii, dar care avea formație temeinic clasică. În acest timp, sub influența lui Densusianu și a lui Macedonski, e atras de poezia simbolistă, fără însă a-i altera interesul și prețuirea arătate constant valorilor literaturii și filozofiei antice (Ion Biberi, op. cit.). Maiorescu nu mai profesta la universitatea bucureșteană, dar el exercită o puternică înrîurire asupra lui Vianu, prin opera scrisă și, într-o anumită măsură, prin discipolii săi, un P. P. Negulescu sau M. Dragomirescu, deși acesta din urmă se delimitase polemic de maestru și de noua direcție a vechii reviste junimiste. Pregătindu-și doctoratul la Tübingen, Vianu frecventează cursuri de filozofie, cu deosebire de psihologie, ale lui Karl Groos și de filozofie greacă, ale lui C. Ritter, precum și cursuri de literatură franceză veche, germană, istoria artei, pedagogie, istorie. „Germania — serie critică patetică în Fragmente autobiografice — îmi deschidea calea către vechea Grece. La Tübingen, pe alea platanilor, îmi recităm distihul dedicat de Höl-dorlin lui Sofocle...”

Subiectul tezei, *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik* (Problema valorificării în poezia lui Schiller), avea în vedere concepția estetică a poetului german, a cărui idee de bază, distincția între poezia naivă și sentimentală, pornind din tradiția vechii dispute de la sfîrșitul epocii clasice (*La querelle des anciens et des modernes*) era de natură să pasioneze un îndrăgostit de clasicism cum era tînărul disertant. Schiller însuși reținuse atenția și prețuirea autorului tezei prin năzuința febrilă de a realiza ceea ce Goethe, marile „exemplu”, izbutise în chip desăvîrșit: „perfecția personalității libere de conflicte interioare, ajunsă la plenitudinea armoniei estetice” (ibid.), adică idealul clasic. Urmărit de un

Tendințe clasice
în literatura
română a secolului
XX (4)

TUDOR VIANU

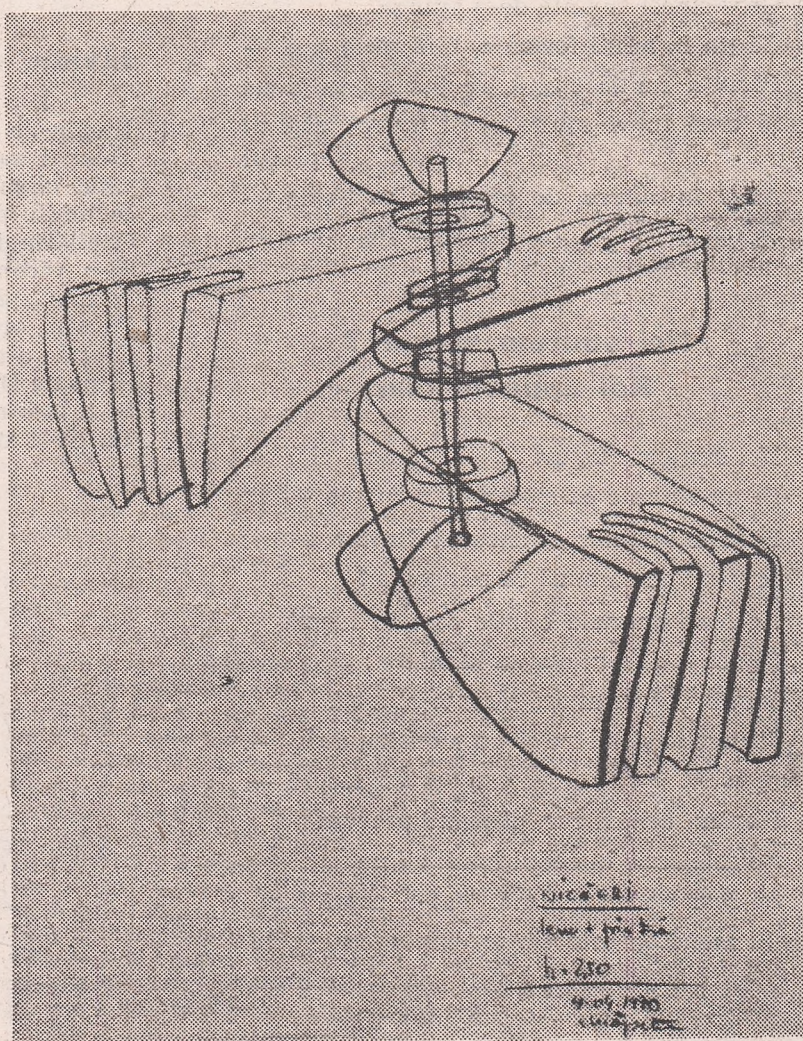
atare ideal, doctorandul român e puternic „răscolit” de „acordurile perfecte, gîndirea muzicală atît de matematic exactă a cantatelor lui Bach” (Idee trăite), ascultate în catedrala protestantă a orașului.

Clasicismul are o mare pondere în ansamblul formației lui Tudor Vianu. „Izvoarele mele se găseau toate în vechea cultură a țării, apoi în tradițiile umanismului clasic și modern”, afirmă retrospectiv savantul în însemnările sale autobiografice. O carte mai veche a sa, *Idealul clasic al omului*, reunind studii din epoca tineretii, apărută îndată după intronarea hitlerului în Germania, era toată un elogiu adus clasicismului umanist și o pledoarie pentru „întărirea temelii clasice ale culturii noastre”, prin cultivarea „unității și integrității omului, demnității și nobleței lui”. Această concepție îl călăuzește permanent pe Vianu în lucrările sale. Numeroase studii sînt dedicate literaturilor greco-latine, examinîndu-li-se caracterul și înrîurirea exercitată asupra dezvoltării literaturilor europene moderne, ecoul lor în literatura română și valoarea exemplară a spiritului clasic pentru creația literară, ca și pentru publicul larg cititor din toate timpurile. „Este cu neputință a înțelege literaturile moderne — se subliniază în unul din aceste studii (*Antichitatea și Renașterea*) — fără a ține seama de rolul jucat de antichitate în formarea lor. Oriunde ne-am întoarce privirile, oricare ar fi epoca sau țara în care le-am studia, recunoaștem în

temele și formele, în ideile și atitudinile literare ale antichității, mii de factori hotărîtori în geneza produselor literare ale lumii moderne. Multe influențe de cultură au operat în tradiția literară a popoarelor moderne, dar, printre acestea, influențele provenite din lumea veche, din creația literară a grecilor și latinilor, fac parte dintre cele mai evidente... Iar în altă parte (*Poetica lui Aristotel*): „Noii lor cititori (ai scriitorilor greci și latini, n.n.) descoperă acolo frumusețea mîndră și curată a conciziunii, acel mod, demn și bărbătesc, de a spune mult în puține cuvinte. Pornirea incultă de a lungi vorba, obscuritățile expresiei care sînt întotdeauna urmările imperfecției gîndirii, proliferarea barocă a limbii, toate formele superfetatei, ale cugetării leneșe, ezitante sau iresponsabile își găsesc deopotrivă leacul în citirea și asimilarea autorilor clasici: admirabilă școală a gîndirii și a expresiei”.

În studiile consacrate scriitorilor români și străini, criticul relevă aproape totdeauna și aspectele clasice, în arta de prozator a unor Negruzzi, Filimon, Odobescu, Maiorescu ș.a. (*Arta prozatorilor români*), în poezia lui Eminescu (reflexe ale mitologiei latine, tendința spre armonie și senin), la un Sadoveanu („înțelepciune și politețe”), în poezia lui Pillat și a lui Valéry, în opera lui André Gide și a lui Benedetto Croce („Spiritul măsurat al clasicismului și-a găsit astfel în opera lui Croce una din intrupările lui cele mai edificatoare”). Dintre scriitorii moderni, cel mai prețuit și mai des citat este Goethe care, depășind romantismul, întruhipa desăvîrșit, în concepția criticului, idealul clasic. „Față de subiectivismul romantic — scria Vianu cu ocazia centenarului morții marelui poet german — față de diletantismul sentimentului mistic și poetic, Goethe putea fi deci invocat pentru a valorifica atitudinea orientată către cunoștința și stăpînirea lumii exterioare, către acceptarea liberă și demnă a normelor obiective de viață, a legii și a disciplinei” (*Goethe și timpul nostru*). Într-un studiu despre *Caracterele specifice ale literaturii române*, Vianu relevă ca trăsătură distinctivă a creațiilor literare românești în genere, „echilibrul”, „măsura” și „bunul simț”, „ironia” și „umorul”, „clasicismul realist”, faptul că „subiectivismul extrem, inspirația fantastică și barocă au rămas străine literaturii române” și că scriitorii (un Alexandrescu, Negruzzi, Alecsandri, Odobescu) „porniți din romantism”, prin „ponderarea subiectivității și prin echilibrul expresiei, fac mai de grabă figură de clasici”. Observațiile continuă, în același sens, în articolul *Originalitatea contribuției culturale a românilor*: „Literatura și întreaga artă românească sînt creații spirituale sănătoase, inspirate de încrederea în viață și de simpatie umană. Zugrăvirea conflictelor sociale în operele poetilor dramatici și narativi, de pildă, la Caragiale și alții, a luat mai de grabă forma ironiei, decît a sarcasmului amar. N-au prins și n-au putut niciodată deveni populare la noi curentele morbide și excentrice. Bunul simț a lucrat totdeauna la artiștii români ca o frînă bine condusă și ori de câte ori s-a încercat depășirea bunului simț în artă sau în îndrumările generale ale culturii, inițiativele de felul acestora s-au înecat în ridicol și au fost oprite”.

Atitudinea clasică nu era, la Vianu, doar rezultatul lecturilor, ci determinată de întreaga structură calmă și echilibrată a personalității criticului, dascăl de o mare probitate și rigoare, exigent și uman, temeinic și îndemnînd la temeinicie, punînd în centrul Esteticii sale ideea că arta e o formă a muncii, aceea care realizează perfecțiunea. Ideea venea, în definitiv, tot din clasicism care vedea în actul de creație artistică un travaliu trudnic, năzuind spre perfecțiune. Cum l-a definit și Vianu, în *Jurnalul* său: „Să cunoști ceva temeinic și să faci ceva mai bine ca alții, să-l faci cît mai bine, dacă se poate să-l faci perfect. Să fii un artist, un maestru. Lucrul tău să se închege cu armonie, să devii autorul unei lucrări rotunde, complete și frumoase, al unui cosmos. Să stabilești între elementele cu care lucrezi legături atît de numeroase și adînci, să te ridici deasupra diversității brute, să ajungi la unitate”.



Desen de NICAPETRE

D. PĂCURARIU

PETRE STOICA:

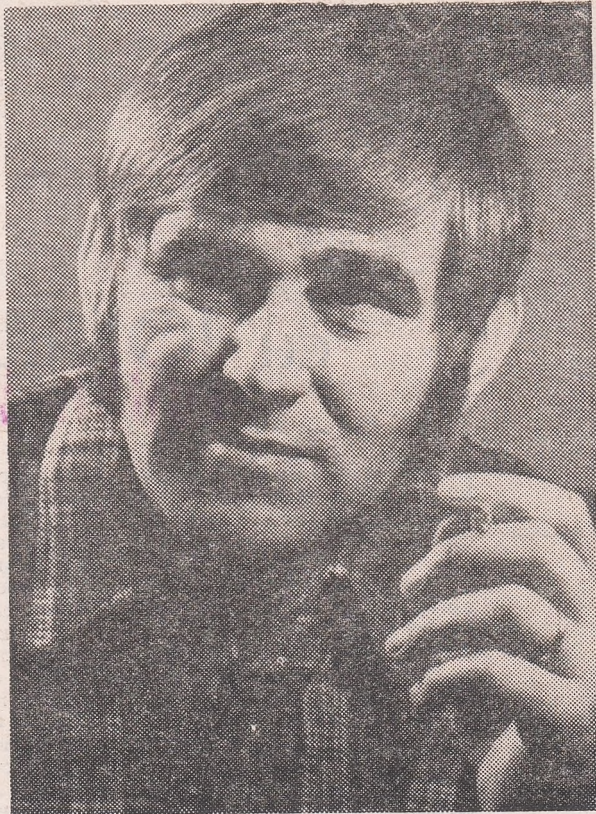
OROLOGIUL

Apariția unui volum selectiv (**Orologiul**, Editura Mihai Eminescu, 1970) mi se pare a fi un moment potrivit de a vorbi despre Petre Stoica, poet veritabil, de o distinsă ținută intelectuală, discret și auster în toate manifestările sale. Rezerva ce-l caracterizează, zgomotul luptelor literare, prejudecățile criticii fascinate, uneori pe drept cuvânt, de ceea ce strălucește încă de la prima vedere, au împiedicat afirmarea sa mai categorică.

E cazul să recunoaștem că și nesiguranțele debutului său, precum și aspectul „prozaic” (înainte de a se constitui într-un stil) al versurilor, în surprinzător contrast cu luxuria metaforică a peisajului ambiant, au contribuit la acest tratament. Cu timpul s-a putut observa că menținerea inspirației la un orizont „terestru” nu înseamnă neapărat sărăcie și platitudine, și că poetul știe să descopere vibrația secretă, aura de mister, de tragism și miracol, în realități de o tipicitate banală, aproape ternă, în tradiția, de-acum consolidată, a unei autentice modernități.

Ca și în cazul altora, faza mai nouă (**Arheologie blindă**, 1968; **Melancolii inocente**, 1969) iradiază, de la viitor și prezent spre trecut, asupra volumelor anterioare, bănuite de o anume edulcorare, de o viziune cam idilică, în ingenua lor „uimire” în fața universului. Citite altfel, poeziile așa-zicând „de notație” din volumul **Miracole**, de o „candore” de loc falsă, deși limitată și monotonă prin natura însăși a „formulei” sale, revelează un nucleu viabil, dotat cu virtuți formative; un mod al sensibilității care, în chip necesar, implică un potențial dramatic. Nu era în ele numai „regret” și tandră comprehensiune a timpului pe veci consumat, ci și o foarte evidentă crispărie în fața mecanismelor goale de sens; viziunea „idilică” făcea loc proiecțiilor grotesce; erau intuite, cu o contracție a înțregii ființe, stările de torpoare, degradările, căderea în vid și inconștiență a personajelor altfel simpatice, de fapt inofensive prin deficitul de viață: „O, iată-i acasă, martiri ai chinului zilnic, / în camere cu umbre mușcate / tușesc ușor, vorbesc fără sens, / taie lemne în curte / sau tac lângă soțiile / legate la frunte din pricina / migrenelor fără sfârșit /... / În drum spre căminele strimte / trecătorii îi salută cu teamă ascunsă. / domnii profesori își ridică meloanele grele de praf // și le răspund cu zîmbet prietenos / căci ei, îmbătrâniți înainte de timp / nu mai au energia să fie prea răi” (**Profesorii de gimnaziu**).

Debutul editorial se produce în 1957, dar semnele configurării unui „stil” se disting abia cîțiva ani mai târziu, din 1963, o dată cu volumul **Pietre kilometrice**, cînd Petre Stoica începe să exploreze fără ostentație, însă vizibil conștient de ceea ce face (animat și de voința unei diferențieri mai nete în contextul bogat al generației în care se înscrie) o zonă limitată, aparent la îndemîna tuturor, aceea a concretului divers, a eoului cotidian, a măruntelor aventuri domestice, filtrate din perspectiva memoriei nostalgice, capabile să le transfigureze. Impotriva curentului, el începe să valorifice, cu programatică aplicație, resursele unei atitudini sentimentale neacoperite și tot împotriva curentului reabilitează „personajul” și naiva narațiune, de mult intrate, dacă privim lucrurile din unghiul conștiinței estetice dominante, într-un con al penum-



brei. Poetul își asumă, numai pe jumătate inocent, riscul de a se lăsa depășit de evenimente, dar e ușor de constatat că tocmai aerul vag demodat, care intrigă la prima vedere, reține atenția, obligînd-o să se acomodeze bizarelor anacronisme: „Ziua sa trece ca o ploaie înmiresmată. / Spune glume și trudește pentru trecători, / fericirea drumetei le-o urează mereu. / Doar iarna cunoaște odihna, iarna cînd toate / stau sub zăpadă, numai vulpea alergînd pretutindeni / simfonia albului să nu fie prea monotonă. / Atunci fumază ghemuit lângă sobă / amintindu-și o iubire frumoasă / sau vechi întîmplări cu hoții de cai. / Adormind cu fruntea lăsată în liniște / i se pare că aude chemări de pe celălalt mal / dar nu-i decît ghiața pregătită să plece / în sloiuri, departe” (**Bătrînul podar**).

O astfel de poezie, firește cu nimic izbitor în sine, impune totuși prin egalitatea debitului și climatul vestit, cordial, invitînd la evaziune și somnolență, și, mai presus de orice, prin faptul chiar de a exista și de a fi fost scrisă fără complexe, ca și cum noi n-am trăi, literar vorbind, în „era suspiciunii”, a rezervei față de **bunele sentimente**. Poetul nu va rămîne aici, dar identitatea sa lirică aici își are nucleul cel mai stabil. Acceptarea sa va condiționa procesul de adîncire. Farmecul inocent al pieselor din volumul **Miracole** (1966) continuă să se difuzeze, dublat de o distanțare ironică, în stare să-i mărească puterea de rezistență, prin neutralizarea efectelor unei duioșii minore: „Mama trece pe covor cu pași de miel, / ne veghează ultimele clipe ale somnului, / puțin mai târziu, ne trezește cu șoapte / și are pentru toți cuvinte bune de spus / căci ea peste noapte / a știut să alunge măruntele supărări /... / Căuțînd în sertarul cu andrele și panglici / își zărește portretul de tinăra femeie, / zîmbește privindu-l și-și spune / că și ea a fost asemenea fiilor ei / zgomotoasă și chiar neglijentă. / Reîntorși după-amiază, ne scoate paltoanele, aleargă cu ele prin camera caldă / nespuse de emoționată de parcă / am sosit cu avionul / după ani, de la studii / Cînd ne ceartă, o privim în ochi / dar gîndurile noastre aleargă departe / ea se prefăce că nu observă nimic / și repede ne mîngîie părul”.

Detășarea ironică prefigura o atitudine mai radicală, o intuiție a desfigurării și împietririi formelor de viață și a pierderilor de semnificație, pe măsură ce trecutul lunecă în neant, prezentul în trecut etc. Succesiunile încep să fie considerate de la un moment dat din unghiul unei priviri fixe, contemplînd cu ostentativă răceală spectacolul „demodărilor” inevitabile, iată cum dintr-o poezie care își asumase riscul de a părea ea însăși „demodată”, răsare o viziune **din afară** a propriului mecanism, a propriei sale existențe, investite însă cu vocația de a fi ea însăși figura și simbolul unei alte realități, cu mult mai cuprinzătoare. Aerul demodat al poeziei devine reflexul unei implacabile uzuri a lucrurilor și formelor de viață, oricît ar fi de acută, la un punct oarecare al spiralei, nouitatea lor. Cu alte cuvinte, această poezie și-a recunoscut de la început vocația, refuzînd să fie altceva decît firea lucrurilor îi impunea să fie.

Nu știu dacă mai trebuie să precizez că direcțivitatea acestei intuiții (aici formulată poate prea categoric) apare **învăluită** la Petre Stoica în straturi dense, cațifelate de o iradiere pătrunzătoare, eminentemente lirică: „Vom fi eroi și trădători dar nici o față / nu are încă semne de sînge încă nu știm / să ne colorăm rîvnitele măști // felurite culori călăuzesc potecile vieții / unul privește soarele și se rușinează / altul intră în suflet de molii și roade înțelepciunea / puțini se îndreaptă frumoși spre crucea răstîgnirii” (**La șaptesprezece ani**); „Negreșit vin ploile cu glas de gramofon pustii // meșteră pricepută toamna în cimitir / amestecă țărîna săracului cu țărîna bogatului / steme de dalii se topesc peste cruci / și vine seara cu retrageri timide-n odăi / cei care mai știu povești spun fapte eroice / despre lupta cu smei Sfîntul cel Bun / va coborî din icoană să ne apere-n somn // în grajdul bîntuit de șobolani se naște vițelul / iată în zori izbucnirile ploii în bezna pămîntului / semințele încep să miște aripi de viață / lumină din lumină purtînd” (**De profundis, III**).

Ademenitoare, generoase în frumusețea lor simplă și plină, în tristețea lor elegantă și ceremonioasă, dar nu trucată și mai ales nu complexentă, nu satisfăcută de sine, poemele lui Petre Stoica sînt făcute să placă (dacă acest cuvînt înseamnă încă ceva, și eu imi îngădui să cred că înseamnă) umilului **cititor** care se ascunde în orice critic, și uneori se ascunde atît de bine și cu atîta orgolioasă abilitate, încît pierde el însuși speranța de a se regăsi și chiar voința de-a mai ieși vreodată, teafăr, la suprafață. Obosit de cunoașterea fragmentară și de sondajele abisale, în urma căroră încetează definitiv de a ști ce este și ce nu este poezia și dacă obiectul neobositelor sale considerații există sau numai se pare că există, criticul se lasă recunoscător în voia unei melancolice lecturi, uitînd pentru o clipă severele sale îndatoriri, instalîndu-se fără rețineri teoretice în „atmosfera” primitoare, traversată de nobile, calme, efluvii, a poemului:

„În ultima zi a sfîntelor sale geneze / iubitul maestrului și-a consultat ceasul din turn / văzînd că e timpul și-a spălat cele cîteva pensule / apoi și-a pus la umeri aripi de serafim / plecînd unde trebuie / il însoțeau dirijabilul cu trup de delfin / și Libertatea cu trimbița-n mînă / în cinstea maestrului fotbalistii cu lungi muștați / au jucat pe alee un meci jubiliar / Poetul cu Muza i-au cîntat din antea liră / un imn grandios / copacii din Parcul Montsouri au înflorit a doua oară / iar căpitanul vasului cu zbaturi a ordonat / să se cînte valsul închinat doamnei sale Clémence / iubitul maestrului era însă departe / grăbit să ajungă unde trebuie” (**Cînd maestrul Rousseau a plecat unde trebuie**).

Susținută de un timbru egal și de o respirație senină, îndestulătoare, atmosfera de vioasă resemnare ar asigura și prin ea însăși calitatea liricii lui Petre Stoica, dar dacă observăm lucrurile ceva mai îndeaproape, vedem că ea interceptează și un alt plan, oarecum neliniștitor, agitat de presimțirea unei fatalități, și în raport cu aceasta vioasa consimțire începe să fie o mască menită să acopere crispăria lăuntrică. Situația se repetă în alte poeme, bazate și ele pe tensiunea dintre reveria destinată, nostalgică, superficială — și ascunsa iritare în fața destinului. Decorul de epocă (menit desigur să calmeze înreputul de neliniște) precum și gesticulația pasnică a eroului, nu fac în realitate decît să sublinieze că plecarea **iubitului maestrului** („acolo unde trebuie”) e cu adevărat inexorabilă.

Mărturisirile scriitorilor sînt foarte citite. Cu atît mai mult cu cît cel care le face este un scriitor mare. Intră în joc atît interesul pentru reușita socială, care-și are cititorii săi, cît și un interes particular, pentru reușita artistică, singurul cu adevărat justificat față de un scriitor adevărat, deoarece această din urmă reușită o explică pe prima. Fiecare creator își are idolii sau apropiații săi printre confrăți. Multe din subteranele operei pot să se lămurească numai datorită înrudirilor pe care artistul le destăinuie. Unul din cele mai captivante capitole ale lecturii îl oferă părerile unui scriitor despre altul. Astfel de confesiuni sînt și o dovadă a conștiinței apartenenței la un context literar și artistic, expresia unei atitudini scriitoricești elevate. Uneori este mai important să căuțăm asemănările decît deosebiriile și a vorbi despre afinitățile electice este mai mult decît o necesitate: un ritual. Nu putem să nu observăm slăbul interes al scriitorilor de astăzi pentru această specie de scrieri, înlocuită adesea cu una contrară. Știm în puține cazuri ce cred literații de azi despre literatura de ieri sau despre spiritele literare cu care se înrudesc.

În fiecare anotimp redacțiile caută idei pentru anchete literare de actualitate. Poate fi ceva mai interesant decît

o anchetă printre scriitori despre literatura română pe toată întinderea ei? Cum se organizează pentru scriitori imaginea literaturii precedente? Care sînt autorii cei mai cunoscuți, autorii cei mai iubiți astăzi? Ce este lăsat departe și ce păstrat de către acei literați care nu sînt critici de profesie? Care este tipul de literat preferat de scriitorul de astăzi? Întrebări cărora li se răspunde foarte rar sau de loc.

Ună din cele mai vii plîngeri ale scriitorului român din totdeauna a fost că scrierile românești n-au cititori. Paul Zarifopol a ridicat o îndreptățită întîmpinare acestei lăcrămații: „Criza librărească ne poate însă aduce aminte o

altă întrebare, de care nu se pomenește adesea, deși are interesante legături cu chestia cetitului: cît citesc literații de meserie ei singuri, și ce fel de lecturi își aleg?” Curios, la prima vedere, dar Zarifopol era stimulat spre o astfel de întrebare de opiniile literare ale bunului său prieten Ion Luca Caragiale. Acesta profesa o acidă oroare de pedantism, suspectînd de prostie orice apel erudit. Pentru Caragiale, Eminescu era prost, cel puțin așa i-o declarase lui Zarifopol, și criticul nu putea să-i admită criteriile. Oroarea de pedantism a lui Caragiale era și o oroare față de anume forme de manifestare culturală. În Caragiale, Paul Zarifopol nu vedea un caz

aparte, ci unul reprezentativ pentru o ciudată mentalitate a scriitorului român: „Cu ajutorul unor sofisme foarte puțin rarefiate se imaginase o ireductibilă opoziție între geniul artistic și învățătura sistematică; se pierdea din vedere că autodidactul, în înțelesul cel strict al cuvîntului, poate foarte bine să-și dea o astfel de învățătură, dar mai ales se arunca potop de sarcasme în capul titraților cu știință de carte, identificîndu-i fără distincție și în frivolă batjocură cu pedanții stupizi. E de înțeles că insuficiența multor titrați de ai noștri trebuia să irite rău și să provoace cruzimea unui Caragiale. Dar reacția alunecă ușor în exagerare și intenția se avîntă în doctrină”. Zarifopol stigmatizează aici atît credința multora în atotputernicia geniului, „geniu neprihănit” cum îl numește criticul, cît și fobia față de anume manifestări ale inteligenței. Doctrina geniului neprihănit pare a fi în ființă și astăzi, dacă e să ne luăm după unele situații. Sînt scriitorii ce par a nu scrie într-o țară care are o istorie și o experiență literară. Istoria literaturii române merită a fi știută la fel de mult ca și literatura ei, mai ales pentru a-i evita erorile.

M. UNGHEANU



De vorbă cu IONEL TEODOREANU

In anul 1943, eram colaborator, aproape permanent, la Universul Literar. Printre alte lucruri noi, redacția luase măsura — pentru mărirea tirajului — de a publica, din două în două săptămâni, un interviu cu câte un scriitor de seamă.

Atît eu, cît și Traian Lalescu și Ștefan Baciu, ne împărțisem repede pe cei cîțiva reprezentanți ai scrisului nostru și nu așteptam decît semnalul pentru a porcede la lucru.

Alături de V. Voiculescu și Octav Desilla, cel pe care îl mai alesesem era și Ionel Teodoreanu.

Și iată-mă așadar pornit înaintea confrăților să mă asigur de lauri victoriei.

Pe Teodoreanu trebuia însă să-l cauți. Împărțit între conferințe, bară, diferite consilii ca și reținut pentru creații proprii, mereu fără timp, nu-l găseai liber niciodată.

M-am ținut însă ca scaiul după el.

Între două procese, i-am explicat ce mă aduce la el.

A zîmbit și trecîndu-și mina prin părul inelat, s-a uitat repede peste întrebările care aveau a i le pune.

— Dar aș vrea fulger, mi-a spus, sau dacă nu, dă-mi-le să-ți răspund acasă.

Știam că lucrul acesta însemna pierderea deodată, atît a întrebărilor, cît și a speranțelor.

— N-ar fi mai bine să vă întreb eu?

— Dacă ții!...

— Atunci să începem?

— Da!

— De ce nu lipsesc niciodată din romanele dumneavoastră zarzării înfloriți?

După o privire semnificativă, Teodoreanu a dat să se ridice de lângă mine.

— Dacă începi așa, cred că no pierdem timpul degeaba!

— Dar, am șoptit, pentru mine ca și pentru cititorii d-voastră, este ceva interesant.

În aproape toate cărțile dumneavoastră, chiar dacă nu este un zarzăr, este o creangă de zarzăr.

În vitrină la Cartea Românească, lângă poza din mijlocul cărților, totdeauna este pusă și o creangă înflorită, așa că întrebarea mea este justificată. Este un semn distinctiv? O emblemă?

Văzîndu-mi insistența, s-a înduplecat.

— Pentru că Iașul este orașul zarzărilor și caișilor. Așa mi-a rămas în minte, din anii copilăriei!

— Vă plac romanele d-voastră?

— Acest lucru îl spun cititorii mei — numărul lor!

Voiam să-l necăjesc.

— Dar critica?

— Asta nu mă interesează, chiar dacă nu este prea favorabilă.

— Călinescu, vorbind la

Dalles despre prozatorii români, v-a rezervat un spațiu prea mic. Dacă nu mă înșel, v-a pomenit numai numele.

— Cu Călinescu sint prieten, dar nu discut literatură!

— Ce credeți despre Rebreanu?

— Nu-mi vorbesc colegii nici de bine nici de rău. Dacă sint în fața justiției îi apăr. Dacă nu, îmi place să mă feresc de ei!

— Ce s-a ales de sumele de bani rezultate de la șezători și de inițiativa Societății Scriitorilor, privind ridicarea, în Capitală, a unui bust lui Eminescu?

— Nu știu!

— Se spune totuși că banii i-a mîncat cineva!

— N-aș putea să-ți spun. Am auzit și eu, dar ceva vag.

— Cine este acela?

— Nu cunosc. Nu știu!...

Imi dam seama că pășisem cu stîngul. Teodoreanu ar fi vrut cu totul alte întrebări.

Am căutat să îndrept lucrurile.

— Se spune că sînteți cel mai citit scriitor!

Dintr-o dată, privirea lui pînă atunci rece, tăioasă, s-a îndulcit. Vorba i-a devenit melodioasă, iar cuvîntul cald a început să fie mai distinct.

— Da, mi-a răspuns, așa este, dar ce vină am eu dacă cititorii mă aleg?

— La săptămîna cărții, ați dat o mulțime de autografe!

— Totdeauna se întîmplă așa. Sint printre cei mai solicitați.

— Femeile?

— ... și ele!

Ritmul pe care mi-l impunea Teodoreanu devenise în adevăr, așa cum spusese cînd l-am solicitat, fulger.

— Cîștigați desigur destul de bine. Procese... literatură... conferințe!...

Cînd a vrut să-mi răspundă, începuse ședința unui proces în care apăra. S-a sculat repede și mi s-a părut că a răsuflat ușurat.

— Pe cînd, în continuare? am reușit să-l întreb.

— La anu', mi-a răspuns rîzînd, pierzîndu-se prin mulțime, spre sala de ședințe.

Am încercat zadarnic să-l mai prind cu alte ocazii, dar n-am mai găsit nici locul, nici timpul.

Între timp, în cartierul meu, alături de strada mea, se mutase scriitorul G.M. Vlădescu.

Într-o seară, între alte povești, i-am citit acest început de interviu cu Teodoreanu.

După ce m-a privit peste ochelari, așa cum obișnuia, bătrînuț s-a pornit să ridă.

— Numai dumneata puteai să-i pui asemenea întrebări. Mă mir că ți-a răspuns și așa!

— Dar cum trebuia să-l întreb?

După ce mi-a ținut o frumoasă lecție despre ce este un interviu, la ce trebuie să se

rezume și cam ce fel de întrebări trebuie puse, m-a bătut pe umeri sfătîndu-mă să-mi văd de poezie.

Trecuse aproape un an. Ne apropiam de sfîrșitul primăverii lui 1944, dar tot nu-mi ieșise din gînd ideea unei cărți cu interviuri și cu întrebări cît mai caracteristice, chiar dacă ele erau uneori sulpărătoare.

Mi-am adus aminte iar de Teodoreanu.

L-am întîlnit la sediul Societății Scriitorilor. Făcea parte din Comitetul Societății.

— Știți că mi-ați rămas dator? l-am întîmpinat.

— Tot n-ai renunțat?

— Nu!

— Și vrei să continuăm tot ca atunci?

— Nu, am luat lecții speciale și cred că de data asta întrebările au să vă placă.

— Cu cele de atunci ce-ai făcut?

Ca să nu-l sperii, l-am mințit că le-am pierdut.

Am simțit că se bucură.

M-a rugat să-l aștept și am pornit împreună. Era cald iar el era îmbrăcat într-un fel de cazacă neagră, descheiat la gît, plin de tinerețe.

— Și ce ai vrea să mă întreb?

— Numai patru nedumeriri, într-un sfert de oră sfîrșim.

— Deci tot fulger?

— Dacă vreți!...

După ce am ieșit din strada General Berthelot, spre piața Amzei, am ocolit către blocul Aro, astăzi Patria, și ne-am îndreptat spre grădina Icoanei, unde ne-am așezat pe o bancă mai retrasă.

Ca să nu pierd vremea, l-am întîmpinat cu prima întrebare.

— Dumneavoastră scrieți și poezie. Ce credeți despre ea și care credeți că este cel mai reprezentativ poet al tinereții noastre?

De astă dată era parcă mai calm. Întrebarea nu-l privea direct și mi s-a părut că îi oferă chiar prilejul așteptat.

— Poezia de astăzi, bine înțeles cea tinerească, cea pe care o reprezentați voi, aș putea spune că se bucură de multă

simpatie. Asta am observat-o atît la șezătorile literare, cît și la săptămîna cărții. Poezii tineri sint mai gustați decît cei vîrstnici. Pe linia cea mare a poeziei, la care se adaugă metafora și imaginea, aceștia au ajuns la frumuseți și melodii surprinzătoare.

Dacă ar fi să vorbesc numai de un reprezentant al tinereții, de George Lesnea, nu aș spune decît că este un poet cu multe calități, cu frumuseți neîntîlnite în literatura noastră și cu un viitor care îl arată de pe acum ca pe un reprezentant al tinerei generații!

— Nu exagerați? Nu spuneți asta, poate, din prea multă afecțiune pentru el?

— M-ai întrebat ce cred, și ți-am răspuns exact!

I-am pus a doua întrebare, căutînd pe cît mi-a fost cu putință să nu-l necăjesc.

— Dacă ar fi să faceți o comparație între autorii străini, traduși de Iulian Giurgea și cărțile d-voastră, care cărți credeți că au avut mai mult succes la noi?

Întrebarea mi s-a părut hazardată, dar am pus-o ca un deget pe rană.

— Aș vrea să nu-ți răspund. Din punctul meu de vedere, îmi place tot ce este românesc. Noi avem o literatură așezată, molcomă... dar și ceilalți pun probleme care trebuie cunoscute. Este ceva nou pentru noi și măcar din curiozitate, tot trebuie citite!

— Nu știți, numărul edițiilor traduse a întrecut pe cel al d-voastră?

— Precis nu știu, dar cred că da!

— Se spune că sînteți un scriitor foarte iubit de femei!

— Și ce are asta cu literatura?

— Am vrut numai să vă întreb!

— Se poate, dar nu mă interesează!

— I-am luat un interviu și maestrului Minulescu!...

— Iar nu mă interesează!

— Apropos, atunci ce vă preocupă mai mult? Ce cartea?

— Nu despre asta e vorba acum, dragul meu. Mă gînu-

deam la cu totul altceva!

— La ce?

— Cînd mi-aj pus ultimele întrebări, ca să fiu mai clar, mă gîndeam că poate mîine dimineață ne putem scula la începutul unui ev nou.

Războiul este pe sfîrșite. Țara distrușă. Pînă să ne refacem, vor mai fi multe de îndurat.

Norocul meu este că scriu repede și astfel am putut înregistra tot ce mi-a răspuns Teodoreanu.

Înainte de a sfîrși, l-am mai întrebare ce este poezia?

Cred că i-a plăcut întrebarea. Am observat după cum s-a grăbit să-mi răspundă.

Prin comparație, răspunsul a semănat cu el.

— Aș asemăna-o cu niște ochelari colorați pe care îi pun oamenii la ochi.

Prin el, atît lucrurile cît și împrejurimile se văd mai frumoase. Cam ochelarii aceștia ar fi poezia. Adîncimea sau înălțimea ei nu mai depinde de ochelari, ci de individ. Aci intervine atît cultura cît și sensibilitatea autorului și a cititorului!

— Dar romanul?

— Bucată de viață, luată în întregul ei, cu toate pămînturile, cu întreaga ei trăire!

— Ce scriitori români actuali vă plac?

— Sadoveanu, Ibrăileanu, Topîrcceanu, Philippide, Demostene Botez, Lesnea...

— Deci numai Moldova!...

— Dacă vrei!...

aprilie 1943
mai 1944

★

Acum cînd revăd atît întrebările pe care i le-am pus atunci, cît și răspunsurile, sint tentat să șterg multe dintre ele, dar le las așa, ca să se poată vedea și naivitatea tinereții mele și înșăilările răspunsurilor lui.

Imi dau seama că ele ne prezintă în egală măsură pe amîndoi, dar pe el îl arată mai mult, așa cum a fost: grăbit, fără timp, dar totuși un scriitor deosebit, un mare îndrăgostit de frumos...

Virgil CARIANOPOL



Vintilă RUSSU-ȘIRIANU, Octav DESILLA, Eugen CIALIC și Ionel TEODOREANU

Din Buftea

Sînt încărcat.
Fluieră vîntul prin stogurile de măceși
și soc
prin țevile trestiei de pe coperișul așezării
noastre.

Nu mai sînt unul. Trei.
Am doi, pe fiecare umăr unul,
mănînc și beau și văd pentru toți trei.
Cum să-i las singuri?
Din cărți i-am adunat
vreme grea, război a fost
dar le-am prins ochii, zimbetele veștede,
mîinile osoase crescute între filele
incunabulelor
și nu mai sînt nedumerit.
Cutele obrazilor de bronz ei mi le-au
săpat.

Mi-au rupt umerii
dar umerii mei sînt umerii lor.
Sînt între ei, pămîntul.
Îi am pe umeri și plecăm.
Nomazi.

Aproape-te

Aproape-te de munții mei
vino lîngă izvoarele cu potcoave de cristal
să-mi auzi pașii, să-mi privești rotirile
poalelor verzi și turmele,
turmele care stau alungul și spre piscuri.
Păstorii mei au prins
clocotul de apă și l-au amestecat cu
soare.

Vino să-mi vezi nările tăiate în marnă,
aproape-te și vezi-mi chipul pînă spre
adîncuri.

Am văzut femeia

Am văzut femeia cu șubă albă
și desagii plini de livezi.
Plecată dintre malurile roase
își unduia aroma fructelor printre
conducte
(parcă era chiotul luminișului,
parcă era fiorul nalbei între lujere
metalice).
Da, plecată din coviltirul bîrnelor proptite
în suișuri
își căuta bărbatul.

Tărîmul Ferociei

Întreb de dincolo și sînt aici:
unde aleargă prăfuit visul secunde
secolului numărat din tărîmul Ferociei?
mai e paznicul artei să mă înjunghie?

adusese bufnițe între rătăcite mansarde
coborîtor infernului adusese vaier
buzele îi musteau sîngele căzuților

vînturile nu-și mai frîngeau aripile la
plopi
doar stafii, doar așchii de cobalt lunecau
unghiuri de coaste
și vertebrele altui-Alt.

O voce a gîndacului, tectile, absoluți,
ce era?

și unde sînt rugile omului-Cer
și josiiciile primejdiosului ieșit din lanț
carte-giulgiu, pasăre înotătoare
prin simfonia neagră?

Unii scriși cerșesc mila fierului,
a radarului, apoi tac sub nisipul
orașelor —
frescă miriapodă.

Întreb de dincolo și sînt aici:
mai e paznicul artei să mă înjunghie?

1944

La mare

Pergament fără sfîrșit neînceput
adună litere de midii și zodii
din spuma berbecilor și delfinilor.

Eu caut urma rămasă în plajă
și pescărușul îmi atinge zilele.

Tuș

Ia-mă cu tine. Să stau în tine
ca într-o haină a mea
să tremur cu arborii tăi —
cînd urci munții morții
cînd alungi durerea bucuriei
să fiu inima ta.

Aștept

Aștept o lumină în noaptea
fără hotare — o stea
mai rară ca tine,
mai caldă ca ea.

Trebuie să mor negreșit
în lanțuri și flămînd?

La dracu! unde e primarul
să-l scuip în cerul gurii,
să mă atîrn de mustățile lui
ca un clopot stricat?
să-i sîcîi dinții și pantalonii;
să-l înnebunesc.

Nu vreau mormînt, nu vreau
în ceața veacului, strigoii
să stau printre strămoșii din păduri.

februarie 1944.



Desen de EUNOR STELARU

Mie îmi spun

Mie îmi spun la amurg:
parcă sînt harfe penele porumbeilor
cînd străbat conferința spiritului
din această nouă dimensiune istorică.
Fratele meu înțeleptul fumează și tace,
fratele iguanodon mîrîie și își ascunde
aurul sub grinzile bisericii
Sfînta Vineri
și stă ca un paralytic în velința lui
mușcîndu-și uneori chiar călcîiele.

Mă întorc în mine:
asta e cartea mea și mă descopăr în ea?
Talgere din oase și vintre,
din fum și arcuri cifrate —
atît mi-e auzul?
Vremea e rece și culcată
în patul bătăilor inimii,
liliacul bate la geam și ascult
rădăcina întunericului —
atît mi-e auzul?

Fratele mic

Sulițele ploii se înfig în zidul nopții —
vîntul bate
dănțuindu-i perle între gene.

Arborii pierduți în fum
stau cu umbreluțe mici de frunze
și cu pulpe lungi catifelate,
sommoroși
vibrînd la tunet.

Merge printre sulițele ploii
cum ar merge prin pădure
dar și inima și ochii
sînt la grîul
fraged, cum e mielul.

Felinarul

A fost odată un felinar
Cu balamale, urechi și ușa —
Festila citea-n calendar
Molfăind uleiul din gușă.

Pe-alături a trecut, încet,
Mirosînd noaptea curată
Un măgar mic, înțelept,
Cu blană necolorată.

Felinarul cum l-a zărit
Și-a mînjit ușa cu fum:
Balamalele, urechile, s-au pitit —
Festila îl urmărea, oricum.

Măgărușul în noapte, blajin,
Căta un islaz cu o baltă
Să-i mîngîie botul de crin,
Să-și spele fruntea înaltă.

Felinarul, piș-piș, afumat,
După măgăruș s-a luat.

„Cine sînt o să vadă el,
Să-l ard sub coadă nițel!”

Dar măgărușul s-a oprit, a oftat
Și felinarul l-a bălegat.

Unuia

Picioarele parohului sînt abstracte
au dungi goale între cruce și ieri
mormăie și-și lungește nasul
la un cristos din tencuieli.

Apoi smerit și bun pus la cifre
vorbele lui din altar vor dar
pentru săraci. Sărac mai e
cu duhul neapărat, și gropar.

Premiile literare pe anul 1970 ale Consiliului Național al Organizației Pionierilor

Juriul pentru decernarea premiilor literare ale Consiliului Național al Organizației Pionierilor pe anul 1970, compus din Alexandru Piru, președinte, Ion Dodu Bălan, Valeriu Răpeanu, Ilie Stanciu, Nicolae Manolescu, Gabriel Dimisianu, Tudor Popescu, Marin Theodorescu, membri, a acordat, cu prilejul Zilei pionierilor, celor mai izbutite creații literare pentru copii, următoarele premii:

- Premiul „Albatros”
- **GABRIELA MELINESCU** — „Catargul cu două corăbii”
- Premiul „Cravata roșie”
- **MIRCEA SINTIMBREANU** — „Șchițe vesele”
- Premiul „Cutezătorii”
- **MARIUS ROBESCU** — „Mușuroiul”
- Premiul „Orizont”
- **DUMITRU M. ION** — „Farfuriile zburătoare”
- Premiul „Cosinzeana”
- **IORDAN CHIMET** — „Cite-o găză, cite-o floare”
- Premiul „Special”
- **VIDUI ZOTTA** — „Toți băieții sînt răi, toți băieții sînt buni”.

Premiile revistei „Argeș”

Ca pentru a compensa numărul mai mic, și după unii insuficient, al premiilor decernate pe anul 1969, urmînd un bun obicei, mensualul din Pitești a hotărît să instituie, în limita posibilităților sale materiale de moment, Premiile revistei Argeș la care prestigiul ei incipient de publicație orientată spre un profil distinct și spre un corp de colaboratori relativ stabil îi dă fără îndoială dreptul. Un juriu compus, printre alții, din personalități bine cunoscute ale vieții noastre literare, precum Radu Bouréanu, Virgil Teodorescu, Laurențiu Fulga, Gheorghe Tomozei, Florin Mugur conducîndu-se în primul rînd după principiul încurajării forțelor literare locale sau originare de pe meleagurile pe care revista le reprezintă și al stimulării colaboratorilor ei de bază, fără a neglija însă criteriul valorii și al esteticului, a decis să acorde un număr de șase premii, după cum urmează:

- Premiul de onoare: **N. BALOTĂ** (Euphorion).
- Premiul pentru proză: **MIRCEA HORIA SIMIONESCU** (Ingeniosul bine temperat).
- Premiul pentru poezie: **NICOLAE IOANA**, pentru volumul Moartea lui Socrate și pentru contribuția la editarea poeziilor argeșeni.
- Premiul pentru teatru: **CEZAR IVĂNESCU** (Mica dramă).
- Premiul pentru critică: **MIHAI UNGHEANU**; **CONSTANTIN STĂNESCU**; **DANA DUMITRIU**.
- Premiul pentru debut: **OTILIA NICOLESCU** (Lumea care nu moare și Lunecind în alb — bibliotecă Argeș).

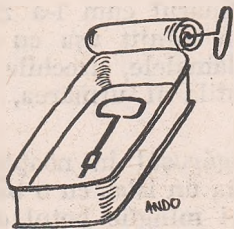
I.T.

„Criticii buni”

Nu de puține ori N. Manolescu a fost invinuit de petulantă critică, de locuțar fugace, de privire aruncată doar deasupra cărților sau de un spirit înclinat cu precădere spre paradoxuri.

Nu-i locul și nici cazul să intrăm în temeinicia acuzelor, cu atât mai mult — cum s-ar crede de o minte opacă — să luăm apărarea criticului, fiindcă pur și simplu N. M. nu are nevoie de apărare ori de articole ciudatlingușitoare, comandate printre prieteni; critica lui există, poate acesta e singurul răspuns, iar faptul că nu o dată e și vulnerabilă e semn, vai, omenesc, că dorește să fie. Dar iată că „neseriozitatea”, „foletonistica”, „beția de cuvinte” se arată citeodată mai rodnice și mai pertinente decît se încearcă a se acredita. Și, nu mai departe, din punctele considerate „nevralgice” criticului. O cronică recentă asupra „Spirituului critic în cultura românească” dezvăluie — pentru neîncredători — un N. M. scriind cu admirabilă pătrundere despre problemele ridicate de cartea lui Ibrăileanu. Analiza exactă, intuirea liniilor de forță și de răscurce ale lucrării, judecarea ei nu numai ca o „dramă ideologică”, ci prin prisma premiselor avansate, critica raționamentelor lui Ibrăileanu asu-

pra lui Manolescu sînt tot atitea exemple ce fac din cronică lui N. M. un excelent studiu critic și de istorie literară. Îndoșcîndu-se articolele sale din urmă despre Manolescu, chiar și rîndurile din această cronică dedicată ideologului junimist („Critica trecutului pe care o întreprinde Manolescu este cu mult mai radicală decît a oricui dintre înaintași, fiindcă Manolescu nu respinge imitația, împrumutul, forma goală pe criteriul tradiționaliste, ci crede a putea începe, el,



C. D.

Prezentare, sistematizare

În ce măsură contribuie prezentarea cărții literare la atragerea cumpărătorilor? Iată o întrebare pe care majoritatea vînzătorilor din marile librării se pare că nu și-o pun. La standul pentru lucrări de beletristică de la librăria din strada Lipsani (exact

dedesubtul „Centrului de librării București”) zilele trecute puteau fi... răsfoite cărți de poezii apărute cu un deceniu în urmă („La hotarul”, dintre lumi” de Ion Bănuță) sau numai de-acum patru ani („Conștiința poetului” de Dumitru Corbea), alături de volume absolut noi cum sînt „Coloane” de D. Stelaru (Ed. Minerva) și „Planete albastre” de Platon Pardău (Ed. Albatros). Studii ca: „G. B. Shaw în România” de Ileana Berlogea și „Structură și continuitate” de G. C. Nicolescu erau amestecate cu „Vinul și ploaia” de Zaharia Stancu, și „Dudul rubiniu” de N. Frănculescu. În cele două vitrine cu acoperiș de sticlă destinate chipurile „noutăților zilei”, după modelul Librăriei Academiei, cititorii găsesc... „Istoria literaturii române în secolul XVIII” de N. Iorga, „Poezii” de Iulian Vesper, „De peste mări și țări” de D. Corbea etc., adică lucrări apărute nu tocmai... recent.

Nici la librăria de lin-



Meditații estetice

Un mic text explicativ, nu lipsit de haz, însoțește ilustrația ultimului număr al revistei Ateneu. Scopul lui este și prevenția pentru că ilustrația este compusă din... nuduri. Puțin jenați de propria lor inițiativă, deși operele de artă reproduse sînt departe de a fi indecente, redacția devine excesiv de pedantă. Se afirmă ideea prețioasă că artiștii tuturor timpurilor au fost sensibili la temă și n-au încetat niciodată de a o adopta gustului lor. Cităm din notă: „Am selecționat din opera unor mari artiști care au trăit în epoci diferite câteva nuduri reprezentative” (ar fi existat un termen mai cuprinzător, mai corect și mai elegant în același timp pentru a neutraliza reacția unei pudori exagerate?). Lecția nu se oprește aici. Sistem informații mai departe că „genul (sic!) această născîndu-se, după cum se știe (și se acordă totuși vagi circumstanțe atenuante pentru o eventuală ignoranță), încă din antichitate” (povestea „nudurilor” începe să prindă contur) el nu numai că a supraviețuit istoriei, dar apariția lui „ca o expresie a tendințelor umaniste” este evidentă. Cititorii sînt astfel puși în gardă. Textul i-a avertizat pe deplin asupra conținutului ireprosabil al lucrărilor reproduse. Avea nevoie

Al. R.

Un poet „proustian”

Contrariați încă din paginile revistei Familia (mai/1970) de exprimarea „insolită” și de receptarea inegală a volumelor de poezie prezentate în cadrul cronicii literare de Gheorghe Grigurcu, găsim în revista Tribuna (4 iunie 1970) sub aceeași semnătură o descoperire senzațională — un poet „proustian”. În cronică Familiei, dacă Constantin Abăluță (Psalmi) cultivă „o poezie a absențelor, a deșeurilor (?), a obiecțiilor inutile care așteaptă în umbră o revanșă feroce” într-un cuvînt o poezie „beckettiană”, în schimb poezia Anei Blandiana (A treia taină) ale cărei alegorii se înrudește tot mai mult cu Marin Sorescu, se caracterizează printr-o „anume înăsprire a vocii care pentru a-și ascunde subțirimea devine sarcastică”. Revenind la Tribuna un poet „proustian” este Grișa Cherghei (Inmulțirea cu unu) deoarece „în pofida tonului său favorit de o amărăciune tăioasă, rea, poetul e un delicat blocat de introspecții”. Decorul e însă — „bacovian”. Tensiunea volumului provine din acele „piese de defensivă”,



Renoir, Gauguin, Clinde Michel, Pierre Paul Prud'hon, François Boucher, Tintoretto de atîtea precauții pentru a fi înfățișați cititorilor revistei Ateneu? Numărul viitor „natură moartă”? Ne pregătim sufletește!

D. D.

„Cinematograful violenței”. În discuție

O discuție nuanțată, la obiect, despre violența pe ecrane, deschide revista „Cinema” (nr. 5), ipostaziind problema din numeroase unghiuri de privire. Se face, de la bun început, distincția esențială cu privire la conținutul noțiunii: Hamlet e mult mai plin de acte violente decît Un dolar găurit, chestiunea e de a

descoperi sensul violenței și raportările pe care le capătă în trama fiecărui film, atitudinea de viață careia îi este subordonată. Eseul lui Radu Cosășu, pe această temă, pledează, argumentat, pentru calitatea filmelor de aventuri pe care le distribuim pe ecrane, pentru o educație estetică a spectatorului care să-l facă apt a refuza el însuși ceea ce e monedă calpă în peliculele politiste, de groază etc. Ancheta întreprinsă printre spectatori, profesori și elevi, de



către Constantin Teodori, adaugă, aceleași pledoarii, motivații practice de interes real. Revista propune spre meditație nu fenomenul de inflație a cinematografului violenței, ci criza de consum a mărfurilor proaste din acest compartiment de nutriție spirituală, alertînd în special „răspunderea noastră intelectuală”, atrăgînd legitim atenția că succesul de casă al filmelor de duzină „nu ne poate șantaja sau intrista pînă la a ne prezenta dezarmați ideologic, moral și artistic în fața „cozilor” de adolescenți”.

Lectura paralelă a unei polemici nedeclarate

O polemică nedeclarată între doi oameni de cultură, la fel de sensibili în materie de teatru, prilejuiește revista Teatrul (nr. 5), publicînd sentințele lui Jean de Beer Gînduri despre teatrul de azi și corespondența pariziană a foarte autorizatului critic Georges Schlocker, Teatrul cuvîntului fără cuvinte. Pentru primul, acum „comedia de boulevard a ajuns de neascultat, teatrul așa-zis nou nu mai e decît o invălmășeală de rețete expirate, de infanțisme tipătoare, obscenitatea a atins limita unui erotism de bazar” etc. Cel de-al doilea relatează despre spectacole „impunătoare” — cum e interesanta experiență a lui Jean Vauthier cu piesa elisabethanului de mai mică circulație, Cyril Tourneur, Tragedia răz-bunătorului ori Anti-Cidul lui Roger Planchon, — sau despre reprezentații „sărace” dar extrem de condensate, „de o forță hiperbolizantă... în măsură să contribuie la nașterea unei mitologii moderne” — cum sînt spectacolul acuzat politic Orden scris de Pierre Bourgeois și regizat de Jorge Lavelli sau admirabilul pamflet politic Eva Peron, scris de unul din cei mai originali caricaturiști actuali, Copi.

„Vodevilul, comedia de boulevard au înecat teatrul în frivolitatea lor, arta a părăsit templul pentru lupanar” — se plînge Jean de Beer în abstract, plictisit, dezabuzat, așteptînd un Mesia care să readucă pe scenă „arta” și „să-și caute inspirația în suflute și în necesitatea interioară”. Georges Schocker descoperă esențial (cu luciditate critică, evident) în efervescența peisajului concret, teme monumentale, experiențe pasionante, adevăruri noi, actualitate ferventă, modalități originale cuceritoare. Oricum, lectura paralelă e profitabilă și edificatoare.

V. S.

Brâncuși la București

Așteptată ca un eveniment important în viața culturală românească, ampla expoziție cu caracter retrospectiv — prima de asemenea întindere în Europa — închinată lui Constantin Brâncuși a adunat în jurul ei marea public amator de artă, fiind, din punctul de vedere al interesului trezit, un mare și legitim succes. Să amintim numai, printre alte prezențe marcante, aceea a exegetului american al lui Brâncuși, Sidney Geist, care a revenit în România minat numai de dorul de a vedea din nou, reunite, lucrările marelui sculptor căruia i-a închinat o parte din activitatea sa. Dar, deși actual omagial este de proporții amintite, trebuie să recunoaștem că organizarea expoziției este, din multe puncte de vedere, deficitară (muzeograf: Elena Cumpănașu, responsabil de organizare ca director al Oficiului de organizarea expozițiilor — Mircea Deac). În primul rînd în ceea ce privește spațiul afectat: 49 de sculpturi, unele de peste 3 m, înghesuite în sala de la etajul al II-lea, o sală joasă și mică în raport cu cantitatea și calitatea sculpturilor care cer — este lucru știut — mult spațiu în jur. mult aer, izolarea subliniindu-le individualitatea. Dar nu spațiul lipsește în Muzeul R.S.R. (să ne gîndim nu-



mai la sălile de la parter, în care au fost dispuse acum doi ani lucrările expoziției ce însoțea Colegiul Brâncuși.) Ceea ce lipsește însă este ideea organizatorică generoasă. Și imaginație. Căci greșeală mai mare decît aceea de a plasa majoritatea lucrărilor aproape lipite de perete (deci împiedicînd contemplarea de jur împrejur, specifică sculpturii), nu există. Și nici cochetărie mai derizorie decît simularea compartimentării spațiului (simțit, prin ușare, insuficient) prin fișii verticale de hirtie canafas pîrînd, mai degrabă, rufe întinse la uscat. Aceiași caracter de improvizare grabită — căci despre asta e vorba — îl dau și soclurile urite, de P.F.L. vopsit în gri, socluri pușe — cit de nepotrivit! — la lucrările lui Brâncuși, cel care a introdus postamentul ca element esențial al aspectului formal al sculpturii.

Unicatul unui asemenea eveniment ar fi trebuit să ducă la mobilizarea tuturor forțelor. Imaginația, arderea, inteligența nu trebuiau precupețite tocmai acum, cînd, după lungă tăcere, Brâncuși este din nou acasă. Ne consolăm — dacă consolarea mai este posibilă — cu afișul și catalogul de expoziție, a căror îngrijită prezentare grafică se datorează Sandei Montanu-Dunca (text: Barbu Brezianu).

A. C.



reviste din trecut

„Literatură și artă română”

„ION” în ediție nouă

Noua ediție a romanului lui Liviu Rebreanu *Ion*, publicată de Nicolae Gheran cu comentarii și variante editoriale (addenda și variante manuscrise de Valeria Dumitrescu la Editura Minerva (*Opere*, 4) este aproximativ a XX-a ediție în limba română după ce a fost tradus și publicat în cincisprezece limbi străine.

Interesantă în noua ediție este reproducerea la Addenda a unor fragmente manuscrise de la începutul elaborării romanului și a unui caiet de creație, conținând liste de personaje, titluri și rezumate de capitole, nume de localități, case, dealuri, păduri, harta satului Prislop și schița casei lui Ion, desenate de romancier. Toate aceste însemnări vin în sprijinul *Mărturisirilor* scriitorului făcute la Facultatea de litere din București în 1932 și reproduce în volumul *Amalgam* din 1943. Reținem îndeosebi două pasaje:

„Unii cititori din părțile Năsăudului au încercat... să identifice pe oamenii din roman. E de prisos să arăt ce greșeală ar face cine ar crede că niște creații artistice sînt identice cu faptele din viața de toate zilele. Artistul nu copiază realitatea niciodată. Realitatea pentru mine a fost numai un pretext pentru a-mi putea crea o lume nouă, cu legile ei, cu întâmplările ei... Un personajul al meu, chiar cel mai neînsemnat, are trăsături din cine știe câte persoane văzute sau observate de mine, plus altele pe care a trebuit să i le adaug pentru a motiva anumite gesturi sau fapte ale sale.”

„...Opera de artă nu e niciodată emanația directă a unor experiențe anume făcute. Emoția nu intră în artă în stare brută, lustră gata din natură, ci totdeauna transformată complet prin misterioase și insesizabile metamorfoze, care constituie însăși taina creației artistice. Creatorul poate explica numai ceea ce face conștient; partea cea mai importantă a creației însă se petrece în subconștientul lui, și deci îi rămîne și lui însuși inexplicabilă.”

Din însemnări rezultă că Ion s-a chemat întâi Dumitru Zănoagă, apoi Ion Zănoagă, apoi Ion Pinte și numai după aceea Ion Pop al Glanetașului. Numele Boldijar care ar fi aparținut, după unii, modelului real al eroului, nu apare niciodată în însemnările scriitorului. Ar fi existat o persoană cu nume asemănător eroului de ficțiune care a cerut scriitorului „jumătate din câștigul meu la romanul la care credeai că contribuise...”. Știindu-se „nevinovat de furt de personalitate”, Rebreanu nu i-a răspuns la cerere.

Părinții lui Ion, Alexandru Pop Glanetaș și Zenobia, apar în însemnări întâi cu numele de Gheorghe Zănoagă, Vasile Zănoagă, Alexandru Pinte și Maria Zănoagă. S-a pretins că persoanele reale pe care le închipuie ar fi purtat numele de Vasile și Xenia Boldijar, născută Harosa.

Ana Baci se numește, în proiectul inițial, Heana Vărzariu, fiica lui Alexandru Vărzariu, devenit Paul Baci, apoi Vasile Baci. Unii au identificat-o cu Rodovica Pop, dar în roman numele Rodovica este dat unei babe. După alții, Vasile Baci ar fi fost Ignat Tabără, nume întrebuintat de Rebreanu în nuvela *Proștii*, absorbită, cum se știe, în *Răscoala*.

George Bulbuc, rivalul lui Ion, a fost imaginat întâi el cu numele Ion și supranumele Bălan. Ulterior a devenit Gheorghe Bălan, apoi Gheorghe Bulbuc și la sfârșit George Bulbuc, fiul lui Toader Bălan, devenit și el Toma Bulbuc.

Învățătorul Zaharia Herdelea și soția sa apar în prima listă de personaje numai cu numele generice de Dascălul și Dascălița. Laura Herdelea e numită întâi Atena, iar Ghighi, fiica mai mică a lui Zaharia, Livia. Fiica mai mare, Laura, se mărită cu teologul George Pinte, întâi George Pteancu, membru al unei familii cu ramificații în toate ținuturile românești, căreia Rebreanu îi întocmește o schemă. În roman, Laura trece printr-o criză sentimentală pentru studentul Aurel Ungureanu, iar Ghighi se îndrăgostește de tânărul învățător Nicolae Zăgreanu. Am apropiat numele Ghighi de Kitty din *Anna Karenina* de Tolstoi. Mai toată lumea a recunoscut (ceea ce nu înseamnă, firește, că toate întâmplările din roman coincid cu fapte reale) în Titu Herdelea pe Liviu Rebreanu, în Zaharia Herdelea pe tatăl său Vasile Rebreanu, în Laura pe Livia Rebreanu-Hulea, autoarea volumului de poezii *Răvașe-n tabără, 1914-1918* (Arad, 1920, ediția a doua, schimbată Cluj, 1929), în Ghighi pe Maria (Miți) Rebreanu-Strat. Personajul Aurel Ungureanu ar fi studentul în medicină Aurel Sasu din Ilva Mare. Scriitorul ar fi schimbat numai supranumele lui Alexe Candale în Căldăraru (reluat apoi și în forma reală în nuvela *Catastrofa*, dar modificat în Pălgăieșu în *Pădurea spinzurătorilor*), al avocatului Victor Onișor în Groșoru, al Virginiei Grivase în Virginia Gherman. Neschimbat ar fi rămas numele învățătorului Nicolae Zăgreanu, învățătorului Lang și al soției sale Roza, al preotului Belciug, al notarului Friedman.

Localizându-și acțiunea în satul imaginar Pripas, Rebreanu introduce pe cititor într-un univers propriu, „pină ce iese din lumea ficțiunii și reintră în lumea lui reală”, cum se exprimă romancierul în *Mărturisiri*.

Punctul de plecare al revistei se află în „Cercul amicilor literaturii și artei române”, înființat în 1895 de către N. Petrașcu, — un entuziast și generos protegitor al mișcării literar-artistice naționale, — din dorința de a contribui la propășirea acesteia. După cum se preciza în „statutele” sale, Cercul își propunea să se preocupe de „răspindirea celor mai de valoare lucrări literare din trecut, precum și aducerea la cunoștința societății române a fazelor istoriei noastre culturale”, de organizarea de „concerte, expozițiuni de tablouri și tipărituri de lucrări judecate, vrednice de a pătrunde în societatea română”, de „susținerea scenei române”, „căutarea și încurajarea talentelor ce ar putea să-i aducă folos”, „de întreținerea vie a culturii ce datorăm marilor noștri scriitori și artiști trecuți din viață”, de „crearea de recompense menite a răsplăti lucrările meritorii ale autorilor dramatici, ale romanțierilor, ale poezilor și ale artiștilor români”.

Inițiată în acest Cerc, care polarizase în jurul său numeroase personalități ale vremii ce manifestau interes pentru dezvoltarea culturii românești, oferind și un prețios sprijin material, revista „Literatură și artă română” a apărut la 25 noiembrie 1896 și a durat pînă la 25 decembrie 1910, fiind una dintre cele mai elegante publicații ale timpului, tipărită în condiții grafice excelente, sub direcția permanentă a lui N. Petrașcu.

Într-un „Cuvînt începător” din primul număr, conducătorul revistei declara că activitatea ei va fi concentrată în întregime în direcția promovării literaturii și artei naționale. Revista își propunea să militeze pentru reflectarea specificului național în literatură și artă, pentru o inspirație autohtonă, împotriva imitațiilor sterile din literaturile străine, pentru cultivarea tradițiilor istorice, artistice și culturale ale poporului român și îmbinarea lor armonioasă cu dezideratele și concepțiile prezentului.

În ceea ce privește lirica, revista a izbutit să atragă în paginile ei colaborarea unor poeți de notorietate, ale căror versuri erau expresia realităților românești, a sentimentelor, trăsăturilor morale și viziunii specifice poporului nostru, realizate la un nivel de artă superior. Aici apar „zezile” lui George Coșbuc „Moartea lui Gelu” (premiată de Cercul amicilor literaturii și artei române), „Povestea căpraru-

lui”, „Faptul zilei”, „Ghiaura”, „La Smîrdan”, „Zina pădurei”, „Crăciunul în tabără”, „Pastel” și altele. Duiiliu Zamfirescu tipărește, de asemenea, un mare număr de poezii, dintre care „În ruine”, „Fiica haosului”, „Domnița Mezina”, „Sufletul”, „O noapte în pădure”, „Sosească”, „Că poate-atunci” etc. Sînt prezenți și A. Vlahuță („În șes”), Șt. O. Iosif („Frumoasa zînă”, „Novacii”), Dimitrie Anghel („În grădină”, „După ploaie”, „Fantasie”) etc. Apar și versuri postume ale lui B. P. Hasdeu („Muzica singelui”). În existența sa destul de îndelungată, revista și-a oferit paginile multor poeți, din toate generațiile (Haralamb G. Lecca, Theodor Șerbănescu, Vasile D. Păun, Radu D. Rosetti, Artur Gorovei, D. C. Ollănescu, D. Nanu, Andrei Naum, Iuliu Dragomirescu, Ludovic Dauș etc.), înlesnind afirmarea tinerilor (G. Tutoveanu, V. Demetrius, Corneliu Moldoveanu, A. Mîndru, Florian Becescu și alții).

Paginile consacrate prozei au fost onorate de I. L. Caragiale, care semnează schița „Între două poavețe” și ampla evocare „Ion Brezeanu”, de A. Vlahuță, cu fragmente din „România pitorească” („În Vilcea”, „În munții Sucevei”, „Pe mare — Constanța” etc.), de N. Iorga, care continuă seria însemnărilor de călătorie din revistele anterioare („În Dalmația și Italia”, „Parma”, „Pavia”, „Genova”, „Nürnberg” etc.) și cu deosebire de Duiiliu Zamfirescu, prin romanul „Îndreptări” și nuvelele „Bădea Cîrșan la Roma”, „Cu bilet circular” și altele. Alături de aceștia se afirmă tineri prozatori de autentic talent. Merită să amintim că Gala Galaction, semnind cu numele său adevărat Grigore Pișculescu, a publicat aici una dintre scrierile care alcătuiesc fondul de aur al nuvelisticii sale, „Moara lui Călfar”. Bunul său prieten N. D. Cocea semnează și el câteva schițe („Renunțare”, „Fluture”). La șirul prozatorilor se mai adaugă D. C. Ollănescu, Ciru Oeconomu (cu romanul istoric „Fiica lui Sejan”), Em. Grigorovița, Romulus Cioflec, Iuliu Dragomirescu, I. Chiru-Nanov, Th. Cornel și, bineînțeles, multe nume efemere.

Un merit al revistei este acela că a acordat un mare cîmp de activitate criticii, teoriei și istoriei literare, înregistrînd unele intervenții remarcabile, demne de pretuit și astăzi, puse toate sub semnul re-

levării valorilor naționale, al promovării unor idei și atitudini estetice de certă însemnătate pentru epoca respectivă. O contribuție constantă, în această direcție, are conducătorul revistei, N. Petrașcu. El publică ample studii monografice despre scriitorii clasici români („Ion Ghica”, „Asupra lui Eminescu”, „Hasdeu”), din corespondența inedită a lui Vasile Alecsandri, cronici literare asupra operelor scriitorilor proeminenți din acea vreme („Comediile lui I. L. Caragiale”, „Patriarhale” de Șt. O. Iosif, „România pitorească” de A. Vlahuță, „Alte orizonturi” de Duiiliu Zamfirescu etc.). Studiile și articolele lui N. Petrașcu, deși nu excelențau printr-o prea mare adîncime, conțineau totuși unele observații pertinente, în sensul aprecierii elogioase a valorilor literare naționale din trecut și din contemporaneitatea sa. De pildă, despre Ion Ghica spunea că este un reprezentant „al acelor inimi fierbinți, al acelor frunți luminate, care luîndu-și viața drept o datorie către țară, ne-au dat mai presus de toate așteptările, atît reinvierea națională cit și renașterea noastră literară”.

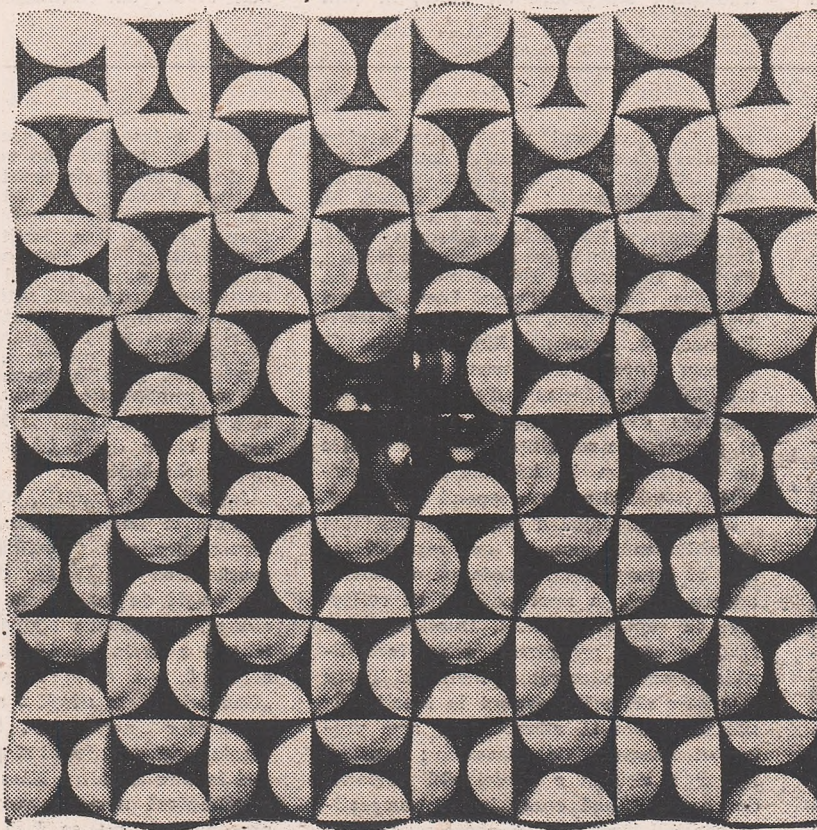
Deosebit de interesante și prețioase, în epocă, au fost studiile publicate de Anghel Demetriescu, consacrate fie unor scriitori (M. Eminescu, Al. Sihleanu), fie problemelor de estetică și teorie literară („Obiectul artei în general”, „Poetul”, „Poezia dramatică”, „Poezia și raporturile ei cu celelalte arte”, „Izvoarele inspirației poetice”). Punctele de vedere formulate de Anghel Demetriescu merită a fi reținute, pîndind pentru reflectarea specificului național („Obiectul artei în general”), demonstrînd că „cel mai nobil, cel mai interesant obiect de contemplație pentru poet este omul însuși, pentru că el este măsura a toate, el este oglinda în care se vede universul întreg, în înțelesul lui trăiește întreaga lume” („Izvoarele inspirației poetice”). În ceea ce privește critica, teoria și istoria literară, se mai pot aminti studii și contribuții meritorii ca „Pagini din istoria teatrului român” de D. C. Ollănescu, „Despre romantism” de C. Rădulescu-Motru, „Asupra lui Alexandru Russo”, de P. V. Haneș, „Romanul românesc” (privire istorică) de Iuliu Dragomirescu. În partea a doua a apariției revistei, acest domeniu este ilustrat cu precădere de N. Zaharia și N. I. Apostolescu.

Mișcarea artistică s-a bucurat, în „Literatură și artă română”, de aceeași permanență și vie atenție. Numeroase și ample cronici plastice și articole de orientare puneau în lumină, cu înțelegere și discernămint, atît succesele obținute în acest domeniu, cit și piedicile care frînau dezvoltarea lui. Într-o cronică plastică despre „Expoziția N. Grigorescu” se spunea că artistul „e și va fi pentru totdeauna unul dintre pictorii cei mai mari ce-i va fi avut firea pămîntului românesc”. Cel ce se preocupa îndeaproape de analiza atentă a evoluției artelor noastre plastice era arhitectul I. Mincu, comentînd „Expoziția artiștilor în viață”, „Expoziția pictorului G. Petrașcu”, combătînd nepăsarea față de „Școala noastră de arte frumoase” etc.

Pentru a sprijini plastica românească, dispunînd totodată și de excelente condiții grafice, revista și-a făcut o nobilă preocupare din a oferi lectorilor ei reproduceri de artă aparținînd pictorilor și sculptorilor vremii, N. Grigorescu, Th. Aman, I. Andreescu, Valbudea, Tattarescu, Negulici, Verona, F. Storck, Luchian, Petrașcu, Vermont etc.

Caracterul enciclopedic al revistei este ilustrat prin numeroasele studii consacrate îndeosebi istoriei românilor, cum sînt „Streini oaspeți ai Principatelor în secolul al XVIII-lea” de N. Iorga, „Istoria Bucureștilor” de G. I. Ionescu-Gion, „Mihai Viteazu, după o scriere greacă a lui Gheorghe Palmid de la 1607” de G. Erbiceanu, „Scrieri neogrece despre români” de G. Dem. Teodorescu, „Prima școală de fete în Moldova”, de dr. C. I. Istrati și altele.

După „Convorbiri literare”, revista „Literatură și artă română” a fost una dintre cele mai prestigioase publicații românești de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea.



AI. PIRU

ION MITRICI

JOC OPTIC

Teodor VARGOLICI

POEZIA :

Ilie Constantin

Emil Brumaru

Versuri

Mai devreme decît ne așteptam acum cîteva săptămîni, s-a produs debutul editorial „propriu-zis” al lui Emil Brumaru (în editura „Albatros”), după acea plachetă-gazetă — formăm acest titlu după cunoscutele ediții „roman gazetă” — din colecția „Arges”. Cu intrarea aceasta „oficială” a noului poet în republica noastră lirică, peisajul poetic se îmbogățește cu încă un teritoriu bine delimitat.

Pentru Emil Brumaru lumea, rarefiată la alții de abstracțiuni, are consistență, gust, te năucește cu mirosuri, poate fi pipăită, decorticată, explorată ca o magazie de provizii alimentare, visată în zumzetul unor oale puse la foc. Asistăm la o adevărată paradă de lucruri și arome : „Ienibahar, piper prăjit pe plită, / Pești grași ce-au adormit în sos cu lapte, / Curcani păstrați în zeama lor o noapte / Spre o delicatețe infinită, / Ciuperci cit canapeaua în dantele, / Icre cu bob bălos ce ochiu-și cască, / Aluaturi tapisate, crescînd grele / Într-o dobitocie îngerească, / Moi miezuri de muștar în butoiașe...” etc. (p. 5—6). În altă parte

Brumaru spune despre sine : „Trăiam în bulion, trăiam în fructe”, celebrează suavele după-amiezi cînd „tocătoarele de carne toacă lin”, suferă o agresiune de damfuri și piscături ; „Subțire și isteric piperul mă înțeapă, / Un miros greu de piine mă mîngie pe mină, / Parfumuri moi și albe din maldăre de lină... / Și-n toate, unsuroasă, aroma grea de ceapă” (p. 61).

Umorul blînd, autoironia corectează permanent supunerea poetului la obiecte, ridicîndu-l dintre ele. Conștient de forța și slăbiciunea sa, Brumaru dă o cheie a artei sale poetice, explicînd că în „bucătăriile de vară”, „unde plitele-și înfundă / Nara moale în cenușă / Și lumina cade-n crățiți”, în aceste încăperi, pradă curentă prozaismului „pot, suit pe taburete, să ating iar cerul pur” (p. 39). Imaginea liricului cocoșat pe taburete, într-o bucătărie, spre a atinge înaltul, e de o înduioșătoare autoironie, dar și îndejuns de orgolioasă, de vreme ce afirmă un mod poetic propriu, ce ridică umilința lumii domestice spre „cerul pur”.

Iubirea nu e mai puțin domestică, aleasa inimii (conjugal, se înțelege) e gospodina : „Ea stăpînește linguri cristaline, / Pîlnii de somn, pipere pătimașe, / Cu țite ce ucid prin limpezime, / Ibrice-adînci cu falnice panașe”; cu hazlie tandrețe poetul exclamă : „O, fie-i mina binecuvîntată / În liniștea curatului albus” (p. 20—21). Ceea ce nu exclude și viziuni tulburi-senzuale, extraconjugale (în vis) : „Fecioarele se încurcău în gene, / Motanii se frecau de damigene / Și ne era la toți atît de lene... / Torceau femei de angora în pat !”, versuri unice în felul lor, ce-ți mîngie obraji asemenea unor caline pisici de rasă. Devotamentul erotic e totuși de interior, fundamental gospodăresc, poetul își dorește „Să-i fiu omulul sclav ce scoate plute / Cu grație din sticle lungi la masă” și,

firește, să strige muștrător la papagalul ce-și insultă, neghiob, stăpîna.

Din versurile ce ne sînt pe plac simțim nevoia să cităm bogat, desfător. O „Astenie” ne atrage, cu lenevia ei (la Emil Brumaru poezia e și o formă de pi-griție visătoare : „De-aceea uneori îmi iau motanul / Pe piept și lenevesc îndure-rat...”) melancolică, unde autorul așteaptă „plecarea în vis” a sufletului — poate nu alta decît starea de grație a poeziei : „Vorbiți încet, sau poate chiar în șoaptă, / Azi sînt nepulincios ca o mătasă (s.n.) / Doar sufletul îmi lunecă prin casă / Pe marile covoare și așteaptă. // Intrarea lui în vis e-ngăduită / De mult. S-a pregătit cu sirguintă. / Hainele mele fragede pal-pită / Să-l înfășoare lirice ființă. // Căci va pleca. Și-n alba încăpere / O să rămîn cu fața mai frumoasă. / Și fiecare lucru îmi va cere / Să îi surid. Azi sînt ca o mătasă” (p. 36—37).

Aceasta e poezia lui Emil Brumaru : un suris blînd, sincer, adeseori adînc, adresat lucrurilor. Și, în acest sens, arta lui are elevația necontenitei generozități.

Veronica Porumbacu

Mineralia

Tipul liric al Veronicăi Porumbacu ne pare a fi unul caracterizat prin simțire derivată ; în fața lumii fenomenale poeta nu are, parcă, reacții proprii, directe, ci se alătură — în mod personal, ulterior — reacțiilor exprimate de alții. Volumul său abia apărut, în editura „Eminescu”, de o exemplară unitate, se constituie, aproape

în exclusivitate, pe obsesia poetică a oaselor, ultime entități minerale ce mai dănuie după extincție. O teamă autentică de final structurează cartea, dar o teamă explicată minuțios, arareori transmisă cititorului, care nu o realizează decît ca o povestire a aprehensiunilor altuia. E un mod între altele.

Obsesia oaselor o întâlnim în vechiul ciclu, din 1956, „Os cu os”, cuprins în culegerea de poeme traduse de Nichita Stănescu din marele poet iugoslav Vasko Popa (cărui îi e dedicată o poezie în „Mineralia”). Popa privește dinspre o lume imposibilă, dinspre ultima permanență a oaselor, unde „Totul nu-i decît un vis urît al țărinei”; Veronica Porumbacu scrutează cu oroare, ca de pe marginea unui abis, în direcția acelei permanențe, din viață ea se uită în moarte. Oasele „dorm”, în viață și după : „Dorm toate. Dorm de o viață. / Și la capătul ei / adorm de-a binelea toate. / Poate numai trîmbița zilei de-apoi / să le trezească / cu eternitate” (p. 34). Privirea capătă pătrunderea aparatelor Röntgen : „O nu, să nu te scoți / înainte de a se culca felinarul. / Razele lui / radiografiază totul : / nu rămîn decît drugii obloanelor, / coastele unui torace absent. / Oasele / încă n-au îmbrăcat / cotidiană lor carne și umbră / înalte / și goale prin sală” (p. 19).

Dimensiunile cărții, fără a fi mult exagerate, depășesc încărcătura de idee și simțire pe care o avea de transmis poeta. Multe piese sînt simple reluări, adeseori ai senzația că un poem este fragmentat fără utilitate, iar versul scurt, gîfuit, ungarettian — potrivit pentru exprimarea unor stări de suflet ca acelea din *Mineralia* — cîștiga în multe locuri dacă ar fi fost lăsat în curgera lui firească. Întîlnim vechi ticuri descriptive, enumerări și explicații ce răcesc și înstrăinează spre generalități poemul : „Și

PROZA :

Dana Dumitriu

Mircea Berindei

Nicomahos

Nicomahos, „dialog despre fericire și înțelepciune” este un pseudo-poem dramatic centrat în jurul problemelor cunoașterii și ale eticii, avînd ca erou un tinăr grec ce caută cu înfrigurare, cu sacrificii și îndărătnicie sensul existenței umane. Întrebarea fundamentală pe care el o pune „care este... scopul vieții?” antrenează răspunsuri diferite, contradictorii : raționaliste și mistice, pragmatice și sofistice în așa fel încît Nicomahos se instituie ca un erou rătăcitor prin abruptul spațiu al gnoseologiei și moralei. El demonstrează că orice soluție filozofică dată existenței implică o atitudine în fața realității imediate, că înălțarea pe culmile metafizice nu smulge pe filozof din experiența socială și individuală. Dimpotrivă, adevărul și mîntuirea eului

rătăcitor stă în întoarcerea la rosturile cetății. Nicomahos ajunge la concluzia că „cea mai mare noblețe a omului constă în a face ceea ce trebuie”, că virtutea adevărată este a fi prezent în colectivitate și a executa comandamentele ei firești. După ce a consultat înțelepciunea raționalistă aristotelică, simplitatea preceptelor estetice bazate pe gîndirea echilibrată a frumosului și a binelui, misticismul dogmatic și profetic, bunul simț mediu și practic, scepticismul, morala limitată, dar directă, maleabilă în funcție de experiențe și nedepășind experiența, Nicomahos părăsește căutarea sterilă asumîndu-și durerea cetății Tebei și află sensul existenței în dărirea de sine și în fapta folositoare, iar moartea nu-l mai înspăimîntă și nu-l mai neliniștește. Eroul ajunge înțelept prin generozitate, nu prin excesive raționamente, nu prin fanatism religios, nu prin soluții pragmatice, utilitariste. Teza morală a cărții lui Mircea Berindei nu-și revendică originalitatea, ea este propusă însă spre meditație unui cititor modern care a acumulat prin cultură majoritatea tezelor posibile, adică indică o opțiune filozofică argumentînd-o prin intermediul unei convenții literare. În locul unui eseu „despre fericire și înțelepciune” autorul a preferat o minimă ficțiune care să susțină demonstrația. „În ce privește forma dialogată, deși desuetă, spune el în prefața cărții, ea a fost preferată altor forme de exprimare posibile, pentru că favorizează expunerea convenabilă nu a unor soluții dogmatice, cu pretenții de a fi definitive, ci a contradicțiilor amețitoare ale eului, în plin

dezacord cu el însuși”. Este ceea ce se și întîmplă. Dialogul exprimă în cel mai limpede mod gîndirea abstractă a personajelor, create numai pentru a delimita modalitățile de abordare a problemicii gnoseologice și morale. Procesul literar păstrează această convenție ; Nicomahos, Aristoteles, Hermogenes, Aristippos, Niké, Lysias, cîrmaciul corabiei din Chios și corul tebanilor nu sînt decît arhetipuri, exponenți ai uneia sau alteia dintre soluțiile existențiale născute de umanitate. Tonul didactic și expositiv al primei părți se modifică în partea a doua, unde controversele sînt mai vii și mai fructuoase pe linia desemnării reale a unor tipologii, mai mult chiar decît a unor entități morale abstracte. Din momentul în care Nicomahos începe aventura sa spirituală, dialogul moral capătă o consistență literară, ficțiunea dramatică se sustine nu numai pe confruntarea de principii, ci și pe solicitarea unor eroi, ce-și revendică dreptul la o existență literară prin atitudinea morală pe care o reprezintă. Drama lui Nicomahos depășește caracterul ei strict notional și implică experiența. Cei șapte ani petrecuți pe lingă profetul din Chios au însemnat pentru el evoluție spirituală abstractă și evoluție socială concretă. Cu cit au mers căutările sale spre culmi metafizice, spre extaz și schimnicie, spre asceză și contopire cu Fundamentul divin cu atît s-a petrecut o angajare a sa în social, urmarea fiind contribuția indirectă a eroului la asasinarea profetului. Discipolii pot trăda prin inerție credința învățată ; Nicomahos nu mai crede, dar continuă să îndeplinească

mecanic ritualul noii sale religii. De aceea el este primul punct vulnerabil al acestei religii, lucru care se petrece și cu învățătura primită de la tatăl său Aristoteles din Stagira — moartea unui prieten răsturnase orice înțelegere rațională. Aventurile sale se petrec într-un timp dominat de figura vulcanică a lui Alexandru al Macedoniei — cuceritorul inteligent, fascinant, dar stăpînit de geniul său malefic, adică într-un timp în care nici un model moral nu se impune hotărîtor decît cu efemeritate — un timp al tuturor posibilităților, foarte propice, deci, unei opțiuni libere.

Construcția sobră și convențională a cărții menține prin intensitatea demonstrației și prin vioiciunea dialogului interesul cititorului și, totodată, incită printr-un limbaj rafinat, neostentativ filozofic și neostentativ pitoresc.

Gheorghe Suciu

Soarele neterminat

Cea de a treia carte a lui Gheorghe Suciu este un roman parodic. Supravegheată cu detașare ironică povestirea aproape polițistă din *Soarele neterminat* este un joc de-a misterul, un lanț de in-dicii ale unei false infracțiuni : apariția

CRITICA :

Ov. S. Crohmălniceanu

Dumitru Micu

Început de secol

Dumitru Micu roia în acest masiv volum materia cursului său universitar tipărit acum cinci ani, simțitor revăzută și îmbogățită ; e vorba de literatura română din primele două decenii ale secolului XX, perioadă la înțelegerea căreia a contribuit substanțial și cu alte prețioase lucrări. Față de vechiul text, prezentul se distinge mai întîi printr-o considerabilă largire a cîmpului informației ; cadrul vieții literare apare mult mai amănunțit și mai nuanțat descris ; sînt caracterizate publicații și grupări scriitoricești lăsate în umbră sau doar menționate înainte ; e precizat rolul pe care îl mai joacă după 1900 vechile reviste : „Convorbiri literare”, „Literatura și arta ro-

mână”, „Literaturul” ; sînt aduse în sfera atenției noastre : „Curentul nou”, „Rampa”, „Cronica” ; se înmulțesc numele de scriitori prezentați : Zaharia Birsan, M. Demetriad, G. Orleanu, Al. Petroff, Alex. Obedenaru, Iuliu Cezar Săvescu, I. M. Rașcu, Eugeniu Speranția, N. Budurescu, Serban Bascovici, Barbu Solacolu, Al. Colorian, Artur Enășescu, Leon Feraru George Dumitrescu, Ion Trivale, Horia Furtună, A. Dominic, Eugen Relgis, G. Murnu, Cincinat Pavelescu, un repertoriu bibliografic întins indică toate operele autorilor de care expunerea s-a ocupat și principalele referințe critice cu privire la ele ; sintem în fața celei mai complete istorii literare a epocii 1900—1916.

Dar textul inițial a suferit îmbunătățiri de ordin mult superior sub raportul însuși al interpretării. Stăpin pe o materie asupra căreia a avut prilejul să reflecteze în repetate rânduri, Dumitru Micu îi dă o nouă organizare, astfel încît liniile caracteristice ale momentului literar respectiv să iasă pregnant la iveală. Viziunea personală structurează mai pronunțat imaginea de ansamblu ; istoricul literar a cîștigat o apreciazabilă distanță de obiect, judecă epoca într-o perspectivă sensibil largită. Mari opere nu abundă în aceste două decenii — e concluzia la care a ajuns ; perioada stă sub primatul ideologicului ; o infuzie puternică de ele-

mente extraestetice, social-politice mai cu seamă, țîșnind din realitățile vremii, asaltează conștiința scriitoricească, dar nu reușesc decît parțial să dobindească o înaltă transfigurare artistică ; efectul lor fecund se va face simțit abia în literatura interbelică ; deocamdată stînjenesc creația autentică, tînzînd să o subordoneze aproape integral activității culturale. Epoca e totuși interesantă, fiindcă, începînd cu ea, poezia suferă un proces de transformare structurală, prin mișcarea simbolistă. Și alte fenomene de înnoire își au punctul de plecare în acești ani ; iată pentru ce Dumitru Micu judecă mai aspru chiar decît Lovinescu tradiționalismul sămănătorist.

Autorii sînt grupați, nu pe genuri ca înainte, ci după „ambianța literară” în care s-au mișcat. „Sămănătorul” și „Viața românească” alcătuiesc dintr-un asemenea unghi de vedere un climat oarecum comun, publicațiile simboliste altul diferit ; o a treia ambianță, clasicizantă și eclectică, s-a creat la vechile și noile „Convorbiri”, în sfîrșit o a patra aparține scriitorilor „negrupați”. Organizarea aceasta nouă a materiei răspunde încă unei idei la care Dumitru Micu ține și pe care o subliniază mereu : autorii cu o reală personalitate nu se lasă etichetați nici ca „sămănătoristi”, nici ca „poporaniști” și nici ca „simbolisti” ; asupra lor curentele vremii au exercitat o influență mai

mult ideologică decît estetică. Chiar analiza programului celor trei mari grupări literare din epocă e împinsă la un exces disociativ spre a se dovedi că ele n-au venit cu o credință artistică inedită și n-au făcut-o, în orice caz, o condiție de raliere. Sămănătorismul a încurajat o formă de romantism minor și întîrziat printre susținătorii săi fără prea mult talent și a tolerat la scriitorii înzestrați atitudini realiste, asemănătoare cu cele promovate de „Viața românească”. Dumitru Micu e înclinat să conchidă că nici un simbolism românesc propriu-zis n-a existat, deoarece poetica noii școli nu se găsește niciodată tradusă riguros în lirica noastră care pretinde a o reprezenta. Dar la o asemenea confruntare se dizolvă și noțiunile de romantism sau clasicism. Mi-aș permite aici o sugestie : trecerea de la simbolism la ceea ce s-a numit ulterior pur și simplu modernism s-a făcut printr-o literatură de „secesiune”, puțin studiată și acoperită cu formule ca „impresionism”, „neo-clasicism”, „jugendstil”, „new style” sau „erotic-style”. „Par-nasianismul” „Literaturului” e mai degrabă expresia acestor tendințe ; poezia noastră „nouă” nu face un drum invers de la simbolism la „decadism”, înclină a crede D. Micu, ci se sincronizează efectiv cu lirica europeană contemporană, sîrînd

primul vecin, care va pătrunde în casă și văzînd scena cu cele trei moarte întinse pe pat, în poziții estetice bine alese, să ducă pînă la capăt formalitățile și praznicile contra unei sume substanțiale, aflată într-o casetă, a cărei cheie tot în plicul respectiv se afla. La ora repaosului vor fi îmbăiate, primenite și înveșmîntate pentru marea călătorie, așa că nu vor supăra pe nimeni și totul va fi dinainte stabilit, inclusiv cele trei sicrie comandate de mult și plătite integral la cea mai luxoasă cooperativă de pompe funebre.

★

După una din aceste ședințe insuportabile pentru nervii mei, le-am lăsat în casă și am plecat. Am luat-o spre Dunăre. Se umfla marea liniște a scurtei după-amiezi de iarnă peste cartierul uitat. Curgerea marelui fluviu fusese oprită de ghețuri albe, imense ca niște stînci amestecate de-a valma. Imensa carapace se așternea tot mai groasă, înțepenind valurile. Pe deasupra acelei platoșe vedeai țopăind ciori și stîncuțe ca-ntr-o pictură naivă. Zăpada de pe străzi era murdară, semănînd cu blana căciulii mele fumurii. Eram trist și încețosat ca și zăpezile zoioase. Seara se furișă repede peste lume, iar marginile portului îi ieșiră în cale cu lumini, ca unui invadator neguros, cărui îi ceri îndurare și îi aprinzi torțe, întîmpinîndu-l.

Împăcarea mătușilor mele cu moartea mă făcea să sufăr parcă fizic. Fugeam de această stare pe care mi-o provocau. Fugeam din casa ospitalieră pentru că ea se umplea de umbre tragice, simțeam că mă înăbuș. Brățara de neon suspendată pe stîlpi urmînd linia falezei nu mă-ncuraja de fel. M-aș fi dus direct la gară să prind primul tren și să dispar. Tipenie de om pe întreaga esplanadă, acoperită de o pojghiță scilpitoare. O frică, o frică ciudată venind de pretutindeni puse stăpînire pe mine. Mă gîndeam să intru într-un local la căldură, să ascult puțină muzică, să uit năzdrăvaniile gentilelor mele gazde care întrețin în mine fiorii morții în timp ce refilmează cu încetîntorul sinistrul lor sfîrșit, cu o voluptate rar întîlnită. Dintr-o dată, nu știu datorită cărui resort intim, buna dispoziție își făcu loc în inima mea și pornii întins spre casă să le scot pe toate trei în oraș. M-am încumetat chiar să mă arunc într-un taxi, spre a le determina ca, văzînd mașina parcată în poartă, să se îmbrace la iu-țea și să mă urmeze.

Pînă deszăvorii cetatea, pînă le convinsei să se îmbrace, dură un timp și întîrziarăm. Șoferul, nemulțumit de această prelungită așteptare în stradă, claxonă de cîteva ori, strigînd că-i îngheață apa în radiator. Într-adevăr, gerua zdravăn ca prin părțile acelea, deschise tuturor vitregiilor iernii. Ba, ceva mai mult, șoferul se simți dator să ne admonesteze politicos, că întreprinderea de transporturi publice nu poate sta la dispoziția unei singure familii preț de un ceas și mai bine, că mai sînt destui oameni rătăciți prin frig, care trebuiesc cărați pe la casele lor și unde mai pui că pe o vreme ca asta, dacă nu sîntem atenți, oamenii plictisindu-se să aștepte apariția taxiurilor, recurg la serviciile mașinilor particulare. Si spune dumneata, ce facem dacă la intrarea în schimbul următor nu ne-am îndeplinit planul?

— Fără îndoială, subliniarăm atît eu cît și mătușile mele dreptatea care era de partea șoferului. Numai tanti Marieta, ce surpriză și ce spirit practic la ea, zise omului cu subînțeles, veți socoti la urmă cît costă sacrificiul dumneavoastră, și cu asta, basta, domnule. Vrem să privim orașul în liniște, avem plăcerea asta rareori, fiindcă sîntem prea bătrîne și la vîrsta noastră e prea riscant să te plimbi pe străzile acoperite de ghețușcă.

— Omul se conformă cînd tanti Marieta adăugă:

— Așadar încetinește dumneata, să-l admirăm; vom plăti.

Ultimul cuvînt, rostît cu poftă, îl determină pe șofer să devină dintr-o dată foarte delicat. Debreie... mergînd atît de lin pe lingă trotuar, încît părea că zimții cauciucurilor s-au transformat în tălpicile unei sănii ireale, ce luneca întocmai ca-ntr-un vis. Orașul se confundă într-un somn cu ochii deschiși, strada aici era pătrunsă de liniște și obscuritate, aici de violente tresăriri fluorescente.

Șoferul n-a mai obiectat nimic, liniștea din afară pătrunse și înăuntru, ochii bătrînelor și ai mei urmărîră nestînjeniți siluete arhicunoscute, dar în această perspectivă parcă noi, și copacii ca niște arteziene de crengi despuiate, ieșînd din nămeții strînși în jurul tulpinilor, defilă unu cîte unul în lumina farurilor.

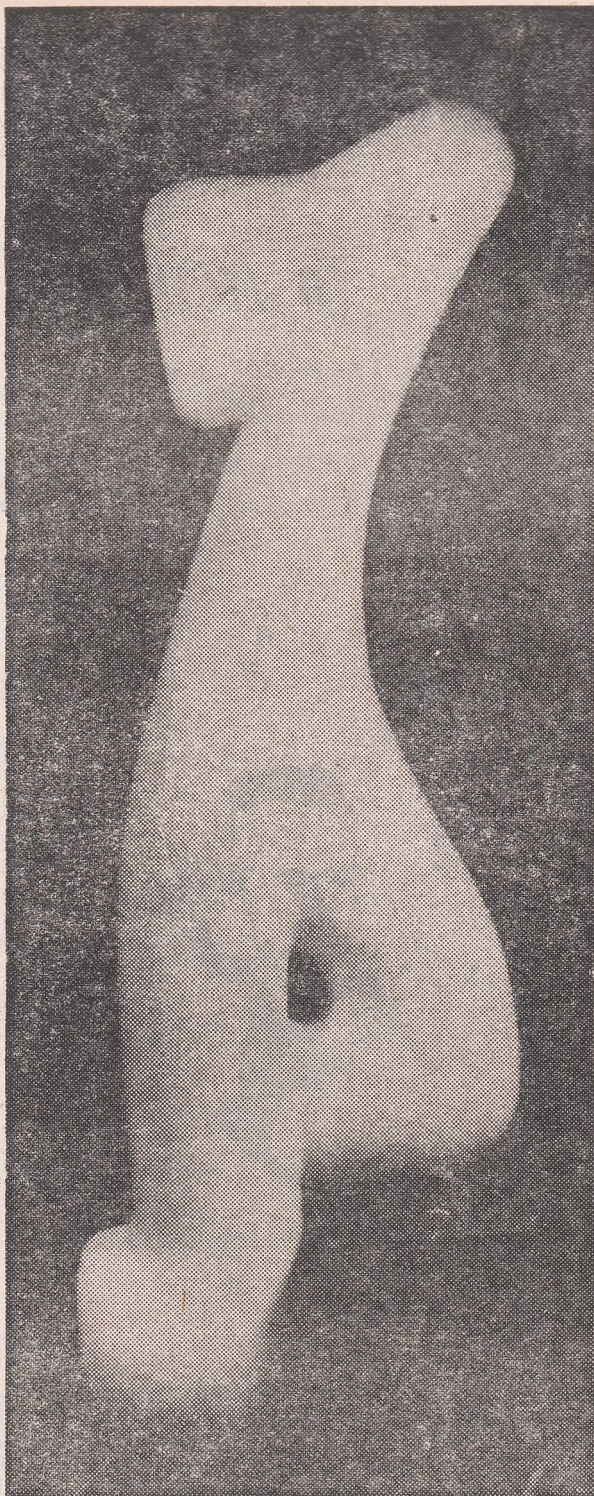
Ne plimbarăm așa cam vreo oră, atinserăm și un punct pitoresc, parcul comunal, care, privit din mașina încălzită, făcea impresia unui decor de teatru. Tanti Georgeta ceru să deschidem chiar geamul, poate auzim și puțină muzică.

— Muzică vom asculta la restaurant, spusei eu înviorat și șoferul înțelese să întoarcă și să pornească îndărăt spre centru.

Acolo ne aștepta masa noastră. Ocuparăm aceeași lojă de totdeauna, chelnerii ne cunoșteau de mult, de aceea ne întîmpinară cu o exagerată politeță și n-apucarăm să comandăm ceea ce am fi dorit, că masa se și acoperi de bunățate. Salată de andive, de roșii, de castraveți verzi, de conopidă scaldată în unt fierbinte. Mătușile mele țineau un regim extrem de auster și eu știam toate acestea.

Orchestra, așezată în imediata noastră apropiere pe o estradă, la cîțiva pași, atacă un vals, de cum ne văzu în lojă. Mătușile mele deveniră visătoare ca întotdeauna. Perechile dansatorilor apărură pe ring, executînd pașii de vals de cu totul altă factură decît cea din tineretea bătrînelor. Și de astă dată ele arătară indulgență față de bieții copii, care n-au nici o vină, au fost prost deprinși de niște oameni nepricepsuți.

Din nou ascultai bătăile călcîielor lui tanti Georgeta în dușumea și a inelului lui tanti Aneta în paharul de vin umplut pe jumătate, din nou, deci, se relua da



FLORICA IOAN

VIS ALB

capo întregul tipic, ca un mecanism învîrtit de aceeași cheie. Nu mă supăra însă nimic. Eram fericit că nu le mai ascult proiectele lugubre și stau în bătaia luminilor multiplicare de cristalele candelabrelor, mai albe decît lumina soarelui. Cîntecul de cobe fusese înghițit de valsuri, gavote și cracoviene.

La un moment dat mă ridicai de la masă să-mi pot fuma țigara liniștit pe un culoar opus sălii restaurantului și intrării principale, fiindcă nu îndrăzneam să fumez în fața lor, știind că le face rău. Dispărui cîteva minute, în total vreo zece, iar cînd m-am întors am constatat cu surprîndere că nu se mai aflau în lojă. Masa fusese strînsă, cu o rapiditate tot atît de suspectă ca și dispariția. Pe fața albă de damasc aștepta un plic, tot alb, cu numele meu scris foarte cițet de tanti Aneta.

Chelnerii au ridicat din umeri, spunînd că doamnele au făcut plata și au plecat adineauri acasă. Vă așteaptă și pe dumneavoastră, să ajungeți cît mai degrabă acolo!

— Ce înseamnă asta? întrebai plin de revoltă și simții că-mi fuge singele din obraz.

— Nu știm, zise un chelner tînăr, văzîndu-mă palid.

— Dacă veneați cu un minut mai devreme, zise un altul, le-ați fi văzut cum urcă într-o mașină, care am impresia că le-a așteptat afară, încă de la sosirea dumneavoastră. În orice caz, erau foarte grăbite.

— Așa?! zisei uluit și zburai pe ușă ca un proiectil, trecui prin holul intrării, smulgînd paltonul din brațul garderobierei, îngrozită, fără îndoială, de halul în care arătam.

Nici o mașină nu staționa lingă bordura trotuarului peste care ninge domol.

După cîteva clipe de așteptare mă văzui silit să pornească pe jos, ditamai distanța, dar n-am pregetat o clipă și am început să gonesc întins; la o intersecție mi s-a părut că văd mașina cu care ne plimbaser înainte, coborînd din dealul orașului.

Cu toate semnele mele sperate n-a vrut să oprească, ci, dimpotrivă, făcîndu-mi parcă în ciudă, accelera, stingîndu-și farurile, furișîndu-se ca o nălucire înghițită de depărtările albe, peste care ninsoarea se întîi...

...Porțile erau deschise, cîinele din cușcă dispăruse, și înăuntru în casă luminările pomului de iarnă licăreau voioase.

Nicolae Prelipceanu

Eternitatea

În linie dreaptă sîntem așezați
de de mult pînă la mine
cimitirul viu cu gard mort
între noi
ține loc de grai.
Iubito cît sîntem de singuri
sub acoperișul comun al orașului
unde cruci arată cu lemnul lor
drumul către păduri.
Pădure moartă cimitirul
s-a șters numele lui
de pe buzele noastre
din analele lumii
s-a îndepărtat el
cu pași rari înțelepți și atenți.
Moare pînă la urmă
singur și părăsit în tăcere.
Din piatră și lemn iubito
nu se mai pot face
oameni
doar din oameni
piatră și lemn.

Pierderea de jar a caprei negre

O catedrală se scufundă rar
și turnurile ei mai stăruie în aer
cine are curajul să pună
ceva în loc?
Trece capra neagră prin ceață
suflet fosforescent
cade cerul pe pămînt
ca o catedrală în mare.
Cîtă ceață înghite capra neagră
cîte ape vin pe urmele ei
și n-o mai ajung
și eu plîng tîrziu
nevăzut
în golul catedralei sumbru
pierderea de jar
a caprei negre.

Medievală

Liniște în noi și vom pleca
spînzurînd armurile goale
înțelegi — spînzurînd armurile goale
pe unde trece vîntul umed uscîndu-se
ceilalți stau în armuri și tac
și se luptă între ei în liniște
armurile din ce în ce mai grele
caii au căzut și s-au rupt
ca niște cai troieni mai mici
ogivală tăcere în mai multe culori
trece vîntul prin armurile goale
singura lor șansă trec zăpezile
vin trupuri vii și intră în armuri
și ele dictează fă în așa fel încît
și ei fac în așa fel încît
mereu în așa fel încît
în așa fel încît...
Vîntul rămîne pe-afară
singura lor șansă
dar spînzură din nou
armurile goale.

Capilaritate

Voi trece și eu pe o punte subțire
cum ai trece prin trompeta de aur
de argint sau de bronz.
Voi trece și eu pe o punte subțire
muindu-mi călcîiul în apa de Stix
și ea să urce încet înnegrindu-mă
o stranie și dulce poate capilaritate.
Voi trece și eu pe o punte subțire
la tălpi mocnînd aceeași apă stînsă
o dulce stranie capilaritate
va duce apa tot mai sus în mine
ca muzica tristă a nopții
în trompeta bătrînelui.
Sînt ca un fir de păr ești ca un fir
o lamă ascuțită
face pe noi demonstrații vechi
în vreme ce trecem pe o pretinsă
punte subțire.

LA NOUVELLE REVUE

FRANÇAISE, MAI 1970

Numărul este „deschis” de un articol al lui Jacques Borel, intitulat „Supervielle evazivul” (nu evazionistul!). Tenebrele cosmosului interior, alternativă unică pentru a scăpa de groaza inhumării, a „închiderii” porților spiritului, beția zborului, a desprinderii, a expansiunii infinite, a survolării zidurilor ivite mereu în cale; elansarea paradoxală dincolo de sine pentru a căpăta certitudinea că ai scăpat tocmai de „tenebrele lăuntrice”, de strămărea ființării printr-o neconținută înaintare în necunoscut; regăsirea în memorie („je cherche un corps, celui que j'avais autrefois”), iată modalitățile de evaziune pe care Jacques Borel le surprinde în poezia lui Supervielle. Cele șase poeme ale lui Borges, însoțite de prefața autorului la volumul său de versuri traduse în franceză („un poem este intraductibil, dar poate fi creat din nou în altă limbă” citează aici Borges din Benedetto Croce), precum și cele patru scrisori ale lui Proust către fratele său Robert („Je ne sais pas si tu te souviens d'un admirable page de Saint Simon sur la mort de Fénelon et où ses lèvres se ferment au moment même où il allait goûter à la coupe”) reprezintă cele mai interesante texte originale ale acestui număr.

Proza actuală (mai ales pseudo-memorialistă) este prezentă cu „Cele trei parale” de Louis Goullou, „O casă din Place de Fêtes” de Roger Grenier și, mai ales, compoziția „Mourir ici ou presque” subintitulată „Moralitate secundă”, de Jean Roudaut. Povestire „în paralel”, transcrisă pe două coloane, care din când în când se intersep, se intrică, se despart, se contorsionează și pier fiecare pe limba ei. „Mourir ici ou presque” pune scriitura ultramodernă în slujba confundărilor abisale premergătoare clipei supreme.

Cronicile sînt închinat lui George Sand („Oeuvres autobiographiques”), Pierre Oster („Les Dieux”), dansului lui Béjart, discului contemporan, raportului dintre istorie și speranță în filmele recente ale lui Conrad („Hoa Binh”), Malraux („Espoir”) și Rachidi („Thala”).

LA REVUE DE PARIS, o revistă care nu mai apare

După *Mercur de France* și *Cahiers du Sud*, o altă revistă literară prestigioasă și-a încetat (în luna mai) apariția: *La Revue de Paris* cea mai veche pînă acum în Franța (fondată în aprilie 1829).

După 141 de ani de existență (timp în care a găzduit pentru prima dată — *tempora mutantur...*! — lucrări de Hugo, Lamartine, George Sand, Balzac, Musset, Dumas, Gautier, Mérimée, Stendhal, Baudelaire, Flaubert, Roman, D'Annunzio, Anatole France, Barrès, Kipling, Romain Rolland, Anna de Noailles, Poincaré, Giraudoux, Julien Green, Colette, Gide, — Malraux, Mauriac, Montherlant) revista intră acum într-o tăcere glorioasă, dar tristă, de monument istoric.

Se speră însă că publicația își va respecta și de data asta tradiția agitată (de-a lungul anilor, și-a întrerupt apariția în numeroase rânduri) și că dispariția ei va însemna doar o scurtă absență.

SAMUEL BECKETT:

„Mercier și Camier”

La „Editions de Minuit”, au apărut, în cursul lunii mai, două volume inedite de Samuel Beckett: *Premier Amour* (1945) și *Mercier et Camier*. Titlul din urmă este al celui dintîi roman scris de Beckett direct în limba franceză, în anul 1946. În tradiția țării adoptive, cele două personaje-marionetă sînt într-un fel înrudite cu *Bouvard și Pécuchet*, eroii lui Flaubert. (Dar într-un alt plan, al absurdului esențializat, n-ar putea ei să ni-l amintească pe Ismail și Turnavitu?)

În filiația Beckett, *Mercier și Camier* sînt o prefigurare a celor doi vagabonzi din *Așteptindu-l pe Godot*.

HENRY DE MONTHERLANT:

„Al treisprezecelea cezar”

Cuital persoanei (al curajului și al virilității), nutriți cu alegorii de antichitate romană, este, în scrierile lui Montherlant, un fel de a se oglindi pe sine, drapat în propria legendă. Narcisismul e firesc și direct în eseurile-contesiuni cuprinse în volumul *Le treizième César*, apărut anul acesta la editura Gallimard. După cum mărturisește aici, Montherlant descoperă lumea latină prin *Quo Vadis*, carte care a fost, spune el, „unul din evenimentele considerabile ale existenței mele: revelația artei scrisului și revelația a ceea ce sînt”. Printre personaje Petronius, erou demn de admirație pentru că era „energic și drept, și de asemenea curajos, fiind în același timp nepăsător, sceptic și voluptuos”.

Din Petronius va mai reține, la doisprezece ani, *Satiricon*-ul (citit cam în aceeași vreme cu *Doisprezece cezari*); mai tirziu, primește și pilda altor modele antice: Seneca și Marc Aureliu; celui dintîi îi închină, în acest volum, eseu *Lectura lui Seneca*, reținind din opera stoicului câteva principii de conduită, printre care acesta: „De vrei să fii fericit, de vrei să fii om de bine, lasă-i pe ceilalți să te disprețuiască”.

Greu de urmat acest precept; iar, la Seneca însuși, principiile și viața oferă deseori imaginea unor flagrante contradicții.

JULIEN GRACQ:

„Peninsula”

Trei variațiuni — muzicale, subtile și sinuoase — pe tema așteptării.

Subiectul povestirii *Presque-île*, care dă titlul volumului, l-am putea istorisi în câteva cuvinte: un bărbat așteaptă o femeie, căreia i-a dat înținare într-o gară mică din Bretagne. Totul se petrece în așteptare, de la amiază la scăpătutul soarelui, cu rătăcirii în peisaj (dar și în timp, în stări sufletești ce rezumă conținutul unei existențe).

În altă povestire, *Le roi Copehuta* (Regele Copehuta) naratorul își face o vizită unui prieten de care fusese chemat. Nu găsește pe nimeni (prietenul e dispărut ori numai absent), dar în reculegerea aceluia loc părăsit naște, de nimic oprită, nevoia de a fi așteptat.

Un peisaj mitic al așteptării se dezvăluie într-o viziune onirică, în cea de-a treia povestire, *La Route*: drumul pustiu, vestigiul al unor prezențe trecute, e străbătut de un călător, mereu însoțit în peisaj de semnele unor existențe invizibile, necunoscute.

O LECTURĂ ÎN FORMĂ DE STEA

În acest an, după ce a publicat „Imperiul semnelor”, Roland Barthes construiește o întreagă carte (intitulată „S/Z”) pe marginea unei nuvele de Balzac, „Sarrasine”, notată de el „incomparabilă”. Totul este pus sub semnul „inocențării” sau, am spune noi, al dezalienării. Explicarea titlului (Sarra, cenzurată de bară (!), pentru a se despărți de „Zine” (Zambinella) reliefează simbolul Z, inițială a castrării, deci a inocenței. Articolul scris pentru „România literară” de Henri Lafon, pe care îl publicăm aci, este menit a ispăși cititorul român în urmărirea gândirii „reevaluative” a lui Roland Barthes.



ROLAND BARTHES ÎN IMPERIUL SEMNELOR

Nu i se va mai putea reproșa lui Roland Barthes (cum au făcut-o unii în legătură cu Racine, într-o polemică ce apare azi derizorie) că alcătuieste sisteme fragile pe baza unor citate bine alese. Într-adevăr, ultima sa lucrare este rind cu rind, pe 220 de pagini, comentariul unei nuvele de Balzac („Sarrasine”) al cărei text nu depășește 30 de pagini. Să încerci să te apropii în felul acesta de Balzac, să abordezi fie și o năvălă puțin cunoscută înseamnă să te expui riscului de a fi citit de o cohortă severă de specialiști cărora în general nu le prea place să vii să te zbangui în grădina lor. Pe de altă parte, faptul că studiul lui Barthes apare sub semnul lui „Tel Quel” va provoca în mod automat unele reacții ostile din partea dreptei. Important e că eseuul acesta, care se intitulează „S/Z”, este o lucrare fără precedent în critică. Dar mai e vorba de „critică”?

La drept vorbind, am greși dacă ne-am arăta uimiți, căci calea pe care lucrările lui Barthes o marchează e lipsită de capricii și autorul nu face aici decît să aplice și să aprofundeze idei pe care le exprimase cu mai mulți ani în urmă, în „Critique et Vérité” de pildă. El știa încă de pe atunci că „limba simbolică” de care țin operele literare este „prin structură o limbă plurală”, că, adică, „opera deține prin structură mai multe sensuri”. Barthes s-a străduit în „S/Z” să scoată sistematic la iveală tocmai această pluralitate de sens, acest „plural” ce apare la fiecare întorsătură a frazei. Pentru asta era necesar din capul locului să admită că sensurile posibile sînt în număr limitat pentru că e vorba de un text „clasic” al cărui plural, adică, e „parcimonios” și că, pe de altă parte, cea mai potrivită cale de acces la sens rămîne conotația (definită, după Hjelmslev, ca un al doilea sens al cărui semnificat este constituit el însuși dintr-un sistem de semne, în cazul nostru semnele limbii înseși). Apoi, o dată ales textul lui Balzac spre a fi urmărit pas cu pas, Barthes trebuia să stabilească precis care ar fi acești pași, mărimea lor, să decupeze textul în unități de lectură pe care el le numește „lexii”; „acest decupaj, mărturisește el, va fi cum nu se poate mai arbitrar”, „lexia” însemnînd doar cel mai bun spațiu posibil în care să poți observa sensurile, mai multe rînduri sau câteva cuvinte, de la caz la caz. Se observă de la prima pagină a nuvelei lui Balzac, continuă Barthes, că diferitele sensuri se repartizează după cinci coduri care pot fi enumerate precum urmează, fără intenție de ierarhizare. Codul hermeneutic va reuni termeni „în virtutea cărora o enigmă se stabilește, se formulează, apoi se întîrzie și în sfîrșit se dezvăluie”. „Un alt cod (cel al seme-lor) va conota persoanele, locurile, obiectele. Un al treilea va fi codul acțiunilor narative sau al comportamentelor, regrupate (printr-un index la sfîrșitul cărții) pe serii. Ansamblul codurilor culturale are drept caracteristică faptul că se referă la o cunoaștere deja constituită, la o știință, la o înțelepciune, pe care le invocă. Rămîne în fine „cîmpul simbolic” care este el însuși locul multivalenței pentru că simbolistica nuvelei „Sarrasine” e, după Barthes, sexuală, economică și retorică todeodată. Aceste cinci coduri „impletite” fac, din punctul de vedere al sensului, textul lui Balzac, formează „cele cinci voci” care îl țes sau, și mai bine, cu o altă metaforă, „cele cinci forțe care pot pune stăpînire pe text (textul e rețeaua lor)”. Ambiața lui Barthes a fost deci să reproducă, desfășînd sistematic această impletire, această țesătură,

această rețea, un fel de lectură „cu încetîntorul”, o lectură care dezvăluie textul în mișcarea lui, care îi dă formă de stea: „...nu vom prezenta critica unui text sau o critică a textului acestuia; vom propune materia semantică (divizată dar nu distribuită) a mai multor critice (psihologică, psihanalitică, tematică, istorică, structurală); va veni apoi rîndul fiecărei critice (dacă dorește) să interpreteze, să-și facă auzită vocea care este detectorul uneia din vocele textului...”

Pentru unii, cea mai importantă victimă a acestei lecturi a nuvelei „Sarrasine” va fi Balzac în calitate de Autor, de Creator; „această zeitate destul de puțin fuită a criticii vechi” nu mai intră în discuție decît dacă admitem că „autorul” poate alcătui într-o zi un „text ca oricare altul”: e de ajuns să renunțăm a mai face din persoana lui subiectul, temelia, originea, autoritatea. Părintele de la care ar emana opera prin intermediul expresiei. Tentativa nu e nouă (același fenomen se petrece cu Racine de pildă), dar ne dă posibilitatea să ne convingem că, în ciuda presupunerilor la care ar putea conduce un comentariu atît de precis, ne aflăm la antipodul stilisticii tradiționale; într-adevăr, aceasta din urmă (chiar atunci cînd se vrea „structurală”) se aplică la operă ca la o deviere în raport cu o normă sau chiar ca la o coerență interioară, în rest străduindu-se cel mai adesea să considere opera ca pe o expresie a ceva exterior ei. Or, exista la Barthes o dorință foarte limpede de a considera textul în afara oricărei determinări (psihologică, psihanalitică, sociologică etc...) pentru a permite sensurilor să joace la lectură; mai degrabă decît de critică sau de stilistică, e vorba de semiotică literară.

Dar mai e Barthes „structuralist”? sau, mai degrabă, va fi posibil să-i aplicăm în continuare această etichetă comodă? Dacă i-o aplicăm în continuare, atunci nu vom mai putea spune că avem de a face cu o metodă care descărnează textele, care le reduce la un schelet abstract și înțepenit într-un statism iremediabil; căci iată-l pe Balzac furnicînd de semnificații și, dacă se manifestă vreo grijă de-a lungul întregului eseu „S/Z”, aceasta este chiar grija pentru mișcare: mișcare a lecturii („lectura este un travaliu de limboaj”), alunecare de la un sens la altul, mișcarea mai vastă care face din „Sarrasine” un text-articulație „clasic”, dar oscilînd spre o indiscutabilă modernitate. Cartea lui Barthes scapă astfel principalelor învinuiri care sînt aduse de obicei „structuralismului”: de altfel el are grija să precizeze: „e vorba într-adevăr nu de a face cunoscută o structură, ci, pe cît posibil, de a realiza o structurare”.

Această grijă de a nu „fixa” textul lui Balzac, de a nu-l „închide” se manifestă în chiar forma lucrării. Comentariul pas cu pas, „lexic” cu „lexie”, se derulează regulat pentru a face loc unor digresiuni de o pagină sau două în care se elaborează teoria, cu reluări, variații, schița unui sistem nefiind dată decît la sfîrșit, sub forma unui „tabel metodic”. Fiecare din aceste digresiuni poartă un titlu (Partitura, Ironia, Parodia etc...) și aproape că ar putea fi citită separat, cu toate că grețată pe textul-tutelar. Și de altfel, solid articulate, conducînd la o concluzie care are adesea forma imperioasă a unei definiții sau a unui aforism, aceste digresiuni, în chip curios, sînt martore la ivirea „formeî digenerative” pe care Barthes a vrut, spune el, s-o înlătore din carte.

Fără îndoială, multe probleme nu sînt rezolvate decît într-un mod arbitrar, de altfel mărturisit: decupajul „lexiilor”, limitarea la cinci a numărului codurilor, postulatul inițial că totul în text este semnificat și susceptibil de conotație. În ce privește metoda, am mai putea întreba (fără a vorbi de reticențele pe care le poate naște una sau alta dintre interpretări) ce raporturi întrețin între ele cele cinci coduri și mai ales care este statutul celorlalte științe umane la care face apel Barthes. Într-adevăr, în interiorul „cîmpului simbolic” folosește concepte provenind din marxism, din psihanaliză, din retorică, propunîndu-ne astfel, spune el, trei „întrări” în simbol. Dar putem fi mulțumiți cu coexistența lui Freud, Marx, Aristot într-o indiferență mutuală?

Oricum, „S/Z”, rezultatul unei munci colective în timpul unui seminar de doi ani la „Ecole des Hautes Etudes”, se încadrează într-o largă mișcare de reînnoire a teoriei literare și nu e o întimplare că, aproape în același timp, a apărut primul număr al unei „reviste de teorie și analiză literară”: „Poétique” (condusă de Hélène Cixous, Gérard Genette și Tzvetan Todorov) care „se vrea în chip esențial un loc de studiere a literaturii ca atare, și nu în circumstanțele ei exterioare sau în funcția sa documentară...” „S/Z” va irita multă lume și nu va satisface deplin pe nimeni. Dar această iritare, această insatisfacție (ultima pe de-a-ntregul calculată și asumată de autor: „neglijarea unui sens nu poate fi, deci, luată ca o greșală. A neglija în raport cu ce? Care este suma textului?”) au șanse să fie fecunde dacă, de pildă, ar dori cineva să aplice lui Barthes însuși, textului său, o lectură-scriitură care să descurce la rîndul ei țele din care el e țesut. Cu condiția să facă parte din cei pentru care, de asemeni, literatura este un joc fără limite din care cititorul nu este exclus.

Henri LAFON

ÎN CULTURA FRANCEZĂ

J. P. SARTRE despre „literatura critică“

Ultimele lucrări, amplă prefață la romanul L'Inachevé de André Puig, îi prilejuiește lui Jean-Paul Sartre o incursiune estetică în lumea literelor contemporane. Iată câteva scurte fragmente din acest discurs despre originile și metodele „literaturii critice“ franceze.

Un personaj șters, un ratat care se complăce în a-și rumega neputința, eșecuri, însoțiri de eșec. naufragiu: iată un subiect bătut și iar bătut, al cărui mizerabilism narcisist a sfârșit prin a ne scribi: după *Les Faux-Monnayeurs* cîți romancierii n-am mai văzut, dintre aceia care visează la romanul pe care vor și nu pot să-l termine! Romanul în roman, teatrul în teatru: e mult de cînd sforăriile astea nu mai amăgesc pe nimeni...

În orice scriere tratînd despre o imposibilitate a scrierii, scriitura însăși este aceea care se pune în discuție. Sau, cel puțin scriitura făcută, modelele contemporane ale discursului: un nou obiect literar, întrezărit dintr-o dată, impune sarcini pe care tehnicile uzuale nu le pot împlini. Problema e atunci pusă cu claritate: există oare obiecte ce nu se pot spune, sau nu trebuie decît să inventezi noi feluri de spusere? Într-un anume fel, alternativa e falsă și cei doi termeni nu fac decît unul: limbajul manifestîndu-și insuficiența, obiectul nu va fi atins decît printr-o folosire „împotriva naturii“ a cuvîntului: acest discurs pervertit, denaturat nu e un alt discurs; discursul acesta e singurul posibil, nefiind însă examinat în prezent decît în intreruperile și lipsurile sale: prin golurile limbajului încerci să întrevezi obiectul care se refuză spunerii, nonsensurile sînt folosite ca mijloace de a-ți apropia sensul inarticulabil. Nu-i altceva „poezia critică“ a lui Mallarmé: ea naște din eșecurile denunțate ale poeziei spontane și, într-un anume fel, se ține în limitele acestei denunțări: de la *Igitur* la *Coup de dés*, scopul aparent al poetului e de a-și scrie discursul neputinței lui*. Dar, într-adevăr, acest discurs nu are sens de fi în măsura în care, prin eșecurile lui, impresoară noul obiect —

* „Igitur e o poveste prin care vreau să dobor bătrînul monstru al neputinței“ (Cazalis, 14 noiembrie 1869).

niciodată atins, mereu sugerat — care este poezia-ce-scapă-hazardurilor-limbajului ori, dacă vrei, poezia gîndindu-se pe sine și afirmîndu-se, dincolo de o imposibilitate recunoscută, ca fiind imaginarul pur...

Trebuie, totuși, remarcat că poezia reflexivă se definește critică în opoziție cu poezia „naturală“ sau spontană; or, cum natura nu-i decît primă datină, pretinsa spontaneitate nu-i decît recursul sistematic la inspirație; dar aceasta, la rîndul ei, este o tehnică moștenită ce n-avea sens decît într-un univers religios în care Dumnezeu sufla la urechea profeților săi. Astfel poezia critică, născîndu-se prin moartea lui Dumnezeu, denunță irepresibilul hazard al limbajului și, în același timp, principiul perimat al abandonării limbajului.

În clipa în care poetul declară în poemul său: am pierdut, nimic n-a avut loc decît locul, el a cîștigat de fapt, fiindcă a dat, fără cuvînte sau, mai curînd, prin ruina tuturor cuvîntelor, o prezență indirectă irealizabilului.

În acest sens multe din romanele contemporane sînt critice. Înțeleg prin roman o proză ce își ia ca țintă să totalizeze o temporalizare singulară și fictivă. Această largă și vagă definiție („singular“ nu vrea să zică „individual“) ne scutește să folosim noțiunile de povestire, eveniment, istorisire, fiindcă romancierii critici contestă toamă, fiecare în felul său, orice posibilitate de „istorisire“, ceea ce înseamnă că ei marchează, în felul lor, inadecvarea omului la el însuși...

Dacă așa este, nimeni nu-și poate totaliza viața, nici în realitate și nici chiar (discursul se opune la aceasta prin esența sa) — în imaginație: romancierul critic începe prin a ne arăta imposibilitatea romanului. Cu toate acestea, fiindcă nu încetează să-și zică romancier, el persistă a voi să totalizeze procese imaginare. În acest sens, ceea ce el denunță sînt de asemenea procedeele tehnice contemporane...

Marile premii

ale Academiei franceze

După 15 culegeri de versuri, Jean Follain, unul din cei mai „poetici“ poeți actuali, a obținut Marele premiu al Academiei franceze. „A reînvia, a refăuri descoperirea lumii, a regăsi frumusețea nudă a fiecărui lucru, precum și acel raport dintre uneltele cele mai simple și brațul întins al meșteșugarului“, iată crezul artistic al lui Follain, atît de încărcat de semnificații și atît de sigur ducînd la glorie. „Jean Follain — scrie Alain Bosquet în *Le Monde* — ...a scris cele mai frumoase georgice ale absurdului din poezia franceză“.

Academia franceză a acordat de asemenea premiul său, pentru întreaga operă a lui Julien Green căruia, în chiar acest moment culminant, editura Plon i-a publicat o ediție mult extinsă a primului vo'um din „Jurnalul“ apărut în 1938.

„Sosise toamna anului 1928, cînd m-am hotărît să spun totul despre mine“, mărturiseste Julien Green, ca o replică tirzie dată inclinației către mister a eroinei sale, din romanul publicat în același an, *Adrienne Mesurat*.

Cărți alese

Comitetul criticilor literari din Franța face în fiecare trimestru o alegere a celor mai bune cărți, apărute. Pentru primele trei luni ale acestui an, lista întocmită cuprinde următoarele lucrări:

Proză: *Quia absurdum* de Pierre Boule, *La Maison de papier* de Françoise Mallet-Joris, *Le Réduit national* de Georges Piroué, *Ecrevisse de rempart: la défaite de Verdun* de André Thérive.

Esuri și documente: *Lettres à une amie* de Georges Clemencau, *Profilis parallèles* de Jean Guilton, *Escapes parmi les livres* de A. t'Serstevens.

Dintre traduceri, a fost remarcată cea făcută din „americană“ de Marie Tadié (la o carte de Erskine Caldwell).

Jules Laforgue



3 poezii inedite

Șaizeci și șase de poeme inedite, culese prin strădania lui Pascal Pia, cuprînd ediția Jules Laforgue: Poezii complete apărută în acest an în colecția „*Œuvre de poche*“.

Iată, în traducerea Ninei Cassian, trei din textele lirice pînă acum necunoscute.

CE-I PLACE BUNULUI FRITZ

Imi place să cutreier cu inima-mi germană
Estetica și ceața lui Hegel; vreau un nor
Captiv în sticlă; vagul, substanța diafană
Și imaterială — de-afta îmi e dor!

În nopțile cînd floarea visării se desface,
Privind la blonda Gretchen, desigur am un jînd
La ochii-i de cicoare să cat cu multă pace
Și cozile-i de aur prelung să le alint

Imi place, de asemenea, urechea mea germană
Pe gotice accente de orgă să mi-o pîmb,
Legendele ningîndu-i în suflet ca o mană,
Cu palide strigoaice în pluitorul nimb.

Dar, mai ales, să-mi sune pendul de dulce Franță,
Pe seară, cînd mă satur de varză la cuptor,
Și văd, fumîndu-mi pipa cu hornul de faianță,
Chihlimbaria bere în căni de chisor.

INDRĂGOSTIȚII

În cuibul lor — palatul din bambusul fragil —
Feriți de plăgi, de sp'enuri, de-al gării furnicar,
De-alegătorii-n lupte stupide — clan barbar —
Ei doi fac pe nebunii; se-adoră din April.

Zăvorul și perdeaua le-au tras. Își fac azil
În flora lor bizară. De griji nu au habar.
Vor să se simtă bine, fumînd tutunul rar.
Se află încă-n luna de-aromă și de tril.

Afară însă, vîntul de toamnă urcă-n slavă
Un de profundis sceptic, o arie mai gravă,
Și-n cer minjit de ceturi azvîrle cu nesaf

Foi ruginii și-afișe ursuze, colorate,
Cînd roz, cînd verzi ca fierea, gălbui, albastre-
toate,
De candidați, în ploaie și-uitare inecați.

Ascult cum urlă vîntul de toamnă-n case sparte.
Sub strîmbe-acoperișuri, în mizerul bordei,
Bieți visători pe moarte se-ntorc pe cite-o parte
Pe vechile saltele — și nimeni lingă ei —
Și-ascultă vîntul toamnei urlînd în case sparte.

Ci sună, vînt, le sună prohodul, dacă vrei.
Mă cuibăresc în caldu-mi culcuș ca, mai departe,
Da! să visez cu ochii închiși că pașii mei
Mă suie pe-o coloană-n azur, pe care arde
Un alb potop de floare, o nea de funigoi.

Dar, aș! Tot urlă vîntul de toamnă-n case sparte.
Imensă Mesalină, pe sîinii tăi cei gri,
Torcînd, s-adorm, veni-vei? O, somnul să mă
poarte
Departe, către țărîmul cel descîntat de zei,
Să n-aud vîntul toamnei urlînd în case sparte.

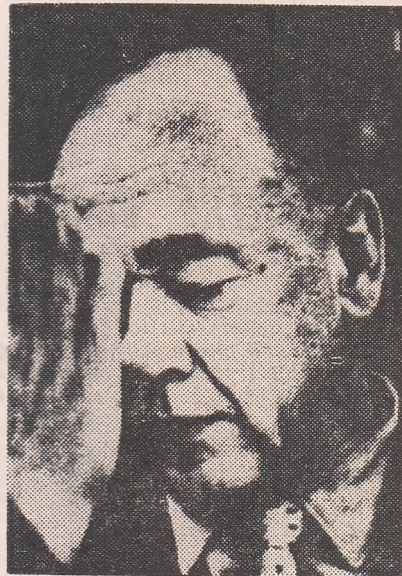
În românește de Nina CASSIAN



HENRI MATISSE

Tinără în iie românească (1939)

O retrospectivă Matisse, cuprînzînd 350 de piese, a fost deschisă de curînd la Paris (Musée du Grand Palais)



Ultima piesă a lui Eugen Ionescu : JOCUL DE-A MĂCELUL (Jeux de massacre), alcătuită din 17 scene, are structura unei moralități medievale. O epidemie izbucnește într-o cetate și se propagă fulgerător, adunând oamenii sub semnul aceluiași destin. Dar dacă în romanul lui Albert Camus ciuma era o maladie venită din afară, în piesa lui Eugen Ionescu răul e înscris în însăși condiția umană și reprezintă o realitate fără de întoarcere.

JOCUL DE-A MĂCELUL urmărește reacțiile unui mare număr de personaje, extrem de deosebite din punct de vedere al temperamentului, al poziției sociale, al aspirațiilor, în fața unei fatalități acționând fără iertare, fără excepție și într-un ritm amețitor. Dacă nici o clipă nu se înfăptuiește actul solidarității, moartea dezvăluind, — într-o viziune determinată de filozofia individualist-sceptică a lui Eugen Ionescu — mai curând resursele de egoism, nu e mai puțin adevărat că scriitorul folosește fiecare pagină pentru a se răzvrăti deopotrivă contra acestei realități și contra acelor care adaugă injustiției supreme propriile lor injustiții, stupidități și crime.

Scena pe care o publicăm, caracteristică pentru modalitatea artistică folosită de autor în această piesă, figurează în prima parte a lucrării.

M. A.

EUGEN IONESCU:

Jocul de-a măcelul

Podium-ul e împărțit în două și cele două scene următoare. A și B, vor fi jucate simultan.

Pentru partea stângă a spectatorului o fereastră în fund, o ușă la stînga spectatorului, un pat la dreapta, lipit de peretele despărțitor, real sau imaginar, care separă cele două părți ale scenei.

Pentru cealaltă parte a scenei, de asemenea, un pat lipit de perețele despărțitor, o fereastră în fund, o ușă la dreapta spectatorului.

Se află deopotrivă cite un scaun în fiecare din cele două camere astfel concepute.

SCENA A

Această scenă are loc în partea stîngă a spectatorilor. Se aud bătăi în ușă. Mai înainte, o vom vedea pe prima femeie, Jeanne, ridicîndu-se cu un efort de pe scaun, cuprinsă în mod vădit de îngrijorare. Se repede să deschidă ușa. Intră un bărbat, Jean.

JEANNE: Cum ai reușit?
JEAN: M-am strecurat noaptea printre santinelele care păzesc orașul. La barieră, pe bulevard, era să fiu de citeva ori surprins de patrulare.
JEANNE: Ai fi fost mai la adăpost, acolo la țară. Dar sînt fericită că te văd. Nu mai speram. Voiam să nu fi aici și-mi pare bine că ești aici.
JEAN: Ei bine, iată-mă. Copiii au rămas cu părinții tăi. Să nu-ți fie de loc teamă pentru ei. Sînt mulțumiți.

JEANNE: Ce-o să se întîmple cu noi?

JEAN: Dumnezeu știe, poate. Îi cunoști pe călugărul care stătea în fața casei noastre, la intrare?
JEANNE: Crezi că o să treacă?
JEAN: Poate. Va trebui să nu ieșim de loc. E o liniște pe stradă! În colț e o prăvălie deschisă. Mă duc să fac ceva cumpărături.

INDICAȚII SCENICE: replicile scenei B alternează cu cele ale scenei A pînă în clipa cînd, spre sfîrșit, lucrul acesta se va schimba. Vom indica momentul.

Astfel, cînd Jeanne spune: „Cum ai reușit?“, Lucienne îi spune la rîndul ei lui Pierre: „Cum ai reușit?“, apoi replica 2, a lui Jean: „M-am strecurat“ etc., e urmată de replica lui Pierre: „M-am strecurat“ etc., și așa mai departe, pînă în clipa voită.

JEANNE: Nu te grăbi, dragul meu. Vino lîngă mine. (Îi ia de mînd. Se așază pe pat unul lîngă altul. El o ține pe după umeri). Cum era vremea?

JEAN: Răcoroasă și bună. E marea și briza marină care purifică totul. Ești tare agitată.

JEANNE: Aici a fost teribil de cald. Duhori...

JEAN: Ți-e prea frică. Nu trebuie să-ți fie frică. Sîntem împreună, nu e așa? S-ar putea să nu ni se întîmple nimic.

JEANNE: Cei de la parter au murit. Le-au ridicat cadavrele. Cei de sus au fugit. Nu se știe unde.

JEAN: Rătăcesc probabil pe străzi. Li se va cere legitimația. Vor fi aduși înapoi. Sau îi vor interna.

JEANNE: Cu ce-am greșit noi toți ca să ni se întîmple una ca asta?

JEAN: Cu nimic. N-am greșit cu nimic. Se întîmplă așa de pomană. Nu există cauze. Măcar de-ar fi fost o pedeapsă.

JEANNE: Poate că e o pedeapsă.

SCENA B

Această scenă are loc în partea dreaptă a spectatorilor. Se aud bătăi în ușă. Mai înainte o vom vedea pe prima femeie din această scenă, Lucienne, ridicîndu-se cu un efort de pe scaun. Se repede să deschidă ușa. Intră un bărbat, Pierre.

LUCIENNE: Cum ai reușit?
PIERRE: M-am strecurat noaptea printre santinelele care păzesc orașul. La barieră, pe bulevard, era să fiu de citeva ori surprins de patrulare.
LUCIENNE: Ai fi fost mai la adăpost, acolo la țară. Dar sînt fericită că te văd. Nu mai speram. Voiam să nu fi aici și-mi pare bine că ești aici.
PIERRE: Ei bine, iată-mă. Copiii au rămas cu părinții tăi. Să nu-ți fie de loc teamă pentru ei. Sînt mulțumiți.

LUCIENNE: Ce-o să se întîmple cu noi?

PIERRE: Dumnezeu știe, poate. Îi cunoști pe călugărul care stătea în fața casei noastre, la intrare?
LUCIENNE: Crezi că o să treacă?
PIERRE: Poate. Va trebui să nu ieșim de loc. E o liniște pe stradă! În colț e o prăvălie deschisă. Mă duc să fac ceva cumpărături.

LUCIENNE: Nu te grăbi, dragul meu. Vino lîngă mine. (Îi ia de mînd. Se așază pe pat unul lîngă altul. El o ține pe după umeri). Cum era vremea?

PIERRE: Răcoroasă și bună. E marea și briza marină care purifică totul. Ești tare agitată.

LUCIENNE: Aici a fost teribil de cald. Duhori...

PIERRE: Ți-e prea frică. Nu trebuie să-ți fie frică. Sîntem împreună, nu e așa? S-ar putea să nu ni se întîmple nimic.

LUCIENNE: Cei de la parter au murit. Le-au ridicat cadavrele. Cei de sus au fugit. Nu se știe unde.

PIERRE: Rătăcesc probabil pe străzi. Li se va cere legitimația. Vor fi aduși înapoi. Sau îi vor interna.

LUCIENNE: Cu ce-am greșit noi toți ca să ni se întîmple una ca asta?

PIERRE: Cu nimic. N-am greșit cu nimic. Se întîmplă așa de pomană. Nu există cauză. Măcar de-ar fi fost o pedeapsă.

LUCIENNE: Poate că e o pedeapsă.

JEAN: Se înțelege. Dacă ar fi așa, am fi mai liniștiți. Dar n-a fost nimic. N-am făcut nimic. Răul e fără motiv.

JEANNE: Eram fericită.
JEAN: N-o știam.

JEANNE: Degeaba mă stăpînesc, tot mi-e frică. (Pauză. Jeanne se ridică). Dacă n-ai fi venit, aș fi înnebunit.

JEAN: Fii cuminte acum. Fii calmă.
JEANNE: Nu. Nu pot să rămîn aici. Să ieșim un pic.

JEAN: Odihnește-te puțin. Ești foarte palidă.

JEANNE: Sînt palidă?
JEAN: Nu e nimic, nervozitatea. Lungeste-te citeva secunde. (O ajută să se lungească). Uite, așa. Sînt lîngă tine. Dă-mi mîna. Ai o mîna caldă și jilavă.

JEANNE: Mă doare capul.
JEAN: Vrei să deschid fereastra?
JEANNE: Cine știe ce poate veni din stradă?

JEAN: Voiai să ieși! Ce frunte încinsă ai! (Îi desface corsajul). Dumnezeu!

JEANNE (duce mîna la gît): Nu sînt umflată? Uite, mi se înroșesc palmele. Mă doare burta. Simt că mă sfîrșesc. Am dureri în tot corpul.

JEAN: Te voi îngriji! Te voi îngriji!
JEANNE: Sticluta!
JEAN (scoțînd o sticlută din buzunar): Respiră adînc.

JEANNE: Nu pot.
JEAN: Respiră adînc.

JEANNE: Nu simt nimic. Absolut nimic.
JEAN: Fă un efort, draga mea. Sînt lîngă tine, foarte aproape de tine.

JEANNE: Te văd atît de slab. Ca într-o ceață.
JEAN: Nu e ceață în casă.
JEANNE: Mi-e atît de rău și atît de frică.

JEAN: Nu e nimic, draga mea. Nu e nimic.
JEANNE: Abia îți aud vorbele.
JEAN (strîgînd): E de ajuns să nu-ți fie frică. Sărurile vindecă. Te iau în brațe. N-am să te părăsesc.

JEANNE: Vorbește-mi.
JEAN: Te string tare în brațe. Ești lîngă mine. Te voi păstra. Nimic nu te va putea smulge de-aici. N-am să te las.

JEANNE: Ești aproape de mine? Nu te văd. Nu te aud. Mă stringi în brațele tale? Nu te simt.
JEAN: Nu pleca, te implor. Rămîi. Am venit pentru tine. Nu mă părăsi.

JEANNE: Mă simt atît de rău. Ești aici? Te-am așteptat. Mi-am pus nădejdea în tine. De ce n-ai venit? Sînt singură de tot.

JEAN: Dar sînt aici, draga mea. Ascultă-mă. Vezi-mă. Nu mă simți? Vorbește! Vorbește!

(Jeanne scoate un oftat. Moare.)

JEAN (stringînd-o în brațe): Voi rămîne lîngă tine, n-am să plec de-aici. Pînă la sfîrșitul veacurilor voi sta aici.

PIERRE: Se înțelege. Dacă ar fi așa, am fi mai liniștiți. Dar n-a fost nimic. N-am făcut nimic. Răul e fără motiv.

LUCIENNE: Eram fericită.
PIERRE: N-o știam.

LUCIENNE: Degeaba mă stăpînesc, tot mi-e frică. (Pauză. Pierre se ridică). Dacă n-aș fi venit, aș fi înnebunit.

LUCIENNE: Poți să fii calm acum.
PIERRE: Nu. Nu pot să rămîn aici. Să ieșim un pic.

LUCIENNE: Odihnește-te puțin. Ești foarte palid.

PIERRE: Sînt palid?
LUCIENNE: Nu e nimic, nervozitatea. Lungeste-te citeva secunde. (Pierre se lungește). Uite, așa. Sînt lîngă tine. Dă-mi mîna. Ai o mîna caldă și jilavă.

PIERRE: Mă doare capul.
LUCIENNE: Vrei să deschid fereastra?
PIERRE: Cine știe ce poate veni din stradă?

LUCIENNE: Voiai totuși să ieși, dragul meu. Ce frunte încinsă ai! Dumnezeu!
PIERRE: Doamne!
LUCIENNE: S-ar părea că te umfli! Uite, ți se înroșesc palmele.

PIERRE: Mă doare burta. Simt că mă sfîrșesc. Am dureri în tot corpul.
LUCIENNE: Cum să fac să te îngrijesc? Ce-aș putea face?
PIERRE: Sticluta! Dă-mi sticluta!
LUCIENNE: Doamne, e prea tîrziu. A luat boala.

PIERRE: Aș vrea să respir adînc. Nu pot.
LUCIENNE: Mi-e atît de frică, dragul meu.

PIERRE: Nu mai simt nimic.
LUCIENNE: Fă un efort. Sînt aici. (Intră în panică).

PIERRE: Te văd atît de slab, ca într-o ceață.
LUCIENNE: Nu e ceață în casă.
PIERRE: Mi-e foarte rău.

LUCIENNE: Nu e nimic, dragul meu. Cu siguranță nu e nimic.
PIERRE: Abia îți aud vorbele.
LUCIENNE (strîgînd): Ajutor! Nu e nimeni!

PIERRE: Vorbește-mi.
LUCIENNE (îndreptîndu-se deja un pic spre ușă): Ce-o să mă fac? Sînt o biată femeie! Cu un muribund în brațe! Toată lumea ne-a părăsit!
PIERRE: Ești aproape de mine? Nu te văd. Nu te aud. Mă stringi în brațele tale? Nu te simt. (Lucienne dă un fîpăt; așchide ușa). Nu pleca, te implor. Am venit pentru tine. Nu mă părăsi. Mă simt atît de rău.

LUCIENNE: Și eu care-l așteptam. Și eu care credeam că vom pleca împreună, că ne vom salva împreună.

— SFIRȘITUL SCENEI —

în românește de Marcel ADERCA

ÎN CULTURA FRANCEZĂ

UN ANUMIT CINEMATOGRAF LITERAR

Printre primele, opera cinematografică a lui Jean Cocteau a marcat erupția brutală a literaturii în cea de-a șaptea artă. Apoi, mulți alți scriitori l-au imitat pe Poet. Este adevărat însă că fenomenul invers, mai puțin cunoscut, este, de asemenea, frecvent. Și cineștii au scris romane: Alexandre Astruc (**Vacanța**), Grisha Dabat (**Duminică musulmană și Urmărirea ființei**), Jacques Doniol-Valcroz (**Porțile baptisteriului**), Cris Marker (**Inimă limpede**) sau Moussy (**Singe cald și Babylonia**), și, bineînțeles, Gegauff; cit despre Robert Hossein, Jean Girault sau Henri Colpi, ei sînt și autori dramatici, și cinești.

MATERIALIZAREA INCONȘTIENȚULUI

Subiectele alese de noii regizori mărturisesc un refuz al „cinematograficului” după cum și Noul roman refuză romanescul. Plictisit de resorturile obișnuite ale aventurii, Boursailler filmează un scenariu de o banalitate extremă care adună toate punctele emoționale. Și istoria povestită de Robbe-Grillet în **L'Immortelle** este foarte neînsemnată cu toate că se izolează câteodată în incoerență; și **Trans-Europ-Express** nu este decât o ciornă de film, o poveste în curs de a se face. Cayrol nu se interesează decât de psihologia personajelor sale, în timp ce Marguerite Duras turnează în **Muzica** un dublu dialog teatral (El și tinăra americană, pe urmă El și Ea). În general, scenariile n-au nici o importanță, iar pe ecran nu se petrece aproape nimic. Cîțiva realizatori ajung chiar să suprimă și personajele, cel puțin în sensul tradițional al cuvîntului.

NOI RAPORTURI ÎNTRE SPAȚIU ȘI TIMP

Topografia și cronologia tradițională sînt exilate din aceste filme. Dacă cineștii încearcă în mod obișnuit să construiască un univers coerent, Cayrol și mai ales Robbe-Grillet încearcă, dimpotrivă, să-l distrugă, să dezintegreze realitatea pentru a regăsi haosul mental.

Cineștii nu s-au mulțumit numai să suprimă raporturile comune între spațiu și timp, ci au țesut altele, mai secrete, mai simple adesea (timpul mental în întregime la prezent al lui Robbe-Grillet), dar întotdeauna neașteptate. Personajele care se întîlnesc în toate aceste filme n-au, într-adevăr, decât foarte puține șanse de a se întîlni și în realitate (un inginer agronom, o fată „veselă” și un bătrîn din Legiunea străină în **Marie-Soleil**; un profesor și un pensionar în haremul din **L'Immortelle**; un călău și fostele sale victime în **Lovitura de grație**; un cuplu divorțat în **Muzica**), dar confruntarea lor naște mereu reacții interesante.

OBIECTELE VORBESC MAI MULT DECît FIINȚELE

Noul roman descrie adesea mai mult lucrurile decît oamenii. Tot astfel, decorurile acestui gen de filme sînt semnificative prin

minuțica forță a analizei; ele anunță acțiunea prin simpla lor prezență. În timp ce tristul Cahors descris de Boursailler amintește Nevers-ul din **Hiroșima, dragostea mea**, sau de Boulogne din **Muriel**, Bordeaux-ul lui Cayrol se impune ca un oribil oraș-amintire, oraș al monumentelor moarte și al străzilor cimitire.

„Obiectele-semne” din **Trans-Europ-Express** (valize, lanțuri, chei...) fac din filmul lui Robbe-Grillet o antologie a tuturor simbolurilor umoristice și complice ale cinematografului.

Uneori, excese de acest fel desconsideră în ochii marelui public tentativele totuși valabile; este sigur că filmele lui Cayrol și Duras pot fi considerate ca reușite, deoarece ele au renunțat la truvaiurile șocante pentru a atinge un anumit clasicism, apropiat de cel al lui Resnais.

Mai mult, aceste filme dau dreptate celor — încă puțini — care gîndesc că, în zilele noastre, orice autor dorind să se exprime trebuie să o facă mai mult prin film decît prin literatură: Robbe-Grillet sau Duras au arătat că nu există — sau nu mai există — subiecte anti-cinematografice.

(Extras din revista „Image et son”)

René PREDAL

Expoziția Picasso, deschisă recent în Capela papilor, la Avignon, cuprinde 165 de pinze și 45 de cartoane lucrate de artist (azi în vîrstă de 89 ani) în ultimul an. Criticii admiră încă o dată noutatea tulburătoare a majorității lucrărilor, tinerețea spirituală și umorul ironic al neostenitului creator.



PICASSO

SARUTUL

TONURI, SEMITONURI ȘI TĂCERI ÎN MUZICA FRANCEZĂ

Ultimele trei decenii de existență ale muzicii franceze se află sub influența directă sau indirectă a lui Olivier Messiaen. Directă, pentru că Messiaen este una din marile personalități, complexe prin preocupări, pe care le-a avut muzica secolului XX; lucrările lui muzicale și teoretice de acum un sfert de veac au determinat schimbări adînci în felul de a gîndi al compozitorilor, iar cele mai noi continuări să întretină imaginea unui autor de prim rang. Indirectă, pentru că mare parte a celor mai tineri decît el (reprezentînd astăzi tendințe atît de diverse, ca Boulez, Stockhausen sau Xenakis) i-au fost elevi. Poate că cea mai mare calitate a lui Messiaen este viziunea generoasă, lipsită de patimă a universalității muzicii, viziune extinsă într-atît, încît arta sunetelor este înțeleasă doar ca un fragment din Marele Cînt la care participă vietuitoarele, fosnetul vîntului, zgomotul cascadei sau mișcarea valurilor. De aici, nu numai toleranță sau interes față de experiențe mai radicale decît ale sale — calitate obligatorie pentru un pedagog — dar și dorința de a incorpora sugestii venite din culturi îndepărtate (hindusă, balineză, elină etc.) și acel straniu și captivant „stil păsăresc”. Umblînd cu magnetofonul sau cu caietul de note prin jungla Amazonului, prin pădurile indiene sau africane, în urmărirea unor exemplare rare de păsări cîntătoare, Messiaen și-a formulat un stil de mare importanță pentru muzica europeană, pentru că redescoperirea, alături de **Sacre** a lui Stravinski, o dimensiune uitată a acestei arte, ritmul, și posibilitatea, neglijată timp de multe secole, de a organiza sunetele după legi ale

sucesiunii temporale, calitatea lor esențială.

Discipolul său, Pierre Boulez a fost unul dintre primii francezi care au cunoscut bine doctrina școlii vieneze, lucrările lui Webern, Schönberg și Berg. Ca și prietenul său Stockhausen, el a fost tentat de tendința evidentă în ultimele opusuri ale lui Anton Webern, de a controla riguros toți parametrii muzicii (lucru realizat efectiv tot de Messiaen pentru prima oară). Adept al unui **serialism integral**, la început destul de rigid și stingaci, mai apoi devenit mlădios sub influența lui Debussy, Pierre Boulez, după experiența aleatorismului controlat (Sonata a III-a, 1963) pare să stea momentan în expectativă. Acest creator, care a dat unele dintre cele mai frumoase pagini ale muzicii franceze, dirijor de reputație internațională, estetician și polemic violent s-a retras nu numai într-un exil voluntar, la Baden-Baden, dar și într-o tăcere (relativ puține lucrări în ultimii cinci ani) dictată probabil de ambiția de a prelua din nou conducerea avangării muzicale.

Profitînd de șocul pe care muzica și intransigența verbală a lui Boulez le-au produs asupra specialiștilor și asupra opiniei publice, un grup de compozitori printre care se pot număra Betsy Jolas, A. Boucourechliev, Gilbert Amy au depășit etapa serialistă profesată de autorul lui **Le marteau sans maître** și școala de la Darmstadt. Speculînd din plin resursele aleatorismului, punct de întîlnire al celor mai diverse concepții contemporane, ei ar putea fi încadrați într-un curent structuralist, destul de greu de definit ca tendință unitară, dar care a dominat întreaga lume muzicală în ultimul deceniu. Ală-

turi de aceștia trebuie citați cei care lucrează în laboratoarele O.R.T.F.-ului înființate în 1948 de inginerul și muzicianul Pierre Schaeffer. Personalitatea cea mai proeminentă, Pierre Henry, inginer de sunet și compozitor, este unul dintre cei care stăpînesc la ora actuală domeniul muzicii electronice cu cea mai mare competență. În același timp Iannis Xenakis, compozitor grec născut la Braïla și stabilit la Paris, pare că întărește tradiția acelei Ecole du Paris, permanent loc de emulație artistică, universal și totuși atît de specific. Xenakis, figură pînă nu de mult singulară, caută să ordoneze muzica după cerințele calculului probabilistic sau ale logicii matematice, folosind adesea calculatorul electronic. Dacă primele lui lucrări concepute acum 15 ani au așteptat destul timp pînă să cucerească adeviziunea publicului (dar mai ales aceea a muzicienilor colegi de generație...), gloria și talentul său par în momentul de față să nu mai poată fi contestate. Mai puțin îndrăzneț și înclinat mai mult către cercetarea științifică, Henry Barbaud se ocupă și el, cu rezultate remarcabile, de formalizarea muzicii.

Această succintă imagine a muzicii franceze actuale poate fi completată dacă adăugăm că, împreună cu tendințele de mai sus, ramuri principale, coexistă reprezentanți ai unor generații mai vechi sau tineri încă puțin cunoscuți. Diversitatea și vitalitatea preocupărilor este încurajată și printr-o serie de structuri administrative al căror rol în susținerea și stimularea de idei sau personalități viguroase nu este minor. Am mai amintit de laboratoarele O.R.T.F.-ului puse încă din primele minute la dispoziția unor echipe de cercetători entu-

ziaști. De curînd, fundația Gulbenkian i-a oferit lui Xenakis posibilitatea de a patrona un adevărat institut, dotat cu aparatură modernă, unde se țin cursuri universitare și postuniversitare legate de muzică și de acele ramuri ale matematicii moderne care și găsesc aplicație în formalizarea muzicii. De asemenea, un merit urias în formarea unui public competent și entuziast — el există în rîndul tineretului universitar — îl are cunoscuta asociație **Jeunesse musicale** cu filiale în diferite țări (au existat acum cîțiva ani propuneri de colaborare și cu România) care organizează conferințe, spectacole, turnee, facilitînd atît lansarea unor tinere talente (Ferras și Ciccolini în 1949), cît și accesul publicului tînr (bilete ieftine) la manifestări artistice de prestigiu. Și tinerii muzicieni români au fost remarcați în lumea muzicală franceză: Alexandru Hrisanide, cîștigător în 1966 al unei burse oferite de Nadia Boulanger, Costin Miereanu și Mihai Mitrea-Celarianu care se află de doi ani angajați într-o intensă activitate de studii și concerte la Paris sau importante achiziții de partituri românești efectuate în ultimii ani la casa de editură Salabert.

Este interesant și util să observăm că această cultură muzicală cu vechi tradiții, în afara izbucnirilor scilpitoare proprii spiritului galic, își datorează înflorirea actuală, calmă dar profundă, și unui anumit spirit de prevedere, unei politici de stimulare a creatorilor și publicului tînr prin dotări mai mult ingenioase și eficiente decît costisitoare.

S. TUDOR



ELSA TRIOLET

S-au închis pentru totdeauna ochii mari, albaștri, ai Elsei Triolet, una din doamnelor literelor franceze, puternică personalitate a vieții culturale, poeză de o sensibilitate rară, prozatoare incisivă, critic perspicace și fin al teatrului și cinematografului contemporan. Urmărea cu o deosebită vioiciune fenomenele din realitatea politică, se interesa în permanență de tot ceea ce apărea nou în cîmpul spiritului, își punea cu vigoare semnătura pe manifestele care chemau la infamarea nedreptăților.

A debutat ca poetă de limbă rusă, făcînd parte din grupul de avangardă **Frații Serapion** și multă vreme s-a remarcat, cu deosebire în lirică, în versuri gingase și deopotrivă ferme, cu sonorități ample și imagistică originală. În mișcarea de rezistență, alături de marele ei prieten și tovarăș de viață, Aragon, care i-a dedicat sublimul poem prelung **Les yeux d'Elsa**, scriitoarea și-a descoperit vocația de gazetar, exprimată în pamflete corosive, nutrite de o patimă curată împotriva vrăjmașului, de un patriotism incandescent. După război, Elsa a apărut ca romancier, elaborînd, într-o suită de romane — **Inspectorul ruinelor** (1948), **Calul roib** (1953), ciclul **Vîrsta de naîlon** (1959—1963) — volumele **Trandafiri pe credit**, **Luna Park**, **Sufletul** — o frescă multicoloră a lumii oamenilor simpli față-n față cu societatea de consum, mereu mai perfecționată ca mașinărie și mereu mai devitalizată, mai denudată de omenie. **Vîrsta de naîlon** este tragedia eșecului unui ideal emanat tocmai de această societate, care se abrutizează printr-o civilizație tehnică lipsită de suportul unei credințe, povîrnindu-se spre uniformitate socială și secătuire sufletească.

Elsa Triolet a fost și o admirabilă traducătoare, ei datorîndu-i-se poate cele mai bune versiuni franceze ale scrierilor lui Cehov; pentru cunoașterea în Occident a complexei opere a lui Maiakovski, ea a avut o contribuție tot atît de esențială ca aceea, de odinioară, a lui Prosper Merimée în răspîndirea dramaturgiei lui Gogol.

A fost o bună prietenă a țării noastre.

A fost...

Ne înclinăm cu adîncă mîhnire la acest proaspăt mormînt și punem deasupra o garoafă aprinsă, de veșnică aducere-aminte.

secvențe



LUCIAN BRATU: Cum exersăm în pauzele (de trei-patru ani) dintre două filme?

— Dacă ați fi invitat să vorbiți în mod special despre unul din filmele d-voastră, care ar fi acela?

— Nu e ușor să vorbești despre filmele tale. Dacă o faci, ori n-ai vorbit la timpul potrivit pe ecran și mai ai ceva de adăugat... Ori ai epuizat ce aveai de spus și... atunci?

— Despre *Un film cu o fată fermecătoare* n-aș avea ce să vorbesc. Să discut despre alte filme, despre acelea în care n-am reușit să spun totul? De ce să te mai referi la intenții care n-au reușit și pe care nu mai ai posibilitatea să le reieși? Să teoretizezi pentru a scuza greseliile? Ar fi neonest.

— Ați realizat unul dintre primele filme istorice românești, Tudor; ce părere aveți despre abundența pe ecran a filmelor istorice?

— Viciul nu constă în marca lor frecvență, ci în lipsa de expresie artistică a celor, care sunt puse în situația precară de a nu se diferenția. După părerea mea, așa s-a născut o anume impresie de saturație.

— Considerați că această lipsă de expresie există și în Tudor?

— Nu pot nega integral; au existat stângăcii și anumite idei nefinalizate. Dar, în același timp, nu-l pot plasa în categoria filmelor lipsite de expresie artistică.

— Nu ne putem îndepărta oare de această lipsă de expresie a filmelor noastre?

— Putem, cu condiția să ne despărțim de unele idei rele, care ne tiranizează încă: ideea caracterului „ieftin comercial”; apoi, obsesia mai veche a reprezentării unor fapte, personaje, conflicte, compromise artistice, din păcate, prin descumpanța nepăsare față de exprimarea lor. Problema se extinde și dincolo de filmul istoric. Și ține neapărat de acordarea aptitudinilor și gândurilor cu profesia, cu exercițiul asiduu. Cum exersăm noi în lungile pauze (de trei-patru ani uneori) dintre două filme? Prin câteva viziuni la ACIN? Prin experiența auzită sau citită a unor colegi? Prin lectură personală? Cu ce putem înlocui noi munca aceluia pianist care, pentru a oferi spectatorului un concert, însumează multe zile de muncă la pianul său?

— Dumneavoastră, personal, cum rezolvați dilema?

— De patru ani realizez scurte-metraje de interes utilitar. În aceste filme, mai detașat de teama riscului pe care-l poate provoca experimentul, am ajuns să înțeleg, de pildă, cum se face un film fără actori, ce este un reportaj filmat: acum voi experimenta unele probleme de culoare. Nu este numai un perpetuu contact cu aparatul, cu profesia, ci mai mult: contactul deschis cu viața produce o revitalizare, o reconsiderare a felului cum concepem filmul de ficțiune cu actori, cu decoruri.

Nu am pretenția că dilema se poate rezolva numai în acest fel. Orice contact neîntrerupt cu viața și cu exercițiul artistic este fertil.

Sandu STELIAN

CÉLÉSTINE — JURNAL BUNUELIAN

Céléstine, camerista al cărui jurnal îl ține de fapt Bunuel, rostește, ajunsă la noii ei stăpîni, o replică ciudată și amenințătoare: „E cam trist aici la țară”.

Trecînd brusc de la o replică inofensivă la o situație limită a decrepitudinii burgheze, Bunuel, în *Jurnalul unei cameriste*, sfidează ca întotdeauna legile „cinematografului de bun simț”, iluzionist pînă la ridicol, evazionist în lipsa lui de substanță socială. Raportat la Bunuel însuși, acest film își păstrează intactă forța și puritatea morală; raportat la celelalte creații, intacte sint și calitățile estetice.

Ca întotdeauna, cineaștul spaniol descrie. Cu o plăcere crudă și mereu spontană el demontează toate mecanismele vieții burgheze ajunsă în faza în care și ultimele resturi de umanitate au dispărut. Familia — tabu-ul de moralitate al idealului burghez — își dezvăluie sub privirea cameristei secretele, formînd un tablou perfect de degenerescență și depravare. În familia Monteil, nimeni nu mai păstrează semnele umanității: doamna ascunzîndu-și sub un fard de bigotism frigiditatea, domnul satisfăcîndu-și dorințele erotice, neimplinite în patul conjugal, prin grajduri și magazii cu o bucătărească aproape invalidă, în timp ce bătrînul domn Rabour, în camera sa, își privește gales colecția de ghete femeiești. Anomaliile sexuale sînt la Bunuel semnele dezarticulării și ruperii de umanitate, și de la nivelul lor pornesc totdeauna semnificațiile sociale și politice. Violentele bunuelești sînt pur vizuale. Viciul, crima sau violul sînt forma cea mai aptă de a susține o morală. De a susține o morală, pentru că intenția acestui sarcasm nu este o pură blasfemie, o provocare inutilă. Formele acestei violențe sînt totdeauna eficace și demascatoare. Atacurile cineaștului sînt adresate deopotrivă ipocriziei morale și cinematografului ipocrit. În *Jurnalul unei cameriste*, Joseph, servitorul criminal, scapă — cum e firesc — de pedeapsă, pentru că el, ucigînd fetița orfană, ucide în același timp singurul semn de puritate. Joseph nu este decît expresia activă a degenerării mediului descris. Familia Monteil, ea însăși monstruoasă, naște în continuare monștri. În această



lume, Céléstine nu are de ales. Cu indiferența unui martor, ea evoluează de la slugă la stăpînă, și iarăși, aici, Bunuel acuză, indiferent dacă personajul este privit cu o oarecare simpatie. Triumful Céléstinei este doar aparent o schimbare de condiție. Camerista, în patul proaspătului ei soț, așteaptă micul dejun ca o stăpînă adevărată, în timp ce o nouă menajeră pare să intre în circuitul în care Céléstine își schimbă doar rolul — iată ceva ce seamănă cu o ironie destul de blîndă în acest jurnal de sarcasme. Bunuel este însă mult mai crud, cinismul său acuzator nu se poate mulțumi cu o victorie ușoară; așa că finalul filmului îl aduce în perspectivă pe celălalt erou, Joseph. În pragul cafenelei sale, nou proprietar — și el, deci, transformat din servitor în stăpîn — privește la demonstrația burgheziei în acțiune, incipient fascistă, aruncîndu-i motivul unui slogan pe care nu va întîrzi să-l accepte și să-l scandeze. Acestui cortegiu, mișcîndu-se orbește pe străzile Marsiliei sub un cer amenințător de furtună, lăsîndu-se condus chiar de fostul servitor Joseph, Bunuel îi aruncă blestemul unui fulger care brăzdează cerul, încheind cu o tipică imagine-șoc un film în care frenezia descriptivă, cruzimea analitică se dovedesc a fi semnele cele mai evidente ale esteticii bunuelești.

Julian MEREUȚA

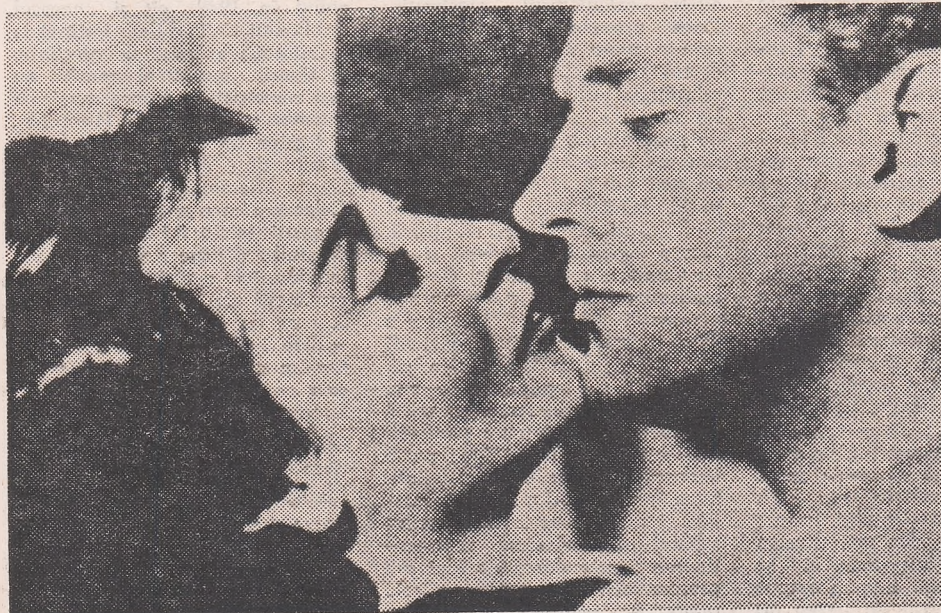
NEOREALISMUL LA TELECINEMATECĂ

Opiniile sînt împărțite. Unii acordă credit în continuare neorealismului, acceptîndu-l ca o modalitate și astăzi perfect valabilă; alții îl consideră din tericire complet depășit, propriu unor producții aparținînd precis unei perioade de care ne despart trei decenii. Telecinemateca, situîndu-se pe o poziție perfect neutră, ne propune un grupaj de patru filme. Ciclul este inaugurat de *Obsesia*, întîiul lung metraj semnat de Luchino Visconti, realizat în 1942 — an în care Umberto Barbaro dă numele de neorealism curentului care începe să se afirme — și care trebuie reținut, pe lângă valoarea lui intrinsecă, drept prima operă a genului. Inspirat de romanul americanului James Cain, *Poștașul suna întotdeauna de două ori*, ecranizarea lui Visconti — a treia, alături de cea franceză (P. Cheval) și cea americană (T. Garnett) — surprinde din primul moment prin modalitatea absolut inedită cu care fostul asistent al lui Renoir își compune și se apropie de lumea și personajele sale. Contrar ideologiei timpului, regizorul italian își permite marele gest de curaj de a sparge atotputernicul zid al tăcerii, ce încerca să refuze orice dezbateră socială și de-a impune pe ecran adevărata viață a omului simplu. Pentru că viața, drama Giovannei și a lui Gino, nu este altceva decît momentul adevărului invocat pentru miile de femei și pentru miile de bărbați a căror

existență este bîntuită de spectrul foametei.

Dacă *Obsesia* lui Visconti este încă penetrabilă unui ușor sentimentalism care atacă încărcătura dramatică a filmului, *Roma, oraș deschis*, turnat de Rossellini în 1945, a impresionat din primul moment prin marea autenticitate, prin valoarea de document a peliculei. Lucrat după relatările unuia din conducătorii rezistenței italiene, mergînd pînă la a respecta locul real al acțiunii, filmul lui Rossellini, văzut astăzi, se acceptă mai curînd ca o epopee închinată acelor eroi necunoscuți ai luptei antifasciste, ca un act acuzator împotriva crimelor comise în virtutea unei rațiuni d'abolice — decît ca o operă artistică cu valoare în sine. Reținînd figura luptătorului din rezistență — una din temele frecvente ale neorealismului — și a cărei prezență constituie o premieră în cinematografia acelor ani (fapt care explica poate și imensul succes de care s-a bucurat filmul la apariția lui), nu putem trece cu vederea peste sărăcia, peste convenționalismul cu care sînt lucrate unele personaje. Ofițerul de Gestapo și întregul lui anturaj apar, conform viziunii lui Rossellini (proprie, de altfel, multor producții realizate după război), șarjați, dublați de o notă de ridicol care, departe de a fi reală, reușește să diminueze tensiunea unor secvențe, esențiale în economia filmului.

Datînd din 1953, la unsprezece ani



Jocul, uneori, teatral al Clarei Calamai vis-à-vis de personajul sobru, modern, impus de Massimo Girotti

după *Obsesia*, *I Vitelloni* al lui Fellini, cel mai realizat film al ciclului, apare astăzi și ca un posibil argument în favoarea celor care au optat pentru neorealism. Acțiunea se desfășoară în Rimini, orașul natal al regizorului, și nu este singurul amănunt care a făcut ca mulți să considere *I Vitelloni* ca o operă autobiografică. Cei ce ne sînt prezentați sub „pseudonimul” *I Vitelloni*, se numesc în film: Ricardo, Moraldo, Leopoldo, Alberto, Fausto — cinci prieteni contaminați de aceeași boală incurabilă, cinci tineri măcinați într-o stranie și tulburătoare încețare cu timpul. Fiecare zi se repetă ca o permanență obsedantă: aceiași oameni, aceleași ticuri, aceeași incapacitate de a-și descoperi un sens. O înșiruire de jalnice aspirații al căror deznodămînt frizează obscenul. Partida cuprinde cinci momente, patru dintre ele fiind legate prin aceeași rezolvare: moartea prin asfixiere. Moraldo supraviețuiește; pleacă. Portretele sînt lucrate în linii groase, caricaturale, sancționate cu o nedisimulată intransigență. Comicul implică un puternic filon tragic și zîmbetul ne îngheață pe buze. La al treilea film, după *Reflecțiile varietelului și Șeicul alb*, Fellini se prezintă a un regizor perfect format, și toate temele din *I Vitelloni* le vom găsi reluate și mult amplificate în filmele ce-i vor urma.

Un copac crește în Brooklyn, îl considerăm (în extenso) cel de-al patrulea film al ciclului. Și dacă ne permitem să completăm intențiile televiziunii de a prezenta un grupaj al neorealismului italian (comentat cu recunoscuta-i competență de Florian Potra) o facem pornind de la perfectă similitudine ce există între acesta și producția de debut cinematografic a lui Elia Kazan. Consacrat, inițial, ca om de teatru, Kazan se dovedește perfect sensibil neorealismului, reușind în 1945 un film de o factură complet diferită clișeeilor „tonifiante” care invadau ecranele americane (nu peste mult timp, Kazan avea să se numere printre „cei zece de la Hollywood” a căror creație va fi forfecată de Comisia pentru cercetarea activității anti-americane). Dar, la fel ca și filmul lui Visconti, de care credem că se apropie cel mai mult, *Un copac crește în Brooklyn* este marcat de o surprinzătoare inconsecvență. Tonul grav, acuzator al majorității secvențelor este diluat în momente de un dramatism neconvîngător.

Opiniile sînt împărțite. Unii îi acordă credit și astăzi, alții îl contestă cu vehemență. Indiferent de poziția pe care te situezi, un lucru este deasupra oricărei îndoieli: caracterul angajat, tranșant, lipsit de orice dorință de compromis ce a caracterizat neorealismul încă de la apariția lui. Și asta, amintîndu-ne data primului film, 1942! înseamnă enorm.

Radu F. ALEXANDRU

DOI TINERI DIN VERONA

— Teatrul contemporan din Belgrad la București —

În spirit medieval, comedile shakespeareiene au suportat unele lecturi surprinzătoare. Toate încercăturile din **Comedia erorilor** au fost înțelese ca ruptură a Ființei inițiale în două principii, masculin și feminin, lansate apoi într-o tenace aventură de restabilire a unității. Dragostea, de la **Pericles la Cum vă place sau de la Neguțatorul din Veneția la Doi tineri din Verona** e vestibulul de acces către divinitate. „Cucerirea unei femei”, scrie Jean Paris, nu apare decât ca aspectul inferior, ezoteric, al recuceririi condiției divine. Ea presupune o asceză comparabilă «căutării graalului». Deși seducătoare, asemenea interpretări sînt ignorate de către regizori. Se preferă tensiunea ivită din revelarea brutală și violentă a acelor adevăruri comune cu teribila lume elisabethană. Comediile se susțin pe dinamica explozivă a acțiunilor, căci aici e o dezlănțuită declanșare a deciziilor rapide. Plecări îndelungate se hotărăsc de azi pe mâine, iar căătorile sînt înțelese ca ocazii de depășire a banalului, a cotidianului. Valentin, gentilomul veronez, teoretizează voiajul fără scop, dar care, singurul, te maturizează. Eroul lui Machiavelli din **Mătrăguna** străbatea și el Europa cu aceeași furie a vieții ce se cere consumată. Despre Proteus (simbolica onomastică aparține fără îndoială tradiției medievale), cel pe care dragostea l-a moleșit, se spune: „Mai tîrziu / se va căi că n-a căătorit în tinerețe.” Renașterea desfășoară liber puteri neașteptate, mulți echivocază acum frenezia de atunci cu aceea a unor actuale mișcări ale tinerilor. Cei ce se dopează au însă doar magia instinctelor, căci așteaptă ivirea incendiarelor energii biciind un organism oboșit. Din strivirea unui trup dezaxat și haotic apare numai picătura dureroasă a neputinței.

În cei **Doi tineri din Verona**, firele intrigii construiesc o complicată țesătură, sacrificînd aparent caracterele. Și totuși primii ni cîteva indicații, utilizabile de către un regizor preocupat de viața casnică a Renașterii. Părinții sînt feroci, apucați, hotărâsc intransigent destinul celor tineri, îi sechestrează în turnuri, ei înșiși fiind un fel de copii mari, violenți și naivi. Silvia și Iulia

aparțin aceluși tip feminin shakespeareian care în disputa dragoste-familie ezită neîncetat. Ele practică tehnici cochete pentru a-și mărturisi simpatia, tehnici de care Julieta se simțea incapabilă. Nimic excepțional în aceste iubiri, apropiate de galanteria curteană. Femeile întrețin un cerc de bărbați dintr-o spaimă, căci „singure, le apucă nebunia”, iar amozii se devitalizează eșuînd în manieriste gesturi și discursuri sofisticate.

În spectacolul Teatrului Contemporan din Belgrad, de la început cadrul scenografic, semnat de Vladislav Lalički, anunță modalitatea de tratare. Pe scena în întregime albă se ridică două turnuri stilizate, discretă sugestie a cetății, pe care flutură steaguri multicolore. Nici o deosebire între Verona și Milano, fiecare fiind recunoscută prin tablăte indicatoare. Muzica în ritmuri moderne a lui Voican Borisavlevici continuă respingerea oricărei convenții. Costumele tinerilor, violent colorate, neobișnuite, amintesc parcă o stradă londoneză unde jerbele scilpitoare sînt protest contra unei leneșe stereotipii cromatice a societății burgheze. Cei îndrăgostiți de soare și flori le împrumută strălucirea culorilor vii și nealterate. Printr-un contrast inteligent, îmbrăcămintea părinților conține trimiteri la un costum tradițional stilizat. Între cele două generații există și o separare vestimentară. Avînd toate premisele unui spectacol agreabil, regizoarea Minia Dedić nu le fructifică însă. Fără a inventa soluții vizuale, fără a descoperi amănunte comice, ea își reduce contribuția la impunerea unui ritm accelerat. Spectacole de acest gen se susțin doar printr-o eferescență imaginativă. Se observă anumite calități compoziționale la actorul Dragoslav Ilić; perechea Valentin-Silvia (Miodrag Milovanov și Liliana Lašić) au un farmec în plus față de partenerii lor. Simpla adaptare a lui Shakespeare prin imagini evidente, prea evidente, ale epocii noastre, nu-i impune cu profunzime contemporaneitatea.

George BANU

Stîrșit de an școlar pe scenă

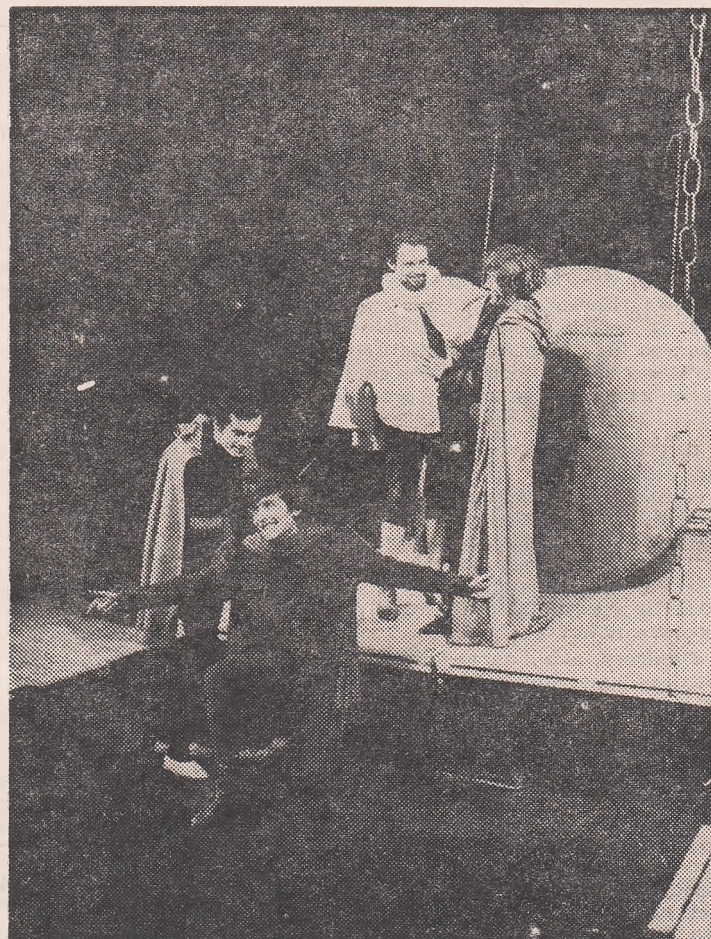
Dacă e să judecăm bilanțul scenei-studio a Institutului „Caragiale” în acest an, el e, desigur, precar: n-au fost propuse publicului piese românești contemporane, principala lucrare străină de azi e o balivernă populistă a lui Werker, — autor a căruia prea răspîndită prezență la noi, în pofida insuccesului său cronic, a devenit o șaradă; teatrul studențesc n-a fost conectat la circuitul marii dramaturgii a actualității. Sub raport spectacular, o reprezentare eșuată cu o comedie caragialeană, alta de dilatanțism scâmos pe un simulacru de text Alecsandri, două-trei montări mai vioaie, dar nici una prodigioasă, au dăruit publicului satisfacții mijlocii, fapte artistice nememorabile.

Prin existența sa, acest atelier de creație și pedagogie propune însă unei judecăți de ansamblu și alte aspecte — cel puțin tot atât de sesizante ca și cele mai sus pomenite. E cert că spre deosebire de toate scenele Capitalei, teatrul studențesc n-a plătit nici un tribut frivolității și facilității în selecția literară, urmînd calea veritabilei culturi dramaturgice. E important ca studenții să-și încerce puterile în lucrări substanțiale și să capete deprinderea cercetării unor capote repertoriului cuprinzătoare. Prin **Tragica istorie a doctorului Faust** tinerii au făcut cunoștință nu numai cu unul din marii elisabethani, Christopher Marlowe, punînd în circulație (chiar și fragmentar), pentru prima oară la noi, înția tragedie germinată de mitul faustic, ci și cu o structură tipică a barocului renașcentist. Biografia reală a aceluși taumaturg, Faustus, care cunoscuse fama în Europa veacului XV, a trecut iute în legendă, de aici într-o scriere a unui luteran aronim, apoi în dramaturgia engleză, în cea germană (Vidmann, Meynende, Goethe, Grabbe) după ce alimentase copios și teatrul popular de marionete, dar caracterul titanic, la zona de intersecție între mitologia moralităților medievale și uma-

nismul raționalist al tragediei noi, Marlowe l-a statuat, deschizînd astfel istoria cultă a eroului. Cu **Jedermann**, (Fitecine) s-a făcut o introducere în neoclasicismul rafinat și impresionismul epicureic al începutului veacului nostru, autorul, Hugo von Hoffmannsthal, fiind în Austria, ca și D'Annunzio în Italia, sau Hervieu în Franța, exponentul unei tendințe estetice de autoritate la un moment dat. Iar cu **Astă-seară se improvizează**, s-a efectuat un studiu (meritos condus de profesorul George Carabin) asupra pirandellismului, exersîndu-se capacitatea, atât de necesară actorului, de a mima realul, cît și — concomitent — propria sa imagine, de interpret, asupra realului, într-una din dificilele etajări moderne ale teatrului în teatru.

Această direcție didactică s-ar cuveni continuată chiar în cadrul unor cicluri de istorie teatrală, angajate, cu sistemă, în perspectiva mai multor stagioni. Căci Institutul dispune de cel mai calificat consultant științific în materie, corpul de profesori în teatologie.

Absolvenții care au susținut roluri în producțiile de examene invită la reflecții felurite asupra tonusului actual al învățămîntului. Cîțiva tineri atrag atenția prin daruri naturale, cultivate cu seriozitate, prin robustetea temperamentalului, cu vădită adecvare la roluri, prin mască și poză personală: Vladimir Găitan, Liviu Rozorea, Cornel Ciupercescu, Constantin Măru, Dora Ivanciu, Emilia Dobrin, Carmen Strujac sînt în primul rînd relevabili. Majoritatea se arată însă inexpressivi și insensibili, staționînd sub reflectare într-un fel de perplexitate novicioasă, neștiind decît și abia să tamburineze sensurile eroilor, lovînd insuficiențe de meserie, cîteodată surprinzătoare, ba chiar și defecte evidente de mișcare, dicție și comportament, ce nasc semne de întrebare cu privire la exigența examenelor din



Studenții-actori au montat pe scena Institutului Tragica istorie a doctorului Faust de Marlowe.

anii anteriori. Nota dominantă e una de la mijlocul gamei de posibilități actoricești și criteirii profesionale.

Rămîne să semnalăm înfăptuirea cea mai însemnată a studioului-școală, lansarea regizorilor și scenografilor. Despre pictorii-decoratori debutanți — unii cert interesanți, poate nu îndeajuns de convinșători prin funcționalitatea lucrărilor, — va fi, probabil, utilă o discuție aparte, atunci cînd vom putea afla de ce sînt pregătiți la Institutul de arte plastice (urmînd să lucreze toată viața în teatre), cine (în afară de maestrul lor la materia principală) și cum îi inițiază în problematica multilaterală a vieții teatrale. Dar despre regizori se poate afirma fără îndoială că au aici o posibilitate reală, eficace, de a se exprima. Doi din studenții profesorului Radu Pențulescu s-au impus limpede în acest an: Alexa Visarion, excelent, făcînd în **Cartofi pră-**

jiți cu orice, în pofida pauperității textului, o demonstrație de exegeză critică autorizată a piesei, de distribuire judicioasă a actorilor și îndrumare fermă în scenele de masă, de echilibru interior și invaginație robustă; tot astfel Constantin Marinescu, compunînd **Faust**-ul într-o montare esențializată, cu trăsături moderne certe (doar uneori într-o simbolescă prea acuzată), proiectînd tragedia planetară, dar dimensiunînd omeniește personajele (cu sovăieli în lucrul cu actorii), gîndind mult, adesea eficient, asupra expresiei.

E foarte probabil că revăzînd în serie toate spectacolele școlii, consiliul profesoral, legitim bucurînd de ceea ce s-a obținut într-o direcție sau alta, va pune o diagnoză exactă stagiunii expiate și va formula, deopotrivă, cerințe severe multilaterale pentru stagiunea viitoare.

Valentin SILVESTRU

arlechin



SICA ALEXANDRESCU: „Montez schițe de Caragiale la T. V.”

— Pentru că ne aflăm în incinta televiziunii, v-aș ruga să începem cu ceea ce lucrați aici.

— Mi s-a oferit prilejul — și sînt încîntat de acest lucru — să montez cîteva din schițele lui Caragiale, schițe dramatizate de mine pe vremuri. Acord o atenție deosebită acestor spectacole, tuturor elementelor care le compun. De exemplu, distribuțiile celor aproximativ 15 schițe sînt asigurate de actori dintre cei mai reprezentativi ai generațiilor lor: Radu Beligan, Alexandru Giugaru, Marcel Anghelescu, Carmen Stănescu, Toma Caragiu, Octavian Cotescu, Coca Andreoneanu, Dem. Rădulescu, Marin Moraru, Valeria Gagialov, Ileana Stana Ionescu, Alfred Demetriu, Rodica Popescu, Silvia Dumitrescu, Virgil Ogăsanu și mulți alții.

— Astăzi regretați că filmul s-a ivit numai întîmplător în activitatea dumneavoastră?

— Nu. Regia de film este o altă meserie; nu sînt pregătit pentru ea. În cazul filmului și spre deosebire de teatru, regizorul este singurul care parcurge efectiv integral — și răspunde de tot și de toate — itinerarul complex al realizării la care s-a angajat. Cînd am filmat cîteva lucruri mai ușoare — *Scrisoarea pierdută* sau *Bădăranii* — m-am simțit dezarmat. Regia de film este o meserie pe care o prețuiesc în mod deosebit, dar nu o pot face.

— Care ar fi lucrul cel mai important pe care l-ați înfăptuit de cînd ați preluat conducerea teatrului din Brașov?

— Stagiunea neîntreruptă. Brașovul este un oraș în plin sezon, atît vara cît și iarna, un oraș totdeauna plin de turiști de pretutindeni, un oraș care înțelege să nu-și primească oaspeții cu ușile teatrului închise.

— Ce ne puteți spune pentru cititorii lui Sica Alexandrescu?

— În vara aceasta, cititorii, care mă onorează prin interesul acordat cărților mele, vor găsi în librării *Marea și mica bătaie teatrală*. În prezent lucrez la următorul volum de schițe și amintiri și vă pot destănuși că în fiecare dimineață, primul lucru pe care-l fac, este să scriu 5-6 pagini. E, dacă vreți, un fel de gimnastică a minții.

Dorin TUDORAN

Un oaspete din Dresda la Timișoara

Pe scena Teatrului german de stat din Timișoara se joacă în aceste zile spectacolul *Nu se știe niciodată* de G. B. Shaw, a cărui regie este semnată de Helfried Schöbel, cunoscut director de scenă și om de teatru din Dresda (R. D. Germană). „Am stabilit o legătură de la inimă la inimă cu actorii timișoreni, în săptămînile cît am colaborat împreună — ne-a declarat artistul german. Țin să relev de asemenea sprijinul susținut pe care mi l-a acordat conducerea teatrului în stabilirea distribuției și la rezolvarea promptă a multiplelor probleme ce țin de montarea unui spectacol. Am revenit cu plăcere în România și mi se confirmă încă o dată, după contactul cu Capitala dv. (unde am montat *Jurnalul Anei Frank*, la fostul Teatru al tineretului, acum vreo 9 ani), nivelul înalt al teatrului românesc”.

Spectacolul îngrijit și atent elaborat, are în distribuție pe actorii Ottmar Strasser, artist emerit, Margot Göttinger, Peter Schuch, Hadamut Becker, Tatjana Fulda, Karin Decker, Luise Pelger, Albert Kitzl, Hans Kehrer și Otto Grassl.

S. DIMA

culori



Cu Sidney Geist
despre Brâncuși

La șase ani de la prima vizită în România — timp în care cercetările sale despre Brâncuși, ajunse în faza finală, au dus la apariția, în 1963 la New York, a lucrării „Brancusi — A Study of the Sculpture” — Sidney Geist se află din nou în București. Răspunde acum puțin obosit, dar cu infinită amabilitate, celui de al treilea interviu la care este supus de la sosirea sa, de astă dată pentru *România literară*.

— Propuneți un termen nou pentru a defini opera lui Brâncuși — the rationalized form — să zicem forma raționalizată. Ce este ea?

— Opuș raționalizarea formei simplificării, stilizării, care nu înseamnă decit arbitrară renunțare la detalii și nicidecum analiză a formei în funcție de structura ei. Simplificarea luze la manierism și Brâncuși însuși credea astfel cind o numea „pompier”. Raționalizarea, însă, este o regindire a formei care nu are nimic comun cu procesul de traducere a formelor naturale în sculptură, ea produce un obiect, o esență.

— Există tendința de a intelege forma elementară brâncușiană mai ales prin raportare la artele primitive. În cartea dv. vorbiți despre trecerea de la arhaic la clasic. Ați putea insista asupra acestui punct?

— Lucrările de inspirație primitivă sînt foarte puține, cîteva doar la început. Componenta formală arhaică este apoi absorbită și cvasi-geometricul înlocuiește senzitivul. Nu știu să fi folosit termenul clasic. Dar Brâncuși se supune anumitor principii și nu inspirației, în acest sens doar poate fi vorba de clasicism.

— Ce semnificație atribuți formei ovoidale în opera lui Brâncuși?

— Acum privesc opera lui Brâncuși ca un întreg. A corda o importanță specială formei ovoidale este, după părerea mea, o exagerare. De fapt, Brâncuși a încercat să cuprindă universul infinit al posibilităților de expresie formală și în același timp să găsească o formă care să le cuprindă pe toate.

— Ce v-a adus din nou în România, o dată încheiat studiul Brâncuși?

— A fost un capriciu, o nebunie. Deși nu-mi permit să vin în Europa chiar oricind vreau, am simțit că n-aș putea să nu fiu aici la deschiderea expoziției.

La Cabinetul de stampe al muzeului am văzut desenele foarte frumoase ale lui Paciurea care ar merita să fie prezentate într-o expoziție. De aici plec la Zurich, Paris, Nisa, Corsica, tot pe urmele lui Brâncuși.

— Se poate vorbi de influența lui Brâncuși asupra tendințelor artistice actuale?

— Da, și este interesant de remarcat că Brâncuși este unul din foarte puținii sculptori din generația lui care interesează astăzi. Minimalistii, creatorii acelor primary objects se revendică de la Brâncuși. Robert Morris, sculptor foarte cunoscut azi, teoretician al minimal-artei, este autorul unei teze despre Brâncuși. Carl Andre, într-un interviu din ultimul număr al revistei *Art Forum*, una din cele mai bune reviste americane de artă contemporană, recunoaște influența lui Brâncuși asupra lucrărilor sale de început. A sculptat, ca și el, o coloană în lemn; o altă lucrare a sa se intitulează Cocosul.

Personal am unele rezerve față de minimalistii. Speculațiile teoretice aduse în sprijinul artei lor au un caracter crispat, efortul lor de a convinge este prea evident. Și, în sfîrșit, ei uită că formalismul lui Brâncuși nu a fost o dogmă, ci a răspuns întotdeauna unor exigențe poetice.

Ioana VLASIU

REDEFINIREA STRUCTURII ARTISTULUI:

ATITUDINE CIBERNETICĂ;

GÎNDIRE MATEMATICĂ

O discuție despre redefinirea structurii artistului este justificată; aceasta însă nu implică neapărat anularea concepției tradiționale despre structura estetică, ci o reorganizare a ei în alte configurații și alte perspective.

Redefinirea este impusă de o deplasare dialectică spre orizonturi noi de investigație, cit și de o logică internă a artei.

Acest context devine mai clar, dacă subliniem cîteva situații determinante:

- 1 — LĂRGIREA ORIZONTURILOR;
- 2 — DEMOCRATIZAREA SOCIALĂ;
- 3 — COMPLEXITATEA STRUCTURILOR.

1. Lărgirea orizonturilor cunoașterii umane determină o lărgire a orizontului artistic. Artă tradițională rezultă dintr-un grup reprezentare-evocare ce nu mai poate acoperi astăzi mulțimea evenimentelor observate de artist. Este poate motivul esențial pentru care arta s-a orientat spre o atitudine cu totul nouă: a construi și prezenta un univers separat de natură, ceea ce este fundamentul deosebit de reprezentarea și evocarea, în sens obișnuit, a naturii. În această situație, noțiuni de largă circulație nu mai sînt investite cu aceleași semnificații, sau sînt chiar eliminate.

Exemplu: despre o floare pictată, se poate vorbi dacă este frumos sau urit reprezentată, căci, deși discuția este totdeauna subiectivă, ne putem referi la floarea naturală ca model. Cînd prezentăm însă un obiect care nu are trimitere la natură, nu se poate spune nici că e frumos ori urit, ci că este așa cum este.

2. Democratizarea artei și trimiterea ei în masele sociale, ceea ce obligă reconsiderarea unor termeni esențiali ca: motivație artistică, comandă socială, valoare, circulație și statut economic al artei.

3. Complexitatea și fenomenul actual artistic pun în evidență analogii uimitoare și foarte utile cu desfășurarea altor fapte. Aceste analogii capătă și justifică un deosebit interes în ce privește motivările actelor omenești, cit și posibilitatea modelărilor, ca metodă de analiză și construcție a comportamentelor.

De aceea, avînd în vedere că problema demersului artistic este inclusă în problematica mai generală a cunoașterii și acțiunii și că acestea au devenit obiectul unei cercetări sistematice la toate nivelele, este foarte justificată trimiterea la rezultatele obținute în această direcție.

Aș vrea să subliniez doi factori, printre alții, care influențează, determinant, structura artistică modernă: cibernetică și matematică, și să arăt eroarea unor afirmații, precum: „cibernetică înseamnă roboți și calculatoare” sau „matematica n-are nici o legătură cu arta”.

În privința ciberneticii, ea este înainte de toate o atitudine, un punct de vedere sintetic privitor la fenomene

complexe și generale, ceea ce o plasează foarte aproape de filozofie. Cibernetică se ocupă cu comportamentul unei structuri (omenești, sociale, economice, tehnice etc.) în funcție de relațiile pe care ea le stabilește cu ambianța, ca ansamblu de structuri. Acest comportament rezultă din deciziile pe care le ia structura considerată pentru a-și asigura echilibrul, adică viațuirea față de acțiunea mediului ambiant.

Echilibrul vital depinde de mulți factori dintre care: informațiile căpătate despre sine și despre exterior, prin așa-numitele legături de reacții (feedback), de transportul de energie și mesaje spre și dinspre ambianță cu ajutorul cărora se reduc sau se amplifică influențele mediului, de istoria sistemului, adică de experiența lui trecută, și, în fine, și, mai ales, de capacitatea sa de a se autoorganiza în vederea unei strategii comportamentale optime.

Mai mult, structura și comportamentul sînt un rezultat, în echilibru dinamic, a nenumărați vectori vitali care se cer studiați statistic și probabilistic. Adică este decisivă probabilitatea realizării unui vector vital și determinarea finală a structurii. Și, în fine, situația cibernetică are cel mai adesea o structură de joc (în sens matematic) în care o decizie a unei acțiuni depinde de ultima mișcare a partenerului.

Din această sumară delimitare a ciberneticii ca obiect, metodă și model, se poate spune că ea nu este nici matematică, nici structuralizare și nici metodologie, ci toate la un loc, definind un mod de gîndire.

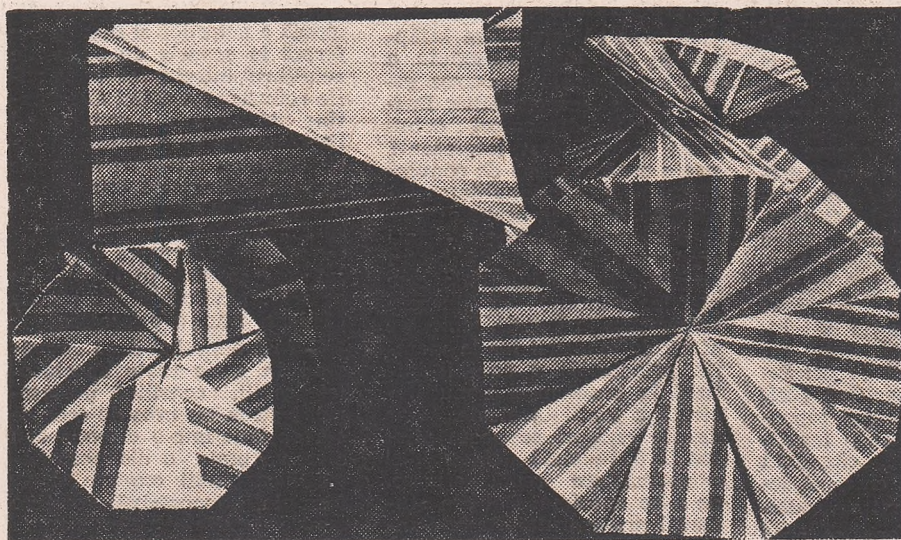
Avînd în vedere că celula biologică, sistemul corelațiilor nervoase, istoria și psihologia unui individ și apoi a unui grup, organizarea grupului în societăți cu acțiunile corespunzătoare, ca și sistemele neînsușite, evoluează în situații cibernetică, este firesc să utilizăm în artă, — care este un rezultat al complexului de mai sus, — un punct de vedere analitic și sintetic oferit de cibernetică.

Cît privește matematica, ea are în zilele noastre un rol privilegiat în orice activitate de cunoaștere, ceea ce însă nu înseamnă, în cazul nostru, o abdicare a artei față de logica inflexibilă a matematicii.

Astfel că, dacă azi arta atacă complexitatea structurilor, ca obiect și instrument de lucru, iar matematica nu mai este de mult o știință a cantităților, a numerelor, ci a configurațiilor, adică a calității lor, aceste două acțiuni omenești se întîlnesc în zone comune.

Perfecțiunea matematică, cel puțin ca spirit de lucru, deși nu modelează direct arta, îi propune o competiție cu termen final desăvîrșirea. Caracterul constructiv, organizator, adică atributul anti-entropic al artei mă face să bănuiesc, între acești doi coloși — arta și matematica — o legătură de rudenie mai subtilă și mai profundă decît simpla lor prezentare.

Șerban EPURE



ȘERBAN EPURE

BANDĂ S 8 — TRACTOR



CONSTANTIN BRÂNCUȘI — MĂIASTRĂ, desen în creion (Galeria Claude Bernard — Paris)

O valoroasă contribuție de obiectivă critică de artă...

...este monografia ajunsă-ne deunăzi despre ciclul Păsărilor Măiestre (Brancusi's Birds) din S.U.A.

Sîntem îndatorați emeriței cunoscătoare de artă, D-na Atena Tacha-Spear de pe lângă Allen Art Museum — Oberlin College, întocmită la stăruirea cunoscutului scriitor de artă din Paris, André Chastel și prețuitor al operelor lui C. Brâncuși.

Monografia tratează exclusiv despre ciclul celor 28 de lucrări ale lui Brâncuși, în marmoră și în bronz lustruit, pe tema „Păsărilor”, fără însă a ignora pe celelalte variante, nici una identică vreunei alta — acestea în ghips — și în afara celor considerate de Brâncuși drept „rebuturi”, azi aflătoare în depozitele Muzeului Național de Artă Modernă Contemporană din Paris, deținător al fabuloasei moșteniri a atelierului artistului.

Meritele de documentare, de obiectivitate critică a celor 28 Măiestre precum și partea din cele 13 „rebuturi”, elevația inspirată a considerării lor de A. Tacha-Spear fac din această carte cea mai valoroasă lucrare de detaliu din toate cele ce s-au scris despre opera lui Brâncuși, fiind îmbogățită și de o iconografie unori inedită: afit pentru S.U.A. cit și pentru publicistica europeană, de n-am pomeni doar decit revelatoriul desen inițial al „Păsării”, următor zisă de aur (1911) pe lângă care mulți cercetători poate au trecut, ignorîndu-i ascunsul și importanța.

Tot un inedit iconografic este și reproducerea aspectului depozitului de „rebuturi” ale Păsărilor Măiestre și altele, necorespunzătoare exigențelor sculptorului, care se găsesc la Muzeul de Artă Modernă Contemporană din Paris, inedite neoprindu-se aci, și despre care ne vom ocupa.

După o scurtă prefață, textul d-nei A. T. Spear este distribuit celor 4 capitole dintre care cel dintîi tratează despre romănitățile subiectului pe care îl consideră drept teme al inspirației lui Brâncuși, nu însă fără a pomeni de corespondențele euro și extra europene ale mitului solar al phoenixului, distinct de cel al Pajurei (vezi L. Săineanu, J. Hubeaux, I. Segall și ceilalți citați de A. T. Spear), acesta propriu sedentariilor, inspirația lui Brâncuși aparținînd păstoreascăi trashumanței, crede A. T. Spear.

Pe ultimele forme ale elaboratelor 28 de Măiestre, autoarea le apropie de gîndirea contemporană a lui Merleau-Ponty pentru care, cum anticipativ și pentru Brâncuși, „fenomenologia nu este decit studiul esențelor” identică a acelei „viziuni” a lor, scumpă lui E. Husserl, repetînd aforismele proprii ale lui Brâncuși: „a contopi toate formele într-una singură”, și că „de adevăr nu sînt aspectele exterioare”.

Dar adevărata definiție de sine însuși, Brâncuși o împărtășește într-o scrisoare destinată Holcarului din Indore, Ieșuant Rao, privitor la Măiestrele destinate Templului Eliberării Sufletului, dictînd: „...cele două — cea albă și cea neagră — sînt cele prin care m-am apropiat cel mai mult de dreapta măsură; și m-am apropiat de ea încetul cu încetul, desfăcîndu-mă de mine însumi...”

vroind Brâncuși să spună: desfășîndu-se de înconjurime.

V. G. PALEOLOG

SÎNT ROMÂN ȘI AM RĂMAS ROMÂN



CELIBIDACHE la repetiție

(Urmare din pagina 1)

poți, pentru că ei cîntă împreună, dar sînt anumite rupeți. Platforma trebuie construită după criterii muzicale, nu acustice. Nu criteriile acustice sînt hotărîtoare, ci cele muzicale. A trebuit să strîng distanțele dintre diferitele izvoare de sunet ca să poată fiecare, de la locul lui, controla ceea ce face el și, în special, ceea ce fac ceilalți. Viorele au fost de multe ori prea înapoi, de asemenea trombonii. De foarte multe ori trebuiau să cînte după baghetă, în loc să cînte natural, auzind ce fac ceilalți. Dumnezeu poate n-ai remarcat, sînt mici secrete ale profesiei...

— Impresiile dumneavoastră despre români, primele impresii?

— Sînt copleșit. Ce mi se pare extraordinar, și spun asta după ce am cunoscut lumea întreagă, cit de drăguți sînt oamenii. Cu toate greutățile, pentru că și la voi există greutăți, după cum există și în țările din vest, oamenii sînt foarte amabili, de o rară gentilețe, peste tot, pe stradă, șoferii, oamenii la Radio pe care i-am cunoscut, la hotel. Toți sînt un izvor neterminat de gentilețe. Asta-i capitalul nostru. Al nostru vreau să spun. Asta m-a frapat în primul rînd, pentru că, vezi, în Anglia există o politețe destul de superficială și convențională, în Suedia oamenii sînt foarte reci, în Italia sînt drăguți, dar superficiali, amabili nediferențiat, nu participă, ori oamenii de aici sînt formidabili. Pînă acum n-am avut nici un fel de pană. I-am rugat pe domnii de la Radio să nu între nimeni la repetiție (e o rugămînte a orchestrei) și a fost o ordine perfectă. Primele mele ore petrecute aici sînt o surpriză în bine. Mă așteptam să găsesc oamenii mai mîncăți de probleme, de timp. Ori nu se vede. Sînt toți gentili, latini, spontani, cu zîmbetul pe buze.

— Sînteți ieșean?

— Da.

— Și nu dați un concert și la Iași?

— Am vrut, dar suprafața scenei e așa de mică, iar deschiderea are doar 11 m. Noi avem nevoie de 160 m.p. Dacă ar fi venit toți instrumentiștii, nu știu ce făceam. Acum lipsesc, din diferite motive, 11 dintre ei și totuși am ocupat scena pînă la ultimul sfert de metru pătrat.

— Veți revedea Iașul?

— N-o să pot rîndul ăsta. Am o singură zi liberă și, fizic, e imposibil. Ar fi o crimă să mă duc pentru două ore la Iași.

— Veți mai reveni?

— Da, da. Dacă nu cu un concert, va trebui să vin să-mi revăd țara. Sînt plecat de 35 de ani.

— Cunoașteți muzica contemporană românească?

— Nu cunosc nimic. Nu sîntem încă bine organizați ca să facem muzica noastră cunoscută în străinătate. Eu am cunoscut 2—3 compozitori: Olah, Vieru, nu știu însă ce fac dînșii.

— Timpul scurt de acum nu vă va permite probabil să luați legătura și cu compozitorii.

— Domnule, ca să poți să iei legătura cu dînșii trebuie să-ți pui la dispoziție o zi, să te uiți pe partituri cu liniște, nu așa, să faci pe doctorul din afară, aici e bine și acolo nu. Eu n-am nici timpul ăsta și drept să-ți spun nici interesul să mă concentrez în iadul ăsta de lucru în care trăiesc, să pot să scot două zile și să spun „acum mă ocup de Vieru”. Nu pot. Nu sînt pregătit sufletește pentru asta. Dacă am să am material, vara asta am două luni de vacanță, aș putea vedea două, trei partituri. Am vrut să cînt o bucată românească. N-am avut. Îți închipuți! Nici măcar un bis n-am găsit. Am întreat. Erau pe vremuri niște bucăți ale lui Rogalski, dar cine știe unde sînt...

— Și atîția compozitori tineri așteaptă să fie cîntați...

— Asta e vina voastră, aici trebuie să faceți ceva. De cîte ori am cerut, mi s-au trimis aceleași lucrări, destul de slabe după părerea mea. Intotdeauna aceleași. Eu nu știu ce se face în România. Sînt mult mai informat de ce se face în Polonia, Iugoslavia, cunosc compozitori de acolo, dar de la noi nu. Nimic.

— În afara turneului din România ce proiecte aveți?

— După turneul ăsta, ce se termină la 22 iunie, în Germania, iau două luni vacanță. În toamnă, din nou Germania, apoi Franța, Israel, Anglia, Elveția, Spania, iarăși Londra, două luni Italia. Fac totdeauna aceleași țări.

— Care sînt impresiile despre România pe care le-ați auzit în străinătate? Cum e privită acolo țara noastră?

— Cu foarte mare simpatie.

— S-a remarcat admirativ la noi că dirijați fără partitură...

— Nu-i nimic fenomenal aici, e un complex provincial acesta. E mult mai ușor să dirijezi fără partitură decît cu. Aceasta reprezintă o memorie funcțională și un fel special de a te gîndi la muzică, corelacionind factorii între dînșii.

— Care sînt principiile dumneavoastră teoretice?

— E foarte greu în cîteva cuvinte.

— V-aș ruga totuși.

— Primul meu principiu, cu care am plecat în această meserie combaterea arbitrarității în muzică. Eu fac așa tu faci așa. Nu se poate. Care sînt exigențele acestui mizerabil text, text incomplet, testamentul compozitorului? Ce nu putem să atingem? Unul cînta în 13 minute Idila lui Siegfried, care sub bagheta lui Wagner dura 30. Wilhelm von Hausegger făcea 13 minute Heiting face azi 12. Păi gîndiți-vă! E posibil să se ajungă la o degradare totală a timpilor?!

— Și atunci aleatorismul, cu libertățile lui aproape nelimitate?

— Să vedem cît o să fie. La două, trei săptămîni iese o nouă artă modernă. Și de zece ani nu e o bucată care să se recînte.

— Evident, John Cage nu e un ideal de muzică, dar există totuși...

— Nu. Fii sigur că după 20 de ani n-o să vorbească nimeni decît cît de timpit a fost acest John Cage. Despre Stockhausen da putem vorbi, acolo e un lucru mai serios, cu toate că și el e pe o cale greșită. Adică sunetul a devenit la dînsul scop. Nu e mijloc, nu e vehicul care să transporte ceva.

— Eu mă gîndeam la Berio, Boulez...

— Da, fiecare are ceva, dar vezi, domnii ăștia au ajuns la universitate fără să fi făcut liceul toți. Nu cunosc muzica adevărată. Dacă îl ascuți pe Boulez dirijînd o simfonie de Mozart, îți pui mîinile în cap, cum poate fi cineva atît de nemuzical. La fel de nemuzical e cînd dirijează muzica modernă, căci principiile sînt aceleași.

— Cultivați deci respectul pentru clasici?

— Îmi place foarte mult și muzica modernă. Ai să auzi la concert și o bucată serială. Ca să poți să-ți dai seama însă ce e bun și ce nu, îți trebuie un criteriu ferm, într-adevăr vechi, verificat. Așa cum au polonezii, de pildă. Ei au acum cea mai bună generație de compozitori din toată lumea, inclusiv Germania, America...

— Vezi, dragul meu, asta e. Ar mai fi multe de spus, dar pauza s-a terminat. Salutări pe cititorii revistei din partea mea.

Sergiu Celibidache sau stăpînirea sunetelor prin gîndire

Greu de urmărit acest personaj cu un fizic impunător, sigur de sine, intransigent în păreri, comportare și fel de a face muzică. Îl așteptam de-acum șase-sapte ani — de cînd și-a exprimat dorința de a reveni în țară ca dirijor și pedagog — știind că este unul dintre cei mai mari muzicieni ai lumii, bînuind un eveniment rar. Totuși obișnuți îndelung cu jumătăți de măsură, cu atitudini conciliante folositoare mediocrității, impactul a fost descumpănitor și de-abia după trei concerte am reușit să intuim cite ceva din gîndurile lui.

Dacă arta sa are un postulat pe baza căruia se clădește întregul sistem, acesta trebuie să fie: „Gîndește înainte de a cînta”. Lucru aparent natural, dar pe care Celibidache îl realizează la un nivel neobișnuit chiar și în raport cu celebritățile meseriei. Precizia analitică (amintind de un prieten al matematicii și filozofiei) se referă la cele mai mărunte detalii de orchestrare, dar permite, în același timp, o ordonare logică, aflată în vecinătatea raționamentelor științifice, care mi se pare greu de contestat. Prima impresie este de firesc maxim, chiar de decepție obtuză în lipsa spectaculosului, și numai după un rîstimp devine clar că în această uriașă tramă orice amănunt ocupă exact locul ce i-l hărăzită voința dirijorului. Poate cel mai concludent exemplu a fost, prin contrast cu ceea ce auzim de obicei, *Preludiu și Moartea Isoldei* construit cu o știință a dozajului, cu un simț al gradației exemplare. Celibidache este meticulos și calculat (excludem nuanța peiorativă) nu numai cu aspectul rațional al activității sale, dar și cu reacțiile lui afective. Nu din sărăcie, ci din prea plin interior. Apariția sa, ca și o demonstrație yoga, este un model de autocontrol fizic și psihic, determinînd eficiența aproape de necrezut a fiecărui gest, a fiecărui sunet, frază sau mlădire a emoției. Izbete funcționalitatea oricărei mișcări — a mînilor sau a gîndului — care devine nu doar utilă, ci chiar indispensabilă în contextul respectiv. Nimic de prisos, totul precis, nimic întimplător ori scăpat de sub supraveghere. Este o necesitate dedusă din înțelegerea muzicii, la un nivel superior, comandată de exigențele adevărului artistic, dar și o atitudine morală: la polul ce se opune celui fel de a fi, unde nu există graniță între cînte și disimulare, departe de amatorism, Celibidache ne arată că interpretările sui-generis cu care ne-am obișnuit provin fie din incapacitatea de a pricepe pînă la capăt muzică, fie dintr-o lenă a conștiinței.

Axiomă de bază, premeditarea, mai comandă două trăsături. Prima este siguranța uneori agresivă a omului și artistului; lipsit de complexe și inhibiții, acest dirijor se domină în primul rînd pe sine, apoi pe ceilalți, prin vigoarea cugetului său. Poate și de aceea muzica pe care o auzim e clară, iar orchestra îl urmărește cu ușurință și plăcere; poate de aceea posibilitatea de a „transmite” publicului este atît de directă, lipsită de întortochieri și confuzii. Fără să adopte poziția iubită de romantici, a oficianului dogmatic, Sergiu Celibidache enunță autoritar, argumentînd cu convingere, fără să-și dea ocazia de

a formula păreri opuse. Încă o dată ne tentează comparația cu un cunoscător al magiei, căci dacă astfel admirația noastră pentru el devine nemăsurată, nu e mai puțin adevărat că, pînă la urmă, folosul cel mai mare este tot al muzicii. A doua trăsătură se referă la gestica sa neobișnuită și revelatoare. Evident, din primul moment, Celibidache este discipolul propriei sale școli și, posibil, inițiatorul unei viitoare tradiții dirijorale. Indică timpii și intrările așa cum fac și alții, dar cu aceasta se cam sfîrșesc analogiile. Mai rar șef de orchestră care să folosească mișcări atît de diverse și atît de puțin conformiste. Sobre în Hindemith, dezlănțuite la Wagner sau Brahms, tandre, delicate, de o naivitate inocentă în Ravel, senzuale sau energice, ele sînt diferențiate în nuanțe abia perceptibile și irepetabile. Acea funcționalitate pragmatică conviețuiește aici cu o căldură și o blîndețe neașteptată. Sînt clipe cînd ele se transformă în unduire violente, parcă vulgare, parcă frivole, arătînd, în fapt, aceeași varietate sugestivă, concordantă doar cu expresia pe care el o dă muzicii. Sînt clipe cînd ne aducem aminte că o caracteristică a orientului antic sau bizantin este tocmai, ciudata (pentru noi, cei de azi), întîlnire a contrastelor, incredibila conviețuire a ascetului și a jocurilor dure din arenă.

Măiestria sa este pusă în valoare de buna și îndelungată colaborare cu *Orchestra Radioteleviziunii Suedeze*, disciplinată și activă. Nu este puțin lucru pentru un dirijor să aibă la îndemînă în mod permanent un asemenea ansamblu, cu care să poată realiza o înțelegere intimă. E un admirat pe artiștii din Stockholm căci, chiar dacă au existat mici imperfecțiuni, ele se inscriu în limitele plauzibilului și erau cu prisosință compensate de virtuțile unei conlucrări (timbre, intensități) ireproșabile. Și dacă ne gîndim la cazul invers, bine cunoscut de noi în fiice săptămîină, putem aprecia aceste calități ce țin mai mult de muncă și inteligență, decît de darul — nevalorificat — al naturii. Mult timp ne vom aminti de descrescendo-urile perfect omogene ale percuției în *Mathis der Maler*, de complicata asimetrie a trăsăturilor de arcuș în Sibelius, de transparența ireal cristalină a sonorităților în Ravel, de nuanțe abia perceptibile, sau de arta cu care se poate cînta la cinel. Un artist adevărat își arată respectul față de activitatea sa, față de public și prin muzica pe care o interpretează: model de consistență, de bun gust (poate cu excepția celui interminabil Sibelius) în alăturarea pieselor, cele trei programe bucureștene indicau aceeași seriozitate și cînte a meseriei.

Ar fi bine să ne amintim de toate acestea și după ce Sergiu Celibidache va pleca; iar dacă ne tentează cumva să mimăm antipatia lui pentru Cage, să ne gîndim mai întîi la întinderea repertoriului său, la celelalte lucruri pe care ni le-a spus, dar mai ales la vechiul adagiul despre ceea ce se cuvine lui Jupiter.

Sever TIPEI

Acum un veac explorarea acestui raport era destul de limitată, iar discuția se purta pînă nu de mult mai ales în termeni de opoziție. Specificitatea artei în lumea spiritului putea fi mai bine definită tocmai distingînd-o cît mai net de știință în genere, inclusiv de disciplinele social-umane. Între timp, studierea mecanismului creației a descoperit similitudini neașteptate între artă și știință, ducînd chiar pe un Abraham Moles la concluzia de acum exagerată a cvasi-identității lor, iar științele particulare au atacat domeniul pășind în „teritoriul interzis”, chiar și pe o cale aparent atît de îndepărtată cum este cea a matematicii. Disciplinele sociale nu s-au lăsat mai prejos, întrucît propriile lor investigații înfîlneau adesea fenomenul artistic și treptat s-au constituit psihologia și sociologia artei, pentru ca apoi să dobîndească un prestigiu neașteptat cercetările asupra fenomenului artistic făcute pe calea etnologiei, antropologiei, psihanalizei sau psihopatologiei. Recent și-au făcut loc structuralismul, semiotica și teoria informației pe de o parte, științele politice și culturologia pe de alta, în timp ce, prin tradiție, filosofia artiștilor, estetica, istoria artei și critica au continuat să pretindă că au un rol privilegiat în acest domeniu. Ca întotdeauna exclusivismele au însoțit dinamica tuturor acestor discipline, fiecare pretinzînd că deține monopolul asupra perspectivei adecvate, ceea ce implica negarea sau minimalizarea celorlalte. Sociologia artei nega astfel apropierea psihologică, aceasta din urmă alegînd calea experimentală, măsurabilă, denunțînd „inconsistența” psihanalizei, structuralistii se contestă între ei, critica se grăbește să ridiculizeze istoria, în timp ce filosofia artei, estetica sînt declarate „simple speculații”. Nu lipsesc nici pozițiile „rezonabile”: fiecare disciplină socială are meritele și limitele ei, apropierea de fenomenul artistic rămîn relative și aproximative, trebuie ca noi să facem singuri sinteza. Dar să ascultăm cîteva dintre pledoariile franceze.

SOCIOLOGIA

Natura socială a artei era recunoscută de pe timpul unui Platon care îi găsea și un loc în „Republica” sa, dar sociologia creației sau recepției sînt de dată recentă. Regretatul Pierre Francastel începuse să construiască o teorie a unității dintre structura socială și modul de re prezentare artistică iar LUCIEN GOLDMANN, pe urmele lui Georg Lukacs, își propune să lege structura artei de structurile de clasă (ceea ce dînsul numește „structuralism genetic”). Întrebîndu-l dacă relația nu e prea directă și care sînt cîștigurile unei cercetări de acest tip, acesta din urmă ne-a răspuns:



LUCIEN GOLDMANN

„În științele umane lucrurile sînt mai puțin simple, căci în măsura în care există ceea ce Hegel numea fenomenul identității dintre subiect și obiect, în măsura în care construim aceste științe, din interior, acestea sînt discipline prin care societatea și realitatea umană sînt cunoscute dinăuntru acestora; cercetătorul individual se găsește în interiorul societății pe care o studiază, al grupului din care face parte și astfel în spatele său există un ansamblu de cîștiguri colective, iar el vorbește în perspectiva grupului social care este o parte esențială a acestei societăți. Restructurarea pe care o produce cercetarea va restructura percepția cotidiană, dacă nu în toate, într-un număr mare de cazuri. Atunci cînd dispunem de o analiză teoretică a societății capitaliste sau a tragediei raciniene aceasta restructurează în întregime percepția an-

ARTA ȘI DISCIPLINELE UMANE

terioară, percepția imediată, să spunem, a modului de producție a pieții sau a structurii unei tragedii”.

Fiind de acord cu posibilitatea unor asemenea analogii continui să cred că există o distanță existențială între cercetarea științifică și universul vieții cotidiene, între structurile materiale și cele spirituale. Ceea ce nu mă împiedică să apreciez precizările aceluiași: „Din punct de vedere metodologic consider că este imposibil să privilegiem totul în raport cu părțile, subiectul în raport cu obiectul, procesul față de structură sau invers, astfel încît necesitatea de a păstra intact principiul unității lor rămîne fundamentală și probabil nu va fi pusă sub semn de întrebare (deși și asta e greu de spus, recunoaște L.G.)”.

La întrebarea mea dacă pe calea particulară a sociologiei — în viziune structurală — poate fi atinsă însăși valoarea artistică, Goldmann mi-a răspuns: „Una din temele analizelor mele estetice este cea a marilor opere literare, a aceluia care supraviețuiesc secolelor întrucît unesc — după o veche idee kantiană — o extremă bogăție cu o riguroasă unitate. Cum o știm de la Hegel, dar mai ales de la Marx, e vorba de o structură mentală funcțională care corespunde unui anumit subiect colectiv pe care eu îl numesc viziunea despre lume a unei clase. În cercetările mele de pînă acum asupra tragediei secolului al XVII-lea, a teatrului sau romanului contemporan, fie că e vorba de Genet, Gombrovicz sau Sartre mi-am centrat efortul spre descoperirea structurii globale a universului piesei, încercînd să arăt că în cazul marilor opere cu ajutorul a 3-4 elemente și relații poți să-ți dai seama de ansamblul textului”. La reproșul meu că o asemenea analiză ignoră specificul literaturii, neglijează stilul și nu este aplicabilă decît poate prozei, Lucien Goldmann mi-a răspuns: „Eu nu sînt om de litere, ci sociolog. Tot ceea ce pot evidenția eu este structura globală, urmînd ca apoi alții să urmărească detaliile stilistice, lucru care nu se poate face fără acest punct de pornire”. Chiar dacă răspunsul nu satisface în întregime, trebuie să observăm o recunoaștere a valabilității parțiale a sociologiei, ceea ce, evident, ne-a trimis către alte discipline.

PSIHOLOGIA, PSIHANALIZA, SI PSIHOPATOLOGIA

Științele urmînd apropierea de psihicul uman sînt desigur promițătoare pentru estetică, întrucît aceasta tratează o atitudine umană specifică. Adesea se pune însă întrebarea dacă tocmai această specificitate nu le scapă, dacă ele pot să se apropie nu numai de subiectul creator, dar și de obiectul realizat și dacă măsura strict cantitativă este suficientă. Cu aceste întrebări, care reprezentau pentru mine și rezerve, am început discuția cu profesorul ROBERT FRANCÉS, reputatul psiholog francez, unul dintre directorii Institutului de estetică din Paris. „E drept că psihologia rămîne adesea interzisă în fața geniilor, a personalităților excepționale — recunoaște el — dar ea se dovedește fertilă în studiul talentelor medii, iar cercetările asupra creativității, a aptitudinilor s-au vădit extrem de interesante”. Iată deci că scapă rigorii științei tocmai marii creatori, gîndesc eu, dar în orice caz cercetarea creației medii și mai ales a recepției este posibilă. „Estetica tradițională n-a rezolvat aceste probleme, continuă interlocutorul meu, iar cercetările psihologiei, mai ales ale celei clinice, sînt adesea bogate în revelații”. Iată o nouă limitare. Desigur stările anormale pot fi pline de învățăminte, dar reprezintă și ele situații speciale. Mă gîndesc apoi la caracterul limitat al valorii măsurătorilor și

la faptul că pînă la urmă o cercetare laborioasă și plină de analize concrete, grafice, statistice ajunge să redescopere adevăruri general cunoscute.

Psihologul francez îmi ghicește scepticismul: „Să nu credeți că practicăm măsurătorile ca un scop în sine. E vorba de a stabili corelații, ori aici cantitatea trece în calitate. Desigur nu ajungem să descoperim un determinism direct, dar putem obține probabilități din ce în ce mai apropiate de adevăr. E drept, cîteodată lucrurile obținute prin mari eforturi par copilăros de simple, dar să nu uităm că bunul simț este contradictoriu. Se poate spune adesea foarte bine contrariul, deci testul psihologic este necesar. Adevărul nu e tot una cu verosimilul”. Îl aprob, deși mărturisesc că rezultatele psihologice tradiționale nu sînt întotdeauna concludente. Poate psihanaliza unui Lacan este mai fertilă? „Nu neg faptul că psihanaliza reprezintă azi un sistem de ipoteze extrem de interesante, îmi răspunde Francés. Ipotezele trebuie însă verificate. Este totuși exagerat să susții că întotdeauna creația corespunde unei defulări. Refularea poate fi o sursă a creației cu condiția să ai talent. Nu toți refulații devin artiști de geniu. Sîntem aici pe un teren fragil și cu numeroase căi aventuroase. Corelația dintre fantasmă și operă e adesea hazardată, iar analiza cazurilor clinice și extrapolarea concluziilor asupra cazurilor normale este primejdioasă”.

Împărtășesc rezervele recentului vicepreședinte al societății franceze de psihologie, deși tonul lui îmi pare excesiv de categoric. Sînt de acord cu el că testele de eficiență rămîn mai sigure decît cele de proiecție. Problema generală rămîne însă pentru mine aceeași: pînă în ce punct se poate apropia psihologia (indiferent de orientare) de fenomenul artistic. Robert Francés a încercat să-mi dea un răspuns înfățișîndu-mi tematica de cercetare a grupului de psihologi care lucrează la Institutul de estetică: studii asupra influenței emoționale a cinematografului, gustul pentru muzică, dezvoltarea aptitudinilor muzicale în copilărie, problema succesului în teatru, rolul criticii, accesul publicului la teatrul modern, creativitatea în plastică, relația verbal-auditiv, cercetările interculturale. Ori cît de sumară și întîmplătoare este această listă de probleme, ea promite cel puțin cîteva răspunsuri la chestiuni ce adesea sînt tratate doar speculativ.

Întrucît discutăm cu un reprezentant tipic al cercetării concrete, am vrut să știu dacă împărtășește scepticismul multora față de estetica filozofică: „Estetica secolului XIX era plină de speculații elegante, dar nu întotdeauna consistente. Am mai multă încredere în estetica secolului XX, deși ea nu numără multe sisteme încheiate. Esențial mi se pare însă ca ideile esteticii să devină ipoteze de lucru care să poată fi supuse unui control științific. În estetica franceză contemporană un Etienne Souriau reprezintă un nume datorită erudiției sale în istoria artei, iar Mikel Dufrenne, datorită unei descrierii fenomenologice a trăirii estetice. Victorul disciplinei îl văd în îndrăgita relație cu domeniile speciale, inclusiv cu psihologia”. Concluzia mi se pare cu totul valabilă.

FILOSOFIA

Am întîlnit reflexia filozofică cu privire la artă, fie în seminariile lui Mikel Dufrenne despre Heidegger sau Bachelard și rolul visului, în discuțiile lui Revault d'Allonnes cu studenții despre arti-artă, fie la ședințele societății franceze de estetică, închinată esteticii lui Marcel Proust, ca și cu ocazia susținerii unei teze de doctorat despre „Drumul de la cunoaștere la cunoaște-

rea artistică” la Facultatea de litere și științe umane de la Nanterre. Sînt toate ocazii „didactice”, „academizante”, mi se va spune de către unii, este „filosofia profesorilor” în sensul recentei cărți a lui François Chatelet care a făcut vîlvă aici, este ideologie și deci nu știință, va susține un LOUIS ALTHUSSER.

Discuția cu filosoful francez mi se pare semnificativă tocmai pentru că e vorba de un adversar al speculației sterile: „Estetica filozofică este încă speculație, ideologia jucînd aici un rol încă prea important, ceea ce este evident de criticat”, spune el. Este oare posibil altfel, îl întreb eu. Și de ce trebuie să înțelegem cuvîntul ideologie doar în accepția sa de „conștiință iluzorie”, cînd Marx însuși a părăsit această concepție și în prefața la „Contribuții la critica economiei politice” din 1859 o folosește în sens de ansamblu al formelor conștiinței sociale de natură suprastructurală? „Pentru că e un înțeles care a permis multe neînțelegeri”, răspunde Althusser. Nu mai multe decît termenul de „anti-umanism” teoretic pe care îl folosiți dumneavoastră, mi-am îngăduit să replic. „În orice caz, reia gînditorul francez — problemele esteticii trebuie să se întemeieze pe discuțiile științifice, dar o asemenea disciplină trebuie abia elaborată. E vorba de o știință a obiectelor estetice, a procesului producerii lor, a statutului lor existențial. Actualmente estetice se ocupă doar cu procesul consumării operelor”. Afirmația ultimă mi se pare inexactă, mai mult, îmi permit să atrag atenția că, dimpotrivă, acest aspect este încă prea puțin studiat.

Încerc să aflu însă care e părerea filozofului despre construirea unei estetici științifice. Se gîndește oare la structuralism, teoria informației? „În primul rînd, structuralismul a fost în mod greșit considerat drept o filozofie. Este, dacă vreți, «filosofia spontană a savanților», în primul rînd a lingviștilor — care se poate aplica și altor științe, cum a făcut Claude Levi-Strauss. În al doilea rînd, aș vrea să precizez că eu nu sînt structuralist și că simpla întrebuintare a cuvîntului structură de către Marx nu face din el un predecesor al structuralismului. Cît privește întrebarea care mi-ai pus-o trebuie să spun că toate metodologiile științifice de acest tip sînt extrem de parțiale și, într-un sens, iluzorii pentru că provoacă impresia unei unități care de fapt nu există. Există de altfel pericolul unui imperialism lingvistic și eu consider că în bună măsură e vorba — atunci cînd se trag concluzii teoretice — de o formă a neopozitivismului contemporan contrară spiritului marxismului. Științele umane, de altfel, au un conținut extrem de subiectiv și pozitivist — deci neștiințific — principiile



MIKEL DUFRENNE

lor sînt echivoce, îndoielnice, noțiunile lor de bază pot fi criticate. Ele sînt valabile mai ales ca tehnici, adică atîta vreme cît nu intervine ideologia”.

Admirînd feroarea cu care caută rigorea și exactitatea împotriva vorbelor goale și cu sensuri dubioase, mărturisesc că nu împărtășesc scepticismul lui. De altfel, răspunsul pe care mi l-a dat este un discurs eminent ideologic, și nu cred că ar putea fi altfel, ceea ce nu mă împiedică să transcriu părerea lui că „estetica este speculație goală doar în măsura în care este practică în manieră hegeliană, dar abstracția, reflecția filozofică sînt cu totul legitime”. Nu văd cum ar putea arăta în concepția lui Althusser o estetică filozofică bazată pe abstracție, teorie fără a fi influențată de ideologie și, în același timp, fără a fi la remorca științelor pozitive, dar aspirația către rigoare, grija de a nu cădea în factologie și de a nu permite nici divagația neîntemeiată mi se par demne de reținut.

Ion PASCADI

catedra

Acad. MILTIADU
G. FILIPESCU:

Geologia poetică



Foto: EUG. IAROVICI

Ne vine greu să ne dăm seama ce anume fascinează: ecoul unor lumi atât de depărtate ori munca descoperitorilor ei? Coborim trepte din ce în ce mai străni și ajungem într-o vreme când mările sint atotstăpîne și ne cuprînde o emoție ciudată cînd de pe malul oceanului paleozoic pornesc, în lungi coloane, trilobiții și urcă, spre rădăcini de stînci, abia stîinse, neamuri uriașe de ferigi. Noi le dăm cu mîinile într-o parte și privim cu spaimă cum se formează munții, scoțîndu-și spinările din apele fierbinți. Sintem apoi martorii unui spectacol uluitor: primii pași ai vieții, din apă pe uscat.

Mai privim o dată această lume strînsă într-un laborator de universitate și-l întrebăm pe omul de știință care-l patronează, academicianul Miltiade G. Filipescu, să ne spună cum s-a născut știința care studiază istoria Pămîntului? Și domnia-sa, mai întîi, suride:

— Dintr-o întrebare. Apoi devine grav: Toate științele s-au născut dintr-o întrebare. În ce ne privește, omul a văzut munții și dealurile și s-a întrebat: ce e cu aceste mari acoperișuri? A tăiat piatra și s-a întrebat: cine a locuit aici? Fiindcă multă vreme aceste întrebări n-au existat, multă vreme omul n-a văzut în urmele naturii — cozi împietrite și spinări de pești — decît niște jocuri, scornind apoi, tot el, legende dintre cele mai ispititoare. Dar oricum ar fi stat lucrurile, primii geologi trebuie să fi fost și mari artiști. Unul dintre exemple îl și cunoaștem: lucrînd cu piatră, Leonardo da Vinci a descifrat în porii lor mesaje ale unor viețuitoare de demult și a emis păreri privind natura, care au rămas cuprinse în sfera științei despre care discutăm. Pe urmă a venit acel Karl von Hoff care, deși acum în vîrstă de peste 200 de ani, îl mai auzim bătînd cu ciocanul în scoarța pămîntului, făcîndu-l să vibreze ca pe-un clopot, și-l mai vedem și acum cu urechea dusă spre sunetul lui tulburător. Căci acesta este geologul: un om cu minte și cu un ciocan. *Mente et maleo!*

Asta se întîmpla în Germania. Karl von Hoff a scris multe lucrări despre istoria Pămîntului, urmat apoi de savanții din alte țări ale Europei — Anglia, Franța, Rusia, — făcînd din geologie o știință de sine stătătoare.

— Dar la noi? îl întrebăm pe academician.

— La noi putem porni de la Cantemir. Dimitrie Cantemir e cunoscut ca un mare cărturar și scriitor, dar geologii îl numesc și om de știință, fiindcă în „Descriptio Moldaviae” el ne-a dat și primele noțiuni de geologie. Faptul acesta se petrecea cu peste 200 de ani în urmă. Și iată cum ne apropiem, în fine, de cei doi Gregorii — Cobălcescu și Ștefănescu — întemeietorii de drept ai geologiei românești, de acum o sută și ceva de ani. Întemeierea aceasta s-a făcut prin lucrări distincte și prin profesorat, fiindcă și unul și altul au fost și profesori de științele naturii, primul la Iași, celălalt la București, primul, autor al studiului de celebritate mondială „Calcarul de la Repede”, celălalt — în afara altor lucrări științifice — autor al hărții geologice românești. Mai tîrziu, după 1900, se impune în geologia noastră un alt cercetător, profesorul Ludovic Mrazec, originar din Craiova. Un mare patriot, un mare savant, Mrazec a susținut primele ipoteze asupra originii organice a petrolului și a pus bazele celei dintîi școli geologice din România. Serii întregi de geologi s-au format la cursurile sale, dar mai ales în munca de teren.

— L-ați cunoscut?

— I-am fost asistent. L-am cunoscut și pe Sava Athanasiu, care colabora cu Mrazec, făcînd pe atunci cercetări pentru întocmirea hărții geologice a Carpaților și însoțindu-l în munții Bucovinei, timp de trei ani, vale cu vale, de la vărsare pînă la izvor, am și-acum impresia că mergeam pe sub pămînt. Noi nu vedeam iarba, ci numai straturile, deși, adaug că, în prospectiile geologice, și iarba interesează.

— Colindați adesea țara?

— Geologia este o știință în care cercetătorii merg mult și pe distanțele cele mai adînc coborîte în istorie. Dar există și o afundare la propriu, o călătorie făcută cu picioarele și, de aceea, geologia poate fi considerată și o știință a călătoriei.

S-ar putea spune, privind-o din afară, că geologia e o meserie aventuroasă, plină de neprevăzute; de colo sare un urs, dincolo e o cascadă, ninze, plouă, dar iată că, nici în scrierile despre ea și nici în filme, nu s-a dezvăluit încă, la modul profund, ceea ce este cu adevărat captivant, și anume starea de creație.

— Cum o explicați? În ce fel are loc, în munca geologilor, procesul creator?

— Întîi că, de la început, ai pornit la drum cu gîndul cercetării. Nu-ți propui niciodată voia întîmplării ci, dimpotrivă, ești împuns tot timpul de ideea de a face noi descoperiri într-un loc precis.

Ai găsit un strat întortocheat și te gîndești că această cută a scoarței trebuie să fi fost rezultatul unei presiuni laterale, dar stratul e și rupt și îți spui atunci că a existat și o presiune orizontală. Și găsești și cenușă vulcanică. Înseamnă că aici a fost un vulcan, că a fost lavă. Despăturești harta, o pui pe genunchi, și pe hartă se naște atunci un vulcan. Tu l-ai creat, tu l-ai făcut cunoscut. Dacă n-ai fi avut curajul de a emite ipoteze, vulcanul n-ar fi fost descoperit, deci n-ar fi existat.

Luați o carte de paleobiologie și veți găsi acolo chipurile a numeroase viețuitoare care au trăit în urmă cu sute de milioane de ani. Toate sau aproape toate au fost reconstituite după urmele lăsate sau după o parte din trupurile lor, fiindcă de obicei săpăturile scot la iveală doar fragmente din scheletul unor animale. Cunoașteți, desigur, cazul lui Cuvier; dintr-un os, acest curajos om de știință a creat chipul întregului animal. Desenîndu-l, el a emis teoria corelației dintre organe, care a dat un avînt deosebit cercetării vieții pe Pămînt. Mulți au spus pe atunci: asta-i imaginație! Și Cuvier le-a răspuns: da, e imaginație, dar marsupialul meu a existat. O rocă dă chipul unui strat, al unei alcătuirii geologice, scoțînd în lumină bogății pînă atunci nevăzute. Aceste bogății, firește, au existat, ele nu sint rodul fanteziei, dar fără fantezie, fără curajul în a-ți imagina ce poate exista dincolo de tine, avînd în mîini o rocă, nu te poți numi geolog.

Așadar, ce este geologia? E o știință care cere rigoare, dar și intuiție, imaginație. O știință activă cu ochi pătrunzători și uriașe pluguri ale minții cu care arăm pămîntul pe dedesubt, scoțînd la suprafață valori inestimabile.

Vasile BARAN

corigenți la limba română

Pedagogia lecturii

Să vorbim despre lectură fiindcă funcționalitatea lecturii în studiul literaturii este decisivă, după cum ea este indispensabilă împlinirii multilaterale a personalității. A-și deprinde pe elevi să citească, a le deschide și întreține gustul pentru frecventarea cărților valoroase astfel încît, pînă la absolvirea liceului lectura literară să devină o necesitate interioară și chiar o pasiune, înseamnă însăși rațiunea existenței literaturii ca disciplină de învățămînt. Toată pedagogia lecturii se bazează pe aceeași psihologie funcțională pe care se reazimă pedagogia modernă („Agenda agendo discantur”). Aceasta, în esență, nu e altceva decît antrenarea intereselor și a curiozității, motorul oricărei activități rodnice.

Abordarea operei ca realitate spirituală și artistică autonomă, accesul către zonele esențiale ale creației și către înțelegerea sensurilor ei majore se realizează, în școală, prin analiza literară. Aceasta e terenul în care se „inventează” și se dibuie cel mai mult, începînd cu structura analizei, pînă la folosirea textului și a terminologiei care e cit se poate de hazardată și ambiguă.

Noi privim analiza literară ca un proces de cunoaștere, variînd în funcție de natura operei. Spre deosebire de logica strict intelectuală avem de-a face cu o cunoaștere imaginativă ale cărei resorturi se află în viața afectiv-emoțională a omului. Aici emoția, percepția interioară trebuie lăsate să acționeze liber în contact nemijlocit cu textul literar. Prioritatea textului apare limpede. Rămîne de văzut cum îl folosim pentru a determina interesul elevilor, a cultiva implicit priceerea de receptare a artei scrisului.

Literatura, prezentînd un tablou extrem de divers, nu putem impune o desfășurare tip analizei. Metoda cea mai eficientă este aceea care pune în lumină mai relevant și mai convingător specificul artistic al operei. Un fenomen complex, precum literatura, nu poate fi înțeles decît cu mijloace simple. Acestea sint lectura integrală a operei, memorarea versurilor și a citatelor semnificative, selecția și interpretarea textelor. Principiul metodei aplicat de noi este sprijinirea analizei în toate resorturile ei pe text, textul fiind ilustrativ din toate punctele de vedere. Numai pe baza materialului concret de referințe oferit de text se pot demonstra

valorile particulare, originalitatea fiecărui scriitor. Selecția citatelor se operează în funcție de nevoile analizei. De obicei se ilustrează prin text momentele principale ale acțiunii, în cazul unei proze ample, caracterizarea personajelor prin replici, monologuri, portret, atitudini și fapte semnificative, compoziția prin pasaje care indică planurile acțiunii, ritmul desfășurării epice, imbinarea modurilor de expunere — narațiune, dialog, descriere, construcția simetrică, contrapunctică ș.a.

O dată lectura efectuată, prima operație pe care o întreprindem este una de simplificare, aducerea operei la datele ei fundamentale — geneza, tema, ideea de bază, concepția și viziunea scriitorului, tehnica compoziției. Vizuirea schemei efective ne ajută să întreprindem analiza estetică pe text în sensul stabilirii a ceea ce are specific în privința tipologiei eroilor, a reflectării aspectelor de viață a limbii și stilului. Important este ca textul să fie prelucrat de elev, și numai cînd e cazul să se întregască opinia lor cu aceea a unor critici autorizați. Nu e suficient a învăța „ce trebuie spus despre o carte”. Lectura nu poate fi reductibilă la citava considerații marginale. Rostul muncii cu textul literar în liceu este în primul rînd punerea în contact cu valoarea operei, cultivarea sensibilității și a gustului pentru frumos, a capacității de a discerne specificul artei scriitorilor reprezentativi.

Unitatea operei și originalitatea ei sint două idei care trebuie să constituie nucleul stabil al oricărei analize, problema estetică la care ea trebuie să răspundă. Dacă unitatea reprezintă o evaluare independentă, ideea de originalitate implică procedeele comparației. Aceasta presupune considerarea operei în cadrul unei serialități. Pe de o parte aflarea locului ei în cadrul operei scriitorului respectiv, pe de altă parte compararea ei cu operele altor scriitori care au ilustrat genul, specia și tema respectivă. Asemenea analogii permit o privire evolutivă prin care se distinge mai bine originalitatea faptului artistic și aportul specific al fiecărui scriitor. Realizăm astfel perspectiva istorică pe care ne-o impune obiectul însuși, istoria literaturii române.

Prof. ZINA SIRBU
directoarea liceului „M. Eminescu”
București

agenda

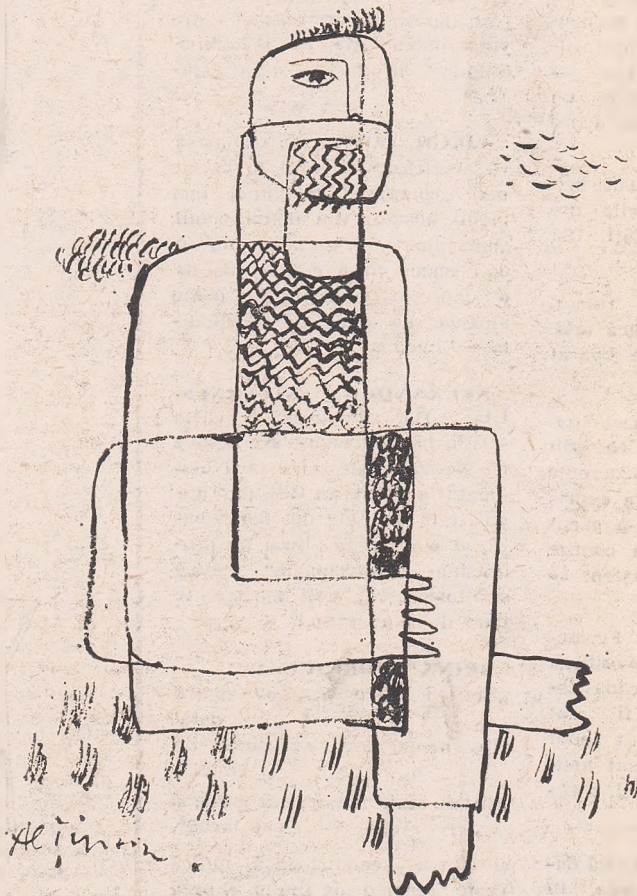
DE LA MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI

● CONCURSUL DE ADMITERE ÎN FACULTĂȚI va avea loc între 10 și 18 iulie. Instituțiile de învățămînt superior vor organiza în perioada 3-9 iulie (pentru candidații din zonele calamitate) program de consultații la disciplinele de concurs. Pentru perioada în care se desfășoară concursul de admitere, absolvenții de licee proveniți din familji sinistrate vor avea prioritate la gîzduirea în cămine și asigurarea hranei în cantinele studentesti.

● La 13 iunie, elevii școlilor generale, profesionale și ai liceelor au încheiat anul de învățămînt. Etapa de față este rezervată activităților recreative, sesiunilor de examene, concursurilor de admitere în școlile post-generale sau postliceale.

● În numărul trecut am anunțat datele și disciplinele la care se vor da examenele de bacalaureat (18-28 iunie), concursul de admitere în licee (22 iunie - 3 iulie).

● Îi informăm acum pe cei interesați despre examenele de corigenți. Aceste examene vor avea loc, eșalonat, în felul următor: pentru anul IV (clasa a XII-a) între 15 și 17 august; pentru anul I (clasa a IX de liceu) între 25 și 28 august, iar pentru anii II și III (clasele a X-a și a XI-a) între 1 și 5 septembrie. Examenul de corigenți constă din probe scrise și orale și sint declarații promovate elevii care obțin, la fiecare obiect, cel puțin media „5”.



Desen de AL. TIPOIA

POȘTA REDACTIEI



de **NINA CASSIAN**

MUREȘAN PETRU — Reșița : Pentru genul polițist, stilul dv. fluent e potrivit. Nu-mi dau seama din fragmentul trimis de abilitatea cu care știți să conduceți o intrigă. Oricum, terminați cartea și adresați-vă unei edituri.

ION NAVALI : Numai prima parte din „Poem mic” se susține intrucitiv. Trimiteți un ciclu, ca să vă pot cunoaște mai bine.

VIOREL LUPU : Și în scrisoare, și în versuri, se observă folosirea improprie a unor termeni abstracti și pretențioși. Sună aproape parodie strofe ca : „Nesfârșite motivații peste vremuri petrecute
De geneza perceptivă funcției psihice de rind,
Prin structură volitivă ați rămas recunoscute
Evoluției deductive un eseu introspectiv.”

Mi-e imposibil să vă încurajez, sau să constat vorba dv. : „Dezvoltări, predispoziții, predilecții și avânt
In condiții aparente și convingeri decisive”.

D.S.B. : Remarcasem, la foarte mulți corespondenți intru poezie, incapacitatea de a „încheia” o structură, lucru vădit cu deosebire în finalurile inexpressive sau obosite. La dv. e invers. Aproape toate sfârșiturile poeziilor, fără a avea caracter faeil, de poantă, sfîchiule ansamblul, fi dau nerv și putere de proiecție : „Și copiii se nasc cu țarbă-n păr...”

„Și ca o zeamă subțire ziuă intră în miriște...”

„Sau dragostea noastră s-a otrăvit cu rouă ?”

Dar, pină la aceste finaluri, versurile sînt înegre. Mai trimiteți.

GHEORGHE V. PALEL : Evident, nu sînteți străin de poezie. Există și bune roade de lectură, și îndeminare. Dar — vai ! — deocamdată, nici un sunet propriu, nici un acord mai original.

ȘT. VAL : Cîteva melodii mai libere se luptă în versurile dv. cu asupritoarele banalități. Să vedem „care po eare”.

C. F. — București : Talent. Idei — unele tratate încă adolescentin. Stilul trebuie epurat de edulcorări.

DEA IONAȘCU : Prozele dv. sînt acoperite de ceață. Nu știu dacă la mijloc e o incoerență sau numai o stingăcie a exprimării. Prin ceață, mi s-a părut că se străvede cîte un contur, cîte un conflict. Dar aștept să se însenineze.

PAUL TUMANIAN : Ferme-cătoare și bine scrisă povestirea dv. „Institutul de pe strada Zefirului”. Personal, aș fi dat semnificațiilor mai mult relief dramatic și aș fi atenuat anumite note idilice. Totuși, o recomand spre publicare.

C. BRINDUȘOIU : De astă dată mi s-a părut că discern, în cîteva „Acolade”, o febră poetică. Uneori, cuvintele se „nimeresc” bine unele lîngă alte-

le. Dar ce delir obositor și cite neclarități !

CONST. NICOARĂ : Propun spre publicare „Canarul”. Celelalte sînt prea livrești și dezarticulate.

DORIN SALAJAN : Faptul că ați parafrazat o poezie apărută pentru a o oterii cuiva, „circumstanțial”, și că ea s-a rătăcit în plicul de poezii proprii, necircumstanțiale, e, desigur, o întâmplare neplăcută. Din ciclul trimis, mi-au plăcut „Adolescentul”, „Întîrzie puțin”, „Cîntec de leagăn pentru puia de cățea”.

MARIANA-LIGIA POPESCU : Semne indiscutabile de talent. Dar ce înseamnă prozența — de-a dreptul ridicolă prin abuz — a lui „nemoarte”, „neverde” și invocarea lui „Ieronim”, care i se datorează inițial tinerei poete Heana Mălăncioiu și pe care, de altfel, au regăsit-o cu stupeoare în recentul grupaj al Vioricăi Mereș ? Feriți-vă de „mode”, de împrumuturi sonore — și nu vă feriți de mai multă claritate.

ELENA ȘERBAN : Supra-atenției secției de proză „Fără cerneală”. „Rechinii de uscat” e artificiosă și iefin simbolistă.

ION POM : „Familia” dovedește un puternic talent de narator, pe linia lui Marin Preda. Ar fi bine să treceți pe la redacție. (Pseudonimul — dacă pseudonim este — nu mi se pare fericit.)

GH. PIATRĂ : Vă felicit pentru „Ziaristică”, pentru patima cu care iubiți actualitatea. Manuscrisul — dactilografic al lui, mai ales — conține multe neglijențe reparabile. Mai interesat nu aș mai ce alt spus, ci însușirea de proză. Viitorul, tînet, trece pe la redacție.

I. COUȚA : Trebuie să vă avertizez : versificați, versificați, dar nu faceți poezie, individualitatea dv. e invariabilă. Simple producții mesageră-rești.

VIRGIL POPA : Ac treba să vă verificați talentul în poezii mai „compuse” (eventual mai lungi), teșind din manierismul „notărilor”. Altfel, nu-mi dau seamă dacă este vorba de o expresie concentrată, poate aluzivă, sau numai de o comoditate Revemii.

ALEXANDRU ȘTEFANESCU : Da, „Povestea” e foarte scrisă, iar „Firmele” are o idee excelentă. Poate nu e încă momentul apariției în R.L. (nu „tînet ușor detașat” ma deranjează, și o anumită lipsă de profunzime „profesională” — adică scriitoricească). Veți mai trimite oare după un timp ?

IRINA CODRESCU : „Timpul care vine o singură dată, alb, neomenesc, nerușinat de cîntec”, „și-am zăcut de frunză galbenă o iarnă”,

și cîteva versuri încă, indică certe resurse de lirism. E prea puțin însă pentru publicare, și destul pentru a vă spune să mai trimiteți, după un timp.

PETRE ROȘCA



NOUĂȚI ÎN LIBRĂRII

••• FORMAREA CUVINTELOR ÎN LIMBA ROMÂNĂ, vol. I (Editura Academiei)
(234 pagini, lei 23)

Nicolae Tăutu : INTOARCEREA ARGONAUTILOR — Cînd zimbese scriitorii și artiștii, vol. II (Editura Mihai Eminescu)
(248 pagini, lei 4,75)

Petru Vintilă : DANSATOAREA ȘI CIFRUL (Editura militară)
Nuvele (224 pagini, lei 7,50)

Șerban Nedeleu : INIMA OMULUI (Editura Mihai Eminescu)
Roman (212 pagini, lei 6)

Theodor Constantin : BALTHAZAR SOSEȘTE LUNI (Editura militară)
Roman (348 pagini, lei 8,50)

George Sorescu : INTOARCEREA EURIDICEI (Editura Albatros)
Versuri (72 pagini, lei 3,25)

Ion Ruse : COȘAVA ÎN PORT (Editura Mihai Eminescu)
Roman (278 pagini, lei 6,50)

Marius Stoicescu : ZEUL CU PISTRUI (Editura Mihai Eminescu)
(192 pagini, lei 3,75)

Bujor Nedelcovici : ULTIMII (Editura Mihai Eminescu)
Roman (364 pagini, lei 9)

Veronica Obogeanu : AICI, PE RAMUL MEU (Editura Mihai Eminescu)
Versuri (128 pagini, lei 6,50)

Gheorghe Bejancu : SEARA INTOARCERII (Editura militară)
Schite și povestiri (148 pagini, lei 5)

Octavian Georgescu : ORA EPAVELOR (Editura Albatros)
Colecția „Aventura”. Roman (200 pagini, lei 4)

Mircea Berindei : NICOMAHOS — DIALOG DESPRE FERICIRE ȘI INTELEPCIUNE (Editura Albatros)
(224 pagini, lei 3,75)

Marin Matei Popescu : PODOABE MEDIEVALE ÎN ȚĂRILE ROMĂNEȘTI (Editura Meridiane)
81 ilustrații alb-negru, 27 color (152 pagini, lei 70)

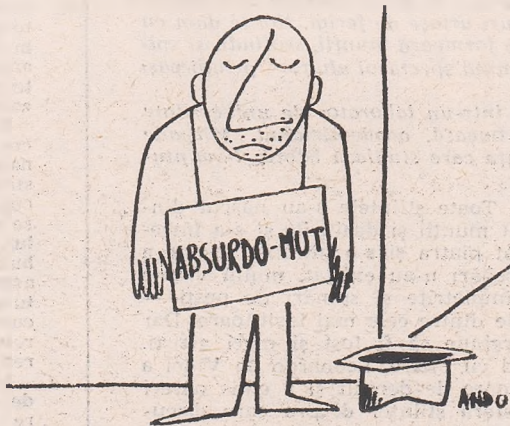
Vasile Florea : ALBUM GH. PETRAȘCU (Editura Meridiane)
44 ilustrații alb-negru, 64 color (156 pagini, lei 100)

Octavian Gheorghiu : TEATRUL ANTIC, GREC ȘI LATIN (Editura Meridiane)
29 ilustrații alb-negru (156 pagini, lei 7)

Heana Berlogea : TEATRUL MEDIEVAL EUROPEAN (Editura Meridiane)
21 ilustrații alb-negru (168 pagini, lei 8)

C. Murgescu : CASA REGALĂ ȘI AFACERILE CU DEVIZE (Editura Academiei)
(170 pagini, lei 11)

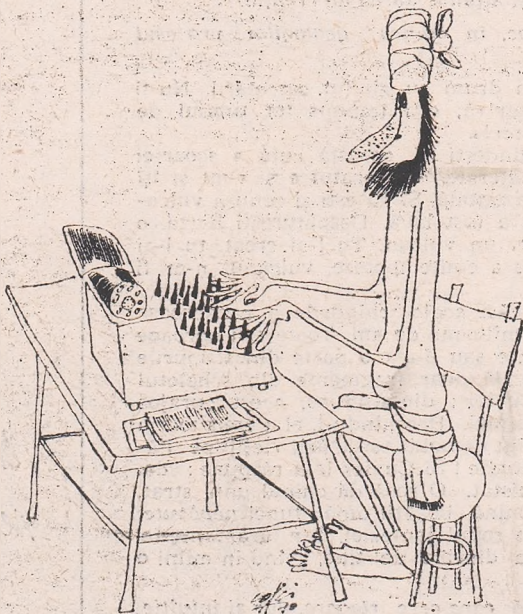
Samlyai László : FRĂTER GYÖRGY (Editura Dacia)
Dramă istorică, (lei 8)



OCTAVIAN ANDRONIC



MIRCEA IORDACHE



OCT. COVACI-VRANCEA



Pe vapor, la Turnu-Severin — 18 mai 1970

Parisul de altădată și cel de acum...

1909. Un iunie ploios, tomatec. Norii compacți își vărsau torențele pe jobenul de celuloză și pe mantaua de cauciuc ale birjarului ce mă ducea la noua mea locuință pariziană, Hotel de Brest, rue de Rennes, la adresa pe care mi-o dăduse un român care călătorea și el spre capitala Franței.

Am debarcat în bătrina Lutetie cu 11 franci care reprezentau schimbul a zece coroane austriace, economisite la Viena, timp de trei luni, din corespondența ce o trimiteam ziarelor „Tribuna” din Arad, „Lupta” din Budapesta, „Țara noastră” din Sibiu și „Dimineața” din București.

Strînsesem șaiszeci de coroane austriace, din care cheltuisem cincizeci pentru biletul Viena-Paris. Mai aveam 11 franci, mari și lați, toată averea mea și nici o altă perspectivă.

După trei zile, mi-am terminat depozitul. Îmi rămăsese pentru dejun cincizeci de bani, într-o monedă mică de argint. Cu patruzeci de bani am cumpărat o cutie de sardele pe care am mîncat-o cu piine de zece bani. Pe urmă, Dumnezeu cu mila.

A doua zi, dimineața, m-am pomenit cu un mandat de 25 de lei, venit de la Sibiu, de la „Luceafărul”. Niciodată nu mi-a părut mai bine venită o sumă ca acești 25 de franci.

Mi-am plătit hotelul, mi-am luat cele două geamantane și am plecat, pe jos, spre cartierul latin, unde, la numărul 25, în rue de Cernes, locuia E. Lovinescu.

Vremea se încălzise. Obosit de lungă distanță făcută pe jos, m-am așezat pe cele două geamantane în fața Facultății de medicină, lângă statuia lui Dañton. Acolo, fără nici o legătură cu situația mea momentană, am scris poezia care începea așa:

„Strămoșii mei se trag din neamul cercetătorilor de stele Ce rătăceau întreaga viață de-a lungul antilei Elade, Cutreerînd Arhipelagul din Hio pînă-n Dardanele Și Zeilor încredințîndu-și Țîrșita vieții lor nomade...”

O dată terminată cei 25 de lei ai „Luceafărului”, mi-am început „viața de boemă pariziană”, cu toate privațiunile ei, care au durat aproape doi ani.

Am închiriat o odaie lângă salonul pe care-l locuia Lovinescu. Mă culcam nemîncat, dar mă sculam în toiul nopții și ieșeam pe străzile orașului adormit, ca să mă conving că sînt, într-adevăr, la Paris, pe care-l doream de atîția ani.

Prima vizită pe care am făcut-o a fost la un prieten, român, cu care colaborasem la ziarul „Prezentul” din Capitala țării, Radu Baltag, autorul unui frumos volum de nuvele, „Valetul”, tipărit în editura „Minerva”.

Ajuns la Paris, Radu Baltag devenise Claude Rodolphe



La Paris — 1909.

Bernhaut apoi Adrien le Corbeau, pseudonim sub care a publicat cîteva romane mult apreciate de critica franceză.

El a intrat în publicistică printr-o mistificare. Se lăuda că posedă un teanc de scrisori ale lui Guy de Maupassant, adresate unei doamne românece cu care avusese un copil. Parte din aceste scrisori au apărut în „La Grande Revue” și erau redactate într-o franțuzească ce n-ar fi displăcut lui Maupassant însuși.

Revista anunțase publicarea unei serii de nuvele datorate mitologiei odrasle a marelui scriitor. Dar ghinionul a făcut ca prietenul să-și încredințeze taina unui alt publicist român din Cartierul Latin, un gazetar care plecase și el din țară să-și facă vreun rost în Parisul tuturor reveriilor. El a comunicat senzaționala noutate lui André Billy, scriitorul care trăiește și azi și e membru al Academiei Goncourt.

André Billy a publicat senzaționala noutate într-un cotidian de seară al Parisului.

Bineînțeles că „La Grande Revue” a refuzat să mai publice opurile imaginarului fii franco-român al lui Guy de Maupassant și, împreună cu autorul editat la „Minerva”, am început viața boemului sărac din Cartierul Latin.

În vremea aceasta, pe o masă de marmură a cafenelei Vachette, care era la cîțiva pași de locuința mea, și în camera din rue de Cernes 20, am început să scriu prima mea piesă de teatru „Înșir-te Mărgărite”.

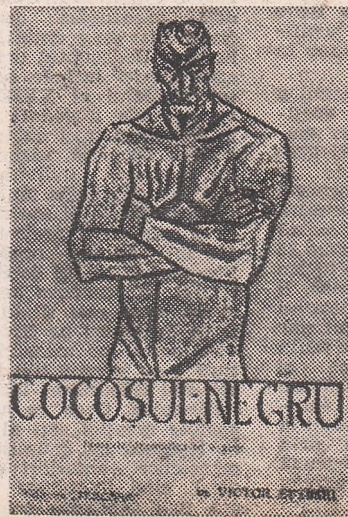
Piesa am făcut-o într-un act (actul final actual) și i-am pus

titlul „Ileana din poveste”. Se afla atunci la Paris și locuia la „Hotel Regina”, profesorul Pompiliu Eliad, directorul Teatrului Național din București.

L-am întîlnit pe bulevardul Saint Germain, i-am vorbit de această piesă și profesorul m-a invitat la el, la hotel, să-i citesc lucrarea.

A ascultat-o cu mare interes. La sfîrșitul lecturii, atît el cit și doamna Pompiliu Eliad, care era de față, și-au exprimat entuziasmul cu ochii plini de lacrimi.

Datorită acestui entuziasm pentru literatura dramatică românească, Pompiliu Eliad a provocat mai multe piese românești, printre care trilogia Moldovei, a lui Barbu Delavrancea.



A fost păcat că Pompiliu Eliad n-a stat mai mult sau n-a mai revenit în fruntea mișcării noastre teatrale, fiindcă și-ar fi continuat opera de animator al literaturii originale.

El a făcut, pentru scrisul românesc, ce n-a făcut nici un alt director, cu excepția lui Ion Ghica, care a patronat poemele dramatice, de la sfîrșitul vieții, ale lui Vasile Alecsandri.

„Înșir-te Mărgărite” s-a jucat, în stagiunea 1911, de cîteva ori, cu mult succes de stimă, dar cu public destul de redus. Abia cu doi ani în urmă am cunoscut afluența la casă cu „Cocoșul negru”, jucat de Al. Davila, în 1913, cu C.I. Nottara în „Diavolul”, cu Tony Bulandra în „Voievodul nenoroc” și cu neuitata mea soție, marea tragediană, în rolul „Mirei Miralena”.

Și la Al. Davila am cunoscut aceeași primire binevoitoare cu care îmi primise primele versuri din țara românească și Ilarie Chendi, poeziile pe care mi le-a publicat în „Viața Literară și Artistică”.

Acestor trei oameni: Ilarie Chendi, Pompiliu Eliad și Al. Davila și lui Constantin Mille, directorul „Adevărului” și al „Dimineații”, le datoresc facilitatea cu care am debutat în scrisul românesc. Aceștia toți s-au purtat cu mine ca niște frați mai mari și iubitori.

„Cocoșul Negru” s-a bucurat de un mare succes de public, dar majoritatea presei i-a fost ostilă. Într-un ziar de teatru al vremii, Liviu Rebreanu și Tudor Arghezi au publicat două articole fulminante, avînd ca titlu desenul unui „Cocoș” zbîrlit și noutatea senzațională „Căderea Cocoșului Negru”.

Încurajat de adeziunea publicului, am continuat să public poezii peste poezii, nuvele, piese de teatru, articole peste articole, romane, memorialistică, maxime, nelăsînd vreme fiecărei opere să-și consume dreptul la publicitate.

În vremea aceasta, călătoream mereu, Parisul fiind centrul preocupărilor mele. Era un Paris pe care în zadar l-am căutat în ultimele mele drumuri acolo, un Paris pe care cei de astăzi nu l-au cunoscut: Parisul rătăcirilor prin parcurile, bulevardele și străzile bătrînei Lutetii, cu amintirile edificiilor afumate de altădată, negre de zgura vremii, și în care piatra din care erau construită, nu se mai vedea sub cenușă, Parisul noctambulilor, al cercetătorilor, al anticarilor care-și așterneau cărțile pe zidurile podurilor Senei, de-a lungul celebrului fluviu.

Era epoca „midinetelor”, a finerelor ucenice de croitorie și de prăvălii cu pălării, care duceau clientelor marfa în

cutii de carton și erau prietenii studenților din cartier.

O pleiadă de mari actori instelau firmamentul teatral. De atunci, marile nume de tragedieni și de comedieni s-au imputinat. Teatrul francez, german, italian și al nostru, vai, nu mai au strălucirea pe care le-o dădea un Mounet Sully, Sarah Bernard, un Lucien Guitry, E. de Max, Sonenthal, Kaintz, Paul Wegener, Alexandru Moissi, Ermete Novelli, Ermete Zacconi, Eleonora Duse, Grigore Manolescu, C. I. Nottara, Iancu Petrescu, Aristizza Romanescu, Agatha Birsescu și alți corifei ai scenei mondiale. Stanislavski își începea, în Rusia, marile realizări regizorale. Tot așa, Max Reinhard în lumea germană.

Sculptorul Auguste Rodin își trăia apogeul, Brâncuși abia începea să lucreze în atelierul sărac din Montparnasse, unde l-am întîlnit nu o dată și unde-mi vorbea cu încredere în viitorul său. Șaliapin cucerea Europa cu marile sale creații din „Boris Godunov” și „Faust”.

Își începeau voga actorii cinematografului mut, artă care a cunoscut o mare expansiune cînd a devenit sonoră. Se făceau și se desfășeau alianțe europene care s-au încheiat cu primul cataclism mondial, războiul de la 1914, urmat în curînd cu a doua catastrofă războinică. Generația noastră a trăit amîndouă aceste urgii, iar acum îndură calamitățile inundațiilor și ale cutremurelor de pămînt.

Vaporașele nu mai curg pe fluviul Senei, improșcînd cu fum și funingine, innegrînd casele. Viața a devenit trepidantă. Edificiile au fost curățate de zgura anilor, de funinginea care le acoperea și le fura strălucirea. A fost greu la început să se procedeze la curățirea atîtor monumente. Ultimii romantici întîrziți apărâu așa-zisa „patină a vremii”, care nu era altceva decît negreala care ascundea frumusețea pietrei și a marmurei. S-a dus legenda pitorescului. Astăzi colorile vii ale pietrei, inscripțiile, apar cu fiecare casă curățată de funingine.

A fost o opoziție a cetățenilor tradiționaliști și a trebuit voința dîră a conducătorilor Franței, în frunte cu scriitorul Andre Malraux, fostul ministru al culturii și al propagandei, care a dat dovadă de mult curaj apărînd frumusețea pietrei, a marmurei pure, a coloanelor zvelte, a bronzului aurit, redînd Parisului aspectul strălucitor al edificiilor, la construcția lor. Vegetația bogată rezistă și ea, protejată împotriva emanațiilor sutelor de mii de vehicule motorizate, care umplu străzile. A trecut atîta timp din acel iunie ploios al lui 1909...



André Malraux:

TRIUNGIUL NEGRU

După o pauză de doi ani (Anumemoriile au apărut în toamna lui 1967) André Malraux publică o carte nouă „Triunghiul negru” cuprinzând trei eseuri vechi (asupra lui Laclós, Goya — apărut recent în traducere românească — și Saint-Just) și o prefață inedită pe care o publicăm mai jos.

Hazardul și inclinația m-au făcut să studiez în treizeci de ani trei figuri care își aruncă luminile lor deosebite pe cea mai întinșată criză a individului pe care a cunoscut-o Europa înaintea celei ce ni se impune nouă.

Laclós nu face decât să pună problema. Ca în fața altor opere ale timpului nostru (nu numai literare) cititorul *Legăturilor* ar fi putut spune: „Nu se mai poate așa”. Astfel răspunde Goya, făcând din condiția umană obiectul unei acuzații fundamentale, căreia refuză să-i opună vreo transcendentă; astfel răspunde Saint-Just, făcând apel la cvasi-transcendentă care e în ochii săi națiunea. Și după atâtea evenimente, atâtea morți, atâtea speranțe ne aflăm din nou în fața a ceea ce Goya și Saint-Just îi răspundeau lui Laclós. Unul face apel la forțele tenebrei, celălalt la forțele acțiunii. În ce scop? Să constituie individul? Saint-Just nu-și poartă sîși interes și ce este individul lui Goya, chiar dacă îi dăm numele de Goya? Îndărătul lui Saint-Just pare că se ridică umbra lui Napoleon. Vom vedea cum. Înaintea lui Goya se întinde umbra lui Sade. Există un secol al XVIII-lea care merge de la marii Englezi și marii Francezi la Napoleon: și un sfîrșit de secol, pe jumătate clandestin, care anunță poate, timpul nostru și pune în discuție omul în momentul în care Revoluția franceză provoacă cea mai vehementă afirmare a individului.

Deși neînțelegerea începe cu o sută de ani mai înainte, abia în secolul al XVIII-lea își capătă sensul deplin: abandonarea radicală a creștinătății. Nu ne putem imagina, în vremea lui Ludovic cel sfînt, lipsa de acord între opera unui scriitor (în cazul nostru Laclós), a unui pictor (în cazul nostru Goya) și a unui conducător politic, iar pentru acel timp, poate, conducător militar (Saint-Just). Dezacordul ar fi bătător la ochi; și mai ciudat decât se pare, căci acești trei oameni, dacă s-ar întîlni în vreun infern ori purgatoriu ar cădea de acord asupra unor valori supreme anume: Rațiunea, pe care toți trei au proclamat-o în mod limpede, la fel cum au făcut-o Sade și împăratul. Dar se pare că în acea vreme valoarea supremă își cam ride de oameni între acea valoare pe care o recunosc și felul cum se manifestă ei ce relație se stabilește? Timpul nostru a visat un acord asemănător celui de altădată, celui din vremea civilizațiilor sacralului, și în virtutea căruia Einstein s-ar întîlni cu Bergson și Picasso. Îl mai visăm încă? Sfîrșitul transcendentului a dat o autonomie fără precedent voinței de creație. Inconștientul îl devastează fără îndoială pe Goya dar nu-l devastează pe Laclós, nici pe Saint-Just nu el îi separă, ci faptul că, în creștinătatea în plină glorie, creația era ordonată de credință. Pe cînd Rațiunea pe care creația o respectă, nu mai face la fel. Izolat, fiecare dintre acești trei oameni pare a-i fi suous. Alături, fiecare pare să-și regăsească independența. Ceea ce îi opune fundamental nu e nici valoarea supremă, nici semnificația lumii, asupra căreia sînt gata să cadă de acord ci faptul că voințele creatoare impun un dezacord pînă atunci episodic. Poate că Leonardo era un pictor (și nu era numai un maestru al Renașterii înainte de a fi pictor); Goya este cu siguranță un pictor înainte de a fi un om al secolului al XVIII-lea. Dar al cărui secol al XVIII-lea?

Secolul lui Montesquieu, al lui Voltaire, al lui Rousseau, al Rațiunii pe care o proclamă? Sau al momentului turbure cînd, dedesubtul valorilor pe care Occidentul le va exalta timp de două secole, umbra vrăjitoarelor spaniole se împletea cu cea a tortionariilor lui Sade?

Cele trei personaje posedă în comun un domeniu, esențial la Laclós, accidental la Goya și la Saint-Just și care nu l-ar fi unit la un loc pe predecesorii lor: erotismul. Acel erotism alt de străin lubricității voioase a Renașterii, bătălie cu suluri de pernă și cu fecioare voinice, acel erotism pătruns pe vremea *Organt*-ului în destul auster al lui Saint-Just, destul de sadic în *Legături*, în nenumăratele gravuri ale lui Goya, în a sa *Maja desnuda* în clipa violului. Moștenire a literaturii libertine? Adesea ea însăși nu era lipsită de sadism. Și chiar atunci cînd era, ce avea comun cu Goya? Dacă n-ar fi decât urmarea unui spirit jucăuș, acest erotism n-ar merita să ne oprim la el.

Dar despre el va scrie Sade o epopee retorică, maniacă și fără precedent. Or, erotismul îi pune individului problemele pe care i le pune orice intoxicare; și cel de la sfîrșitul secolului le pune pe acelea care, la Sade, nominalizează o eternă luare în discuție a lui Dumnezeu, deci a omului. Sexualitatea este un domeniu prea profund pentru ca o întreagă epocă, aproape în întreaga Europă, s-o unească fără rost cu cruzimea sau cel puțin cu constrîngerea. Eforturile lui Sade de a legitima erotismul prin Rațiune sînt comice și ciudate; cele ale lui Goya de a-și legitima prin ea lumea nocturnă nu sînt comice, dar cu siguranță ciudate.

Desigur orice sadism (și Sade însuși o dovedește mai bine decît Laclós) pare voința delirantă către o imposibilă posesie. Și această goană fără sfîrșit nici măcar nu este, în acele timpuri, de domeniul eroticului. Rațiunea joacă aici un rol neașteptat — poate pentru că e în firea omului să fie obsedat de inesizabil. Dacă acesta se numește Dumnezeu, el pune în ordine lumea, îl scapă pe om de personajul hărțuit, în goană spre necunoscut, pe care-l întîlnim la Saint-Just, ca și la Laclós și Goya. S-a crezut că rațiunea va domina inesizabilul, pentru că îl respinge; la Goya și Sade ea nu servește decât spre a-l justifica. Departe de a-l subjugă, îl pune în libertate.

Dumnezeu a dispărut dar diavolul a rămas. În ciuda proceselor de vrăjitorie, el era aproape absent din marile opere ale secolului al XVII-lea; la cincizeci de ani, corupătoarele se refugiau la minăstire și chiar inocentul Saint Simon se va retrage la Trapisti. Pentru posesia noastră nu există refugii. Rațiunea îi permite lui Satan să reapară în vis, precum mai tirziu logica totalitară a lagărelor de exterminare îl va face să reapară pe lume. Diavolul pare un bun furnizor de inesizabil, dar numai printre alții. Inesizabilul e puțin vizibil în *Legături*, cu toate că el călăuzește toată această cronică de demoni mărunți, cum o dovedește apropierea lui Laclós de Sade; el e vădit la Goya, prin chiar geniul acestuia, prin întrebările care servesc drept legendă „Capriciilor”, prin „Picturile negre”; de asemeni la Saint-Just.

Mai puțin clar, căci acțiunea pare totdeauna că se opune inesizabilului.

Totuși, cea a lui Saint-Just a fost orientată de Teroare, pe care o stăpînea din ce în ce mai puțin, și de ideea pe care și-o făcea despre armata revoluționară. Vom vedea că el aștepta de la Franța o uriașă armată liberatoare pentru care restul națiunii franceze să nu mai fi fost decît intențentă. Această concepție islamică, a mobilizării din anul II, va rămîne fermentul armatei consulare, apoi al gărzii. Dar pentru Napoleon statul nu va fi intențentă. Pentru Saint-Just, războiul nu era mai puțin devorant decît pentru împărat; și nu era legat de geniul unui mare conducător, ci de vocația unui popor. În acest război inamicul e lumea regilor, adică, în chip confuz (o confuzie destul de lucidă) pămîntul întreg. De asemenea, pentru el adevăratul dușman nu era numai inamicul.

Ca și drama tineretii noastre contemporane, drama acestei epoci își refuza obiectul, chiar atunci cînd, o dată cu Saint-Just, pare a-l defini. (Și acest obiect inaccesibil, sau respins, n-are poate nici un amestec în Thermidor și în strania acceptare a ghilotinei de către suflurile sensibile). Obsesia inesizabilului trebuia să dea la iveală destul de repede întrebarea care stătea la pîndă de la începutul secolului: ce poate rațiunea pentru individ — ce poate împotriva destinului?

Secolul întîrziase să răspundă; mai întîi pentru că, precum cel de al XIX-lea în fața științei, găseie în lupta sa, în loc de răspuns, o soluție provizorie, Nici Saint-Just, nici Goya nu s-au mulțumit cu soluțiile lui Voltaire. Primul și-o aștepta pe a sa din răsturnarea lumii; al doilea o aștepta din manifestarea celeilalte lumi. Ceea ce a pare, atunci, este întrebarea fără răspuns asupra sensului vieții, ori fără alt răspuns decît creația — a romanului, a tablourilor, a Republicii. Un timp care nu-și mai află sensul în suflul oamenilor și-l află în acțiunea lor. Cum poate.

Creația socială hotărîtoare a Rațiunii, în secolul al XIX-lea, va fi ambifiosul: Napoleon și urmașii săi în ficțiune, Julien Sorel, Rastignac, atîția alții. Dar Napoleon, succesorul lui Saint-Just numai în această privință (căci Saint-Just n-avea nimic comun cu un „strîngător de pămînturi”) credea probabil onorurile pentru a atinge inesizabilul. Dacă generalul Laclós e ambițios în felul său, Goya își află preocupări mai singuratică; Saint-Just nu e ambițios decît ca Mahomed. Dedesubtul uriașului năvod al ambiției își întinde tentaculele sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Ea nu le va ascunde niciodată cu totul, nici la Napoleon, nici chiar la Balzac. Revoluția franceză, războaiele imperiului, nașterea „individualismului social” au corespuns multor creații de la sfîrșitul secolului (nu numai în Franța) ca și cum vrăjitoarele lui Goya și chiar ale lui Laclós profetizau Austerlitz-ul și Consiliul de Stat. Dar romantismul va recupera aceste vrăjitoare și un secol mai tirziu istoria literară îl va descoperi pe Sade. Atunci noi îi vom socoti pe maestrul inesizabilului, care s-au crezut fiii Rațiunii, drept cei mai tulburători înaintași ai iraționalismului. Ceea ce vom întîlni în spatele creației sau al acțiunii, cînd în legătură cu anumite tendințe ale maestrilor anteriori (Rousseau mai ales), cînd împotriva lor, constituie cea mai profundă punere în discuție a omului pe care a înfruntat-o Occidentul de la Luther pînă la noi.

Dosarul „Lungul nasului”

Guadalajara și-a închis sărbătorile. Peste orașul florilor, un dulce gînd de melancolie. Strugurii baloanelor s-au topit, schimbîndu-se în vin pentru Brazilia, în drum de întoarcere pentru Cehoslovacia și România și în cărare frîntă pentru Anglia.

Norocul nostru: orhidee neagră, nimerită în mînilo a doi antrenori zgribuliți de frică și cu pleoapele lipite de somn și de fulgii de pasăre exotica culeși din pernele de la Gran Hotel.

Operația „Lungul nasului” (expresie lansată de oficialii români delegați la Guadalajara) s-a sfîrșit. Urmează — cunoscut județul C.N.E.E. — marele val al scuzelor. Totul e pregătit: echipa a jucat foarte bine, a înscris 4 goluri și a primit 5, înfrîngerea suferită în fața Braziliei e o înfrîngere care face cît o victorie etc. etc. Un arsenal de fraze tivite la colțuri și pe care de atîtea ori le-am văzut întinse pe gard la apropierea furtunii.

Mă înscriu cu nas bocîrnat împotriva operației „Lungul nasului” și a celor care au finanțat-o: Angelo Niculescu, Vogl, plus președintele federației. Sînt gata să pariez o mie de lei contra doi simbuli de vișină că Angelo Niculescu l-a scos pe Răducanu din poartă și pe Dobrin din căreul iluzionistilor pentru bunul și temeinicul motiv că acestora le-a intrat cîte-un strop de apă în urechi în timp ce se scaldau în piscina hotelului A-i pedepsi pe Dan, Răducanu și Dobrin (și poate chiar și pe Deleanu) cu scoaterea din echipă la meciurile cu Anglia, Cehoslovacia și Brazilia, înseamnă, logic, a-i pedepsi pe cei rămași acasă. În cazul asta am dreptul, am datoria să-i întreb pe Angelo Niculescu și pe Vogl: ce-ați avut cu noi, mărețe uși de biserică? Hai, cu mine, semnatarul acestor rînduri, aveți de împărțit mărunțitul cuvintelor, dar ce-ați avut cu ceilalți 20 de milioane de oameni de-acasă? Dacă Dan, Răducanu, Dobrin au greșit, puteați să-i pedepsiți la întoarcerea în țară. În Mexico ei trebuiau trimiși pe cîmpul de luptă. Dar nu, dumneavoastră i-ați trambalat peste ocean ca să-i trageți de urechi. O plăcere personală. Un moft. Un „etc, domle, așa vreau eu!” Înaintea meciului cu Anglia, antrenorul Valentin Stănescu mi-a spus: „Sînt antrenorul lui Adamache, e un portar bun, dar cel mai bun portar român rămîne Răducanu, e singurul care poate culege mingile înalte aruncate de englezi sau brazilieni în careul nostru”. A fost preferat Adamache. Și asta fiindcă Angelo Niculescu n-are ochii antrenor, iar Vogl tace. Angelo Niculescu, cu doi ani în urmă, nu-l vroia nici pe Dumitrache: „Dacă asta ajunge titular, eu îmi rup carnetul de antrenor”. Nu s-a ținut de cuvînt — atîtea drumuri frumoase sînt în lumea asta! — și după Dumitrache, acceptat în formație „din cauza ziariștilor”, a urmat la rînd Dobrin. „Amețitorul Dobrin”, cum l-au numit ziariștii francezi, e citeodată rău de gură. Îl știu. Poate să te scoată uneori din sărite cu vorba. Dar noi n-am deplasat în Mexico o formație de surdo-muți. Angelo Niculescu i-a rețezat lui Dobrin drumul spre glorie și jucătorul din Pitești nu va mai întîlni, poate, niciodată un timp al împlinirii marelui său talent.

Duminică, zeita de aur gîndită de Jules Rimet va cobori pentru totdeauna de pe scena lumii. Zeița patimilor frămîntate a pornit, în gîndul meu, spre mult însoțita Italie.

Fănuș NEAGU

România literară

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

REDACTOR ȘEF: NICOLAE BREBAN

REDACTORI ȘEFI ADJUNCȚI:
GABRIEL DIMISIANU, ION HOREA,
NICHITA STĂNESCU

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE:
GHEORGHE PITUȚ

REDACȚIA: București, 8-dul Ana Ipătescu nr. 15, Telefon: 12.94.44; 11.39.36; 12.74.26. ADMINISTRATIA: Șoseaua Kiseleff nr. 10. Telefon: 18.33.99. ABO-NAMENTE: 3 luni — 26 lei; 6 luni — 52 lei; 1 an — 104 lei. TIPARUL: Combinatul poligrafic „CASA ȘCINTEII”