

ROMÂNIA LITERARĂ

săptăminal de literatură și artă

7

Joi 11 II 1971 — 32 pagini, 2 lei

Primăvară de Februarie

În această lună, la limitele de sus ale existenței noastre, trăim o primăvară de Februarie. Deasupra hărților spirituale, configurând lumea și patria, raportul întregului nuanțat prin parte, minimele și maximele de presiune și-au înnodat temeinic liniile de forță, un spațiu supus lucidității se desenează în adâncime, plămîni se oxigenează cu o mireasmă proaspătă și nouă.

Contradicție dialectică a faptelor, a condiției umane mereu negîndu-se și afirmîndu-se pe sine, la poli atît de îndepărtați și opuși, ne alegem, încă o dată, cu și mai multă fermitate, idealurile fundamentale. Din imensitatea stelară singele nu se vede. Este privilegiul omului de pe pămînt să-l vadă curgînd în valuri groase, la fel de roșu pentru fiecare făptură, îndreptățită să lupte sau obligată numai să lupte. Război religios, de intimidare sau în virtutea mai marelui calcul bănesc, imensa cheltuire de energii surpîndu-se pe armătura unor idei strîmbe, schilodirea personalității în angrenajul unei false istorii, cu atît mai devoratoare, mai lacomă, tot ceea ce reprezintă negativul unei fotografii în plină zi, pîn-dește din umbră. Și dacă fire invizibile ne leagă strîns cu oamenii din lumea întreagă, neliniștea de coșmar, această a doua noastră viață, sapă în trunchiul de fantasmă, cel mai fragil și poate cel mai prețios pe care îl avem. Logica răspunderii își schimbă semnul. A privi în tine însuși realitatea unei posibilități monstruoase, a ști s-o descurajezi în numele tuturor, pare șansa sigură de considerație și respect pentru salvarea destinului contemporane.

Mai multe zeci de ore, în aceste zile de reconsiderare a temerității, luna a fost locuită. Am ajuns la ea asemeni unei mari idei populînd creierul. Doi oameni au muncit în condiții îngerești pe lună. Fără efort, mai mult dans și levitație cerească, ei au muncit totuși, încercîndu-și peste așteptări cu pulbere și bolovani lunari minuscula și aproape ridicola lor navă sublimă. Munca s-a înscris drept singura și prima noastră virtute în cosmos. Și ce-am fi putut ridica mai mult, acolo sus unde nimeni nu ne iubește, decît deprinderea noastră de a munci în orice condiții, esența și speranța noastră. Sudoarea oamenilor care-au stat cel mai mult pe lună, absolviți de neliniște pentru că știau, clipă de clipă, ce și cum trebuie să muncească, este rodul cel mai de seamă al acestei excepționale expediții, neîntoarsă încă acasă la ora cînd scriu, de pe acum însă a pămîntului. Minunata sudoare umană, amestecată în cerul acestei primăveri timpurii, unică între toate, cu effluviile veșnicei înnoiri naturale. Nările mele o vor simți și în somn oricînd va fi lună nouă.

Pe pămînt, patria noastră vorbește despre pămînt. Acolo unde totul pare obscură înlănțuire de cauze, legea se caută, se înstăpînește. Din adîncurile unei întimități naturale cu pămîntul, subtilitatea naște conștiință de sine, se adaptează la registre superioare, pune semne și ordine. Politica se coboară pînă la rădăcina țării, care a fost și va fi întotdeauna pămîntul, îl redă lui însuși, îl smulge din imperiul întîmplării, asigurîndu-i constanță și precizie productivă. Mult mai atent decît altădată, prin prisma datelor riguroase, cu dragoste și discernămint, problemele agrare sînt elucidate pas cu pas, la nivelul întregii țări, cu finalități uriașe pentru bunăstarea noastră a tuturor. Încă o dată, dovedindu-și din plin intransigența creatoare, socialismul angrenează pămîntul, la cea mai înaltă treaptă posibilă, în efortul de perfecționare al tuturor sectoarelor de producție. Analiza și căile de dezvoltare deduse din ea, privind agricultura, s-au constituit într-o atitudine exemplară. Miile de muncitori ai pămîntului care au luat cuvîntul în acest răstimp, generalizările și directivele celor mai competente foruri, participarea directă a cadrelor superioare de partid, prezența mereu vie și dinamică a însuși secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la dezbateri, subliniază importanța de excepție acordată pămîntului și oamenilor care-l stăpînesc, la începutul acestei primăveri de Februarie. Ion ridică-ntreg pămîntul țării și-l sărută. Îl trece prin dreptul inimii lui, și mai sus, pînă-n dreptul frunții lui. Acolo unde numai gîndul este suveran.

Întoarsă din profunzimea stelară, îmbărbătată de prezent, memoria se adîncește-n timp. În ceasornicăria ei suavă, Februarie cel de altădată, aîdoma smulgerii în sus pe două picioare, bate măsură gravă. Și niciodată nu sîntem mai aproape de viitor decît contemplînd matca, ivirea noastră de pămînturi și de ape de la început.

În perimetrul acestor cuprinderi, unde sentimentul avansează încheind raporturi și legături, scriitorul își confruntă vocația. Patria lui este-ntotdeauna hîrtia albă așteptînd în tăcere explozia ultimului cuvînt încă ne-scris.

Grigore HAGIU

Secolul Bălcescu

Ninge peste visul lui Bălcescu.
De neodihnă ninge, într-o
luminare.

Vîntul spulberă o zăpadă care nu
va ajunge pe pămînt

Niciodată.

Mai înalt decît secolul nu este

Nici un munte.

Ninge peste secolul Bălcescu.

Zăpadă bună cade,

O, ce semănături se bucură

De puritatea acelor zăpezi, acolo
sus,

Foarte sus.

Ninge peste visul lui Bălcescu.

Neaua se topește

De propria-i legănare

Înainte de a-i atinge fruntea

Retrasă în meditația altui
decembrie.

Florin COSTINESCU

În acest număr:

„Cîntice
țigănești“, după
treizeci de ani...

Costumul de curte
în Țările Române

I. BANUȚĂ :

Confesiuni

Omul
acela eram eu

Ce e nou
în cultura italiană

Correspondență
din Paris

MARSHALL McLUHAN:
Omul și mijloacele
comunicării: de la
rostire la scriere



Destin revoluționar

Michel-P. Hamelet : **NICOLAE CEAUȘESCU**
Présentation, choix de textes. Aperçu historique,
documents photographiques.
Éditions Seghers, Paris, 1971, colecția „Destins
Politiques”, nr. 9, 190 p.

Apariția unei cărți despre șeful statului român într-o prestigioasă colecție pariziană, atît de severă în alegerea personalităților prezentate încît n-a tipărit, în decurs de aproape un deceniu, decît 9 volume (al 4-lea, apărut în 1966, fiind dedicat generalului De Gaulle), reprezintă un eveniment semnificativ. El ne reamînește, în felul său, de cîteva evenimente similare ale trecutului îndepărtat cînd, în momente de interferență a istoriei poporului nostru cu istoria universală, conștiința cultă europeană a simțit nevoia să-și fixeze interesul asupra unor oameni de stat români. Așa au rezultat, în veacul al XV-lea, celebra povestire rusă despre faptele lui Vlad Țepeș, omagiu obiectiv adus vitejiei și fermității unui conducător de stat hotărît să asigure demnitatea și independența țării sale, spre sfîrșitul aceluiași secol verslunea germană a cronicii lui Ștefan cel Mare, păstrată în biblioteca umanistului Hartman Schedel din Nürenberg, iar pe pragul dintre veacul al XVI-lea și al XVII-lea, cele două faimoase și atît de răspîndite povestiri despre epopeea lui Mihai Viteazul, una scrisă în latină de occidentalul Baltasar Walther și tipărită la Gölitz în 1599, alta, în versuri populare grecești, aparținînd lui Stavrinou și cunoscînd în decursul timpului nenumărate reeditări.

Ca și odinioară, ceea ce determină curiozitatea, interesul și admirația străinătății este perfectă concordanță dintre destinul unui popor cu destinul conducătorului ce-i personifică geniul colectiv și tabla de valori morale pe care și-a făurit-o în decursul timpului. Autorul acestui eseu biografic-politic, ziarist de vastă experiență, își concepe lucrarea în perspectivă largă a ceea ce biografia și gîndirea unuia din „liderii mondiali” — spre a folosi termenul din „New-York Times” — semnifică pentru experiența, aspirațiile și rolul poporului său în lumea contemporană. De la primele cuvinte, M.-P. Hamelet ne avertizează că urmărește „eforturile remarcabile ale acestui popor pentru a construi o societate nouă, hotărîrea conducătorilor lui de a apăra spiritul tradițional al României și de a asigura națiunii acea independență care este expresia libertății popoarelor. Nicolae Ceaușescu intrupează această voință și — la cincizeci și doi de ani aflîndu-se la cîrmă — el poate spera că va reuși în marea sa încercare, meditată meticulos și pregătită prin gînd și faptă în temele vechiului regim”. (p. 5).

Bazîndu-se pe o informație de prima mînă și remarcabilă din multe puncte de vedere, această carte beneficiază în modul cel mai vădit de tradiția și geniul eminamente clasic al culturii în mijlocul căreia se ivește, de înclinația specifică franceză de a extrage din documentar semnificativ, permanentul, tipul etern și încercat de semnificații plurale. Procesul de esențializare, fără a rupe nici un moment contactul

Dan ZAMFIRESCU

(Continuare în pagina 2)



Desen de SILVAN

Radu Boureanu

Pe Radu Boureanu îl găesc la un ceas de seară, după o ședință prelungită a colectivului de redacție al **Vieții românești**, în largul birou al redactorului-șef unde încă stăruie norii subțiri de tutun. Intru direct în subiect :

— În ce stadiu se află romanul **Pădurile veneau pe ape la care știu că lucrăți de mai multă vreme?**

— El a avut un drum sinuos și lung. Deși sint împotriva documentării grăbite, am umblat în două reprize pe locurile ce vor fi evocate : pădurile și apele de plutărit ale Bucovinei, Moldovei etc. Într-un timp am părăsit însă romanul în hîrtii. L-am reluat și cred că nu-l voi mai părăsi pînă la final.

— Care este tematica acestei cărți ?

— Este vorba de un fragment din viața tăietorilor de păduri, a plutășilor, a muncitorilor de la fabricile de cherestea din Bucovina, Moldova și de înaintarea ultimelor plute către marele baraj al Bica-zului. Firește, nu vă pot face decît o relatare foarte

schematică, fiindcă în acest cadru se mișcă o lume diversă și se ciocnesc forme antagonice de viață socială.

— **Intenționați cumva și o nouă culegere de poeme ?**

— Mai tîrziu. Deocamdată ușile hambarului sînt deschise. Îmi pregătesc o ediție de autor. Încep cu poezii în mai multe volume ce vor apărea la editura Minerva.

— **Dar un proiect mai îndepărtat ?**

— Piese pe care nu le-am scris. Un alt roman ce va fi o completare la un roman mai vechi. Se va intitula **Călătorii pierdute**. Aș vrea să subliniez un lucru pe care l-am mai spus : deseori mi se cere ceea ce mata ai avut amabilitatea să-mi ceri. Dar cred că a tot anunța ce o să apară, s-ar putea, mult mai tîrziu, să devină ceva sinonim cu fabula : **Ciobanul și lupul...** Tot strigînd „Lupul“ în deșert, în joacă, nu te mai crede nimeni cînd, într-adevăr, se produce faptul...

AI. RAICU

Noutăți în librării

Tudor Vianu — JURNAL (Editura Eminescu), ediția a II-a, 368 pagini, lei 9

Ion Vinea — LUNATECII, Vol. I, II (Editura Minerva, B.P.T.), roman, prefată și tabel cronologic de Magdalena Popescu, 794 pagini, lei 10

Paul Zarifopol — PENTRU ARTA LITERARĂ, vol. I. (Editura Minerva), ediție îngrijită, note, bibliografie și studiu introductiv de Al. Stădulescu, 582 pagini, lei 26

Perpessicius — OPERE, vol. III — Mențiuni critice (Editura Minerva), cu o prefată a autorului la ediția a II-a, 336 pagini lei 18

Henriette Yvonne Stahl — MAREA BUCURIE (Editura Eminescu, colecția „Romane de ieri și de azi“), roman, 320 pagini, lei 7

Al. Dima — ARTA POPULARĂ ȘI RELAȚIILE EI (Editura Minerva), 336 pagini, lei 10,50

Eugen Simion — EUGEN LOVINESCU, SCEPTICUL MINTUIT (Editura Cartea Românească), 720 pagini, lei 27

D. R. Popescu — ACEȘTI ÎNGERI TRIȘTI (Editura Dacia), teatru, 236 pagini, lei 11

Teodor Balș — NORD (Editura Cartea Românească), versuri, 80 pagini, lei 6,75

Traian Coșovei — ODA ZILNICĂ (Editura Eminescu), schițe, 256 pagini, lei 7

Aug. Buzura — ABSENȚII (Editura Dacia), roman, 273 pagini, lei 8,75

Pan Izverna — ARHIPELAG DE NOAPTE (Editura Eminescu), versuri, 60 pagini, lei 4,75

Nicolae Neagu — EREZII (Editura Cartea Românească), Versuri, 68 pagini, lei 4,25

Fișe pentru un

dictionar de pseudonime:

Anton Bacalbașa

Oltean din satul Telega (Gorj), Costache Telescu, tatăl lui Anton, a fost înfiat de un unchi care se numea Bacalbașa (*bacalbașă* însemnînd *staroste de băcani*), astfel că „*ziaristul nostru cel mai spiritual și cel mai inteligent*“, cum l-a caracterizat Garabet Ibrăileanu pe creatorul lui „Moș Teacă“, va rămîne în istoria presei și a literaturii române sub numele de Anton Bacalbașa, cel alintat de întimi și contemporani cu diminutivul Tony.

Născut la Brăila, probabil la 21.II.1865 (nu are act de naștere), unde tatăl său era polițai-șef al orașului, după trei ani de gimnaziu este exmatriculat și se înrolează „voluntar“ în armată. Imbolnăvindu-se de plămîni, reîntră în viața civilă și, paralel cu gazetăria, activează la clubul muncitorilor socialiști.

Debutul și l-a făcut la „Literatorul“ (nr. 3/1882) cu schița *Justiția*, semnată Anton Bacalbașa. *Primul pseudonim folosit a fost BATÓNY*, cu care a semnat traducерile din *Capitalul* de Karl Marx (prima traducere la noi în țară), în „Emanciparea“, nr. 4 din 1883. Alte pseudonime folosite : *Rigolo*, *Kinderfus*, *Wunderkind*, *Toni*, *Quidam* (acestea fiind indicate prima dată de Emil D. Fagure în „Adevărul“ din 4 X 1899 — vezi articolul despre Anton Bacalbașa). Numărul omagial al revistei „Moș Teacă“ din 10 X 1899 menționează în plus pseudonimele : *Bran*, *Wunder*, *Milițianul* și *Cazon*. La rîn-

dul lui, Barbu Lăzăreanu, în „Adevărul literar și artistic“, nr. 19 din 13/4 1921, amintește și alte pseudonime : *Toni*, *Inot*, *T.O.N. Klaps*, *Antonio de las Bacalbasas*, *Antonulu alu Pecurarului* și *Un răcan*. Mai tîrziu tot B. Lăzăreanu indentifică și alte pseudonime : *Demagog* și *Wunderking* (vezi „Glose și comentarii de istoriografie literară“, Buc. 1958). Ulterior, Virgil Ene, în Anton Bacalbașa — „Serieri alese“ (2 volume, 1965), în completa bibliografie ce însoțește lucrarea, pe baza consemnărilor anterioare și a contribuției personale, mai stabilește următoarele pseudonime, indicînd publicațiile și anii în care au fost folosite : *Viator*, *Un gazetar român*, *Un rezervist*, *Un fost rezervist*, *Br.*, *A. B.*, *Tony*, *A.C.B.*, precum și pseudonimele colective ale fraților Bacalbașa : *B* și *Bac* (Anton, Ion și Constantin Bacalbașa).

Extrem de activ, în continuu agitat, „mic, nervos și drăcos“, cum și-l amintește Caragiale pe acest *precursor al pamfletului ce-l vestea pe Cocea*, Anton Bacalbașa s-a sfîrșit în București la 1.X. 1899, conducîndu-l spre Bellu, Caragiale, Vlahuță, Stavri, Fundescu, numeroși cititori și ziariști, colegi de breaslă — ziaristica — „*această artă și profesiune în care, așa cum remarcă Emil Fagure, se risipesc maximum de forțe cerebrale și se culeg minimum de satisfacții morale*“.

Gheorghe CATANĂ

Destin revoluționar

Urmare din pagina 1)

ru documentul, este așa de magistral condus, încît titlul român însuși este sustras pe nesimțite condiției sale speciale și pus în situația de a conempla cu o pasiune impersonală un „destin politic“ definitoriu pentru lumea în care ne mișcăm, ridicat deasupra contingentelor, la înălțimea unui zou ce polarizează aspirațiile, speranțele și valorile morale-politice comune colectivității universale. Pentru Michel-P. Hamelet care nu este comunist și precizează de la început spiritul în care înțelege să-și scrie lucrarea, șeful statului român are ca un asemenea purtător de valori, izvorite într-o tradiție națională, dar integrate într-un proces mult mai vast, de edificare a unei umanități mai bine înțeleasă pe ceea ce dă noblețea și mînia speței umane.

Președintele Nicolae Ceaușescu îi apare, totuși, ca un exponent al unui anumit tip de manism, determinant pentru o întreagă evoluție a stemului ce-l reprezintă. „Îl întâlnisem pentru rima oară în 1967, pe malul Mării Negre la Iamaia... Flacăra privirii lui, intensitatea spiritului ce se degaja dintr-însa, acel suris ironic ce-i minează în permanență expresia feței mă izbîră... m înțeles mai tîrziu această trăsătură esențială a caracterului și a comportamentului său : nimic în ce este omenesc nu-l lasă nepăsător. Acest manism pasionat al unui comunist din a doua generație îmi apare din ce în ce mai mult ca un semn al unei noi epoci în raporturile dintre societăți și dintre oameni cu concepții ideologice diferite“ (p. 6).

Biografia — cu numeroase date inedite — pe re Michel-P Hamelet o schițează în trăsături ferme, punctînd-o cu observații caracterologice din re se încheagă treptat un portret, este axată pe uă trăsături atât de specifice poporului nostru ansamblu, și așa de adesea personalizate de aducătorii săi de-a lungul istoriei: lipsa de teac, care este altceva decît temeritatea oarbă, și dismul gîndirii secundat de dirzenia în acțiune. Se desfășoară în cuprinsul unui **destin revoluționar** ale cărui laturi spectaculoase nu sînt lăsate umbră, tocmai spre a sublinia acea te-

sătură de întîmplare și previziune, de coincidență și premeditare, de ocazional și îndelungă așteptare și pregătire, din care se făuresc marile „destine“ umane, fie că este vorba de creatorul în planul științei sau artei, fie în planul gestului politic ce sculpează un profil timpului și un suflet colectivității. Poate că literatura propriu-zisă n-a reușit să dea, la noi, în ultimele decenii, un roman mai pasionant al unei existențe revoluționare, ca acest aproape sec răboj de fapte reale, extrase din procese verbale de tribunal, din documentele, elocvente în nuda lor sinceritate, produse de rapoartele siguranței, din mărturiile tovarășilor de luptă, sau din presa vremii (este reproduș în întregime cunoscutul articol al lui Eugen Jebeleanu despre procesul de la Brașov).

Ceea ce l-a impresionat în mod deosebit — se simte la fiecare pagină — pe biograful francez este permanența unor trăsături de caracter, a unui „stil“ în acțiune și a unor convingeri ce străbat viața eroului său din copilărie pînă la plenitudinea maturității și afirmării politice. Este adîncă, ființiala legătură cu aspirațiile, nevoile, forța de creație și de sacrificiu a maseilor, convingerea că în polarizarea și ridicarea la o tensiune maximă a energiilor lor latente, în „mobilizarea tuturor bunăvoințelor“ fără discriminare, stă secretul luptei revoluționare ca și al edificării societății noi. Cel care, copil fiind, a îndurat alături de ai săi toate privațiunile vechii orînduirii, dar a dobîndit și tăria de a le înfrunta, va face, ca șef al statului, din legătura neîntreruptă cu poporul, aîn dialogul cu masele, principiul fundamental al guvernării. Socialismul — arată M.P. Hamelet — este în concepția Președintelui Ceaușescu orînduirea socială ce asigură cea mai înaltă înflorire a personalității umane, libertatea și demnitatea maseilor. Neîntreruptul dialog cu poporul este însăși garanția realismului politicii conducătorilor.

Asupra realismului conducătorului de stat român — trăsătură pe care lorga o socotea fundamentală la un Kogălniceanu atunci cînd vorbea de al său „realism organic“ — autorul cărții revine adesea spre a-l sublinia eficacitatea, și a-l ilustra prin numeroase citate din discursurile sale. „Teoria — rezumă dînsul gîndirea Președintelui Ceaușescu — nu are sens dacă practica nu o confirmă. Teoria este treaba specialiștilor, pro-

tica privește pe un întreg popor. Legătura indisolubilă dintre una și cealaltă, controlul justeței teoriei prin eficacitatea practicii, este pentru Președintele Ceaușescu metoda de guvernare prin excelență“ (p. 59).

Portretul omului de stat ajuns în fruntea națiunii sale după o aspră și plină de învățăminte pregătire și călire în focul luptei revoluționare din anii ilegalității și al perioadei postbelice este compus mai ales în planul concepțiilor sale, concepții ilustrate de acțiunile întreprinse în diferite direcții. Se subliniază în repetate rînduri fidelitatea față de idealurile socialismului, față de prietenia ce leagă România de celelalte state socialiste, accentuîndu-se faptul că respectarea normelor fundamentale ale internaționalismului socialist i-au asigurat țării noastre posibilitatea unor raporturi prietenești cu toate statele socialiste.

Politica externă a României face — cum era firesc — obiectul unei atenții speciale, autorul surprinzînd cu acuitate legătura ei directă cu politica internă și cu concepția generală ce le unește pe amîndouă într-un tot indisolubil. Principiile promovate de România în viața internațională și puse în practică de statul român i-au asigurat acestuia un rol semnificativ în viața internațională.

Cartea lui Michel-P Hamelet reprezintă un efort real de a înțelege rațiunile prezenței românești în conștiința politică a acestor ultime decenii ale veacului XX. Mesajul ei discret se poate defini de altfel cu înseși cuvintele autorului, care a văzut în șeful statului român nu un erou singular, ci pe exponentul unei națiuni ajunsă pe cea mai înaltă treaptă a afirmării sale istorice. Afirmare în numele unor valori pe care omenirea chinuită a vremii noastre le vrea instaurate în teoria și practica mondială. „Oricare ar fi destinul oamenilor — scrie el — un lucru apare clar în evoluția actuală a continentului nostru: nu poate exista o Europă liberă fără o Românie independentă“.

Dacă eseu biografic al lui Michel-P. Hamelet se înscrie, cum spuneam la început, pe linia unei tradiții, modul în care a știut să evidențieze adevărul de mai sus îl așează pe ziaristul francez într-o galerie, scumpă nouă, de ilustre nume în care, alături de un Michelet și Edgar Quinet, găsim pe acela al ziaristului Paul Bataillard.

Încheiem, exprîmîndu-ne dorința ca această carte să devină cît mai curînd accesibilă publicului român într-o versiune românească.

UN CICLU DE CINCI POEME

Ce mi s-a întâmplat cu două cuvinte

„Rămii, i-am spus cuvintului *floare* :
hărăzit mi-ai fost de Domnul, ca scut.“

Atunci florile s-au umflat pe cărare,
cu puroaie, cu cîlți, cu leșin m-au umplut,
pradă țințarilor egipteni m-au lăsat
într-un soios tabernacul.

Cuvintul *taină* l-am alungat.
De-atunci — sint șperaclu...

Natură moartă

Fructele din tablou sunt un adio.

(Pe masă, cîpiile lor zbîrcite
agită-n vînt batiste-aromitoare.)

Albastru, verde, indigo vor arde
orașele sortite să le-afirme.
Amoruri multe vor stirni : o formă
imătură sub fardul lor va duce-n
ispită mateloți miopi de sare,
lorzi neutrali, profesori de bucate,
copii care vor crede că sunt discuri.

(Pe masă, la soroace vechi, pluti-vor
din nou batiste dulci — o, imitații,
la ora șapte cina unor grauri...)

Ele, în țara unde cresc magnetii,
nu-și pot epuiza virginitatea.

Cuvîntarea luntrașului

Te răpesc de pe țărmul acesta.

Nemișcat, ne restituie riul
(l-am numit, deci acuma există !)
unor specii de păsări sticloase,
fecioriei dintii, mohorîte.
O, va fi o plimbare ciudată.
Te vei naște din tine, totem al
unui pîlc de profeți cu perucă.
„Niciodată“, „nimic“ și „zadarnic“
vor fi fructele tale, odihna
o fosforică spaimă de lucruri.
Vei domni. Ca tăciunele-n apă
vei fi semnul deochiului, sfoară
zbirniind sub abstracte stihare.

Să pornim, deci. Acestea, nimbate,
sub negația lor te așteaptă.
O vocală scrumită pe gură
este tot ce-ți voi cere ca plată.

Iată : dincolo, țărmul începe
— într-o limbă străină — să fie.

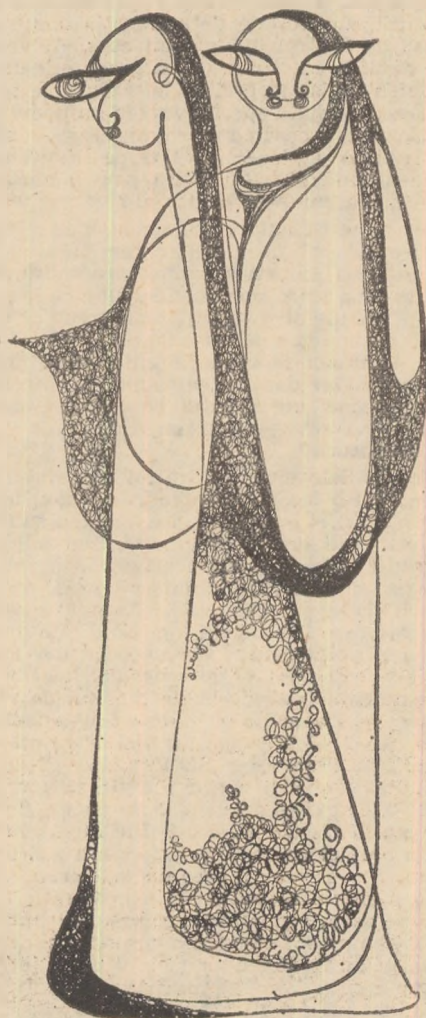
Cor de prunci

Iată-ne, deci, la cea de-a doua încercare.
Abia acuma ne-am copilărit cu-adevărat.
În jurul gitului purtăm un cearcăn roșu
care
arată locul unde sabia ne-a fulgerat.
Acum sintem înscrisi cu toții în registre.
Cu mare grijă, sinii mamelor au fost
numerați. Ostași bețivi cîntînd din sistre
înveselesc părinții-n fiecare adăpost.

Din răsărit ivirea stelelor e interzisă.
În iesle rumegă — în locul boilor — șacali.
Înspre Egipt granița a fost închisă ;
pe poduri — doborîte crengi verzui de
portocali.

Întîia oară am avut o moarte gălăgioasă.
Acuma, fulgii nu mai pot veni în zbor
din pricina aripilor de îngeri, ca o plasă,
ce-așteaptă să ne legene, la rîndul lor.

Dacă și-acuma unul dintre noi o să mai
scape,
are dreptate cel ce-aduse marea veste că
împărăția pruncilor bătrîni este aproape :
în gustul laptelui, cenușa ei s-amestecă.



Desen de Magda NEGRU

Sub stea de aur

Sub stea de aur oamenii trecură,
sub ierburi mari, prin lamura sprințară
pe unde frontierele de bură
păreau să nu-ngrădească nici o țară.
Doar umbra ta, ca arborii, ezită
trimisă unduios din mal în maluri.
Ah, du-te și tu. Pajiștea trezită
se cațără cu foșnete pe dealuri.
Sînt pregătit pentru singurătate.
Aștept doar ceasul palid al minunii
și umbrele de seară resfirate
ca pulberi fine în bătaia lunii.
Curînd vei înflori pe culmi alpestre
ca edelweisul în prăpăstii sure.
Cu lăsamînt se-ntinde trista zestre
a nopții, bucuroasă să te fure.
O, știu c-ai să te pierzi pe sub arcadă.
O frunză ce șoptește somnoroasă
va face-acestei toamne semn să cadă
cu dangăte la zarea cea mai joasă.
Atunci, cînd poate n-o să se audă
decît bătaia ceasului pustie,
sub stea de aur, pe sub iarba crudă
va fi deodată altă împărăție.

1944

„Cîntice țigănești“, după treizeci de ani...



Ce sînt, totuși, CÎNTICE-le ȚIGĂNEȘTI — prea
bine nu se știe nici astăzi : 30 de ani de la apariția lor
miraculoasă... Culegere (și „tălmăcire“) de folclor ma-
halagesc — cum, ca un alt Anton Pann, le „găsea“ poe-
tul însuși ; *răspuns* la o anume stare de lucruri — anul
'41 fiind unul nefast și pentru *boemienii*, istoria cărora,
atunci, nu mai avea nimic de poem „eroi-comic“ : mai
cu seamă — comic. O altă *Țiganiadă*, una *în sine* : nu,
adică, o *alegorie* — precum a lui Budai-Deleanu (cu toate
că și el, latinistul nostru, se complăcea în grotescul pur
și-n marea cacofonie a „țigăniei“, abătîndu-se — dar —
de la scoposul-i de căpătii : *sub-textul* „poemaționu-
lui“) ; un „alfabet liric profesional“, ca — după G. Că-
linescu — *Romancero*-ul *gitan* al lui Lorca (sau — la
un „mode mineur“ — ca *Fêtes Galantes*-urile lui Ver-
laine, ori, dacă vreți, ca pinzele lui Picasso — cel din
l'époque rose, acrobatele și arlechinii căruia închipu-
iau, mai mult decît niște grațioase anatomii : *grafemele*
unui limbaj secret) ! Sigur e că — fie și citîndu-le nu-
mai *în slova* lor : „făurită“, ca *gratuite* dar : „exerciți-
u de stil“ sau „jocuri“ — ceea ce nu le concedem, în cele
din urmă *Cîntice*-lor acestora e *tocmai* gratuitatea...
„Inocente nu sunt, de-altminteri, nici *Flori-le de mu-
cigai* ale lui Arghezi, nici *Isarlik*-ul lui Ion Barbu ; și,
care, nu în vecinătatea lor trebuic așezate *Cîntice*-le
poetului nostru (singură Viana căruia, între altele, mai
dănuie „nebună“ — ca Domnișoara Hus, ca Rada...) ?
Or, mai curînd, *între ele* : *argotice*, cum sunt, aidoma
celor dintii — și ca *Isarlik*-ul, *ideale* : o *epură* — în
sens de (cu vorbele lui Ion Barbu) „simplă ipoteză mo-
rală, din care derivă o normă de civilizație și creație...“
(Și le e dat *tocmai* lor : *Flori de mucigai*, *Cîntice țigă-
nești* și *Isarlik* — așa-zicînd : *expresii* ale unor lumi
„închise“ să aibă un „proces semnificativ“ mereu *des-
chis* !)

Ambiguă, de fapt, e „țigănia“ însăși — ca noțiune,
înțelesurile căreia au ajuns „polare“ Ba chiar există
două „țigăanii“ : una *relativă* la civilizația, lumea, „ur-
bea“ noastră — *sub-urbia* căreia e ea (și astfel, cît
despre *Cîntice*..., putem spune — cu M.R.P. : *Reveniri*,
XIX — că „Sentimentele s-au retras la periferie...“) ;
alta — *absolută*. După cum — iarăși — una e iluzia
poetului față cu ea, cu „țigănia“, — *altul*, efectul ei,
asupra-i. Căci — romantic cu Pușkin, ori sîcîit de
„lume“ cu... Tolstoi (cel din *Cadavrul viu*, să zicem),
și nu mai puțin *cîntic* cu Diogene !) : „hippy“ al Athenei
— „țigănindu-se“ (cum *se copilărea* Arghezi), făcînd —
adică — gestul unei întoarceri la Natură, la sincer și
fîresc, el, poetul, își descoperă *acum* : un *stil*, o *mască*,
„adevăratu“-i stil, masca-i „adevărată“..., o *personalitate*
(„țigănia“ însăși, dacă vreți, avîndu-și „codul“ și con-
vențiile ei). *Naturală* e — dar — „filosofia“ *Cîntice*-lor,
nu și *expresia* acesteia — care și face, din Miron Radu
Paraschivescu, un poet *autentic* al artificiei și ma-
nieri...

Cît despre cele două „țigăanii“, *din cea dintii* reține ș
dezvoltă Miron Radu Paraschivescu : „naivist“ în linia
să zicem, „Le Douanier Rousseau-Camille Bombois“, o
anume poezie a *kitsch*-ului (mai evidentă în edițiile
din urmă ale *Cîntice*-lor..., unde, unor piese ca *Hannu*
ori *Cîntic de paj*, li s-au adaos altele, precum : *Te-
rente și Titina*, *O pasăre*, *O dramă*, *Romanță disperată*

Șerban FOARȚA

(Continuare în pagina 28)

4) Căruia M.R.P. i-a închinat două poezii (una în *Ver-
sul liber*, alta în *Tristele*), simptomatice pentru „filosofia
Cîntice-lor țigănești“ : „În plină amiază / conștiința-nse-
rează // Din bunăstare / spre lux și confort / din lux :
confort / spre tot mai feroce / iubire de sine / cu-al
satelit / înghețat : / NEPĂSARE / și-al ei monstruos / fî-
legitim : / DISPREȚ / ... / Cu ulciul singelui / își mai hră-
nește lampa“.

CELE TREI ADEVĂRURI

Lui Matei Călinescu

Primul adevăr

Fiind eu foarte singur
într-o după-amiază,
strigînd la mine, certîndu-mă foarte
pentru această singurătate,
mi-am zis că numai cugetul
mă poate abate de la
sentimentul minciunii
și puținătății mele.
Numai o existență cugetătoare
te poate împăca, numai ea
te face să simți că ești,
că ești, că n-ai murit
încă.
Și cum stăteam așa cugetînd
a trecut o fată
care s-a uitat lung la mine
și s-a dus.
Am fost atunci cît mai cugetător
cu puțință,
crezînd că se va opri
să mă întrebe cine sunt eu.
Văzînd că lucrul acesta nu
se întîmplă
am alergat pe stradă
strigînd în gura mare :
— Doamne, sunt un prost,
sunt un prost !
— Sigur că ești, zise ea,
auzindu-mă.

Al doilea adevăr

Nu. Nu s-a întîmplat tocmai așa.
Eu stăteam pe o bancă
și o fată a venit
și s-a așezat lingă mine.
— Cugeți ? m-a întrebat,



— De unde știi ? am întrebat-o.
— Hm, mi-a răspuns.
A urmat apoi o lungă tăcere
oarecum stînjenoare.
— Te iubesc, mi-a spus.
— Și eu te iubesc, am spus
și luîndu-ne de mîna
am început să pășim
peste frunzele ruginii
care foșneau metalic,
apoi animalic,
tulburîndu-ne.

Al treilea, ultimul, adevăr

Martori obiectivi spun că
pe bancă a fost văzută
tot timpul o singură
persoană dar, ce-i drept,
frunzele au fost răscolite de
două perechi de picioare.
Cum vîntul a bănut foarte tare
azi noapte, ștergînd urmele,
trebuie să-i credem pe cuvînt.
În numele lor cineva a vorbit,
a spus, a zis
că minciinoșii sunt un pericol
pentru opinia publică.
În răspunsul meu am arătat că
tot ceea ce am povestit
e perfect verosimil,
poate fi crezut
și cercetarea adevărului de altfel
poate fi făcută numai
prin lumina naturală.
În sală s-a ris cu poftă
sub candelabrele de neon.
Am fost trimis la țară
să meditez asupra întîmplării.
Valurile mării îmi țîn de urît.
Cît sunt de singur,
ce dor mi-e de fata aceea
despre care cineva mi-a scris
că aflînd ce-am pățit
ar fi spus : — Ei, și ?

Idei ale timpului nostru

„Înainte ca
natura să moară“

sau :

la moartea lui

Ectopistes migratorius

Ce e curios, cu unii oameni de știință, este că de cele
mai multe ori par a nu avea sentiment ; dar cînd îl au,
riscă să aibă mai mult decît trebuie.

Sub titlul „Înainte ca natura să moară“, a apărut de
curînd, la noi, cartea lui Jean Dorst, profesor la Muzeul
național de istorie naturală din Paris. Se face în ea o
emoționantă și foarte documentară pledoarie pentru
ocrotirea naturii, amenințate de civilizația omului, cel
puțin în lipsa de control din primul ceas. Ai vrea să
dai dreptate deplină autorului. (Cum spune atît de fru-
mos acad. Ștefan Milcu, în prefață la traducerea cărții :
„Lupta pentru existență a speciei umane nu poate echi-
vala cu distrugerea a ceea ce noi n-am creat — splen-
dida faună și floră a planetei.“) Dar ce amară ironie
face ca toate argumentele lui Dorst pentru natură să
fie pînă la urmă argumente *contra* ei ?

Dacă ni se spune că natura e *frumoasă*, se vorbește
din perspectiva culturii, în numele căreia omul s-a pu-
tut ridica împotriva naturii sălbatice, grădîrînd-o și
reținînd din ea ce a vrut. Dacă ni se spune că natura e
utilă și că nu trebuie stricat echilibrul creat de ea —
iar avertismentul acesta e cel care dă preț deosebit căr-
ții lui Dorst — atunci se vorbește chiar prea lămurit
în numele omului. Iar dacă ni se spune că natura, ve-
getală ca și animală, are *dreptul* la supraviețuire, ce
oare asigură acest drept decît un sistem de valori
străin total de natură ?

Cînd un Albert Schweitzer apără tot ce e natură vie
— este altceva ; el o face în numele „venerației în fața
Vieții“, acordînd astfel naturii un sens pentru ea însăși,
dincolo de om. Cînd grecii antici divinizau unele as-
pecte ale naturii și firea toată, o investeau cu altceva
decît cu sensuri infraumane. Cînd orientalii respectă
șerpilor, gîndacilor și jungla, încercînd cel mult să se des-
prîndă, cum fac asceții indieni, de condițiile naturii
umane, ei văd în natură exact altceva decît noi. Pentru
noi — iar acesta e și punctul de vedere al lui Dorst —
natura nu poate fi apărută decît din punctul de vedere
al omului. Aceasta înseamnă că ea este într-un fel con-
damnată, sau că stă sub o judecată. Nici Dorst nici alții
nu mai au religia florilor, ca Sf. Francisc. Ei au pus
florile sub judecată și nici măcar nu știu să spună, ca
folclorul nostru, că există o judecată de apoi a florilor,
cînd ele vor sta să fie alese ori osîndite după miroase.

Că judecata omului poate fi proastă pentru el însuși,
asta e ceva grav ; dar e ceva care nu mai privește na-
tura vegetală și animală. Cartea lui Jean Dorst e foarte
utilă, dar spune exact contrariul a ce vrea să spună. Ea
vine să înștiințeze pe om că e prost gospodăru și că riscă
strașnic să se păgubească singur („omul cheltuiește tot
mai mult spre a se apăra de propriile sale activități“,
p. 24) dacă aduce prea mult prăpăd în natură ; și mai
spune că e bine ca omul să lase totul să fie, în sinul na-
turii, deoarece : „nu știm la ce ar putea *folosi* în viitor o
specie vegetală ori animală“ (p. 447). La care natura,
dacă ar avea glas, ar putea spune : nu-mi faceți ofensa
de-a mă apăra așa !

Dar dacă acesta e aproape singurul fel în care auto-
rul, o dată cu omul modern, poate apăra natura, atunci
nu mai înțelegi bine indignările sale sentimentale :
„Cel mai deplorabil exemplu de distrugere a unei specii
rămîne aceluși al celebrului porumbel migrator *Ecto-
pistes migratorius*“ (p. 162), turtureaua de prin America
de răsărit și sudul Canadei. Nu poți să nu te înduo-
sezi la gîndul că o specie din porumbelii aceștia plini
de poezie și pace, purtători suavi de mesaje la distanță
— înainte de a apărea nesuferitele noastre mecanisme
de comunicare — a pierit. Dar dacă te întrebi ce a fă-
cut ectopistes migratorius în pragul extincțiunii, ce
secret al vieții a tras înspre el ? dacă te întrebi în
continuare ce capitol din cartea Vieții s-a îngropat cu
saurienii și cu atîtea familii ori specii animale care
s-au stins singure sau sub vitregia cine știe cărei ad-
versități, atunci vezi că tristețile sentimentului nu au
întotdeauna acoperire.

De altminteri, dacă o asemenea natură ce moare în
afara omului e sortită să ne întristeze, cu cît n-ar tre-
bui să ne întristeze mai mult natura ce moare în om.
Iată, s-ar putea scrie o altă carte, pe modelul celei a
lui Dorst, dar intitulată „Înainte ca limbile naturale să
moară“. S-ar vorbi în ea nu numai despre speciile de
limbi neștiute, ca etrusca, sau abia știute, ca alte cîteva,
ce s-au îngropat sub cruzimea istoriei și adesea a „ci-
vilizației“ triumfătoare aduse de om, dar s-ar vorbi
în ea și de marile limbi moarte știute, de atîtea soiuri
de ectopistes migratorii, adică de porumbelii ai gin-
dului călătorînd printre stele și lumi, de acele limbi
păstrate acum doar în rezervațiile naturale reprezentate
de cîteva cărți și în muzeele limbilor. Și întocmai cum
Dorst se speria că natura toată poate fi pusă în discu-
ție de furia omului, acum limbile naturale toate pot
fi puse în discuție de aceeași civilizație a lui. Sint,
într-adevăr, mulți sorți ca profeția, uluitoare în ceasul



ION LUNGU

MEDITAȚIE

ei, a lui Marx să se adevărească : „Va veni un timp
cînd indivizii vor lua sub controlul lor acest produs al
speciei, limba“. („Ideologia germană“, Opere vol. III
p. 446).

Și ce fac limbile : se tînguie ? fac apel la zei sau la
mila omului ? Dar dacă ectopistes migratorius n-a în-
treprins nimic deosebit în pragul morții, ce admirabilă
pagină scriu astăzi în lume limbile naturale ! Nu nu-
mai că ele își scot la iveală, prin specialiștii lor, toate
virtuțile ; nu numai că în ele — în flamandă ca și în
uzbecă — se pregătesc poate opere care să facă mîine
uimirea vorbitorilor de limbă unică ; dar ele par că
trag înspre ele cîte un model al vorbirii și al seman-
tismului, care nu va mai fi lesne de regăsit. Cu fiecare
specie de limbă ce se stinge, se îngroapă, poate, un
secret al rostirii. Iar dacă se vor stinge toate cu ade-
vărat, o vor face în frumusețe.

Dar iată o altă natură ce moare în om, fără să tre-
zească indignări și clamori. Ca și cu limbile naturale,
s-ar putea scrie o carte despre o specie întreagă, despre
o întreagă natură umană ce se curmă : „Înainte ca lu-
mea țărănească să se stingă“. Țărănimea își schimbă
chipul peste tot ; se orășenează firesc și inevitabil.
Dar ce face un popor ca al nostru, care s-a realizat
pînă ieri mai ales întru țărănime ? Se tînguie ? Dim-
potrivă, noi dăm astăzi lumii unul din cele mai splen-
dide exemple de înțelepciune istorică. Înainte ca
această lume să se stingă ca atare, noi scoatem din ea
toate rezervele ; sociologii noștri obțin cunoștințele des-
pre societatea trecută, artiștii scot la iveală tot ce e
izvor folcloric, iar scriitorii aceștia tineri — care au
început adesea minunat de bine sub amintirea satului
lor și apoi s-au încurcat puțin în noutățile tîrgului, dar
vor ști să-și regăsească vîna, adevărul, ființa, chiar
dacă nu neapărat satul — cîntă și prelungesc, ca o
ultimă generație a țărănescului vechi, un miracol.

O lume ca a noastră, așadar, unde civilizația să-
tească a produs în trecut, cum scria Părvan, valori
de nivelul celor antic grecești, dar sortite să piară, căci
erau doar sătești, o lume care în fața altora s-a in-
vestit adesea în primul rînd cu creația folclorică, *știe*
ce stă să vină, grăbește procesul chiar, și în același
timp face ca, printr-o ultimă cufundare în sine, versi-
unea *noastră* a lumii sătești să îngroape în ea, poate,
un secret al armoniei sociale, la nivel sătesc, ca acela
al cetății grecești, și în orice caz un secret al creației
de artă colective.

„Înainte ca natura să moară“ e un teribil aver-
tism, dacă e vorba de un a fi sau a nu fi
pentru om ; de o lentă formă de autodistrugere, care
echivalează în timp cu distrugerea bruscă prin nebu-
nia atomică. Dar dacă ni se spune, numai, că se strică
ceva în echilibrul naturii prin moartea unei specii,
atunci vom spune că o specie vegetală ori animală nu
e decît un individ multiplicat la infinit și moartea
unei specii din natură nu poate întrista mai mult de-
cît cea a unui singur ins. Că unul dintre puținii oa-
meni ce puteau înțelege și călăuzi veacul nostru care e
deopotrivă științific și umanist, că un Pascal nu tră-
iește și astăzi, ba că a trebuit să moară la 37 de ani
și că n-a mai putut da nici veacului său științele și
înțelesurile maturității sale pline, sau că mintea lui
Eminescu s-a întunecat la 33 de ani — acestea sînt
întîmplări care au stricat echilibrul societății umane
cel puțin atît cît îl strică pieirea prematură a unei
specii vegetale ori animale.

În orice caz gîndul lui Dorst că „ar fi bine, poate,
să dispară și homo faber și homo technocraticus... ar
fi poate timpul ca homo sapiens să domine din nou“
(p. 449), nu merita să fie scris, nici măcar spus. Căci
dincolo de faptul că omul acesta, ce nu are *trei* naturi
ci una, va sfîrși prin a-și găsi cumpătul, el ar putea,
năzdrăvan cum este, să-și găsească și vocația de fiu
al soarelui : să afle sinteza chlorofiliană, și atunci să
poată face racordul direct cu elementele, dincolo de
natura vegetală. Cum va arăta acea lume, cîtă „na-
tură“ va lăsa omul în ea, nu știm. Dar sub gîndul ei,
n-ar trebui să spunem : „Înainte ca natura să moară“.
Ar suna mai bine în limba noastră, unde firea cuprin-
de și pe om : „Înainte ca firea să urce“.

Constantin NOICA

Gh. Brăescu — memorialist și romancier

Se împlinesc astăzi sau mâine (11 sau 12 februarie/29 sau 30 ianuarie, st. v.), o sută de ani de la nașterea talentatului umorist Gh. Brăescu. Mare invalid de război, — își pierduse în prima parte a campaniei din 1916 brațul drept, — scriitorul afecta la maturitate un aer de impasibilitate absolută, nuanțată fizionomic cu un imperceptibil rictus ironic al mușchilor faciali stîngi, rectificat printr-o desăvîrșită amenitate în relațiile cu confracții. În cenaclul lui E. Lovinescu, unde l-am cunoscut din toamna anului 1922, nu participa la discuții, iar cînd era provocat să-și spună părerea despre cite o lectură, făcea un gest evaziv, de autorecuzare. Era, ca și Liviu Rebreanu și G. Murnu, nereceptiv față de fenomenul liric modern, dar nu avea ieșirile de indignare ușor comică ale celui din urmă, mulțumindu-se a spune, cu un gest scurt, de rețzare: „Nu înțeleg”. Era un lector desăvîrșit al propriilor lui schițe, cu o aparență de totală detașare față de ce scria. Mulți dintre „sburătorii” îl considerau un debutant tardiv, circumstanță oarecum favorabilă, care intensifica admirația generală a grupării, încredințată, după verdictul lui E. Lovinescu, că literatura noastră și-a găsit un nou Caragiale. Valorosul **Studiu introductiv** al lui Nicolae Gheran la culegerea din 1962 de **Opere alese** dovedește însă cu date inedite îndelungata ucenicie literară a ofițerului în activitate, apreciat ca atare și de către unii dintre șefii săi.

Cariera sa militară a fost și ea tirznelnică și înecată. Intrase în armată la o vîrstă destul de înaintată, după ce, pribeag prin capitalele Europei, sfîrșise a se înrola, ca și alți disperați, în legiunea străină și cunoscuse greutățile campaniilor coloniale africane, în oastea franceză. Întors în țară, la vîrstă de 22 de ani, s-a angajat, după Nicolae Gheran, „voluntar în armată cu gradul de soldat”. Credem că întii s-a pus în regulă cu situația sa militară, iar apoi, din lipsa unei alte perspective de viață, s-a reangajat, după terminarea serviciului militar obligatoriu. Oricum ar fi, abia în 1897 „este remarcat și trimis într-o școală de ofițeri”, iar la 1 iulie „îl reîntîlnim la Calafat cu gradul de sublocotenent”. Avea la acea dată peste 28 de ani și făcea figură de vechi în grad pentru cine nu i-ar fi cunoscut peripețiile adolescenței și ale tinereții. Se pare că își păstrase neconformismul și apucăturile de „rouspêteur” (protestatar), specific franceze, dacă a reușit să fie îndepărtat în 1902, „de pe tabloul înaintărilor în grad” și să rămînă sublocotenent la o vîrstă cînd cei de un leat cu dînsul își cîștigaseră a treia tresă, de căpitan. Și căsătoria lui, cu o profesoară din Calafat, înfrîmîndă dificultăți care-i smulseră neobișnuite accente de disperare, în corespondența cu viitoarea lui soție. Militarul pînă la urmă împăcat cu destinul său, ba chiar și împătimit de profesia lui, ajunse profesor de tactică la școala de ofițeri de infanterie și își făcu debutul nu cu o carte de literatură, ci cu un manual de etică profesională, cu titlul cam lung: **Educația socială a națiunii armate. Viitorul ofițer în școală, în armată și în societate** (1914). Să fi avut gata, la acea dată, material pentru o carte, ba chiar două, de literatură? N-ar fi exclus, dar era de neconceput ca același căpitan care publica un manual de asemenea factură să semneze simultan cărți cu schițe umoristice, sub un unghi critic atît de necruțător, deși nouă ni se pare cu totul firesc ca tocmai acela care simțea mai bine ca alții nepotrivirea dintre realități și normă să o pună în lumina ambelor proiectoare, de aceeași forță.

O altă nenorocire în viața militarului a fost internarea sa de către nemți, — care-l aflară într-un spital din București, cu brațul drept amputat, — în lagărul de la Stralsund. Aci găsi însă climatul relativei disponibilități de timp și dispoziții de scris, ca să-și reconforteze camarazii cu scrisul său, acum matur, al unui observator de clasă superioară. Astfel a putut să apară, după încheierea tratatului de la București, în Tipografia Națională de la Iași, volumașul în—8, de 47 de pagini, semnat Maiorul Gheorghe Brăescu, și intitulat **Vine doamna și domnul Gheneral. Nuvele umoristice**. Cărțuia conținea o selecție dintre cele mai gustate, la reeditare, producții ale autorului: pe lingă nuvela titulară, mai tirziu dramatizată, schițele **Legea progresului**, **Metoda nouă**, **A căzut Turtulaca!** și povestirea mai convențională **Regina Elisabeta**, datată 21 martie 1918, din localitatea de captivitate Neisse. Cartea n-ar fi fost gustată de dificilul profesor Ovid Densusianu, pare-se vechi prieten al autorului, în orice caz, „leatul” său. Trimisă și lui Mihail Dragomirescu, acesta-l invită la cenaclul său, unde „operele de talent”, mitocosite după rețeta infailibilă a maestrului, se puteau transforma în „capodopere”. Lipsindu-se de această pedagogie literară, care i se oferea în pragul vîrstei de 50 de ani, scriitorul nimeri în cenaclul de pe strada Cămpineanu, unde E. Lovinescu se arătă din primul moment și necondiționat receptiv, ca să și-l anexeze cu elogiile cele mai entuziaste. Dacă, ulterior, producția umoristică a necruțătorului semnat al schițelor de viață militară avea să cunoască un oarecare grafic coborîr, faptul trebuie atribuit condițiilor de viață precare din trecut, cînd scriitorul nu putea face față nevoilor zilnice, decît acceptînd o rubrică permanentă, cotidiană, unde trebuia să-și pună zilnic mîntea la teasc, cu su-

biecte mereu noi. E. Lovinescu îl considera „pierdut”, prin 1930, cînd rămînea printre intimi și-i judeca producția zi la zi. Această muncă de hamal al literelor nu l-a împiedicat pe autorul ținut sub presiune să se destindă magistral în volumul de **Amintiri** (Cartea Românească, București, 1937) și chiar în romanul **Margot** (Editura ziarului Universul, București, 1942).

Amintirile lui Gh. Brăescu nu sînt însemnate numai pentru cine caută să descifreze date biografice în ascendența scriitorului, urmaș de răzeși boierii la începutul secolului trecut și ajunși mici moșieri și orășeni de vază. Ele revelă un autentic talent memorialistic, cînd reușesc să se dezbrace de căutarea anecdotei picante, ca în cazul pierderii manșonului tații Leonora (un „banc” nu inedit!). Cartea ne păstrează tot parfumul vieții patriarhale a unei familii moldovenești din ultimul pătrar al veacului trecut, cu vechile ei tradiții. N-aș îndrăzni să afirm că **Margot** este un roman excelent, dar nici contrariul, că ar fi o eroare în cariera scriitoricească a lui Gh. Brăescu. Este povestea unei prăbușiri, într-una din acele vechi familii moldovenești, pe care autorul le cunoștea atît de bine. Margot e o femeie care vrea „să trăiască” și în căutarea plăcerii, din cădere în cădere, ajunge să se sinucidă cînd se constată ruina bănește și fizice. Istoria e banală, dar autorul conduce povestirea într-un ritm îndrăcit, care-i asigură interesul. Spiritul este spumos, de natură galică, bulevardieră. Iată citeva considerații asupra amorului: „A-mor! Sunt două silabe, prima și ultima pe



care le rostim și care cuprind toate suferințele ce ne așteaptă în valea plîngerii. Aaa... se vaită pruncul cînd deschide ochii la lumină. Mor!... supînă bătrînul cînd închide luminile ochilor pentru totdeauna, descoperind, amîndoi, polii eternității, continuitatea vieții și moarte veșnică.

Între a și mor e loc de amor, cînd iubești; de humor, cînd crezi că ești iubit (ă); de omor, cînd nu te vrea, de amar cînd te vrea pentru totdeauna.

Amorul oficial începe cu logodna (promisiuni) și sfîrșește vai! cu o glumă prelungită, căsătoria (minciuni).

Amorul moare de prea mult amor. Călătoria de nuntă îi scurtează viața.”

Și pagina continuă cu considerente de aceeași spumoasă vervă pe socoteala călătoriei de nuntă a eroinei, nepotrivit măritată.

Autorul are în esență dreptate, enunțînd adevăruri eterne, dar tocmai evidența truismelor lui îl împinge la ușoare jocuri de cuvinte și la un stil bagatelizant. Umorestul nu se poate opri a face haz, chiar dacă povestea sa se încheie tragic. În cele mai bune pagini ale ei, cartea este un excelent documentar al vieții moșierimii moldovenești de la sfîrșitul secolului trecut și din pragul întiului război mondial. Margot introduce primul automobil în Iași, „o mașină cu fum în coadă, inestetică, zgomotoasă”. Se vede că romancierul nu era nicidecum, pe undeva, cum spun astăzi tinerii, un om „la page”. Dar fiindcă am alunecat pe terenul filologic, îl voi menționa pe Gh. Brăescu ca pe unul dintre pionierii vocabulei **cumva**, de asemenea astăzi la mare preț, cu înțelesul **poate sau oarecum**.

În primul paragraf al cărții, citim: „Cînd părăsești șoseaua Iașului, după ce ai trecut de Budăioasa, rateș așezat, **cumva**, de ruși, la răs-pintie, pentru schimbul cailor de poștă, un drum de care, bătătorit de umblet, înflorit pe margini, duce la curtea boerului de la Cosmești” (**Margot**).

Și mai departe:

„Plină de amărăciune, sfătuită **cumva** de cumetre, ori dusă numai de capul ei, pentru liniștea casei sau poate de teama să nu piardă moșia pe care el amenința s-o dăruiască bisericii, hotărîită „ce o fi să fie”, duduea Marghio-lița a înădit la curte un diacon, țigan tînăr cu tului de barbă, pripășit la Cosmești, naiba știe de unde” (**ibid.**, pag. 12).

În ambele locuri, adverbul **cumva** are înțelesul **poate**.

Am dat citatele în contextul integral al frazei, pentru ilustrarea încercatului stil narativ al povestitorului, meșter, după cum se știe, al schiței, adică în genul scurt, atît în literatură, cît și în jurnalistică, dar și excelent povestitor.

Umorist de seamă în literatura primului deceniu de după întiul război mondial, Gheorghe Brăescu poate fi citit cu egală plăcere ca memorialist și romancier. Am făcut cu succes această încercare și o împărtășesc cititorilor mei. Centenarul nașterii sale nu trebuie să treacă fără să-l recitim.

Șerban CIOCULESCU



Elogiul dialogului

Problemele poeziei lui Dostoievski de Mihail Bahtin, — iată unul dintre cele mai adînci și stimulatoare studii închinare marelui scriitor rus. De la un punct al lecturii încolo aproape că nu mai are importanță dacă, într-un înțeles să-l zicem „material”, comentatorul are mai multă sau mai puțină dreptate: ipotezele de la care pornește propun, creează premisele unei adevărate aventuri demonstrative și cititorul e cîștigat de tensiunea unei participări intelectuale care exclude sau amînă gîndul la o concluzie fatalmente limitată ori incompletă și, oricît ar fi ea de originală, intruciva dezamăgitoare; căci orice concluzie este și o dezamăgire, iar Bahtin nu ignoră acest lucru: poate și de aceea refuză el, de pildă, să accepte că opera lui Dostoievski ar impune niște concluzii, formulabile în limbaj teoretic; poate și de aceea pledează el pentru ideea că scrisul dostoievskian e un loc al dialogului, esențial deschis, prin urmare; în conformitate cu caracterul infinit al dialogului autentic.

A vorbi despre cartea lui Bahtin e și foarte ușor și foarte greu; foarte ușor pentru că ideile ei fundamentale, la un examen mai atent (mă refer la o atenție reductivă) sînt numai două, — vom vedea îndată care; foarte greu, pentru că aceste idei, explicîndu-și implicațiile, se ramifică și se complică în arborescențe neașteptate. (În treacăt aș spune că adevărata inteligență poate fi mai degrabă delințată prin puținătatea ideilor pe care le emite și prin mulțimea ramificațiilor acestora, decît prin mulțimea ideilor ca atare, care adeseori nu înseamnă nimic.)

Care sînt, deci, cele două idei ale lui Bahtin? Cea dintîi se naște din opoziția omofonică — polifonică, transpusă în literatură (și chiar dincolo de literatură) prin opoziția monologic-dialogal. În ceea ce privește arta romanului, Dostoievski ar fi inventatorul polifoniei, al romanului cu mai multe voci (egale în drepturi) între care se stabilesc raporturi de tip dialogal. Expunerea romanească tradițională, ilustrată și de formele cele mai evoluate ale realismului secolului al XIX-lea (Tolstoi, spre exemplu) este monologică, dominată de cuvîntul autorului (chiar atunci cînd personajele vorbesc între ele, cuvîntul lor nu este decît un obiect al cuvîntului atotstăpînitor al scriitorului și în fapt vorbirea eroilor servește în diferite chipuri, dar fără excepții, intențiile celui care le minuieste într-un singur plan, — intențiile autorului). Dostoievski regăsește spiritul profund al dialogului: de data aceasta autorul afirmă existența personajului („tu ești”) și-i așază cuvîntul pe un plan de egalitate cu al său propriu. Față de omul finit și obiectual pe care-l prezintă romanul monologic tradițional se întrupează, din scrisul dostoievskian, un om nonfinit și liber: cuvîntul său este „difon”, el implică mereu și vocea celui alt (chiar și interioritatea unui asemenea personaj este de structură dialogală — de unde marele rol pe care-l joacă dedublarea în universul dostoievskian; o nepotlîită nevoie de „tu” îi frămîntă pe oamenii care-l populează). O atare împrejurare face incorectă orice reducere monologică a lumii marelui scriitor. Opera sa nu propune niște teze, nici măcar un joc dialectic de teze și de antiteze (cum au presupus cei mai mulți dintre comentatorii săi, interesați, fascinați chiar de o iluzorie ideologie a autorului, care s-ar putea deduce din comportamentul și vorbirea personajelor), ci tensiunea unui dialog nesfîrșit.

Cea de-a doua idee importantă a lui Bahtin o constituie situația lui Dostoievski în continuitatea tradițiilor genului carnavalesc, ale cărui forme primordiale le identifică în antichitatea greacă: pe de o parte în dialogul socratic (reprezentînd un moment anterior triumfului expresiei monologice a gîndirii) cu cele două metode ale sale, sinciza (confruntarea diferitelor judecăți cu privire la un anumit obiect) și anaciza (procedeele de a-l incita, de a-l forța pe interlocutor să-și spună părerea pînă la capăt); pe de altă parte, în satira menipee. Un capitol foarte extins urmărește incorporările spiritului carnavalesc în literatură de la vechii greci și latini pînă la Dostoievski. Carnavalul este răstimpul suprimării interdicțiilor, al desființării barierelor sociale, al reîntririi contrariilor; imaginea carnavalescă, scrie Bahtin, „vădește tendința de a cuprinde și de a reuini cei doi poli ai devenirii sau cei doi termeni ai antitezei: nașterea-moartea, tinerețea-bătrînețea, susul-josul, fața-spatele, lauda-ocara, afirmația-negația, tragicul-comicul etc., polul superior al imaginii dicotomice reflectîndu-se în cel inferior după principiul figurilor din cărțile de joc. (...) Extremele se ating, se scrutează reciproc, se oglîndesc una în cealaltă, se cunosc și se înțeleg reciproc”. Carnavalul (a cărui fenomenologie este reconstituită cu multă subtilitate și imaginație intelectuală) e în mod evident un răstimp al dialogului. Cele două idei ale lui Bahtin se întîlnesc, „Carnavalizarea — arată Bahtin, referîndu-se la Dostoievski — a permis crearea unui mare dialog cu o structură deschisă, a îngăduit ca interacțiunea socială a oamenilor să fie strămutată în sfera superioară a spiritului și intelectului, care a fost întotdeauna prin excelență sfera conștiinței monologice unice și unitare” etc. Și, ceva mai departe: „Carnavalizarea permite totodată artistului să extindă scena îngustă a vieții particulare într-o anume perioadă pînă la proporțiile maxime ale scenei misterului, universală și general umană”. Acesta ar fi imboldul ultimelor romane ale lui Dostoievski, în special al Fraților Karamazov.

Cartea lui Bahtin ne înfățișează așadar o imagine a lui Dostoievski care contrazice, cum am mai văzut — o întreagă tradiție exegetică, caracterizată (indiferent de orientările ideologice pe care le-a exprimat) prin tendința de a monologiza spiritul profund dialogal al scriitorului, prin efortul de a subordona multiplicitatea polifonică (și carnavalescă) a vocilor din romanele sale, uneia singure. Sensul superior al cărții lui Bahtin depășește însă tema ei directă: prin Dostoievski se realizează o critică a „conștiinței monologice” în genere și o convingătoare pledoarie filozofică în favoarea dialogului și a deschiderii.

Matei CĂLINESCU

ION BĂNUȚĂ

Omul acela eram eu

7 noiembrie, 1914

Spune Solon : — „N-am să-i las ni-mănuî gloria războiului strîmb“. Și anii, zilele trec. Așa s-a făcut că am văzut lumina zilei la 7 noiembrie 1914 în satul Siliștea, Argeș. Anul acela era deci un an primejdios, anul primului război mondial, care a aruncat o lume întreagă în moarte și în deznădejde. În 1917 a izbucnit ca o flacără uriașă Mareea Revoluție Socialistă din Octombrie cînd, sub steagurile roșii ale proletaria-tului, Lenin a dat un alt curs istoriei, popoarele începînd să soarbă aerul fără dimensiuni al libertății. La 23 August 1944 România și-a deschis, prin Partidu-l Comunist, toate ferestrele. Am tre-cuț, atunci, pe aripile mari ale vîntului libertății, cu anii mei 30, hotarul unei lumi vechi către o lume nouă. De fapt pașii mei îl trecuseră cu mult mai ina-nte.

Spuneam că, la naștere, am văzut lu-mina zilei, dar ar fi parcă inexact... Am văzut nu lumina zilei, ci întunericul nopții. Noi, părinții mei și cu mine, aveam atîta pămînt încît, cu toată su-doarea vărsată pe el, foamea rămînea mereu prezentă. Pahomie își pregătea moartea alergînd nebun din zori și pi-nă în apusul soarelui întru cuprînde-rea pămîntului jînduit. Noi ne pregă-team moartea robînd pe moșia Brătie-nilor. Mama și cu mine eram, din pri-măvară pînă în iarnă, în tot timpul muncilor agricole, din noapte și pînă în noapte, la cîmp. Ea muncea tot tim-pul și eu încă o încurcam, prin grijile de care îi făceam rost fără, desigur, voia mea. Ba să nu mă pierd prin grîu ori prin porumb, ba să nu-mi fie sete, ba să nu-mi intre vreun șarpe în gură. De mic mă păzea, strașnic mă păzea mama de șerpi. După ce a plecat din această lume, de foarte tînără, așa a fost să fie, a rămas să mă feresc de ei singur. Din familia noastră doar noi doi ne duceam la cîmp. Tata era în război. Bunica, foarte bătrînă. De la mama am învățat să iubesc și să urăsc cu toată ființa mea cîmpul. Era dulce cînd își legăna grîul de aur. Era negru, amar, cînd, pe Brătianca, acea mare moșie de pe la noi — administratorul ne dijmua la sînge din vară și pînă în toamnă. Mai tîrziu am păscurt oile și poii, am arat, am semănat, am cosit, am secerat. Și... am cules. Mama era tot mai bolnavă. Și astfel am învățat să învăț ce este viața.

16 februarie, 1933

Și anii, zilele trec. Am luat drumul Bucureștilor. M-a găzduit cu dragoste și cu teamă pentru mine, pentru toți ai ei, Grivița Roșie. Făurarii de aici m-au nvățat să iubesc și să urăsc uzina. O l-am cunoscut-o în toate dimensiunile ei: trălucitoare și neagră. Blindă și crudă. Dar cel mai bine am văzut-o, cel mai bine am înțeles-o, — și am înțeles-o pentru totdeauna — pe acea Griviță lin februarie 1933. Eram atunci un tî-lăr de 19 ani, în ultimul an de școală. Eram acolo. Unul din cei șapte mii de înăuntru. Atunci i-am înțeles glasul dînc, glasul ei cel fără de hotare. Cînd irena Griviței a spart văzduhul de heată și cînd ciocanele n-au mai că-ut pe nicovală, ci pe tamponarele va-goanelor, transformîndu-se în strigăt de iptă, am simțit-o cum crește și unește erul cu pămîntul, cum cheamă o lume întreagă la lupta pentru dreptate, pen-ru libertate, pentru o viață mai bună, înd noi înțelesuri, înțelesuri concrete, ărsului eminescian — „Zdrobiți orî-njiala cea crudă și nedreaptă“. Glasul riviței era primul glas de învergură și se ridica împotriva unui Hitler ce isese mîna pe putere în Germania. Ud, trăiesc în mine, și acum lozincile elui timp de foc : „Jos despotismul“, „Jos starea de asediu“, „Vrem elibera-a delegaților“, „Vrem pîine“, „Jos urbele de sacrificiu“, „Trăiașcă liber-tea“ etc. Lozincile se iveau neîncetat, îndeau prin noi carne și oase, creier, up și suflet, și se transformau în ju-cată și spaimă. Asupritorii tremurau

și se pregăteau. Acolo la Grivița, în fe-bruarie 1933, am aflat prima oară ce în-seamnă puterea unor mase revoluțio-nare, ce înseamnă oratorii ieșiți din si-nul lor, ce înseamnă organizatorii lup-tei. De atunci am început să văd di-mensiunile, forța de organizare a Par-tidului Comunist Român.

Dar guvernul scelerat a hotărît în felul lui, punînd armele să vorbească, să ne răspundă. În zorii zilei de 16 fe-bruarie mitralierele, puștile, baionetele, bastoanele de cauciuc, umilirea și-au spus cuvîntul. Luptătorii ceferiști au caligrafiat cu singele lor fierbinte pe zăpada imensă, și apoi pe zidurile tem-nițelor, visurile lor de mîine.

3 septembrie, 1940

Și anii, zilele trec. Eram de astă dată la Timișoara. Anul nefast 1940. Prin dictatul de la Viena, Transilvania a fost sfîșiată și cizma prusacă a pătruns în



Elev în ultimul an la Grivița, în 1933. Ion Bănuță la mijloc

țară. După cum se știe, Partidul Comu-nist a luat atitudine hotărîtă întru apă-rarea țării și de demascare a autorilor acestui dictat, — fasciștii din afară și cei de dinăuntru. Nu pot uita ziua aceea de 3 septembrie 1940. Partidul hotărîse ca în această zi să organizăm o demon-stratie de protest care să se înfiripeze din centrul Timișoarei. Punctul de greutate al organizării era la C.F.R. și anume, la Atelierele Principale. Mobili-zarea în acest sens începuse din zilele precedente. Comunicăm prin fel de fel de mijloace, dar mai ales prin munca de la om la om, din secție în secție : montaj, cazangerie, vagoane, sculărie, turnătorie, piese de schimb etc., ora, lo-cul și alte amănunte asupra manifesta-ției proiectate.

3 septembrie. Clipele se scurg greu. Greu de tot. Limbile ceasornicului în-cremeniseră parcă. Și totuși timpul ce-dează. A venit 'ora hotărîtă. Sintem în Cetate, centrul Timișoarei : Leontin Să-lăjan, Ciura Maxim, Constantin Cîrciu-maru, Constantin Sima, Fuieru, Chiș-manciu, Cotoară Severin, subsemnatul și alții. Era timpul să începem. Manifes-tația ne cerea pe noi. Eram în fața Ca-tedralei, în construcție atunci, și se știe — acest edificiu se află vis-à-vis de tea-tru, la citeva sute de pași de acesta. Pe „corso“ lume. Lume multă. Agitată, în-grijorată, atentă. Ca la un semn ne gru-păm vreo 30 de tovarăși în chiar fața Catedralei. Peste tot armată, poliție. Lui Carol al II-lea îi țîșiau bocancii și lua măsuri disperate, aberante, contra-dictorii. Concomitent își pregătea fuga. Noi eram atunci, acolo, numai un mă-nunchi. Entuziaști, plini de visuri, de idealuri, de capacitate de sacrificiu. Strigăm : „Jos dictatul de la Viena !“, „Trăiască România democratică !“. Cerul s-a spart. Lumea e numai tremată. În-cepem să cîntăm „Pe-al nostru steag e scris unire“. Cineva scoate de sub haină un steag tricolor, care, parcă atîns de un resort tainic, flutură în vînt, în vîntul

care ne era prieten nouă, numai nouă. Un ofițer din apropiere observă și vine în pas alergător, cerîndu-ne să ne îm-prăștiem, precum e ordinul de la Bucu-rești, de la Mălestatea Sa. Noi ne strîngem tot mai mult și mai tare unii în-tr-alții și cîntăm. Cîntăm. Aprins. Mai aprins. Inima ne tremură de emoție, de bucurie. Și de teamă. Oare vom rămîne singuri ? Ofițerul își cheamă soldații care așteptau, nedornici de ordine, și le comandă punerea baionetei la armă. Soarele, din înalt, le vede. Sintem în-conjurați. Cercul în jurul nostru se strînge. Se strînge mereu. Se strînge de tot. Simt luciul rece al baionetei sub bărbie. Dar noi cîntăm mereu. Mi-a re-venit în suflet toată Grivița. Sînt feri-cit. Dar... miracol. La un semn, de ni-meni văzut, lumea de pe străzile înve-cinate a prins să se îndrepte către noi, un bolid, rupt de undeva, din nicăieri și de peste tot, atras parcă de un magnet. Iși iau locul lîngă noi uimitor de re-

grupul etnic german, o organizație fas-cistă din Banat. A fost o adevărată bă-tălie și, într-un tîrziu, numai poliția i-a scăpat de mîna mulțimii. Aceștia s-au retras în liceul german, Banația, un cuib hitlerist foarte activ. Ne-am îndreptat spre Consulatul Italian, în fața căruia am protestat furibund, după care, în cîntece patriotice, ne-am îndreptat spre Banația, unde am fost primiți cu gloanțe și cu mașinile de apă ale poli-ției. Au fost răniți. S-au făcut arestări. După trei zile, la 6 septembrie, au apă-rut în Timișoara cămășile verzi care și-au început marșul de la Politehnică. Antonescu și legionarii, prin Hitler, lua-seră puterea. Începeau cele mai negre zile, cele mai negre nopți. Noiembrie 1940. Marele Iorga și mulți alții sînt uciși. La Timișoara sînt operate ares-tări. Am văzut din nou cum unii din-tre tovarășii mei au luat drumul închi-sorilor.

22 iunie, 1941

După ingenuncherea Europei, Hit-ler și acoliții lui atacă Uniunea Sovietică. Teroarea ia proporții fan-tastice. Eram pe vremea aceea în Co-mitetul local de partid din Timi-șoara și între altele lucram în conduce-rea ziarului „Presa Liberă“. Scriam ar-ticole, reportaje, redactam fel de fel de știri, țineam ședințe în care aprobam materialele care intrau în gazetă. Mun-ca era presărată cu pericole, la tot pa-sul. Deplasarea cu acest material infla-mant se făcea cu niște precauții excep-ționale. Îmi construisem — cu ajutorul unui strungar comunist — un tub din cupru, perfect etans, în care introdu-ceam materialele de partid, instrucți-uni de la Comitetul Central, materiale pentru ziar și pe care îl scu-fundam într-un bazin cu apă, de la mașina noastră de gătit din strada Preyer 16 din Timișoara. Dar cîte locuri tainice nu căutam pentru ca materialele să fie în siguranță. Totul era plin de primejdie. Adunarea mate-rialului, scrierea lui, ascultarea posturi-lor străine de radio pentru cele mai noi știri (aveam de la partid un aparat Mi-nerva), locuințele conspirative, drumul spre „tehnic“, difuzarea ziarului. Dar toată această activitate avea în ea „un nu știu cum, un nu știu ce“ fascinant. Cînd scriam, de pildă : „— Țărani! Nici un bob de grîu pentru mașina de răz-boi germană !“ Ori : „— Sabotați trenu-urile care duc armament în U.R.S.S. !“ Mi-l amintesc, înd acel timp, pe bunul meu amic Ștefan Plăvăț. Îl vedeam me-reu cu o lădiță de scule umblînd printre vagoane, — era timplar la C.F.R. — cum îmi răspundea din priviri cînd era mulțumit de ceva. Îi plăcea „Presa Liberă“. Îmi era drag Ștefan. Ștefi, cum îi spu-neam. Așa slăbuț cum era, aproape transparent, aproape înalt, îmi părea, — nu știu de ce — un sfînt coborît din icoanele noastre vechi chiar acolo, la C.F.R., printre vagoane. N-a fost un sfînt, a fost un erou. A murit pentru o cauză sfîntă. A fost împușcat într-o ac-țiune de partizani în munții Semeni-cului.

În acest timp am fost arestat și eu. Au urmat sălbatica siguranță antones-ciană, schingiuirile care nu pot fi nici măcar descrise, procesul perfid și min-cinos, închisoarea mucedă. În procesul nostru, al celor de la Timișoara și Si-meria, au fost implicați 32 de patrioți. Am fost judecați de Curtea Marțială unde fuseserăm aruncați cu brutalitate, sub pază severă, în celule. Apoi, au mai fost aduși și alți luptători comuniști, din Lugoj, Arad, Reșița. Szabo Arpad, ziarist, a murit în urma schingiuirilor de la siguranță, în aceeași noapte în care a fost adus la Curtea Marțială de la poliție. Tot aici, la Curtea Marțială, eram scoși la așa-zisa „oră de plimba-re“, care se făcea în cerc și sub strictă supraveghere. În fața celulelor se afla în partea de dinspre drumul de fier și un zid vopsit în negru, unde erau exe-cutați cei condamnați la moarte. După

proces, o parte din noi am fost transportați la închisoarea din Arad. Aici, ziduri groase, zăbrele grele. Lupta continuă.

23 August, 1944

Și anii, zilele trec. Arad 1943. Armatele hitleriste împinse dement de Hitler prin Europa și-au rupt cei mai buni colți în fața Moscovei, a Leningradului. La Stalingrad, von Paulus și-a lăsat în zăpezile întinse armate întregi cu cizme cu tot. Aliații și partizanii din țările ocupate își încordează puterile împotriva ciumei brune invadatoare și-i produc pierderi de nerecuperat. Sute de comuniști sint împușcați fără judecată zi de zi, dar mii și mii le iau locul. Peste temnița din Arad trece, noapte de noapte, spre Iugoslavia, așa de noi numitul „Titobuz”, care nu era altceva decât un ajutor dat pe calea aerului de Uniunea Sovietică și de Aliați partizanilor iugoslavi care transformaseră întreaga țară într-o primejdie permanentă pentru ocupanți. Pe lângă închisoarea noastră Mureșul își duce domol apele în jos. Peste el însă bate din ce în ce mai puternic un vînt de libertate care intră pe ferestrele cu zăbrele, prin ușile încuiate în celulele noastre, alinîndu-ne sufletul dornic de libertate, greu de zbulcîm și de speranțe. Sintem aici, închiși, păziți și temuți, aproape o sută de comuniști. Da! Sintem, aici, luptători care vor fi ziditorii de mîine ai patriei noastre noi, România socialistă. Da! Ciura Maxim, Munteanu Mihai, Popeți Ion, Gilbert Adalbert, Virag Augustin, Puvak Iosif, Hromadtka, Klein Stefan, M. T. Vlad, Bido Ion, Bianu Gheorghe, Hauptmann, Sontag, Balica, Stupu, Dumitriu, subsemnatul și alții. Astăzi mulți dintre ei nu mai sint. Pămîntul i-a chemat dedesubt în plină tinerețe, mult prea devreme. Colectivul nostru, exemplu de disciplină, solidaritate, bunăcuviință, se impune pînă și gardienilor care se sint dezarmați în fața atitudinilor noastre hotărîte, în acțiunile pe care le întreprinde în lupta pentru drepturi cu administrația. Noi am transformat închisoarea în Universitate. Invățam, studiam, ne pregăteam pentru bătăliile ce aveau să vină. Dar despre timpul petrecut aici cu toate problemele grele pe care ni le-a pus, dramatice, se poate vorbi mult, și toate acestea vor face odată, obiectul unei cărți.

Ancateu, gardianul călău, cel mai călău din această temniță, și alți de teapa lui, urlă, urlă tot mai tare, și tot mai des, dar în gura căscată i se vîd dinții care nu se mai pot opri din tremur din cauza cutremurului care se apropie cu pași de gigant și de acest Arad de întineric, unde ei mai sint încă stăpîni, imperatori — căței, fiindcă vorba lui Byron : — „Nu-i liber nici paznicul cu bici”. Doar un singur gardian, pe numele lui Pacșa, ride frumos în sinea lui și ne strecoară, cu precauție imensă, cele mai noi știri din presă, de la radio, din oraș. Frontul patriotic există. Cuprinde mase tot mai largi.

Cel de-al III-lea Reich, cel ce se prăvălise dement peste lume cu vechiul dicton, — „Deutschland über alles” pus în virful baionetelor perfide se apropia vertiginos de prăpastie, de bîrlogul din Berlin. Pe cîmpurile de bătaie soldații libertății și generali lor măturau pămîntul de ciuma brună. În eter I. B. Priestley își aruncă pe aripile nevăzute ale undelor, în celebrele „Postscriptum”-uri sufletul lui și al lumii însetate de libertate pentru păstrarea „încrăderii morale”. În presă, Ilya Ehrenburg și toți scriitorii și ziariștii umaniști de pretutindeni își trimit în luptă cuvintele de foc, vechi spade ale dreptății. Petre Gheorghe, Constantin David, Elena Pavel, Olga Bancic, Iulius Fucik, milioanele de luptători pentru victorie, prin sacrificiul lor suprem își trimiteau mesajul lor de argint pentru o lume nouă. De Gaulle, din exil, se adresa francezilor în emisiunea sa : „Ici La France”, cerîndu-le să lupte pentru Franța, pentru victorie, fiindcă „a fost pierdută o bătălie, nu și războiul”. Toți fiii buni ai pămîntului nostru luptă într-un fel ori altul împotriva dușmanului comun, cel mai feroce, fascismul.

23 August 1944. E miezul nopții. Radio București comunică : Armata română, poporul român a întors armele împotriva adevăratului ei dușman. Peste gratiile de fier mesagerul libertății a intrat și în temnița din Arad. Zăvoarele au căzut. A doua zi porțile închisorii s-au deschis. Alte lupte se profilau pe noile drumuri. Și nu ușoare.

Odată, după aceea, niște treburi scriitoricești m-au dus și pe la Arad și am aflat că închisoarea nu mai exista. În locul ei, — o întreprindere. Repede, repede de tot, am luat un om din infinit și împreună am fugit la prima circumă de pe Mureș. Am ridicat în zenit un pahar de soare. Omul acela eram eu. Și băutura fu atît de divină că începui să scriu. Victorie, — fiindcă spune Solon — și cine are urechi să-l audă : — „N-am să-i las nimănui gloria războiului strîmb”.

Petre Stoica

Mașina de călcat

Oare cînd a eşuat această navă spuneți-mi încă i se vede capul de cocoș de la proră era o mașină de călcat alimentată cu jar trecea imperială pe marea rufelor albă pavilionul cu volănașe adia în briza venind din grădină mătasea valsa cu libelula-n

nîmic nu sugera furtunile modei din zare cînd eşuase nava cînd o aruncase-n

talazul vieții tace amiralul beznei

și mașina de călcat se scufundă încet în adîncimi de rugină în memoria

discret absorbindu-ne

Pe-o vreme cu ritmuri de ploaie

Ați intrat chiar acum în cămară căutați un obiect părăsit în urmă cu ani vă scrutează brusc cineva din penumbră e numai un craniu galben blinda gutuie poate vă bîntuie o amintire totu-i posibil pe-o vreme cu ritmuri de ploaie în orișice

bătătorul de covoare în ajunul sărbătorilor

e tridentul unui zeu pe oceane de praf vai obiectul căutat a ieșit prin urechea

memoriei



Desen de Mihai VULCANESCU

doar sufletul lui mai plutește îndărătul borcanelor cu priviri impasibile totu-i

posibil pe-o vreme cu ritmuri de ploaie spune însăși gărgărița diafan exilată în săculețul acesta cu boabe de mazăre

Dialectică

Amintiți-vă pe vremea aceea se purta canotieră

au trecut însă cîteva veacuri subtile și totuși

în podul casei domnește o dezordine decentă

nu i se poate reproșa nimic liliacului

că atîrnă ca o zdreanță putredă nici patefonului

nu i se poate șterge dintr-o dată patina blazării moderne și obiectele pier au și ele o geografie interioară parcursă de cariile impulsionate de setea cunoașterii cînd ele mor din pricina modei mina dumneavoastră le depune în cripta din podul casei și vine ingerul un porumbel care veghează deasupra

spre deosebire de oameni obiectele uneori reînvie cînd bunica îndrăgește cuvîntul majolică să zicem

Spre ore festive

Nu știu dacă scrie în ziarele cartierului prin vecini miine va fi botez cu nume de zăpadă moale și cetină cuțitele se avîntă în carnea roză din mașina de tocat ies viermișori tubulari așteaptă întîlnirea decisivă cu piperul și sarea în orișice caz cuptorul e-un altar încărcat cu arome aripi îi cresc copilului în coconul de scutece vai să nu zboare cumva bunicul păzește damigeana gustă puțin bunica se închină la minunile zahărului iar ciinele linge cu fervoare cratița sărbătoarei albastră

miine fotograful va umple încă o filă din albumul familiei sicriul acela mic din antreu pentru secta șoarecilor adepți ai hîrtiei durabile

Spectacol metafizic

Lîngă cimitirul săracilor în orele calme sportivii fac antrenamente severe mușchilor lor sint pompe elastice le umflă cimpoaiele pieptului care emit melodii cu rime de zgură și uneori sportivii se asemuie cu niște broaște colorate ce sar de la un mal la altul mereu mai depărtat în timp ce capra privește cu ochi îngerești pentru că ziua își are pretutindeni miracolul necesar

Elegie

E ora de calm după truda guralivelor piulițe a ruginitelor rișnițe de cafea și piper după spălatul vaselor ce lunecă printre degete asemenea peștilor în apa mîloasă tac și copiii vecinului orbecăiesc în jurul fîntîinii astupate cu rădăcini de beton femeile s-au culcat dorm în furouri molatice și muștele sug din buze visînd sărutări dar speriați de calmul de năclăiala obiectelor

bărbații au fugit pe stadioanele cu prospețime de mări inutil : în geam soarele vibrează cu aripi de viespi vestește inevitabila ploaie inevitabila seară cînd peste insula zilei se sparg valurile întîmplărilor fără memorie

ce inger îmi spune : rămîne totuși nisipul în dinți rămîne totuși spuma neagră în inimă



Fasonel

Fasonel este un miș care a învățat vocația de cotoi din cărți. La început a aflat că e bine să nu te dai jos câte o săptămână de pe acoperiș și astfel a ajuns, în scurtă vreme, un vajnic peripatetician al burlanelor. Pe urmă, a prins de veste că, o dată ajuns pe streșini, trebuie să miorlăi cât se poate de tare ca să se audă pînă pe al cincilea acoperiș și, de atunci, să te fii scîncete de amor și oftaturi răscolitoare și serenade înăbușite și suspine guturale. O pisică mai mehenghe mi-a mărturisit cum l-a văzut într-o noapte istovit și pasionat, strîngînd în brațe un biet și fără prihană miștor de salcie.

Cum-necum, Fasonel și-a ciștigat repede o înatacabilă faimă de cotoi „en titre”, a devenit un fel de „motanus motanorum” și, astfel, a ajuns în scurtă vreme un veritabil tigr de mașon, una din acele fiare parfumate care explorează blana cucoanelor. De atunci încoace, Fasonel și-a dat seama că are Absolutul la degetul mic.

Cînd vorbește despre nefericire simți cum îi crește inima. Nu există boală care să nu-l fi ținut la pat măcar un an de zile și, fără să-l incomodeze amănuntul că e bine mersi, e în stare să-ți povestească cum a murit el de strănături cînd era un copilăș, atitica. De asemenea nu uită să-ți spună că s-a născut cu miinile în buzunar și cu țigara în gură de s-a speriat toată lumea și că moașa l-a ajutat să vină pe lume, trăgîndu-l de barbă. În fine, nu există moarte mai ieșită din comun care să nu-i fi dat tircoale, și nu există meșteșug ori întrecere în care el să nu fi fost măcar o dată campion mondial.

Scivisit și rizgîiat ca un scațiu de colivie rară, Fasonel e mai jucăreț decît titirezul și farfaratic nevoie mare. Ieri a băut o bragă și azi mi-a făcut de mai multe ori cu ochiul, adică, vezi, numai noi doi știm cum devine chestia asta cu chefurile monstre. Ar da orice ca să mă audă rostînd admirativ, despre el, către un al treilea : Sugăreț, sugăreț băiatul !

Deunăzi mi-a istorisit cum a căpriorit el toată tabăra amazoanelor și cum a lăsat-o însărcinată (și cu trei copii pe de lături) pe regina Farlaropiei. Pe urmă, cum mergînd el așa, gînditor, mai departe, a găsit ca din întîmplare un trib de hamadriade și nu a pregetat cituși de puțin să dea iama în ele, leșinîndu-le pe rînd și lăsîndu-le mai mult moarte decît vii.

La urmă, ca să nu-și dezmințită autoritatea în materie, mi-a oferit, cu cel mai competent suris academic, și bibliografia.

Cezar BALTAG

Explicația unei absențe (II)

Fragmentarium este cea mai instructivă carte a lui Ion Lăncrănjan pentru caracterizarea sa sociologică. Aici pretențiile literare sînt minime și autorul ei se exprimă aproape direct, fără ficțiune, încercînd să-și pună în valoare condeiul de polemist și de pamfletar, expunîndu-și nemijlocit gîndurile privitoare la problemele morale ale societății noastre.

Faptul că este nedrept, că personajele sale sînt acoperite de invective aducîndu-se în for toată birfa insalubră a oricărei comunități, de care bineînțeles nu e scutită o comunitate atît de deschisă ochiului public ca lumea scriitorilor, prin care s-a mișcat Lăncrănjan, n-ar fi un lucru grav — literar vorbind. Pamfletele celebre n-au fost drepte în general, pamfletul e un gen al nedreptății și adeseori din lipsa sa de nuanță rezultă valoarea literară, invectiva și atacul virulent fiind mijloacele artistice ale genului, creînd tipuri aproape clasice prin renunțarea la corectivele existenței concrete ale modelului ce ar țesi forța de caracterizare. Să ne amintim numai de pamfletele argheziene din literatura noastră, care adeseori au fost departe de orice obiectivitate, dar arta este oricum o expresie a subiectivității. Însă tocmai de aceea e nevoie de o forță deosebită, de o adevărată expresie, de o formă tăioasă și strălucită. Cum remarcam, vorbind și despre **Cordovanii**, stilul lui Lăncrănjan este cenușiu, amorf, fără zvîcnire și fără invenție. Pamfletul greoi și șters nu mai este

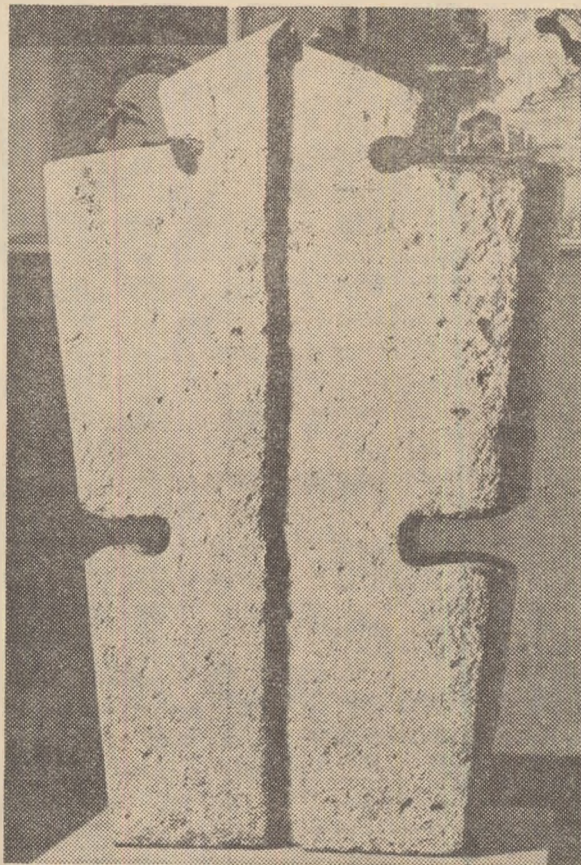
însă un gen literar, ci o injurie, un colportaj oarecare. Așa ni se prezintă portretele negative din **Fragmentarium**, unde caracterizarea se face prin elemente fizice (prin care adeseori pot fi recunoscute persoanele vizate). prin defecte sau infirmități ce nu presupun nici un fel de simț al observației. Deci despre artă nu poate fi vorba. Mai rămîne acuitatea observației sociale, valoarea adevărată a oricărui moralist. Se desprinde oare o imagine a lumii noastre, din această carte a lui Lăncrănjan, ne izbește vreo revelație, o legătură, o asociație necesară ? Nici una, din nou, ca și în cărțile sale de ficțiune, aceeași platitudine, lipsă de invenție și descoperire. Se atacă păcate într-adevăr grave : carierismul, lipsa de scrupule, cameleonismul, dar aceste tare sînt pur și simplu legate de cîte un nume, sînt date drept adjective ale unor personaje, fără nici o observație pătrunzătoare, fără să se deseneze o evoluție. Melchior Ghelertovici e „Mîndinos și dugos”, „domnul Benedict K” este un ticălos. Abel B este duplicitar, iar Hurdubaș e „o lichea” care e bîlbîită și ride. „Numai risetul îl are mai aparte...” Dacă profilul moral are nevoie de logică interioară, de structură, observația socială trebuie să se ridice la generalitate, la idee și principiu care să izvorască firesc din faptele percepute ! Întrebările sale „filozofice” sînt naive. Dau un exemplu, dintr-o sută : „De ce dacă unul își ia zborul, se desfășoară, cutezător, e tras în jos de alții, zece, care zboară ca rațele, cu fundul pe jos ?... Nu există destin, (subl. n.s.) de acord, dar de ce stăruie această medie a înaintării, această linie de mijloc, cu temporări în sus și cu zguduirii în jos, pe dedesubt ?” Deci o observație socială, dreaptă, sau nu, care ne atrage atenția că unele îndrăzneli sînt curmate de cei prea prudenți, incapabili „de zbor”. Dar ce are acest mecanicism social în comun cu destinul ?

A insistă însă asupra lipsei de vocație literară a lui Ion Lăncrănjan este inutil, și mai ales a reveni asupra ei. Mai interesante ni se par alte considerații, de ordin sociologic. Lumea fantomatică a personajelor sale e lipsită de un contact direct cu realitatea vie și complexă a epocii noastre, de aceea ea nu se poate înscrie nici în limitele reportajului. Apar, ce-l drept, termeni tehnici, se vorbește de uzină, de meta-

sînt niște simple transpoziții de mediu. Se spune despre cineva că este un inginer bun sau rău, cînd de fapt se vizează persoane din lumea literară. Relațiile lor nu sînt relații de muncă, ele nu se raportează unele la altele într-un proces social real. Pentru o carte tipărită în 1969 este aproape surprinzătoare lipsa unei imagini, fie ea chiar simplificată la extrem, a unei problematice ce confruntă o societate în plină dezvoltare tehnico-industrială. Eroii pozitivi sînt schematici tocmai pentru că sînt în afara unei vieți reale. A-l considera pe Lăncrănjan un realist, fie chiar și unul mai sărac, este un abuz. Eroii săi controlează, inspectează, „pun lucrurile pe roate”, niște lucruri abstracte, niciodată precizate. Ei sînt veșnic inspectori și organizatori, dar nu producători de bunuri materiale sau spirituale. Ani de zile pierdut în relațiile fals complicate ale activității organizatorico-literare. Ion Lănc-

problema va fi mai simplă. Dar e poate justificată întrebarea : va putea el face față unei munci calificate la nivel modern, după o întrerupere ? Nu e locul aici să discutăm pe larg această problemă. Am creionat doar o explicație a rădăcinilor vindictei din **Fragmentarium**. Oamenii pe care îi reprezintă, într-un fel, odată au putut influența soarta și au adus glorie acestei literaturi. O altă etapă de dezvoltare îi scade această influență și Ion Lăncrănjan reacționează prin invectivele din **Fragmentarium**. Însă o societate nu poate fi ținută în loc și nici o literatură, numai pentru că unii nu se pot adapta sporirii cerințelor ei.

Am vrut să ilustrez doar un caz de glorie și decădere, glorie creată de circumstanțe și decădere determinată și de cauze obiective și subiective. Mai puțină patimă și o mai mare deschidere a ochilor spre lume nu strică niciodată.



Sculptură de NICĂPETRE

crănjan a pierdut contactul tocmai cu acei pe care se pretinde că-l reprezintă. Nicăieri nu apare, ca o contrapondere la galeria de personaje pe care le-ar vrea autorul negative (ele nu sînt nicicum, doar niște suporturi de adjective), un adevărat muncitor, un adevărat intelectual, care să producă, să gîndească, să proiecteze. Ni se pare că de fapt, dacă reprezintă pe cineva, durerile cuiva, **Fragmentarium** nu e un exponent, fie și scris cu mai puțin talent, al clasei muncitoare, ci al unei subțiri pături de mici oficiali dintre care unii, inadaptați complicațelor probleme ale vieții noastre sociale, dezvoltării unei industrii ce nu mai poate fi condusă doar prin „punerea lucrurilor pe roate”, ci pretinde solide cunoștințe tehnico-economice, au trebuit să-și reazeze viața. Dacă se degajă o dramă din literatura lui Lăncrănjan, atunci ea nu se găsește în paginile ei, ci se poate bănuî dincolo de ele, într-o problemă socială, reală, sau dacă nu socială, măcar umană, legată de apariția unui nou tip de dezadaptat, omul care nu face față noilor etape într-un timp al ritmurilor rapide. Cînd societatea noastră va ajunge la un nivel de dezvoltare economică și socială care va permite unui mic conducător să se întoarcă la munca productivă fără sentimentul unei deklasări, atunci

Ion Lăncrănjan, în sfîrșit, are reputația de scriitor curajos. S-ar putea să fie așa, deși această etichetă ar merita o analiză specială. E cert că Ion Lăncrănjan nu este un laș, el își expune adversitățile fără ocolișuri, probabil are o tărie a opiniei. Am citit **Eclipsa de Soare** care-ar fi vrut să spună multe și recunosc că m-a interesat. Dar încă o dată intențiile, fie ele și bune, nu duc departe și schematismul își face efectele sale distructive. E vorba de un conflict între un președinte de cooperativă ticălos, și pînă la urmă ucigaș, și un tînăr inginer agronom, bine intenționat, care pînă la urmă e zdrobit.

Ne frapează însă un lucru ciudat. Satul, oamenii, sînt slab reprezentați, sînt niște oameni fără față, cu funcție strict de evocare a unor lucruri trecute. Iar tînărul inginer, nici pentru o singură clipă nu se gîndește să facă o alianță cu el, chiar dacă n-ar fi izbutit. El pregătește, de-a lungul nuvelei, o notă informativă mai sus. Ce curioasă lipsă de vocație democratică, ce mentalitate de birocrat, fie el și cu bune intenții ! Lumea trebuie văzută așa cum este, mult mai complicată, în raporturile reale, cu determinările lor, nu o lume de scheme și sentințe.

Alexandru IVASIUC

Ion Băieșu:

Teatru

E aproape surprinzător să descoperi dincolo de su-prafața comodă și pitorească, uneori relaxată până la frivolitate, să descoperi în locul unui climat de bună dispoziție și înțelegere complice, un sarcasm rece, percutant, și chiar preocupări obsedante, probleme din-tre cele mai serioase, ispitind reflecția și împiedcînd spiritul să alunece în somnolență. Ion Băieșu este un scriitor inegal, fără destulă conștiință artistică, ne-posedat de demonul perfecțiunii, dar care se salvează prin inteligență (o inteligență deseori paradoxală, cu intuiția situațiilor absurde), acuite, vocație a repli-cii și mare simț al vieții. În plus, el pare născut pen-tru teatru, înaintînd ca în elementul său pe un do-meniu deschis încă, din păcate, tuturor amatorilor și în care ațiția alții pășesc distrați și abulici. Situația sa literară, deocamdată incertă, merită mai multă a-tenție decît a provocat pînă în prezent. Considerarea ei cu toată seriozitatea necesară începe, s-ar zice, foar-te de curînd, prin două excelente articole semnate, tot în **România literară**, de Matei Călinescu și Mir-cea Iorgulescu.

Un aspect înviorător al scrisului său, relevabil în comedia **Dresoarea de fantome** și în drama în trei acte **Iertarea**, derivă din apelul, mereu subînțeles, la un „bun simț” tenace, infailibil, la o experiență a „o-menescului” în stare ea însăși să producă soluții și un criteriu călăuzitor, la egală distanță de arb tra-riu amor al, pe de o parte, și de nefireasca rigiditate a „principiilor”, privitye neabătută suspiciune, de altă parte. Scriitorul nu are de ales între bine și rău, situațiile care îl atrag nu ilustrează decît tangențial vreuna din aceste categorii în stare pură, el este mai degrabă un spirit pragmatic și neîncercător, greu de urnit din ale sale, greu de convins, imposibil să se lase „corupt” de dialectica în sine a ideii, de jocul speculației intelectuale. El știe ce știe, fiind bine instalat în câteva certitudini simple, găsitate pe cale empirică, firește, dar de o riguroasă stabilitate, pen-tru că sînt înrădăcinate în natura însăși a lucrurilor perfect adaptate ritmului vieții „adevărate”, cerințelor îndărătice, de neocolit pentru cine vrea să trăiască fără iluzii deformatoare, ale acesteia. Oroarea instinc-tivă față de excesele „ideii” și chiar față de cele de nobilă aparență, ale sentimentului moral, îl face bă-nuitor și rezervat, oricînd gata să prefere un „rău” mai mic, inerent și tolerabil în doze normale, „bine-lui” necunoscut și neîncercat, prea înafară de firea lucrurilor și de care instinctul sănătos îi spune să se ferească: dacă vrea, pînă una alta, pînă la stabilirea unei (problematic) soluții definitive, să scape nevătămăat.

Intuiția acestui echilibru îngăduie scriitorului să surprindă în raza cenzurii sale, întemeiate pe **firese**, formele abuzive ale „principiului” aplicat în lipsa totală a simțului realității. Dintr-o astfel de perspec-tivă și începînd de la un anume punct, nu totdeauna foarte vizibil, orice exces proliferază absurd și poate degenera în crimă. Preocuparea **excesivă** de soarta aproapelui și grija fanatică de a-l face „fericit” chiar împotriva voinței sale ascunde (în drama **Iertarea**, cea mai reprezentativă pentru teatrul lui Ion Băieșu) un substrat de ferocitate. Rezolvărilor **radicale** de ac-cest tip, cu ignorarea deplină a datelor concretului uman și a individualității pe care încearcă să se aplice fără a izbuti, le este de preferat provizoratul nedecis, tergiversarea, amînarea, menținerea în stare



Desen de SILVAN

dilematică. Dramaturgul propune aproape explicit o „ierarhie” a treptelor alienării, favorabilă, la o extre-mă a ei, personajului în derută sinceră (spre care în-dreaptă întreaga sa înțelegere) și net defavorabilă, pînă la oroare, tentativelor de imixtiune, soluțiilor de redresare radicală, fanatică, — situate la cealaltă ex-tremă — oricînd dispus să-și alieze un principiu no-bil, pentru a-și asigura confortul moral. Manifestările abuzive ale ideii „educative” și ale imposturii „gene-roase” denunță un mod de alterare a omenescului, cu mult mai periculos decît fusese de prevăzut. Eroina fals sublimă acționează după toate regulile anchetei represive; tentativa de „redresare” a aproapelui ge-nerează repede un climat sufocant pentru omul viu pe care se exercită. Suspiciunea, șantajul, apelul con-stant la sentimentul de vulnerabilitate, la conștiința „încărcată” a subiectului, aceste mijloace discreditează scopul aparent înalt, instaurînd relația specifică, bine cunoscută, dintre călău și victimă, indiferent de ca-drul sub care se ascunde și de schema externă în care se sublimează. Exponenta „binelui”, a ideii înal-te și generoase se semnalează la început prin felul categoric al afirmării sale, prin numărul suspect de mare al certitudinilor („De ce nu vreți să vorbiți? Așteptăm împreună un tramvai la ora unu noaptea, într-o stație pustie din orașul București. După în-fățișare arătați a fi om, și orice om este dator să răspundă altui om, chiar dacă asta nu-i face plăcere”; „Un tramvai așteptat de unul singur e un chin, aștep-tat în doi e o plăcere”), prin graba de a se infiltra în sufletul „celuilalt” („Atunci de ce vă stringeți tîm-plele? Să vă dau un antinevralgic? Sau obișnuiți alt-ceva?”; „Vă e rău” etc.) și mai ales prin frecvența întrebărilor ce i le adresează și care sînt de fapt somații ușor deghizate. Personajul emite „prea multe întrebări”, „în fiecare clipă cite o întrebare”, după sistemul unei meticuloase anchete, menite să scadă „moralul” celui examinat, firește, spre binele său. Sublimul scop antrenează, spre a-și potoli caracteristi-ca **nerăbdare**, metodele constrîngerii brutale, exercitînd un soi de poliție a „sufletului”, absolut detestabilă: „Am considerat că e de datoria mea, ca om sănătos, să mă apropiu de dumneavoastră și să vă ocrotesc”. Ge-neroșitatea, grija față de om se transformă necrezut de repede în control strîns și înăbușitoare supraveghere de fiecă clipă. Caracteristică este și exasperata nevoie de **explicații**: „Atunci de ce nu m-ați auzit cînd v-am dat bună seara? **Care e explicația?**” (s.n.); „Spu-neți-mi: sînteți nerfericit?” etc. De asemenea, precipita-rea în diagnostic: „Pentru că îmi faceți impresia unui om, cum să vă spun, pustiu. Mai bine zis a unui om... în sfîrșit, asta e cuvîntul: pustiu. Mi-ar face plăcere să ne cunoaștem”. Și de la un moment dat, nici nu mai

are însemnătate platforma, înaltă sau joasă, care le-gitimează metodele puse în serviciul ei: „datoria omului față de om”, fericirea, interesul societății ș.a., esențialul este ca mecanismul constrîngerii să func-ționeze. Această situație între paranteze a cuvîntului sau a principiului ideal care autorizează, implicînd concentrarea întregii atenții asupra mijloacelor de realizare, asupra mecanismului subordonării individu-lui, în toată sarma sa sa fragilitate, stimulează vir-tuțile incisive ale textului. Exercițiul constrîngerii are nevoie, spre a-și verifica eficacitatea, de indivizi vul-nerabili, de oameni „bolnavi și slabi”; dacă nu-i are la îndemînă, îi inventează, sacrificiul de sine urmă-rînd să consolideze în cel slab conștiința vinovăției devine expresia, oricît de paradoxală, a voinței de pu-tere. Victima, care devine victimă numai întrucît con-stituie obiect de atenție și de preocupare subliniată, ostentativă, reacționează din instinct împotriva „bine-lui” ce i se face; efortul de a se sustrage grijiilor exagerate față de soarta sa este modul elementar de a se apăra și în cele din urmă de a supraviețui („în-țelege că nu sînt bolnav! Nu sînt bolnav! Poți pleca fără remușcări. Sînt sănătos. **Mă descurc singur**” s.n.). Vederea dramaturgului este foarte pătrunzătoare în astfel de cazuri, pe deplin aptă să surprindă mecanis-mele mistificării: silința de a iubi, de a se devota etc., desfăcută din cuvintele mari care o protejează, este o formă a urii și nimic mai mult: „El (adică omul iubit) e un animal sălbatic, iar eu sînt îmblîn-zitorul lui. Numai de frica mea știe. Cum ar scăpa singur ar deveni periculos”. Dacă sub aspectul demisti-ficării instinctului de dominație și a reducerii sale, cu o sănătoasă nepăsare față de justificări, la absurd și oribil, piesa mi s-a părut a fi remarcabilă, plină de interes, izbutind să trateze cu specifică incisivitate o temă mereu importantă, n-aș spune același lucru despre încercarea scriitorului de a descrie, tot în cu-prinsul ei (prin personajul George), un caz de alienare tragică, împins pînă la anularea instinctului vital. Explicația „socială” a dramei este un determinism su-mar, neconvingător. Complicarea sa cu obsesia „acce-leratorului” (transferată aici dintr-o nuvelă de altfel excelentă a aceluiași autor) agravează senzația de ar-tificialitate. Personajul pare confuz gîndit, reconsti-tuit din laturi neconvergente.

Fără un relief deosebit, uscată și pretențioasă, este dezbaterea în jurul limitelor culpabilității, la care cu indiferență asistăm în **Iertarea**, subintitulată „cam grăbit: tragedie”. Cît despre piesa mai amplă, **În cău-tarea sensului pierdut**, ea conține destule situații sa-vuroase care se risipesc în incertitudine.

Complicațiile de ordin filozofic nu reprezintă desi-gur partea „tare” a acestui teatru nud, energic și in-cisiv. Dramaturgul revine pe un teren sigur, propriu, în comedia **Dresoarea de fantome**. Mitul „educației”, al „perfectibilității” e demontat aici cu o savuroasă rapiditate. Redresarea se prefăce spontan și alert în simplu dresaj. Drama din **Iertarea** ni se revelează mai limpede, mai scurt din perspectiva voioșii violente, a unei bufonerie absurde, pline de mîez:

„Paznicul: Ei bine, dar probabil că dresați și de multă vreme.

Dresoarea: Bineînțeles. Provin de altfel și dintr-o familie de dresori get-beget. Bunicul meu a fost o fi-gură celebră în materie (...). Avea, de pildă, o vacă de rasă care cînta la pian. Cînta după ureche, e drept, dar gema de talent. Tatăl meu avea, de asemenea, un număr de mare senzație, dresură de găini. Găinile dresate de el ouau în fața publicului cite cinci-șase ouă fiecare.

Paznicul: Probabil le hipnotiza.

Dresoarea: Nu. Le convingea. Metoda lui era mun-ca de convingere. Vă asigur că și dumneavoastră, dacă v-aș supune unei serioase munci de convingere, ați ajunge să faceți cite cinci-șase ouă pe zi.

Paznicul: Normal.

Dresoarea: Dacă doriți, putem să încercăm.

Paznicul: Nu, vă cred.”

Recitînd poezia lui Adrian Păunescu, am avut surpriza să constat că titlurile care îmi reținuseră odată atenția, cele ce-mi evocau cel mai bine spațiul său, au rămas în mare parte aceleași, că noua lectură, ca și precedentele, refăcea cu exactitate un itinerar emotiv, pur-tîndu-mă fără ocoluri spre atitudini ex-treme, devenite caracteristice pentru po-etul însuși: acesta nu este în stare decît să iubească sau să urască, inversunat sublim pe fiecă latură, fiindcă lumea lui, precum una nerafinată, nu cunoaște de-cît culorile primordiale ale albului și negrului. Aci, lectura se lăsa furată de un soi de exaltare, topindu-se pe ne-simțite într-o suflare hohotitoare, ca-re-și cerea punctarea gravă a cadente-lor, aci — și cuvîntul înseamnă, totodată, adeseori — exala o toropie, îndemna la o retragere din text ca după o ploaie incontinentă. Piscul și valea se înveci-nau conform strînsei logici a reliefului, vai, însă, nu și a poeziei. Rareori un poet a oferit o mai acută senzație că poate să izbutească dintr-o singură miș-care inspirată și să rateze cu aceeași genuină seninătate. Adrian Păunescu ilustrează șansa și neșansa poeziei, inefabilele ei capricii. La el liris-mul izbucnește ori în lacrimi mari și adevărate, ori se chinuiește trud-nic în broboane de igrasie; dar pretutindeni cu deplina și probabil dra-matica încredințare că se exprimă pe sine plenar. Poezia lui stă întreagă pe

Poezia gesticulației

stări afective, așa cum primitivii își în-chipuiau pămîntul sprijinit pe vajnice spinări de elefanți.

Am recitat cu glas tare, adică în fe-lul convenit unor atari versuri, de volbu-roasă respirație, **Nisipurile, Micii primi, Ospețe, Iluzia unei insule** etc; am re-citat tînguitor **Faptul divin că ninge, De dorul cui cresc, Doamne ?, Indurerează ; sarcastic, Testament și Aduceți-l pe Iu-da ;** am rămas convins, încă o dată, de frumusețea tandră a poemei mirajului și veghei, care este **Spre plus infinit**, cu memorabile popasuri lirice. Firește, Adrian Păunescu e marele Actor al generației sale, făcînd din strofe spa-țiu scenic, din versuri, gesticulație abun-dentă, din cuvinte, măști... Tonul lui este inimitabil, și atunci cînd spune lucruri de tulburătoare simțire și atunci cînd numai bavardează. Poetul trebuie auzit și întreprinde totul ca să se audă, trebuie imaginat în plierile spontane ale trupu-lui, în expresia viforoasă, ingenuă, blîn-dă, violentă, potopitoare a chipurilor

sale schimbate cu dezarmantă repezi-ciune. Este ca și cum se află într-o per-petuuă reprezentație și conștiința lui îi anunță că este privit în haina contra-dictorie a rolurilor. Numeroase poezii conțin, de altfel, motivul lumii ca tea-tru, numeroase poezii vorbesc despre tirania regizatului, despre înscenări, fal-suri, incertitudine teatrală, toate fiind construite, în particular, cu desăvîrșit simț al replicilor și al dramaticului.

Să nu se înțeleagă însă cumva că numindu-l pe poet actor și insistînd a-supra măștilor lui îi punem la îndoaală autenticitatea. Însăși masca e o formă a autenticității, un chin născut din sin-ceritate și implicare, iar schimbarea chi-purilor nu trebuie interpretată ca labilă detașare, ci ca formă de-a fi mai în interiorul scenei, acolo unde se schimbă, pe viață și pe moarte, principalele rep-lici. Nu de puține ori, Adrian Păunescu s-ar cuveni să fie văzut ca un descen-dent de cronicar (mai ales muntean), cu imaginație focoasă asupra faptelor prin

care trece, înveninîndu-se de otrava lor tănuită, pătrunzîndu-se de neliniștea foșnitoare a istoriei și asmuțînd cuvîn-tele să o pîndească, creator de viziuni înfricoșate ce stau suspendate deasupra capului ca o sabie. Fășii psalmi al poetului sînt încărcate de jale și scribă, de o tristețe existențială. **Nisipurile** sînt groaza delirantă de catastrofă, de pustii-re, hrănîndu-se din tablouri apocalip-tice în modul cum se inspire pagina le-topisului din invazia lăcustelor. Poetul posedă în înalt grad darul blestemelor, în care investește spumegarea fără mar-gini și reacția umorală a unui, de pildă, Radu Popescu: „O, distrugere! O, ru-guri de gelatină! / O, prietenii mei! / Blestemată fie tinerețea voastră. căci nu mai e, / mătase a broaștei fie lumea pe singele vostru, / bătrîni înaintea mea, voi care aveți puterea / de a vă lepăda.” Sau știe să sugereze, impresionant, sen-zația amară de părăsire în deșert, îm-pregnată de un anume iz biblic și su-feritor-cronicăresc: „De unde să-ncep? Zăpezile iernii sînt sterpe / caii ușați fluturî străni, agățati de spinările lor, / lemnul din cer, sîngeros, nu mai fierbe, / fluturii palî-violent nu mai vin, nu mai mor”. El este — ca să nu-antiez — actorul și spectrul unui

Dan CRISTEA

(Continuare în pagina 10)

Documentariștii și Liviu Rebreanu

Publicarea diverselor date și documente în legătură cu viața sau opera unui mare scriitor este desigur necesară criticului și istoricului literar ce va scrie studiul monografic sau escul viitor. Condiția elementară este ca documentele să fie autentice, iar cel care le comunică să aibă probitatea profesională cerută în asemenea cazuri. Nu e rău ca documentaristul să fie el însuși conștient de importanța sau valoarea documentului, să-și dea singur seama de finalitatea publicării „contribuției” sale. Din nefericire nu se întâmplă întotdeauna așa.

Revista *Steaua*, de exemplu, publică în numărul 11, din noiembrie 1970, câteva așa-zise contribuții documentare relative la Liviu Rebreanu, în cea mai mare parte contestabile și aproape fără nici un rost. Un oarecare profesor Ștefan Lupu își propune să repare unele erori ale biografilor în legătură cu anii de școală ai lui Liviu Rebreanu. Existau asemenea erori? Da, eu însumi, prefăcând în 1962 o ediție de *Opere alese* din Liviu Rebreanu, scrisesem, pe baza unor informații mai vechi, că autorul lui *Ion* a învățat primele două clase la liceul unguresc din Năsăud. Am corectat eroarea, după o vizită la Năsăud, în introducerea la ediția de *Opere* din Rebreanu din 1968, p. VI, unde am scris: „Din școala primară (Liviu Rebreanu) a trecut la liceul românesc din Năsăud, unde a urmat doi ani...” Dar mai departe? Toți cercetătorii de până acum (inclusiv doamna Fanny Liviu Rebreanu) susțin că elevul a trecut la liceul german din Bistrița. Nu, susține profesorul Ștefan Lupu, liceul din Bistrița la care Vasile Rebreanu și-a mutat fiul nu era cel german, ci liceul maghiar. De unde știm acest lucru, avem documente? Pentru că în *Mărturisirile* sale publicate în 1940 Liviu Rebreanu însuși declară: „Peste două treimi din anii de studii i-am petrecut în școli străine... din clasa a treia (de liceu) trecind la liceul german din Bistrița și mai târziu la un liceu unguresc (din Sopron)...” Ștefan Lupu nu posedă documente, fiindcă arhiva liceului maghiar din Bistrița (nu ne spune dacă și aceea a liceului german) a fost distrusă de un bombardament aerian în 1944. Ar exista însă mărturii orale, declarațiile a doi foști colegi ai lui Rebreanu la liceul din Bistrița, azi în vîrstă de 86 de ani, precum și relațiile orale ale unui al treilea coleg, Alexiu Candala, în prezent decedat. Deoarece acesta din urmă nu mai poate fi consultat direct, Ștefan Lupu ne împărtășește amintirile povestite lui. Ca elev, Liviu ar fi fost foarte neastîmpărat, din care cauză gazda l-a bătut o dată cu mătura, iar altă dată l-a tăiat cu un ruțit de bucătărie la degetul mare de a mîna stîngă. Ar fi fost, de asemenea, tit de nedisciplinat și bătăuș la școală, neîțit tatăl a fost nevoit, după trei ani, să-l mute la liceul militar din Sopron. Îtirile, cum se vede, nu sînt interesante, chiar de ar fi credibile, neînsoțite, um ne sînt comunicate, de dovezi. O problemă mai delicată rămîne aceea a explicării cunoștințelor precise de limba germană ale lui Liviu Rebreanu, în cazul că nu acceptăm propria-i mărturie de a fi studiat la un liceu german. Înde a învățat el limba germană, din care mai târziu a făcut traduceri, dacă nu la liceul german din Bistrița? Aici, profesorul Lupu ne asigură, nu știm din sursă, că la liceul maghiar din Bis-

trita germana avea săptămînal un număr de ore mai mare ca maghiara. Ce curios! La liceul maghiar limba germană se învăța mai mult ca la liceul german, unde probabil că se învăța mai mult limba maghiară. Nu ne mai întrebăm cum, cunoscînd mai bine germana decît maghiara, Liviu Rebreanu a reușit să intre prin concurs la liceul maghiar din Sopron. Profesorul Ștefan Lupu fantazează desigur. În 1917, zice el, liceul maghiar din Bistrița a fost sediul unor execuții de bărbați și femei acuzați de a fi colaborat cu trupele inamice. „Elevii, atrași de curiozitate și cățarați pe gardul școlii, ve-



deau, cu spaimă, cum cei atinși de gloanțe se prăbușeau la pămînt. Ei mai vedeau cum unii dintre condamnați nu cădeau la prima salvă de foc, așa că soldații trebuiau să repete focurile de armă, ca să-i doboare... Pînă aproape de anul 1940, pe pereții școlii se mai puteau vedea petele de sînge, țîșnit din țestele celor împușcați de plutoane de execuție”. Petele, imprimate adine în imaginația infierbîntată a profesorului Ștefan Lupu, nu se mai văd azi. Încă un document dispărut!

★

Tot în *Steaua* nr. 11, din 1970, Petronela Negoșanu și E. Boșca-Mălin publică o contribuție documentară despre Emil Rebreanu, căruia Liviu Rebreanu i-a dedicat post-mortem *Pădurea spinzuraților*, declarînd însă că Apostol Bologa „n-are nimic din fratele meu” și că romanul nu i-a fost inspirat de moartea prin spinzurătoare a lui Emil Rebreanu, ci de o fotografie, reprezentînd o pădure de cehi spinzurați, văzută înainte de a afla de accidentul fratelui său.

Documentariștii, ignorînd caracterul de ficțiune a literaturii, impută în chip cu totul absurd romancierului că nu a fost mai fidel memoriei lui Emil pe care l-a „țintuit” în analiza psihologică a lui Apostol Bologa, fără a fi trăit „legea aspră a tranșeelor” și fără a fi fost zguduit „de trosnetele mitralierelor”, „salvelor de tun” și „hecatombelor de sînge”. Ar rezulta că romanul nu e bun. Sfîrșitul lui, zic autorii, confundînd realitatea cu ficțiunea, este „literatură și nu viață”. Emil Rebreanu era străin de frămîntările sufletesti ale lui Apostol Bologa...

Ei, și? Un scriitor nu copie niciodată în roman realitatea, ci nascocete eroi obiectivi, posibili și, din moment ce Liviu Rebreanu însuși mărturisește că în creația sa n-a pornit de la Emil, ce importă dacă acesta era altfel decît Apostol? Pe noi ne interesează mai puțin dacă a existat Emil, ne interesează dacă în planul ficțiunii există Apostol.

Dar ar fi fost oare mai semnificativ acesta din urmă dacă Liviu Rebreanu reproducea în *Pădurea spinzuraților* exact caracterul și faptele fratelui său? Cei doi documentariști se străduiesc, bîzîndu-se pe niște memorii manuscrise, particulare, ale unui oarecare Dumitru Nacu, pretins prieten din Maieru al lui Emil Rebreanu, să ne convingă că acesta era și el, între altele, scriitor. Și-ar fi denumit, susțin ei după Dumitru Nacu, încercările sale literare „operate”. Ar fi publicat la revista liceului din Năsăud *Muza someșană*, niște operate, nu știm ce anume, deoarece arhiva societății „Virtus Romana Rediviva” s-a pierdut în 1944. Sebastian Bornemisa, care i-a editat în 1912 lui Liviu Rebreanu volumul *Frinturi* (sic), i-a cerut lui Emil o operă pentru *Cosînzeana*, dar, „datorită evenimentelor desfășurate vertiginos în 1914”, operata n-a apărut. E posibil să se fi publicat în *Revista Bistriței*, dar autorii n-au cercetat sau poate nici n-au găsit un periodic cu acest nume. Era sau nu era Emil Rebreanu scriitor? „Pînă la publicarea de noi date care să înlăture îndoielile asupra posibilităților și evoluției sale literare, reținem, afirmă autorii, că Emil Rebreanu cucerise generația sa prin ceea ce a scris (?) în anii școlarității de la Năsăud”. De fapt, ne informează în continuare autorii, Emil cucerise în 1912 pe „fermecătoarea Virginia Dumitru, fiica preotului din Runcu Salvei”, căreia îi recită din Eminescu *De-or trece anii...* într-o formă alterată. Războiul i-a despărțit. De pe front însă, Emil corespunde cu „d-ra Tily Haliță, fata vicarului din Năsăud, cu care intenționa să se căsătorească”, după ce, probabil, mai înainte, o cucerise, Emil fiind în genere un mare cuceritor (așadar Apostol Bologa trebuia să apară în roman pe de o parte ca scriitor, pe de alta ca Don Juan).

O știre care arată că romanul n-a respectat datele reale este aceea că Ilona nu era sinceră față de Emil, pe care l-a trădat. Prin urmare Emil Rebreanu nu era chiar un Don Juan și cineva care i-ar fi compus romanul trebuia să arate că nu cucerea femeia pînă a o face devotată lui în mod necondiționat. Evident, Ilona din *Pădurea spinzuraților* e o nascocire a lui Liviu Rebreanu.

În sfîrșit din memoriile foarte îndoielnice ale lui Dumitru Nacu (vor fi existînd oare?) se extrage pasajul despre fotografia lui Emil spinzurat: „În 1942 am descoperit la un înalt funcționar al ministerului de externe, imaginea lui Emil spinzurat. A fost executat pe un mamelon. Atîrna îmbrăcat în haine negre, civile; cămașa o avea albă; partea superioară a frunții era acoperită de părul revărsat peste ochi; limba puțin ieșită peste buze...” Documentul s-a pierdut: „Fotografia mi-a dispărut în vremile ce au urmat”, mărturisește Dumitru Nacu și cei doi după el. În mentalitatea lor, asta explică de ce Liviu Rebreanu nu spune nimic în romanul său despre cum arăta Apostol Bologa după execuție, „cu limba ieșită peste buze...”. Ne imaginăm ce ar fi fost *Pădurea spinzuraților* dacă în locul lui Liviu Rebreanu l-ar fi scris Petronela Negoșanu în colaborare cu E. Boșca-Mălin!

AI. PIRU

Cuvinte dacice

„Ce cuvinte avem din limba dacă?». Întrebarea este de larg interes pentru vorbitorii limbii române și este adresată deseori lingviștilor.

Răspunsul la această întrebare preocupă de multă vreme pe lingviști și istoricii romani, începînd cu Dimitrie Cantemir, urmat de I. Budai-Deleanu și apoi, îndeosebi, de B. P. Hasdeu, precum și de unii mari lingviști străini, ca B. Kopitar, G. Weigand, N. Jokl s. a., dar cercetările lor au dat puține rezultate certe, fiindcă din limba dacilor n-au rămas texte scrise, pe baza cărora să se poată reconstitui ce s-a putut moșteni din această limbă. Ea a dispărut în fața latinei, pe care o continuă limba română, cum au dispărut, în Apusul Europei, limba galilor și vechile limbi iberice, din care, de asemenea, n-au rămas texte scrise. Limbi ale unor popoare aflate pe o treaptă de civilizație inferioară romanilor. dispariția lor, sub presiunea latinei, este lingvistic și istoric deplin explicabilă. Cu toată tradiția de cercetare lingvistică, mult mai îndelungată decît a noastră, nici francezii, nici spaniolii și portughezii nu sînt mai înaintați ca noi în cunoașterea a ceea ce au moștenit din substratul galic, sau iberic.

Cercetătorii mai noi, ca I. I. Russu, Arion Vraciu și germanul G. Reichenkron, au căutat să reconstituie etimologii dacice pentru cuvinte românești, pornind de la rădăcini indoeuropene. Românescul a răbda, spre exemplu, este explicat ca fiind de origine dacică, fără nici o dovadă asupra existenței a ceva asemănător în această limbă, pornindu-se de la rădăcina indoeuropeană *orbh, *robh. Prin rădăcini la fel de bizare a fost reconstituit un dacic *visalo, de unde l-am avea pe românescul sat, care este demult explicat din latinul fossatum „așezare (mai ales de șes) fortificată prin șanț (fossa)”. Prin același procedeu se atribuie origine dacică lui a arunca, a feri, mic, pat, băiat ș. a. Referindu-se recent la această problemă, acad. Al. Rosetti constată, pe bună dreptate, că astfel de cercetări, care operează cu rădăcini, și nu cu cuvinte reale, „reprezintă exerciții etimologice gratuite, lipsite de orice valoare demonstrativă” („Studii și cercetări lingvistice”, 5/1970, p. 515).

Singurul mijloc lingvistic, general acceptat, de care dispunem, pînă în prezent, pentru identificarea elementelor dacice din limba română îl oferă comparația cu albaneza, urmașă directă a limbii trace, vorbită, în antichitate, în jumătatea de nord-est a Peninsulei Balcanice, care a fost aceeași cu a dacilor din nordul Dunării. Pe această cale au fost identificate ca avînd origine dacică circa 80 de cuvinte românești, unele dintre acestea foarte uzuale, ca: abur, baltă, barză, brad, briu, a se bucura, buză, căciulă, ceață, copac, copil, grumaz, groapă, mal, mazăre, moș, mugure, pîriu, rinză, simbur, vlezure ș. a., cărora li se adaugă numele riurilor mari din țara noastră, cunoscute din epoca daco-romană în forme din care se explică cele românești actuale: Argeș, Cris, Dunăre, Mureș, Olt, Prut, Someș, Timiș, Tisa și, probabil, numele de persoană Bucur și Bucura.

Cele circa 80 de cuvinte pe care le avem comune cu albaneza nu pot fi împrumuturi din această limbă, cum au susținut adversarii continuității neîntrerupte romane și românești pe teritoriul de astăzi al țării noastre, fiindcă n-au putut fi dovedite legături româno-albaneze de natură să ducă la împrumuturi lingvistice, care, în general, sînt reciproce, iar în limba albaneză nu există decît împrumuturi recente din dialectul aromân.

O altă dovadă lingvistică a originii în substratul dacic a celor 80 de cuvinte o formează numărul mare al derivatelor lor românești, caracteristică pe care nu o au decît cuvintele foarte vechi din orice limbă. Astfel, cuvîntul moș, spre exemplu, care înseamnă în albaneză „vîrstă”, are derivatele românești: strămoș, moșie, a moșteni, moștenire, moștenitor, moașă, a moși ș. a., iar Bucur și Bucura, care înseamnă, în albaneză, „frumos”, „frumoasă”, au derivatele: bucurie, a se bucura, bucuos și chiar numele capitalei țării noastre: București. Avem, în limba română, un număr relativ mare de cuvinte împrumutate de la popoarele slave vecine, mai ales în cursul evului mediu, cînd presupun adversarii continuității că am făcut împrumuturi și de la albanezi, cu care am fi fost atunci vecini prin Peninsula Balcanică, dar cuvintele slave au puține derivate în raport cu numărul lor, pe cînd cuvintele comune cu albaneza au, proporțional, același număr de derivate românești pe care îl au cuvintele moștenite din latină, ceea ce înseamnă că ele provin, în limba română, prin intermediul latinei, pe care și-au însușit-o dacii, romanizîndu-se, cum tot prin intermediul latinei provin elementele din substratul galic în franceză și cele din substratul iberic în spaniolă și portugheză.

D. MACREA

Poezia gesticulației

În mare din pagina 9)

ectacol al desertăciunilor, joacă și astăzi într-o piesă, sub „domnia caricaturii”, acuzînd și acuzîndu-se în aceeași timp, căci desertăciunea nu-i e nici eși străină; dimpotrivă, o resimte ca un capital păcat. Gesticulația lui este o farsă și tragedie. Într-un loc, un urător ceresc se jertfește derizoriu întru comedia înscenată de „melci ndavi și scoici albastre”, simboluri ale timei degradări. Într-altul, puritatea pezii dumnezeiești se cere, de asemenea, răscumpărată prin jertfă de sînge. Iar ninsoarea primește ceva din disrarea fingerilor, în versuri de obsesivă calitate: „Ninge și ninge și ninge și ninge și ninge și ninge / și fulgi, dis-

perare de ingeri, din aer revin, / vom plăti, vom plăti acești fulgi, faptul veșnic că ninge / În însăși ninsoarea e faptul divin.”

În ceea ce scrie mai reprezentativ Adrian Păunescu există un amestec insolit de culoare de letopisete, comentînd prăpăstios, cu ură, cu sfidare, cu jălălnică încondeiere, de suspiciune macedonskiană și tinjire argheziană. Imaginile sînt luate din poezia „Ciudei” și a „smîrcului”, oprindu-se de predilecție la mizeria cîrnii. Simțurile sale sînt în continuă suferință; și se dilată enorm, dar trag după ele o realitate silnică, se confundă în magma terestră, în „mîzgă”, cînd năzuiesc de fapt spre pragul de sus al sensibilității. Urechile se înfundă, ochiul își pierde puritatea virgină, limba se încenușează, fiecare aducînd zvicniri

gregare, stigmatizînd păcatul trupului. Cu cît cotropirea materiei devine mai grea, cu atît se tinjeste mai ardent, în rugi aproape profetice, la imaterialitatea diafană, la frăgezimea plină de mister a senzațiilor. În afundurile cîrnii chinuite se aude un zvon celest.

Poetul își datorează farmecul tocmai acestor schimbări de ton, fiind capabil, deopotrivă, de ingenuități de psalt și de sarcasme de pamfletar, și cel mai exact portret al său e, neîndoielnic, cel trasat de propria-i mîna: „Balcanic și greoi trăiesc; / Cu mari genunchi în foc drăcesc, / Cu părul ruginit în plopi. / / Pe cînd la cele care-mi vin / Mi-i sufletul mereu virgin / Ca aerul dintre doi orbi.”

) România literară

Coloana

Mă spală locul binevoitor,
Mă spală vremea binevoitoare.
De parcă-și simte moartea fiecare
Și vor ca să mă lase-n strana lor.

Tot sufletul în mine și-au deschis
Și toată sirguința lor cea vană
Și m-au zidit la Jiu într-o coloană,
Și mina lor mă gîtuie în vis.

Să pot gîndi...

Viața mi-o îndur pe malul mării,
Cu pietricele-n gură glăsuiesc,
Mai tare ca furtunile răcnesc
Și mă aud la marginile zării.

Îmi storc în elocință toată firea,
Și orator cum n-a fost înainte,
Desăvîrșit îmi șlefuiesc vorbirea
Să pot gîndi din nou fără cuvinte.

Zidul

Cine dărimă, cine dărimă,
Noapte de noapte
Zidul de aur,
Crunt se întreabă
Meșterul faur
Cu minile coapte
Gata de treabă

Turlele noastre
Cine dărimă
Crunt se întreabă
Meșterul faur,
Sub unghii albastre
Cu resturi de rimă.

Această dulce toamnă...

Această dulce toamnă ne înșeală,
Ea nu va dăinui la nesfîrșit,
Ca primăvara care ne-a mințit,
Ca vara care-acum e vorbă goală.

Acuș întreaga fire se răstoarnă
Și vor urca nămeții pînă-n lună,
Noi să ne stringem în sămînță bună
Și să refacem lumea peste iarnă.

Dar cînd adorm la tine, fără haină,
Copilul care-am fost mi-apare-n vis,
Cu botul scrum de parc-a fost trimis
De peste anotimpuri cu o taină.

De unde sînt...

De unde sînt de neamul meu de fel ?
Oriunde văd cu turma un păstor,
Spre cerul cel de stele pierzător,
Mă uit mîhnit și tremur pentru el ;
Și-oriunde-i o fîntînă ce adună
Și răcorește din adîncuri firea,
Neliniștit de-o arșiță străbună
Mă uit în jur și aflu minăstirea.

Azi am umblat...

Azi am umblat mai aplecat pe stradă
Și-am gîfuit și am simțit amar,
Căci după ortodoxul calendar
De azi începe ziua ca să scadă.

Dar noaptea-mi este-n schimb
monumentală
Căci miezul nopții nu-i de mult sunat
Și eu aud, și fie lăudat,
Lătrat de ciine-n plină capitală.



De nu păzim...

Zadarnic lupta pentru-o piine bună,
Un strai mai moale și-un sălaș mai cald,
Odihnă lingă marea de smarald
Și pe curînd o fugă către lună.
Saliva în zadar ne-o săturăm
Și poftele de țap ; ne vom trezi
Fără de lume, într-o bună zi,
De nu păzim răgazul s-o visăm.

Marea vînătoare

Din zori durează marea vînătoare :
Săgețile, muiate în otravă,
Din zeci de arcuri bat fără zăbavă,
Spre fiara cea mai crudă dintre fiare.

Ci iată codru-i plin de înserare ;
Abia mai fuge bestia hulpavă,
Cu răsuflarea caldă și jilavă,
A cîinilor, lipită de spinare.

Cu straietele de ramuri sfîșiate,
Cu cîteva săgeți infipte-n spate,
Ajuns acum și-nconjurat de ciini,

Sub frunte mă ascund ca sub o glugă,
Încet îmi sprijin tîmplele în mîini,
Și sînt întreg o nevăzută fugă.

Toamna, pornesc și eu...

Toamna — pornesc și eu pe drumuri lungi
ca rîndunelele tăcute, sau cocorii,
m-atrage uncori chemarea aspră
a nordului, aud vuind în noapte
pădurile de brad, prelungi suspine
de cețuri poartă vîntul spînzurat
deasupra Mării Nordului, și stranii,
cu frunze de aramă, plopii de pe malul
bătrînei Dunări sec trosnesc, și toate
mă cheamă, toate-acestea..., de ce
nu adierea de zefir mă cheamă,
cerul Eladei, murmurul de trestii
de pe-nsořitul Nil cu maluri calde,
sau glasul oceanelor la Cape Town ?
Nu știu de ce. E poate pentru că
asemeni sînt dintru-nceput de lume
acelor ce cu glasul lor mă cheamă.
Abia strînește sudul cald în mine
un vag ecou, sau poate-o amăgire,
fără de voia lui, ascult în taină.
De i-am răspuns ceva, n-a fost
decît un vuiet surd de nouri leneși
pe un tărîm de toamnă, doar mișcarea
din depărtări a primelor ninsori —
iată la ce adîncul meu răspunde
— același glas. Ca un peisaj al meu
în vis îmi face semn, noapte de noapte.
iarăși și iar îndepărtatul nord —
aidoma sînt lui, de-acuma știu
eu insumi. Iar atunci cînd o pornesc
la drum ca rîndunelele, cocorii,
acolo lin cobor, toamnă de toamnă.

Biosferă

În ape-adînci, de mare, m-am scăldat,
în mări din nord, pe unde valul scoate
pietriș la tărîm ; și-n sud, în ape calde,
sărate, sub homericele ceruri.
M-au legănat atîtea valuri mohorîte
în sure străluciri de nori de toamnă.
M-am lepădat senin în voia lor,
cu universul viu al infinitei
mulțimi de pești electrice, de balene,
de foci, eu contopindu-mă. Eram
un om întors din labirintul-atîtor
lungi pribegii, din grohotișuri dure
ce mi-au zdrobit picioarele, din gloduri
ce mușchii mi i-au măcinat, întors
în lînceda îmbrățișare a
seninei domoliri. O, cît de
frumoase-au fost cîndva toate acestea
în pleoapa razelor din zori, sub ochiul
abia trezit al soarelui și-n stînsa
uimire-a stelelor. Cîndva
atît de veșnic universu-acesta
mi se părea, pe care îl numeam
noi între noi, adesea, biosferă.

Va fi și-un timp al dragostei

Va fi și-un timp al dragostei
nu crede
că-s numai ghimpi
că dacă totuși ai ajunge
în preajma mea, otrava
din mine pielea ta ar mistui. Că rana
ți-ar semăna puroi și bube pe tot trupul
tău cel lipsit de apărare,
cu-o vorbă numai dacă te-aș atinge...
Nu, nu mă crede-așa !
În clipele acelea sînt o caldă
fierbinte mîngiere.

Va fi și-un timp al urci —
cînd
din suflet pentru faptele-ți murdare
te voi urî, iar pentru cele bune
cu-atît mai mult, cînd supărarea ta
mă supără. Nu-mi crede
atunci în zîmbet, în cuvinte
ferește-te de mina ce ți-o-ntind !
În clipele acelea ucigașul
nu-i chiar atît
de neclintit în hotărîre
nici ipocritul
chiar atît de negru.

În românește de Constantin OLARIU

„Luna cărții la sate“

Sub egida Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă și a Uniunii Centrale a Cooperativelor de Consum a început (la 1 februarie) cea de-a 11-a ediție a „Lunii cărții la sate“.

În acest an „Luna cărții la sate“ va urmări intensificarea propagandei și răspîndirii literaturii social-politice și cu deosebire a acelor lucrări care oglindesc lupta partidului nostru pentru libertate socială și națională, pentru edificarea socialismului; va urmări difuzarea mai largă a literaturii agricole ca sprijin în asigurarea unui proces continuu al agriculturii și îndeosebi a cărților care răspund direct problemelor legate de creșterea producției agricole, de dezvoltarea și consolidarea economică a unităților cooperatiste.

De asemenea, „Luna cărții“ își propune o mai largă răspîndire a literaturii în rândul tineretului de la sate, atragerea acestuia către lectură.

„Luna cărții la sate“ constituie totodată un prilej de trecere în revistă a realizărilor înregistrate în domeniul răspîndirii cărții în lumea satului.

mecător cu vorbele — toate acestea îi definesc personalitatea și îl fac pe cititorul ahtiat de finețuri să caute publicația unde semnează“

Contraziceri

Este mai mult decît surprinzătoare, în actualele condiții ale unor largi posibilități de informare, superficialitatea cu care se operează datele istoriei literare în cărțile de școală. Astfel G. Bacovia



„Alint de condeier“

Un roman recent apărut stîrनेste entuziasmul ronicarului revistei **Tonis**. „Noutatea lui (a romanului) substanțială stă nu atît în descoperirea reuneii formule desăvîrșite, cit în ignorarea trușă a celor mai multe formule românești. Era evident (s.n.) încă din **Moara cu ingeri**, volumul de debut al autorului, că pentru el a face roman nseamnă a sfida romanul aolaltă cu cerurile lui aralele: timpul, spațiul, ogica, psihologia etc. l)“... „Scriitura, în viiunea sa, trăiește eroic i uneori minunat (!)“... Despre unul din personale cărții se face urmărirea afirmație, demnă e atenție pentru istoria oastră literară: „Oricit e des ni s-ar părea că e întîlnim cu acest gen e personaj, el apare rar i literatura noastră și de rea multe ori ros de ruina diletantismului inductual“.

Deci, a apărut în peiul scriitoricesc actual i autor care face din romanul său „graficul paragic al unei suferințe de ovenientă intelectuală“. l. Protopopescu își scrie onica fără să-și ascunim imensa satisfacție de ctor „În sfîrșit !“, pare spune domnia-sa. Mar-l Păruș — acesta este l care sfidează romanul olaltă cu cerurile lui ralele, amator al „proi de idei“. În scrisul său indirea dă impresia că ate funcționa la infinit virtutea unor adevări esențiale“, cum spusronicarul, iar după rturisiria personajului ter ego al autorului) ie nu mi-a fost nicio-tă prea greu să descoc-omunitatea dintre ne și Absolut“. Ce for-

Entuziasmul cronicaruglomerează frazele în cade laudative inter-nabile, iar stilul său e contaminant, căci, te o pagină, un zelos actor execută portre-cronicarului în cauză Al. Protopopescu — în meni asemănători: văluitoare sale prebuluri întîrziind emi-ea judecății de valoare marginea unei cărți desfătării ale spirititu — de un rafinament antin și franțuz tot-tă; îndrăznelile lui, rimate sentențios, o enilitate aducînd a t de condeier (s.n.) e știe să se joace fer-

coară o serie de erori la fel de supărătoare (pag. 97):

În 1932 se prezintă „Sosesc deseară“..., comedie construită pe o, devenită clasică, contradicție între generații: de o parte, **Olimpu** (în loc de **Olimpiu**), „un om de săizeci de ani cu ticuri și cu redingotă. Vorbește larg, are gesturi încete, de orator cinematografist în ralanti...“; sau la pag. 99: „Visul unei nopți de vară“ (în loc de iarnă).

Si tot astfel stau lucrurile și cu capitolele **G. Mihail Zamfirescu**, unde, la pag. 83, în loc de „G.R.8“ se scrie „G.R.S.“ sau **Oscar Walter Cisek**, unde la pag. 229 un erou al romanului „Pirjolul“ este numit **Iosif Doreanu** în loc de **Iosif Dobranu** sau **Aurel Baranga** unde personajul **Bontaș** din „Mielul turbat“ e numit de către autori **Bantaș**.

E lesne de înțeles ce fel de „instrument“ de informare poate fi în aceste cazuri manualul de literatură română, folosit aproape în exclusivitate de elevii liceelor ca unic material de pregătire, și în ce competiție îi antrenează pe profesorii care încearcă să-l ajute să treacă prin asemenea hățisuri.

Aventurile unui reporter

Almanahul **Ma g a z i n** despre care, firește, se pot spune și multe lucruri bune, ne oferă, la sectorul literar, alături de un mare portret al scriitorului, două pagini de comentariu ispititor intitulat **Camera lui Oscar Wilde**. Totul în cel mai pur stil caragialesc.

Iată-l pe reporter (Constantin Dărie) cum descinde în hall-ul hotelului parizian de pe **Rue des Beaux Arts, 13**. Aici a murit **Oscar Wilde**. Camera de hotel în care a murit scriitorul e cameră memorială. (Se presupune deci că, măcar aici, la fața locului, în hotelul cu pricina, lucrul e intrucit-va cunoscut, iar eventualitatea sosirii unui vizitator nu ar fi, în definitiv, de natură să surprindă pe cineva din cale afară. Această evidență nu pare să tulbure pe reporterul nostru, care are impresia, ba chiar convingerea că, pomenind aici numele lui **Oscar Wilde**, e deîndată luat drept un excentric, un individ bizar obsedat de cultură.) „Acesta este hotelul în care a murit **Oscar Wilde**? am întrebat cu mirare în glas, privind în jur somptuosul interior. (!) Fata s-a uitat la mine puțin contrariată. În loc să cer cameră, umblam... după morți. Ce idee? !“

(Reporterul e, cum se vede, copleșit de finețea propriului său comentariu, ca și de uluitoarea sa pătrundere psihologică.)

Trecem peste teribilele peripeții ale drumului dintre ieșirea din lift și palierul camerei-muzeu: „La început, coborînd din lift, lumina difuză abia mă lăsa să disting dimensiunile palierului. M-am lămurit curînd: coridorul lung, de formă circulară, era de fapt un culoar destul de îngust, mărginit pe o latură de ușile camerelor, iar pe alta de o balustradă ce dădea spre golul scării“.

Urmează descrierea nemaipomeneitei aventuri ulterioare pe care o trăiește vizitatorul. El trece, în decurs de cîteva minute, prin emoțiile cele mai contrare cu putință: „Da, cu tocul acesta trebuie să fi așternut pe hirtie nefecitului englez, în nopți albe, scrisorile ultime, pline de amărăciune sufletească... Da, în scrumi-era aceasta, de pe masă — sau în alta, dar asta nu are importanță — trebuie să fi stîns el dezolat ultima țigară, renunțînd definitiv la o vîntăte...“ etc. E răvășit, copleșit, admirația sa e totală, „pentru că cei ce s-au îngrijit de amenajarea încă-

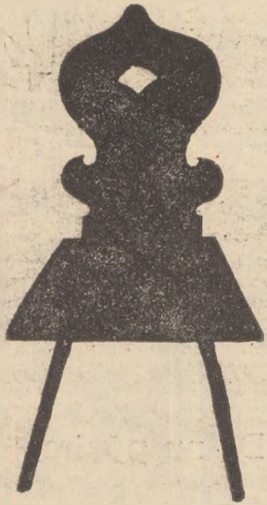
perii s-au gîndit poate că numai un asemenea decor interior, de real rafinement artistic, e capabil să evoce în toată puterea de sugestie figura aceluia care...“. Admiră „măta-sea brocată de culoarea vișinei putrede“, „verdele fistic al catifelei cu care sînt tapisate fotoliile și — dacă nu mă înșel — lancheta din fața șemineului“.

Într-un cuvînt, totul pare cum nu se poate mai frumos, cînd, brusc, starea de extaz a reporterului se preschimbă în sarcasm, vehemență și rezervă glacială: „Nu, mapa de pe birou, cu plicuri și hîrtie velină, oferite cu grațitudine („cu grațitudine“ e folosit, în textul reporterului nostru, în înțelesul de „gratuit“ — dar să trecem...)... nu are nimic a face cu memoria lui **Wilde**. Și, în sfîrșit, „În patria lui, englezul ar fi avut — dacă nu și are chiar — o soartă mai bună la capitolul acesta al perpetuării amintirii sale prin amenajări muzeale“.

Sub semnul

poeziei...

se plasează aproape în întregime numărul 1 al revistei **Argeș**. Sînt publicate versuri de **Nina Cassian**, **Ion Bănuță**, **Leonid Dimov**, **Radu Boureanu**, **Constanța Buzea**, **Ileana Mălăncioiu** etc; la **ABC**, **Matei Căli-**



nescu girează debutul lui **Gh. Crăciun**; **Biblioteca Argeș** prezintă ciclul **Mona Lisa** de **Elisabeta Niță-Novac**. Articolele critice urmăresc și ele, mai toate, fenomenul poetic: **Dan Cristea** vede conturîndu-se în versurile lui **Nichita Stănescu**, „trubadur al lumescului“, o complicată **Cosmogonie**, și revelează în **Dan Laurențiu** „un poet complet descătușat de strînsorile materialității“. Antrenați de problema **Condiției poetului**, mai mulți scriitori își prezintă profesiunile de credință: **Virgil Teodorescu** vede locul poetului în lume „unde, înainte“, iar **Mihai Ursachi** este îndemnat să creadă că „întotdeauna și peste tot, combustia poetică este mai devreme sau mai tîrziu consacrată“. Interogat, de asemenea, asupra sensurilor poeziei, **Aurel Rău** avansează definiția „poetii sînt niște sensibilități deosebite și se acordă cu societatea prin idei“. Articole de exegeză poetică mai semnează **Ctîn Stănescu**, **N. Manolescu** („Copil minune al poeziei... Dăbiș este o voce unică“, „El este pentru mulți **Poe-tul**, și va rămîne **Poe-tul**“), **M. Nițescu**.

Mai notăm, în același număr, piesa lui **Grigore Hagiu** „Adolescentul adormit“ (la **Teatrul de hirtie**), evocarea celor trei aezi pierduți — **Sanda Movilă**, **Vladimir Streinu**, **Tudor Mușatescu**, și o anchetă, **Descoperirea poeziei**, operată printre membrii cenaclului „**Nicolae Labiș**“ al liceului nr. 2 — **Pi-**

tești. Spicuim din răs-punsul unei liceene: „cînd mă gîndesc la **Nichita Stănescu** mi-l închipui ca pe o pasăre albastră“.

Ilustrația numărului este datorată aproape în întregime poetului **Radu Boureanu**.

Revista „Muzica“

Sub 16 ani

Răsfoim cu interes revista **Muzica** (nr. 12/1970) care cuprinde cîteva studii substanțiale închină-te creației beethoveniene și interpretării ei în țara noastră, semnate de **Tudor Ciortea**, **Doru Popovici**, **Anatol Vieru**, **Theodor Bălan**, **Dragoș Tănăsescu**, **Dumitru Bughici** și alții. În sumar, o bună bibliografie și o interesantă discografie românească **Beethoven**.

N-ar fi fost însă și un prilej de discuție fertilă asupra repertoriului beethovenian al orchestrelor simfonice, **Radioteleviziunii**, **Operei**, asupra restrîngerii interesului unor formații și a unor soliști numai la anumite lucrări, într-o arie relativ îngustă, din creația beethoveniană?

În genere, **Muzica** rămîne datoare cititorilor ei cu dezbaterile pe teme actuale de creație. Ele au loc din cînd în cînd în secțiile și la cenaclurile Uniunii Compozitorilor sau pe culoarele instituției, precum și în alte publicații; reflectate măcar, ar aduce o învioreare așteptată unicei noastre reviste de specialitate.

Inexactități

Plecînd de la un afiș al filmului **Minzul șarg**, realizat în 1913 la Cluj de **J. Janovics**, autorul unui scurt reportaj prezentat duminică, 31 ianuarie, pe micul ecran (în „Studioul N“) încerca în cîteva minute, cu ajutorul fotografiilor de epocă și al cîtorva interviuri, precum și al unui fragment dintr-un film de arhivă (**Din groazele lumii**, realizat în 1920 de același **Janovics**), o evocare a activității studioului cinematografic clujean. Întenție altfel lăudabilă, dacă erorile de informație (sau falsurile) puse în circulație n-ar compromite. Ceea ce impune o punere la punct:

— Studioul cinematografic din Cluj, în care se realizează, în anii 1914—1918, peste 60 de filme, funcționează ca atare din anul 1914. El nu este nici „primul din sud-estul Europei“, cum încearcă să ne convingă reporterul, și nici măcar primul din România. La București, pînă în ziua în care (la Cluj) se dădea primul tur de manivelă la **Minzul șarg** (31 august 1913), se realizaseră, în studioul lui **Leon Popescu**, cel puțin zece filme de ficțiune.

— Filmul realizat de **J. Janovics** împreună cu prof. **Levaditti** în 1920 nu este nici „primul film științific românesc“ (încă înainte de 1900 prof. **Marinescu** realizase, la București, printre cei dintîi în lume cîteva filme științifice) și nu este nici un film științific propriu-zis, ci un film de ficțiune cu o finalitate propagandistică, profilactică (antituberculară). De lucrul acesta se putea convinge reporterul chiar și văzînd fragmentele de film prezentate pe micul ecran: o scenă din **Tosca**, un alt fragment din viața unor actori.

— Într-un reportaj cu temă istorică este firesc să poci de la documente istorice și nu de la contrafaceri (vezi afișul pre-text al emisiunii), să controlezi informația care ți se servește de către persoanele intervievate (lansarea numelui unui operator **Huss** (?) — despre care se spune că ar fi semnat imaginea a 16 dintre filmele realizate

la Cluj) și mai ales să nu inventezi teze ad-hoc (afirmația potrivit căreia **J. Janovics** nu ar mai fi realizat filme din cauza plecării lui **Kertesz** și **Korda** din Cluj este evident fantezist; după această dată — 1916 — **J. Janovics** realizează circa 20 de filme).

Peste tot în tramvale, troleibuze, autobuze se poate citi afișul cu reclama unui spectacol de la Teatrul Ion Creangă, spectacol interzis copiilor sub 16 ani: **Prestigioana Loredana**, „sora mai mică a lui **Nic-Nic**“. Că publicitatea aceasta n-a avut nici un efect asupra noastră contează mai puțin (discuția asupra modului de a face reclamă ar fi lungă și din păcate, cu ecouri tardive). Nu înțelegem, însă, de ce la teatrul destinat copiilor și tineretului se montează piese interzise acestora.

Poate că teatrul s-a gîndit să-i atragă tot-mai pe cei „sub 16 ani“ prin această interdicție, poate că nu e nimic șocant în text sau în prezentare. În orice caz: ciudat, am îndrăzni să spunem, chiar nesănătos lucru.

Dar cele patru numere?

Cititorul nostru **Stefan Haidu**, din **Negrești-Oaș**, județul Satu Mare, ne-a adus la cunoștință, ce e drept cu oarecare întîrziere, că la chioșcul de ziare din comuna respectivă n-a găsit **România literară** în nici o săptămîină a lunii decembrie.

Redacția a verificat sesizarea la „Direcția pentru difuzarea presei“; într-adevăr chiar așa stau lucrurile: luna trecută la **Negrești — Satu Mare** nu s-a adus nici măcar un singur exemplar din revista noastră.

În luna ianuarie situația s-a schimbat „pe ici pe colo“, repartizîndu-se la chioșcul cu pricina cite două **Românii literare**. „Dar cine-mi completează colecția cu cele patru numere lipsă? Și ce garanție mi se oferă că luna viitoare nu voi păți ca în decembrie?“, ne întrebă același cititor.

Observații juste, pe care



le adresăm, la rîndul nostru, serviciului județean al difuzării presei, din Satu Mare.

În cîntea Semicentenarului Partidului, teatrul „**Al. Davila**“ din **Pitești** organizează un ciclu de recitaluri de poezie, programate bilunar, în cadrul cărora vor fi prezentate lucrări din lirica cultă și populară, clasică și contemporană.

Primul recital, închinat lui **Mihai Eminescu**, va avea loc duminică, 14 februarie 1971, în regia lui **Const. Dinischiotu** și cu scenografia lui **Emil Moise**.

Am primit la redacție din partea tov. **Paul Anghel** o scrisoare deschisă privitoare la discuția „**Socialul în literatură**“. O vom publica în numărul viitor al revistei noastre.

„Şantier“

Cred că nu se poate vorbi de revista *Şantier* fără a se pomeni măcar în treacăt de alte două publicații — *Omul liber* și *Cugetul liber* — apărute toate din entuziasmul aceluiași om de litere, de cultură, de acțiune: Ion Pas.

Omul liber a debutat în 1923 și și-a continuat existența până-n 1925, remarcându-se îndeosebi, prin interesant și semnificative anchete internaționale. Printre personalitățile care au răspuns se numără și doi mari scriitori: americanul Upton Sinclair, aflat atunci în plină ascensiune, și germanul Heinrich Mann.

Cugetul liber, în redacția căruia a lucrat și Eugen Relgis, a avut o respirație mai scurtă. Cîteva numere apărute în 1927 au sedimentat totuși o poziție de cultură militantă.

Şantier, subintitulat *social-literar*, la care am colaborat, era o continuare a celor mai sus amintite, devenind în anii 1933—1936, prin verbul acid al celor care o scriau, prin convingerile lor, o revistă-tribună de protest și afirmare. *Şantier* apărea ilustrat de desenele în carbune ale lui V. Dobrian și de pamfletul incisiv al caricaturilor lui Ion Anestin. În paginile revistei publicau într-o cadență aproape metronomică Lotar Rădăceanu, F. Aderca, Nicolae Deleanu, Const. Graur, P. P. Stănescu, I. Peltz, Alexandru Claudian, Al. C. Constandinescu, Eusebiu Camilar, V. Cristu, Ion Th. Ilea, Teodor Scarlat, Bogdan Varvara, Sandu Eliad, Paul Marian, Virgiliu Monda, George Demetru-Pan și încă mulți alții de toate vîrstele.

Nebizundu-se pe subsidii, ci doar pe sprijinul cititorilor, redacția *Şantierului* a fost la-nceput găzduită în str. Mîntuleasa 31, într-o odăiță pusă la dispoziție de A. Luca, un om inimos, conducătorul tipografiei *Graficon*, unde se și tipărea revista. Apoi chiar în locuința redactorului, care, ajutat de publicistul I. Gruia, îndeplinea cele mai diverse munci redacționale: de la lectură manuscriselor pînă la paginaj și corectură.

La *Şantier*, cum am mai spus, poposeau Lotar Rădăceanu, în servietă cu articole în care se analiza științific fenomenul politic și cultural la zi, Nicolae Deleanu, volubil, doidora de vești aduse de prin țară și în-

deosebi din Valea Jiului, mult prea repede uitatul Al. C. Constandinescu, condeier de calitate, cu ascuțite de spirit polemic și afirmat după 1944 ca un excelent scriitor pentru copii, I. Peltz, totdeauna plin de duh și care și-a publicat în *Şantier* fragmente din vîguroasele sale romane.

Aici a poposit într-o zi și Eusebiu Camilar. Lucra la o spălătorie ca modest funcționar. Sîngaci, timid, emoționat, venise să-și ridice premiul decernat de *Şantier* cu prilejul unui concurs literar. Poetul Ion Th. Ilea a primit, de asemenea, un premiu din partea *Şantierului*.

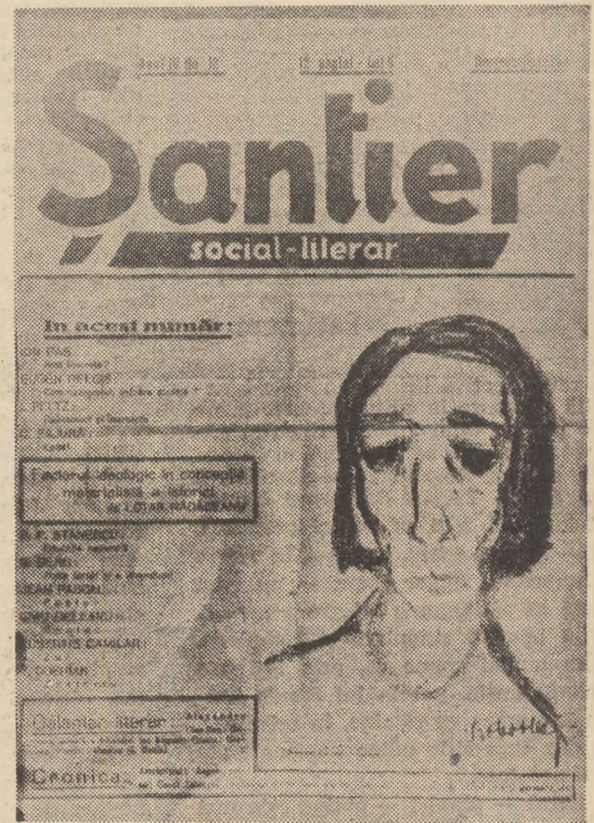
În paginile revistei putea fi des întîlnită o rubrică a debutanților: „Muncitorii scriu...”.

Redactorul hotărîse să apară și-o colecție de buzunar, cu același nume, *Şantier*. Au fost destule greutăți. Dar hotărîrea a devenit realitate. Și astfel, în această colecție au ieșit de sub tipar traduceri din Tolstoi, Barbusse, Victor Hugo, Jean Jaurès etc., cum și lucrări originale semnate de Leon Feraru, poet român care trăia în Statele Unite ale Americii, Eusebiu Camilar, Liviu Deleanu, Radu Bucov Emilian...

Dar vremurile se tulburau tot mai mult. Primejdii pîndeau la tot pasul. De bună seamă, și asupra acestor publicații stătea amenințătoare o spadă a lui Damocles. O spadă care luase aspectul prozaic dar feroce al unui foarfece: al cenzurii. Și aceasta n-a fost de ajuns. Scăpate de urgia cenzurii, publicațiile erau confiscate. La protestele redactorului, agenții autorităților „argumentau”: „La *Şantier* scrie avocatul comunist francez Barbusse”.

Acestor greutăți li se adăugau cele de ordin financiar. În paginile revistei apăreau emoționante rînduri: „Nu apelăm la obolul nimănui. Nu facem liste de subscripție. Nu cerem nimănui subvenții, deoarece ținem la independența noastră. Cerem însă fiecărui prieten să ne recomande cinci persoane despre care e îndreptățit să se vor abona”. Și iată, asemenea demne apeluri au avut efect. Altcum n-ar fi putut *Şantierul* să parcurgă, timp de trei ani, un drum plin de prevăzute și neprevăzute obstacole. Numai astfel a putut să reziste, să lovească, să apere, să afirme.

Revista *Şantier* cultiva în rîndul prietenilor ei, citi-



torii, un spirit de nu declarativă ci autentică solidaritate; solidaritate împotriva cerbicilor de tot felul, împotriva întinericului care cuprinsese o parte a continentului.

Timp de aproape trei ani, alături de alte publicații: *Cuvîntul liber*, *Reporter*, *Era nouă*, *Viața românească*, *Adevărul literar*, *Insemnări ieșene* și încă vreo cîteva, *Şantier* a ridicat un imaterial, dar puternic baraj. Barajul conștiințelor libere împotriva puhoaielor de ură care încercau să otrăvească sufletele, să îngenuncheze omul și cuceririle lui.

Ştefan TITA

Controverse argheziene

De la cunoscutul articol al lui Ion Barbu care denunța în Tudor Arghezi pe poetul „lipsit de mesaj” și „refuzat de Idee” și pînă la recentul studiu al lui Alexandru George (*Marele Alpha*) care îl intelectualizează și îl abstractizează pe autorul *Cuvîntelor potrivite* pînă la nivelul unei drame metafizice de natură cognitivă, critica s-a străduit în cinci variante (monografiile semnate de Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Ov. S. Crohmălniceanu, Dumitru Micu, Al. George) să găsească „o idee unitară”, un punct stabil și edificator în universul acestei opere. Un principiu definitor și ordonator într-o imensă operă dominată de incert și contradictoriu, atît de proteică și divergentă, încît nici Lovinescu n-a putut găsi o „unitate”, fie doar sub raportul inspirației și al tematicii. Într-un suflet de „înger (...) diavol (...) fiară și alte-asemeni”, cum singur poetul s-a definit, care este dominantă la structura lui? Într-o lume a paradoxului și a „jocului de vorbe goale”, care zic și dezic, afirmă și neagă, purifică și degradează, binecuvîntă și blestemă, ce adevăr rezistă și se impune?

Dificultatea enormă de a-l „fixa” pe marele poet vine — așa credem — de la faptul că puținele repere care există nealterate, certe și fidele în scrisul său sînt de esență neesențială, minore sau modeste ca subiect: simpatia pentru lumea celor umili și sublima tandrețe, de pitorească gingășie, pentru lumea ființelor mărunte. În planul marilor probleme de ordin erotic, etic, religios sau metafizic din poezia lui Arghezi, a căror tratare impresionează mai mult prin dramatism, expresie artistică și sensibilitate afectivă decît prin profunzime și nivel ideatic, nu credem că „reperele” sînt posibile. Ceea ce la un scriitor se numește o credință, o pasiune, o viziune esențială, o autoreferință, un principiu constant și definitor, nu se lasă identificat la Tudor Arghezi. Experiențele vieții personale, contradicțiile sociale pe care le-a trăit, vigoarea temperamentului, anarhismul funcțional al naturii lui proteice, cultivarea versatilității și abilită a cuvîntului și poate chiar lipsa axei și echilibrului pe care le dă o cultură completă și formativă explică marile spirale, flexiunile și meandrele acestui suflet și ale acestei opere, așadar absența liniei unice și rectilinii.

★

Efortul criticii literare de a ajunge totuși la această „linie” este justificat, el însemnînd ascensiunea spre sinteză. Cronologic, prima monografie despre Tudor Arghezi (1940) aparține lui Pompiliu Constantinescu. Preliminariile ei anunță pe cititori că studiul va fi o încercare de a reconstitui „o biografie spirituală” și că va urmări „o dramă metafizică, în toate implicațiile, abaterile, revenirile și țelurile ei supreme, într-o grupare interioară de cicluri poetice”. „Reconstituirea” e făcută în temeiul probei celei mai evidente

pentru autor: misticismul religios al poetului, difuz în întreaga poezie, acut și torturat în ciclul *Psalmilor*, absolut și edificator în romanul *Ochii Maicii Domnului*, „autobiografie spirituală de excepțională valoare” a poetului. Misticismul „de izvor și structură ortodoxă”, etic pendulat între paradis și infern și metafizic intrupat într-un naturism panteistic al „transcendentului care coboară”, este recunoscut și de Șerban Cioculescu (*Introducere în poezia lui Tudor Arghezi* — 1946) pentru care „60% din poezia argheziană poartă (...) pecetea problematicii religioase”, din care „nota atee lipsește cu totul”, dar care suferă intens calvarul „credinței și tăgădei”. Alternativa e acceptată și de Ov. S. Crohmălniceanu (*Tudor Arghezi* — 1960), dar — în perspectiva criticii marxiste — aceasta va fi științific rezolvată în „concluzia definitivă a negației (...) sub influența ideologiei proletarietului”, pe care poetul și-a însușit-o și care i-a inspirat 1907 și *Cîntare omului*. Convertirea e recunoscută și de Dumitru Micu (*Opera lui Tudor Arghezi* — 1965) și justificată de „clarificarea produsă în conștiința poetului din momentul în care materialismul dialectic și istoric a devenit și filozofia sa”. Recunoaștere controversabilă față de afirmația anterioară că: „Totdeauna, scriitorul a crezut în Dumnezeu. Într-un Dumnezeu al său” care, socotește criticul, „creștin (...) nu e în nici un caz” și „cu atît mai puțin ortodox”. Toate acestea, ultimul comentator — Al. George — nu le discută, pentru el misticismul lui Arghezi fiind „o amețeală metafizică” și „o nostalgie spirituală de care (poetul) se va resimți toată viața, în urma experienței lui religioase eşuate”.

★

Din controversa la erotica argheziană să reținem doar enorma dificultate de a concilia opinii ca acestea: „iubirea proteguită de Dumnezeu” este „un act mistic” la Arghezi (P. Constantinescu); „refuzul principal al iubirii, cu puterea de a nu duce pasiunea la împlinire, pentru ca insul să-și conserve libertatea interioară și superioritatea”, femeia fiind, în concepția poetului, „o făptură naturală”, iar bărbatul „un animal metafizic” (Ș. Cioculescu); poezie a „dominării erosului”, a „ascezei și idealismului erotic” (Crohmălniceanu), — cu cea mai impudică imagine erotică din literatura română, în postuma *Mi-e dor de tine*. Imagine atît de maculantă în intenție și cuvînt, față de superbul refuz viril ca somnul iubitei să pingărească sufletul „de piscuri mari de piatră” (*Inscripție pe un portret*) al poetului.

★

Cîteva cuvinte și despre controversa stilistică, de fapt cea mai fertilă pentru critică.

Dacă includem și proza pamfletară a marelui poet, discuțiile au înscris printre contestatori voci vehemen-

te și anatemizante, precum acelea ale lui Iorga, N. Davidescu, Lovinescu, N. Crainic, Ion Barbu, Eugen Ionescu. Dar și admiratori fără rezervă: Pompiliu Constantinescu, Mihail Ralea, G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Ov. S. Crohmălniceanu, Dumitru Micu. Cel dintîi (în cronicile despre Arghezi) face prima analiză mai amplă a universului verbal arghezian, reținînd că lirica sa nu este muzicală, ci „plastică interioară, viziune, tradusă în plasticitatea figurativă a expresiei”, deopotrivă opera unui *poeta faber* și a unui inspirat, aderent atît la estetica verbală, cît și la cea mistică. Analiza verbală pe care Șerban Cioculescu o face poeziei argheziene este dintre cele mai persistente în concilia cele două tendințe ale slovei: de foc, profetică și revoluționară, și făurită, „călugărească” și artizanală, pe linia excepționalei arte de a metaforiza, cu ușurință, nu cu trudă, crede autorul *Introducerii*. Ov. S. Crohmălniceanu și D. Micu nu rezervă un capitol special analizei formale, dar ea este încorporată analizei tematice pe care ambii au adoptat-o, subliniind mai ales vigoarea și verismul plastic al limbajului poetic arghezian. În spiritul acestora care au respins verbalismul, gratuitatea și facilitatea atribuite denigrant poetului, ultimul monografist — Alexandru George — insistă asupra caracterului „trudnic” al elaborării, supusă „unei adevărate torturi semantice”, dincolo de efecte muzicale și picturale, într-o titanică lucrare asupra „înțeleșului”. Paradoxal și în numele unui zel nou de a intelectualiza și abstractiza excesiv creația argheziană, acest critic refuză să recunoască în ea truculența verbală, pitorescul și materializarea imaginilor.

★

Deși nu-l plăcea să fie „explicat” și nici să „se explice”, Tudor Arghezi a lăsat numeroase confesii asupra meșteșugului și talentului său, strălucite piese literare ale unei *ars poetica* concepută bipolar: har și meșteșug, inspirație și tehnică, mistică și luciditate. Fabulos și exemplar artist al verbului, Arghezi a controversat și a derutat teoretic în deplina sinceritate a inconștienței creatoare, spre voluptatea cititorului inițiat cu malicie și rafinament în misterul poeziei:

„N-am făcut nimic, m-am jucat”, spune marele poet. Dar ce superb orgoliu al acestui joc în *Vraciu*, confesie demonică a omnipotenței artistului creator sau cît smerit calvar al lui în această echivocă lamentație:

„Mă tirăsc (...) ca Iov (...) Scrisul e greu și-l sui cu povara mea încet-încet (...) Nimic nu-i pentru mine lesnicios. Sînt blestemat să stărui acolo unde altu fluieră și trece (...) Nu am talent, am o turburare Cuvîntul îmi vine greu în condei. Îl șterg de zece ori și tot nu l-am găsit.”

Melania LIVADA

POEZIA:

lie Constantin



Sandu
Tzigara-
Samurcaș

Răsunete

O retrospectivă lirică, din seria bine-cunoscută ce apare la editura Minerva, ne prezintă în fața unui autor mai puțin cunoscut; așa cum se încheagă ea în paginile acestor *Răsunete*, imaginea lirică a lui Sandu Tzigara-Samurcaș merita, fără îndoială, a fi reluată și precizată, ci — și vom adera, citind-o, la opinia efațatorului Edgar Papu — nu știm totuși să atribuim o integrare precisă acestei apariții singulare și complexe. Item numai spune că, prin întreaga configurație, poezia lui Sandu Tzigara-Samurcaș va rămâne, în orice caz, a din expresiile adânc personale ale unei noastre.

Autorul — pianist — obține cele mai semnate rezultate poetice în textele

unde „traduce liber” în versuri sentimentele încercate în timpul executării unor piese notorii. Iată o grațioasă scenă de Settecento, din porțelanuri și gobelinuri („Pastorala” de Scarlatti): „Oile: domoale peruci pudrate / Pe catifeaua de smaragd a livezii. / Ciobănița, în porțelan de Saxa, / Lasă să zburde în juru-i iezii. // Petale mari de dantelă pe piept / Și fluturi pe umeri — învoalte aglici — / Pășește agale domnița miellor / Spre Thyrsis, în mătase și panglici. // Pe cînd / Mesteacănul tremură triluri de-argint / Tăcînd”. E o lume pe care poetul o ia și n-o ia în serios, imagine desprinsă din mulțimea de poeme și melodrame cu nobilipăstori și ducese-păstorițe. Dincolo de acele chipuri convenționale, Sandu Tzigara-Samurcaș lasă să se întrevadă ceva din simțirea omului dintotdeauna.

În „Andante din concertul italian” de Bach, autorul scurtei poezii-răsfrîngerii vede *măreția* însăși, calmul existenței superioare, căreia nu-i e străină nici o durere, dar care gravitează în raza unor stele nobile: „Măreața corabie cu prora la zenit / Lunecă pe mări siderale, / Catargele drepte spre cer. Golanzii au venit / În stoluri roind sub pinze boreale... / Marinarul singur între valuri și nori / Pe flaut de fildes suspină un psalm: / «Suflete, nu te teme, nîcîcînd să mori...» / Luceafărul clipește deasupra, calm...” În „Sonata în Re minor opus 31” de Beethoven, un „Suflu de veșnicie se-nalță ca tîmlic, / Strigăt de cleștar să mai rămîie”, se întretaie imagini fulgurante ale muzicii

în spațiul sufletului, tot atîtea „Zvîcniri din ghețari albaștri, / Rostogoliri cosmice de aștri”.

În această primă secțiune a culegerii (ce compune placheta din 1941, cu care Sandu Tzigara-Samurcaș a debutat) poetul își împlinește un adevărat „program”: „Mărturisesc, prin stihuri încrestate, / Sunetele în mine-nfîpte”. E un caz cu adevărat interesant de conviețuire artistică: într-un om aparținînd cu trup și suflet muzicii, poezia găsește exprimări proprii, pe care o sesia auditivă nu le dezavantajează, ci le dă notă aparte, farmec: „Cavalcadă în noapte! Fîșnesc frunze de-aramă. / În goană, copitele lovesc octavo”.

Este impresionantă la acest poet capacitatea de a trăi nu doar ideile, sentimentele compozitorilor ale căror partituri îl inspiră, ci și nuanța națională a fiecăruia. Astfel, un cîntec de jale, cu intuiția profundă a simțirii specific slave („Vechiul castel” de Musorgski); în „Marca poartă din Kiev” (de același Musorgski) orizontul e grandios, de o fervoare religioasă populară, prin poarta cetății se intră într-o civilizație străveche și binecuvîntată. Versurile au grandoarea clopotelor nenumărate ale Kievului: „Lepedea-i grea de rugăciune. / Turlele strălucesc ca o minune. // Poarta, poarta cea mare iat-o! / Arhanghelii din stîncă au tăiat-o. / Mucenicii și arhimandriții, / Sihaștrii și mitropoliiții, / Monahii, desculți, fără prihană, / Țarii, în pietre scumpe și în blană, / Cu toții trecură sub arcu sfînșit, / Precum trecut-au veacurile și au asfinșit”.

În nordul lui Edward Grieg, un alt

peisaj al partituri, o altă ritmică sufletească. Nu mai e aurăria bizantină, fascinantă din poemul inspirat de Musorgski, ci o extremă simplificare, o reducere la alb și negru, într-un orizont auster, iluminat de o primăvară lipsită de expansivitate: „Pe zăpada clapelor / Ghiociei înfloresc, / Cu suspinul apelor, / Pe ninsoarea clapelor (...) / Iar se lasă pe acorduri / Vălul magic al uitării. / Ceața deasă dinspre fiorduri / Se întinde pe acorduri”.

Și în celălalte secțiuni ale *Răsunetelor* se mai pot afla poezii citabile: „Sărutarea” — un elogiu, cu materii antice, al clipei cînd „Singuraticul suflet în chipul său se scufundă”; „Mama” — rostire a unor sentimente adînc omenesti, de solidaritate în viață și moarte, „Cheile trupului”, „Flacăra bucuriei” ș.a. Dar nu credem că greșim spunînd că, în linii mari, după „Recital la pian”, poezia lui Sandu Tzigara-Samurcaș se vîlăguește, sugestia e tot mai palidă, versul e tot mai mult zis și nu inspirat. Autorul aude tot mai rar cum „trosnea în uragan un ram al dorului” („Mărunte morți”), și este „prea des trădat de cuvinte, dar răsuflînd și fără ele” („Masca gîndului”). Poemele de după acea parte fericită a volumului sînt, cel mai adesea, niște compuneri în vocativ, autorul adresîndu-se abrupt și netransfigurat unor identități teoretice: Moarte, Soartă, Prietenie, Frumusețe, Gîndule etc.

Căci Sandu Tzigara-Samurcaș este un poet oarecum primar, el a cultivat permanent un monoton și greoi vers liber,

PROZA:

ircea Iorgulescu



Maria-Luiza
Cristescu

Nu ucideți
femeile

Într-o dată cu cele două romane anterioare, *Prețiu la plecarea fratelui iubit*, (1968; *Dulce Brigitte*, E.L., 1969) și a cartea a Mariei-Luiza Cristescu este o schimbare radicală de ton, perspectivă și substanță. Primele cărți ale autoarei erau niște construcții reci, „lective”, foarte crispate, înălțate cu incență voință pe fundamentul unor „nu atît trăite, cît asumate delibere”; nimic nu trăda aici apartenența la

literatura feminină, efortul autoarei caracterizîndu-se, dimpotrivă, printr-o virilizare excesivă (suspectă, în fond, ca orice exces...) ; semnificativ, *Dulce Brigitte* era, spre pildă, un sobru roman-studiu al unor cazuri de sociologie literară, devansînd în cel mai bizar chip cîteva recente articole ale unor literați! **Nu ucideți femeile** (Ed. Cartea Românească, 1970) este, surprinzător, o carte scrisă cu multă dezinvoltură, foarte lejer, cu un fel de nonșalanță stilistică, o pătimașă izbucnire de feminitate, a cărei violentă erupție nu se poate explica altfel decît prin existența unei îndelungi reprimări. Nu se poate ști pentru ce motiv anume a renunțat scriitoarea la masca dură pe care și-o impusese: fapt sigur e însă că transformarea produsă o avantajează nespuse de mult. Nu este exclus, totuși, ca noul roman al Mariei-Luiza Cristescu să aibă un sens polemic mai larg; emanciparea femeii, cucerire a acestui secol, nu s-a petrecut altfel, în multe cazuri, decît prin masculinizare, dobîndirea egalității însemnînd de fapt liberul acces al femeii la însușirea atributelor condiției virile și renunțarea la feminitate; si-

tuatie care nu a rămas fără efect în plan literar. Pompiliu Constantinescu putea face, cu peste trei decenii în urmă, observația că „superstiția **artei pentru artă** este exclusiv masculină”, afirmînd cu deplină liniște că „scriitoarele n-au fost niciodată inițitoare de curente și n-au subtilizat asupra investigațiilor tehnice”; azi a spune la fel este cu totul imposibil. **Nu ucideți femeile** este un titlu programatic, iar întreg romanul poate fi socotit drept o pledoarie în apărarea condiției feminine, amenințată prin impunerea insidi-oasă a totalitarismului masculin. Într-un plan mai general, se poate spune că Maria-Luiza Cristescu reia tradiția prozei feminine românești interbelice, de o pronunțată specificitate, mai ales că destule scriitoare contemporane și-au compus cu dirzenie și asiduitate un aspru chip bărbătesc.

În unul din primele sale romane, **Femeia în fața oglinzii**, Hortensia Papadat-Bengescu face o observație remarcabilă pentru înțelegerea caracterului prozei feminine: „Ea era femeie. Pentru ea nu există decît ființă și ceasul de atunci”, după care continuă, încă

mai explicit: „Fantomele trecutului masculin sînt trupuri îmbălsămate într-o criptă sacră. Femeia le arde și spulberă cenușa în vînt și forța ființei ei, alimentată de incendii, luminează un singur chip, al celui de acum”. Trăind mereu în prezent, fără a-și transforma și mistifica trecutul în norme și concepte prin reflecție (viciu masculin prin excelență), personajele feminine vor avea întotdeauna în planul erotic o aparență „imorală”, deoarece nu se raportează decît la viața imediată și la chemările obscure ale sufletului, fiind indiferente la rigorile etice. Este motivul pentru care Raluca, eroina romanului Mariei-Luiza Cristescu, pare o ființă cinică și nespuse de liberă în comportament; în fond, este vorba de simpla căutare a fericirii, acestea sînt simple veșminte protectoare. Ruptura cu inginerul Radu, prototip al obtuzității și orgoliului masculin, aventura provocată voluntar cu un oarecare, sarcasmele emise în rafale, ironia cu care sînt privite colegile de atelier nu sînt altceva decît expresia acestei nevoi elementare și nesofisticate de fericire; înțîlnirea cu Marcel, ins psihologicește estropiat, îi oferă Ralucăi prilejul de

CRITICA:

Ungheanu



Eugen
Simion

E. Lovinescu
Scepticul
mîntuit

mul de dezvoltare a literaturii române face să privim pe unii din reprezentanții săi ca pe niște spirite depărtate de noile realități literare. De la întemeierea **Junimii** s-au arsat însă recent abia o sută de ani la una din cele mai înfloritoare literare românești au trecut abia zece de ani. Sentimentul literar-român este că totuși acestea rămîie niște epoci foarte depărtate.

Optimismul e întotdeauna necesar, ba chiar binevenit, cu condiția să nu ajungă la negație. Scriitorii dintre cele două războaie mondiale, atît de îndepărtați pentru unii, sînt contemporanii noștri și este o datorie firească a înnoa cu atenție legături profitabile. Literatura produsă atunci n-a fost încă înțeleasă și asimilată integral, personalitățile ei n-au fost încă descifrate și admirația sau venerația globală nu duc la defrișarea ce mai este de făcut în teritoriul fenomenului literar interbelic. A actualiza acele personalități este deci firesc, cu atît mai mult cu cît uneori se face totodată și un act de justiție literară. E. Lovinescu e dintre cei ce au avut de înfruntat o posteritate nedreaptă: atacat de contemporani, fi mai rămîinea șansa recunoașterii postume. N-a fost așa. Inevitabilul său patronaj spirital a fost înlocuit în mod forțat cu un altul, anacronic, și, pentru că această artificială tutelă se cerea înlocuită, ea a fost subminată treptat, dar cu decizie, de autoritatea critică a lui G. Călinescu. Înaintea maestrului trece un critic pe care mulți îl consideră un discipol lovinescian. Joc al înțîmplării, nu inexplicabil, dar, în fond, nedrept, deoarece adevărata personalitate critică tutelată de care literatura română de după război avea nevoie era cea a lui E. Lovinescu. Substituire fertilă, deoarece și G. Călinescu era purtătorul acelorași principii critice caracte-

ristice posterității maioreștiene. Fundal favorabil receptării și înțelegerii lui E. Lovinescu, care a fost nu numai un maioreșcian, ci un sintetizator al maioreșcianismului critic. **Criticul Sburătorului** era unul dintre scriitorii ce se cereau de mult reconsiderați. Încercarea de a trasa într-un tablou critic complet contururile activității lui E. Lovinescu și-a asumat-o Eugen Simion. Dificultățile întreprinderii sale nu au fost mici și, pentru a înțelege și formula finală a cărții lui, le vom enumera pe cît cu putință pe cele ce ni se par mai importante. Pozitiv ni se pare faptul că Lovinescu era în momentul scrierii cărții erou de legendă, că începuse să funcționeze un mit-Lovinescu. Ceea ce arată că elementul biografic perisabil a cedat cîtorva linii de dimensiune morală, suficiente pentru a alcătui portretul unui critic de excepție. Din păcate, legenda aceasta se referă numai la activitatea lui cenaculară nu și la operă. Alături de ceea ce putem numi noua legendă Lovinescu stăruie imaginile mai vechi, din timpul vieții criticii, puse în circulație de scriitori ulcerați de foiletonistica lui. Și omul și opera au fost supuse contestării și o cercetare are de înfruntat obstacolul unor opinii necoincidente acolo unde totul pare foarte clar. Critica lui

Eugen Lovinescu a fost indeobște rău prizată și răstălmăcită de nenumărate ori. De sub nămolul acuzațiilor era de scos adevărata ei față. Nedrepte în foarte multe cazuri, ele au putut înflori pe solul propriilor contradicții ale criticului, pe fondul unor reexaminări de opinii ale acestuia, celebrele „revizuriri”, ca și pe acela al unei traiectorii formative de lungă durată și nu lipsită de imprecizuni. Fără faza finală a criticii sale, Lovinescu ar fi fost încă un critic controversabil, dar lentă și ferma ascensiune a traiectoriei sale de formație a avut șansa unei apoteoze creatoare finale care scutește în mare măsură de controverse, chiar dacă nu și de anume întrebări. Acțiunea celui ce se dedică lui E. Lovinescu e de a face o adevărată restaurație. Ea e necesară cu atît mai mult cu cît relei prize de dinainte de război i-a urmat una postbelică, cauză directă a întîrzierii reconsiderării lui reale. La vechile acuzații s-au adăugat altele și la vechile inexactități, unele noi. Perspectiva deformatoare l-a lovit de două ori din unghiuri de vedere diferite. E. Simion are luciditatea delicateții cazului său și se apropie de el cu conștiința celui ce știe că restituie liniile adevărate unui portret mutilat. În dosul acestei perdele de ceață și fum se află însă concreta difi-

România literară

folosind un limbaj sărac, tern ; în versurile sale abundă formule prozaice din cele mai depreciate : „valul săltăreț“, „nostalgiile ascunse“, „soaptele tainice“, „duioasă alinare“, „goană neună“, „Ce te apasă și ce te frămîntă“, „cuvinte arzătoare — culmi amefitoare“, „singur, singurel“, „dorul tinereții“, „năvalnică chemare“, „crîncenul bici al soartei“, „arzătorul țel“, „murmur duios“, „omesc-i țel“, „Precum oaza, răsărit-ai în desert“, „cana visării — măduva visării — hotarul visării — țărina visării“, „clocotitoare durere“, „aprinse vise“, „zările-albastre“, „valurile patimilor“, „drag prieten — crunt dușman“, „deznădejdea amară“, „secera durerii“, „tulpina fericirii“, „sîmburele visului“, „coașa trăirii“, „fecioarele sfioase“, „lacul tristeții“ etc. O preferință pentru repetiții de cuvinte — de sorginte, probabil, muzicală — nu întotdeauna avantajoasă („Ode către tînăra dansatoare“). o discutabilă dezinvoltură în oralitate : „Moarte, mă-nțelegi ?“ ; „A, dar iată ce vroiam să-ți spun“.

Credem că Sandu Tzigara-Samurcaș este un poet autentic și că în cele mai bune din poemele sale presiunea lăuntrică este atît de mare, încît face să se închege lirismul, aproape în pofida cuvintelor, a scriiturii. Probabil că aceasta simțea Ion Barbu cînd spunea, într-o scrisoare din 1957, adresată autorului (citată în prefață) : „Apele lirismului domniei tale mă prind și mă depășesc iarăși... Versuri de aur în fuziune ! Și iată că încep să visez de o după amiază în care să mă cufund în vîltoarea doionisiacă a poeziei lui Sandu Tzigara-Samurcaș“.



Romulus Guga

Totem

Nu sîntem de acord cu tendința unor comentatori de a minimaliza importanța poeziei lui Romulus Guga în scopul sublinierii deosebitei valori a romanului său — apărut aproape concomitent cu această plachetă. Laurențiu Ulici — căci el, în *Contemporanul*, afirmă că vocația de creator a lui Guga „pune în umbră presupusul (!) talent poetic“ — face eroarea de a cita, în acest sens, pe Petru Popescu : am recitat cele două volume ale lui Petru Popescu și ele ne par cărți serioase, atestînd un talent poetic viguros.

Romulus Guga a debutat în 1968 cu *Bărți părăsite*, în defuncta colecție „Luceafărul“. Nu ne amintim cum a fost primită acea carte, dar ne-ar întrista ca *Totemul* de acum (Ed. Cartea Românească) să nu se bucure de aprecierile ce i se cuvin. Tînărul critic Alexandru Ștefănescu, în *Luceafărul*, semnează o concentrată recenzie în care definește fondul spiritual al liricii lui Guga : o „masivitate a durerii ce s-a clădit anonim, prin trecerea generațiilor (...). Poetul nu-și învinge disperarea pe cale speculativă și nici prin provocare de stări euforice, ci printr-o bună-tate adîncă și calmă, suită din bezna

primordialității totemice“. Cu alte cuvinte, Romulus Guga își proiectează sufletul în stări ancestrale mitice, cînd oamenii puteau comunica privindu-și chipurile în oglinda enormă a unei credințe comune : „Cuminte e totul cînd ne naștem cuminți, / sfinții stau cuminți, altarele-s cioplite / cuminte / cuminte cuțitul între dinți, / jertfele toate cuminți, / în drum spre clipa supremă cuminte. / Vîno, tu, atunci zeu blind și dă-ne / cumintele promis / nouă muritorilor de rînd / ce te-am deschis în fața lumii / cu spaima noastră de călători, / cu vrerea de-a ne vindeca de moarte, / vîno, tu, și ne iartă, pre noi cuminții tăi, cum noi / iertăm cuvintelor tale“ (*Totem*).

În adîncul său, poetul simte un „viscol de moarte pe-aproape“, un peisaj de zei încremeniți : „albe, primitive statui, / drumuri pustii în victoria nimă-nui“. Oamenii alunecă prin timp și spațiu asemenea acelor subțiri folii de metal depuse pe Lună ca să măsoare vîntul solar de particule, ce le izbește (*Adiere*), în orice obiect, în orice întîmplare el zărește, obstinat *trecerea* ireversibilă : „a nîns, se vorbește de tine / ființa mea minerală“. Ce anume durează ? Poate amintirea marilor poeți : „nu te mîhni, sortit e piatră să / așezi în uitare“ ; dar iată că „statuia e-n mîinile mele / mă doare sub tălpi soclul vremelnicei. / S-a stîrnit vînt / mîinile nu s-au grăbit s-acopere inima“.

Nici vechile adagii populare nu-l consolează definitiv. „Apa trece, pietrele rămîn“, spune proverbul. Așa să fie ? E doar o victorie vremelnică, atotînvîgătoare rămîne *curgerea* : „dragostea mea, cuvintele m-au pierdut, / întotdeauna

una cuvintele, pietrele ce le / tot sfărîmă apa curgînd“. Întrebări fără răspuns posibil străbat ființa poetului : „cine ne / va curăța scheletele de eternitate întîmplătoare“ și, în cele din urmă : „o, cine va ști c-am trecut ca o lacrimă / pe obrazul acestei planete albastre ?“.

Rostirea poetică a lui Romulus Guga este una discretă, fără convulsie și deformare expresionistă, aproape egală. Pentru ceea ce are de spus, ne pare un ton potrivit, excesele vociferante ar fi surprinzătoare. În acest sens, prima poezie, *Corrida*, unde lumea e văzută ca o arenă hispanică — „planeta-n arenă în fața c-o roșie manta, / luptînd cu taurul, veșnicul taur de aur“ —, ne pare dezechilibrată și „amenajată“, autorul îngăduindu-și o violență ce nu-i vine bine : „stelele scrîbite scuipe semînțe“ (!). Neașteptat de gălăgios finalul unei bune poezii (*Transhumanță*), din nou o viziune cosmică rău pusă în cuvinte : „colindul acestei *bucăți rotunde* (s.n.) / de țărînă, ce-și învîrte nebunia / în jurul petei galbene, fierbinți“ etc. În a treia poezie din carte, un exces de nume proprii : Ulisse, Penelopa, Troia, Agamemnon, Achille, Patrocle, Paris, Elena, Casandra, în numai 20 versuri ! Un joc oarecare de motive credem că sînt *Ritual* și *Taine*. Alteori fraza lirică se împiedică : „nu fac cu mîngîierea decît a te speria“, sună banal-pretențios : „se mistuie în *van* (s.n.) misterul unei lumi“ ; în altă parte, mult răspîndit tic al cuvintelor prefixate cu *ne* : *ne-moarte*, *ne-mort*, *nelume*, *nenăscută*, și iar *nemoarte* (*Înalt*, *Autumnală*).

Solicităm pentru acest deosebit poet și prozator din Tîrgu-Mureș atenția reală a criticii.

a-și pune integral în valoare instinctele feminine, inclusiv cele materne. Frumoașa lamentație cu care debutează romanul este cum nu se poate mai grăitoare : „L-am iubit ; l-am iubit enorm, ca o mamă, ca o soră, ca o amantă. Și mi-a plăcut grozav să-l iubesc și să mă supun lui, să-l îngrijesc, să-l mîngîi ca pe un copil, să-l îndemn să mă oprime ca un bărbat ; să-l suport capricios, să-l încurajez în pofa lui de a domina, de a se simți puternic, de a fi stăpînul“. Nu uciideți femeile este cartea rememorarii unei iubiri dificile și a unei fericiri intense și pasagere ; dar, în același timp, este și romanul nevoii de iubire și de fericire. Așa privind, mi se pare că ponderea pe care o acordă scriitoarea monstrosului portret al mamei lui Marcel este exagerată în raport cu economia intimă a cărții ; hidoasa creatură putea face obiectul unei alte scrieri, căci în *Nu uciideți femeile* înseamnă o abatere de la direcția majoră a romanului. Dincolo însă de acest dezzechilibru, se poate spune că Maria-Luiza Cristescu a scris o carte vie și actuală, prin care se impune ca una dintre cele mai interesante prozoare de astăzi.



Marcel Păruș

Pasărea care ride

Poate că ar fi necesar să ne întrebăm odată cît adevăr și cîtă mystificare se află în spatele refuzului unor autori de a mai scrie roman „tradițional“ ; devenit o lesnicioasă formulă, romanul fără caractere și fără intrigă nu înseamnă totuși altceva, în foarte multe cazuri, decît o posibilitate comodă de a introduce prin contrabandă în spațiul literaturii produse străine de ființa ei. Un oarecare snobism, teama de a nu părea, cumva, cpaici, obtuși, neînțelegători și, în ultimă instanță, ridicoli — dar un critic va fi întotdeauna un Don Quijote ! — prin inacceptarea „noului“, a „originalității“, frica superstițioasă în fața oricărei teorii și teoretizări, oricît de subrede, toate acestea au favorizat apariția unor pretențioase scrieri pseudo-literare, în care, eventual, admirăm în-

teligența și abilitatea autorilor, capacitatea lor speculativă, întinderea cunoștințelor chiar, însă niciodată sau foarte rar însușirile literare, misterioasa facultate a creației.

Cartea lui Marcel Păruș (Ed. Eminescu, 1970), ne oferă un bun exemplu de pseudo-literatură ; *Pasărea care ride* (ce titlu supărător prin stridență !) este, în fond, un fals roman, în care notabilă nu e decît puterea autorului de a nu spune nimic pe parcursul a aproape 400 de pagini, vorbind totuși continuu. Epica, foarte sumară, nu este decît un pretext pentru a se permite accesul unei impresionante și copleșitoare mase lingvistice : după 14 ani de căsătorie, în viața a doi soți pare a se produce o criză, determinată probabil de înstrăinarea prin obișnuință. Cartea se constituie din montarea în paralel a unor lungi și foarte abstracte discursuri ținute de cele două personaje sub formă de monolog interior, discursuri în care sînt amestecate haotic vagi memorii, vise voit simbolice, întîmplări și legende ce par a ascunde sensuri obscure (ar fi interesant de știut ce reacție ar avea, la o confruntare cu atîția presupuși urmași, sclavul lui Xantos, dacă printr-un miracol s-ar intoarce din prăpastia în care l-au aruncat delfinul !), dar mai ales numeroase speculații sterile, goale de sens, autorul socotind că fragilitatea sub aspect literar

va fi compensată printr-o revărsare de „filosofie“. Iată o pildă, deși întreg volumul, aproape ilizibil, poate fi citat : „Pentru a uita, trebuie sanctificată gelozia pe care starea de veghe o simte față de somn și față de odihnă. Vicleșugul acestei chei aruncate în jgheburile lucitoare declanșează un proces de disoluție a energiei ce se degajă din ideea-mamă, curajul. Firescul trăirii morții capătă sexul împăratesc al acelor imperii care de-a lungul istoriei rațiunii și-au dorit o fecunditate capabilă să permanentizeze ideea de dinastie. Numai că acest fapt a fost întotdeauna negat de gelozia stării de veghe a acelor forțe care au descoperit sanctificarea ca singură posibilitate a schimbării lucrurilor. Deci, împotriva stării de osîndă a erecției totale de care este capabil infinitul trebuie declanșat orgoliul acelor granițe multumite doar cu vicisitudinile contemplării. Acolo, pe muchia acestor granițe, trăirea morții capătă chip de fum, binaritatea fundamentală — a fi și a nu fi, bărbat și femeie, viață și moarte, cîntec și descîntec, acțiune și renunțare, avantaj și pagubă, gînd și lipsă de gînd, da și nu — se transformă în Unu, în muzică necesară doar sieși, adică în sfîntențe“. Cumplită beție de cuvinte ! Deși nu mai e un debutant, înzestrarea literară a lui Marcel Păruș mi se pare îndoielnică.

cultate a întreprinderii ; opera lui E. Lovinescu, cele circa o sută de volume, între care *Criticele*, unde opiniile se metamorfozează de la o ediție la alta, capătă chip nou și produc cercetătorului senzația unei deplasări labirintice. Principala operație e de a pune ordine în acest hățiș al opiniilor critice și de a desfășura o hartă completă a scrierilor lovinesciene în temeiul căreia să se poată emite judecățile de valoare. A reface viața criticului l se pare inutil. Interesează viața lui morală care e cuprinsă toată în operă. Studiind opera, se va studia omul. Efortul principal al lui E. Simion se va îndrepta asupra operei, indiferent că ea este opera de critic, de romancier sau de sociolog. Întîi, primele încercări critice, apoi revista și cenaclul *Sburătorul*, ideile despre formarea civilizației române moderne, cea despre valorile estetice, conceptul critic lovinescian etc. După acest prim examen se va trece la analiza *Istoriei literare* lovinesciene, la memorialistică, la ciclul junimist etc. Criticul procedează meticolos pentru a lămurii neclaritățile. Monografia sa e, mai înainte de a fi altfel, o monografie descriptivă care să dea baza de lucru a cercetărilor viitoare. Se explică astfel și diviziunile de caracter oarecum didactic ale cărții. Îndeletnicirea principală a criticului e să discute ideile lui E. Lovinescu și să le verifice

justețea sau validitatea. Dezinteresul pentru Lovinescu ca sociolog e combătut prin demonstrarea competenței sociologice a acestuia. *Mutației valorilor estetice* i se dovedește coerența și actualitatea opiniilor. Soliditatea istoriei literaturii române contemporane în poziția ei de principiu și în acuitatea definițiilor critice este o altă operație căreia se dedică îndelung E. Simion. Concluzia e cu totul favorabilă : astăzi operăm cu datele acelei istorii, lucru pe care l-a făcut și G. Călinescu. Este confirmată opinia călinesciană despre valoarea polemică a lui E. Lovinescu, dar și aceea privitoare la lipsa de consistență artistică a prozei sale. O excepție sînt *Memoriile*. Un loc aparte se acordă, între creațiile critice, ciclului junimist. Prejudecata că E. Lovinescu este un neinteresat de literatura română mai veche e combătută și ea. Uscatul se desparte de ape în cele mai multe cazuri. Nu întotdeauna este însă convingătoare pledoaria sa. În chestiunea dacă E. Lovinescu e produsul cenaclului sau invers, deși răspunsul refuză prima afirmație, argumentele nu sînt edificatoare. O interacțiune de la mentor la invitatul său este inevitabilă și ar fi fost de explicat acel proces, mai subtil, de dominare pe care e de presupus că l-a

exercitat criticul *Sburătorului* asupra unei atît de iritabile faune pe care, e evident din *Memorii* că, parțial, o disprețuia. E. Simion trece de citeva ori în mod necondiționat de partea lui E. Lovinescu, fără a se explica suficient. Este cazul să spunem că E. Simion nu face eroarea de a se declara trup și suflet cu E. Lovinescu și a-i prelua acestuia, odată cu opiniile, și simpatiile, și antipatiile. Examenul opiniilor rămîne mereu critic și autorul, care nu împărtășește cu E. Lovinescu simpatia pentru C. Baltazar și F. Aderca, are loialitatea de a observa că de pildă G. Ibrăileanu, coborît mereu de diverși detractori prin comparație cu Lovinescu, este un egal al acestuia și că păreriile lor literare coincid de multe ori, după cum activitatea lor critică se oferă una ca pendant pentru cealaltă. Un act de justiție se face și pentru atît de batjocoritul de Lovinescu, M. Dragomirescu. E. Simion nu deschide însă lui E. Lovinescu citeva procese de atitudine „vinovate“, cum ar fi fost cazul. El îi enunță contradicțiile fără a intra în studierea lor mai adîncă. Arată de pildă strania situație în care se află E. Lovinescu ca interpret de poezie, postură în care nu înțelege pe Bacovia, Blaga, Philippide. E. Lovinescu e numit de mai multe ori „criticul fără prejudecăți“ și tratat ca atare, dar prejudecățile sînt relevante chiar de E. Simion

în mai multe rînduri. Am arătat însă cît de dificilă e întreprinderea prin caracterul ei de pionierat. Ceea ce reușește E. Simion este să ne dea o idee exactă despre amploarea și valoarea criticii lovinesciene, înlăturînd cel mai multe prejudecăți ce o însoțeau creînd instrumentul de bază al cercetărilor viitoare. O carte nu epuizează u scriitor mare și E. Lovinescu e dintr-aceștia. E. Simion manifestă față de înaintașul său o înțelegere pe care nu mai un critic o poate avea față de un alt critic. Imaginea globală e a un intelectual de talent și onestitate a cui noblețe de atitudine și superioritate de talent nu găsește suficientă apărare. Este înțeleasă mai ales hărțuia criticului de fauna intemperantă a l mii literare. În proiecta lui E. Simion E. Lovinescu e adesea un Guliver în lume literară pigmea. Camil Baltazar în carte, prototipul ingratitudinii scriitoricești. Totuși, ceea ce lipsește căre este ceea ce reproșază E. Lovinescu G. Călinescu privitor la *Opera lui Eminescu*, ceea ce reproșează E. Simion E. Lovinescu privitor la *Titu Maiorescu* : absența acelor 100 de pagini sinteză finală care să dea o definiție imagine globală. Scrise de altcine sau chiar de Eugen Simion, ele se ridică probabil tot pe soclul acei monografii.



Autoportret, 1940

Ury Benador

Primăveri captive

Trebăluind prin bucătărie ca să-i pregătească o supă n legumele aduse de domnul Pasqualatti, Frau Sali esare deodată. I s-a părut oare, sau domnul Ludwig gemut în somn, dar ce fel de geamăt, dumnezeule ? ! Dintr-o săritură, de parcă n-ar avea cei aproape ăzeci și cinci de ani, pe care îi are, e în ușa spre imnealul. S-a speriat fără rost : domnul Ludwig parme liniștit. Totuși ceva nu-i place. Îl privește ng. Nu, nu-i place ! Ce anume ? Să fie oare culoarea alben-pământie a obrazului ? Dar așa e de cînd a fost lus din Gneixendorf. Nu, nu culoarea este ceea ce o erie, ci altceva : fălcile late, puternice, îi sînt numai , că parcă e un schelet de leu cu părul mare, alb, vîrșat pe pernă. Dar așa erau și ieri și alaltăieri. tunci ce o sperie acum ? I se pare oare, sau pe ipul dumisale a apărut — de adineauri, cînd l-a ai privit — ceva care l-a schimbat, așa cum se schimbă sub ochii tăi oamenii gonîți din spate de în-erul morții, ca să intre mai repede pe poarta cea eagră...

— Doctori !!!
Din somn a strigat. Acum deschide ochii. Se miră rcă de ceva și privește ca omul venit de tare de-arte, din străini, printre străini. Acum, însă, privirea este limpede...

— Ia o droșcă și cheamă-i pe domnii doctori ! Pe ți trei ! Cu instrumentele ! Să-mi facă iar o puncție ! cum, că...
Și nu mai poate continua ; din nou se strîmbă de rere. Se închircește. Nu știe ce îl doare mai crîn- : pîntecele umflat ? Ficatul, care parcă e de piatră ? lăminii ?

Văzînd-o pe Frau Sali cum stă în ușă, nehotărîtă, ce o sforțare să-i zimbească liniștitor :

— Poți să pleci liniștită. Nu mor pînă nu te îna-iez.

Și după o clipă :

— Pînă vii, dă-mi o carte să nu rămîn singur... uite... a...

Cu mîna întinsă îi arată spre mica bibliotecă din eapta ferestrei, lîngă bustul lui Brutus.

— Aia de deasupra... Plutarh îi zice. Așa ! Mulțu-esc ! Și Biblia. Nu, nu cea mică — cealaltă mare, cu arginile aurite.

Frau Sali știe că nu se mai satură citînd-o. Dar e rea. Mai bine să-i dea totuși traducerea cealaltă — oară — pe hîrtie subțire.

Ar vrea să-i spună asta, dar știe că se supără dacă socotește nevolnic. De aceea îi dă ce a cerut dum-alui.

După ce și-a luat din bucătărie șalul, a revenit aici vadă încă o dată dacă poate pleca liniștită după ctori. Dar îl vede că nu se grăbește să înceapă a i, ci fața îi este chinuită de dureri. Știe ea ce are de ut ! Nu-l va lăsa numai cu cărțile, adică tot singur. ci dacă tovărășia unei cărți e cîteodată mai mult cît tovărășia unui om, dar numai un om te poate ita cînd ai nevoie de un pahar cu apă sau de o doc-rie. Uite că chiar dumnealui cere pe cineva.

— Roagă-l pe domnul Friedel să urce puțin. Și pe ș Ulrich poștește-l. Lui moș Ulrich vreau să-l dau va de lucru, iar pe domnul Friedel vreau să-l rog se ducă undeva.

A, pentru asta îi cheamă ? Ea ar fi dorit să rămînă ieva cu dumnealui.

— Înainte de pleci, aprinde, te rog, lampa de lîngă tul meu.

Frau Sali o aprinde și pleacă îngrijorată că domnul idwig va rămîne totuși singur.

Parcă înviorat, Beethoven l-a luat întîi pe Plutarh. deschis la întîmplare, știind că din orice pagină ar i, fie și pentru a zecea oară din aceste „Vieți pa-lele“, are de învățat.

Dar nu se poate concentra ; îl doare ficatul. Da, de olo îi vine durerea, de la ficat.

Cu cartea căzută din mîna lăsată moale, pe cuver-ra patului, gîndurile umblă, umblă...

Și pentru că observă că un gînd aduce altul și a-sta altul și altul, și gîndurile te obosesc mai tare cît o lectură, se hotărăște să citească totuși. Cititul itează sforțarea la atît cît îți cere ceea ce e scris olo — pe cînd gîndurile te trag cîteodată pînă sus, i pe tot, pe Himalaia...

Deschide Biblia acolo unde știe că îl interesează mai lt acum, la Iov. Îl încîntă și traducerea : Luther.

„Așadar, cu atîtea mii de ani în urmă, un frate de ferință ! Oho-ho ! dar ai stat mai rău ca mine, ce-ene Iov ! Cîte ai mai îndurat ! Și cu trupul și cu letul. Dar nici tu nu te-ai dat bătut. Deși nu a-ai să participi ca mine cu o cantată la festivalul erar-muzical din 7 aprilie 1827. (Și fața i se strîmbă grimasa unui zîmbet la gîndul „Iov participînd la tivalul literar-muzical din 7 aprilie 1827“.) Și l-ai runtat pe însuși Domnul Dumnezeu Atotputernicul ! ca mine care vreau să înfrunt un simplu Metter-

nich... Care este totuși Atotputernicul Ministru al Po-lițiilor !

Ia să te auzim, frate al meu Iov — acolo unde mă ajuți la Cantata **Primăveri captive** pentru festivalul literar-muzical de peste două săptămîni.

„2. Sînt unii care mută hotarele, fură turmele și le pasc“.

„4. Îmbrîncesc din drum pe cei lipsiți, slesc pe ne-norociții din țară să se ascundă... — Și El vede și tace“.

S-a oprit din citit căci iar l-au apucat durerile crîncene. Dar se biruiește. Va lucra ! Nu este prima sufe-rință biruită prin lucru. Și își amintește că suferințele care l-au dus la Testamentul din Heiligenstadt în urmă cu un sfert de veac — erau neasemuit mai grele — căci erau sufletești : dezamăgiri și umiliri. Și totuși, a revenit îndată la o și mai mare dragoste de viață, și încredere în ea, făcute simfonie și sonată. Pentru propia sa tărie, pentru aceea a oamenilor. Tot atunci s-a gîndit să scrie și un oratoriu **Iov**. De ce a abando-nat ideea ? Și cum de n-a făcut nici cea mai mică notiță, el, care umple caiete întregi și hîrtii și hîr-tiute cu note și notițe pentru fiecare proiect de lu-crare ? Va scrie însă acum un **Iov**. Îndată ce se va însănoși va scrie un Iov, un Iov care îl înfruntă pe Dumnezeu și — ca în Biblie — își ceartă prietenii cei mai buni, pentru că îl îndeamnă la resemnare în fața nenorocirilor, ba îl îndeamnă chiar și la respect față de un Dumnezeu al capriciilor !

Rămîne pe gînduri : asta voiam să spun și atunci... Da, da. Își amintește exact : Voia să dea în oratoriu îndemn la răzvrătire și la luptă nu numai împotriva acelora care fac pe om să sufere, numească-se ei Dum-nezeu sau Destin sau atotputernicii timpului, ci răz-vrătire și luptă și împotriva acelor oameni — prietenii cei mai buni să-ți fie — care te îndeamnă la „cumin-tenie“.

Citește mai departe :

„...vreți să-l apărați pe Dumnezeu cu linguire și viclenie. V-ar place dacă v-ar judeca pe voi ?“

I se pare oare, sau e cineva în bucătărie ?

— Cine e acolo ?

Este moș Ulrich, intrat prin ușa bucătăriei, lăsată neîncuiată de Frau Sali.

Beethoven, știind că bătrînelului ăstuia — „Tausend-künstler“ cu cap de babă și măscărici, dar și de filo-zof, îi place să-i vorbești pompos — cum vorbește și el — îi spune :

— Te-am pofcit din nou, prietene și vecine Ulrich Licear, nobil cetățean al Vienei și al eternității, ca să te apuci de lucru la ajustarea picioarelor pianului. Mă operez azi — adică mi se va face o nouă puncție, așa că n-o să mă pot da jos de loc din pat cîteva zile. Dar grație artei dumitale multilaterale, voi putea să lucrez în pat, culcat, avînd în fața mea — chiar pe pat — acel mic pupitru pe care mi l-ai propus...

Bătrînul Ulrich nici n-a apucat să-i răspundă pe plăcuța gata pregătită pe cuvertura patului, că a in-trat domnul Friedel.

Beethoven îi cere scuze că vrea să-l deranjeze cu un drum.

— Dacă nu ți-e greu, fă-ți, te rog, timp și repede-te la croitorul meu — îl știi, Lind — stă pe Renngasse 149. Cere-i, te rog, să-mi trimită în sfîrșit, hainele. A fost și Holz la el, dar pe Holz îl amină mereu cu tot felul de „explicații“. Pe dumneata n-o să te poată a-măgi, căci, deși ești croitor de haine femeiești, ai să știi ce să-i răspunzi. Ce dracu, îi sînt client de două-zeci de ani ! Spune-i că îmi trebuie neapărat hainele pentru un spectacol de gală, la 7 aprilie. Nu mai sînt decît două săptămîni pînă atunci, și nu vreau să le am gata proaspete, chiar în ziua aceea, ca să le port cum poartă un Feldwebel haine civile.

Se întrerupe, căci simte că e cineva la ușa din față.

— Deschide, te rog, moș Ulrich. Mi se pare că a venit cineva.

Moș Ulrich a deschis. E poștașul cu o scrisoare în mînă.

Gata să vrea să sară din pat, Beethoven strigă :

— Repede, repede, prietene poștaș !

După ce aproape i-a smuls scrisoarea și a citit-o pe nerăsuflăte, izbucnește :

— Hurra !! Dar de ce dracu nu vin doctorii să-mi facă mai repede puncția ?

Deși sforțarea cu încercarea de a se ridica din pat, l-a răscolit durerea, vorbește, vorbește, agitat, febril și mult, ca în zilele lui cele bune, cînd e sănătos.

— Mi se scrie din Londra. Tocmai din Londra ! Niște admiratori din Anglia îmi scriu. Și au trimis și bani. Și ce frumos scrie Stumpf ! Ascultați !

„Nu sînt în stare să exprim în cuvinte cît m-a spe-riat și m-a umplut de durere știrea că suferiți de o boală îndelungată și chinuitoare, așa cum spuneți singur în scrisoarea dumneavoastră din 8 februarie.

Puține zile au fost în care — de la prima știre căpă-tată prin domnul A. Streicher — să nu fi gîndit la dv., nobile prieten. Foarte ades sînt cu sufletul în odaia dumneavoastră, la patul celui suferînd, și întreb în-grijorat pe medic cum e cu însănoșirea, și vreau să-i smulg asigurarea că boala nu e gravă și că bol-navul va fi în curînd restabilit cu totul. Da, prietene, adînc admirat ! Dacă dorințele fierbînți ale unui prie-ten sînt în stare să aibă vreo influență, atunci inimile admiratorilor dumneavoastră vor porni tumultuos din piepturi într-o simfonie a recunoștinței, către acela care — singur el, minunat și părintește — își conduce făpturile spre ținta ce le-a dat-o. Că v-au făcut mare plăcere operele lui Händel, ce vi le-am trimis, este răsplată destulă pentru mine, căci aceasta era în in-tenția mea. Fidel dorinței dumneavoastră, am cîștigat fără întîrziere și pe domnii Smart și Moscheles pen-tru cauza cea bună, cum de altfel am înștiințat și pe directorii societății **Filarmonica**. S-a fixat deci ime-diat, deocamdată o sumă de 100 de lire ce se predă baronului Rotschild...

Cu cele mai sincere urări, să pot auzi curînd des-pre însănoșirea dumneavoastră, am onoarea să ră-mîn cu cea mai înaltă considerație, al dumneavoastră prea supus servitor,

I. S. Stumpf

Londra, 1 martie 1827“.

Acum izbucnește și mai aprins :

— Ah, să mă însănoșesc numai, numai să mă însă-



Masca lui Beethoven

nătoșesc și o să vadă lumea ce lucruri am să scriu abia de acum încolo.

Și deodată către Ulrich :

— Nu mai e nevoie să te ostenești cu ajustarea pia-nului și cu pultul pentru pat. Îți mulțumesc ! Îndată după operație încep să lucrez ca om sănătos, pe pianul cel nou, primit în dar tot de la prietenii din Londra. Încă o dată mulțumesc și poți pleca. Iar dumneata prietene Friedel, grăbește-te, te rog, să mergi la Lind pentru haine. Mulțumesc.

Au plecat.

A apărut Frau Sali însoțind pe doctorii Seibert și Malfatti. Dar profesorul Wawruch de ce n-a venit ? Oare n-a fost găsit ?

— Repede, domnilor doctori, repede vă rog, căci am treabă. De ați ști ce scrisoare am primit. Chiar a-cum am primit-o. Din Londra ! Din Londra ! Și am de lucru pentru Anglia. Și am de terminat o lucrare pentru un mare festival literar-muzical apropiat. Și pe urmă abia am treabă. Începem viața de la început !

Seibert îl privește uluit-admirativ, și îi spune lui Malfatti :

— Ce om extraordinar, colega, ce om extraordinar ! Cu buzele fără un strop de sînge, cu obrații cadaverici, cu burta plină de apă, cu ficatul cirozat, cu plămîni nici ei în regulă, în sfîrșit, cu moarte în oase, și por-tîm, ce elan ! Ce proiecte !

Malfatti răspunde încruntat :

3 România literară

— Întotdeauna, de cînd îl cunosc, a fost un agitat caraghios.

Beethoven, observînd că ei şuşotesc, e amuzat de figura gravă a lui Seibert şi de aceea încruntată a lui Malfatti.

— Vă temeţi că voi muri sub cuţit ? ! Sau în urma operaţiei ? Nici o grijă. Pînă nu termin ce am de terminat, nu mor. Aşa că, chiar dacă veţi constata moartea mea, să nu întocmiţi actul de deces, căci vă faceţi de ris : actul nu va fi valabil. Dacă veţi voi să vă convingeţi că într-adevăr am murit, să nu-mi verificaţi moartea cu metodele învechite ale medicinei — apăsarea pupilei, oglinda la gură şi mai ştiu ce prostii medicale — ci căutaţi în sertare şi pe masa de scris. Dacă găsiţi acolo terminată Simfonia a X-a — „Bachus“ şi un „Faust“, atunci, şi numai atunci...

Dar se întrerupe, urmărind deodată — pentru prima oară cu frică — instrumentele pe care le pregătesc Malfatti. După cîteva clipe continuă :

— Nu, nu e misticism în ce spun, iar dacă este cumva, mă priveşte personal. În orice caz am cele mai bune experienţe cu dumnealui, misticismul... M-a susţinut ca să ajung nu numai pînă la Missa Solemnis şi la Simfonia a IX-a, ci la quartete... şi la...

Dar cu tot calmul pe care îl afişează, acum, cînd operaţia a început, încheştează fălcile, închide ochii şi geme printre dinţii strînsi :

— De fapt nici nu există durere. Ci numai frica de durere.

Apoi, abia stăpînindu-se să nu ţipe, priveşte undeva tare departe, şi murmură :

— Oh... dacă oamenilor nu le-ar fi frică, ce forţe morale ar avea... Nimic nu i-ar frînge... Nimeni nu i-ar înfrînge. Şi faţa lumii s-ar schimba...

Malfatti îi mirile supărat lui Seibert :

— V-am spus că e un smintit ! Îi arde de „filozofie“ şi de „misticism“.

Cînd, însă, i s-a răsucit sonda, şi a ţîşnit apă din burtă, Beethoven a dat un ţipăt — aproape urlet. Dar în clipa următoare — ruşinat — începe să ridă cu faţa strîmbată de durere.

Acum e şi Seibert supărat :

— Staţi liniştît. Risul vă zgîlţie şi ne împiedică din lucru.

— Dar să vă spun de ce rid.

— Altă dată.

El nu se lasă :

— Mi-am zis că sînteţi mai grozavi decît Moise din Biblie. El a scos apă din stîncă, iar dumneavoastră aţi reuşit s-o scoateţi dintr-o burtă, şi încă a unui simplu muzicant...

...şi se scufundă într-un fel de somnolenţă care este şi scufundare şi plutire... Apar — şi dispar îndată, făcîţi abur şi fum — Stumpî, Smart, Moscheles. Moscheles este din nou aici. Ştiu, Ignatz Moscheles — virtuos al pianului de renume universal, şi virtuos al inimii, discret — ştiu că tu ai fost iniţiatorul şi eşti realizatorul principal a tot ce s-a făcut şi se face pentru mine.

Dar, uite, că Moscheles este din nou abur şi fum — şi nu mai este. În locul lui, Anne Marie-Marianne Shahor — venită din Londra pentru scurt timp în Temeschwarul ei natal unde a locuit douăzeci de ani, pînă la căsătoria — în urmă cu alţi douăzeci de ani — cu Michael Shahor din Londra, fiind amîndoi acolo muzicologi şi esteticieni, mult preţuiţi nu numai în Anglia, ci şi în Franţa. Ţi-au adus din Temeschwar — care e la doi paşi distanţă de aici şi din Bonnul cu distanţă de o viaţă de om, căci este 1792, Ţi-au adus în acest martie 1827, un salut din Temeschwar din partea Jeanettei d'Honrath, „blondina zvăpăiată“ de care Ţi se părea, în Bonnul de atunci, că eşti îndrăgostit, ea căsătorită apoi cu „rivalul“ tău, Carl Egerth din Koeln, cel acum mareşal şi comandant al Temeschwarului. De „blondina zvăpăiată“ — Jeanette — acum venerabila doamnă mareşal Egerth, nu Ţi-ai mai amintit în toţi aceşti ani şi nu reuşeşti acum s-o revezi în închipuire...

În schimb — binecuvîntare a Domnului — „1792 -- Bonn“ a adus, ca invocat de însetată năzuinţă şi aşteptare tănuită în tine, iată, înserarea din două noiembrie 1792.

...Pentru plecarea, mîine în zori, cu diligenţa, spre Destinul tău, la Viena, ai venit să-ţiiei rămas bun de la bătrînul anticar, ştiut ca Riquetti — neam apropiat cu Riquetti-Mirabeau, şi fugit încoace la Bonn din Strassburg. Dar ai venit mai ales să-ţiiei rămas bun de la strania lui fiică, Lucille Riquetti. Dumnezeule mare şi sfînt, prin uşa uşor întredeschisă spre Muensterplatz a micii anticării, uite-o pe neverosimila Lucille Riquetti, la pian, trîmiţînd pînă la tine — fără să simtă că o ascuţi — **Cantata funebră** la moartea, anul trecut, a marelui împărat iluminist Iosef al II-lea... De unde a luat ea partitura pe care n-a avut-o decît scurt timp Eulogius Schneider, stimulatorul tău pentru crearea Cantatei ? Si mai ales de unde aceste zguduitoare accente scoase din clape aduse parcă din străfunduri de vremuri tragice — accente pe care tu nu le ai în Cantată, dar pe care ai vrea să le prefaci în singe din singele tău... În aceeaşi seară ai aflat de la profesorul tău şi conducător muzical al orchestrei ducale — Franz Ries — că anticarul şi fiica lui nu sînt Riquetti, ci Pires Molcho. Ea, strania Hanna Molcho, iat-o aici adusă de soţii Marianne şi sir Michael Shahor, aşa cum era în urmă cu treizeci şi cinci de ani — la cei optsprezece ani de atunci — : ovalul obrazului fragil, uşor arămiu, ochii de un negru în flăcări extatice, şi întregul chip transmis de la o depărtare de trei secole de către Schelomo Molcho, de care Ţi-a vorbit de asemeni papa Ries arătîndu-Ţi o gravură a stră-strămoşului Hannei Pires-Molcho — Schelomo Molcho, cel care a urcat pe rug la cei treizeci de ani, pe care şi-i putea salva de la martirizare şi moarte, dacă — atunci cînd a aflat că se trage din marani, n-ar fi abandonat poziţia înaltă ce ocupa în magistratură şi numele nobil portughez Diego Pires, ca să fie Schelomo Molcho, sau dacă şi el ar fi abjurat de la solia sa, aşa cum a făcut însuşi Supra-Omul, Reubenî, care a trezit în el conştiinţa soliei.

Acum cînd o ai înaintea Ţa pe Hanna Molcho şi Ţi vezi şi pe Schelomo Molcho — nu ştii de ce Ţi apare şi nobleţea frumuseţii lordului Byron, poetul şi el autojertfit — dar pe baricadă, pentru o credinţă — libertatea unui popor oprimat. Şi uite, Ţi vezi pe amîndoi, Byron şi pe Molcho avînd frumuseţea păstorului adolescent biblic, biruitor nerăzboinic asupra dihaniei, aşa cum e înfăţişat de Michelangelo. Şi deodată auzi apărînd pentru Cantata din 7 aprilie acordurile aduse de Hanna Molcho în acea înserare din noiembrie 1792 şi aduse şi de chipul lui Schelomo Molcho şi de chipul lui Byron şi de cel al frumosului adolescent, păstorul mai tîrziu rege psalmist, dar mai ales în Cantata e chipul tău, Hanna Molcho. Nu, nu dispărea Hanna Molcho. Rămîi aici — pentru totdeauna, aşa cum te-am aşteptat. Te-am aşteptat, deşi ştiam — am aflat — că ai plecat „acasă“ — cum i-ai mărturisit lui papa Ries, gîndul — descultă, în pelerinaj — pe urmele profeţilor, dar şi pe cele ale Golgothei — în speranţa ca, la fel cu un alt străbun din şi mai

Vasile Nicolescu

Lied

Să cînte fluturii ! Îmi spuî.

Dar fluturii s-au dus hai-hui.

Să cînte fluturii ! Îmi ceri.

Dar fluturii nu-s nicăieri.

Să cînte florile ! mă rogi.

Dar florile-mi sînt inorogi.

Să cînte iarba ! iar îmi ceri.

Dar iarba s-a mutat în cer.

Să cînte pasul tău, acum !

Dar pasul meu este de fum.

Să cînte fumul şi cenuşa !

Dar noaptea îmi închide uşa.

mare depărtare decît Schelomo Molcho — depărtare de un mileniu — ajunsă la ţîntă şi căzută şi tu în genunchi, să sârui ţărîna sfîntă mult rîvnită, a trecut şi peste tine iureş un călăreţ păgîn şi Ţi-a amestecat sfîrîmăturile capului şi singele cu praful şi cu veşnicia acelor locuri, sfîntîndu-te.

Dar ce se întîmplă ! ? Nu te topi în abur şi fum Hanna Molcho !

Dar ea nu mai este. Ci din nou sînt aici Marianne şi sir Michael Shahor — el distins şi scăpărător, ea vibrant feminină şi cu ochi înţelepţi. Pentru că Hanna Molcho nu mai există — ar fi avut 53 de ani — tocmai potrivit —, vreau Anne Marie, Marianne, deşi ai numai patruzeci de ani... Ba nu ! Fiţi fericiţi Marianne şi Michael... Îmi voi făuri şi eu un cămin. Mă însănătoşesc... Îmi făuresc şi eu un cămin. Există Liselotte şi există tulburătoarea Heda... Oh, dar şi ele sînt la casele lor ! Fiţi ferice, fiţi fericiţi !

În somn izbucneşte în plîns — se trezeşte — nu-şi aminteşte nimic — ştie că a fost un vis, nu ştie dacă numai vis — şi adoarme din nou, dar cu urme de suspine din plîns...

Acum doarme liniştît, senin.

★

După ce Seibert şi Malfatti, s-au spălat bine în bucătărie, ei mai intră pentru o clipă la Beethoven. Tre-cînd înapoi, Malfatti şopteşte :

— Ar fi trebuit poate un preot înainte de operaţie. Să-l trimitem măcar acum pentru împărtăşanie.

Seibert îmbrăcîndu-se :

— Cunosce unul pe aici în apropiere. Îl voi trimite. Dumneavoastră mai rămîneţi ?

— Da. S-ar putea — cum aţi văzut... dintr-o clipă în alta... Şi oricum, se poate zice că am fost prieteni atîta ani. Puteam fi şi rude, dacă nepoata mea Therese, cît a fost de tînră, nu l-ar fi judecat sănătos, cochetînd numai cu el, şi, se înţelege, dacă fratele meu şi-ar fi putut imagina să o ştie soţia unui om fără o ocupaţie ca lumea, şi...

Apoi intrerupîndu-se :

— Ba plec şi eu.

Frau Sali care a aşteptat respectuoasă şi îngrijorată pînă au plecat, a încuiat uşa în urma lor, a trecut înapoi în odaia lui Beethoven, l-a acoperit bine şi a deschis puţin fereastra ca să între aer proaspăt.

★

Cînd a revenit, ca să treacă în bucătărie, l-a găsit pe Holz care are cheie şi poate intra oricînd. Ea îl înştiinţează de cele întîmplute.

Într-o clipă Holz este în odaia lui Beethoven. Vine înapoi mulţumit.

Dincolo Beethoven s-a trezit şi face efortul să strige :

— Frau Sali...

Ea intră deocamdată fără Holz. Beethoven o priveşte şi, văzîndu-i chipul îngrijorat, îi murmură liniştitor :

— Mi-e mai bine.. mi-e chiar bine...

Şi cere să-i umezească buzele cu un pic de şampanie.

— ...Scapă şi cîteva picături în gură, prescripţie medicală...

Înviorat :

— Holz n-a fost azi ?

Ea — cu semne şi cu mişcare accentuată a buzelor : — Ba chiar de două ori. Şi acum a venit din nou. E dincolo.

— Trimite-mi-l.

Şi, lui Holz, văzîndu-l intrînd :

— Mă bucur că eşti aici, dragul meu Magahoniholz, Lignum Cristi, Mefisto înţelept. Te-am coplesit cu toate alintările cu care te-am obişnuit, pentru că vreau să te pun pe drumuri. Că mi s-a făcut o nouă puncţie ai aflat. Că mă simt bine, vezi... Ehe, cîte lucruri minunate mi s-au întîmplat într-o singură zi... Îţi povestesc mîine. Azi nu mai întîrzia... eşti proaspăt însurător şi ai treabă acasă. Dar te rog de pe acum — pentru mîine — căci n-avem voie să fim fericiţi cunoscînd nevoile semenilor fără să-i ajutăm, aşa că mîine fără întîrziere...

Se opreşte, respiră greu, apoi :

— Să încasezi banii ce mi se cuvin la arhiduce şi să dai din ei bătrînului nostru Zmeskall... El este, cum ştii, de atîta vreme bolnav. Să iei de pe acum de la Frau Sali din bunătăţile pe care mi le aduce Pasqualatti, şi să-i duci... Îi vei da, să zicem... o sută de coroane. Să-i spuî că îi inapoiez suma pe care i-o dătoresc. Ai înţeles : suma pe care i-o dătoresc, i-o inapoiez. Ca să nu se simtă umilit că trebuie să fie ajutat. Obosit, închide ochii şi adoarme adînc, inseninat.

★

Prin uşa deschisă de Holz gata de plecare, a intrat un tînar subţirel cu ochii de un negru mat — sau poate că umbriţi de sprîncenele groase, frumoase arcuite, cu ovalul obrazilor uşor măslinii. Poartă mustaţă crescută mult prea mare şi groasă pentru tinereţea lui. E fără palton, ci îmbrăcat numai într-o redingotă neagră, veche, destul de ponosită, ghetele îi sînt scil-ciate, jobenul tare ros.

— Niembsch e numele meu. Am fost căutat din partea marelui Beethoven de către un oarecare Holz. Holz şi-a amintit îndată că i-a întîlnit chipul în unele publicaţii în care au apărut poezii de Lenau, căruia — ştie şi el, îi zice Niembsch. Nikolaus Niembsch. Nu e supărat că Lenau l-a numit „un oarecare“ Holz. Cine ştie cum i s-o fi transmis ceea ce a lăsat el vorbă cînd l-a căutat. Afară de asta e cunoscută irascibilitatea lui — explicabilă : e hărţuit de imposibilitatea de a-şi cîştiga bucăţica de pîine — cu toţi cei cîţiva ani urmaţi la facultatea de drept şi la aceea de medicină. Şi se ştie ce zbuciumat este de infidelitatea soţiei şi de nesiguranta dacă el este într-adevăr tatăl copilului, pe care îl duceşte ca ochii din cap. Pe lingă toate, ba chiar înainte de toate — şi mai grav decît orice — el este obsedat de groaza că într-o zi va innebuni. Cine dintre cunoscuţii sau admiratorii săi nu ştie că repetă mereu prietenilor : „un poet nu poate fi fericit în zilele noastre, căci timpul nostru nu cere nimic de la el, sau — şi mai grav — cere ceva împotriva conştiinţei proprii. Iar un poet care, pe lingă asta, nu are viaţă de familie şi nici existenţa asigurată, este prins ca într-un cleşte de foc de cuvintele lui Homer «jur-împrejur beznă», ştiînd că îl pîndeşte bezna înnebunirii“.

— Eu v-am căutat.

— Deci dumneata eşti Holz. Am auzit că domnul Beethoven are doi, să le zicem, „famuluşi“ — un cretin filistin, pre nume Schindler, şi un diavol de inteligenţă — marea dumisale dragoste — pre nume Holz. Dar se vede că numai inteligenţa — atunci cînd comite o prostie — poate să fie mai proastă decît prostia. Cum de m-ai putut căuta acolo unde eu nu mă mai duc. O simplă întîmplare a făcut să aflui. În sfîrşit. Important este că sînt mindru şi fericit că domnul Beethoven se interesează de mine.

— Domnul Beethoven — ştiu bine — va fi bucuros că aţi venit !

— Dar despre ce este vorba ? Poate că putem rezolva lucrurile noi doi, dragă domnule Holz, fără să fie întrerupt somnul domnului Beethoven. Îmi voi oferi altădată sîrbătoarea de a-l vedea.

Holz se teme că în cadrul amănuntelor pe care i le va da, s-ar putea să-l supere cu cine ştie ce, aşa că îi răspunde :

— Cred că e mai bine să vă informeze domnul Beethoven personal. Eu atît vă pot spune. E vorba de o mare „Academie literar-muzicală“ care urmează să aibă loc în 7 aprilie. Dumnealui pregăteşte o Cantată pornind de la „Primăvara“ dumneavoastră — şi pe cît ştiu — şi de la alte lucrări ale dumneavoastră, chiar şi de la marele poem-baladă **Albigenseri** pe care îl veţi avea, cum se spune, gata abia peste cîte ştie cîţi ani, dar din care i-am putut procura cîte ceva din fragmentele ce vi s-au sustras de către prieteni şi circulă printre admiratorii dumneavoastră. Dar cum spuneam, o să vorbiţi cu dumnealui. Şi cum de prezenţa mea nu e nevoie şi oricum eram pe punctul de a pleca, îmi permit să vă spun „Noapte bună“.

Lenau i-a luat mina între amîndouă palmele sale şi i-a ţinut-o mult şi afectuos.

— Îţi mulţumesc că te-ai ostenit să mă cauţi. Bine, rămîn. Şi dacă nu se va trezi curînd, aranjez cu doamna... Cine sînteţi dumneavoastră, doamnă ?

— Frau Sali, îmi zice. Îl servesc pe domnul Beethoven de aproape un an, nu ca alţii pe care nu i-a lăsat

(Continuare în pagina 18)

Primăveri captive

(Urmare din pagina 17)

să facă purici la dumnealui. Și dacă voi trăi, și dumnealui va binevoi să mă țină, îl voi servi încă cel puțin douăzeci de ani.

Lenau a zîmbit.

Holz a observat ce frumos poate zîmbi Lenau, s-a înclinat și a plecat.

★

Frau Sali îl invită pe Lenau să șadă, și — nu știi cînd — îi aduce un pahar cu vin și cere voie ca ea să treacă în bucătărie unde are de lucru.

— Cînd se va trezi domnul Beethoven, mă strigă și va poftesc la dumnealui.

Lenau o întreabă dacă, înainte de a se trezi, îl poate privi o clipă, uite de aici, din ușa care dă spre odaia dumisale.

— De ce nu ?

Și a trecut în bucătărie.

Dar Lenau nu îndrăznește să se apropie de ușă

„Cînd oare, uite, e acolo. Rămîne înmărmurit. În lumina care — cum observă el — cade rembrandtian acolo în pat este într-adevăr BEETHOVEN. Da, e BEETHOVEN pe care îl vede pentru întia oară : are capul leonin din gravuri. Deodată Lenau se cutremură : Beethoven îl privește ! Nu, nu este halucinație, ci vede că de sub pleoape BEETHOVEN, îi privește.

**Năprasnic viscolește-n munții Alpi
Taifunuri bîntuie pe-oceane
Marea inimă-a lui Beethoven
În clocot de ciclon îmi este
trezitoare-a cutezanței
de-a lua în piept destinul..**

Speriat, rămîne așa, în picioare, încordat, cu voința dirză de a fi fără gînduri... Uite, însă, își amintește că „Marea lui inimă — trezitoare a cutezanței — de a lua în piept destinul...” — fără ce mai vede acum — i-a apărut în iunie anul trecut atunci cînd bunul său prieten Arthur Loewe, foiletonistul de la „Neue Wiener Presse”, împreună cu prozatorul Ștefan Baum, l-au invitat să viziteze pe magistrul lor, Theodor Seff, fost corespondent al ziarului la Paris, și, din senin — din senin ? — țîșnit, personalitate grandioasă, profetică, prin acel straniu „roman de anticipație” care a răscolit multe conștiințe și a declanșat o mișcare de speranțe într-o omenire elevată.

Intrînd atunci în locuința magistrului din — în felul ei — originala stradă Taborgasse, de partea cealaltă a Dunării, au aflat că El e la pat grav bolnav de inimă, de pe urma atacurilor calomnioase, tocmai din partea unora din categoria acelor a căror fericire — în primul rînd — a dorit-o atunci cînd a scris cartea, și, declanșînd mișcarea, a știut că nu va mai avea timp pentru literatură, care pînă atunci fusese singura rațiune a existenței sale pe pămînt.

Atunci, la fel ca acum, aici, a privit din ușă la bolnavul care dormea. Numai că — poate pentru că Loewe îi spusese înainte „ai să vezi un cap frumos cu barbă de tînăr rege asirian” iar Ștefan Baum a zis „de tînăr profet al veacului nostru”, el a trăit un sentiment de liniștire și siguranță, nu ca acum aici, unul de un fel de cucernicie înspăimîntată, ca în fața lui Dumnezeu și la citirea lui Shakespeare.

Dar ce se întîmplă în odaia domnului Beethoven ? Acum îl aude strigînd :

— Frau Sali !

Frau Sali alcargă acolo. Din nou glasul lui întrebînd-o :

— E cineva dincolo ? Domnul Lenau încă n-a venit ?

— Chiar dumnealui este.

— Să poftescă încoace.

Și văzîndu-l intrînd :

— Apropie-te, dragul meu Lenau !

Lenau îl vede șezînd greu drept, dar cu fața o lumină. Acum strigă la Frau Sali :

— Adu repede șampania. Știu că îmi este prescrisă ca doctorie. Dă-o dracului de doctorie ! Ce știu doctorii ? Mai bună doctorie decît șampania — pe care, nici vorbă, o „consum” cu nesaț, este, uite, tinerețea și poezia. Apropie-te, Lenau, să te îmbrățișez !

Lenau e copleșit. Nu îndrăznește decît să îngenuncheze în fața patului și să prindă mîna lui Beethoven s-o sărute.

Dar Beethoven trage mîna înapoi, deși își amintește că, în urmă cu patruzeci de ani, ar fi vrut să sărute așternutului patului octogenarului muribund Gluck, dar a sărutat clanța porții, neîndrăznind să intre.

— Ești copil, Lenau ! Nu avem timp de pierdut. Îți comunic repede cîte ceva. Restul îl afli de la minunatul meu Holz. Sau poate că ai și aflat. Cantata mea își va merge drumul ei — dar pornind zborul de la tine. Adică l-a și început. Eu nu vreau decît acordul tău, că mergi împreună cu noi și că textele tale se vor îngemăna — s-au și îngemănat în conștiința mea — cu mulți și cu multe — le vei afla, și cu un frate al nostru de din urmă — cu jumătate de veac — e vorba de Christian Daniel Schubart, pe care îl știi, desigur, mai bine decît îl știu eu. Mai întîi însă confirmă-mi ce mi-a spus Holz care mi-a recomandat și procurat opera lui. Spunea Holz că prințul Karl Eugen, stăpînul atotputernic al timpului din tînutul său, l-a ținut pe poet zece ani captiv într-o închisoare subpămînteană, întunecoasă și umedă, fără să-l fi scos o singură dată la lumină, fără ca cineva, măcar din familie, să fi putut afla vreodată unde se găsește.

Lenau confirmă dînd din cap, ca să nu-l umilească pe Beethoven scriînd răspunsul pe caietul de conversații pregătit pe cuvertura patului împreună cu un creion gros de tîmplărie.

— ...și că din cauza aceluiași atotputernic tiran, Karl Eugen, Schiller a trebuit să se autoexileze un timp...

Lenau confirmă și asta.

— Și unde dracu va fi urmă de urmă din atotputernicia hoitului Karl Eugen, atunci cînd poetul, martirizat și ucis, va fi viu în mijlocul nostru pe scena „Academiei literar-muzicale” din 7 aprilie 1827, și pe aceea a viitorului-viitorimii ?

Deodată grav :

— Nu crezi că rău am făcut rostind numele tiranului, și că se face rău cînd istoria pomeneste numele tiranilor și în general al ticăloșilor, legîndu-le de numele victimelor lor și înlesnindu-le astfel să treacă și ei — ticăloșii — vămile timpului ? Că adică ar trebui îngropați în neantul ignorării ?

Și deodată, violent :

— Ba nu, ba nu ! Trebuie amintiți, ca un „Memento”, ca un „Mane Tekel Fares” pentru Metternichii fiecărui prezent.

Și întunecat, trist :

— ...care, totuși își trăiesc în opulență și indiferență ticăloșiile ! În timp ce, cu ce oare poate ameliora suferința și diminuea deznădejdea Schubartzilor proslăvirea lor în viitor ? Sau chiar „reabilitarea” lor cît sînt în viață ?

Subit, cu energie :

— Tocmai de aceea în Cantată, jubilară din Primăvara dumitale și din cele trei ultime versuri reținute din Albingenserii dumitale, ca și răfuiala lui



Mikolaus Lenau (după un desen de M. von Schwind)

Schubart, va fi precedată de sentimentele exprimate în textele pe care le vei vedea îndată, tot ale dumitale — și din Albingenseri și din altă parte — care creează o atmosferă ce va reveni și reveni mereu, întretesută în drumul spre jubilară. Te rog, dragul meu, să fii de acord cu două lucruri : primo, ca eu să folosesc — mai bine zis să fi folosit, căci am și început lucrul — ceea ce am luat și atît cît am luat din dumneata, și secundo, să mergi împreună cu numai cu Christian Schubart, colegul de din urmă cu jumătate de veac — ci împreună și cu un foarte tînăr coleg din prezent, și anume Anastasius Grün din care de asemeni am reținut cîte ceva dintr-o „Primăvară”.

Lena scrie :

„Mă socotesc onorat — sînt oare vrednic ? — să merg împreună cu trecutul care e mereu prezent și viitor al artei și demnității — deci cu Christian Daniel Schubart, și sînt încîntat de vecinătatea tinerelului meu prieten Anastasius Grün, care — sînt sigur — va plînge de mîndrie că va fi și el sub pana dumneavoastră”. S-a oprit o clipă și ezită dacă să scrie sau nu, dar Beethoven îl îndeamnă :

— Îndrăznește, îndrăznește dacă ai vreo nemulțumire.

El scrie :

— Cred că Schubart — acolo în Cîmpiile Elizee, unde se găsește — nu va fi bucuros să fie împreună cu cotoi filistin, încălecați pe mîțe pisicioase și pofticioase, bieții cotoi, în călduri, miorlăind, însă, a „nefericire”, în plin „martiraj”, ca „victime” ale cenzurii Metternichiene. Care, se înțelege, le lasă piesele jucate și cărțile tipărite, după pofta inimii lor.

Beethoven citește încordat și, către sfîrșit, teribil amuzat, repetă :

— ...cotoi filistin încălecați pe mîțe pisicioase și pofticioase, bieții cotoi în călduri miorlăind a „nefericire...” Ha-ha-ha. Nu ! Grillparzer nu va fi, deși Holz este de părere să folosim prezența lui ca manta de ploaie... Dar gata cu preliminariile. Acum te rog citește ce am pregătit — în ordinea în care e pregătit acolo pe masă.

Cînd Lenau se așează — cu foile în mînă — pe un scaun lingă pat, Beethoven îi spune :

— Citește, dar nu numai pentru dumneata, ci și pentru mine. Eu le știu pe dinafară, dar vreau să-ți urmăresc mișcarea buzelor și încîntarea. Cînd ajungi la dumneata, nu te sfii, nu te fistici. Ci ca și cum ar fi versurile altcuiva, tot mare.

Lenau roșește la „altcuiva tot mare”.

Frau Sali a apărut — cînd ? — pitită în dosul ușii și ascultă atent cu mina la gură.

Beethoven atrage atenția lui Lenau :

— Ordinea este aceea în care am așezat eu lucrurile adică : extrase din Albingenseri — apoi tot din dumneata cele citeva frînturi pe care le ai în mînă — apoi din „Primăvara” dumitale, apoi Schubart. Dar îmi dai voie să stau culcat. Nu, nu e din slăbiciune, ci... Dar începe.

Lenau citește :

**De unde vine-ntunecata tristețe a vremii noastre,
Minia și sfîșierea și nerăbdarea noastră ?
Moartea în amurg, ea singură e vinovată
De această nerăbdare lipsită de bucurii.
Greu e să nu poți vedea mult rîvnita rază de lumină
Și să cobori în groapă zorile ființei tale.
Dar de e, ca în cenușă să pierim înainte de a se face zi,
Cu neimplinite-aprinse doruri și nădejdi,
Atunci în ale libertății raze sîngerii
Amintirea noastră-n picurări din biruință să străluce.**

**Nu ! A cerului lumină nu se lasă înlăturată
Și răsăritul nu se lasă-acoperit
Nici cu mantia de purpură-a tiraniei, și nici nu negrele
lințolii**

★

**Cînd am văzut ce tirfă este viața, am sfîrșit !
Copilul l-am ucis în fașă. Gata !
Cu nădejdiile eu nici o socoteală nu mai am — sîntem
chit !**

**Prea mult, oh, ține clocitu-aici, sub cort
Sub cortu-ăsta-al vieții, trecător
Hai vînt năprasnic, dă drumul furiilor tale
Și zvîrle-mă ca pe-o zdreanță și-o bulcandră, către
nori...**

★

**Primăvara frumosul adolescent
eliberează piraiele și fluviile
oricît înjură bătrîna iarnă
care le-a ținut captive
în închisoarea ei de gheață...**

**Și inimile
le trece peste abise
în rachete de cintece — zvîrlite-n aer.**

Acum citește din Christian Schubart :

**Aicea zac mărețele ciolane...
Altădată idoli ai lumii lor
Aicea zac în lumina-nspăimîntătoare
a zilei cea ucigătoare de miraje.**

**Și acum putrezită pînă la os e mîna
Mîna care dintr-un condei
Pe înțeleptul ce cuteza mai tare să vorbească
În cătușe îl băga.**

**Atît de muți sînt și-ncremeniți în nemișcare
Că nici un Dumnezeu vreodată la viață nu-i va mai
putea trezi...**

Beethoven — cu privirea umedă se ridică greu, îl roagă să toarne șampanie în cele două pahare, ciocnește și scapă paharul, care se varsă pe plapumă. Îi zîmbește „complice” și murmură abia perceptibil :

— Înadins am vărsat-o pe plapumă... De mare „preșit”... pentru... „răsăritul... nu se lasă acoperit... nici cu mantia de purpură a tiraniei... nici cu negrele lințolii...” Pleacă liniștit acasă... Eu dorm...

Și într-adevăr adoarme.

Lui Lenau i se pare deodată că patul — un catafaloc uriaș, alb se ridică — trece prin tavanul care se dă la o parte, și acum, Beethoven — cu nimbul sfînt și cu cununa de spini în jurul capului, plutește sus, sus, departe, deasupra lumii, deasupra timpului.

Părăsind odaia, apropie buzele de ușorul drept al ușii și sărută lemnul, cam la înălțimea capului, cum a văzut vara trecută că au făcut Ștefan Baum și Arthur Loewe — se părea ca semn de cea mai adîncă smerenie și sacru legămint — la ușa magistrului lor.

Frau Sali vine din bucătărie și rămîne pironită : hainele tînărului sînt acum haine de sărbătoare, și dumnealui însuși e o zi de duminică.

În clipa în care Lenau dă să treacă pragul pentru plecare, are în fața lui — de partea cealaltă a ușii — un om — aproape uriaș, îmbrăcat tot în negru. Deși își dă seama că este un preot, fuge înspăimîntat ca să-i fie pierdută urma în bezna străzilor din jurul acestui Schwartzspanierhaus.

Omul intră și vorbește :

— Doamnă, am fost trimis la un muribund, Peterhofer... sau așa ceva.

Frau Sali, fără să poată scoate un cuvînt, e în zădărnici la ușii lui Beethoven și o apără.



Stefan Stoian

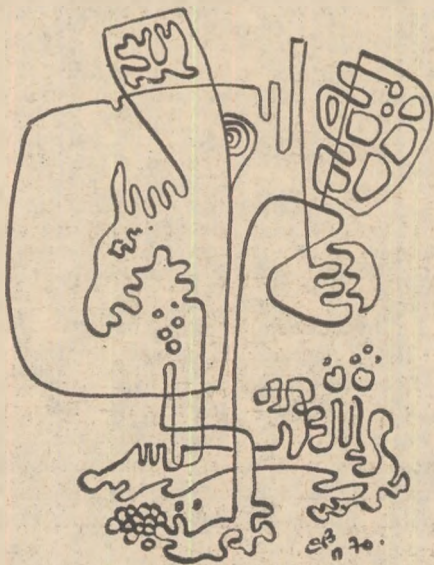
Cafeniu roșcat de septembrie

„Ești liber, i se spuse, de azi ești un om liber, poți pleca. Cu noi ai cam terminat”. Dar cuvintele trecură pe lângă el, ocolindu-l, goale, spuse pentru altul. Chiar întoarse capul să vadă pentru cine anume. Numai cîmp, pămînt galben, ars de soare, departe, niște salcîmi rădăciți, nori alburii. Apucase deci să audă cuvintele astea, cuvintele simple și banale la care se gîndea de peste douăzeci de ani de zile. Dar acum, că veniseră, că le auzea azi pentru a treia oară, acum nu le mai înțelegea. Nici măcar nu-și amintea să le fi înțeles vreodată. „Bine, dacă voi vrei asta, e-n regulă. Spune-mi mai ce trebuie să fac?” Pentru că știa bine la ce te poți aștepta tu, ca om, văzuse și simțise și auzise destule.

Erau chiar pe marginea șoselei, în spatele camionului acoperit cu o prelată verde, decolorată. Motorul dădea rătăciuri iar plutonierul, care coborise o dată cu el, îl privea. „Te-au cam lăsat puterile, tăicuță, încă un an-doi și o mierleai înăuntru”. Zimbea blind, cu suflul. „Voi îmi tot spuneți că-s din patrușșasc, dar eu știu că am intrat în patruzeci. În vara lu' patruzeci. Nu-i mare diferență, dar mie îmi place să fiu cinstit, d-aia îi spusei”. O undă de vînt le aruncă în nări miros de iarbă arsă și caprifoi dat în pîrg. „Îmi pare rău că trebuie să mă întorc, altfel te duceam pînă la gară. Găsești matale unul care să te ducă. Îi dai un bol și te duce”. „Cît ziseși că trebuie să-i dau?” „Îi dai cît poți, cam atît se dă de-aici și pînă acolo”. Și-n gînd: unde, acolo? Zise: „Da' cui să-i dau?” „Unuia care o să te ia cu el, trec mulți pe-aici”. Plutonierul se urcă în mașină. „Da' cît o fi de-aici și pînă la gară?” „Sînt vreo paispe kilometri, cel mult paispe și jumătate. Dacă ai mai fi tînăr, ai lua-o pe jos. De ce întrebi?” „Nu, făcu, nu, cam atît credeam și eu că sînt. Vroiam doar să știu dacă nu-s mai mulți. Acum zece ani am făcut drumul ăsta și am cam uitat”. Plutonierul nu-l mai auzi, întorcea mașina. Înainte să plece, vorbi cu el prin ușa deschisă: „Dacă ai nițel noroc, pînă dimineață ajungi acasă. Ieso, bătrîne”.

Porni încet, pe marginea șoselei, călca ușor cu bocancii noi și grei peste fișia îngustă de pămînt năpălită de pir și murdară de ulei. Și, deodată, după numai cîțiva pași, i se făcu brusc rușine de libertatea în care se mișca, de gîndul că o poate lua oricînd într-aiurea, chiar peste cîmp, că se poate opri să-și tragă suflul fără ca nimeni să-i mai spună pe unde s-o ia și ce să facă, fără să mai simtă legea, bună-rea, înghiontindu-l de la spate. Nu numai rușine, ci și un fel de teamă îl cuprinsese. Pe șosea treceau mereu mașini, receau chiar prin dreptul lui, fără să se oprească. Uite-i cum trec, își zise, apoi se gîndi la faptul că altă dată, pe vremea lui adică, un om serios și întreg la minte își vedea de treabă și nu pierdea vremea gîndind ce să fac alții. Pentru că acum își dădea seama că pușcăriia nu că era rea, insuportabilă, cum spuneau unii, nu, numai că intrai în ea cu ceva de preț, acel ceva care dacă n-ai fi trecut pe acolo, atunci cevaul ăsta și rămînea ție pînă la moarte. Natural, cînd se întîmpla să-l ai. Că, vorba aia, dacă ălora nu le pasă de tine, nici ție nu avea de ce să-ți pese în vreun fel de ei, iar că din toată afacerea asta, nu numai că nu cîștigai nimic, ba trebuia să te bați din răputeri ca să nu pierzi tot. În toți ăști douăzeci și ceva de ani, cîți ăști erau, douăzeci și ceva, nu optîșpe cum ziceau ei, în tot puhoiul ăsta de zile și de nopți învățase un lucru: mărunț și poate lipsit de importanță, un lucru pe care nu avea de unde să-l știe, dacă nu trecea pe acolo. Învățase, dacă asta mai avea vreo importanță la anul lui, învățase că înseamnă să fii singur, cu tine. Se bucura la gîndul că altul în locul lui ar fi pierit de mult, că dacă nu era cum fusese, uite-așa ar fi fost pe mare iarbă peste el, se bucura știind că odată și dată totul pe lumea asta se plătește, că trebuie să existe o dreptate, că așa mic și neajutorat cum fusese de cînd se știa, reușise să afle acest adevăr pe lângă care alții treceau fără să-l bage în seamă. Mare pricopăla, își zise, că eu dacă știu ce fac?, știi ori nu, pămîntul ăsta blestemat tot te înghite. Dar după cîțiva pași hotărî: da, așa e cel mai bine, cel mai bine e să-ți dai seama să te faci că habar n-ai, numai că pentru asta îți trebuie o viață. Apoi se opri. Sări șanțul și se așeză în rădăcina unei plute. Scoase din sarsană o bucată de cîrpă curată și o așeză între picioare, pe iarbă murdă de praf. Fusese unul care își bătea mereu joc de el cînd îl vedea în sala de mese că scoate cirpa și o pune pe masa de lemn soloasă. Și apoi o netezește cu palma ca abia după asta să-și tragă bucată de piine în buzunarul de la piept al pufoaicei și să o așeze de cîrpă, în dreptul lingurii. „Bă, ce te respecti, bă”. Nu că mă respect, spuse, asta e tot ce mi-a mai rămas de la mama”. „Mie nu mi-a rămas nimic și tot nu crăp, tu în schimb faci pă nebunu”, ia mai las-te de fasoane”. Ba murise, murise într-o primăvară. Și cînd te gîndești, putea să scape. Să plece și el la copii, să-l ducă acasă. Venise înăuntru băgat de frati-su, unul Trifu, care picase și el pînă la urmă. Erau din Călărași și amîndoi lucraseră la combinat, așa cel puțin punea Pandele. „Bă, noi, ăștia din Călărași, sîntem ăștia din ordin, pricepi?”. Își făcu apoi cruce, strînse bucată de brînză în hîrtie și o vîrî în sarsană. Scutură cirpa de firimituri, o împături cu grijă și o puse

la loc. Pe borfașii de rînd, pe hoții de buzunare care azi plecau și miine veneau înapoi, pe toți ăștia îi ura de moarte. Ca și pe ceilalți, cei care se înfruptaseră cu lăcomie din banii statului și care, ingineri fiind, sau doctori sau dracu să-i mai știe ce, acolo, în pușcărie, făceau pe domnii, dar tot ajungeau în cele din urmă să cerșească de la unul ca el un biet chiștoc de țigară. Afară, cum obișnuia să se spună acolo, afară erau grozavi, îi știa el, la de-al de ei spărsese lemne de la cinșpe pînă la patruzeci de ani, spărsese lemne, măturase prin curți, cîrpișea la garduri și cite nu făcuse pentru o amărită de bucată de piine. Bătrînul avea un suflul bun, la el găseai mereu o bucată de zahăr cubic sau un chiștoc de țigară. Își căta de treaba lui și nu ciripea la șefi pe nimeni. Toți deținuții îl cunoșteau, iar vara era trimis afară din zonă să aducă roșii sau ceapă din grădina coloniei. Era totdeauna îmbrăcat curat și hainele lui, deși puteau de la o poștă a leșie, erau mereu proaspăt călcate. De sub boneta roasă de atîta spălat ieșeau pe la ceafă, prin dreptul urechilor, fire scurte și din ce în ce mai rare de păr argintiu. Nu cerea de la nimeni nimic iar atunci cînd primea, o făcea cu demnitate și fără ploconeli. În anii lungi de stat prin diverse închisori căpătase un fel al lui de a fi mindru în nenorocirea care îl lovise. Își organizase viața în așa fel, încît să mulțumească pe toată lumea, iar administrația îl prețuia pentru cîntea desăvîrșită de care dădea dovadă în toate prileju-



rile. Nu era lacom, de cîțva timp nu mai mîncea de la cantină decît ciorba, restul de mîncare, felul doi adică, îl dădea unuia mai tînăr care venea de la muncă obosit și flămînd. Pe el nu-l căutasese nimeni niciodată, iar pachet nu știuse să primească decît unul, cu ani în urmă. Promise atunci patru piini negre și zece ouă de la un frate al lui care era cizmar prin Ploiești. Apoi îl uitase și fratele, sau îi spusese și el unuia să scrie la Ploiești că se simte bine și nu mai are nevoie de nimic. Fapt e că i-ar fi fost cam peste mină să primească pachet cum primeau mare parte din coloniști, un pachet cu salam de iarnă, Nes, lapte praf, sau alte bazacoii care nu fac decît să te omoare mai repede, să-ți facă dușmani sau să te pună să suferi la gîndul că afară, oameni mult mai proști și în orice caz mai necinstiți decît tine, se pot înfrupta din toate aceste minunății.

Primăvara era prins pînă peste cap cu treburile, atunci săpa el mica bucată de pămînt de sub geamul spălătoriei unde punea flori. Florile lui preferate: regina nopții. În serile de vară le uda și în pauza dintre masa de seară și apel, înainte ca să fie introdus în dormitor și încuiat, bătrînul își scotea din spălătorie un scaunel de scîndură pe care era săpat cu coada unei lingure numele lui. Îl pune pe poteca de cărmidă din față și, aprinzînd țigara, se întindea la vorbă, în vreme ce regina nopții îi aducea aminte de acasă.

Era într-un fel liber, chiar acolo unde toți ceilalți se simțeau închiși și morți și sfîrșiți. Duminicile lui erau mai scurte decît ale altora, atunci devenea arbitru de volei și, urcat în virful stîlpului metalic, flutera cu degetele băgate în gura știrbă. După masă mătura curtea fără ca nimeni să i-o ceară, o mătura și o stropea, pentru ca băieții să aibă pe unde să se plimbe. De citit nu știa să citească, dar nu era afectat prea mult de asta, văzuse el în viață destul oameni care stăteau toată ziua la un nasu-p hîrtoage, dar, cînd era la o adică, tocmai de ei trebuia să te ferești mai mult. Ce-i trebuia lui cititul, de cusut știa să coasă și încă destul de bine, știa să spele rufe, să sădească flori, nu-și amintea să fi mințit vreodată în viață și nici să nu fi avut ce mîncea, dacă burta îi cere, ce nevoie mai

era de restul? Parcă poți deveni mai grozav, dacă be-leşti ochii prin cărți?, aiurea, totul e să nu fi un terchea-berchea în viață, să nu fi curvă, dacă te apuci de ceva, să o faci cu pricepere și să pui ceva din suflul tău în treaba pe care-o faci. Tot ce faci să faci cu nădejde, și spor, pentru ca cine te vede să poată spune: uite, un om. Chiar de scoti rahatul de prin privați, să ai demnitate, să fii cinstit și drept. Fusese cinstit și drept, ba pusese tot suflul lui de om gospodar și lucrase cu multă pricepere și destoinicie cînd omorise o femeie, cu ani în urmă.

De fiecare dată în toți anii care au trecut de atunci, cînd se gîndește la femeia aceea, își dă seama că ea ar fi putut foarte bine să trăiască și azi dacă ar fi avut un lucru mic și pentru el atît de neînsemnat, mai bine zis dacă nu i-ar fi lipsit, dar lipsit cu desăvîrșire, cîntea. Și azi e încă profund nedumerit de cum a putut ea să nu aibă ceva atît de neapărat necesar unui om. Nu îi e milă, merita moartea cu prisosință, deși, după părerea lui, murise prea ușor, prea nu se chinase pentru cît ar fi trebuit, și, într-un fel, el era vinovat de moartea ușoară pe care i-o dăduse. E drept că se cam grăbise ca un nesocotit, cum era pe-atunci și asta nu și-o putea ierta. Uneori, noaptea, noaptea o vedea din nou — La fel ploaia ca în ziua aceea și parcă lui tot atît de frig îi era, îl apucase tremuratul și dinții îi clănțneau fără întrerupere. E drept, străzile pe care mergea nu prea semănau cu cele de atunci și nici oamenii pe care îi întîlnea, în schimb casa, casa da, casa din care o văzuse ieșind, sub pelerina de ploaie a unui barbat, casa și pelerina și ea în brațele acelui om, toate astea erau neschimbate, veșnice. El pe trotuarul vecin, adăpostit sub o streășină, el traversînd strada prin ploaia deasă și, ca și atunci, prin ploaia pe care dintr-o dată n-o mai simțea. Apoi figura ei înspăimîntată: TU!, de cîte ori se mai întîlnise cu ea același Tu!, neschimbat ca tonalitate, vibrîndu-i mereu în urechi, pe cînd bărbatul acela o lăsa în ploaie și fugea în susul străzii, iar el, el, luînd-o de mină, abia atingîndu-i brațul și arătînd către acel om care se pierdea, se pierdea de fiecare dată în același fel și zicînd, chiar pronunțînd unul după altul cuvintele: uite pe cine iubești. Și, deodată, lovitura, toporul lui ridicat, întîi ridicat, cîteva fracțiuni de secundă ridicat, în tăcerea definitivă și fierbinte de atunci, apoi lovitura, prima lovitură, cea care îl întărita mereu, totdeauna, pentru că omul, femeia mai precis, nu vroise să moară, să crape cu desăvîrșire, să nu mai miște nici pic după acea lovitură. Singura, pe care el, cu naivitatea lui imensă, o și crezuse necesară și suficientă, că, o dată cu ea, treaba o încheiată, sfîrșită cu bine. Fiind gata să spună: mulțumesc, sfîntă fecioară, că m-ai ajutat să termin și treaba asta. Dar nu se întîmpla așa, ca și atunci, niciodată nu se întîmpla așa, și trebuia să mai lovească o dată ca un nepriceput ce e, și apoi repede, de cîteva ori, deși simte că nu mai e necesar s-o facă, dar tocmai de aceea lovind mai puternic, cu sete și disperare și dezgust. Deodată, ploaia, stropi mari și reci curgîndu-i pe frunte, lunecînd pe gît pînă sub cămașă și dinții care încep din nou să-i clănțane. Apoi se trezește, de fiecare dată cînd se trezește, căci o dată cu ploaia i se face un frig cumplit, de fiecare dată se trezește tremurînd, într-un lac de sudoare fierbinte. Și de fiecare dată regretă că s-a purtat ca un nătărău și se gîndește că, dacă i se mai întîmplă, dacă domnul dumnezeu ăsta mare și bun îi mai dă ocazia să se întîlnească cu așa ceva, atunci, ei, da, atunci va ști cum să procedeze. În rest, ar fi făcut la fel, fără nici cea mai mică modificare. Adică ar fi luat-o pe femeie în brațe, așa, caldă, cu trupul ciopîrțit și țeasta atîrnînd ca o cracă ruptă ce se ține numai în coajă, ar fi luat-o și s-ar fi dus cu ea în brațe, la ăia, și le-ar fi pus-o pe masă și le-ar fi spus: Ea e soția mea, a murit de miinile mele, pentru că nu e cinstită și eu nu suport așa ceva, vreau să spun lucrul ăsta, așa că am omorît-o, ca soție a mea. Dar eu sînt un om cinstit și credincios, de asta vin la voi cu ea în brațe, vreau să fii buni cu mine și să mă pedepsiți de merit, și dacă voi vă gîndiți bine, sigur ca nu merit, iar de nu merit, să fii lăsat să plec odată acasă, că sînt ud tot, îmi clănțane dinții și mi-e teamă că o să răcesc. Afară plouă, asta am uitat să vă spun.

Ajunse în dreptul unei colipe nu prea înalte și, în seara lăptoasă, începu să privească în vale, orașul. Era acolo, la locul știut, unde îl lăsase, neschimbat și veșnic. În spatele lui, la cîțiva metri, era fosta cale ferată, era sau trebuia să fie, o cale fierată, cum pronunța el, cu liniile de oțel, pentru totdeauna ruginite, cu pirul gros înecînd terasamentul murdar și traversesele putrede, adînc roase de cari și măcinate de ploi. Întorcînd capul, în inserarea care cobora cu repeziune, putu să zărească norii joși, norii de praf, alburii, călătorind deasupra acestei cîrpii nesfîrșite în care el era un străin. La picioare, în iarbă înaltă, un pic umedă, cum o simțea pe sub pantaloni, sumedenie de greieri înălțau cîntări monotone. Nu-i auzea, nu auzea nici zgomotul înfundat al orașului, huruitul monoton al tramvaielor sau claxonatul strident al mașinilor pe șoseaua care nu mai ducea nicăieri printre plute înalte și țepene.

Luigi Malerba și apologia tăcerii

Eticheta **I** più famosi libri moderni pe care editura Bompiani o pune în 1966 pe coperta celei de-a treia ediții a romanului **Il serpente**, de Luigi Malerba, nu transmitea nimic altceva în afara unui obișnuit text de reclamă. Născut la Parma, în 1927, și transferat la Roma, în 1950, unde lucrează, în colaborare cu Zavattini, Faiano, Moravia, Spaak, la punerea în scenă a citorva filme, în anul faimoasei etichete scriitorul era destul de puțin cunoscut, și cei care-l apreciau erau un grup restrâns de prieteni. Șarpele era al doilea roman al său; debutul se produsese în 1963, cu volumul intitulat cinstit, dar promițător: **La scoperta dell'alfabeto** (Descoperirea alfabetului).

Publicând în versiune franceză **Șarpele** (**Le Serpent cannibale**), după un an de la apariția sa în Italia, editura pariziană Grasset îl smulge pe Malerba din intimitate, scoțându-l în calea Faimei care avea să i se dăruiască cu totul. Cu câteva luni în urmă, la Paris, juriul premiului Medicis — 1970 (din componență: Alain Robbe-Grillet, Claude Mauriac, Marcel Marceau), a laureat ultimul roman al lui Malerba: **Salt mortal** (**Salt mortal**) considerându-l drept cel mai bun roman străin tradus. (**Saut de la mort**, în versiunea lui Jean Noël Shifano, tot la editura Grasset, 1970). Devine o tradiție, s-ar putea spune; un Svevo, un Pavese, un Buzzati au fost impuși lumii întregi tot de către francezi.

„**Il mio** — spunea scriitorul despre **Salt mortal** — **è un romanzo poetico-poliziesco**“. Dar nu trebuie să-l credem pe cuvânt. Ziarele ne explică: „**Lo scrittore parmense si è emozionato dopo il premio**“. Asta e: s-a emoționat. Nu credea că o să ia el premiul; nu spera. S-a emoționat. Și a început să spună ziaristilor ce și mai cite. Printre care și cele de mai sus.

De fapt cartea aceasta a lui Malerba nu este un roman, ci un labirint. Robbe-Grillet nu putea să voteze contra. Un labirint cu nenumărate intrări, dintre care doar una ne este cunoscută: romanul anterior: **Il serpente**. (Scriitorul vorbește despre acest roman ca despre **il primo**, deși mai scrisese ceva și înainte, cum spuneam.)

Un negustor de mărci poștale de la Roma descoperă muzica mentală. Cîntînd într-un cor de amatori în sala de gimnastică a unui liceu, închiriată anume, cunoaște o tină de care se îndrăgostește și necunoscîndu-și identitatea îi pune numele Miriam. Într-un capitol debordant de ironie și umor, dragostea celor doi se consumă în respectul celor mai riguroase canoane ale mișcărilor din muzica polifonică, atingînd perfecțiunea. După care, firesc, declinul: cuprins de gelozie, negustorul de mărci poștale își omoară iubita și o mîncă (delitto canibalesco). Remușcarea se manifestă mai întîi într-un spirit livresc tradițional, bine temperat. Evocare dantescă a Infernului: din lumea frigului și a întunericiului etern, Miriam vorbește cu iubitul ei. Gheena e prezentată ca un hău obscur, populat de masa incomensurabilă a păcătoșilor. Noi veniți cad peste locatarii mai vechi care urlă. Femeile sînt terorizate de lilieci care li se încurcă în păr. De totat că printre damnați se află și fostul papă, care decedase de curînd la acea dată. Faza a doua a remușcării, după delictul canibalic: autodenunțul. Ancheta poliției are însă un efect neașteptat: crima nu s-a făptuit pentru că victima nu există. Miriam este o născocire; delictul este mental, ca și muzica descoperită la început.

Sedusă (dar de fapt abandonată fără să se și observe acest lucru), critica a strigat numaidecît: **E un giallo!** Un roman polițist: „Un roman politist, deopotrivă patetic și corosiv“ (Enrico Emanuelli). Pe urmă oamenii s-au mai gîndit: „O carte serioasă, cu adevărat problematică și totodată în întregime distractivă, în care comicul este structura însăși a romanului“ (Angelo Guglielmi).

În realitate, făcînd destule concesii gustului public, cartea nu excelează prin ținuta și invenția ei narativă. Altele sînt calitățile pe care vrem să i le evidențiem.

Vom remarca mai întîi un **plan intim**, un spațiu personal pe care eroul îl născoceste, pentru a exista potrivit gustului și visurilor sale. Silit să evolueze într-o lume haotică, devitalizată de o industrializare excesivă (și de consecințele acesteia: automatismele de tot felul), personajul malerbian se sustrage cu violență din realitatea dată, plasîndu-se într-o altă realitate, pur subiectivă, dar nu mai puțin sensibilă. E un zbor interior, caracteristic tuturor reacțiilor onirice, către un oraș imaginat pînă la obiectivitate, cu străzile, piețele și ființele lui vii, care există concomitent și paralel cu orașul real, consemnat cartografic. Iar o dată obținută această lume, ea este consolidată, întreținută, făcută palpabilă cu un **dialog permanent**. Malerba descoperă că forma ideală a dialogului permanent este **dialogui interior**. Nimeni nu poate lua mai bine contact cu lumea dinafară decît tu însuți. Și tu însuți, fiind cel mai bun cunoscător al lumii, ești și cel mai potrivit interlocutor. De la primul cuvînt al cărții, personajul malerbian se dedublează în vederea mare-

lui dialog între barele căruia este cuprinsă întreaga substanță a cărții. Faptul acesta imprimă narațiunii o agitație care ar deveni excesivă dacă totul nu ar fi trecut printr-un filtru care este una dintre marile calități ale prozei lui Malerba — **umorul**.

Lumea descoperită (și deci creată) de personajul malerbian, planul său intim, deși deplin sensibil, este, cum spuneam, nu unic, ci paralel cu lumea dată, cu planul obiectiv, istoric. Poate că acestei dualități i se datorește și dedublarea subiectului narator. Egoul și alteregoul corespund, respectiv, planului intim și planului istoric. Marele dialog se angajează între aceste două planuri. Și cum fiecare plan își are o logică a sa precisă și riguros organizată, disputa între cele două părți, purtată cu pasiune și cu argumente, duce la acea explozie lirică pe care o numim **umorul malerbian**. Și sîntem convinși că această modalitate de abordare a problemei este oricum mai corespunzătoare decît a unui publicist francez care expediază cu prea multă comoditate problema, socotind că umorul scriitorului datorează „cam prea mult teatrului lui Beckett (!) și Ionescu, găsind în tradiția umorului italian (Pirandello, Petrolini, Zavattini) o formă foarte caracteristică de idiotie inocentă... și de paranoia veselă...“ etc. (Michel David, **Dans la tradition de l'humour italien**, **Le Monde**, 2 décembre, 1970, pag. 18.)

Descoperindu-și uneltele și punîndu-și astfel atelierul în ordine, Luigi Malerba va trece la elaborarea celui de-al doilea roman al său, laureatul **Salt mortal**.

Un vagabond găsește, într-o mică localitate de lîngă Roma, cadavrul unui bătrîn. Bănuît de poliție, naratorul (relatarea fiind făcută tot la persoana întîi) întreprinde pe cont propriu o anchetă, avînd la rîndul său unele bănuieli. Dar lucrurile se încurcă din acest moment și toată pregătirea aceasta de roman polițist nu are alt scop decît să-l introducă pe cititor într-o lume obscură și vastă, în care o dată intrat nu mai există posibilitatea nici unei ieșiri.

Vagabondul povestitor și bănuît poartă numele de Giuseppe. Mai exact: Giuseppe zis Giuseppe. Dar același nume îl poartă și victima. Sub ancheta pe care vagabondul o întreprinde pentru a se disculpa întră măcelarul, omul care face deparazitarea, omul de la strand. Pe fiecare din aceștia îi cheamă Giuseppe, nume fatal, deoarece este de ajuns ca bănuiala să cadă pe unul dintre acești Giuseppe, ca el să moară. Și nici după moarte acești Giuseppe nu se potolească, pentru că ei se amestecă pe întrecute în marele dialog continuu, ca voci, de fapt, ale aceluiași ego central, și unitar în pluralitatea sa, care circulă ca soldatul lui Robbe-Grillet prin marele și de neînțelesul labirint al lumii.

Femeia din narațiunea lui Malerba (cunoscută în **Salt mortal** într-o amplă suită de variațiuni: Rosa — Rosaria — Rosetta — Rosalma — Rosella — Rosalinda — Rosina — Rosalba — Rossanda — Rossangela... etc.) este și ea o participantă la marele dialog continuu, ca ipostază destul de superficial disimulată a egoului central. (Ținînd seamă că Miriam era o invențiune, putem afirma că adevăratul nume al Rosei, etc. este... tot Giuseppe.)

Pentru Malerba istoria însemnează zgomotul asurzitor al motoarelor, aerul poluat de eșapamente, obsesia panourilor publicitare, epoca boom-ului, amintirea debarcării americanilor, războaiele și violența. Ca să iasă din istoria pe care o detestă, scriitorul renunță la subiect în romanul său. Și ieșirea din istorie se face printr-un **salt mortal**. „Așa se învîrtește **Roata Vieții** — Care roată? Roata vieții e una singură. Atunci nu-mi place roata asta. Văd cum vin lucrurile, adică le văd cum se apropie toate, în șir, unul după altul, și cum la un moment dat încep să alerge și trebuie să faci niște salturi mortale ca să nu treacă peste tine roata asta.“

Dar evadarea în ireal, fuga în planul intim comportă marile, dureroasele ei riscuri. Pentru că celălalt plan, temporal, al istoriei, rămîne mereu alături, paralel, prezent, obsedant, necruțător. Alergînd cu disperare între cele două lumi, hăituit, bănuît, omul lui Malerba se autodesființează, înstrăinîndu-se pînă și de el însuși, ajungînd pînă la întreruperea continuului dialog intim: „Giuseppe, prieten drag, nici un prieten drag, în clipa de față nu mai sîntem prieteni. Dar cum, într-o vreme eram ca doi frați...?“ E și aici, în **Salt mortal**, aceeași oboesală disperată cu care se încheie povestea, același gîfuit epuizat din **Șarpele**, aceeași dorință de repaos, de liniște: „Aș dori să stau în întuneric, în liniște, într-un loc ferit. Să nu fie zgomote, iar dacă sînt, să nu le aud, să nu se întîmple nimic.“ Este bemolul dureros pe care-l întîlnim în ceea ce sîntem înclinați să credem a fi un lait-motiv al prozei muzicale malerbiene. Iar ziaristilor, scriitorul le spunea despre **Salt mortal** că este un roman poetic-polițist în care a intenționat să facă „apologia tăcerii“.

Florin CHIRÎTESCU



Salt mortal (fragment)

Vreau să te întreb ceva, zice Rosa, să vedem o să răspunzi ce făceai în momentul crimei. Nici car nu se știe exact cînd s-a întîmplat, aseedă. Ce ceam, ce naiba era să fac, nu făceam nimic. Fii a că nimic e prea puțin, zice. De acord, e prea puțin, în cazul ăsta aș putea să te întreb și eu același lucru n-ai decît știi prea bine că nu ies niciodată din o Da, dar poliția n-o să creadă, sînt atîtea femei g care se tot fiție de colo colo, ba fac chiar călăt foarte lungi, trec cit ai clipi din ochi dintr-un co nent într-altul, cu vaporul sau cu avionul. Sînt at persoane grase care călătoresc în lume. De Churc îi aduci aminte? Nu făcea altceva decît să călă rească. Mai sînt și femeile uriașe de la circ, Fem Tanc care merge fără încetare dintr-o țară într-alta fi, zice, dar eu nu sînt ca alea de la circ, ca Fem Tanc.

Tu care vorbești atîta, zice, se prea poate vorb atîta dar la momentul potrivit nu spun nimic, cî cazul să-mi țin gura. Ar fi mai bine, zic, să-i ia la trebări pe vagabonzii ăia care mișună prin impre rimi și printre vagabonzii ăia te afli și tu, zice Ro linda, pe locul întîi. Se poate, dar mai sînt și zileri muncitorii de la fabricile din vale dinspre Latina ăia din Roma care trec pe aici ca să meargă să f baile la Torvaianica. Grădinarii, proprietari de vile, s vitori, avicultori, meșteșugari și șomeri, dacă n-ai mic împotriva.

Și-apoi mai sîntem noi doi, nu-ți fie cu supărare. vorbim clar, zice:

CINEVA TREBUIE SĂ-L FI OMORÎT.

De acord, cineva, da' eu n-am nici în clin, nici minecă cu el, cu asasinul. Dacă poliția pune mină tine, zice, ai vreun alibi? Dacă nu mă înșel, sînt ne novat, uiți acest mic amănunt, iar ea zice, asta mai mine să dovedești. S-a făcut, îți arăt chiar acum că vedesc tot ceea ce-mi trece prin cap. Imi mai aprin țigară, fumez liniștit, lasă-mă să mă gîndesc, zic, pînă una alta fumăm. Fumează, fumează, Giusep c-o să tot ai de fumat.

Iată, puneți întrebările și eu vă răspund. Să încep prin a spune că am sosit aici la șapte și jumăt după-amiază, spre seară și că te-am găsit uitîndu-te televizor. Telefunkun. Nu, dragă, cu poliția nu me așa, trebuie să explici precis, ce priveam? Bine, atu să zicem că te uitai la Publicitate, că tot te uiți la în fiecare seară. Ba de loc, n-am văzut nici o Pul citate aseedă, era o piesă. Atunci să zicem că er piesă, nu țin minte cum se chema. Vezi că poliția chițibușară de-ți scoate peri albi, vezi că o să vrea știe subiectul, se poate inventa, zic, că și așa sînt to la fel.

Or fi toate subiectele astea la fel cum spui tu, z Rosina, dar de fapt nu sînt de loc la fel.

Poliția se uită și ea la televizor și nu se lasă d prea ușor de nas. Foarte bine, asta înseamnă că n nici un subiect și nici o piesă de povestit, zău dacă țeleg de ce dracu ai mai luat televizorul ăla. Îl las d chis tot timpul, dar nu mă prea uit la el. El îi dă în te de unul singur cu muzica și dansurile, iar eu t pe lîngă el, înainte și înapoi prin casă, uneori mă a acolo în fotoliu și adorm. Dacă ne-am plictisit cînd trezesc îmi zic

IA SĂ TREC EU PE CELĂLALT CANAL.

adică văd o parte din Programul unu și o parte d Programul doi, cu alte cuvinte n-am nici un subie de povestit.

Foarte bine, n-avem decît să povestim ce vrem în afară de televizor. De exemplu, aseedă mi se pare a trecut un ciine pe la tine. Am înțeles, un ciine, z ce rasă de ciine? Și eu zic orice rasă o fi n-are imp tanță, e vorba doar de un ciine de care să vorbești lîfiei.

ÎN CULTURA ITALIANĂ

Atunci să zicem că era un ciine vagabond, o corcitură cu blana roșie și botul negru care a venit din întâmplare. Blana roșie și botul negru, zic, nu-mi place, ar fi mai bine cu botul roșu și blana neagră. Stai să ne gândim nițel, zice, să știi că după părerea mea avea blana roșie și botul negru, cum am spus adineauri. Ba avea botul roșu și blana neagră, dacă n-ai nimic împotrivă. De care ciine vorbești? De ciinele ăla vagabond, corcitura care a intrat aseară din întâmplare la tine în casă, îmi aduc aminte perfect, avea botul roșu și blana neagră. Vezi că te înșeli? zice, avea botul negru și blana roșie, îl văd în fața ochilor, ca și cum ar fi fost ieri. Și eu aș putea să jur că avea botul roșu, zic, și blana neagră. Sau ai confundat, sau nu-ți aduci aminte bine, ciinele ăla vagabond, corcitura aia avea botul roșu și blana neagră. I-am dat chiar o bucată de pîine că era infometat, zice, îmi aduc foarte bine aminte, avea botul negru, nu botul roșu, zic, și blana neagră.

Dacă nu cădem de acord, zice, o să avem de furecă cu poliția. Bine, atunci de ce să nu alungăm cu un picior în fund ciinele ăla vagabond, corcitura cu botul roșu și blana neagră? Cum vrei tu, zice, dar să-l alungăm pe ciinele cu botul negru și blana roșie, cum zic eu. Eu sînt în stare să-l arunc pe fereastră, zic, știi prea bine, ciinii vagabonzi au uneori lepră, iar ea zice turbare mai degrabă decît lepră, să nu exagerăm. Ba pot foarte bine să aibă și lepră, ciinii răspindesc toate felurile de boli, nici mai mult și nici mai puțin decît creștinii, dacă n-ai nimic împotrivă. De unde crezi că vin epidemiile, vin de la ciini. Mai degrabă de la șobolani decît de la ciini, zice Rossanda, și eu zic vin și de la unii și de la alții, cum scrie și în Enciclopedia Treccani.

După părerea mea, din cauza vinului le incurci pe toate, zice, aseară ai băut puțin vin și nu ești obișnuit. De acord, puțin vin de povestit poliției, puțin vin alb de Castelli. Roșu, există și vin roșu de Castelli. Nu dom'le era alb, de asta sînt sigur. Și la un moment dat e-ai îmbătat, zice, de acord nu știu dacă-mi convine o spun poliției, dar în cazul ăsta vinul alb mi se urcă a cap mai mult decît vinul roșu, dacă n-ai nimic împotrivă. Dar ea, zice, gradele sînt la fel chiar dacă se schimbă culoarea, era roșu. Și în timp ce beai să zicem că ți-a căzut sticla pe jos. Atunci mi-a scăpat pe jos o sticlă de vin alb. De vin roșu, zice, și cînd ai strîns doburile ți-ai tăiat un deget, buricul degetului. De acord, m-am tăiat la deget, păcat de deget, totuși vinul era alb, poate-l confuzi cu singele.

Roșu, era roșu, că doar oi fi știind ce vin se bea la mine acasă, era roșu. De fapt, zic, roșu sau alb nu e același lucru? Albul seamănă foarte mult cu roșul și viceversa, sînt aproape la fel. Nu dragă, roșul și albul sînt două culori foarte diferite. Atunci, zic, să așteptăm să ne întrebe poliția, o să ne putem hotări în liniște dacă-i alb sau roșu, de ce atîta grabă. Ba trebuie să ținem cum era. Chiar acum vrei să știi? Mai bine acum decît altundeva, la pușcărie.

Scuză-mă, zic, dar dacă vin să ne întrebe, le vorbim de deget, deci o poveste de povestit tot avem, degetul tăiat cu un ciob de sticlă, la ce ne mai trebuie să ținem culoarea vinului din ea?

UN DEGET TĂIAT E UN ALIBI SUFICIENT

Ar fi mai bine un picior, zice Rosangela, poarta nu se mulțumește prea ușor. De acord, un picior, zic, nu-mi convine. Picioarele țiți folosesc la umblat, cu un singur picior nu poți nici măcar să pedalezi. Atunci n-ai decît să mergi pe jos, zice, nu dragă, nici nu mă îndesc să ies la plimbare șchiop cu un singur picior, dacă n-ai nimic împotrivă.

Pedalez spre Albano, fluier. Fii atent, îmi spun, la fluierat. Vreau să zic că poate fi careva pe aici care te spionează, mai bine stinge farul. Pedalez, în urcuș, fluier. Giuseppe, ce e cu sudoarea asta care-ți curge pe frunte? E drumul care urcă. Și se poate ști unde te duci și de ce? Mă duc să mă îngrijesc, trebuie să mă duc la farmacie, mi-am tăiat buricul degetului cu un ciob de sticlă.

La uite cum m-am mai tăiat, ar fi mai bine să nu ținem buricele degetelor. Giuseppe, dragă amice, în comparație cu călătoriile interplanetare, ce însemnează buricul unui deget? Foarte bine, în comparație cu călătoriile interplanetare, mă doare. Chiar și în comparație cu eclipsa de Soare, un buric de deget nu contează, chiar și în comparație cu pușcăria Regina Coeli. Deci zic să lași mai bine Regina Coeli acolo unde e, în Roma.

În românește de Sanda ȘORA

Cinematograful-acțiune

De vorbă cu CESARE ZAVATTINI

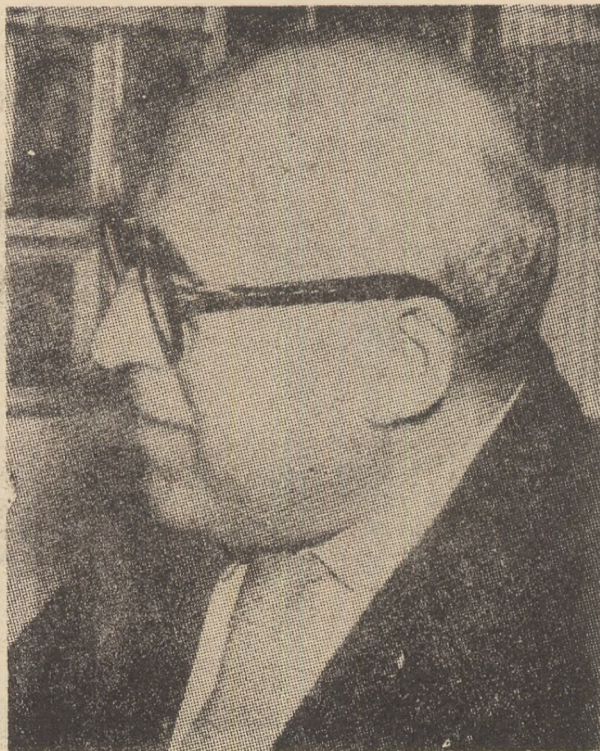
Jean Mitry l-a denumit „inspirator esențial al neorealismului”. E un fapt! În cele aproape o sută de filme pe care le-a „scris” a cristalizat o operă de o rară consecvență. Și este, după cite știu, singurul precedent în care un om, ce n-a minuit în mod direct camera de filmat, a izbutit să-și pună, cu condeiu, pecetea asupra unei întregi epoci cinematografice: neorealismul. Deși a pătruns în cartea de istorie a artei imaginii, cînd îl întâlnești în viață te uimește prin farmecul și simplitatea sa neverosimilă. Un omuleț rotund și jovial; l-ai crede contabil sau arhivar la primărie, dacă n-ar fi, la festivaluri, președinte de jurii internaționale. Neorealismul a rămas undeva, în urmă, în memoria artei imaginii. Ce mai crede fondatorul său despre cinematograful zilelor noastre? Ce spune el despre criza celei de-a șaptea arte care stîrnete, pretutindeni, vaietul profesiștilor și tulburi tatonări estetice? Zavattini îmi dă un răspuns surprinzător de logic și de consecvent sieși:

— Adevărata criză a cinematografului derivă din revolta sa împotriva industriei. Ne-am obișnuit să spunem că filmul nu este numai artă, ci și industrie, ne-am resemnat în a respecta acest adevăr banal. Caracterul industrial al cinematografului a fost însă obiectiv numai într-o anumită etapă a sa, nicidecum fatal și etern! El a fost, într-o epocă, determinat din punct de vedere istoric, și poate, într-alta, să fie schimbat. În definitiv, cinematograful este un mijloc de expresie cu virtualități inepuizabile, care are în fața drumuri infinite: filmul dramatic și fantastic, științific și comic, filmul anchetă și de informație etc., etc. Toate aceste genuri au fost însă supuse controlului banului...

Nu mă pot opri să remarc că, fie și sub dominația industriei, arta cinematografică a putut crea întotdeauna opere vibrante de adevăr și frumusețe, dintre care nu puține poartă semnătura lui Cesare Zavattini...

— Asta nu înseamnă decît că excepția confirmă regula. Adevărata problemă pe care ne-o pune epoca noastră este cum am putea face, din excepție, regulă! Libertatea de expresie în cadrul sistemului industriei capitaliste este o simplă iluzie. Priviți, de pildă, faimoasele festivaluri internaționale. Ele sînt concepute anume pentru a hrăni, a întreține această iluzie. Festivalul devine, în accepția sa actuală, palidul ecran al unei realități tragice. În jurul nostru se consumă teribila luptă a secolului pentru eliberarea omului și a popoarelor — și într-un asemenea ev nu putem milita decît pentru un cinematograf cu conștiința permanentă a contemporaneității, cu vocația prezenței permanente în inima procesului istoric. În aceste condiții, nu-i de mirare că festivalurile comerciale dau faliment. Festivalul nu este un scop în sine. Iar astăzi, cînd scopul său inițial este — în unele locuri — alienat, se simte nevoia de a răscoli totul. Pentru că nu festivaluri ne trebuie, ci o adevărată artă cinematografică, cinematografia filmului-armă!

Urmărindu-l pe impetuosul septuagenar cum demonta, piesă cu piesă, structurile tradiționale ale cinematografului, mi-am amintit de un fragment din jurnalul său de scenarist, pe care-l publicase cu aproape două decenii în urmă, în 1953... „Hai să privim casa unei familii de muncitori, s-o studiem cîteva zile — îndemna atunci Zavattini. Cu grijă însă, să nu prindă de veste oamenii, și să înceapă să joace comedie!... Ca și dentistul, scenaristul trebuie să descopere anestezice pentru ca subiecții să uite că sînt observați. Asta e o problemă care ține de temperamentul artistului. El să-și găsească singur soluțiile. Și dacă tema existenței de zi cu zi a unei familii muncitorești le pare proparilor neorealismului prea îngustă, atunci le pot propune mii de alte teme și mai solide: soldații, preoții, gravidele, copiii orașului, poporul, hoții, consecințele neprevăzute ale civilizației noastre, o călătorie de la... pînă la..., poliștii, o dimineată la tribunal, generali, ucigași, fotbaliști, băncile, noaptea, bogătașii,



servitoarele, Milano, Roma, Neapole, nașterea și moartea Italiei și, dacă vor și mai mult, pacea și războiul, foametea și ura...”.

Aceste rînduri au fost scrise acum 20 de ani, dar autorul lor este și astăzi aproape de ele, în concepția sa asupra viitorului cinematografului. Căci la rugămintea noastră de a schița din punctul lui de vedere perspectivele dezvoltării artei imaginii, Zavattini ne-a răspuns:

— Ele derivă direct din evoluția lumii și a tehnicii contemporane. Intrăm într-o epocă nouă în care tehnica tinde să ne ofere posibilitatea de a obține — pe un preț relativ derizoriu — o cameră de filmat. Acest element nou nu poate să nu schimbe profund destinul cinematografului, fiindcă el coincide cu nevoia socială a zilelor noastre de a dispune de un produs artistic care să scape legilor industriei. S-au făcut, ce-i drept, mai ales în ultimii ani, și în studiourile profesiștilor, unele tentative de schimbare a structurilor industriale ale cinematografului. Ele îmi par semnificative, însă, numai fiindcă denunță necesitatea organică a schimbărilor. De ce au rămas numai la nivelul tentativei? Fiindcă s-a pornit, chiar și în contestare, de la cinematograful care se adresează elitelor, nu masei. Tehnica modernă pune camera de filmat la îndemina tuturor. A lua aparatul, a constitui un grup de discuții, a decide, în colectiv, temele, a porni la execuția lor — este deja incomparabil mai mult decît tot ce s-a făcut pînă acum. Aceasta înseamnă a acționa. Și micul, modestul aparat de 8 mm poate fi considerat, în acest moment, simbolul cinematografului-acțiune. Are o deschidere minuscule, dar, în schimb, avantajul că acționează instantaneu. Noi am creat în Italia mișcarea „Cinematografului liber” cu sute de puncte înarmate cu mici camere de filmat care fixează, în permanență, aspectele multiple ale realității. Colectăm aceste frînturi de realitate, montîndu-le în filme ample, în compoziții de largă respirație. Ceea ce ne mai rămîne încă de făcut este crearea noilor canale de difuzare, adresate unui alt public, nu celui ce susține, prin tradiție, cinematograful de tip comercial. Eu leg viitorul cinematografului de imaginea implinită ca o balonetă în miezul istoriei, de cinematograful care disprețuiește elita și aparține maselor largi, de cinematograful-armă, care își pune ca scop să participe la transformarea socială.

T. CARANFIL

Carlo Betocchi

Seară

încremenită la un han în munții Lepini

O, cameră mult diformă
în trigul iernatic
al cărui cînt e-un lătrat

de ciine ... Suflet
de egoist, zgrunțuroasele
mele ziduri,

sau virtej de nedreaptă
nebulie în căutare
de pradă;

un păianjen de tristețe
stă la pîndă
în gerul cubic;

iar lumescul înstelat
colcăie de cotețe de ciini
dacă ascult mai bine.

Amintiri comune

Era viață de oameni sărmăni.
Nu aveam gînduri
decît din cele ale săracilor. Cum să mîncăm
miine; și nădejdi
care mai îndulceau plînsul.
O, plînsul era încărcat
de speranțe. Părea un cîmp
între un da și un nu, cînd
îl privește țăranul,
cu îndoială, iar alții, cînd trec,
pe acolo spun — ce fluturi trumoși.
Astfel, în privirile diferite,
trăindu-ne noi viața
de oameni săraci, cine eram,
și în ce cuvinte bogați,
nu știa nimeni.
Creștea tot mai matură bogăția
în viețuirea limpede
a vreunei munci,
a vreunei suferințe sau poate speranțe.
Și chipul îndepărtat îi era,
iar cel mai îndepărtat Dumnezeu
era cel spre care ne-nălțam rugăciunile.

În românește de Mircea IVĂNESCU

CE E NOU ÎN CULTURA ITALIANĂ



ENRICO MARIA SALERNO

Cîteva încercări

de ruptură în cinematograf

Unii critici italieni ca Pietro Bianchi și Franco Rosi consideră că cinematograful italian își datorează în bună parte criza lipsei unor elemente tinere cu adevărat valoroase. După părerea lor cele cîteva realizări de prestigiu care s-au semnalat în acești ani mai puțin prodișioși (de la *Satyricon* la *Zabriskie Point*, de la *Căderea zeilor* la *Un cetățean mai presus de orice bănuială*, sub anchetă, la *Ostia* de Franco Citti, și *Don Giovanni* de Carmelo Bene) ar fi cazuri incidentale sau meritul unor regizori de mult afirmați. În schimb criticul G. B. Cavallaro, într-un articol apărut în ultimul număr din 1970 al revistei *Il Dramma*, este mai puțin pesimist. El relevă o serie de creații recente, ale tinerilor regizori care merită atenție prin faptul „că au încercat să dezbată anumite probleme sociale care își au rădăcinile în conflictele de clasă” într-un moment cînd cinematograful italian „e foarte puțin dispus (în afara celor doi titani Visconti și Antonioni) să acorde spațiu dramei sau să se ocupe de divergențele istorico-sociale.” Nu întîmplător — spune autorul articolului — limba-ful cinematografic al acestor filme reușește să rupă tiparele obișnuite.

După părerea sa, una dintre realizările cele mai elocvente în acest sens este filmul *Cu piatra în gură* realizat de criticul cinematografic și documentaristul Giuseppe Ferrara. La primul său lung metraj Ferrara demască mafia cu forța și curajul binecunoscute din documentarele sale. Pentru a dovedi că mafia, această rețea de corupție și violență, reflectă însăși corupția și dezechilibrul societății italiene, al sistemului său politic, Ferrara introduce cu dezinvoltură în filmul său și fragmente din alte filme, cum ar fi „*Salvatore Giuliano*” de Rosi, materiale din filme cîne-verite ca și reconstituiri după fapte reale.

Un alt film comentat de Cavallaro este *Corbari* realizat de Valentino Orsini și el ex-documenta-

rist. Corbari este un erou al luptei de rezistență, dar Orsini caută să surprindă în filmul său și frământările care cuprîsese la un moment dat păturile populare și intelectualitatea din mișcarea de rezistență în vederea pregătirii viitorului țării, după cucerirea libertății. Orsini alege un limbaj cinematografic simplu, de povestire populară. Recunoscînd anumite deficiențe filmului, criticul găsește totuși că Orsini are un merit incontestabil prin faptul că a conferit sensuri noi „și o dimensiune legendară unui fapt istoric care riscă să fie prea repede uitat și minimalizat de contemporani”.

Printre regizorii anti-conformiști, Cavallaro e-numeră și pe binecunoscutul regizor de televiziune Carlo Tuzii. Primul său lung metraj *Ciao Gulliver* nu este un film excepțional, deși s-a vorbit la un moment dat despre candidatura lui la Bienala de la Veneția, „dar sînt atît de rare în ultima vreme tentativele de a face critică și satiră cu deplină seriozitate încît merită să încurajăm eforturile”.

Eroul lui Tuzii, regizorul de televiziune Daniele, se va lupta ca și Gulliver cu o serie de dușmani, aparent de altă natură decît ai marelui navigator, dar substanțial analogi. Daniele vrea să realizeze o serie de reportaje și anchete asupra problemelor care minează societatea în care trăiește, dar este împiedicat de un invizibil, dar omnipotent delegat al puterii televizate, care reușește să-l împingă la disperare și sinucidere. Filmul se bucură de prezența unor interpreți de renume: Enrico Maria Salerno, Lea Padovani și Lucia Bosé.

Tuzii ca și Cobelli (în halucinantul și paradoxalul său film „*Opriți lumina... vreau să cobor*”) întrebuițează arma grotescului ca să zugrăvească dezamăgirea, disperarea, ca o dovadă de ruptură și mod de comunicare.

În contrast cu aceste trei opere, care nu sînt perfecte, dar „au meritul să se străduiesc să spună ceva”, autorul articolului semnalează filmul lui Al-

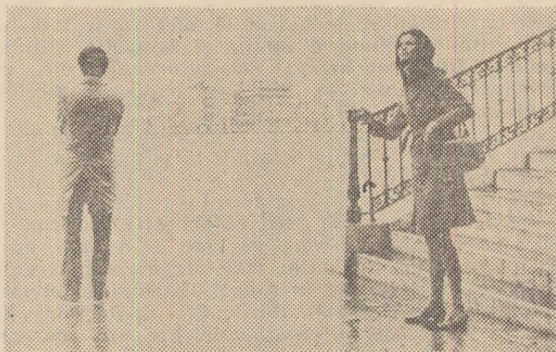
berto Lattuada „*Vino să bei cafeaua cu noi*”, în care acest maestru al grotescului își irosește măiestria pentru o comedie a moravurilor burgheze, complet gratuită care frizează vulgaritatea și propagă un erotism ofensiv. Aceași lipsă de poziție o întîlnim după părerea

Publicăm mai jos un interviu apărut în același număr din revista *Il Dramma*, luat de Silvana Gaudio renumitului actor, regizor și autor de filme

Disponibil

pentru orice aventură

„La vîrstă de 48 de ani, am impresia că sînt înconjurat de haos. Nu știu ce am făcut, nici ce voi face. Sînt disponibil pentru orice aventură”. Cu vocea sa vibrantă — una din prerogativele sale — Enrico Maria Salerno traduce în cuvinte o parte din gîndurile care-l asaltează în timp ce cercetează stelele cu telescopul, pe terasa vilei sale din Castelnuovo di Porto. Distanțele măsurate în ani-lumină, minimalizează nu numai distanțele existente între noi și tot ce ne înconjoară, dar constituie o invitație la indulgență, bună dispoziție și optimism. Toate acestea îl feresc de neliniștea timpului care trece.



Cadru din „Anonimul venețian”

Cu alte cuvinte, în casa de la Castelnuovo di Porto, la 30 km de Roma, se vorbește despre teatru, dar nu se respiră „aerul viciat al scenei și nici cel corupt care circulă uneori prin culise”. Evident, faptul depinde de modul în care Salerno concepe teatrul. Pentru el teatrul are valoarea (și așa ar fi ideal să fie) unei tribune politice. Dacă ar fi orator sau vînzător ambulant, în loc să fie actor, Salerno ar încerca să stabilească raporturi cu cei din jurul său.

„Interesul cu care mă pierd în contemplarea stelelor n-are legătură cu conștiința amară că în Italia teatrul este un fel de rudă săracă menținută în viață în poziția inerției, ca muzeele. Sistemul organizatoric al teatrului italian ar trebui revizuit, așa cum ar fi de dorit să se revizuiască și criteriile familiariste după care se conduc teatrele stabile”. După părerea sa, ar fi necesară o preocupare mai intensă pentru înmulțirea localurilor destinate reprezentațiilor teatrale, pentru reducerea costului biletelor, și, în general, pentru depunerea unor eforturi susținute spre a lărgi cît mai mult sfera iubitorilor de teatru.

Din 1949, an în care a fost angajat în trupa Tofano-Adani-Cimara și pînă astăzi activitatea lui Salerno a fost printre cele mai neobișnuite, din două considerente: ritmul intens de lucru, și în al doilea rînd eterogenitatea personajelor cărora le-a dat viață. Toate aceste personaje nu se aseamănă de loc între ele, n-au nici cea mai mică trăsătură comună. E de ajuns să te gîndești că Salerno a debutat în *Sărăcuțul* lui Copeau, la San Miniato, și că imediat după aceea a jucat la Piccolo din Milano în *Moartea lui Danton* de Büchner, fiind, rînd pe rînd, apoi, protagonistul dramelor și comediei lui Betti, Shaw, Terron, Anouilh, Pirandello, Rosso di San Secondo, Shakespeare, Alfieri, Praga, Giraudoux. Și n-am epuizat toți autorii.

Indiscutabil, însă, Salerno are o înclinație organică pentru tot ce este „neobișnuit”.

În ultima vreme Salerno a fost atras și de regie. Cea mai recentă realizare în acest domeniu este piesa „*Jocuri de copii*” de dramaturgul italo-american Robert Marasco.

— De ce v-a plăcut această piesă? îl întreb în cabina sa de la teatrul Quirino, unde în locul ustensilelor pentru machiaj întîlniști stilouri și creioane, cabina fiind lipsită pînă și de obișnuitele fotografii, pentru că Salerno le consideră inutile și pline de melancolie ca epigrafele din cimitir.

— Am dorit să pun în scenă *Jocuri de copii* pentru că fără să fie expresia unui teatru cu tendință este o dramă care stimulează, cred, un dialog între actor și spectator. Marasco pledează pentru oamenii care suferă de pe urma izolării, la care îi condamnă inevitabil societatea contemporană.

— După ce-ați realizat *Child's Plays* și pentru cinema *Anonimul venețian* ce proiecte aveți?

— Intenționez să scriu scenariul unui nou film. Ideea mi-a venit în timp ce citeam un fapt divers, care avea drept protagoniști: un industriaș milanez și un mic bofăș surprins asupra faptului. Industriașul, căruia i se „sterpelise” portofelul, promite băiatului să nu-l denunțe poliției, dacă pînă la o anumită oră îi va înapoia banii. Nu se ține însă de cuvînt și, cu 15 minute înainte de expirarea termenului stabilit, anunță poliția. Cînd băiatul ajunge, punctual, la întîlnire, poliștii stau la pîndă...

— Și pentru teatru ce intenții aveți?

— De ani de zile stau în fața porții lui Othello și, cum spunea Bonassi, caut cheia ca să intru.

lui Cavallaro și la Enrico Maria Salerno, autorul și interpretul filmului *Anonimul venețian*. Filmul care începe tumultuos, ca temperamentul lui Salerno, tinde spre o poezie, care se edulcorează pe parcurs, eșuînd pe un plan estetic plin de simboluri artificiale.

Enrico Maria Salerno, cu intenția de a întregi imaginea unei personalități artistice mai puțin cunoscute publicului nostru.

Bilanț literar 1970

În numărul de Anul Nou al ziarului *CORRIERE DELLA SERA* sunt publicate păreri ale „experților literari” asupra cărților anului trecut apărute în diferite țări. Bilanțul literar italian pe 1970 este semnat de Geno Pampaloni, unul din criticii de seamă ai Italiei de azi. Il reproducem.

Dacă am încerca, în cadrul unei priviri fugare asupra anului literar ce s-a scurs, să depășim zonele mai luminate de critica de zi cu zi, am ajunge să găsim unele repere noi, demne de interes. Trebuie să ne cerem scuze acelor scriitori pe care îi urmărim de ani și ani în dezvoltarea lor (Moravia, Parise, Benedetti, Saito, Solinas Donghi, Buzzati, Raimondi) dar ar fi de prios să mai vopsim în grabă aici, cu cîteva epitețe, cărțile lor publicate în 1970.

Dintre cărțile cele mai de seamă, propuse spre premiere, două se impun, vîndînd o simetrică semnificație opusă: *Stelele reci* de Guido Piovene (Mondadori) și *Spaimă și tristețe* de Carlo Cassola (Einaudi); prima, chiar dacă nu este artificește pe deplin rezolvată, rămîne importantă prin definiția, lucidă și post-umanistă, pe care încearcă s-o dea omului contemporan; cea de a doua, prin forța poetică de care dă dovadă scriitorul atunci cînd concentrează într-un portret de femeie dureroasă sa imagine asupra vieții, urzită din sentimente elementare.

Acestea sînt datele care ne fac să aflăm sensul primei stagiuni literare a anului 1970, care se confundă cu travaliul dialectic desfășurat în jurul noțiunii de literatură, recuzată în sensul unei habitudini consumative, dar recuperată în valoarea sa cognitivă, sau, pentru a ne afla la cealaltă extremitate, de destin. Patru par a fi, în acest sens, indiciile care ies la iveală cu maximă pregnanță.

Primul este reprezentat de marile „reîntoarceri”. Retipărirea, cu un adaos de pagini inedite a *Cumoașterii durerii* (Einaudi) și publicarea *Mecanice* (Garzanti) de Carlo Emilio Gadda, tocmai pentru că, implicate în nefericita cursă pentru premii, au marcat distanța precisă și absolută care desparte arta în realitatea vie și suferința, de inventarea ei, de o anume instrumentalizare a ei. O lecție analogă a fost dată de retipărirea volumului *Poezii complete* de Sandro Penna (Garzanti), un poet insinuat și aproape dat uitării, de o limpezime greacă și, pe un alt plan, a volumelor lui Biagio Marin și Diego Valeri.

Cel de al doilea este reînstituirea unei critici esențiale care promovează un mod propriu de interpretare a poeziei, aflat dîncolo de limitele cronice zilnice, măsurătorilor „obiectuale”, sau fabulațiilor ideologice cu care

ne obișnuiserăm de alții ani. Piero Citati (*Goethe*) și Enzo Siciliano aduce fiecare în telul său, un flu nou de libertate în literatura noastră.

Al treilea și poate cel mai important este prezența unei noi generații de prozatori: nici prea tineri, nici debutanți (în afara vicenariului Dario Bellezza), dar înarmați cu volume pline de maturitate și hotărîre inovatoare. Ei au descoperit că scriitor nu are misterul de a tezauriza limba, ci de a o inova. Cu sau fără voia lor, aceștia reprezintă un fel de mediere între avangardă și tradiție.

E vorba de un detașament viguros, de valoare inegală, dar care, în ansamblu, reprezintă preluatul unui intens schimb de generații (și nu întîmplător unul dintre ei, Luigi Malerba, a obținut în Franța o recunoaștere internațională): Ferdinand Camon, amintitul Dario Bellezza, Gaia Servadei, Loris Bononi, Carlo Villi, Marcello Venturi, Pier Montù, rafinatul populiș Gianfranco Brera. I-aș cita primele rînduri pe Roberto Ombres (*Iacintul*, Rizzoli) care știe să dea o nuanță orfică fanteziei sale, Gian Luigi Piccoli (*Arnolfo*, Feltrinelli), alert în găsirea unui corespunzător lingvistic denunțării sine a răului, Dante Vigili (*Distrugerea*, Mondadori) care a știut să hașeze un personaj mare de neputință și isterie. Că nu mai vorbim de Angelo Fiore (*Misiunea*, Vallecchi) cu originala metafizică a existenței.

În sfîrșit, cel de al patrulea indice e oferit unui scriitor matur care știu să găsească în propria lor omenie, dincolo de mărunțul comerț meseriei literare, o expresie a propriei lor așteptări. Iată sorgintea profundă a adevărului literar care stă la temelie a unei culturi: să amintim *Poemele* și *Suvoi* (Einaudi) fantezie postumă de Gabriele Baldini, *Procesul erezie* (Vallecchi) de Nicola Pozza, *Semnul de pe Țara* (Vallecchi) de Clotilde Marghieri.

Cele spuse cu privire la proză sînt valabile și pentru poezie. Gatto, Parodi, Carrieri, Spaziani, Risi, Della Corte, Sala, mai adăugat o picătură la mezaicul lor. Nu trebuie să-l uităm însă și Giuseppe Ungaretti: în epoca noastră cînd e deosebit de lesne să anunți „moartea literaturii”, stinger glosului său înflăcărat iubire ne arată, dragă, cît de mult prețuim pentru poet „viața om”.

Claude Mauriac

și conceptul de „aliteratură“

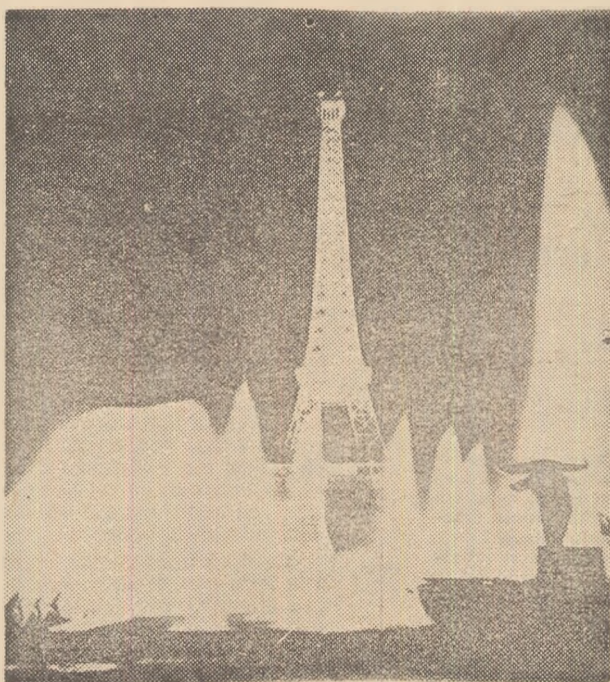
„L'Alittérature contemporaine“ de Claude Mauriac a făcut vîlvă la apariție mai puțin prin originalitatea stilului critic (un Sainte-Beuve modernizat) sau al punctelor de vedere (care pluteau în aer la acea vreme de trecere dinspre existențialism înspre Noul Roman) — cît prin conceptul de A-literatură, *alfa* privativ grece fiind aplicat pentru prima oară literaturii în bloc. Pînă atunci fusese suficient prefixul „anti-“ (anti-piesă, anti-teatru sau anti-roman etc.) derivat din științele exacte, unde conceptul de „anti-materie“ exprimase plastic-sintactic paradoxurile și limitele unui anume tip de gîndire științifică considerat pînă de curînd universal infailibil, și care nota o negare parțială, o întoarcere cu 90° față de piesele teatrale prezentate după rețetele universale ale teatrului clasic. Privativil a-literatură marchează — cel puțin semantic — o întoarcere cu 180°. Aliteratura este prin definiție contemporană și se definește prin negarea violentă, măcar lexicală, a literaturii „vechi“ (a oricăror modele de a „face“ literatură). Ecoul cultural și reușita cuvîntului reprezintă desigur mai mult o găselniță alexandrină, dar sintetică, a procesului de devalorizare început cu simbolismul („Et tout le reste est littérature“, „Je hais la littérature“). Alexandrin, pentru că — în fond — prin „a-literatură“ Cl. Mauriac nu înțelege decît tot „adevărata literatură“, literatura într-adevăr de azi, care se refuză ușurățiilor, tradițiilor, canoanelor și mimetismelor conștiente sau inconștiente. Dar el nu vede și nu crede în posibilitatea reală de a depăși literatura în ceva superior ei care să o cuprindă global — iar cartea rămîne, în ciuda renumelui, o cînstită și foarte fină panoramă (selectată calitativ) a „literaturii“ deceniului VI francez.

Era și firesc: fiul lui François Mauriac, în ciuda unor disensiuni spirituale mult comentate cu tatăl, rămîne definitiv în ce s-ar putea numi cultura livresc-existențialistă de după război. Rafinat, subtil, minuțios, informat — un „deștept“, dar lipsit de vlagă — debută (1945—46) cu cîteva eseuri conștincioase și solide despre Jouhandeau, Cocteau și Balzac. Nu „a-politic“, redactor la *Figaro Littéraire*, gaullist în suflet (ca și tatăl său), în ciuda unor liberalisme mai mult intelectualiste — sincere de altfel și cu care dovedește mai mult sieși — își dă drumul, personal și social vorbind, cu eseu „Malraux ou le mal du héros“ din care reiese clar stilul superior burghez, dar și poziția — ardeee — a une certaine idée (assez vieille, n.n.) de la France. Încercare importantă totuși, aici apărînd ideea lui de bază, cum că Malraux (sau scriitorul a-literat) se definește prin literatura „de viață“ (vezi Saint-Exupéry — alt reper al lui și al societății cultivate), cea care n-a fost voită, concepută sau începută ca literatură, ci a „explodat“ urmărind alte obiective — existențialiste îndeobște — decît ea însăși. Spre deosebire de Sartre, Claude Mauriac poate fi definit, absurd, ca un existențialist livresc! „A“-literatura este obsesia și neputința unui ins absolut literat. Malraux este definit ca mare scriitor tocmai pentru că nu e scriitor

decît foarte întîmplător (aleatoriu am zice azi) — din păcate, tocmai cum nu e el. Romanele lui Claude Mauriac („Toutes les femmes sont fatales“, 1957, „Le Dîner en ville“, 1959 și „La marquise sortit à 5 heures“, 1961), au făcut o oarecare vîlvă la vremea lor — procedee literare existențialiste topindu-se în di-buiri și căutări paralele *noului roman* (cu ai cărui autori a publicat împreună la *Éditions de Minuit*). Cel mai proaspăt rămîne în critica de cinema, unde pare un copil serios, pasionat deodată de Far West și de Alain Resnais.

Volumul „Alittérature contemporaine“ (adică — de fapt — tot literatură, dar descotorosită de ușurințele ce i-au adus sensul peiorativ: „Nu-i decît literatură“), deși serios, fin și „plat“ ca expresie — dă cititorului impulsul unui sentiment critic de calitate: *rigoarea*. „A“-portretele sale sînt un comentariu pasionat, încercare de a lămuri dinlăuntru cîteva din direcțiile profunde și nelămurite, la vremea aceea, ale literaturii contemporane, mai ales celei franceze. Încercările despre Artaud, Michaux, Beckett, Robbe-Grillet și Nathalie Sarraute sînt excelente și „calde“ încă — oamenii aceștia nefiind de pe atunci ultra-definiți și înțepeniți ca acum, în formule. Studiile despre străini (Kafka, Henry Miller) sînt mai puțin izbutite. În schimb cele despre cîțiva autori mai puțin cunoscuți la noi (Michel Leiris, Roger Caillois, Dionys Mascolo, Vladimir Weidlé, au savoarea portretelor literare strict franțuzești ale sec. XVIII. Evident nedrept cu Camus, dar prefigurînd ostracizarea lui ulterioară, în cercurile structuraliste sau estetizante, naiv, în încercarea de a-l surprinde nu numai ca om pe Jean Rostand, inconștient invidios în articolul con- sau de-sacrat lui Roland Barthes, ciudat de perspicace în creionarea lui Georges Bataille, atît de necunoscut la noi (deși cu Artaud sînt considerați mari precursori de mișcările adevărat avangardiste de la 1960 încoace), stabilind corespondențe surprinzătoare între Simenon (da!) și Kafka. Distribuiera autorilor e cam laxă („neglijența elegantă“ a unei pături spirituale), pe două serii care s-ar despărți mai mult cronologic (două generații de aliteratură) decît spiritual sau structural. De altfel, cum spune-n Concluzie, putea *la fel de bine* (ceea ce dovedește încă o dată disponibilitatea, aria largă, dar și un soi de diletantism, de stil aristocratic-cultural) să ia în locul acestora pe, de pildă, Joyce, Sartre, Faulkner, Blanchot, René Char, Borges și Ponge, Virginia Woolf. Adică selecționați după un simțămînt foarte acut, cu bisturiul fin al disperării (ce nu pare peste tot autentică) și topiți într-o dezordine de „budoar“ spiritual și în incapacitatea de a zidi cumva. De altfel în seria II-a a „Aliteraturii“ (necontemporană de data aceasta) — lărgeste aria conceptului pînă la Renașterea franceză și „descoperă“ a-literatură la Rabelais, Montaigne și Shakespeare, ceea ce e foarte adevărat, dar demonstrează încă o dată lumea strict culturală a autorului și incapacitatea lui de a vedea-viziune dincolo de limitele și de mecanismul foarte fin (ceasornic) erudit, serios-frumos, al universului monden-modern al Parisului post-existențialist.

Mihai BOGDAN



Turnul Eiffel noaptea

Poezia

între confidență și tragic

„MOUVANTE MÉMOIRE“
de Bernard Mazo

Poemele în proză ale lui Bernard Mazo se citesc pe alocuri cu dificultate, dar însușirea lor constă în forță și densitate, ca și în gîndirea ce le fundamentează. În comuniune cu natura, procedînd prin formule incisive, poetul ne atrage în universul său și — am putea spune — al omului.

Găsim în *Mouvante mémoire* mărturisirea unui poet care încearcă să-și justifice existența și care se izbește de propria-i identitate. Explicînd caracterul precar al destinului său, de a cărui slăbiciune își dă seama, Bernard Mazo scrie:

„Eram eu însumi o umbră nesigură pe care o simplă abatere a vîntului o putea risipi“.

Omul se simte supus capriciilor unui destin pe care nu-l stăpînește, în care orice voință e ineficace, căci Bernard Mazo se știe „convins de evidentă inutilitate a oricărui act de revoltă“. De unde și conștiința sa de condamnat la un exil continuu și la imposibilitatea integrării în sinul lucrurilor, încercare situată chiar la nivelul limbajului. Această incapacitate de a comunica altora accentuează singurătatea fiecăruia:

„Înrădăcinați într-un spațiu mut, noi sîntem asemenea copacilor trăsnîți în mijlocul furtunii, ne împleticim în dificultatea de a spune“.

Tragicul se exprimă, de asemenea, prin necunoașterea propriei ființe care agravează tensiunea vieții și face ca destinul să fie mai greu de asumat, ca omul să se sperie de întunericul în care se afundă:

„El se cunoaște puțin sau anapoda și partea de necunoscut ce o poartă în sineși ar putea avea o complicitate ostilă cu această lume plină de freamăt care-l zorește să înainteze“.

Victimă a propriului trecut, a unei copilării dure, care l-a pus în conflict cu realitatea, poetul se întoarce nostalgic spre o „viață anterioară“ în care — în afara destinului său — contemplă lumea fără a o traduce: „Am petrecut acolo, cu totul străin de mine însumi, tăgăduit de acea ameteală pe care o îmbrățișezi străbătînd urmele lăsate de o memorie atentă.“ Totuși, în fața acestei existențe, în fața incapacității lui de a fi și de a comunica, repudiat de această lume ostilă, poetul își dă seama că orice sfîrșit este tragic și atunci protestul său — totuși — se înalță viguros, împotriva morții: „Apărați-ne, cît timp e posibil, de perfida zeiță a Infernului“.

În stilul său dens, Bernard Mazo știe exprima idei cu glas încărcat de dificultatea unei vieți a cărei forță nimeni n-o poate măsura și prin aceste poeme, cu prețul sfîșierii, ajunge să-și afle propria-i măreție.

„LES MOTS COUVERTS“
de Pierre Seghers

Pierre Seghers nu este numai editorul care a contribuit la cunoașterea

poeziei în Franța, ci și un autentic poet, iar ultimul-i volum o dovedește

În *Les mots couverts* — din care poemele cu un stil aspru, fără afectare, țînesc brutal, Seghers face oarecum bilanțul unui om

În fața epocii sale, el creionează procesul ei și o face fără nici o complexitate. Limbajul folosit are uneori violența și asprimea ce convin lumii noastre. Realismul însuși însuflețește tonul acestei poezii la nivel de proză.

Marce ritual a murit. Pentru fiecare zi se improvizează un balet-dramă, un fluviu de țipete și de sînge. Sicriale se înșiră în fața onorurilor iluzorii Morți pentru nimic. beți de vînt și de minie.

Ceea ce evocă Pierre Seghers este, în ciuda poverii care-l strivește, măreția vieții, singurătatea, fragilitatea omului, ca și încrederea pe care o păstrează prezenței acestuia. Profesiune de credință în care trebuie indicată una din trăsăturile esențiale ale acestei poezii cu registre diverse:

Mi-am străbătut catacombele fără a-mi lăsa în ele nici viața nici cîntecul. Etern e omul, moartea nu duce cu ea decît umbra lui. El vine, dă și se duce, dar urma sa dăinuie.

În Poemele anti-eului umorul stă alături de tragism, de nostalgie. Simțim chiar că Pierre Seghers aproape se silește a zîmbi, un zîmbet fără convingere:

Pînă la disperare, mergi diavol schiop, ca un Talleyrand ulțarnic înghițînd dragostea înșelătoare. Bel supa ce o poți bea.

Haosul, nimienicia lucrurilor, totul n este familiar poetului care se situează cu un fel de dezinvoltură în inima lumii, subliniînd derizoriul, dar cu forța unui lirism de loc indiferent pentru cititor:

Sînt bătrîn de o sută de secole printre milloane aruncat, numai o clipă și ce, decît doar despărțire, întîlnire, umbră purtată, o iluzie, un zbor de muscă în timp.

În ultimele poeme ale volumului, Pierre Seghers își arată, în sfîrșit, în versuri pe care le încarcă savoarea și emoția, uimirea în fața vieții. Este, totuși, un om fericit cel ce scrie:

Ea-i pentru mine o aromă în care tăciunile și scorțișoara se-amestecă în care gust viața atît de frumoasă pentru că-i frumoasă și pentru mine, fără început și sfîrșit.

În lipsa unei poezii afectate ori savante — așa cum e acum la modă — ne întîmpină aici confidența unui om în luptă nu cu cuvintele, ci cu o viață celebrată într-o lume dificilă.

Max ALHAU



Desen de ANESTIN

OLGA TUDORACHE:

„Nu-mi plac rolurile

«negative» de pină acum”

— Calitățile dv. de actor interio-
riorizat, comunicând în același
timp cu finețe și forță, v-au re-
comandat de multă vreme cine-
matografului. Iubiți filmul?

— Nu, nu cred că mi se potrivește
felul în care se lucrează în
cinematografie. Trebuie să con-
struiești pe bucăți, să revii în
momentele disparate ale evolu-
ției personajului, fără o pregătire
prealabilă. Nu se creionează
existența integrală a eroului
înainte de a-l interpreta în fața
obiectivului; rămâne totul sub
semnul improvizatiei. În schimb
se filmează de foarte multe ori
aceeași scurtă secvență, dar nici-
odată pentru a se obține cea mai
bună interpretare, ci doar pentru
a se realiza cea mai bună va-
riantă tehnică. Și chiar dacă în-
tr-una din duble actorul a reu-
șit o performanță, nu este ac-
leasă aceasta, pentru că se des-
coperă o altă, cu o lumină mai
exactă.

— Fotuși ați apărut în multe
filme.

— Nu chiar așa de multe. Și
în orice caz nu am iubit nici
unul din rolurile interpretate.
S-a întâmplat ca toate să seme-
ne; numai personajele negative
— trei capete încoronate (Tudor,
Haiducii, două serii), cinice, răz-
bunătoare; în Cartierul veseliei
— un „cap” de uzină, tot atât de
antipatic și violent. Chiar și în
filmul Cind primăvara e fierbin-
te, tot un rol schematic din a-
ceeași familie. Dar nu numai atât.
Eu cred în diferența dintre ac-
torul de teatru și cel de film,
iar eu sint născut actor de tea-
tru. Îmi place să joc pe scenă,
îmi place să regăsesc în fiecare
seară personajul; îmi place că
actul teatral trăiește și moare
de fiecare dată. Simt fiorul cortinei
care se ridică ca pe un impuls:
„Atenție, se filmează. Motor!”
mă înliiba.

— Dar în Mihai Viteazul ați
jucat un altfel de rol.

— Da. Dar este, cred (n-am vă-
zut încă filmul), doar o apariție
episodică. Nu-mi dau seama ce
greutate a căpătat prin montaj,
însă îmi închipui că a rămas
oarecum o apariție adăugată,
ceva neorganic în raport cu in-
tregul.

— Nu va uitați să intruchipați
altfel de femei, altfel de eroine?

— Ba da — în principiu. Nu
ținesc, însă, după anumiți autori,
sau anumite personaje. O singu-
ră dată mi s-a întâmplat: Vi-
toria Lipan. Mai mult, am avut
sentimentul că mi-a fost furată.
Acum însă aș spune că au exis-
tat motive pro și contra. N-aș fi
fost în stare să mi schimb ce-
va, pentru că sint convinsă că
așa este adevărata Vitoria Lipan.
Iar pentru regizor, desigur, nu
era pasionant să reia optica lui
Penculescu.

— Proiecte îndrăgite...

— Nu am nici pentru teatru
și nici pentru film. De fapt e
trist să mă gândesc că astfel de
partituri îndrăgite apar în calea
noastră foarte rar. În ce mă pri-
vește, din 1957, de la Nila, pot
număra doar Cleopatra lui
George Teodorescu, Vulpi-
le lui Nelușcu și Balta-
gul lui Penculescu (am numit
regizorii și nu autorii — de loc
întimplător)... și sintem în 1971.
Dar pentru că nu mă întrebăți
nimic despre spectacolul pe
care-l joc în această sală în
care-mi luați interviu, am să
mă întreb singură: Ce se întim-
plă cu ultima mea premieră, in-
titulată Premieră? Și acum răs-
pund se întâmplă un miracol.
Bucuria, e puțin spus, frenezia,
nebulă cu care am repetat-o,
n-am mai trăit-o din anii stu-
denției. Fără ea cu care o ju-
răm (eu, Ica Matache și Lau-
rențiu Azimioară) nu se poate
explica, nu se poate povesti. Și
toată această fericire și izbândă
i-o datorăm Dinei Cocea — care
n-a precupețit nimic, începând
cu riscurile pe care și le-a asu-
mat și terminând cu salul perso-
nal, care joacă și el în piesă.

Pentru tot, pentru calitatea
acestui tot, îi mulțumesc.

Rep.

O satiră reciprocă

Alberto Sordi s-a apucat de regie. Desigur, în acest film
partenerul său Vittorio de Sica nu se poate să nu fi fost coau-
tor. Asta nu pentru că interpretează celălalt rol principal, ci
pentru că de Sica e unul din acei actori (de tip Stroheim) care
devine totdeauna „adevăratul” autor al filmului în care joacă.

La prima vedere, cei doi ași ai filmului italian par a pre-
zenta, pentru a mia oară, arhicunoscutele lor personaje; de
Sica: exocrocul bătrîn și plin de ifose, moftangiu cu fasoane și
morgă, iar Sordi: prostănacul chiulangu, secătură, dar, în
fond, „băiat bun”. Spectatorului poate că un moment i s-a pă-
rut că acești doi artiști se „repovestesc pe ei înșiși”. Mai ales
că filmul e o satiră, o caricatură, aproape o comedie bufă, așa
că dă impresia că cei doi n-au jucat, ci s-au jucat de-a biogra-
fia; că s-au amuzat să facă autoportretul personajului lor
cinematografic obișnuit.

Cred că o asemenea impresie ar fi greșită. Desigur, de Sica
este aici, mai mult ca oricînd, moftangiu bătrîn, pezevenghiul
„cu abataj”, erou foarte asemănător cu acela din *Ce păcat că
e o canalie*, sau cu avocatul din *Bigamul*, sau cu colonelul ex-
croc din *Generalul della Rovere*. Dar să nu uităm că interesul
cel mare al acestor personaje e că, pe deasupra asemănărilor
de stare civilă și de cod penal, ele sint remarcabil de diferite.
În filmul *Un italian în America*, de Sica este un exocroc de-a
binelea, capabil de absolut orice mîrdărie, cu o spontaneitate,
cu o promptitudine așa de impulsivă, încît aproape că devine
inocență, aproape că devine un fel de fatalitate care tot pe el
îl lovește.

Cît despre Sordi, acesta e departe de a readuce pe ecran
obișnuitul său portret inaugurat de *Vitelloni*. Aci el face pe
un băiat sută la sută de treabă, sentimental, credul, lesne pă-
călit. Cam ca *Învățătorul din Vigerano*, personaj oarecum
aparte chiar în colecția de roluri ale acestui artist.

Unde însă ar trebui ca publicul să nu se înșele, este mai
ales în felul cum aceste două tipuri de italieni sint confrunțați
cu mentalitatea americană, mentalitate complet, diametral di-
ferită de aceea a italianului; două mentalități care, totuși, au
găsit un punct de înțînire.

Bătrînul exocroc, atunci cînd mereu joacă „va banque”, cînd
mereu mizează totul pe o carte, nu o face din neseriozitate,
din repezeală de aîurit, ci pe baza unei concepții sincere des-
pre viață, încredere absolută în „mirajul” bunăstării.

E de ajuns să ai fire de jucător, pentru ca aceste socoteli să
fie perfect logice. Și italianul tocmai că adesea are acest tem-
perament de jucător. Americanul însă nu. (Bineînțeles, ameri-
canul mijlociu, nu gangsterul.) Dar găsim și la el un sentiment
înrușat cu aces-a. Este convingerea că viața e o junglă; con-
curența, competiția e nemiloasă, lupta cea de toate zilele este
bazată pe hazard. Această filozofie sumbră a hazardului, a lui
„to give a chance”, nu va face din el un jucător exaltat, care
să-și mizeze viața și moartea la tot momentul. Nu. Dar asta
are totuși ceva comun cu concepția jucătorului. Este credința
în hazard. Un hazard pe care îl acceptă cu tristețe, cu melan-

Portret Renoir

Se spune că stilul unui mare autor
este identificabil chiar în operele sale
de importanță secundară. Antonioni,
de la *Prietenile* sau *Dama fără camelii*
pînă la *Blow-up*, dezvoltă o structură
unitară, un univers coerent, cu puncte
de reper, reluate mereu din unghiuri
diferite, dar evident aceleași. Nu mai
puțin Fellini, cineastul unor obsesii
prezente de la *Lumînile varietetului*
sau *Șeicul alb* pînă la *Satyricon*. Exis-
tă, la aceștia, ca și la mulți alții (Ei-
senstein, Stroheim, Welles), dacă nu o
constantă strict tematică, una stilistică,
de neconfundat.

Sint puțini cineasți de prestigiu în
istoria filmului care se sustrag acestei
necrisse legi a fidelității față de sine.
Jean Renoir e dintre aceștia. Contra-
dictoriu și extrem de inegal, el deru-
tează prin ceea ce, mai mult ca o
scuză pentru eșecurile unui maestru, a
fost confundat cu semnul unei nelimi-
tate disponibilități. Renoir nu este, cum
s-a putut crede, un proteic, ci autor
al citorva opere excepționale care,
deși excepții într-o filmografie amplă,
sint suficiente pentru a-i justifica re-
numele. Renoir din *Regula jocului* nu
este Renoir din *Azilul de noapte*, ci un
altul. Este destul de greu, dacă nu im-
posibil, să recunoști în *Boudou salvat*
de la *înec* și *Iluzia cea mare*, bunăoară,
„mîna” unui același regizor.

Este de făcut, totuși, o precizare: un
film ratat de Renoir nu e, cu necesita-
te, un eșec. Comparația o facem cu ce
știm că a săvîrșit însuși Renoir; ne
gîndim, deci, la o comparație cu sine
și nu la una cu o medie oarecare. Pen-
tru că, altminteri, filmele de la Cine-
matecă sint opere care nu discrediti-
tează întru nimic cinematograful.

În ciclul amintit, o excepție, fericită
ca intenție, regretabilă ca „realizată”
(a Cinemateciei). Este vorba de *Caleaș-
ca de aur*, film antologic al lui Renoir.
Citat pretutindeni ca una dintre cele
mai reprezentative pelicule color din

istoria cinematografiei, *Caleașca de
aur* rămîne încă, pentru noi, o operă
necunoscută. Pentru că ceea ce ni s-a
oferit a fost o neinteresantă copie alb-
negru.

Trei din filmele prezentate, acestea
bine alese, ilustrează momente din
„exilul american” al lui Renoir, exil
nu fără urmări pentru un cine-
ast, care se declarase în nenumărate
rînduri legat de atmosfera și spiritua-
litatea franceză. Ulterioare trioului de
capodopere *Iluzia cea mare*, *Bestia u-
mană*, *Regula jocului*, filmele america-
ne sint mostre ale „adaptării”.

Tara aceasta este a mea (1943) este
un pamflet politic antinazist. Renoir se
aliniază aici unui curent propagandis-
tic antirăzboinic, ilustrat în America de
regizori autohtoni și europeni, deopotri-
vă. (Tot aici, compatriotul său Duvi-
vier turnează *Impostorul*, iar Fritz
Lang *Căldăii mor și ei*.) Privat de ca-
drul natural, atît de familiar filmelor
sale, Renoir este vizibil stînjinit de
platau. *Tara aceasta este a mea*, a că-
rui acțiune se petrece într-un stat eu-
ropean ocupat de fasciști, relatează ca-
zul de conștiință al unui profesor ti-
mid și stingaci, care va deveni un
acuzator public al regimului de dicta-
tură și teroare hitleristă. El va muri
demn, impresionînd prin curajul său.
Filmul este corect, fără mari strălu-
ciri și fără compromisuri estetice.
(Charles Laughton în rolul profesoru-
lui, ca întotdeauna, excepțional.)

Omul din sud (1945) dovedește o ne-
așteptată „aclimatizare” a lui Renoir
cu problemele și stilul filmului realist
american. *Omul din sud* este un film
„american” sută la sută, inspirat din
viața fermierilor săraci, un fel de
Fructele minci, mai puțin violent ca
forță pamfletară, dar nu mai puțin „ci-
neematografic”. În spațiile largi ale
cîmpiilor californiene, paisagistul Renoir
se simte la largul său, construiește ad-
mirabile tablouri de natură în manie-



Un italian în America, un film-Sordi (co-scenarist, regizor, inter-
pret), dar în care Vittorio de Sica pare „adevăratul” autor

colie, cu resemnare. Pe cînd jucătorul privește acest hazard în
față, cu eșan. Aci se află diferența, una din diferențele dintre
mentalitatea italianului și a yankeului; diferență care, cum
am văzut, conține și o asemănare.

Dar dacă italianul se lasă lesne ispitit de atitudinea aven-
turoasă a jucătorului, există și alții (probabil majoritatea ita-
lenilor) care detestă o asemenea șubredă, romantică concepție.
Și unul din ei este tocmai personajul incarnat de Sordi în fil-
mul nostru. El e, de data asta, naivul sută la sută. Asta îi per-
mite să nu fie de loc prostănac, ca în alte roluri ale sale. Firea
lui dreaptă și afectuoasă îi va îngădui să atingă toate gradele
de naivitate, fără a avea nevoie să mai fie și găgăuță. Este un
personaj relativ nou în cariera acestui actor.

Iată acum și un alt aspect al chestiunii. Filmul seamănă cu
Fantome de vinzare al lui René Clair. Acesta își bătea joc de
americani privindu-i din punctul de vedere (foarte contesta-
bil) al prejudecăților britanice; iar pe englezi îi zeflemisea nu
în numele unor adevăruri universale, ci pe baza unor idei
perfect greșite, specifice yankee. Este un exemplu savuros de
satiră reciprocă, unde argumentul unuia are valoare doar pen-
tru că nici contra-argumentul celuilalt nu este mai breaz. Ei
bine, o asemenea comedie de ironie mutuală avem și în filmul
lui Sordi. Rara avis. Speță cinematografică truculentă, pe care
nu o înțînim des. Și care se pretează la tratarea prin gaguri,
prin rîcoșeuri, unde ambii oponenți se ridiculizează unul pe
altul. Faptul că aceste scurte situații comice sint multe, a fă-
cut poate pe unii să vadă aci doar un recital de comicării în-
tr-o poveste care are și o substanță morală mai consistentă.

Să fim precauți ori de cîte ori avem de-a face cu un film ita-
lian. Căci de cele mai multe ori el conține adevăruri de o se-
riozitate și de o duioșie nebănuite.

D. I. SUCHIANU

ră impresionistă, conturează o dramă
socială într-un stil sec, viguros, poate
puțin prea optimistă ca soluție. În afa-
ra finalului, filmul poartă girul unui
excellent profesionist, fără a compro-
mite cu nimic prestigiul autorului său.

Ignorat de critica franceză, *Jurnalul
unei cameriste* (1946), fără a fi neapă-
rat un film eminamente „francez”, fără
a fi neapărat un Renoir de zile mari,
este o peliculă nu lipsită de interes. Nu
trebuie să ne raportăm la Buñuel pen-
tru a-i găsi calități, comparație din
care, de altfel, Renoir nu ar fi, credem,
dezavantajat. *Jurnalul unei cameriste*
este o variantă „domestică” a romanu-
lui lui Mirbeau. Filmul e construit din
crochiuri, din mici tablouri lucrate în-
grijit, o dantelărie stilistică de bună
calitate. Renoir își permite, față de
carte, un transfer de sensuri, nu stră-
de eventimentele contemporane. A-
tenția lui se deplasează treptat, de la
Célestine spre servitorul Joseph, sim-
bol străveziu al ideologiei criminale
în ascendență, atunci, în lume. Joseph
se „rinocerizează”, devine un asasin
fără scrupule, sfîrșind prin a fi lînsat
de cetățenii pașnici ai țîrgului de pro-
vincie. Finalul (din nou un happy-
end!) o prezintă pe Célestine (Pau-
lette Godard) fericită alături de fiul
patronilor săi.

O „glumă” pe teme științifice este
Dejunul pe iarbă (1959), satiră a pro-
creației în eprubetă, pledoarie pentru
conformarea omului la legile naturii.
Pretextul comic este aici prilej pentru
un exercițiu pictural, executat de Re-
noir cu o nedisimulată voluptate a spa-
țiului, a formelor pline, a naturii ani-
mate, a micro-cosmosului de ființe și
plante fragile, fremătînd de viață. Nu
întîmplător filmul împrumută titlul
celebrului tablou al lui Manet și valo-
rea sa pur plastică transcende di-
dacticismul, teza prea explicită.

Petre RADO

Ce fel de țară e Arcadia?

EU AM FOST ÎN ARCADIA !
spune dramaturgul Horia
Lovinescu, pe scena Teatrului
„Nottara“

Unde ne aflăm, unde ne proiectează spectacolul la ridicarea cortinei, în ce univers ne introduce? Sint, pe scenă, trei forme ciudate; par răsuciri de trunchiuri cu încolăcirii de crengi sau oase antediluviene pe care nemîșcarea erelor le-a sudat în alcătuirii nefirești, ori tentacule mineralizate într-un deșert vinăt. Pictorul (Dan Nemțeanu) l-a înțeles bine pe autor: povestea își împrumută himerele din spaima de tenebre tipică barocului, din incertitudinile fundamentale dintre viață și vis, caracteristică gândirii medievale și propune o izbăvire, dincolo de zădărniciile lumii, în acceptarea stoică a neantului. În acest peisaj straniu, peripețiile vor căuta a se distila pînă la esențe, iar faptele vor rîvni nimburi de generalitate. Dar cînd în decor pătrund oamenii și încep a-și destăinui identitățile și relațiile, înțelegem numaidecît că ni se cere ca, împreună cu eroii, să transcendem nu altceva decît realitatea noastră de toate zilele, drama petrecîndu-se acum, aici, iar semnificațiile, după călătorii în misterioasa lume de dincolo, urmînd a se întoarce tot aici, ca o ploaie care, născută din aburul răsuflărilor noastre, e menită să fertilizeze tot solul înțelegerii noastre.

În ce sens anume?

Textul pare scenarizarea unui roman: povestitorul, Alex, gazetar, o farfara simpatică, foarte telurică, ne istorisește direct destinul ezoteric al unui prieten, Hans Cojocar, om de știință, natură stelară, care refuză lumea și apoi, la iminența morții — suferind fiind de o boală incurabilă — are revelația legitimității acestui refuz. Hans, la rîndul său, îi narează lui Alex destinul unei femei necunoscute, Anca Artenie, care s-a sinucis pentru a se elibera de compromisiunile cotidianului și care, de „dincolo“, îi adresează, prin jurnalul ei intim, o fascinantă chemare. Deși formula e romanescă și nu prea originală, totuși, ca spectator, urmărești atent liniile paralele ale acestor biografii pînă la punctul convențional unde, înfrîntăse, vor face să scintieze mobilul dramatic. Pînă atunci curiozitatea este atîtă și de caracterizările povestitorului, care ne vestește că ceea ce ni se va dezvălui este surprinzător, inexplicabil, fantastic. Dar cînd, în sfîrșit, mobilul dramatic e divulgat, începe să ne domine o senzație lăxă de fapt mărunț, cu dezamăgire nu numai pentru ceea ce mai urmează — de altfel lipsit de interes dramatic — ci și cu repercusiuni retroactive.

Nu e limpede ce a generat în finăru om de știință disprețul de lume înainte de a ști că e bolnav de moarte. Cert e însă că în jurul lui sînt dispuse numai imagini ale platitudinii vieții: Alex e platitudinea jovială, Emi, o midinetă detracată, e platitudinea amorală, nădînd foiletonistic, și doar o clipă, nostalgia purității pierdute, Laura, soția lui Hans, e platitudinea snoabă și sterilă, falsă Anca, element de loc aleatoriu în demonstrație, e platitudinea domestică absolută, zugrăvită chiar dincolo de extrem. Numai Anca Artenie (personaj re-luat textual și nominal dintr-o altă piesă a dramaturgului, **Mai presus de toate**, scrisă în 1961) depășește această lume, eliberîndu-se de ea prin moarte. Femeia îi lasă, ca un testament, lui Hans ideea că viața e un șir de abdicări morale care trebuie refuzate radi-



Gilda Marinescu și Alexandru Repan, cei doi călători în Arcadia

cal. Drama din piesă e, deci, a Ancăi Artenie; Hans Cojocar nu face decît s-o reînălțeze fără motivele aceleia (mărunte și ele, consecințe ale unui adulter ratat, dar totuși reale), făcînd gesturi mari — scîrbit de existența diurnă printre oameni, își petrece buciuros noaptea la grădina zoologică, printre fiare — spunînd vorbe mari, fără acoperirea unor fapte ori a unei rațiuni explicite, clamînd în cele din urmă o falsă revelație, spre care pleacă luîndu-și toate amintirile: Arcadia este fericirea de a muri!

Avem oare dreptul de a introduce calificativul „fals“ în aprecierea acestei confesiuni lirice a autorului? Să presupunem că dramaturgul, ca orice poet, ar respinge criteriul adevărului furnizat de ideea generală a existenței noastre, că omenirea aspiră spre ideal și societatea noastră îndeosebi, printr-o afirmare vitală a bucuriei de a trăi; doar drama își extrage sevele din tristeți și frîngerii. E, de asemenea, cu puțință ca scriitorul să respingă și experiența individuală a omului normal, care cînd capătă conștiința vieții dorește, comun vorbind, să trăiască, îndepărtînd cît mai mult accidentul biologic al neînțelegerii; la urma urmei, eroul e un muribund, el vede lumea altfel, răsturnat. Dar întrucît scriitorul însuși, obsedat (în sensul literar al cuvîntului) de ideea morții, a mai expus-o și în alte lucrări, să ne raportăm la ele și la crezul tragic profesat anterior: în **Hanul de la răscruce**, oamenii, ce par prinși fără scăpare într-o catastrofă, au, la iminența morții, în esență, o atitudine biruitoare, ei îl înfrîng pe Thanatos prin acte înalte morale. În **Moartea unui artist**, sculptorul Manole Crudu își biruie admirabil neliniștea firească a sfîrșitului, prin punerea morții într-o efigie de piatră, afirmînd patetic frumusețea lumii printr-un act de creație, învingînd, deci, sub specia esteticului. În **Petru Rareș**, eroul se depășește pe sine, în ceasul suprem, prin sentimentul datoriei împlinite și al continuității ineluctabile. Regresul din ultima piesă a lui Horia Lovinescu constă în refuzul vieții și acceptarea supusă a morții, în părerea că transcenderea realului se poate efectua prin sublimarea suferințelor pînă la ataraxie și trecerea voită în neînțelegere. Hans Cojocar e un înfrînt mărunț.

Și-apoi, nu sînt unilateralizați termenii demonstrației tocmai pentru a afir-

mare netă a concluziei (chiar dacă spre final personajul Hans încercă intrucit-va, zimbitor, parcă premeditat, afirmațiile de pînă atunci)? După ce a etalat comic orduri ale unor existențe terne în comedia **O casă onorabilă**, Horia Lovinescu le înșiră, încă o dată, acum, în ambianță tragică. Femeile proaste sau vulgare, ori și una și alta, instabile — chiar cînd își rafinează intelectual ori sentimental apetențele carnale — bărbații veroși — chiar cînd au aerul unor canalii agreabile — par a fi aglomerați numai ca să justifice un sfînt. Dar nu se simplifică oare, astfel, contingentul, la extrem, pentru a ni se argumenta, ca o unică alternativă a sa, transcendentalul? Descoperirea și expunerea „porcării din noi“ — cum zice Hans — nu e încă o sursă de emoții, de catharsis purificator, ci, în cel mai bun caz, de senzații la nivelul expoziției fiziologice servite. Opresiunea fiziologicului degradează meditația pînă la divagație; ideea filozofică se destramă. Analogiile găsire cu un erou al lui Thomas Mann nu mi se par întemeiate; decît poate prin revers: acel erou, agonizînd, se înfiora de micimea personală în fața grandioasei frumuseți a lumii. Acesta, murînd, dispăre cu o singură și precară revelație metafizică în fața abjecției realului.

Și totuși, între oamenii moi, de materie viscoasă, din această **Arcadie** și torsada subțire de fum, cu miros de smîrnă, ce se înalță spre Empireu există o alcătuire solidă, cu un nucleu uman incandescent, în clocot continuu, pe care l-am putut cunoaște din scrieri trecute ale dramaturgului și îl vom mai cunoaște, sînt încredințat, din scrieri viitoare ale sale. Poate că el parcurge acum o criză sufletească; atari crize au în sufletul mare și complicat, greu de sondat, al unui artist veritabil efecte foarte diferite și neașteptate, uneori creatoare, alteori inhibitorii. În cazul de față, al acestei drame mici și șovăielnice, nedepășind însăși condiția umană acuzată în intrigă, îmi pare a se fi blocat una din cele mai frumoase însușiri ale scriitorului, **sentimentul autentic și acut al istoriei**, deși, judecînd după pasaje de o admirabilă valoare metaforică, după temeritatea unei părți

Valentin SILVESTRU

(Continuare în pagina 30)



Desen de ANESTIN

MIRCEA ȘEPTILICI:

„N-ăș putea începe decît...“

tot cu începutul!“

— În ce dramaturgie v-ați simțit solicitat din punct de vedere al posibilităților actoricești?

— N-ăș putea să fac delimitări, de loc sau de timp, pentru o anume dramaturgie. Solicitățile posibilităților actoricești nu sînt determinate numai de „dramaturgie“ și viziune regizorală. Intervin și propriile exigențe. Cînd se realizează un echilibru între aceste „forțe“, „solicitarca“, oricît ar fi de mare, devine o bucurie.

— Trecerea de la dramaturgia clasică la una modernă v-a pus probleme deosebite?

— Nu interpretez întotdeauna ceea ce dorești sau cînd dorești. În repertoriul unui teatru, după o piesă „violent modernă“ de Eugen Ionescu, poate urma una „etern umană“ de Cehov. Distribuit în ambele piese, „trecerea“ interpretului respectiv, oricît ar fi de dificilă, nu trebuie să fie — sub nici o formă — simțită de spectator. Efortul, chiar dacă a fost făcut, să nu se vadă.

— Care dezacorduri ale criticii cu jocul dv. au avut rezonanță în activitatea dv.?

— În relațiile normale dintre cronicarul dramatic și interpret este imposibil să se obțină întotdeauna un acord perfect. Sistem, toți, atît de subiectivi și de egocentri! Nu-mi amintesc să fi avut parte de „dezacorduri cu rezonanță“ sau de „pălăvrăgoli fără eficiență“.

— Practic vorbind, care rol v-a solicitat o cunoaștere culturală deosebită pentru a-l pregăti și realiza?

— „Rolul... autorului și prezentatorului ciclului emisiunilor de televiziune „Dicționar de personaje“.

— Ați fost vreodată impotriva unui regizor?

— Care actor n-a avut neînțelegeri, mai mari sau mai mici, cu un regizor? Personal, poate pentru că am făcut și regie, cred că am găsit aproape întotdeauna, mai ușor și mai repede, punțile de înțelegere între interpret și regizor, căile pe unde să treacă, dintr-o parte într-alta, într-un schimb de prețuire reciprocă. Ideile regizorale sau actoricești și — mai ales — rezolvările lor practice.

— Dar roluri refuzate?

— În teatru n-am fost pus în asemenea situație. Am refuzat însă, în filme sau la televiziune, câteva așa-zise „roluri“. De ce? O nepotrivire de imagini și de „unghiuri de vedere“.

— Ce vă nemulțumește cel mai mult în clipa de față la Teatrul de Comedie?

— Transformările, reparațiile spitalului care se află deasupra Teatrului de Comedie, și care — mai ales după incendiul recent — amenință să devină un șantier fără sfîrșit...

— Dacă ar fi să luați profesia de la început, cu ce ați începe?

— N-ăș putea începe altfel decît tot cu începutul. Adică să citesc — ani de zile — cam o piesă pe zi, să văd, să ascult și să învăț, să fiu ca un burete nesățios de teatru... Și — poate — să mă întilnesc, la vîrstele corespunzătoare, măcar cu o parte din rolurile pe care le-am visat și pe care nu le-am jucat („în public“, pentru că altfel le-am jucat mereu). Și, „începător“ fiind, să mă gîndesc, din timp, la „sfîrșit“. Cite „începuturi“ științietoare și gălăgioase nu se sting și nu amuțesc după cîțiva ani? Cursa e lungă — într-o echivalență: kilometru — an — ține cam cît Marathonul! — iar ultima jumătate e mult mai lungă și mai grea...

Rep.

„Münchener Kammerspiele“ la București

Cîteva reflecții în legătură cu spectacolul dat la București de „Münchener Kammerspiele“ cu piesa **Play Strindberg**, adaptare de Friedrich Dürrenmatt după celebrul **Dans al morții** de August Strindberg.

Am avut bucuria să joc în piesa lui Strindberg la Teatrul „Bulandra“, în compania actorilor Ileana Predescu și Ion Besoiu, în regia lui I. Veakis. M-am apropiat deci de „piesa-mamă“, ca s-o numesc așa, a adaptării lui Dürrenmatt. Mărturisesc că nu mi-a fost ușor să pătrund în lumea atît de complexă a personajelor piesei. Rolul căpitanului Edgar, pe care l-am jucat, mi-a cerut multă gîndire pentru a putea răzbi în universul său complicat, plin de contradicții. Părerea mea este că a numi **Dansul morții** (cum o face Dürrenmatt) o „tragedie casnică burgheză“ înseamnă a spune mult prea puțin despre lucrare, a o coborî la un nivel de melodra-

mă. Drame burgheze a scris și Bataille și Bernstein — dar cine s-ar mai gîndi oare să-i modernizeze? Așa afirma, mai curînd, că piesa este, în deplinul înțeles al cuvîntului, o tragedie și în ultimă analiză o tragedie a singurătății omului și a imposibilității comunicării, temă atît de dragă autorilor contemporani de teatru „al absurdului“. Faptul că avem aci de a face cu o pereche și cu un trai în comun nu schimbă datele problemei, deoarece traiul în comun al lui Edgar și Alice nu este decît o legătură insolubilă pe care numai moartea o poate desface — un amestec de dragoste, ură și fatalitate. Strindberg și-a asigurat un loc de seamă în literatura dramatică universală prin această operație de chirurgie psihologică în care a dovedit profunzime, luciditate și un strălucit simț de observație. Lumea soților din **Dansul morții** atinge absurdul și poate frizează grotescul, dar niciodată nu se

confundă cu o simplă comedie. De altfel, în mai toate piesele scrise în ultimele decenii pe această temă, se resimte influența lui Strindberg; în **Scaunele** lui Eugen Ionescu și în **Cui i-e frică de Virginia Woolf** de Albee situația dramatică se menține la un stadiu grotesc tragic, nu de comedie.

Dürrenmatt afirmă că plecînd de la piesa lui Strindberg a înțeles să transforme o piesă „de actori“ într-o piesă „pentru actori“ și totodată să realizeze o piesă „anti-Strindberg“. Așa fiind, el dovedește un instinct dramatic sigur, deoarece nu încapă îndoială că Strindberg nu poate fi „adaptat“. Nu înțeleg însă de ce autorul elvețian socotește necesar să spună că în adaptarea lui a înlăturat „literatura“ din piesa origina-

Fory ETTERLE

(Continuare în pagina 30)

NICOLAE DRĂGUȘIN:

„Mă fascina
metalul incandescent”

— Am impresia că disting în lucrările actualei expoziții două terenuri de desfășurare: unul pare a fi natura în înțelesul tradițional (m-aș referi la cele două „primăveri”, la cimpurile evocatoare de flori și anotimpuri) în care, dincolo de abstragerea și stilizarea formelor, trăiesc ritmurile energice și calme ale vieții organice; celălalt, a doua natură a omului — universul tehnicii, universul industrial.

— Într-adevăr, mă preocupă realizarea unor cicluri în cercetarea acestor două cimpuri ale realității, la care aș adăuga și un al treilea — mineralul, anorganicul din natură.

— Ca unul din punctele de convergență între natură și tehnică?

— Da, chiar în acest sens. Încă de pe vremea când lucram în secțiile de turnătorie ale unor fabrici din Brașov și Hunedoara, mă fascina metalul incandescent — incandescența ca simbol al derdelor interioare, al efortului de depășire. Încerc acum să exprim



eforturile realului de a-și scoate la iveală energia. Aș vrea să pot echivala în picturile mele energia fantastică proprie acestui nou mediu uman care este uzina modernă și să transfigurez „obiectele” caracteristice printr-o adecvare poetică inedită.

— Credeți că raporturile între „obiect” și atmosfera care îl învâluie sint esențial diferite, după cum vă adresați unei priveliști din natură sau unei priveliști construite de mina omului, de pildă din industrie, fiindcă de această ambianță vorbești în mod special?

— Nu, nu cred că se deosebesc în mod esențial. Ridicarea cotidianului la o suprafață estetică, intrarea lui în monumentalitate, declanșarea dinamicii interioare cu care un obiect impune mediului înconjurător o temperatură spirituală, un ritm, operează cu aceeași putere, indiferent de sursa motivului de inspirație. Ba chiar aș spune că, lucrând la imaginea „Firelor de sirmă” sau a „Lingoului de oțel”, aveam tot timpul sentimentul că lucrez la o „natură statică”. Trebuie să mărturisesc aici că problema fineții artistice, a desăvârșirii în expresie mă preocupă în sensul în care stă la temelia opereii lui Brâncuși, a lui Pallady sau a meșterilor frescelor de pe bisericile noastre moldovenești.

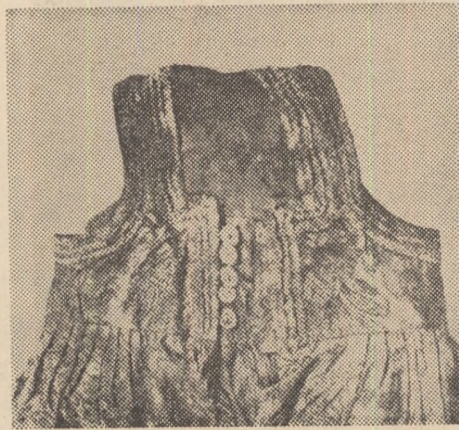
— Vreți să spuneți că ceea ce admirați mai mult la ei este efortul de a depăși materialitatea ostentativă, apăsările substanței și dorința de a înnobila suprafața, lăsând teren liber jocului sensurilor?

— Da, și în același timp capacitatea lor de a concentra sensurile într-un punct culminant.

— Prin urmare, socotiți rodnică victoria unei fineții a simțirii și expresiei asupra materiei brute?

— Socotesc drumul către această victorie ca cea mai pasionantă aventură pentru un artist contemporan.

Amelia PAVEL



Rochie de jupanită — sec. XVII (detaliu)



Caftan turcesc — sec. XIV (?)



Veșmint de curte — sec. XV

Costumul de curte în Țările Române

Interesul acestei expoziții, aparent modest, cu toată somptuozitatea materialelor, este multiplu. De aceea, vizitatorul neavizat — obișnuit să-și facă, după o simplă trecere în revistă, o impresie de ansamblu care îl îndeamnă sau nu să o cerceteze mai îndeaproape — poate rămâne aci nedumerit. Într-adevăr, o mare parte a pieselor expuse (broderii, icoane, manuscrise miniaturate etc.) sînt obiecte care figurează permanent în Muzeul de Artă din București. Mai puțin cunoscute, țesăturile — de loc sau aproape de loc cunoscute, costumele — așezate toate în vitrine mari, prea distanțate unele de altele pentru a provoca acel „șoc” care determină în general succesul sau insuccesul unei expoziții, solicită, pentru a-și dezvălui adevărata lor expresivitate, semnificația lor efectivă, o atenție deosebită, un efort neobișnuit de înțelegere, de cunoaștere și chiar o capacitate de evocare a unui aspect mai puțin cunoscut din viața și cultura românească de odinioară. Căci, în mod cu totul neașteptat, expoziția nu are, în primul rînd, un caracter artistic: faptul că obiectele expuse sînt sau nu frumoase rămîne totuși de ordin subiectiv, la libera vibrație a gustului fiecărui vizitator. Dar că aceste obiecte deschid — cu autoritatea indiscutabilă a unui izvor documentar autentic — direct (adesea chiar și pentru specialiști, mai mult intuitiv decît palpabil) o perspectivă asupra unei realități istorice pe care expoziția o evocă și care-i consacră reușita, este ceea ce merită a fi în primul rînd subliniat. Ea trebuie cercetată deci cu deamănuntul, ca de altfel orice mărturie în stare să pună în lumină un aspect al trecutului țării noastre.

Expoziția încheie îndelungate și laborioase cercetări asupra unor exemplare de țesături, păstrate în colecțiile

muzeelor și minăstirilor. Rar expuse pînă acum, puțin cunoscute și de loc valorificate chiar de către istoricii de artă, unele din brocardurile de la Putna, Sucevița, Dragomirna, Agapia, Văratec, Bistrița olteană ș.a.m.d., inițial piese de costum domnesc sau boieresc, fuseseră refolosite, mai ales în cursul sec. XIX, transformate în feloane, vâluri de timplă, poale de icoană etc. Scoase treptat din uz, învechite sau deteriorate, ele au fost uitate apoi în depozite inaccesibile vizitatorilor. Atena examinare a acestor piese a permis constatarea că unora din ele li se putea reconstitui forma inițială, ceea ce s-a și realizat cu deplin succes în atelierul de restaurare al Muzeului R.S.R. Și astfel avem astăzi în fața ochilor bogatele caftane purtate de voievozii români în sec. XVI—XVII.

Totodată, cercetările arheologice prealabile oricărei restaurări de monument istoric au scos la iveală din morminte, între altele, piese întregi de costum care, la rîndul lor restaurate, au permis cunoașterea directă a costumelor boieresti din aceeași vreme.

Ca rezultat al acestor complexe operațiuni (curățire, consolidare, reconstituire) avem azi amplele și fastuoasele veșminte de curte care alcătuiesc nucleul documentar al expoziției. Grelele catifele venețiene, camhaua și serasilul oriental, decorate cu complicate motive vegetale și florale din fir de aur și mătase colorată, — e drept, lipsite azi de strălucirea pe care trebuie să o fi avut în vremea cînd, importate din marile centre meșteșugărești ale Apusului sau Orientului, au fost apoi croite în ateliere locale pentru a fi purtate de voievozi și mari dregători — evocă atmosfera aulică, fastul, somptuozitatea unei vieți de curte care păstra vie, chiar în timpuri de grea cumpănă pentru țară, tradiția

imperială pe care Bizanțul o transmisese întregii lumi a creștinătății orientale. Unele instituții laice sau religioase, cultura scrisă, arta și, în sfîrșit, oarecare aspecte ale vieții oficiale de curte — ilustrate atît de expresiv prin bogăția costumului — stau mărturie a acestei voite și îndelungate continuități. Explicația acestui fapt stă în aceea că Țările Române și-au luat asupra lor sarcina — de atîtea ori și în atîtea chipuri îndeplinită — de a ține trează conștiința popoarelor supuse Imperiului Otoman asupra rostului lor în lumea sud-est europeană. În împrejurări istorice diferite, prin acțiuni cu felurite finalități imediate, cu ecouri mai apropiate sau mai depărtate, aceasta a fost în esență semnificația unor domnii ca cea a lui Neagoe Basarab, Mihai Viteazul, Constantin Brîncoveanu în Țara Românească, Ștefan cel Mare, Petru Rareș, Vasile Lupu în Moldova.

Pe lîngă acest rol de mărturie a unui aspect din civilizația — și întreaga istorie — românească medievală, expoziția pune în lumină un aspect (și acesta mai mult inferat decît dovedit pînă acum) din istoria artei acestei vremi. Piese de broderie, icoanele, miniatura, pictura murală cuprind portrete de cîtori și donatori, ce alcătuiesc un „fundal documentar” pentru costumele expuse. Operele de artă transpun cu fidelitate (și de cele mai multe ori cu o tehnică desăvîrșită, pînă în detalii), croiala costumului și ornamentele catifelei sau mătăsii din care acesta este alcătuit. Concordanța între realitate și reprezentarea artistică este perfectă.

În fine, un ultim aspect pe care îl

(Continuare în pagina 30)

Maria Ana MUSICESCU

Prin galerii

O disculpare a tehnicii, din subordonată a actului creator, în provocatoare de substanță artistică și în același timp de sublimatoare a excesului existențial, dă ultimei grupări de la „Apollo” garanția unei idei generale și colective. În ciuda diferențelor de iconografie, artiștii se întîlnesc la antipodul simplei spunerii sau comunicării, acolo unde, între termenii reci ai tehnicii, există multă luciditate.

Semproniu Iclozan modifică în mare parte portretul destul de exact pe care i-l făcuse critica — citez dintr-o cronică apărută în timpul ultimei sale expoziții: „Iclozan valorifică complexul de epigonie al artistului obsedat de senzația că totul s-a spus”. Insistența asupra tehnicii suprarealismului și a morfogenezei acestuia i-a relevat, se pare, inconsistența obsesiei sale (admisă mai mult de critică, decît de artist însuși). Dar dacă în suprarealismul ironic pe care îl practica era mai degrabă relevantă o tentă de „pittura metafisica”, tip Giorgio de Chirico și prin el o frecvență de soluții manieriste și eclectice cu lecturi din Bronzino, Monsu Desiderio, Jean Gourmont, amestecate cu o detașare vădită de tehnician, noile picturi corespundea paradoxal cu fiorul de care multă vreme s-a ferit. Abandonul obligației de a reflecta canonul suprarealist al figurării și al imaginii ca „producție a realității” — cum ar spune Fiedler — îl dispensează de detașare și de umor. Noua sa pictură este revăzută prin Francis Bacon, cu alte cuvinte printr-un dramatism care nu mai e de analogie, ci de substanță. Părăsirea avatarurilor formulei colective are pentru Iclozan efecte fericite.

Damian Petrescu expune desene dintr-o suită fantastică ale cărei motive literare nu sînt explicitate, conlucrînd la cîteva

idei mai generale ale fantasticului. Și la Petrescu tehnica este dominantă, cu un cult aproape exclusiv. Și astfel, deși cam toate aceste idei de fantazare sînt mortificate — femeia-șarpe, (de la Hokusai pînă la Redon), capul fără figură (de Chirico și suprarealismul), curajul de a le relua echivalează cu o promisiune. Cu acele hașuri și fine rețele de linii, prin superioră înțelegere a efectelor grafice, desenele lui Damian Petrescu scapă de obsesia ilustrațiilor la „Planete” sau „Fiction”.

Ioana Stepanov ca ceramistă își revendică cu hotărîre o muză sculpturală. Păstrează însă din ceramică continuitatea galbului, vigoarea profilului și a volumului curb. Și aceste avantaje sînt codificate sculptural în compoziții de notație expresionistă cu amintiri din Kenneth Armitage sau Henry Moore. Există însă o forță a tuturor lucrărilor care modifică favorabil similitudinile și angajamentul acesta dă lucrărilor Ioanei Stepanov o calitate reală.

Ion Mitrici este pînă acum singurul artist care își proclamă cu autoritate decizia neo-constructivistă. Construcțiile sale sînt soluții ferme care se alătură fără complexe unor determinări europene, dominate de o tehnică ce înlătură aproximația. Vorbește despre o tehnică de execuție care corespunde ca precizie gîndirii formelor și care mă face să spun că acestui artist îi lipsește doar cantitatea (într-un sens mai abstract, desigur). Într-un fel, Ion Mitrici este „Grupul de căutări de artă vizuală”, fără suport material însă. Dar dincolo de aceasta, Ion Mitrici înseamnă simptomul autohton al unei opțiuni artistice care ar avea nevoie de industrie pentru a se impune.

Iulian MEREUȚA

Cinci lucrări în primă audiție

În decursul ultimelor trei săptămâni, radioul a găzduit — în studioul de concert și pe post — patru prime audiții românești, iar Sala mică a Palatului încă una. Dincolo de satisfacția provocată de asemenea programări și încolo de datoria pe care o avem de îndeplinit, valoarea artistică a lucrărilor prezentate ne determină să le reamintim cu plăcere.

Variațiunile pentru pian și orchestră de o temă de colind de Tudor Ciortea sunt realizate cu distincția intelectuală și afectivă, cu bunul gust care însoțește muzica acestui compozitor. Maestrul Tudor Ciortea constituie unul din cele puținele exemple de tinerețe spirituală păstrată la vîrsta părului căunilor: receptiv și atent la ceea ce se petrece în jurul său, deschis sugestiilor și interesat de evoluția limbajului muzical, asimilează păstrîndu-și neatinșă personalitatea sa evidentă. Adoptă, de altfel, singura atitudine compatibilă cu poziția sa de intelectual-creator. **Variațiunile** sînt o muzică accesibilă și colorată, atrăgătoare, care nu renunță la o anumită tălăzuită. Ea ne-a amintit uneori de **Miscările pentru pian și orchestră**, lucrarea cea mai reușită a lui Stravinski și considerăm, de aceea, că ar merita un omagiu, căci este reluat spiritul, nu litera exemplului: aceeași gândire economică, esențializată în cadrul a două stiluri partiale, același tip de gândire — de ordine și asemănări de organizare a materialului — care se leagă, în ambele cazuri, de spiritul analitic ale procedeei seriale. Tehnica variațională se reîntoarce mai cu seamă la celele ale temelii, formulele ei ritmice sau intonaționale, care apare separat, înțeles în transformări avansate apoi în ipostaza lor inițială rupînd monotonia timpului muzical, parcurs într-un singur sens. Prioritatea solistică este deosebit de eficientă aici, scriitoare, virtuozitatea pe care o presupune se referă la muzică, nu la tehnică. Solistul serii, Alex. Crisanide, eminent compozitor și pianist, devotat interpret al muzicii românești de toate vîrstele a avut o contribuție hotărîtoare la reușita concertului.

Cvartetul de coarde nr. 5 de Zeno Păcuraru este o lucrare născută din înțelegerea practicării îndelungate a unui instrument. Fluența, firescul cu care muzica se desfășoară ne îmbie să credem chiar, în un moment dat, că această formă specială de manifestare — **Cvartetul nr. 5** — este o soluție unică. Gîndirea este o însușire, eminentă lineară, melodică — și în înțelesul tonal — în cel al unor lanțuri de condiționări în timp înțuite, nu preconceptuale compozitor — ne aduce aminte că nu Vancea a fost acum patruzeci de ani primul român care scria muzică decafonică. Prin consistența scriiturii instrumentale ca și prin grija purtată amănunțelor, **Cvartetul nr. 5** se aseamănă uneori cu **Suita lirică** iar calitățile

lui importante decurg din atitudinea neoclasică a autorului.

Opera radiofonică **De Ptolemei** de Aurel Stroe pe versuri de Nichita Stănescu, participă la cercetarea timpului muzical, una dintre preocupările principale ale acestui compozitor. Inițial sîntem puși în fața dilemei „criză de timp” — „contemplație”; primului termen îi corespund evenimentele efemere, succedîndu-se rapid într-o mișcare



fără de sfîrșit. Ea este incarnată în aria de tenor suprapusă peste ea înșăși cu mijloacele laboratorului electro-acustic. Celui de-al doilea termen — o mare „arcadă”, un fascicool orchestral ale cărui amănunte sînt variate ritmic și timbral dar care, în mare, parcurge un drum abia perceptibil. De la o aglomerare a întâmplărilor, forțînd atenția să le urmărească dar ne lăsînd-o să se fixeze asupra vreuneia, la o evoluție lentă, o stare în care nu există fapte remarcabile, conștiința fiind acaparată de această curgere, monotonă în ansamblu, ale cărei efecte le observi numai atunci cînd, ridicîndu-ți ochii fascinați de jocul neînterupt al valurilor, observi că peisajul de pe maluri s-a schimbat. Sau: de la neliniștea frămîntărilor cotidiene, fără rost major, la pacea lăuntrică a înțeleptului. Ceea ce ni se pare remarcabil în această lucrare a lui Aurel Stroe este tocmai evoluția, trecerea de la un mod de parcurgere a timpului la altul. Remarcabil, înțeles pentru că muzica sa folosea, — în majoritatea cazurilor de pînă acum — suprafețe mari omogene; apoi, prin felul cum această devenire este însoțită de transformarea vorbirii în muzică. La începutul operei radiofonice atenția este sollicitată de concepte, de noțiuni,

de cuvinte. Treptat, acestea sînt integrate în muzică fie melodic (arii), fie supuse unor prelucrări ritmice, supra-puneri, reverberații (recitative). După un timp, prelucrările acestea, cu specific muzical împiedică înțelegerea exactă a vorbelor, care se transformă astfel în muzică. Șuvoiul sunetelor nu mai ascultă de regulile logicii noțiionale, semnificația o poate afla doar cel ce scormonește și înțelege logica ceas-tălaltă a gîndirii, prin sunete, timbre, ritmuri. Aurel Stroe pune în evidență cel mai pretios mister al muzicii: complicitatea cugetării abstracte, dincolo de cuvînt, și a magiei prin care o lume nouă, necunoscută, ne recuperează. Iată de ce premiera operei radiofonice **De Ptolemei** constituie un eveniment de seamă în viața noastră muzicală.

Continuo de Corneliu Dan Georgescu este, după părerea noastră, cea mai reușită lucrare a acestui tînar autor. Ea vădește atât o maturizare a inteligenței creatoare și talentului său cît și plasarea lui pe o orbită fructuoasă, dominantă în arta contemporană și cu mari perspective în viitor. Ne referim la comportarea (specifică ultimelor decenii) compozitorului ca un om de știință, ca un cercetător, față de materialul artistic. Ca și în **Alb-Negru**, C.D. Georgescu își propune să studieze ce se poate întîmpla, în condițiile date de regulile compoziției, anumitor elemente și situații. În cazul ultimei lucrări cîntate în public, el simplifică datele problemei, alegînd doar cazuri extreme. Este vorba tot despre timp și felul în care noi îl percepem sau ne lăsăm influențați de el. Un sunet lung care se modifică atît de încet încît depășește obișnuințele noastre de a pricepe coerența dintre stări succesive, peste care se suprapun peripeții scurte formate ori din personalități singuratic și izolate ori din familii atît de numeroase încît poți fi cunoscut doar ca ansamblu. Cînd asemenea preocupări — pe drept cuvînt științifice — duc la rezultate artistice evidente, ca în cazul lucrării **Continuo**, ne bucurăm căci muzica ni se arată în plinătatea puterilor ei.

Scoarțe, ultima lucrare ce ne-a fost oferită în prima audiție, se înscrie tot în tehnica „texturilor” de esență eterofonică, practică de Mihai Moldovan.

Asemănarea cu **Scoarțele** populare constă în delimitarea precisă, voit schematică, a unor motive ornamentale care se reliefează pe fondul monocrom al unor clustere. Este încă un exemplu de preluare, într-adevăr creatoare, a unor sugestii folclorice: Mihai Moldovan nu se oprește la amănunte exterioare ci se interesează de structuri noi, specifice cîntecului popular.

Sever TIPEI

radio



MARIN CONSTANTIN

despre destinul Madrigalului

— Acum, după ce laudele aduse miracolului vocilor românești au fost declinate în multe limbi ale globului, permiteți-mi să vă întreb: cum de s-a putut ca trecerea de la repertoriul preclasic la cel contemporan să fie făcută cu atîta rezececiune, iar de alaiul de norme stilistice să nu afecteze interioarele corului Madrigal?

— E drept că lucrările contemporane folosesc o tehnică ce ridică în fața coristului imediate aparent insurmontabile și care tin de nivelul intonațional, ritmic, de ambitusul vocii. Marea varietate de expresie a vocilor cerută de partitura imune formației, pentru a putea aborda asemenea repertoriu, un arsenal tehnic corespunzător prin aceasta înțelegînd toate elementele, mijloacele tehnice și de expresie ale corului antic (vorba, șoapta cîntătoare, șoapta vorbită, vorba scandată, tipatul etc), adăugîndu-li-se cele renascentiste (cîntul gregorian), precum și normele scolilor italiene, franceze, adică emisiunea non vibrato, rafinamentul dinamic strictetea agogică, exercițiul vitezei ritmice, agilitatea maximă, independența vocilor. N-am uitat nici trăsăturile specifice ale muzicii neamului nostru, legate în primul rînd de individualitatea folclorică: melisme, glisando-uri, strigături toate alcătuiind de fapt coordonatele care stau la baza concepției și modelării formației noastre. Chiar dacă nu a abordat de la început lucrări românești contemporane, totuși ansamblul s-a pregătit mult în vederea imitării acestui nobil dorziderat. Nu a fost vorba de înălțarea unor greutăți stilistice, ci de punerea la punct a arsenalului tehnic. Abordarea acestui repertoriu este, de fapt, o datorie față de formație, față de colecția creatoare, față de auditorii nostri și s-a născut din dorința de a ajuta muzica noastră nouă, ca prin interpretări valoroase să învingă pe cît posibil în disputa în care cu cîntec s-a angajat.

— Ce lucrări românești s-au înscris pe afișul marilor succese ale Madrigalului?

— În Iugoslavia, Danemarca, Spania, U.R.S.S. am avut succes cu **Scenele nocturne** ale lui A. Vieru; la Viena, cu **Aforismele** lui Ștefan Niculescu și, pretutindeni pe unde am fost, cu **Ritual pentru setea pămîntului** de M. Marbă. Lucrare serială, polifonică, cvasialeatorică. Am avut succes pentru că aceste piese poartă în ele în mod pregnant adevăruri de viață incontestabile, atitudini morale și o pastă psiho-afectivă care izvorăște în mod cert din virtuțile poporului nostru.

— În jurul căror principii diriguitoare este structurat repertoriul corului Madrigal?

— Pornim de la ideea că pentru voci poate fi abordată orice lucrare, unicul impediment fiind ambitusul registrelor. Preferăm, în orice caz, lucrările scrise special pentru cor fragmentelor din sonate ori simfonii, sau pieselor scrise numai pentru instrumente.

— Individualitatea Madrigalului în peisajul coral a fost explicată în fel și chip. Ce trăsături specifice îi atribuți?

— În primul rînd marea simplitate, pitorescul în redarea conținutului ideatic-emotional al lucrării. Nu e vorba de o simplitate pură, ci, în momentul cînd ajungi la o performanță interpretativă, prin foarte multă voință, să știi că acesta este felul suprem al lucrării, că ea, produsul talentului tău, intră într-o linie firească, a accesibilității. Formația nu este numai un receptor, ci și un emițător: recepțiază de la mine, ca dirijor, amplexarea corului și o emite publicului. Acesta din urmă, în condițiile normale ale fluxului emoțional, îți confirmă recepția

Gh. P. ANGELESCU

cul ecran

Luna... și două emisiuni jumate

Baletul pe Lună și baletul pe gheață au cumulat — în capete absolute — atenția telespectatorilor români pentru o săptămîna întreagă. Redacțiile responsabile de aceste transmisiuni înțeles că, dincolo de marea victorie a științei umane pe care reprezintă, imaginea în sine a debarcării pe Lună, dincolo de priza și frumusețea concursului sportiv, ceea ce trebuie ele prezinte este spectacolul T.V. al acestor evenimente. Și că, de la dată, arta spectacolului rezidă în comentariu. Drept care fost mobilizate forțe noi: Radu Ionian, fost campion român patinaj artistic, a nuanțat entuziasmul lui C. Topescu, detinînd greșelile celor ce evoluau în Campionatul european. În comentariul expediției „Apollo” 14, — pentru a cărei transmisie laclăa științifică a televiziunii a dovedit spirit de organizare și spirit de previziune — s-au remarcat Andrei Bacalu și Ion Petru. Pe care dintre etapele importante ale acestui serial adevărat de 9 săptămîni mai multe episoade a fost reconstituit în studio, cu emoție și aplomb științific, oferindu-ni-se (uneori chiar compendiu pentru imaginea nu prea clară ce s-a putut recepționa de la dată) un adevărat comentariu-show, de o bună profesionalitate. Un călduros „bravo” acestor reporteri „la distanță” e un omagiu meritat.

Între cele două șiruri de transmisiuni-vedetă, Viața literară (1, 4 ianuarie), a omagiat poezia lui Eugen Ionescu, laureatul 1960 al marelui premiu de la Etna Taormina, Ov. S. C. Crohmălniciu a recenzat volumul postum „Zahei Orbul” al lui V. Voiculescu, în fine, Liviu Grăsoiu, sub titlul „Ultimul berevoi”, a prezentat o peliculă încercînd sentimentală reconstituire a atmosferei de viață și creație a aceluiași V. Voiculescu. Este însuși tipul „universal”; cu mici adaptații pe ici pe colo, filmulețul, intrat în arhiva T.V., poate fi dat în continuare de fiecare dată cînd ne apucă dorul de băut sentimentale meleaguri poetice cu Alexandru ori Coșbuc, cu Eminescu sau — de ce nu? — cu Vasile Alecsandru...

A

Iarnă fără zăpadă

1. Deșteptare în zori — furtive tulburi, gură turbure. Pe tabla uscată a acoperișurilor, un aer indiferent. O voce calmă vestește, la micul aparat de radio, cîte lucruri putem totuși face pe lume. Dacă vrem. Nimeni nu ne obligă. Numeni nu ne ceartă dacă sîntem neascultători. „Cine dorește, poate sprijini mîinile pe masă sau pe scaun”. Doresc. Sprijin. „Fiecare se oprește cînd dorește”. Eu, nu. Eu sîm tîn mîinile pe masă și mă uit la ele. „Respirați mereu”. Respir mereu. „Lección de gimnastică se încheie cu un mers în cadență pe loc”. De 37 de ani merg în cadență pe loc. Asta fac și acum, cu convingere, cu dăruire. Merg cîstit, în cadență, pe loc, undeva într-o odăle amară, în Bucureștiul fără zăpadă.

2. Cele trei programe însumează 51 de ore de emisie pe zi. 51. Asta înseamnă mult. Nu poți fi genial 51 de ore pe zi. Ne-am obișnuit cu gîndul că emisiunile de valoare medie vor fi, orice am face, inevitabile. Sînt utile cînecluburile? Sigur că sînt. Este „mișcarea cîneclubistă” (!) expresia unor senti-

mente nobile? Este, cum să nu fie? Și atunci facem — cu talent, cu fantezie — o emisiune de jumătate de oră (**Cenacul artelor**) pe această temă. De ce? Se înșoia cineva că iarna ninge și că e frumos să fii cineclubist? Sigur, nu orice emisiune poate fi un eveniment. Dar, dacă nu ai un lucru deosebit de spus, de ce să nu faci mai bine o plimbare la Șosea? Sau pe Podul Mare al Bucureștiului de altădată, evocat superb în „Balada lui Moșoș vornicul” (culegător: Constantin Vișan), transmisă. În interpretarea unui lăutar, în ultima emisiune **Miorița**. Moșoș le spune celor șapte frați de veche uiliță bucureșteană, cumnații lui, că pe „surioara” lor au furat-o tătarii. Fratele cel mic nu-l iartă pe vornic, care n-a ștut să-și apere soția, și-l ucide. Dar iată că apare, în carță trasă de patru cai, femeia... Moșoș glumise — glumă de bucureștean cu chef. Femeia află că l-a fost omorît bărbatul și — de durere — „Apoi sufletul că-și da / Ea capătul Podului, / În ochii norodului”.

Florin MUGUR

Romanul psihologic

Romancierii secolului al XIX-lea — susține Leon Edel, într-o manieră dintre cele mai convingătoare — erau încredințați că „stările subiective” ale personajului pot fi numai „povestite” cititorului, iar nu și „redate” în mod direct („subjective states could be reported but not rendered in the novel”); romanul psihologic modern s-a distinge prin urmare, de cel clasic, tocmai printr-o interiorizare a perspectivei, prin faptul că, „de la început până la sfârșit”, cititorul va fi menținut în interiorul unei conștiințe străine („the reader found himself inside the mind of the principal character”). Această temerară aventură a scriitorului modern a dus la unele descoperiri deosebite de interesante: s-a observat astfel că activitatea mentală cunoaște mai multe etaje, mai multe nivele de adâncime. Există, întâi de toate, o zonă a conștiinței care se află „dincolo de pragul verbal” („beyond the verbal level”), o zonă în care gândurile și emoțiile mai alcătuiesc încă o masă amorfă și instabilă, în permanentă prefăcere, denumită de Leon Edel (pe urmele lui William James) cu termenul „stream-of-consciousness”. La etajul superior al conștiinței („pragul verbal”) scriitorul va întâlni doar „reziduuri” ale „fluxului interior”: anumite gânduri sau stări incipiente ajung să se desăvîrșească să își găsească împlinirea. Celelalte trăiri — care au o existență momentană, care se sting înainte chiar de a-și fi afirmat ca adevărat prezența — nu au acces la acest nivel, sint eliminate („all the impurities have been filtered out”). Cu alte cuvinte — precizează Leon Edel — nivelul verbal al conștiinței reprezintă „produsul final” („the end-product”) al suvoilui psihologic, iar nu suvoil însuși („These are organized monologues in which the mind presents reasoned and ordered thoughts, «the end-product» of the stream of consciousness, not the disordered stream itself”). Interiorizarea perspectivei va trebui deci să țină seama de această disociere de planuri; adevărata modernitate nu va fi cucerită decât atunci când scriitorul își va deschide drum spre fluxul interior, cufundându-se până la contopire în el.

Am consemnat aceste adevăruri generale — devenite locuri comune în critica europeană — numai pentru a așeza într-o lumină cât mai potrivită o anumită orientare — din ce în ce mai insistentă — spre modernitate a romanului românesc contemporan. Realizarea cea mai concludentă în această ordine o constituie — deocamdată — romanul de debut al scriitoarei Alice Botez: *Iarna Fimbul*; Alice Botez recurge în chip vădit la tehnica „fluxului interior”, pe care are probabil impresia că o stăpânește în mod desăvîrșit, din moment ce optează pentru procedeele cele mai dificile pe care ea le presupune. La începuturile sale, romanul psihologic modern — prin Marcel Proust și Dorothy Richardson în special — se construia pe seama unei singure conștiințe, a unui singur punct de vedere („point of view”); o dată cu James Joyce însă, numărul perspectivelor începe să se multiplice, în *Ulysses* putând fi identificate cel puțin trei „fluxuri interioare”: Stephen Dedalus, Leopold Bloom și Marion Bloom. În *Iarna Fimbul*, scriitoarea

își propune obiectivul atât de ambițios de a adopta pentru fiecare dintre eroii cărții o perspectivă interioară (pentru Manuel, Nichifor, Ana, Tecla, Irina, Vasilisa, Andronic, Teofana, Miriam etc.). După opinia noastră însă, modernitatea acestui roman are totuși un caracter mai mult aparent; la un examen mai riguros, Alice Botez ni se dezvăluie ca o romancieră de factură tradițională. Este adevărat, autoarea izbuteste pe alocuri să creze iluzia limbajului lăuntric, printr-o anumită fragmentare și discontinuitate a comunicării, prin spargerea tiparelor sintactice, așa cum se întâmplă, de pildă, în cazul unei reverii a lui Nichifor: „...Ciudat...Nu...Nu încă...dar trebuie să vină după asta...Mama și

logic, decât de curgerea însăși a aces-tuia. Cea de a doua frază: „Apoi a venit timpul când așteptam durerea ca o salvare, pentru că ea singură îmi deschidea porți altfel fermecate”. Expresia „apoi a venit timpul când” are un caracter vădit anticipativ, ea anunță inaugurarea unei „epoci” noi; dintr-o riguroasă perspectivă a prezentului nu s-ar fi putut ști însă dacă va urma o „epocă” distinctă, sau numai o succesiune de momente eterogene. N-am vrea să se creadă că observațiile noastre tind cumva spre o minimalizare a romanului *Iarna Fimbul*; nu ne-am propus decât să dovedim eșecul întâmplător al unei tehnici românești. De altminteri, am avut cuvinte de laudă despre *Iarna Fimbul* — la apariție

Captivi nu sînt, nici ele, lipsite de un anume contur psihologic; delirul naratorului este punctat, astfel, de revenirea insistentă a unei imagini: o ușă care se închide cu grijă și cu fereală, fără a fi trîntită vreodată cu zgomot. „Trebuie rotită ușa încet, pînă la marginea tocului de lemn, să nu audă nimeni, să nu tresară, să nu gonească pe urmele fugarului; ușa ar trebui lipită cu înfricoșătoare precauție de dunga tocului aproape închisă, aproape lipită, ca altădată, fără zgomot, lin, ca o perdea de pîslă, de ape, de moliciuni”. Trăirile profesoarei Monica Smîntînescu se află sub semnul unei alte imagini, a coșmarului unor portiere și a unor copii coborînd din limuzine elegante: „Șoferul coborînd din stînga, trîntind portiera, alergînd, deschizînd în dreapta, elevul mulțumînd sau dimpotrivă, coborînd țeapăn, trîntind în treacăt portiera, urcînd treptele școlii (...) Altă limuzină, neagră, ținînd de după colț pînă la fîntina arteziană a scuarului, frînînd brusc, perfect, șerpuiind lenec, în curbe, oprind stîns. Șoferul coborînd din stînga, trîntind portiera, furișîndu-se prin fața pașii, deschizînd portiera din stînga, fetița coborînd năsucul cîrn, distrată, somnoroasă, trîntind absent portiera, pășind visătoare”. În sfîrșit, am mai putea semna și un al doilea laitmotiv ce bîntuie conștiința naratorului, imaginea miinilor „cu degete lungi, fine”, ale lui Sebastian Caba, miini „fine și nervoase” care „febrilizau în aer, încercuind musafirul, purificîndu-l oboseala, slăbindu-l împotrivirea”. Norman Manea se reîntoarce însă la procedeele tradiționale, atunci cînd întreprinde o analiză minuțioasă și subtilă a acestor imagini recurente, în care scriitorul ne invită, așadar, să vedem niște simboluri; este adevărat, analiza nu eliberează numai semnificații de ordin psihologic (după modelul literaturii tradiționale), ci mai cu seamă semnificații ontologice. Astfel, „jocul miinilor” devine un simbol al cordialității, o invitație într-un ținut vrăjît „al jocurilor pentru slăbănogi, lași și infirmi”: „doream (...) să înfiltez brațe ocrotitoare care să mîngie, să ferească de confruntări, să mă adoarmă”. Gestul de a închide ușile cu înfinită precauție indică și el o oboseală generală a ființei, voința de a uita și de a dispărea „trebuia să mă ascund, să mă strecor repede, să nu fiu zărit, ajuns, prins”. Cea mai interesantă dintre analizele romancierului rămîne însă aceea rezervată profesoarei Monica Smîntînescu, „persoana a treia”, ființa „aptă să-și asume poverile celui care o inventă, o încarcă, o folosește și o terfelește oricum”; dar o ființă capabilă în egală măsură de revoltă, „iluzia de o clipă a libertății ei, cînd își exagerează schimonoseala, sentimentele, cuvintele”.

Cea mai importantă realizare a literaturii contemporane în planul „fluxului psihologic” va rămîne totuși — după opinia noastră — romanul *Animale bolnave*, dar numai în parte, în spațiul pe care i-l rezervă lui Paul Suceuturdean. Eroul lui Nicolae Breban merita însă — el singur — comentariu

Liviu PETRESCU



ADAM KELETY

NUD

Tecla...Una va ști înaintea celeilalte. E seară. Plouă, am spus”. De cele mai multe ori însă, monologurile interioare ale personajelor nu sînt în realitate trăiri evanescente ale conștiinței, ci informațiile — prezentate într-o formă travestită — pe care „autorul omniscient” ni le furnizează în mod obișnuit în romanul tradițional: „E cinci și jumătate. Să las lucrul...Nu mai pot lucra. Să-mi scot ochelarii și...să privesc ușa...Nici un zgomot. Am pus ochelarii pe măsută; i-am pus alături...înaintea mea”. Era și firesc să apară o asemenea defecțiune, să se ivească nevoia unei informări a cititorului asupra cadrului exterior al acțiunii, asupra gesturilor personajelor, asupra cronologiei obiective; cu atîtea „perspective interioare”, lesne s-ar fi putut ajunge la confuziile cele mai grosolane, pînă la a confunda chiar eroii între ei. De altminteri, chiar și atunci cînd pătrunde cu adevărat între frontierele unei conștiințe, scriitoarea se arată incapabilă de a se confunda cu prezentul acelei conștiințe; Alice Botez relatează aproape întotdeauna dintr-o poziție **posterioră** evenimentului consemnat. Iată două fraze edificatoare, extrase din partitura lui Manuel; prima dintre ele: „Cu vremea însă, pe măsură ce starea rănilor mele se înrăutățea, muzica venea din afară, nu știam încă prea bine de unde”. Locuțiunea „pe măsură ce” constituie o formulă proprie în exclusivitate privirilor retrospective, ea ține prin urmare mai mult de „produsul final” („the end-product”) al suvoilui psiho-

— dar aprecierile noastre se refereau la cu totul alte aspecte ale cărții.

Mult mai convingătoare ni s-a părut tentativa lui Norman Manea de a se familiariza cu tehnica „fluxului conștiinței”, în atît de recentul său roman, **Captivi**; ne-a impresionat finețea cu care scriitorul înregistrează tentativele repetate ale unor gânduri întime de a se exprima, fără a reuși însă chiar de la cea dintîi încercare: „Abia apoi mi-au explicat că nu sînt vinovat, se întâmplă curent asemenea mîrșavii, nu, nu mîrșavii au spus, altfel au spus, mișcări, nu mișcări, nu minciuni, nu motive, da, minuni, se întâmplă mereu minuni de-astea. Adică fata va găsi pînă la urmă pe altcineva și eu altă fată, ne vom maturiza, așa spuneau, ne vom maturiza, se rezolvă cu timpul, cu timpul, poate a fost chiar mai bine, era o fată prea senti, nu, nu sentimentală, sensibilă, numai asta nu-mi lipsea, mai bine că am scăpat”. Norman Manea pare în același timp conștient de primejdia ce amenință romanul psihologic modern, anume aceea (semnalată și de Windham Lewis) ca opera să dobîndească un aspect amorf, să fie lipsită de „orice proporții lineare”, de orice contur, structura ei apropiindu-se din ce în ce mai mult de aceea a unei meduze („a jellyfish structure, without articulation of any sort”). Acestei primejdii, James Joyce îi opusese (în romanul *Ulysses*) tehnica laitmotivului; monologul fiecărui personaj era punctat de anumite gânduri care revin — în forme diferite, sau neschimbate — la diferite intervale. Personajele din

„Cîntice țigănești”, după treizeci de ani...

(Urmare din pagina 3)

Pictorul înșelat — replică „misogină” la Hanny —, *Marioaro de la munte*), ca și tonul acela: hohotitor și prăpăstios, ieftin și sincer, de „Spitalul Amurului”. Poetul e, aici, cînd „lăutăresc”, ca Văcăreștii (*Despărțite turturele* — e numele unei poezii!), cînd „pașoptist”, în felul Bolintineanului. Diminutivele și „radicalele” abundă, precum și... bunele intenții, vorbele mari și „sentimentul”: „O pasăre ce zboară / Din cuibul depărtat / Și se re-ntoarce iară / De unde s-a format. // O, dulce inimioară, / Pe nimeni n-ai trădat / Dar ciți te-nveninără / Și ciți în tine-au dat!... // Eram copil aproape / Cînd m-avintai în lume / Și-avui de-nfrînt etape / Ce nu se poate spune...” (*O pasăre*).

Mai e, de astă dată, vorba de-o poezie a kitsch-ului, de expresia — mult îngroșată — a ceea ce numim *prost-gust*? Da, de ne luăm după, să zicem, rindurile acestea — ce descriu pară, o „pictură de gang” cu motiv nupțial: *Mirele și Mireasa*: „Stau mîndri ca doi păuni / mirii chipeși, între nuni, / și-l slujea frumos, pe tavă, / neagră, o țigancă roabă...” Numai că, de fapt, noțiunea însăși de „prost-gust” e una foarte relativă. Or, suficientă sieși, închisă-n ea, cum e această

a doua „țigănie” nu mai este — spuneam — *relativă* la nimic. E-un univers aproape ermetic — ca „alba Isarlik” a lui Ion Barbu. De altminteri, unul din motivele *Cîntic*-ului de *nuntă* poate fi și acela al „nupțiilor ratate”: barbist, prin excelență... Nunta nu „se sărbătorește” nici aici, nu doar fiindcă farmecul femeiescului gitan e mai puternic, dar — pare-se — și fiindcă „tristul mire”, țigan el însuși, rămîne, așijderi Rigăi Crypto, robul *lumii* lui. Desigur, finele poemei aduce o altă motivație — ce ține (în consens cu toate *Cîntice*-le...) de „nebunia” Erosului ca atare: „Spune, inimă, de știi, / leac ales pentru candrii; / spune leac nedovădit, / pentru boala de iubit...” Cît de puțin folcloric, descriptiv, „etnografic” e, totuși, Miron Radu Paraschivescu — numai acum se vede.

★

Căci, de fapt, ce e lumea aceasta: „mare de patimi” (în alt sens decât unul... „epigonic”), cum era una a gratuității și-a indolenței, Isarlikul —, de nu o Utopie: „model” — spuneam — *redus* și „ideal” al lumii „noastre”, *metaforă* a ei, sau — dacă vreți: „saltul metaforic” fiind minim —, cu un cuvînt (aici) barbar: *metonimie*, parte-ca-întreg... *Raia*-ua lui Ion Barbu era un

„rai”, unul — așa-zicînd — *stîng*, „feminin”; oricum însă, abstras din contingent și intangibil ca o axiomă și „țigănia” lui Miron Radu Paraschivescu e un *rai* — dar unul (*et pour cause*!) „beteag”. Altminteri, nu mai onoare și cavalierism: „Eu, ca un țigan ce sînt, / am obraz și am cuvînt...”; și „bărbăție” nobelă „D-apoi cum m-a dezmiardat, / poci să spui, cînd ești bărbat? / că doar n-oi fi candriu / nici o taină să nu știu...”; și vendette „siciliene”, zel „maur”, mari ingenuități (o „lampă cu flacără mică”, între altele, ajungînd *semaphoru* Amoru-lui, ca în istoria vespnicilor amant Tristan și Isolda, flamura albă-neagră: „Vesteai limpede și dreaptă / că ibovnică m-așteaptă...”); și meșteșug de-a omagia, ca nici o alta, în felu-i clamoros of-of-of-uri, „eternul feminin” pe toate vocile. E-o nostalgia a „raiului”, a Paradisului pierdut — în *Cîntice*... după cum, pe de altă parte, „țigani” suntem NOI înșine, robi, ca și ei (vreau să spun: ca și... noi), *Dă* gostei și Morții. Asta e „țigănia” ca metaforă — „tautologică”: aș zice, și cu atît mai tulburătoare — existenței, a condiției noastre. Sunt niște gânduri ce pesemne, meritau spuse la a treizecea aniversare a *Cîntice*-lor țigănești — „în triumfală înflorire”!

Implicațiile sociale ale arhitecturii

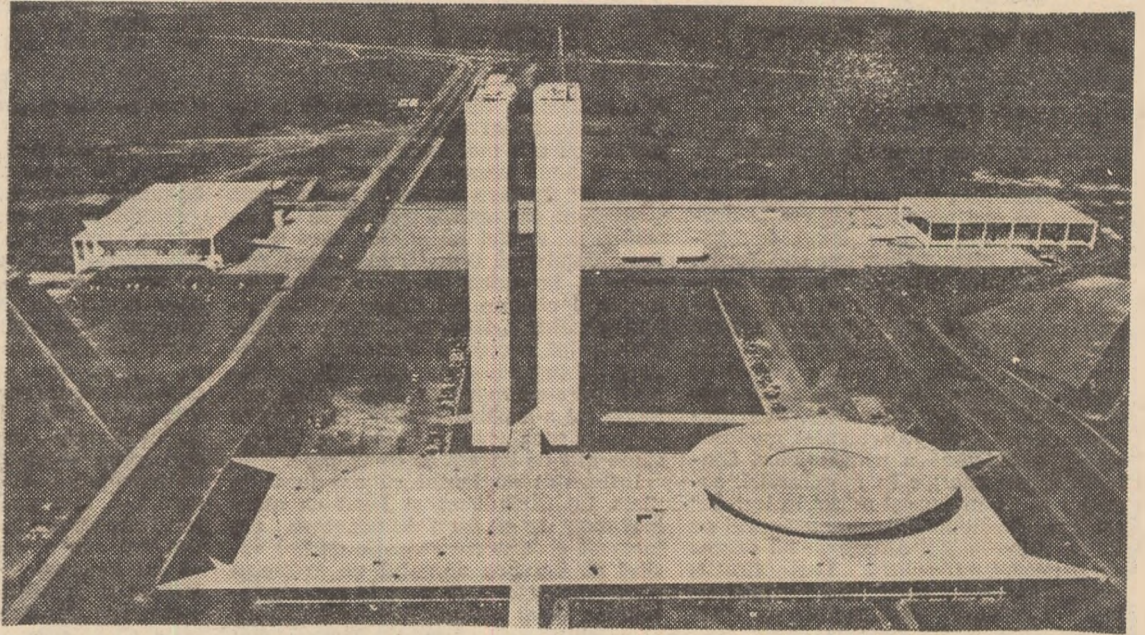
Cu aproape o jumătate de veac în urmă, drept încheiere a unuiu dintre cele mai inspirate, de altfel, manifeste ale arhitecturii moderne, Le Corbusier lansa — sub forma dilemei „arhitectură, sau revoluție” — ideea că, printr-o înnoire în arhitectură, revoluția socială ar putea fi evitată. Ipoteza i-a fost dezmințită de istorie, la fel cum — în multe alte privințe — geniul său — doar a dobândit deplină confirmare. Dar, deși hazardat, ultimul pasaj din „Vers une architecture” atrage atenția asupra existenței unei legături, incontestabile totuși, între societate și arhitectură.

Descifrarea relațiilor complexe, de nuanțată condiționare reciprocă, dintre cele două categorii sus-amintite, a preocupat și pe alți teoreticieni reputați.

Evident, în conexiunea considerată, societatea reprezintă factorul determinant: într-adevăr, arhitectura este produsul societății, și nu invers. Pe de altă parte, rațiunea de a fi a arhitecturii este slujirea societății. Exercițarea funcțiunii sociale, majore, a arhitecturii îmbracă ipostaze felurite, mergând de la simpla reflectare la înfrigurarea activă. Oglindă fidelă a relațiilor sociale, sinteză a datelor caracteristice ale civilizației, simbol al epocii, arhitectura nu constituie însă o emanație spontană a unei colectivități, ci poartă pecetea unui intens efort creator. De aceea, ea nu este numai „memoria popoarelor”, numai scena pe care se desfășoară istoria și prezentul omenirii, ci și un mediu artificial care — prin acțiunea perseverentă exercitată asupra societății — devine un dat ineluctabil în geneza viitorului. Probabil că de aici, de la această influențare inversă, își trage existența acea iluzie corbusiană, cu contrazicerea căreia mi-am înșelut rindurile; probabil că de aici vin și următoarele cuvinte, ale lui Oscar Niemeyer, recunoscut învățcel al lui Le Corbusier: „Sper ca Brasilia să fie, totodată, un oraș de oameni care să simtă viața în toată plinătatea ei, în toată gingășia ei, de oameni care să înțeleagă valoarea lucrurilor simple și curate — a unui gest, a unui cuvânt de afecțiune și solidaritate.” Speranță nobile, susținută prin talentul și imaginația cu care a proiectat uimitoarele edificii ale noii capitale sud-americane, dar brutal respinsă de realitățile sociale ale unei țări pe care celebrul arhitect s-a văzut mai apoi silit s-o părăsească; mărturie dramatică a faptului că acțiunea arhitecturii asupra societății este limitată și se exercită în timp, în sinul acestui cuplu, așa cum spuneam, societatea este factorul determinant.

Pornind de la asemenea considerații, cred că ar fi interesant a se creiona consecințele schimbărilor sociale, petrecute în ultimul sfert de veac în țara noastră, asupra arhitecturii; printre altele — anticipând asupra concluziei — și pentru a ilustra mecanismul de loc simplu prin care factorul societate acționează în domeniul cercetat, pe căi adeseori întortocheate, pentru declanșarea unui efect la prima vedere firesc și imediat.

S-a crezut mai întâi — și s-a afirmat cu tărie — că noile relații sociale solificate operau urgent a unor răsturnări spectaculoase în arhitectură, care să se diferențieze categoric și numaidecât de întreaga producție contemporană burgheză. Aplicarea mecanică a unor teze filozofice a generat conceptul arhitecturii-naționale-in-formă-și-socialiste-în-continut, despre care nimeni nu știa prea bine cum ar fi trebuit să fie; rezultatul a fost un monumentalism greoi, anacronic, costisitor și inomod. Cine își închipuie că aceastacorespundea adevăratei comenzi sociale a vremii, greșește...



Orașul Brasilia : Piața celor trei puteri (Palatul congreselor, Palatul guvernului și Palatul de justiție)

S-a zis mai apoi că, deoarece oamenii muncii sînt stăpînii acestei țări, ar trebui să facem din locurile de muncă niște altare, să transformăm uzinele în temple. S-au născut atunci halele supradimensionate, cu înălțimi de catedrală, împetrișate de fresce și mozaicuri.

În fine, redescoperind arhitectura modernă, profesioniștii au reînceput s-o practice, baricadati îndărătul planșetelor, de unde respingeau orice îndemn la teoretizare. Pe foarte puțini îi mai bîntuia incomoda întrebare asupra specificului creației lor într-o orînduire socialistă — întrebare de la care pornise toată incurcătura — cei mai mulți mulțumindu-se să proclame (fără comentarii) deviza preluării-experienței-celei-mai-înaintate-pe-plan-mondial.

Eroarea constă, după mine, în faptul că — chiar și la început, cînd fusese ridicat la rang de principiu — conținutul socialist al arhitecturii nu i s-a acordat atenția cuvenită, eforturile fiind concentrate, în mod unilateral, în direcția formei. Altminteri, s-ar fi putut face constatarea că instituțiile sociale, radical modificate, puneau problema influenței asupra arhitecturii nu numai pentru edificiile noi, care abia urmau să fie proiectate, ci și — mai cu seamă — pentru cele existente. Masiva operație de reproiectare a clădirilor moștenite de la vechea orînduire ar fi putut să constituie primul și cel mai semnificativ act al arhitecturii noi. Sensurile profunde au scăpat însă atenției generale, și asta nu trebuie să ne mire prea mult, deoarece operația nu fusese — decît poate în mod cu totul întîmplător, în cîteva cazuri — încredințată arhitecților. Învățămintele unei acțiuni îndreptate, în mod evident, spre conținut, au rămas astfel nevalorificate, ceea ce explică într-o anumită măsură rătăcirile formaliste ale creației arhitecturale propriu-zise. Încă nu este tîrziu să se revină asupra acestei omisiuni.

Care sînt, totuși, urmările — demne a fi remarcate — ale schimbărilor sociale asupra arhitecturii noastre noi din ultimul sfert de veac? Se știe că fiecare societate s-a manifestat pe plan arhitectural prin anumite tipuri dominante; se poate remarca, pentru societatea românească de astăzi, caracterul dominant al programelor de masă — locuințe, școli etc. — și, în general, al ansamblului urban. În privința unicatelor — cum sînt casele de cultură, sediile politico-administrative, piețele reprezentative — reține atenția încercarea de a realiza, pe plan funcțional și artistic, ideea participării tuturor membrilor obștei la viața socială.

După meandre explicabile, producția arhitecților noștri își croiește tot mai hotărît făgașul către o personalitate de sine-stătătoare, capabilă să exprime în mod adecvat profilul complex al societății și să contribuie, ca factor educativ specific, la formarea multilaterală a membrilor săi.

Frumosul și uritul urban

Atributul „frumos” conferit unui obiect reclamă uneori explicații pentru a fi analizat și înțeles; este obligația pe care critica de artă și-o asumă față de marele public. Implicațiile materiale pe care le incumbă arhitectura explică un important lapsus al criticii, ce evită sistematic operele de arhitectură. Eforturile creatoare în arhitectură continuă astfel să rămînă anonime și necîntărite. Pentru marele public, obiectul de arhitectură se materializează însă ca celula componentă a orașului, constituind cadrul vieții cotidiene. „Frumusețea” unui oraș depășește sfera preocupării criticii de artă, impunînd o complexă și sistematică analiză a tuturor elementelor cadrului urban.

Propunîndu-mi să întreprind o astfel de analiză pentru capitala țării noastre, sînt silit să infirm cu anticipație posibilitatea epuizării subiectului. Deosebita sa actualitate justifică însă chiar și o abordare parțială a temei.

O trecere în revistă a citorva dintre capitalele și orașele mari ale Europei poate furniza concluzii interesante pentru depistarea celor mai importante elemente ale frumosului urban: Budapesta beneficiază de un tezaur arhitectural adunat de secole într-un amplasament ce poate să-l etaleze favorabil (Dunărea-dealurile Budei), subliniat de o tramă stradală determinată fericit de acest amplasament. Praga adaugă la calitățile de mai sus scara umană a dimensiunilor, cu imagini panoramice și desfășurări în amfiteatru, ce permit o comensurabilitate în limitele unghiurilor cîmpului de vizibilitate. Moscova, imensă pentru a putea fi percepută în ansamblul său, și cu accidente de teren mult prea mici pentru a fi hotărîtoare în silueta orașului, a știut să-și găsească, alături de verticalele vechi, verticale noi, dimensionate la noua sa scară. Roma reușește cu succes să-și conserve ambianța și argumentele uneia din primele capitale ale lumii, în timp ce Atena a devenit un nemăsurat și inepresiv oraș contemporan, pentru care Acropola nu mai poate fi decît o izolată dovadă a unei civilizații apuse. Viena face eforturi vizibile pentru a îndepărta praful de pe moștenirea unei magnificiențe dispărute. Zürich-ul își lustruiește prea vizibil monumentele sale, conștopindu-le într-o ambianță de tehnicitate și opulență contemporană. În timp ce turnurile contemporane ale contemporanului Milano reușesc să înlocuiască cu succes verticalele dispărute, blocurile turn care răsar din ce în ce mai numeroase la Napoli, Genova și în special la Monte Carlo și Marsilia înfruntă minunatul sit al acestor orașe realizînd germenii de monotonie.

Civilizația contemporană oferă însă orașelor o nouă personalitate fascinantă și inedită în existența lor seculară: „imaginea nocturnă”; Geneva, reflectată multicolor în apele lacului Lemán, rafinatul montaj electric al monumentelor Florenței, Lausann-ului și Zürich-ului, spectaculosul „sunet și lumină” al Acropolei sînt expresii ale unei noi existențe a acestor orașe seculare, pe care, de altfel, chiar și numai iluminatul studiilor reclame comerciale le transformă complet în timpul nopții.

Așezarea orașelor constituie fără îndoială prima justificare a personalității lor. În timp ce orașelor așezate pe teren accidentat natura le oferă verticale pe care omul trebuie să aibă numai bunul simț să nu le desființeze, orașele așezate

pe cîmpie trebuie să-și realizeze singure verticale care să le poată încheia profilul propriu. Aceste verticale lipsesc capitalei noastre, nemăsurat de plată pentru întinderea sa. Hotelul „Intercontinental” înălțat în centrul orașului trebuie să fie considerat prima construcție dintr-un sistem ce sperăm că nu va întîrzia să se profileze pe cerul Bucureștiului.

Conservarea și punerea în valoare a vestigiilor trecutului este prețuită în toate orașele lumii ca una din principalele surse ale personalității și monumentalității lor. Pînă în prezent, în nici unul din orașele de reală valoare istorică, civilizația contemporană nu a reușit să creeze valori care să le înlocuiască pe cele vechi. Istoria frămîntată a Capitalei noastre a făcut ca moștenirea sa să fie din păcate destul de mică. Conservarea și punerea în valoare a monumentelor vechi din București este cu atît mai importantă în aceste condiții. Refacerea Curții Vechi va aduce multă culoare orașului, în ciuda controverselor pe care le provoacă în prezent. Ea va trebui urmată de alte încercări similare ce nu trebuie să se lase așteptate. Vestigiile ca Palatul Ghica Tei, Mănăstirea Plumbuita, Biserica Mărcuța, și destul de multe altele așteaptă să fie restaurate și deschise marelui public.

Imaginea stradală constituie însă cartea de vizită a oricărui oraș, influențînd și dominînd impresiile locuitorilor și vizitatorilor. Pentru pieton, orașul se materializează în imaginile de detaliu, aflate cît mai aproape de înălțimea ochiului său: îmbrăcămintea străzilor și trotuarelor, vitrinele magazinelor, firmele și reclamele, coșurile de gunoi, mijloacele de transport în comun, vegetația ornamentală și corpurile de iluminat nocturn etc. Toate aceste detalii sînt percepute chiar înainte și în dauna monumentalității construcțiilor, ce pot trece de cele mai multe ori neobservate.

Centrul Capitalei noastre și în special sistemul său principal de circulație (bulvardele Bălcescu, Magheru, Republicii, Gh. Gheorghiu-Dej, Calea Victoriei) înmagazinează rezerve nelimitate de înfrumusețare și personalizare a orașului. Cu excepția citorva magazine (*Muzica, Eva, Confectia*), marea majoritate a acestora au vitrine și reclame ce fac un real serviciu, atît comerțului, cît și orașului prin lipsa lor de inspirație și proasta calitate a materialului decorativ. Necesitatea unei înnoiri începe chiar de la calitatea vitrinelor propriu-zise, a căror tîmplărie de lemn sau metal a îmbătrînit pînă la o degradare pe care inutilele și mult prea repetatele straturi de vopsea nu mai pot ascunde.

Consider că o sume foarte importante ce se cheltuiesc de 2—3 ori pe an pentru a anunța diferitele „luni comerciale” printr-o decorație ieftină din pinză, hîrtie colorată și becuri vopsite, ar putea căpăta o destinație mult mai comercială în cazul că ar fi afectate revitalizării și contemporaneizării întregului sistem de reclamă stradală curentă.

Frumosul urban constituie o noțiune ce poate fi analizată. El nu este obiectul unei anumite discipline, ci rezultă din eforturi conjugate. Legile frumosului fiind însă universale, ele funcționează chiar și atunci cînd obiectul asupra căruia se aplică este așa de eterogen.

Se impune numai ca legile frumosului să fie minuite cu competență și erudiție.

Arh. Mircea STANCU

Arh. Gh. SĂSĂRMAN

„Münchener Kammerspiele“ la București

(Urmare din pagina 25)

lă. Găsesc că nu poate fi denumit, în sens oarecum peiorativ, simplă „literatură“ ansamblul de cuvinte atât de bogate în sensuri pe care le folosește dramaturgul suedez. Dürrenmatt a construit piesa *Play Strindberg* sub forma teatrală a unui meci de box în 12 reprize sau „runde“, în cursul cărora fiecare partener dă sau primește lovituri (mai mult sau mai puțin permise). Din dialogul strindbergian a ales numai — reduse la maximum — acele replici necesare viziunii lui dramatice. Mai presus de orice însă, Dürrenmatt modifică esența sufletească a personajelor. Dintr-un erou „energic în manifestări, superior în resemnare și măreț în iertare“ așa cum Strindberg îl caracterizează pe Edgar, Dürrenmatt ajunge la un excroc de o natură inferioară. Dar, firește, dacă facem cu desăvârșire abstracție de piesa originală, spectacolul vest-german despre micile drame casnice burgheze e plin de viață, de ritm, de umor — pe un minunat pretext de creație pentru un regizor cu fantezie și actori talentați.

Reprezentarea teatrului din München a fost susținută de trei excelenți actori: Hans Korte (Edgar), Maria Nicklisch (Alice), Heinz Baumann (Kurt) călăuziți de cunoscutul regizor Hans Schweikart. Actorii, de o înaltă profesionalitate, au dovedit perfectă înțelegere, simțul umorului și al măsurii, o precizie rafina-

tă a relațiilor dintre personaje și un simț dezvoltat al ritmului scenic. Sint lucruri cu atât mai greu de obținut în această nouă versiune, cu cât aceea „literatură“ de care vorbește Dürrenmatt a dispărut, iar actorii trebuie să joace adesea pe replici telegrafice, deși pline de subînțelesuri și multiple sensuri. Am apreciat, în special la Hans Korte, interpretul căpitanului Edgar, o admirabilă plastică a trupului pusă în slujba grotescului, precum și varietatea și precizia schimbărilor de atitudine. Partenerii lui s-au menținut la același nivel. Regia mi s-a părut precisă, interesantă — poate prea „cuminte“ în această versiune atât de bogată ca imaginație.

Influențat de faptul că am jucat în piesa lui Strindberg și legat ca atare mai mult de ea decât de adaptare, am încercat o oarecare senzație de gol văzând că s-a pus accentul pe grotescul personajelor fără să simt în spatele replicilor și al atitudinilor profunzimea, complexitatea lor tragică. Dar poate că e vorba de o atitudine subiectivă, explicabilă prin aceea că avem de a face cu un marc autor ca Strindberg și că orice operă a unui mare dramaturg e susceptibilă de a fi interpretată felurit, permițând viziuni adesea foarte diferite.

Altminteri, noi știm că, în artă, în general, drumul de la o realizare chiar admirabilă pînă la perfecțiune rămîne întotdeauna deschis. Amintirea spectacolului e însă, oricum, remarcabilă.

Costumul de curte în Țările Române

(Urmare din pagina 26)

relevă expoziția este în egală măsură unul de ordin economic și cultural totodată: importul acestor somptuoase piese implica vaste relații internaționale, importante schimburi de mărfuri cu țări și centre îndepărtate. Țările Românești au fost permanent legate de Apus și de Orient, ceea ce a permis o continuă largire a orizontului lor cultural, contacte de tot felul etc. Aceasta explică, între altele, și unele similitudini ale costumului românesc cu cel purtat fie în Apus, fie în Imperiul Otoman. În vreme ce „granatsa“ bizantină este rezervată exclusiv voievodului, caftanul voievodal și boieresc, ca și anteriorul sint înrudite costumului oriental (în expoziție se află, de altfel, două splendide caftane turcești). În veacul al XVII-lea, în

costumul feminin se resimte o influență apuseană.

Dacă expoziția, așa cum am spus, nu produce o imediată emoție estetică, ea stîrnește totuși oricui interesul pe care îl vădește și trebuie să-l vadăască totdeauna publicului orice mărturie directă, autentică și pregnantă a vieții înaintașilor noștri. E vorba de același interes pe care îl stîrnesc mărturiile scrise, clare, evocatoare și pitorești totodată, ale marilor noștri cronicari.

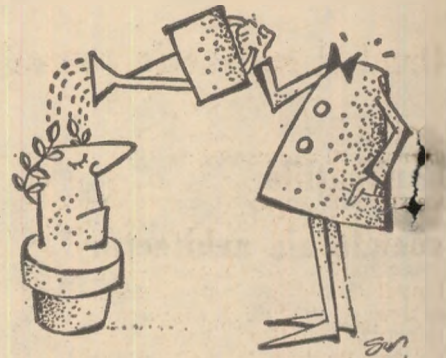
Catalogul expoziției merită o mențiune specială pentru ținuta sa științifică, și pentru realizarea tehnică, însușiri datorită cărora o oferă vizitatorului specialist, ori mai puțin cunoscător al vieții trecute, un îndreptar sigur pentru cercetarea și înțelegerea obiectelor expuse.

Ce fel de țară e Arcadia?

(Urmare din pagina 25)

a construcției și chiar după ambiția tematică, se poate considera că inhibiția cu pricina e un fenomen trecător.

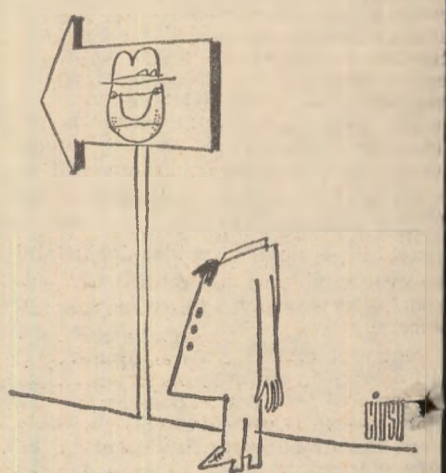
Gindit în cromatică cenușie — „culoarea incertitudinii“, spune piesa — spectacolul pare a se conforma textului mai ales în zona celor două personaje principale, Hans și Anca și, cu oarecare exterioritate, în ceea ce privește celelalte fapte; acestea se agită, vorbesc tare, se expun mult, deși e probabil că interioritatea le-ar fi convenit mai bine. În orice caz, pentru Dorin Varga schimbarea distinctă a registrelor — cînd narează și cînd joacă personajul Alex — era o obligație care n-a fost onorată. Altminteri, actorul are comunicativitate; într-un fel, destinul său scenic amintește de acela al lui Mastroiani în film: aparența bufonă și jovialitatea fleacă ascund o seriozitate funciară, în care sălășluiește chiar și capacitatea de sacrificiu altruist. Alexandru Repan angajează în mod interesant personajul Hans în evocările lirice, descrie frumos senzația de levitație a eroului pe aripile unei pajure de vis, exprimă robust, bărbătește, lamento-ul bolnavului chinuit, dar cînd personajul nu mai are ce mărturisi, se resimte, ca toți ceilalți, și caută, jenat, fără izbîndă, nota exactă. Defuncta Anca Artenie (Gilda Marinescu) e și cel mai viu erou scenic, prin tristețea comprimată ironic de actriță, apoi prin evocarea în surdina a existenței surpate și, în cele din urmă, prin decizia dramatică, înversunată, ireversibilă. Cehov afirma că grația constă în săvîrșirea unor acte printr-un cît mai mic număr de mișcări și în acest sens actrița a fost o remarcabilă prezență cehoviană. Pitorescul minuțios, talentat organizat, al vestei soții casnice (șarjată însă în text) — de către Rodica Sanda Tuțianu — eleganța liliiofizată și searbădă a Laurei (Lucia Mureșan), frivolitatea blajină a Emei (Anda Caropol) sînt integrate onorabil în compoziția fluidă întocmită de Dan Nasta, dar o senzație de rotire în gol apare mereu și stăruitor. Poate pentru că în spațiile regizorului domină umbra autorului, învăluind în echivoc acel testament atât de friabil al lui Hans Cojocar, lăsînd prea puțin în lumină însușirile de observație directă ale piesei și determinîndu-i din ce în ce mai lent și mai alb cursul spre finalul indiferent: Hans a plecat undeva, nu se știe cînd și cum, de parcă nici n-ar fi fost...



Fără cuvinte Nicolae GANGOLEA



Fără cuvinte



Fără cuvinte

POȘTA REDACȚIEI

D. N. CONSTANTIN: Sint un „livresc“ — ne mărturisii. Pentru mine termenul nu are nimic peiorativ și aș milita chiar pentru dreptul la existență al unei poezii declarat livrești. Mă rog, treaba dv., — în ce ne privește, n-avem nimic împotriva! Mai ales că versurile dv. nu sint neapărat livrești, singurul lor cusur fiind mai degrabă absența unui fior poetic real:

Undeva-n Galaxie,
cu zgomot uriaș
de nimeni încă simțit,
s-a aprins o Făclie.
Și-n jurul ei,
într-un virtej nebun,
s-a-neîns hora vieții.
Flăcări se-aprind,
flăcări se sting
neconținut peste tot.
Hora aleargă,
se-nînde merou, ș.a.m.d.

Cam toate manuscrisele — cu unele fulgerări sporadice — se desfășoară pe această linie de compunere cuminte, — laborioasă și îngrijită, în general, dar modestă, fără răsunset și incandescență. (Notabilă, de asemeni, mai ales sub aspectul compoziției tehnice, piesa în hexametri *Amurg I*). Așadar, dacă tot vă gîndiți să militați pentru ceva, n-ar fi mai indicat s-o faceți în favoarea poeziei bune, a poeziei pur și simplu, fie ea livrescă, neli-vrescă sau cum vreți să-i mai spuneți?

BAN MARIANA: Ne spuneți că sînteți elevă în clasa a XII-a și că ați „luat locul I“ la concursul „cel mai bun poet“ din județul Sibiu. Vă adresăm

felicitări (dv. personal, nu și județului Sibiu, despre care aveam păreri mult mai bune!). Vă adresăm întristate felicitări. Și iată de ce:

Adio M. dragă,
Te-am iubit atât de mult
Dar iubirea-i boală
Ce nu-i rezisti mult.

Iar acum aflu
Un singur cuvînt.
Adio M. dragă
Adio, nu mai sint.

Am fost pe lumea asta
O simplă trecătoare
Dar nu-mi lungă viața (sic!)
Presimt căci am să mor.

Să fi murit împreună
Atunci cînd ne iubeam
Adio poate acum
Noi doi nu ne spunem.

Și încă un Adio:

Adio băiete dragă
Visul mi s-a spulberat
La poarta inimii tale (sic!)
Eu niciodată n-am să-ți bat.

Doar atunci cînd din întîmplare
Poate ne-vom întîlni
Tu trîntindu-ți bătrînețea
Și eu căruciorul de copii,

Doar atuncea vei afla
Căci totul a fost zădar
Căci doar o clipă-n viața mea
De tine măcar habar naveam. (sic! sic!)

Atunci ne vom aduce aminte
De vreun cuplu legendar,
De-a lor dragoste curată
Căci a noastră a fost contrar.

Trebuie să recunoaștem că e destul de greu să aduni în cîteva strofe o cantitate atât de uriașă (și de toxică) de jalnică banalitate agramată și

prost gust mitocănesc, o combinație atât de savantă de sirop și gunoi, de ieftin sentimentalism leșinat cu deochiată „smecherie“. N-am întîlnit decît foarte rar, în mîile de manuscrise care ne cad sub ochi, asemenea performanțe (dar parcă nu de acest nivel!), și atunci ele aparțineau unor semi-analfabeți, unor oameni lipsiți de orice cultură și educație spirituală. Dv. sînteți, însă, elevă în ultima clasă de liceu, într-un vechi și venerabil centru de cultură al țării. Ce întrebări se mai pot pune? Totul pare incredibil: și faptul că puteți să scrieți, să gîndiți și să simțiți în halul ăsta, și faptul (absolut enorm!) că județul Sibiu v-a decernat lauri de „cel mai bun poet“ de pe cuprinsul său. Județul Sibiu, adică reprezentanții săi, adică, probabil, un juriu, adică niște oameni de cultură, în stare să judece poezia, critici, poeți, profesori... — cine-or fi putut fi, Doamne, aceștia și ce „criterii“ or fi avut?...

Dar să nu ne pierdem, totuși, umorul și speranța (deși e greu!). Să sperăm că, la urma urmei, nu e decît o farsă (și am fi bucuroși ca sibienii să ne confirme această presupunere!), să sperăm că, dacă nu e farsă, gafa va fi explicată, reparată..., să sperăm că dv., d-ră Mariana, chiar dacă ați luat realmente acest premiu, printr-un monstruos accident de logică, de bun gust și de morală, nu vă veți lăsa indusă în eroare și veți pricepe că mai aveți multe, foarte multe de făcut pentru educația și cultura dv., pentru sensibilitatea dv., pentru gramatica dv., pentru limpezimea privirii dv., pentru amintirile dv. viitoare (cu, sau fără cărucior!), să sperăm că... Ce naiba mai putem face?...

P. S. Revista — să ne iertați — nu v-o putem trimite, pentru căci nu vă putem publica poeziile, așa cum ne-ați cerut, pentru că... știți de ce. Revista e bine s-o cumpărați singură, cu regularitate, fie că publicați, fie că nu publicați ceva în ea, doar așa, ca s-o citiți, poate (căci) mai aflați și mai învățați ceva. Nu strică!

SPIRIDON POPESCU: Nu vă grăbiți să veniți la București, nici să umpleți caietele cu versuri și proză pentru edituri. Trimiteți-ne mai întîi cîteva poezii, ca să ne dăm seama despre ce e vorba. Vă vom răspunde tot aici și cît mai repede cu putință.

INDEX

Omul și mijloacele comunicării: de la rostire la scriere

(Urmare din pagina 32)

a experienței umane, apare uneori în ghidurile turistice, ca, de pildă, în acest fragment dintr-un ghid al Greciei :

«Se poate observa că mulți greci își petrec mai tot timpul frământînd între degete mărgelile a ceea ce par să fie niște mătănii de chihlimbar. Aceste mătănii nu au totuși o semnificație religioasă. După cum nici gestul nu are asemenea semnificație. Numele lor e *Komboloi*, sau „mărgelile ale frământării”, o moștenire de la turci, iar grecii, oriunde s-ar afla, pe uscat, pe mare sau în aer, lovesc boabele unul de altul cu un sunet caracteristic, pentru a alunga liniștea apăsătoare care amenință să domnească ori de cîte ori lincezește conversația. O fac păstorii, o fac polițiștii, o fac și docherii, o fac și negustorii în prăvăliile lor. Vă întrebați poate de ce atît de puține grecoace poartă mărgelă : explicația e că soții lor le cumpără pe toate pentru simpla plăcere de a auzi acele sunete caracteristice. Mai estetică decît obiceiul de a-ți învîrți degetele, mai puțin costisitoare decît fumatul, această manie dovedește o sensualitate tactilă caracteristică unei rase care a creat cea mai importantă sculptură a Occidentului...»

În culturile în care lipsește „solicitarea” intens vizuală a literiei, apare o altă formă de angajare senzorială, de apreciere culturală, pe care ghidul nostru grecesc o explică prin temperament :

...Să nu vă mire frecvența cu care veți fi bătut pe umăr, cîngîiat sau împuns cu degetul, în Grecia. Pînă la urmă s-ar putea chiar să vă simțiți ca un fel de cățel în casă... Într-o familie cumsecade, firește. Această înclinație către mîngîiere pare a fi o prelungire tactilă a curiozității averse a grecilor despre care am mai vorbit. E ca și cum gazdele ar fi dornice să afle din ce aluat ești făcut...

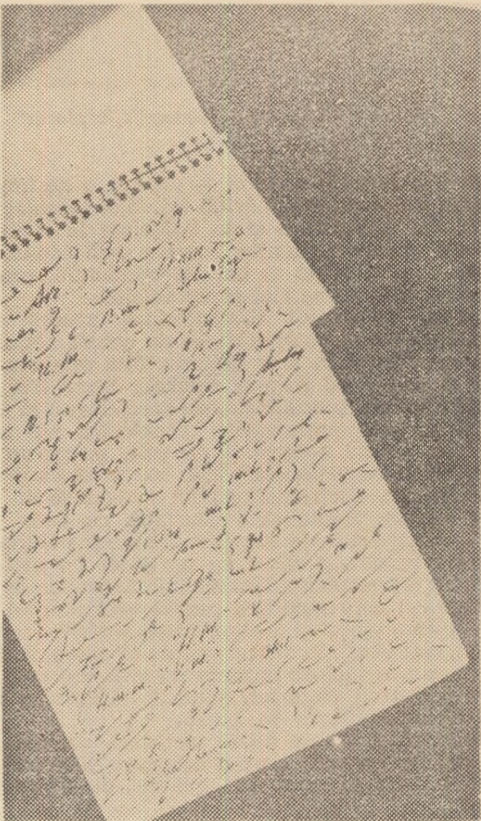
Trăsăturile fundamental diferite ale cuvîntului rostit în comparație cu cel scris, sînt astăzi ușor de studiat datorită contactului tot mai strîns cu societățile care nu au cultură scrisă. Un băștinaș, singurul membru al grupului care știa carte, ne-a povestit odată că avea rolul de a citi pentru ceilalți scrisorile pe care le primeau. Spunea că pe cînd citea cu glas tare, simțea nevoia să-și astupe urechile, pentru a nu viola secretul corespondenței. Iată o mărturie interesantă a valorii secretului individual favorizat de solicitarea vizuală a scrierii fonetice. O asemenea separare a simurilor și a individului de grup poate cu greu apărea în afara influenței scrierii fonetice. Cuvîntul rostit nu permite extinderea și amplificarea puterii vizuale, necesară deprinderilor care au născut individualismul și secretul privat.

Pentru a cîntări natura cuvîntului rostit este util să-l așezăm în contrast cu forma lui scrisă. Deși scrierea fonetică separă și extinde puterea vizuală a cuvîntului, ea este relativ lentă și nerafinată. Există puține feluri în care se poate scrie „diseară”, dar Stanislavski avea obiceiul să ceară tinerilor actori să pronunțe și să accentueze cuvîntul în cincizeci de feluri diferite, în timp ce auditoriul își nota diferitele nuanțe de simire și înțeles exprimate de actori. S-au scris multe pagini de proză și istorisire pentru a exprima ceea ce era de fapt un simplu suspin, un geamăt, un hohot de rîs, sau un strigăt ascuțit. Cuvîntul scris așterne mai lent, linear, ceea ce este rapid și implicit la cuvîntul rostit.

Apoi, din nou, în vorbire există tendința de a se reacționa la fiecare situație care se creează — reacții în ton și gest pînă și față de propriul nostru act de vorbire. Dar scrisul tinde să fie un fel de acțiune separată sau specializată care permite și solicită foarte puțin reacția. La omul sau societatea literiei scrise se dezvoltă o uriașă forță de acțiune în orice chestiune, cu o considerabilă detașare față de sentimentele sau angajările emoționale pe care le-ar avea insul sau societatea culturii orale.

Filozoful francez Henri Bergson a trăit și a scris pe linia unei tradiții de gîndire în care s-a considerat că continuă să se considere că limbajul este o tehnologie umană ce a avariât și diminuat valorile inconștientului colectiv. Prolungirea omului prin vorbire face ceea care permite intelectului să se desprindă de realitatea mult mai vastă dinafara lui. Bergson suzbrează că, fără limbaj, inteligența umană ar fi rămas desăvîrșit ancorată în obiectul atenției ei imediate. Limbajul prelungște și amplifică omul dar, totodată, fragmentează facultățile. *Conștiința* sa colectivă sau capacitatea sa de percepere intuitivă e diminuată prin prelungirea tehnică a conștiinței care este vorbirea. Bergson susține în *L'Evolution Créatrice* că pînă și aerea de conștiință este o prelungire a omului ce înlocuiește fericirea unirii în inconștientul colectiv. Vorrrea acționează în sensul separării omului de om și a neniririi de inconștientul cosmic. Limbajul, în calitate de prelungire sau exprimare (exteriorizare) a tuturor simțurilor în mod simultan, a fost întotdeauna considerat ca fiind cea mai de preț formă de artă a omului, cea care îl deosebește de creațiunea animală. Dacă urechea omului poate fi comparată cu un aparat de radiorecepție, care e în stare să decodeze undele electromagnetice și să le recodeze ca sunet, vocea umană poate fi comparată cu un emițător radio, pentru că poate transforma sunetul în unde electromagnetice. E posibil ca puterea pe care o are vocea de a modela aerul și spațiul în tipare verbale, să fi fost precedată de o formă de exprimare mai puțin specializată, constînd din strigăte, mormăituri, gesturi și cînenzi de cîntec și dans. Formele pe care le îmbracă cuvintele prelungite în diferitele limbi ale omenirii sînt atît de variate ca stilurile de îmbrăcăminte și de artă. Fiecare limbă maternă învață pe cei care o posedă un fel de a vedea și de a simți lumea, dar, în același timp, și un fel de a acționa în lume, care este totuși unic.

Noua tehnologie electronică, care ne prelungeste simțurile și sistemul nervos într-o îmbrățișare planetară, are implicații profunde pentru viitorul limbajului. După cum tehnologia electronică nu are nevoie de cuvinte, tot așa și computerul numeric nu are nevoie de numere. Electricitatea arată calea către o extindere a însăși proceselor conștiinței, pe plan mondial și fără nici un fel de verbalizare. Se prea poate ca o asemenea stare de conștiință colectivă să fi fost condiția omului, înaintea vorbirii. Limbajul, ca o tehnologie a prelungirii omului, căreia îi cunoaștem atît de bine forța de diviziune și separare, se poate să fi fost acel „turn al lui Babel” prin care omul a căutat să urcă în înaltul cerului. Prin computere există astăzi speranța unui mijloc de traducere instantanee a oricărui cod sau limbaj în orice alt cod sau limbaj. Pe scurt,



computerul e făgăduința, prin tehnologie, a unei iluminări, condiția unei înțelegeri și uniri universale. Logic, următorul pas ar părea să fie nu o traducere, ci o ocolare a limbajului, în favoarea unei stări de conștiință cosmică generală, care ar putea fi foarte asemănătoare „incoștientului colectiv” la care visa Bergson, Starea de „imponderabilitate” despre care biologii spun că ar putea eventual crea premisele imortalității fizice, ar putea fi cumva comparată cu o stare de „inverbalitate” care ar putea eventual, crea premisele unei păci și armonii colective fără sfîrșit.

Cuvîntul scris

OCHIUL ÎNLOCUIEȘTE URECHEA

...Să ne închipuim că în loc de a prezenta steagul american, cu dungi și stele, ne-am apuca să scriem cuvintele „Steag american” pe o bucată de pînză și să o prezentăm în locul steagului propriu-zis. Chiar dacă simbolurile ar transmite același înțeles, efectul ar fi cu totul altul. A traduce bogatul mozaic vizual al stelelor și dungilor într-o formă scrisă, înseamnă să-l depozedăm de majoritatea calităților lui de „imagines-corp” și de experiență ; totuși legătura abstractă, ca atare, ar rămîne mai mult sau mai puțin aceeași. Acest exemplu ar putea ilustra sugestiv schimbările suferite de omul tribal în momentul în care pătrunde în universul cuvîntului scris. Aproape întreg complexul sentimentului de familie, cu înfrunchiparea lui concretă, se elimină din relațiile acestuia cu grupul social căruia îi aparține. El este liber, din punct de vedere emoțional, să se despartă de trib și să devină un ins civilizat, un om al organizării vizuale, cu atitudinî, deprinderi și drepturi uniforme, aceleași cu ale celorlalți înși civilizați.

Mitul grecesc al originii alfabetului spune că așa numitul rege Cadmus, cel care a introdus literele fonetice în Grecia, ar fi semănat dinții de dragon, din care au răsărit oameni înarmați. Ca orice alt mit, mitul lui Cadmus, concentrează un proces îndelungat într-un „flash” intuitiv. Alfabetul a însemnat putere, autoritate, și dirijare a structurilor militare de la distanță. Combinat cu papirusul, alfabetul a marcat sfîrșitul birocrațiilor încremenite ale templelor și ale monopolurilor preoțești asupra cunoașterii și puterii. Spre deosebire de scrierea pre-alfabetică, care, cu nemăratele ei semne, era greu de stăpînit, alfabetul putea fi învățat în cîteva ceasuri. Dobîndirea unor cunoștințe atît de extensive și a unor deprinderi atît de complexe, ca cele ale scrisului pre-alfabetic, realizat pe materiale atît de greoaie ca piatra și cărămida, au asigurat castei scribale monopolul puterii preoțești. Alfabetul, — mai accesibil, și papirusul, — mai ușor, mai lefin și mai lesne transportabil, au dus la un transfer de la pătura preoțească către cea militară. Toate aceste lucruri există în mitul lui Cadmus și al dragonului, inclusiv căderea cetăților-stat și ridicarea imperiilor și a birocrațiilor militare.

În termenii prelungirilor omului, tema dinților dra-

gonului din acest mit e de cea mai mare importanță. În „Crowds and Power”, Elias Canetti amintește că dinții sînt un atribut clar al forței la om și, mai mult încă, la animale. Limbajul e plin de mărmuri care atestă puterea devoratoare și apucătoare, precum și acțiunea precisă a dinților. Era firesc și oportun ca puterea literelor ca factor de ordine și precizie agresivă să fi fost exprimată ca prelungire a dinților dragonului. Prin ordinea lor lineară dinții sînt un element categoric vizual. Literele nu numai că se aseamănă vizual cu dinții, dar puterea lor de a acționa mușcător în crearea de imperii este o evidentă a istoriei Occidentului.

Alfabetul fonetic reprezintă o tehnologie unică. Au existat multe tipuri de scriere pictografică și silabică, dar există un singur alfabet fonetic în care litere, lipsite de înțeles din punct de vedere semantic, sînt folosite pentru a corespunde unor sunete, lipsite la rîndul lor de înțeles din punct de vedere semantic. Această împărțire și acest paralelism rigid — între universul vizual și cel auditiv — au fost, din punct de vedere cultural brutale și nemiloase. Cuvîntul transcris fonetic, sacrifică univर्सuri întregi de înțeles și percepție, aflate în siguranță sub învelișul unor forme ca hieroglificele sau ideogramele chinezești înfinit mai bogate din punct de vedere cultural, aceste forme de scriere n-au oferit cu toate acestea omului nici o modalitate de transfer subit de la lumea magic discontinuă și tradițională a rostirii tribale la „mediumuri” vizuale, reci și uniforme. Secole întregi de folosire a ideogramelor n-au primejduit urzeala fără cusătură a familiei și subtilităților tribale. Pe de altă parte, astăzi, în Africa, o singură generație de cultură alfabetică ajunge — ca și în Galia de acum 2 000 de ani — pentru a elibera pe individ, inițial cel puțin, de urzeala legăturii tribale. Acest lucru nu are nimic de a face cu conținutul cuvintelor alfabetizate ; el este rezultatul unei rupturi subite între experiența auditivă și cea vizuală a omului. Numai alfabetul fonetic trage o linie de demarcație atît de categorică în domeniul experienței, dînd omului un ochi care înlocuiește urechea, și eliberîndu-l astfel din transa tribală a magiei cuvîntului ce vibrează sonor, ca și din urzeala primară a gînteii.

Există, deci, argumente că singur alfabetul fonetic formează tehnologia datorită căreia s-a creat așa-numitul „om civilizat” — colectivitatea de inși separați, egali în fața codului scris al legii. Individualizarea insului, continuitatea de spațiu și timp și uniformitatea codurilor, sînt primele semne distinctive ale societăților „civilizate” și „alfabetizate”. S-ar putea ca unele culturi tribale să fie cu mult superioare culturilor de tip apusean în ceea ce privește gama și rafinamentul percepțiilor și al modului lor de exprimare. Nu ne ocupăm însă aici de probleme valorice, ci doar de configurația societăților. Culturile de tip tribal nu pot concepe individul sau cetățeanul ca entitate izolată. Ideile lor despre modalitățile de spațiu și timp nu sînt nici continue, nici uniforme, ci, prin intensitatea lor, „compasionale” și „compresionale”. „Mesaful” alfabetului se simte, în diferitele culturi, prin puterea lui de a extinde tipare de uniformitate și continuitate vizuală.

Realizările lumii „alfabetizate” sînt tot atîtea probe pentru imensele valori ale culturii alfabetice. Dar nu e mai puțin adevărat că multă lume este gata să protesteze spunînd că am dobîndit structura noastră de valori și tehnologii specializate la un preț mult prea ridicat.

...*Conștiința* este privită ca fiind caracteristica ființei gînditoare ; cu toate acestea nu există nimic linear sau consecutiv în legătură cu sfera globală de percepție prezentă în orice clipă de *conștiință*. *Conștiința* nu este un proces de vorbire. Cu toate acestea, de-a lungul secolelor de cultură alfabetică, omul occidental a favorizat lanțul deductiv ca semn al logicii și rațiunii. În contrast cu aceasta, scrierea chinezească investeste fiecare ideogramă cu o intuiție globală a ființei și rațiunii, care conferă doar un rol redus consecuției vizuale ca marcă de efort și de organizare mintală. În societatea occidentală alfabetizată, rămîne încă plauzibil și acceptabil să afirmi despre un lucru că „urmează” din altul, ca și cînd ar exista o cauză care să creeze o atare succesiune. David Hume a fost acela care, în secolul XVIII, a demonstrat că nu există nici o cauzalitate indicată prin consecuție, — fie ea logică sau naturală. „Argumentul lui Hume”, spune Kant, „m-a deșteptat din amorțeala mea dogmatică”. Totuși, nici Hume nici Kant nu au sesizat cauza ascunsă a tendinței noastre de a considera succesiunea ca element „logic” în tehnologia atotpătrunzătoare a alfabetului. Astăzi, în epoca electronică, ne simțim tot atît de liberi să inventăm sisteme logice ne-lineare, ca și de a crea geometrii ne-euclidiene. Pînă și banda rulantă, ca metodă de succesiune analitică pentru mecanizarea oricărui tip de producție și fabricație, cedează astăzi locul unor forme noi.

Doar culturile alfabetice au stăpînit succesiunile lineare înlăntuite, ca forme pătrunzătoare de organizare psihică și socială. Dezarticularea tuturor tipurilor de experiență în unități uniforme în vederea producerii unor acțiuni și schimbări de formă mai rapide (cunoștințe aplicate) a constituit secretul puterii occidentale exercitate atît asupra omului cît și a naturii. Iată de ce programele noastre industriale au fost în mod mecanic orientate spre agresivitate, iar programele noastre militare spre industrie. Ambele aspecte au fost și sînt modelate de alfabet în tehnica lor de transformare și control, prin faptul că dau aspect uniform și continuu tuturor situațiilor. Acest procedeu, existent încă din epoca greco-romană, s-a intensificat și mai mult o dată cu caracterul uniform și repetabil al dezvoltărilor erei Gutenberg.

In românește de Catinca RALEA și Andrei BREZIANU

Marshall McLuhan

Omul și mijloacele comunicării: de la rostire la scriere

„Oricine rămâne fixat într-o singură poziție, nu poate fi considerat decît drept simplu mîșcător în cultura epocii noastre... Un explorator e total străin de spiritul conservator. În orice clipă el se poate aștepta la o descoperire extraordinară. «Conservator» e, așadar, o noțiune lipsită de sens atunci cînd vine vorba de explorare. Dacă un explorator s-ar dori conservator și consecvent, atunci n-ar mai pleca niciodată de-acasă... Ceea ce îmi propun este o cercetare în dialog a mijloacelor de comunicare în masă ca aventură și explorare. Nu explic: explorez».

Aceste cuvinte ale canadianului Marshall McLuhan (n. 1911) — doctor în litere la Cambridge (1940), cu teză de doctorat despre poetul elizabetan Thomas Nashe, doctor în filozofie (Cambridge, 1943), specialist în umanități clasice și în literatură engleză, — renașcentistă, romantică și modernă, pasionat shakespearolog, interesat foarte mult de scriitorii ca William Blake, Ezra Pound, Joyce sau T. S. Eliot, editor al lui Tennyson (1954), actualmente conducătorul catedrei de comunicații la Universitatea din Toronto și al catedrei Albert Schweitzer de științe umaniste la Universitatea din New York — sînt sugestive pentru modalitatea sa, cu totul nouă, de abordare a fenomenului cunoscut astăzi sub numele de *mass-media*. Violent contestat de unii, dar aplaudat cu vehemență de alții, McLuhan se exprimă șocant, într-o manieră ce scandalizează în genere pe apărătorii spiritului belfer. Fragmentele de mai jos sînt extrase din *Understanding Media*, o lucrare care a stîrnit vîlvă și controverse aprinse, devenind însă foarte curînd un punct de referință greu de ocolit în înțelegerea mijloacelor de comunicare în masă ale erei noastre, care a adăugat literii instrumentația electronică a radioului și televiziunii. Este necesar să subliniem că, în extrem de interesante sale considerații, Marshall McLuhan privește societatea occidentală ca pe un ansamblu omogen, fără a scoate în evidență fenomenele sociale care produc diferențieri și influențează, cel puțin în egală măsură, procesul descris și analizat.

Marshall McLuhan este autorul altor lucrări mult discutate, din rîndul cărora spicim: *The Gutenberg Galaxy* (1962), *The Medium is the Message* (1967), *Through the Vanishing Point: Space in Poetry and Painting* (1968), *Culture is our Business* (1970) etc. Extrase din *Galaxia Gutenberg*, materiale de referință, opțiuni critice și eseuri despre McLuhan au fost publicate în revista *Secolul XX*, nr. 6, 1970.

James Reston scrie în *THE NEW YORK TIMES* din 7 iulie 1957:

„Un inspector sanitar... a relatat săptămîna asta că un șoricel care se uitase, probabil mai multă vreme, la emisiunile de televiziune a atacat o fetiță și o pisică în toată firea... Atît șoarecele cît și pisica au supraviețuit, dar incidentul ne-a reamintit că lucrurile evoluează...”.

După trei mii de ani de explozie, prin tehnologii mecanice și creatoare de fragmentare, Occidentul a intrat într-o fază de „implozie”. În timpul erelor mecanice, omul și-a extins trupul în spațiul înconjurător. Astăzi, după mai bine de un secol de tehnologie electronică, el și-a prelungit propriul sistem nervos central într-o îmbrățișare planetară, desființînd spațiul și timpul, la scara globului. Ne apropiem cu pași repezi de faza finală a prelungirilor umane — simularea tehnologică a conștiinței — atunci cînd procesul creator al cunoașterii se va extinde „în corpore” și în mod colectiv asupra întregii societăți omenești, într-un fel foarte asemănător cu modalitatea prin care simțurile și nervii noștri au fost prelungiți datorită diferitelor mijloace de comunicare în masă. Rămîne de văzut dacă extinderea conștiinței, atît de tare rîvnită de cei care fac reclamă anumitor produse, se va dovedi un lucru bun; deocamdată chestiunea rămîne deschisă. E greu să poți răspunde unor astfel de întrebări referitoare la prelungirile omului fără a avea o privire de ansamblu asupra lor. Orice prelungire, — a pielii, a minii sau a piciorului — afectează întregul complex psihic și social.

Această carte își propune să cerceteze cîteva dintre principalele prelungiri ale omului și consecințele lor pe plan psihic și social. Pentru a vă da o imagine a considerației care s-a acordat unor asemenea probleme în trecut, ajunge să pomenim de consternarea unuia dintre redactorii acestei cărți în clipa în care a citit manuscrisul. El a remarcat cu stupeoare: „Șaptezeci și cinci la sută din materialul cărții dumneavoastră e nou, inedit! O carte de succes nu se poate lansa dacă are mai mult de zece la sută elemente inedite”. Eu cred că merită să se asume riscul, acum, cînd miza e mai mare ca niciodată, iar necesitatea de a înțelege efectele prelungirilor omului devine din oră în oră mai presantă.

În era mecanică, aflată acum în declin, se puteau înfăptui o sumedenie de acțiuni fără să se ridice probleme prea mari. Ritmul lent permitea ca reacțiile să fie eșalonate pe perioade extrem de lungi. Astăzi, acțiunea și reacțiunea se produc aproape simultan. Noi trăim de fapt, cum s-ar spune, la modul mitic și integral, dar continuăm să gîndim după tiparele vechi, fragmentate, despre timp și spațiu, tipare care au existat în era neelectrică.

Tehnologia culturii scrise a înzeștrăit omul apusean cu puterea de a acționa, fără să se gîndească la reacție. Avantajele unei asemenea fragmentări se văd în cazul chirurgului care n-ar mai putea acționa nicicum, dacă s-ar angaja sentimental în operație. Oamenii au dobîndit arta de a executa operațiunile sociale cele mai primejdioase cu o detașare totală. Or, această detașare era, în fond, o poziție de ne-implicare. În era electronică, cînd sistemul nervos central se prelun-



Marshall McLuhan: „Nu explic, explorez”

gește — tehnologic vorbind — pînă la a ne implica în întreaga omenire, incorporînd întreaga omenire în noi, participăm obligatoriu și în adîncime la consecințele fiecăreia dintre acțiunile noastre individuale. Rolul distant și neimplicat al omului occidental, produs de cultura scrisă, nu se mai poate adopta.

Teatrul absurdului dramatizează această dilemă recentă a omului occidental, — un om de acțiune care nu pare angajat în acea acțiune. Iată originea și mesajul clovnului lui Samuel Beckett. După trei mii de ani de explozie specializată, de specializare și alienare crescîndă, prin prelungirile tehnologice ale trupului omenesc, lumea noastră a devenit, printr-un revers dramatic, „compresională”. Prin contractarea provocată de tehnologia electronică, globul a ajuns să nu mai fie decît un sat. Rapiditatea electrică, cu care au fost strînse la un loc toate funcțiile sociale și politice într-o implozie bruscă, a făcut ca omul să fie mai intens conștient de responsabilitatea lui. Acest factor imploziv este cel care modifică poziția cetățeanului de culoare, a tineretului și a altor grupe sociale. Ele nu mai pot fi „cuprinse”, în sensul politic al asocierii limitate. Ele sînt acum incluse în viața noastră, așa cum sîntem și noi incluși în viața lor, datorită mijloacelor electronice de comunicare în masă.

Epoca noastră este epoca angoasei, datorită imploziei electronice care cere o angajare și o participare cu totul independente de „punctul de vedere” individual.

Caracterul parțial sau specializat al unui punct de vedere, oricît ar fi el de nobil, nu va fi de nici o utilitate în epoca electronică. La nivelul informațional, s-a petrecut o răsturnare asemănătoare, o dată cu înlocuirea simplului punct de vedere printr-o imagine integratoare. Dacă secolul XIX a fost secolul fotoliului editorial, se poate spune că veacul nostru este veacul canapelei psihiatrului. Ca prelungire a omului, scaunul reprezintă o ablație specializată a posteriorului, un fel de ablativ absolut al părții dorsale; pe canapeaua psihiatrului, însă, omul se întinde întreg. Psihiatrul folosește canapeaua pentru că ea îndepărtează tentația de a exprima puncte de vedere personale, pentru că anihilează nevoia omului de a rezona.

Aspirația epocii noastre către o viziune de ansamblu, către empatie și profunzime în conștiință, este corolarul firesc al tehnologiei electronice. Era industriei mecanice, care ne-a precedat, a găsit afirmarea vehementă a punctului de vedere individual ca fiind modalitatea firească de exprimare. Fiecare cultură și fiecare epocă își are modelul ei favorit de percepere și cunoaștere pe care este înclinată să-l prescrie tuturor și pretundenți. Pecetea epocii noastre este o aversiune față de liparele impuse. Ne trezim deodată nerăbdători de a vedea lucrurile și oamenii dezvoltîndu-și ființa în întregime. Există în această nouă atitudine o credință adîncă — credință care privește armonia fundamentală a oricărei ființe. În această credință mi-am scris cu cartea. Ea explorează contururile propriilor noastre ființe, prelungiri în tehnologie, căutînd în fiecare din ele principiul inteligibilității. Fiind pe deplin convins că se poate dobîndi o înțelegere a acestor forme care să le facă utile în mod disciplinat, le-am privit cu ochi noi, acceptînd foarte puțin din înțelepciunea convențională legată de ele. Putem spune despre „mass-media” ceea ce Robert Theobald spunea despre depresiunile economice: „Există un factor suplimentar care a contribuit la dominarea depresiunilor, și anume o mai bună înțelegere a mecanismului lor de dezvoltare”. Examinarea originii și dezvoltării prelungirilor individuale ale omului se cere precedată de o privire asupra unor aspecte generale ale mijloacelor de comunicare în masă, aceste „prelungiri ale omului”: începînd cu insensibilizarea — neexplicată pînă acum niciodată — pe care fiecare prelungire o provoacă atît la individ cît și la societate.

CUVÎNTUL ROSTIT FLOARE A RĂULUI?

Din transcripția unui fragment al unei emisiuni de varietăți, prezentată de un comper foarte iubit de public, reiese că Dave Mickie (comperul), rînd pe rînd: se avîntă, mirie, se leagănă, cîntă, monologhează, întonează, se zbuguie, reacționînd fără încetare la propriile lui acțiuni. El acționează, se situează integral în zona vorbită și nu în cea scrisă a experienței. El declanșează, astfel, participarea publicului. Cuvîntul rostit antrenează toate simțurile în mod izbitor, cu toate că persoanele ce beneficiază de o înaltă cultură scrisă au tendința să vorbească cît se poate de înălțat și de colocvial. Angajarea tuturor simțurilor, proprie culturilor în care litera nu e forma dominantă

Amestecate

— Pentru că februarie a devenit luna garoafelor, a toporașilor și a dedițelor, tuturor celor ce trecem cumsecade prin viață ne-a crescut un dinte de viplă împotriva lui. Februarie fără viscole e o șmecherie cu ghivent, asemănător frazelor pe care le scot unii din vechi capele cu două moșuri sau din gamele cu smalțul sărit. Dacă zilele se continuă cu ploii chioare vom vedea în curînd fluturi cu barbă, rusalii cu fulgi caise cu coadă de cocostirc.

— Eveniment epocal în istoria sportului românesc, ajuns în tărîmul fantastic care luminează neptile de dragoste petrecute pe Pămînt, cosmonautul american Shepard a încercat, sub ochii lui Dumnezeu și ai tuturor oamenilor, o scurtă partidă de golf. Din acel moment, în gîndurile mele, Luna aparține definitiv Pămîntului și ideii de pace, căci sportul este triumful libertății.

— Ilie Năstase, prinț încoronat al sportului românesc, continuă să uimească publicul și specialiștii de pe toate continentele. Năstase e singurul om nestrivit de căruța cu pietre care circulă pe stadionul din strada Doctor Staicovici, căruța trasă nu de cal, ci de surugii. Cîștigă două turnee la rînd, în confruntarea cu cei mai mari tenismeni ai lumii, Năstase intră în legendă. Fi mulțumesc și eu, alături de șefii județului C.N.E.F.S.

— Pelé trăiește sub amenințarea de-a fi răpit. La fel și Marin Bărbulescu, antrenorul echipei Rapid aflată în turneu în Brazilia. În ceea ce privește pe Marin Bărbulescu, răpitorii au declarat ferm că dacă nu le sînt satisfăcute pretențiile în termen de două ore din momentul răpirii, îi vor restitui imediat pe antrenor, viu, nevătămat și la fel de plin de idei. Sfătuiesc sincer Giuleștiul să plătească și să se salveze.

— Mi-a scris Dinu. Scrisoarea e însoțită de un reportaj însumînd 40 de pagini. Am transmis reportajul ziarului *Sportul*.

— Campionatele europene de patinaj artistic desfășurate la Zürich, s-au încheiat. Mărturisesc că mi-au lăsat un gust amar. Baletul pe gheață e în amurg. Mulți dintre dansatorii reuniți la Zürich semănau, buclăcă de ruță, cu dansatorii proști din ultimul deceniu — oferit de Televiziunea română, cu generozitatea care-a consacrat-o. Singurii care meritau să apară pe ecran sînt frații Grigoriu.

— La Pardubice, concurs de motociclism pe gheață. Unghiul de înclinare al motocicletei scăzut sub 35°. Unghiul de informare al comentatorului român a scăzut pînă la valori vecine cu nula. N-am înțeles de ce-i trebuie ambreia unei motociclete fără cutie de viteze și n-am priceput cum o motocicletă, lipsită de cutia de viteze, trece din viteza întâia într-a doua. Dacă cînd sînt pe lume n-am văzut încă om atît de dușmănos pe fizica de clasa a nouă.

Fănuș NEAGU

P. S.: „Știința tineretului” publică un al doilea articol îndreptat împotriva subsemnatului. Trebuie să mărturisesc că de data aceasta articolul este foarte bine și foarte gramatical (indiferent de valoarea de neadevăruri pe care o conține). Îi sfătuiesc pe redactorii de la „Știința tineretului” să renunțe la colaboratorul care a scris primul articol intrucît fraza îl trădează ca fiind fără scrupule și fără abdicar.

F. N.

ROMÂNIA LITERARĂ

Anul IV, nr. 7 (123)

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

Redactor șef: NICOLAE BREBAN

Redactori șefi adjuncți:

GABRIEL DIMISIANU, ION HOREA, NICHITA STĂNESCU

Secretar general de redacție:

GHEORGHE PITUȚ

REDACȚIA: București, 8-dul Ana Ipătescu nr. 15. Telefon: 12.94.44, 11.39.36; 12.74.26 ADMINISTRATIA: Șoseaua Kiseleff nr. 10 Telefon: 18.33.99 ABO. NAMENTE: 3 luni — 28 lei; 6 luni — 52 lei; 1 an — 104 lei. TIPĂRI: Combinatul poligrafic „CASA ȘCINTEII”

(Continuare în pagina 31)