

ROMÂNIA LITERARĂ

săptăminal de literatură și artă

52

Joi 24 XII. 1970 — 32 pagini 2 lei

La sfârșit de an

Anul, de al cărui sfârșit simțem foarte aproape, n-a fost unul din acei ani frumoși și generoși după care să-ți pară rău că au trecut atât de repede. Pretutindeni ploii neobișnuite, inundații catastrofale și mari cutremure de pământ. Mii și mii de ființe omenestii au căzut victime ale acestor calamități. În golful Bengal au pierit, într-o singură zi, între opt sute de mii și un milion de oameni. În plus regiuni vaste de pe suprafața globului au fost bînuite de secetă și de foamete. Rareori au fost înregistrate atîtea nenorociri pe parcursul unui an. Dar, ca și cum aceste calamități n-ar fi fost îndeajuns pentru a ține omenirea în neliniște și încordare, în cursul anului 1970 aproape că nu s-a făcut nici un pas înainte pentru instaurarea păcii pe pământ. În Orientul apropiat continuă ciocnirile între israelieni și arabi. Războiul amplu și necruțător poate izbucni, în această regiune, din clipă în clipă primejdindu starea de pace (atîta cită este) în întreaga lume. Discuțiile, care se duc de mai bine de un an la Paris, pentru găsirea unor soluții cu privire la încetarea războiului din Vietnam încelesc. Între timp acest război s-a extins și în Cambodgia. Cursa înarmărilor continuă. Arme care se văd și arme cumplite care nu se văd, ascunse în stîncile munților și pe fundul mărilor și oceanelor, stau gata ca la primul semnal să-și arate forța nimicitoare. Sînt incredințat că nu mă depărtez de adevăr afirmînd că nici cînd istoria omenirii nu a trăit o epocă atît de nesigură, atît de tulbură, atît de dureroasă. De aci și mișcările violente din mai toate țările capitaliste, mișcări care uneori ni se par de neînțeles.

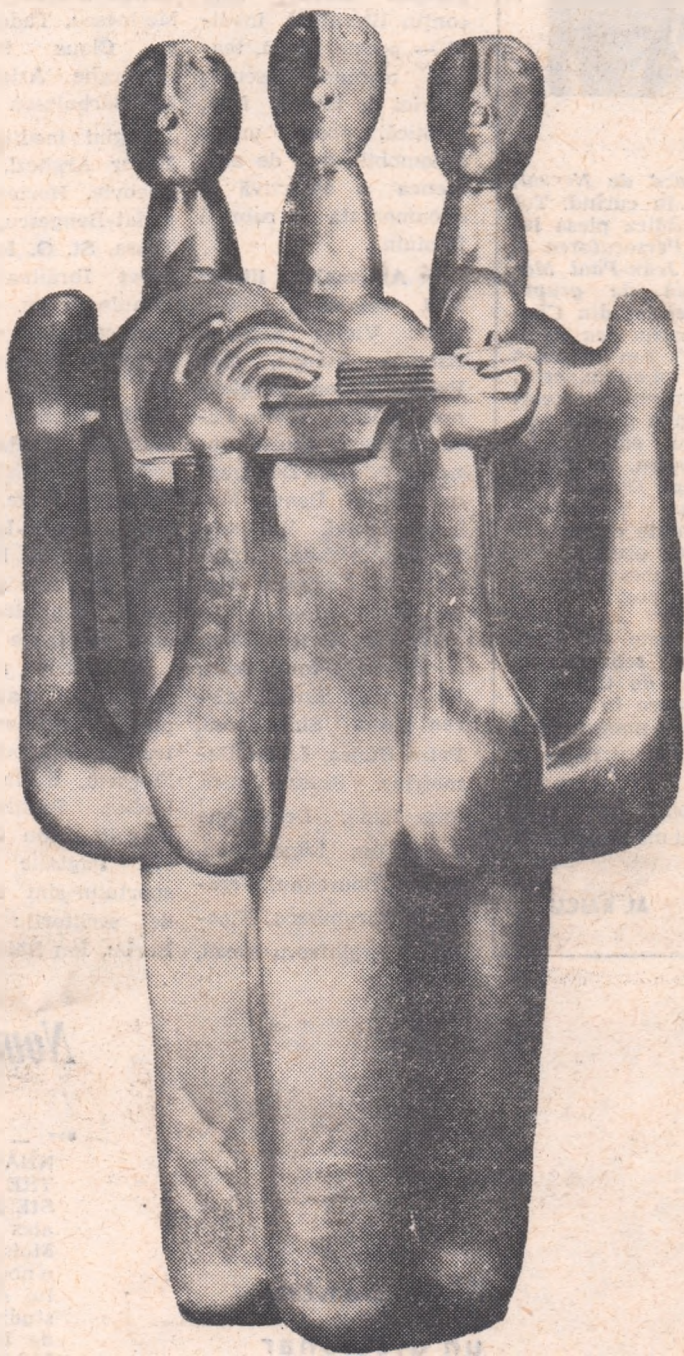
Omenirea a trecut cu greu peste anul 1970, dar a trecut. În multe părți ale lumii, urmele calamităților au fost înlăturate, viața a biruit, mergem cu toții înainte, mai repede sau mai încet. Esențialul este că mergem înainte. Esențialul este că nu ne-am pierdut încrederea în viitorul omenirii și în propriul nostru viitor.

La începutul primăverii acestui an lipsit de generozitate țara noastră a fost și ea lovită de calamități. Ape ieșite din albiile au inundat sate și orașe, au distrus semănături prețioase pe ținuturi vaste și au dus și la pierderea unor vieți omenestii. Partidul nostru a luat de îndată măsurile corespunzătoare pentru limitarea catastrofei și trebuie să subliniem cu tărie că și în aceste împrejurări tragice întregul nostru popor a fost alături de Partid. La chemarea Partidului poporul nostru a sărit ca un singur om, răul a fost limitat, furia apelor a fost învinsă și munca de refacere a început. Orașele și satele izbite de ape au fost reconstruite și, în măsura în care aceasta a fost posibil, ogoarele au fost însămînțate din nou. Nici odată poporul nostru n-a fost mai solidar, mai apropiat de Partid. Nu a existat om în țară care să nu dea ceva pentru sinistrați. Nu a fost om în țară care să nu dea o mînă de ajutor pentru refacerea regiunilor lovite de calamități. Emoționantă solidaritate în nenorocire! Emoționantă solidaritate în muncă! Marile virtuți ale poporului român au ieșit încă odată la iveală.

La sfârșitul acestui an lipsit de generozitate și de frumusețe s-a putut totuși constata că poporul nostru, întimpinînd uneori greutăți supraomenești în munca sa, a izbutit să biruie greutățile și să le depășească. Planul de stat a fost împlinit, hrana oamenilor a fost asigurată, construcția socialistă a țării nu a fost întreruptă, bătălia pentru bunăstarea populației continuă.

Cum va fi noul an 1971? Sperăm, cu toții, să fie mai bun decît cel de care ne vom despărți peste cîteva zile, — mai bun din toate punctele de vedere. În primul rînd sperăm ca noul an să ne aducă tuturor pacea, — pacea care este indispensabilă progresului, pacea care este indispensabilă bunei stări și fericirii oamenilor, pacea care este indispensabilă vieții. Din ce în ce tot mai mulți oameni își dau seama că un război mic, local, se poate transforma pe neașteptate într-un război mondial. Din ce în ce tot mai mulți oameni își dau seama că un război mondial ar pune în pericol însăși existența vieții pe pământ. Conștientă de aceste adevăruri România Socialistă lucrează pe plan european și chiar pe plan mondial, de cîteva ani, o viață și înțeleaptă politică de întărire a păcii, de colaborare cu toate statele, de promovare a ideii de libertate, de respect reciproc, de independență și suveranitate națională. Multe popoare susțin prin reprezentanții lor cei mai autorizați, această politică. Simțem incredințat că în 1971 această politică nobilă și înțeleaptă va cîștiga și mai mulți adepti și că, pînă la urmă, va învinge.

Zaharia STANCU



Sculptură de Ion IRIMESCU

Dragoș Vrânceanu

Corabia

Am deschis ochii spre streșini
umblînd în voie
și-au trecut dintr-o dată mulți ani,
prin văile Stixului.
Erau zugrăvite pe ripi madone uriașe
ca a lui Cimabue. Dafinul
îmi ajungea pînă la piept.
Ieșeam la grilajuri cu căprioare de aramă
și priveam lung dincolo, în marea
aventură,
ca dintr-o colivie.

Valurile colinelor
ca cele ale mării,
îmi purtau pe vîrf corabia de hirtie
scrisă,
pe care îmi încărcasem și părinții.

In acest număr:

**FAMILIA
CARAGIALE**
CONFESIUNI LITERARE
**CELLA
DELAVRANCEA**

VASILE NICOLESCU:
APOLLINAIRE
sau vocația
modernității

**CE E NOU
ÎN CULTURA
SOVIETICĂ**

Cronica literară:
Păsările

N. TERTULIAN:
Benedetto Croce

S. DAMIAN:
**DE CE NU VEDEM
ACESTE FILME?**

Correspondențe din:
ELVEȚIA
R. F. a GERMANIEI
pentru
„România literară“

Poșta redacției

**WILLIAM
MANCHESTER:**
**Armele
lui Krupp (IV)**



Gellu Naum

Pe autorul recentelor „Poetizați, poetizați” și „Poeme alese” din colecția „Cele mai frumoase poezii”, îl căutasem pe la sfârșitul verii în comuna Comana, lângă Giurgiu, unde aflasem că se retrage ori de câte ori îl copleşesc zgomotele Bucureștiului.

Dar nu era acolo, plecase în chip misterios. De data aceasta îl găsesem discutând la telefon, oarecum enervat, așa că, după un schimb de „ce mai faci, pe unde ai mai umblat”, se așează într-un fotoliu, își aprinde pipa și tace, refuzând ispita unei discuții la subiect...

Intreb totuși:

— La ce lucrați?

Uneori insistența e o plantă care rodește. Aflu că peste două săptămâni Gellu Naum va preda Editurii „Eminescu” un volum de poeme intitulat „Copacul-animat”.

— Și sub tipar?

Întii ridică din umeri mirat ca și cum aș fi spus cine știe ce enormitate:

— De pe vremea când traduceam, a rămas la Editura

„Univers” Gerard de Nerval, care va apare în curînd. Tot acolo se va publica piesa lui Peter Weiss „Persecutarea și asasinarea lui Jean-Paul Marat, reprezentată de grupul teatral al ospiciului din Charenton, sub conducerea domnului de Saje”. Am tradus-o prin 1964, dar va apare, cred, în 1971. Mai am câteva lucrări din acea perioadă pentru teatre sau pentru edituri. La Teatrul Bulandra, se repetă „Așteptîndu-l pe Godot” de Samuel Beckett. Traducerea am făcut-o înainte ca autorul să fie distins cu premiul Nobel. Amănuntul acesta biografic își are importanța lui. La Editura „Univers” se găsește volumul de poeme de Apollinaire în care semnez un mare număr de traduceri. Cred că va apare în curînd.

— Dar printre manuscrise?

— Să lăsăm manuscrisele în starea lor. De ce ți-aș spune titlurile unor texte care miine s-ar putea să nu mă mai intereseze?

AI. RAICU

A apărut: Almanahul literar 1971

Într-o ținută grafică excepțională, întrunind colaborarea a peste 360 de scriitori, oameni de artă și publiciști de renume, **Almanahul literar 1971** va satisface gusturile cele mai exigente ale cititorilor.

Cele 500 de pagini bogat ilustrate ale **Almanahului literar 1971** conțin literatură inedită — poezie, proză, teatru, memorii, eseuri; rubrici de teatru, film, plastică, sport, umor, automobilism; de asemenea o atractivă și documentată rubrică feminină.

În **Almanahul literar 1971** semnează printre alții: Victor Eftimiu, Zaharia Stancu, Geo Bogza, Eugen Jebeleanu, Miron Radu Paraschivescu, Eugen Ionescu, Nicolae Dunăreanu, Maria Banuș, Meliusz Jozsef, Vladimir Streinu, Nichita Stănescu, Ben Corlaci, Eugen Barbu, Leonid Dimov, Nina Cassian, Emil Giurgiuca, Ion Dodu Bălan, Pop Simion, Mircea Horia Simionescu, Petre Stoica, Lucia Demetrius, Szasz János, Sașa Pană, Demostene Botez, Ion Lăncrăjan, Radu Boureanu, Veronica Porumbacu, Nicolae Argintescu-Amza,

Doina Sălăjan, Ion Horea, Ion Pascadi, Teodor Păcă, Arnold Hauser, Vlaicu Bârna, Anghel Dumbrăveanu, Radu Cârneli, Tudor Mușatescu, Cezar Ivănescu, Ion Pas, Ludovic Antal, Alexandru Balaci, Dragoș Vrânceanu, Tatiana Nicolescu, Ion Băieșu, Teodor Mazilu, Gabriela Melinescu, Tudor Geortă — poezie, proză, teatru, memorii, eseuri; Gheorghe Astaloș, Mihai Bărbulescu etc.

Pagini inedite, din: Tudor Arghezi, George Bacovia, Hortensia Papadat-Bengescu, Tristan Tzara, St. O. Iosif, Garabet Ibrăileanu, Ion Minulescu etc. cum și traduceri din: Hafez, Stephane Mallarmé, André Frénaud, Robert Rojdestvenski, Lars Gustavsson, Alain Guillerrou, Jonathan Swift, Agatha Christie, Monique Welger-Labidoire.

Almanahul literar 1971 cuprinde și numeroase reproduceri de artă, în planșe color.

În cadrul rubricilor speciale de teatru, film, plastică, semnează: Petru Comarnescu, Modest Morariu, Sabin Bălașa, Lucian Pintilie, Paolo Magelli, Dinu Cernescu etc. Paginile dedicate sportului sînt susținute de scriitorii: Eugen Barbu, Ion Băieșu, Teo-

dor Mazilu, Romulus Balaban, Victor Bănculescu.

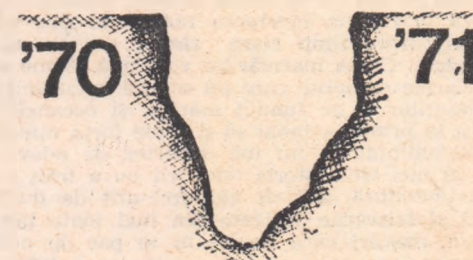
În **Almanahul literar 1971** mai găsiți: umor, cuvinte încrucișate, moda anului 1971, do-

cumente literare și artistice etc.

Rețineți, deci, din timp **Almanahul literar 1971**, o inedită enciclopedie ilustrată a literaturii și artei.



Abonați-vă din timp pentru anul 1971



Noutăți în librărie

*** — **INVĂȚĂTURILE LUI NEAGOE BASARAB CĂTRE FIUL SĂU THEODOSIE** (Editura Minerva), text ales și stabilit de Florica Moisil și Dan Zamfirescu, cu o nouă traducere a originalului slavon de G. Mihăilă, studiu introductiv și note de Dan Zamfirescu și G. Mihăilă. 428 pagini, lei 15.50

Vasile Alecsandri — POEZII (Editura Eminescu, biblioteca „Eminescu”), 244 pagini, lei 9.50

Iacob Negruzzi — SCRIERI ALESE, vol. I, II (Editura Minerva, B.P.T.), ediție îngrijită și prefată de Corneliu Simionescu, 900 pagini, lei 10

Tudor Arghezi — POEZII (Editura Minerva), ilustrații de Ligia Macovei, 392 pagini, lei 137

V. Voiculescu — ZAHEI ORBUL (Editura Dacia), roman, prefată de Mircea Tomuș, 177 pagini, lei 4,25.

Ion Băieșu — TEATRU (Editura Cartea Românească), 152 pagini, lei 5,25

Mircea Horia Simionescu — INGENIOSUL BINE TEMPERAT — BIBLIOGRAFIA GENERALĂ (Editura Eminescu), 390 pagini, lei 11

Valeriu Cristea — INTERPREȚĂRI CRITICE (Editura Cartea Românească), 312 pagini, lei 12

Titus Mocanu — DESPRE SUBLIM (Editura Dacia, colecția „Discobolul”), eseu, 130 pagini, lei 6

Vladimir Colin — UN PEȘTE INVIZIBIL și 20 de pove-

știri fantastice (Editura Cartea Românească). 178 pagini, lei 5,75

Marcel Marcian — TEATRUL OPERATIUNILOR (Editura Eminescu), divertisment, 196 pagini, lei 4,50

Ioan Chelsoi — ÎNTIMPINARE (Editura Cartea Românească), versuri, 128 pagini, lei 5,25

Petre Ghiță — DEMOSTHENES sau despre arta elocinței (Editura Albatros), 176 pagini, lei 3,75

••• — **CARTEA BALADELOR** (Editura Kriterion), culegere de balade populare (în l. maghiară), 677 pagini, lei 59 (legat)

★
Emile Zola — THERÈSE RAQUIN (Editura Cartea Românească), roman, traducere din l. franceză de Florica-Eugenia Condurachi, 272 pagini, lei 5

Henry James — PORTRETUL UNEI DOAMNE (Editura Eminescu, colecția „Romanul de dragoste”), roman, traducere din l. engleză de Ileana Cazan, 600 pagini, lei 19

Eugen Ionescu — CÎNTAREA CHEALĂ, SETEA ȘI FOAMEA, teatru, vol. I, II (Editura Minerva, B.P.T.), traduceri din l. franceză de Radu Popescu și Dinu Bondi, Elena Vianu, Sanda Șora, Marcel Aderca și Mariana Șora, prefată și antologie de Gelu Ionescu, 1192 pagini, lei 10

••• — **UN PIC DE NEANT** (Editura Albatros), antologie a anticipației franceze contemporane, alcătuită și tradusă de Vladimir Colin, 400 pagini, lei 7,75

Fișe pentru un dicționar de pseudonime

George Mihail Zamfirescu

Buc. 1928—1930). La rîndul său Mihail Straje (vezi „Cum au mai semnat”, „Almanahul literar 1969”) identifică și el încă două pseudonime — **Iosif Mihai și Iacob Trudă** — pe lângă cele cunoscute: **Mircea Lacrimă, M. Zamfirescu, Ge-Mi-Zam și G. M. Z.** Orfan de mic, nevoit să ocupe diferite funcții mărunte la București, Satu-Mare și Iași ducînd o viață de privațiuni materiale, după internări la sanatoriile de la Moroieni și Panteimon, G. M. Zamfirescu moare la 8 X 1939.

Gheorghe CATANA



Născut la București (13 X 1898), prozatorul și dramaturgul George Mihail Zamfirescu ar fi trebuit să se numească, după numele tatălui și actele oficiale, **Mihail P. Gheorghe**. În 1918, printr-o sentință a Tribunalului Ilfov, l se aprobă schimbarea numelui în acela de **George Mihail Zamfirescu**.

Primele texte literare ale prozatorului datează din anii 1912—1913 (vezi „Fondul de manuscrise G.M. Zamfirescu” de la Biblioteca Academiei R.S.R. I, mss. 9) și sînt iscălite **G. Mihai**.

Debutul îl face cu poezia „Versurile mele”, semnată

Gemi (pseudonim pe care-l folosește ulterior și în semnarea corespondenței intime: vezi Isalia Răcăciuni — „Amintiri”, Buc. 1967), în „Literatură” nr. 9 din 24 VIII, 1918. La aceeași revistă publică și cronici dramatice semnate **Gemi** sau **GEMIZAM**.

În lucrarea „G.M. Zamfirescu și teatrul” (Ed. Meridiane, Buc. 1967), Silvia Cucu mai identifică următoarele pseudonime: **Bucur Dimboviță, Radu Lacrimă, Constantin Bonea, Mircea Someș** (în perioada colaborării la revista „Săgeata” din Satu-Mare), **Sam și K. Botin** (la revista „Vremea”,

Vinerea seacă

Și de câte ori al lumii, tot de-atâtea ori al țării
 Vai, mă bîntuie o teamă și mă-nlânțuie un gînd
 Care nici implintă plugul, nici se trece aiurînd,
 Gînd al cumpenii și-al vremii și deloc al nepăsării.
 Uite, curg în mine riuri și se-ntorc din cînd în cînd
 Sub pămîntul lor, sint milul dat iubirii și ocării,
 Clopotele bat în frunze, frunzele foșnesc în turle,
 Uite, litere de aur luminează din scripturi
 Și fintini cu apă dulce izvorăsc din sărături,
 Lupii-au început să cînte, mieii-au început să urle,
 Dealurile poartă coame și copaci în pielea goală
 Bat pe le ferești și-aleargă prin comună ca nebunii
 Se așează la ferestre și colindă cite unii
 Scoate cuiele din palmă, lingă tine dorm tîlharii,
 Și de-ar fi o cruce numai într-o coastă implintată
 Și din umbra ei ciudată, papagalii și canarii
 Să ne-ngîne în credința repetată citeodată
 Poate numai către ziuă va veni și Mata Hari
 Să te caute-n pustiuri la canalul de Suez.
 Ptolemeu își frînge pumnii, faraonii vin grămadă,
 Au pătruns în piramide cîrduri negre de omide
 Sfinxul tremură-n avarii și se scarpină de carii
 Uite, pește-i doar unul lingă blidul de orez,
 Dorm răchitele în riuri. Nilul doarme-n milul lui
 Europa-și spală fața-n apele Mediteranei
 Și-n Alexandria, farul, la un semn al nu știu cui
 Pune-o lacrimă de singe licărind în ochii ranei.

Urme

Lumea duce mai departe, valuri sapă după valuri
 Prin pustiuri vîntu-și poartă nestatornicele șaluri
 Poate-al deznădăjduirii vînt, ori poate doar al milei.
 Unde-s urmele cămillei într-o clipă iarăși nu-s
 Trecem prin împărăția necredințelor și silei
 Pentru care după vremuri nici o cruce nu s-a pus
 Numai zeități căzute ies din miluri, mohorîte,
 Și pe fărmiurile rupte plîng întunecimea grotei
 (Spun scripturile de-o altă noapte-a tainei și-a Golgotei)
 Și se-ntorc, nehotărîte, fugărite și tirite,
 Rezemate-n șerpi în stare să se mai prefacă-n bite —
 O, dar toate-aceste vorbe le întorc pe mii de fețe
 Nu cu pofta de ospete, nici cu gînd să mă răsfețe
 Caut în alcătuirea lor un chup al altor timpuri
 Care nu mai suie nimburi nici mai taie-n codri bețe
 Ca să biciuie pustiul unor ape amărui —
 Timp al tuturor și parcă tot mai mult al nimărui
 Timp în care sintem singuri și otrava pică-n linguri
 Și nu știu ce sint în stare să mai fac din cite vrui —
 Numai pasărea mai trece ca o flacăra-n statui.

Un semn

Lanțuri cad în uruitul lung al porturilor sure,
 Nici nu vor să mai priceapă, nici nu pot să mai îndure
 Și ne-ntoarcem iar în jurul lunii, ca niște besmetici
 Și călcăm pe fața moartă în mirare milenară
 Dar e-un semn că nu mai sintem nici păgîni și nici eretici.
 Bate gerul într-o nară, flăcări ard în cealaltă
 Sufletul să mi-l despetic cu puterea ta înaltă,
 Sus, în liniștea lunară, cînd va fi să mă împiedici.
 Gînd stăruitor, stăpîne, teamă și singurătate,
 Să mă lași la ceasul umbrei și-a uimirilor uitate
 Cînd și stelele cîntate și credința mea de cîne
 Lingă tot ce mai rămîne vor fi iar țărînii date —
 Să mă lași pe unde și ei au călcat la ceasul lor,
 Cei asemeni negrării, neființii și negării,
 Cînd va fi să trec din locul despărțirii și plecării.
 Cel știut din lumea gării, al iubirii și-asteptării,
 De pe un tărîm pe altul, din a fi în neființă
 Unde totu-i cu puțință și în orișice privință.
 Nu mai caut la pămîntul brobonit în ploi și ceață,
 De departe-mi zvîrle timpul bulgări de zăpadă-n față
 Și-i un înțeles în toate care bîntuie și scurmă
 Cine știe mai socoate, cine nu, rămîne-n urmă
 Dus de o chemare oarbă-a zilelor ce vin în turmă.

A trecut

Totul pare că sfirșește, și din nou un fir verzui,
 Din pămîntul reavăn iese, și prin iarbă umblă pui,
 Soarele răsare singur, nu te-ntresbă de-i mai pui
 Nici în traistă și nici vorbă de urmat s-o țină minte.
 Luna, tot ca înainte, apele, din deal în vale,
 Frunza tot din frunză cîntă și sămînța nu-i cumînte,
 Tot același neastîmpăr, cînd i-i vremea, parcă-ți cere
 S-o îngropi în brazdă bine și să-i torni deasupra rouă
 Să se-ntunece de poftă și să moară de plăcere,
 Iată, soarele sfințește și răsare lună nouă,
 Păpădii pe drumul țării, mișiori pe sălci, și muguri,
 Sufletul mi-l taie pluguri și mi-l caută albine,
 Nu-i departe învierea, prin livezi aprindem ruguri,
 E-o sfințire-n flori și-n toate, ies bătrînii mei să vadă,
 Nu-i lumină din livadă, prin ogradă oarecine
 Tremură de-un timp în iarbă și-n lumina zilei vine
 Din credință și tăgadă, dinspre rău și dinspre bine

Și greblăm și facem straturi, umblă iarăși peste țară
 Ca un duh de la-nceputuri, ca o ploaie, ca o pară
 Un indemn al învierii, fără margine și zare.
 A trecut o rîndunică peste casă, mi se pare !



Desen de Mihai VULCĂNESCU

Cînd plec

Se-nchide-n mine timpul ca-n ochii unui mort
 Sub coastă-n trifoiste ard pilcuri mari de tort
 Parcă sint pașii toamnei rămași din alte dați
 Și-i fierbere de grauri dinsus, între acăți.
 E-o amăgire-a umbrei ce stăruie pe foi
 Și se-nclăcește-n mine și-n rugi, parc-am fi doi.
 Abia sub talpa goală dacă-o mai țin un timp,
 Cu nestatornicia acestui joc în schimb.
 Aș mai putea să caut pe-aici, ca un strein.
 Cînd plec, aceste locuri mă cheamă să mai vin
 Și-n asfințit mi-e gîndul acum ca un fâraș
 Să-i duc din pîlpîirea tirzie în oraș.

Parcă zăpezi

Credeam că nu-s în stare de tîlcuri și minuni.
 Stau lingă mine timpul și moartea, parcă nuni
 Așteaptă ceasul singur de mărturie sfîntă
 Cînd roua de pe ochii mireseilor se zvîntă.
 De mine numai cine-i la drumul țării știe,
 Și oamenii acelui pămînt de pe Cîmpie.
 Ca boștinarii umblu prin lume după faguri,
 Mi-e sufletul în stupii goliți de furțișaguri,
 Albinele sint moarte cu trîntorul de a valma,
 Regina e-nșelată și dusă cu sudalma
 Și cită floare, doamne, mai poți să mai arăți
 Parcă zăpezi căzură azi-noapte prin acăți !

Și ascult

Iarăși rupt din țărîmul unde mai rămîn în neclintire
 Prins de rădăcini cu plopii și răchitele subțiri,
 Mă întoarce glas de clopot și-n tăceri de cimitire
 Poate vin din amintire, poate-s numai năluciri,
 Poate-i umbra cunoscută oarecînd în alte firi,
 Și de nicăieri nu-ți vine vre-un indemn să te mai miri.
 Vin prin sate ciubărării, duhotării, cortorării,
 Parcă vin dintre nisipuri, și-i o așteptare-n toate
 Și-i întîmpină primării și-i opresc în drum jindării,
 Noptile-s sub coviltire și sub corturi îngropate.
 Se adună-n drum copiii și se-ascultă toate cele,
 Orice vorbă-i o poveste, de departe-i orice gînd —
 Miine, după pui de păsări și la scaldă-n Fintînele
 Și de-odată unul spune, sufletul se face mic
 Și nu-i nimeni să-l înșele, numai frunza tremurînd
 Parcă umblă-n lumea mare, greieri cheamă rînd pe rînd
 Unul spune de cîntarea cu vaporul Titanic
 Și ne ducem triști la cină și rămîn pînă tîrziu
 De-o durere dus, și norii trec încet prin față casei
 Și ascult cum latră cîinii și mi-e frică să nu fiu
 Încet, și-adorm, și cade rouă peste noi, în șură —
 Iarăși rupt din țărîmul unde mai rămîn, un gol mă fură.

Intr-un fir de păianjen mai puternic decît odgoanele morții atîrnă
 Patriile sus de o temelie eternă ca niște sori ermetici pe care vînturile
 și timpul nu-l sting.

Deodată cu Adevărul, Patria a izvorit
 dintr-o sete de unire simbolică, dintr-o potență nesecată a bucuriei
 de a fi împreună, așa cum tot trecutul se adună, ascuțindu-se
 spre nimicul de inel al clipei, cînd poți rosti unu sau doi sau 1 miliard.

O privire circulară din munți pe deasupra așezărilor dăruite, și dedesubt
 în legănare pămîntul și fața, porțile orașelor, gările unde roțile
 jură întoarcere, munca, fereastră, cuptorul și pașii, milioanele de pași
 grăbiți să țină Patria în echilibru, și într-un cuib cît vîrf
 unui ac — sufletul presat de timp, și armatele și comandantii mereu
 cu viața pe drum și atenți la secunda potrivnică Patriei, și hamalii
 care incarcă fărîme de Patrie pentru alte Patrii să guste și ele din
 aceea unică Patrie și țărînii, cu cîntecele lor pline de liniște pe care
 seara sfinții bătrîni merg desculți la culcare, și de o nebănuită putere,
 metalice, înalte, indiferente, clădite pe ochi electronici — schelele,
 uzinele suspendate, cîrligul în care atîrnă o manala demolată, împletiturile
 comenzilor automate, suflul și băile de brom și sculele aurii ce se nasc
 la capătul puterii de muncă și țevile în stive ca mii de ochi gata să fie
 umpluți de apă sau lapte de foc și vacarmul popasului Patriei cînd
 singele se răcorește și pavajul umezit de curînd și negru de atîtea
 lumini și vinele lungi de asfalt cu oameni răcăciți pe roți besmetice
 în noapte și bucuria nunților în munți și vinul hrubelor a-dînci
 ca noaptea și viețile povestitorilor de gînduri și oamenii progresului
 cu orice preț și marea ce primește-n toată clipa rugina vieții noastre.

Un cîntec prim, cel mai albastru cîntec ar trebui lui Vodă închinat,
 Vodă Mihai — întîlul văzător al Patriei ca Soarele ivit o clipă
 dintre nouri și-ntreagă Patria de-a-tunci și neclintită ca o dogmă
 și sărbătorile pămîntului să țină Patria ca o coloană-n cer.

Walchensee, 30 nov. 1970

Un verb

Cîtă mirare provoacă nepăsarea trecerii prin timp a ființelor și lucrurilor
 mărunte, anonime și tocmai în această nepăsare stă forța
 lor de conservare și nesupunere.

Verbe lungi ca un vaer cum sint: a dobindi, a îndrăzni, a dezlănțui, a
 deșteleni, a ciștiga, a depăși, a înfrumuseța, a nenoroci, a înnoi etc.
 au fost născute din ignorarea verbului esențial și au primit să poarte
 silabe lungi și pline de pierdere de timp.

Poate un verb din acesta să spună ce spune un pom dimineața cînd
 umple lumea vie de albe flori și nimb ?

Am văzut verbul-osie în Munții Apuseni pe dinții unui fierăstrău,
 cu mîini de mamă aduna făina arborilor ce mureau atunci și l-am
 văzut apoi precum o coamă de leu zburlit și patru oameni albi ca gîndul
 — șterși de-o apă care venea cu un etaj mai sus ca viața, și-n
 port la Dover, sub bluza unui marinar străin, acolo se auzea o muzică
 ciudată și-un ritm mărunț, abia făcîndu-și loc prin golul unei bărci,
 ceva aproape neștiut, însă etern, bătea sub bluza unui om acolo și
 toate limbile cîntau „to be“, „être“, „a fi“ sau „sein“.

Tîrziu în noapte cînd luminile îngheață și toate sint egale loru-și
 ca raza unui ochi murit. înșiși atomii uită universul și echilibrul
 cîmpurilor negative și pentru fiecare gînd neterminat și vis (la capetele
 lor) există cite un înger amorțit de veghe, atunci prin toate, toate (fără
 dobîndă și fără îndrăzneală, fără ciștig și fără depășire, fără-nnoire
 și nenorocire) la adîncimea ultimului sine în veci ca o divină șiră „a
 fi“ și „sein“, „être“ și „to be“ cîntă în taină și respiră.

Gheorghe PITUȚ

Walchensee, 10 nov. 1970

Haremurile rare

Ce de mătăsurile ard iubito-n cer regi blestemați haremurile rare în miinile-n tre flăcări și le cer veșminte ție însă ruga doare

În ochiul păsării lume de ger lacrima ta încheie tron de sare acolo-n el mătăsurile pier ca să-mi rămii poruncă oarecare

de în alcooluri mai sfărîm o cupă și caut ruguri cu spinu-mărunt pe oastea lor căința să te rupă

atunci voi zice da mătăsurile sunt roșite-n flăcări ca și după măcelul dintre zodii crunt

În dorul uitării

Vai speluncă sură roasă de otravă cine te așază-n cerul meu aparte o să-l trec prin carcera concavă duhul boala nopților să-mi poarte

cînd mă-nec cu luna printre plauri și iubirea-i vamă prundului departe el să plîngă-n strună : „adineaori este-un trunchi vislit de mine-n moarte“

Balanța pentru daruri

Sclave-n mine culele otrăvii dau risipei florile dintii dealu-i singe din țaria slăvii rugă lasă-n mine să-l mîngii

strig un dar ca soarele întii clăi de dor prin cer de vrăbii dealurilor mele albă să rămii duh și-amurg pe-n crucișări de săbii

și mai cer cînd stele se așază porți închise asprelor spelunci carnea ta prin flori să-mi fie pază

miinile vai crengi cerești atunci ceață prin triunghi să nu mai vază vor răsare-n munte riu spre lunci

Treime

Au pornit din trunchiuri fete-sălcii rîruri fug pe cerul lor veșmint tulburați de plauri trubaduri le rîvnim cu miini de Criști păgîni

malurile cînd ne strigă ele cad obloane peste noi și tac inimile-n preajmă malurile cînd ne lasă ele iezero rămîn pe stele rătăcite

zalele de mult hoinare pier cu săbiile-n adînc și prin ochi ne-nțeapă iarba cu venin verzui și pietre

miinile ne ard pe maluri sălciiile-n treimi ne strigă

Răsăritul grădinii

Roșu penet pe creastă se-abate ochiul din cer se-nalță prin el grădina mea fumegă-n sate cu rădăcinile-ntoarse spre cel

rătăcit în fîntină să cate comorile pietrei și vechiul inel plînge ochiul pe mii de carate dansuri regizate în rimel

miinile mele ce-albastru fiord fug mai adînc înspre nord smulgîndu-se pre sine din cheotori

în ritm de vale să-mi acord comorile sparte-n viori și-n focuri negre uneori

La Maiorescu, astăzi

Despre Titu Maiorescu s-au formulat caracterizări pe cit de celebre pe atît de greu de reunit într-o viziune unitară demnitate. Cu marele sau talent literar, intuitiv și aberant totodată, Nicolae Iorga nu-l prezintă astăzi : „Cald și frig nu i-a fost nimanui linga dînsul. A trecut printre oameni, întrebîndu-i, dîndu-i de multe ori, disprețindu-i, în taină, totdeauna. El însuși trebuie să-și fi fost indiferent sieși“. Exacte observații, dacă ne gândim că exact așa i s-a înmășurat oampanul Maiorescu teraociologicului Iorga : s-a întîlnit un geniu controlat cu un geniu incontrollabil. Nici lui Lovinescu „nu i-a fost cald sau frig“ linga Maiorescu, pe care l-a combătut în tinerețe, admirîndu-l ca pe un magistrat, căruia avea să-i ridice monumentul cel mai impozant și mai comprehensiv, fără ca totuși pe deplin să-l înțeleagă (dar cine înțelege oare deplin pe cineva ?). Cu această formulare definitivă își încheie marele discipol migăloasa monografie : „La răspîntiile culturii române veghează ca și odinioară degetul lui de lumină : pe aici e drumul. Autoritatea i s-a menținut și astăzi pentru că pleacă din însăși izvoarele spirituale fără moarve ale logicii, bunului-simt, bunului-gust, și s-a realizat într-o formă pură, fără vîrstă“. (Finul psiholog și cînic sentimental care și-a înflorit darurile de pătrundere sufletească în *Memorii*, s-a arătat fericit să descopere „slăbiciunile“ inimii lui Maiorescu, adolescentul, ale bărbatului zguduit de erosul său dilematic, — reproducînd, cu lacrimi în ochi, faimoasa scrisoare către bolnavul Eminescu, la Viena.) Ce să mai spunem de G. Călinescu, ale cărui pagini din *Istoria literaturii* ne prezintă pe Maiorescu într-un amplu și rotund portret de o nedreptate cuceritoare, încît ești mereu ispitit să-l iei cel puțin drept verosimil ? Fie că-l contestă proclamîndu-l, fie că-l recunosc ignorîndu-l, pentru toți însă Titu Maiorescu reprezintă critica literară română la vremea celei mai clasice clasicități a literaturii noastre, prin Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Duiiu Zamfirescu. Dar întîiul care a dat ceea ce i se cuvine *criticii literare* maioreșciene, ca atare, a fost abia Vladimir Streinu, certificînd printr-o subtilă și judicioasă argumentație faptul magnific de modest că, dîncolo de genialitatea personalității sale *culturale*, Titu Maiorescu a fost, în toată puterea cuvîntului, un critic literar veritabil. Și Tudor Vianu l-a tratat pe Maiorescu drept scriitor de seamă al literelor românești. Să nu uităm că însuși Călinescu a dedicat artei polemice maioreșciene cea mai perfect compensatorie analiză.

Fără îndoială, monografia vastă și exhaustivă, închinată grandioasei personalități a cititorului culturii noastre moderne, ca și întreaga serie de studii maioreșciene, ce a întreprins Lovinescu, constituie nu numai o operă care, în literatura română și în lucrarea literară a autorului său, dobîndește importanța solidului și respectabilului *Port-Royal* al lui Sainte-Beuve, dar și fundamentul oricărei cercetări viitoare privind pe Titu Maiorescu. Rareori, în cultura română, s-a construit mai serios, mai plin de răspundere și mai cu profunzime și delicatețe umană dusă la capăt (în ciuda împrejurării că edificiul n-a fost încheiat). Nu este cazul și nici nu este necesar să rămînem la imaginea pe care i-a săpat-o Lovinescu, pe urașe spații montane, — înaintașului său ; nu vom putea însă niciodată să nu facem referința de temel, ori cît de contradictorie, la acest solemn și grav început, la bogata de lumină concepție a sa.

Noile generații de critici au adus la rîndul lor, în ultimii ani, contribuții de seamă la explicarea și înțelegerea personalității celui a cărui figură ne apare astăzi tot mai bogat reliefată, din orice unghi am privi-o : precursorului nedezmîntat al tuturor faptelor noastre de cultură, pe linia cea mai de sus limpede a spiritului. Din „a patra generație maioreșciană“, cum a numit-o Lovinescu, în pragul speranțelor sale de pe urmă, Ovidiu Cotruș a purces la o strînsă și riguros gin-

dită descriere a operei magistrului suprem. Cele zece capitole ale lucrării lui, publicată în revista *Familia*, în decursul anului 1967, sub titlul *Titu Maiorescu și cultura română*, n-au intenționat desigur să răstoarne perspectiva deja clasică asupra subiectului tratat, — au reimpresătat-o însă fără ostentație, lărgind-o și mai cu precizie fixînd-o. Dacă titlul chiar situează pe Maiorescu în sfera problemelor mai cuprinzătoare ale culturii noastre, studiul lui Ovidiu Cotruș constituie un progres de viziune, căci, reluînd teza prima oară impusă de Vladimir Streinu asupra scrisului critic maioreșcian, și acceptîndu-i concluziile, contribuie la definitivarea recunoașterii depline a valorii acestui scris critic, ca atare, în limitele stricte ale artei și nu numai în funcția sa „culturală“.

Pentru Ovidiu Cotruș, genialitatea lui Maiorescu (de G. Călinescu contestată și de Lovinescu admisă doar etic) constă în luciditatea fenomenală cu care criticul s-a angajat de la început în istoria sa personală, la rîndul ei parte componentă esențială a istoriei culturii noastre. Noul exeget ne amintește mai întîi că a trecut o sută de ani „de la clipa cînd Maiorescu a considerat de datoriu lui să-și înceapă activitatea critică“. Deci : fiat lux ! Plasat prin destin în inima culturii poporului său, Maiorescu a fost integral conștient de situația sa excepțională, tinzînd din răspuțeri și izbutînd fenomenal să-i facă față, deoarece reușita lui era o problemă de proprie autentificare : „Întreg jurnalul acestei perioade ne arată strădania consubstanțială naturii tinărului Maiorescu înspre autenticitate, dorința de a rezista lucid inevitabilelor iluzionări bovarice ale vîrstei“. Aici vede Ovidiu Cotruș sursa pragmatismului maioreșcian : format la școala lui Herbart, Maiorescu „a fost cel mai prețios și mai lucid pedagog al națiunii sale“ ; format filosofic, în sensul absolut propriu și științific al cuvîntului, „meritul unic și exemplar al acțiunii sale constă în extraordinara capacitate de a da filosofiei cea mai nimerită întrebare, grăbind, cu încetineala sa plină de temeinicie și abnegație, procesul de integrare firească a culturii române în cultura universală“ („un bun manual este mai prețios, întrucît este mai necesar, decît un sistem filozofic“). Citatul din paranteză, în toată modestia lui, este dezvoltat de Cotruș, pentru a demonstra rara capacitate a lui Maiorescu de a vedea realitățile, de a le acorda un spontan respect, sau, cum atît de simplu și substanțial se exprimă exegetul, de a asigura o „poziție smerită a spiritului față de realitate“. Din neînțelegerea acestei „smerite poziții“ maioreșciene, s-au născut reproșurile de „platitudine“ aruncate criticului „olimpian“. Consecințele extreme ale observației sale atît de pertinente le trage Ovidiu Cotruș întru apărarea ardelenilor aspru săgetați de Maiorescu, spre a-l justifica însă tocmai pe acest prea crud de drept nimicitor de sublime utopii : „Prin maioreșcianism realismul și-a consfințit triumful legitim și binevenit, întrucît climatul utopiei este irespirabil vreme îndelungată. Dar aceste două momente sînt so-

lidar legate și Maiorescu n-ar fi avut ce ordona, dacă n-ar fi avut la dispoziție un haos, încercat de semnificații obscure, care se cereau limpeze. Din perspectiva epocii noastre, acțiunea ardelenilor și cea a ardeleanului dezrădăcinat ne apar într-o relație complementară“. Fiindcă, remarcă Ovidiu Cotruș, în miezul splendid formulat al argumentărilor sale de mai sus, „Din tensiunea iscată între «adevărurile existențiale ale viziunilor» și «adevărurile raționale ale logicianului» s-a plămădit fața dublă a culturii române“. Nefiind deci „navigatorul dornic să descopere o *terra incognita*, ci organizatorul exemplar al teritoriilor existente“, i-a fost hărăzit lui Maiorescu — scriitorul critic — cel care a știut să dea, în această calitate mai restrînsă, dar nu mai prejos de complexiunea rolului său istoric, pamfletului, precum și contemplanței impersonale ceea ce plenitudinar li se cuvine, — i-a fost hărăzit ca urmașii să nu ia în seamă faptul că „genialul *strateg* al literaturii române a stăpînit ca nimeni altul — tehnica distribuției accentelor în funcție de necesitățile *reale* ale culturii române“. Iar dacă, pe planul istoric mai vast, Maiorescu a aflat „formula de echilibru stabil a culturii românești“, — fixînd, prin urmare, pedagogului național locul *necesar* în dezvoltarea și garantarea spiritualității noastre, Ovidiu Cotruș își încadrează cît mai larg și mai cuprinzător analizele dedicate cu strictețe operei literare maioreșciene, spre a-i pune în lumină spiritul sintetic din formulările critice și din portretistica presărată de-a lungul *Istoriei contemporane a României*, ca atribut al clasicismului marelui autor.

Și Nicolae Manolescu, reprezentant de frunte al unei și mai noi generații de critici, care se revendică de la patronul Junimii, întreprinde lucrarea sa *Contradicția lui Maiorescu* pornind de la premisa că trebuie să-i judecăm magistrului opera scrisă, în sine, recunoscînd în *Critice*, în *Insemnările zilnice* (le-a analizat frumos, ca un *Bildungsroman*, Al. Paleologu) și în *Istoria contemporană a României* valori literare de prim rang ale slovei românești (personal, țin să mărturisesc că, citind și recitind de mai multe ori cu plăcere deosebită *Istoria contemporană a României*, cu acea satisfacție contemplativă cu care mă îndrept nu rareori spre *Tucidide* sau *Tacit*, o consider drept una din izbînzile integrale ale prozei noastre). Dar, spre deosebire de Ovidiu Cotruș, care-și raportează mereu subiectul la contextul cultural, spre mai multiplă rezonanță, Nicolae Manolescu încearcă, subtil, grațios și inteligent, să desprindă unicitatea genială a omului Maiorescu din contextul cît mai restrîns posibil al scrierilor sale. Pe Nicolae Manolescu îl interesează mai puțin temeurile filozofice și consecințele lor pe plan istoric, ale acțiunii spirituale maioreșciene. Iată de ce, în pofida excelenței întreprinderii sale, generalizările din capitolul intitulat „Contradicția lui Maiorescu“ ni se

I. NEGOIȚESCU

(Continuare în pagina 13)



Desen de I. BENCȘIK

C. A. Rosetti poet ?

Ambele recente monografii: C. A. Rosetti, de Marin Bucur (Editura Minerva, colecția „Universitas”) și Vasile Netea (Editura Științifică), desăvârșit documentate și concepute demonstrativ în vederea reabilitării unei luminoase figuri de revoluționar, își ating deopotrivă scopul: acela de a risipi umbrele aruncate pe chipul său de iluștri contemporani, ca V. Alecsandri și M. Eminescu. Cine nu cunoaște faimoasa diatribă din **Scrisoarea III**: „Și deasupra tuturor, oastea să și-o recunoască, / Își aruncă pocitura bulbucații ochi de broască”. În articolele lui politice, în care Rosetti este atacat cu vehemență, Eminescu îl citează de mai multe ori pe Alec-



sandri, iar odată îl și numește, cu același prilej, „poetul cel mai mare al națiunii”, care „l-au înfierat cu epitetul homeric de «hidoasa pocitură» și aceasta este și va rămâne în zisele și actele sale” (Timpul, 22 februarie 1879). Mai puțin cunoscut, deși de-o netăgăduită vigoare poetică, textul lui Alecsandri se găsește în epistola cu titlul **Răspuns generalului Florescu** și datată Mircești, 4 ianuar 1878, din care extragem pasajul cu pricina: „Oricine stă-n arenă de tină are parte... / Eu, nedepriș cu tina, mă țin de ea departe / S-aștept să văd sub trăsnet hidoasa pocitură, / Care-au sădit în țară invidie și ură” (citată după placheta: „Vasile Alecsandri generalului Ioan Emmanuel Florescu, București, Typographia Curții, Proprietar F. Göbl, 12, Pașagiul Român, 12, 1878”). Dorința lui Alecsandri n-a fost ad litteram împlinită, dar posteritatea nu i-a acordat victimii sale locul ce i se cuvenea, atît în mișcarea de la 1848, cît și în istoria politică a deceniilor următoare. Sînt incredința că cele două monografii vor contribui în egală măsură la reconsiderarea acțiunii sociale a lui C. A. Rosetti, care a reprezentat cu strălucire integritatea liberalismului pașoptist, pînă la capătul zilelor lui, spre deosebire de majoritatea conștilonilor săi, confortabil integrați noii burghezii afaceriste.

Fost-a însă C. A. Rosetti și un autentic poet? Este ceea ce afirmă cu aceeași tărie cele două monografii, care înțeleg să-l reabiliteze pe eroul lor în toate sectoarele lui de activitate. Astfel, Marin Bucur scrie: „C. A. Rosetti poate că este cel mai realizat poet sentimental și intimist din prima serie a talentelor secolului trecut (...) Cu C. A. Rosetti poezia românească desferca și ferica poezia misterului feminin, a păcatului ineluctabil prin dragoste (...) **Ceasurile de multumire** sînt kieful artistic, împăcarea în neliniștea sufletului, în iubire. Criza erotică se salvează prin semnificația metafizică (...) C. A. Rosetti cultivă contrapuncturile melodice, polifonia muzicii sentimentelor, e un auditiv al poeziei și va da versurilor sale o încărcătură și un parfum netrezit de vreme. El scrie prima pagină antologică a poeziei evocării erotice (...) **Poezia Cămașa fericitului** a făcut epocă, trecînd mereu, alături de **Tu imi ziceai odată**, ca una (sic) din cele două mărgăritare ale liricii lui Rosetti” (din capitolul **Poetul „Ceasurilor de multumire”).** Nu mai puțin captivant este Vasile Netea: „fără a ignora poeziile de iubire ale contemporanilor săi, se poate spune, fără ezitare, că Rosetti a fost cel mai pasionat și senzual trubadur din deceniul al patrulea al secolului trecut, un pătimaș epicureu erotic, reprezentînd un aliaj turburător de Don Juan și Casanova” (...) Urișenia sa nu-l înspăimîntă. „Eu sînt urît la chip” — măr-

turisea (...) dar (...) deși „e dovedit că femeia nu iubește decît frumosul”, totuși „toate femeile ce mă cunoscără mă iubiră”. În final, orientarea politică ulterioară a lui C. A. Rosetti îi smulge lui Vasile Netea această concluzie: „Pierzînd în C. A. Rosetti un poet, un poet autentic, atît prin simțire cît și prin modul de exprimare, poporul român a cîștigat însă în autorul lui **Tu-mi ziceai odată** un ziarist și un luptător politic...” (din capitolul **C. A. Rosetti poet**).

Fără să se fi consultat între dinșii, Marin Bucur și Vasile Netea sînt în fond de acord, salutînd în C. A. Rosetti un poet autentic, primul poet al iubirii din lirica noastră **Temperament** mai mult de istoric literar decît de critic, în felul lui G. Bogdan-Duică, — cu deosebire că acesta nu-l prețuia pe Rosetti ca poet, — Vasile Netea își încheie cu **brio** capitolul, printr-o impresionantă serie de alăturări de texte, din care ar urma să reiasă că poetul era un precursor de mare clasă, de vreme ce romanțele lui lăsară ecouri în acelea ale lui D. Petrino, Theodor Șerbănescu și Carol Scrob! Ba chiar, fără a insinua nimic, Vasile Netea remarcă frapante similitudini între tematica și expresia lui C. A. Rosetti și aceea a lui Eminescu și Macedonski. Nu mai puțin remarcabilă este influența sa imediată, G. Bariț dă cîteva poezii de Rosetti în **Foaie pentru mînte, inimă și literatură** din Brașov, Vaillant îi reproduce o poezie în **La Romanie ou Histoire, Langue, Littérature etc.**, Paris, 1844 și-l caracterizează nuanțat. O revistă din Petersburg, **Albina Nordului**, în același an, pune la loc de frunte culegerea de poezii a lui C. A. Rosetti, din anul precedent, într-un articol referitor la literatura noastră. Un periodic german „Der (?) Ausland”, tot în 1844, se face ecoul publicației rusești. Jules Michelet, ne spune Marin Bucur, îl numește „le charmant poète”, și își informează compatrioții despre cîntecele lui Rosetti că ar fi „naționale în România”. Ce vrea să spună aceasta? Că puse pe muzică, unele din poeziile amicalului său erau cîntate de lăutari și reproduse de cheflii (sau, cum ar scrie unii, după Marin Bucur, de **kieflii**). Aceasta este soarta, pe cît de glorioasă, pe atît de tristă, a tuturor romanțelor care au făcut epocă o bucată de timp. Vasile Netea reproduce cu devoțiune pe cea mai răspîdită dintre toate: **A cui e vina?** Este poezia care începe cu strofa: „Tu-mi ziceai odată cum că pin-la moarte / Dragostea ta toată mie-mi vei păstra; / M-ai uitat pe mine, / le-ai uitat pe toate, / Astfel merge lumea, nu e vina ta...” și are, în trei din cele șapte strofe, refrenul: „Astfel ți-este secul, nu e vina ta”. Tema iertării infidelei, frecventă în poezia noastră lirică, trecînd prin Eminescu pînă la Minulescu, face furor în romanțe și în cîntecele de inimă albastră. Acesta a fost, în fond, vocația simili-lirică a lui C. A. Rosetti. Înainte de a-și fi găsit pe aceea de mare gazetar și agitator politic. În nici un fel nu se poate vorbi nici de un poet autentic, cu fior metafizic, nici de un artist. Versificatorul rima între ele verbele, adjectivele și substantivele, satșfăcîndu-și urechea muzicală cu fluența ușoară a versurilor cantabile: „Cînd îți sorb suflarea, cînd îți văd zîmbirea, / Cînd în ochi-ți cerul, raiul îl priveșc, / Dacă văd că luna ți-a atras privirea / Sînt că fără de voie-mi eu o pismuiesc (...) Pismuiesc eu totul ce te mulțumește, / Valurile unde, ce te învelesc, / Stele, lună, soare, tot ce te privește, / Tot ce te atinge eu le pismuiesc”. Sînt versuri care merg... direct la inimă, cu o plăcută cursivitate și o retorică pasională de largă audiență publică, dar fără nici o valoare artistică. C. A. Rosetti anacreontizează în stilul romantic, înecîndu-și emoția sub torentul elocinței: „De ce nu sînt eu luxul ce sufletu-ți iubește! / De ce nu sînt eu slava, ce inima-ți dozește!” Începutul e promițător. Urmarea însă dezamăgește: „C-atunci aș fi prea sigur că tu nu m-ai uita, / Dar vai! / Nu sînt nimica. Sînt simplă o ființă, / Ce-a te iubi din suflet amorul m-a-nvățat”. Tonul urcă iarăși: „Eu nu am alte daruri decît a mea credință” ca să se prăbușească îndată: „Și de aceea, crudo! Mă tem că m-ai uitat!”. Nu e de mirare că Anton Pann l-a preluat, mitocosîndu-i textul, după gustul său, nici că l-a prețuit Conachi, care-l precedase în stilul epocii, nu însă fără să adulmece într-însul un urmaș.

C. A. Rosetti a fost, în definitiv, întîiul „textier” de mare succes al secolului trecut. Cine ar fi crezut că acest „Don Juan” și „Casanova”, de la meridianul suburbiei bucureștene, va avea să ajungă, prin forța evenimentelor, temutul condei de la **Românuș** și spaima oamenilor de „ordine”?

Întors la vechile-i umelte, după o pauză de treizeci de ani, în 1872, C. A. Rosetti regăsea, în poezia **De ce?**, scrisă la Nisa, aceeași tonalitate de romanță filozofantă, care n-avea de a face nici cu „metafizica”, nici cu poezia, nici cu arta.



Cartea ca bibliotecă

Un eseist și romancier francez (e vorba de Philippe Sollers, unul dintre inițiatorii și diriguitorii grupului Tel Quel), ocupîndu-se de problema scriiturii, insistă asupra caracterului ei contextual: un text e făcut, spune el, c. a. ajutorul altor texte. N-are rost să intrăm în amănuntele unei teorii adeseori abstruse. Merită, însă, să reținem această sugestie care pune în lumină, dincolo de ispitele unei teoretizări prea subtile și de primejdia proliferării unei terminologii care sîrșește într-o stranie prețiozitate, contextualitatea reală a oricărei scriituri. Conceptul de contextualitate, astfel aplicat, poate reuni ceea ce în mod tradițional se numește influență, cu aluzia, implicația polemică, ironia, citatul (direct sau indirect, deliberat sau putînd fi pus pe seama „falsei memorii”).

Cu alte cuvinte: un text e alcătuit prin analogie cu alte texte care aparțin de obicei unui stil, în sens restrîns sau larg (influență), se referă la alte texte (aluzie), respinge alte texte (prin opoziție polemică, prin contrast, prin simulare ironică), reproduce fragmente, de obicei mici, dar fără o limită de principiu, din alte texte (citat sau citat invers — ca la Lautréamont). La acest nivel, lucrurile sînt cît se poate de clare, ele se complică însă vertiginos de îndată ce încercăm să confruntăm contextualitatea scriiturii cu aceea a lecturii, de care teoreticienii de la Tel Quel se ocupă mai puțin.

Căci lectura este și ea, prin excelență, contextuală. E o problemă în primul rînd de ordine: citim un text după ce am citit alte texte; încheind lectura aceluia text, vom citi, desigur, altele. Între toate aceste texte stabilim, volens nolens, raporturi de analogie, de omologie, de contrast, de exclușiune etc. într-un timp circular, care — cum observa odată Roland Barthes — neagă linearitatea timpului istoric. În aparență, ideal ar fi să regăsim reproducă ca-ntr-o oglindă contextualitatea scriiturii în contextualitatea lecturii. Acest lucru nu este însă psihologic posibil. În contextualitatea lecturii noastre (care generează un timp-inel) se pot ivi legături care n-au nimic comun cu contextualitatea scriiturii unui text anume.

În Shakespeare contemporanul nostru Ian Kot face, de pildă, o paralelă între o scenă celebră din Regele Lear și En Attendant Godot de Beckett. Nu e, desigur, imposibil ca textul shakespearian să fi intrat în contextualitatea scriiturii beckettliene, dar aici ni se propune o lectură a lui Shakespeare, perfect legitimă, de altfel, din unghiul contextualității lecturii; simplul fapt al acestei legitimități (care astăzi nu mai necesită prea multe argumente) e suficient pentru a demonstra lipsa de coincidență între cele două contextualități, aceea a scriiturii și aceea a lecturii.

Revenînd la problema contextualității scriiturii, aș spune că ea îmi apare ca un reflex al conștiinței critice imanente (mai intensă sau mai slabă, mai evoluată sau mai puțin diferențiată) a celui care compune, a poetului, adică. Scriitura contextuală nu propune lecturii o simplă descifrare, ci un joc de tensiuni, de explicații și de implicații, — o participare nu numai la sensurile comunicate, ci la însăși creația de sens. Dar textul literar — și mă gîndesc acum la textul de valoare — are caracteristica esențială de a iradia sens și în afara contextualității imediate, inițiale, care l-a produs; ba chiar reprezentarea acesteia poate fi foarte vagă, iar sensul foarte puternic, înrobitor pentru imaginație. Evident, lectura critică nu poate să nu aibă în vedere contextualitatea scriiturii, în ciuda dificultăților, uneori imense, care stau în fața reconstituirii ei. Ea nu poate însă nici să ignore propriul ei caracter contextual, care în ciuda oricăror aparențe, în ciuda oricîtor exemple contrarii (acestea fiind rezultatele incompetenței sau ale ininteligenței), nu are în principiu nimic arbitrar, căci nimic din ce-i firesc nu poate fi arbitrar.

Contextualitatea scriiturii rămîne doar o ipoteză de lucru: deși este evident că un text e făcut cu ajutorul altor texte, a spune cu precizie care sînt acestea din urmă este cu neputință, nici un critic neputînd să aibă pretenția de a se identifica total unei anume intenționalități creatoare. Pînă la urmă problema se transferă în celălalt plan, al contextualității lecturii, care are dreptul (și uneori datorită) de a citi textul și cu ochii, dacă nu chiar ai autorului, ai unui contemporan al acestuia: o asemenea lectură istorică (plină totdeauna de riscuri, căci despre nimic nu există mai multe prejudecăți actuale decît despre trecut) este departe de a fi singura legitimă, deși — trebuie s-o recunoaștem — celelalte lecturi nu pot fi valide decît dacă, sub o formă sau alta, țin seama de ea (chiar și pentru a o combate).

Dacă admitem că un text e o însumare de texte (în înțelesul pe care l-am definit) nu putem să nu acceptăm că o lectură e o însumare de lecturi; cînd citim o carte citim, fără să ne dăm totdeauna seama, o întregă bibliotecă. Atunci cînd e vorba, firește, de-o carte adevărată, și nu de-un simulacru: care implică și el o bibliotecă, dar în trompe-l'oeil.

Matei CALINESCU

Șerban CIOCULESCU

CELLA DELAVRANCEA

Matei Caragiale implinit în obsesia vieții lui

De cum intra în casa noastră, totul părea înțepenit. Impunea o lipsă de naturalețe tuturor, prin solemnitatea pasului și expresia disprețuitoare a figurii palide cu ochi negri și reci, care scrutau fără indulgență în jurul lui.

În hol toată mobila era veche, masa din mijloc, scaunele, canapeaua mare, zgîriată la margini de pisicile noastre. Franjurile atîrnau naiv sub privirile distante ale musafirului. O sobă de fontă cu pintec rotund și înroșit încălzea odaia în care ne adunam seara cu mama.

Matei venea o dată pe lună ca să primească de la tata mensualitatea hotărîită de Caragiale și depusă la prietenul său, Barbu Delavrancea, cu rugămintea să adauge lui Matei sfaturi și încurajări asupra studiilor universitare care păreau că nu-l interesau pe fiul lui cel mare. Într-o zi, tata i-a făcut o observație usturătoare pentru orgoliul lui. Matei intrase în biroul tatei cu niște mănuși de piele fină, galbenă ca pușorii de rață. Tata a încruntat sprincenele: „Bine mă, tat-tu îți trimete bani ca să te hrănești bine și să-ți cumperi cărți, și tu îi dai pe mănuși de filfison?”

Uneori, mama îl poftea la dejun. După masă, rămînea cu noi. Se ocupa pe atunci de heraldică. Ne uluia știința lui în privința blazoanelor tuturor familiilor nobile din Europa. Memoria îi era prodigioasă, ca de altminteri și a fratelui și sorei lui mai mici. Se plimba prin salon cu mâinile la spată, ridica bărbă, își țugula buzele și grăia cu

tremur în glas: „Eu cobor din ilustra familia a conților italieni Cavacioni“. (Nu putea să pronunțe litera **r** și spunea **v**.) Se oprea brusc, ne măsura



Tuchky Caragiale și Cella Delavrancea (1912)

condescendent, își ferea gîtul de gulerul înalt și scrobîit, și continua să viseze cu glas tare la palatele strămoșilor din Urbino. Părea obsedat. Mi-aduc aminte cum într-o zi, plimbîndu-se prin salon, repeta cu emfază: „Eu sînt ultimul descendent...“ — și se oprea ca să tragă un colț de talpă de la panto-

ful rupt în vîrf, apoi continua: „...al familiei Cavacioni...“ și iar se apleca rapid asupra pantofului. Apoi, întorcîndu-se spre noi cu severitate: „De ce rideți, eu am cercetat **cette lignée** și am probe evidente despre afirmația mea; de aceea n-am să mă însor decît cu o aristocrată cu mîni frumoase și glas blînd“. O dată a îndrăznit să se grozăvească cu această obîrșie în fața tatălui său. Ce rîs a fost! Caragiale, bătîndu-și țeasta, a exclamat: „Ce tot spui, mă. Străbunicul tău era plăcîntar. Purta tava pe cap. De-aia sînt eu tur-tit în creștet!“ Matei s-a făcut roșu de ciudă și a tăcut. Ce șoc resimte cel care se autoînchipuiește și nu se poate oglîndi în mințea celorlalți... Ca și cum te-ar trezi cineva brusc din somn. Ironia părintească dezvoltase în el o amărăciune evoluînd cu vremea în necaz. Niciodată nu i-a iertat lui Caragiale că mama lui nu fusese cel puțin o baroneasă, ci doar o fată frumoasă, de modestă origine. Acest necaz l-a împiedicat mai tîrziu să observe emoția lui Caragiale la citirea poeziilor lui, plecînd cu ele în buzunar ca să se mîndrească arătîndu-le tuturor prietenilor.

Cei doi copii mai mici, Luca și CATERINA, și-au adorat pe fratele mai mare decît ei cu 7 ani. Nici dragostea lor, nici bunătatea doamnei Caragiale nu l-au imblînzit pe Matei. A păstrat o pompoasă atitudine în relațiile de familie, compensată prin darul lui de povestitor caustic. Uneori, totuși, surîdea indulgent. Atunci, din străfundul firii lui sucite, țîșnea o rază caldă, din păcate trecătoare, și se topea gheața aroganței atît de potrivnică relațiilor de prietenie și de familie. Avea un dar umoristic original, plămădit de un spirit de observație ascuțit. Prindea toate deficiențele unui caracter, le diseca, exagera anumite laturi și își a-dîncea analiza înspre tenebroasele porniri ale deprăvărilor lumesti.

★

Primăvara era binevoitoare la Berlin în anul 1912. Dădusem mai multe concerte în diferite orașe ale Germaniei. Locuiam la Caragiale, bine instalat într-un apartament din noul cartier mărginaș al capitalei. Cînd nu mă întovărășea în alte orașe, aștepta întoarcerea mea, nerăbdător să afle dacă am fost aplaudată mult, cît dorea el, și dacă i-am adus criticile apărute după obicei a doua zi. Mă odihneam după multe recitaluri și concerte cu orchestra. Dar Caragiale îmi supraveghea studiul. Apărea dimineața pe la ora 11 în salon, cu țigara între degetele subțiri. Se așeza lîngă mine, la pian, privind cu duioșie la volumul „Wohltemperirtes clavier“ de J. S. Bach, din care îi cîntam regulat preludii și fugi. Cînd sfîrșeam, surîdea malițios, dădea din cap și șoptea: „Părintele Muzicii, siriacu, ce ne-am face fără el...“ Uneori ochii i se umpleau de lacrimi. Muzica îi topea ironia, și se lăsa cuprins de emoție, uitînd să-și mai apere sensibilitatea veșnic ascunsă de veselia aparentă cu care întîmpina pe prieteni și chiar pe propriii lui copii, Luky și

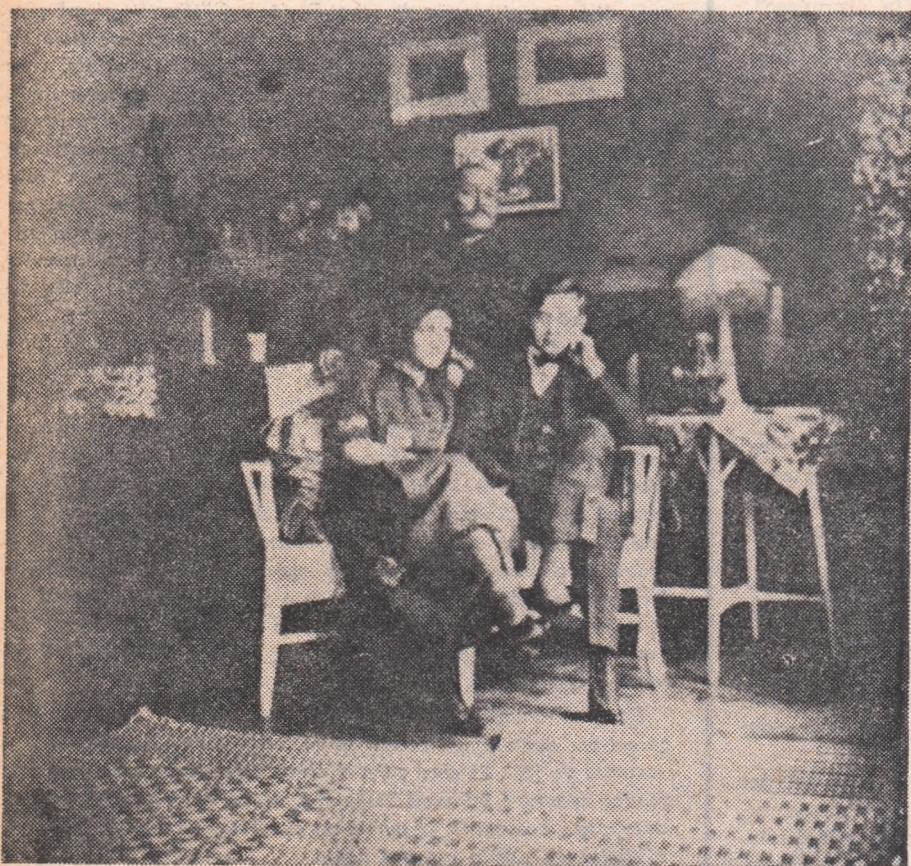


Tuchky. Ordinea domnea în apartamentul lui, o ordine cronometrică. La oră fixă ieșea din odaie, masa nu întîr-zia niciodată. Ne întorceam de la plimbare cu exactitudinea fixată de el, nu admitea nici o explicație dacă uzam de sfertul de ceas admis în general, dar nu și de el. Imaginația îi aluneca ușor spre întîmplări tragice. Ar fi dorit ca familia lui să nu se îndepărteze de el nici o clipă, iar doamna Caragiale nu avea voie să plece de acasă fără fiica ei.

Într-o dimineață, Caragiale n-a apărut în salon să asculte o fugă de Bach. Am lucrat singură, am depășit studiul tehnic și am început să studiez marea sonată de Schumann în fa diez minor, bucată dramatică și grea. Dintr-o dată un țipăt a sfișiat firul melodic. M-am ridicat cuprînsă de frică și am fugit spre odaia de culcare a lui Caragiale. Ușa era deschisă. El, alunecat jos, lîngă pat, cu mîna stîngă crispată pe cearșaf, capul dat pe spate, fața albă, ochii fișli. Îngrozită, soția lui îl privea. Văzînd că nu apăruse ca de obicei, îndrăznise la ora 11 să bată la ușă. Tăcerea o îngrijorase. A deschis, a văzut, a țipat. Cum să faci loc durerii, așa pe neașteptate? În ajun, seara la masă, ne fermecase cu povești, proiecte și voce bună. Nu ne mai tachinase pentru tendințele noastre spre poezia cu metafore absurde, rîsele de verva cu care declama Luky pastişuri compuse de el... Moartea îi atinsese rapid, fără șovăire, așa cum desigur și-o dorise, esență în spațiu, verb fără adjectiv. De atunci, nici n-am mai studiat sonata de Schumann, nici n-am mai suportat s-o aud.

Două zile am stat nemișcați și tăcuți în odăile în care ni se părea că el va apare cu pasul lui ușor de pisică și ne va ridica în picioare privirea lui rotundă și întrebătoare. Dar nu se mișca nimic, ziua curgea pe neștiute în jurul nostru. Către seară a sunat cineva la ușa de intrare. M-am dus să deschid. N-am desprins lăntșorul de siguranță pentru că n-am recunoscut pe tinărul îmbrăcat în negru, cu un lung fular înfășurat în jurul gîtului, care dădea o expresie sinistru figurii palide. A rostic cu glas solem: „Je suis venu **volv feu mon pève**“. Pronunțarea lui defectuoasă dădea o impresie grotescă, de coșmar, înfățișării lui. M-am speriat, am strigat-o pe Tuchky. Era Matei. N-a îmbrățișat pe sora lui, a înaintat cu pași lenți pînă la odaia în care Caragiale era întins pe pat, acoperit cu garoafe — floarea lui preferată. Fața lui frumoasă era senină, profilul fin parcă oprea expansiuni inutile. Fiul cel mare a privit lung tăcerea părintelui său, apoi a ieșit din cameră. Ziua s-a topit în orele grele purtate de gesturile mecanice ale cotidianului. Era rece în casă de cînd venise Matei.

Mai tîrziu a sosit și tata. A strîns-o în brațe pe Tuchky. Ochi lui verzi erau palizi — plîngea fără să poată vorbi. Nu mă văzuse de trei luni, dar nu m-a sărutat, mi-a întins doar mîna. Sensibilitatea lui excesivă nu-l îngăduia, față de cei doi orfani, efuziunea părintească obișnuită între noi. A stat



Berlin, 1912. De la stînga la dreapta: Cella Delavrancea, I. L. Caragiale (în picioare), Luky (Luca Ion Caragiale)

mult în odaia lui Caragiale cu blinda lui soție.

Tata s-a întors singur în țară. Eu am rămas cu prietenii mei la Berlin. Matei nu și-a prelungit șederea, și ne-am simțit ușurați când a plecat.

*

În 1924 l-am revăzut pe Matei Caragiale. Se însurase cu domnișoara Marica Sion, scumpa prietenă a mamei mele și sora doamnei Florica Voinescu, văduva pictorului de marine. Ele erau fiicele scriitorului George Sion și făceau parte din societatea aleasă a Bucureștilor. Erau bogate, distinse și generoase. Marica, frumoasă și atrăgătoare, cu toate că nu mai era tânără, reprezenta pentru Matei tipul visat de el al aristocrației. Înaltă, subțire, cu fața fină — avea ochi negri, inteligenți și melancolici — mâini cu degete lungi pe care străluceau brillante. Apartamentul mare, elegant, a fost un loc de odihnă și de lucru ideal pentru scriitor. La gentila invitație a Maricăi, am sosit cu surorile mele la ora ceaiului. Matei ne-a primit, afabil cum nu-l văzusem niciodată. Între el și soția lui se simțea dragoste și înțelegere deplină. Cutele de amărăciune și dispreț dispăruseră de pe fața lui. Era spiritual fă-



Marica Sion, soția lui Matei Caragiale

ră răutate, nu mai pomenea de obirșia lui italiană, se mulțumea să fie seniorul unei mici proprietăți a nevastei, la 8 kilometri de Pitești, numită de el „Siona”. Pe casă ridicase un steag al lui, galben, însemnat de-a curmezișul cu o dungă verde, care se zărea de pe șosca. Îl cobora la plecarea de la moșie. Matei se îngrășase. Ne-a citit odată un fragment din „Soborul țătelor”, pagini de umor sarcastic. Mediul descris distona în atmosfera casei lor, în care lucea argintăria unui bogat serviciu de ceai englezesc, dar risul care izbutea la lectura făcută de Matei crease o legătură de prietenie care ștergea orice antagonism, și așteptam cu nerăbdare să scrie romanul de moravuri suburbane care avea să fie un mare succes.

Moartea l-a smuls din plină fericire. L-a scutit de degradarea unei boli și l-a lovit dintr-o dată, ca pe un autentic Caracioni, atins în inimă de spada unui nobil italian.

Cezar Ivănescu

Invocație

Mi-i bolnavă carnea. Tronul dimineții
Mă așează-n legea suferinții.
Ca și Petre imi văd fața morții
În oglindă. Și căzuți mi-s dinții.
C-am voit să-ți port gloria morții
Iată-n ziuă că arăt ca mort!
Unde sunteți, voi, pământuri ale tainei
Trupușorul să mi-l port?
Trup al meu frumos și gol de-acuma
Nimăruia drag cu plinsu-n el,
Chiar de-ai vrea să mi-l săruți, Regină,
Morții toți, Regină, sunt la fel!

Bocet

Plinge-l, Maică, în cărare,
C-a iubit o fată mare
Cununați la luminare
Mare cit e sfintul soare,
Plinge-l, Maică, și-l bocește
Cind cu Moartea se iubește
Și de tine grijă n-are
Cit la mort de-o luminare,
Plinge-l, Maică, dar mai bine
Plinge-ți pintecul din tine
C-a rămas pustiu, săracu,
Gol ca viermii, roș ca racu!
Plinge-l, Maică, în cărare
Că de tine grijă n-are,
Plinge-l, Maică, și-l bocește
Căci cu Moartea se iubește!

Balada săminței de grâu

Ești tu sămința mea de grâu
Ca inima din tinerețe
Care dacă nu-și află rost
Plesnește goală de tristețe.
Te-am îngropat, așa îngropi
Și anii în copii de zile,
Nu ți-am adus la ceafă popi,
Doar degetul meu roz, copile.
Acolo ai cu tine viermi
Ce-or vrea căpșorul să-ți devore
Și-n frații tăi ai mii de ierni
Cu mii de morți în mii de ore!
Tu ai acolo grija ta,
Căci veșnicia-ți nu e-n seară:
Omoară-ți viermii de-acolo
Iar eu pe cei de dinafară,
Omoară-ți viermii de-acolo
Iar eu pe cei de dinafară!

Inocența

Cind fața-mi era încă albă,
Și inima albă și ea,
Iar trupul meu alb și puternic
Vreo pată pe el nu avea —

Cind ochii mei singuri pe lume
Puteau fi văzuți surizînd
O, nu-mi aminteam niciodată
De trupu-n țărină căzînd!

Dar astăzi și fața și ochii
Aduc tot mai mult a pămînt,
Din timpul curat dinainte
Mai pot să salvez un cuvînt.

Aș vrea să-mi vorbească de Maică,
De mine-ntre morți coborît,
Dar singur, o, singur cuvîntul
Nici nu-i un cuvînt ci atît:

O, o, o, o, o, o, o, o, o, o, o, o!

Moartea baladistului Kitinam

Cind s-a sculat, ieri, în zori, Kitinam
La malul mării, noi, scoici culegeam.
— Ce te-ai sculat azi în zori, Kitinam?
Cind s-a sculat ieri în zori, Kitinam.



Cind l-am văzut cum venea, Kitinam,
Ca pe o inimă lin noi păseam.
— Nu-l tulburați astăzi pe Kitinam!
Cind s-a sculat ieri în zori Kitinam.

Cind l-am văzut cum tăcea, Kitinam,
Și-ngenunchia iar noi singuri plingeam,
Hai, să fugim, am strigat și strigam:
Ce te-ai sculat azi în zori, Kitinam?

Chitara lui și-a luat, Kitinam,
Și a lungit-o în val, Kitinam,
Ca-ntr-un sicriu s-a culcat Kitinam.
Mut vei rămîne de-acum, Kitinam!

Cind soarele-a răsărit, Kitinam,
Ochii i-a-nchis și-a murit Kitinam.
— Ce-a trebuit să te naști, Kitinam,
Dacă-ai murit azi în zori, Kitinam?

Balada cerului roșu

Ai trecut rizînd femeie,
Gura eu ți-am sărutat,
Gura-ți roșie, femeie,
Nici o urmă n-a păstrat!

Timpul dus n-o să mai vină,
Tinăr eu n-am să mai fiu,
Timpul mort mai lung se face,
Ca un mort într-un sicriu.

Ai trecut rizînd, femeie,
Tu, femeia mea de lut,
Fața mea-i de-acum bătrînă
Ca un drum de morți bătut.

Cind te va-ndemna iubirea
Mă vei căuta cum sint,
Să mă duci cu mîna albă-n
Locuința din pămînt.

Vom fi mulți, vom fi cu toții
Și-ai să ne auzi cîntînd:

Singură ca pe o cheie
Ce-ntr-un pom și-a încuiat
Rochioara de femeie
Și sicriul colorat,

S-o lăsați să umble goală
Să nu-i spuneti un cuvînt,
Cind de noi va fi aproape
Noi vom țopăi cîntînd:
Singură ca pe o cheie...



Gaița snoabă

În fiecare seară își pune subsuorile pe moațe. Dimineața dacă nu ascultă madrigaluri engleze ori puțină muzică pentru virginal drăcuie toată ziua. Când începe să se spele pe miini nu uită niciodată să-și pună mănușile.

Ar vrea să fie amazoană, dar e puțin cam scurtă. De aceea, în lipsa unui Ducipal, a trebuit să se mulțumească cu un poney, căruia, însă, nu-i scoate niciodată frul din gură.

Cum se dă jos din pat se duce la oglindă ca să-și suflece pleoapele. Buzele îi sînt împrumutate. Nasul și-l freacă cu gumă arabică, îl îmbălsămează în unt și îl tîvălește în lăină ca pe o pirjoală. Când își potrivește sprîncenele rămîne fără ochi. Își taie nădușeala cu Chanel și Cheramy. Iar de două ori pe lună merge la lustragialcă ca să-i facă obrazul subțire.

Deunăzi, pe stradă, am întrebato unde se duce. Mi-a răspuns la tuțea: Uite, am o pereche de cercei și am leșit să-mi cumpăr niște urechi. Da' nu se găsesc. Poate știi pe cineva care a primit așa ceva în pachet.

Se învințește de la o cremă la alta, ca musca fără cap, și, cum intră, nimeni nu mai are loc să strecoare o vorbă: își țură limba din gură și cuvintele tale tot ea are grijă să le spună, căci știe mai repede decît tine ce ai de gînd să spui și de aceea te contrazice ca să te cruțe de o osteneală. Și pînă să-ți iei seama, te trezești certat cu ea la cuțite, fără să fi deschis măcar gura.

Nu vorbește de ride. Cuvintele ei sînt hohote. Ha, ha, ha, adică ador muzica onirică; he, he, he: am văzut un film despre care e bine să spun că e prost; hi, hi, ho, adică tu spui, da, eu nu, și amîndoi ne bucurăm că avem idei. Și așa mai departe.

La piață vine cu ifose de salon, în lume chinuie în ea precupeța.

Dar mai ales, se dă de ceasul morții ca să ajungă fatală și nu poate. Ridică coada în stînga, cade cloșcă furioasă în dreapta, se sărută cu te miri cine, degeaba. „Sînt fatală, ah, spuneți-mi că sînt fatală, uite mi-am dat foc la poale, hai, ziceți-mi rea de muscă, faceți-mă cum vă vine la gură, pentru numele lui Dumnezeu, spuneți că n-ați mai văzut așa ceva”.

Dar, ca un făcut, nimeni nu spune asta și madam țafa turbează.

Cezar BALTAG

Un program integralist

Toate încercările teoretice din *Introducere în critica literară* de Adrian Marino conduceau spre îmbrățișarea fără rezerve a principiului *criticii totale*. Se făcea opțiunea pentru o critică pornind de la toate datele operei (considerînd opera o „structură”, un organism integrator, funcționînd pe baza relației tot-parte), în raport cu realitatea caleidoscopică a operei fiind declanșat și apelul la metodă, într-un regim de perpetuă disponibilitate și suplețe, opus cu obstinație, cu înversunare dogmatismului care — după opinia lui Adrian Marino — „trebuie ucis în fașă”. *Critica totală* presupune, ca atare, colaborarea metodelor cerute de însăși realitatea imediată, vie, a operei, trimiteri la toate disciplinele „auxiliare” devenite antene, avansposturi ale criticii; ea se refuză rețetelor, normelor prestabilite, precum și interpretărilor rigide, unilateralizatoare, manifestări — adesea indezirabile — ale fanatismului și exclusivismului critic.

Sînt cel puțin două aspecte, demne de toată atenția, ce se cuvin disociate energetic: mai întîi, *colaborarea metodelor*, prin însuși faptul că e determinată de realitatea vie a operei, nu reprezintă un *mixtum compositum*, un produs indigest, bastard, la îndemîna oricui și ușor practicabil, o alăturare mecanică de elemente eterogene, nedigerate și neresorbite într-o sinteză superioară, apoi, întreg arsenalul de metode, inclusiv limbajul critic, suferă o modificare, o mutație, o dată cu schimbarea realității literare. Într-un fel abordăm și comentăm pe Argehezi, în cu totul alt fel pe Conachi sau pe Văcărești, într-un fel pe Miron Radu Paraschivescu, în cu totul alt fel pe... Vințilă Ivăncanu. Critica totală implică un neconținut examen de suplețe și îndemînare din partea criticului. Deviza și raționamentul ei — ca să ne păstrăm în formula lui Adrian Marino — sună astfel: *totalitatea valorilor subsumate estetic implică totalitatea metodelor integrate critic*. Este vorba de o *supermetodă*, de fapt o *antimetodă*. Principiul ei este oricînd oportunitate de amînit, deoarece nu rareori avem surpriza de a vedea lucrări de amploare, de importanță covârșitoare — ca proiect — pentru soarta literelor noastre, elaborate după metode superflue, anacronice sau în orice caz după concepții totale greșite. Deci, dacă în aderarea deschisă la principiul criticii totale, exprimată în *Introducere în critica literară*, operă de teorie a criticii, nu era greu de descifrat o profesiune de credință și chiar un program personal integralist, rămînea în suspensie doar trecerea... la practică. Surprinzător, acest lucru ni-l oferă permanent Adrian Marino chiar în întreprinderile și lucrările sale de teorie literară.

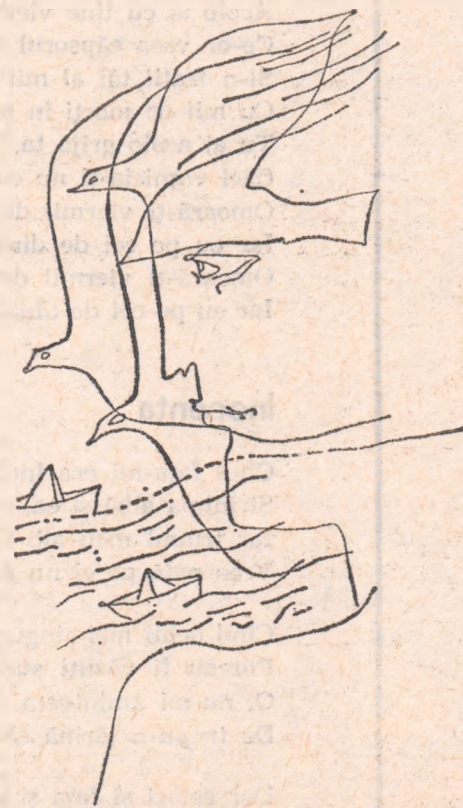
Criticul vine spre operă sau spre realitatea estetică, ce așteaptă să fie delimitată, cu un exemplar simț al proporțiilor, cu o nevoie imperioasă de echilibru, în care ghicim, de altfel, nota dominantă a acestei critici. Adrian Marino practică, la urma urmei, o critică puternic combativă a „exceselor” de orice fel, de unde pentru ochiul superficial, iubitor de exhibiție și extravagantă, un sentiment precar, nesubstanțial, de exegeză, a „locului comun”. Orice exagerare îl irită pe critic, de aici și un acut tratament aplicat preopinientului pentru aducerea lui pe linia de plutire. Elongăția nu e luată niciodată în considerație, în vederile criticului intrînd doar valoarea reală. Dar un exces de ton și de interpretare nu poate fi înlăturat decît tot pe un ton excesiv, de aceea își face loc și sentimentul de injustiție puternic resimțit de partea adversă. Natură echilibrată, pentru care orice abatere de la regimul normal, al proporțiilor, reprezintă o frustrare, criticul nu poate suferi deformările și atunci el contemplant cu o grimasă insatisfăcută și ne-reținută spectacolul oripilant al „noțiunilor” bîntuite de elefantiazis. Sînt luate rapid măsurile profilactice. Prima, care se impune, cea mai urgentă și cea mai utilă, este rețezarea edemului a tumefacției. Astfel se explică preocuparea lui Adrian Marino de a ne restitui, în docte studii, adevărul esteticism, adevărul baroc, adevărul decadentism, adevărul modernism, într-un cuvînt măsurile lor exacte. Sînt detectați, printr-un examen riguros, atent, în interiorul noțiunilor, germeii nocivității. Cele două extreme ale estetismului, ambele aspecte excesive, hipertrofice, sînt combătute cu violență. Aversivitatea rezultă dintr-o neîncredere principială în posibilitățile exclusive de explicare a operei prin factorul estetic, predominant, dar insuficient, alîta vreme cît nu este privit în strînsă dependență și determinare cu ceilalți factori. Critica exclusiv estetică este insuficientă pentru Adrian

Marino, iar cea *estetizantă*, o adevărată anomalie. Criticul e pe cale de a aduce corective serioase chiar tipului estetic, *homo aestheticus*, în ipostazele sale dezlanțuite, suspectat și sancționat pentru gestul necugetat de a ridica fantezia, imaginația, deasupra celorlalte funcțiuni ale spiritului, inclusiv deasupra rațiunii. De unde, oricît de surprinzător ar părea pentru un descoperitor al lui Alexandru Macedonski, dacă nu un refuz categoric, oricum reținere în fața fenomenelor tipice de bovarism, iluzionism, donchișotism sau față de formele de exhibiție, extravagantă și cabotinism social. Estetul de profesie e suspectat de unilateralitate în gîndire și din punct de vedere al înțelegerii vieții și a umanității este socotit drept un „adevărat frigid axiologic, care împinge dezinteresul pentru domeniul extraestetic pînă la cinism, cruzime și neomenie” (*Ramuri*, nr. 12, decembrie, 1969).

La fel de aberantă pare a fi și cealaltă ipostază a *estetismului*, ipostaza invazionistă, „program de transformare a vieții într-o operă de artă”. Adrian Marino manifestă repulsie față de toate extremele evidențiate și aici, față de modul aproape terifiant al estetului de tip asiatic, dar și pentru formele exaltate, cvasi-mistice, europene sau față de estetismul „modern”, existențialist, care prin aventură interioară, exagerată analiză lăuntrică, se transformă într-un nepermis „masochism”.

Dar în ambele ipostaze (evazionistă și invazionistă) „echilibrul este rupt prin hipertrofie”. *Criticul propagă distanța egală de extreme*.

Aceeași tendință devoratoare de îndepărtare a confuziilor și eliminare a exceselor, a aspectelor hipertrofice, e vădită și în excelentul eseu (de fapt capitol dintr-o operă de amploare și efort inegalabil în lumea literelor de azi: *Dicționarul ideilor literare*): *Modern, modernism, modernitate*. Dificultatea întreprinderii vine de astă dată nu numai din caracterul confuz al noțiunilor și ideilor literare în cauză, ci din substratul lor mai pronunțat ne-estetic în raport cu celelalte noțiuni vehiculate de teoria literară, din caracterul mai accentuat, mai determinat temporal. Conținutul vine de data aceasta să umple un cadru, o formă temporală preexistentă. Confuziile, golirea noțiunilor de conținut, par a fi, după opinia criticului, întretinute de o anume jurnalistică (deghizarea „jurnalismului” în critică literară devine un fenomen obsedant, ce îndeamnă la susținute și repetate repulsii). Cea mai complicată operație, după stabilirea



Desen de Mihai VULCĂNESCU

conținutului noțiunii de „modern”, atît cît se lasă surprins în paleta criticului, e trasarea granițelor între cele trei noțiuni, interferente de altfel și circulare. Concluzia finală este: „...dacă modernul reprezintă o noțiune-cadru (a cărei esență este „prezentul”, „imediatul”, „actualul”), iar modernismul definește, în primul rînd, teoria și practica modernului, modernitatea exprimă calitatea de a fi modern (modernist). Iar această calitate presupune în mod obiectiv descrierea unor proprie-

tăți, precizarea unor atribute”. Avem aici cheia întregii demonstrații, fascinantă, seducătoare, prin siguranța și disponibilitatea ideatică cu care sîntem conduși prin toate aspectele problemei. Concentrarea efortului demonstrativ stă în depistarea „notelor estetice” ale noțiunilor, determinate de toți ceilalți factori extraestetici, dar neconfundabile cu ei. Privirea criticului stă așintită, încordată, spre punctul care consemnează *salutul calitativ*. Ideea de bază e că progresul material și de civilizație, intelectual și științific, nu e identic cu cel artistic, unde ritmul se dovedește „subit și irepetabil”. Mai elocvent spus: „Este de ajuns să apară o nouă personalitate ca literatura să adopte un alt curs”. Și aici excelentă e tot critica „exceselor”, ce frizează „limitele ideii de modern” și hipertrofierea noțiunii, în capitole polemice de o acuratețe și o sagacitate desăvirșită, cum sînt: *Confuzia dintre modern și superioritatea estetică, Confuzia dintre modern și valoarea artistică, Confuzia dintre modern și progresul estetic*.

Ținta atacurilor o constituie fenomenele mimetice, de modă (atunci cînd moda implică ostentație, snobism, frivolitate, neseriozitate flagrantă) „modernolatria” (mitul „modernului” în fond „fanatic și intolerant” ca orice mit), „modernismele” de ultimă oră, ce vin și pleacă cu primul tren, într-o expresie, *pseudomodernismul*.

Interesantă este incursiunea lui Adrian Marino în psihosociologia succesului, în veșnicile dispute dintre „tineri” și „bătrîni”, în complexele de inferioritate și superioritate pe care le generează obținerea audienței. Și în același timp menită de a aduce adevăruri neașteptate la suprafață. Capitolul *Clasic și modern* este, poate, alături de unele capitole din *Viața lui Alexandru Macedonski* tot ce a scris mai frumos și mai durabil Adrian Marino. Adrian Marino nu face — cum crede un tinăr prozator, într-un raționament pripit și nefondat — pledoarie exclusiv promodernă, ci pune față în față două tipuri, două structuri aproape „utopice”. Antagonismul clasic-modern, neexistînd în ultimă instanță, și încă la un mod categoric, cum sînt înclinați să creadă unii scriitori, și chiar și critici, constituie de fapt un fals antagonism, o falsă opoziție (cum falsă este și opoziția rural-citadin), un „hiperurbanism” ce trebuie eliminat din sfera discuțiilor teoretice serioase. Așa că, înscrierea lui Adrian Marino „din prima clipă” în zona „modernității, civilizației și tehnicității” (Petru Popescu, în *Contemporanul*, nr. 4 din 23 ianuarie, 1970) e o afirmație riscantă, în orice caz hazardată, și nu în spiritul autorului. Alțeva ni se pare semnificativ la Adrian Marino: această critică întemeiată pe două coordonate, ce ni se par astăzi mai mult decît evidente — și în deplină concordanță cu o profesiune de credință franc integralistă — pe *autenticitate și organicitate*, critică „angajată”, ce rareori își îngăduie voluptăți și paranteze pur stilistice, cu oroare teoretică de „baroc”, capotează în cele din urmă, cu toată fervoarea demonstrației, într-o definitivă și nescontată gratuitate. *Nimic nu e nou sub soare* pare să fie emblema criticului și aici intuiția lui G. Călinescu — neexplicată totuși — a nimerit din plin. Ultima voluptate, cu care rămîne criticul, după ce ne poartă prin evi de cultură, prin masa de citate, integrate critic, printr-o irezistibilă și greu egalabilă erudiție, după întregul demers angajat și rațional, este exclusiv *voluptatea excursiei*. De la elan la blazare este drumul unui adevărat artist, al unui critic literar în același timp, oricum fin literat. Pînă a se ajunge la doza finală de scepticism și de emoție purificatoare, demersul este însă prea cartezian, noțiunile sînt prea mult disecate. Defectele — cite sînt — vin dintr-o prea mare organizare și transparentă a materialului. Autorul e stăpînit de demonul clarificărilor și precizările se țin la tot pasul. Lipsește cărților lui Adrian Marino un minim de incoerență interioară, absolut necesar, ce provoacă operei — ca să ne menținem în propriul său limbaj — o „frumoasă dezordine”. Necanonic, cu oroare de normă rigidă, prestabilită, Adrian Marino ne dă, într-un context de multe ori amenințat de un didacticism pedestru, operă de un didacticism superior, prin rigoare și rezistență consecventă, acerbă la invazia „jurnalismului” în critica literară. Din dorința — inestimabilă — ca întreaga noastră critică să vorbească un limbaj comun, lăsînd loc confruntărilor deschise și fructuoase.

Ov. GHIDIRMIC

Alexandru Ivasiuc:

Păsările

În spiriții de gravitate, intens meditat, al lui Camil Petrescu (nu al romancierului „fenomenolog” din *Ultima noapte și Patul lui Procust*, ci al autorului dramatic, inscenând de-a dreptul drame politice și de conștiință în *Danton*, *Jocul ielelor*, *Act venețian*), Alexandru Ivasiuc se semnalează încă de la debutul repede remarcat (*Vestibul*, 1967; *Interval*, 1968) printr-o mare pasiune pentru idei trăite, pentru destinul concret și social al principiilor. Ca noi toți, vrea să știe ce se înfăptuiește cu „ideile” când acestea coboară de pe respectabilul soclu teoretic spre a se amesteca în existență și a determina nemijlocit soarta indivizilor, ce „devin” ele atunci, ce pierd și ce câștigă în procesul interacțiunii umane.

Dacă primele sale cărți, aducând dovada acestei vocații, precum și a unei remarcabile mobilități speculative, sufereau de ariditate, nelăsând să circule îndeajuns, de la o pagină la alta, *fluidul vital* care să le coaguleze dincolo de intenția prea explicită, *Cunoașterea de noapte* (1969) și îndeosebi masivul roman de astăzi *Păsările* răspund în mult mai satisfăcătoare măsură criteriilor de stabilitate și coeziune, ce decurg din condiția unei literaturi mature, izbutind să fie nu numai interesante și incitante la reflecție pe durata lecturii, dar și *convingătoare*, întrucât sint cristalizate.

Firește, a cere, unei naturi atât de febrile, „răbdare” de romancier, în sensul consolidat al cuvântului, simț al ritmurilor tipice vieții obișnuite etc. înseamnă a gândi imposibilul.

Scriitorul însuși, fidel naturii sale, a reacționat odată cu legitimitate (din punctul său de vedere) iritare împotriva literaturii care „lasă viața să curgă”; dar că a meditat la rostul acestei nervante întâmplări și că a reținut din ea un „minjimum” de adevăr valabil chiar și pentru sine, o dovedește ultimul roman; nu în direcția, desigur, a unei reprizări a datelor proprii (ireductibile), oricum însă în aceea a valorificării lor atente, mai „raționale”, prin relativa temperare a entuziasmului speculativ, amenințând să prolifereze fără obiect precizat și prin preocuparea mai calmă față de „infrastructura” țesută din imponderabile, față de cadrul verosimil și de neprevăzutul desfășurării epice. În așa fel, încât *Păsările*, înainte chiar de a fi romanul unei tensiuni în conștiință, realizat în excelente condiții de intelectualitate, este un roman de bună factură *realistă*.

O carte a epocii, în care ne regăsim nu numai problemele de ascuțit interes, dar și amănuntele, și întâmplările, și *climatul*. Nu e o chestiune de „tehnică” literară, de pură construcție ci una de semnificație, de conținut aderent: pentru a ne integra dezbaierii de idei, cu toată ființa, fără sentimentul neplăcut că se discută doar „în principiu” lucruri oricât de captivante în felul lor, ne trebuie această senzație (cât mai continuă, de este cu putință) de adevăr plin, de concret existențial viu.

Această „infrastructură” odată asigurată, chiar dacă nu pînă la capăt (subzistă încă unele „goluri” pe care le trecem cu vederea, pentru că nu sint esențiale), prozatorul trece cu energie specifică și contagioasă la asediul situațiilor *problematic*; aici se simte pe deplin în elementul său.

Alexandru Ivasiuc este romancierul unor obsesii



Desen de SILVAN

persistente la orizontul conștiinței, al unor dileme (aparent strict teoretice) care-l fascinează și este de ajuns să perceapă apropierea și iminența lor spre a intra numaidecît în stare de fierbere, pradă unei intense și acaparatoare neliniști.

Dar această neliniște, obositoare pentru alții, este modul său de a trăi și înafara sa nici nu se poate concepe, decît pradă ușoară a mediocrității și a plictisului de moarte. Liviu Dunca (exponentul deschis al romancierului) evadează din București, pornind pe neașteptate în orașelul transilvan, în care-și va retrăi experiențele fundamentale și în același timp va epuiza cu un fel de frenezie prezentul, în momentul cînd percepe, cu o ciudată spaimă a ființei, *alienarea prin liniște*.

Prozatorul este atras de fazele *critice*, adică, în înțelegerea sa, acelea care pun din nou în mișcare conștiința, obligînd-o să se precizeze. Rememorarea anilor de detențiune ai eroului, apoi interferența *căutată*, constrînsă febril să se manifeste, cu prezentul acțiunii, impun în prim plan, cu dramatică evidență, situații-limită în ambianța cărora un scriitor de acuitatea radiografică a lui Al. Ivasiuc se desfășoară în voje, în cea mai bună „formă” a sa.

Rezultate întrutotul substanțiale obține romancierul în planul (dacă se poate spune așa) al *psihanalizei sociale*, în dezvăluirea (uneori științifice) a mobilităților adînci, inaparente, care dictează din interior, și nu rareori dintr-un interior posomorît și tulbure, ca o fatalitate necontrolabilă destinul personajelor sale.

Mecanismele intime ale autorității, problema „puterii”, deformările și abuzurile rezultînd din ignorarea individului vulnerabil și slab în fața abstractei „necesități”, raporturile dintre necesitate și libertatea umană, ordine și dezordine, dialectica repaosului și a mișcării, lașității și curajului, sint câteva dintre „temele” explorate de romancier, la toate nivelurile (oferite de diversitatea, energic trasată, a personajelor) într-un spirit profund contemporan și cu o mare fervoare a participării.

Ceea ce imprimă consistență conflictului de „idei” în *Păsările* este și aplicația specială a romancierului pentru „biologic”, gustul său pentru analiza „percepțiilor” la scara individuală, pentru jocul de atracții și respingeri instinctive, adînc implicate în ceea ce spun personajele sale, și mai ales în actele lor decisive.

Relația Vinea-Mateescu, și îndeosebi Vinea-Victorița

beneficiază de o astfel de potențare biologică, scriitorul fiind ca și obsedat de urmărirea unui anume tip de „magnetism animal”. Tocmai pentru că este înclinat să ajungă mai repede în sfera „ideilor”, romancierul simte foarte viu (adeseori cu oroare), plasma fiziologică a personajelor. El ne oferă din loc în loc fișe psiho-somatice, subtil aderente la felul cum vorbesc, dar mai ales „acționează” indivizii (e drept nu totdeauna aceste „aderențe” par convingătoare; ele mi s-au părut însă perfect binevenite în cazul personajelor amintite).

Mecanismele fascinației, care sint și ale autorității, precum și tentația de a le rezista, sint pătrunzător reconstituite în roman, începînd cu evocarea raporturilor dintre Liviu Dunca și bunicul său, dintre acesta din urmă și profesorul Ilie Ghimuş etc. Ele tind să ocupe toată scena în capitolele privitoare la vjața uzinei. Capitolele corespunzătoare acestui veritabil studiu psihanalitic sint dintre cele mai rezistente și ele arată că este o eroare să vedem în Alexandru Ivasiuc „numai” un eseist și un dialectician al ideii. Aceste capitole deopotrivă cu cele referitoare la dramaticul trecut al lui Dunca, reprezintă un factor de rezistență (foarte necesar) la ispita precipitării în zonele „abstractului”, ispita de a rezuma excesiv drumul ce duce de la concret la idee, de a trece prea repede peste această complicată distanță. Percepția biologicului e un antidot pe care romancierul singur și-l administrează, spre a se pedepsi și vindeca. Dar este uneori și o metaforă — un nucleu original al sensurilor care, prin iradiere și comprimare, o depășesc: „Mă tăiasem, nu prea rău — își amintește Liviu Dunca — însă cum toți eram mai mult sau mai puțin ipohondri, trăiam cu spaima continuă de boală și de infecții, care din pricina lipsei de preocupări prezente lua proporții exagerate, am început să-mi masez degetul rînit. Strîngîndu-l, pe locul tăieturii a apărut o picătură de sînge, repede îngroșată, care a acoperit tot vârful degetului. Singele era roșu-aprins, violent, strălucitor și i-am absorbit culoarea cu întreaga privire... De mult nu mai văzusem o asemenea culoare vie, tranșantă (...). Atunci m-am uitat în jur și mi-am dat seama de culorile întunecate din celulă, de pereții cenușii, de fețele noastre umbroase, de uniformele gri, de pardoseala în care murdăria intrase adînc și definitiv (...). Numai eu eram deținătorul unei culori adevărate, roșu-aprins, vii ca și lumea de afară, plină de excitație, de mișcare și chiar de violență, de o suferință acută și nu trenantă, moartă, cu sensibilitatea toxică și cu griji excesive pentru propria-ți persoană (...). Nu voiam să supraviețuiesc, ci să trăiesc autentic, agitat și plin de neprevăzut...”

Pe romancier îl interesează numai momentele de rupere a echilibrului, de re-valorizare dramatică; el se dezinteresează în schimb, aproape total, de viața comună, nefiind înclinat să creadă că aceasta e viața adevărată, adică viața pur și simplă. Abia cînd situațiile se precipită, generînd întrebări dintre cele mai incommode, mai ascuțite, ele devin motiv de preocupare.

„Luciditatea” lui Al. Ivasiuc este ciudată, fiind susținută de un tonus febril, de o stare de spirit neliniștită, mereu explozivă, deschisă spre viziunea unui veritabil, tulbure coșmar; un coșmar, dar al rațiunii, sint problematizările și excesele analitice ale eroilor săi de prim plan. Trăirea unei dileme ia de obicei caracterul unei „nebulii” treze și tocmai germenul acestei încordări neobișnuite depășînd media asigură calitatea *literară*, altfel, am avea de-a face cu un eseu, oricît de interesant, dar impropriu prezentat drept ficțiune. Luciditatea în cărțile lui Al. Ivasiuc seamănă uneori foarte bine cu opusul ei, sugerînd suspendarea oricărui control rațional în favoarea „exceselor” și dereglărilor care sint forme poate mai adecvate ale cunoașterii artistice.

Solidă confirmare a unei vocații literare prin amplexarea problematică, densitate intelectuală și fervoare a adevărului, *Păsările* reprezintă, în materie de roman, cea mai importantă apariție a anului 1970.

Controverse

Prezaritatea anecdotei

Începînd chiar cu titlul vag misterios, *Dintr-un jurnal de noapte*, autorul se preface a nu împărtăși decît cîteva mostre, fragmente parcimonios distribuite dintr-o experiență teribilă.

Nu mică este însă dezamăgirea lectorului îndată ce încearcă să lămurească rațiunea obscurilor reticente. De la primele pagini nedumerește și contrariază stilul de badinerie, de minoră zeflemea în jurul unor împrejurări de viață dramatice, situații limită, vecine adesea cu absurdul cel mai dureros, în stare să furnizeze o infinită materie de reflecție asupra destinului omenesc și să nutrească mereu alte mărturii purificatoare, chemate să se adauge celor de acum intrate în patrimoniul lumii: *Inchisorile mele* ale lui Silvio Pellico, *Amintiri din Casa Morților* și altele mai noi, limitate la descrierea unei singure zi de „infern”. Abordate într-o manieră arbitrar-edulcorată, fără gravitatea cuvenită, consecințele depersonalizării individului în condițiile privațiunii de libertate, anularea convențiilor sociale și o dată cu ele a barierelor dintre eroare și adevăr, dintre abuz

și justiție, dintre vinovăție și candoare, se înfățișează în secvențele *Jurnalului de noapte* degradate, devalorizate și compromise sub raportul implicațiilor umane. Pe scena, a cărei cortină Sergiu Dan își ia „îndrăzneala” s-o dea deoparte, se petrec convertiri umilitoare, personagiile fiind, pe rînd, silite să intre în pielea unor ipochimeni și să se adapteze la înclinația spre bufonada lefînă, spre caricatură a naratorului-regizor. Însăși moartea nu scapă de sacrilegiu și episodul macabru care-i adună din capul locului pe protagoniști rămîne tipic pentru ușurința alunecării peste orice prilej de sondare în adîncime, în favoarea cancanului proliferat cu indecentă voluptate. Este evidentă tentația de a camufla fuga din

scena prea incandescentă cu fumul frazelor amăgitoare, făcute să fure atenția și s-o scutească de povara reflecției angajante. Autorul cheltuiește o vervă fragilă pentru a răspîndi anecdote și a fi agreabil, punînd repede — acolo unde ar fi fost cazul să se arate incisiv — mînușile vorbeii în doi peri, ale aluziei, cu intenția vizibilă de a nu vroi să tulbure nîcicum apele călduțe ale conformismului și adaptabilității comode.

Nu-i vorba că scriitorul ar ezita să pună „totul” pe tapet (din cauze obiective ori subiective), ci că el nu are nimic mai mult de comunicat. „Să vă spun ceva despre Dumitrache...”, „Mă dusei să-i fac o vizită lui Vlădoiu...”, „Îl aud pe Nazarie monologînd în timp ce-și trage pantalonii...” — sint formule frecvente de introducere, sugerînd prea

din cale afară birfa peste gard, privirea prin gaura cheii ori trasul cu urechea. Nimic inedit în toate aceste practici, întîlnite de altminteri destul de des și la case mai cu pretenții, încît o indignare în plus tot n-ar schimba realitatea, dar mai greu se poate accepta emfaza oraculară, de stăpînire în exclusivitate a adevărului. Pătrundă cine și cînd vrea pe ușa de serviciu, să nu încerce, însă, a ne convinge și pe noi că ar avea acces nu numai la dependență, dar chiar în viața și în sufletul locatarului abstras în zonele unei elevate activități spirituale — precum arhitectul din cartea de față — și tocmai de aceea împroșcat cu noroii calomniei, coborît la nivelul unei înțelegeri vulgare spre liniștirea cugetelor refulate, măcinata de otrava invidiei! Zadarnic lustrul căutat, rafinamentul ostentativ al unor

pagini, cu franțuzisme presărate copios și referințe istorice, artistice și gastronomice de „beau monde”. Totul se dovedește anemică afectare, mimetism superficial, denunțat necrutător de plăcerea pusă în colportarea micilor istorioare despre unul și altul, într-un verbiaj febril, concupiscent, adesea trivial, exprimînd fibra mediocră din care a fost țesută întreaga canava de intrigi. Un amestec ciudat de planuri duce, în consecință, la asimilarea derutantă a dreptății cu „plata” polițelor proprii. Nici pentru asta măcar nu se vîd înzeștrările obligatorii: lipsește forța invecțivei, a stigmatizării cu fierul roșu, a pamfletului contestatar și răz bunător, fulminanta izbucnire care făcea cîndva din „Poarta Neagră” o sublimă, feerică revărsare de lavă, epurată de reziduurile personalismului. Recitul *Dintr-un jurnal de noapte* înjosește revolta devastatoare, fertilă, confundînd-o cu ciuda măruntă, neputincioasă, sufocantă, trădată de o respirație pricăjită și de un glas atrofiat, strident dezacordat.

Geo ȘERBAN

Benedetto Croce

și problema autonomiei artei (III)

Cum am putea stabili așadar mai exact locul geometric al esteticii lui Benedetto Croce în peisajul esteticii contemporane? Fixarea unor puncte de disjunție și a unor zone de incompatibilitate între estetica lui Croce și estetica marxistă ne-ar putea deschide o cale fertilă pentru a răspunde la întrebarea de mai sus. Să spunem din capul locului că estetica marxistă își poate îngădui să se arate mai comprehensivă față de gândirea estetică a lui Croce, decât s-a arătat esteticianul italian față de ea. Nu a împins într-adevăr Croce ostilitatea sa față de însăși ideea unei estetici marxiste, al cărei sens l-a înțeles de altfel foarte puțin pînă la a afirma în unul din ultimele sale texte, „Stato degli studi estetici in Italia”, datînd din 1950: „Dacă marxismul ar învinge în Europa, studiile de estetică ar deveni (acesta este destinul lor predeterminat) studii eretice...?” (v. vol. „Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici”, Laterza, 1952, p. 233). Paradoxul aparent al situației este că o serie de comentatori italieni de formație crociană ai Esteticii lui Georg Lukács (R. Franchini, Dario Faucci) au rămas frapați de anumite analogii și zone de incidență între concluziile lui Croce și Lukács în probleme esențiale ale esteticii, nu fără a-și exprima regretul că esteticianul marxist pare a ignora dialectica internă a dezvoltării neo-hegelianismului italian. Toate acestea nu trebuie însă să ne împiedice a descoperi motivele bine întemeiate ale adversității lui Croce față de estetica marxistă și rațiunile adînci ale incompatibilității între cele două direcții de gândire. Este suficient să ne oprim asupra uneia din teoremele estetice fundamentale ale crocianismului: aceea a „a-storicității” artei adevărate, a „caracterului a-istoric al imaginilor” (poeziei și artei). Termenii par astăzi desigur multora șocanți, susceptibili de a fi considerați la o privire rapidă un simplu anacronism idealist, dar ei trebuie restituiți în sensul lor genuin crocian. Este un adevăr stabilit că Benedetto Croce nu avea, din motive principale, nici o simpatie pentru tipul de critică psihologică inaugurat în critica franceză și europeană de Sainte-Beuve sau pentru critica sociologică de genul celei profesate la sfîrșitul secolului trecut de Taine sau Brandes; ostilitatea împotriva lor era explicată, conform demersului tipic crocian al convertirii criticii la adresa criticii, într-o critică împotriva „filozofiei corelative”, prin adversitatea sa față de sensualismul filozofic (care ar fi stat inevitabil la baza tipului de critică sainte-beuviană) și față de tendințele deterministe în filozofie (generatoare ale teoriilor lui Taine sau Brandes). Criticii franceze îi va reproșa de altfel Croce totdeauna ignorarea marii lecții filozofice a lui Kant și Hegel, a conceptului de sinteză a priori al celui dintîi sau a conceptului de universal concret al celui de al doilea, cu consecințele lor decisive pe planul filozofiei spiritului și al esteticii. La polul opus, esteticianul italian se va distanța de variantele mai vechi și mai moderne ale teoriei „artei pentru artă” și în primul rînd de teoria „poeziei pure” a abatelui Brémont: acestuia din urmă îi va reproșa, de pildă, de a fi ignorat vechiul dualism kantian între „frumusețea pură” și „frumusețea adevărată” (deci antecedenta ideală a conceptului său de „poezie pură” în conceptul kantian al „frumuseții libere”) sau polemica între „conținutistii” hegelieni și „formaliștii” herbartieni din a doua jumătate a secolului trecut; scopul acestui remember istoric era de a demonstra că fără a avea prezente în minte marile controverse estetice ale trecutului nu se pot rezolva dilemele estetice ale prezentului și nu poate fi înțeles îndelungatul travaliu mental de elaborare a soluțiilor veritabile. Suggestia transparentă a lui Croce era că doar teoria sa a artei ca „întuiție lirică” oferea în sfîrșit soluția filozofică autentică la vechea dispută între „conținutisti” și „formaliști” (v. textul „La disputa intorno all' «arte pura»...” în *Ultimi saggi*, pag. 206—214). Atingem astfel nodul întregii problematice a este-

ticiei crociene: reprezintă ea într-adevăr acea ideală *via media*, destinată a ne elibera de povara dilemelor seculare ale esteticii, cum voia să ne încredințeze Croce? Discuția în jurul teoremei sale estetice mai sus amintite, cea a „a-storicității” artei, se dovedește decisivă pentru a răspunde la o asemenea întrebare.

Aprehensiunile lui Croce împotriva „istoricismului” în interpretarea poeziei și artei (ceea ce el numea „interpretazione storicistica”, punînd astfel un accent polemic și denigrator, în opoziție cu interpretarea „storică”) se dovedesc comprehensibile în măsura în care năzuința sa era de a apăra autonomia artei în constelația formelor spiritului. Nimic într-adevăr din ceea ce este cucerire valabilă în imensul travaliu intelectual, desfășurat de Benedetto Croce pentru a defini specificitatea și autonomia artei, printre celelalte forme de activitate spirituală, nu trebuie ignorat sau pierdut. Nu se poate însă să nu observăm că tocmai în problema decisivă a „interpretării istorice” a poeziei și artei, gândirea lui Croce ne aduce în fața unor antinomii inextricabile. Croce afirmă pe de o parte că din rațiuni care țin de natura specifică a poeziei și artei se împotrivesc categoric oricărei raportări a operelor de poezie și artă la epocile istorice care le-au generat. Argumentul său, exprimînd, de altfel, pregnant o teză curentă în întreaga estetică idealistă a ultimelor două secole, este că „istorică” ar fi doar „materia”, psihologică și practică, a poeziei și artei: vocația poeziei este însă tocmai a trece de la contingent la etern, „dallo storicamente particolare al puro umano”. Forța percutantă a raționamentelor crociene se îndreaptă împotriva acelor interpretări „istoriciste” ale poeziei și artei, în care atenția interpretului alunecă de la „forma” genuină a operei (de la pura ei tonalitate și de la purul ei ritm) spre „atitudinile”, „conceptele” și „scopurile” profesate de artist ca persoană practică și istorică. Scrupulele lui Croce își păstrează intactă vigoarea în măsura în care vor să ne imunizeze conștiința estetică împotriva primejdiei de a confunda poezia cu anumite „concepte” și „atitudini” determinate istoric, ignorîndu-se procesul de „purificare” și „catharsis” pe care sentimentele, ca realități practice-psihologice, le-au suferit în procesul elaborării operei: în măsura în care ne avertizează, de pildă, într-o pagină din „La Poesia”, că esențială în interpretarea unei opere de artă antice sau medievale nu este reducția ei la conceptul antic de destin sau la *idea* medievală de providență, implicate de acele opere, ci fixarea atenției asupra sentimentului, de teroare și semnificație sau de încredere și speranță, care este motivul lor inspirator. Legitimitatea stă așadar în forța discriminării gnoseologice între artă și o simplă „filosofema” sau o simplă „conștiință istorică”. Pe această treaptă a speculației estetice, intrăm însă într-o zonă de o mare densitate, punct de răscruce al divergențelor în estetica filozofică modernă: zona unde se operează combustia și conversiunea „materiei” istorice a artei în „adevăr” cu valoare de universalitate umană. Am văzut motivele determinante ale atitudinii negative a lui Croce față de teza „coloritului istoric în interpretarea estetică”: „Cînd un critic aude obiectîndu-i-se că în judecata sa estetică poeziile celor mai diferite timpuri și poame sînt tratate în același mod și că din ele dispăre orice colorit istoric, trebuie să-și spună sie însuși: — „Ah, dacă ar fi adevărat!” Teorema „a-istoricității” artei îi se părea lui Croce singura soluție posibilă pentru a preveni confuzia între opera de artă ca simplă expresie a unei „ideologii”, cu caracter prin definiție istoric și tranzitoriu, și adevărata ei substanță universal-umană. Se înîmplă însă să cădem peste un text crocian, în care ilustrul estetician italian ajunge într-o vizibilă contradicție cu exigența mai sus definită. Este un capitol dintre cele mai interesante ale bătăliilor estetice purtate de Croce, lupta sa împotriva curentelor „formaliste” sau „estetizante”: Croce și-a distribuit



Desen de Antonio Piccini

adesea simultan loviturile împotriva „istoricismului” și a „estetismului” (v. și episodul mai sus amintit al dezavuirii abatelui Brémont). La un moment dat Croce a fost confruntat, mai ales în cîmpul criticii artelor figurative, cu o poziție care părea inspirată de tendințe asemănătoare cu cea reprezentată de el însuși: spre a evita confuzia între istoria artelor figurative și istoria generală a culturii, și spre a neutraliza interpretările conceptualiste, simbolice sau istorice ale picturii, critica de artă italiană (a unui Longhi, de pildă) revenea o critică aplicată strict la valorile specifice formale ale picturii sau sculpturii, o critică a „liniilor, culorilor, tonalității, luminilor și umbrelor, clar-obscurului, nuanțelor” etc. Era un prilej pentru Croce de a reaminti un adevăr care îi era scump: „esteticitatea” unei opere picturale nu este diferită substanțial de cea a oricărei alte forme de artă, nu poate fi deci cantonată în raporturile strict formale, specifice unei opere de artă plastice și nu poate fi dissociată de „spiritualitatea” ei. Ceea ce ne interesează însă mai ales în acest episod al polemicii estetice crociene (prelungire a adversității sale împotriva școlii lui Wölfflin) este că în fața argumentelor „formaliștilor”, potrivit căroră orice deviere de la critica valorilor strict formale ale operelor figurative, ascunde în ea riscul unor exegeze alegorice, fanteziste și în ultimă instanță extra-estetice, Croce se apăra cu teza că o adevărată critică de artă nu e posibilă fără „varia e viva cultura storica...” în modo da cogliere l'ispirazione effettiva dell'artista, nella sua originalità e nelle sue molteplici relazioni, nella sua eterna umanità e nel suo particolare e individual colorito storico (s.n.)” („La critica e la storia delle arti figurative e le sue condizioni” presente”, 1919, în vol. *Filosofia — Poesia — Storia*, p. 326). Așadar în focul luptei împotriva acuzațiilor, de nuanță formalist-estetizantă, că orice critică întemeiată pe o analiză a „conținuturilor spirituale” ar ascunde în ea o derogare de la pura esteticitate a formei, și primejdia proiectării în imanența operei a unor interpretări arbitrare, Croce nu șovăia să facă apel la argumentul necesității de a respecta „coloritul istoric particular și individual al operei”, ajungînd însă astfel într-o contradicție chiar literală cu teorema sa favorită a „a-storicității” artei, și a inutilității „coloritului istoric” în interpretarea estetică!

Adevărul este că „istoricitatea” și „universalitatea umană”, departe de a fi atribute antinomice, sînt complementare și consubstanțiale în arta adevărată. Ar fi desigur o mare eroare să considerăm că tema „universalității umane”, ca însușire a operelor de artă autentice, aparține unei problematice estetice desuete. Ceea ce trebuie să subliniem astăzi cu toată tăria este că datorită marilor opere teoretice ale ultimului Lukács, *Estetica și Ontologia existenței sociale* (cea din urmă cunoscută deocamdată din fragmente și din sinteza-rezumat oferită recent într-un text de autor însuși), problematica „universalității umane” a cunoscut o adevărată renaștere în interiorul gândirii marxiste și în ansamblul gândirii filozofice contemporane. Studiul poziției lui Croce ne conduce, așadar, către una dintre cele mai interesante și importante probleme de epistemologie estetică. Și în acest caz, singura metodă adecvată pentru a înțelege poziția lui Croce, și înțelegînd-o să o depășim prin critică, este de a reconstitui geneza raționamentelor sale.

N. TERTULIAN

Asupra

În cartea mea „Tendințele actuale ale limbii române”, publicată acum doi ani, am arătat că asistăm la o prefăcere radicală a prepozițiilor noastre, care în diferite întrebări își iau locul una alteia; de asemenea, în anumite sensuri, apar prepoziții noi, de obicei compuse. Mișcarea a început de mai multe secole, dar pare mult mai activă în anii noștri.

Tradiționaliștii sînt supărați de aceasta, lucru cu totul normal: fiecărui dintre noi i se pare că e bine așa cum a învățat el, ceea ce nu împiedică totuși să se producă modificări și, trebuie să recunosc, în general spre folosul limbii. Eu spun în continuare, cum m-am deprins de mic, un pahar de apă, pălăria în cap, o sută de km pe oră, dar astăzi puțină lume mai spune așa. Formulele noi, un pahar cu apă, pălăria pe cap, o sută de km la oră sînt greșite din punctul de vedere istoric, dar își îndeplinesc foarte bine funcția în situația actuală.

Am pomenit în cartea citată și de apariția prepoziției asupra într-o serie de formule: se zice astăzi rezumat asupra unui text, o dovadă asupra interesului, controlul asupra îndeplinirii convențiilor, și tot așa observare asupra cauzelor, imagine asupra importanței și așa mai departe, pe cînd în trecut se zicea numai rezumat al unui text, dovadă a interesului etc.

Aici situația e intrucivă specială, deoarece nu mai e vorba de înlocuirea unei prepoziții cu alta, ci de introducerea unei prepoziții în fața unui genitiv care mai înainte se folosea singur. Mărturisesc că n-am dat suficientă atenție diferenței și de aceea nu mi-am pus întrebarea dacă nu cumva aici intervine altă cauză decît în cazurile precedente.

Unele prepoziții, cum e *de*, aveau foarte multe întrebări, ceea ce putea, la un moment dat, provoca unele confuzii. De ce însă avea nevoie genitivul de o prepoziție?

Am fost pus pe calea înțelegerii juste de faptul că în curs de numai două zile am întîlnit în mai multe manuscrise redactate de lingviști o serie de spețe noi de introducere a lui asupra în fața unui genitiv. Iată cîteva dintre ele:

Nu limba, ci o anumită viziune asupra ei

O cercelare asupra cauzelor

O mărturie asupra culturii cuiva

Conceptia psihologistă asupra limbii.

În toate aceste cazuri nu mi-ar fi trecut prin minte că se poate pune o prepoziție. Dar faptul că mai mulți colegi, bineînțeles, mult mai tineri decît mine, au început să scrie așa, m-a pus pe gânduri și rezultatul a fost că am găsit, cred, cheia problemei.

Se cunosc două funcții ale genitivului, numite genitiv subiectiv și genitiv obiectiv: cînd transformăm complexul atributiv într-o propoziție, genitivul devine subiect într-un caz și complement drept în celălalt. De exemplu: *Căderea Plevnei* este egal cu *Plevna a căzut*, unde *Plevna* e subiect; *Cucerirea Plevnei* este egal cu *am cucerit Plevna*, unde *Plevna* este complement direct. În aceste exemple nu este loc pentru încurcături în mintea celui care ascultă; dar dacă în locul numelui geografic am pune un nume de persoană, confuzia s-ar putea eventual produce: *cucerirea Mariei* înseamnă „cucerirea pe care a făcut-o Maria”, sau faptul că „cineva a cucerit-o pe Maria”?

Se vor fi ivit deci cazuri cînd fraza era echivocă și vorbitorul a trebuit să o limpezească, fie prin eliminarea genitivului, fie, dimpotrivă, prin întărirea lui cu o prepoziție. Iar după ce s-a făcut începutul, noile formule s-au extins și în acele situații unde orice confuzie era imposibilă. Fapt este că ne îndreptăm cu pași repezi spre momentul cînd nu se va mai întrebina de loc genitivul singur în asemenea construcții.

AL GRAUR

O lume cu cifrul pierdut

Volaptatea „Trintorului“ este „trăirea“, „simțirea“ morții. Modalității mediocre de viețuire trintorul îi epune una plină de patetism. Intensitatea, frenezia sînt însușirile care îl caracterizează. „Linșteea“, „moartea“ sînt invocate, chemate, aclamate, hulite; întotdeauna ardent, niciodată molcom. Căci proza lui Emil Botta afirmă continuu un mod de viață spirituală. Visarea, călătoria în trecut nu face decît să străpungă abulia, depășind-o. Chemarea spre insula Naxos nu este una limfatică, nu este a unui spirit în diluție care își așteaptă stingerca, ci a unei forțe de un tip special, o forță a cufundării, a respirației dureroase, a gîndului chinuit că a mai trecut o clipă. Trintorul uită de ființa sa prezentă și își găsește în amintire, în rememorare, înscenare, reluare a imaginilor, felul specific de a trăi. Și perpetuuul său voiaj spre *deja trăit* devine un manifest existențial. Lumea reală este cea a mediocrității, oamenii din salonul Veveritei sînt văzuți pamfletar și pitoresc: „O bandă lamentabilă de nulițăți, de leneși brevetati, o gașcă de histrioni“. Accepția noțiunii de trîndăvie este învecinată cu cea de visare, de integrare în imaginar. Prin rememorare se intră în atemporalitate. Elevele de la Marianum par că au existat nu într-o altă vîrstă, ci în altă lume. Revenirea nu se face într-un spațiu și într-un timp delimitate. Încercarea e de a atinge o lume al cărei cifru s-a pierdut. Lonea, visul Trintorului nu au nimic comun cu noțiunea de comoditate intimă. E zbatere, e reînțoarce la suprafață a unei Atlantide scufundate în trecut. Și atunci, cu o mai mare rivnă, Trintorul suferă și suferă o dată pentru el cel de acum, o altă dată pentru cel de demult, a cărui dramă o reconstituie, și alteori pentru personajele, asemeni sieși, pe care le-a inventat și pe care le ucide. Căci, în una din cele mai rafinate construite nuvele ale lui Emil Botta, *Un timp mai prielnic*, autorul inventă un personaj, Trintorul, care inventă un personaj Brutus, care — ultimul — părăsește apele celei de a treia oglindiri și intră în cele ale oglinzii a doua. Apoi introduce în viața reală, în acțiunea narată, un personaj imaginat. Il scoate din lumea romanului și îl conduce spre a-l ucide la podul de pe riul din lumea reală. Eroul, Brutus, apare la nunta Anabellei și-i spune creatorului său că „pofta morții“ o învățase de la el Trintorul, și-i reproșează că l-a lansat în viață, pentru a-și trimite un mesager, neîndrăznind să-și trăiască singur drama. Brutus n-are nimic fantastic în el. Relația sa de personaj creat, alter ego critic, oglindă ironică și sastică a personajului creator pune într-o mai clară lumină intențiile autorului. Relația sa cu lumea e complicată și adesea stabilită prin intermediari (Brutus, Zed) sau ricasată din pricina ironiei, a schimbării regulilor jocului. Lumile visului lenei merg paralel, se înmulțesc, se încruciează. Jocul între iluzie și viață e una dintre reguli. Iluzia e adesea mai puternică și personajul inventat se așază comod la masa autorului sau îi răpește iubita. Scenele sînt interșanjabile, ba chiar sentimentele, stările de spirit ale unui personaj trec asupra altuia, prin contaminare, printr-o substituție rafinată. Shore, mult căutată, invocată, ireala Shore devine personaj monden pe care Trintorul o roagă să-și rărească doza de țigări, tot așa cum în lumea socotită ca reală se găsesc strecurate elemente ale adevăratei lumi care e numai în mîntea și sufletul personajului. Și în această lume pare a fi existat Diana Liginski, acum căutată în amintiri și poate a existat și vinătorul Oreste și scena — unică în ambiguitatea sa savantă, în melancolia disperată și ironia timidă — vinătorului gelos care „era vinător fără succese și urmărea prin munți diverse fantome: năluca unui cerb, stafia unei capre, avatarul unei ciute. Într-o noapte, el reveni pe tăcute și descoperi la ușa dormitorului faimoasele cizme de lac din baladă. Gelozia vinătorului, deși legitimă, era totuși timorată, modestă și prudentă. El desfăcu din curelușa lor pîntenii scăpărători, îi luă cu sine și se reîntoarce în munți cu acest suvenir, de la Oțele Mari, fără să tulbure cu vreun demers micile picanterii ale doamnei. O, dar doamna era pe cît de nobilă, pe atît de necruțătoare. Ea părăsi pe sârmanul vinător și plecă din casa lui, cu toate că acesta nu avea o vină alta decît că șterpelise, glumetul, pîntenii unui locotenent...“

În lumea mediocrității, a salonului Veveritei, scena dinainte se cheamă trădare, adulter. În sufletul vinătorului care o retrăiește „secerat de tristețe“ ea e o tapiserie veche, melancolică și ironică, atît de duios dramatic, gingaș ironică, încît lasă să se presimțea pustiirea personajului. Știința cu care fiecare cuvînt este așezat în nararea acestei scene e unică în literatura română. Tonalitatea e schimbată de la un cuvînt la altul și planul simplei narații e încălcat o clipă de ironia înlăcrimată a autorului. Trintorul, „șarlatan al vieții“, este de fapt mereu tras pe sfoară. Întentează mereu acțiunea pe care o amină și de lipsa căreia suferă o dulce suferință; trăiește atemporal, își înghesuie visele și dorințele într-o realitate vulgară. Violența nu-i e străină, căci ea e rudă a patosului cu care dărimă mereu edificiul construit. Fiecare frază e o opoziție a celei spuse mai înainte, fiecare gînd este o fugă în trecut, în amintire, o reluare a trecutului, „simulînd viața cea vie“. Viața nu e adevărată decît în rememorare, chinuitoare, chemîndu-l din urmă, dar neobligîndu-l să-i țină pasul. Moartea e egală cu viața diurnă, închisoare de netrecut, cu care omul acțiunii imediate e în conflict și revoltă și pe care Trintorul o privește ca o repetiție a celei ce va veni. În real, el are limbajul pedestru („Culme a culmilor, zice, miracol!“) al mirării oratorice, a vieții și realitatea devine vis, adică incredibilă. Adevărat e discursul ironic, melancolia sumbră și aspirația spre vis, necontaminate de limbajul străzii, de drama salonului, trăind în fabulă, granița între solemnitate și maliție, pe muche de cuțit între dramă și hohot de rîs.

„Trintorul“ — o fascinantă demonstrație de dirijare a vocabulelor, de supunere a sensurilor, de încărcare a lor cu leneșă muzicalitate, cu îngînată luciditate a incredibilului.

Maria-Luiza CRISTESCU

Marin Tarangul

Poate că vine

Vine bătrîna vreme
și pasărea,
trece spre ninsori obosită ;
poate că ești poate că nu !
Dar uită să gîndești
și atunci va trece peste tine
liniștitul tău suflet
bătînd în tăcere aerul.

Galbene ceaiuri

Galbene ceaiuri priveam
în păsări cu ramuri și
fluturi triști se așează
la nașterea după amiezii

Tace sunetul curb și eu văd
umbre oranj pe cîmpie
și triburi care aleargă încet
printre copacii ochiului meu.

Lumina flautului

Odihna păsării se
numea fîntîna
pe care lumina flautului
se oprea privind-o,
și razele ei tăceau
cu singurătate
pe apa
cea mai obosită.

Între mîinile somnului

Privește un ocean fără ierburi și
cobori între mîinile somnului
încet și fără trecut în tăcere
și fără durere cu mișcări
înoptate ;
se desface nisipul și se ridică
sub apă în urma pașilor tăi
care nu lasă urme și trece
sub apă încet și departe...

Atunci cînd o zi

Atunci cînd o zi se mișcă rînit
legînîndu-se ușor printre plante
Soarele alb va dormi în nimic
într-un somn cu pînze înalte,

și poate că blana sub care te port
mai mare va fi, mai ușoară
cînd pe sănii cu vulpi către nord
vom trece în lumina tăcută și
rară...

Lumina vulpii

Fuga suplă a cîinilor regali
numai curge pe cîmpuri
și umbra animalului în ninsoare
era noaptea singurătății și
căderea era un fapt nocturn,
iar noi pe cîteva valuri de tăcere
treceam cu aburi moi în mină

spre umbră ; și poate că mai
sclipește viu în lumina vulpii
noaptea pe zăpadă cineva...

Mare de durere

Cu inima mare de durere
ochii tăcînd peste lungi
pămînturi treceau în umbră,
și fără să cadă o literă
se supune aceluiași soare
o viață plină de greșeli, cînd
pe tobe îngropate trec
elefanți intrînd cu tăcere
în lacul plin de suflete.

Paul Tutungiu

Elegia strigată

Puterea o ascund sub țeastă
Ca pe un taur alb în peșteri
Ehei prietenii mei zei
Cînd va veni corrida ?

Un munte am săpat un drum
Celălalt munte mă așteaptă
Vai umerilor fără rai
Va mai veni corrida ?

Văzduhul singelui pe gheare
Îl mută vulturii la stînci
Ehei prietenii mei zei
Cînd a venit corrida ?

Elegia stalagmitei

Îmi caut pasărea care am fost
Nedumerita aripă i-o strig
Din aerul tăiat și fără rost
Eu mă ridic în clătînări de frig.

Părinții atîrnînd în ceață
La margine de țărîmure, pietroși,
Abia întrezăriți într-o durere
Pe dinlăuntru cu lumină roși.

Eu caut pliscul, ghearele și umbra
Un adevăr prelins pe infinit
Și flautul și iarba ce-a rostit
Netînguita mea umblare.

Ce e cuvîntul umed fosfor
Născut de gura înoptată ?
Vai întunericul din zboruri
Se luminează niciodată.

Lacrimele lui Șincai

Dacă pe umeri port drumul
Neamului cu adevărat
Pe ce calcă tălpile mele ?

Vifor etern în peștera lumii

Înoptate picioarele mele sîngerînd
Cum se tocesc pînă în genunchi, pînă
în șold
Numai craniul de mi-ar rămîne în
umbrel

La suferința fiilor să ajungă
Povara de taină a lacrimii.

Balada fătului cu lance

Cai verzi, o, cai aprinși în coame
Cai în pereții cerului necucerit
Și cai verzi, o, caii verzi
Nechează-n fumul alb cu zări în
coame...

Un cal verde, un cal de smarald
Poetul în șa se numește Arald
El strigă, el vede fecioara pe zare
Și-n zare se-neacă de-a dreptul
călare

Cal de iarbă, cal de salcie vie
Cal înfrunzit în primăvara nouă
Poetul te visează-n zidul lumii
Cu nările în răzvrătiri de rouă

Cai verzi, o, cai de altădată
Sparți de pumnale plîns de stăpin
Eu zbor pe fuga voastră niciodată
Sub păsări ninse fugă să rămîn.

Magnetismul

Mingie-mi inima cu degetele izvorînd
O, tu născut din strigătul prea plin !

Lumina ta îmi sugerează durerea
Cum iarba se smulge din somn

Trupul meu lepădîndu-și
Suferința
Și raze-mi curg prin pori cîntînd

Frate arbor, tată riu
Măicuță pasăre

Văd peștera în care-am plîns
Și lespeda către hotarul
Lacrimii.

Contemplare olimpiacă

Ultimul număr al revistei **Amfiteatru** găzduiește cronica la volumul **Cindec șoptit**, semnată de Vladimir Streinu. Regretatul critic analizează cu binecunoscuta-i subtilitate intuitivă și cu rafinamentul analogic caracteristic poeziei lui Zaharia Stancu, definind-o în esențialele ei semnificații. „Față de poezii de azi, autorul **Cindecului șoptit** diferă mai întâi prin muzicalitatea versului și seducția formală; el își suppose de data aceasta atît puritatea accentelor cit și violența lor unei tehnici proprii, pe care nu o mai folosește la noi nici un alt poet; e vorba de tehnica litanilor sau a psalmodiilor în care versurile și chiar strofele se repetă, fie pentru precizarea unei stări emoționale, fie pentru încheierea unui poem, după tehnica „paralelismului membrilor”, care susține estetica psalmilor.

Printre ultimele articole publicate de Vladimir Streinu, cel dedicat volumului lui Zaharia Stancu se remarcă prin observațiile fundamentale asupra materialului liric și prin eleganța critică a analizei. Olimpien în contemplarea materialului poetic și convingător în afirmațiile sale. Vladimir Streinu întregește în articolul din revista **Amfiteatru** un portret liric.

Atenție, corectura!

Atît în **Istoria matematicii în România**, vol. III (Ed. științifică, 1966) cît și în volumul **Versuri și proză** (Ed. Minerva, 1970) se consemnează ca dată a nașterii lui Ion Barbu 19 martie 1895. De altfel, această dată o găsim în toate scrierile referitoare la viața și opera poetului. Așa încît, cu toate încercările făcute de Manualul de literatură română pentru clasa a XII-a, în această privință nu pot exista controverse. Fiindcă, deși Manualul notează drept dată de naștere a lui Ion Barbu 19 martie 1892, nimeni nu-l poate lua în serios. Doar elevii! Desigur, ne-am putea spune că este vorba de o greșeală de tipar. Dar greșeala aceasta vine prea de departe: s-a așezat în pagină la prima ediție (1963) și, de atunci, neobservată, s-a întins, comod, în ediția a doua (1969) și în ediția a treia (1970)! Și nu în orice pagină. Ci într-o pagină de lecție, adică într-o pagină care, o dată deschisă, îi cere elevului să fie foarte atent: tot ce se scrie aici trebuie să înveți!

Cînd vîntul e neprielnic

Cu cîteva luni în urmă, I. D. Sirbu, autorul piesei **Arca bunei speranțe** mărturisise, mai mult decît încîntat, într-un interviu acordat **Săptămînii culturale a Capitalei** (seria veche, nr. 463 din 11 sept.): „Am mare respect pentru munca regizorului (Geo Berechet, n.n.). El cunosc bine și știu ce poate. M-am bucurat să constat că e de-a dreptul îndrăgostit de piesa mea. Și, apoi să nu uităm, îl are alături pe profesorul și mentorul său Lucian Giurchescu.”

Aceasta se petrecea după spectacolele de la Piatra-Neamț și Oradea, primite favorabil, atît de public cît și de critică. Dar, iată că o dată cu reprezentarea aceluiași spectacol pe scena Teatrului de Comedie, cronicile au devenit cam neprietenoase. Cerul s-a închis, vîntul a început să bată din față. Arca a început să se clatine. Cum se poate? S-a întrebat surprins autorul piesei. Care să fie explicația? O găsim tot într-un interviu, acordat de astă-

dată **Științei tineretului** (din 3 dec. a.c.) sub titlul senzational: „Un autor nu-și recunoaște personajele! Cine e de vină?” în care I. D. Sirbu declară fără ocol: „Montarea lui G. B. seamănă foarte vag cu ceea ce am scris eu; e alături și uneori în contradicție cu intențiile mele. Am fost atît de greșit înțeles încît, în timpul spectacolului, am avut



impresia că în loc să văd «fotografia» literaturii mele, văd doar «negativul» ei (...). Cum poate un scriitor să-și apere literatura sa în fața unor formule regizorale empirice...?”

Sărbătorirea unui centenar cultural

Sub egida Comitetului de cultură și artă al județului Bihor, a avut loc la Oradea, în zilele de 12 și 13 decembrie, sărbătorirea centenarului **Societății pentru crearea unui fond de teatru român**.

În holul Teatrului de stat a fost deschisă o expoziție de documente, scrisori, publicații și fotografii, iar în sala aceluiași teatru s-a prezentat un spectacol omagial cu piesele de epocă: **Gărgăunii dragostei**, **Zoe și Trei doctori**, în regia lui Dorel Urlăteanu, Jean Săndulescu și Eugen Țugulea. Tot în cadrul acestei comemorări s-a organizat și o sesiune festivă de comunicări științifice, la care au luat cuvîntul: P. M. Ardelean, Ion Bradu, Ion Chioveanu, Al. Crișan, Mihail Dan, Lucian Drimba, Răzvan Faur, Viorel Faur, Ioan Golban, Victor V. Grecu, Nicolae Liu, Grigore Ploieșteanu, Al. Porțeanu și Vasile Vetișanu.

Remember

Editura clujeană „Dacia” anunță, pentru 1971, apariția unui eseu de Leon Baconsky, **Gib Mihăescu și teatrul**, într-adevăr (cum se spune în proiectul editorial) primul studiu critic consacrat acestui dramaturg. Inițiativa editorială amintește, revers, că autorul dramatic Gib Mihăescu e absent de pe scenele teatrelor, la fel ca Anton Holban, pe care critica literară l-a recomandat pînă acum cu insistență și ca dramaturg, la fel ca Dan Botta și destui alții.

Încercați!

Apreciem că pe o nouă și ingenioasă formă de critică (adresată, la urma urmei, CUI?) ironia amărată de care izează revista **Amfiteatru**, în numărul său din noiembrie, înșirînd, sub îndemnul „publicitar” Nu uitați să vă procurați, titlurile a 20 (douăzeci) de noutăți editoriale dintre care cel puțin a treia parte nu mai există, aproape din ziua apariției, în nici o librărie bucureșteană. Nu uitați, așadar, să vă procurați, călătorind în acest scop chiar și pînă la capătul țării, următoarele cărți: Jean Piaget, **Înțelepciunea și iluziile filozofiei**; C. Noica, **Rostirea filozofică românească**; Benedetto Croce, **Estetica, privită ca știință a**

expresiei...! Wilhelm Worringer. **Abstracție și intropatie**. Încercați! Nu le veți găsi în nici un caz dar dv., oricum, faceți-vă datoria și încercați! V-am mai sfătuit, la rîndu-ne, să încercați spre a vă convinge de zădărnicia oricărei tentative și cu: Lucian Blaga, **Teatru**; Urmuz, **Pagini bizare**; Marcel Raymond, **De la Baudelaire la suprarealism**; Pierre Francastel, **Pictură și societate** (să ne oprim?); Albert Béguin, **Sufletul romantic și visul**; Albert Camus, **Mitul lui Sisif**; Schopenhauer, **Aforisme**; Fred Bérance, **Renășterea italiană**. Să ne oprim. Am și surprins cîteva zîmbete sarcastice. Și, vai, ANONIME.

Promitem că în numerele viitoare vom îmbogăți lista.

Relaxa

În „mica” ținută — pijama și păr vilvoi — actorul se perpelește în patul conjugal și, firește, spre hazul galeriei, izbuște să alunece pe covor. Ce să fie? Coșmaruri, vertijuri? Aș! Insomnie. Insomnie fiind, cel în cauză se repede pe dată la doctorul de nervi, care, conform necesităților de scenariu, este un brav cetățean agitat de ticuri. Urmează consultul: gagul de rigoare, inaugurat cu ani-lumină în urmă, se consumă blind — o izbitură într-un genunchi antrenează zvonitura celuilalt etc. etc. În fine, se prescriu medicamente, medicamentele sînt nepunctuoase. Medicul, din nou consultat, prescrie relaxa, nimeni nu știe ce este relaxa, panică, panică, în fine un copil (ah! sfînta ingenuitate cite resurse are) citește



explicația pe o afișetă, copilul este, deci, pupat. Dar ce să fie, ce călîțăi are relaxa? Judicioasa prezentatoare răspunde pe dată: este un produs românesc. Într-o infinitate de culori. Saltea adică, lecuind, dintre răuri, atît psihozele cît și acreala conjugală, manifestată prin cicăleli. Dar să nu mai insistăm. Această maculatură cinematografică — făcută cu bani grei, la comanda Ministerului Industrii Lemnului, de către studioul Alexandru Sahia — adună în numai 20 de minute tot repertoriul posibil al gagurilor grosiere, al „glumelor” banale și definitiv vulgare. Într-un ansamblu, în în definitiv, antipublicitar.

Echinox

Nr. 10 al revistei de cultură **Echinox**, avînd pe prima pagină autograful lui André Frenaud, cuprinde cîteva interesante articole, axate în marea lor majoritate pe tema poeziei.

Ana Blandiana (**Vorbînd despre poezie**) definește poezia din perspectiva sentimentului: „Poezia nu este numai dragoste, dar este colorarea tuturor sentimentelor în lumina ei stranie, neanalizabilă”. Iată și opinia tînărului poet Dinu Flămînd, semnatarul rubricii **Însemnările lui Lafcadio**: „Mergînd spre po-

ezie trebuie să știți sau cel puțin să bănuți cit de mult veți bijbii, cit de mult veți fi orb. Păstrînd comparația, am putea spune că poetul e un subiect ce se dăruie verbului, chiar dacă nici nu întrevăde drumurile acestuia, dar împreună cu care va purcede spre necuprins și spre neștiut.” (**Libertatea poeziei**)

În **Cronica literară**, Petru Poantă comentează ultimele volume de versuri ale lui Leonid Dimov și Emil Brumaru.

Menționăm și articolele semnate de N. Prelipceanu, N. Brinda, Ion Pop, Călin Manilici și Ion Matei Mureșanu. Poeziile (autori: Gavril Moldovan, Adrian Popescu și Ștefan Damian) sînt la nivelul obișnuit al literaturii pe care o fac, de obicei, tinerii de la **Echinox**.

Un interviu, intitulat **De vorbă cu Maria Banuș**, realizează Ion Pop. Din Gottfried Benn traduc Peter Motzan, Morel Runceanu și Eugen Uricaru.

Dezbateri n-a fost

La Institutul de Arhitectură a fost programată o dezbateri cu specialiștii asupra interesantului plan de sistematizare a Capitalei, inițiativă care putea fi fecundă. Dar joi, la ora 18, specialiștii erau doar cîțiva din membrii colectivului de proiectare, care au expus asistenței ceea ce se vedea oricum cu ochiul liber și s-a putut citi pe larg și în ziare. Iar în asistență nu se aflau specialiștii, ci cetățeni veniți ca vizitatori întimplători.

Chiar și așa, dialogul ar fi fost folositor. Dar el n-a fost în nici un fel, pentru că, la întrebări de principiu, răspunsurile nu depășeau ceea ce se poate citi în broșura de marjetiraj editată pentru locuitorii Capitalei.

Poate, totuși, Uniunea Arhitecților va organiza, cîndva, la sediul ei, o întîlnire de creație pe această temă de cel mai mare interes.

Amărăciuni provinciale

Caietul Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași ne aduce poate ultimul articol al lui Ștefan Ciobotărașu, **Cuvinte pentru tineri**. Vorbînd despre stagione, directorul instituției ieșene informează legitimizele să luptăm mereu; suficiența, spiritul rutinier și lenea de a gîndi și încerca un lucru nou. El își exprimă nădejdea că acest an teatral va aduce „o gîndire artistică mai fermă”.

În paginile aceluiași caiet se citește, nu fără curiozitate, o „cronică teatrală” la spectacolul **Tartuffe** al Naționalului ieșean. Cronică ne îmbogățește cu constatările că personajul e „un simbol al fătărniciei”, „un principiu al răului exercitat



cu uneltele alunecoase ale ipocriei”, totul făcut astfel încît „invită la meditație”. Spectacolul ieșean este „o lectură fidelă și respectuoasă a partiturii”, „o montare cuminte”, respiră „o grație puțin cam veștedă”, pentru că „Marietta Sadova nu este o pedantă după cum nici o imaginativă nu este”. Pînă să aflăm însă ce este de fapt regi-

zoarea, cronicarul de caiet intern ne asigură că dacă urmărim spectacolul „cu răbdare și înțelegere”, putem asista, în schimb, la „o seară de teatru adevărat”. Păi dacă e cuminte și veșted, nu mai poate fi și adevărat... Ba nu, sîntem asigurați, e „reconfortant”. Cronică, însă, nu e, categoric.

O altă rubrică, „Situații paradoxale și amărăciuni”, supraintitulată „Cuvinte fără lucru”, ne trece din stadiul curiozității în acel al surprizei. Una din marile amărăciuni ale mînuitorului de vorbe șomere, Mircea Filip, e că piesa **Maria 1714** de Ilie Păunescu „s-a bucurat pe nedrept de una din cele mai favorabile primiri... o regizoare de prima mînă, o distribuție excelentă, un teatru de prima mînă”, în timp ce alte piese incredibile de bune, zac undeva în penumbra pie-



ței”. Ca atare, redactorul ieșean a hotărît să iasă personal în „piață”. El pune, ce-i drept, întrebarea: „cine va deveni mai înțelept?”, dar cum nu-și răspunde, urmează ca noi să reflectăm singuri asupra mîdului în care se uple cu maculatură un caiet ce are și temeuri și dreptul de a fi serios.

Recenzia ideală

Ca să compună recenzia ideală, criticul trebuie să se lepede de orice încoială, să renunțe chiar la actul umilitor al analizei, să admire în voce, extaziat, creația. Atît! Comentariul, o continuă felicitare, iată calea comunicării perfecte dintre critic și autor. Greu de realizat, dar nu imposibil! Ceea ce ne dovedește Zaharia Singeorzan scriînd despre volumul de poezii „Duhul pietrelor” (**Tribuna** nr. 51/1970): „Corneliu Sturzu are conștiința poeziei ca act social și artistic, iar lirica sa reușește aproape în totalitate să se debaraseze de artificialități nedorite și să se coboare la o înțelegere împede și esențială a existenței umane”. De la acest punct de plecare orice argumentație apare superfluă. O rezervă de detaliu, o obiecție la care și un poet de talent ar fi receptiv? Zădărnici! Procedee desuete de abordare a opere! Nici măcar citarea versurilor nu e necesară. Aprecierile criticului răsună categorice și se dispensează firesc de orice referință concretă: „Pornită să-și ia zborul de la o înaltă conștiință a poeziei, creația sa...”, „Poetul este și un intelectual fin, un spirit care izolează cu ușurință și elegantă exercițiile facile de adevăratele valori...”, „Poetul nu narează un sens cunoscut al istoriei, un eveniment al ei, ci își asumă liric, foarte degajat sensurile și semnificațiile ei fundamentale”, „Galeria de portrete lirice pe care Corneliu

Sturzu le scoate din valori tradiționale au vitalitatea plastică a frescilor de la minăstirile din nordul Moldovei și ritmul muzical al vechilor cronici”. „Tulburătoare și de-a dreptul excepțională în totalitate este Scrisoarea neterminată a lui Ion Vodă la Roșcani...”. „Corneliu Sturzu a realizat aici, ca și în **Evrika** o poezie a ideilor care vorbește un limbaj al istoriei. Scrisoarea neterminată... este una dintre poeziile cele mai izbutite ale acestei teme și mai cu seamă este o adevărată și inimitabilă elegie modernă, iar versurile sînt de-o desăvîrșită claritate, semn al unei arte poetice ireproșabile”. „Istoria vorbește în poezia lui Corneliu Sturzu cu o detașare remarcabilă și vocea ei cea mai profundă... etc... etc.”

Înviedem naturalitatea care criticul se plimbă, pe culmile recenziei ideale, pe care noi, bieți muritori, o visăm, o visăm.

Premiile

revistei „Teatrul”

Revista **Teatrul** a acordat următoarele premii pe anul 1970:

— Premiul de dramaturgie: Miron Radu Paraschivescu, pentru **Astăzi** (versiunea 1970 — reprezentată la Teatrul din Brăila).

— Premiul de regie: Vlad Muger, pentru spectacolele **Un vis din noaptea miezului de vară** (Teatrul Național din Cluj) și **Trei surori** (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj); Geo Saizescu pentru spectacolul **Ciuta** (Televiziune).

— Premiul de interpretare feminină: Mariana Mihut (Teatrul Giulești); Valeria Seciu (Teatrul Național); Magda Stief (Cluj); Melania Ursu (Cluj).

— Premiul de interpretare masculină: Mircea Andreescu (Brașov); Costel Constantin (Teatrul Național); Peter Paulhoffer (Teatrul Giulești).



Renovări

Iată că va veni și Anul Nou și una din săliile centrale de cinematograful din Capitală („Republica”) se află tot în renovare.

Ce-or fi făcut mai marii zugrăvilor astă-vară, cînd spectatorii tinjeau după răcoare? Renovau grădinile? Dar să-l lăsăm pe mai marii zugrăvilor în pace; ei își fac meseria cînd nici nu te aștepți! Întrebarea e alta: cum a admis Direcția Rețelei Cinematografice și a Difuzării Filmelor o planificare atît de anapoda a reparațiilor?

Pentru că aici e vorba nu numai de spiritul de responsabilitate față de spectatori, ci și de acel indice economic care poartă numele de rentabilitate!

La Maiorescu, astăzi

(Urmare din pagina 4)

par prea „generale” și, cu toate că vor să acopere, prin titlul integrator, întregul volum le socotesc un adaos de care ne putem dispensa în considerarea lucrării sale.

Deosebindu-se iarăși de Cotruș, care își conține cercetările ca o planare de cumpene dialectice obiectuale, Nicolae Manolescu scrie despre personajul său cu patos, tinerește, nobil apologetic, schillerian oarecum, deși cu terminologia mai degrabă goetheană („fenomenul original”). El absolutizează figura lui Maiorescu, în care identifică nu „pur și simplu un critic”, ci „Criticul, omul chemat de sorți să „creze cultura română din nou”, *intemeietorul de cultură* („a renunțat la a compune poezii spre a putea descoperi Poezia”, la a scrie cărți spre a putea crea Cultura” sau „El n-a făcut critică (poezie, filozofie), în înțelesul nostru de astăzi: a creat Critica”). Și mai accentuat, în tonalitatea vibrantă a lui Alecu Russo: „Maiorescu nu transmite cuvinte, ci Cuvintul, nu idei (ce importante, ci mai are originalitatea lor!), ci Ideea. El nu e absent din modestie, dar pentru că, fiind singurul, unicul, e prezent în toate și absent în fiecare lucru luat în parte. Polemica maioresciană nu e o invitație la discuție, ci sfârșitul oricărei discuții. Maiorescu nu discută pentru că nu e nimic de discutat și pentru că nu are cu cine: el e singurul imputernicit să afirme și să nege. Nu e drept că-și disprețuiește adversarii: și-i ignoră”; supremă formă a impersonalității, ce, cum va arăta mereu exegetul în lucrarea sa, nu are nimic comun cu ponciful înrădăcinat în publicistica modernă, a „olimpianismului” maiorescian, ci reprezintă expresia unei personalități totale: „Un discurs în Parlament și *Beția de cuvinte* sînt laturi ale unei opere unice, indivizibile; ministrul proceda la înființarea (sau desființarea) unei catedre determinat de același adînc impuls de creație care mișca imaginația vorbitorului politic sau pe a criticului; în definitiv, traducerea unui aforism al lui Schopenhauer și rezumarea opiniilor unor pedagogi străini înțetează a mai fi, la Maiorescu, simplu act cultural, devenind caracteristic pentru acela care se găsește în spatele lor”. Adoptînd bine, aici, un termen al „noii critici”, N. Manolescu observă cu justețe: „Maiorescu simte că a crea cu adevărat înseamnă a porni de la zero, de la originea absolută”, și, tot în spiritul „noii critici”, atribuie acest impuls original unei obsesii — realizată pe tărîmul spiritualității, bineînțeles: pentru om, ca o mască ce înseamnă autocreație, încît „în critica românească, Maiorescu este un erou făcut, iar nu născut”, un erou care, așa cum indică de la primele pagini *Insemnările zilnice*, a năzuit irezistibil să se „invente” pe sine însuși. Voluntar, obstinat, autoritar din conștiința răspunderii față de singurul său destin, pe care străvede subconștient prin imperativul categoric kantian, Maiorescu își refuză vîrsta inocenței, a dependenței paternale, bucurîndu-se cum arată tînărul său emul de azi, că aniversarea sa (împlinea 16 ani!) a trecut neobservată de familie: el știe că nu datorează nimănui nimic, decît sieși, și își va „inventa” o familie abia cînd va putea s-o domine, ca pe creația sa originală, prin sora sa Emilia, prin cumnata sa Mite. Motivația este înaltă: „Definind filozofia ca tensiune spre adevăr, nu ca posesiune a adevărului, ca întrebare permanentă, nu ca răspuns definitiv, Maiorescu nu se arată numai a fi contemporanul nostru, dar se arată preocupat de a-și face din filozofie un instrument prin care să-și realizeze vocația lui transformatoare. E vorba de a se transforma pe sine, cunoscîndu-se, și de a transforma, în cele din urmă, lumea. El desparte oamenii în două categorii: cei cu spirit filozofic și cei fără spirit filozofic”. E aici cuprinsă năzuința sa formativă: impersonalitatea, mai profund înrădăcinată în ființa sa, după cum observă N. Manolescu, decît influența gîndirii lui Schopenhauer. Impersonalitatea care dă nu numai *Criticilor*, ci și *Istoriei contemporane a României* un limpede și dens suflu de clasicism,

aceea detașare aparentă (act al voinței, al puterii de dominație stilistică), detașare ce ascunde și implică totuși participare, angajare în obiectualul estetic sau moral-istoric (în ce privește *Istoria contemporană*, am citit-o întotdeauna fascinat de etosul autorului ei, adînc implicat în transparența și faldurile neșpus de fine ale stilului prozastic maiorescian), ceea ce relevă importanța, puterea de substanțializare ce valorile etice o exercită în opera literară, densificînd-o: „*Istoria contemporană* a lui Maiorescu are un stil al povestirii care constă într-o libertate a naratorului față de faptele narate. Nu numai ficțiunea — romanul sau nuvela — implică o astfel de libertate. Fiindcă nu e vorba de libertate primară a faptelor, ci de aceea a povestirii lor, a organizării lor într-o structură. Ceea ce va interesa în istoria pe care o scrie Maiorescu este tocmai libertatea lui Maiorescu față de faptele ca atare: le inventează, povestindu-le. Ceea ce ne interesează în prelegerile filozofului este libertatea lui față de idei: le inventează, exprimîndu-le”. Exegetul se lasă aici fericit condus de ideea sa, conform căreia Maiorescu procedează pururi sub impulsul invenției măiestrit dîrgruite, și ajunge astfel la următoarea constatare tulburător existențială: „Adolescentul găsește în *Insemnări* mijlocul de a-și scrie viața fără s-o trăiască; politicianul se lasă condus de același impuls cînd încearcă să-și scrie istoria. Și unul, și altul caută posibilitatea de a-și privi din exterior viața — unul, viața internă, celălalt, viața socială — de a se impersonaliza. În tot cazul, *Istoria*, ca și *Insemnările* nu se mărginesc să fie documentul unei existențe: ele se substituie ei”. Pentru a se explica, adică pentru a-și explica eroul, adică spre a denumi norocos ceea ce Ovidiu Cotruș numise cu atîta delicatețe psihologică „poziția smerită a spiritului față de realitate”, N. Manolescu folosește sugestiv cuvîntul „exorcizare”: „A scrie întîmplări, gesturi, cuvinte, înseamnă a te smulge din puterea lor: a gîndi lumea tuturor ca pe propria ta lume. Ca un *memento* oarecare, jurnalul adolescentului n-ar avea nici un

orice chip e semn de tinerețe spirituală; Maiorescu e «bătrîn» și știe că originalitatea ține de expresia globală a personalității. Nu are prezența de a crea idei: dar se folosește de ele ca și cum le-ar fi creat”.

De-a lungul interpretărilor lui N. Manolescu străbate, subiacent, viziunea unui Maiorescu reglîndu-și genial, „strategic” — cum zice Cotruș — complexul de superioritate pe deplin acoperit de autenticitatea omului (nu cred că limpedea conștiință a valorii proprii exclude „complexul de superioritate”); acest complex de superioritate se dezvoltă armonios, de altminteri, în cazul lui Maiorescu, pentru a da ființă istorică geniului său: „În prietenie, în iubire, acest adolescent rămîne întîiul: prietenii devin «discipolii» «școlarii» lui. Ceea ce era, poate, la început, nevoia de a lupta contra singurătății se dezvoltă în expresia unui impuls, foarte statornic la Maiorescu, de întîietate. El părea a-și face din soră, din prietenii substituite ale părinților: în fond, nu atât de afectiune are trebuință, nici de o autoritate căreia să i se supună, cît de un mod de a se manifesta pe sine, autoritatea sa. Singurătatea provine la Maiorescu din superioritate: nu pentru că nu e înțeles și iubit, ci pentru că nu poate răspunde cu aceeași înțelegere sau iubire. El n-are prieteni adevărați: are discipoli. El nu poate exista fără Ceilalți, fiindcă întîietatea nu apare decît în raportul cu Ceilalți” (în pedagogia aplicată colegilor săi de la Theresianum, vede N. Manolescu fenomenul original al *Junimii* lui Maiorescu). Sau: „Așa cum a căutat să lase o imagine despre sine, în *Insemnări*, a căutat să lase una despre Ceilalți, în *Istoria contemporană*; dar și acolo, ca și aici, Maiorescu urmărea mai puțin să informeze decît să-și arate puterea — asupra lui, asupra altora — și să hotărască destinul — al lui, al altora”. *Complex de superioritate*, vom repeta noi, și nu simplu instinct de dominație, căci oricine testează cu atenție *Istoria contemporană* a României desprinde, fără greutate, distanțarea născută din respectul față de sine însuși, din necesitatea vitală a demnității mediului spiritual-istoric în care, ca unicul aer respirabil, îi convine lui Maiorescu să existe.

Înlăturînd prejudecăți și clișee, N. Manolescu sondează tinerețe și îndrăzneț în monumentalitatea personajului său, nefricosîndu-se să afirme, degajat și uman, parcă spre a da un complement abisal complexului de superioritate maiorescian (ca dat al genialității magistrului): „Singurătatea îl înspăimîntă pe Maiorescu nu ca o idee, ca o abstracție: dar ca o curată imposibilitate de a se realiza pe sine în absența Celorlalți. Criticul, oratorul își inventează publicul; omul trăiește în «familie», în «societate». Fără aceste prezențe limitative, personalitatea lui s-ar dezagrega. Existența zilnică, așa de agitată, așa de plină de evenimente nesemnificative, nu este, pentru Maiorescu, un infern: dimpotrivă, singurul mod de a se simți El însuși. Și, în același timp, un *remediu împotriva singurătății*.”

Maiorescu nu suportă singurătatea; nici noaptea, climatul ideal al singurătății. Se culcă tîrziu și se scoală devreme. Fiindcă noaptea e prielnică obsesiilor, fiindcă noaptea nu poate face nimic împotriva singurătății care-l asaltează. Iar în singurătate el se simte slab și umilit, îndoit de vocația și de menirea lui (poate că aici ar fi trebuit să caute N. Manolescu adevărata contradicție a lui Maiorescu!). Cînd Ceilalți lipsesc, Maiorescu se teme. Celălalt infern, al zilei, este așteptat ca o binefacere, ca o salvare de incertitudine. Primul gest, dimineața, al acestui om terorizat de singurătate și de noapte, este să consulte termometrul de la fereastră: gest aproape simbolic, de inițiere în climatul fără obsesii al zilei”.

Astfel se scrie despre Titu Maiorescu, în critica românească actuală. Dacă s-a făcut un progres, după ilustre și respectabile condeie, — lucrările lui Ovidiu Cotruș și Nicolae Manolescu deschid la rîndul lor drum spre înțelegerea fenomenului maiorescian, obligînd totodată la metode de cercetare mereu reinnoite.

Un vitalist

Delavrancea este unul din scriitorii români de al doilea ordin care continuă să se bucure de o situație privilegiată. E de ajuns a spune că pînă acum face parte din numărul puținilor scriitori a căror operă a fost cel mai larg editată. Culegerea de *Opere* începută în 1965 de Emilia Șt. Milicescu a ajuns anul acesta la al șaptelea volum, lăsînd în urmă pe aceea a lui Slavici și Macedonski. I s-a publicat aproape tot, proza, poezia, teatrul, cronicile literare și de artă, studiile de limbă și folclor, articolele politice. Mai rămîn discursurile și corespondența, probabil încă trei volume. I s-a închinat în 1958 un studiu bibliografic de către Emilia Șt. Milicescu, autoare a unei lucrări mai vechi (*Delavrancea, om — literat — patriot — avocat*, 1940), o monografie în 1964 de Al. Săndulescu. Aceasta din urmă se află la baza sintezei recente, *Delavrancea*, apărută în colecția editată de „Albatros” (al 25-lea număr).

Sinteza lui Al. Săndulescu, excelent capitol de istorie literară (va intra probabil într-o formă prescurtată în tratatul de *Istoria literaturii române*, volumul al III-lea) conține cele mai rezonabile lucruri care s-au spus pînă astăzi despre Delavrancea. Scriitorul, afirmă de la început Al. Săndulescu, „e un punct de influență, de atitudine și aptitudini artistice, romanticul visător și fantast aspirînd la scientismul naturalist și chiar la puritatea caracterului clasic, scriitorul disputîndu-și întîietatea cu oratorul și cu pictorul care și-a schimbat paleta cu țesătura înflorată a unuia dintre cele mai colorate stiluri din literatura română”.

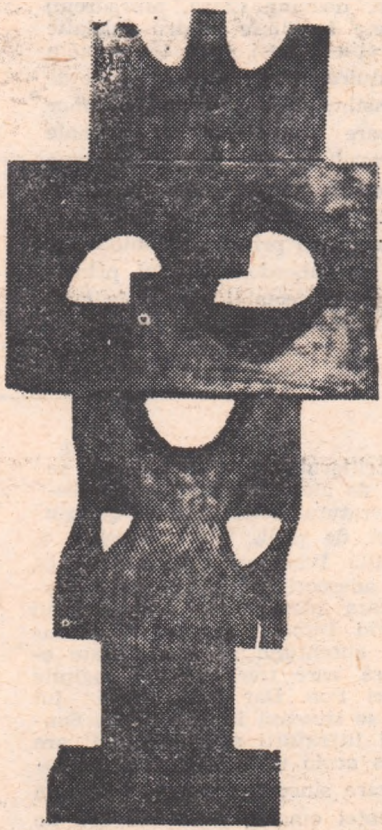
În genere, Delavrancea a fost și încă mai este un scriitor tratat cu multă indulgență, cînd nu de-a dreptul supralicitat. Al. Săndulescu are meritul de a-i fi făcut, după G. Călinescu, cele mai multe observații critice îndreptățite, nu spre a-l minimaliza, ci spre a-l aprecia în marginile adevărului. Astfel, despre dpticurile *Bunicul și Bunica*, *Suier și Răzmerița*, *Sentino și Fanta-Cella*, Al. Săndulescu scrie că sînt „operele unui poet capabil de a se esențializa, de a evolua cel puțin o dată la un mod superior pe tărîmul idilei, al istoriei legendare și al eroticului”, dar în *Bunicul*, mai ales, poem al inocenței, impresia de „prea elaborat”, ca și aerul de „cromolitografie” nu pot fi înlăturate. Dacă în *Iancu Moroi* se simte „o undă cehoviană”, în *Zobie și Milogol* autorul „pune mai mult decît trebuie accentul pe dizgrațios și patologic”, cultivînd cu exces anormalitatea și „fiziologismul respingător”. În *Hagi-Tudose*, Al. Săndulescu crede că romanticul Delavrancea, trecut prin experiența naturalistă, a ajuns în fine la un realism original, „consolidat prin însușirea tehnicii detaliului și prin propensiunea pentru forța sugestivă și vizionară a simbolului”, însă numai într-un „singur mare moment”. După părerea noastră, *Hagi-Tudose* nu este o nuvelă, ci un portret, o schiță caracterologică, în felul caracterelor lui La Bruyere. Epicul e aproape în întregime sacrificat în favoarea descrierii tipologice împinsă pînă la caricatură. Maniera clasică e convertită în viziune naturalistă.

Despre *Apus de soare* Al. Săndulescu scrie că e „un poem al voinței” de „o tonalitate lirică ce-l deosebește radical de tot ce se crease la noi pînă atunci în materie”. Aș zice mai degrabă că *Apus de soare* e un monolog, un discurs rostit de un formidabil orator, de oratorul Delavrancea travestit în Ștefan cel Mare. În *Viforul*, aceeași oratorie nu mai are efect, iar în *Lucașăru*, cum observă și Al. Săndulescu, „debitul ridicat al oratorului Delavrancea” și povestirea „la infinit” de *fapte trecute agasează*.

Meritul esențial al *sintezii* lui Al. Săndulescu este acela de a fi adu în legătură cu Delavrancea o judecată de valoare echilibrată, pe drept cuvînt mai retîntă decît cea de pînă acum:

„Opera lui Delavrancea se refuză în bună măsură gustului nostru, în pricina sentimentalismului și a jurnalismului bombastic ce sufocă *prea multe pagini*. Rămînd încă o dată valoarea unor piese antîngice ca *Hagi-Tudose*, *Domnul Vucea*, *Apus de soare*, va trebui să recunoaștem că ea nu mai face parte din fondul activ de lectură al cititorului de azi. Semnificația ei istorico-literară este însă deosebită. Scriitorul a evocat o lume patriarhală, în care a știut să vadă, în ciuda etnografismului, nucleul ancestral de fantasme și eresuri, a descoperit filonul popular, cheia de boltă a operei sale care l-a condus înspre un realism simbolic și parabolic, ca și spre zonele halucinante ale oniricului. Temperamentul romantic, Delavrancea e un vitalist, cu simț plastic excepțional, un pictor primitiv și colorist; e un poet patetic, vizionar, atingînd cel puțin o dată vibrația marilor purități. Admiratorul lui Balzac și Zola aspiră spre o proză de observație pe care dacă n-o realizează, atrage cu stăruință atenția asupra ei... Romantic prin structură a dorit să fie naturalist; liricul visa construcția epică și dramatică. Sorții de izbîndă nu au fost însă de partea lui. Scriitorul cu vocația incontestabilă a tribunului inspirat, cu darul vorbeii fascinătoare, nu și-a putut lepăda umbra”.

AI. PIRU



ȘERBAN CREȚOIU

CASTEL

sens și atîtea amănunte nu s-ar explica. Maiorescu nu scrie pentru a ține minte: este mai curînd o exorcizare a realului decît o oglindire a lui”. Și, voind să-și desăvîrșească gîndul, își va ontologiza observația, implicînd Logosul în Real: „Maiorescu va fi fost într-o măsură conștient de drepturile pe care le capătă asupra ideilor cînd le exprimă. Altfel nu s-ar explica nepăsarea lui de a fi original. Originalitatea cu

POEZIA:

Ilie Constantin



Dimitrie Stelaru

Inalta umbră

Este impresionantă intuiția lui Eugen Lovinescu — aflat la începutul sau la linia de incidență a atîtor destine de scriitori — care, cu siguranța regală a Criticului, l-a definit odată pentru totdeauna pe poetul Dimitrie Stelaru. Din cîte am înțeles noi, pentru Lovinescu definitorie la poetul cu pricina este nu atitudinea boemă, messianismul, ambiția de a exemplifica un stil de viață, ci, dimpotrivă: „înălțarea spirituală, capacitatea de expresie lapidară, dar eliptică, cu treptele logicii rupte pe alocuri, înlocuite prin asociații de idei poetice personale greu de reconstituit, o stranie simplitate muzicală a versurilor de scurtă respirație, pure, fără noroiul vieții”. Insistînd în creionarea portretului, Criticul îl vede pe Stelaru (pseudonim propus lui Dimitrie Petrescu, după cum se știe, de către poetul Eugen Jebeleanu) într-o dramatică și fără sorți căutare „a unor cuvinte ce nu vin, (el)

nu poate înjgheba o propoziție limpede, logică”.

Am parcurs — conform obișnuinței noastre — voluminoasa culegere retrospectivă **Mare incognitum** (E.P.L., 1967), cu cele aproximativ șapte mii de versuri ale sale, pentru a-l cunoaște mai temeinic pe autorul recentei plachete **Inalta umbră** (Ed. Eminescu), și, totodată, ne-am consultat opiniile cu cele scrise prin ani de Eugen Jebeleanu, Pompiliu Constantinescu, E. Lovinescu, G. Călinescu (în **Compendiul** din 1945), Al. Piru (în „Gazeta literară” și în cunoscuta **Panoramă a deceniului literar 1940—1950**), Lucian Raicu (cronici de o mare pătrundere — și înțelegere — la **Mare incognitum** și **Nemoarte**), ultimul comentator, în ordine cronologică, fiind noul cronicar al „Luceafărului”, Nicolae Ciobanu, a cărui decizie guvernată de gust ne-a convins și atras. Din simpla înșiruire a atîtor nume de prestigiu se poate constata că poezia lui Dimitrie Stelaru, de loc comodă și comună, pe cea mai mare suprafață a sa de-a dreptu' dificilă, s-a bucurat de o atenție ieșită din comun. Pentru noi această constatare este un motiv în plus de optimism, fiindcă — neadmițînd întru totul teza unui coleg, conform căreia literatura română a fost dominată de mari figuri de critici, aproape prea mari față de operele literare pe care le comentau — se poate spune că dintotdeauna și acum de asemenea, fenomenul literar de la noi s-a bucurat de o conștiință critică cum puține altele. În comparație cu plachetele din primii ani lirici ai lui Stelaru a manifestat în ultimul deceniu, cum remarca Al. Piru, o înclinație spre acumulare masivă: „de unde ne așteptam la o micșorare a producției, observăm o sensibilă creștere a ei, chiar o anume abundență”. E foarte adevărat, iar comentatorul ră-

mine oarecum derutat în fața acestei mase impunătoare de stihuri. E la mijloc o clară nepotrivire: poezia lui Dimitrie Stelaru trăiește, credem, prin **fragment**, prin acea comunicare intensă, cu sunet propriu, prin acea — cum îi spune Raicu — „bolboroseală divină”; iar marele ansamblu al operei nu trăiește nici el altfel decît fragmentar, cum pietrele prețioase pe suprafața unui bloc de huiă. Ideală ar părea o selecție restrînsă, de mare densitate, dar e, pentru noi cel puțin, sigur că poetul nu e capabil să-și alcătuiască singur o selecție valabilă (conștiința sa artistică e precară, dominată în mod fericit de „minia” inspirației), iar altcineva nu s-ar putea încumeta să o facă din teama, justificată, că însuși acel bloc amorf, pe mari porțiuni insignifiant în plan artistic, va fi avînd rostul său misterios, el punînd în valoare strălucirea rară a giuvaerelor. Ne îngăduim să-l cităm din nou, în acest sens, pe Lucian Raicu: „Complicațiile simbolice, reminiscentele livrești, prețiozitățile și manierismele de tot felul nu lipsesc din această poezie, dar în chipul cel mai curios cu putință, pentru că vin de la sine, nu alterează autenticitatea, chemate fiind de o forță interioară, necesară și misterioasă. Ele se constituie, urmînd legi „secrete”, într-un limbaj propriu, derivație a **viziunii**”...

Inalta umbră nu înseamnă, în creația lui Dimitrie Stelaru, un moment deosebit de important, și de fapt, aproape nici una din plachetele sale nu e altceva decît un adaos, mai mult sau mai puțin hotărnicit într-un destin literar de excepție. Sînt mulți autori (poeti sau prozatori) în dreptul cărora rostești un singur titlu de carte, cu senzația că aceea este opera definitorie. Stelaru, mai mult ca alții, trebuie extras din suma impunătoare a cărților sale.

Prin aceasta nu dorim să dăm de înțeles că **Inalta umbră** nu-și merită apariția, această carte rezervă iubitorilor de poezie frumoase momente de reînțînire cu „noi, Dimitrie Stelaru”. În **Întoarcere**, o scurtă — ca majoritatea celor scrise de autor — poezie, de la pagina 9, poetul pare a trăi o meditație pe malul Nilului, privind fabuloasa călătorie mortuară a faraonilor cu nave de papirus, în susul fluviului: „Cîmpul e ud și verde aplecat, / griul e ud ca o inimă / în care șapte zile a plouat bucuria. // Eu mîngii maluri literare / dedesubt cu nave umile din trestii; / îmbrăcat în vis și aurori / la mine plecat să mă întorc odată / la mine”. Ne pare o piesă de un farmec special: Versul prim „Cîmpul e ud și verde aplecat” revelează mina zeiței pe hîrtie, acest **verde aplecat**, pentru cei ce înțeleg poezia, sunînd ca un triumf al exprimării. Păcat de al treilea vers „făcut” și nu prea gramatical „în care șapte zile a plouat bucuria”.

Răsfoind în continuare culegerea, regăsim tonul din zilele bune ale autorului în **Și visez**, acea comunicare în frînturi intense de fraze, iar la pagina 21 un mic poem **Din Călmănești** pe obsesia timpului aluvionar, ce ne pare remarcabil: „A trecut Oltul turbure, tot turbure, / și mi-a sfîșiat inima. / — Unde rămii? — vorbindu-mi turbure, / unde rămii? — vorbindu-mi turbure. // Și soarele bătea în colibă, / și pădurea vuia cu tobe regale / pînă cînd mi-am oprit miezul vieții, / și-am întrebat — unde mergi? — spre tine! mi-a răspuns. // A trecut Oltul turbure, mai turbure, / și mi-a sfîșiat inima. / — Unde să merg eu, lujer fără rădăcini / așezat între lupi desueți?”

Sînt în carte și alte poezii frumoase. (**Orașul vechi**, lamentație a ireversibilității în timp, **Din război** — unde un dis-

PROZA:

Mircea Iorgulescu



Titus Popovici

Moartea lui Ipu

Titus Popovici revine în actualitate cu o narațiune de mici dimensiuni. Faptul este de natură să surprindă. Se acreditase, mai mult ori mai puțin tacit, ideea că Titus Popovici este un scriitor epuizat, ce se lasă purtat de carul triumfal al unei glorii timpurii:

prozatorul nu avea încă treizeci și cinci de ani cînd opera sa devenise obiect de studiu în școli și la universitate. Nerăbdarea s-a transformat încet în scepticism atunci cînd scriitorul a ieșit din ritmul alert al începutului de carieră și de aici s-a ajuns repede la o certitudine care este brusc infirmată, pentru că **Moartea lui Ipu** este o nvelă întru totul remarcabilă. După firescul moment de uimire ar fi trebuit să urmeze o acceptare cu aplauze a noii situații, însă **Moartea lui Ipu** este un text de circa o sută de pagini, ceea ce iarăși depășește limitele previzibilului, deoarece fama lui Titus Popovici se întemeiază pe două romane masive. Lucrurile ar fi fost înfinit mai simple dacă după mai mult de un deceniu de „tăcere” scriitorul și-ar fi pus numele pe coperta unui nou roman. Problema este cum nu se poate mai gingașă și, fatalitate, imposibil de ocolit: care este raportul dintre **Străinul** și **Setea**, pe de o parte, și **Moartea lui Ipu**, pe de altă parte? Întrebare

foarte ciudată, deoarece pare a fi în același timp și obligatorie și neavenită.

Nu ne rămîne altceva de făcut decît să acceptăm — și poate că așa e mai firesc — că un deceniu nu înseamnă mai nimic. „Timpul” unei literaturi sau al unui scriitor nu se măsoară în ani. Să scoatem, așadar, **Străinul**, **Setea** și **Moartea lui Ipu** dincolo de cronologie și să le alăturăm sub un cer de stele fixe. Priveliștea este extraordinară. La prima vedere, universurile celor trei cărți sînt nespuse de apropiate, o mulțime de personaje din **Moartea lui Ipu** (baba Fogmeagoia, părintele Ioan, notarul Meliută, doctorul Bunu, doamna Clara, Margareta) sînt siluete familiare pentru celelalte două narațiuni, apoi peste tot asistăm la dezlănțuirea unor forțe obscure, de natură instinctuală, în condițiile unor catalizatoare evenimente excepționale (război, revoluție etc.). Dar, cîtă vreme în **Străinul** și mai cu seamă în **Setea** năprasnica erupție e văzută din afară, supusă deci unei priviri ordonatoare și selective, și subordonată unui principiu exterior (detectabil pînă și în evoluția de o cursivitate matematică), în

Moartea lui Ipu perspectiva e radical alta. Aici totul se organizează în funcție de o conștiință împicată, lumea nulei se naște și capătă un sens doar trecînd prin filtrele acestei conștiințe. Între narator și text nu mai există nici o distanță, naratorul este personajul prin mijlocirea căruia ni se dezvăluie un univers fascinant și amintind numai la suprafață de cele două romane anterioare. O subiectivitate violentă și agresivă, modificînd toate contururile, a înlocuit presupusa rece „obiectivitate” a romanelor și este interesant de observat că abia acum se remarcă la adevăratele dimensiuni jugularea exploziei adolescentine din **Străinul**, prin încadrarea într-un tipar rigid. În **Moartea lui Ipu** adolescența este văzută nu ca o vîrstă oarecare, ci ca o stare a purității agresive, este o insulă exotică și luxuriantă a cărei amintire se pierde după ce ai părăsit-o. Nu întîmplător singurul adult admis în ținutul imaginar al candorii și al cruzimilor inocente este Ipu, prostul satului, cel după care copiii se țin cîrd și cîntă „cu vocile lor de ingerași” un cîntec îninteligibil pen-

CRITICA:

Ov. S. Crohmăniceanu



Valeriu Cristea

Interpretări critice

Pentru oricine i-a urmărit cu obiectivitate scrisul, Valeriu Cristea nu lăsa nici o îndoială că este unul din tinerii critici literari cei mai talentați care s-au afirmat în ultimii ani. Repetatele „campanii” duse de cîteva publicații împotriva lui prin neobosite notițe inepte n-au izbutit să zdrunci-

ne o convingere formată, ba aș spune că au întărit-o. Un critic prob, căruia nu-i este frică să se „strice” cu o redacție sau alta și ține să-și spună franc părerile, fără diverse considerente strategice, atrage, fatal, asupra sa asemenea „represalii”. Motivul lor nemărturisit, reiese limpede din actualul volum, e delictul de opinie și ne dăm seama îndată unde se află îngropat ciinele, cînd citim cum a apreciat Valeriu Cristea cărțile lui Dumitru Mircea, Vasile Rebreanu, Alecu Ivan Ghilia sau ale altor autori și mai irascibili. Dar peste ceea ce știam dinainte despre tînărul critic, foiletoanele sale, adunate acum laolaltă, ne rezervă o plăcută surpriză. Suma face să sporească sensibil calitățile părților ei componente; cronicile lui Valeriu Cristea se dovedesc a avea o rară organicitate; în toate pulsează un patos ascuns al ideii de **substanțialitate**; criticul posedă o facultate specială de a conduce discutarea cărților către acest criteriu decisiv — după el — și găsește expresia fericită spre a-și formula rezultatele examenului întreprins. Răzbate din comentariile lui Valeriu Cristea un apel stăruitor la gravitate; în ea e înclinat, mai ales, să vadă exegetul autentică „angaja-

re” a scriitorului. Nu trebuie să se înțeleagă de aici că tînărul critic respinge literatura delectabilă; găsește justificări, de pildă, frondei poetice a lui Vintilă Ivăncanu, chiar dacă ea rămîne adeseori gratuită; admiră extraordinara plasticitate a cuvîntului la Leonid Dimov; recunoaște autenticitatea curentului de senzualitate elementară care trece prin paginile Sănzianei Pop. Dar preferințele lui literare se situează în altă parte. Sentimentul literaturii substanțiale îl are mai ales acolo unde întîlnește o problematizare sinceră, serioasă, profundă a existenței omenești, autorul său de căpătîi fiind Dostoievski. Criticul operează desigur cu un criteriu fundamental estetic. Și cel etico-filozofic, însă, nu e uitat niciodată, dobîndindu-și în apreciere, pe nesimțite, o pondere foarte mare. Ba se întîmplă nu o dată să asistăm la un transfer revelator; Valeriu Cristea se simte împins să demonstreze cum o îngustime de orizont intelectual și moral devine aproape invariabil și o carență artistică. Elocvente în acest sens sînt paginile consacrate literaturii unui au-

tor talentat ca Nicolae Țic, nerealizat totuși pînă astăzi la nivelul posibilităților sale.

Reprosul rămîinerii la o anumită platitudine a preocupărilor umane intervine și cînd Valeriu Cristea vorbește de scriitori pe care îi prețuiește foarte mult. E cazul lui Nicolae Velea, de exemplu, dar și al tînărului Virgil Duda, salutat cu o deosebită încredere. Din aceleași motive greșeste — după mine — în aprecierea romanului **Princepele** de Eugen Barbu, vîzînd doar clișee împrumutate din literatura pitorească și senzatională acolo unde tocmai utilizarea lor de liberată sub forma unei puternice stilizări artistice creează parabola amară a cărții și face să treacă prin universul ei fiorul putreziciunii.

Cronicile lui Valeriu Cristea posedă neobișnuite virtuți analitice. Tratarea cărților recenzate nu are nimic didactic; cronicarul e un diagnostician excelent; de la început, el pune degetul pe rană cu o matură siguranță. Numai că apoi nu se mulțumește să rămînă la afirmații și-și explicitează judecata printr-o mică

tiș excepțional te înfioară: „Ticălosul doarme / lingă statua viermelui”, dar noi vrem să semnalăm serioasele scăderi ale modului poetic stelarian. (Fi-rește, în fața unei opere constituite rezervele au doar un rol de disociere și nu unul, departe de noi gîndul, de indicații amelioratoare, ca la debutanți.) Așa, ne pare declarativ-general, un „exegi monumentum” de la pagina 6 (Și lată-mă). **Viața umblă** — o simplă compunere misterioasă din care nu lipsesc și versuri hotărît proaste: „O, poezia e atît de supărată / că n-o să moară niciodată”. O senzație de indecizie, ba chiar de hazard, a intenției artistice, te urmărește, parcurgînd poemele lui Stelaru (Cine sînt ei?, Farmazoanei — mostră de capriciu al ermetizării).

Cel mai dezavantajos pentru Dimitrie Stelaru este eseu liric pamfletar. În asemenea situații (cum remarcă și Nicolae Ciobanu) poetul amintește un bilbuit care ambiționează să conferențeze în public. **Mîine** (de la paginile 35—36) ne pare un pamflet vag, în care e supăratore o anume îngustime în receptarea valorilor, refuzul unor modalități artistice ce își au totuși justificarea lor. La fel **Se întînesc**, nu e altceva decît un eseu al unui autor fără „condei” teoretic.

Dimitrie Stelaru este un caz „special” în poezia noastră, față de care se cuvine să nutrim stimă. Asprimea însăși e în avantajul acestei ciudate creații amorfice. Din adîncimile informului dominator se repede spre noi, cu viteza unui expres, o masă lirică emoționantă, ca ieșirea din neant a unor cozi de păun, cu ochi fascinanți ca astrele.



Marin Mincu

Calea robilor

În pofida unei ostentative maculării lexicale („imboboșit”, frecvent „țîțînile”, „ierburîș”, „păsăruici”, „se bușeau”, „drum țopăit”, „inimi îmbăloșate”, „imbuboșat”, „rișgîim”, „străfigă”, „foșgăitori”, „goană bleagă”) criticul Marin Mincu este un poet. Ne-am format această opinie parcurgîndu-i volumele: **Cumpănă** (E.P.L., 1968) și **Calea robilor** (Cartea Românească, 1970). Dacă ar trebui să-l situăm în peisajul poeziei tinere, am spune că el are obsesiile lui George Alboiu — dar fără vigoarea și consecvența în viziune a celui — traduse în metrica rară a lui Dan Laurențiu — dar fără grația de inger a elevatului moldav. Să nu se înțeleagă că Marin Mincu nu-și are un teritoriu al său, condiție a oricărei identități poetice reale.

O **Evadare** (de la paginile 10—11) se revelă ca un vis simbolic, tenebros, ca și **Hipnos** — străbătută de sunuri și proiecții de ființe fabuloase, în noaptea reală și, concomitent, onirică. Urmează un cînt al fecundității coplesitoare (**Rapt**) unde femeii suave apar sub lună din aripile de basm ale armăsarilor albi. O anume vitalitate în forme expresioniste se face simțită în **Lut**, iar piesa de la paginile 28-29 glorifică dra-

gostea, moment, totuși, de temut, căci împlinirea ei aduce presimțirea sfîrșitului: „eu singur planînd falnic / între această frunză și aceste / vînturi un simbur / orgolios și neatins vai / ce voi face de am să cad / într-o dragoste precum / iarba în lut peștele-n apă / privighetoarea-n cîntec și / trupu-n putrezire oh ce / voi face mă întreb vai / ce voi face”.

Motivul raptului e unul important la Mincu, precum în XIV unde bărbatul e căutat de iubită, soră, mamă și negăsit nici prin vrajă. **Epitaf** e o visare a călătoriei proteice prin regnuri, cu versuri melodioase: „poate-ai să mă faci pădure / foșnet dulce-n plins de vreme”. (s.n.).

Ne-a stat în cale, mută, obscuritatea programatică a multor poeme, mai sincer spus: a celor mai multe. Mai multă lumină nu ar strica acestui poet, pe care frivolitatea intonării comune nu îl ocolește.



Boris Deșliu

Zi dramatică

Nume cu desăvîrșire necunoscut unora dintre noi, Boris Deșliu a avut deceniul său de evoluție literară, 1935—1945, după care a tăcut. În frumoasa și generoasa **Ceremonie discretă**

pusă în fruntea plachetei (Ed. Litera) poetul Ion Caraion atrage atenția — și dezbătuirile sale sînt impresionante pentru cei ce ignorau această situație — că: „aș putea cita cel puțin încă șase-sapte poeți de care marele public n-a auzit, pe care critica nu s-a căznit o clipă să-i reazeze unde li-i cu adevărat locul (de unii poate că nici habar n-au cronicarii literari, deși sînt poeți apăruți în reviste) și care au lăsat file mai valoroase decît foarte destui confrăți succesori, lăudați azi de pomană și de la o săptămînă la alta”.

În redusa operă lirică a lui Boris Deșliu se pot identifica două-trei poeme cu adevărat frumoase (în acel stil ușor desuet, discursiv-expresiv, adoptat de multă lume în epocă), îndreptățind lauda prietenească a prefațatorului. Ne gîndim la: **Pom strein**, la mișcătorul poem **Zidurile orașului** — aici, cetatea ca aglomerare sufocantă de fum, prin care propria ființă e doar evanescentă — **Lampa și Cimitirul citadin**. Părerea noastră este însă că — în linii mari — recuperarea valorilor are la noi o ținută nedramatică, lipsindu-ne acele grave cazuri de înjustiție literară, separate spectaculos peste decenii. Meritul este — cum arătăm — al comentatorilor literari (de la Maloiescu încoace) cărora anevoie le-ar scăpa ceva. Caraion are dreptate semnalînd faptul că, în condițiile unei abundențe editoriale, poeții rămași în pagini de reviste riscă să fie nedreptățiți.

Boris Deșliu nu justifică, pe de-a-ntregul, în redusul său spațiu editat, revendicările viguroase ale poetului Ion Caraion. Abstract-notional și cel mai adesea prozaic-gazetăresc, versul său poate ieși din uitare, dar altitudinea minimă îl face îndată susceptibil să se prăbușească din nou în uitare. Pentru pasajele și poeziile cu adevărat expresive, am regreta aceasta.

tru maturi. Pe Ipu — zis și „Strimfli”, zis și „Cicădare”, zis și „Crăcea” — aceasta îl înfurie la culme, semn că înțelege ilogical distih. Ipu este un fel de Vineri pentru un Robinson al adolescenței, între el și orfanul crescut cu ghionturi de rude e o alianță secretă. O prăpastie îi desparte pe cei doi de celelalte personaje. Sacrificiul lui Ipu — convins de mai marii satului să se declare drept ucigaș al unui soldat neamț ce fusese ucis de un necunoscut, fapt care ar fi atras represalii — este menit să valideze superioritatea lumii celor doi față de adulții netrebnicii. Prin hazard, acest sacrificiu nu se mai produce, șansa unică a dispărut; dar nu cumva fusese compromisă, în alt plan, prin incidentul erotic al orfanului, mod subtil de a se marca începutul unei lente regresii la lumii miracolelor și al unei inițieri în „ordinea” celor mari? Finalul nuvelei este zguduitor: Ipu plînge că nu va mai fi condamnat la moarte, semn că singură adolescența lui, a slabului de minte, e veșnică...



Adriana Iliescu

Domnișoara cu miozotis

Un roman impecabil sub aspect compozițional a scris Adriana Iliescu, însă faptul că această observație se impune cu atîta putere încît devine un punct de plecare al comentariului ascunde și cea mai importantă obiecție. Autoarea și-a elaborat îndelung cartea (datele așezate la sfîrșit sînt edificatoare: 31 mai 1963 — 7 aprilie 1968, nu mai puțin concludentă fiind și indicarea lor), „premeditarea” făcîndu-se evidentă la orice nivel și în orice punct al romanului. **Domnișoara cu miozotis** a fost conceput ca un ro-

man orchestrat după un principiu muzical, tema dominantă fiind însă extrasă dintr-o tipologie cunoscută: aceea a inadaptablei intelectual, victimă a iluziei că-și poate compensa inferioritatea socială și, mai ales, materială prin superioritate spirituală. În ultimă instanță, Adriana Iliescu a scris romanul unui caz de automatizare — drama ieșind din confruntarea unei viziuni himerice asupra realului cu realul însuși: „Totul fusese o visătorie! După un an de zile de agitație, nesomn, ajunse iar în punctul de unde plecase. Cît timp pierdută! Avea impresia unei călătorii orbești, în cerc. «Să plutim cuprinși de farmec sub lumina blindei lune». Se deșteptase, speriat, într-o escapadă în care fusese împins de un tropism. «Luna» lui fusese o imagine descoperită în cărți, care-l impresionase din niște cauze pe care nu și le descoperise încă. **Cum iubim?** o aventură în care, lunatic, fusese atras cu o forță inconștientă spre «înălțimile ideale», și acum se trezise și descoperirea că se află ca pe mar-

ginea unei biete streșini, amenințat să-și rupă gîtul, într-o postură nu doar periculoasă, ci și ridicolă.” Dar nu aici este interesul cărții, ci, cum am spus, **Domnișoara cu miozotis** este în primul rînd un exercițiu de îndeminare tehnică, un roman care mărturisește o bună și foarte serioasă cunoaștere a „regulilor” după care se confecționează un roman. Numai că autoarea nu se îndepărtează nici un milimetru de ele, ci le acordă, dimpotrivă, un prea exagerat respect. Evocarea livrescă a atmosferei de sfîrșit de secol, lungile și foarte doctele discuții despre sinucidere, duel etc., ambiguitatea cultivată cam ostentativ și cu un pic de pedanterie (la care dintre cele două „domnișoare cu miozotis” se referă titlul?!), abuzul de contrapunct, toate acestea fac din **Domnișoara cu miozotis** un plăcut și stimabil joc intelectual (de unde mulțimea posibilităților de discuție pe care le oferă criticii), nu însă și un roman „adevărat”. Este chiar curioasă la urma urmelor — ce va fi însemnînd, oare? — această masivă înflorire a romanelor excesiv livrestii!

demonstrație exemplară. Tipul de comentariu critic, pe care Valeriu Cristea îl practică, e perfect solidar cu ceea ce caută el într-o operă literară; cartea discutată devine „problema” unui autor; care sînt însușirile lui reale? ce-l ajută sau îl împiedică să și le valorifice? O logică strînsă scoate la iveală cu inteligență și economie de hîrtie dilemele unui talent. Pot fi citate ca modele ale acestei forme de analiză profitabilă paginile scrise despre Laurențiu Fulga, V. Em. Galan sau Vasile Rebreanu. Dacă vreți, critica lui Valeriu Cristea are funcțiuni exorcizante. Ea obligă demonii malefici care încurcă proiectele unor scriitori să-și scoată coarcele și să poată fi astfel izgoniți. La V. Em. Galan, unul dintre ei e dispoziția de a amesteca lucruri dintre cele mai disparate, obligînd narațiunea să îmbrățișeze atîta materie, încît ajunge să se auto-sufocă. Avem de a face cu demonul lăcomiei care în orice domeniu s-ar manifesta, fie și al epicii, rămîne a se număra printre păcate capitale. „A treia Romă — scrie

din capul locului cu umor Valeriu Cristea — V. Em. Galan o întemeiază în felul cartaginezilor, ocupînd adică prin șiretlic un teren mult mai mare decît prevedea inițial contractul.”

Lui Vasile Rebreanu, demonul care-i strictă de la o vreme cărțile e **Alegoria**. Sub ea se ascunde o formă de orgoliu, iarăși unul din păcatele teologice capitale — aș adăuga —, chiar dacă e săvîrșit exclusiv în cîmpul nobil al artei. Nu de puține ori, analizele lui Valeriu Cristea duc și la scurte construcții teoretice. Criticul trage din cazurile discutate concluzii de ordin mai general, tocmai fiindcă reușește să surprindă în psihologia scriitoricească fenomene caracteristice pentru procesul literar contemporan. Nu altfel proceda și Ibrăileanu. Valorificarea exemplului său mi se pare salutară astăzi în critica noastră foiletistică, bîntuită de un impresionism cam desuet. Cronica literară dobîndește pe calea aceasta articulație și suită, are posibilitatea să exercite prin puterea convingerii o autentică propedeutică a talentelor,

ajutîndu-le să se cunoască și să-și aleagă formele optime de exprimare. Există un plan general de ideeție al exegezei și el dă în ultimă instanță nivelul la care se produce actul critic. Cine parcurge volumul lui Valeriu Cristea are posibilitatea să constate repede că spiritul se mișcă aici într-o zonă cu adevărat înaltă și curată. Tînrul critic ne apare format la școala unor bune lecturi, clasice și moderne, asimilate efectiv; mărturie stau lucrurile pline de miez, spuse de el, cu privire la Swift, Dostoievski, Kafka, Arghezi, Sadoveanu, Italo Svevo sau Virginia Woolf. Și finețea formulării reflecțiilor vine să certifice în cazul de față nivelul intelectual al comentariului. Valeriu Cristea reușește să fie substanțial, rămînînd limpede, subtil în interpretări, evitînd obscuritatea și delirul dodonic pe care îl practică atîția confrăți ai săi.

Felul cum înțelege să justifice utilizarea metaforei în critica literară e semnificativ. Ni se propune o analogie; metofora criticului e cu ade-

vărat bună și necesară, cînd tinde către concentrarea definitorie a formulei matematice. Această proprietate fericită o întîlnim, ni se arată, în stilul regretatului Vladimir Streinu. Valeriu Cristea însuși găsește, nu de puține ori, asemenea metafore, chiar despre Vladimir Streinu spune, inspirat, că e un critic „alpin”. În cărțile ei, Virginia Woolf, ca Penelopa, „destramă prin voință ceea ce țese prin fatalitate”. „Se poate vorbi, în cazul scriitorului satiric, de o trădare a armelor; spada se frînge cînd se înalță pentru lovitura de grație, arma nu e tot atît de ascuțită pe cît e ura”. Scriitorul satiric trăiește coșmarul lui Raskolnikov: „reluarea onirică a crimei”. „În **Creanga de aur**, Mihail Sadoveanu a dat epopeea căutării timpului pierdut la scara unui neam întreg”. „G. Ibrăileanu are extraordinara onestitate de a ne transmite în direct faza nucleară a gîndirii sale”.

Hotărît, Valeriu Cristea încheie cu un „sprint” strălucit acest an atît de bogat al criticii noastre.



Alexandru George

Explorări

Mă gîndeam, stam, visam...

Aș putea numi oricum starea mea fără nume, dacă ar fi nevoie să o explic altcuiva decît mie.

Prin ea intram deodată într-o lume de misterioase semne, în care toate umbrele se țes și se frîng pe lumină sau se mută neliniștite la bătaia ușoară a vîntului care a mîngîiat o clipă frunzele late de ficuși și subțirimea de trestie a leandrilor tineri din hîrdaiele imense. Spațiul se însuflețea prin zborul nesimțit al gîngăniilor sau prin goana impalpabilă a furnicilor din pietrișul încins de soare — iar în zilele de după ploaie de mersul laborios, de o siguranță inflexibilă, al vreunui melc sau de acela chinuit al unei rîme care căuta pămîntul.

În singurătatea refugiului meu, apărea cîteodată, ca un munte urnit din plietiseală, Mîtu, cotoiul monumental și grav, totdeauna supărat imperceptibil că mă găsea ocupîndu-i locul favorit. El se făcea că nu mă vede și trecea solemn și taciturn pe lângă mine, cu privirea în jos după un culcuș, ignorînd miracolele din azur și trădîndu-și enervarea doar prin tremurul coadei imense, ca un tremolo pe clape. În clipa în care-l simțeam că s-a oprit pentru a se întinde la soare, aruncam o mină și-l trăgeam înapoi de coadă, cu toată opunerea lui pe cele patru foarte solide labe. Gestul acesta de afecțiune nu-l clintea din întunecata lui supărare, nici mîngîierile mele distribuite cu abundență la locurile ce știam că păstrau în ființa lui, cu toată blazarea vîrstei, o secretă sensibilitate. El mă aștepta să termin, nepăsător și mîndru, și trecea la locul pe care și-l alesese între ghivece, blana lui năpîrlită avînd totdeauna nevoie de soare.

Aș fi putut sta așa, alături de el, ore întregi, dacă auzul nu mi s-ar fi umplut treptat cu muzica de flaute sparte a flașnetarului din cutia lui cu o singură melodie. El trecea tîrziu, la întoarcere, în după-amiezile de tăceri pustii ale străzilor și se oprea în fața casei noastre ca să-mi cînte ceea ce el numea „Traviata”, pentru marea și speciala mea plăcere. Știa că mă aflam în grădină, și silueta lui înaltă și neagră de ambasador sau de cioclu mă căuta pe după boschetele de lemn ciinesc. Cînd mă vedea, schița un soi de salut militar și o reverență și aștepta să-i aduc un boboc de trandafir roșu, pe care și-l înfigea la butonieră, lăsînd într-un naugrafu de gemete infundate aria „Addio del passato”, pe care o relua cu viteză normală, ca și cum ar fi adunat liniștit cioburile unei vase integrale pe care tot el a spart-o.

— Trebuie să-i ajutăm pe săraci, mă îndemna mama, și atunci am aflat cu surprindere că domnul acela rigid și impozant e un cerșetor. Numai tata nu a aflat unde i se duceau cei mai frumoși trandafiri din cele două ronduri pe care le îngrijea cu deosebire în răs-timpul scurt petrecut acasă.

Mama nu ieșea în curte niciodată înainte de apus și atunci încerca să se apropie de mine, să-mi vorbească.

- Ai fost azi la școală ?
- Bineînțeles.
- Și cum a fost ?
- Ca de obicei.
- Adică cum ?
- Bine.
- Cum bine ? Ce-ai făcut ? Ce ai învățat azi ?
- Nu pot să-ți spun așa, în două cuvinte...
- Dar povestește-mi mai pe larg. Ce vă învață la școală ? Te joci în recreație cu copiii ?
- Da, mă joc.
- Și de învățat nu ai învățat nimic ?
- Ba da.
- Ce ?
- Mi-e greu să-ți spun. În fiecare zi învățăm altceva.
- Va să zică, îți place să te duci la școală ?
- Am zis eu că nu-mi place ?

— Dar atunci de ce nu povestești nimic din ce ți se întîmplă la școală ?

- Cui să-i povestesc ?
 - Mie, de exemplu.
 - Dar dumneata nu știi cum e la școală ?
- După cîteva dialoguri de felul acesta, o auzeam pe mama spunîndu-i tatii :
- Eu cred că băiatul ăsta nu e normal...
 - Cum adică ? întreba tata, ridicînd ochii din ziar.
 - Nu-l auzi cum vorbește, ce spune ?

— Ce spune ?

— Tocmai, că nu spune niciodată nimic. Stă toată ziua retras, parcă s-ar ascunde. Și se gîndește... tot timpul se gîndește... La ce Dumnezeu s-o fi putînd gîndi un copil de zece ani ?

— Ei, lasă-l în pace. Așa eram și noi cînd eram copii. Mai tîrziu, cînd am intrat în afaceri...

— Eu nu cred că toți copiii sînt așa. Ar trebui să-l duci prin lume, să-l faci să mai iasă, să-l distrezi. Eu sînt bolnavă, știi că nu pot.

Cred că o discuție ca asta a stat la originea hotărîrii tatălui meu de a începe să mă ia cu el în oraș, la curse, să mă facă să merg la cluburi, la tribunale, să mă fîrască să asist la lungile procese de succesiune ale familiei, purtate pe la tot soiul de instanțe. Această schimbare în viața mea mi-a produs numai neplăceri. Dar era ceva nou. O lume pestriță și nebănuită de jockey și samsari de case, de bookmakeri și oameni politici, de avocați, martori și prieteni de club ai tatălui meu au intrat astfel în existența mea. Rubedenii bătrîne și amici inutilizabili, de care se vorbea arareori la noi în casă și pe care tata îi vedea din an în Paște, la aniversări sau parastase, au început să mă descopere cu uimire, cu falsă afecțiune, și-mi întindeau mîna onorîndu-mă cu un salut sau încercînd să mă amăgească cu un zîmbet ascuțit. Tata, la rîndul lui, îi considera pe unii cu deferență, pe alții cu familiaritate, găsînd pentru fiecare un cuvînt potrivit, o întrebare care să-i facă să zîmbească, să se mai înviezeze.

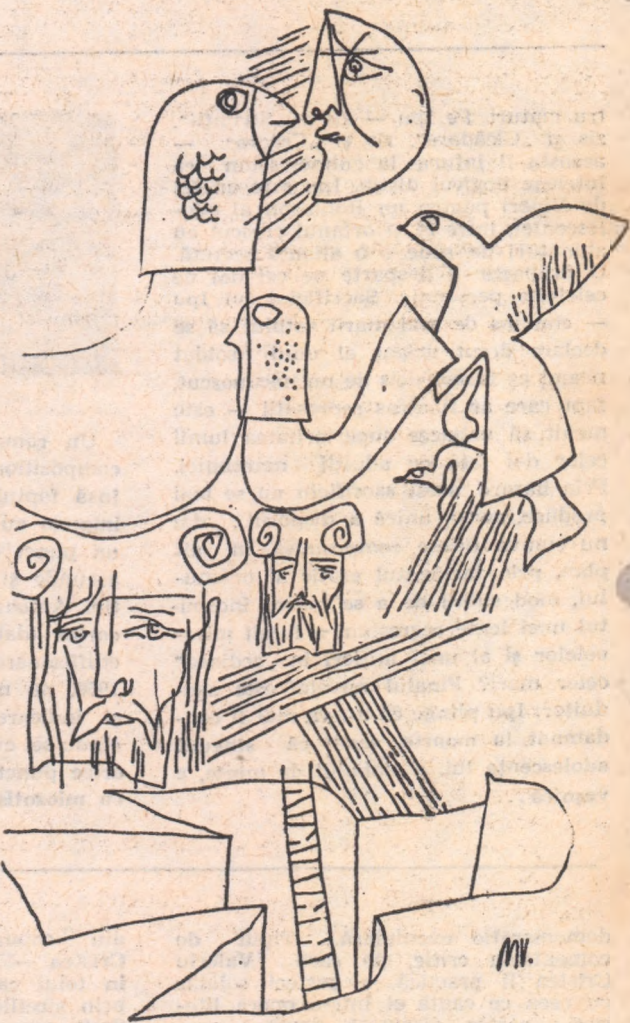
Într-un anume fel, acești oameni au reprezentat pentru mine revelația lumii. Aceasta era, într-adevăr „lumea” în care tata dispărea în fiecare dimineață, după ce-și făcea îndelung toaleta, ca vîntorii de capete după ce și-au pregătit lațurile, săgețile otrăvite, lăncile și celelalte unelte de vînătoare — pentru a se întoarce seara, obosit, dar plin de știri, de amănunte palpitante despre lucrurile despre care se scria în ziare, se discuta în incinta Camerei sau în saloanele cluburilor politice. Tata era foarte dezamăgit cînd constata că-l ascultă distrat, din pură politețe, dar nu mă lăsa în pace căci eram, cred, singurul lui interlocutor, mama fiind totdeauna și mai absentă în timpul unor asemenea conversații.

Mai erau și vizitele în familie, destul de rare și mereu la aceleași persoane. Căci, din fericire, multe din rudele noastre se îndepărtaseră de noi — în urma nenumăratelor procese de moștenire, care urmau deceselor, încît ai mei nu întrețineau raporturi prea strînse decît cu puține din ele. Printre acestea, tușa Matilda, o bătrînă vară a tatii, era una la care mă duceam mai des. Stătea pe o stradă din spatele bisericii Silvestru într-o casă al cărui unic și vast etaj îl ocupa în întregime, parterul fiind închiriat unui maior medic, individ ciudat din multe puncte de vedere și posesor al unui enorm cîine lup de care și el se temea să se apropie și pe care-l lăsa să alerge prin curtea plină de bălării înalte cît omul, întăritat neconținut de cele mai mici mușcări de pe stradă. Casa mai era străjuită de doi lei heraldici de tînichea prinși în grilajul porții de la intrare și ale căror cozi întoarse ca niște cîrlige se terminau cu cîte trei săgeți amenințătoare.

Aici am fost dus de nenumărate ori în copilărie, iar mai apoi, pentru că drumul de acasă pînă la matusa Matilda era destul de scurt, am început să merg singur. Băteam atunci în poarta cu cei doi lei — căci soneria avea indicația „strîcată” de cînd o știam eu — stîrnind marea agitație a fiorosului cerber. După destulă așteptare și după ce cîinele răgușea pe diferite tonuri, ieșea ordonanța maiorului, care-mi deschidea poarta și, cu o enormă prăjină împingea animalul ex-

citat spre fundul grădinii, prîponindu-l acolo, cu miriaturile și salturile lui, pînă cînd eu, strecurîndu-mă pe peronul de lingă zidul casei, aveam timp să dispar înăuntru. Pe scara întortocheată, cu trepte iuți de lemn, scîrîitoare, pătrundeam în imperiul liniștii veșnice. Timpul nu-și mai flutura aici decît foarte obosit aripa. Lumina scăpată de după perdelele trase tăia o piclă deasă pe care parcă anii o țesuseră între interiorul acesta care nu mai aștepta pe nimeni și realitatea din afară.

Matusa Matilda, în foșnitoarele ei rochii de doliu, mă primea la capul scării cu un zîmbet resemnat, cu gesturi calme. Poate că soarta nu fusese cu ea prea milostivă. Primul ei soț murise într-un accident, la numai cinci ani de la nuntă, lăsînd-o văduvă cu un



Desen de Mihai VULCĂNESCU

băiețel de cîțiva ani în care ea-și pusese mari speranțe și care, ajuns la majorat, avea să-și rupă gîtul la un concurs hipic de alergări cu garduri la școala de ofițeri de cavalerie pe care o urma. Căsătorită între timp a doua oară cu un chimist de oarecare celebritate și mamă a unei fetițe, biata mea matusă avea să rămînă încă o dată văduvă, căci acest ultim soț a dispărut într-o bună zi pur și simplu, fără ca cercetările care se făcuseră să-i poată da de urmă sau măcar să descopere ceva din taina lui. În sfîrșit, fata care-i rămăsese, ajunsă la vîrsta măritîșului, avea să moară de meningită după seara primului ei bal.

Aceste prea multe lovituri ale sorții o îndureraseră, desigur, o făcuseră să se închidă în sine și să se îndepărteze de zarva obișnuită a lumii, dar îi dăduseră o anumită filosofică resemnare pe care o admirau la ea toți cei ce o cunoscuseră. De altfel, despărțirea de cele

patru ființe dragi fusese numai aleatorie. Patru busturi turnate în ipsos imortalizau durerea și dragostea ei mesfirșită pentru cei trei care muriseră sigur și chimistul dispărut fără urmă. La ele se adăugau obiectele care le aparținuseră și care fuseseră îngrămădite toate în vastul salon ca un muzeu de spectre și relicve fără nici o legătură cu problematica lor utilitate.

Poate de aceea, foarte curind apoi, casa se umplu de forfotă, de semne. Trozniturile parchetului, umbrele perdelelor grele mișcate de vânt, unda reflexelor în cîte o oglindă afumată, pilpiitul luminărilor și sfiriitul candelor, în sfîrșit, elocvența mobilelor, dădură dovada vieții care se continua de dincolo și se orcheștrară la un moment dat într-un complicat sistem de semnale căroră urechea atentă a nefericitei mele mătuși știu să le dea justa interpretare. Și ce e de mirare că ea a început să și răspundă acestor mesaje? Maiorul de la parter pretindea că proprietărea sa lui are vedenii și că vorbește singură. Intuind destul de exact rostul vizitelor rubedeniilor îngrijorate, el sfătui pe tata să-și pună verișoara sub interdicție — dovezile că aceasta și-ar fi pierdut mințile existînd cu prisosință.

— Sînt pe lumea asta tot felul de escroci, de bestii, îl avertiza el pe tata. Să nu vă treziți cînd o muri că a făcut testament pentru vreo servitoare, vreun azil, vreo nepoată, vreo biserică, sau mai știu eu ce, și vă mai încurcați cu procese, cu tranzacții.

Mătușa Matilda era o gazdă bună și atentă. Îmi oferea dulceață și cafele, pe care le consumam cu multă plăcere, cu toate sfaturile contrarii de acasă, și mă invita să iau loc pe unul din fotoliile libere. Atunci, timp de un ceas-două, încercam să fac ceea ce cu greu s-ar putea numi „conversație”. Convorbirile cu mătușa mea semănau bine cu mesajele cifrate pe care și le lansează între ei spionii și în care cheia dezlegării e pierdută pentru totdeauna. După ce-mi puneam întrebările de rigoare — ce fac mama, tata? cum mai merge cu școala? — începea să-mi povestească micile ei întâmplări ale zilei, la care luau parte mai mult răposatii decît viii. Prezența celor patru dispăruți era de o realitate atît de indiscutabilă, ei erau atît de fireșc înglobați în conversațiile noastre, încît îmi venea aproape să mă scol de pe fotoliul meu și să mă întorc să le cer scuze că m-am așezat cu spatele la ei. După cîte înțelegeam eu, chimistul dispărut era preferatul, și, la rîndul lui, el dădea, în vizitele sale, dovadă de cea mai mare solitudine. El făcea să se miște măsuța de spiritism — în concurență cu Nostradamus, Platon sau Leonardo da Vinci — îi dădea sfaturi, anticipa cu mai multă exactitate datele evenimentelor istorice, profetea calamități. Imaginația mea romantică se însuflețea în fața zîmbetului sigur și imaterial al tușii Matilda, la ideea că sufletele celor doi soți, ireal despărțiți, se complineau astfel într-o unitate veșnică ce trecea dincolo de vicisitudinile vieții materiale. Mai tîrziu, am aflat de la alte rude de-ale noastre, crunt deziluzionate de prevederile testamentare ale bătrînei, că aceasta și-ar fi omorît pe cel de-al doilea soț, pentru că omul nu se înțelegea cu viitorul cavalerist și, ascunzîndu-î cadavrul nu se știe unde, îl dăduse drept dispărut.

E drept că și pe cealaltă lume cele patru spirite nu păreau a se înțelege prea bine. Nu se produceau niciodată împreună, ci, după cum explica mătușa mea, în funcție de poziția astrelor, de conjuncturile astronomice, de respectivele date ale morții sau ale nașterii, ale aniversărilor sau onomasticilor. Dar în ultima vreme lucrurile se încurcaseră cu totul. Dispute și reproșuri de toată violența începuseră să tulbure pe tușa Matilda, care de multe ori cobora în toial nopții înspăimîntată să ceară ajutorul maiorului de jos.

Neplăcerile acestea, la care încercam să particip și eu, nu mă impresionau prea mult. Mă gîndeam să scot din aceste împrejurări tot ce ar fi putut ele să-mi ofere. Și printre distracțiile rare pe care le aflam în vizitele la bătrîna mea mătușă erau, în primul rînd, pisicile. Căci în întunecimea de tainiță a apartamentului ei cu ușile vraie și cu perdelele veșnic coborîte, se strecurau numeroase pisici. Erau toate din spița directă a unui celebru cotoi birman, pe care ea îl avusesese în tinerețe, dar de la Vodă, din vremea cînd acesta nu era decît principe moștenitor. Neamul se prăsisse viguros, cu concursul părții indigene și tușa Matilda se îndura foarte rar să dea vreun pui dintre cei care apucau să trăiască. Liota era numeroasă și stăpîna absolută pe tot ceea ce-i era abordabil. Numai jos nu coborau pisicile niciodată, în curtea plină de primejdii pentru felinele delicate. În schimb ieșeau pe una din ferestre care dădea pe acoperișul unei case vecine.

Aceste pisici erau bucuria vizitelor mele în casa din spatele bisericii Silvestru. Niciodată nu am văzut la un loc atîtea. Familiaritatea și chiar insolența cu care tratau pe oaspeții era o dovadă că aceștia le menajau capriciile. Faptul de a fi iubit de animale însemna că ești om bun — ceea ce cred că voiau să lase să se creadă despre ei toți musafirii tușii Matilda. După ur-

letele și convulsile animalului înfierbîntat de jos, mîngîierile aeriene ale pisicilor cu perii electrice erau ca o trecere bruscă din iad în paradis. Ele înviorau prin mișcările lor încoace și încolo și fără zgomot salonul în care bătrîna făcuse captiv un veșnic crepuscul, săreau pe dulapuri, se întindeau pe jos, dormeau toropite pe fotoliile canonizate de o îndelungă uzură, se amestecau cu tot arsenalul de relicve scumpe ce se conservau acolo cu o pioasă grijă: coronițe de premii școlare, aparate de experimente chimice, plachete de bronz și trofee de la concursurile hipice, ceasuri bizare, fonografe amuțite de decenii, ocheane, uniforme ofițerești de paradă, săbii înțepenite și ruginite în teacă.

Printre ele, se plimba ca-ntr-o junglă incremenită duhul multiplicat al cotoiului favorit din tinerețea tușii Matilda, asociat marilor ei dispăruți și colaborînd



EMIL ENACHE

OȘAN

cu metempsihoza ca să creeze un climat fabulos, ca o anticameră spre lumea de dincolo. Nu-mi era deci greu să mă acomodez și eu acestei atmosfere și, spre bucuria bătrînei, să răspund solicitărilor ei și ale morților.

Cînd privirea mea începea să se mai obișnuiască cu tenebrele puteam zări o tablă mare neagră școlărească pe care erau însemnate cu creta cu litere de-o șchioapă mai multe stranii mesaje. Erau socotelile zilnice ale mătușii Matilda pe care ea și le ținea pentru cheltuielile domestice. Cum de multă vreme servitoarele ei dezertaseră, iar altele refuzaseră să se angajeze, o vecină venea în fiecare zi și-i făcea cumpărăturile, trecînd sumele cheltuite pe tablă și lăsînd-o pe bătrîna aproape oarbă să le analizeze după plecarea ei. De cîte ori veneam la ea, aveam ocazia să rectific adunările greșite sau să mă mir de cantitățile de zarzavaturi pe care le necesita pentru nutriție fantomatica mea mătușă.

Cred că acesta era singurul punct pozitiv al programului de captare a bunăvoinței verișoarei tatălui meu. Oricum, era tot ce puteam povesti cu plăcere, cînd, întors acasă, eram descusut cu minuțiozitate: ce a mai spus? ce i-ai spus? de cine ți-a mai pomenit? cine mai era acolo? cu cine te-ai întîlnit? Cam cu asta mă alegeam după fiecare vizită: cu puține lucruri aflate și plin de păr de pisică pe hainele care-mi erau apoi luate și scuturate temeinic de toate duhurile.

Drumurile mele la casa din spatele bisericii Silvestru au încetat în momentul cînd părinții mei au înțeles că de fapt mătușa Matilda nici nu-și mai dădea seama cine sînt și mă confunda cu alt nepot. De altfel, la scurtă vreme după această întâmplare, ea a murit. Nu am înțeles atunci prea bine ce s-a întîmplat, într-atîta existența ei se confunda cu aceea a răposatilor ei scumpi, de care se simțea atît de aproape, iar acum cînd mă gîndesc la ea, o închipui tot în solidaritate cu ei, între fantomele amintirii.

Colocviu

’E falsă nota scoasă

De sfeșnicul verde de pe masă

Sfeșnicul cîntător la ore anumite

Cînd joacă lumini pe suprafeți aurite.

Sînt goale boabele cu meșteșuguri

Făcute să fie coacăze ori struguri

Și se aude din ele un fel de vals,

Fals ! fals ! fals !

Mai bine intrați, nu mai stați afară

Monștrilor rebegiți cu vaiete la subsuoară,

Hai, pătrundeți, să fie al vostru

Sufletul meu cornirostru.

Poftim purtați-l cum doriți

Pe creștete, pe bot, în dinți,

Jucați-vă cu el de-a dura

Smulgeți-i gîndul, făptura,

Și așezați-vă apoi cuminte

Pe lavițele cu oseminte

Într-o ordine firească.

Fiecare o să citească

Cîte una din compozițiile sale

Iar eu le voi urmări după manuale,

Începeți ! Au coborît niște aștri trimiși.

Îi văd pe geam. Acolo. În trestiiș.

Existențială

Grilaje, serii, fierăstraie,

Uluci cenușii lucind în ploaie

Clipe, rupte unele de altele și date

Pe tobogan, în jos, în eternitate,

Dimineața cînd începe să plouă cu bășici

Înainte de a pleca la servicii.

Și pe urmă te urci într-un tramvai

Aburit, un tramvai cu cai,

Cu taxatoare pline de diligență

Mergînd înapoi către diligență

Tot așa pină pe vremile cu faetoane

Cînd ajungi, în sfîrșit, la tine, la telefoane

Unde completezi recipise

În marea sală pictată cu vise,

Vise de trecere, cu poștalioane

Mîinate de nude femei napoleoane

Iar tu ai și ciupit, topit de plăcere,

De sfircul urechii, dulci pasagere.

Optimism

Pe furiș, ca din întîmplare,

Am împărțit — cum am făcut-o oare ? —

Grămada de timp în fragmente egale

Despărțite de intervale

Atît cît să-mi trag răsufierea în minte.

Dacă mai ținem la cuvinte

Și nu la spuma trandafirie

De pe buzele morților de apoplexie,

Atunci ar mai fi de spus cîte ceva

Despre această faptă a mea

Sau poate a tuturor

Acelora care trăiesc și mor.

Ar mai fi, de pildă, de spus,

Că s-au înălbăstrit rufele de sus

Și, de cîtva timp, ca un făcut,

Sunt surprins descusut, desfăcut,

Tocmai în acele intervale

Dintre fragmentele cu vasilicale

Și ghirlande și fluturi de noapte,

Cu filfiit tulbure din miazănoapte.

Or, lumea crede (sau se preface ?)

Că totul îngheață și tace.



Dana Dumitriu

Casa pictorului

Descopăr acum, pe neașteptate, că mi-e foarte greu să povestesc viața Zanetilor, întâmplările care m-au legat de familia lor în acei ani tulburi dinaintea războiului. Mi-ar trebui o mare detașare care să-mi limpezească faptele în toate amănunțele și care să mă apere de erorile subiective. Detaliul contează la Emilian și Ștef Zanet mai mult decât tabloul în întregime. Ștef ar da orice să i se spună că nu descinde din nimeni, că a apărut pe lume fără să aparțină cuiva și că va dispărea fără să lase nici o altă prelungire a ființei sale, că nu are părinți și nu va avea copii, că este singur ca o ciupercă. Ar fi fericit dacă i s-ar putea adevări credința că a venit pe lume fără cordon ombilical. Una din posibilele vanități! Numai că taică-său, prin indiferența lui, i-a refuzat această bucurie și i-a determinat un complex grav, mai grav decât se poate imagina. Dacă Ștef ar fi trăit într-o atmosferă corectă de familie, ar fi reușit să-și împlinească foarte bine dorința de negare a descendenței, impunând-o el. Neîndoielnic, toate i se trag de la această dorință nesăbuită de a părea stăpîn pe voința și pe viața lui. Dar taică-său i-a refuzat toate astea de la sine, fără efort, prin nepăsare, așa ca lui Ștef nu i-a mai rămas decât să accepte un fapt deja săvîrșit. Emilian Zanet nu-și dorea prea tare un moștenitor, nu l-a îndrăgît ca fiu și cu atât mai mult ca rival. Ce putea urma? Ștef, care ar fi vrut să-și respingă orice descendență, a ajuns să o caute cu înfrigurare, izbîndu-se mereu de un zid neutru. Eu îl cunosc bine pe bătrîn și pot spune exact reacțiile lui. Nu-și iubește fiul, nu-l urăște, pur și simplu, îl ignoră. Ștef a luptat să-l scoată din indiferență, să-i stimuleze paternitatea, să-l simtă legat de el în orice fel, fie prin dragoste, fie prin dispreț. Oricum, dar să-l lege. Mama lui Ștef a murit la naștere, copilul rămînînd în grija uneia din multele iubite ale lui Zanet-bătrînului, Suzana Rachici, văduva pictorului Manali, pe care toată lumea l-a uitat. Femeia l-a luat fără asentimentul tatălui, cu de la ea putere, și-a asumat temeinic obligațiile de mamă adoptivă, așa încît bătrînul, în curînd, a și uitat că are un fiu. Suzana fusese cîndva neobișnuit de frumoasă; cînd am cunoscut-o, avea deja patruzeci de ani, mai păstra încă un aer proaspăt, sănătos, o anumită trufie specifică femeilor care mai trăiesc în amintirea vechii lor străluciri. Fizionomia morală o apropia de Zanet, sau o căpătase de la el prin împrumut afectiv. Aceeași închidere în sine, același refuz categoric de a participa la existența altora. Totul se desfășura pentru ea și în ea, într-o independență agresivă față de ceilalți, într-o ignoranță absolută a restului omenirii. Nu avea însă harul autorității și nici mobilitatea spirituală ale lui Zanet. Prietenii, sau mai bine zis cunoștințele apropiate, o suportau pentru că era frumoasă și pentru că se temeau de duritatea ei temperamentală. Se născuse în jurul acestei femei o atmosferă de o factură cu totul specială. Era curtată, iubită, era prețuită și era birfită cu mii de precauții și fără convingere. De altfel, nu numai înfățișarea ei era ciudată, dar se petrecuseră lucruri neobișnuite în preajma ei, avea o biografie complicată și cucoanele mai slabe de înger spuneau că e vrăjitoare. În casa Suzanei se petrecuse o crimă odioasă, după care ea însăși voise să se sinucidă. Povestea a rămas nedezlegată. O bătrînă paralizică, surdă, rudă cu soțul decedat al Suzanei, fusese ciopîrțită oribil, cu un sadism inimaginabil, pe treptele scării de serviciu. Nu s-au știut niciodată circumstanțele exacte ale crimei, nici mobilul și nici autorul. Suzana a fost oricum anchetată, fiind singura care ar fi putut da relații despre victimă. Bănuielile de complicitate n-au lipsit, desigur, dar le-a suportat cu un fel de exaltare, de care numai ea era capabilă, — o exaltare cam neserioasă. Nesociabilă din fire, nimic nu era în stare s-o tulbure și totuși angrenarea ei în mecanismul birocratic și rigid al tribunalelor, al procedurilor penale i-a zguduit echilibrul. Ar fi fost în stare să îndure mulți ani de zile o detențiune nedreaptă, complăcîndu-se mîndră în rolul victimei unei erori judiciare, dar nu a putut îndura antrenarea într-un lanț de formalități care îi anulau personalitatea, o minimalizau în proprii ei ochi. A încercat să se sinucidă pentru că întâmplarea îi răpise distanța față de ceilalți și îi dovedise că depinde de alții. Descoperirea că universul nu fusese construit special pentru ea, că nu se lasă dirijat de capriciile, de interesul sau dezinteresul ei. Zanet a ris copios auzînd că Suzana a încercat să se sinucidă și ani de zile a torturat-o glumînd pe seama acestei întâmplări, dar asta nu făcea decât să mai atunce paie pe un foc deja aprins. Unii au crezut că gestul ei defetist este urmarea remușcărilor, dar Zanet știa mai bine; pe Suzana nu crima ar fi fost în stare s-o impresioneze, ci încercarea altora de a-i ordona viața, de a o face dependentă de principii străine. Suflet elementar și egoist, Suzana nu putuse suporta după aceea șocul de a nu fi unica iubită a celui pe care ea îl iubea. Iertase, inițial, pe Zanet pentru aventurile anterioare, fiind convinsă că după ea nimeni nu va urma. Deci măcar de scene de gelozie

bătrînul a fost scutit. Dar bărbatul pasiunii ei se dovedi incoruptibil la dragoste, total indiferent. Făcea impresia că numai hazardul îl adusese alături de ea, ceea ce, desigur, nu era departe de adevăr. Jocul a durat un timp, pînă cînd orgoliul Suzanei s-a revoltat și și-a poruncit singură despărțirea. Ura împotriva lui Zanet a domînat-o de atunci tiranic. Suzana nu mai exista în afara acestui sentiment, n-ar fi supraviețuit fără el. Fixația amoroasă pe Emilian Zanet, amant pasager și senin, care făcuse, în treacăt, imprudența s-o curteze, a schimbat fundamental viața Suzanei. Se spunea că în tinerețe Zanet avusese o iubită, în jurul căreia se crease, tîrziu, o mică legendă dramatică. Femeia aceea oarecare ar fi avut, pe lingă Zanet, întâmplător, încă doi amanți. Își împărțea farmecul celor trei, fiecare știînd de celălalt și fiind forțat reciproc să se accepte. Orice abandonare nu însemna decât renunțarea unuia din ei la ea, și nimic mai mult, deci pentru fiecare a o părăsi nu avea decît o semnificație strict personală, ea nu afecta restul conjurației, decît favorabil; a o părăsi însemna numai a ceda celorlalți ceea ce mai putea aparține fiecăruia în parte. Zanet fusese, așadar, prins într-o conjurație erotică ambiguă, investind un sentiment pe care refuzase apoi, cu îndărătnicie, să-l mai investească. N-aș putea să precizez ce a însemnat pentru el femeia aceea. Poate că nici n-a însemnat prea mult, dar din pricina contextului echivoc și monden al aventurii, ea s-a comentat cu un plus de interes și a căpătat un conținut pe care s-ar fi putut foarte bine să nu-l fi avut. Suzana s-a lăsat îmbolnăvită de vechea poveste pînă cînd a murit strangulată de ură și de neînțelegere. L-a cunoscut pe Zanet după ce el încheiase de mult acea nelămurită, încă, întâmplare. Femeia, Lola parcă o chema, fusese forțată la un moment dat să aleagă și alesese. Nu Zanet se dovedise preafiericitul! S-a căsătorit cu altul și a renunțat definitiv la ceilalți doi. Zanet nu a vorbit niciodată de această femeie cu regret și melancolie. Nu cred să fi fost capabil de un sentiment adevărat, puternic, niciodată. El are sporadice exaltări, cînd inconjoară o femeie cu mii de atenții, o cucerește cu gesturi superbe și romantice și nu peste mult timp dispăre, lăsînd în urmă stupefacție. Nu i se poate pune la îndoială sinceritatea; este obiect de cele mai multe ori, pentru că pur și simplu începe să se plitisească.

N-aș putea să spun prea multe despre întâmplarea asta cu Lola pentru că nu-mi este cunoscută decît prin efectul ei întîrziat. Suzana i-a atribuit semnificații mai puternice decît a avut E meritul ei personal. Mai întîi a crezut că Lola este unica femeie iubită de Zanet, fiindcă acesta acceptase ca ea să mai trăiască simultan cu încă doi. Apoi, a judecat cifra trei ca cifră erotică magică în viața lui Zanet. Și-a alimentat o obsesie absurdă, că nu-l va putea cuceri și nu-l va putea domina sentimental decît dacă reface triumviratul, dacă intră în rolul Lolei, dacă îi ia locul întru totul. Și a început nebunia! Trebuia să refacă existența Lolei, care numai ea, credea Suzana, însemnase ceva pentru bărbatul, deja trecut de faza exaltării. A judecat, sau mai bine zis a acționat, instinctual, și ar fi avut desigur dreptate în cazul în care Zanet ar fi fost chiar de-adevăratelea prins în povestea cu Lola. Zanet nu era bărbatul capabil să se îndrăgostească de o femeie ca aceea, rămînea deci ca atracția nejustificată să o fi stîrmit anturajul, contextul erotic al triumviratului și nu eroina. Suzana a căutat un prilej, a inventat un prilej prin care să cunoască pe celălalt bărbat neales de Lola. L-a vrăjit, ce i-a făcut, s-a culcat cu el, l-a determinat să-i țină urma, fără mare greutate; dar a început atît de promițător nu a fost continuat la fel de strălucit. Soțul Lolei a rezistat, nu s-a lăsat ademenit în ciuda zecilor, setelor de intervenții, de gesturi demente ale Suzanei. Fie că n-o plăcea pur și simplu, fie că își iubea soția și nu voia s-o înșele, cert este că a refuzat să intre în jocul ei complicat. Triumviratul nu se voia refăcut din pricini multiple: Suzana nu era Lola, cei trei nu mai erau dispuși să se accepte, între ei intervenise artificialul; regia Suzanei dădea greș. Zanet n-a priceput că era supus unei tentative de seducție atît de contorsionate, a rămas, în continuare, indiferent și eșecul a stimulat în Suzana periculoase complexe. Vina că nu l-a putut ține lingă ea pe Zanet a dat-o pe nereușita înscenării. Acesta pleca liniștit și indiferent, pentru că nu i se crease mediul erotic favorabil. Îndirjirea ei nu mai cunoștea margini și, în disperarea că va fi uitată cu desăvîrșire, s-a hotărît să ia copilul lui Zanet. A decis să-l crească sperînd poate într-un semn de afecțiune tîrzie din partea nărvitului iubit ca răsplată pentru o atît de generoasă chemare sau, chiar de la început, cu gîndul unei alte răzbunări ocolite. Suzana mizase pe intuiția ei feminină care îi spusese că, din moment ce Emilian se îndrăgostise de o femeie atît de obișnuită, era semn că nu femeia în sine îl atrăsese, ci situația pe care fusese forțat s-o accepte. Ori-

cum, hotărîrea de a-l crește pe Ștef, de a deveni mama adoptivă a fiului lui, era o nouă dovadă de nebunie, pentru că ea nu se desfășura în limitele simple ale unui act caritabil, ci avea un subtext dubios, pe care nimeni la început nu l-a bănuț. Suzana era o femeie veselă, pornită veșnic pe amuzament, cu un simț al umorului uimitor, deși viața ei, dimpotrivă, nu i l-a prea demonstrat, veselia ei mergea adesea pînă la vulgaritate și aroganță, avertizînd într-un fel pe cine voia să-i intre în grații că ascunde o sîretenie agresivă. Cînd am văzut-o ultima oară, înainte de a muri, cam cu două zile înainte, era palidă, trasă, zbîrcită, îmbătrînită brusc și roasă de cancer, cu ochii tulburi țintuiți de credința că are o boală curabilă. Dar își păstrase îndrăzneala și claritatea vorbirii, mobilitatea minții. Aș fi preferat-o atunci senilă, gîngavă și proastă. Suzana a murit fără să știe nimic despre ea, pentru că s-a ocupat mereu de imaginea ei închipuț. L-a iubit pe Zanet, a vrut, ca orice femeie jignită, să-l umilească, dar a păstrat în toate un joc de mare tragediană. Personaj ciudat, femeia asta nu poate fi definită exact, ceea ce fac eu acum este un mic sacrilegiu. Educația lui Ștef a fost destul de primitivă pentru că mama adoptivă nu avea har de mamă, ea nu voia decît un singur lucru: băiatul lui Zanet să-i aparțină, să crească în preajma ei, pentru ea, în cultul unei femei foarte voluntare și bărbătoase. Gîndul Suzanei fusese să facă totul pentru a înlocui nevoia de tată a copilului, să-i smulgă lui Zanet dreptul și autoritatea ulterioară. Spera ca, mai tîrziu, cu trecerea anilor și cu îmbătrînirea, indiferența lui să alunece ca o haină prea veche și să-și dorească pe neașteptate fiul. Atunci, însă, trebuia să se constate că nimic nu supraviețuise nepăsării lui, că Ștef nu are nevoie de el, că poate trăi la rîndul lui independent, fără conștiința unei apartenențe de sînge. Din toată harababura asta un singur lucru era sigur, băiatul pictorului Emilian Zanet încăpuse pe mîini neprielnice și avea menirea ca, în cercul acesta complicat al intereselor, să producă șocuri psihice cu bătaie lungă. Nimeni nu bănuia că femeia asta îndărătnică s-a pus cu atîta energie pe fapte mari. Din toți banii pe care îi avea cumpăra lucrări de valoare, afla colecționari, se tirguia cu ei pentru fiecare pînză. Pe Ștef îl creștea cu exaltare, îl copleșea cu o grijă exagerată. Avea asupra lui o privire rapace și devoratoare. Copilul a căpătat imediat o patimă bolnavă pentru mama sa adoptivă pe jumătate ne bună care îi educa metodic un dispreț solemn pentru oameni, o trufie violentă. Pe temelul apartenenței la o viață filoxerată, care în ultimul ei rod dă toată frumusețea pe care nici un exemplar sănătos n-o atinge, Suzana cultivă în Ștef un egoism smochinit și tenace. Amîndoi, în casa plină de tablouri, trăiau o existență aparte, ruptă de restul lumii, închinată unei singure dorințe — desăvîrșirea înstrăinării lor, Zanet nu trăia alături de ei, era însă ca o umbră ademenitoare. Dar Suzana a murit înainte de a-și împlini opera, prea devreme pentru ca ea să se poată organiza în dimensiunile concepute. Lucrurile se desfășurau îmbucurător pentru biata femeie, Ștef se conformase excepțional planurilor ei, nu erau șanse să scape. Dar s-a întîmplat exact ceea ce nu fusese prevăzut. Moartea Suzanei a deviat brusc evoluția băiatului în sensul opus dorinței ei. Surprins în chiar momentul consolidării patimii lui pentru mama adoptivă, în chiar clipa definitivei lui formări, Ștef a trădat-o. Procesul de atașare s-a frînt în momentul cînd era foarte greu de oprit, de aceea a continuat să meargă mai departe, dar deviat de la traiectoria inițială. Moartea Suzanei a tulburat rău apele, care păstrau în adîncuri atîtea mlîri groase. Se găsește în unii oameni o forță irațională, o înclinație spre rău, o predestinare a răului care mă fascinează. Oricît aș încerca să fiu lucidă, dreaptă și corectă, în fața lor mă tem, dar mă tem din dragoste, pentru că nu poți urî niciodată ceva perfect, ceva total. Suzana săvîrșise un rău total, aproape perfect, mai apoi desăvîrșit de firea vanitoasă a lui Ștef. La moartea ei nu se putea plînge, nu se putea bocii. Abia atunci copilul a rămas orfan, abia atunci Zanet-junior s-a aflat în deplină pustietate. Din nenorocirea aceea s-a dezvoltat, ulterior, obsesia definitivă a lui Ștef: recîștigarea bătrînului Zanet, ruperea lui din indiferență și apatie, trezirea conștiinței lui de „tată“, lucru foarte dificil, chiar imposibil. Dacă Ștef ar fi analizat firea tatălui său din alt punct de vedere decît cel pe care îl împrumutase de la Suzana, și-ar fi dat seama că este zadarnic. Dar eroarea se statornicise în el foarte adînc. Ștef nu și-a mai revenit niciodată. Bolnav de „lipsă de tată“, maladie pe care pînă atunci o acoperise pătimaș Suzana, a făcut tot ce i-a stat în putere pentru a-l cîștiga. În timp ce el se crampona în această afecțiune nemărturisită pentru taică-său, bătrînul trecea printr-o transformare lentă. Forța și încrederea începeau să i se macine, i se trăbușeau toate catargele tinere, figura lui de boem se tumefia, era înlocuită cu masca scepticului savant și

placisită. Intreaga vitalitate îi mai rămăsese concentrată în răbufniri rare de cruzime. Stările lui melancolice, de la o vreme tot mai dese, se manifestau printr-o întunecare a percepției. În genere, Zanet, bătrînul, suferă de această inhibare a percepției, nu sesizează nimic din ce se petrece în jurul lui și nici nu-l interesează, iar în ceea ce-l privește pe Ștef parcă se lasă grea o negură, o perdeă de ceață. Ștef s-a mutat după moartea Suzanei la bătrîn; avea șaisprezece ani. Atunci l-am cunoscut eu, atunci, locuind în aceeași casă, au început să mă preocupe întâmplările familiei Zanet, care fusese numai un mediu și devenea brusc scena, decorul unor lupte vanitoase. Nu mai știu ce-a rămas afectiune în patima lui Ștef de a-l câștiga de partea lui pe bătrîn, dacă nu cumva ultimele urme de dragoste filială n-au fost înecate în orgoliul rănit al războinicului. Mai degrabă a intrat în inerția orgolioasă a înfringerii. Casa pictorului, distrusă în timpul războiului, avea pe afară un aspect sumbru, eclipsat numai câteva săptămîni pe an de înflorirea clematitei. În interior, camerele aveau între ele multe coridoare și holuri, intrări neașteptate, uși blocate, uși largi, înguste, sau ascunse în tapet, o casă ca un castel medieval în miniatură. Îi lipseau, sau nici măcar nu-i lipseau, stăpînii. Ferestrele înguste lăsau puțină lumină înăuntru, și becurile electrice ardeau de dimineața pînă seara, mai ales iarna. Numai înspre grădină se făcea o mică terasă cu uși mari, dar și acelea zăceau acoperite cu o draperie. În casa aceea n-au trăit niciodată copii. Cînd mama s-a mutat acolo, eu aveam deja doisprezece ani, cînd a murit aveam paisprezece, cînd a venit Ștef cincisprezece și el șaisprezece, maturizați amîndoi înainte de vreme. Prietenii noștri ne semănau întru totul și nu fusese acolo nici o joacă, nici un chiot adevărat, deși n-aș putea spune că era o atmosferă posomorîtă, dimpotrivă, ne vizita multă lume, se perindau zeci de oameni prin acele odăi și coridoare, se dădeau serate, se întindeau chefurile. Dar nimeni nu observa că e prea puțină lumină. Bătrînul Zanet (îi spun așa absurd, pentru că nu avea atunci decît patruzeci și opt de ani, arătînd de treizeci) nu ne dădea nici o atenție, ne lăsa să facem ce dorim, din cînd în cînd, după vreo beție, ne chema la el și ne ținea discursuri pe care eu bănuiam că musafirii nu le mai suportaseră. Formam un auditoriu ridicol, eu una îl socoteam cam nebun și răbdam totul cu stoicism, Ștef se lăsa fascinat, nu ațit de cuvintele lui, cît de minunea care îl apropia de taică-său. Spera, cred, în clipele alea, că bătrînul o să-l observe, o să-i vorbească, și o să se hotărască odată să-l cheme numai pe el. Ura întotdeauna prezența mea, și în general nu mă agreea de loc, deși eu îi dădusem cele mai sincere semne de afectiune. Ștef s-a apucat să picteze cu încăpăținare, crezînd că astfel va câștiga interesul bătrînului. Erău mijloace umile, încă nesubtilizate de atragere a îndărătnicului tată. Cu timpul ele s-au rafinat, o dată cu creșterea treptată a îndoelii. Ștef nu picta pentru a acoperi cu un sens imaginile, jocurile lui de culori, asta s-a petrecut mult mai tîrziu, cînd deja pictura i-a devenit o meserie, dorea pur și simplu ca prin ea să ajungă la ființa inabordabilă a tatălui său. O înlocuia pe Suzana cu bătrînul Zanet, umplea, de fapt, golul lăsat de ea, cu ființa bătrînului, ceea ce acesta n-a înțeles și probabil nici n-a vrut să înțeleagă. Din pricină că Emilian Zanet n-a răspuns imediat și favorabil acestei chemări, Ștef s-a încăpăținat într-o luptă inegală. Pictura lui are o nervozitate și o sălbăticie corectă, transmite exact starea permanentă de corozivitate în care se află. Boala s-a accentuat atît de tare, încît acum nici nu mai contează reacțiile bătrînului. Acesta poate face, în sfîrșit, gestul mult așteptat de apropiere și dragoste pentru fiu-său, Ștef va continua să-și trăiască febrilitatea fără să-l observe. Emilian Zanet, care are acum cea mai sublim decrepitate înfățișare, era, în acei ani îndepărtați, un bărbat încă tînăr, de o vitalitate singulară, închisă, paradoxal, în trăsături abulice. Dintotdeauna a arătat lumii un chip de ceară, umbrît de priviri tulburi, albastre-cenușii, care treceau pasiv printre obiecte, căuțînd umbrele. Înalt, masiv, și totuși covîrșit de reflexivitate, figură romantică, contradictorie în impresiile pe care le stîrnea, Emilian Zanet trăia parcă în alt ev, dădea semne că se născuse din greșeală în acest timp, în acest loc. Își desenase masca aceea tulbură cu multă precizie, încît la un moment dat i s-a părut lui însuși că exagerează. A corectat-o, cu stil, atașîndu-i o biografie complicată. Nu lipsea acestei ipostaze ridicolul, dar consecvența ei stăvilea orice bănuială, și orice poftă de a o ataca. Chipul de ceară, luminat de un zîmbet prelung, îngîndurat, a stîrnit pasiuni fără moarte. Zanet și-a făcut chipul, și-a făcut viața așa cum ridici o casă.

N-aș putea uita faptul semnificativ că, o dată cu trecerea anilor, Zanet s-a întrecut pe sine însuși, avantajat de faptul că înfățișarea lui era mai adecvată unor vîrste înaintate și avea de acum un suport biografic. Modul lui de a exista răspundea legendelor create, cine afla despre el mai înainte de a-l cunoaște era uimit că îl descoperă exact așa cum și-l imaginase. Privirile albastre, predilecția lui pentru hainele cenușii, sobre, fruntea palidă, înaltă, mîinile puternice erau completate de o voce frenetică, cu inflexiuni ciudate — lungua vocalele, le pierdea sau le suspenda în spații infinite. Vorbea cu cea mai deplină siguranță în ceea ce expunea și deodată amuțea, lăsîndu-și interlocutorul uimit și contrariat. Își continua conversația singur, ca pentru sine într-un limbaj propriu, făcut din șoapte, tăceri și gesturi mici, intra parcă în alte dimensiuni de gîndire, ignorînd prezența altora. Ce se petrecea atunci în mintea lui, nimeni nu putea bănui, iar această incertitudine născuse, pentru atîta mister, o admirație totală.

Acest bărbat fantastic n-a iubit decît o dată și într-un fel foarte ciudat, pentru că sentimentul i se deșteptase tîrziu, foarte tîrziu, cînd mai erau puține șanse să se împlinescă. Ființa care trebuia să tulbure existența lui Emilian Zanet era chiar buna, foarte buna mea prietenă, Daria Ioachim. Dar nici o femeie n-a vrut să recunoască această întâmplare foarte certă, pentru că ea răpea virtualitatea erotică a lui Zanet, îl cobora dincolo de posibilitate, în realitate. Dar să nu-l uit pe Ștef. El, cel mai fascinat dintre toți de bătrînul abulic, n-a căpătat niciodată un semn de afectiune. Omul acesta a avut totuși siguranța, speranța că lui îi aparține ultima replică, dar mă îndoiesc că și atunci taică-său ar fi sesizat-o, mă tem că ar fi trecut peste ea, cu aerul lui absent. Daria era un om curat, foarte curat, nici prea frumoasă, nici prea deșteaptă,

plină de visări romantice, patetică și avidă de sentimente dureroase, mai adolescentă la douăzeci de ani decît la șaisprezece. Sensibilitatea ei, foarte riguros cultivată de o familie cu sclifoseli de patriarhalitate, o făcea aptă pentru mari dezamăgiri. I-au fost oferite din belșug. Își căuta și chiar își improvisa durerile, iar atunci cînd ele i se refuzau, se retrăgea strategic, adopta acea distincție a înstrăinării care îi ședea atît de bine, lăsînd impresia că, eterică, apăruse printre noi din greșeală și, pentru că nu ni se potrivea, tot ea ne cerea scuze. Daria, cu ochii ei exaltați, distingea în Zanet posibilitatea marelui spectacol. Fiind bună prietenă cu mine, eram colege de liceu și familiile noastre se legau vag prin rudeniile a căror sorgînte n-o mai știa nimeni, făcea parte din auditoriul lui Zanet și asculta fermecat discursurile lui magistrale. S-a îndrăgostit de el la început cu teamă și mai tîrziu cu siguranța și energia cu care numai o adolescentă timidă și neajutorată se poate îndrăgosti. Între sentimentul și orgoliul ei muieresc s-a stabilit imediat un acord. Rămînea duioasă, lirică, melodramatică în starea de visare și activă, dominatoare, întreprinzătoare în starea de veghe. Daria se rupsesse în două, una care dorea și cealaltă care executa, organiza, calcula cum poate ajunge la marea ei durere. Am iubit-o mult atunci pentru că o simțeam fremătătoare și plină de ascunzături. Era ca o trezire din amorțeală, ca o naștere nouă. Pasiunea asta a Dariai ar fi putut fi o catastrofă pentru bătrîn dacă n-aș fi intervenit eu; este demn de reținut acest amănunt. Dacă Zanet ar fi realizat pe de-a întregul șansa uriașă care i se oferea pentru ultima dată, de a fi iubit cu devotament de adolescentă, adică de femeie care dăruie iubirii ei ceva din atașamentul filial, innobilînd relațiile erotice obișnuite, și-ar fi distrus tot arsenalul sentimental atît de bine păzit pînă atunci. Existența lui stranie, de bărbat ajuns în pragul bătrîneții, încă vital și stăpîn pe toate farmecele indifferenței erotice, o copleșiseră. Tulburătoarele izbucniri pseudo-filozofice, cîntecul inefabil al vocii lui, încrîncenarea de a trăi printre teorii încalcate, aduceau în viața Dariai decorul și recuzita de care fusese privată și pe care le aștepta cu fervoare naivă. Alchimia bătrînului prindea roade și se simțea din ce în ce mai înspăimîntat de bumerangul vrăjitoriei lui, căci dăruirea atît de simplă și exaltată a fetei îl dezarma, îl lăsa descoperit și vulnerabil. Refuza cu încăpăținare să-și recunoască sieși că s-a îndrăgostit de ea, rămînea rece și inabor-



Gabriela STOIAN

STUDIU DE STIL

dabil, sfîșiat, de fapt, pentru prima dată, de suferințele unei veritabile pasiuni. Oscilația asta a nenorocit-o pe Daria. În timp ce bătrînul datorită experienței lui putea risca orice, ea, lipsită total de experiență, nu avea voie să riște nici un milimetru. Imaginația ei febrilă descoperise un teren fructuos și n-ar fi dorit pentru nimic în lume să-l piardă. Din fericire excesul de experiență îl fortifica pe Zanet, el știa să simuleze și s-o uite chiar, să se închidă în problemele lui filozofico-sociologico-artistice și s-o disprețuiască, pe cînd ea nu știa decît să-l iubească și să facă totul pentru a și-l câștiga. Povestea a mers atît de departe, încît Daria a fugit de la părinți, s-a căsătorit cu bătrînul și a intrat în casa noastră ca soție, mamă și stăpînă. Avea un fiu mai mare decît ea, și Ștef a crezut la început că

întîmplarea asta e doar o glumă proastă. Mai înainte a urit-o îngrozitor, poate numai pentru că își simțea tatăl foarte atașat de Daria, dar mai apoi a trecut la un fel de ură specială, amestecată cu simpatie și cu speranțe erotice. Gluma s-ar fi putut îngroșa oribil, dacă ar fi fost o glumă, din păcate a avut un sfîrșit melodramatic și eronat. Eu l-am determinat. Ar fi fost destul de ușor să asist de departe la o catastrofă lentă. S-ar fi devorat pînă la urmă unul pe altul. Dar nu pentru a-l salva pe Ștef am intervenit, el oricum ar fi fost cel de deasupra deznodămîntului, și nu pentru a răzbuna astfel umilințele mamei mele, și ea fostă iubită a bătrînului, care mă acceptase în casa lui, deși au fost atît de dezolante și de multe. Simțeam nevoia de a mă amesteca într-un fel în viața lor, de a intra în biografia Zanetilor, de a-mi afirma prezența. Începuseră să mă ignore, eram neînsemnată și la urma urmei tolerată printre ei. Faptele mele aveau o finalitate cu totul nevinovată, dar din păcate firile lor, a bătrînului, a lui Ștef, a Dariai, care se molipsise cu totul de la Zanet, nu se potriveau acelei finalități pașnice. Am făcut-o pe Daria să descopere în sertarele bătrînului un teanc misterios de scrisori aparținînd Suzanei. Fiecare scrisoare nu era mai lungă de o pagină, indica exact drumul unei experiențe izolate în care nucleul era Zanet. Povestea acelei femei se desprindea cu claritate din rîndurile îngălbenite și, ca întotdeauna, o corespondență atît de melancolizantă, devenind ficțiune și literatură, transforma persoanele vii, reale, în personaje misterioase ale unui roman ambiguu. Daria era o fire „sensibilă” la literatură și dornică de emoții puternice. Ceea ce a făcut-o cu totul nefericită a fost independența totală a acelei povești de ea, de ființa ei, de trupul ei. Zanet aparținea unei literaturi în care ea nu încăpea, iar în locul ei trăia, respira, vorbea și se lamenta o eroină ciudată. Descoperirea că nu are forța și energia celeilalte, care reușise să dezvoltate un roman independent. Daria începu să-și plimbe melancolia prin camerele întunecoase ale casei Zanet și-mi explica mie, din cînd în cînd, ce nevoie uriașă simte de a trăi evenimente unice, speciale, care s-o izoleze. Mă făceam că nu pricep și fericirea ei era deplină. Avea dreptul să creadă că este cu totul și cu totul singură, din ce în ce mai singură. Într-o seară, Ștef a încercat să intre în camera ei. Pîndeam de mult „evenimentul” și nimic nu m-a surprins. Daria avea camera lîngă a mea. De obicei, bătrînul venea numai în vizite nocturne, ca un amant clandestin. Rămînea cîteva ore și pleca tîrșindu-și pașii spre dormitorul lui de la etaj, unde ținea lumina aprinsă tot timpul. Ștef a bătut la ușă după semnalul bătrînului și Daria a deschis ușa imediat. A urmat un schimb de replici nedescifrabile și tăcere, după cinci minute Daria a ieșit afară și a alergat la bătrîn. N-au coborît împreună și Ștef a plecat mohorît. Se pare că Daria i-a spus lui Emilian Zanet, dar acesta nu a socotit că trebuie comentată întâmplarea și Ștef n-a mai îndrăznit o nouă escapadă. Sînt sigură că fata a fost foarte jignită de tăcerea lor. După trei zile de la această dată memorabilă, era ziua de naștere a bătrînului. Ne-am strîns toți în salon să-l sărbătorim, el ne-a mai ținut, turmentat, un discurs (Doamne, a fost chiar ultimul adevărat discurs!) și ne-am întins la taclale. Au zbirniit atunci ferestrele de principii și idei, de vorbe nesăbuite sau bine calculate. Daria s-a comportat firesc pînă a căzut în convulsii pe covor. Se otrăvisse. A doua zi plîngeam toți la cîmpătușul patului. Bătrînul n-a îndrăznit să mă acuze, deși îmi descoperise vina. Scrisorile le-am alcătuit cu fantezie, cu talent literar, nimeni însă n-ar fi crezut că sînt ale Suzanei. Orb să fi fost și puteai să-ți dai seama că femeia aceea nu ar fi scris niciodată nimic. A fost și alibiul meu, față de mine însămi, desigur, că am ales-o pe ea dintre toate iubitele lui Zanet ca autoare a falselor scrisori. În datele reale ale biografiei ei am reinterpretat termenii, atît cît era posibil, pentru ca falsul să pară un act autentic. Numai Daria a fost în stare să se înșele. Nu eu am înșelat-o, ci ea însăși s-a înșelat. De altfel, Daria a primit de la viață exact ceea ce deștepta în gîndurile ei tainice — melodrama. Ce poate fi mai încîntător pentru un om decît să trăiască așa cum a visat, adică în conformitate cu firea și substanța lui intimă. S-ar putea spune că eu am făcut-o fericită, iar moartea, pe care singură a hotărît-o, îmi întregeste convingerea. Dar n-aș putea să mă laud cu cinism că am făcut asta cu intuiția clară a deznodămîntului, m-am lansat instinctiv în viața Zanetilor numai pentru că mă ignorau. Altfel nu prea mă interesa nefericirile, complexele, ciudățeniile celor din jurul meu. Bătrînul începuse să facă în fața Dariai glume stupide, se complăcea în conversații vulgare, adesea pornografice, știînd bine că asta îi displace profund. Înțelegeam vag că e o provocare, o desolidarizare aparentă de propriile sale sentimente. Puteai crede că n-o iubește, că numai dorința de a avea încă un pion de garanție al neîmbătrînirii lui îl făcuse s-o ia de nevastă. De altfel, dacă n-ar fi existat în atitudinea lui ceva disprețuitor, o detașare față de Daria, l-aș fi desconsiderat. Abia după moartea ei a realizat că este foarte bătrîn, că nu-i mai rămîne decît singurătatea și resemnarea. A urmat acelei stupide sinuciderei o acceptare discretă a vîrstei, a mizeriei fizice. Așa că, dintre toți, se pare că singurul atins a fost bătrînul. Ștef a scăpat, deși nu trebuia să scape. Numai pentru asta mă simt vinovată.

Cîte sentimente a stîrnit în jurul lui un nepăsător!

Proiecte literare

La întrebarea : Ce veți publica în 1971 ?, pe care le-a adresat-o „România literară”, cu prilejul sfârșitului de an, răspund 17 critici, poeți, romancieri și traducători sovietici :



GALINA SEREBRIAKOVA :

Recent mi-a apărut volumul întâi al romanului **Din generație în generație**. În cursul anului viitor, voi continua cartea aceasta care înfățișează destinele intelectualității sovietice în ultimii ani. Am să urmăresc, astfel, evoluția eroilor până în zilele noastre. Mi se va tipări, tot în 1971, într-o nouă ediție, volumul de amintiri **Despre alții și despre mine**, al cărui sumar va fi completat și mult îmbogățit. Am introdus, între altele, acolo, un capitol închinat lui Zaharia Stancu. De asemenea, la începutul noului an, voi publica — în chip de prefață la tălmăcirea în limba rusă a romanului **Pădurea nebună** — un eseu închinat operei și personalității confratelui dv. Zaharia Stancu.



VASILII ROSLIAKOV :

Am predat editurii manuscrisul romanului **Războiul din urmă**, în care descriu luptele de partizani din 1942, purtate în pădurile Brianskului. Anul viitor, adică de fapt anul... acesta — căci 1971, într-un fel, a și început — voi termina volumul al doilea al „Războ-

lului din urmă”. Într-o anumită măsură, romanul continuă nuvela **Unul dintre noi**, cu care am debutat. Planul său este însă mai complex, iar tabloul istoric mai larg. Mă interesează destinele contemporanilor mei în grelele zile ale războiului, și îndeosebi în primele luni de măcel, atât de dramatice. Eroul meu se pomenește în încercuire, iată-l apoi pentru cităva vreme pe teritoriul inamic, în fine trebuie să-și aleagă drumul, un drum, și în cele din urmă ajunge iarăși la ai săi.

În noua colecție „Scrisori de la țară”, înființată nu de mult, voi fi prezent cu un eseu despre viața rurală, viața din Stavropolie — ținutul meu natal. Acest reportaj-eseu cred că se va numi **Pe meleaguri natale**.



ANDREI VOZNESENSKI :

Nu de mult am publicat în revista „Iunosti” un nou poem **Gheața — 69**, inspirat de moartea tragică a studentei Svetlana Popova de la Universitatea din Moscova. Acest poem a fost conceput ca un triptic. În cursul anului 1971 voi lucra la celelalte două părți ale lui. Am să relau, de asemenea, spre a o desăvârși, piesa **Păziți-vă chipul !...** Sper ca tot în 1971 să-mi apară și două volume de versuri.

EVGHENII SIDOROV :

Voi scrie o carte despre A. V. Lunacearski, o nuvelă cu accentuat caracter documentar. Mă preocupă în ultima vreme probleme legate de teatru, spectacole, interpretări și am în pregătire un eseu despre câteva montări cu piese de Shakespeare și Pușkin, care s-au jucat pe diferite scene din țara noastră (la Moscova, la Leningrad etc.).



VASILII AXIONOV :

Am de gând să public romanul **Dragostea pentru electricitate**, o carte evocând aspecte din lupta purtată de bolșevici în ilegalitate, al cărei erou central este Krasin. În planul editurii pentru copii „Detghiz”, e prevăzută și o altă lucrare predată, **Bunicul meu monument**, roman destinat micilor cititori.

OLEG GONCIAR :

Mă preocupă în continuare actualitatea, subiectele și tematica ei, frământările și problemele societății contemporane, destinele sau destinul omului de azi. Sper ca toate acestea să-și afle întruparea într-un scenariu cinematografic, într-o nuvelă și poate... într-un roman.



GRIGORII BAKLANOV :

Sint gata cu noul roman, **Prietenii**, ce va fi trimis la tipar în 1971. Voi publica și o carte de impresii despre America. Am vizitat-o cu un an în urmă. Tot anul viitor, va rula pe ecranele noastre și filmul **Maria**, al cărui scenariu îmi aparține.

ZOIA BOGUSLAVSKAIA :

Pregătesc să încredințez tiparului un nou volum de proză în care vor intra câteva nuvele. Lucrez actualmente (și nu voi înceta să mă dăruiesc realizării lui) și la un nou roman, al cărui titlu va fi **Pauza**, inspirat din viața intelectualilor sovietici (medici, avocați etc.).

TATIANA IVANOVA :

Am să am, în sfârșit, gata traducerea în limba rusă a unui volum de nuvele de V. Voiculescu. Ea mi-a cerut studiu, efort și timp. După denumirea uneia din bucățile incluse în culegerea făcută, cartea am intitulat-o **Chef la minăstire**. Editura pentru copii, „Detghiz”, va oferi lectorilor, în tălmăcire, un volum de basme românești la care am colaborat și eu.



TAMARA MOTILIOVA :

Mă preocupă două mari personalități : Dostoievski și Thomas Mann. Voi publica la începutul anului în revista „Voprosi Literaturi” un amplu eseu pe tema **Dostoievski și scriitorii secolului XX**. Un alt eseu, programat să apară în „Inostrannaia literatura”, analizează corespondența dintre Thomas Mann și Heinrich Mann.

IURII KOJEVNIKOV :

În primul număr al revistei „Inostrannaia literatura” pe 1971 aștept să văd apărând tălmăcirea în limba rusă, făcută de mine, a romanului **Ce mult te-am iubit** de Zaharia Stancu. Am în pregătire și un ciclu de traduceri din poezia lui Bacovia.

labirint

Poezie și socialism

Institutul de literatură mondială „A. M. Gorki” a publicat o culegere de articole închinată diverselor manifestări și aspecte ale poeziei de inspirație revoluționară. Reținem din sumarul culegerii care se cheamă **Poezie și socialism** un studiu al lui N. Balașov despre Paul Eluard, articolul **Johannes Becher, idei și imagini** de S. Turaev. Omul și universul în poezia lui Bertolt Brecht de N. Pavlova, Popor și personalitate istorică în poezia lui Nazim Hikmet de A. Babaev și studiile închinat lui Maiakovski, Viteslav Nezval, Pablo Neruda.

Ediție Verlaine

În editura „Hudojestvennaia Literatura” a apărut, sub titlul **Lirice**, un volum de tălmăcirii din poezia lui Paul Verlaine. Printre traducătorii lui

Verlaine în Rusia se numără multe personalități literare de seamă. E destul să-i cităm pe V. Briusov, Boris Pasternak, Iliia Ehrenburg sau F. Sologub. Acesta din urmă publică, încă din 1923, un întreg volum de tălmăcirii din opera simbolistului francez. Noua culegere de traduceri, mai amplă decât toate cele precedente, reunind variante vechi și încercări noi, însă de reală valoare, este prefațată de E. Etkind.

Un important eseu

Cu eseu despre Andrei Voznesenski pe care îl publică, la Moscova, Al. Mihailov, unul dintre cei mai de seamă lirici sovietici de azi, pătrunde mai viu în conștiința publicului. Numai apariția în sine a unei atari cărți este un lucru ce merită a ne atrage atenția. Și ea ne bucură cu atât mai mult, cu cât autorul său este un critic de poezie

care a consacrat până acum numeroase alte articole lui Andrei Voznesenski, deci un condei avizat și competent. Aportul lui Voznesenski, îmbogățirea conținutului și a varietăților formei, specificul artistic al poeziei sale sint cercețate minuțios și scoase în evidență cu un deosebit simț al nuanței.

Inedite de Hikmet

Revista „Novii Mir” a publicat în nr. 10, apărut nu de mult, un ciclu de poeme inedite ale lui Nazim Hikmet (în traducerea Muzei Pavlova). De remarcat unele versuri din ciclul **Scrisori din închisoare**, datate 1942 și poeziile **Hotelul Bor** și **În zilele acestea de arșiță**, scrise în 1958.

Copiii blocadei desenează

Cu titlul de mai sus, în editura „Aurora” din Le-

ningrad, s-a tipărit anul acesta un album mai impresionant decât multe pagini de literatură inspirate de blocada Leningradului. Desene naive, copilăroase, ai căror autori sint școlarii, copiii grădinițelor, micii cetățeni ai Leningradului impresurat. Cu viziunea lor nealterată, pură, așa cum au simțit-o și cum s-a reflectat în sufletele lor gingașe, plâpânde, e transcrisă toată grozăvia războiului.

„Alexandr Fadeev”

În interpretarea monografică a lui Vitalii Ozerov, personalitatea cunoscutului scriitor sovietic își găsește un bun exeget. Spirit pătrunzător și lucid, capabil deopotrivă și de sinteze și de analize profunde, în același timp fire emoțională, Ozerov a tipărit — cu completări și îmbunătățiri de

mare preț — a treia ediție a studiului său despre Fadeev. În noua sa formă, lucrarea pare un portret aproape nou. De reținut reala putere de evocare a autorului monografiei, îndeosebi cind se ocupă de ultima perioadă a vieții lui Fadeev, prezentată în toată complexitatea ei dramatică. În orice caz, o altă cercetare mai solidă și mai competentă făcută asupra aceluiași subiect încă nu există.

Oaspeți

„Revista Viața Românească e astăzi oaspetele nostru” — anunță numărul 9 al revistei sovietice **Drujba Narodov**. Într-un cuvânt introductiv, Demostene Botez prezintă pe

scurt istoricul și destinul revistei „Viața românească”, revistă cu atât de vechi și bogate tradiții... insistând asupra principalelor figuri de oameni de literă, artă, sau personalități culturale a căror creație și activitate au fost stins legate de această publicație. Un grupaj de versuri semnate de Demostene Botez, Radu Boureanu, Maria Banuș, Mihai Beniuc, Marin Sorescu, Nina Cassian, Veronica Porumbacu, Florin Mugur face cunoștință cititorului sovietic cu unele aspecte ale dezvoltării poeziei noastre. La transpunerea versurilor în limba rusă au colaborat cu succes poeți binecunoscuți ca Rimma Kazakova, Inna Kașejeva, Kiril Kovaldji. Proza este reprezentată prin numele lui D.R. Popescu **Vinătoare regală** în traducerea Lilei Dolgușeva, și prin **Orașul de Petru Popescu**, tălmăcită de Kiril Kovaldji.

ÎN CULTURA SOVIETICĂ



KIRIL KOVALDJI:

Mă lupt cu un nou volum de versuri. Poate că am să revin și la proză. În ceea ce privește traduceri, pregătesc pentru „Inostrannaia literatura” un grupaj de versiuni în limba rusă din poemele lui Nichita Stănescu și lucrez asiduă, împreună cu Irina Ogorodnikova, la tălmăcirea romanului **Groapa** de Eugen Barbu.



GLEB GORIȘIN:

În paginile revistei „Zvezda” îmi va apare o nouă nuvelă: **Muzica**. În 1971 aștept publicarea și a unui volum de proză, intitulat **Chipurile trecătorilor**, ce va cuprinde pe lângă **Genealogie** — o mai veche nuvelă a mea — și niște noi schițe. M-am reîntors, nu de mult, dintr-o lungă călătorie, de vreo două luni, prin Extremul Orient. Am străbătut Kamciatka, Insulele Comandorilor etc. Așa că am de gând să-mi aștern pe hîrtie impresiile culese din timpul acestei călătorii.



VLADIMIR TOROPIGHIN:

Recent de tot mi-a apărut **Epoca mărturisirilor**, volum în care am inclus poezii publicate în 1969 și 1970. Am, apoi, în lucru o nouă plachetă. De asemenea, pregătesc și o carte în proză, a doua mea carte în proză, care va cuprinde bucăți scurte de coloratură lirică, deci tot un fel de „balade în proză” — cum de altfel mi le-am și intitulat.

Maia Borisova

Ploaie cu soare

— fragment —

*Trecea o femeie cu pașii grei
Murmurînd un cîntec, încetinel.
Cît lumea de mare, pîntecul ei
Sferic era ca boltitul cer.*

*Iar umerii ei rotunzi și duri
Păreau o pereche de moicomi tauri,
Sprîncenele-i: corzi răsunînd în jur
Pieureau ușor în părul de aur.*

*Iar ochii, iezero-n codru erau,
Iar genele, brazi, le umbreau luminînd
Iar mările-n zeci de oglinzi o prindeau
Iar vîntul a stat de cîntecul blind.*

Rimma Kazakova

Poezia

*Cumplită muncă de țaran
E poezia, bat-o tata!
Precum Fecioara din Orléans,
De ce vrea bard să fie, tata?*

*De tainică viziune-i piină
Ca un copil neștiutor.
Încearcă zava, dacă-i vine
Și hotărîrii îi dă zor.*

*Adio jocuri, jucării,
Unde te duci, teiță, unde?
Ochii: migdale vineții,
Par tinere cetății burgunde.*

*Ea trece blind și liniștit
Precum spre țarm o pescăreasă,
Ca sora spre-un ostaș rănit,
Spre albie, spălătoreasa.*

*Nu tremură, nici rău nu-i pare
Că-i una cu ăst meșteșug.
Așa zbura Jeanne d'Arc călare
Și tot așa a ars pe rug.*

In românește de Alexandru BOGDAN



VALENTIN KATAEV:

În cursul anului în care intrăm voi continua să lucrez la o suită de amintiri inspirate din propria-mi copilărie; va fi un mănunchi de schițe nu fără legătură între ele, ci alcătuit un tot, în genul ultimelor mele lucrări — **Caleidoscop** și **Iarba uitării** — cu o compoziție însă ceva mai simplă. Cartea este pe jumătate scrisă, sper să o termin pînă la sfîrșitul lui 1971. A! titlul? Încă nu m-am decis...



ALEXANDR BEK:

Numire în post nou se cheamă pînă acum, dacă n-am să-i dau cumva alt titlu, povestirea pe care voi tipări-o foarte curînd în revista „Novii mir”. Încerc să reconstitui, în cuprinsul ei, atmosfera de după congresul XX al P.C.U.S.; tind să înfățișez profilul unui om deținător altădată de funcții de mare răspundere și care acum își schimbă munca, este numit într-un alt post, trăiește o întreagă serie de frămîntări ce-l fac să mediteze asupra trecutului în genere și a trecutului său, să reflecteze la propria-i viață, să se confrunte cu oamenii și ideile tinerei generații.



SERGHEI SARTAKOV:

Voi fi în librării cu volumul II al romanului **Piatra filozofală**. N-aș vrea să uit a vă spune că acum 14 ani, cu prilejul primei mele vizite în România, mărturisiseam într-un interviu că sint absorbit de elaborarea unui nou roman. Ulterior, proiectul s-a conturat și a devenit... **Piatra filozofală**. Mă bucur că, revenind la București, am putut spune cititorilor mei români că promisiunea de atunci n-a rămas o vorbă în vînt.

Două profiluri lirice: Rimma Kazakova — Maia Borisova

Două poete sovietice, reprezentînd amîndouă deopotrivă generația care — sub semnul făgăduielilor majore — a intrat în literatură cu aproape două decenii în urmă și a atins astăzi vîrsta împlinirilor mature: Rimma Kazakova și Maia Borisova. Legate printr-un destin literar în multe privințe comun, ele sînt totodată foarte deosebite una de alta — și ca poete și ca oameni.

Rimma Kazakova pare o fire mai închisă, concentrată, ochii ei negri, de un negru neașteptat — pe chipul de rușoaică — sînt umbriți de melancolie; o ușoară cută amară în colțul buzelor dă întregii sale figuri un aer de seriozitate, poate chiar grav. În timp ce vorbește, Rimma își ține ochii plecați, îi închide chiar de parcă s-ar retrage în sine, de parcă ar cumpăni și chibzui cuvintele, de parcă s-ar verifica și confrunța. Cuvintele ei se înșiră domol, fără grabă, nu din oboseală, ci urmînd semnul gîndului, din dorința unei mai clare formulări. Între cuvinte se aștern clipe de meditație, de dialog cu sine.

Roșcovană cu ochii albaștri, Maia Borisova te farmecă prin zîmbet, un zîmbet în care citești bucuria de a trăi, de a scrie, de a recita versuri, de a discuta despre poezie, de a lega prietenii. Acest zîmbet înlesnește comunicarea cu lumea din afară și după o oră de discuție ai impresia că te afli alături de o veche cunoștință. Maia Borisova este o entuziastă a vie-

ții, un spirit îndrăgostit de veacul în care trăiește, ale cărui frămîntări și preocupări caută să le pătrundă, să le cuprindă, suflet deschis spre chemările lui — de bucurie sau suferință.

Universul poetic al Rimmei Kazakova este subliniat cotidian, simplu, lipsit de orice ostentație; așa ne apare și în noul său volum **Brazii cei verzi**. Declarîndu-se „cenușă-reasă” a artei, adeptă a muncii modeste, perseverente, muncă asiduă de caldă, ce nu promite glorie (**Calță, Cuvintele**), poeta se simte fericită să poată cunoaște unele clipe de tăcere, de absolută singurătate — în mijlocul naturii sau al orașului zgomotos — în care să-și asculte sufletul („în fața sufletului meu stau ca în fața unei ferestre deschise”). Este confesiunea unei poete egocentrice, sau doar simpla dezvăluire a lumii ei intime? Nu. Dacă Rimma Kazakova cere contemporanilor săi „să învețe, să asculte... sufletele, mai ales cînd ele suferă”, ea este cea dintîi gata s-o facă: „nici cînd n-am să obosească ascultînd... copiii, femeile, strada, oftaturile, risetele...” „la orice chemare, la orice strigăt voi răspunde ca un ecou...” Poeta trăiește durerea femeilor ce și-au pierdut bărbații în război („chiar de ne-am transforma toate în sălcii, tot n-am putea plînge peste toate mormintele împrăștiate în lumea largă...” **Logodnica**) și împărtășește suferința iubitelor trădate, părăsite (**Anul 1942, Mașa, Prie-**

tena etc.). Aripa ocrotitoare a poeziei sale cuprinde pe toți cei buni și blînzi, suferînd nemeritat, conștiințele curate și nobile, năzuitoare spre ideal, spre o viață pură și luminoasă, pe toți acei idealști pe care „isteții” și „victorioșii” existenței meschine îi tratează drept „proști”. Confesiunea Rimmei Kazakova nu este numai cea a unei contemporane, ci și a unei poete cu puternice legături naționale. Rusia apare în versurile sale cu peisajele ei clasice, cu trecutul ei mai îndepărtat sau mai apropiat, cu paginile ei de vitejie, scrise nu de eroi legendari sau de străluciți comandanți de oști, ci de oameni de rînd, modești, tăcuți, trecînd neobservați prin viață, cu prezentul ei de muncă și frămîntări zilnice (**Schițe din Crimeea, Chersones, Fata popii, Baladă despre un custode de muzeu, Mătușa, Nevasta ofițerului** etc.). Simplă și sobră, dar în același timp muzicală, poezia Rimmei Kazakova aduce uneori ecouri pușkiniene și se înscrisie în peisajul contemporan al creației lirice din țara sa ca o continuare a celei mai bune tradiții lăsate de poezia rusă clasică.

În schimb, poezia Maiei Borisova — dacă ne gîndim la puternicul ei suflu social, dacă vibrăm la nuanțele ei politice, dacă-i ascultăm rezonanțele contemporaneității (care definesc de altminteri un întreg filon al literaturii sovietice de la Maikovski pînă la Evtușenko) poate fi considerată o poezie cetățenească.

Sînt trăsăturile îndeobște mai puțin frecvente în lirică feminină, chiar și sovietică.

Așa cum ea însăși o mărturisește, poeta nu se simte „o persoană particulară”. Răspunderea ce-i revine este răspunderea pentru destinul celor din jur „Sînt o instituție”, declară Maia Borisova, o instituție unde se string plîngerii, unde oamenii vin să ceară sfat, ajutor, îndrumare și poeta se simte datoră „să rezolve cazurile”, să muncească „fără zile de sărbătoare”, fără odihnă. Toate acestea se relevă cu deosebită acuitate mai cu seamă în **Ploaie de vară**, poem care a și dat titlul volumului **Neliniștea** ce-l străbate e rodul unei întrebări de groază: cum de nu se gîndește omenirea „că astăzi deasupra capului fiecăruia dintre noi... atîrnă o greutate de 40 de tone de explozibil?” Convergente și simbolice, răspunsurile firii (ce care o oglindește iarba), ale omenirii (ilustrate prin mamă), ale timpului (reprezentat prin ceasornic), afirmă — dincolo de orice uneltiri ale întinericului — încrederea în biruința forțelor luminoase în perenitatea vieții.

Filonul publicistic se integrează organic poeziei Maiei Borisova, armonizîndu-se cu revărsarea ei metaforică, stenică și gîlgiitoare, care o situează în aceeași școală cu Maikovski și o înrudește într-o oarecare măsură cu Boris Pasternak.

Tatiana NICOLESCU

CE E NOU ÎN CULTURA SOVIETICĂ

Simonov încheie un ciclu



În revista „Znamia” (Nr. 6—8/1970), Konstantin Simonov publică prima carte a romanului *Ultima vară*, menit să încheie ciclul său de război (*Nimeni nu s-a născut soldat, VIII și morții*).

Această primă carte cuprinde perioada de pregătire a operației „Barrage” — ofensiva întreprinsă în

vara anului 1944 de Armata Sovietică în Bielorusia cu forțele reunite ale celor trei fronturi bielorusse.

Narațiunea, desfășurată pe cuprinsul a 18 capitole, alcătuiește un tot încheiat — pregătirea ofensivei, — cunoscând că următoarea carte va înfățișa ofensiva propriu-zisă.

Ca atare, însăși această primă carte este o lucrare „finită”, am zice „un roman în roman”, întrunind astfel elementele care îi conferă calitatea unei scrieri de sine stătătoare și, deci, suficiente atribute de interpretare a unui tot independent.

Titlul titlului este cit se poate de clar. *Ultima vară* este vara lui 1944, ultima dintre cele de război. Sîntem în plină ofensivă, înaintarea impetuoasă a trupelor sovietice marchează sfîrșitul apropiat al conflictului a cărui soartă e deja decisă, deznădămintul final rămînînd doar o chestiune de timp.

În acea vară, a patra de război, Armata Sovietică apare — și mărturie stau succesele ei neîntrerupte — investită cu un alt potențial, atît material cît și moral, decît în zilele și lunile ce au urmat aceluia nefast 22 iunie 1941. Forța sa de șoc este acum — și puterea de sugesție a autorului nu ezită să apeleze la toate îndemînările ei — colosală, desfășu-

rarea tactică și strategică îmbracă alte dimensiuni, dar, mai ales, ostașul din vara aceluia an, călît după atîta alții de război greu, conștient de înalta lui misiune, văzîndu-se în pragul victoriei, devine sau a devenit alt om. Ceea ce, iarăși, autorul știe să marcheze cu fericele mijloace artistice. Nu se omite apoi relieful unui element nou: grija sporită a comandamentului pentru viața ostașului, a omului, chiar dacă el nu înfruntă moartea cu o mai redusă hotărîre și abnegație decît înainte.

În vara aceluia decisiv an, autorul își poartă eroii prin aceleași locuri pe unde ei înfruntaseră dușmanul cotropitor în prima vară de război; de data aceasta, însă, îi întîlnim într-o cu totul altă postură. Și paralela, ca să-i zicem așa, îi dă lui Simonov posibilitatea să zugrăvească și mai pregnant, o dată cu creșterea forței de șoc a armatei, creșterea celeilalte forțe: conștiința morală a omului.

Iată de ce el își încheie anume ciclul de război aici și acum. Nu va duce narațiunea pînă la Berlin, pînă în ziua victoriei. Căci va găsi cu cale că nu e nevoie s-o facă. Ciclul s-a încheiat. Între cele două veri, prima și ultima, zvîrcolitoarea dramă s-a consumat. Și, o dată cu ea, marea eroe își trăiește ultimele-i cînturi. Au-

torul nu se vrea atotcuprînzător. Destinul oamenilor pe care el îi înfățișează se contopesc totuși cu acela al unui popor. Astfel conceput romanul elementul epic nu are decît de câștigat. Și iată, fără îndoială, un merit al lui Simonov.

Pe plan particular, în centrul narațiunii se află același Serpilin, cunoscut cititorului mai dinainte, secundat de același Sîntov. Brav comandant de oști, Serpilin este investit cu un înalt simț al omeniei, pe care o vedește aici în condițiile atît de grele, extraordinare ale războiului. Pe care o vedește oriunde și ori de cîte ori are prilejul s-o facă, ceea ce îi conferă trăsăturile unui om adevărat și, în chip firesc, îl va apropia de cititor. Iar atunci cînd autorul ni-l prezintă nu numai în viața de campanie, ci și în viața sa intimă (la o vîrstă destul de respectabilă, Serpilin — aflat în spital — cunoaște o nouă dragoste), el știe s-o facă abil, cu subțirime, așa încît episodul apare pe deplin firesc.

Ansamblul celor 18 capitole din *Ultima vară* s-a bucurat de înalte aprecieri în presa sovietică, făgăduind un succes literar ce vine să încunune prodigioasa activitate a unui reputat scriitor.

Igor BLOCK

Istoria ca personaj

Recenta apariție în revista „Novii mir” a romanului *Sotnicov* de Vasili Bikov, cunoscut la noi din traducerea romanului *Morții nu simt durerea*, a readus în actualitate una din problemele cele mai obsesive ale literaturii sovietice: istoria ca personaj.

Sotnicov este de fapt o istorie în doi, plecată de la pretextarea unui moment din viața de partizani, atît de frecventată în mai toate literaturile europene. Doi partizani, *Sotnicov* și *Rîbak*, sînt trimiși într-o misiune de aprovizionare, însă omul lor de legătură nu mai există, pentru bunul motiv că nu mai există nici satul unde locuia acesta. Aprovizionarea trebuie, într-un fel, să fie rezolvată și cei doi pornesc într-o lungă odisee, complicată de gerul năpraznic și de insuficiența fizică a lui *Sotnicov*. Ei posesesc pentru un timp la un primar pus de nemți — *Piotr*, și la o țărăncă cu cîțiva copii — *Demciha*. În casa acesteia din urmă sînt arestați, mai mult accidental, întîmplare după care urmează ancheta și condamnarea lor la moarte. *Rîbak* însă acceptă să lucreze în poliția nemțească și astfel nu este spînzurat decît *Sotnicov*; soarta lui o împărtășesc și *Demciha* și *Piotr*.

Sotnicov include un proces mai obiectivizat decît *Morții nu simt durerea*, ceea ce face ca tot mecanismul de devenire, care domină de fapt romanul, să fie mult mai mult inclus în sfera normalului, să cîștige în nuanțe, deși poate — din aceeași cauză — nu și în vigoare. *Rîbak* nu este un trădător, după cum nici *Sotnicov* nu este un erou; întreg romanul implică mai curînd destrămarea unui vechi clișeu li-

terar, decît constituirea și soliditatea lui. Ne aflăm, evident, în fața unui proces care, în datele sale fundamentale, nu pare să sugereze apariția anti-nomiei. *Rîbak*, inițial, acceptă să intre în poliție numai pentru a se putea întoarce la partizani; obligat însă ca să ia parte la execuție (va fi de fapt cel care-l va executa pe *Sotnicov*), el va depăși o invizibilă, dar implacabilă, linie de demarcație, după care practic nu mai există drum de întoarcere. Este, într-un fel, tragedia celei de a doua nașteri, pe care o sugera *Paster-nak* în *Marburg*.

În roman pare a nu fi de întîlnit nimic în măsură să determine trădarea lui *Rîbak*, mai mult un fel de victimă a lui *Sotnicov* care, tocmai pentru că e bolnav, îl împiedică pe *Rîbak* să acționeze cu tot profesionalismul de care acesta e capabil. În fond, cei doi sînt arestați, tocmai pentru că *Rîbak* a încercat să-l salveze pe *Sotnicov*. Din care pricină, trădarea pare a fi la *Bikov* mai curînd o nenorocire, o nenorocire neașteptată și chiar executarea lui *Sotnicov* nu pare să depășească stadiul acesta al unui ghinion extrem. Totul tînde să se încadreze aparent în diverse serii existențiale, aflate dincoace și dincolo de liniile de demarcație. Există însă în roman, în scena execuției, un urlat al *Demcihei*, care nu vrea să fie spînzurată, pentru că e o femeie încă tînără și are și copii, și de aceea urlă, urlă prostește, poate mai puțin din dorința de a îndupleca pe cineva, cit ca să dea glas deznădejdii, unei deznădejdii totale. Ea n-a chemat pe nimeni la ea acasă, cei doi

partizani au venit sub acoperămîntul ei ca să se odihnească și să mînce: ea n-a vrut să-i primească, din grijă pentru copii, cei doi însă au fost arestați și pe *Demciha*, surprinsă ca tîlnuitoare de partizani, iată-o condamnată la moarte. Urletul ei este de fapt puntea de legătură care unește cele două universuri ale lui *Rîbak* și le dă sens, un sens surprinzător în raport cu recea confruntare dintre *Sotnicov* și *Rîbak*, iar asta cu atît mai mult cu cît — dintre cei doi — *Rîbak* este cel mai agresiv, mai imperios, mai convins de justetea acțiunilor sale, de precarietatea modului de viață dus de ceilalți. Atitudine care imprimă romanului un neașteptat ton de duritate, poate nu atît datorită faptului că *Rîbak* s-a salvat, nici că tot el a trădat, cît datorită faptului că *Rîbak* trăiește, pe cînd ceilalți au fost spînzurați. În mecanismul romanului, *Rîbak* nu poate trăi decît într-un anume mod și trădarea, participarea sa la execuția lui *Sotnicov*, nu-i decît una din ipostazele acestui modus vivendi.

Ceea ce impune însă cu precădere la *Bikov* și pare să reflecte o tendință în proza sovietică din ultimii 8—10 ani, este o tendință diferită, să spunem, de cea a romanelor lui *Simonov VIII și morții și Omul nu se născu soldat*, concretizată în ideea că istoria încetează de a mai fi un trecut și devine o împrejurare. Nu este, de fapt, contemporaneizarea istoriei sau o pretextare a ei în beneficiul unei demonstrații mai mult sau mai puțin extraliterare, ci e transformarea istoriei într-o experiență general umană, ceea ce face ca ea să nu se deosebească

prea mult de alte motive fundamentale ale literaturii, cum ar fi dragostea, moartea, despărțirea, destinul etc. Istoria ca împrejurare apare astfel drept rezultat al unui proces de metaforizare, disimulat, însă cu rezultate nete și palpabile. Se creează o literatură în care vechile concepte, de pildă acela de actualizare, încetează să mai funcționeze, deoarece dacă la *Bikov* istoria sfîrșește de a mai fi un trecut, la *Gheorghii Vladimov*, în romanul *Trei minute de tăcere*, publicat anul trecut tot în „*Novii mir*”, contemporaneitatea sfîrșește de a mai fi un prezent, rămînînd tot o împrejurare, și în consecință — un motiv.

Dramatismul romanului lui *Bikov*, ca și acela al lui *Vladimov*, nu se mai circumscrie unui sistem de referințe prestabilit și extraliterar, pentru că istoria ca atare este un roman extraliterar, ceea ce face ca suferința umană să fie implicată inițial unei realități estetice. Dramaticul rezultat și rezultatul mimării a ceea ce se știe, deci al unui anumit grad de probabilitate, cu alte cuvinte el nu se mai justifică prin relația cu cine știe ce elemente exterioare universului cărții, ci se justifică prin sine însuși, prin calitatea sa de produs al unui univers închis.

Este greu de spus care va fi viitorul unei atari tendințe; cărțile de acest fel nu apar totuși prea des, literatura tradițională fiind încă cea dominantă, cel puțin pe plan cantitativ; dar întotdeauna literatura tradițională domină cantitativ, iar cealaltă impune o mișcare.

Leonida TEODORESCU

Vladimir Naumov: „Lucrăm ca frații Goncourt”

Ne-am obișnuit să le rostim numele ca pe al unui singur autor: *Alov* și *Naumov*, numai că tandemul lor de creație s-a arătat așa de imuabil de la debutul de acum 15 ani și pînă azi, încît adesea ni se pare că un singur autor este cel ce a realizat *Pace nou-lui venit* și *Mai tare ca moartea, Tinerețe zbuciumată* și *Pavel Korceaghin*. Nu s, firește, frați siamezi. La *Locarno*, întîlnindu-l pe *Vladimir Naumov*, prima întrebare pe care i-am adresat-o a fost:

— Cum explicați oare această atît de rezistentă prietenie de creație dintre dumneavoastră?

— Aș fi înclinat să răspund că ea e rodul unei simple întîmplări, ne explică *Naumov*. S-a nimerit să ne facem studiile în același timp, în atelierul de regie al lui *Igor Savcenko*, și s-a întîmplat ca, în anul III de facultate, maestrul nostru să sfîrșească în mod tragic. A trebuit ca noi, discipolii săi, să ducem la bun sfîrșit filmul început de el: *Taras Sevchenko*. Povară greu de purtat de către niște umeri tineri. Dar în toți muncii, eu și cu *Sașa* ne-am cunoscut mai bine și ne-am împrietenit. Apoi am continuat a lucra împreună...

— Creația artistică este totuși o muncă delicată, profund individuală. Mă văd tentat să vă pun întrebarea care li s-a pus cîndva lui *Iif* și *Petrov*: „Cum de reușiți să lucrați în doi?”

— Aș putea să vă răspund ca și ei: „Lucrăm ca frații Goncourt! *Edmond* aleargă pe la redacții, iar *Jules* păzește manuscrisul să nu-l fure prietenii...” Vreți să vă destăinui mecanismul colaborării noastre? *Lucrăm* numai împreună, nu concepem nici o dată vreun episod separați unul de celălalt și ne certăm, de fiecare dată, îngrozitor. Aș zice că principiul de căpătii al metodei noastre de creație e însăși cearta, conflictul. Ele ne asigură controlul de calitate. Dacă uneori dăm de cîte o rezolvare care ni se pare, de la început, bună amîndurora, atunci sîntem deopotrivă îngrijorați, deoarece experiența ne-a învățat că o astfel de rezolvare este soluția cea mai lesnicioasă și mai slabă dintre toate. Eu, cînd lucrez, simt nevoia să fiu contrazis, să mi se reziste, pentru ca astfel să mă verific. Iată cum lucrăm: după ce am hotărît amîndoi locul unui episod în arhitectura scenariului, eu scriu scenariul și i-l prezint. El exclamă: „îngrozitor!” și vine cu o contrapro-

punere care, de astă dată, mi se pare mie inacceptabilă. Din înfruntarea asta, de multe ori furtunoasă, în care nu cedează nici unul nici celălalt, se ivește, brusc, o a treia soluție, indiscutabil superioară... După părerea mea, în artă, partenerul este indispensabil.

— Tema dv. predilectă a fost tinerețea, startul în viață proiectat pe fundalul tulburare al istoriei. I-ați rămas fidel?

— Tinerețea este un subiect pasionant pentru cinematograful. Momentul dezvoltării perspectivei existenței, începutul dezvoltării personalității va emoționa întotdeauna publicul. În ce ne privește însă pe noi, pe mine și pe *Alov*, sîntem preocupați acum de destinul unei alte vîrste, a celor ajunși în prag de 40 de ani. Vîrsta cea mai interesantă ni se pare acum aceasta: ai deja acumulată o experiență de viață, o optică formată asupra existenței și bazată nu pe principii apriorice, pe iluzii, ci pe ceea ce tu însuși ai trăit.

— Iar cînd veți fi vîrstnici, veți face un film despre... senectute?

— N-aș zice că interesul nostru se deplasează de-a lungul vîrstelor paralel cu ceea ce trăim noi înșine. Vîrsta

generației de mijloc este interesantă în sine, indiferent de faptul că am atins-o și noi. Priviți în literatura clasică: cele mai interesante personaje au cam 30 de ani. Azi noi credem că limitele vîrstei de plenitudine a forțelor omului au fost împinse către 40 de ani. Iar la bătrînețe vom face, poate, cel mai bun film al nostru despre... tinerețe!

— Și cine, atunci, ne va vorbi despre bătrînețe? Tinereții? Dispun ei de experiența de viață necesară?

— Bătrînețea îmi pare o experiență foarte limitată. Un fel de cortină a bețeșugurilor fizice și spirituale ale vîrstei trasă peste sufletul omului. Maturitatea, însă, este un subiect! Și de ce, adică, să credem că n-ar avea ce să spună un tînăr despre bătrînețe. Atunci — la ce i-ar mai servi artistului fantezia, capacitatea de a se transpune într-o altă existență? Nu, nu! Schematizăm! Tinerețe, maturitate, bătrînețe... Toate acestea nu-s decît detalii. Important este să vorbești despre om și să izbutiești a spune adevărurile cele mai intime, mai profunde, mai revelatoare.

Interviu realizat de T. CARANFIL

Elveția literară

Comunicând-o presei la 20 mai 1970, douăzeci de autori și-au dat demisia din Uniunea scriitorilor elvețieni, cu motivarea că președintele Uniunii, romancierul Maurice Zermatten din Wallis, atît prin colaborarea sa la codul de apărare civilă editat de departamentul militar federal, cit și prin participarea anterioară la cenzura teatrelor cantonului Wallis, a ajuns ca să se descalifice tocmai exercitînd funcțiunile mai sus menționate. Codul de apărare civilă atacat este un ghid util practic, însă greoi în partea sa teoretic-ideologică, fiindcă luptă cu argumentele învechite ale „apărării spirituale a țării” și ale războiului rece. Uniunea scriitorilor este o asociație insuficient de încheată, a peste 400 de autori, în marea lor majoritate necunoscuți dincolo de hotarele țării, ba unii nici chiar dincolo de granițele cantonului. Cei care și-au dat demisia fac însă parte, în majoritatea lor, dintre scriitorii cu ajutorul cărora Elveția a dobîndit, din 1945 încocoace, un renume internațional. Ei se numesc, de pildă: Max Frisch, Friederich Dürrenmatt, Peter Bichsel, Jürg Federspiel, Walter Matthias Diggermann, Jörg Steiner, Otto F. Walter. Semnificația întîmplării are valabilitate însă numai pentru aria limbii germane. Autorilor elvețieni de limbă germană care au demisionat nu le corespunde, printre cei de limbă franceză, nici o proeminență comparabilă. Iar reprezentanții celor de limbă italiană și retoromană lipsesc cu totul.

Conflictul notat e de o importanță simptomatică. El indică — oricare i-ar fi deznodămîntul — unele stări de fapt caracteristice pentru viața literară a Elveției de la începutul celui de-al șaptelea deceniu.

În primul rînd: un conflict între generația celor de 30—40 de ani, urmași de colegii lor mai tineri și de citiva, foarte puțini, însă admirabili și consacrați reprezentanți ai generației mai vechi (Frisch, Ludwig Hohl) și generația majoritară a celor de 50, 60 și 70 de ani. În al doilea rînd: un conflict pe de o parte între autorii care se consideră aproape în exclusivitate progresiști, orientați politicește spre stînga, angajați, și grupele celetalte, conservatoare pînă la moderat-liberale. În al treilea rînd: un conflict între autorii cu mai mult și cei cu mai puțin succes. În al patrulea rînd: un conflict între autorii ce se estimează ca scriitori înaintea de orice și în primul rînd (chiar atunci cînd nu pot trăi decît parțial după urma condeului sau a mașinii lor de scris) și cei care în mod conștient își exercită profesiunea de scriitori ca pe o ocupație secundară, pentru a nu spune ca pe un „hobby”. În al cincilea rînd: o separare — nedorită de germanii din Elveția, dar totuși existentă „de facto” — între regiunile alemanice și cele romanice (franceză, italiană, retoromană).

Aceste constatări sînt, firește, pînă la un anumit punct, niște generalizări, există și excepții: astfel — Kurt Guggenheim, autorul marelui roman social *Alles in Allem* („In rezumat”, — 1952—55), apărut la Zürich. El este de mulți ani un scriitor liber, dar și un declarat adversar al tuturor modernismelor literare. Iar Walter Weideli, unul dintre puținii demisionați dintre scriitorii de limbă franceză, se numără printre cei mai importanți și de succes autori dramatici din generația mai tînără, considerîndu-se astfel, ce-i drept, singur și trăind cu amintirea originii sale germane, ca un caz special printre colegii săi de limba franceză. În ciuda acestor excepții, constatarea încercată de mai sus are valoarea unui fel de semnificație medii pentru situația actuală a Elveției literare. Lucrul dovedește o sciziune între generații, o sciziune politică, socială, profesională și de vocabular, a cărei urmare este că se află față în față un grup majoritar, ce se declară de acord cu situația actuală a statului și societății noastre, și un grup minoritar, aflat în opoziție. Deși grupul acesta are o poziție favorabilă ideii unei Elveții democratice și neutre, el refuză să se integreze în instituțiile tradiționale cită vreme ele nu s-au modificat cel puțin parțial. Astfel, avem în viața literară exact ceea ce se cere mereu, dar fără rezultat, în viața politică: o opoziție puternică, pentru că e de calitate superioară. Opoziție care a devenit iarăși instituție, firește, în măsura în care autorii menționați, de la Dürrenmatt pînă la Bichsel și la alții, în ciuda neconformismului lor, nu manifestă nici un dezacord față de politica culturală a comunelor, cantoanelor și autorităților federale, nutrîndu-se totuși din plăcerea de a apare în fața străinătății drept reprezentanți ai literaturii elvețiene.

Sciziunea mai sus prezentată în cadrul Elveției literare deosebește principial tabloul realităților de azi de cealaltă concepție, cultivată în deceniul al treilea, în timpul războiului și chiar după aceea, concepție nedezmîntată nici de Guido Calgari în *Storia delle quattro letterature della Svizzera* (1959 și 1966) despre o literatură națională încheată spiritual, în concordanță cu statul și cu societatea. E adevărat că totdeauna au existat izolați și opoziționiști. Dar șansele lor de a se afirma față de literatura consacrată mai erau încă foarte neînsemnate în primii ani după război; un exemplu în acest sens îl oferă liricul Alexander Xaver Gwerder, care s-a sinucis în 1952. Nimic nu arată mai pregnant schimbarea situației decît faptul că un alt tînăr liric și germanist, Dieter Fringeli, a putut în 1970 să-i dedice acestui naufragiat o teză de doctorat (*Die Optik der Trauer* — „Optica doliului”). Între timp, revolta n-a devenit numai demnă de a pătrunde în literatură, ci a luat ea însăși locul Establisment-ului unei tradiții culturale burgheze. Transformarea a avut loc în deceniul al cincilea al secolului nostru și a mers paralel cu mereu sporitul succes internațional al celor doi mari negativiști ce i-a dat literatura noastră, Frisch și Dürrenmatt. Un liric al lumii tradiționale clasic-romantice ca Werner Zemp (1906—1959) a simțit fără greș acest reviriment; corespondența sa din ultimii ani, publicată în volumul *Das lyrische Werk/Aufsätze/Briefe* (1927), îngăduie să ne dăm seama de tragedia lăuntrică a unui astfel de scriitor. „Disputa literară de la Zürich” din 1966—67, care a stîrnit multă



vîlvă, dezvăluia noile fronturi cu o pregnanță fără echivoc. Profesorul de literatură Emil Staiger de la Zürich, premiat și care în numele criteriilor valorice ale lui Goethe se ridicase împotriva modernismului de critică socială, s-a văzut dezavuat nu numai de jurnaliști și publiciști, ci și de cei mai cunoscuți reprezentanți ai Elveției literare. Chiar și un spirit critic atît de inteligent și accesibil la tot ce e nou, ca Werner Weber, foiletonistul revistei „*Neue Zürcher Zeitung*”, n-a reușit decît cu greu să-și păstreze o poziție mediantă în problema astfel pusă.

Acum un deceniu Hans Bänziger, titular al unei catedre de știință literară în Statele Unite, a analizat trei autori importanți din prima jumătate a secolului, pe Jakob Schaffner, Robert Walser și Albin Zollinger, cu privire la opoziția între Patrie și străinătate. Acest antagonism, care în istoria literaturii elvețiene și-n general în istorie este mereu disputat, apare într-o formă nouă începînd din deceniul al cincilea al secolului nostru. În mare măsură, străinătatea și-a pierdut pentru autorii de azi fascinația, fie ca atracție, fie ca amenințare; totodată și patria și-a pierdut caracterul ei, de asemenea ambiguu, de cetate a rezistenței și închisoare. Raportul față de străinătate ca și față de propria țară este mai puțin încărcat de emoții ca altădată. Întrebarea pusă de către Guggenheim în 1961 (Patrie sau domiciliu?) abia de se mai percepe sub forma aceasta ca o reală alternativă, căci în lumea noastră modernă e greu s-o mai poți scoate la capăt cu mitul tradițional: „orice problemă ce solicită rezolvare trimite noțiunea de Elveția la reparat” (Max Frisch, 1965). Străinătatea este acum deschisă pentru scriitor, dacă scriitorul are destul talent și ambiție, și servește ca deuseu cărților lui. Pe de altă parte „speciulul caz al Elveției” pare să fi devenit un oarecare caz normal. Autorul trăiește, ce-i drept, în felul lui cu, în sau împotriva Elveției, dar nu pentru Elveția. El își procură din ea materialul, nu însă și impulsul artistic. Ca scriitor, ai sentimentul că aparții unei literaturi mondiale moderne. Sat, oraș, regiune, peisaj, cu locuitorii cu tot, devin paradigmă. Așa s-a putut întîmpla că un volum de poezii germane din Berna inspirat de direcțiile lirice concrete și de experiențele dialecticale ale vienezului Artmann, să devină succes al unei edituri din R.F.G. (e vorba de Kurt Marti: *rosa loul*, 1967). Antagonismul între patrie și lume, între tradiție și modernism, s-a contopit aici pe nesimțite într-un tot unitar. Heinrich Wiesner, în romanul *Schauplätze* („Locuri de acțiune” — 1969), urmărește pe baza experiențelor sale din Elveția și Basel problema care agită întregul tineret european — și chiar nord-american — a „trecutului nebiruit”. Jörg Steiner tratează în peisajul ce-l oferă lacurile cantonului Berna cazul general al întemnițatului la marginea societății (Ein Messer für den ehrlichen Finder — „Un cuțit pentru gășitorul cinstit”, — 1966). Sinteza nu reușește totdeauna. Un modernism sprinten, imitat după modelele deocamdată bine cotate, este pentru generația autorilor tineri și de vîrstă mijlocie o tentație, așa cum a fost pentru generația mai veche o stabilitate a domiciliului, sinceră și bine intenționată. Reacția împotriva „literaturii naționale” greșit înțelese creează primejdia ca în moștenirea predecesorilor imediați să nu poți face deosebirea între bun și rău, aruncînd la fiare vechi, fără a le cerceta, opera epică a unui Meinrad Inglin, opera critică a unui Max Rychner sau Fritz Ernest, opera lirică a unui Urs Martin Strub. Dar poate că asemenea miopii sînt prețul înnoirii literaturii de limbă germană din Elveția ultimelor două decenii. Timpul nu va lăsa nici aici proporțiile nemodificate.

Dacă nu chiar din toate, dar totuși din multe puncte de vedere, devine limpede — la o comparație cu literatura din Elveția de vest — faptul că într-o aceeași țară, la începutul anilor șaptezeci, este posibilă o altă atitudine a scriitorului. Noua direcție se află într-o fază de înnoire și de expansiune. Dar angajării intelectuale categorice a elvețienilor germani, ea îi opune adesea un interes de-a dreptul baroc pentru lumea simțurilor și pentru aceea a limbii, a relațiilor detașate, oarecum reci, dar nu indiferente față de patrie și de stat, îi opune o redescoperire a ținutului natal, nu ca model, ci ca pe o individualitate trăită afectiv și care nu poate fi confundată, ca bunăoară la Maurice Chappaz și Jacques Chesser, iar interesului pentru critica socială îi opune o interiorizare meditativă, mai ales în cazul lui Philippe Jaccotet, după cum renunțării la modelele tradiționale îi opune contactul conștient cu predecesori ca Ramuz, Charles-Albert Cingria, Gustave Roud. Aceste varietăți de tonalitate, la care s-ar mai putea adăuga și nuanțele literaturii elvețiene de limbă italiană și ale celei retoromane, nu sînt numai o expresie a mult lăudatei noastre diversități, care a făcut cîndva bucuria observatorului contemplativ. Ele indică în sfera spiritului acel coeficient de tensiune, acea dialectică a alternativelor reale și posibile, la care în domeniul politic și social am renunțat de mult în favoarea unui consimțămînt „rezonabil”, și ele au din această cauză — pentru noi — ca toate celetalte antagonisme, o dublă însemnătate: de primejdie și de șansă.

Manfred GSTEINER

Corespondențe din:

ELVEȚIA

R. F. a GERMANIEI

pentru „România literară”

Literatura devenise agitație...

Oare autorii grupului 47 erau rupți de lume?

Dictatura se sfîrșise; tinerii scriitori ai epocii postbelice se retrăgeau în hanuri de țară. Cînd grupul 47 căuta izolarea, muncitorii anunțau prin serbări în regiunea Ruhr dorința de a lua și ei parte la literatură. la cultură.

Autorii grupului 47 se prezentau ca însăși conștiința nației: declarații, revoluții, ajutoare la alegeri. Grupul 47 a devenit o parte a opoziției de rezervă, protestul său împotriva societății s-a transformat într-o instituție, era un alibi. Cu grupul 47 scriitorul era un exponent al unei părți a opiniei publice. „Bieții nenorociți”, „meschini și ignoranți”, „secția secretă a literaturii Reichului”. — asta era reacția partidului creștin-democrat. Burghezia a început să se simtă bine la atacurile scriitorilor.

Literatura devenise agitație. Dar afirmațiile despre politică mențineau un caracter ocazional. Restaurarea n-a fost oprită. Angajarea politică, conștiința politică a scriitorilor erau de cele mai multe ori nediferențiate, inconsecvente. Unde a rămas, de exemplu, convorbirea grupului 47 cu emigranții? De ce n-au fost invitați la sesiuni Thomas Mann, Brecht, Mehring, Hiller, Kesten, Ludwig Marouse, Robert Neumann etc? De ce n-a fost discutat **Genera-lul diavolului** de Karl Zuckmayer cu autorul. (Tendința: identificarea cu burghezia, cu sentimentele patriotice de care a „abuzat” Hitler). Nici dezbaterile politice ale grupului cu... „revoluția conservatoare”, cu „emigrarea internă” (Frank Thiess) și cu „revoluția aristocratică” din Wehrmacht (Gottfried Benn) n-au avut loc.

Oare scriitorul trebuie să facă politică? Sau el să se ocupe numai în particular de politică? Ce așteptăm noi de la scriitor? Ce intenții are el? Către sfîrșitul anilor 1950, în R.F.G. s-a intensificat politizarea literaturii. Literatura politică a devenit modernă, a ajuns o marfă de calitate. Totdeauna literatura era supusă constrîngerilor modei, ale societății. Dar ce se aude cu activitatea politică și cu acțiunea? Trebuie oare scriitorul, în calitate de cetățean, să se eschiveze de răspunderi? Ori trebuie să devină activ din punct de vedere politic? Ceea ce a realizat Günter Grass în 1965 și 1969 este încercarea de a traduce în fapt angajarea. Ceea ce este incomod și mai dificil decît să te complaci în proteste verbale.

Cum iese scriitorul din incurcătură? Literatura în care se prezintă dedesubturi sociale, exemplul — de pildă — al lui Peter Weiss, nu-și atinge scopul: efectul asupra „majorității tăcute”. Formula obligatorie pentru un scriitor este convingerea că literatura politică are în societatea noastră o anume valoare. Pozițiile față de această temă sînt de cele mai multe ori pozitive. Rezultatul este anticipat, argumentația urmează ulterior. Cu prilejul bilanțurilor, se observă respectul față de determinarea socială.

A reacțiunea politic însemnează a înțelege literatura nu numai din punct de vedere estetic. Literatura este un fenomen estetic, însă care participă la viața societății, la politică, filozofie, psihologie; atita doar că nu trebuie înțeleasă unilateral. Scriitorul este cetățean, dar misiunea lui de lămurire nu trebuie să se transforme în altceva.

Horst BINGEL

Mărunțișuri Țic-Drăgan



OLIMP VĂRĂȘTEANU:

Poezia nu face reclamă

— Am debutat în animație în 1949, când neștiind cum se realizează filmul de acest gen am desenat direct pe pelicula dezvoltată mersul unui om.

— Și apoi?

— După acest „debut“, m-am angajat la „Romfilm“ ca decorator și desenator de personaje, de păpuși. Mai târziu am realizat câteva scurte metraje animate, abordând abia în 1959 — pentru prima dată la noi în țară — cartoul decupat pe care îl practic și astăzi.

— Există deosebiri fundamentale între desenul animat și cartoanele decupate?

— Apărut la începutul secolului nostru, acest procedeu reprezintă o tehnică intermediară între filmul animat și cel cu păpuși. Mișcarea se realizează direct sub aparatul de filmat cadru cu cadru, dar și anticipat prin crearea de variante multiple, pentru un singur personaj. În ceea ce privește tehnica propriu-zisă, v-aș spune că, acum sînt tentați să rup cartonul, să nu-l mai tai cu foarfeca, ca să se vadă și mai bine conturul materialului; evidența cartonului va da, sper, un plus de concretețe și de viață „eroilor“ mei. Cred că această modalitate este la ora actuală cea mai modernă formă de expresie a animației.

— Care sînt temele dv. preferate?

— Majoritatea filmelor mele au o nuanță de plamflet pe teme aflate la ordinea zilei (Cotidiene, Nasturele, Variațiuni). În general pornesc de la fapte de viață obișnuite, de la probleme umane și sociale care se dezbate zilnic în presă, la rubricile de umor. Mă interesează nu viciile „profesionale“, ci sensurile omenești mai profunde: aventura prieteniei, a egoismului, a geloziei.

— Cu ce artă credeți că se aseamănă animația?

— Cu poezia modernă și cu teatrul scurt, pentru că și ea poate condensa un întreg univers, într-o formulă foarte concisă.

— Cum vedeți viitorul acestui gen de artă?

— Un viitor asemănător cu cel al poeziei.

— Considerați filmul de animație un fel de „a opta artă“?

— Nu. Filmul de animație este doar o formă a cinematografului și nu o artă aparte; sînt convins însă că în animație sînt cuprinse toate celelalte șapte arte.

— Care este situația actuală a filmului de animație pe plan mondial?

— Se fac progrese uriașe și rapide: dacă acum cincisprezece ani a luat ființă o școală a animației europene. În contrast cu cea americană, azi asistăm la formarea școlilor naționale (iugoslavă, poloneză, italiană). Fiind o artă nouă, trebuie să lupte pentru a se impune nu în fața celor care o consideră încă un simplu divertisment sau un scurt amuzament ce-ți oferă eventual, în final, și reclama unui produs. Poezia nu face reclamă.

REP.

Mărunțișurile de tip Țic-Drăgan nu prezintă nici o primejdie morală (afară de aceea de a fi plicticoase, ceea ce, mă grăbesc să spun, nu este cazul filmului *B. D. într-o acțiune*). Iată de ce asemenea producții, în doze moderate, trebuie privite cu simpatie, cu binevoitoare îngăduință. Veți zice, poate, că mă contrazic. Căci de repetate ori am protestat împotriva maniei de a scuza mediocritatea filmelor noastre pe temeiul tinereții cinematografului românesc (care de altfel nici nu e așa jună; numai înainte de război s-au făcut peste patruzeci de filme; proaste, dar patruzeci). C-o fi tinără sau bătrînă, arta trebuie totdeauna judecată cu severitate. Tot așa de greșit este tonul milostiv față de genurile zise minore. Nu există minor și major în artă. Există numai lucrări bune și lucrări proaste.

Totuși nu mă contrazic cînd spun că filmul lui Țic și Drăgan e unul din cazurile privilegiate cînd indulgența plină de simpatie este admisibilă, ba chiar obligatorie. Căci această lucrare tocmai că nu aparține unui gen minor, ci unei categorii spirituale care nici nu se poate numi gen. Este o reprezentare agreabilă, reușită ca o producție de fine de an școlar. Închipuiți-vă că cercetătorii de la Institutul de lingvistică, sau studenții de la Drept ar fi compus, cot la cot, cu mic și mare, o petrecere teatrală de revelion, cu gaguri, cu bancuri, cu diverse „kunststück-uri“ personale, ba chiar și cu o idee centrală care să le lege, de pildă un naufragiu, sau o intrigă polițistă. Se vor alege, printre amatori, cei mai suspecti de a avea talent. Și va fi o încintare să-i vezi jucînd așa de bine, că ai jura că sînt actori adevărați!

Acestui „paragen“ cinematografic plăcut și nevinovat aparține filmul de care vorbim. S-a obținut climatul de amatorism grație unei mobilizări generale de actori cu gir umoristic garantat. Acest procedeu (curent la Hollywood) numit: „All stars out“ (adică „toate stelele scoase afară“) asigură un substanțial succes. Vă amintiți cum, atunci cînd genericul anunța (cu fotografie anexă) participarea regretatului Birlic, sala era traversată de un fior de plăcere viitoare. Tot așa, e de ajuns ca Dem să suridă feciorelnic sau Caragiu să mirie mefistofelic, pentru ca toată sala să izbucnească în bucurie și veresie. De altfel, în acest film, bancurile sînt, în general, nostime, ceea ce e un mare merit într-o reprezentare bazată aproape numai pe bancuri. Dar să nu fiu nedrept. Trama polițistă care leagă toate filmele are și ea merite incontestabile. Prima poveste polițistă este chiar foarte originală. Un pungaș de clasă mică fură cătețelul unei cocoane. Un șef de serviciu dintr-o întreprindere se sinucide (mai exact... este sinucis). Milițienii noștri descoperă că, numai grație furtului cîinelui cocoanei, a putut fi posibilă și asasinarea aceluia om. Nu vă spun cum, ca să nu vă stric cheful cînd vă veți duce să vedeți filmul (căci de dus, vă recomand călduros să vă duceți). De altfel povestea cu șeful serviciului are și un caracter amar satiric, caracter de asemenea destul de original. Pe care iarăși nu vi-l spun, din aceleași motive. În schimb, povestea polițistă nr. 2 e greșită. E, ca să zic așa, fundamental greșită, căci e bazată pe următorul șiretlic: hoții știu

să stea ceasuri întregi immobili. Ca o statule. Astfel, ei vor face, ziua, pe manechinul într-o vastă prăvălie de confecții, pentru ca noaptea să o prade în liniște. Puiu Călinescu este profesorul lor de yogă penală. El îi învață să stea ficși. Dar el participă și personal la furturi. Atunci (și aici e buba) e neverosimil, și chiar idiot (din partea lui) ca el să se laude față de poliție că dă astfel de lecții. Prima lui datorie e ca nimeni să nu știe. Să înveți să stai ceasuri întregi fix e ceva prea bizar ca să nu pară suspect. Mai ales poliției.



Sebastian Papaiani o acostează, în necunoștință de cauză, pe Ioana Drăgan, care era deghizată. Pe urmă se vor întîlni, din nou, la secție. Clinele se numește (în film) Costel.

Urez, și chiar prezic, un viitor fericit acestui film. Cred sincer că este un film, ca să zic așa: „de viitor“. Cele două episoade ale sale au ca titlu: *Hoțul de cîini* și *Profesorul de mimică*. Nu e nici nostim, nici anost. În schimb, continuarea viitoare, a filmului (cum s-ar zice seria 2-a), promite. Anunțată în chiar cadrele seriei 1, ea ne informează că are tot două episoade și, iarăși un dublu titlu, anume: *Femeia fără semnamente*, și *Văduve cu termen redus*, ceea ce este foarte, foarte nostim. Cu alte cuvinte, poantele, vorbele cu haz maxim din filmul prezent sînt însuși titlul filmului viitor. Iată de ce, acest film prezent este, ca să zic așa, un film de viitor.

D. I. SUCHIANU

De ce nu vedem aceste filme?

De un amuzament cam stupid și sadic era următorul joc de societate: i se propunea cuiva o șaradă și după ce persoana se chinuia mai mult timp în căutarea cifrului, i se comunica, în șfîrșit, ironic că totul a fost o mascaradă, fiindcă în fond dezlegarea nu există. Rebusul nu era de loc rebus, ci de la început o alăturare haotică fără sens. Cînd cineva vrea să analizeze serios criteriile difuzării filmului, trebuie să se ferească să nu între într-o variantă a unui asemenea joc. Ne miră că întîrzie pe ecranele noastre unele pelicule de peste hotare, că de ani de zile sîntem privați de o serie de capodopere ale artei universale. Comitem o eroare dacă încercăm să găsim explicații general valabile. Absurd! Actul de omisiune, oricît s-ar acredita ulterior o justificare, n-a fost adesea deliberat. Se desfășoară pur și simplu, pe unele canale ale selecției, un exercițiu al arbitrarului și al hazardului. Nu e posibilă altă concluzie. Dacă nu pornim de la aceste premise, absențele ne vor tortura inutil mintea pentru că, repetăm, e greu să aflăm vreo cauză care să le fi dictat.

De cîțiva ani se constată că regizori de frunte occidentali trec printr-o fază de radicalizare a opiniilor, sînt solicitați intens de fenomenul social, de dialectica istoriei recente, adoptă poziții contestate de stînga, declară că fac filme politice. Din această producție, concepută în formule estetice diverse, am putea extrage un tablou viu al epocii, cu procesul de alienare provocat de societatea de consum, cu mobilurile stingerii și reaprinderii elanului revoluționar, cu eoul peste decenii al desfășurării de cruzime fascistă și amenințările de recidivă, cu repercusiunile actului de implicație al individului în

evenimentul la ordinea zilei asupra stărilor sale de spirit, înclinațiilor afective, echilibrului somatic. E o creație de efervescentă, ancorată în real, în timpul concret. Poate nu întotdeauna verdictul e clar și categoric, poate nu întotdeauna echilibrul descripției apare perfect inteligibil, dar efectul cert, în afara forței de convingere artistică, — ne referim aici numai la pelicule de superioară calitate — este contactul direct, documentat, instructiv, cu simptome autentice, o radiografie a lumii de azi.

În viața literară ne-am deprins să tragem cărți de o astfel de factură, să demonstrăm neobișnuitul lor relief estetic și penetrația observației social-istorice, chiar dacă adăugăm, în studiul introductiv și comentarii, și unele completări, rectificări de optică, rezultat al viziunii noastre distincte asupra mișcărilor vremii, viziune marxistă care presupune și valorificare critică lucidă. De ce nu se poate adopta și în difuziunea filmelor de consistență — pătrunse tot de patosul intervenției responsabile în epocă — aceleași criterii de triere și interpretare? De ce vedem cu atîta întîrziere (și uneori le aminăm sine die) creații care se caracterizează printr-o meditație tulburătoare asupra raporturilor dintre ins și colectivitate în condițiile civilizației tehnice, ale presiunilor de uniformizare ale neputinței de satisfacere a nevoilor etice, — creații care reflectă sincera și patetică dezbateră interioară a cineastului și, în foarte multe cazuri, o recunoscută dorință de confesiune politică?

E adevărat, se ivesc câteodată dificultăți financiare (în special la anumite filme de montare ultracostisitoare, ele nu vizează însă majoritatea

celor pe care le vom enumera, de o austeritate impusă de mesajul lor, realizate cu buget redus și apoi pînă la urmă ar trebui să aibă prioritate ideea de rentabilitate în timp, mult mai eficientă, cum s-a văzut, în ciuda pronosticurilor sumbre, la *Aventura*, *Blow-up* și *Viridiana*). Sau nu împărtășim, în unele momente, scepticismul, disprețul ori riposta extremistă a regizorului (sîntem însă datori să acordăm o mai mare încredere puterii de înțelegere și de disociere a spectatorului, mai ales că simultan critica poate formula — ca și pe terenul literaturii — delimitările cuvenite). Altfel, ținînd seama de aceste circumpecții exagerate n-am mai fi editat atîtea opere de faimă contemporană și n-am fi distribuit chiar în domeniul cinematografului, în rețeaua publică, filme citate ca *Blow-up*, *Viridiana*, *Păsările* sau *Anul trecut la Marienbad*. Căci un progres e vizibil, cu deosebire în ultimul an, la D.D.F., dar cît de lent se mișcă încă aparatul de recepționare și răspîndire a peliculelor de răsunet. Insiptidele istorioare care au în fond un efect nefast educativ obțin cu nemaipomenită ușurință aviz favorabil, în schimb se ezită, se tergiversează, se aruncă răspunderea de pe un umăr pe altul, cînd filme de substanță artistică și, încă odată, politică, nu par, uneori, la prima vedere, lesne de catalogat. Mai curentă e — vai! — altă situație: se ignoră din pricina incompetenței funcționărești (de ce să evităm cuvîntul?) ceea ce sare în ochi, arta majoră, de înaltă probitate, în concordanță, pe multe planuri, cu exigențele noastre ideologice. Hotărît, nu e vorba de un

rebus, zadarnic vrem să descoperim motivele petelor albe de pe harta difuzării. Adevărul? Prospectia efectuată de unii trimiși administrativi e nu de puține ori formală.

Nu putem acum decît desprinde din lista lungă un șir limitat de exemple, care ni se par frapante și dacă se refuză constrîngerea evidenței și ni se cere, de la caz la caz, o argumentare suplimentară, sîntem gata să pedim amănunțit. De altminteri ne oferim oricînd, noi sau alți critici mai informați, să dezvăluim cît de larg date edificatoare asupra multiplelor și gravelor lacune. Oricît s-ar putea cineva opri tipicar la un exemplu menționat, despîcînd posibilitățile pro sau contra acceptării, imaginea globală a omisiunilor e atît de elocventă, încît lipsa de promptitudine și de discernămint devine nu numai un act antiartistic (împiedicăm accesul spectatorilor la frumosul veritabil), dar contrazice flagrant acțiunea amplă de informare și educare a publicului, în spirit militant, democratic, umanist. Incepem ilustrarea concretă, cerînd iertare cititorului pentru felul eliptic al relațiilor la care ne obligă spațiul și natura articolului. Așadar sîntem uimiți să nu găsim în circuit operele regizorilor:

Luchino Visconti: *Vaghe stelle dell'Orsa* (despre dislocările produse în viața unei familii de revelația tîrzie a atrocităților naziste) și *Crepusculul zeilor* (o dinastie de industriași în vîrtejul abjecției odată cu ascensiunea lui Hitler); Pier Paolo Pasolini: *Teorema* (pa-

S. DAMIAN

(Continuare în pagina 30)

Nebunii dramatici și fățarnicii veseli ai lui Teodor Mazilu

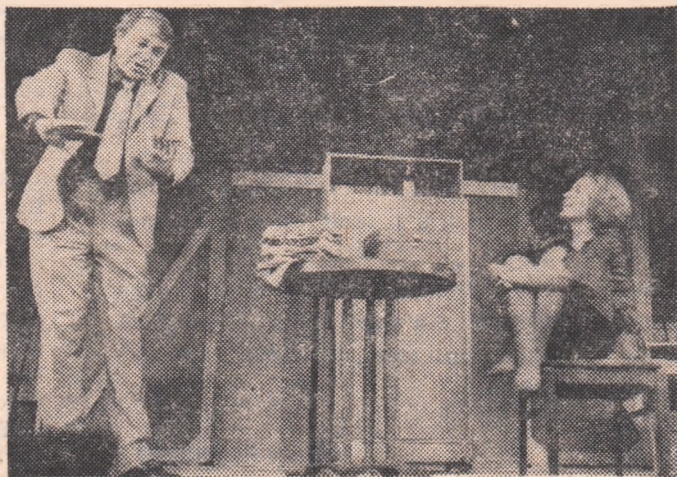
Cum se deschide cortina Teatrului „Bulandra“, numitul Iordache, funcționar și interloper, ignorant și însetat de absolut, nemernic și complexat de propria-i nemernicie, intră în odaie, vede în patul său o necunoscută și declanșează, cu prima replică, acțiunea. Spre sfârșitul reprezentației, un om „cu capul în nori“ trage cu pistolul în triumfătorul Iordache și cortina închide scurt biografia personajului. Cine a venit la spectacol după lectura piesei (publicată în revista „Teatrul“ nr. 2 din 1970) rămâne intrucitiv deconcertat; nu atât din cauza dispariției prologului, a reducăției severe suferite de două figuri principale, a modificării radicale a finalului, cât pentru mutarea piesei într-un registru eminatele teluric, din acela de parabolă situată paradistic în transcendent. Observația fină a lui George Călinescu privind lumea pieselor lui Caragiale, în care unele personaje nu sînt corporalități — de unde și umorul inefabil — e cit se poate de potrivită și pentru această nouă tragi-comedie a lui Teodor Mazilu, semănînd cu o moralitate medievală. Femeile — Silvia, Camelia — roiesc insinuante și energice în jurul lui Iordache, așa cum apăreau odinioară, în neguroase alegorii, Dragostea, Lăcomia, Invidia, Avariția, Virtutea; de altminteri, unele apariții și sînt numite de autor „Sublimul în caz de forță majoră“, „Bărbatul cu capul în nori“, „O lichea întîrziată“. În text, unii eroi poartă aureolă, raze, aripi, se înalță în văzduh, umorul parodiei e nîmbat de o poezie particulară, poezia inocenței, mereu destrămată de atitudinile terne și mereu refăcută pentru demonstrația satirică, deoarece însuși titlul propune o comedie a nebunilor fățarnici; ori fățarnicia se drapează totdeauna în nevinovăție și dacă ar vrea să glumească pînă dincolo de capăt, Mazilu ar putea zice și el ca Molière, în prefața lui *Tartuffe*: „cine își dă osteneala de a examina cu bună credință comedia, va vedea, fără îndoială, că intențiile mele au fost peste tot inocente...“ Regizorul Emil Mandric, scenograful Helmut Sturmer și unii actori au montat însă piesa într-o cheie cotidiană, traducînd parabola, simplificînd citeodată înțelesurile. Ar fi, firește, nepotrivit a se infama transpoziția ca atare. Ceva din inefabil s-a pierdut, poate s-a cîștigat însă în ceea ce privește comunicarea directă cu auditorul obișnuit, căci spectacolul,

în genere bine interpretat, cu adevăr și adeseori cu haz, comunică ceea ce e esențial în text, reușește să concentreze atenția publicului și atestă excepționala vocație de dramaturg contemporan, de filozof și de umorist substanțial a lui Teodor Mazilu.

Ca și în prima sa lucrare, cu care a debutat acum un deceniu, scriitorul se războiește cu pramițiile mărunte care foiesc în mediul parazitismului social. Pamfletul său civic denunță nu cazurile de lichelism — a căror realitate e inebriabilă și acceptată ca... obiectivă, — ci ipostazele „sincere“, justificările „morale“, pretextele „sentimentale“ ale mișeliei, cu alte cuvinte aparența principială pe care și-o arogă ticăloșii. Particularitatea acestei dramaturgii — pe care autorul a definit-o și teoretic — e că personajele nu-și neagă esența veritabilă, ci și-o afirmă, cu voluptate. Între ceea ce sînt și ceea ce vor să pară, se declară nu o stare conflictuală, ci un fel de concordat curios, devenit o nouă sursă generatoare de comic. Ascultîndu-l pe Iordache perorînd: „Aș vrea să plîng și eu în fața unui apus de soare, dar n-am avut ocazia pînă acum“ sau pe Camelia expunîndu-și Silviei programul: „eu am să distrug moralul bărbaților și tu ai să refaci moralul bărbaților... O să lucrăm în bandă, poetic și sistematic“ ori pe Adam: „Jignirile mi-au dat un sens în viață... Am înregistrat ca un contabil fiecare palmă primită“ capeți impresia unui dostoevskianism revers, de un comic științific; acești oameni, introspecțindu-se cu cruzime, confesîndu-se cu glas tare, autodefi-

nindu-se flagelator, angajîndu-se în dialoguri necruțător punitive cu ei înșiși, își deconspiră farsa, nu din convingerea că existența lor e o farsă, ci pentru că, fără s-o știe, principiile acestei existențe, pe care le iau în serios, sînt ridicole, iar sub raport etic, amonale. La fel și aspirația lor spre complexitate, spre cultură, de care au nevoie ca instrumentație sigură a succesului — acesta înțeles ca trai bun fără efort.

Cum izbutesc, cînd izbutesc, totuși, canaliile în timpul nostru și în modul nostru de viață? Ni se propun două explicații fundamentale, vîdînd o profundă capacitate de observație și o meditație îndelungată asupra fenomenului: lichelele nu înseamnă nimic, atît timp cît le lipsește contextul, cînd, ceilalți, oamenii normali și onești, nu le acordă importanță și nu țin seama de justificările lor; drama lui Iordache apare în toată nefericirea ei, în paradis, în absolut adică, atunci cînd omul nu mai are de cine se delimita și nici asupra cui se exercita: „Dacă nu sînt ipocrit, înseamnă că nu există...“ în rai „anonimatul e o adevărată plagă socială“ și apoi ce tristă situație „să nu trăiești pe spinarea nimănui“! A doua explicație pare a sta în aceea că din cearta cruntă a „incoruptibililor“, falși ori adevărați (n-are importanță), a celor ce pot și vor să sancționeze ticăloșii, scapă tocmai canaliile. Se vor devora între ele, mai departe, dorește a ne convinge autorul în finalul de pe scenă, dar sugerarea acestui proces de fagocitoză a virușilor sociali e mai puțin convingătoare și rămînem mai curînd cu ideea primă și esențială-



Dialog între nebunii fățarnici: — Crezi în metempsihoză? / Aș crede, dar nu știu ce e... (Octavian Cotescu și Rodica Tăpălagă)

Gluga pe ochi sau Întunericul

Un text dramatic bun, devenit spectacol bun, acesta e *Întunericul* de Iosif Naghiu. N-ar fi prudent din parte-mi să mă pronunț global asupra dramaturgiei noastre din momentul de față. Mi se pare însă evident că ea ambicionează actualitatea, precum o evidență e și faptul că succesele nu abundă. Prea mult succes de public n-au nici acela care îl invocă, încercînd (cît de naiv, vai!) să convingă de calitatea literară a pieselor lor. Multe din producțiile scriitorilor de teatru sînt cu atît mai vetuste cu cît se vor mai actuale. Tocmai de aceea țin să subliniez atributele contemporane ale piesei lui Naghiu, sub aspectul problematicii în primul rînd. O dovadă în acest sens este chiar identitatea personajelor: un savant care a uitat de mult să supravegheze realitatea (pe scenă, Cornel Coman), pierzîndu-și aproape consistența fizică (la început hoții nici nu-și dau seama de existența lui) și cei doi hoți, primul (Toma Caragiu) reprimînd brutal orice pornire spirituală, a lui și a altora, cel de al doilea (Virgil Ogășanu) cu vagi nostalgii și cu mai domestic suflet. Bineînțeles, personajele sînt ambiguu, in-

termediare ale idelilor care se rostesc pe scenă. Caracterul oarecum abstract al teatrului lui Naghiu amintește de *Biederman și incendiarii*, de teatrul lui Brecht, ca și de teatrul absurdului, ceea ce nu dovedește decît temperamentul autorului și școala pe care a urmat-o.

Originalitatea dramaturgului se vedește în substanța piesei, în replicile inteligente și niciodată confuze, care-i aduc aplauze, uneori la scenă deschisă. Ceea ce se întîmplă e simplu: doi spărgători încolțesc un om în propria lui casă, sub ochii placizi ai polițistului (Marius Pepino). Paznic al întunericului, acesta nu înțelege solicitările victimel. Iar distinsul savant este „educat“ de cei doi cu mijloacele cunoscute. Torturat, muștrat, înfruntînd o logică pentru care nu are arme, el se pierde încetul cu încetul, devine un fel de păpușă ridicolă, cu reflexe anapoda. În final însă i se oferă șansa cea mare, singura, anume omenia virtuală a hoțului Lem. Între intelectualul absolut și bruta desăvirșită, Lem ar fi personajul cel mai interesant al piesei. Sub zdrențele și violența lui, ascunde un caiet. El este omul oscilant, dar cu

decisivă importanță, căci el înclină balanța în favoarea uneia sau alteia dintre tabere. Din păcate, montarea (regizor, Valeriu Moisescu) n-a insistat asupra contradicției lui Lem, dar, în definitiv, una din calitățile textului este deschiderea sa către interpretări variate. Urmînd tradiția genului, regizorul ar fi trebuit să abată tentațiile „profesionale“ ale actorilor, reliefind sensul cu economie de mijloace și rigoare. Lăsînd spectacolul la discreția acestora, se cîștigă însă verva lor și se obține mai ușor atașamentul publicului. Recunosc și că anumite momente impuneau concepția regizorală aleasă.

Nefiind un profesionist al teatrului, rezervele mele ar viza numai inegalitățile literare ale piesei, explicabile prin grija pentru „reprezentabil“ a autorului. Această grijă subminează, paradoxal, unitatea tonului dramatic. Virtuțile datorită cărora o scenă poate fi jucată cu bun efect, strică uneori întregului. Dar în cazul nostru prejudiciul este, totuși, minim, ceea ce ne încredințează de vocația lui Iosif Naghiu.

Marius ROBESCU



VALERIU MOISESCU:

Fantezie în teatru, înseamnă...

— Ce înseamnă fantezia în teatru?

— Dar ce ar fi și ce ar însemna teatrul fără fantezie? Fantezia creatorului, dacă este și cît este, reprezintă o realitate mai pregnantă poate decît realitatea însăși.

— Se spune despre dumneavoastră că sînteți „un regizor de mare fantezie“...

— S-ar putea. Dar „prea multă fantezie strică“, ca să-l parafrazăzăm pe Griboedov. Fantezia mea funcționează în limitele aceluia text pe care îl pun în scenă. Dacă imaginația autorului șchioapătă, eu nu mă pot apuca să-i confecționez cirje.

— Imputați acest lucru structurii teatrului?

— Nu, asta nu. Dar regret caracterul paleativ al teatrului. Nimite sale, nu în expresie, ci în eficiență. Un medic bun vindecă un bolnav. Teatrul nu vindecă nimic.

— Pesimistă constatare pentru un regizor care se îndreaptă mai ales spre comedie. — ceea ce nu vă împiedică totuși să fiți, adesea, esențialmente grav.

— Pesimist spui? Se poate. Cît despre ris, știe toată lumea că e foarte nuanțat. De la zîmbet la rinjet nu e decît un pas peste un abis de gravitate. Însă gravitatea în sine, mi se pare ridicolă.

— Ce spectacol ați dori să montați și n-aveți încă posibilitatea s-o faceți?

— Întotdeauna mă gîndesc numai la spectacolul pe care-l montez. Doar dacă nu e vorba de vreo obligație funcționărească expresă pentru îndeplinirea normei. Altfel mă gîndesc la ale mele.

— V-ați simțit vreodată „marginile“ posibilităților artistice?

— Da, atunci cînd am fost „ajutat“ în alegerea textelor pe care am fost nevoit să le montez.

— Dacă ar trebui să mulțumiți celor ce v-au fost imbold și ajutor în carieră, ar fi mulți cărora să le datorăți recunoștință?

— Doar celor care s-au străduit să mă înțeleagă nu numai ca făcător de spectacole, adică celor pe care i-am simțit apropiați în „viața mea în afara artei“.

— Credeți că noua noastră literatură dramatică solicită forme noi de teatru?

— Da, cred. Dar dacă stăm să ne gîndim bine, și reciproca e valabilă. Noi forme de spectacol pot determina o nouă literatură dramatică. Firește, numai în măsura în care dramaturgii sesizează noutățile reale în materie de artă a spectacolului și sînt dispuși să le ia în considerație.

N. C. MUNTEANU



MARIA COCEA:

Numai in piatră pot gândi

— Odată, într-o discuție cu sculptorița Silvia Radu, spuneai că îți dorești ca sculpturile să-ți supraviețuiască, să nu fie atinse de timp, să dureze cât lumea. Vrei să reluăm ideea?

— Sculpturile trebuie să ne supraviețuiască, altfel e păcat de inima pusă în ele. Eu mă bucur că trec, că îmbătrinesc chiar, că vin alții, că e un cortegiu infinit. Când îți împletești dragostea de viață cu un fir de moarte, parcă vitalitatea e mai mare. Prețios în om e faptul că e un unicat și că trăiește o singură clipă dintr-o mie: zboară clipele, viețile, eu stau călare pe mers, nu pe „stat”, nu pe infinit. Dar sculptura e făcută să reziste.

— Sculptura, arta ta, ar fi deci celălalt braț al clepsidrei, brațul care, deocamdată, adună.

— Da. Și prin ea încerc să exprim tot ideea de perisabil, de frumusețe a perisabilului. E picantă asociația asta: să exprim ideea de perisabil în piatră!

— Ai ales piatră mai ales pentru că e mai durabilă?

— Nu, nu ca durabilitate. Sculptura-bloc mi se pare insolentă cu pretenția ei de a rezista. Eu însă numai în piatră pot gândi. Când mă apuc de o lucrare nu am decât sentimentul și ideea generală, nici un amănunt: mă duc pe piatră. De fapt materialul nici nu contează, doar seriozitatea, mare, cu care începi să lucrezi, e importantă.

Eu fac, mă gândesc să fac, sculpturi care să aibă ceva de plăt, sculpturi fragile și parcă rupte. Le-aș face mai mult din aer și cu cite un fir de piatră pe ici, pe colo. Sint tentată să le subțiez din ce în ce mai mult, golul să predomine. Sculpturile trebuie să se infigă în spațiu în toate sensurile, exact ca un copac. Atunci abia îți dai seama că profiți din plin de spațiu și sint teribil de prezente. Sculptura e arta care profiți de cele trei dimensiuni: ea trebuie să li se conformeze. Să nu oprească, adică, gândul între niște limite. Să aibă acces către imensitate. Chiar dacă-i mică, lucrarea să se adreseze spațiului mare ca săgețile care se aruncă mult dincolo, peste tot. În general, să dea senzația de totală libertate.

— Față de ce?

— Sigur, și ca sentiment, dar și față de spațiu. Să fie, sculptura, ca beată de libertate. Și încă ceva: formele trebuie să aibă eleganță. Eleganța și rafinamentul pe care le întâlnești în pictura de pe zidurile minăstirilor din nord. În viață chiar, trebuie să existe eleganță: suflitele să facă reverențe unul față de celălalt, ca în Mozart.

— Unde ți-ai plasa lucrările „bete de libertate”?

— În aer liber, să le mănince aerul. Un decor simplu, de piatră, sec, — nu în verde. Cum sint așezați oamenii lui Giacomotti la Maeght.

— Planuri?

— Mă mut în noul meu atelier. Vreau să fac un grup de „figuri din trecut”, niște domnișe aplecate ca niște spițe: un grup de demnitate și tristețe.

Cristina ANASTASIU

Prin galerii



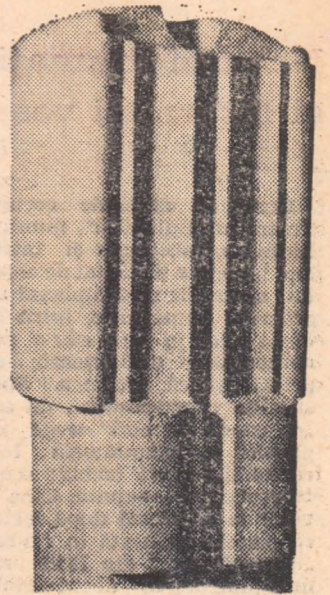
Doina LIE NEAGOE BASARAB



Mircea ȘTEFĂNESCU MIORIȚA



Adina ȚUCULESCU EXERCIȚIU DINAMIC



Napoleon TIRON SEMN I

Tinărul sculptor GRIGORE PATRICHI, citind — și implicit luându-le asupra sa — cuvintele unui mare artist, scrie în prefața catalogului primei sale expoziții: „Vă rog înainte de orice să aveți în vedere că unui singur om nu-i este hărăzit totul și că nu trebuie căutat în lucrările mele ceea ce nu stă în puterea talentului meu...”. Există în această declarație nemulțumire față de sine însuși, dar și satisfacție, umilință, dar și disimulată sfidare, sentimente contradictorii pe care lucrările expuse

le-ar putea într-o oarecare măsură justifica.

Partea de rezistență a expoziției o constituie seria de lucrări (*Eva, Victorie, Ofrandă, Veghe* și încă vreo câteva) de inspirație primitivă și populară — sursă la care, cu rezultate variabile, au apelat și continuă să apeleze nu puțini dintre sculptorii noștri. Ca și ei, Patrichi admiră frumusețea pietrelor măcinate de vreme, cu contururi imprecise, cu treceri adeseori imperceptibile de la un volum la altul și, mai ales, admiră

îndelung comentata „simplificare” a formelor, considerată în mod eronat suficientă garanție a modernității. Această formulă plastică cu rezonanță mai mult sau mai puțin actuală, Patrichi o aplică unui registru tematic tradițional, încercare pindită adeseori de pericole, dacă nu ar fi prezidată — cum fericit se întâmplă în cazul celor mai bune lucrări ale lui Patrichi — de sinceritate și autentică emoție. O selecție mai riguroasă, trecând de pildă peste *Portretul de adolescentă*, de o grație facilă, i-ar fi fost în avantaj. De asemenea, *portretul Anei Ipătescu* accentuează expresia într-un mod care exclude intervenția însușirilor de sculptor ale lui Grigore Patrichi.

La rîndul lor desenele evoluează între două extreme, la una din ele aflându-se linia sensibilă, necrispată, vie, (*Portret I, III, Gest I, Nud*) la cealaltă linia stilizată (*Cuplu I, II, Nud ingenușiat, Ștengar*), care evocă acel decorativism pe care nu degeaba ne-am obișnuit să-l privim cu circumspecție.

*

Obosit foarte repede de parcurgerea fie și numai în grabă a panourilor hiperaglomerate de felicitări de la galeria *Orizont*, ochiul caută puncte de reper. Nu le găsește decât arareori, pierdute în avalanșa de băieței și fetițe în costume naționale, prințese în rochii de bal, ceva sfinți pe ici, pe colo printre pisicuțe grațioase și Feți-Frumoși — totul scaldat într-o abundentă recuzită folclorică, exploatată cu succes doar cînd și cînd Este evidentă în multe cazuri o neînțelegere a funcției — pretențios spus — genului felicitărilor care pare a fi confundat cu ilustrația de carte. Ni se povestește prea mult, cu prea multă poleială, aplicații de pinză, metal etc., în culori cînd prea stridente, cînd prea fade, a căror potrivire împreună, oricît de la îndemîna oricui ar părea, cere, indiscutabil, simț artistic. Se recurge la tehnici dintre cele mai variate, speculate cu sau fără talent, dintre care una cel puțin pare neadekvată „genului” în cauză — ne gîndim la medalioanele în metal bătut, frumoase în sine, dar devenind meschine o dată aplicate pe suportul, inconsistent parcă, de carton alb.

Cert rafinament și simț al măsurii demonstrează LENA CONSTANTE, sobrietate și bun gust întîlnim la RUSU ȘERBAN ARBORE și TROFIM BRÎNZĂ, umor și inventivitate la VINTILĂ MIHĂESCU, grație și ingenuitate la TITINA RĂDULESCU și SOFIA UZUM. Printre cele mai reușite — felicitările lui VALENTIN POPA, MIHAI GHEORGHE, ȘTEFANIA PAȘTEA, EMILIA DUMITRESCU (cele fără anecdotă), acoperă perfect necesitățile „genului”.

Ioana POPOVICI

Reclama inversă

Era în perioada cînd nu se mînceau melci. Unul făcuse un stoc impresionant în pivniță și cum marfa vie amenința să iasă afară și să umple orașul, i-a venit ideea să facă o reclamă inversă.

A chemat un pictor și i-a spus ce vrea. Pictorul s-a pus pe treabă și a lăsat ceva neașteptat. Artistului, se părea, îi venise o idet genială. A pictat un melc de la coadă spre cap, așa ca să nu-l recunoască nimenea și treaba a fost făcută. În cîteva ore marfa a dispărut, pictorul s-a ales cu banii și

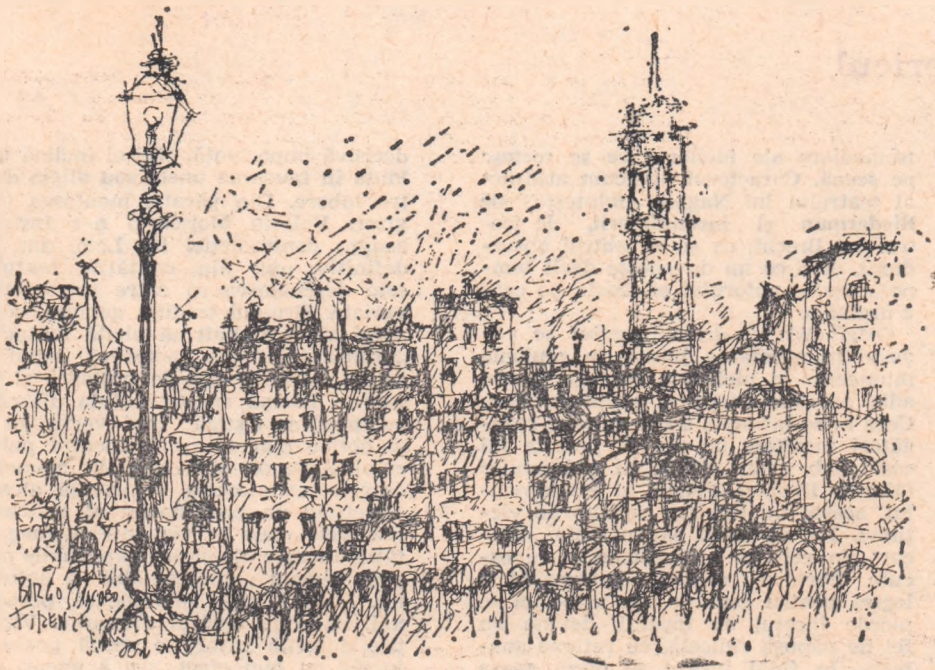
vînzătorul cu un beneficiu peste așteptări. Astfel toată lumea a rămas mulțumită.

Trece o zi, două, un an și iată că se întîlnesc din nou afaceristul și pictorul.

— Ia spune-mi, îi întrebă primul, cum ai făcut să ți-a venit ideea aceea grozavă?

— Întîmplarea, îi răspunse calm pictorul. S-a potrivit așa... Cum să vă explic mai bine... Să vedeți... eu sint stingaci.

Mihu VULCANESCU



MIHU VULCANESCU

FLORENȚA

Duminică 27 dec. orele 12, va avea loc la Biblioteca Italiană, str. Nufierilor 27, vernisajul expoziției de pictură și grafică „Peisaje toscane”. Concomitent, va fi inaugurată și o expoziție a cărții de artă italiene.

Muzică românească actuală în Franța

Francis Salabert a fost unul din cei doi editori principali ai lui Enescu, într-o vreme nu prea îndepărtată, când Enescu era singurul compozitor român interesant pentru străinătate. Eram o școală de periferie. De atunci s-a mai schimbat ceva. Pusă pe reinnoiri, editura Salabert vrea să recupereze un handicap, cum? încheind contract cu deja celebrul Xenakis și investind în câțiva tineri în care crede. Zece din 22 sînt români, iar alții doi, între care și Xenakis însuși, au respirat și ei mult aer de Bărăgan.

Din manuscrisele cumpărate, casa franceză a trecut la publicarea muzicii românești „en grand éditeur”, cu satisfacția treburilor bine făcute și cu ambiția de a intra în competiția internațională a celor mari. Ireproșabilul disc Erato STU 70630, intitulat **Tinara muzică română** (Colecția Salabert) este, într-adevăr, o probă de competență editorială și poate înfrunța cu autoritate și pe toate planurile produsele similare ale școlilor americane, japoneze, vest-germane.

Impresionează mai întâi calitatea extraordinară a muzicii și diversitatea peisajului conținut; mai trebuie menționat că o selecție unde toți cinci compozitorii sînt de o atât de înaltă clasă face un mare serviciu muzicii noastre românești, care mai poate oferi încă cel puțin tot atâtea valori tinere de prima mărime. Despre Niculescu, Vieru și Olah e mult spus tineri, citești trei fiind intrați în al cincilea lor deceniu; apoi au mai fost ei bine cîntăriți în lume pînă a ajunge personalități marcante ale muzicii de azi. În ce-i privește pe tinerii Mihai Mitrea-Celarianu și Costin Miereanu, prin acest disc răspund anumitor pedagogi de ocazie care nu de mult le dădeau lecții prin gazete cum știu ei că se leagă două și chiar mai multe sunete; mai răspund apoi cîte unui confrate, maestru mai mare la ticlul etichetei în comisii sau pe la colțuri.

Prima piesă, **Muzică de muzeu pentru clavecin și 12 coarde** (1968) de Anatol Vieru, este o muzică cu țile, ca mai toate piesele lui Vieru. Principala calitate care dă valoare durabilă piesei este unitatea concepției. Spusa asta poate sîrni cel puțin mirare cînd un prea cunoscut preludiu de Bach este scufundat într-un mediu nou și aparent străin. Gîndind în termenii popartului, se poate evident avansa ideea de colaj, fiindcă **Preludiul în Do** a devenit obiect cotidian pentru cine a încercat pianul cu ambele mîini. Dar în afara împrumutului și peste schimbarea funcției obiectuale — „la un examen ceva mai atent” — lucrurile capătă prea multă coeziune, spre a nu prefigura o formă, foarte tradițională de altfel, tema cu variațiuni. Prin sugestia performanțelor văzute la camera de luat vederi, **Museum music** (numirea anglo-saxonă a piesei) poate fi și echivalentul unui studiu al jocului de filtre

și de lentile cu camera incrementată pe același obiect. Deformările sînt augmentate în trepte și sînt de ordin ritmic, armonic, timbral. Cînd apar accente obstinate de tango sau fuziuni cu reverberațiile vrăjite ale gamelanului, ele sînt demonstrate a fi tot implicații ale aceluiași Bach.

Chiar cînd folosește forma deschisă de variațiuni, Vieru parcurge ca de obicei un drum unidirecțional, într-un timp ireversibil. Dimpotrivă, Ștefan Niculescu explorează universul probabilistic, tot într-o formă deschisă, dar timpul său nu curge în mod necesar de la stînga la dreapta, de azi pe mîine. Lumea sa e una fără început și fără sfîrșit; cele 17 coarde soliste din **Formanți** (1968) — piesa a doua a discului — freamătă, se arcuiesc, explodează, alunecă într-un peisaj infli-



nit divers, unde logica discursivă apare ca un caz particular. Niculescu e un mare poet al fizicii moderne. A sa e tot o muzică a naturii, tot un mimesis, decît că aparține omului evadat în peisaje micro- și macrocosmice. Tîria artei lui Niculescu derivă din modul cum își domină materialul din punct de vedere ritmic. În contextul altor produse muzicale structuraliste, apărute în lumea largă și articulate de cele mai multe ori simplist, **Formanți** ocupă un loc privilegiat, din această cauză. Între noii termeni al discursului muzical, blocuri și suprafețe sonore, puncte și linii, se stabilesc relații ritmice individualizabile și de o continuă diversitate, condiție pentru ca atenția să fie ținută într-o continuă alertă.

În **Translații pentru 16 coarde** (1969) se regăsesse calitățile cunoscute pentru care muzica lui Tiberiu Olah se ascultă cu mare interes. Olah proiectează pe fondul prezentului un trecut fabulos, o lume mușchiulară de vibrații violente, de stări telurice, de elanuri și gingășii, de impulsivități aureolate de practica magică. Într-o lume rezind numai în rațiune, muzica lui Olah e o infuzie de forță căreia îi reușește să repună în dezbatere destinația omului. Însă versiunea de pe acest

disc nu mi se pare prea fericită în ce privește opțiunile părților aleatorice. Și iată de ce: într-un discurs în care circulă figuri modale și unde reperele și ideea de unitate se află odată prezente cu ajutorul acestor nervuri, nu ar mai trebui mărită redondanța și prin reluarea aidoma a unor secțiuni întregi de cîte 3—4 ori, fiindcă așa balanța se înclină în defavoarea varietății.

Seth are în egiptologie mai multe semnificații. Una pe care sigur a împrumutat-o Mihai Mitrea-Celarianu în piesa lui pentru 7 instrumente (1969) se leagă de cultul de inițiere în tainele nopții, fiindcă sunetele cîntătoare și încîntătoare, strigătele de violență și de angoasă apar ca niște scurte pîlpîri în imensul necunoscut al nopții cosmice și biologice. Muzical, piesa se ridică la acel rafinament rar care dă marile bucurii estetice, bunăoară de tipul paginilor lui Webern. Dar muzica lui Mitrea se arată și în altă perspectivă, pe care aș numi-o beethoveniană, din cauza concretului anecdotic — poate autobiografic — pe care stă logica discursului. Despre sonata la Beethoven se spune că e mișcată de personaje tematice. La nivelul secolului de azi, Mitrea-Celarianu lucrează cu personaje-structuri. Un asemenea personaj-structură cu rol purificator în poveste și care pune ordine în aspectul formal este colindul românesc. Și ca într-o bună formă direcționată, universul lui Mitrea-Celarianu gravitează către final. Acest final e în Seth imensul cîntec de greieri, al cărui argint catalizează toate luminile nopții.

Polimorfii 5x7 de Costin Miereanu se așază într-o filieră reanimată în secolul nostru zgomotos, făcînd din muzică „un mijloc de explorare al sunetelor” cum spunea Edgar Varèse. La miracolul atîtor descoperiri din timpul nostru, instrumentul muzical participă și el ca o parte din mulțimea mai cuprinzătoare a obiectelor sonore. Muzica, prin ceea ce nemții numesc Gestalt, deschide un cadru mult mai bogat cercetării decît numai laboratorul de acustică. Și cum succesul unei atari întreprinderi depinde mult de intuiția formei, Miereanu a găsit în **Polimorfii** ceea ce mulți alții caută în van. Din linii drepte, punctate, ondulate, aproape numai și numai din linii cu oscilații largite și strîmțate, Miereanu a montat un univers îmbietor, așa cum pe vremuri Bach, din două motive construia o invențiune. Virtuozitatea ansamblului parizian „Ars Nova”, condus cu muzicalitate și excepțională acuratețe de dirijorul Marius Constant, și el originar din România, captarea și echilibrul stereofonic optime, împlinesc succesul unui document important de cultură.

Radu STAN

micul ecran

Excelsior!

Cum televiziunea este o imensă instituție, cum în cadrul ei lucrează mii de oameni, pentru a-i ura ce se cade a-i urare pentru anul care vine, e nevoie să o luăm din vreme. Să facem scurte bilanțuri, să tragem cîteva concluzii și să spunem: „la mai mare, la mai bine!”. Căci loc pentru mai bine e întotdeauna, chiar și-n T. V., darmită în cadrul acestei rubrici?... Să ne-ntoarcem, deci, spre ce a fost și, fără acreală, să facem socoteala:

— cea mai bună rubrică a anului 1970 pare să fi fost cea de teatru televizat — s-au prezentat piese pentru televiziune, s-au reluat cele mai interesante spectacole ale stagiunii, n-au lipsit dramatizările străine, chiar dacă aparatul critică n-a fost întotdeauna la aceeași înălțime;

— dincolo de comentariile uneori naive, alteori ridicole, dar mereu entuziaste, redacția Sport a informat prompt și divers asupra celor mai importante evenimente sportive ale anului, de la campionatul mondial de fotbal la recentul match Clay-Bonavena;

— numărul seriialelor a crescut, cîteva sînt chiar remarcabile: **Războiul celor două roze**, **Incoruptibili**, recent debutatul **6 evadați**. Ar fi însă o bună idee să se renunțe la această nouă versiune a lui Il Fugitivo care se numește **Vidocq** și să ne fie dăruiți alți eroi, de valoare;

— telecinemateca a funcționat capricios, ba pe cicluri, ba la buna (ori rea) înțimplare. Din punct de vedere cultural ne-am astupat lacunile, dar nici o Lacună (cu excepția **Oedip-ului** lui Pasolini). Lispește — se spune asta cred plictisitor de des — filme de Godard, Melville, Fellini etc. etc., chiar filme deja bătrîne de 10 ani, deci intrînd în sfera de achiziții posibile a T. V. Salutăm însă prezența din ce în ce mai susținută a lui D. I. Suchianu;

— filmele moderne au fost puține și proaste (specimenul „rar”-1970 de duminică seară a fost de-un nescuzabil și ridicol amatorism).

Dacă „cineva acolo sus ne iubește”, ba mai ne și aude, anul care vine va rupe cu trecutul și. Începînd o viață nouă, ne va delecta cu ce e mai bun și mai interesant în cinematografia mondială, așa cum îi stă și bine unei televiziuni care nu mai e la începuturi.

(Va urma)

A.

radio

Dacă n-ar fi televiziunea

Semne bune anul are. Cel care se duce. Cel care vine. Au dispărut din programul tipărit prezentările stupide pentru gospodine. Simbătă și duminică pot fi ascultate excelente emisiuni muzicale. O bună emisiune de folclor este 365 de zile. Se anunță reluarea unui serial, **Cel trei mușchetari**. **Viața cărților** are ritm și nu mai plictisește — decît din cînd în cînd. **Dezbaterile culturale**, **Cădran**, **Meridiane lirice**, uneori **Oda limbii române**, întotdeauna **Fonoteca de aur** sînt emisiuni care ar putea mulțumi chiar și pe cel mai exigent ascultător.

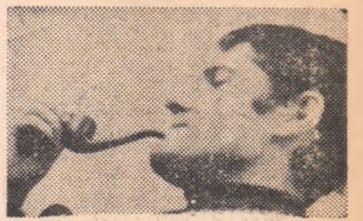
Dacă ar fi numai ascultător. Dacă n-ar avea și televizor în casă...

Cei care folosesc marile descoperiri sînt inteligențele mijlocii, nu marile inteligențe care le-au creat. Un geniu a inventat televiziunea (à propos, cine?), ne-a pus-o la dispoziție și s-a dus în altă lume, pe care sintem liberi să ne-o imaginăm mai bună. Cu inteligențele noastre mijlocii folosim ceea ce ni s-a dărui, cum putem. Nu rău. Și tot urmîrind emisiunile televizate, am devenit mai pretențioși cu privire la o invenție ceva mai veche: radioul. Și am început să ne întrebăm de ce la

televiziune putem vedea savanți ori scriitori neliniștiți de cite o întrebare mai dificilă, frîmțată, căutînd și negăsînd răspunsul — în timp ce la radio domnește pentru vecie certitudinea absolută. Am îndrăznit să ne interogăm prietenii de ce nu există un **Studio N** sau **V** sau **X** al radioului, pentru ce — dacă tot nu reușim să facem emisiuni umoristice ca lumea, nici într-un loc, nici în celălalt — nu găsește și radioul un înlocuitor de ținută aceluși **Studio N**? O emisiune **Magnetofon** (sau cu alt titlu) n-ar putea să corespundă inegalului, dar mereu percutantului **Reflector**? Simplific, desigur. Dar multe i se pot reproșa televiziunii, în nici un caz lipsa de tinerete, de elasticitate, de fantezie. Poate chiar că, acolo, schimbările — inspirate sau ba — sînt prea rapide. Cu totul altfel decît în viața fratelui mai vîrstnic.

Sigur, dacă n-ar exista televiziunea, viața ar fi, pentru unii, mai ușoară... Mai frumoasă, nu. E foarte bine că avem și un mic ecran pe care putem vedea nu doar nume de orașe. Teamă mi-e că și redactorii radioului, cînd se duc acasă, tot la televizor se uită...

Florin MUGUR



ION POPESCU-UDRIȘTE:

Scenografia

nu reconstituie,
descifrează

— Scenografia contemporană românească, animată de diverse căutări, de experiment, de nou, e receptivă în conformitate cu aceste laudabile inițiative?

— Scenografia e tratată — la noi ca o cenusăreasă, adică e ignorată, mai ales de oamenii de specialitate, cronicarii și oamenii de teatru. Cînd trebuie să se pronunțe în acest sens, o expediază în citeva cuvinte palide. Nimeni nu se străduiește, cit de cit, să înțeleagă și să exprime ceea ce vrea să transmită scenografia. Cred că acest lucru s-ar impune să fie făcut, mai ales că opinenții străini remarcă, de cite ori au prilejul să vorbească despre spectacolele românești, „un altceva” față de ceea ce sînt ei obișnușiți. Mi se pare că unii cronicari par dezorientați în fata scenografiei. De ce oră?

— Ce nume au dobîndit prestigiu în această artă, care rodesse parcă în umbră?

— Sînt numeroase, atît tineri, cit și vîrstnici ca mine (în jur de 40 de ani). Se conturează personalități distincte. Observ în plus că tuturor le e comună căutarea, dar nu neapărat una dominată de un modernism exacerbat. Mai important pentru cei cărora li se adresează și pentru spiritul lor e transpunerea unui text nedeformat în sensurile lui, neconfundabil și plauzibil. Deci o artă a decorului nu departe de optica spectatorului modern.

— Ce înțeles dați noțiunii de modern în scenografie?

— Ea trebuie să se includă în spectacolul teatral pînă ajunge să treacă aproape neobservată, dar în același timp să fie un suport viu al reprezentăției și s-o apropie de noi. Se prea poate ca scenografia să ofere publicului cheia spectacolului și sigur, nu e obligatoriu, dar uneori poate fi așa. E foarte important în teatru reprezentat ca scenografia să elimine efortul actorului de a-i introduce relativ rapid pe spectatorii în acțiunea piesei.

— De asemenea să țină seamă de imperativul sugestivității...

— Scenografia modernă nu-și propune atît să reconstituie, cit încearcă să sugereze; iar și mai important, să descifreze.

— Care considerați a fi fost cel mai reușit spectacol al dv.?

— Nu știu, dacă aleg bine, dar îmi inchipui că **Nepotul lui Rameau**. Un spectacol la care toată lumea s-a mirat de ce am lucrat atît de mult (opt luni). Aceiași se vor mira și mai mult cînd voi afirma că, de fapt, cu tot regretul, el nu a fost încheiat nici la premieră. Aș lucra la el și în continuare; este un text extraordinar, deci pentru mine o inepuizabilă sursă de inspirație, un spectacol model.

— În ce moment al pregătirii piesei după Diderot v-ați simțit cel mai aproape de un personaj atît de complex ca Rameau?

— Poate atunci cînd am descoperit în acest caracter unic o structură „caleidoscopică” cînd mi-am dat seama că e necesar să folosesc un principiu al diversificării imaginii, capabil să extragă și să comunice în mișcare cu ajutorul celor opt oglinzi, multitudinea stărilor mereu contradictorii ale acestui personaj.

— V-am văzut semnătura pe multe afise de teatru, nu am observat-o însă și pe cele de film. De ce?

— În film e o scenografie de reconstituire și nu-mi plac de loc reconstituirile. Filmul e prea concret, prea îngrădit; în teatru se poate fabula altfel, spiritul e mai liber și „mai gata” de zbor; teatrul mi se pare mai viu. Eu mă simt mulțumit să aduc pe o „scenă mică” o întregă lume.

Sandu STELIAN

Apollinaire sau vocația modernității

Sînt structuri poetice aparent dispa-
rate. Un misterios cataclism pare să le
fi marcat pentru totdeauna devenirea
lăuntrică. O pedeapsă obscură pare să
le fi pecetluit destinul. Așa se explică,
poate, de ce, uneori, dincolo de înche-
garea armonioasă a suprafețelor, de fi-
nețea unor acorduri, transpare totuși
hiatus-ul, spărtura lăuntrică, lipsa de
coeziune a tonalității fundamentale,
respirația inegală, atracția organic di-
fuză spre zone eterogene, incomuni-
canta. Inițind o estetică a colaborării
inspirației cu „inconstientul și hazar-
dul”, dar contrazicîndu-se adesea, poe-
tul cultivă adesea canonul și geometria
prozodiei clasice. Alteori un motiv sau
temă clasică devin pretext pentru va-
riații șocante, arbitrare. Senzația ciu-
dată e că el ar compune nu atît sub
impulsul reacțiilor directe la real, cît,
mai ales sub tensiunea rarefiată a unei
nostalgii foarte abstracte și generale a
omului după un trecut interior și un
viitor posibil. Pictor de iluzii, chiar cînd
realul îi șoptește alteceva, „ultimul poet”,
cum l-a numit Breton. „visător defini-
tiv”, cum l-ar fi caracterizat același,
Apollinaire întretine impresia amintită.
Ne conduce spre această observație nu
numai schimbările neașteptate ale re-
gistrelor sonore, răsturnările de per-
spectivă, cît efortul uneori prea vizibil
care stă în spatele versurilor, nota mi-
noră a unor obsesii, un tip de *glissan-
do* sentimental al inspirației sale în stare
să producă poeme atît de deosebite ca
factură cum sînt *Zone*, alături de altele
ca *Le Pont Mirabeau*. Cele două poeme,
deși apropiate în timp ca moment de
elaborare, aparțin parcă unor structuri
poetice total diferite. Consecvent ideii
exprimate de Apollinaire însuși:
„l'immensité de l'espace s'éternisant
dans toutes les directions” poemul
Zone devine dintr-un simplu pretext
de biografie interioară o partitură
eruptivă de lirism dens și modern, o
sinteză vie a sentimentelor omului tim-
pului său. Viziunile se întretaie într-o
dinamică aproape cinematografică, tre-
cutul și prezentul, elemente ale tempo-
ralului, sînt integrate spațiului și in-
vers: „L'espace n'est plus un espace
homogène et constant mais un espace
continuu ou en développement, l'espace
dépend du temps”. Singură sinceritatea
sufletească pare a organiza materia
fluidă a poemului. De aceea, simulan-
eismul viziunii sale nu e o idee tira-
nică, ci o realitate a spiritului, o moda-
litate de a-și trăi și comunica libertatea
interioară.

Sensibilizat de ideea timpului, poetul
compune totodată *Le Pont Mirabeau*,
poem țesut exclusiv din sonorități
agreabile, delicat sonore, învăluitoare,
sugerînd la modul obișnuit nestatorni-
cia și vremelnicia lucrurilor, sentimen-
tul ireversibilului. Neîfind fructul unei
stări de *comotie gradată*, al unei ten-
siuni sufletești complete, poemul nu e
lipsit totuși de calitatea de a depăși un
tip comun de sensibilitate poetică.

Mai ciudat e faptul că această am-
biguitate de structură, răsfîrîntă deo-
potrivă în sentiment cît și în expresie,
e prezentă uneori în cadrul unuia și
aceluiași poem *Marie*.

Marie pare a fi rezultatul unei îm-
pletiri de elemente greu fuzionabile.
Printre imagini foarte obișnuite apar-
ținînd unui registru metaforic mai mult
sau mai puțin istoric scitează jerbe
de asociații misterioase, proiecții lăun-
trice ale unei alte sensibilități: „Sais-je
où s'en ironte tes cheveux / *Crépus
comme mer qui moutonne* / (s.n.) Sais-je
où s'en ironte tes cheveux / Et tes mains
feuilles de l'automne / Que jonchent
aussi nos aveux”

Conflictul intim există, fără îndolală.
Energii poetice de calitate diferite ani-
mă curentii poeziei lui Apollinaire în
direcții contrarii. Poetul nu-și ascunde
voluptatea de a se abandona simultan

mai multor tărîmuri. Unii dintre exe-
geții săi (J. Moulin) au sesizat la el
„conflictul ordinii și al aventurii”, dez-
echilibrul dintre rigoarea prozodică și
erupția de sentimente. Și totuși ce anu-
me probează unicitatea acestei poezii?
De unde vine, din ce stranie alcătuire
se naște sunetul său inimitabil? De
unde izvorăște capacitatea ei de a fi
oferit poezilor acestui secol cheia spre
marile enigme ale realului, ale vieții?
Fiindcă acest toa fundamental există,
trăiește dincolo de aparențe, singular și
puternic, transmițînd freamătul miste-
rios al unui mare destin poetic. Ritmul
fundamental al poeziei lui Apollinaire
este permanent sesizabil, la orice exten-
sie a sentimentului.

La o privire mai atentă hiatus-ul
de care vorbeam, caracterul disparat al
structurii lui poetice țin în primul rînd
de ordinul aparenței. Și nu este exclus
ca imperfecta convergență a ansamblu-
lui să-și găsească explicația și în va-
rietatea cam lejeră a tehnicilor poetice
ale lui Apollinaire, care nu ignoră mai
nimic din ceea ce a produs în materie
de „artă” poezia franceză de la începu-
turile ei pînă la contemporani. Senza-
ția acestei lipse de coeziune provine,
credem noi, din extraordinara ubicui-
tate a sensibilității poetului, exterior
derutantă, dar, în esență, contribuind
tocmai la consolidarea ei interioară.

Pentru că atît amintite poeme din
ALCOOLS, la care s-ar mai putea
adăuga piese la fel de ilustre cum sînt
La chanson du Mal-Aimé, *Le voyageur*,
L'Emigrant de Landor Road, *Les col-
chiques*, *Cors de chasse*, *O ma jeunesse*



Apollinaire, de el însuși

abandonnée, *La jolie Rousse*, relevă, mai
presus de arhitectura lor prozodică,
această ubicuitate a sensibilității, a-
ceastă tresărire perpetuă a spiritului
dornic să cuprindă simultan și calei-
doscopic stările sufletești cele mai a-
dînci și diverse.

Temperamental Apollinaire este un
frenetic și melancolic în același timp,
avid de transparență dar inundat de
aluvionile visului, comentator lucid al
evenimentului diurn dar fantast totoda-
tă; melodios pînă la suavitate, dar
înnourindu-se brusc cu asprimi și vio-
lențe, schimbînd cursul inspirației pen-
tru a declanșa un efect neașteptat.
Poetul găsește timbrul neliniștit ro-

mantic prin care sugerează depănarea
nemiloasă a timpului:

„Passons passons puisque tout passe”
cultivă chiar cu neprefăcută plăcere o
anumită fadoare post-simbolistică, re-
face cu virtuozitate motive ale lied-ului
romantic (*Loreley*), construiește mici
poeme, ajutat de sonuri verlainiene,
cîntînd sentimente vechi cu mijloace
adevrate (chanson).

Cunoscînd secretul redempțiunii pu-
rificatoare la Baudelaire, el scrie poeme
ca *L'enfer* cu versuri demne de sculp-
turalitatea *Florilor Răului*: „Le pendu,
le beau masque et cet homme alteré /
Descendant dans l'enfer que je creuse
moi-même / Et l'enfer c'est toujours /
Je voudrais qu'elle m'aime !”

Preutundeni aceeași subtilă rotire a
inspirației încălcînd granițele tainei și
neprevăzutului. Preocupat să exalte
viața sub orice formă s-ar manifesta ea,
Apollinaire deschide larg porțile ființei
sale tumultului acesteia. Efortul lui e
de a eterniza, de a sustrage totul mor-
ții, eroziunii timpului, de a salva prin
cuvînt fulgurațiile spiritului, sentimen-
tele.

Hrănită de această originală ubicui-
tate, poezia lui cunoaște în mod firesc
și inclinația vizionarului, accentele
profetice ale poetului trăind la nivelul
de vis al celor care construiesc liber-
tatea.

„Jamais les crépuscules ne vaincront
les aurores / Etonnons-nous des soirs
mais vivons les matins”.

Apollinaire introduce în poezia mo-
dernă nu numai elemente ale civiliza-
ției citadine, ci și atmosfera de idel a
începutului de secol, un anume patos al
emancipării umanului, nevoia eliberă-
rii rațiunii strivite de atîtea convenții
și servituiți.

Mijloc de autocontemplare a deveni-
rii în metafizica romantică, rațiunea
este la Apollinaire un instrument feb-
ril, un incitant care magnetizează spi-
ritele active, care invită la acțiune și
prefacere: „O Soleil c'est le temps de
la Raison ardente”.

Reporter halucinant al exploziilor de
pe frontul primului război mondial (la
17 martie 1916 este rănit de o schișă
în timpla dreaptă), trăind cu resemnare
vibrantă groaza reducției la anonim
a omului în fața tranșelor, singurătă-
tea atroce dinaintea pierzaniei iminen-
te, Apollinaire are întotdeauna lucidi-
tatea eroului. Versurile din *Chant de
l'Horizon en Champagne* capătă astfel,
ca atîtea altele, valoarea unui *memento
dramatic* adresat umanității. Predesti-
nat parcă celei mai înfricoșătoare
aventuri, poetul scrie pe unde apucă,
pe raniță, pe țărîna pulberată de ex-
plozii, pe chesoane, adevărate epistole
din infern, pagini incredibile ale dis-
perării și speranței.

Mare poet al iubirii, Apollinaire com-
pune poeme de o frumusețe seducă-
toare: bocete surdinizate, elegii, lieduri,
romante, „cîntări”, în sensul cel mai
vechi al cuvîntului, prin care apoteo-
zează, cu o sinceritate adesea violentă,
ființa iubită, fie că este vorba de Annie
Playden, Marie Laurencin, Louise de
Coligny Chatillon sau Madeleine Pagès.

Adevărate Circe ale hazardului, su-
perficiale sau numai orgolioase, dar în-
totdeauna devoratoare de iluzii, aceste
femei strecoară în sufletul poetului tri-
stețea neîmplinirii, sentimentul imposi-
bilității de a fi iubit pînă la capăt.*) Această
amărăciune se însinuează și se
instalează pentru totdeauna în miezul
poeziei sale de dragoste. *La Chanson
du Mal-Aimé* capătă astfel o valoare
simbolică. Iubînd, poetul sacralizează în
taină Poezia. Dar numai în taină. Poe-
zia e ultimul refugiu, e marea lui dra-
goste, singura incoruptibilă, supravie-
tînd tuturor lașităților.

Exterior, Apollinaire nu oficiază sau
are aerul că nu oficiază niciodată. Poe-
tul e dezinvolt sincer și dispune de
calitatea rară de a cînta cu maximă
simplitate. Ritualul e al sincerității în
simplitate. Alchimia poetului se săvîr-



Apollinaire văzut de Maurice de Vlaminck

șește la lumina zilei, cu elementele ce-
le mai obișnuite. „Îi sînt de ajuns două
cuvinte să creeze o atmosferă; cotidia-
nul, banalul, tema uzată se transfigu-
rează; misterul care rezidă în ele re-
trăește... Și totuși, ceea ce au ele pate-
tic, în loc să se risipească, se concen-
trează, devine mai omenesc; nici o frază
nu e atît de șubredă să nu pară rostită
pentru eternitate.”**)

Neobosit căutător de noutate, per-
manent inspirat, Apollinaire a avut
darul de a se gîndi la mijloacele de
expresie corespunzătoare, adecvate at-
mosferei de idei a timpului. (Experien-
ța lui Picasso care abia ieșise din pe-
rioda numită „albastră”, ruptura pe
care o provoacă Matisse, Vlaminck,
Braque în reprezentarea picturală,
descoperirea artei negre, apariția ma-
nifestului futurist al italianului Mari-
netti sînt repere de maximă importan-
ță în evoluția gîndirii estetice a poetu-
lui.)

Atras în vârtejul acestor căutări —
unele de esență pur teoretică — poe-
tul a încercat să fundamenteze o este-
tică a cubismului, devansînd multe din
elementele acesteia. Dacă însă ingloba-
rea pripită și hazardată a unor pictori
total deosebiți ca formulă plastică în
„cubism” ne pare astăzi inocentă, în
schimb, aprecierea *cubismului orfic*
drept arta de a picta noile ansambluri
cu elemente aparținînd nu realității
vizuale, ci în întregime celei create de
artist și investite de el cu o puternică
realitate, reflectă multilateralitatea
gîndirii estetice a poetului, integrarea
ei timpurie într-o tendință mai gene-
rală a sensibilității moderne (mult mai
tîrziu codificată ca atare), dorința de a
împune artei noi modalități de ex-
presie, de a o elibera, de a o apropia
mai mult de esențialitatea umană.
Mergînd în căutarea unui nou realism,
a unui realism esențializat, poetul ajun-
ge la ideea creării unei „suprarealități”.
De altfel, simultaneismul său, invenția
caligramelor, corespundește magice pe
care le sugerează simbolistica unor nu-
mere, tipul de poem-conversație în
care vrea să absoarbă în forma cea mai
nudă existența zilnică, evenimentele
străzii, sînt subordonate nevoii de a
da friu liber inspirației. Tehnica sa-
vantă a aliterației, răsturnarea unor
forme tradiționale de expresie, deva-
lorizarea punctuației, truculența, ca-
lamburul cu substrat mai greu des-
cifrabil ascund tentativa poetului
de a spori puterea de sugestie a
cuvîntului, de a-l înobilă cu energii
mai subtile, mai vii. Într-adevăr, din-
colo de magia elaborată a unor poe-
me, de forma unor cîntări, trăiește
sensul operei sale poetice, lirismul ei
adînc, materia ardentă, mereu vie a
poeziei adevărate. Seta și voința de
noutate care traversează creația sa nu
se mulează după forma unor reziduuri
fosforescente: poetul privește în viitor,
în nemărginire cu o îndrăzneală im-
presionantă.

Este motivul care mă face să cred
că după evenimentul survenit fulgeră-
tor la vîrsta de 38 de ani, într-o după-
amiază de noiembrie în 1918 (cînd vi-
rusul gripei spaniole s-a dovedit mai
necruțător decît schiza primită la Bois-
des-Buttes) Guillaume Albert Vladimir
Alexandre Apollinaire de Kostrowitz
ky s-a retras undeva în Calea Lact
Un nume care se integrează mai bi-
pulberii stelare decît țărîni:

„Nous voulons explorer la bon
contrée enorme... / ...Pitié pour nous
qui combattons toujours aux frontiè-
res / De l'illimité et de l'avenir / Pitié
pur nos erreurs pitié pour nos péchés”.

Vasile NICOLESCU

*) „On sait que le destin de la femme,
selon le Mal-Aimé, est de tromper celui
qui l'aime”. Lionel Follet: „L'amour mal-
heureux dans Les sept épés”. Europe,
Novembre — Décembre, 1936.

**) Marcel Raymond „De Baudelaire au
surréalisme”, Librairie José Corti, p. 230.

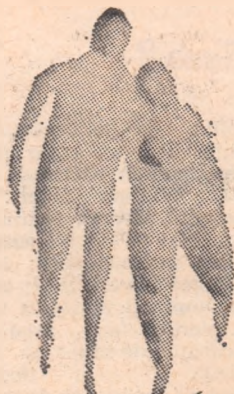
Sculptură în porțelan



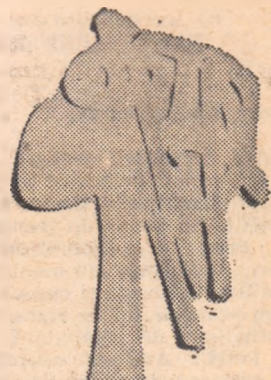
Henry MOORE



Wilhelm LOTH



Gustav SEITZ



Etienne HAIDU

Marile industrii de artă încearcă, în ultima vreme, să propună pieții saturate de produsul de serie mare, serii mici sau chiar unicate senzaționale. Una din experiențele cele mai interesante în acest sens e colaborarea vechii și reputei firme „Rosenthal” cu sculptori celebri cărora le-a oferit porțelanul și posibilitățile tehnice ale cuptoarelor ei moderne, pentru realizarea unor obiecte artistice de o formulă inedită. Design-ul își află astfel o nouă sferă de manifestare și arta decorativă contemporană noi posibilități. Angajarea unor artiști atât de singulari în proiectarea și chiar producerea operelor de destinație interioară poate duce la reevaluări interesante în producerea a ceea ce numeam până deunăzi (și azi

începe a deveni impropriu „bunuri de larg consum”). Iată și câteva detalii tehnice privind fabricația reliefurilor de porțelan pe care le prezentăm în această pagină.

Caracteristic pentru procedeul de turnare este că nu pot fi obținute stratul decât cu o grosime de cca. 15 mm. Piese masive cu grosimi de câțiva centimetri nu pot fi turnate. Procedeul se bazează pe proprietatea gipsului poros de a absorbi apa. Masa de porțelan se amestecă cu apă. Forma de gips extrage apa din suspensia lichidă subțire, la suprafața formei de gips se formează o pojghiță de masă solidă. Pojghița se lipește de forma de gips, produsul format se usucă încet și dispăre. Porțiunile proeminente ale reliefului se pot prinde și rupe. De

aceea plăcile trebuie luate din formă înainte de uscare, adică trebuie luate înainte de a se întări. În cursul acestui proces plăcile mari s-ar deforma datorită propriei greutate. De aceea ele sunt puse pe suporturi, potrivite exact la suprafața reliefului. Plăcile de relief uscate se ard la 1000°C pentru ca să se sporească rezistența în vederea glazurii.

Glazura se aplică fie prin pulverizare, fie prin cufundarea pieselor poroase într-o melasă subțire de glazură care la o ardere rapidă se transformă într-un înveliș de natură sticloasă, glazură normală de porțelan, strălucitoare, și o glazură mată făcută special pentru părțile de relief. Ma-

joritarea au renunțat la folosirea glazurii și au dat înfiertate porțelanului mat, fără glazură.

Arderea are loc la 1400°C în cuptoare-tunel. La această temperatură înaltă se topesc și se contopesc părțile din masă prin formarea unei mari părți de fază de sticlă. Masa se contractează puternic și se înmoaie.

În cuptor aerul și gazele de ardere se deplasează cu mare viteză. Particulele mici care se desprind de masa de ardere sau din materialul combustibil sint agitate în cuptor și cad undeva pe masa de ardere. Acolo ard puternic, iar după ardere sint de obicei vizibile pete mici maro; necunosătorul ar putea să le con-

sidere ca defecte. Ele nu pot fi evitate, chiar dacă se lucrează cu cea mai mare conștiințiozitate. Pot fi întâlnite chiar și la cele mai valoroase figuri de porțelan ale unor mnafacturi celebre.

Culorile și învelișurile de platină și aur se ard la o temperatură de 750—858°C și se aplică după ardere, prin pulverizare, presiune sau pensulă. La această ardere răcirea este foarte dificilă. Nu este posibilă producerea seriilor de 500—1000 de exemplare și semnarea lor de către artist. De aceea pe părțile posterioare ale reliefului se lipește plăci mici care sint semnate și numerotate de artiști.

Vasile ADAM

Insurecția Designerului

Le Corbusier și arta neagră, fierul electric de călcat și ciuperca atomică, Neil Armstrong și Coca-Cola, un întreg dicționar de banale substantive comune și de mari figuri sau evenimente ne exprimă și ne domină, ne influențează și ne rezumă. Din ce în ce mai departe de noi, parcă din ce în ce mai puțin, formele eternului copac, sau vulcan, sau cerb, sau trăsnet se pierd în cețurile amintirilor nostalgice, devin pe zi ce trece mai anacronice, aproape tot atât de neverosimile și de îndepărtate ca panașul cruciatului sau narghilea sultanului. Natura e detronată, îndepărtată tot mai mult de rolul ei de cirmaci, zbir și mamă regală și înlocuită cu mult mai democratica prezidență tiranică a mediului ambiant. Etichete și ambalaje, volume arhitectonice și profiluri industriale de serie, maxi și minijupe.

Epoca se recomandă prin imagini și sunete, prin forme și culori mereu mai noi. Mereu altele. Spre deosebire de trecut, nu se mai poate vorbi doar despre o ambianță, cu atât mai puțin doar despre o spiritualitate caracteristică secolului. Tăiat în trei mari felii de cele două războaie mondiale, veacul douăzeci a continuat să se îmbunătățească în ultimele decenii, la fiecare câțiva ani arătându-și altă față a personalității sale de cea mai surprinzătoare mobilitate. Nu de mult, a ales — pentru a lansa strigătul de asalt al unei estetici utilitariste — un cuvânt scurt, rostît în rupte silabe de o sonoritate aspră: Design. E poate simptomul cel mai important al unei noi orientări; după înclinația mai veche spre decorativ, una și mai categoric afirmată spre funcțional.

Pe un panou din expoziția *Industrial Design in Elveția* (Ateneul Român — decembrie 1970) o frază tulburătoare: „Fizica materialelor modelează mediul înconjurător mai temeinic decât caracteristicile naționale”. Alături, fotografia unui sat de munte din Elveția și a unui sat din Japonia. E de necrezut! Nu știi care din casele construite în cele

doouă sate sint cele elvețiene și care cele japoneze. Iar mai încolo, lângă mari fotografii panoramice ale unor orașe identice, explicația: „Tokio. Lângă Zürich, Moscova, Londra, Sao Paolo, Mexic”. Și — bineînțeles, asta o știam de mult, cu toții — din nou nu poți să-ți dai seama care e Tokio, care e Zürich...

Doar uniformizare?

„Industrial Design poate lua aspectul de modă”, avertizează alt panou din expoziție. Și continuă: „Avantajată de o continuă prosperitate economică, există tendința de a supravalorifica imaginea profesională a unui Designer. Înțepinderea care l-a angajat îl consideră ca un star. El însuși se recomandă ca un star. Pe de o parte, Design este înțeles ca fiind parte din comandamentul pentru îmbu-

nătățirea omenirii și este astfel ridicat la valoarea de mit: profesionistul se consideră deci și el ca misionar. Pe de altă parte, Industrial Design se banalizează, nefiind adeseori altceva decât o simplă și superficială stilizare”.

O, nu numai atât.

Departa de a rămîne la simpla și superficiala stilizare, indeletnicirea duce — împreună cu alte activități înrudite — la efecte mult mai adînci.

Această foarte interesantă expoziție mi-a reamintit reflecții mai vechi. Exponatele elvețiene nu exemplifică punctul meu de vedere cu mai multă insistență decât altele, dimpotrivă, unele mă dez-mint — spre satisfacția mea — ca orice excepție făcută să confirme regula. Dar prin sim-

pla lor prezență, prin gruparea în jurul temei propuse, panouri și obiecte expuse incită, toate, la meditație. Cred că e primul merit al expoziției, principalul obiectiv pe care și l-au propus organizatorii.

Se spune că civilizația noastră poluează mediul înconjurător. Se strigă în toate vînturile — cu legitimă îngrijorare — avertismentul acesta.

Tot atât de tare cred că ar trebui să se strige și altul, împotriva unui alt fel de poluare. Trebuie să ne dăm seama nu numai că civilizația poluează natura, dar și că ea însăși — civilizația — e poluată de tipul nostru de sensibilitate, de angoasele omului modern, de estetica uritului atât de întim împletită cu ele. Formele și culorile de care am mai vorbit, sunetele și imaginile din jur se umplu mereu mai mult de neliniștile unei

omeniri trăind cu amintirea camerelor de gazare, cu frica de războiul atomic, readusă ciclic în conștiințe de fiecare criză internațională, cu spectrul înfometării fluturat insistenț de mai toți ghicitorii viitorului.

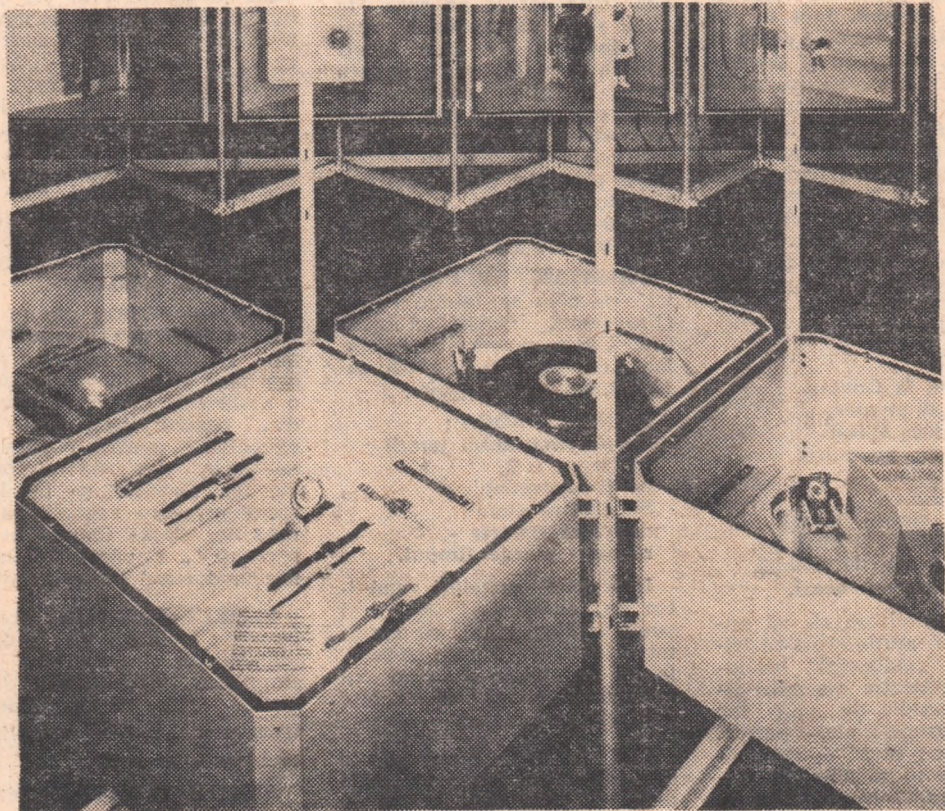
Priviți în reviste, priviți în jur aceste late boturi ale automobilelor, cele mai excentrice, concepute parcă special ca singurele fizionomii demne de căpăunii care înghit sute de kilometri pe oră și sutele de mii de victime pe an. Priviți în expoziția elvețiană profilul acestui escavator, gîtul lui nesfîrșit de lebedă mecanică înrudită cu nu știu ce reptilă uriașă dintr-o eră geologică de coșmar și terminată cu oribilii colți ascuțiți ai capului mic, de monstru antediluvian. Într-o vitrină, un aparat de filmat pus pe trepid. Pe un trepid astfel articulată, încît țevile metalice pășesc ca niște mari și dizgrațioase picioare de insectă. Alături, în cealaltă vitrină, o pereche de bocanci de schi. Au masive cataramă metalice pe bot, apărători din tablă la glezne, se prind de schiuri cu dispozitive și cu arcuri din oțel inoxidabil. Totul duce la sugestia că primim niște veri primari ai ghetelor cosmonauților, făcute să răscolească pulberile lunare așa cum le cunoaștem acum. Acum, după ce astrul nopții a început să-și piardă poezia și să-și legitimeze noul renume, atât de potrivit pentru o generație inamică a iluziilor, renumele de astru al aridității și al peisajului dezolant.

Cum să ne punem la adăpost de acest fel de poluare?

Cum să facem ca irezistibila, confortabila și înspăimîntătoare, binecuvîntata și adesea rău dirijată noastră civilizație industrială să ne ofere volume, linii, spații mai grațioase, mai senine, un mediu ambiant mai puțin încărcat de spaimele și obsesiile epocii?

Răspunsul stă, în mare măsură, într-o replică energetică dată modei, și replica aceasta o așteptăm în primul rînd de la insurecția Designerului.

Ilie PĂUNESCU



Design-ul, estetica utilitaristă

De ce nu vedem aceste filme ?

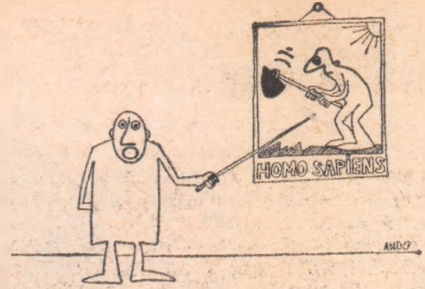
(Urmare din pagina 24)

rabolă a degradării sentimentelor încorsetate de norme burgheze și efectul pulverizator al unei tentații), Bernardo Bertolucci : *Prima della Rivoluzione* (ruperea unui tânăr din mediul corectitudinii anoste și cumpănirea resurselor lui de rigoare în atitudinea de combatant); Elio Petri : *Anchetă asupra unui cetățean deasupra oricărei bănuiele* (inscenări polițienești într-un climat de corupție și cinism); Jean-Luc Godard : *Cu suflarea tăiată*, *Pierrot nebulun*, *Made in U.S.A.* sau *Week-end* (impresionante mărturii ale neliniștii și miniei, pricinuite de dificultățile de acomodare la imperatiile existenței codificate, supusă cu precădere unui stil publicitar); Lindsay Anderson : *If* (anacronismul unor principii de pedagogie și răscoala, fără zăgaze, brutală și spre final fantasmagorică, dintr-un internat englez); Bo Widerberg : *Adalen 31* (autorul *Elvirei Madiyan* înfățișează o grevă suedeză din 1931, încheiată printr-o represiune sângeroasă, în contrast cu seninătatea spondidă a peisajului); Michelangelo Antonioni : *Zabriskie Point* (strigătul de durată și de inconformism al tineretului american, înregistrat de un mare cineast italian); Arthur Penn : *Bonnie and Clyde* (delirul violenței și ravagiile lui bestiale asupra inocenței); Robert Altman : *M.A.S.H.* (satiră feroce a in-

stinctului de beligeranță — secvențe dintr-un lagăr sanitar american în războiul din Coreea); William Wyler : *Nu se cumpără tăcerea* (șantaj odios judiciar pe motive rasiale, denunțat intransigent); John Schlesinger : *Cowboy-ul de la miezul nopții* (tribulațiile unui tânăr, pierdut fără pregătire în vacarmul dezolant al metropolei); Glauber Rocha : *Dumnezeul negru și Diavolul blond* și *Antonio das Mortes* (epoei halucinante ale teroarei și mizeriei, pe un pământ uscat, o geografie a foamei în America latină).

Ne oprim deocamdată aici ca să nu mai încărcăm consemnarea omisiunilor și nu trecem decât între paranteze alte filme care nu se înscriu poate pe deplin în aria articolului: reflectare directă, cu caracter deschis a vieții sociale și a agitației trezită de evenimentul imediat. Totuși, sondajul în structura lăuntrică a unor personaje surprinse în circumstanțe dramatice este, în ultimă instanță, un sondaj și în adâncurile epocii și de aceea, cum se precizează cu justete și în discuțiile recente inițiate de revista „Les Cahiers du Cinéma”, patosul angajării, politicul în artă, trebuie înțeles mai cuprinzător și mai profund, implicat în semnificațiile estetice și etice magistrale ale operei. Notăm deci din producția ultimilor ani și alte filme, excepționale ca relație psihologică, și ca rafinament al expresiei, fil-

me care aparțin unor reputeți maestri ai ecranului: Ingmar Bergman (*Persona, Ora lupului, Rușinea*). Luis Buñuel (*Ingerul exterminator, Frumoasa zilei, Tristana*), Federico Fellini (*Satyricon*), Robert Bresson (*La intimplare, Balthazar*), Joseph Losey (*Servitorul, Ceremonie secretă*), Roman Polanski (*Fundătura, Balul vampirilor*), Hitchcock (*Psycho*), François Truffaut (*Jules și Jim*). Să mai subliniem că ele n-ar trebui să hipsească niciodată dintr-un repertoriu care tinde spre presanță și autoritate? Nu mai pomenim numele unor foarte tineri regizori care au strănit rumoare prin primele lor tentative, experimente vulcanice, nutrite fără echivoc din freământul momentului politico-social, care necesită poate o filtrare prealabilă a percepției, fiindcă pot șoca, prin inedit și inconoclastia lor, pe spectatorul neavizat. Și pentru a pregăti terenul de asimilare a avangardei veritabile e nevoie de o inițiere care depinde și de prezentarea filmelor mari pomenite mai sus. Precizăm iarăși că ne-am restrâns observațiile la perimetrul filinului occidental, alegând de acolo doar valorile și neinsistând asupra producției manufacturiere, retrograde, dubioase ca intenții și ca înruiere — analiză care depășește cadrul dezbaterii de acum. Am vrut să dovedim cât de copleșitoare sînt absențele majore. Concluziile unei statistici metodice nu intră, evident, în atribuțiile noastre.



Fără cuvinte...



Oavian COVACI-VRANCEA

FĂRĂ CUVINTE

Armele lui Krupp (IV)

(Urmare din pagina 32)

mentul acela hotărît și, cu prilejul expunerii următoare, Hossbach a consemnat că atîta timp cît Führerul „este încă în viață”, există „o hotărîre nestrămătată din partea lui ca să soluționeze problema spațiului vital al Germaniei, cel puțin

pentru anii 1943—1945”. În cursul anului care urma, Hitler a scurtat data și Essen-ul a știut foarte bine acest lucru. La 18 martie 1939, „Kanonenmüller” a început să fie primit cu regularitate de Hitler, expunîndu-i-se pe scurt progresele făcute de Alfred în domeniul reinarmării și la data de 17 mai,

înainte ca Führerul să convoace întrunirea conducătorilor nazisti la Cancelaria Reichului și să-și dezvăluie intențiile de a-i ataca pe polonezi, el a recomandat conducerii Krupp să întrerupă orice livrări de arme cu destinația Varșovia. Și Alfred s-a supus; în dosarele descoperite după război, există și această înregistrare a unei convorbiri telefonice: „Subiectul: Exporturile spre Polonia. Instruc-

țiuni pentru viitorul imediat. Toate exporturile către Polonia trebuie grabnic sistate: contractele vor fi anulate. Clienților polonezi, care vor presa ca să li se urgenteze livrarea, li se vor da răspunsuri evazive (cum ar fi — expediția nu este gata, sau lipsesc vagoanele de marfă etc.)”

În românește de Mihai ATANASESCU

POȘTA REDACȚIEI

XEOL LEXADIA: Deocamdată, singurul lucru original (într-un fel) e pseudonimul dv. (pe care-l poate rivni orice fabrică de detergenți sau de purgative). Încolo, numai vorbărie și bazaconii, de genul:

„Mi-e dor adine și sete de-al meu suflet,
Aș vrea să beau din cupa lui uitată,
Să leg cu sfori de sine suflarea-mi fără umbrelă
Să mușc adine din carnea-mi congelată.”

Firește, la urma urmelor, e o chestie de gust; dar dacă, totuși, nu vă puteți stăpîni apetiturile antropofage, evitați măcar, pe cît posibil, carnea congelată! (Orice gospodină vă poate explica de ce.) Desigur, noi vă dorim din toată inima ca insuccesul de acum să nască — vorba dv. — un mugur de succes pe ramura voinței. Pentru asta, însă, ar trebui să începeți cu problema cea mai importantă și mai urgentă: corijența la chimie! Așadar, succes în ramură (ramura voinței, firește!) și — cum bine spuneți — per aspera, ad astra!

EMILIAN DASCĂLU: Scri-soarea dv. ne-a căm pus în incurcătură. Trimit — ziceți dv. — poeziile: (n.n. urmează

o lungă înșirare de titluri) cu rugămintea de a fi lecturate și imediat publicate în rev. România literară, fapt ce mă face să stau frumusețea acasă și să aștept răspunsul și gologanii. De lecturat, le-am lecturat imediat, conform dorinței dv. Mai greu a fost, însă, cu alegerea strofelor demne de a fi publicate (dată fiind abundența și „valoarea” lor foarte apropiată). Pînă la urmă ne-am oprit la două dintre ele, pentru caracterul lor deosebit de informativ și pentru neclintitele adevăruri pe care le cuprind. Iată-le:

1)
În stațiune la Govora
Lume multă pe alee,
Fiecare aduce vorba
De mijloace, procedee.

2)
Muncitori, țărani, ostași
Și voi intelectuali-slujbași,
Elevi, studenți, doctoranzi,
Sînteți ai patriei brazi.

Noi ne gîndeam să vă publicăm mai multe și să vă trimitem și „gologanii” așteptați, dar redacția s-a opus zicînd că textele dv. nu fac nici gologani, nici parale. „Fapt ce ne face” — cum ziceți dv. — să vă trimitem numai răspunsul (sigur că ar fi fost mai bine invers: să vă trimitem numai „gologanii”),

sugerîndu-vă cu această ocazie să nu mai stați „frumusețea acasă” așteptînd zadarnic, ci să vă apucați de o treabă mai serioasă (după cum ați observat și în stațiune la Govora, pentru ciștigarea „gologanilor”, e nevoie de alte mijloace și procedee!).

BELBE VASILE: Dacă am înțeles bine, ne rugați, dacă sîntem amabili, să vă facem cunoscute cariile pe care le aveți și să vă explicăm mai pe înțelesul dv. dacă aveți ceva bun în tot ce încercați. În ce privește „cariile”, cu toată amabilitatea noastră, nu ne putem pronunța, neavînd calificarea necesară. În ce privește partea a doua (mai puțin stomatologică) a întrebării, vă putem spune, pe înțelesul tuturor: nu!

CRISTIAN MICLĂUȘ: Pe ici pe colo se simte ceva (Universal), merită să insistăm. Unele ciocniri de silabe, însă, cu sunet urît (dacă cariul...), sînt descurajante.

DANIEL PROCA: Să ne aventurăm pueril în trecut ar fi incoerent. Să clădim viața din idei deșarte ne-am pierde timpul.

Iată două cugetări zguduitoare de adevărate! Se mai poate adăuga, însă, că rezultatele sînt, după cum se vede, la fel de triste și cînd „ne aventurăm pueril” și cu „idei deșarte” în poezie!

LIN ALIN: Manuscrisele dv. adăpostesc niște încercări modeste, stingace, uncori de gust dubios, care n-ar putea să justifice stăruința viitoare

(mai ales pentru cineva care urmărește — cum ziceți — de mulți ani evoluția literaturii române și (...), chiar a literaturii universale!).

În foarte strînsă legătură cu activitatea dv. de profesor de limba și literatura română („sînt convins, totuși (n.n. de ce „totuși”?), că sînt chemat cel puțin (n.n. de ce „cel puțin”?) pentru această meserie” — ziceți dv.), ne permitem să vă aducem la cunoștință că nu se poate scrie — ca în scrisoarea dv. — „tinerii poeți s-au versificatori”, nefiind corect și fiind, totodată, mai mare rușinea! (Noi sperăm, totuși (vorba dv.!), că nu e decît o simplă scăpare, din fuga condeiului, care nu riscă să compromită nici chemarea dv., nici cunoștințele de gramatică și ortografie ale elevilor dv....)

MARCO POLO: Ne-ați cauzat o grea dezamăgire! Noi am nutrit întotdeauna, din cea mai fragedă adolescență, o nestăvilită admirație pentru dv., pentru strălucirile dv. expediții, pentru curajul și măiestria dv. de navigator etc. etc. Și-acum, ne trimiteți aceste așa-zise versuri, slabe, necăjite, fără Capul bunei speranțe!... E păcat de Dumnezeu, domnu' Polo!...

FLORIN GRIGORE: Foarte inegale; alături de o idee interesantă, transcrisă cu simplitate și acuratețe (dar numai atât), ca în *Ultimul truc*, prea multe banalități verbioase, în rest.

AMBRU CORIV: În cîte-o pagină, se-aude parcă un fel de bătaie de aripi. Dar se

ivesc apoi și lucruri ca acesta:

Singele tău e roșu,
Nu pentru că este roșu,
Fiindcă e roșu.

Ceea ce ne reduce în mod drastic optimismul.

JEAN CARRE: Uneori, cînd recitesc poeziile, mi se pare că totul e banal și că n-am reușit să spun mare lucru. Așa este, perfect adevărat!

„LALEAUA NEAGRĂ”: Ne trimiteți cîteva versuri spre concluzionarea părerii (noastre) asupra aptitudinii sau inaptitudinii lor la creația lui Gutenberg. E vorba, hotărît lucru, de o adîncă, iremediabilă „inaptitate” (ca să folosim ciudatul termen inventat de dv.); spre regretul nostru, nu putem „concluziona” altfel.

Theo Tavian, Adrian Torge, C. Ramură, T. Hafeșan: sînt unele semne, merită să stăruim.

Miron Țic, Alextrifan, Lazăr Aurelia, Mugur, G. Ion, Ștefan Ghiocaș, Const. Gh. Naidin, Tudor Ioan, Ion Andronache, Ion Alexandru Durac, T.F. Praxis, G. Laciama, Gh. Năidășanu, Catilin, Maria Elena-Iași, J. Florini, I. Sava Puiu, Nelu din Bihor, Cîrnat Gheorghe, C.G.-Dimbovițeanu, Raul Artimon, Maria Orlea, Măriuca Ismă, Cărunțu Adam, Mina Merăuță, Belcotă, Dana Ardeleana, Nicolae Andrei Ficu, Marin Constantin (Fierbinți), Vameșu, Toader Cîmpeanu, Marcel Voica, Maria D., Teodor Ispas, Călin Nebunul, Nicolae Firuleasa: încercări modeste fără perspective.

INDEX

O carte a cărților

Discuția publică despre manuale își are sensul în rezultatul concret de îmbunătățire a cărților comentate. O carte de școală trebuie să fie un sistem, o structură, pe niște coordonate ferme, dar în același timp o operă simplă, atractivă, clară, temelie atît pentru elevul foarte înzestrat, dar și pentru cel mediocru, ori slab. Ea mai trebuie să fie exactă și să-l îmbie pe tînărul învățcel la studiu, să fie un pod trîinic și ispititor. Literatura, și în special perioada destinată de programa școlară clasei a XII-a, prezintă dificultăți prin specificul ei, mai ales că opiniile sînt în curs de cristalizare, apar noi și noi lucrări, iar un punct de vedere mai de ansamblu nu există încă, poate și din pricină că și tratatul academic al Istoriei literaturii române e numai la al III-lea volum. Manualul în discuție e mai bun decît a fost, dar nu cum l-am dorit. Ni se pare uneori nejustificat numărul de ore rezervat unor scriitori de către programa școlară. Referindu-ne și la manualul clasei a XI-a, dar și la prima parte a celui de a XII-a, socotim că scriitori ca V. Voiculescu, Ion Pillat etc. trebuie să-și găsească locul cuvenit în viața școlii, precum și unele reviste și grupări (Gîndirea, de pildă) să fie prezentate științific, după principiul leninist al moștenirii literare, respingîndu-se tot ceea ce au retrograd, dar remarcîndu-se și ceea ce e cîștig valoric. De asemenea, teatrul lui Lucian Blaga și opera lui filozofică merită o altă atenție. Paginile de sinteză, fie introduse, fie cele de concluzii, sînt prea lungi și deficitare, nu sînt niște esențe.

O problemă deosebită ridică istoria și critica literară, prin natura ei. Aici ar trebui cît mai puține date, titluri, și cît mai multe idei, conturate și plastic prezentate, pentru a-i învăța pe școlari să interpreteze, să gîndească. Poate o greșeală generală a școlii noastre e că prea „se învață”, în sensul de înmagazinare a ceea ce s-a făcut, și prea puțin sînt puși elevii să gîndească în legătură cu ceea ce se face acum și ce ar trebui să se facă. Cîneva îmi tot zice că între „a învăța” și „a studia” e o mare diferență. Se simte, în întreg manualul, o prea mare fervoare pentru elementul social al literaturii noastre, în sensul rîu al cuvîntului. Poezia lui Mihai Beniuc e unilateral prezentată, iar cea lui Zaharia Stancu, nemulțumitor. Marea operă care este „Cartea Oltului” a lui Geo Bogza este prezentată la modul general și teoretic, oferindu-ni-se, în schimb, un citat de o pagină.

Se mai impun niște observații și în ceea ce privește organizarea materialului cărții, precum și unele omisiuni, în special din literatura actuală. Nagy István și O. W. Cisek trebuie tratați, credem, la capitolul „Literatura naționalităților conlocuitoare”, căci și așa se fac unele reveniri, ca de pildă în cazul lui Cisek. Ce criterii ne permit să-l plasăm pe I. M. Sadoveanu alături de noii prozatori? Am lăsat la sfîrșit o problemă foarte importantă, după opinia noastră: noua generație de creatori. Această chestiune trebuie tratată cu multă răspundere, arătîndu-se ce aduce cu adevărat viabil noua generație, urmînd literatura noastră din anumite tipare. La poezie, alături de N. Labiș, Nichita Stănescu, M. Sorescu, trebuie tratat și Ioan Alexandru, cel puțin, iar Nichita Stănescu să apară prin ceea ce îl reprezintă plenar. Privitor la prozatori, Nicolae Breban, Ștefan Bănușescu, Fănuș Neagu, D. R. Popescu (Al. Ivăsiuc e neglijat), trebuie îmbrățișată o altă perspectivă, făcîndu-se o prezentare mai complexă, insistîndu-se asupra noului în viziune și mod de a scrie. Vorbîndu-se despre noua generație, succint, ar trebui să se arate tendințele noi, pînă la ultimele experiențe, căutări, discuții, circuitul cu străinătatea. Trebuie exploatat mai mult cînd e vorba de literatura actuală, elementul viu, căci aceasta îl introduce pe tînărul învățcel în miezul fierbințe al fenomenului literar-cultural, făcîndu-l să ajungă, dacă nu un specialist, cel puțin un cititor avizat. Trebuie creată o nouă mentalitate, fidelă, despre literatura noastră actuală, căci mai circulă unele imagini deformate. Mai trebuie spus că, în general, cartea ultimei clase de liceu nu are niște principii unitare și consecutive la bază, evînzîndu-se formulări uniformizatoare. La avem du-se specificul scriitorului tratat, și nu sînt numai un manual așa cum dorim, vîrtoși factorii răspunzători, ci în egală măsură o carte de școală, bună, zători și ambianță. Red, decît în ani de zile. Dar nu se poate să zăgăzăm lucrurile, căci literatura nu trebuie numai în funcție de manual, ci și în se face de lectura elevilor și de profesor. În fine, cu speranța că, în cele din urmă, vom avea un excepțional manual de literatură română pentru clasa a XII-a, o adevărată carte a cărților.

Petre GOT

Critica și istoria literară

Semnalez, cu prilejul de față, absența din oricare manual de literatură, destinat pregătirii elevilor în liceu, a compartimentării științei literaturii în ramurile știute: teoria literară, critica și istoria literară, cu specificarea determinantelor fiecăreia, a modalităților de studiu și a interferențelor. Realizată sub aspectul unei demonstrații clare, ordonate, însoțite de ilustrații accesibile și concludente. Lipsește de asemenea o definire a termenului de estetică, deși se formulează constatări al căror conținut îl include. Dată fiind tocmai frecvența termenilor consemnați mai sus, explicitarea lor n-ar trebui lăsată pe seama întîmplării, ci găzduită în paginile manualului.

Oricum, dispunerea problemelor de critică literară în manualul clasei a XII-a realizează o detașare de problematica generală din trei puncte de referință: a) urmează prezentării caracterelor generale ale literaturii interbelice; b) nu se integrează în desfășurarea fenomenului literar care a declanșat apariția lui; c) prin sfera de raportări, o parte aparține unei alte perioade. Propunerea noastră vizează înfăptuirea unei coordonări, a unei echivalențe pe planul conținutului mai întîi, și apoi pe plan cronologic. În același timp, ceea ce propunem pleacă de la considerarea dificultății de însușire a unui material alcătuit în așa fel încît predomină caracterul informativ, din pricina concentrării de titluri și ani de apariție, și vag-generalizator, acesta din urmă cauzat de intenția de surprindere a datelor esențiale ale gîndirii estetice și critice, nesustînută de accesul în timp la lucrările în discuție.

Restructurarea la care ne referim are în vedere tot ceea ce s-a consacrat în cărțile de școală criticii și

Competiție obiectivă

Mixtura, originală în felul ei, din manualul clasei a XII-a între scriitorii dintr-o perioadă revoluționară nu prea îndepărtată și generațiile mai noi, în afară de contribuția adusă în întregirea sensului general al unui manual privit în rolul lui de instrument în dialogul elev — profesor, mai vizează și importantul obiectiv al valorificării moștenirii literare. La o primă vedere, patrimoniul literar, cel antologic, cel înscris cu litere de aur în Pantheonul valorilor românești, s-ar vrea conturat, cum e și firesc, după o vreme mai îndelungată de sedimentări și stratificări. Evident, lucrurile pot avea și altă față. Deși pentru creațiile de răsădit din actualitate timpul nu și-a dat definitiv verdictul, existența lor e îndubitabilă și nimeni nu poate s-o nege. Procesul destul de dificil al depistării notorietății unor opere suscită multe controverse în ierarhizările ce se fac. Dar nu-i mai puțin adevărat că orice moment istoric a fost punctat și de opere meritorii, dar și de unele caduce. Consider că ar fi temerar să afirmăm peremptoriu despre cutare sau cutare scriitor că ar merita să fie inclus în manual.

Prerogativa aceasta se cîștigă prin forța evidenței, atunci cînd în operele lor la oricare lectură nouă sînt descoperite noi valențe și sensuri, noi frumuseți inefabile, cînd apar la o desăvîrșire artistică, cînd în treg potențialul simțului și gîndirii lor a vibrat conștient înălțat a răsăditurilor morale închinat pe manualul, prin rolul pe care, prin locul pe care-l ocupă în învățămînt, prin multiplele lui implicații în viața elevilor nu e o carte de lansare, publicitate sau de consacrare a scriitorilor. Nu manualul ajunge la scriitor, ci scriitorul la manual.

În această ordine de idei o atitudine inconodulă în raport de manual, față de constelația bogată de scriitori contemporani nu e recomandabilă.

A subordona totul etalonului clasic, a respinge de plano alte măsuri de limbaj poetic nemăintîlnite, a repudia în ultima analiză tot ceea ce nu-i rațional discursiv ni se pare, undeva, un pact deliberat cu conservatorismul. Or, manualul de clasa a XII-a nu poate fi suspectat de o astfel de lacună, avînd în vede-

istoriei literare, de la Maloiescu pînă la contemporani.

Ar fi mai folositoare renunțarea la pretenția de înregistrare, mai cu seamă că ea supraviețuiește prin justificarea transmiterii unui cunoscător de cunoștințe pe care scontăm în activitățile viitoare, probabilitate neîndeplinită de altfel, și s-o înlocuim cu recomandarea sigură, limitată la strictul necesar plasată în locul ce i se cuvine în evoluția literaturii, și cu repartizarea anumitor informații, figurînd pînă acum în prezența criticului, în alte locuri. De pildă, în analiza activității lui Maloiescu se includ și



aprecierile acestuia despre Alecsandri și Eminescu. Cele despre Alecsandri pot fi receptate cu claritate de elevi deoarece se raportează la o realitate însușită, pe cînd interpretările despre Eminescu și Caragiale precedă studiul creației lor; ele nu se vor mai înfățișa ca derivări logice pe baza cunoștințelor mai vechi. De aceea preluarea și transportul lor — a observațiilor despre Alecsandri la capitolul consacrat Pastelurilor ori în partea finală a prezentării, a celor relative la Eminescu în analiza poeziei erotice a acestuia, alături de ale lui G. Ibrăi-

leanu (prezente abia în manualul pentru clasa a XI-a) etc. — ar fi o modalitate efecăce în soluționarea aceleia probleme. Din ceea ce se cuprinde la G. Ibrăileanu ar putea fi detașate interpretările pe marginea operei lui Creangă, Caragiale etc. și trecute în capitolul consacrat scriitorilor respectivi.

Altă dată, cazul manualului de clasa a XII-a se poate realiza dispensarea de anumite prezentări, tocmai fiindcă practica predării în conformitate cu dispozițiile programei dovedește că nu contribuie în sens pozitiv la formarea capacității de interpretare de către elevi a unui text literar. Corespunde intenției de a fi „o excelentă introducere în arta analizei de text” (p. 166) preambulul Artei prozatorilor români, Dubla intenție a limbajului și problema stilului. În schimb, în locul prezentării generale și aglomerate a lui D. Popovici era mai potrivită o decupare a unor texte din Romantismul românesc și așezarea lor în funcție de obiect: fabula lui Gr. Alexandrescu, caracterizarea lui „Alexandru Lăpușneanu” etc. Din Vl. Streinu se pot extrage: negarea identificării lui Coșbuc drept „poet al țărânilor”, interpretarea poeziei O, mamă pentru demonstrarea ermetismului eminescian, oralitatea creației lui Creangă. Pompiliu Constantinescu poate fi folosit în analiza romanțelor lui Camil Petrescu sau L. Rebreanu. (Exemplele noastre nu sînt sfîrșite posibilitățile.)

Printr-o asemenea utilizare a lor se realizează a) adîncirea procesului de cunoaștere a operei literare; b) propuneri pe teme pentru rezolvarea individuală și colectivă; c) contactul direct cu lucrările criticilor însemnați.

Prof. Corneliu CRACIUN
Liceul nr. 2, Beiuș

re prezența în paginile lui a unui număr apreciazabil de scriitori contemporani.

Poate că o extrapolare mai evidentă a valorilor în sensul afectării unui număr mai mare de ore (în programa școlară) unor scriitori cu o ascendență artistică strălucită, cum ar fi Marin Preda, Fănuș Neagu, Eugen Jebeleanu, Nichita Stănescu și alții, ar fi necesar să stea în atenția forurilor în drept, fapt care ar contribui și la realizarea unei continuități valorice. Însăși prezența în paginile manualului în discuție a unor iluștri maeștri ai literelor românești ca Lucian Blaga, Camil Petrescu, Ion Barbu, G. Călinescu, obligă la o atitudine intolerantă față de diletanțism, față de literatura călduță.

Oricum, cu mici excepții — în secție cred că ar trebui acordat un

proape cotidiană, exprimînd de cele mai multe ori setea de cultură, de informație și de frumos a elevului.

Mai mult ca oricînd el citește sub însemnul unei evidente exigențe. Problema consumatorului de literatură de pe băncile liceului se complică o dată cu conturarea gustului individual, cu creșterea nivelului intelectual cînd el dintr-un element oarecum pasiv se convertește într-unul activ. Departe de a fi un subterfugiu pedagogic, stimularea anumitor factori în formarea gustului literar, în educarea simțului critic se impune.

Unul dintre ei este neîndoiește școala, unde elevul ia contact cu operele clasice, dar și cu cei mai reprezentativi în climatul nou literar.

Altul este critica literară percepu-



Desen de Ion GINJU

credit mai mare criticilor și istoricilor literari de prestigiu — generația tînără sau mai puțin tînără nu apare de loc într-o ipostază epigonică. (O absență nedreaptă poate mai mult față de noi: T. Mazilu, un dramaturg mai mult decît consacrat.)

Nu trebuie o clipă uitat că, în actuala configurație a civilizației, lectura reprezintă o îndeletnicire a-

tă în cele două ipostaze, scrisă și orală. În procesul autoeducației estetice nu trebuie ignorate nici valoarea și cantitatea cărților parcurse, mediul aferent intelectual al elevului sau structura lui temperamentală.

Prof. Nicolae VERDEȚU
Liceul Butea

William Manchester:

Armele lui Krupp (IV) Alfried devenise o problemă

Din nefericire, Alfried devenise o problemă. Conflictul dintre Gustav și cel mai puternic dintre fiii săi era inevitabil; întrebarea era doar când va izbucni. În privința politicii statului și a firmei, ei aveau păreri identice, iar desemnarea de către Hitler a viitorului șef al dinastiei Krupp ca **Werhirtschaftsführer** (conducător al economiei de război), la data de 11 august 1937, cu responsabilități în cadrul planului de patru ani, egale cu ale tatălui său, îl răsplătise pe bătrînul Krupp. Întreaga dificultate rezida acum în viața personală a lui Alfried. Încă din 1926, când fiul avea vîrsta de optsprezece ani, el începuse a fi subiectul nemulțumirilor părinților. Potrivit propriei lui relatări, Gustav îl învinuise că este frivol, că nu acordă timp suficient pregătirii examenelor și că-și pierde vremea „tot hoinărind în jurul Münchenului”. Prima lor ceartă s-a soldat însă cu cîștigul lui Alfried. Băiatul își dorea un automobil de curse rapid și după o îndelungă nehotărîre, tatăl l-a dat banii trebuitori pentru asta. La München, în bătrînul oraș, Alfried lua virajele într-un „Simpson” de culoare roșie. Mai tîrziu, la Aachen, și-a schimbat mașina cu o alta, marca „Austro-Daimler”, care era mai iute și pe care și-a luat-o apoi cu sine la Berlin. În cursul verii și către sfîrșitul lui 1935, a străbătut cu automobilul cea mai mare parte a Europei de Apus. Poate că era plictisit de instruirea fără sfîrșit la care trebuia să se supună; poate că viața pe care o ducea ca funcționar voluntar la Dresdner Bank era plicticoasă. În orice caz, a fost văzut prin stațiunile balneare din Sudul Europei, la Paris și în barurile elegante de la Estoril — pe coasta portugheză. Nici vorbă, acesta nu era un mod adecvat de comportare pentru un membru S.S., lăsînd la o parte și apartenența sa la familia Krupp. Gustav s-a supărat, spune-se, foarte.

Dar zburdălnicia a fost scurtă și poate că și demnă de compasiune. Înaintea iernii, Alfried s-a înapoiat în Ruhr, felicitîndu-l pe Max Ihn, pentru recenta lui numire ca șef al Serviciului de „contrainformații” al firmei (**Spionageabwehr**) și etalînd pe noul său birou planurile submarinelor. Tot restul vieții lui, începînd din acea clipă, va fi încetșat de răspunderi. Din nefericire pentru armonia familială, aruncase totuși, undeva, o sămînță pe care era foarte greu s-o mai înăbușe. La Berlin se îndrăgostise de Anneliese Bahr, fiica blondă și tăcută a unui neguțător din Hamburg, și era hotărît a se căsători cu ea. De data aceasta, a trebuit să-și înfrunte mama. Bertha se ridica așa de vehementă împotriva divorțului, încît forțase înlăturarea unui director Krupp ce-și părăsise soția, argumentînd că ei i se tulbură ziua, dacă dă cu ochii de acel director. Dar cînd a aflat că Anneliese mai fusese o dată căsătorită, a fost pur și simplu, implacabilă. În același timp, cercetările discrete ale lui Gustav au scos la iveală și ele uluitoarea veste că sora fetei era căsătorită cu un evreu cu care se refugiase în America Latină. Dorea oare Alfried să se știe rudă cu astfel de persoane? a întrebă cu indignare Gustav. Într-adevăr, Alfried o dorea. În mod legal nu exista nici o cale de a-l opri — ca să se împiedice „poluarea rasială”, ceilalți membri S.S. nu aveau voie să se căsătorească fără permisiunea lui Himmler, însă cei cu zvonice numerotate erau exceptați de la canon — așa că la data de 11 noiembrie 1937, în suburbia berlineză Wiesenburg, potrivit actelor din arhiva familiei, Alfried a contractat ceea ce părinții săi aveau să considere o căsătorie morganatică. La 24 ianuarie 1938, potrivit unei înregistrări biografice semnate de avocatul său de la Nürnberg, soția lui a dat naștere unui fiu. La Berlin Charlottenburg. Comentariul noii sale bu-nici nu s-a înregistrat.

Prin botez, copilul s-a numit Arndt Friedrich Alfried von Bohlen und Halbach, după tatăl său, primul Krupp și după tatăl soacrei lui Anneliese. Bertha nu s-a împăcat de loc întîmplării. Ca și Fritz, o jumătate de veac mai tîrziu, a fost trimisă în „klein-...”, o arapă a castelului.

Aflîndu-se acolo doar ei singuri, după toate relatările, și-au petrecut o viață destul de fericită; așa după cum o declară un bătrîn om de serviciu de la villa Hügel: „acea au fost singurii ani în care l-am văzut pe Alfried zîmbind și cînd era cu Frau Anneliese zîmbea chiar tot timpul”. Dar iubirea nu a putut cuceri totul. Cei doi se găseau într-o situație imposibilă, presiunea celor din castelul cel mare creștea și în cadrul societății închistate a clasei conducătoare din Ruhr nu se găsea nici un loc în care ei să se simtă mai ușurați. Necruțătoare anecdote circula pe seama noii Frau von Bohlen. În realitate, purtarea ei a fost cu totul respectabilă. Tatăl său fusese ex-căpitan de cavalerie; unirea cu primul soț nu durase mult, și Anneliese nu-i născuse nici un copil. Dacă ar fi fost acceptată la castel, ar fi fost primită pretutindeni. Lipsindu-i această așa-zisă confirmare, era de peste tot respinsă. Eventuala ei reputație s-a văzut deci crunt rănită. Printr-un calambur al literelor numelui său de fată, i se zicea „Bardame” (Damă de bar). Viitorul părea pentru ea lipsit de orice speranță și chiar moștenirea lui Alfried amenințată. E limpede că asta îl costa foarte mult; el spusese odată: „Cred că trebuie să respect testamentul străbunicului meu, chiar dacă este vechi de o sută de ani”. Nici o îndoială, că Alfried ar fi dorit ca fiul nepoatei lui de fiu să conducă fabrica sa de oțel turnat, așa că, la sfîrșitul a patru ani, Alfried și Anneliese au capitulat. După divorț, ea s-a stabilit pe malul lacului bavarez Tegernsee și s-a ocupat acolo de creșterea tinărului Arndt. Tatăl lui Arndt, singur și din nou izolat în



Bertha cu fiul ei Alfried (1909)

apartamentul său cu pereți imbrăcați în piele, s-a retras și mai adînc înăuntrul firii lui. Ochii i-au devenit mai reci și comportarea mult mai glacială. Lui Tilo i se părea că atitudinea lui Alfried era, chiar față de național-socialism, aceea de „sarcasm ironic”. Alfried însuși spusese: „viața mea nu a depins niciodată de mine ci de desfășurarea istoriei”.

Cariera lui se va împleti cu istoria de acum înainte. Fiind conștient de asta, s-a consacrat pe de-a-ntregul muncii sale. Deși Gustav încercase a-l concura pe bătrînul Alfred, fusese handicapat de rolul său cu totul lăaturalnic. La vîrsta de treizeci de ani, Alfried nu numai că semăna fiziceste cu idolul familiei, dar se și comporta asemenea strămoșului său. Vorbea cu dispreț de slăbiciunea societăților anonime, sublinia răspunderea fiecărui kruppianer față de patron și contemplînd vîitoarea bătălie pentru Europa, rostea o observație demnă de vigoarea lui Alfred: „singura cale de a ne opri drumul este aceea de a ne ucide pe toți”. În privința stăpînirii detaliilor muncii de atelier și a competenței tehnice, el și-a întrecut la iuteală tatăl, care niciodată nu a putut depăși cadrul instruirii diplomatice. Alfried intra-se în tradiția firmei. Curînd, inițialele proeminente AK urmau să apară încă o dată pe comenzile firmei și noul conducător dorea să fie demn de această reparație. Într-o zi, un vizitator privind circulația de furnicar de pe Altendorfer

Strasse, a întrebă: „De ce v-ați stabilit biroul aici pe strada principală?” Fără nici o zăbavă, Alfried i-a replicat: „Fiindcă aici a fost biroul străbunicului meu”.

Conducînd fabricarea de arme a firmei, în cursul conflictului uluitor care era pe punctul de a izbucni, el deținea un atu pe care nu-l avusese autenticul AK sau, mai bine zis, întîiul AK. Cînd Roon i-a cerut lui Krupp, în primăvara lui 1866, să nu livreze nici un tun Austriei, fără consimțămîntul guvernului regal, Alfred nu a putut să facă nimic mai mult decît să se asigure că Berlinul va fi informat de orice livrări destinate Austriei. El ar fi schimbat bucuros toate comenzile destinate Vienei, în schimbul planurilor pe termen lung ale Ministerului de Război, dar Roon, Moltke, Podbjelsky și chiar Bismarck și Wilhelm I, ar fi fost jigniți de sugestia împărtășirii cu un laic a secretelor lor militare. Hitler n-a fost de loc jignit. El și-a dat seama că lupta lui devenise și o luptă a lui Krupp și cu cît se cunoșteau mai bine, cu atît mai apropiate erau perspectivele victoriei. Prin urmare, stenogramele Consiliului secret al Guvernului au fost înaintate cu promptitudine administrației centrale a conernului Krupp. Krupp a răspuns cu hărnicie. La data de 12 octombrie 1937, Max Ihn însărcinase un funcționar, pe nume Sonnenberg, să se întîlnească în mod regulat cu un căpitan de marină ce reprezenta Biroul de Informații al O.K.W. (**Oberkommando der Wehrmacht** — Comandamentul Suprem al Forțelor Armate) — și să-i înainteze rapoarte provenind de la agenții Krupp din străinătate, primind în schimb informații strategice. La 29 decembrie 1938, O.K.W.-ul a formulat o sugestie prin Sonnenberg ca să se formeze un comitet mixt pentru crearea unei agenții de „desmembrare a industriei și comerțului inamic” — sau cu alte cuvinte, o agenție de sabotaj. Krupp nu numai că a fost de acord; dar a amintit că firma sa avea o întreagă armată de funcționari în străinătate, gata să și intre în acțiune. În Statele Unite, bunăoară, kruppianerii acționau în jurul lui Wilmington, începînd de prin 1920. Prin Otto Wiedfeldt, ambasadorul republicii de la Weimar la Washington și fost director Krupp, împrumuturile americane destinate refacerii Germaniei fuseseră canalizate spre Societatea Kripp-Nirosta, autorizată în cadrul legilor statului Delaware *).

Nu există nici un fel de dovadă că apartenenții familiei Krupp luaseră cunoștință de aprecierea hotărîtoare a lui Blomberg, produsă la 24 iunie 1937, prin care atrăgea atenția forțelor armate asupra „exploatării militare a împrejurărilor favorabile din punct de vedere politic”; dar lucrul nu e de mirare; au existat numai patru exemplare din declarația aceea. În scopul întîririi legăturilor cu O.K.W.-ul, consiliul de administrație al firmei probabil că auzise de ea. Fără îndoială că la urechile anumitor conducători ai firmei trebuie să fi ajuns ecurile cuvîntării de patru ore rostite în acea toamnă de către Führer la Wilhelmstrasse, în fața fiilor și amiralilor săi. Hitler eventualitățile de războiului. Potrivit notelor stenografice transcrise ale tinărului său aghiot, colonelul Friedrich Hossbach, el a declarat că problema Germaniei nu trebuie să fie soluționată decît prin forță și că, o astfel de operație nu s-a făcut niciodată fără primejdii: „Dacă faptul de a recurge la forță, cu toate riscurile ce decurg de aici, îl acceptăm ca pe o bază a expunerii care urmează, atunci singurele întrebări care se mai pun sînt cînd și unde”.

Atacul ce urma să fie declanșat de noul Wehrmacht fusese din mo-

*) În ianuarie 1940, denumirea acestuia a fost prescurtată în **Nirosta** și — spre a o camufla — i s-a dat o apartenență elvețiană. **Nirosta** a reprezentat, pînă la Pearl Harbor, un angrenaj de neprețuit în aparatul nazist din Argentina. După aceea, F.B.I.-ul — care o urmărise pas cu pas — a intrat în acțiune și i-a sigilat birourile.

Florile dalbe

Florile dalbe. Înflorite în noaptea Solstițiului de iarnă — o iarnă încă fără zăpezi, dar pocnind de ger.

Florile dalbe. Și sâniile noastre lungi, încărcate cu nuci și cu portocale, stau în vitrine la Unic, gătite cu brazi de ceară.

Pămîntul purtînd în el bobul grului care, în credința țaranului, are chip de om, visează zăpezile. Într-o noapte — aș vrea să fie azi, aș vrea să fie miine — vîntul de la Nord se va schimba în baladă. Și toate sâniile vor luneca în stradă, iar noi, toți cei ce iubim iarna, vom scoate din grajduri albastre caii și-i vom inhăma ureche la ureche și ne vom infunda în troieni și vom trece cîntînd pe sub arborii de la Șea.

În București, încă nescărutați de zăpezi există un singur loc unde iarna dăntuiește de săptămîni: parcul Floreasca. O buclă de legendă, pusă lângă pocalul în care doarme, descîntat de sălcii, poate cel mai frumos lac din coroana de oglinzi a orașului. Spre declinul zilei, cînd val de fum subțire, ridicat de pe spinării de lup gonind prin cîmpiile stăpînite de amintirea dropiilor, înecă străzile, cete de copii, coboriți de pe caii lor de lemn cu care duc bătălii și cruciade, intră în țara de vrajă. Un ceas de fericire dulce. Vals vienez. Și ninsori din poveștile născute în pădurile Turingiei. Sau într-un cer de zahăr și fondante. Poate în țara păpușilor, poate în cărțile lui Andersen, poate în filmele lui Disney Zborul lor e prin vis Cad și din gheață răsar flori dalbe. Și pe margini, bunicii poartă în brațe de zăpadă urși de catifea, pisoi de pluș, cămile din material plastic. E un bal la curte, într-o țară liliput, sprijinită pe-un fiord, unde domnește Nils Holgersson Năpîrstoc, care nu umblă în caleașcă, ci cocoșat pe spinarea unei giște sălbatice, iar ei toți sînt prinți și prințese — și balul ține toată iarna și ține cît toată copilăria. Și sînt acolo și păuni colorați. Fetele poartă în păr boboci de trandafiri, băleții au pulovere pe care se văd brazi mici și căprioare. Și de sus, în ape limpezi, muzică bună, leagăn de mătase.

I-am privit o seară întregă. Sus, peste Bucureștii plutind în cețuri, în arborele lunii se coccau fructe de aur. Și-un moș care nu mă mai vizitează de mult cioclea o sanie. Și o cărare se deschidea prin zăpezi.

Florile dalbe.

În seara aceea, la doi pași de mine, ningea peste toți munții lumii.

Fănuș NEAGU

ROMÂNIA LITERARĂ

Anul III, nr. 52 (116)

Săptăm. editat al de literatură și artă din Republica Uniunea Scriitorilor Socialista România

REDACTOR ȘEF: NICOLAE BREBAN
REDACTORI ȘEFI ADJUNCȚI:
GABRIEL DIMISIANU, ION HOREA,
NICHITA STANESCU

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: Soseaua Kiseleff nr. 10. Telefon: 18.33.99 ABO- NAMENTE: 3 luni — 28 lei; 6 luni — 52 lei; 1 an — 104 lei. TIPARUL: Combinatul poligrafic „CASA SCINTEII”

(Continuare în pagina 30)