

România literară

Matei Călinescu

Poezie și anonim (pag. 3)

• „Societatea Scriitorilor Români“
(pag. 16—17)

Literatura în conștiința socială

PUBLICAREA, în presă, a „tezelor“ viltorei Conferințe naționale a scriitorilor constituie prilejul unor ample și temeinice dezbateri despre problemele literaturii române contemporane, despre legătura creației cu viața, despre rolul ei în făurirea conștiinței înaintate a omului de azi. Participă la dezbateri nu numai scriitorii, ci și mulți oameni de cultură sau simpli cititori, fiecare încercând să contribuie la înțelegerea cât mai adâncă a principalelor aspecte ale creației literare ca formă a conștiinței sociale. Însăși această participare numeroasă și diversă arată, pe lângă marea interes pe care-l trezește dezbateră, că literatura ocupă în viața societății noastre un loc important, bucurându-se de încredere și de sprijin unanim. „România literară“ a publicat și va publica și în continuare cât mai multe articole despre aceste probleme, marcând, în felul acesta, excepționala atenție ce se cuvine acordată Conferinței scriitorilor și literaturii în general. Punctul nostru de vedere (afirmat în atâtea rânduri) este că literatura reprezintă astăzi un factor esențial al conștiinței sociale, un mijloc de acțiune asupra mentalității oamenilor și de formare a acelor idei și convingeri care răspund în cel mai înalt grad exigențelor artistice și ideologice ale constructorilor societății comuniste multilateral dezvoltate.

Problema rolului pe care literatura îl joacă în conștiința socială are o generoasă tradiție în istoria culturii române. Acest rol a fost subliniat nu o dată de către toți marii scriitori și oameni de litere din trecut, care au ascultat de glasul epocii, au știut să fie adevărați artiști-cetățeni, să exprime năzuințele contemporanilor lor, să se facă purtători de cuvânt ai ideilor înaintate ale timpului lor. Desigur, a enumera, fie și o parte din aceste atitudini, ar fi să depășim cu mult spațiul restrins al acestui editorial. Și poate și rostul lui, care nu e acela de a intra în detaliile istoriei literare. Totuși, câteva fraze dintr-un articol publicat de Cezar Bolliac în „Foale pentru minte, inimă și literatură“, în 1846, ar trebui citate pentru marea lor pregnanță și actualitate: „Este timpul — scria Cezar Bolliac — ea poezia să se ocupe, să pue în mișcare toate resorturile sale la o prefacere întregă, la o reformă totală de conștiință [...] Să întemeieze o singură credință religioasă în locul tuturor credințelor învechite și prefăcute pină astăzi: cea a rației și a libertății“.

APELUL acesta la rațiune și la libertate, la o „reformă totală de conștiință“ nu a rămas fără ecou în epoca lui Bolliac și el este viu în mintea tuturor generațiilor de scriitori care s-au succedat. Cu atât mai viu este el astăzi, când avem despre literatură (prin poezie Bolliac însuși înțelegea uneori literatura și chiar arta) o concepție atât de înaltă, când credem în menirea ei de a transforma pe om, de a prefăce, cum zicea la fel de frumos tot Bolliac, „acea iubire numai teoretică de libertate și egalitate în libertate și egalitate practică și actuală“.

Rolul literaturii în conștiința socială a epocii noastre este tocmai acesta: de a contribui, prin mijloacele ei specifice, la formarea unei noi spiritualități, a ceea ce comunistă, de a innobilă practica socială a omului, dându-i o dimensiune majoră, activă și revoluționară. O literatură actuală este o literatură despre actualitate, dar nu numai atât: ea implică participare lucidă, responsabilă, la această actualitate, angajament fundamental al scriitorului în realitatea contemporană, măsura importanței unei opere dând-o, prin valoarea ei artistică, tocmai această capacitate de acțiune asupra conștiinței umane pe care marii noștri scriitori, de ieri și de azi, au avut-o neconștient în vedere.

R.l.



Camil Ressu : Cafeneaua Terasa Oteteleşanu

Camil Ressu, de la a cărui moarte s-au împlinit la 1 aprilie zece ani, întâlnează în compoziția reprodușă mai sus câteva figuri marcante ale vieții artistice bucureștene de acum o jumătate de secol: pictorul Iosif Iser (la stînga, în picioare), Tudor Arghezi (stînga), pictorul Alexandru Satmari (în dreapta lui Arghezi), scriitorul Corneliu Moldovanu și Ion Minulescu (în centru), compozitorul Alfonso Castaldi și pictorul Jean Steriadi (în dreapta).

VICTOR EFTIMIU

Diogene

Acest atenian de faimă, din vechime,
Ce căuta un om cu felinarul
Disprețuia măririle și harul,
Și regilor vorbea de la-nălțime.

Lingă cetate își avea hambarul
Și casă și nevastă, slugărime...
Pe semeni judecîndu-i cu asprime
Puterilor își cunoștea hotarul.

Venise fără nici un dar pe lume
Dar jinduia un nume, un renume
Și-atuncea, iată zdrențele viclene.

Mînca virtos bucate de tot soiul
Apoi pleca, rostogolind butoiul:
— Mă duc în tirg să fac pe Diogene!

Basmul întrecut

La vatră, povesteau bătrînii basme
Cu Feți-Frumoși, Ilene Cosinzene,
Cu zmei și cu moș Ene pe la gene,
Cu tartacoți, cu zine și cu iasme.

Spuneau de arătările viclene
Din bălțile cu putrede miasme,
De preșuri zburătoare, de fantasme
Cu stele-n aripi și cu foc în pene.

Poveștile acestea minunate
Din a vechimei vreme adunate
Au fost, în veacul nostru, întrecute.

Mai sus de cerurile pămîntene,
Noi repezim rachete și antene,
Solie lumilor necunoscute.

Din 7
în 7 zile

ACUM, cind sîntem în momentul bilanțului, putem spune, în fruntea acestei cronici hebdomadare, că periplul președintelui Nicolae Ceaușescu în continentul african este, fără îndoială, unul din cele mai de seamă evenimente înregistrate, în ultima vreme, în viața politică internațională. Călătorind peste 20.000 de kilometri — în opt țări africane independente, aflate, cu impetuoșitate, pe drumul propășirii naționale, în toate domeniile activității, economice, sociale, culturale, președintele Nicolae Ceaușescu a demonstrat eficiența ideii de cooperare între state pe care tehnica modernă a transporturilor și comunicațiilor le apropie — indiferent de distanța geografică ce le separă.

Consemnăm, pentru indiscutabila lui valoare documentară, itinerarul complet, parcurs de tovarășul Nicolae Ceaușescu în fruntea delegației române. Nu va trece multă vreme și se va putea constata, în mod practic, faptul că de-a lungul acestui itinerar au fost plantate adînc și solid jaloanele unei colaborări efective și active, spre folosul atît al țării angrenate în acțiunea de cooperare cu Republica Socialistă România, cît și al preșeriei noastre țări, partener loial și punctual în toate acordurile pe care-și pune sigiliul și semnătura.

Așadar, popasurile pe marele drum african au fost: Republica Algeriană Democratică și Populară cu capitala Alger, Republica Africa Centrală cu capitala Bangui, Republica Populară Congo — Brazzaville, Republica Zair — Kinshasa, Republica Zambia — Lusaka, Republica Unită Tanzania — Dar Es Salaam, Republica Democratică Sudan cu capitala Khartoum, Republica Arabă-Egipt cu capitala Cairo.

În privirea panoramică a acestei prestigioase călătorii ne-am oprit în cronica noastră precedentă în momentul vizitei în Tanzania. Desfășurată într-o ambianță de prietenie și stimă reciprocă, vizita tovarășului Nicolae Ceaușescu în Tanzania s-a încheiat cu rodnice rezultate atît pentru dezvoltarea relațiilor bilaterale de cooperare între România și Tanzania, cît și pentru cauza generală a libertății popoarelor și a înțelegerii internaționale. Aceste concluzii rezultă cu prisosință din ampla declarație comună româno-tanzaniană semnată de președintele Nicolae Ceaușescu și președintele Julius K. Nyerere. Subliniind dorința țării lor de a contribui la înfăptuirea și garantarea păcii și securității internaționale, cei doi președinți au pus în relief marea importanță a stabilirii raporturilor între state pe baza respectării stricte a principiilor de independență și suveranitate națională, de neamestec în treburile interne ale altor state, de egalitate în drepturi și avantaj reciproc, de excluderea folosirii forței și amenințării cu folosirea forței, ci, dimpotrivă, cu soluționarea problemelor litigioase pe cale pașnică.

În ziua de joi, 30 martie 1972, președintele Nicolae Ceaușescu împreună cu tovarășa Elena Ceaușescu au sosit la Khartoum, capitala Republicii Democratice Sudan, unde au fost întâmpinați de președintele generalului maior Gaafar Mohammed Numeiry și soția sa Busein Numeiry. Din nou întocmai ca în capitalele vizitate anterior, populația sudaneză a făcut înalților oaspeți români o primire plină de entuziasm. În zilele petrecute în Republica Democratică Sudan cei doi oameni de stat, președintele Nicolae Ceaușescu și președintele Numeiry au avut convorbiri oficiale și interesante schimburi de vederi, contacte utile pentru bunele raporturi reciproce, pentru înțelegere și colaborare internațională. Reținem următoarele declarații făcute în timpul acestei vizite: Nicolae Ceaușescu: Vizita pe care o facem în Sudan constituie o dovadă a faptului că țările noastre au ajuns la concluzia că interesele lor reciproce impun colaborarea cît mai largă în toate domeniile de activitate. Sper că vom putea să trasăm noi căi pentru dezvoltarea cooperării dintre popoarele noastre, să întărim colaborarea corespunzător atît intereselor României, cît și ale Sudanului, precum și cauzei generale a prieteniei și colaborării dintre popoare. Răspunzînd, Gaafar Mohammed Numeiry a spus, între altele: Am urmărit și apreciat mult ceea ce ați întreprins pe linia solidarității cu popoarele militante ale Africii, preocupîndu-vă de problemele de eliberare națională și dezvoltare, consolidînd legăturile de prietenie cu acestea, pentru atingerea țelurilor comune.

Ziarul „Al Sahafa” care apare la Khartoum sublinia în comentariile sale: „Am remarcat cu admirație cît de mult a prosperat România prietenă în domeniul industrial. Pe plan politic, apreciem atașamentul României față de principiul neamestecului în treburile interne ale altor state”.

În după-amiaza zilei de duminică, 2 aprilie 1972, a început vizita președintelui Consiliului de Stat al Republicii Socialiste România și a personalităților ce l-au însoțit, în Republica Arabă Egipt, ultima etapă a călătoriei prin cele 8 țări africane, începută în urmă cu peste trei săptămîni. Primirea prietenească, caldă, făcută în înalțului oaspete român, soției sale și întregii delegații române, la Cairo, a pus în evidență, desigur, prietenia româno-egipteană. Președintele Anwar Sadat și soția sa, Djihan Sadat, au salutat cu cordialitate pe tovarășul Nicolae Ceaușescu și tovarășa Elena Ceaușescu. În toastul rostit la dîneul oferit de președintele Republicii Arabe Egipt, duminică seara la Palatul Abdin, tovarășul Nicolae Ceaușescu a spus, între altele: „Cred că nimic nu desparte România și Egiptul; dimpotrivă, totul pledează pentru o colaborare și o cooperare strînse între ele, în toate domeniile de activitate”. Cîtăm, de asemenea, din toastul președintelui Anwar Sadat: „Salut prietenia dintre România și Egipt, țări care depun eforturi pe calea dezvoltării și construirii unei vieți noi pentru popoarele și țările noastre”. Vizita președintelui Nicolae Ceaușescu în Republica Arabă Egipt a pus în lumină colaborarea multilaterală și rodnică româno-egipteană, precum și căile pentru o și mai strînsă colaborare în viitor.

ACUM, cînd, așa cum arătam la început, ne aflăm în momentul bilanțului și al concluziilor, putem spune cu încredință că vizita președintelui Nicolae Ceaușescu în cele 8 țări africane se înscrie în actualitate, pe drept cuvînt, așa cum s-a remarcat și într-un foarte mare număr de agenții de presă și de ziare din lumea întreagă, ca un nou și mare succes, de prestigiu, în politica constantă a României socialiste, de colaborare internațională, de consolidarea păcii și prieteniei între state și popoare, pe căile prosperității și progresului.

Cronicar

Pro domo

Fantezia

INTR-O pagină celebră despre Dante, de Sanctis spunea că deosebirea dintre un mare artist și doar un bun artist constă în faptul că primul este înzestrat cu fantezie, celălalt doar cu imaginație. Dante era, după opinia celebrului istoric literar, un mare poet pentru că nu-și trecea nici sentimentele, nici ideile în simple imagini, ci crea viziuni largi, în care toate se topeau și renășteau, datorită extraordinarei forțe a fanteziei sale. Fantezia creează o lume nouă, mai esențială și mai adevărată și nu reproduce, doar mutîndu-i puțin formele, lumea reală în care trăiește și se mișcă autorul.

De fapt, este vorba de a sublinia încă o dată caracterul de creație al artei, funcția demiurgică a artistului. Acest adevăr, odată bine înțeles, ne poate feri de o serie de greșeli cum ar fi înțelegerea limitativă și exclusiv mimetică a realismului, menit să „redea” lumea. Artă și literatura nu sînt creațoare de copii mai mult sau mai puțin fidele ale obiectelor și persoanelor din jur, ci de modele integrate ale lumii, căutînd să-i surprindă nu formele „extinse”, ci spiritul adînc, duhul, adică principiul genetic, mișcarea. Cu alte cuvinte, a aduce un elogiu fanteziei creatoare și a funda pe ea o estetică, înseamnă a aduce un elogiu dialecticii, universului văzut în devenirea sa, în eternă geneză. Să construim, aș zice, adevărata estetică dialectică, singura capabilă să fie pe măsura și în spiritul unei ideologii pentru care lumea e o devenire și cunoașterea se realizează prin „praxis”. Impingînd lucrurile spre o formulare provizorie, am putea spune: nimic nu este adevărat dacă nu e produsul funcției noastre active și creatoare. Nimic nu este adevărat dacă nu este construit sau, mai exact, reconstruit.

Mecanismele prin care se realizează această acțiune activă de modelare, raportul dintre experiență și creație,

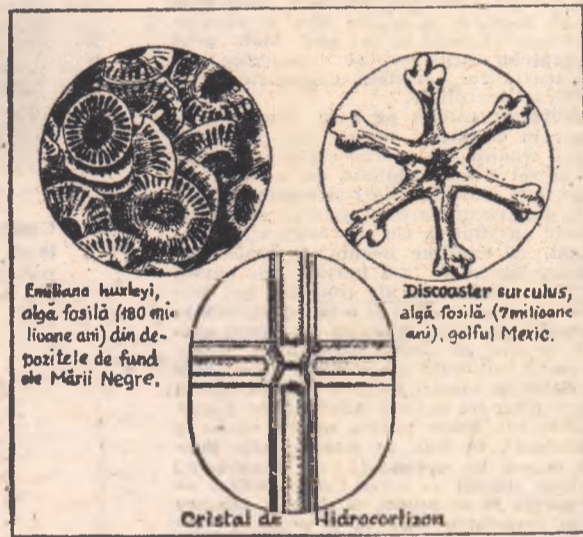
momentul distrugerii prin uitare și smulgerea mișcării vii prin laborioasă anamneză sau mai ales prin revelație a ceea ce știam, progresul de cunoaștere cîștigat prin surprinderea genezei lucrurilor, merită tentative speciale de analiză. Însă pentru noi, acum, problema este acută și directă. Întîi pentru postularea fermă a acestei estetice dialectice, nemijlocit legată de o ontologie marxistă a cărei premisă este creația. Nu mișcarea și devenirea obiective, ci creația umană în consonanță cu ele. Definiția cea mai cuprinzătoare a eternului uman, constantă a devenirii sale istorice ar fi: **omul este ființa creatoare** — nu numai în sensul restrîns că făurește unelte, ci în sensul esenței sale dialectice, constînd în construcția de sine prin creație. Ceea ce tinăru Marx denumea a fi „o ființă generică”.

G. Călinescu, după ce supunea unui foc de artilerie critică proza lui Cezar Petrescu, spunea că i se cuvine recunoscut meritul de a fi totuși un scriitor plin de imaginație, chiar dacă greșit structurată, într-o proză prea servilă formelor imediate ale realului. Oare o sărăcie de imaginație, ca să nu mai vorbim de fantezie, nu este încă o greșeală a prozei noastre și acum și o piedică a dezvoltării sale? O lipsă deci de libertate nu exterioară, ci interioară, o timiditate față de jocul fanteziei care reprezintă, e adevărat, un risc prin zborul ei îndrăzneț și vertical? Cei mai prestigioși dintre scriitorii români ne pun pe gînduri prin faptul că sînt excelenți doar cînd își povestesc copilăria și apoi sînt săraci și terni cînd depășesc rememorarea suavelor momente ale ei. Cînd au ajuns maturi, sînt prea maturi și și-au pierdut ingenuitatea. Dacă postulatele de la începutul acestui articol sînt adevărate, atunci șansa noastră nu poate fi decît îndrăzneala fanteziei creatoare.

Alexandru Ivasiuc

Confluențe

Frumosul —
simetrie
a
adevărului



● FRUMOSUL LITERAR desigur că nu constă numai în descrieri de natură. Mult mai intens ne apare el din cunoașterea omului, care e subiect principal în romane, în poezii, în teatru. Nu rar ne confundăm cu eroul literar sau luăm de la el tărie, ca Anteu de la Pămînt.

Omul rămîne și un obiect al biologiei, și atunci cînd el este Homo sapiens îl putem considera ca adevărat și frumos.

Legat de om, nu trebuie să uit că el este animat de multe sentimente, printre care cel mai puternic rămîne cel al iubirii. Un mare mister biologic! S-a încercat să se explice prin hormoni, prin legături de reflexe condiționate, prin nevoi vegetative etc. Eu cred că ar fi păcat să putem explica sentimentul de dragoste, de adevăr, de dreptate prin reacții chimice, energetice sau informaționale. Sentimentul de iubire nu poate fi încadrat în legi. El constituie un fel de „flux” ce se stabilește între două persoane sau între una și omenire.

Frumusețea unui peisaj, a unei descrieri, a unui fenomen biologic sau a unui erou este însoțită întotdeauna și de un anumit sentiment. Frumosul în sine e un sentiment stenic, pe care îl căutăm, cu care ne întărim sufletul, trupul și mintea. Acțiunea

lui mai depinde și de fondul pe care se grefează.

Meseria mea e biologia, iar profesiunea, dascăl. Nu pot deci să nu conchid după toate acestea că am întîlnit, foarte adesea, frumosul în adevărurile naturii. Frumosul e palpabil în anumite structuri din lumea microscopică, ca în figura de mai sus. Multă vreme biologia a căutat numai astfel de structuri și a rămas legată de descriptivism. Azi găsim frumosul în adevărurile echilibrelor din natură, în autoreglarea funcțională a individului, în selecția ereditară, în organizarea socială a unor organisme. Azi, frumusețea mai desăvîrșită reiese din dinamismul informațional al materiei vii, concretizată în indivizi așa de diferiți ca nu sînt doi identici, cu toate că toți funcționează oarecum pe baza aceluiași fenomen chimico-energetic.

Consider că frumosul este o simetrie a adevărului. În biologie sînt foarte multe cazuri ca acestea să fie imbinat Frumosul ne dă acel dram de bucurie pe care îl căutăm cu toții în eeva, ceva ce e dincolo de ce facem ca să trăim. Acest eeva ne este tot atît de necesar ca și aerul pe care îl respirăm.

Acad. Eugen A. Pora

Poezie și anonimat

LITERATURA mai nouă e adeseori preocupată și uneori chiar obsedată, sub o formă sau alta, de problema *anonimatului*. Găsec la Valéry, *Mémoires du poète*, următoarea reflexie: „...persoanele sau numele, speculațiile care pornesc de la ele, rangurile care li se atribuie, — acestea alcătuiesc toată emoția căreia îi dă naștere piața (literară); nu operele însele, pe care socotesc că ar trebui să le considerăm perfect izolate unele de altele, și fără vreo legătură cu autorii lor. Anonimatul ar fi condiția paradoxală pe care un tiran al spiritului ar impune-o Literelor. «La urma urmelor, ar spune el, nimeni n-are un nume în sine... Nimeni nu este în sine *Cutare I*»

Pusă în acești termeni, problema e mutată pe un plan utopic (dar o astfel de utopie nu este lipsită de șanse de a se realiza). Istoria literară a ultimului secol și ceva, de la primele reacții împotriva romantismului și pînă în zilele noastre, este în mare măsură istoria unei multiforme revolte împotriva „personalității”, împotriva „eului”, împotriva ideii de „autor”.

În moduri diverse, anonimatul a devenit nu numai o temă externă de meditație, ci și o funcțiune estetică internă a literaturii (care poate fi descrisă cu mijloacele relativ precise ale analizei stilistice). Însuși conceptul de *operă* trece printr-o criză. Valéry credea încă în *operă*, izolată, e adevărat, de autor, dar în același timp izolată de alte opere, singulară, strălucind în perfecțiunea ei solitară, în geometria ei înghețată. În loc de *operă* se vorbește de la o vreme mai insistent despre *text*; or, e mai greu să consideri un text independent de alte texte, de *celelalte* texte, decît o *operă* de alte opere; un text anume nu-i decît o bucată dintr-o mai vastă *țesătură*, care este literatura în genere.

Nu-i mai puțin adevărat însă că acest mare proces, încă în curs, e departe de a fi eliminat aspectele *personale* — mai exacerbate parcă decît oricînd — ale unei vieți literare stăpînite, orice s-ar zice, de mecanisme pieței și ale succesului. Astfel încît asistăm la paradoxul că teoreticienii anonimatului (între care aș aminti pe animatorii grupului *Tel Quel* din Franța) se numără uneori printre cei mai zgomotoși solicitanți ai unei celebrități pe care declară foarte retoric că o disprețuiesc.

PROBLEMA ANONIMATULUI ÎN LITERATURĂ e, în primul rînd, o problemă morală și abia în subsidiar una estetică. Iată de ce experiența literară a ultimului veac și ceva — pe care am invocat-o adineauri — ca și speculațiile mai noi cu privire la textualitate și intertextualitate, îmi apar ca niște simple simptome istorice, interesante ca atare, dar care încetează să mai aibă vreo semnificație atunci cînd *conștiința* poetului (în înțelesul cel mai larg) își pune în chip explicit sau implicit această problemă.

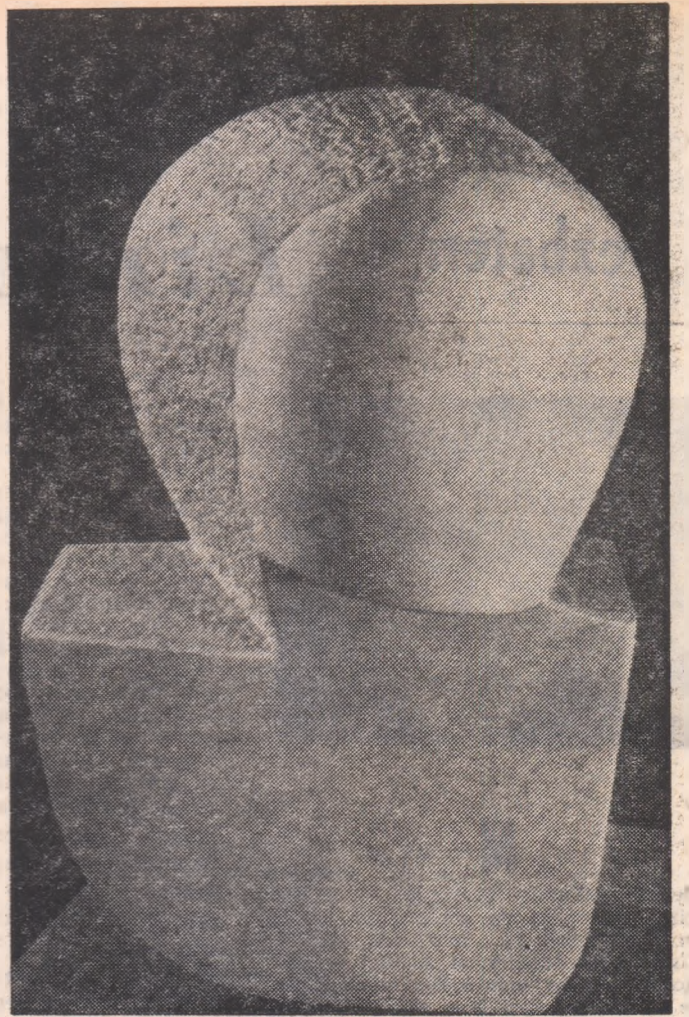
Din punctul de vedere al conștiinței poetului, anonimatul poate fi nu numai un nobil deziderat, ci și o *ispită*. Lăsînd la o parte simpla, înduioșătoarea și dezgustătoarea cochetărie cu gîndul anonimatului, renunțarea la nume ar putea fi și un act al orgoliului, — al unui orgoliu pe care să-l savurezi (scutit de orice indiscreții) în singurătate, neștiut, nebănuit de nimeni. (Nu mă gîndesc acum, de bună seamă, la anonimatul lașității). Din motive lesne de înțeles, această *ispită* nu se poate manifesta astăzi în chip direct. Ceva din ea se poate descoperi totuși în tentația pseudonimiei. Dar pseudonimul sfîrșește prin a dezvălui adevăratul nume înscris în el ca-n filigran, după ce a căpătat un mai mare sau mai mic renume. Toate acestea se dovedesc pînă la urmă a fi doar niște false probleme: e trist, dar lucrurile stau așa.

Fiind atît de greu să rămii fără nume, ideal ar fi să-ți porți numele ca pe o întimplare ale cărei consecințe ți le *asumi* și pe care-o uiți. Poetul e silit să încerce să-și îplinească nevoia profundă, autentică, de anonimat cu numele și în numele său. Orice demagogie a anonimatului (am văzut că ea există) îi este principial interzisă. Dar și demagogia inversă. Ca Rimbaud, el trebuie să aspire să capete dreptul de a spune: „*Eu este altcineva*”; sau dreptul de a înlocui pe „*Eu gîndesc*” prin „*Sînt gîndit*”.

POETULUI ADEVĂRAT numele său îi este sau tinde să-i devină indiferent. El ascultă ce se spune despre el — aproape fără să-și dea seama — ca și cînd ar fi vorba de altcineva. Și asta fără intervenția vreunui „tiran al spiritului”. Atingerea anonimatului în poezie și întru poezie e un dar îndelung așteptat și totuși neașteptat; un dar ciudat, pentru că acela care îl primește nu va ști niciodată că l-a primit; un dar neprețuit și totuși de nimeni invidiat.

Oare așa se întîmplă? În esență, da, în ciuda multor aparențe. Dar chiar și aparențele au început să se schimbe de la o vreme. Atitudinile geniale, orgoliile profetice trezesc din ce în ce mai mult risul, și, uneori, mila. Însăși dorința de celebritate, de care nu poate fi încă străin poetul ca om (și care atunci cînd se ciocnește cu aspirația contrară spre anonimat dă naștere unui conflict ireductibil), și-a modificat strategia. Unii văd în această împrejurare un semn de criză. Dar poate că e vorba de zorii unei noi spiritualități, pe care o anunța cu un secol în urmă glasul singuratic și straniu și poate nebunesc al lui Lautréamont: „Poezia trebuie făcută de toți, nu de unul”. Oricum, *gloriei* — cîntată cîndva de poeți — a început să i se facă rușine de ea însăși. Un prieten îmi spunea că „a avea prestigiu” i se pare uneori un lucru aproape ridicol. Cred că nu greșea.

Matei Călinescu



Adina Tuculescu :
Portret
în piatră

Mihai URSACHI

În amintirea

Iubito, ca fructele coapte atîrnă
viețile noastre de creanga
nemărginirii. În curînd
austrul se va porni, vestitorul
marilor viscole. O, se cuvîne

să păstrăm amintirea, patriarhală,
a nopții aceleia calde, în care
ni se revelă, de sub sălcii prelung plîngătoare,
hipnotic sclipînd, ca-n adînc de oceane,
Țicăul guvernat de lună.

Ori de asemeni,
să nu plecăm fără a ne aduce aminte
de zarzărul roz de pe strada Săvescu.
El florile sale
le dezbrăca primăvara ca miresele rochia.

Iubito, mi se pare c-aud
zarzăre coapte căzînd. Ele cad
fără durere, în seninătate. Deasupra
sînt constelații, neschimbătoare.
Oh, sufletul nostru,
pururea, pururi...



MERITA pur și simplu să discutăm despre treburile literaturii — întreba ritos cineva la un schimb de păreri oral organizat pe marginea tezelor Uniunii Scriitorilor, și adăuga — doar aceste treburi, prin însăși menirea lor, le cunosc cel mai bine chiar scriitorii, iar esențial e în ce fel de opere capătă contur idealurile limpezite în noi înșine, cum ajung ele la cititori? In-

trebarea o găsec nejustificată fie și numai pentru faptul că literatura, de când s-a născut ea în tiparele-i străvechi, prin esența și caracterul ei a fost în egală măsură o problemă a colectivității, unul din mijloacele specifice folosite de om în năzuința sa de a cunoaște, de a stăpîni și transforma lumea înconjurătoare. Iar în societatea noastră literatura este cu atât mai mult o cauză comună, și faptul, firesc, că scriitorii se pricep cel mai bine la problemele ei de meșteșug nu face inutilă elucidarea problemelor — nu numai pentru ei înșiși, ci și pentru cei cărora, angrenându-i, ar vrea să li se adreseze operele noastre. Tezele ce vin să întîmpine Conferința națională a scriitorilor — fie că găsim prea restrînse, ori mult prea extinse unele din formulările cuprinse în ele — oferă un binevenit prilej de chibzuită meditație pentru astfel de schimburi de păreri creatoare, rodnice, despre problemele ce ne preocupă pe noi toți, într-o atmosferă în care depinde numai de noi în ce măsură și cum putem folosi posibilitățile ce ni se oferă. Firește, ultimul cuvînt îl au operele — dar calea

ce duce spre ele trebuie netezită, cizelată cu idei și argumente. Cu idei și argumente din care să reiasă, ca izvor al tradițiilor, al concepțiilor noastre de viață, al comandamentelor zilei de azi, că scrisul este o preocupare și o răspundere obștească.

Merită să se vorbească, merită să se discute de pildă despre angajamente, deși angajarea și conceptul de literatură socialistă sînt strîns legate. Însă direcția angajării, calitatea și forma ei de afirmare nu ne pot fi indiferente. În munca sa, scriitorul se întemeiază evident pe experiențele sale de viață, pe acea sensibilitate și susceptibilitate în fața realităților care, în esență, nu e altceva decît talentul însuși. Însă sublinierea importanței experienței de viață nu înseamnă elogiul spontaneității. Însuși marxism-leninismul, însuși materialismul dialectic și istoric sînt expresii înalte ale experienței de viață organizate și sistematizate științific. Tocmai de aceea o concepție de viață, angajată, nu îngustează ci, dimpotrivă, lărgeste universul operelor scriitorului, ne oferă posibilitatea să cuprindem în

operele noastre complexitatea și multilateralitatea vieții, să ascultăm cu o ureche sensibilă, să vedem cu un ochi sensibil, să percepem și să înțelegem mai ales cu inima tot ce înseamnă omul, realitatea vieții omului de aici și de azi. Despre om pentru om, pentru binele omului — iată cea mai profundă legitate a literaturii născute în sfera de gravitație a ideilor umanismului socialist. Angajarea scriitorului, prin însăși opera sa, în truda creației, devine convingătoare în măsura în care se realizează din punct de vedere estetic. Concretizarea angajării scriitorului nu poate fi decît creația artistică, o scriere care să fie mărturie, prin forța ei artistică, despre problemele esențiale ale vieții — înțelegînd prin probleme esențiale pe acelea pornind de la conflictele sociale pînă la transformarea lumii interioare a omului, scala întinsă și variată a vieții omului, cuprinsă între copaii noului-născut și sicriu — nepuținînd fi înlocuită nici de cea mai zgomoasă declarație de principii. Tocmai de aceea angajarea artistică, scriitoricească este concomitent și indestructibil un concept politic și social, etic și estetic, ea ține nu de condițiile exterioare ale creației, ci de esența ei. Această angajare o atestă cel mai convingător, cel mai durabil, acea operă al cărei mesaj îi spune omului vremurilor noastre lucruri noi, esențiale, oglîndind gîndirea și sensibilitatea lumii contemporane — cu cele mai variate și mai perfecționate instrumente ale artei scrisului.

Despre toate merită să se discute, așa cum merită să discutăm și despre acele noțiuni de uz comun care apar mereu în suvoiel vieții noastre literare, de la umanismul socialist și realism pînă la epigonism și eclecticism ideologic, pînă la probleme acute ale criticii, cum ar

Ovidiu HOTINCEANU

Sfiindu-te

Degetele ușoare ale surîsului
Deschizînd ușa unei odăi
Cu nimeni înăuntru
Cu un fum urcînd de pe podelele goale
Cu urma unei tălpi
În pulberea fină
Nimic precis
Nimic precis domnii mei
Sfiindu-te
Lași totul în neschimbare fericită
Închizi (clintirea lucrurilor
În simburii lor
E o altă trebuință)
Și urci colina unei fapte simple
Un cer ca un prieten
Egal va lumina un același trup
O șoptă aceeași.

Flori, multe flori

Pentru că nimeni în anii adolescenței
Nu m-a luat de mină
Nu m-a dus la cimitirul aviatorilor
Detest spectacolele de circ
Mai ales acel spectacol ce-l puteam sacrifica
Ca să pun o mină de flori
Pe obrazul de pămînt al locotenentului
Atîtea duminici el a rămas singur
La doi metri sub pămînt
Cu barba nerasă, prea mindru
Ca să primească vizitele rudelor
Iar eu, elevul de-atunci
A-ți putut măcar să-i răsucească o țigară
Pe care s-o fi fumat împreună.

Artiști



cadă lama gîltoinei și expediază în neant zeci de candidați la glorie, săpătăminal.

Noi înșine am visat la utopia unei critici literare hotărîte, clare, răspiccate, exprimată în stil camilpetrescian, care să spună adevărul asupra unei opere odată pentru totdeauna. Dar ne-am întrebat și ne întrebăm și acum: care sînt posibilitățile sale de a se face recunoscută, care sînt mijloacele ei de constrîngere? Din nefericire, critica se pierde pe sine cînd începe să argumenteze. Iată, la această „Poșta a redacției”, unde se practică o critică literară la gradul pur, situația nu e mai bună. Se fac afirmații, se emit judecăți, se dau sfaturi. Și totuși...

IN MAI MULTE NUMERE ale României literare, din ultimele luni, paginile revistei au adăpostit o serie de intervenții pro și contra, într-o controversă pe care a iscat-o articolul **Epigonism-mediocritate** apărut la rubrica „Poșta redacției” din numărul 46 (162) din 11 noiembrie 1971. Era vorba acolo de dezvăluirile pe care poștaşul redacției le făcea în privința unei lungi serii de candidați în literatură, sau mai bine zis la publicare, ce asaltează cu violență sau numai cu tenacitate porțile notorietății. Oricine are legătură cu viața literară știe că, îndeobște, ceea ce se publică e rezultatul unei trieri mai mult sau mai puțin riguroase, dar operate într-un material imens. Celor mai mulți dintre autorii „cu nume”, sau necunoscuți, li se refuză producțiile, existența oricărei reviste presupunînd un fel de subsol cu „materiale”, de ale cărui proporții cititorul obișnuit n-are cum să-și dea seama.

Autorul acestor rînduri citește cu interes rubricile de acest soi și aceasta pentru mai multe motive. În primul rînd, pentru că el însuși a fost clientul „Poștei redacției” și a așteptat (probabil de la același **Index**) un răspuns pentru încercările sale literare. În al doilea rînd, pentru interesul „literar” al acestei rubrici, uneori pe spațiul restrîns al citorva zeci de rînduri — cum e cazul răspunsurilor lui Fănuș Neagu din **Lucafărul** — concentrîndu-se mai mult spirit decît într-o întregă revistă umoristică. În sfîrșit, pentru că la „Poșta redacției” se practică cea mai deschisă și adecvată formă de critică literară. Fără teorii și istorii, dar mai ales fără argumente și argumentații, poștaşul, investit cu o putere care nu-i e dată nici unui critic literar, lasă să

în articolul citat se dezvăluie existența tragică a unor scriitori, adică a unor oameni care se cred astfel și care de decenii produc și adună o întreagă literatură de sertar pe care n-o consideră o inofensivă distracție sau o nobilă completare a activității profesionale, ci centrul de greutate (și de mare greutate!) al existenței lor. Unii nu-și verifică, pur și simplu din orgoliu, producțiile lor cu nici o instanță critică. Alții o refuză după un relativ insucces, continuînd nezdruținați în propria lor opinie. Alții, în sfîrșit, în fața eșecurilor repetate sînt scandalizați, indignați, devin violenți, revendicativi, agresivi.

Ni se citează unele cazuri de excepțională stăruință: tov. Petre Vlad, M. Ulmeanu, M. Ionică, Emil Marin etc., între ei aflîndu-se unii autori a 58 000 de poezii sau alții cu 40 de volume dactilografiate de versuri. Toți posedă acea calitate care în artă se numește „vocație”. Fără acest ceva, care începe nu se știe de unde, dar sfîrșește prin a fi o credință oarbă în sine, nu e cu putință actul artistic. Căci orice scriitor este cultivatorul unei orgolioase prezumții: ea să scrii un simplu sonet, de pildă, trebuie să ai măcar curajul să-ți închipui că ești în stare să adaugi ceva la patrimoniul aproape infinit al genului, de la Petrarca la, să zicem, Constanța Buzea.

Ni s-ar putea răspunde că majoritatea veleitarilor fără talent ignoră gravitatea actului artistic și că, dimpotrivă, găsec un sprijin în exemplul scriitorilor iluștri, fiind îndemnați să încerce și ei acolo unde au izbutit alții. În cazul că așa se întîmplă, ajungem la o problemă deosebit de dificilă: aceea a lipsei de valoare probantă a exemplului în artă. Oricum om care se angajează

fi unitatea de principii și policromia artistică, sau pînă la discutarea accesibilității ei, dispensată de orice aristocratism, dar în același timp nuanțată din punct de vedere artistic. Pentru limpezirea acestor probleme, argumentarea inteligentă, sprijinită pe o bogată informare, pe cunoașterea istoriei literare și vieții literare, este la fel de importantă ca și pasiunea, care însă nu se poate confunda cîtuși de puțin cu părtinirea sau cu orice soi de patimi născute dintr-o aspirație exclusivistă. În ce privește calitatea propriilor opere putem fi exigenți pînă la nerăbdare, dar în schimbul de idei nerăbdarea nu e un bun sfetnic. În afirmarea consecvent marxist-leninistă a creatorului, argumentele unei gândiri creatoare sînt cele mai eficiente arme. Dacă, de pildă, autorul acestor rînduri e de părere că realismul — înțeles, fără nici o îngustare a noțiunii, ca un raport specific dintre conținut și formă, ca o atitudine creatoare a scriitorului față de realitate — a fost și rămîne o categorie principală a esteticii marxiste, el nu va putea fi convins de contrariu, chiar dacă părerea sa e calificată pur și simplu drept dogmatică. Cu atît mai mult cu cît succesele obținute în ultimii ani de literatura noastră — și nu efemere, ci confirmate de interesul unanim al cititorilor — de la romanele lui Zaharia Stancu pînă la ciclurile autobiografice ale lui Nagy István sau Kacsó Sándor, de la noul roman al lui Marin Preda pînă la **Mama imi urează somn ușor** a lui Sütő András, de la cartea lui Alexandru Ivasiuc pînă la culegerile de poezie ale lui Kányádi Sándor și Lászlóffy Aladár, demonstrează valabilitatea artistică și forța realismului, după cum pentru importanța obștească a scriitorului și literaturii stă mărturie publicistica lui Marin Preda, volumul de eseuri al lui Mészáros József, suita de articole semnate de Titus Popovici în

„Luceafărul“, culegerea de interviuri ale lui Adrian Păunescu sau succulentul volum de studii al lui Benkő Samu.

SINT INCREDINȚAT că spiritul ce străbate toată viața politică a partidului nostru, acest spirit oglindit în fezele Uniunii Scriitorilor, nu numai că face posibilă, ci ne și impune ca toți cei ce sporim, după puterile noastre, tezaurul valorilor spirituale ale României socialiste, pe lingă problemele comune, obștești, ce preocupă întreaga țară, să discutăm și în sensul versurilor lui József Attila „treburile noastre comune“. Anume, e vorba de faptul că toți am avea numai de cîștigat dacă ar spori, ar deveni mai cuprinzătoare și mai sistematizată atenția pe care colegii noștri români o arată, în spiritul frăției și prieteniei ce leagă poporul român și naționalitatea maghiară conlocuitoare, față de literatura naționalităților, dacă redactorii revistelor literare și artistice s-ar îngriji mai organizat decît pînă acum ca operele scriitorilor maghiari din România, și în general ale scriitorilor naționalităților din România, să vadă lumina tiparului în tălmăciri corespunzătoare, cărțile noastre în limba maghiară să nu fie recenzate exclusiv de „Scin-teia“, ci și, printr-un mai larg ecou critic, să devină parte integrantă în circuitul unic al culturii noastre socialiste. Firește, în această privință toți avem de pus umărul și tuturor acestor treburi le dau conținut nu cine știe ce acte de conjunctură, nu interese de suprafață, nu gesturi de politețe formală, ci datorită ce-o avem unii față de alții, idealurile comune, respectul reciproc întemeiat pe cunoașterea reciprocă.

Gálfalvi Zsolt

și veleitari

ză pe drumul artei, fie că ajunge la realizări efective, fie că rămîne în afara lor, găsește în viața artiștilor exemplul pentru orice. Cutare îns duce o viață dezordonată plină de cele mai reprobabile fapte, dar la cea mai mică muștrare ce i s-ar face răspunde că așa trăiau și Villon sau Verlaine. Altuia i se spune de toată lumea că versurile lui sînt proaste și el se consolează cu ideea că posteritatea îi va da dreptate și citează exemplul lui Macedonski. Altul nu pune mîna pe o carte cu anii și-și justifică atitudinea arătînd că majoritatea marilor artiști au fost naturi necontrafăcute și „spontane“.

Nenorocirea oricărei discuții despre artă provine de acolo că un om cu „talent“ nu este structural deosebit de unul fără. Diferența dintre cei doi se stabilește în felul în care fiecare dintre ei scrie. Nici somatic, nici psihic, nici în organizația lui intelectuală, nici în gradul de inteligență, artistul nu posedă o notă în plus față de omul comun. Nu există o „psihologie de artist“ și dacă ea s-a stabilit totuși prin convenție, putem observa că neartiștii o adoptă și o reprezintă în mod frecvent cu mai mult succes decît creatorii adevărați.

În schimb, există mulți artiști care duc o existență și se comportă în unele împrejurări exact ca niște cabotini. Mai mult, sînt unii dintre ei care trăiesc o bună parte din viață într-o situație periculoasă și chinuitoare, pe „muchie“, între perspectiva realizării și aceea a ratării — încît numai o încredere oarbă în propriul lor merit, uneori neverificat încă, îi poate susține. Acesta a fost (pentru că fatalmente trebuie să ne folosim și noi de exemple) cazul lui Proust — indiscutabil cel mai mare scriitor al primei jumătăți a acestui secol. Autorul **Timbului pierdut** nu era la drept vorbind un debutant cînd a apărut marea lui carte și nici chiar un necunoscut. Era mai rău decît atîta: era autorul unor volume care-l făcuseră să intre în categoria compromițătoare a amatorismului literar! Într-o țară de profesionalizare a scrisului, cum e Franța, a publica volume de felul primelor scrieri ale lui Proust e mai grav decît a nu fi scris nimic.

Interesante pentru psihologia debutantului, a scriitorului nedreptățit și ignorat (sau care se crede astfel, căci e același lucru) au fost demersurile pe care le-a făcut pentru a se impune. Și, într-adevăr, ce n-a făcut? Lamentații interminabile pe la tot felul de prieteni. Invidie abia mascată pentru cei

care „reușiseră“. Alergătură pe la toți cei care-i puteau înghieba o atmosferă favorabilă.

Proust a publicat pe Swann pe propria lui cheltuială. El a trăit pînă în pragul vîrstei de cincizeci de ani ca un băiat de bani gata, căci aparținea prin origine aristocrației de catedră și era nepotul unui om de bursă. Ce s-ar fi întîmplat dacă el n-ar fi fost fiul unui profesor universitar și dacă bunicul Weil nu i-ar fi lăsat prin fiica sa o rețetă considerabilă? Existența lui Proust a fost, pînă în momentul declarării gloriei sale universale, tipică pentru un ratat.

Un veleitar mai demn și mai resemnat a fost Italo Svevo, alt mare scriitor al veacului nostru. Acesta, după ce a publicat foarte tînr **Una vita** (1892) și **Senilità** (1898), a abandonat, în urma insuccesului, cariera publicistică și s-a apucat de afaceri, continuînd să scrie irsă. Cariera lui e tipică pentru autorul de literatură de sertar, așa cum sînt toți cei care forțează ușile redacțiilor și care se cred ei înșiși niște martiri ai condeiului.

Din lungă serie a scriitorilor care au stăruit să continue în nepăsarea sau ostilitatea publicului, considerîndu-se niște „neînțeleși“ și a căror existență prezintă toate similitudinile cu aceea a „autorilor“ din afara artei, am aminti numai pe Samuel Butler, interesant prin aceea că și-a compromis reputația de scriitor prin opuscul diverse de curiozități, sau de savantlic istoric (într-unul, de pildă, a susținut că **Odi-seea** a fost scrisă de o femeie. În Sicilia) care au deturnat atenția publicului de la adevăratele lui opere mari: **Erehon**, **The way of all flesh**. Nici el nu și-a găsit editor pentru scrierile sale.

Ne-am înfunda într-un domeniu nesfîrșit dacă am continua. Ar fi inutil să mai probăm cu exemple. Oricînd, orice veleitar află un indemn în activitatea adevăraților scriitori, iar realizarea efectivă nu poate fi despărțită de tragica înșelare de sine decît printr-un simplu accent axiologic. Cum are criticul posibilitatea să-l spună și mai ales să-l impună unei conștiințe tulburate de aburii înfierbîntați ai „inspirației“? Aceasta e problema pe care și-a pus-o autorul acestor rînduri care și el a fost refuzat de redacții și s-a retras orgolios în sine ca Proust, ca tov. P. Vlad, ca Italo Svevo, ca tov. H. Ioniță, ca Samuel Butler, ca tov. Emil Marin.

Alexandru George

Mircea VAIDA

Roua nopții

La ceas de seară
Cînd greierul cheamă stelele,
Roua nopții infloresce în noi.
Urcă pe morminte
Lințoliu scump,
Curge din munți — rîu de lacrimi,
Îndrăgostiții trec acoperiți de rouă,
Se așterne o altă lume
Peste faptele zilei,
Ea spală morții și pruncul din mamă,
Sufletul ucigașului și trupul ucisului,
Cînd mă uit în bolta cerească
Parcă aş privi în mine,
De acolo e roua nopții,
Din această mare liniște:
Bolta, vintul, ecoul tăcut,
Și roua încet, ca un vis...
Statuile cetăților cad în genunchi,
Sărutul ei
E singurul singe sfînt
Al păsării suflet.

Un munte, un amurg...

Tot ce-mi doresc e un munte,
Un amurg veșnic, și munte fiind,
Să simt orice greier, orice fir de iarbă
crescînd,
Să-mi simt izvoarele, aurul,
Să-mi aud peșterile,
Să-mi strig ecoul,
Și trupul tău, iubito,
Cu oase ușoare de pasăre mică
Dormindu-și somnul pe margini de lac,
O să mi-l cobor în suflet.
Știu că te temi de moarte,
De negrul pămîntului,
De aceea cînd ți-e frică
Gîndește-te la pămînt
Ca și cînd te-ai gîndi la mine.

În lacrimă

Am intrat în lacrimă
Într-un amurg albastru.
Un clopot cînta,
Era cald în lacrima ta.
În lacrimă soarele e mereu în amurg,
Fluturi mari ca și păsările
Dau tircoale soarelui stîns,
Era o liniște de vis.
În lacrimă sînt cimitire
Greieri ard în fiecare stea
Și nucile au coaja limpede.
Se zăresc în pomi cum se pirguie
lacrimile lumii,
Și poate întregă această seară adîncă,
Fără să știm,
E lumea
Pe-o ramură de copac uriaș
Aplecat peste apa neantului.
Neantul n-are culoare...
Lacrimă în lacrimă,
Lumi în lumi,
Zăvorîte fiecare și singure.
Într-o lacrimă eu un leagăn cu flori,
Într-o lacrimă sînt tras pe roată...
Cine plînge deasupra somnului meu,
Deasupra bolii mele, răcorindu-mi fruntea?
Mă atinge roua pe gură,
Am intrat în lacrimă,
În lacrima grea și pură,
În lacrima fericită pe care cineva
Ți-o aprinde pe gene cînd plîngi.
Eu sînt, iubito,
Și nu voi pleca niciodată.

ALEXANDRU MIRAN

Mărul

De un veac s-a stins plutirea
mărului, din zi de dulce.
Fierul a cosit clăbucul
florilor nelogodite.
Vinele-au plesnit în lemnul
cercurilor înțelese.
Vântul s-a lovit de oase
nefiresc înrămurite.

Niciodată, niciodată
mărul scump n-o să se-ntoarcă,
nu va mai țîșni coroana
lui prielnică și blindă,
nu vor mai sclipi din frunze
dulci obraze rumenite
pentru sufletele noastre
mărginite de vitralii.

Limită

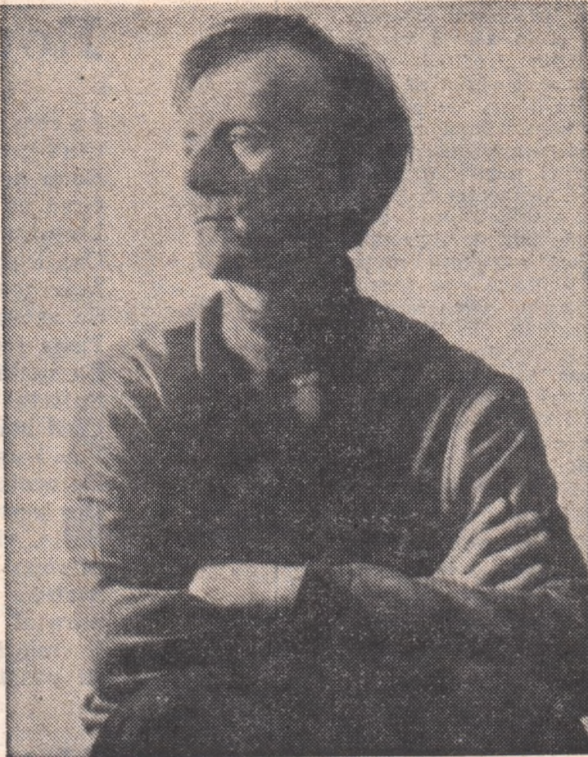
Este o singură zi, numai o zi din an,
cînd Terra se află
cel mai aproape de locul întoarcerii,
o zi asemenea multora,
poate mie c-un dram mai frumoasă :
cîntă floarea, sonor înmulțită, a răsăritului,
ulcioare plutesc peste sate cu apă de stîncă,
păsări foșnesc, din străvechi, cu aripi cit harfele,
greieri lunatici pătrund în cărțile lutului.
Însă pe mine,
soarele, apa, zborul și greierii
mă-ndeamnă să mă retrag din cuvinte
și mă retrag din cuvinte
în rădăcini,
tot mai adînc, mai adînc, în rădăcini,
tot mai departe,
mai legănat,
mai nemișcat, mai departe,
prin rădăcini
pînă de cealaltă parte,
în recele pur.

Naga

Tăiați-l în două,
tăiați-l în patru, în opt,
striviți-l de grabă, astăzi, acum,
oul potrivit,
mai înainte să iasă din coaja
de aur
șarpele Naga, plodul poet,
cu solzii foșnind ca izvoarele,
mai înainte s-ajungă cu cîntecul
său
treapta din urmă a lumii !

Ultima ninsoare

Nîngea cu cenușă peste mizga orașului,
ningea cu cenușă tăcută,
se topise carnea statuiilor, pînă la os.
Mă aflam în oraș, în piața celor o mie de trepte,
mă oprisem pe-o treaptă, parcă nedumerit :
pe lingă mine urcau bărbați, femei și copii,
bătrîni ca strămoșii, chiar și pruncii din leagăn,
zbirciți, cu obraze galbene, roșii, verzui,
urcau în mantale nefoșnitoare, pe lingă mine,
eu mă oprisem pe-o treaptă, parcă nedumerit,
cu inima despîcată, dar singele nu se scurgea,



Monada

Nimenea dintre noi nu-i văzu
vreodată
fața Monadei.
Toți i-am simțit
răsufierea,
neconținut pe cefile noastre,
lujer de smoală fierbinte —
și mersul ascuns
i l-am simțit,
pașii de ceață în ceață
și cele o mie de brațe
le-am înțeles cum storc
măduva lucrurilor
și a ființelor,
dar nimenea dintre noi nu-i văzu
niciodată,
fața Monadei.

Prin căile laptelui

Trece,
neîndurat și hieratic,
cu flamura masei prin ierburi.
Zările sparte se zguduie,
se scutură frunza templelor sudice :
departe și-aproape,
slăvindu-și colții de fildeș
prin căile laptelui,
trece,
neistovit, uriaș,
nimănuj neasemenea,
întîiul numit,
elefantul !

cu inima despresurată, dar nu pentru asta
plîngeam,

plîngeam ușor sau poate rideam,
cu gîndul la depărtările mele din urmă,
în clipa cînd începura
să sară mingile pe trepte la vale,
dar nu erau mingi
căpățînile-acelea zbircite, galbene, roșii, verzui...
Apoi am orbit,
era beznă,
mirosea a rășină,
carii rîșneau prin birne făină amară.

Păsări oprite

Aseară, la vremea cînd sufletele
pleacă din trupuri ca niște păsări albe
și pilpiie moale
peste hotare, peste durată, acolo,
la vremea cînd sufletele albe
își lasă cuibul și pleacă,
o mină, o singură mină uscată,
s-a așezat pretutindeni deodată :
la geamuri, poruncă uscată,
la uși, poruncă uscată,
pe hornuri
și peste grinzi indoite
s-a așezat astupînd pretutindeni deodată,
și albele zboruri n-au mai crescut
deasupra somnului faptelor
și-au putrezit otrăvite în trupuri.

Alegerea lemnului

Nu am aprins feștila :
fruntea pe masă,
ochii întorși spre-nțelegerea lemnului,
brațele toropite în beznă.
Cine-a hotărît alegerea pădurii
și răsăritul
și-apusul copacilor ?
Cine-a poruncit bătaia securii,
glasul bătut al securii de fier,
la genunchii logodiți ai copacilor ?
Cînd, cine-a mușcat și-a dezlegat
trecutul verdului veșnic,
cine-a-nceput scăderea rășinei
și tragerea pe roată a brazilor
din care apoi a cioplit
o vară întreagă și încă o vară
casa de lemn ?

Danțul madruzilor

Intrați pe poarta fluidă,
nu vă speriați de pragul cu singe,
pluțiți peste el cu frunțile caste,
cu spongia inimii neînmuiată,
suiți pe scara fluidă, algebrică, rară,
la balul cu măști al madruzilor !
Rotiți-vă veșnic,
rotiți-vă veșnic, vestiți veniamini,
îchideți trecerea voastră
în galbenul danț al madruzilor,
fiecare din voi, bărbat sau femeie,
prinși cu tentacule
de cavalerii-madruzi,
cuprinși cu brațe de gheață
în vremea fluidă
nemilostivă,
bătrînă și tinără
și blestemată.

Marginalii la o bibliografie

DIN INIȚIATIVA LUI TUDOR VIANU, care a dat un impuls nou studiilor noastre stilistice, a apărut în 1962, în Editura Academiei R. S. României, în culegerea de **Contribuții la istoria limbii române în secolul al XIX-lea**, vol. III, Bibliografia analitică a limbii române literare între anii 1780 și 1848 (ingrijită de colectivul format din Eugenia Contraș, Elena Cortez, Ion Gheție, Paul Lăzărescu, Cornel Regman, Luiza Seche, Mircea Seche, Sanda Stavrescu, Gheorghe Șerban și Marina Vlasiu). Lucrarea, completată de Luiza și Mircea Seche cu partea a II-a (1848—1866), a ieșit acum de sub tipar, la aceeași editură, precedată de o **Introducere** semnată de Tudor Vianu, de o notă explicativă. Au fost compilate un mare număr de periodice și de cărți, în mod exhaustiv, pentru întreaga parte și selectiv în cea de a doua. Ar fi fost bine să se fi dat un indice al sus-ziselor periodice, ca și al cărților consultate, precum și altul, de nume proprii; în acest fel, lucrarea ar fi fost consultată mai ușor, de-a lungul celor 813 numere, începând cu Prefața lui Gheorghe Șincai la **Elementa linguae daco-romanae sive valachicae** de Samuel Klein (Viena, 1780) și sfârșind cu rubrica **Din intru**, a ziarului **Vigilența**, din București, 1866. În genere, titlurile sînt transcrise corect, nu fără unele scăpări; astfel, la celebra gramatică a lui Ienăchiță Văcărescu, lipsesc cuvintele subliniate de noi: „Observații sau băgări de seamă asupra regulilor și orândurilor gramaticii rumânești”. Se notează cu sic între paranteze, cuvintele greșit ortografiate, iar altele, obscure, se tălmăcesc, tot între paranteze. Nu totul este însă suficient limpezit. La n-rul 521, se dă într-o cronică săptămînală a ziarului **Steaua Dunării**, Iași, 1859, acest citat: „franuzeasca cea nepovestită cu care biata limbă românească are a se lupta”. Ce vrea să spună epitetul **nepovestită**? Dacă transcrierea este exactă (n-am făcut verificarea), credem că e un calc după adjectivul **inénarrable** (ceea ce nu poate fi povestit, extraordinar, nemaipomenit). Prin alte cuvinte, o franuzească incorectă, proastă, de poșpăială! O explicație ar fi fost necesară.

La n-rul 438, se dă după **România literară**, Iași, 1855, **O bazaconie literară**, cuvîntul scormit de Nifon Bălășescu și întrebuintat într-un abecedar: **Inonorificabilitudinionalitate**; este, desigur, cel mai lung cuvînt din cîte am înfîlșit în limba noastră și, ca atare, merită să fie reprodus, ca un monstru antediluvian al limbii noastre „cultivate”. Unele verificări ședeau la îndemîna cercetătorilor, ca de pildă numele exact al traducătorului piesei **Dama cu camelli**, anume Simion Michălescu. La n-rul 767, se deschide paranteza „[probabil greșeală de tipar, pentru Michălescu]”. Nicidecum! Onorabilul se chema și semna Michălescu, — traducător din repertoriul teatral francez,

autor de manuale didactice de științe naturale, „profesor”, — una din victimele articolelor politice ale lui Eminescu. Iată-l inclus în marea familie a „naturilor catilinare”:

„Se consumă mai mult decît se produce.
De ce se consumă mai mult?”

Pentru că întregi straturi de naturi catilinare, de ignoranți, de academicieni ai școalelor primare, de unde trăiau pînă mai ieri ca vai de ei, participă azi la atotputernicia guvernamentală și exploatează țara după plac. Dovadă e urcarea bugetului cheltuielilor cu 30 la sută, dovadă încordarea extremă a imposibilităților poporului, dovadă mizeria din sate și mortalitatea din orașe, dovadă — **Mihălescu** (**Opera politică**, vol. II, 1880—1883, ediția profesor I. Creșu, 1941, pag. 140; vezi și în vol. I, 1870—79, pag. 530 „pleava partidului roșu, **Mihălescu**, Pandravii, Stam Popeșii, Orășenii ș.a.”). Onomastic, acest **Michălescu**, influent politician liberal, prieten cu Pantazi Ghica, altă victimă a lui Eminescu (și a lui Caragiale), va fi fost urmașul sau chiar fiul unui **Mihale** (iar nu **Mihail**, ca să se prefacă în **Mihălescu**).

Aș mai releva cîteva mici scăpări. La n-rul 775, se dă un extras de două rînduri din „lectura publică despre clasicism, realism și romantism”, de V. A. Urechia, după ziarul bucureștean **Opiniunea națională** nr. 15, din 11/23 mai 1865. Era de fapt, concluzia conferinței, reprodusă în extenso în n-rele 10—151. Colecția ziarului bisăptămînal, de sub conducerea viitorului pamfletar antimonarhic N. T. Orășanu, n-a fost atent examinată. Cercetătorii, în căutare de rînduri relative la literatură și la stil, ar fi putut găsi în cele 30 de numere existente în colecția de la Biblioteca Academiei alte numeroase referințe.

Opiniunea națională dă un necrolog la moartea lui N. Filimon, pomeneste de aceea a lui Depărățeanu, publică extrase dintr-o plachetă de versuri a lui N. Nicoleanu, apărută la Iași:

„...acei care voesc să găsească în poezie ideie, gust, cadență, eleganță, spirit și mai cu seamă originalitate, ceea ce se găsește prea rar la poezii noștri, să citească broșura domnului N. N.”.

Și mai departe:

„Și el trebuie să fie unul (sic) din acele ființe osîndite a plînge ș-a iubi, formate din durere, din foc și din lumină; unul din acele ființe a căror viață întreagă este o luptă sublimă, necurmată, în contra corupțiunii și prejudiciului (prejudiciului, n.n.) societății în care trăiesc, de a știut să le descrie așa de bine” (nr. 26, 18/30 iunie 1865).

Prieten cu Hasdeu, N. T. Orășanu reproduce în ziarul său conferința despre **Domnița Elena**, prin care Ște-

fan cel Mare se incuscrea cu țarul Rusiei și anunță, totodată, de același, **Istoria lui Ștefan cel Mare** în două volume (proiect necunoscut și nerealizat).

În n-rul penultim, colaborează Ion Heliade Rădulescu cu un articol despre **Centenarul lui Dante**, arătînd că la Ravenna, filoromânul Vegezzi Rusca a depus o coroană din partea națiunii române, iar Dora d'Istria rostise un discurs, din care reproduce pasaje.

N. T. Orășanu recenzează elogios, în n-rul 27, **Convorbiri economice** de Ion Ghica, revind farmecul natural al dialogurilor cu țaranul Manea, prietenul din copilărie al economistului; a doua scrioare e considerată „și mai bogată decît cea dintîi”.

Ziarul dă în extenso un lung studiu despre Heine al lui Theodor Văcărescu, tatăl poetei de limbă franceză Elena Văcărescu și viitorul istoric al războiului Independenței.

Nu sînt omisiuni capitale, desigur, aceste treceri cu vederea, dar relevarea lor poate servi la o completare, într-o eventuală retipărire.

Menționăm ca foarte interesant n-rul 574. În septembrie 1860, Titu Maiorescu, în vîrstă de 20 de ani, recomandă „O societate academică sau literară, destinată a concerta activitatea erudiților români, mai întîi de toate pentru cultura limbii... e încă una din necesitățile cele mari;... motive de o însemnată gravă cu determinat pe Eforiă a amîna pentru anii viitori realizarea acestui proiect”.

Societatea Academică, mai tîrziu numită Academia Română, după cum se știe, a fost înființată în 1866.

Subliniem că astăzi este socotită incorectă punerea prepoziției **pe** înaintea nu a unei persoane, ci a unui nume de colective animate: „au determinat **pe** Eforie”. Mulți ani, în vechiul regim al școlilor, se folosea formula veche: „am ascultat **pe** Consiliul Permanent”.

Sînt relevabile și note foarte actuale, ca aceea a economistului, poetului și editorului Eric Winterhalder (1808—1889), care scria în 1864: „Cei mai mulți autori ai noștri scriu mai mult pentru dinșii decît pentru alții” (n-rul 750, în **Românul** de la 15 iunie).

Într-o rubrică de **critică literară** din ziarul **Țaranul român** (1863), cu privire la unele excese neologice ale lui Filimon, se vorbește de „calea autorilor **păsărești** care scriu italienește și franțuzește cu întorsura frazelor românești”. Păsăreasca are așadar o vechime respectabilă.

Procesul e mai vechi. În 1844 (n-rul 277), în **Foale științifică și literară** (**Propășirea I**), este avertizată existența unui „al doilea Babel”; iar Pantazi Ghica denunță în 1865 repertoriul Teatrului cel Mare din București ca pe o „cacofonie care a devenit limba turcului Babel”.

Vom reveni asupra recente **Bibliografii analitice**, deosebit de bogată în informații și în sugestii.

Șerban Cioculescu

Fiul pantofarului

AM TRECUT ACUM CITEVA SERI prin Grădina Icoanei și mi-am amintit de o povestire a lui Sadoveanu cu legenda stafiei locului: Despre balta Icoanei. Înainte, grădina de la Icoană era o mlaștină și în fiecare noapte, primăvara, „între Paști și Înălțare, se arăta o lumină în sorburi. Și cînd era lună se vedea așa o arătare: era ca o umbră, ca un abur. Uneori, părea că umbra înalță lumina; alteori, părea că umbra iese din văpaia luminii aceleia”.

Anticii numeau stafiile de ape stagnante limnade sau nimfe de mlaștină. Sadoveanu o numește umbra aceea: „Cîteodată cînta umbra aceea. Cînta încet — era așa o cîntare tărăgănată, parcă era turcească, și înceată și lină, abia s-auzea”.

Fiului unui pantofar, călăreț domnesc, se vede că i-a plăcut cîntarea, căci într-o noapte cu întuneric mare, a dat pîtenii calului și a intrat în Icoană să caute nimfa. Atunci, deodată, s-a făcut liniște. Au venit oamenii și au început să-l strige, dar tînarul nu mai răspundea. Îi îmbrățișase de-acuma năluca cu glasul încet și dulce și băiatul s-a scufundat în Icoană cu cal cu tot.

A fost cea mai adîncă și prelungă îmbrățișare întimplată vreodată, căci băiatul pantofarului se scufundă și se tot scufundă și pînă în partea cealaltă a pămîntului îi trebuie să sîntă de ani, „Aci vra să zică, el încă n-a ajuns, — zice povestitorul, — iar noi deasupra am alungat apele, am făcut grădina, ș-am pus statuie: iar în fundul pămîntului se tot afundă feciorul pantofarului”.

Greu este temeiul ușorului, — spune un zînd milenar. Greu trebuie să fi fost îmbrățișarea stafiei, dacă, în cumpănă cu ostatul ei de dragoste, adîncul pămîntului s-a făcut mai ușor decît apa.

Nimfa Icoanei, însă, avea un nume și numele ei era Bucureștioara. Într-adevăr, pîriul descris de Sadoveanu urmează exact cursul ce-l străbatea o apă disparetă, care tăia acum două secole Bucureștii și, înainte de a se vărsa în Dimbovița, băltea o dată în Icoană și a doua oară în dreptul Sărării. „Unde-i aci grădina Icoanei era o mocirlă mare, un fel de baltă. Veneau și rațe sălbătice primăvara. Din balta aceea curgea un pîrau prin Scaune, la Sfințu Gheorghe... În preajma grădinii de la Sfințu Gheorghe era alunești stuf mult, erau săleii, era apă — un fel de lac (Balta de la Carvasara sau Lacul Șutului — n.n.) și de-acolo iar curgeau piraie în Dimbovița”.

Un act de-acum 140 de ani, hotărînd cinei canaluri mari pentru secarca „tuturor mocirlelor”, trasează proiectul un i șant de scurgere exact pe fosta albie, de-acum înmlăștinată, a Bucureștioarei: „Al asemenea șanțu, începînd din dreptul Bisericii de la Icoană, și mergînd pe ulița cea către Caimata, tot înainte, prin mahalaoa ce este între Scaune și între Colțea, în ulița care merge de la Pescării la Biserica cu Sfinții, trece pe lângă Casele Băltăretului, de acolo la vale pînă întră în Dimbovița” (Documente pentru Istoria Bucureștilor — 1936, p. 36). Traiectul coincide cu descrierea din povestirea lui Sadoveanu.

De fapt, din Balta Carvasaralei, Bucureștioara se despărtea în două, un fir mîșca pietrele unei mori din fața Bărăției și intra în Dimbovița, lîngă Bazaca, celălalt urma drumul descris mai sus și se revîntănea cu apele surorii sale mai grăbite, tot în Dimbovița, ceva mai la vale.

Înainte însă de a ajunge în Carvasara, malul Bucureștioarei se umplea de fete și neveste ce băteau pinza pe o pajiste. Adîncul pămîntului, care l-a ademenit atît de nemilos pe feciorul pantofarului, le-a chemat la sine, mai devreme sau mai tîrziu, și pe gureșele pinzărese și abagioaicele de acum două sute de ani. Pinza albă de ele a putrezit. Apa curată a Bucureștioarei a intrat din nou în țărînă. A mai rămas numai numele locului de băut pinza, un nume limpede ca tortul de mironosiță: Batiște.

Este locul de unde trebuie să fi ațelergat pinzăresele și abagioaicele ca să vadă cum intră și se afundă în apă, cu cal cu tot, un om tînar, căruia îi furase mințile glasul de o dulce cruzime al stafiei de la Balta Icoanei.

Cezar Baltag

Complexitatea personajului

INCERCIND să depisteze sursele schematismului literar, critica a încercat la un moment dat să pună vina pe personaje. Ea a considerat, atunci, arbitrară împărțirea în eroi negativi și pozitivi, împărțire care ar văduvi de complexitate personajele unor povești sau romane. Se considera, cu alte cuvinte, că un personaj ar putea deveni mai complex adăugându-i-se, de pildă, la șapte trăsături negative, o calitate. Și, totuși, personajele „negative“ există, chiar negative „sută la sută“, iar marea literatură ni le-a oferit nu de puține ori, de la, să zicem, Iago la Piotr Verhovenski sau Smerdiakov de la clanul Snops din romanul lui Faulkner, la maestrul Cipola din nuvela lui Thomas Mann. El poate fi găsit în literatură, așa cum poate fi găsit și în viață, și omul acestui veac, cel care a trăit coșmarul Auschwitz-ului sau crimele din Vietnam, nu poate face abstracție de ele, oricât de luminoasă i-ar fi privirea cu care observă lumea înconjurătoare. Așadar, personajele unei astfel de literaturi erau schematice — și pe drept cuvânt incriminate — nu pentru că erau negative sută la sută, cum s-a spus, ci pentru că se ignora complexitatea răului, marea varietate a acestuia. Dacă nu mă înșel, tot Dostoievski spune undeva că dacă binele este unic, răul cunoaște nenumărate forme și multiple nuanțe; și pentru a reda cu adevărat complexitatea unor personaje, spre acest adevăr indiscutabil trebuie să meargă scriitorul. Revenind la literatura noastră, trebuie să precizăm că în cărțile valoroase, nu puține la număr, scrise la noi în anii de după război, prozatorul român a știut să nu ignore acest adevăr. S-a încercat astfel să se realizeze un erou pozitiv, credibil prin folosirea unor elemente de culoare, prin apelul făcut la pitoresc, cu rezultate, uneori, e adevărat, modeste, altele însă remarcabile (E destul să cităm **Setea** de Titus Popovici.) Altele, pericolul schemei a fost evitat — exemplul cel mai strălucit oferindu-l Zaharia Stancu cu întreaga galerie de monștri din **Descult**, printr-o îngroșare excesivă a trăsăturilor negative cu rădăcinile în grotesc, procedeu care ni-l amintește, de pildă, pe Goya din **Capricii** sau pe Hieronymus Bosch. În amândouă exemplele date, evitarea schemei, realizarea eroului negativ, se obține nu atât prin lărgirea psihologiei eroilor, prin depistarea adică a multiplelor valențe ale răului despre care vorbeam mai sus, ci mai degrabă prin modalitate, prin scriitură, așa cum în cazul **Capriciilor** lui Goya credibilitatea monstruoaselor sale personaje se obține prin paroxismul genial al desenului. Prozatorii din generația de mijloc, un Fănuș Neagu sau D. R. Popescu, vor reuși, de asemenea, în roma-

ne ca **Ingerul a strigat** sau **F** să dea un profil cât mai complex acestor eroi, atenți să depisteze acele multiple valențe ale răului despre care vorbeam mai sus, căutând mai ales rădăcinile răului în factorul social, realizând în acest fel personaje complexe, pe măsura talentului lor. Dacă amândoi prozatorii ne oferă prin aceste romane o literatură de un dramatism indiscutabil, acest lucru se datorește și mării ponderi pe care o primește în cărțile lor eroul negativ.

Revenind la literatura schematică, trebuie să precizăm că de cele mai multe ori caracterul liniar al unor personaje își avea punctul de plecare nu numai în ignorarea acelor multiple valențe ale răului despre care vorbeam mai sus, ci era determinat și de atitudinea scriitorului față de personajele sale. Prozatorul, creator al unor astfel de „eroi“, nu-și lăsa personajele să se demaște singure, ci minat probabil de dorința de a ne convinge de nocivitatea lor, se simțea obligat să ni le demaște el însuși, și această antipatie a sa față de antipatiile sale personaje le golea pe acestea nu numai de complexitatea despre care am vorbit mai sus, ci și de un anumit „mister“ pe care personajul negativ trebuie neapărat să-l aibă pentru ca să ne trezească într-adevăr interesul. Căci dacă un erou negativ nu-ți trezește frica, el trebuie cel puțin să te intrige. În **Moby Dick** a lui Melville (revin de câte ori am ocazia la acest roman uluitor) avem, după părerea noastră, amândouă tipurile mai sus amintite de eroi „negativi“. Primul, cel de care ne este frică, este chiar ea, uriașa balenă albă, exercitând asupra noastră o îngrozitoare teroare, ea care poate fi răul absolut, diavolul apocaliptic dacă vrei și nu amabilul domn în haine cadrilate din romanul lui Thomas Mann. Al doilea „personaj negativ“, cel care ne intrigă, este bineînțeles căpitanul Ahab, care nu se demască, învăluit în misterul urii sale paroxistice, sau în tot cazul nu se demască până la capăt, de la început. E nevoie de o zi liniștită pe mare, o zi senină și luminoasă în care forțele naturii sînt într-un perfect echilibru, în care natura este de o blîndețe și de o bună-nătaie fără margini, pentru ca hăituitul căpitan să-și descopere pentru el, și în acest fel să ne releve și nouă, hăul întunecat al sufletului său mîncat de cancerul urii, de patima răzbunării, aflat într-o evidentă discrepanță cu natura, cea care, în cele din urmă, semnează și verdictul condamnării lui definitive.

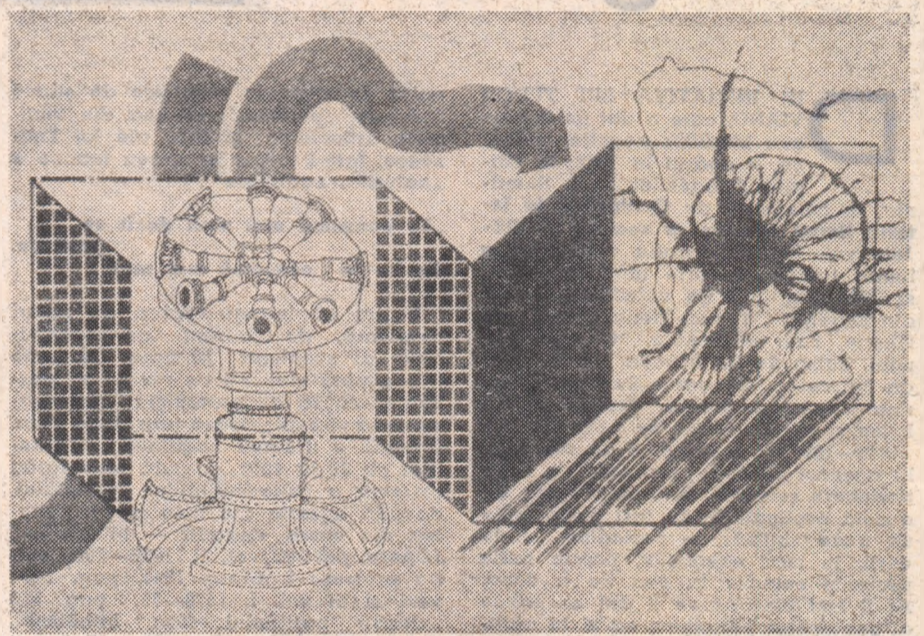
Revenind încă o dată la literatura schematică, îmi vine în minte o foarte interesantă observație a lui Tzvetan Todorov. Acesta vorbește în una din cărțile sale despre caracterul pur funcțional al psihologiilor din **O mie și una de nopți**. Psihologia unui personaj se

realiza la nivelul cauzei și efectului. Se spunea astfel: **Sindbad Marinarul iubea mult călătoriile. Și Sindbad plecă într-o lungă călătorie, pe mare.** Alțeva nu aflăm despre celebrul marinar. Cauza: iubirea pentru călătorii. Efectul: călătoria pe mare. Epicul, în formele sale incipiente, a apelat întotdeauna la eroi a căror singură trăsătură psihologică avea un caracter pur funcțional și literatura schematică preia, degradînd, această caracteristică neadevătată unei proze care își propune să oglindească marea complexitate a omului și a lumii moderne. Căci reducîndu-l, de pildă, pe Raskolnikov la o singură trăsătură de caracter, pur funcțională, personajul dostoievskian se transformă într-un criminal de rînd. În tot cazul, în literatura care nu a reușit să se sustragă schematismului dogmatic, perfecta similitudine între cauză și efect a fost întotdeauna respectată. Chiaburii din prozele în cauză erau oameni răi, drept urmare ei sabotau colectiva etc... O simplificare a cauzelor, o reducere la o singură cauză, ducea, cum e și normal, la o enormă simplificare și a efectului. Aceasta e motivul pentru care prozele despre care discutăm semănau atât de mult cu niște povești din **O mie și una de nopți** și atât de puțin cu niște povești

inspirate din realitatea noastră imediată...

Incriminarea excesivă a personajului negativ poate deveni supărătoare, așa cum am căutat ceva mai sus să arătăm, nu numai din motivele arătate, ci și pentru că există pericolul de-a amesteca de-a valma vinovați și nevinovați, sau mai bine-zis, mai puțin vinovați, cei cărora într-un proces public, să zicem, li se oferă circumstanțe atenuante! Există, de altfel, o întreagă literatură care încearcă o „motivare“ a vinovatului. Așa aminti în acest sens, spre exemplificare, **La răscruce de vinturi**, roman în care se încearcă pînă la un anumit punct o justificare a lui Heatlif, o justificare prin apelul care se face la biografia acestuia, depistîndu-se în ea mobilurile sociale, biologice și chiar metafizice (sau în primul rînd) ale „răului“ din Heatlif. Căci judecata scriitorului este rezultatul unei dezbateri largi și complexe, cu totul altele decît un anunt care apare la „faptul divers“. El poate motiva așa cum am căutat să arătăm, dar poate și incrimina, căci eroul negativ există în literatură, ca și viață, cum, de asemenea, am căutat să arătăm, cu condiția însă ca argumentele sale să fie larg și complex desfășurate.

Sorin Titel



Radu Stoica: „Mașină de război în pericol“ (Din Salonul republican de desen și gravură — sala Dalles)

Opinii

În sublimul acestor zboruri cosmice

PREA MULT SPECTACULOS ÎN SUBLIMUL ACESTOR ZBORURI COSMICE. A materializa vise e, totuși, numai o performanță. O, imaginile de coșmar ale lumii văzute la televizor!

Nu vom ști niciodată numele celui om care, desprinzîndu-se de propriul lui univers, a zburat primul la distanțe astrale, în afara lui însuși, și-a privit, și-a cartografiat inima asemenea cosmonautului modern, planeta. Nu vom afla niciodată cum l-a chemat pe primul artist iscat pe lume, în cea dintîi clipă de adevărată dărnice a naturii. Și poate că niciodată nu vom uita numele lor — Shakespeare, Brăncuși, Villon, Euripide, Dostoievski, toți ceilalți — cîți ne-au făcut să ardem și să degerăm privind către noi, în noi. Dar cînd se va adevăra presimțirea că alte asemenea nume se anunță,

cu ecouri poate și mai răsunătoare? Ecurile cînd, cum le vom auzi?

PREA RĂSCOLITOARE REVELAȚII ÎN SUBLIMUL ACESTOR ZBORURI COSMICE. A deschide materialmente poarta spre infinit e, totuși, a desfiinde puterea de cuprindere a inchipuirii. O, tihnitele noastre vise de pînă mai ieri, cu lumbe și zben-guiești peste nemărginirile cîmpiei, ale mării!

Cineva își va fi dat seama cel dintîi că arta trăiește de decenii nu o epocă de decadență, ci freamătul unei regenerări radicale — n-are nici o importanță cine a fost primul clarvăzător. Artiștii au intuit de mult că lumea își caută o albie nouă, o nemaipomenită deschidere către tainele bolții cerești, ale vieții. Pojghița subțire a cunoașterii avea să crape într-un loc, omul

avea să privească tulburat spre adîncurile, spre depărtările unui destin nebănuit, de neconștient pînă în ajun.

Neliniștea va avea alt cuprins pentru artiști, în acest nou univers, lărgit pînă dincolo de necuprins. Nu vom afla decît mai tîrziu cum se vor numi ceilalți Dostoievski, Beethoven, Shakespeare, cei care vor veni în noul timp al artei. Pînă atunci, e probabil că ne va trebui un răgaz ca să uităm cuvintele, procedeele, poate chiar unele din artele care au dat glas dorințelor, nevoilor, neîmplinirilor noastre, pînă mai ieri. Într-o lume cu dimensiuni lărgite pînă dincolo de materie și de antimaterie, va trebui să ne trăim o vreme eroismul, cruzimea, elanul, onoarea, sacrificiul, dragostea în stare pură, ca pe niște îndemnuri, sfișieri și satisfacții fără nume, pînă cînd vom inventa noul cod, noile semne, noile silabe în stare să le numescă. Noile arte, chiar, în stare să le dea chip, glas.

PREA FUGARE SCUFUNDĂRI ÎN SUBLIMUL ACESTOR ZBORURI COSMICE. A rezuma epoca în câteva țigări dincolo de cer e, totuși, a tenta imaginațiile cu un simbol greu de descifrat.

Rareori ne inspirăm mai puțină încredere decît în ceasurile, în clipele cînd cădem în cursa revelațiilor noastre. Ni se întimplă, de pildă, să credem că am aflat ce e arta, dar vanitatea ne e pedepsită cu asprimea evenimentă, fiindcă la scurt timp ne dăm seama, încă o dată, călădă deșertăciune cărăm în ambiții nemăsurate. Perspectiva de a ne fi epuizat neliniștea ne avertizează în răstimpuri împotriva riscului cel mare pentru artist, acela de a fi sfișit cearta cu el însuși.

N-am putea exista, totuși, ca artiști, dacă am rămîne prizonierii unui sistem de inhibiții sufocante. A ne reexamina uneltele, a privi spre înlăuntrul și spre viitorul artei e inevitabil. Cunoaștem atîtea exemple de mari creatori, adevărate victime ale unor continue sfișieri interioare, care au existat în ochii contemporanilor și ai posterității cu celălalt chip, de intransigenți. Tot al lor și chipul acesta, intransigentă și-o cheltuiau în a proclama netranșant, fără urmă de ezitare, un punct de vedere estetic. Cele două infățișări nu erau două măști de Ianus, forța artiștilor din ei se năpustea mai curînd împotriva permanentelor dubii proprii, decît împotriva prostului gust și prejudecăților academizante.

În acest nou univers, lărgit pînă dincolo de necuprins, arta nu va înceta, bineînțeles, să se aplice asupra noilor raporturi ale omului cu lumea, ale omului cu sine. Treptat, vom afla cu toții că întîia replică a lui Beckett, faimosul „nu e nimic de făcut“, cădea în desuetudine chiar din clipa cînd era rostită pentru prima dată, într-o lume încă dominată de amintirile obsedante ale ultimului război.

Totul pare a fi de făcut de-abia de acum încolo.

Cearta artistului cu sine însuși va spori, la întrebările despre rosturile artei răspunsurile se vor adăuga, din ce în ce mai multe, mai variate, pînă cînd apele înțelegerii și ale simțirii vor fi izbutit să se așeze din nou. Singur punctul de sprijin al intransigențelor estetice va rămîne același: forța interioară a artistului. Refuzul inhibițiilor va țigări din preaplînul revelațiilor.

Ilie Păunescu

ION VITNER

„SEMNELE ROMANULUI“

UN CRITIC ARE DATORIA — mai cu seamă în condițiile vieții contemporane — să rămână solidar până la capăt cu propriile sale puncte de vedere; Eugen Lovinescu nu avea nici un temel să reclame, în principiu, dreptul la „revizuirea critice”, chiar dacă, practic, restrîngea acest drept la sfera unor „idei primite sumar, fără control și mistuire”, de regulă într-o epocă prea timpurie pentru ca spiritul critic să se poată apăra de influențe sau de sugestii venite din afară. Nu, criticul nu are dreptul (sau: nu mai are dreptul) de a reveni asupra afirmațiilor sale, pentru că, în felul acesta, s-ar agrava fenomenul — care a dobîndit proporții destul de însemnate — de bagatelizare a faptului însuși de a comunica, de a te exprima. Criticul trebuie să aibă aerul că pronunță mereu sentințe definitive, adevăruri cu caracter absolut; iar atunci cînd, întîmplător, opiniile sale evoluează, datoria criticului este de a se condamna la tăcere, de a se frustra de cuvînt. Pentru că în joc se află ceva mai important cu mult decît reputația unor inși particulari; este vorba, anume, de a restitui limbajului rostul său, a menința de atîtea ori de a fi luat în deșert! Or, lui Ion Vitner i s-a întîmplat, adeseori, să nu așeze actul de a afirma sau de a nega sub semnul unei necesități superioare; d-sa și-a început cariera literară sub auspiciile unei foarte vădite simpatii pentru mișcarea de avangardă (numărîndu-se chiar printre colaboratorii de marcă ai revistei *Unu*). Amănuntul acesta nu l-a împiedicat însă să își reformuleze, cîțiva ani mai tîrziu, în mod integral poziția în privința literaturii de avangardă: „Dadaismul și suprarealismul s-au proclamat la timpul lor mișcări de avangardă, dar în loc să desțelenească drumuri, au dus literatura în mediocre fundături lipsite de orice perspectivă”. Un singur exemplu de atitudine oscilantă din partea criticului voi mai da; prin 1960, Ion Vitner nu ostenea să „demaște” orientarea greșită și „antirealistă” a noului roman, căruia îi opunea neînțeles și cu convingere „marea tradi-

ție a romanului realist francez”. Iată însă, că, în *Semnele romanului*, face o afirmație absolut contrară celei de dinainte; d-sa vorbește despre insuficiențele realismului tradițional și de progresul pe care îl marchează, în această ordine, căutările... noului roman francez: „A. Robbe-Grillet are dreptate să afirme că realismul autentic începe cu noul roman”!

Și totuși, *Semnele romanului* este o carte care trebuie citită, o carte remarcabilă. (Nu știu dacă această apreciere înseamnă a-l „absolvi” sau nu de vină pe Ion Vitner; oricum, avem datoria de a spune adevărul despre operele pe care le prezentăm aici.) Nu de puține ori a fost evocat (și comentat) în critica românească fenomenul înnoirilor radicale pe care le aduce romanul contemporan, în comparație cu romanul clasic; s-a încercat chiar să se elaboreze o anumită tipologie, sprijinită adeseori pe observații dintre cele mai pătrunzătoare. A lipsit însă efortul de sistematizare exhaustivă a problemei, ceea ce deținem, pînă în prezent, fiind doar niște studii parțiale (din care nu vom aminti decît cartea lui Marian Popa — *Homo fictus* și pe cea a lui S. Damian, *Intrarea în Castel*). Tocmai un efort de sistematizare și-a propus și Ion Vitner în *Semnele romanului*; avînd un asemenea caracter, lucrarea nu a putut evita, desigur, reluarea anumitor locuri comune ale criticii. Așa este, de pildă, teza cu privire la însușirile „demiurgice”, la omnisigența romancierului în linie tradițională, spre deosebire de romancierul modern, care „nu știe nimic despre eroul cărții sale”. Tot așa și teza despre caracterul unitar al personajului clasic, în contrast cu aspectul de multiplicitate lăuntrică, pe care îl are eroul modern (distanța de la unul la celălalt este prinsă de autor în formula: „între mecanica newtoniană și relativitatea generalizată”). Lui Ion Vitner nu-i vor scăpa, bineînțeles, nici modificările (înregistrate în numeroase lucrări de specialitate) pe care le suportă principiul imitației (mimesis) în romanul contemporan; sînt modificări cerute de o lărgire a conceptului de realitate (realității fenomenale

și se mai adaugă și o „metarealitate” sau „pararealitate”, pe care „gîndirea rațională nu o poate decît afirma, fără să-i invoce o determinare”). Banalitatea unor astfel de teze nu reușește, totuși, să confere lucrării lui Ion Vitner o factură mecanică; fiecare afirmație — deși lipsită de noutate — este bine gîndită, analizată în toate înțelesurile ei. Ceea ce îi prilejuiește adeseori lui Ion Vitner interpretări interesante și juste; așa mi s-a părut, de pildă, analiza pe care d-sa o face conceptului de „structură deschisă”. Există la unii critici tendința de a interpreta acest concept ca „absență a deznodămîntului”; mult mai pătrunzător, Ion Vitner crede, dimpotrivă, că „am putea spune că romanul sau este deschis de la prima pagină, sau e condamnat să lîncezească într-o cameră necerisită”.

Frumusețea comentariului vine însă nu atît de la aceste idei generale, cît de la capacitatea criticului de a găsi formulări foarte sugestive și — de multe ori — metafore critice de o mare plasticitate; așa este și dubla metaforă a „oglinzii” și a „oglinzilor magice”, prin care criticul face sensibilă corelația dintre principiul „mimesisului” și cel al „antimimesisului”.

Așadar, în planul ideilor generale, Ion Vitner se rezumă la un efort de sistematizare (cel mai important, pînă în prezent, în critica românească); în planul expresiei — numeroase scîlpiri, putere de a produce remarcabile metafore critice. Punctul de rezistență al lucrării îl reprezintă însă unele analize cu caracter aplicativ, în special analizele unor romane autohtone; Ion Vitner este, în această direcție, creatorul unor noi puncte de vedere. Niciodată pînă acum, de pildă, romanul *Adam și Eva* al lui Liviu Rebreanu a mai fost interpretat în acest chip; începînd cu G. Călinescu, lumea a văzut în *Adam și Eva* o exemplificare a mitului platonician al androginului. Perechea ale cărei avataruri le urmărește Liviu Rebreanu ar năzu de fapt la o „totalizare, la o refacere a unității ei originare, sub forma unei singure ființe, fapt ce nu s-ar putea realiza decît după o serie de șapte încarnări. Ion Vitner însă, pe bună



dreptate, observă că „totalizarea” finală de fapt nu se produce: „nu are loc nici o trecere solidară în lumea condiției eterne, trecerea din ființă în eternitate fiind apanajul bărbatului, femeia rămînd claustrată în lumea pieritoare a terestruului”. Remarca fusese făcută și de E. Lovinescu; dar I. Vitner rămîne singur în noua interpretare pe care o dă, plecînd de la această observație, romanului: în *Adam și Eva* ar fi vorba de „mitul erosului destinat să provoace moartea, dezintegrarea masculului”.

Construcția generală pe care o ridică Ion Vitner, atunci cînd studiază evoluția personajului românesc, are ca punct de pornire: **eroul**, definit ca „prezență monolită, perfect inteligibilă cauzal”; treapta următoare, în evoluția personajului, ar reprezenta-o **individul complex**, caracterizat prin „multiplicitate psihologică”. Evident, categoria **individului complex** este apreciată ca superioară categoriei **eroului**, din unghiul năzuinței scriitorului de a se apropia cît mai mult de realitate. Un nou progres, o cucerire și mai importantă în acest sens va fi **ființa** — ca adevărată esență a personajului, din imaginea căruia sînt expulzate ultimele indicii exterioare, în afară de numele patronimic; totul devine pură interioritate. Ultima etapă a acestui proces (prin umare ancorarea deplină în inefabil) o vede Ion Vitner în **personajul-suport** de senzații, specific noului roman francez. Criticul nu își dă însă seama că se contrazice singur atunci cînd interpretează acest ultim avatar al personajului românesc ca pe un fenomen de „reificare” a umanului (Lucien Goldmann vorbește chiar despre romanul „absenței subiectului”). Un proces de avansare în ținuturile **inefablului** (dacă vrea să rămînă logic cu sine însuși) nu își poate în nici un fel încorpora un astfel de moment de absență absolută a interiorității; de altfel, A. Robbe-Grillet însuși respinge încercarea de a-i fi explicate personajele prin conceptul de reificare: „Non seulement c'est un homme qui, dans mes romans par exemple, décrit toute chose, mais c'est le moins neutre, le moins impartial des hommes: engagé au contraire toujours dans une aventure passionnelle des plus obsédantes, au point de déformer souvent sa vision et de produire chez lui des imaginations proches du délire”.

Liviu Petrescu

Critica

Radu Stanca

Acvariu

Editura Dacia, Cluj, 1972

PNĂ LA APARIȚIA UNEI EDIȚII COMPLETE, și bine ar fi să fie și critică, de referință, a operei lui Radu Stanca, Editura Dacia din

Cluj, prin inițiativa și străduința zălutară a criticului Mircea Tomuș, ne dă o substanțială selecție din eseistica poetului (v. *Acvariu*, prefață, text ales și îngrijit de Mircea Tomuș), risipită pînă mai ieri prin diferite reviste și ziare ale timpului. Eseurile lui Radu Stanca au o tematică foarte diversă, dar ceea ce îl preocupă în mod statornic este estetica poeziei, metamorfozele ei. Romanticul modern care și fluturase în burgul sibian — evocat într-un limbaj elevat, matein — (*Sibiu, cetatea umbrelor. Mic ghid literar pentru un călător imaginar*), melancolica și noptatica tinerețe a poeziei, se simte chemat să-și clarifice și un concept al poeziei, să-l explice și să-l definească prin existența inefabilă a liricii moderne. A doua mare slăbiciune a lui Radu Stanca este teatrul, mirajul scenei, mutația valorilor literaturii dramatice, regia, spectacolul. Ideile despre aceste pasiuni fundamentale nu sînt ale unui estetician improvizat, supus și umilit de povara schemelor rigide, inflexibile, ci ale unui poet cu o mare sensibilitate care vine din lumea poeziei cu ochii arși de tristețea cunoașterii, făcîndu-ne să luăm conștiință de secretele ei, într-un limbaj reliricizat.

E un mod subtil de a ne face să înțelegem cum poezia se creează pe sine. Ideile sînt expuse clar, logic, într-o formulare impecabilă. Studentul strălucit al lui Lucian Blaga și al lui Liviu Rusu, al lui D. Popovici și al lui D. D. Roșca, trestia cea mai dramatică și cea mai cu păcat stinsă a **Cercului Literar** de la Sibiu are o formație de filosof al culturii, de critic literar și dramatic convins de importanța morală și artistică a criticii lovinesciene, de estetician subtil și dinamic al ideilor. Vocația lui adevărată e poezia ideilor, spectacolul lor, regizat într-o geometrie a unei sensibilități pure, efectiv dramatice. Eseul *Resurecția baladei* (*Revista Cercului Literar*, nr. 5, mai, 1945), respinge, prin verosimilitatea analizei și argumentelor, invazia purismului care a dus la o secetă în acel timp a lirismului, la o poezie logoree și care nu spunea nimic. Radu Stanca refuză producția de texte „pure” și demonstrează în stilul său patetic și colorat că „Intervenția valorii etice sporește un conținut estetic”. Secetei de lirism și compozițiilor bîntuite de apele „purismului”, Radu Stanca le opune și ne propune, pentru un „spor poetic modern”, **balada**. Ea este „...o

nouă emancipare a esențialului împotriva neantului, a substanței împotriva haosului. Balada, ca orice altă soluție poetică ce se va căuta și propune viitorului poetic, fie ca inovație, fie ca reabilitare, va însemna elementul de ordine, de disciplină, obligatul artistic ce susține complexul de sonorități lirice pe aceeași tonalitate de bază, în același consemn inițial. Părăsindu-și modalitatea sa alirică, balada așezată peste conținutul pur amplifică ecoul, îl lansează ca un propulsor, îi dă, prin puterile sale dramatice, entuziasm în zborul spre înălțimi. În definitiv, dramaticul nu e un element mai puțin artistic ca liricul”. Balada este „...comunicarea unei stări afective prin mijlocirea unui eveniment” care produce un conflict dramatic. Esența sensului baladei rămîne, ca și în poezia lirică, **comunicarea unei stări afective**. Baladescul reprezintă, zice mai departe Radu Stanca, o stare lirică dramatică,

Zaharia Sângeorzan

(Continuare în pagina 10)

Radu Stanca Acvariu

(Urmare din pagina 9)

Iar „Balada este [...] o poezie lirică în care starea afectivă câștigă un plus de semnificații prin utilizarea unui material artistic învecinat (dramatic)”. Teoretizările sînt ale unui critic care vorbește întotdeauna cu fața la poezie: descoperim în urzeala lor firele proprii ale poeziei întoarsă cu sensibilitatea privirii la înălțimea principiilor. Poetul își explică opera, esteticianul își contemplează realitatea conceptualului formulat din structura creației. **Resurrecția baladei** nu este numai un manifest liric, ci și o analiză indirectă a poeziei lui Radu Stanca, Ștefan Aug. Doinaș, Ioanichie Olteanu. Această resurrecție — saltul poeziei din experiență în construcție — „însemnează o construcție în spirit de disciplină, de unitate în multiplicitate, de conștiință și răspundere artistică”. Actualitatea unor asemenea idei e de prisos să mai fie scoasă în evidență într-un fel sau altul.

PROFUNZIMEA INTUIȚIILOR lui Radu Stanca este determinată și de o conștiință superioară a actului de lectură, a modalităților lui. Studiul **Problema cititului** (1943) este ridicat pe o idee fundamentală: a diversității cititului. Pentru Radu Stanca lectura are o dublă funcție: „una de contemplație și alta de «actualizare» în timp a unei opere”. Citiul este „...modul estetic de a contempla literar, așa după cum scrisul este modul estetic de a exprima literar, iar cartea este modul estetic de a ființa literar”. Eseiul descoperă în actul cititului anumite tipuri de lectură care înlesnesc întuirea adevărului rațional sau afectiv: **citiul științific** (adekvat obiectului), **citiul retoric** (neadekvat obiectului) și **citiul adecvat estetic** (subiectul se adevărează întotdeauna la obiect, iar obiectul se adevărează întotdeauna la subiect). Citiul literar, estetic „are scopul în sine”, tehnica sa irepetabilă. E un act afectiv de **înțelegere estetică**, de transfigurare a textului. Ideile lui Radu Stanca nu sînt prea departe de cele ale lui E. Lovinescu. Sincronizarea cu opera, tonul, educația literară, numărul mare de lecturi hotărâsc valoarea cititului, a structurilor descoperite. Cel mai dificil citit, dar și cel mai pur, mai voluptuos, cu o muzicalitate estetică a sensului, rămîne cel liric. E „**citiul estetic revelator**” care ne duce la o contopire cu textul. Studiul lui Radu Stanca despre citit, prin valoarea lui indiscutabilă, rămîne și azi în picioare, structuralistul avînd în ideile lui un precursor... uitat!

CA ȘI POEZIA, teatrul e pentru Radu Stanca o posibilitate de a crea spectacolul, înțelegînd prin spectacol o depășire a contingentului, prin ideea de mască, de înlocuire a

unui personaj real prin altul ipotetic. Eseurile despre teatru (**Despre teatrul literar**, „**Reateatralizarea**” teatrului, **Metafora în arta regiei**, **Tragedia și modalitatea ei scenică în perspectiva actualității**) sînt meditații ale unei inteligențe regizorale nu puțin obișnuite. Scriind el însuși teatru, autorul se vede pus în situația, ca și în cazul poeziei pure, a baladei, să decidă și să se decidă în problema esteticii lui. Jocul scenic, uitat pentru moment, renaște în memoria regizorului care îl reface din nou într-un limbaj al explicațiilor conceptuale. Se produce un dialog între literatura dramatică și cea scenică, dialog ce dă întințate mai întotdeauna poeziei dramatice pe care o piesă, o reprezentare ne-o transmite. Regizorul Radu Stanca este un personaj al spectacolelor sale reale și imaginare. Teatrul lui are, astfel, ca și baladele, un ghid, o interpretare mai mult sau mai puțin subiectivă, pozitivă sau eronată. **Aforismele pentru un actor tinăr** sînt și ele roluri scrise și de încercat, dacă nu de urmat cu fidelitate. Prin adevărul pe care îl conțin aceste aforisme, mici scene de înțelepciune socratică, ele sînt nu numai pentru actori valabile, ci și pentru oricine vrea să-și joace, într-un rol sau în mai multe, existența. Cu nostalgie, Radu Stanca ne-o face cunoscută pe a sa, ca o experiență deja memorată. Aforismele traduc nemijlocit reacția scriitorului-personaj la viața scenei și la înțelegerea vieții literaturii dramatice: „Cînd joci un mare rol, nu rivni numai personajul respectiv, ci odată cu el pe toți actorii celebri care l-au intruchipat”. Regizorul din Radu Stanca anticipează de fiecare dată pe actor. Cînd vorbește unul despre celălalt nu se produce o conversație pe tema rivalității, ci pe aceea a potrivirii rolului dat: „Unii actori se joacă pe ei înșiși cu obstinția cu care alții pretind că cea mai mare calitate a unui actor e de a fi mereu altul. După părerea mea, din moment ce despre un actor spunem că joacă, i-am și atribuit calitatea artistică funcțională — căci găsim adeseori actori care sînt, ei înșiși, ca personalități, mai interesați și mai complecși decît unele personaje ce le sînt incredințate spre interpretare. Și atunci preferă să-i vîd jucîndu-se pe ei înșiși, pe oamenii din ei, decît să-i vîd chinîndu-se din răspuțeri să îmbrace o haină ce le e prea strîmță și care, în plus, nici nu le vine bine. Arta actoricească încetează numai acolo unde actorul, în loc să joace pe omul din el, îl joacă pe actorul care — după atîția ani de scenă — s-a obișnuit a fi. Cînd face, așadar, un naturalism al celei de a doua naturi”. Jurnal moral și estetic, unde convenția este înlocuită cu paradoxul scriitor, aforismele lui Radu Stanca exprimă, în esență, un cod al sentimentelor dramatice prinse în rețeaua ironică a unui scepticism senin.

timplările nu lipsite de senzațional, în ciuda aparenței de monotonie, ale existenței de fiecare zi), demonstrația eseistică urmîrind de fiecare dată redresarea morală a unor conștiințe mutilate și sentimentul culpabilității, mascat de o falsă loialitate sau de o malignă solitudine. „Cazurile” sale, prezentate într-o manieră hibridă de investigație a psihicului: compromis între observația comportamentistă și plăcerea evidentă a demonstrației, care se sprijină pe elucidarea unor situații-limită, camuflează propensiunea spre un psihologism ambițios care își drapează sârăcia imaginației în faldușurile unor fastidioase analize. Un indiciu al acestei evoluții este faptul că autorul își „gîndește” conflictele navelor sale în funcție de coordonatele unei dispute teoretice, de principiu, recurgînd, pentru a-și „ilustra teza” sa, la momente de excepție din existența ternă a personajelor, momente care nu coincid decît în mod superficial cu fondul unei crize de conștiință. Dramatismul este evident numai în navele inspirate din realitatea războiului, realitate care se pare că reușește mai totdeauna să confere densitate navelor sale, și din evenimentele tragice ale diluviului de acum doi ani. Ultima navelă a volumului, un fel de „tablu dramatic”, urmîrind să dea o imagine vie, convingătoare sentimentului de solidaritate cu ajutorul unor „secvențe” pline de tensiune care aduc în prim plan personaje și psihologii diferite, acționînd într-un perfect acord, este concludentă în acest sens. Majoritatea navelor sînt însă artificioase.

Viola Vancea



Profira Sadoveanu Somnul pietrei

Editura Eminescu, 1971, 7,25 lei

● PROFIRA Sadoveanu a scris mult și divers, cu egală dispoziție în toate genurile; articole critice nestrînse încă în volum, romane (**Mormolocul**, 1933, **Naufrația din Aukland**, 1937) ale universului infantil, infuzate de lirism medelenizant; o foarte interesantă carte de convorbiri și portrete, **Domniile lor, Domnii și Doamnele**, 1937, în care autoarea, copleșită uneori de personalitatea intervievaților, le lasă toată inițiativa, de unde o neabătută turnură polemică. După un număr de volume adresate copiilor și de traduceri (parte în colaborare și deschide seria omagilor închinată vieții și operei tatălui său: **O zi cu Sadoveanu**, 1955 — versuri; **Viața lui Sadoveanu — copilăria și adolescența**, 1957, retipărită în 1966 cu titlul **Ostrovul zîmroșului**; și **Balaurul alb**, 1955. **Vinatoarea domneasca**, 1963, pornește de la câteva sugestii epice din **Frații Jderi, Stele și luciferi**, 1969, alături de amintiri inedite reia și câteva interviuri din **Mariile lor...**, **Planeta părăsită**, amintiri, 1907, este un fel de **Masă a umbrelor**.

Fără a avea pretenția unui tablou complet, scurtul itinerar al operei păstrează, chiar și numai prin seria referințelor, consecvența adevărată la cercul literar al „**Vieții românești**”, din care a făcut parte cu rară modestie și discreție, acceptînd rolul glorios de „cenușăreasă” a acestei familii spirituale de prim rang. Versurile din **Somnul pietrei**, pe care sîntem nevoiți să le consemnăm cu întîrziere, scrise între 1945 și 1968 stau sub zodia memoriei care se însinuează în fluxul conștiinței pînă la nedeterminarea prezentului de un trecut îngropat de mult. Un măr, o piatră, o floare, semnele unei treceri pe aceste locuri, devin prilej de meditație gravă. Poemele au o structură repetitivă: încep cu o invocație pentru a pretexta o evocare: „Păstrează oare mărul-cel-văratec // cu trunchiul răsturnat // — din latura fîntinii — // pe-cețile piciorului și-a mîinji // ce l-au călcat demult, // în tinerețe ? // Își aminteste coaja, lemnul // și ființa lui // fețița ce se anina în el // ca-n cui // și-odată a căzut // și și-a făcut cucui ? // Sălta pe-atunci ca un minzoc // în vînt // cu coama-i răsfirată — // căta s-o prînda de mijloc // și s-o sărute-odată // (Mărul).

Univers liric intimist și arheologie sentimentală, primul ciclu, **Cuția cu poze**, deshumă o copilărie frenetică, liberă de constrîngerii ca o eroilor din **Medelenii** lui Ionel Teodorescu. Un număr de cuvinte folosite cu intenție în variația fonetică moldovenească indică și mai clar filiația. Jocurile de demult, povestite, au savoare lor.

A doua secțiune a volumului, **Balade și izvoade**, nu mai este confensiune, ci experiență biografică imediată într-un spațiu al reculegerii. Lamentația stinsă asupra labilității lumii devine mai rar poezie. Între poemele, negale, ale volumului se află **Doamna din lac**, o baladă antologică.

Aureliu Goci

Virgil Carianopol Viorile virstei

Editura Eminescu, 1972

● ÎN MONUMENTALA sa istorie, G. Călinescu îi recunoștea lui Virgil Carianopol un tropism funciar în virtutea căruia trecuse destul de lejer de la suprealism la etape succesive de influență „arghe-ziană”, „baltazariană” și „eseniană”. Cîte din însemnele acestei multiple ipostazieri mai răzbat astăzi în producția lirică a poetului? Poate cadența arghe-ziană a catrenelor; poate rare

și estomplate accente din autorul rus (**Dorința, Fulger**). Noua identitate a poetului se relevă însă — stranie constantă — la fel de eteroclită. Ea asimilează alături de poetul unei bucurii festive, manifeste, un poet interiorizat și litanic. Prima alternativă propune un număr de poeme pe teme cetățenești. Poetul se întințeste în contingența nemijlocită a istoriei, a timpului său, „mester” și „cîntăreț”, invocînd, într-o manieră cultică, „buni și străbuni”, „doine și hore”, „scoarțe și macate oltenestești”, „strachini de Obogă...”, tot ce ar putea crea, într-o semnificativă redundanță, un simbol etnic, esențializat (**Datină, Istorie, Olarii**). Cealaltă ipostază, net reflexivă, în mai vădită consonanță cu vîrsta poetului, marchează faza unei „limpeziri” mature („...Cînd se face totul mai profund / Cînd din viața cele adunate / Își așează drojdia la fund”) căreia îi corespunde o poezie de senină conciliere cu destinul: „Măreț apune soarele, departe / De cîmpurile ce dorit le sap. / Cîț de senin și împăcat, spre moarte, / Își ia coroana, flăcări, de pe cap !... / Ce lin se pleacă zilei ce sîrșește ! / Cum îngenunche zărilor și cum / Destinul lui de moarte și-l primește. / Mergînd spre el, însîngerat de drum / Privesc departe ce-mpăcat apune / În negurile care-l cotolesc, / Ca el, aș vrea, cînd voi pleca din lume, / Spre liniștea aceea să pornesc” (**Fraților mei**), dar și una a regretului tinguilor, nutrit în perspectiva iminentei treceri și-a neantizării: „Tîrziu mă chemi din marea vieții / În care-afînc m-am zbuclimat, / Prea în amurgul tinereții / Și prea de tot îndepărtat. / / Puteam să vin în primăvară, / În vară chiar puteam să vin, / Prea am intrat acum în seară, / Prea s-a făcut de tot tîrziu” (**Regret**).

Este direcția în care poezia lui Virgil Carianopol ia adîncime.

Mihai Dascal

Petru Jaleș Poema

Editura Cartea Românească, 1971

● POEMA lui Petru Jaleș începe cu versuri de o gesticulație foarte largă, și se termină prin poeme fascinînd precum nisipurile cîntătoare. Un exemplu printre atîtea altele: „La începutul acestei zile sălbatice / a înflorit pentru a doua oară grîul, / în privirea frumoasă a acestei zile / a nins ușor. / Grădini înșelătoare și-au pierdut în derivă miresele / în care se simt învîind păsări, / copăcei japonezi, flori chircite crescute în / cuiburile / luate de vînt. / În ceața prenupțială a acestui amurg muzical / vaste grădini goale...” (**Cerul era jos și straniu**). Poetul se dovedește a fi un romantic care și-a însușit și experiențele parnasienilor și ale simbolistilor. Cartea este un spectacol de fantezie. Poetul este locuitorul unui oraș trăit apocaliptic: „...orașul / e ca o ruină / pe stradă un singur bust negru aruncat pe pîetre și liliac / putrezind în lăvină” sau: „...în straaă e o toamnă portocalie un pian / mistuit dar gol / ca pieptul unui călăreț de plumb ca un lup adormit de alcool”.

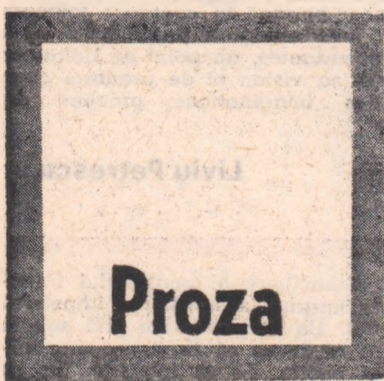
Este un oraș ideal al poetului construit de el însuși pentru a-și putea cînta alegerile, madrigalele etc. Așa că senzația de oraș de început de veac este falsă. Poetul pare să primească sugestiile din afară, dar ceea ce rezultă e cu totul altceva. Poate fi foarte bine sinteza tuturor orașelor lumii din toate timpurile. Este orașul poetului. El trăiește cu adevărat numai în orașul său imaginar, oraș cu birje plutind pe ape de plumb, cu roze și liliac, cu fantome, cu plane și catedrale roșii. De aici drama sa. Pentru că în clipele sale de luciditate își dă seama de eroare. Și atunci exclamă: „Am avut o halucinație în care degete / creșteau într-o urnă” (**Recviem**).

Stăpînul absolut al acestui oraș pare să fie Eros, el însuși purtînd veșminte ciudate: „Eros, la doi pași îi voi ține mîna să nu se mai zbată / și cu gura-n suspine / am să-i rup brusc pinza să-i vîd carnea albă de crîn / cu mirese feline / apoi voi striga seara ca un lup rînit și cuprins de / delire / ca un copil cu fruntea pe care se depun flori și se cîntă pentru el / la mii de clavire”.

Poetul realizează tablouri grațioase avînd ceva din pictura naivă:

Poema este cartea unui poet deosebit de interesant. El simte bacovian, dar posedă fantezia atît de fascinantului și atît de puțin cunoscutului Alexandru Macedonski.

Dan Verona



Banu Rădulescu Lumină și piatră

Editura Cartea Românească, 1972,
254 pagini, 4,75 lei

● BANU RĂDULESCU încearcă să-și contureze un profil distinct de prozator, folosindu-se de o formulă epică dificilă, aflată în granița dintre eseu și literatură, abordînd în ultimul său volum (**Lumină și piatră**, Editura Cartea Românească) dezbaterea etică, dezvoltată în marginea unor nuvele scrise în manieră tradițională, cu o tentă melodramatică, evoluînd aproape totdeauna către un final obstinat concluziv. În intenția de a sublinia eficiența principiului etic, prin intermediul unei argumentări coerente, Banu Rădulescu suprapune unei anecdote încărcată de evenimente leșite din comun (preluate din in-



Darie: existență și prefigurare

CONDIȚIA competiției dure, proprie literaturii, poate acționa cu aceeași implacabilă vigoare și în cadrul aceleiași opere. Scriitorul care are resurse pentru mai multe genuri o simte în detrimentul lui. Ca doi străini, poetul și prozatorul (dacă genurile cultivate sînt — să presupunem — poezia și proza) intră într-o dispută fără menajamente, pe care personalitatea ce îi reprezintă — aceeași — o poate, adeseori, tot atât de puțin arbitra, ca și critica. Paternitatea comună nu intervine totdeauna ca un factor conciliator: concurența poate fi acerbă și între cărți ce poartă aceeași semnătură. O asemenea luptă își are, ca oricare alta, învingătorii și învinși ei (cel puțin de moment). În cazul lui Zaharia Stancu, scriitor cu o activitate literară complexă, desfișurată pe mai multe planuri, disputa inter-genuri a dat, deocamdată, câștig de cauză prozel. Au contribuit probabil la aceasta atât circulația peste hotare a romanelor sale, cât și tendința scriitorului de a ilustra masiv, într-o anumită perioadă, un gen anumit. Oricare ar fi însă explicațiile, situația e nedreaptă. Și nu numai pentru că poezia lui Zaharia Stancu are o considerabilă valoare în sine, ci și pentru că ea e legată în chip indisolubil de proza care într-un fel o înăbușă. Ideea, ce ține de domeniul evidentei, s-a impus în chip firesc și altor cercetători. În *Poezii contemporane*, II, Aurel Martin, o expune în treacăt, dar cu precizie: „Retrospectiv, ne dăm seama că lumea *Poemelor simple* o anunță discret pe cea din *Desculț* și *Pădurea ne-bună*. Iar ca atitudine, ca mod de reprezentare a spectacolului existențial, îl prevestește afectiv pe Darie”. Tocmai această prefigurare a lui Darie în lirica lui Zaharia Stancu va forma obiectul rîndurilor care urmează.

Alter-ego al scriitorului, unul dintre cele mai puternice și viabile personaje ale romanului românesc postbelic, Darie constituie cea mai înaltă creație a literaturii lui Zaharia Stancu. El se situează în centrul acestuia: factor determinant și punct de convergență în

același timp, își face simțită prezența în fiecare sector al ei, chiar în cele neliterare (inversunarea pamfletarului politic nu anticipează oare inversunarea lui Darie?). Înainte de a face concurență stării civile în *Desculț* (într-o primă variantă romanul a apărut în 1948), personajul traversează, în lirica antebelică și din timpul războiului a lui Zaharia Stancu, o lungă fază de acumulare a elementelor constitutive. Pentru Darie, poezia lui Zaharia Stancu reprezintă un climat de pre-existență. Încă amorți, personajul se află însă prezent în poezia autorului lui *Desculț* cu ereditatea, subconștientul, biografia, atitudinile și reflecțiile sale caracteristice. De-a lungul traseului format de volumele de versuri apărute între anii 1927—1944, apele limpezi ale lirismului lui Zaharia Stancu au urnit și rostogolit la vale masa acestui personaj stîncos. În blocul pe care îl reprezintă, cînd a început să lucreze la *Desculț*, autorului nu i-a mai rămas decît să sape mai adînc și să precizeze unele trăsături.

POEMELE lui Zaharia Stancu constituie o bucolică aspră în care sentimentele, prin vigoarea lor, ies din prescripțiile domoale ale genului, o amplă pastorală prin care trece uraganul pasiunii. Natura însăși capătă ceva din intensitatea simțămîntelor: în multe din versurile scriitorului soarele arde cu vîpăi din Van Gogh. Chiar în primele poezii, pastele grațioase, „miniaturi”, cum le numește autorul, surprinde caracterul năprasnic al simțirii, clocotul, „zbuclumul”: „Te joci cu mine cum odinioară / Naivă te jucai cu o păpușă. / Aci-mi schimbi gîndu-n fir de lăcrămioară, / Aci în vîl-vătaie ori cenușă. / Tu poate știi cuvîntul ce-l aștept / Dar taci, fiindcă de mi l-ai fi dat / Zbuclumul meu s-ar fi surpat din piept / Greu ca vultur-n slavă săgetat” (s.n.) (*Joc, Poeme simple*, ESPLA, 1957, ediție după care vom cita și în continuare). La Zaharia Stancu pastelul se încarcă de o tensiune ce depășește cu mult posibilitățile speciei.

Vibrațiile puternice ale sentimentului amenință să sfărîme cadrele delicate ale forme poetice: „Clopotului care-mi sună-n piept / Ce nebun îi zguduie frînghia?”. Darie se întirpă din virtjurile ce fierb în adîncul acestei poezii agreste.

Fără a dobîndi plenitudinea unei imagini complete și fără a se fixa definitiv în durată, Darie ni se revelă fulgurant, „împunge” în nenumărate puncte celula poetică în care e închis. Îi bănuim în anumite pasaje prezența, i-o simțim în chip cert în altele: poezii întregi, strofe compacte, simple versuri dispartate. Să alegem pentru început o imagine caracteristică: poziția de luptă, în ipostaza ei cosmică, e, credem, foarte potrivită pentru acest Darie al literaturii noastre în perpetuă înclăștare cu Goliath-ul unei realități ostile și copleșitoare: „Îți spun: pentru cînd vei pofți la trîntă / Să te apuci cu vijelia mea / Am încălțat condurii reci ai lunii / Și-n praștie mi-am pus o stea.” Dirzenia proverbială a personajului de mai tîrziu se exprimă, la modul hiperbolic, într-o poezie intitulată chiar *Dirz*: „Dirz, cu securea albă a cerului în mîini / Și-n pînteni cu luceferi scăpărători de noi / Surp slăvile boltite în iazuri și flîntîni / Și luna mi-o înfig în piept, ca pe-un altoi.” Voluntarismul atât de specific lui Darie parvine la o manifestare clară într-o poezie de început (*Scrisoare din cîmp*): „Sînt limpede și liber, cum e vîntul. / Pe unde vreau îmi pot croi cărare. / M-a înfrățit viața cu pămîntul, / Cu cerul nalt, belșugul cald de soare.” Nota agresivă, de care în anumite împrejurări eroul nu e lipsit, se impune într-o *Rugăciune de dimineață*: „Cer pentru azi o cană rotundă, ochi de vin, / Un bulgăr cald de pline și-un piept crunt de femeie, / Și vechea ta dumbăvra cu zvonul ei senin / Și bucuria să te știu aproape, Zee.” Starea de pîndă, de vigilență scrutare a proximității, a zonei în care se află (sau, mai bine zis: în care la poziție), trăsătură fără de care Darie n-ar fi ceea ce este, e schițată, într-o ipostază erotică, în catrenul *Pași goi*: „Și iată: zorii sprinteni aleargă; trup de fum. / Deschide zarea lungă, o geacă vioară. / Mă scol și-aștept cu gîndul, necruțător, la drum, / Pași goi să se ivească și rîrătașii ie.” Legată de această stare e atitudinea trează, lucidă, de veghe, de suspiciune, rod al unor experiențe amare, atitudine redusă însă la rolul de armă defensivă, nedegenerind în concepție generală de viață, în mizantropie și întunecat scepticism: „Cîndva mă temeam de ochiul galben al soarelui, / De ochiul fierbinte de fum. / Deschide zarea lungă, o geacă vioară. / Mă scol și-aștept cu gîndul, necruțător, la drum, / Pași goi să se ivească și rîrătașii ie.” Legată de această stare e atitudinea trează, lucidă, de veghe, de suspiciune, rod al unor experiențe amare, atitudine redusă însă la rolul de armă defensivă, nedegenerind în concepție generală de viață, în mizantropie și întunecat scepticism: „Cîndva mă temeam de ochiul galben al soarelui, / De ochiul fierbinte de fum. / Deschide zarea lungă, o geacă vioară. / Mă scol și-aștept cu gîndul, necruțător, la drum, / Pași goi să se ivească și rîrătașii ie.”

Din acest obscur fond ancestral va urca în ființa eroului „blestemul vechi” ce-l „îmbrînțește-n luptă”: „...îmi place cumplit / să mă iau la trîntă cu viața”. Cîte un vers izolat scoate brusc în lumină aspecte tipice, definitorii ale viitorului personaj, referitoare la replică („virtul asprei limbi”), înfățișare („din asprul și negrul meu trup”), temperament („focul din sînge”), viața afectivă („se zbate în pieptul meu un șoim”). Statutul de liberă vîetate a naturii, tînră și sănătoasă, confundîndu-se cu o agresivă voluptate în vegetația luxuriantă a cîmpiei, propriu lui Darie, se decide de asemenea încă din faza lirică a gestației sale: „Se leagănă rîul / Și cîntă în scoc, / Pe cîmpuri, cu griul, / În soare, mă coc.”; „Poate va veni din nou primăvara / Și va topi toate zăpezile, / Atunci ca un mînz voi mușca / Cu gură proaspătă livezile.” Vitalitatea excepțională a lui Darie, pofta sa pantagruelică de viață pot fi recunoscute cu ușurință în versuri ca acestea: „În noi doi un singur lup flămînd / Închis ca-ntr-o cușcă. / Mușcă, / După viață flămînd.” Asemănările merg uneori atât de departe încît unele versuri par a fi pasaje din viitorul roman: „Am cunoscut și eu cu trestile, cu spicele, / Mîngierile dulci ale vîntului / Pe obraji oacheși, bătuți de soare. / Degetele moi ale vîntului, / S-au jucat deseori prin părul meu gălbui, ciufulit, / Erau doar singurele degete din lume / care aveau vreme să-mi mîngie / Obraji, urechile, părul.” Celebra poruncă: „să nu uiți, Darie” răsună aproape cuvînt cu cuvînt în versurile: „Să nu uiți nici-o clipă: străbunii au fost șerbi, / Primiră-n veacuri aspre sudămi și bice-n spate. / Să nu uiți nici-o clipă: se odihnesc sub țerbi / Dar țărna lor mai strigă și-acum după dreptate.” O reflecție în genul: „Ce dulci sînt poamele vieții pentru unii / și ce amare pentru alții...” ar putea fi a lui Darie, măturisiri ca acestea: „Am vrut să scutur poamele marilor arbori / Pentru mulții flămînzii ai pămîntului” sau „Ca fiul Mariei și eu visam / O lume mai bună” sînt în chip cert ale lui. Dobîndirea unei puteri vizionare (ca în *Proorocul* lui Pușkin) anticipează deschiderea spre o înțelegere superioară a lucrurilor, la care Darie va ajunge: „Atunci am auzit dincolo de puterea auzului meu / Frămîntarea pădurilor, creșterea lanurilor, vîietul cascadelor, / Am auzit fierbînd bogățiile pînă în miezul planetei, / Și am văzut milioane de oameni / încordați, istoviți, / Sfredeliți cu unghile, cu dinții de fier, / Să smulgă adîncul și să-l salte spre cer”. Este anticipată pînă și condiția deambulării: „Am umbat cu tălpile goale”. Pentru a încheia, iată un portret mai amplu ce ar putea fi al lui Darie: „De mulți ani purtam printre seminii / Un obraz aspru, trist, întunecat. / Închis în mine ca într-un ulcior de piatră, / Singur nu-mi cunoșteam murmurul. // Crîncen pe propria-mi făptură, / Crîncen eram pe toți, pe toate. / Nu-mi năvăleau niciodată pe gură / Decît cuvînte pietroase, uscate. / Limba mea împrăștia sudalme / Spre altul, spre unul, / Mîinile se apărau, împărțeau palme, / Glasul ca praștia, ca trăsnetul, ca tunul.”

De o excepțională unitate, poezia și proza lui Zaharia Stancu se concentrează în imaginea cheie a unui personaj dominant. Există autori de cărți și autori de personaje. În cazul celor din urmă, opera își estompează eroii, în cazul celor din urmă, eroii își devoră opera. Zaharia Stancu aparține celei de a doua categorii. Înainte de a ne gîndi la literatura sa, ne gîndim la personajul pe care ea l-a lansat cu atîta succes, după cum (păstrînd proporțiile), înainte de a ne gîndi la literatura lui Cervantes, la nugele, piesele, romanele sale cavaleresti și pastorale, ne gîndim la nemuritorul ei erou.

Valeriu Cristea

Zamfir VASILIU

Apă vie

Acolo, spre cetatea dintre ape,
Imi min fugarul șchiop. Să se adape
La teiul vechi din pajiștea pustie
Unde mai știu un puț cu apă vie.
Mai zăbovește roibul peste punți,
Mă mai oprește, în răsrucci, la nunți
Să-și mestece bătrina lui zăbală
Și eu să sorb un strop de vin din oală.
Cînd ne-nfășoară noaptea dinspre munți
Ni se aprind luceferii pe frunți
Și iar începe murgul să necheze
Vestind că focuri ard pe metereze

Și o pornim, fugind peste cîmpie,
Tot șchiopătînd spre apa noastră vie.
Numai acolo-n grindul dintre ape
Mai poate roibul șchiop să se adape
Și ochiul trist în unde să-și boteze
Ca, noaptea, ierburi crude să viseze...

Reîntoarcere

Strada aceea nu mai era.
Nu mai erau nici casele, nici grădinile,
Nici copacii bătrîni care îmi legănaseră
Umbra în umbra lor.
Nici oamenii nu mai erau.

Unii se adăpostiseră sub cruci înnegrite;
Alții se culcaseră în apele tulburi,
Iar alții își rătăceau umbrele rare
Și amintirile pe sub alte ziduri.
Aici totul era tînăr. Dureros de tînăr.
Și casele, și femeile, și copacii.
Doar înălțimile tulburi erau tot adînci
Și răsufierea apelor era tot amară.
Umbra mea nu mai aluneca sprintenă
ca atunci,

Ca piraiele rezezi.
Ostenită, se tira pe sub ziduri,
Se prelingea peste geamuri
Și tremura pe la porți
Întrebînd...

Elemente
neologice

Despre B. P. Hasdeu

PERSONALITATEA multilaterală a lui B. P. Hasdeu nu a întâlnit până astăzi un interpret pe măsură și în afară de cercetări parțiale, printre care amintim: E. Dvoicenco, **Începuturile literare ale lui B. P. Hasdeu** (București, 1936), Victor Slăvescu, **Economistul B. P. Hasdeu** (Buc., 1943), Ion C. Chițimia, **B. P. Hasdeu și problemele de folclor** (Buc., 1952), Aurelian Sacerdoțeanu, **Conceptia istorică a lui B. P. Hasdeu** (Buc., 1957), **Studii și materiale despre B. P. Hasdeu** (Cartea moldovenească, 1966) și Cicerone Poghir, **B. P. Hasdeu lingvist și filolog** (Buc., 1968) nu s-au întreprins decât trei sinteze, dintre care una în **Istoria literaturii române** (1941) de G. Călinescu, fundamentală, deși, cum era și firesc, cu accentul pe opera literară și două de tip mixt (viața și opera) datorate lui N. Romanenko (1957) și George Munteanu (1963).

Un studiu critic asupra principalelor laturi ale activității lui Hasdeu (scriitor, istoric, filolog, jurnalist) încearcă de curând Mihai Drăgan (**B. P. Hasdeu**, Iași, Junimea, 1972). În prefață autorul susține că cercetarea sa nu țintește să fie nici o monografie „corpulentă și fără cititori”, nici un „eseu pentru a întruni neapărat sufragiile spiritelor îndrăgostite de critica literară subtil aeriană”. Într-adevăr, nu e nici una nici alta, nu aduce nici date noi, necunoscute, nici o interpretare mult diferită față de cele de până acum, rămânând adică o prezentare sumară, fragmentară a lui B. P. Hasdeu, cu o biografie amestecată cu analiza operei din care nu rezultă un portret al omului, ci doar o „figurină”, și cu o exegeză lacunară a operei științifice și literare, autorul nefiind nici istoric, nici lingvist, nici critic în adevăratul înțeles al cuvântului, ci numai un, cum de altfel singur se recunoaște, conștiințios „cercetător”, bine venit atunci când restabilește adevărul asupra influențelor poloneze sau ruse la Hasdeu, mult mai puțin însemnate în

realitate (scriitorul nu citise pe Belinski, Hertz, Cernișevski și Dobroliubov), dar ambițios când pune la îndoaială opinii ale lui Iorga, Philippide sau Călinescu.

Fie că nu este informat, fie că ocolește inadins problemele mai complicate, Mihai Drăgan nu dă toate piesele dosarului **Ducea Mamuca** (nu citează articolul lui Constantin Angelescu din **Analele Universității Al. I. Cuza**, seria filologie, VIII, 1957), nu spune în întregime ce e cu societatea „Românismul” ironizată de Caragiale în schița **Românii verzi**, nu insistă asupra „iritabilității ziaristului politic” din **Istoria critică a românilor**, nu confruntă anumite teorii ale istoricului, ca de pildă cea despre Zamolxis, cu ipotezele moderne (de pildă cea a lui Mircea Eliade din **De Zamolxis à Gengis Khan**), nu face legătura între teoria lui Hasdeu despre revelarea vieții somnului în basme și explicarea visei (**Traumdeutung**) după Freud, nu arată că numele de cel Cumplit este născocit de Hasdeu (probabil prin analogie cu „cel Groaznic”) și pus, spre deosebire de cronica lui Ureche, care numește „cel Cumplit” pe Aron vodă, pe seama lui Ion vodă Armeanul, nu precizează că Hasdeu vorbește greșit de **Cazania** lui Varlaam ca de o scriere originală, cind de fapt e o traducere, sau de poezia lui Costache Stamati, **Păgînul cu fiicele sale**, traducerea baladei **Gromoboi** de Jukovski.

Opera literară a lui Hasdeu asupra căreia ar fi trebuit să se concentreze cu mai multă modestie și atenție Mihai Drăgan nu apare într-o imagine critică pregnantă, nouă.

În ce constă „virtuțile prozei realiste” din **Ducea Mamuca**? Eroul nuvelei e un tip de seducător cinic, un dandy de tradiție franceză, libertin, un **roué**, cum zice G. Călinescu, dotat cu „malicie demonică” în spiritul ironiei romantice. Realismul acestei opere se reduce cel mult la un procedeu, la

respectul adevărului, adică la grija pentru verosimilitatea sau posibilitatea tipului, nu la factura lui morală. Cind, în apărarea sa la procesul de presă ce i se intentase, Hasdeu invoca principiile școlii realiste în literatură („Un romanist, un poet, un istoric sînt portretisti societății...”), nu aducea decât argumentul că nu e imoral pentru că a înfățișat un personaj imoral, căci atunci literatura din toate timpurile, procedind la fel, ar fi imorală („Înțeleptul Solomon”, Aristofan, Ovidiu, Petroniu, Apuleius, Plaut, Boccaccio, Shakespeare, Rabelais, Goethe, Alecsandri, Negruzzi, Eliade etc.). Eroul intrigii e un tip ce „ușor se poate adevări, din nenorocire, în toate Universitățile Europei”!

De fapt acuzatorii nici nu incriminau toată nuvela, ci numai intercalarea unei anecdote despre o mamă care se substituie, la o întâlnire pe întuneric, fiicei sale, relatată pe o singură pagină. Anecdota e din repertoriul romantic al farselor de care uzează în nuvelă și alt erou, baronul R., mergînd la întâlnire cu ducea Mamuca în locul lui Toderiță, după ce acesta cîștigase inima victimei simulînd rănirea într-un duel. Hasdeu ironiza campania lui V. Alexandrescu-Urechia (în nuvelă Vladimir Aleșchin-Uho) împotriva romantismului și realismului parodiîndu-i o broșură cu titlul **De clasicism, romantism, realism**:

„Am scris, notează Uho, continuamente contra romantismului; am predicat continuamente contra romantismului; leptorii noștri pot dară aștepta, că și cu această ocaziune nu ne vom abține de a scrie și a predica contra romantismului.

„Romantismul și, principalmente, acea fraptiune a lui, ce se denumesc realism, e plaga societății noastre. Ea pretinde a fi echo al naturii, uitînd că omul e microcosmul macrocosmului, după cum zice Spinoza și, prin consecință, natura e absurdă.

„Duelul este unul din resoartele favorite ale romantico-realștilor...”

Republicînd nuvela într-o formă nouă sub titlul **Micuța**, cu acțiunea, de data aceasta, în Germania, și cu atenuarea stilului realist, Hasdeu o însoțește cu o prefață preventitoare:

„Doamnelor și domnișoarelor!

„Fiindcă nu vă mai pot înșela eu, invidia și egoismul nu-mi permit a lăsa ca să vă înșele alții: așa dară m-am decis a vă închina o doftorie contra vicleniilor bărbătești...”

Pasajul referitor la critica romantismului și realismului, parodie la însemnările lui Uho, este eliminat. O comparație mai amănunțită între **Ducea Mamuca** și **Micuța** nu s-a făcut. N-o întreprinde nici Mihai Drăgan. Se emite faptul că în eroul cu numele dr. Tucia, Hasdeu viza în **Ducea Mamuca** pe Titu Maiorescu.

Cu totul nesatisfăcător e prezentată în studiul lui Mihai Drăgan poezia dramatică **Răzvan și Vidra** definită imprecis ca „dramă a gesturilor cutezătoare, învăluită în poezia gravă a demnității, a încrederii în valorile umane și a nostalgiei după împlinirea morală și socială”, cind este vorba, cum scria G. Călinescu, de „drama individului apăsător de judecata publică” unde „destinul implacabil din tragedia greacă a fost înlocuit cu reaua naștere”, acționînd nefast asupra geniului. Nici o referință la structura romantică a piesei, la caracterul ei pe alocuri epic, la excelența versului, analiza pierzîndu-se în considerații mai ales de ordin extraliterar.

De altfel, majoritatea observațiilor critice ale lui Mihai Drăgan rămîn în sfera clișeeilor, o singură dată comentatorul lăsîndu-se, cu prilejul lecturii unui articol banal de jurnal, copleșit de lirismul „funciar” al autorului ca de o „ploaie repede de vară”. Monografia **Ion vodă cel Cumplit** e supralicitată, **Istoria critică a românilor** și **Etymologicum Magnum Romaniae**, insuficient valorificate sub raportul erudiției, al fanteziei asociative și al speculației filozofice. Poezia întîlnește o sensibilitate deprinsă a aprecia pînă la un nivel mijlociu.

● Se știe că în limba noastră intră mereu cuvinte noi, în special dintre cele pe care le-am numit internaționale, pentru că circulă în multe limbi din Europa și din afara ei. În secolul trecut și în prima jumătate a secolului nostru, aceste cuvinte au fost folosite de marea parte a vorbitorilor cu foarte multe greșeli de pronunțare sau de înțeles, și aceasta chiar și la București. Se puteau face atunci diferențieri pe grade de cultură, căci în general numai oamenii incultii modificau cuvintele: ziceau traivan pentru tramvai, ștrampont în loc de transport și dădeau lui versiune înțelesul de „minciună”.

În ultimul sfert de veac au mai intrat în românește foarte multe cuvinte de origine străină și, dacă situația generală ar fi rămas aceeași, ne-am fi așteptat să crească și diferențele de vorbire între oamenii culti și cei incultii. Este limpede totuși că se fac în ansamblu mai puține greșeli, o primă cauză fiind faptul că în general nivelul cultural al populației este incomparabil mai ridicat în momentul de față.

Problema mi-a revenit în atenție cu ocazia lecturii unei cărți recente a lui Gheorghe Pop, decanul Facultății de filologie a Institutului pedagogic din Baia-Mare. Titlul lucrării este **Elemente neologice în graiul maramureșean** (Editura „Dacia”, 1971).

Situația din Maramureș este intrucitivă alta decît cea din Muntenia sau Moldova, deoarece în secolul trecut în Transilvania au fost adoptate mai puține cuvinte latine și românece decît în finuturile de dincoace de munți, și de asemenea mai puține turcești și grecești, în locul cărora apăreau adesea elemente germane și maghiare. Ținînd seamă de aceasta, Gh. Pop a socotit, cu drept cuvînt, că și termenii de origine turcă sau greacă pe care maramureșenii i-au introdus între timp din limba literară sînt tot neologici, chiar dacă nu sînt și internaționali.

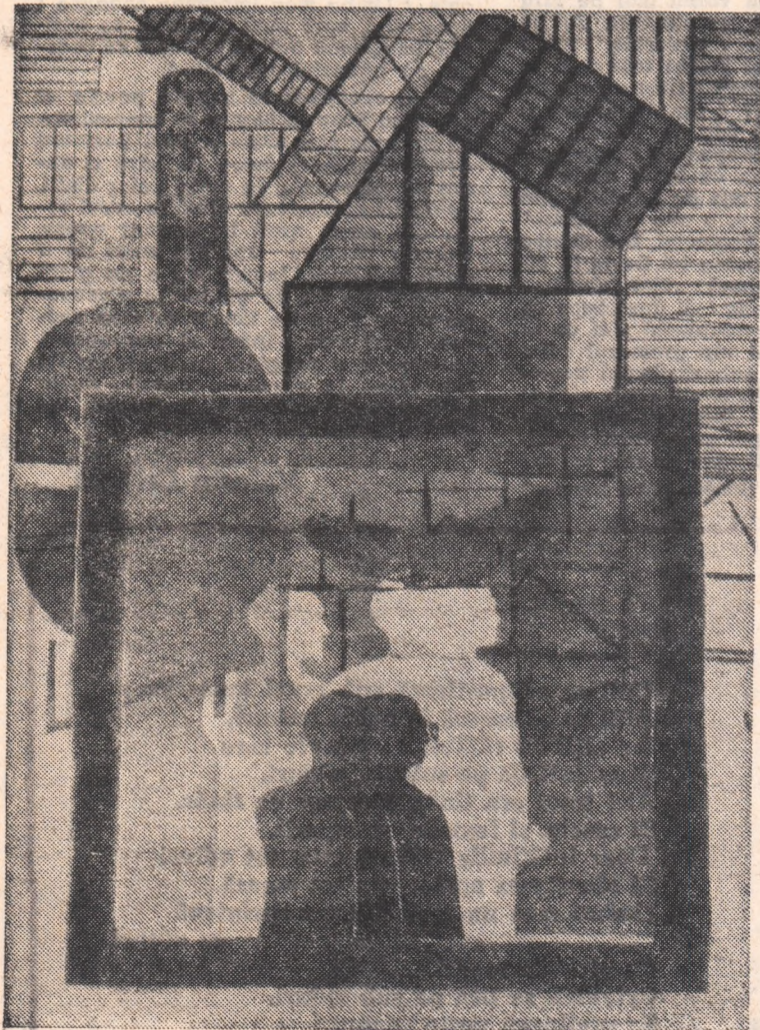
Autorul a urmărit prin urmare să facă un inventar al tuturor noutăților imprumutate și, pentru aceasta, a adunat exemple din tot felul de surse și mai ales din anechete pe care le-a făcut personal. A constatat astfel că și în nordul țării se înmulțesc necontenit neologismele, ceea ce, în situația dată, înseamnă în același timp unificarea limbii, deoarece aceleași cuvinte noi sînt folosite în toată țara.

Altă concluzie așteptată este că greșelile de pronunțare și de înțeles se împuținează necontenit. Între alte mijloace de a o dovedi a fost și anechetarea, în 1967, a unei persoane de la care, în 1930, culesese informații academice Emil Petrovici. Diferențele între răspunsurile date atunci și cele recente sînt frapante: multe abateri de la normă înregistrate la anecheta din trecut sînt eliminate astăzi.

Rămîn totuși și greșelii. În trecut se știa că acestea caracterizează în primul rînd pe femei, care erau mai inapoiate decît bărbații, pentru că erau mai puțin umblate și intrau mai rar în legătură directă cu cei care introduceau termenii noi. Astăzi se face deosebire în ansamblu între cei care n-au avut ocazia să iasă din satul lor și cei care au călătorit prin țară și nu se mai pune pe primul plan diferența de sex, deoarece acum femeile intră și ele în activități exterioare.

Mi se pare că ar fi foarte interesant să se cerceteze dacă deformările care mai subzistă sînt produse de felul defectuos în care maramureșenii au perceput cuvintele, sau acestea au fost pronunțate stîlcit de vorbitori din alte părți care le-au adus în Maramureș (greșeli se mai fac și în București). Părerea mea este că în multe cazuri a doua ipoteză este cea adevărată: oameni relativ incultii învață adesea de la alții eam de același nivel.

Al. Graur



Ion Panaitescu: „Construim”
(Din Salonul republican de desen și gravură — sala Dalles)

Al. Piru

Păgînul Pavese

ÎN AMURGUL LOR, zeii s-au retras la țară trăind din renta pe care le-o servea credința conservatoare, superstiția țărănească (*paganus*). Cînd, mult mai tîrziu, sufletul european îmbătrînit, dornic de regenerare, va căuta izbăvirea în „natură”, va descoperi un farmec în viața țărănească (*rustica*), pe care o vedea împodobită cu panglici și ghirlande. Rari au fost cei osteniți de moarte, sleiți de civilizația pustiitoare a unui timp secetos („*dürftiger Zeit*” — cum îi spunea Hölderlin) care și-au investit ultimele speranțe în resurecția unui fond arhaic. Căutîndu-l, ei au dat sub panglicile și ghirlandele fanate ale pastoralelor unui secol galant, amator de petreceri bucolice, peste picioarele țapului panic, iar mai adînc au descoperit lumea aorgică, subterană, a zeilor ascunși. Sub straturile rustice de suprafață au aflat străvechea păgînie.

În solul antic al Italiei, sub tuful vulcanic pe care se catără vița de vie, Pavese — doriitor de moarte și viață în surprinzător de egală măsură — a găsit ceea ce căuta: zeii htonici, răspunzători totodată de fertilitate și de moarte. De aici patosul tulburător, ambivalent al poeziei sale în care senzualitatea se îngemănează straniu cu descărnarea, imaginile vieții cu mortificarea lor. În liric-savantul preludiu pe care tălmăcitorul lui Cesare Pavese în limba noastră, Nicolae Argintescu-Amza, îl așează în fruntea volumului de curînd publicat, el observă cu finețe cum „această descărnare menține senzuala savoare de fruct și uneori chiar ceva din catifelarea roadelor”. Admirabilă asprime secretă a vinurilor pe care le dă vița crescută pe lavă! Viața hrănită, saturată cu moarte! Unde dacă nu în Italia vei vedea înfrățite aceste imagini ale vieții și morții? Acolo laurul și chiparoșii cresc printre morminte, iar lămiile înflorește peste trupul funerar al marmurei prăbușit în țărîină!

Htonicul prezidează, așadar, opera lui Pavese. Dar italianul este mult prea latin, deci om al rațiunii ordonate, pentru ca să-și permită un cult intemperat al divinităților îngropate în întunericul de matrice ori de mormînt al pămîntului. El știe prea bine că pentru a rodi, sămînța trebuie să moară, acolo, sub pămînt, că murind, ca sămînța, ea va ieși la lumină. El mai știe că ceea ce-nu-are-nume este oribil dar că primind un nume poate fi umanizat. De aceea, pentru el poezia participă la misterul convertirii morții în rod ca și la procesul umanizării prin cuvînt: „Poezia este acum efortul de a surprinde superstiția, sălbaticul, oribilul, și de a-i da un nume, adică de a-l cunoaște, de a-l face inofensiv. Iată de ce arta adevărată e un efort. Poezia ține de tot ceea ce este interzis de conștiință — beție, amor-pasiune, păcat — dar răscumpără totul prin exigența ei contemplativă, adică cognosticivă” (*Meseria de a trăi*). Prin poezie, aorgicul, monstrosul htonic se transfigurează. Pavese a auzit, precum puțin în secolul nostru, chemarea sălbăticiiei originare, a acelei *Wilderness* ne care o numește astfel, folosind vocabula barbară, anglo-saxonă, tocmai pentru a sublinia caracterul radical străin al primitivității; Pavese a revenit în ogrorul care așteaptă să fie întors de fierul plugului nu numai pentru că se lăsase aspirat de fălcoasa gură de umbră a solului imemorial, ci pentru că simțea datoria celui ce e chemat să întorcă brazda, să convertească umbra în lumină. În povestirea *Nudism* din *Feria d'Agosto* a lui Pavese (citată de

Constantin Ioncică, traducătorul *Dialogurilor cu Lencò*), un om care se dezgolește pentru a se identifica cu natura, goală și ea, își istorisește trăirile: „Mă opresc la marginea povîrînită a pădurii. Aici încep culturile și truda. Cîteva tufe de arini și salcîmi de o parte și de alta a apei erau tot ce era necultivat. Nu pot să merg mai departe, pentru că sint gol. De astă dată am priceput de ce pentru ca să te dezbraci trebuie să cobori și să te adăpostești sub malurile surpate ale torentului și de ce țărani se îmbracă pentru a merge la cîmp. Munca înseamnă să îmbraci pămîntul... Peste tot e însemnat de priviri și cuvinte umane.”

Poezia lui Pavese este arta de a descoperi și umaniza htonicul. Cuvîntul poetului dezvelește și învelește, revelează și îmbracă. Și în această privință el este perfect latin, adică omul pentru care tot ce este devine ceea ce este prin cuvînt. Deși știe că virtutea străbunilor n-a fost limbuția. Dimpotrivă. „Tăcerea e virtutea noastră. / Printre străbuni o fi fost vreunul tare singur / — era poate — un om de seamă-ntr-un nezozi ori un biet smîntit — / de i-a învîțat pe-atîl tăcerea atît de muștă”. Nu este în poezia aceasta o exaltare a ancestralelor puteri, deși sint versuri în care patriarhatul e bine statornicit cu o sursă viguroasă a vieții într-o lege. Or, ce este poezia pentru latinul acesta dacă nu viața suprem legiferată? Poate că din lirica sa ceea ce mă mișcă mai adînc este tocmai amintirea neostentativă, deși nu lipsită de orgoliu, a unei nobile țărâni patriarhale: „Cîndva, un bunic, în vreme de demult, / înșelat fiind de un consătean / și-a săpat singur via, din vară, / ca să vadă o treabă bine făcută. Astfel / am trăit dintotdeauna, și-ntotdeauna am avut / chipul neșovăielnic și-am plătit muncind”. Poezia *Strămoșie* din care am extras aceste versuri se încheie nu printr-o apologie a laboriozității, a vieții active, ci a celei contemplative: „știm să trudem, dar visul cel mare / al părinților mei — oameni de treabă —, a fost să nu facă nimic. / Sintem făcuți pentru a hoinări pe acele coline, / fără femei, iar mîinile să le ținem la spate”.

Întreaga valoare a acestui *otium*, justificarea sa o poate da numai arta. Generații întregi de inși, mai mult ori mai puțin famelic, trăind în *dolce farniente*, o lungă stirpe de visătorilor în gol se mîntuie de opobriul zădărniceii prin poezia unui vîlstar care a mutat neființa în cuvînt. Astfel lirica pavesiană trădează o dublă încărcătură a ei: senzuală, a voluptăților inepuizabile pe care le oferă un univers uberal străbătut de vinele morții, sentimentală, a amintirilor care nu sint doar cele ale limitatei existențe individuale, ci cele ale ginții, chiar dacă cel ce-și amintește este „omul singur”

sau „omul bătrîn”, formule impersonale pe care le folosește poetul.

Senzualitatea lui Pavese este fertilă în ingenioase salturi între diverse registre ale simțurilor, e o artă a corespondențelor. Miresmele duc la culori, care conduc la savori, care se întrepășă în volume delicate. Catifelarea poamelor nu amintește doar pe aceea a trupului femeii, ci este una cu ea și cu dulceața clarului de lună. „Uneori, de-a lungul apei o mireasmă de femeie, / ca de struguri, înfîlzie pe iarbă / și luna se prelinge-n iarbă”. Versurile mi-l amintesc pe Catul, cel care a cîntat subtil corespondențele tinerei fete cu vița de vie. Eros, atît de prezent în poezia lui Pavese, nu e niciodată cosmogonic ca la Lucrețiu (discipol al lui Epicur, al elinilor) ci firesc instalat într-o lume agrestă, plină de seve și sunori și arome sălbatice. Domesticirea elementelor, a sălbăticiiei simțurilor este una din atribuțiile mediteranianului Orfeu. Pavese e un pacificator chiar și atunci cînd tulbură, pentru ca stîrnind elementele să le împreune. Căci el se complăce în uniri fecunde. Nu descoperă el cu încintare tărîmul vechi, și nou al Arcadiiei unde „vitele și oamenii una sint”?

Dacă poezia aceasta e nutrită prin aportul simțurilor între care poetul găsește puțința multiplelor comunicări, ea se scaldă în clar-obscurul reminiscenței ca într-o apă care revelează totul pe jumătate: o parte de lumină, alta de umbră. Rar poet ia care amintirea să fie atît de des amintită. Poematizarea amintirii ca amintire este una din constantele acestei lirici: „Amintirea noastră / e o aspră mireasmă, firavă dulceată / a țărînei răsturnate, care „iarna răsfiră” / răsuflarea adîncurilor...” Să nu vedem însă în acest poet doar un sensibil la palorile timpului defunct, un căutător al timpului trecut. Există pentru el un „dincolo de amintire” care e altceva și mai mult decît proiecția afectelor noastre, chiar dacă acestea ne apropiie de acel „dincolo”. Să cităm începutul aceluși poem de glorie agonică, *Noaptea*: „Însă noaptea virtuoasă, limpedea noapte / doar de amintire atînsă-i departe, / e doar amintire. Uimită mai stăruie / tăcerea, din nimic și din frunze născută. / Din acel timp dincolo de amintire nu rămîne / decît o vagă-aducere aminte”.

Poezia lui Cesare Pavese o putem citi acum în admirabila versiune românească a aceluși rafinat artist care e N. Argintescu-Amza. Acesta pare să-și aleagă acum cele mai dificile dintre întreprinderile poetice. Traducător al lui Rilke, Mallarmé, mare tălmăcitor al sonetelor lui Shakespeare, el a poposit în Arcadia lui Pavese — luminos austeră — cu unelte delicate ale unui meșter de soi.

Nicolae Balotă

Cartea străină

WINFRIED LÖSCHBURG

RĂPIREA GIOCONDEI

Editura Meridiane, 1972

● A apărut de curînd, la Editura Meridiane, o interesantă carte: Winfried Löschburg, *Răpirea Giocondei* (traducere și prefață de Gabriela Dolgu). Subtitlul ei, *Furturi de opere de artă care au tulburat lumea*, se justifică în primul rînd prin latura „polițistă” a evenimentelor (minuțios relatate) dintre care, totuși, dispariția de la Luvru, în 1911, a celebrului tablou al lui Leonardo da Vinci (un amănunt de tot hazul: însuși tînărul, pe atunci, Picasso a părut la un moment dat suspect) sau a *Ducelui de Wellington*, portret semnat de Goya, li se pot părea astăzi istoricilor și sociologilor simple „glume” în comparație cu uriașul val de furturi (din muzee, colecții particulare și, deopotrivă, biserici) declanșat îndată după cel de-al doilea război mondial.

Adevărata semnificație a cărții o dau însă paginile, remarcabile, de psihologie socială. Dacă la începutul secolului, de pildă, furtul unui tablou mai putea fi pus încă pe seama „pasiunii (patologice!) pentru artă”, scutindu-l într-un fel pe făptaș de asimilarea cu jefuitorii de rînd și aducîndu-i o pedeapsă oarecum simbolică, în zilele noastre, demonstrează Winfried Löschburg, cînd în anumite țări arta tinde să devină tot mai mult o marfă, supusă criteriului comercial, dar și un mijloc, mai sigur decît altele, de tezurizare — numai setea de cîștig (să nu uităm că un tablou poate valora milioane!) ca și lipsa de scrupule a unor colecționari bogați, pe care nu-i mai interesează decît rareori sursa obiectului achiziționat, pot explica fenomenul acesta de „adevărat vandalism”. Bine documentată, cartea autoarei germane este, în același timp, un semnal de alarmă (nu singurul, fără îndoială!) și un apel adresat tuturor iubitorilor de artă.

v. m.

FRANÇOIS

FONVIEILLE-ALQUIER

LES FRANÇAIS DANS LA DRÔLE DE GUERRE

Ed. Robert Laffont, col. „L'Histoire que nous vivons”, Paris, 1971, 570 p.

● APĂRUTĂ APROAPE SIMULTAN cu lucrarea *Războiul ciudat*, aparținînd istoricului Henri Michel, cartea *Francezii în războiul ciudat*, semnată de Fonvieuille-Alquier, este complementară primei, prin maniera de tratare a subiectului, cit și prin stilul dificil al autorilor. Dacă Henri Michel a încercat o reconstituire istorică fidelă pe baza materialelor documentare riguroase, Fonvieuille-Alquier nu pretinde a fi decît un simplu martor al vieții francezilor în cursul „înfruntării”, mult timp mute, a două armate. Obiectul lucrării sale vaste nu sint faptele de arme sau demersurile diplomatice, ci psihologia individului, a omului politic, a militanțului, sau a omului simplu de pe stradă, într-un cuvînt, „tot ceea ce se petrece în capul oamenilor”.

Lucrarea seamănă cu un exercițiu de tehnică cinematografică, dominată de alternarea unor prim-planuri și „flash-back”-uri. Această tehnică facilitează slobozirea unor rafale de reproșuri la adresa militarilor și oamenilor politici, pentru inerta și apoi demoralizarea unei națiuni, mobilizată din prima zi a războiului.

Din cele trei surse de informații pe care se bazează cartea lui Fonvieuille-Alquier (materiale și documente istorice, presa vremii și amintirile participanților la ultima conflagrație mondială), autorul acordă cea mai mare importanță ultimei surse, omîind — poate cu bună știință — că pentru fiecare om războiul este, totuși, în final, o experiență subiectivă, depinzînd de o sumedenie de condiții specifice.

a.s.

Viața literară

Șantier

Nicolae Balotă

a încredințat Editurii Enciclopedice volumul consacrat lui Jakob Burckhardt. A terminat un studiu despre Thomas Mann, pentru Editura Albatros. Are la Editura Eminescu un volum de studii intitulat **Universul poeziei**.

Lucrează la o **Panoramă a literaturii franceze contemporane**, în două volume, ce va fi încredințată Editurii Dacia și la o serie de eseuri cu titlul **Umanități**.

Vasile Rebreanu

are sub tipar la Editura Minerva a treia ediție a romanului **Casa** — seria nevariatur. De asemenea, pe cale de apariție la Editura Dacia se află cartea sa de eseuri intitulată



Marele prinț și un volum de teatru — Sechestrul, scris în colaborare cu Mircea Zăciu.

Editura Eminescu i-a încredințat volumul de **nuvele Jaguarul**.

Lucrează la romanul intitulat **La ferestrele Europei și la piesele de teatru Sutiene pentru un călugăr și Pauză pentru aslini**.

Ion Brad

are sub tipar la Editura Albatros volumul de poezii intitulat **Zăpezile de acasă**.

Face ultimele retușuri la o evocare literară, **Un tribun al ideilor noi**, Emil Isac, pe care o va preda în scurt timp Editurii Dacia.

Pregătește un volum selectiv de poezii pentru Editura Eminescu.

Lascăr Sebastian

a predat Editurii Cartea Românească o comedie în trei acte intitulată **Pandurii de la han**.

Lucrează pentru aceeași editură la un **Dicționar portativ de filozofie lejeră**, cuprinzând și vorbe de duh rostite de oameni iluștri.

Dános Miklós

după primul volum al trilogiei **Epilogul**, apărut de curând în limba română la Editura Dacia (volum publicat întâi în Editura Kriterion), a predat Editurii Eminescu al doilea volum al romanului respectiv, cu titlul **Erata**.

Pregătește pentru Editura Pontica o carte de însemnări de călătorie în Ungaria. De asemenea, lucrează la un volum de interviuri despre veterani ai clasei muncitoare, ce va fi încredințat Editurii Kriterion.

Ion Grecea

are sub tipar la Editura Militară a doua ediție, revăzută, a romanului **La porțile Severinului**. A predat Editurii Ion Creangă romanul pentru copii intitulat **Prizonier la nouă ani**. A terminat scenariul unui film cu subiect desprins din viața tineretului.

Lucrează la un volum de schițe și povestiri cu titlul **Fata morgana**.

Asociația „ROMÂNIA“

● **ÎN FRUMOASA AULĂ A ATENEULUI ROMÂN** a avut loc în după-amiaza zilei de marți 4 aprilie o largă adunare publică pentru constituirea Asociației „România”, așezămînt obșteesc pentru relațiile cu emigrația. La această adunare, convocată din inițiativa unui larg grup de personalități ale vieții publice românești din cele mai diferite domenii de activitate, au participat oameni de știință, artă și cultură, cadre de conducere din activitatea economică și socială, conducători ai cultelor religioase, muncitori, țărani și alți oameni ai muncii din Capitală și din diferite regiuni ale țării, români, maghiari, germani și de alte naționalități.

După ce la propunerea academicianului Șerban Țițelca adunarea a ales prezidiul, academicianul Miron Nicolescu, care a condus lucrările, a dat cuvîntul academicianului Athanase Joja care în numele comitetului de inițiativă a prezentat o expunere asupra considerentelor care stau la baza constituirii acestei asociații pentru relații cu emigrația. Vorbitorul a subliniat evidenta creștere de prestigiu de care se bucură astăzi România socialistă în lumea întreagă. Domnia sa remarcă faptul că între mesajele de prețuire pentru opera poporului român venite de peste hotare se aud tot mai frecvent glasuri ce se disting prin note particulare de interes și afecțiune. Acestea vin din partea emigrațiilor originari din România, foștii locuitori ai patriei noastre sau descendenții ai lor stabiliți de-a lungul timpului în alte țări, atașați prin variate fire de meleagurile românești, de poporul și civilizația noastră.

Emigrații originari din România pot contribui la cunoașterea realităților românești pe plan mondial, a politicii de pace și colaborare internațională a României, la stringerea legăturilor dintre țara noastră și statele în care locuiesc. În acest sens orator a amintit cuvintele adresate de președintele Nicolae Ceaușescu membrilor coloniei române din Viena la întîlnirea cu aceștia în 1970: „Acționînd astfel, vă faceți datoria

față de patria în care v-ați născut, cît și față de patria în care trăiți și vă desfășurați astăzi activitatea [...]. Acționînd astfel, veți putea spune că desfășurarea o activitate rodnică și că sinteza cu adevărat soli ai poporului român”. Ideea înființării Asociației „România” a pornit, așadar, de la convingerea că sutele de mii de emigrați originari din țara noastră, de naționalitate română sau din rîndurile naționalităților conlocuitoare — germani, maghiari, evrei și alții — au în comun conștiința originii lor din țara noastră, a apartenenței lor la un spațiu geografic și spiritual de neuitat și de nefolosit.

Academicianul Athanase Joja a enumerat țelurile programatice și activitatea preconizată pentru Asociație. Dezvoltînd relații în cele mai variate forme — culturale, economice, educative — Asociația „România” își propune să vină în întîmpinarea dorinței emigrațiilor de a participa la creația economică și culturală din țară, la mai buna cunoaștere a României pe plan internațional. Asociația va desfășura o bogată activitate de informare asupra realității românești contemporane, asupra transformărilor care au avut loc în viața economică și socială a țării, asupra politicii externe pe care o promovează România. Alt obiectiv important al Asociației îl constituie ampla difuzare a valorilor culturale, științifice și artistice românești, precum și o grijă stăruitoare de a răspunde dorinței deseori exprimate de emigrați de cultivare a limbii materne. Un prim pas în sensul acestor obiective și dezbaterate va fi publicarea unui săptămînal de informare generală și culturală, onestă și la zi, intitulat „Tribuna României”.

La adunarea din sala Ateneului au luat cuvîntul numeroși participanți, după care s-a adoptat actul de constituire a Asociației „România” și a fost ales consiliul de conducere al Asociației. Ca președinte al biroului consiliului a fost ales acad. Athanase Joja. Au fost constituite de asemenea comisii pe probleme și a fost desemnat ca redactor șef al săptămînalului „Tribuna României” scriitorul Paul Anghel.

UNIUNEA SCRITORILOR

● Acad. Zaharia Stancu, președintele Uniunii Scriitorilor din România, însoțit de Szász János, secretar al Uniunii Scriitorilor, a plecat la Budapesta pentru a purta convorbiri cu conducerea Uniunii Scriitorilor Maghiari privind dezvoltarea relațiilor de colaborare dintre cele două uniuni. Cu acest prilej, va fi vizionat și filmul „Ce mult te-am iubit”, realizat de televiziunea maghiară după romanul cu același titlu de Zaharia Stancu.

● La invitația Comitetului de cultură și educație socialistă al județului Buzău, sîmbătă 1 aprilie, Alexandru Ivăsiuc și Nicolae Manolescu au participat la un colochiu organizat în cadrul celui de al 20-lea „Salon literar” cu tema: **Literatura — mijloc de educație patriotică și comunistă**. La discuțiile vii și interesante au luat parte mai ales elevii din localitate. În incheiere, au fost anunțată laureații unui concurs județean de literatură, care au citit din lucrările premiate.

● La 5 aprilie 1972 au plecat în Cuba, în vederea semnării înțelegerii de colaborare dintre Uniunea Scriitorilor din România și Uniunea Scriitorilor și Artiștilor din Cuba, scriitorii Gabriel Dimisianu și Valeriu Cristea.

● La 4 aprilie au sosit la București dr. Jan Kozak, președinte ad interim al Uniunii Scriitorilor Cehi, și delegația Uniunii Scriitorilor Slovaci, compusă din Jan Solovici, secretar general al Uniunii Scriitorilor Slovaci, și dr. Vladimir Zabkay, șeful secției de relații cu străinătatea a Uniunii Scriitorilor Slovaci, pentru a semna înțelegerile de colaborare cu Uniunea Scriitorilor din R.S. România.

● În comuna Gheboala, din județul Dimbovița, vestită așezare de olari, de cultură, poetul Mihai Gavril s-a întîlnit cu pionierii și elevii, membri ai cercului de ceramică din comuna respectivă. Aceștia și-au luat angajamentul să confecționeze în cinstea Centenarului „Ion Heliade Rădulescu”, din cadrul marilor acțiuni UNESCO din acest an, o sută de blide, efigii, plachete, basoreliefuli etc., care vor fi dăruite scriitorilor ce vor participa la mani-

festările consacrate acestui important eveniment ce se va desfășura la Tirgoviște, între 22—23 aprilie 1972.

● În cadrul Casei prieteniei româno-sovietice a avut loc o „Masă rotundă” cu tema: „Comunicația între culturi în epoca contemporană” la care au participat criticul Matei Călinescu și George Dem. Loghin, rectorul Institutului de artă teatrală și cinematografică „I.L. Caragiale”.

Tot în cadrul manifestărilor Casei prieteniei româno-sovietice, Tatiana Nicolescu a vorbit despre „Spirit contemporan și specific național în cultura sovietică de azi”.

De asemenea, la colochiul cu tema: „Spiritul combativ și asanarea etică a mediului nociv” a participat, între alții, poetul Ion Bănuță.

● La lucrările colochiului cu tema: „Valorificarea critică a moștenirii culturale”, organizat de Academia de științe sociale și politice, săptămîna trecută, au participat scriitorii Al. Oprea, Paul Cornea și Ion Frunzetti.

● Scriitorii Ștefan Popescu și George Păun au luat parte de curînd la o serie de șezători literare ce au avut loc în orașul Cimpulung Moldovenesc, județul Suceava la: liceul „Dragoș Vodă”, Școala generală nr. 2, Cooperativa meșteșugărească „Deia” și s-au întîlnit cu membrii cercurilor literare din localitate.

● În zilele de 1 și 2 aprilie 1972, scriitorii Ion Bănuță și Barbu Argezei au participat, în cadrul Anului cărții UNESCO, la întîlniri cu cititorii ce s-au desfășurat la Liceul nr. 2 din Sighișoara, județul Mureș, la deschiderea unei expoziții consacrate cărții și la căminele culturale din satele Albești și Boiu.

● La invitația cenaclului „Preludii” al liceului din comuna Chișinău-Criș, județul Arad, a avut loc o șezătoare literară dedicată semicentenarului U.T.C., la care au participat poezii și prozatorii: Anghel Dumbrăveanu, Mircea Șerbanescu, Ion Ardeșeanu, George Drumur, Ion D. Teodorescu, Ilie Măduța.

SEMNAL

Antim Ivireanu — OPERE. Editura Minerva. Ediție critică și studiu introductiv de Gabriel Ștrempel. 476., lei 29.

Bogdan Petriceicu Hasdeu — ETHYMOLOGICUM MAGNUM ROMANIAE (vol. I). Editura Minerva. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Grigore Brăncuș 776 p., lei 45.

Nicolae Iorga — EVOCARII DIN LITERATURA UNIVERSALĂ. Editura Univers. Ediție îngrijită de Liliana Iorga-Pippidi; prefață de Alexandru Dușu. 296 p., lei 10.

Otilia Cazimir — BABA IARNA INTRĂ-N SAT. Editura Ion Creangă. Ediție îngrijită și cuvînt înainte de George San-

da; ilustrații de Coca Crețoiu-Șeinescu. 268 p., lei 23,50.

Marin Preda — IMPOSIBILĂ INTOARCERE (ediția a doua). Editura Cartea Românească. 256 p., lei 9,50.

Kocsis István — FACE-REA BUCURIEI. Editura Cartea Românească. Traducere de Rodica Ioan Sălăgian. 300 p., lei 9.

Ben. Corlăciu — CIND SIMȚUL CUM MOARE VINTUL (ediția a doua, revăzută, a romanului BARITINA). Editura Eminescu (colecția „Romane de ieri și de azi”). 316 p., lei 14,50.

Alexandru Văduva — ÎN VARA FIERBINTE (roman). Editura Eminescu. 180 p., lei 3,50.

Calendar

APRILIE : ● 1647 — a murit Grigore Ureche (n. 1590) ● 1833 — s-a publicat prima dată „Luceafărul” de Mihail Eminescu în Almanahul Societății Academice social-literare „România jună”.

● Reviste apărute în luna aprilie : ● 1861 — „Revista română” (sub direcția lui Al. Odobescu) ● 1922 — „Năzuința” (Elena Farago) ● 1927 — „Sinteza” (G. Călinescu și G. Nichita) ● 1928 — „Unu” (revistă de avangardă, sub conducerea lui Sașa Pană).

1 APRILIE : ● 1697 — s-a născut Antoine François Prevost D'Exiles (m. 1763) ● 1809 — s-a născut N. V. Gogol (m. 1852) ● 1865 — apare la Iași „Icoana lumii” condusă de Gheorghe Asachi ● 1866 — a fost înființată Societatea literară română, devenită în 1867 „Societatea academică română, în 1879 „Academia Română”, iar în 1948 „Academia Republicii Populare (1965 — Socialiste) România” ● 1981 — s-a născut Octavian Goga (m. 1938) ● 1900 — s-a născut Al. A. Philippide ● 1947 — a murit J. Richard Bloch (n. 1884) ● 1957 — a fost înființat Muzeul literaturii române.

2 APRILIE : ● 1805 — s-a născut H. Chr. Andersen (m. 1875) ● 1819 — s-a născut Dimitrie Bolintineanu (m. 1872) ● 1820 — s-a născut Emile Zola (m. 1902) ● 1858 — s-a născut Barbu Ștefănescu Delavrancea (m. 1918) ● 1939 — apare la București „România literară”, sub conducerea lui Cezar Petrescu.

3 APRILIE : ● 1905 — a murit Ioan Pop-Rețeganul (n. 1853) ● 1906 — s-a născut Stenzlér Ferenc ● 1946 — a murit Pompiliu Constantinescu (n. 1901).

4 APRILIE : ● 1896 — s-a născut Tristan Tzara (m. 1963) ● 1917 — s-a născut Valeriu Ciobanu (m. 1966) ● 1967 — a murit Mariana Dumitrescu (n. 1922).

5 APRILIE : ● 1946 — a murit Ilarie Voronca (n. 1903).

6 APRILIE : ● 1812 — s-a născut A. I. Herțen (m. 1870) ● 1844 — s-a născut Anatole France (m. 1924) ● 1912 — a murit Giovanni Pascoli (n. 1855).

SPECTROGRAFIE

„Das war ein Vorspiel nur,
dort wo man Bücher
Verbrennt, verbrennt man
auch am Ende Menschen“

(H. HEINE, Almansor)

DE DOUĂ ORI PE SĂPTĂMÎNĂ mergeam la Bonn, să-mi țin orele la Seminarul de romanistică. Universitatea „Friedrich Wilhelm“ își serba tocmai o sută cincizeci de ani de la întemeiere.

Un an înainte ca ea să-și deschidă porțile, la Jena, în 1817, studenții au ars cu un ceremonial lugubru cărți socotite „nefaste“. Un crainic citea titlul scrierii, iar asistența striga în delir: „In foc, in foc cu ea!“ În vara lui 1819 lui Heine îi mai răsunau în auz strigătele demente. Era aici, la Bonn, pe malurile Rinului, poate sub aceiași copaci majestuoși de veche pictură olandeză, sub frunzisul cărora păseam și eu. Aici scrisese Heine, în febra citorva zile de zăpuseală, micul poem dramatic **Almansor**, unde un personaj avertiza profetic: „Acesta a fost doar un preluđu; acolo unde se ard cărți, în cele din urmă vor fi arși oameni!“ În mai 1933, marele autodafe al cărților, la Berlin. Avoi Auschwitz. Teribilul instinct vaticinar al poetilor...

Seminarul unde predam era la parter, după ce traversam curtea interioară, pietruită, cu arcade de jur împrejur. Universitatea e într-un fost palat arhiepiscopal, în stil renaissance, complet modernizată în interior. O placă de marmoră amintește că aici a profesat Diez, părintele romanisticii europene. Alta, marchează trecerea lui Pirandello, ca modest lector de italiană. Sub portaul intrării, cioplite în piatră, numele celor căzuți în primul război mondial pe diferite fronturi.

Thomas Mann a fost doctor **honoris causa** al acestei universități. La 19 decembrie 1936 decanul Facultății de litere îi notifică în Elveția, unde se exilase, că titlul academiic îi fusese retras. Scrisoarea de răspuns a marelui scriitor (publicată mai târziu în culegerea sa de texte **Altes und Neues**) e o pagină cutremurătoare și o svedoană a unei conștiințe dorind să răscumpere în fața lumii rusinea ce minjise numele Germaniei. Mă gândeam uneori că acel text, gravat în piatră, ar sta bine sub arcadele galbene.

Zidul curții interioare era de cele mai multe ori plin de afișe multicolore, chemând cînd la grevă, cînd la un „Teach-in“ ori la un protest împotriva profesorului X, fost nazist, ale cărui cursuri erau de cîteva luni boicotate. Chemările contra neofascismului nu lipseau. Cinea copiasse pe un perete, cu vopsea, cuvintele lui Korkheimer: „Wer aber von Kapitalismus nicht reden will, sollte auch von Faschismus schweigen“. În cîteva rînduri poliția ocupase literalmente curtea interioară, barase ieșirile, iar scara de onoare, pe care urcase, desigur, odinioară, Thomas Mann, era teatrul unor ciocniri brutale între studenți și polițisti, în urletele scandate ale celor năvăliți din amfiteatre: „na-zis! nazis!“ În sălița de la parter, cu geamul deschis spre această priveliște, analizam mai departe un text din Creangă sau din Eminescu.

E curios ce repede se uită unele lucruri. De pildă, episodul Thomas Mann. Nici o mențiune despre el în istoricul universității din Bonn (Max Braubach: „Die rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, ein Gang durch ihre Geschichte“). Și totuși, celebra scriitoare ar merita să figureze în antologii și în manuale. În 1937, rectorul universității din Heidelberg, Ernst Kieck, răspunse printr-un articol plin de injurii: **Agonie**, punct final în cazul Thomas Mann. Marele romancier era acuzat cu tot seriosul că se închină nu lui Dumnezeu, ci lui Jehova și lui Belzebuth, că e un „mîncinos“, că e „cîntărețul decadenței, al descompunerii și al putrefacției, al celui element corupt a cărui emanație este el însuși și căruia îi aparține. E destul să ne vorbească despre sine, pentru a ne reda o lume putredă pînă-n măduvă. E reozentantul și profetul acestei lumi“. Parcă mai citisem despre un scriitor asemenea epitețe. Mă întrebam adesea cum de asemenea fenomene au fost posibile.

FENOMENUL nazist în cultură nu apare doar o dată cu preluarea puterii de către Hitler, o afirmă toți autorii. O „politică culturală“ nazistă își are rădăcinile în tendințele reacționare ale anchiloziei artistice wil-

helmiene, în promovarea și menținerea gustului pentru arta „Kitsch“, de esență mic-burgheză, în respingerea premeditată a tuturor orientărilor novatoare și într-o spaimă de ceea ce însemna avangarda artistică. Chiar și sub republica de la Weimar, gustul publicului părea oprit la 1890, iar puterea de control a unui rege al presei, cum era Alfred Hugenberg, nu pare mult deosebită de aceea, din zilele noastre, a domnului Springer.

Precursori ai teoretizărilor naziste, un Langbehn sau un A. Bartels (acesta din urmă încă din 1910, într-o lucrare ca „Der Literaturhistoriker und die Gegenwart“) întrețineau o adevărată idiosincrazie față de arta modernă, identificată cu arta „non-germană“. Legi votate pentru „protejarea republicii“, loveau, sub pretextul „apărării tineretului de scrierile scandaloase și pornografice“, în literatura revoluționară, Campaniile duse împotriva lui Le Corbusier, Thomas Mann, Erich Kästner, Brecht, Tucholsky, George Grosz sau Kandinsky („corupători ai artei germane“). Johannes R. Becher ș.a. arătau limpede încotro vizau măsurile „liberale“, într-o vreme cînd presa nazistă (încă din 1930—1932) atîngea 21 titluri, cu un tiraj global de un milion exemplare, iar publicațiile democratice, de stînga, erau suprimate una cîte una. „Liga pentru apărarea culturii germane“ de inspirație nazistă, ajunse la 250 000 membri, astfel că cercuri foarte largi ale publicului erau afectate de arsenalul ideologic fascist.

Un articol din „Ostdeutsche Morgenpost“ din 20 aprilie 1937 denunța prezenta într-o bibliotecă a unor cărți de Heinrich Mann, Thomas Mann, Karl Ertlinger și Maxim Gorki. „În Germania, afirma scribul nazist, cărțile din epoca decadentă n-au astăzi nici o valoare; ele nu se pot vinde, nici împrumuta; în consecință, trebuie distruse. Cei ce nu se îndură să le distrugă cu propriile lor mîini să le remită poliției sau Oficiului central pentru dezvoltarea literelor germane“. Cel mai mare autodafe al cărților avusese loc încă în mai 1935 la Berlin, cînd fură arse — cu un ceremonial de un grotesc sinistru — douăzeci de mii de cărți, în acompagniamental unor „incantații ale focului“ care sunau astfel: „Primul corifeu: Împotriva luptei de clasă și a materialismului, pentru unitatea populară și pentru o concepție idealistă a vieții, arunc în flăcări scrierile lui Marx și Kautsky. Al doilea corifeu: Împotriva degenerescenței moravurilor! Pentru o moralitate sănătoasă! Pentru familie și pentru Stat, arunc în flăcări scrierile lui Heinrich Mann, Ernst Glaeser și Erich Kästner!“ Etc. etc.

Imaginea „omului nou“ nazist era intruchipată în personajul dramei lui Johst, **Schlageter**, care rostea replica, devenită de tristă celebritate: „Cînd aud cuvîntul cultură, scot revolverul!“

CHIAR ARTISTII AMĂGIȚI la începuturile mișcării naziste de lozincile demagogice despre o „asanare morală“ prin artă aveau să fie loviți în cele din urmă de interdicția creației. Astfel, Gottfried Benn, în data ce protestează împotriva calificării expresionismului drept un curent „antinațional, antipopular și imoral“; interdicția de a publica îi fu notificată în 1938. Sau Emil Nolde, în 1941, după ce de mult arta lui fusese taxată drept decadentă. Principala direcție de atac a poliției culturale naziste era, de altfel, tocmai arta deschis protestatară, de stînga, și cea de avangardă. O expoziție cu intenția deriziunii avea să adune toate operele incriminate, dintre care, la închiderea ei, Goering își însuși pentru propria lui colecție (scutită desigur de rigoriile ideologice naziste!) patru tablouri de Van Gogh, patru de Edward Munch, trei de Franz Marc (a cărui pictură era formal interzisă din 1936) și cite un Gauguin, Signac și Cézanne...

În 1939, la ordinul lui Goebbels, „resturile“ expoziției demonstrative despre arta „degenerată“ fură arse: 1004 tablouri 3 825 acuarele, gravuri și desene... Justificările cele mai cinice erau furnizate în discursuri și declarații: așa cum epoca creștină și-a creat o „artă creștină“, tot astfel „era național-socialistă“ trebuia să-și creeze „arta nazistă“; cele mai mari opere de artă s-ar datorator aplicării unui principiu de autoritate: universalitatea artei e o idee primejdioasă: „arta“ nazistă nu poate tolera emanațiile unei lumi decadente: ea celebrează sănătatea, „idealul ei de frumusețe e sănătatea“ ș.a.m.d. O se-



Franz Marc:
„Calul albastru“

lecție a subiectelor „autorizate“ recomandă renunțarea la tot ceea ce ar putea fi „morbid“, „căutat“ sau degradat printr-un exces de analiză intelectuală, pe scurt, „la tot ceea ce e străin și distructiv pentru rasă“. Ce a urmat, se știe: degradarea și apoi moartea artei. Concluzia lui Lionel Richad (**Nazisme et Littérature**) vizează esența însăși a ideologiei naziste, cu repercusiunile sale asupra culturii: „Emanation politique des milieux les plus réactionnaires, le régime nazi recueille de ces mêmes milieux des conceptions esthétiques nationalistes et impérialistes, à savoir essentiellement tournées contre l'universalisme de l'art, des formes nouvelles et créatrices et contre le respect de l'individu“.

O reacție — manifestată în variate moduri de intensitate — s-a produs totuși, chiar în condițiile cele mai dificile, urmărită de măsuri represive de o ferocitate fără precedent. Ilustrativ, în acest ultim sens, e cazul lui Carl von Ossietzky, Director al ziarului „Weltbühne“, ziaristul de mare forță a verbului, aliat cu comuniștii în lupta sa pentru coalizarea unui front antifascist, condamnat în mai multe rînduri la închisoare, amnistiat și ridicat din nou de Gestapo în 1932, întemnițat la Spandau, unde era și Ludwig Renn și Egon Erwin Kisch, apoi purtat din lagăr în lagăr, el e propus în 1934 de Liga germană a drepturilor omului pentru premiul Nobel pentru pace. Candidatura e sprijinită de celebrități ca Romain Rolland, Einstein, Virginia Woolf, Bertrand Russel, Aldous Huxley, Thomas Mann ș.a. A decerna însă premiul Nobel unui internat politic dintr-un lagăr nazist însemna firește un afront diplomatic adus Germaniei lui Hitler, ceea ce guvernul de la Berlin nu ezită să notifice. În urma unei atari presiuni, comitetul Nobel cedă, anunțînd că premiul nu va fi decernat în acel an. Campanie de protest stîrnită în urmă, amenințînd să prejudicieze Jocurile Olimpice din 1936, pe succesul cărora naștii mizau cu intenții propagandistice, îi determină să cedeze: Ossietzky fu transportat din lagăr într-un spital (era de mult grav bolnav) și Comitetul Nobel putu să anunțe la 23 noiembrie 1936 numele laureatului. Guvernul lui Hitler, vrînd să profite totuși dintr-o atare situație, încercă apoi să-și însușească suma decernată de Academia suedeză. La 5 mai 1938 Ossietzky murea.

IN ACEASTĂ PRIMĂ FAZĂ a luptei împotriva hitlerismului. Societatea germană a literaților (S.D.S.) era foarte activă, militînd pentru apărarea libertății de expresie în artă și adunînd în jurul ei numeroși scriitori de stînga: Brecht, Mühsam, Soghers, Toller, Plievier, Lukács ș.a. Într-un manifest din februarie 1933, ei scriau: „E de prisos să rostim fraze despre ceea ce însemnează fascismul pentru scriitorul care trăiește de pe urma condeiului său, și ne ce drum ne conduce monopolul gîndirii fasciste. Pe scriitor îl așteaptă, fizicește, foamea iar moralmente, îndobitocirea“.

Realitatea a fost însă mult mai îngrozitoare decît se prevăzuse în 1933!

În același an, Lion Feuchtwanger, Alfred Kerr, F. N. Foerster, Heinrich Mann, Ernst Toller, Kurt Tucholsky își pierd cetățenia germană și iau drumul exilului, care va însemna, pentru unii, și moartea. Pictorul Hugo Weyer-Thur e asasinat la Hamburg de S. A. Ludwig Renn e condamnat pentru înaltă trădare, la Leipzig. Erich Mühsam moare în lagărul de la Oranienburg. Kurt Tucholsky se sinucide în Suedia. Klee, Kirschner și Ernst Barlach se sting și ei în exil. Tot astfel, Robert Musil și Stefan Zweig (care se sinucide în 1942 la Rio de Janeiro).

Lupta unei conștiințe artistice libere continuă însă, dramatică, fie în rețelele rezistenței ilegale (Günther Weisenborn, Ricarda Huch), fie dincolo de granițele germane, unde o mișcare de amploare se organizează din 1933: la Praga apar „Die Neue Weltbühne“ și „Neue Deutsche Blätter“, la Amsterdam, „Die Sammlung“, condusă de fiul lui Thomas Mann, Klaus Mann. În 1934, ca replică la autodafeul cărților, se deschide **Deutsche Freiheitsbibliothek**.

La New York, emigrația sustine revista „Aufbau“ și o editură, „Aurora“, sprijinită de Heinrich Mann, Feuchtwanger, Brecht, Döblin. În 1936, la Moscova, scriitorii emigrați în U.R.S.S. editează revista „Das Wort“, iar în 1934, sub președinția poetului Erich Weinert se fondează comitetul național „Freies Deutschland“ (J. R. Becher, W. Brecht, Wolf, Gustav von Vangenheim ș.a.). În 1941 apare și publicația „Freies Deutschland“ în Mexico, iar în 1942 Arnold Zweig întemeie la Haifa revista „Orient“. Cu privire la funcția literaturii din exil, Klaus Mann scria în **Der Wendepunkt** (1952): „trebuia să informăm lumea asupra celui de-al treilea Reich și să atragem atenția asupra adevăratului caracter al regimului, dar în același timp trebuia să rămînem în contact cu cealaltă Germanie, Germania mai bună, ilegală, cea care se afla într-o luptă clandestină, și să aprovizionăm mișcarea de rezistență cu material literar; de altă parte, era vorba să reinviem marea tradiție a geniului german și a limbii germane, o tradiție pentru care în țara de baștină nu mai era nici un loc...“

Sînt lucruri care se uită uneori prea repede. Mă gândeam la cutremurătoarea previziune a lui Heine, la cei peste 250 de scriitori care luaseră drumul exilului, la cei asasinați, la cei 88 care au semnat totuși jurămîntul de lealitate față de Hitler, la cei ce — retrasi într-un așa-zis „exil interior“ — ca Ernst Jünger sau Gottfried Benn, pot afirma senin: „Pentru nimic în lume nu sînt dispus să zic: Pater, peccavi!“ Și-mi vine în minte o sală de cinematograful, la Bonn, cînd înainte de apariția călăreților deconectați ai unui western, imensul ecran panoramic fu invadat de crucile anonime ale cimitirelor războiului. O asociație pentru îngrijirea mormintelor soldățești cerea un obol oarecare. Ochi goi priveau fără expresie. Lumea prefera să ceară înghețată Lagnese și să guste „delicioasa ciocolată Chéri, umplută cu vișine de Liemont...“

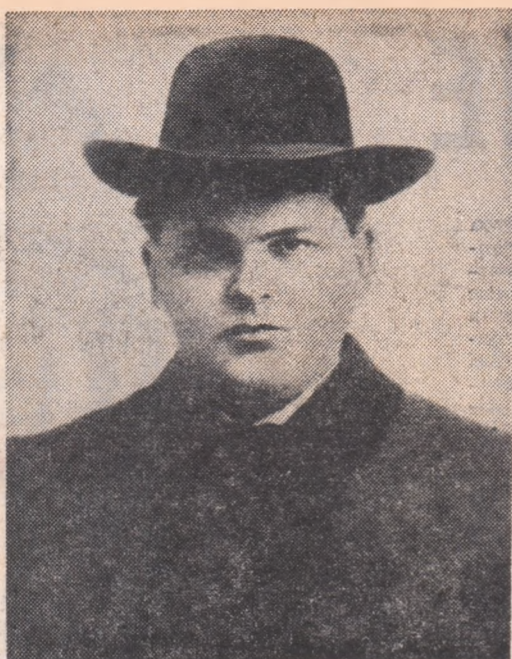
Mircea Zăciu

(Din volumul în pregătire, Teritorii)

„SOCIETATEA SCRITORILOR ROMANI”



Cincinat Pavelescu (1908)



Mihail Sadoveanu (1908)



Sezătoarea de la Sibiu (5 III 1911)

În fotografie, de la stînga la dreapta, Liviu Rebreanu, Octavian Tăzlăuanu, A. de Herz, Cincinat Pavelescu, Barbu Constantinescu, Emil Girleanu, Caton Theodorian, Victor Eftimiu, Corneliu Moldovanu, Oskafor Ghibu, Maria Filotti și D. Nanu.



Comitetul ales la 12 noiembrie 1912

N. Davidescu, D. Karnabat, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi — Caton Theodorian, Mihail Dragomirescu (președinte), I. Al. Brătescu-Voinești — P. Locusteanu, Emil Girleanu, Cincinat Pavelescu, Corneliu Moldovanu.

PRIMELE semne referitoare la încercarea de constituire a Societății Scriitorilor Români le găsim în ziarele bucureștene de la începutul anului 1908. Sînt comentariile și informațiile care anunță întrunirea oamenilor de litere, în vederea acestui eveniment. Întrunirea s-a ținut la 28 aprilie 1908, din îndemnul lui Cincinat Pavelescu și al lui Emil Girleanu. S-a înființat atunci — cel puțin „scriptic” — prima organizație a breslei scriitoricești de la noi: SOCIETATEA SCRITORILOR ROMANI, nume ales dintre alte multe propuse („Societatea Literarilor Români”; „S.S.R. — tineri”; „S.S.R. — Mihai Eminescu”; „Asociația Scriitorilor Români Tineri”; „Societatea Oamenilor de Litere”). Procesul verbal de constituire nu s-a păstrat în original, dar doi dintre membrii fondatori l-au publicat ulterior (Emil Girleanu, în PROZA, nr. 2, Craiova, 15 februarie 1914 — după originalul pe care declara că-l mai avea atunci, și Virgil Caraiivan, într-o broșură, Birlad, 1939 — după o ciornă păstrată în arhiva sa). Textul este următorul (il transcriem cu grafica timpului):

Proces-Verbal

Subsemnații, adunîndu-ne astăzi 28 aprilie 1908, pentru a întemeia Societatea Scriitorilor Români, am votat alăturatele statute și am ales următorul comitet: I. Adam, D. Anghel, I. A. Bassarabescu, Al. Brătescu-Voinești, V. Caraiivan, I. Ciocărlan, L. Dauș, N. Dunăreanu, Al. G. Florescu, Em. Gârleanu, A. Gorovei, St. O. Iosif, G. Murnu, D. Nanu, C. Pavelescu, G. Ranetti, M. Sadoveanu, C. Sandu-Aldea, A. Stavri, G. Sylvan — din care au fost proclamați: Președinte: Cincinat Pavelescu; Vicepreședinți: G. Ranetti și D. Anghel; Cenzori: C. Sandu-Aldea și M. Sadoveanu; Questori: I. Adam și G. Murnu; Secretari: Em. Girleanu și L. Dauș; Bibliotecar: St. O. Iosif; Casier: V. Caraiivan.

Drept care am semnat acest proces-verbal. Îscăliți: Cincinat Pavelescu, Em. Gârleanu, V. Caraiivan, Ludovic Dauș, C. Sandu-Aldea, D. Anghel, St. O. Iosif, I. Adam.

Se înțelege deci că la constituire au luat parte nu scriitorii, ceilalți (poate că și adesea prin simele). Statutele votate au fost redactate, după cum se vede din text, după ale scriitorilor frați. Cincinat Pavelescu la ședință pregătitoare, ținută la 13 martie 1908, la cafea din strada Edgar Quinet, Caraiivan. Se pare, de asemenea, de atunci au ținut ședințe în ziua de 28 aprilie, omagiu pentru societatea fondată (întemeiată la 28 aprilie).

Procesul verbal arată că Pavelescu și Emil Girleanu au înființat prima Societate Români la 28 aprilie. Asemenea, cert, că acest reușit să realizeze nimic pe care și l-a propus. S-au ținut ședințe (ultima pe la 26 octombrie 1908, conținând „pentru a decide chestiuni organizatorice”).

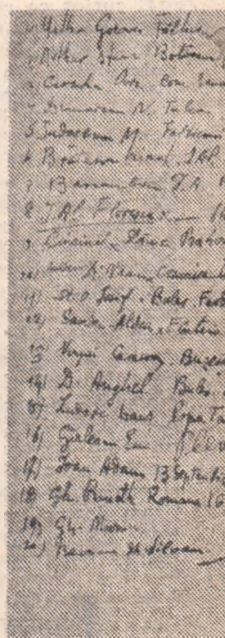
NEREUȘITA lui Cincinat Pavelescu a avut totuși o parte din interesul său scos din indiferența arătată de prietenii lor, arătându-se următorul: să se organizeze rație prin care să se exercite drepturile materiale — viitoare statute. Și astăzi, în 1909, un număr de scriitori se întrunesc la Liceul București și pun adevărată SOCIETATEA SCRITORILOR ROMANI. Menționăm — tot cu grație — numele tuturor acestora: D. Anghel, I. Agirbiceanu, I. A. Bassarabescu, Jean Bart, N. Berariu, C. Berariu, Zaharia Bărsănescu, I. Ciocărlan, Al. Ciocărlan, Al. G. Doinaru, N. Dunăreanu, Al. G. Florescu, Em. Gârleanu, Octavian Goga, A. Herz, St. O. Iosif, D. Nanu, Haralamb Lecca,

17 PREȘEDINȚI

• DE la înființare și pînă în prezent, șaptesprezece scriitori au ocupat funcția de președinte, unii dintre ei primind investitura de mai multe ori. La Societatea Scriitorilor Români au fost:

Cincinat Pavelescu:	1908—1909
Mihail Sadoveanu:	1909—1911
	1917—1919
	1923—1924
Emil Girleanu:	1911—1912
Mihail Dragomirescu:	1912—1914
	1919—1921
G. Diamandy:	1914—1916
Duiliu Zamfirescu:	1916—1917
Corneliu Moldovanu:	1921—1923
	1932—1936
Octavian Goga:	1924—1925
Liviu Rebreanu:	1925—1932
N. M. Condiescu:	1926—1939
N. I. Herescu:	1939—1944
Victor Eftimiu:	1944—1948
Zaharia Stancu:	1948—1949

După 27 martie 1949, cînd s-a format Uniunea Scriitorilor, au funcționat ca președinți: Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Mihail Beniuc, Demostene Botez și Zaharia Stancu.



Lista

TEA RIILOR ROMÂNII



con-
di opt
din-
tele-
aceea
pare,
se de
bastră
na de
helm
scrie
ini-
con-
a un
oror
1938).
st in-
ă, cu
nfiin-
cinat
a în-
brilor
e, de
e n-a
camul
tinut
i fost
Gir-
unor
a tot.

Corneliu Moldovanu, Ion Minulescu, D. Nanu, G. Orleanu, Sextil Pușcariu, Vasile Pop, Cincinat Pavelescu, Ion Scurtu, C. Stere, C. Silvan-Becescu, A. Stavri, Mihail Sadoveanu, Radu Rosetti, C. Sandu-Aldea, Caton Theodorian, G. Tutoveanu și doamnele: Isabela Sadoveanu, Elena Farago, Natalia Iosif, Maria Cunțan. Nu s-au păstrat documentele acestei adunări; nici ale celor de mai târziu — toate fiind pierdute, desigur, în incendiul care a distrus, la 29 ianuarie 1911, imobilul Luvru, din Calea Victoriei, colț cu Sărindar, unde și avea societatea sediul (la etajul III). Victor Ion Popa deținea, în anul 1934, o listă scrisă de Gîrleanu, cu numele a douăzeci de scriitori ce urmau a fi convocați pentru adunarea de la 2 septembrie 1909. Documentul acesta a fost publicat în „Boabe de grâu”. Pe el se vede aplicată vechea ștampilă a societății din 1908, a cărei dată însă este ștearsă. Dintre cei 47 de participanți la constituire, au fost aleși următorii, în comitetul de conducere: președinte: Mihail Sadoveanu; vicepreședinte: D. Anghel; secretar-bibliotecar: Em. Gîrleanu; cenzeni: Eug. Lovinescu și Cincinat Pavelescu; membri în comitet: Artur Stavri, Octavian Goga, St. O. Iosif, Ilarie Chendi, Ion Minulescu și Zaharia Bărsan. Acest comitet a dăinuit pînă la 11 noiembrie 1911 și a avut o activitate destul de rodnică pentru acele începuturi. Este de reamintit, bunăoară, organizarea de șezători literare, la București și în țară. La ele participau, îndeosebi: Mihail Sadoveanu, Cincinat Pavelescu, D. Anghel, St. O. Iosif, Caton Theodorian, Emil Gîrleanu, Sextil Pușcariu, Ion Minulescu, Victor Eftimiu, Octavian Goga, Liviu Rebreanu. O asemenea șezătoare (așa cum reiese din textul unui afiș) s-a ținut la Sibiu la 5 martie 1911. Pe afișul amintit sînt semnăturile citorva dintre scriitorii participanți. Într-o fotografie sînt înfățișați scriitorii, la ieșirea de la șezătoare: Liviu Rebreanu, Octavian Tăzlăuanu, A. Herz, Cincinat Pavelescu, Barbu Constantinescu, Emil Gîrleanu, Caton Theodorian, Victor Eftimiu, Corneliu Moldovanu, Onisifor Ghibu, Maria Filotti (care a citit din poeziile scriitorilor) și D. Nanu.

leescu
— g
; i-a
e pro-
ea de
porpo-
ararea
grăi
sep-
scri-
r din
lii ale
MĂNI.
npului
i, că-
rte și
Adam,
Bassa-
ceanu,
Caza-
I. Co-
V. De-
aslav,
Em.
Go-
Ibrăi-
nescu,

Nici documente fotografice de la ședința de constituire a Societății Scriitorilor Români nu s-au păstrat. Un fotomontaj apărut în revistele vremii, ne prezintă comitetul ales la 12 noiembrie 1912: N. Davidescu, D. Karnabat, Mihail Sadoveanu, Tudor Ar-



Comitetul ales la 24 ianuarie 1914

Rîndul de sus, de la st. la dr., M. Săulescu, D. Nanu, G. Diamandy (președinte), Cincinat Pavelescu, N. N. Beldiceanu; la mijloc: Tudor Arghezi, Ion Minulescu; jos: Al. T. Stamatiș, V. Demetrius, Caton Theodorian, Haralamb Lecca, G. Cair.

STATUTELE DE LA 1909

● IN statutele votate la 2 septembrie 1909, se menționează:

Numele complet al societății este **Societatea Scriitorilor Români**. Scopul societății este:

1. Apărarea drepturilor și intereselor morale și materiale ale scriitorilor;
2. Ajutorarea prin împrumut a societăților întovărășite;
3. Ajutorarea văduvelor și copiilor orfani ai societăților;
4. Ajutorarea scriitorilor tineri și de talent.

Mijloacele societății sînt: conferințe, șezători literare, reprezentații dramatice, serbări populare, redactarea unui buletin.

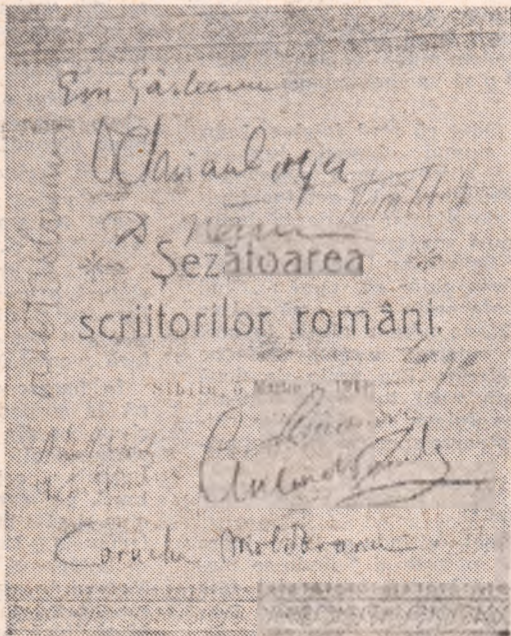
Membri sînt: activi, de onoare și donatori. Membri activi plătesc o cotizație de 2 lei pe lună și o taxă de înscriere de 10 lei. Membrii donatori sînt cei care se înscriu cu cel puțin 200 de lei.

Conducerea societății: un președinte, un vicepreședinte, un secretar, un bibliotecar, un casier și șapte membri în comitet. Președintele are două voturi.

Ion Munteanu



Convocarea de la 2 septembrie 1909



Afișul șezătorii de la Sibiu



Ion Pillat / Vinea / Liviu Rebreanu / Perspessiciu / Camil Petrescu

Conducerea S.S.R. din anul 1929

De la stînga la dreapta: Caton Theodorian, Vasile Savel, Ion Pillat, G. Murnu, Ion Vinea, Liviu Rebreanu (președinte), R. Voinescu, Perspessiciu, Camil Petrescu și N. Davidescu.

Cocorii



ÎN primăvara lui '58, odată cu primii muguri, mă întorceam în Capitală, cu fața radiind și pașii încordați, gata să trec în aplauzele mulțimii pe sub arcu de triumf. Și, aș fi meritat: se încheia o bătălie și lungă și grea, iar eu fusesem unul dintre soldații care-și făcuseră cu prisosință datoria. De altfel, nu mult mai târziu, am fost decorat și, după aceea, trimis în concediu pe malul Mării Negre. Stăteam întins pe plaja goală de la Eforie ascultând valurile cu gîtul mult lungit spre unul dintre ele, urmărindu-l pînă ce se izbea de țărniș, la numai cîțiva metri depărtare. Păsări scurte și albe cu țipăt ascuțit, purtînd pe aripi ceața marină, veneau rotindu-se pînă la umerii mei și eu încercam să le zimbesc și, în cele din urmă, m-am hotărît să mă duc acasă, în satul meu, să mă odihnesc cum se cuvine.

Am ajuns noaptea, tîrziu, după ce călătorisem cu două trenuri mai mult de zece ore. Ai mei, tata și mama, se tot ștergeau la ochi, prelungind parcă la nesfîrșit momentul acela de zăpăceală. Apoi, mama începu să se învîrtească prin bucătărie întrebîndu-se și răspunzîndu-și singură:

— Ai mîncat? Da' de unde! Trebuie să-ți fie foame. Ce-aș putea să-ți dau? Să-ți pun niște ouă? N-ar fi mai bine să-ți tai o găină? Omule, ia scoală!

Tata se sculă, își trase în picioare niște galoși largi de cauciuc și ieși afară mormăind:

— O să le sperii! O să credă că-i vulpea. Cine-a mai văzut să tai găini la miezul nopții? Încălzește cuptorul să faci niște baremi și niște azimă.

Era aceeași foială pe care-o cunoscusem de fiecare dată cînd mă întorceam acasă după ce lipsisem îndelung.

Găinile dormeau într-o încăpere a beciului, dinspre șosea, și cînd intrase tata se speriaseră, într-adevăr, și zburaseră afară, în curte, răspîndindu-se apoi care-nctro. Se făcuse zarvă, cîinii vecinilor începuseră să latre, se auzise chiar și vocea lui Gore Știrbu. „Cine-i pe-acolo?“, și cînd am coborît l-am găsit pe tata ghemuit pe după o grămadă de lemne stufoase chinuindu-se să scoată de pe sub ele ce-o putea:

— Uită-te la ea, s-a făcut arici!

M-am virît eu. Am apucat-o de coadă și-am tras-o în lumina felinarului.

— N-ar trebui s-o tai, i-am spus. Acuma ce-o să faci cu celelalte?

— Le las aici. Și-așa nu mai e mult pînă la ziuă. Nici n-o opărim bine pe asta și o să auzim cocorii cîntînd.

SUS, în casă, mama continua să se agite deschizînd un dulap, urcîndu-se în gura podului unde-și ținea oalele și tăvile de pămînt, trăgînd un sertar care se întepenise și pe care-l zgîlția, închizîndu-l apoi în zgomotul farfuriilor ce se clătinau. Pe tata, simțeam că o să-l cuprindă furia. Dar cînd mama îi amintea că ar putea să fiarbă un ibric cu tuică nu mai spuse nimic, ba chiar rîse: „Ei, uite o vorbă de om ca lumea!“ Își puse iarăși galoșii și-mi făcu semn să-l urmez în pivniță unde avea două butoaie, unul mai mic cu țuică, iar altul, burtucănos, cu vin, și pînă să umplem cana, dădurăm peste cap cîte-un clondir de rachiu rece.

— Ei, ce zici? Merge?

— Merge, i-am spus.

— Asta-i din toamna trecută. La anul cine știe dacă o mai fi.

— Crezi?

— Ce pot să spun? Am terminat cu via și cu prunii. Au pus și paznici.

— Asta nu-i rău.

— Ba e. Să-ți ia unul ție valiza, ce-ai zice?

— Valiza-i altceva.

Tata clătina capul. Apoi rămase o vreme nemiscat cu clondirul între degete. Stăteam foarte aproape unul de celălalt și totuși separați de tăcerea în care ne închisese rău. Abia tîrziu, tata murmură:

— Ai drentate: valiza-i un fleac. Vedem noi ce-o să mai fie. Bine că mai treci și tu pe-acasă.

Îl cuprinsese, deodată, un aer de veselie: umplu încă o dată clondirele și meraserăm sus ducînd și-un braț cu lemne.

Totdeauna tata fusese pentru mine un bărbat în puterea vîrstei, acum însă, la

lumina aceea neclară a dimineții, mi se părea un bătrîn pe care puterile îl părăsiseră. Se așeză pe pat într-o poziție de așteptare, cu coatele pe masa trasă în fata lui.

— Asta nu-mi place mie la tine, spuse el. Ne ții fără vești. Măcar la două luni să trimiți o scrisoare. Cumperi o carte poștală, scrii cîteva rînduri, și-o arunci în cutie. Ce mare lucru-i asta?

Îmi puse apoi o sumedenie de întrebări, totul întretăiat cu tăceri măsurînd minute interminabile:

— Cum o duci?

— Bine.

— Măcar bani ai?

— Cît îmi trebuie. Pot să-ți las și matale ceva.

— Nu, nu, mie să nu-mi duci grija. Deocamdată nu ne plîngem. Mai tîrziu poate... Cînd n-o să mai avem nimic.

— De ce să n-aveți?

SIMTEAM în mine ceva foarte trist, o resemnare ce părea să împovăreze toată casa. Aș fi vrut să-i spun tatăl cîteva cuvinte care să-i facă plăcere dar nu le-am găsit. M-am gîndit la Saie. Saie era electrician la Craiova și taică-său, Păsat, îl bătrîn, se ducea uneori pe la el și-l întreba ce face cu banii.

— Ce să fac? Mă duc la film, îi spusese Saie.

— Și cît costă filmul?

— Doi lei.

— Și restul?

— Păi nu mă duc numai o dată.

— Da' de cîte ori?

— De zece ori pe lună. Și cîteodată și de douăzeci de ori. Și dacă sînt filme bune mă duc și de treizeci de ori. Și mă duc și la teatru, și mă duc și-n excursii...

Păsat rămăsese înmărmurit.

— Bă Saie, păi tu nu ești om, mă... Tu te-ai prostît de cînd ai plecat. Că am fost și eu la ce zici tu cînd eram prin București și am văzut și eu ce-i filmul de care vorbești, da' m-am dus odată și-am terminat! Ce-ți mai trebuie dac-ai fost odată? Vezi mă, că prost cum ești, te înșală ăstia!

— Ce face Saie?, l-am întrebat pe tata. Tot la Craiova?

— Tot. S-a însurat. Are și doi copii. Ar trebui să te gîndesti și tu...

— Am să mă gîndesc.

— Să nu rămii cu gîndul...

— De ce cu gîndul?

— Fetele pleacă. Termină școala și-o iau din loc. Nu știu dacă o să le mai găsești.

— Le găsesc eu, n-ai teamă.

Privirea tatei căută la fereastră primul semn al zorilor care nu se hotărâu încă să se arate încă de mult știuse că o să rămînă doar cu mama, că au să trăiască așteptîndu-ne cînd pe unul, cînd pe altul. Frații mei nu mai dăduseră nici ei de mult pe acasă. Văzîndu-mă pe mine îl amucă dorul de ceilalți văzîndu-i pe ceilalți se gîndea la mine.

— Din ce parte vii?

— De la mare. Sînt în concediu.

— Și dacă te căutam? Dacă m-aș fi repezit pînă la București? Vezi? De asta-ți spun că-i bine să scrii din cînd în cînd pe unde ești și ce faci: sînt la mare, stau aici atîta, pe urmă trec pe-acasă.

La început, reproșul tatei fusese făcut așa, într-o doară, acum însă înțelegeam bine că era vorba de o idee pe care-o scotea mereu în față:

— Am rămas singuri. Și nu se știe.

Odată se rufe scara de la pod și n-ai de la cine să ceri o luminare.

— Tată, aproape că m-am răstit eu, nu-mi place cum vorbești.

— Nici mie.

— Atunci de ce-mi spui toate astea?

— Ca să le știi.

Își turnă într-un păhărel ce mai rămăsese în clondir și se duse la bucătărie să aducă oala cu țuică fiartă. După el veni și mama.

— Ar trebui să pui farfuriile, spuse ea. Vezi să nu le spargi.

Pe urmă mama plecă și reapăru cu o tavă cu friptură și cartofi.

— Ce zici de-o acritură? Își frecă tata mințile. Am o putinică cu castraveci. Te duci să iei cîțiva? Uite strachina asta.

— De ce trimiți conilul?, izbucni mama. De unde să știe el unde-ți ții tu putinică? Or vrei să se lovească orbecînd pe-acolo?

— Lasă mamă, că n-o să mă lovesc.

Am luat strachina și felinarul. Tata a venit după mine.

— Ne-am învățat cu el. Da' n-o să mai fie nevoie.

— De cine?

— De felinar. Am tras sirmele, am luat și becuri. O să stăm la lumină și-o să ne vedem numai pe noi. Că voi... Numai cînd o să vă cheme popa...

MAM făcut că nu-l înțeleg. L-am văzut numai obrazul luminat, deodată într-un mod neastentat deasupra bărbiei și mi l-am închinuit tîmăr, plin de vioare și de bărbăție. Niciodată nu-l auzisem văicărîndu-se. Nici măcar bolnav nu-l văzusem vreodată. Îi plăcea chiar să spună: „Cînd o să dea boala peste mine, o să cad ca visinul“. Făcea adesea aluzie la acel visin foarte puternic și rămuos de pe vremea bunicilor. Era acolo de două vieți și l-am găsit într-o dimineată trîntit de-un fulger cu rădăcinile răgîhinate și întoarse spre cer ca o înjurătură:

„Și dacă m-ai trăznit, ce? Mi-am trăit vâleatul!“

Fără zgomot, uitîndu-se cu luare aminte unde năsește și finindu-se mereu în dreptul luminii felinarului, tata se duse spre colțul din stînga al pivnitei, dădu la o parte cîteva mănunchiuri de mărar uscat, apoi un capac din lemn și scoase din putinică nu prea înaltă castraveci, pînă ce umplu strachina pe care l-o țineam alături.

— Știi de cînd sînt? De astă toamnă. Și uite ce tari se țin!

— Asta-i opera mamei, i-am spus.

— A mea. Eu am pus hreanul și tu-fele de ardei! Tot secretul e în moare. Dacă știi cum să le faci moarea, stau ca și-n cutia de conserve. Numai că-s mai buni. Un castraveci de asta face cît două cutii de oraș... Ce știți voi? Ar trebui să dați mai des pe-acasă. Nici n-avem cu cine să ne îndemnăm... Hai să mai ardem o tuică... Mă bucur că ți-ai mai adus aminte de noi.

— Cum o duci, tată? Vă împăcați bine?, îl întrebai.

Nu-mi răspunse imediat. Duse felinarul spre grindă, îl atîrnă de-un cui și pipăi cu mîna fata de sus a grinzii pînă dădu de un virf de seceră din care făcuse un cutit. Cu lama asta de oțel tăie dintr-un castraveci și-mi întinse o bucățică.

— Ia, să vezi cum e! Ei, cum e? Nu clipi! Pe vremuri puneam rămășaguri: cine clinea cînd mîca murături sau tușea cînd înghitea ardei nu era bun de însurat. Dacă nu găsești pe-acolo, ne uităm pe-aici și-ți găsim noi o nevastă. O iei cu tine, dar esti mai legat... Nu-i bine să te desprinzi cu totul de locuri. Cum să ne împăcăm? Oamenii sînt ca oamenii. Nici buni, nici răi. Ne vedem de treburi. Muncesc în echipă. Și eu și maică-ta. Dacă îți vezi de treburi și nu faci lucru de mintuală, n-ai cu nimeni nimic.

Arană cu aceleasi mișcări calme și calculate putinică, punînd la loc capacul și legăturile de mărar lemnos și urcărăm în casă unde bătea un miros dulce de azimă caldă, chiar atunci scoasă din cuptor.

Ei uite, așa zic și eu, își trecu tata mîna pe sub bărbie. Acum ne putem aseza cum trebuie. Uite, cînd vă mai văd pe-aici mă amucă foamea. Asa, n-am nici un chef. Faci conii, faci cocorii. Noi rămînem ca ciocăranii. E cald, e frig, stăm aici... Cocorii de iarnă...

NOAPTEA trecu fără să dormim. Dincolo as fi avut o cameră unde să fi fost singur, dar am rămas în cea în care mîncasem. Am tras masa la locul ei, lângă fereastră, și ne-am întins, eu într-un pat, tata și mama în celălalt, socotindu-se fiecare obligat să stăm așa o vreme, cu fata în sus, nemiscăți. De-ar fi fost iarnă, as fi urmărit flăcările din tavan și mi-as fi amintit toate poveștile cu lăun și zmel mărunti iesiti din lăstărisuri. Acum însă în locul lor, încremenise lumina palidă a lunii, lipsită de orice imaginație. Nu îndrăzneau încă să vorbim, desi știam fiecare că lucrul ăsta se va întimpla din clipă în clipă. În sfîrșit, încenu tata:

— Cît stai?

— O săptămînă.

— Să treci și pe la Ivănoiu. Întreabă mereu de tine.

— Ce face?

— N-o duce rău. Are pensie. Numai că și la el, copiii...

— Dar Toma lui Mară?, am vrut eu să schimb vorba.

— E pe la Petroșani. Lucrează la mină.

— Și Gore Știrbu?

— Știrbu e naznic de cîmp. Colindă zilnic cînspe kilometri. Are picioare bune, ciungul.

— Și Cerbică?

— Cerbică a murit. De mult. Fra tebecist. Nu s-a mai putut face sănătos. A încercat el, dar nu s-a putut...

Odată cu zorii se ridicară amîndoi și stătură o vreme în capul oaselor. Desi bănuiau că nici eu nu dormeam, coborîră din pat cu mișcări încete, fără să facă zgomot.

În fiecare dimineată plecau împreună la gospodărie, mama luînd cu ea și-un coș din papură s-aducă la amiază buruienii pentru porci. Asta le era bucuria: cei doi porci lungi, de rasă bună, pe care-aveau să-i taie de Crăciun și să aibă apoi tot anul cu ce prăji legumele. Lucrau în aceeași echipă și se hotărîseră să nu linsească nici o zi. Tocmai la vîrsta cînd ar fi trebuit să muncească mai puțin, ei se obligaseră să-si încordeze puterile să nu spună careva că nu mai sînt buni de nimic. Plecau surîzînd, veneau surîzînd, dar mama se gîrbovise și o dureau salele. Nu se plîngea. Totuși, tata o vedea a-

de iarnă

decea ducându-și palmele la șira spinării și respirând greu.

— La anul n-o mai iau, mi-a spus tata. O las acasă. Cumpăr o vacă pentru lapte și-o pun s-o păzească. Mă duc numai eu. Ce-o să pățesc?

— O să ai zile-muncă mai puține.
— Nu mi-e mie de asta. Mi-ajung câte fac eu.

— Atunci e foarte bine.
— Trebuie să-mi pun la punct podul. Să dau jos totul și să fac tavan din cărămidă.

Mi-am adus aminte că podul casei era din nuiele împletite, nuiele groase din ramuri de carpen și corn, lemn tare ca fierul, dar că încă de multă vreme tata se temea să nu fi putrezit și să se pomenească cu tavanul căzînd. Avea pățul, avea șopron, se obișnuise însă să-și urce agoniseala în pod — curățarea porumbul, treiera grîul, vîntura fasolea și făcuse acolo, pentru fiecare soi, colțul său îngrădit cu scinduri.

— Ai cărămidă?, l-am întrebat.
— O mie de bucăți. Pot pava două poduri. Ba chiar trei!

Am tresărit. N-o fi din cărămidă aceea făcută de noi cu-atita vreme în urmă? Cărămidă la care muncisem și eu? Nu, nu putea fi! Asta se petrecuse demult, se scursese de-atunci o istorie. Și totuși nu mi-l închipuiam pe tata făcînd cărămidă fără mine. Nu mi-l puteam imagina. În nici un chip, pregătind lutul, turnînd apă, trîgînd tiparul și lăsînd, deasupra ariei, cărămidă după cărămidă, în rînduri drepte și umede, fără să fi fost și eu acolo, lîngă el, cu ochii mari de ucenic și mîinile întinse, gata să-i vin în ajutor.

— Pe urmă vreau să fac o curte nouă, a spus tata. Știi nucii ăia trei? De sus, din Piriul de Dincolo?

— Ii știam.
— S-a făcut grădinarie. Nu mai erau buni decît să pună piedică la tractoare. Unul colo, unul colo, unul colo... Le-am spus să mi-i dea. De fapt, erau ai mei. Trei zile am tăiat la ei. Doi sînt zdraveni. I-am dus la joagăr. Uite, colea, scîndurile. O să fac un gard pentru o sută de ani. Unul e găunos. L-am lăsat acolo tăiat în butuci cu fierăstrăul. Azi, m-am hotărît să-l iau. Mergi cu mine?

ASTA s-a întîmplat într-o sîmbătă după amiază. Soarele trecuse de creasta colinei și urcam repede parcă să-l ajung. Dar tata s-a oprit rotîndu-și privirea. A găsit cu ușurință un salcîm din care poți face pene și le-a cioplit repede. Simțeam cum ardea de nerăbdare să-și încerce puterile, voînd parcă să vadă dacă maiul cel greu mai era pentru vîrsta lui. În clipa următoare a și atacat trunchiul. Nu era o treabă ușoară, fiindcă lemnul se uscaser stînd prea mult în bătaia soarelui și a ploilor.

— E învîrtoșat, îmi spuse el. Da' lemnul e bun. La iarnă nici o căldură nu e ca a lui.

Cel mai greu era să tai prima bucată. Dacă despiciătura avea să ajungă dincolo de inima copacului, atunci o s-o crape, cu siguranță, în două. Pe urmă trebuia o să fie mai ușoară. Dacă însă securea o să înțepenească acolo, va trebui să despice trunchiul de la margine și să-l desfacă de-a curmezisul, bucată cu bucată. Așa cum se temuse, crăpătura nu depăși porțiunea putredă. Tata bombăni: va să zică lemnul voia să se bată cu el! Ei, bine, să se bată!

— Să vedem care pe care?, se întoarse el spre mine și eu mă ferii. Îmi făcui de lucru adunînd crengile sfărîngite care se rupeau de îndată ce le atingeai de genunchiul îndoit. Îmi convenea, puteam face astfel grămezi strînse, ușor de urcat în căruță.

Între timp tata începu să vorbească de-a dreptul cu lemnul. Îi vorbea ca unui prieten, căruia însă nu voia să-i dea pace:

— Nu mă las, să știi!

Îl izbi de cîteva ori cu maiul, cu icnături smulse din fundul pieptului, zdrobindu-l puțin cîte puțin prin penele care se afluiau tot mai adînc la fiecare lovitură. După ce izbuti să facă o a doua despiciătură, tata o luă de la început: înhăță din nou securea și cu un gest larg care-i apropia pieptul de pămînt, înfipse fierul la baza celor două despiciături. Lăsă apoi securea,

luă maiul și se sui pe buștean ca să poată izbi în plin. Ce era greu făcuse. La a treia lovitură a maiului, care răsună limpede pînă în cealaltă parte a văii, lemnul se înălță și cobori lăîndu-se ca o jivină care-și dă duhul.

Și așa procedă cu fiecare butuc. Pe unul însă îl oprî. Nu-l croi în lung. Cînd mama veni cu căruța, îl puserăm deasupra țîndărilor și abia acasă tata îl tăie de-a curmezisul cu fierăstrăul reușind să scoată un fel de roată fără spițe pe care o curăță de coajă și doborî, încă de vreo palmă, din margini, partea vinată. Rămase numai lemnul bun, gros, masiv și rotund pe care a doua zi avea să-l scobească ușor cu dalta și să-l lustruiescă.

Nu l-am întrebat pentru ce-l păstrează, știam, voia să facă din el un scaun scund pentru gura sobei cînd va fi iarnă, un scaun asemănător celui de altădată pe care noi, copiii, ne așezam cu rîndul (și numai pînă a numără la o sută) în fața grătarului să ne încălzim picioarele. Probabil avea degetele

Gogonică, vezi cum faci, nu cumva să-ți tai ziua". Și dacă vrea, i-o taie!

Tata a rîs iar:
— Ei, cum o să i-o taie?
Stică Nașu s-a holbat:

— Crezi că-l doare mina? Păi, n-ai văzut? Carnetu-i la el! Își ia creionul de după ureche, îl caută în carnet, la fișa lui, și ziua s-a dus. Că Matache nu uită că și lui i-au luat alții suba. De ce să nu le ia și el altora zilele, acum, cînd s-a ajuns?

Stică Nașu se strîmbă și ridică din umeri nedumerit:

— Atunci, de ce n-am avea mai bine logofeți? De ce să-l ascult eu pe Matache? Adică de ce să aibă el, Matache, mototolul, creionul după ureche și eu să prășesc la picioarele lui?

NE uităm unul la altul și tăcem. Tata pare să se simtă vinovat că mă lasă pe mina lui Stică Nașu să-mi tulbure zilele de odihnă. Îi spune, în răsăritul acea de soare care aprinde totul cu o lumină foarte albă, izbucnită parcă dintr-odată:

— Ia mai taci, bă, Stică, și stînge mai bine felinarul ăla că ne facem de rușinea lumii. Cine-a mai văzut felinar aprins cu soarele sus?

Și eu înțeleg că cel puțin pentru oamenii din satul meu, procesul de lămurire abia începea. Mai erau, desigur, și nedreptățile, unele reale, altele închipuite: „Nu se poate să nu-și bage el, președintele, măcar un bănicior de grîu în lada șaretei cînd trece pe la magazie!", dar știu bine că oricît de roditor ar fi fost să devină pămîntul, trebuia să treacă încă multă vreme pînă cînd țărani mei, acei cocori de

bine între ei, cînd nu se știa prea bine nici de ce căruța mergînd înainte, luna fugea înapoi. Și eu m-am dus la țîrg cu tata să cumpărăm semințe pentru grădinarie, și tata a cumpărat și niște pomi subțiri și delicați, mai mult niște nuiele. M-am întors ziua sîrînd din căruță și alergînd pe marginea zvîntată a șoselei, descuț și amețit de mirosul pămîntului trezînd, cu pomii mei în brațe, doi duzi și un cireș, dăruți de tata să fac ce vreau cu ei. I-am pus în grădină, în gropi adînci, făcute cu sapa, pînă la genunchi. Știam că, bătînd cu putere pe lîngă ei pămîntul de primăvară, aveau să se prîndă în cel mult patru zile. Adică joi, vineri, sîmbătă și duminică. Luni, de cum a dat soarele, am fugit într-acolo să-i văd. În toată vremea asta hălăduisem pe dealuri cu Saie și cu alții, trîgînd în piept aerul tare, proaspăt, înmiresmat, ocolînd, pe cît puteam, grădina, să-i las să-și crească frunzele în voie. Dar ei n-aveau nici muguri. Întîmplarea asta m-a tulburat adînc. L-am chemat pe Saie să-l întreb ce s-ar fi putut petrece. Saie era mai mare cu cîteva ani decît mine și se bucura de faima de-a fi un zurbagiu. Atunci însă devenise, dintr-odată, foarte serios:

— Cînd i-ai pus?
— Acum patru zile.
— Pămîntul era cald?
— Scotea aburi.
— I-ai udat?

— Nu. Era destul de umed.
— Să-i uzi — a dat el verdictul și eu l-am ascultat. În fiecare seară coboram în grădină și turnam pe micile tulpine cîte-o căldură cu apă proaspătă așa cum adapai caii. Chiar așa mi se păreau atunci acei pomișori, — niște



Ilustrație de Ilie Vasilescu

amorțite, fiindcă, de obicei, cioplea repede și cu mai multă iscusință. Era duminică, era foarte de dimineață, dar el se sculase ca și în zi de lucru, cînd încă nu răsărise soarele. Eram sub tîndă, în tînda beciului, cum îi spuneam, cu felinarul deasupra și, ceva mai tîrziu, cînd nu mai era nevoie de lumina lui amenică, a venit și Stică Nașu, trîgînd dintr-o țigară, să-mi povestească, revoltat, cum își făcuse Mite Mitaliu bucătărie din cărămidă luată de la clădirea băncii care se dărîmase și cum nimeni nu-i spusese nimic, ba, culmea, parcă într-adins, fusese numit brigadier.

— Toți sînt niște hoți. Aștia-s oamenii.

— Ei, nici așa, a rîs tata.

— Ba așa e!, și-a lipit el țigara de buze parcă s-o mînce. Ne-au spus să intrăm în gospodărie. Am intrat. Acum, treaba lor.

— A cui?, l-am întrebat.

— A lor! A șefilor! Că avem la șefi!... Doi cu sapa, cinci cu mapa.

— De ce zici dumneata că e treaba lor? — am vrut eu să-i aud pînă la capăt gîndurile.

— Dar a cui să fie? A lui Panalea? A lui Dinu Cîrlog? A lui Gogonică? Gogonică, știi și matale, avea circiumă. Se ducea lumea la el și bea pe săturate. Aducea și pește: mare, mic, viu, sărat, te așezai la masă sub pruni și comandai. Acum îl comandă Matache. Stă în fața lui pe tarla cu creionul la ureche și-i spune: „Plivește bine, nene Gogonică, sapă bine, nene

larnă — cum spusese tata — aveau să-și simtă aripile și puterea de zbor spre lumea nouă în care intrau.

După masa de prînz, masă de duminică, tata și mama începură pregătirile pentru plecarea mea: o sacoșă cu ouă, cîteva bucăți de trandafiri scoase din garnița cu untură, azimă, două sticle cu țuică, mere... Aveam tren abia seara, dar ei țînuseră să fie totul aranjat din vreme. Eu m-am lungit pe pat și mama mi-a pus, alături, o pătură moale să mă învelesc dacă voi simți răcoare. N-am putut însă adormi. I-am lăsat singuri foindu-se pe-acolo și-am coborît în grădină unde cîndva, la începutul vieții, fusese cuptorul de ars cărămidă cu chipuri de oameni și de întîmplări rămase în memorie ca o lungă povestire de care nu m-am putut despărți niciodată. Și m-am văzut copil și mă scaldam în gîrlă și m-atîrnăm de crengi și săream de-acolo, făcînd zgomot, și apele țîpau și, în cele din urmă, păreau să nu mai fie. Rogozul se uscaser, iar caii, strănutînd, se făcuseră statui. Atunci eu ieșeam din apă și le săream în șa; și alergînd prin aer, dădeam din copite și-n clipele acelea învîrteam Pămîntul ca pe-o minge.

SI tot atunci am retrăit legenda mea de aur cu niște pomi pe care nu-i lăsam să crească. S-a petrecut de mult, n-aveam decît opt sau nouă ani; era pe vremea cînd luceafărul atîrna pe cer ca un felinar depărtat și oamenii nu se vedeau prea

minji pe care aș fi vrut să călăresc dincolo de păduri. Turnam apa lășînd-o să se prelingă și mă uitam apoi cu luare-aminte la ramurile boante. M-am dus cu gîndul la rădăcini. Cum or fi rădăcinile lor? Prinseseră ele „mustăți”? Nu mai voiam să-i cer părerea lui Saie. Ar fi ris de mine sau nici n-ar fi știut. De altfel, cum ai putea să știi dacă un pom abia sădit are sau nu are încă rădăcini din moment ce nu le poți vedea? Cel mai sigur semn ar fi fost mugurii, dar uite că mugurii nu apăreau. M-am hotărît să-i scot și i-am pus dezamăgit la loc, cîrînd mai departe apă cu căldura.

Toată viața mea din zilele acelea avea acest țel al înrădăcinării și, uneori, pînă și noaptea, împins de vise, intram pe furîș în grădina din spatele casei pipăindu-le crengile sterile. Și mi se părea că în loc să crească, pomii se subțiau și se strîngeau și eu încercam să aflu acel ceva care-i înăbușea.

Curînd însă au venit alte întîmplări și am uitat de ei. I-am revăzut tîrziu, după mulți ani. A fost ca o întîlnire neașteptată care te înfioară: pomii erau înalți, puternici, cu totul alții, și poate că nici nu i-aș fi recunoscut dacă nulelele acelea de început n-ar fi rămas zidite în mine ca niște vene ale sîngelui, ca propriile mele vene.

Întîlnirea avea loc după mulți ani, pomii nu mai erau nici ei copii, intraseră în problemele grave ale vieții, nășteau ei înșiși viață și imi dădeam seama că n-ar fi putut crește așa, decît plecînd de lîngă ei.

SĂPTĂMÎNA

Reluări:
DESPOT-VODĂ de Alecsandri
(Timișoara)
VIFORUL de Delavrancea
(Pitești) — turnee în Capitală

AMONTA azi o veche lucrare, înseamnă a o pune din nou în discuție, în lumina unui gând inedit, a unei descoperiri teoretice sau măcar din dorința de a restudia, dintr-o perspectivă contemporană, raporturile statornicite ale eroilor cu istoria — altminteri care ar fi rostul reeditării ei scenice? Lectura monotonă, impersonală a textului lui Alecsandri, într-o caligrafie înceată a mișcării și într-un cadru somptuos de lespezi aurite, a avut, poate, ca intenție, o hierarizare bizantină a povestii tumultuoasă romantice a lui **Despot-Vodă**. Efectul e însă adesea soporific: sub costumația eteroclită și abuzivă, figurația, Ciubăr-Vodă și personajul feminin lasă uneori impresia a somnola. Numai Lăpușneanu (Ion Cocieru), semănând bine cu chipul-i brodat de la minăstirea Slatina, pare a se justifica în ambianță.

Relatările documentare despre Despot, Laski, Francisc Zay, Tomșa și alte personaje autentice din drama lui Alecsandri s-au îmbogățit mult față de izvoarele de care a dispus autorul, dând azi posibilitatea unei alte optici asupra personajului central. Regizorul Emil Reus n-avea decât a răfosi masiva culegere **Călători străini despre Țările Române** (vol. II, Ed. științifică, 1970), unde se publică rapoartele secrete privitoare la domnia lui Iacob Eraclide, trimise la Viena de Ioan Belsius și Martin Literatul, fragmente din **Viața lui Despot** de umanistul Iohann Sommer, relatarea lui Alessandro Guagnini, precum și mărturiile celor șase aprozi și mercenari care, narind exact sfârșitul lui Despot în Suceava asediată, fac superflua cel puțin mențiunea din caietul-program „adevărul asupra uciderii sale nu este încă cunoscut”.

Reprezentarea nu e bîntuită nici de ambiții, nici de patimi. Voievodul (Vladimir Jurăscu) monodiază, lustruind versurile Scena finală, culminantă, pare operetistică. Decesele violente ce încoronau schillerian acțiunea, săvîrșindu-se acum strict decorativ, au efecte de bomboană fondantă.

DE O PROFESIONALITATE INCERTĂ în compartimentul compact al boierilor, slujitorilor, oștenilor — învesmîntați abracadabrant în blănuri și cușme ursești, mușamale cu scilpici, pulovere reiate, orrate cu catarame de gablonz și găitane rînduite din bărbii pină-n călcie (ideile de croială și cromatică sînt ale Beatricei Mateescu) — omenirea **Viforului** lui Delavrancea (spectacol piteștean adus la București) se foiește, cu înțepeneli și răsteli, printre bolovani găuriți și birnișoare negețuite (scenograf Emil Moise), fără un sens exact al vieții ei scenice. Cîte un actor joacă pe cont propriu (Ion Anghel-Mogîrdici, extrăgîndu-se fără succes din ansamblu) sau, dimpotrivă, încercînd cu onestitate și dificultate a portretiza (Adina Rațiu-Tana, Dem. Niculescu-Arbore).

Totuși, o anume considerare a eroului atrage atenția, căci Ștefăniță-Vodă e înfățișat ca un tînăr lucid, nerăbdător a domni independent, pentru a-și putea realiza planurile personale, folositoare țării, fiind obligat să reprime boierimea retrogradă și încăpățînată — care, de altminteri, completează blind, în categoric împotriva-i, de conivență cu inamicii externi. Juvenil, contestatar, consecvent cu obstinatie unei idei politice proprii și patriot ferm în decizii, Ștefăniță apare, în jocul nuanțat, cîteodată elegant și clar (nu totdeauna și destul de puternic afirmat) al lui Mihai Dobre, într-o viziune în orice caz deosebită de multe din cele anterioare. El problematizează într-o factură modernă, emurată

de morbidity și maleficiune, răspunzînd parcă observației făcute de Camil Petrescu acum patruzeci de ani, că pentru a nu rămîne un personaj de structură melodramatică arbitrară, cu o psihologie perimată, Ștefăniță trebuie să fie cît mai accentuat în umanitatea lui și în strania-i pasiune de a crede că are deplin dreptate.

Dacă regizorul C. Dinischiotu ar fi dus pînă la capăt, în întregul spectacol, cu îngrijire și finisare artistică, această idee...

Reevaluări:
RAȚA SĂLBATICĂ de Ibsen
(Timișoara)

CU Rața sălbatică, teatrul timișorean demonstrează că are o trupă serioasă, iar regizorul Emil Reus că e apt a construi o explicație, intelectualmente posibilă azi, a unui simbol dramatic. Înclinația celor mai buni artiști ai noștri către transgresarea în registrul realismului — ca atitudine dacă nu și ca expresie — a literaturii de alt regn estetic, dă mai totdeauna rezultate interesante.

Cînd a fost reprezentată prima oară în Franța, de Antoine, piesa i s-a părut lui Jules Lemaitre o bufonerie cu final tragic. De altfel și Călinescu numește **Un dușman al poporului** „comedie”, deși nimeni nu cultivă, pe scenă, situațiile ori personajele comice ibseniene, iar **Comedia dragostei**, a aceluiași scriitor, nu mai e jucată, de mult, nicăieri.

Puternicul dramaturg norvegesc descoperă, prin profunde secționări balzaciene, infrastructurile carente ale tuturor euforiilor burgheze. Ca și pescărușul cehovian, rața sălbatică opoșită în familia Ekdal metaforizează o alunecare rînită din cerul aspirațiilor, într-un țir-



Cristina Tacoi și Mircea Angheliescu în piesa „Vinovatul” de Ion Băieșu

nut domestic mlăștinos. Un Savonarola provincial, tînărul Gregers, îi dezvăluie fotografului Hjalmar adevărul mizer că fericirea casnică a acestuia se întemeiază pe turpitudini ascunse, în timp ce medicul Relling, rezonant de duzină, se căznește să mențină bovarismele derizorii ale aceluiași Hjalmar, cu minciuni consolatoare. Victima acestor revelații inutile și tăceri tot atât de deșarte va fi singurul suflet pur, fetița Hedwiga, care se va sinucide.

Shaw, Gorki, Cehov, Pirandello, Strindberg, O'Casey, marile spirite ale răscurii de veac, erau profund preocupate de căutarea adevărului și de posibilitatea sa terapeutică, sub unghi moral și social; în aceeași sferă problematică, Ibsen pare a condamna, în **Rața sălbatică**, atît soluția absurdă rigoris-



Gregers (Miron Nețea) în dispută morală cu Doctorul (Radu Avram — care și-a luat, nejustificat, masca lui Ibsen) în spectacolul timișorean „Rața sălbatică”

ă inflexibilului Gregers, cît și transigența absurd înșelătoare, în fond asocială, a pseudo-umanitaristului doctor. Spectacolul timișorean decide net, printr-o demonstrație suplă, fin gradată, că fetișizarea adevărului absolut, adică dogmatismul ce se exaltă pe sine, e veritabilul mobil al tragediilor oamenilor măruntă.

Pe scena mohorîtă, personajele se ivesc dintr-o zonă obscură, ca de nicăieri, par decalibrate sufletește, atmosfera e glacială, rarefiată, cu licăriri lugubre de sfeșnice pe pereții negri și șuieră sinistre de sirenă pe furtună (scenografă, Emilia Jivanov). Prosta bine marcată a lui Hjalmar (Vladimir Jurăscu), abulia bătrînului Ekdal, cu accese factice de entuziasm pentru bizare vinători de iepuri de casă (personajul e jucat remarcabil de Gheorghe Pătru — exceptînd doar unele, inexplicabile, pierderi de voce și de direcție), panica surdă, convertită în sărmană viclenie femeiască, a Ginei (excelenta actriță Florina Cerel, depășind categoric liniaritatea rolului), ruperile interioare ale Hedwigăi (creată cu profundă și ingenuă poezie de Mihaela Buta), ispășind cu seninătate dramatică toată mizeria morală a unei lumi pentru ea de neînțeles, cinismul tembel al bătrînului Werle (Stefan Iordănescu) și cel agresiv al doamnei Sörbe (Garofița Bejan) și mai ales duritatea obstinată a lui Gregers, sub masca inconștientă a generozității (Miron Nețea) alcătuiesc un tablou sumbru, traversat de incertitudini cenușii și dire de lumină lividă. Într-o compoziție sobră, ritmată, solid articulată, toic ibseniană.

Jucînd incolor, Radu Avram (doctorul) și-a luat și figura lui Ibsen, cu faturide, din motive ce rămîn absolut e-

Stavis. Pentru publicul nostru, adevărurile revelate de acești autori nu mai sînt noi și nici atît de penetrante cum erau, poate, la vremea lor, și pentru publicul lor. Pe urmă, un atare spectacol, în care actorul sare brusca de la un personaj la altul, de la o stare la alta, de la o idee la alta, fără suporturi scenice de decor și recuzită, ci bizuit numai pe propria sa convingere și propria sa expresivitate corporală, pretinde un antrenament psihofizic intens și o disciplină de ansamblu, pe care unii din cei opt interpreți nu au dovedit nicicum că le posedă.

Totuși, efortul acestă colectiv — încă evaziv, dar nu lipsit de seriozitate — selecția repertorială interesantă și formula scenică dorită simplă, directă (nu încă și comunicativă), succintă ar putea însemna un început de reprofesionalizare a unei trupe care, de o bună bucată de vreme, se degrada vîzînd cu ochii, luncînd pe panta bulevardizării, spre un diletarism sprincenat.

Premieră originală:
VINOVATUL de Ion Băieșu
(Teatrul „Nottara”)

PUBLICATA mai de mult în „Scînteia”, piesa într-un act (în două părți) **Vinovatul** de Ion Băieșu a avut premiera absolută la Arad, anul trecut, și premiera bucureșteană duminică 2 aprilie 1972, la Teatrul „Nottara”. Același regizor, Alexa Visarion, și același scenograf, Vittorio Holtier, au semnat ambele spectacole, cel bucureștean păstrînd ceea ce era sugestiv stilizat în primul: o încăpere simplă, un straniu pat pătrat, cu o grindă verticală în mijloc — ca un simbol de răstîgnire, ca un trunchi de spînzurătoare, ca un stîlp al infamiei.

Căci dintre cele două personaje fără nume, care-și consumă drama în această odaie albă și orabă, femeia e o Eri-nie ce urmează a pedepsi, într-o pornire justițiară absolută, crima făptuită de bărbat împotriva iubitului ei, cu douăzeci de ani în urmă. Făptașul, descoperit în ceasul dinaintea prescripției crimei, chinuit de conștiință, poate și de neputința de a scăpa de răzbunarea femeii, se va sinucide.

Foarte concentrat și tensionat scrisă, cu o unitate stringentă, în dezvăluiri zgîrcit oferite printre tăceri sincopate, de un dramatism percutant, piesa lui Băieșu mai are meritul implicării subtile a societății, ca „parte civilă”: societatea n-ar putea ierta fărădelegea, chiar dacă martorul unic l-ar cruța, din motive sentimentale, ori din oboseală, pe răufăcător.

E, în această lucrare, o lîmpezime tragică de tip elin și un chin al opțiunii — cu decizia funestă a redempțiunii printr-un gest ultim — amintind cele mai bune piese ale teatrului existențialist; firește, fără ambiguitatea filozofică a soluțiilor caracteristice aceluia teatru.

Păstrînd atmosfera încordată a textului și clocotul interior al încrîncenării înfruntări, spectacolul a beneficiat de vibrația mereu comprimată în gesturi elementare a Cristinei Tacoi și de convulsia lăuntrică, și ea decantată în is-toviri mut disperate, a lui Mircea Angheliescu, aflați într-o continuă și strînsă relație. Nu cred că pauza — în care actorii rămîn immobili în scena fără cortină, iar publicul iese în foaier să se deconecteze cu citronadă — ar fi în folosul reprezentației. Dar această impresie, ca și aceea de oarecare scădere a convicției actorilor și de exterioritate, în partea a doua, se pot datora crispării evidente din seara premierei.

Vinovatul rămîne, prin valoarea lui de dramă originală, modernă, actuală, substanțială, un moment relevant al stagiunii bucureștene.

Valentin Silvestru

„Felix și Otilia“



ÎN ACEST FILM, culorile nu-s numai Eastman, ci-s obținute printr-un procedeu nou și foarte agreabil. Cum acțiunea se petrece în 1909, în plină „belle époque“, costumele și interioarele au încercat (și reușit) să ne dea o frumusețe destul de asemănătoare cu aceea din *Moartea la Veneția* a lui Visconti. Frumusețe și lux care ne cam depărtează însă de casele păraginite văzute de Călinescu. Mai mult decât decorul, acțiunile personajelor au știut evoca fără cusur climatul voit de Călinescu, și pe care, în 1938, îl numeam balzaciano-dostoievskian. Căci găsim aci o lume cu mulți nebuni într-însa și unde, cum zice proverbul, „Satan conduce balul“ (adică Banul, zis și „ochiul dracului“). Totul se învârtă în jurul banului, al poștei de bani, sau al nu mai puțin pateticului dispreț pentru bani, profasat de câteva alte personaje. Avariația lui Moș Costache și aproape patologică, iar nebunia lui Simion e fructul vieții sale de cheflui, acum zaharisit. Cei doi moșnegi țicniți, cirpănoși, maniaci, egoiști, cusurgii, agresivi, insuportabili, sint interpretați de doi neprofesioniști. Și au fost admirabili. În mare parte succesul redării atmosferei balzacienne și dostoevskiene vrută de Călinescu se datorește or. Autorii filmului (Ioan Grigorescu — scenarist, Iulian Mișu — regizor) au avut buna idee de a-l face pe Moș Costache să sufere de ecolalie (repetarea în neștire a aceluiași cuvinte), alternând cu un început de romanță de inimă albastră, expectorată răgușit și fals. De asemenea, de un excelent efect a fost dicțiunea sisăită a lui Simion. Personajele negative sint multe. Casa din strada Antim e un pandemonium, o pensiune de infern, unde fiecare pensionar e monstruos altfel, abject, fiecare în felul lui. Fiecare voce răsună altfel Aglaie (Clody Bertola) înțepind, calomniind, mahalagind cu priviri distinse, făcând pe cucoana și dindu-și mereu în petec. Stănică (Dinică), cu o incontinență verbală sentimental-juridico-filozofico-samsarescă; Aurica (Elena Dacian), totodată bleagă și agresivă, dar cu o tristețe și anosteală dezolantă; tânărul Titi (Ovidiu Schumacher), geniu pustiu și schizofrenic conștiincios — toți aceștia (precum și multele roluri secundare și figuranții cu text) compun un iad burghez perfect contrastând cu grupul altor trei personaje, tot atât de diferite unul de altul. Un alt neprofesionist m-a umplut de încintare. În rolul greu al lui Pascalopol, Sergiu Nicolaescu a fost admirabil. Într-o privință el a „campat“ un personaj mai veritabil decât chiar cel indicat de Călinescu (citez: „voluminos, cărnos la

față, rumen ca un negustor, însă elegant prin finețea pielii“). Cu asemenea atribute fizice (plus „cărare la ceafă“ de „vieux marcheur“) era greu să satisfaci cererea (tot a lui Călinescu) de om elegant în toate cele (chip, îmbrăcăminte, vorbă, fapte). Dar trăsătura lui cea mai generoasă este felul cum este fascinat de fetița de 19 ani, Otilia. Nu-i cere nimic, ci doar voia să-i îndeplinească orice voie. Iar dintre darurile dăruite de el, cel mai mare este faptul că o înțelege. Lucru nu tocmai ușor. Căci, în concepția lui Călinescu, Otilia e un amestec de copil și hetairă. Hetairă în sensul de zeiță care aparține, cast, tuturor. Femeile frumoase au (după părerea ei) o slujbă sacră și un drum de cruce. „Rostul femeii este să placă“ — zice Otilia. „Viața ei adevărată e scurtă: cinci, șase, cel mult zece ani. Voi, bărbații, nu înțelegeți asta, fiindcă viața voastră are altă viteză.“ Iată de ce, deși îl iubește tare pe Felix, prietenul ei din copilărie, amină să se mărite cu el. Iar căsătoria cu Pascalopol nu este mariaj adevărat, căci acesta (care o înțelege mult mai bine ca Felix), o liberează și o lasă să-și ia zborul în lume.

Filmul, în bună parte, redă această interesantă figură feminină, dar mai mult prin textul lui Călinescu decât prin dicția și mișcările interpretei. Aceasta e foarte liliacă și delicată (Julieta Szőny), dar are o expresie mai mult speriată decât ingenuă, mai mult repezită decât capricioasă. Otilia lui Călinescu, depozitară a unei frumuseți care trebuie să placă tuturor, este o ființă care nu se poate fixa, ci trece mereu de la o idee la alta, de la o faptă la alta. Trece.

Pe cînd, în film, ea sare. Sare dintr-una într-alta. O trecere e o mișcare lină, dulce, nu țîșnită, și nici măcar zglobie. Grația e suplă, nu zvîcnită. Nu numai gesturile și acțiunile, dar și frazele la acțiunea noastră sint nu tranziții, ci explozii.

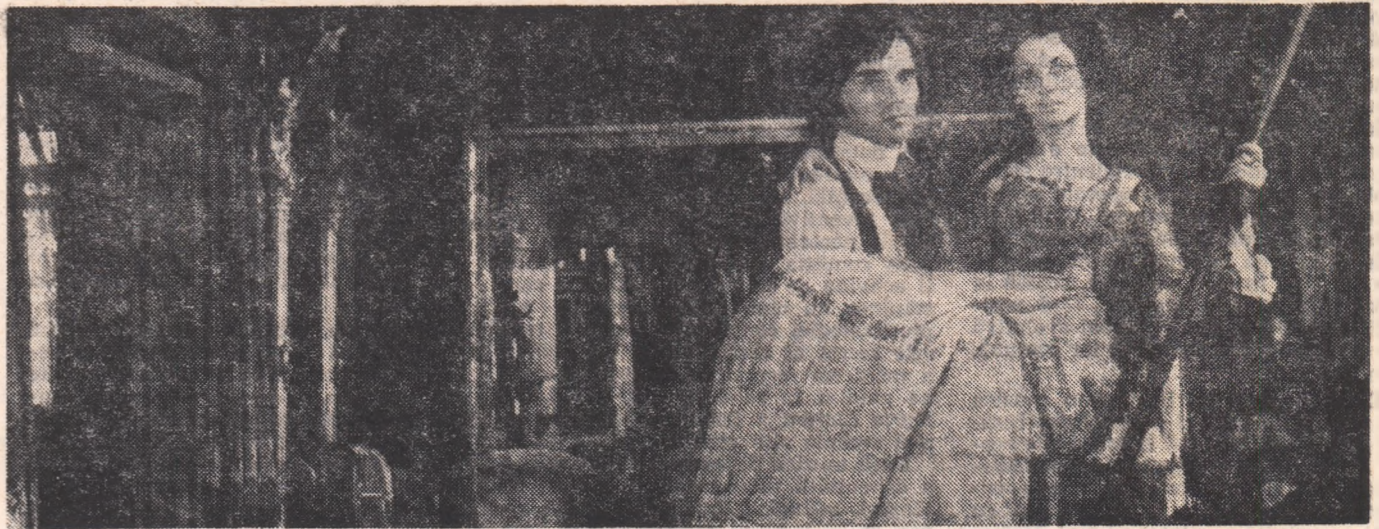
Deși puternic îndrăgostit, Felix socoate amorul ca o anexă a carierei. Pe cînd Otilia crede că lucrul într-adevăr serios este dragostea, acel lucru așa de rar, așa de supra-omenesc. Silințele pentru carieră el le consideră a lucrul cel serios, iar amorul ca partea frivolă a existenței. În realitate, gîndește Otilia, amorul adevărat și total e lucrul cel mai rar. Cînd ai nespusul noroc să-l întâlnești, serios este să vezi în el lucrul cel mai serios din lume. Munca? Studiile? Rivna de a ajunge? Toate acestea-s lucruri sigure, pe care le poți regăsi oricînd, și reîncepe și iar reîncepe. Nu fug. Ca amorul. Iată de ce trebuie să-i dăm acestuia înțietate. Ceea ce Felix nu face. Iată de ce este așa de plină de sens scrisoarea pe care o primește Felix de la Otilia, plecată cu Pascalopol la Paris. „Cine a fost în stare de atîta stăpînire, e capabil să învingă și o dragoste nepotrivită pentru marele lui viitor“.

Toate acestea sint destul de abil redate în film. Ceea ce însă e complet greșit (nu fiindcă se depărtează de roman, ci pentru că se depărtează de personajul filmului însuși) — este bizara idee de a termina povestea cu războiul din 16—18 cu milionarul Pascalopol, înțors în țară (nu se știe de ce), rănit (nu se știe de ce) și vorbind (nu se știe de ce) cu totul altfel decât știam că vor-

bește Pascalopol. Una din calitățile cinematografice (da, cinematografice) ale romanului era tulburătoarea disproporție între două durate. Povestea care ni se deapănă dura 2 ani și umplea 710 pagini. Povestea a doua durează 15 ani și ocupă 2 pagini jumătate; Felix face un enorm salt în timp. Va avea 32 de ani și Otilia 33; el e acum un medic mondial celebru, căsătorit cu fiică de ministru; ea e o încîntătoare tînără cucoană, bogată, elegantă, măritată cu un bărbat agreabil. Dar nu mai e Otilia, ființa cu mandat uninominal de la providență să placă tuturor. Este o burgheză așezată, cu cariera mitologică terminată. Perioada a durat 15 ani; și a umplut, în carte, exact 2 pagini și jumătate. Această heterocronie, frumusețe princeps a poveștii lui Călinescu, trebuia folosită în film. Mai ales pentru că era, în sine, ceva foarte cinematografic.

Dar nu vreau ca aceste câteva observații să întunece impresia generală bună pe care o lasă filmul. Putea fi mai bine. Dar așa cum a fost realizat este un succes.

D. I. Suchianu



...După o mare operă epică

RAREORI se izbutește un film după o mare operă epică. Nu se poate opera decât cu o concentrare nefirească a timpului și a episoadelor, cu o simplificare pînă la linear a ramificațiilor. Nu se regăsesc decât greu personajele, nu se suprapun dialogurile, nu se simt evoluțiile, nu stăruie în jurul scenelor potențial acela inefabil la lucrurile nerepetabile.

De aceea m-am temut să văd *Felix și Otilia* (și țin să spun că titlul filmului îmi displace profund pentru rațiuni legate de esența estetică a personajului principal feminin care nu poate fi gîndit într-un cuplu — la fel de puțin s-ar fi potrivit *Pascalopol și Otilia*, de pildă). Și tocmai ambiguitatea Otiliei, risipită în gesturi, vorbe, atmosfera mi se părea insurmontabilă ca dificultate, așa cum insurmontabil este obstacolul permanent în calea oricărei tratări, a textului călinescian însuși.

Și totuși am văzut filmul. Evident, scenariul e și nu e text călinescian în planul sens al cuvîntului, cu selecția, tăieturile și adausurile intervenite în fluxul dialogului și acțiunilor, cu abaterile de la câteva semnificații în general nu majore, cu excepția finalului melodramatic, de război, substituit inexplicabil unei banale dar cit de expresive întîlniri tîrzii între Felix și Pascalopol, într-un tren mergînd spre Constanța și în cursul căreia amintirea Otiliei plutea, ca un fum subțire, între cei doi bărbați. În actuala configurație a finalului, atenția cade pe situația de fapt, pe atmosfera de război și pe sfîrșitul lui Pascalopol, estompînd ceea ce era important.

Marele scriitor permează însă întreaga structură artistică realizată după romanul său. Personajele cărora le-a dat viață îmbracă o impresionantă varietate tipologică și respiră adevăr omenesc rar, atât individual, cit și general uman. Și ochiul bun al regizorului și gustul său sigur au tradus nu numai nesupărător, ci remarcabil, ficțiunea unui univers creat prin cuvînt, în imagini vizuale. Nu numai o distribuție puțin ciudată prin potrivirea ieșită din comun între actori și roluri (și-mi exprim mirarea admirativă pentru folosirea atât de nuanțată a unor neprofesioniști între nume strălucit consacrate), dar o coerență bine topită a timpului, a atmosferei, a mișcării și a nemișcării, a tuturor detaliilor (cu excepția vocilor care sună toate la fel de tare de oriunde ar veni, cu o emisie uniformă care nu cunoaște inflexiunile, surdinele ori semi-tonurile) scaldate în ilustrația muzicală de mare calitate datorată generoasei inspirații a lui Anatol Vieru, contribuie la izbînda estetică a filmului.

Ritmul acestuia e lent, așa cum se potrivește viziunii călinescienne, constructive în sensul acumulării elementelor unei arhitectonici baroce în toată compunerea. E un univers de construcții vechi și delabrate, de obiecte numeroase, unele prețioase, altele mai mult sau mai puțin deteriorate, juxtapuse, venind fiecare dintr-o lume de amintiri sugerate, dintr-o serie personală, întretăiată cu altele, cu care se întregește. Casa lui Costache Giurgiueanu, din strada Antim, este o astfel de lume, plină de surprize in-

corporate în obiecte, ca și casele rudelor lui Stănică Rațiu, stăpînite de stranii dar explicabile imobilități. Oamenii sint fascinați de obiecte, prinși de ele, trăind pentru ele dacă le au, dorindu-le dacă ele nu le aparțin. Toată cursa vieții personajelor călinescienne este închinată posesiunii concupiscente a acestei lumi. Așa e viața lui Costache Giurgiueanu, avar fără răutate, rob al obiectelor lumii materiale (între care se numără, desigur, și banii) din care își trage o tainică putere vitală pentru a le păzi. Pe el îl păzesc membrii familiei Tulea, toți interesați, maniaci, obsedați, mărghiniți la cercul orb al intereselor lor. Singura forță, negativă însă, singura dinamică într-atîta imobilitate este lichiditatea perfectă, noul. Dinu Păturică al acestei lumi de sfîrșit și început de secol, cum s-a spus, singur în stare să refolosească toată lumea de obiecte pentru egoismul său cras, slujit de o minte iscoditoare care pîngărește totul.

Dincolo de aceștia care vizează atât de jos și niciodată spre spirit, dincolo de caricatură și aparență umană, se află doar trei personaje. Unul, Pascalopol, e și el stăpînul unui univers de opulență, încă nelovit de deteriorare. Cultura și generozitatea lui îl împiedică să se lege de iluzia obiectelor pe care le posedă. Dar neavînd iluzia acestor lucruri, Pascalopol e funciarmente trist. Felix e un adolescent care aspiră spre realizare intelectuală, lipsit de înțelepciune, dar plin de viață afectivă și sensibilă, la fel de dezinteresat ca și Otilia. Pură și nelegată de lucruri ca o

ondină, Otilia este irealul produs, incredibilul produs al acestei lumi, în care se mișcă lin, cu siguranța și grația unei nobleți de simțire autentice, străină de telurile dezumanizatoare ale celorlalți. Toți actorii se desfășoară organic în rolurile lor, între grotesc și gravitate. Niciodată caricatura nu înlocuiește substanța umană, nici la bătrînii maniaci, la Costache și Simion, amîndoi excelenți. Aglaie și Stănică, soacra și ginerele fac o pereche scoasă parcă din paginile lui Balzac. Georgeta, curtezana de rafinate subțirimi își face rolul cu inteligență și franchețe.

Deși e mai mult aristocrat decât mare burghez în film, Pascalopol are distincția și melancolia fină a unui înțelept oriental. Iar Olimpia și Felix au încă pe ei prospețimea nevestejită a anilor adolescenței tîrzii. Și ceilalți toți sint crescuți, ca de cînd lumea, în roluri, și Olimpia, și Aurica, și Titi și Marina și așa mai departe. Iar lumea obiectelor are o consistență extraordinară, trăind palpabil în timp. Fiecare, atins de reflector, își spune povestea, și face singur descripția. Și a propos de descripție, aș vrea să spun cît de bine a fost făcută scena aceea din Bărăgan, cu bivoli care ne-au cutundat dintr-odată într-o tabuloasă regresie.

Și regizor și operatori și decoratori și autori de costume au conlucrat cu talent și gust și ochi și mîna sigură la un film românesc de mărimea întâia. Ne bucurăm că-l avem.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga

Ciclul cameral Mozart

● STAGIUNEA 1971—72 va rămâne probabil în anele concertistici bucureștene ca o stagiune a ciclurilor. Meritul acestora (asistăm încă la desfășurarea citorva, în timp ce altele s-au consumat la nivelul temporal al unei singure seri) rezidă desigur în dualitatea lor cultural-didactică. Pentru că luminând un întreg domeniu al creației unui compozitor, putând să alăture capodoperelor și piese de mai mică durabilitate (fiindcă o cultură muzicală nu trebuie să se argumenteze doar pe emanații geniale, lipsind astfel termenii de comparație, suporturile reliefului valoric) ciclurile vin cu marcata lor potențialitate formativă să ilumineze zone obscure ale orizontului nostru, să coloreze petele albe ale disponibilității noastre de meloman.

Înșiruirea concertistică a lucrărilor camerale ale lui Mozart este o întreprindere de adevărată desțelenire spirituală. În concurența cu operele simfonice sau lirice ale maestrului, fiind handicape de propria lor profunzime, piesele cu pricina așteptau cu sficiune să fie din când în când, cite una, scoasă la lumină în mod întâmplător, fără posibilitatea de judecată global-evolutivă pe care ți-o dă prezentarea lor comună, corelată.

Ca și în cazul lui Beethoven, muzica de cameră, îndeosebi pretențioasa creație de quartet, rezumă la Mozart întreaga diagramă a creației sale componistice și, ca și la marele său urmaș, cuceririle structurale se aplică aici cu mai neumbrită puritate, cu mai perfectă claritate artistică. De la ciclul de quartete numite „milaneze” și pînă la cele dedicate mai vîrstnicului său prieten

Joseph Haydn, muzica mozartiană iese din salonul „rococo”, din miinile diletanților interpreți ce-și umpleau astfel prisosul de timp și intră în sala de concert a profesioniștilor cu specială înțelegere a destinației camerale, se transformă din divertismentul genial în suma de gândire a unei naturi excepționale, a unui maestru neegalat al combinațiilor sonore.

Amestecînd, rembrandtian parcă, luminile și umbrele, Mozart este și aici același mare dialectician al melodiei, prezentîndu-ne înșiruri intervalice într-o uluitoare unitate, cu un aspect logic, determinist, de neclintit, care face ca succesiunea să ne apară de o logică implacabilă, singura posibilă, cînd de fapt inventivitatea maestrului este pe cît de nesecată, pe atît de cochetă. În plus condiția polifonică a quartetului îi convine de minune lui Mozart, care stăpînea nu numai legile criptice ale plurimelodiei contrapunctice, ci și marile secret al expresivității particulare a manierei respective — și doar dacă ne gândim la celebra fugă dublă din *Kyrie Eleison* a *Requiemului* și nu la mai trebuie altă confirmare.

Dacă muzica de cameră este o culme a dificultății interpretative, cea a lui Mozart, adăugînd, față de celelalte, rigori stilistice și de puritate sonoră greu de atins, rămîne un examen ideal pentru oricare formație. Nu ne mirăm deci de participările prestigioase consem-



Ștefan Ruha

nate pînă în prezent, ca și de cele anunțate pentru celelalte trei concerte din ciclu.

Deschizînd șirul concertelor, quartetul „Philharmonia” sub conducerea competentului George Nicolescu ne-a oferit o lecție de stil interpretativ mozartian. Respectînd cu suplețe particularitățile fiecărei piese, formația a știut să talmăcească muzica de pe o poziție estetică unitară și într-o realizare auditivă fără curs. O lună mai tirziu quartetul „Pro arte” a dovedit probitate profesională și dezvoltarea concertistică a unor muziceni de mult obișnuți cu podiumul. Sunetul splendid al primei viori, minuită de excelentul Varujan Coghizian, muzicalitatea tuturor membrilor ansamblului s-au îmbinat în chip plăcut cu măiestria, și aici nedesmințită, a lui Aurelian Octav Popa, în cadrul quintetului cu clarinet ir. La major.

În cel de al treilea concert, quartetul Filarmonicilor din Cluj, cu girul interpretativ al solistului de prestigiu care este Ștefan Ruha, ne-a rezervat o seară muzicală într-adevăr excepțională, cîntînd un Mozart într-o manieră stilistică impecabilă și cu un unison de simțire interpretativă colectivă, cu o grație pe care nu orice formație asemănătoare le poate atinge.

Costin Cazaban

Corul Madrigal sau pasiunea creatoare



Marin Constantin

DE MAI MULT TIMP ne-am obișnuit cu remarcabilele concerte ale corului *Madrigal*, condus de entuziastul dirijor Marin Constantin. Un loc important în activitatea sa îl ocupă interpretarea lucrărilor corale românești, prime audții, lucrări scrise de compozitori la cererea specială a dirijorului. Experiența începută cu *Scene nocturne* de Anotol Vieru, pe versurile lui García Lorca, piesă devenită azi un important reper interpretativ, aparți-

bind formației *Madrigal*, a continuat cu *Ritual* de Myriam Marbé, *Aforisme* de Ștefan Niculescu, *Bocete străbune* de Alex. Pașcanu. Toate lucrările menționate au fost încununat de un deosebit succes, în concertele susținute în țară, precum și în cele de peste hotare.

Orientarea generală a dirijorului, în privința acestui fel de lucrări, este cea poetică, sugerată, poate, de atmosferă baladescă, tipică folclorului nostru. O întâlnire fericită a acestei orientări cu un potențial componistic responsabil a fost realizată în interpretarea recentă, din concertul Radio, a piesei *Remember* de tinărul și apreciatul compozitor Dan Buciu. Afirmat de curînd, în peisajul componistic românesc, ca un talent deosebit de înzestrat, Dan Buciu a pus în pagină muzicală, folosind un amplu arsenal de mijloace interpretative, un mănunchi de versuri din manifestul poetic al lui Eugen Jebeleanu — *Surîsul Hiroșimei*. Calm și profund, autentic dramatic și tragic, ecou al acestui manifest a structurat trei scene sudate convingător și inseparabil, denumite *Întîlnirea cu Hiroșima*, *Corul copiilor uciși* și *Corul păsărelelor*. O caracteristică generală a lucrării mi se pare a fi, în urma unei prime audții, poezia muzicii, planul poetic și cel muzical fiind contopite. Demn de relevat găsesc faptul că tristețea deplină, resemnată aproape, din versurile lui Eugen Jebeleanu, a fost topită muzical într-o suplețe a aparatului de soliști, recitatori, cor și bandă

magnetică (prelucrată de Traian Ionescu în laboratorul Conservatorului) cu o fluiditate spațială și temporală apropiată de idealul mioritic. Această stare temperamentală, înțeleasă și însoțită de madrigalistică, conferă certitudine unei prime interpretări.

Aleatorismul de esență folclorică, caracteristic *Ritualului* de Myriam Marbé, o piesă de mare succes aflată în repertoriul *Madrigalului*, și-a cucerit un loc precis în conștiința muzicală a interpreților, datorită utilizării, în primul rînd, a unor rădăcini de folclor arhaic, tipuri de autentic melos românesc. Adiacența acestei gândiri cu stilul *Obîrșii*-lor lui Mihai Moldovan, o altă primă audție prezentată de *Madrigal* în concertul Radio, mi se pare indiscutabilă. *Tropotită*, *Jelanie*, *Fluiere și buciume*, *Cîntec lung* și *Joc întesit*, cele cinci secțiuni ale unei lucrări concise, dense, filtrează tot atîtea esențe de structuri tipice care stau apol la baza unor reconstrucții. Această manieră componistică, etalată doct și cu convingere de Mihai Moldovan și în alte lucrări ale sale, solicită interpretii la aducerea în același plan de proiecție a gândirii spirituale, aducere necesară pentru realizarea unei sugestionări sincrone a publicului de concert. Claritatea substanței sublimate, puterea de sugestie funcțională, patriotismul plener pus în circulație sînt calități ce impun *Obîrșii*-le.

Anton Dogaru

IUBIRE

MELOMAN: un cuvînt cu o încărcătură emoțională pe care n-o re-găsim — în ciuda aparenței de identitate a sensurilor — la „iubitorul” de literatură sau de pictură, și cu atît mai puțin la cel pe care, printr-o proastă inspirație, o anumită mentalitate estetică îl numește „consumator” de artă. Comparabil cu „melomanul” — prin frenezia dăruirii sugerate de acest cuvînt — este doar termenul „cinefil”, a cărui aură e departe însă de a avea aceeași noblețe. Într-adevăr, numai în raporturile cu muzica este sufletul nostru solicitat să participe cu ceea ce e mai ardent și mai curat în capacitatea sa de a iubi. De ce? Pentru că muzica însăși este arta pe care am putea-o defini ca emanație și expresie prin excelență a acestui sentiment: iubirea îi este consubstanțială. O operă literară sau picturală de cea mai autentică valoare poate fi foarte bine consacrată evocării unor fenomene, unor fizionomii, unor trăiri tributare urii sau violenței, indiferenței sau răcelii. Nu ne putem însă imagina Muzica, în înțelesul ei cel mai universal-uman, generată de vreo realitate care ar ține de neîubire. Dacă o asemenea zămislire totuși se produce — și e din nefericire cazul din ce în ce mai generalizat al compozitorului din așa-zisa „avangardă” — are loc de fapt o transformare a Muzicii în contrariul ei. Este inadecvat — și din punctul de vedere logic, și din cel estetic, și din cel pur omenesc — să se vorbească despre Muzică în legătură cu acele producții sonore al căror mesaj constă în ură și violență, indiferență și răceală. În măsura în care a consimțit să fie evocatorul sau cîntărețul neîubirii, compozitorul secolului nostru a contribuit la apariția acelei monstruoase realități pseudo-artifice care este antimuzica. În pragul acesteia, noțiunea de meloman își pierde valabilitatea. Poți desigur să te interesezi foarte activ de cele mai noi experimente, de compozițiile ieșite din concepția serială sau din cea ingineresc-electronică, dar este exclusă posibilitatea de a iubi asemenea fenomene (numai dacă nu are loc o perversitate maladivă a acestui sentiment în cel pe care-l atrag ele). A-l asculta pe Stockhausen din aceeași pornire și necesitate interioară care te îndeamnă spre Mozart, a dori să trăiești lăuntric în climatul demențial pe care-l creează atît de magistral opera acestui „revoluționar”, trădează o gravă surpare interioară, a cărei cercetare nu mai e de resortul esteticii, ci al psihopatologiei.

Este deci firesc ca arta iubirii să ceară celor cărora li se adresează, să-i răspundă cu aceeași monedă de aur. Termenul de *meloman* este incomparabil în ceea ce privește intensitatea și frumusețea sentimentului care-l aureolează, deoarece nici o artă nu îndreaptă spre om efluvii de iubire ca acelea pe care le simțim emanînd din „Simfonia a noua” sau din „Parsifal”, din „Matthäus-Passion” sau din „Cîntecul Pămîntului”. Poți — cînd ți se face un asemenea dar — să nu te dăruiești la rîndul tău cu toate resursele de afecțiune, să nu devii, în sensul cel mai eminent al cuvîntului, un „meloman”?

Ce înseamnă însă să iubești muzica, în acest sens înalt care depășește toate celelalte predilecții artistice, oricît de exaltate ar fi ele? Nu va fi niciodată, de prisos să se pună această întrebare, cîtă vreme vor exista oameni care vor crede — și, vai, mă tem că ei alcătuiesc majoritatea — că a iubi muzica înseamnă să faci din ea cît mai des prilej de desfătare intimă. Cel ce-și conține în acest spirit relațiile sale cu muzica, arată însă nu iubire pentru ea, ci iubire de sine: el iubește voluptatea pe care i-o procură muzica. Din acest punct de vedere, melomania unei categorii foarte largi de „jouisseurs” e de aceeași esență cu erosul care-și închipuie despre sine că este dăruire totală și pură, cînd în realitate nu e decît savurarea propriei euforii sub semnul celei mai egoiste posesiuni. Cînd încetînd să mai vezi în muzică doar o sursă de voluptăți sufletesti — fie ele cît de elevate —, al ajuns să întrezărești în ea *ființa vie* (adică exact ceea ce de obicei și în cazul femeii se ignoră), felul de pînă atunci de a o iubi își dezvăluie o imortalitate care te face să te rușinezi. Iți dai atunci seama că iubești cu adevărat Muzica nu cei ce-și împodobesc și îndulcesc existența cu ea, ci aceia care cred atît de adînc și absolut în Adevărul ei, încît fac din el Calea lor, Viața lor.

George Bălan

Grafica și problemele ei

DILATINDU-ȘI LIMITELE FI-XATE PRIN TITULATURĂ pentru a permite accesul tuturor tehnicilor incluse în elastica și relativă noțiune de „grafică”, actualul SALON REPUBLICAN DE DESEN ȘI GRAVURĂ se dovedește a fi ceva mai mult decât un simplu prilej de confruntare a forțelor artistice, oferind date pentru constatări care vizează stadiul actual al acestui gen, dar și viitoarea sa evoluție.

Caracterul de artă angajată, decurgând din promptitudinea și acuitatea cu care consemnează evenimentul cotidian, ca și din forța șocului vizual provocat cu mijloace de limbaj de maximă eficiență signalitică, apelând mai ales la alegorie și la simbolurile comunicative uzuale, generează lucrări de largă și imediată incidență: afișul politic și mobilizator, grafica publicitară și de carte.

Centrul de interes al Salonului se dovedește a fi, încontestabil, afișul mobilizator și festiv cu tematică dedusă din principalele imperative ale epocii noastre, remarcându-se ansamblul axat pe ideea „Construim o societate multilateral dezvoltată”, realizarea unui colectiv compus din **Vincentiu Grigorescu, Vi. Șetran, G. Pirjol, Radu Stoica și Radu Dragomirescu**. Lapidare, elocvente prin forța de sugestie a imaginilor, afișele sunt concepute în sistemul reduției pozitiv-negativ, folosindu-se asociații cromatice cu putere de șoc. Acestui grupaj li putem adăuga afișele lui **Petre Bedivan** realizate din montaje și supraimpresiuni fotografice de elemente ce revin obsesiv, ca și pe cele ale lui **Andrei Alexandru**, intitulat „Prezent” și „Spre înălțimi”, și **Mihai Mănescu**, realizate, de asemenea, din montaje.

Afișul festiv, bine reprezentat cantitativ, nu reușește să impună un nume sau un proiect, pentru că simțim o sărăcie a soluțiilor reduse la folosirea stereotipă și excesivă a steagurilor și textelor, fără preocupare pentru efectul pe care trebuie să-l aibă asupra trecătorului, acela de a-l atrage și a-i furniza un singur element esențial.

De altfel, un fel de rutină se simte și în alte genuri ale afișului, de la ideea pină la elementele de limbaj și compoziție. În acest context lucrările lui **D. Petrică** „S.O.S.-Poluare!” și „Oțel” se remarcă prin simplitatea lor elocventă,

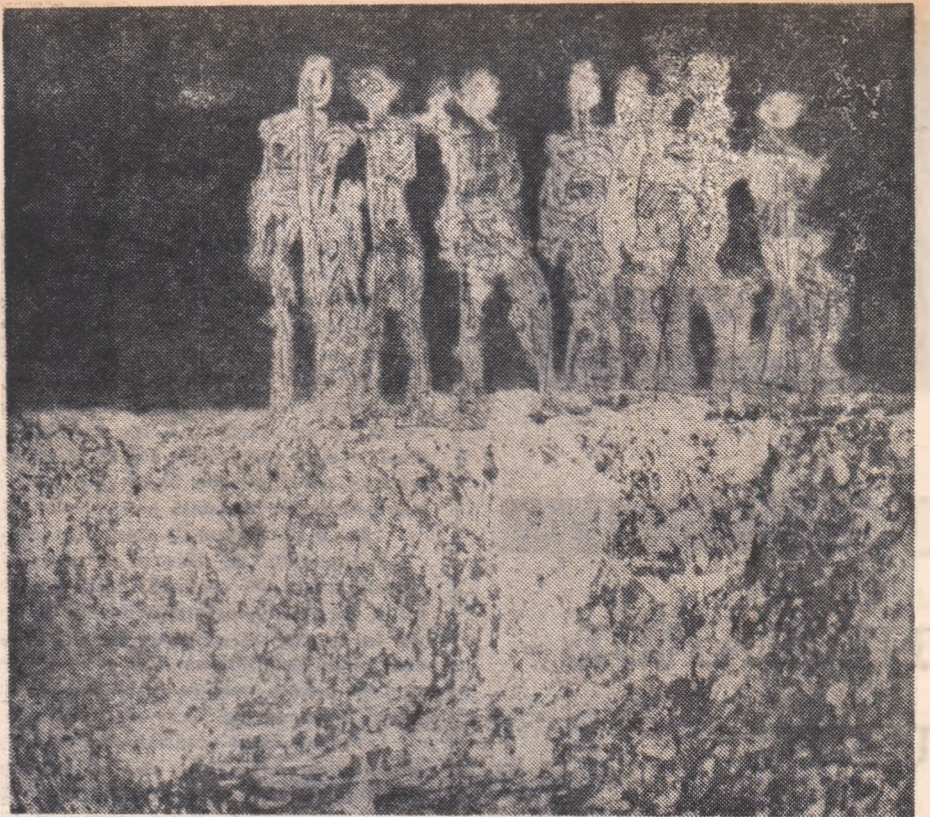
prin calitatea lor signalitică, după cum afișele cinematografice ale lui **Mihai Mănescu** și **Radu Veluda** sînt singurele care se rețin dintr-o excesiv de săracă prezență în acest domeniu intrat în umbră.

Fără a considera discuția încheiată, reținem ca o concluzie banalitatea în care se complăce afișul „utilitar”, rutina care limitează varietatea soluțiilor și exprimarea lapidară, într-un domeniu care impune prezența fanteziei, a bunului gust și mai ales necesitatea cunoașterii psihologiei colective.

Nici în domeniul ilustrației de carte lucrurile nu se prezintă mai bine, atît calitativ cît și cantitativ. Cu excepția ilustrațiilor lui **Gb. Marinescu** la Caragiale, ale lui **P. Vulcănescu** pentru volumul Bacovia și ale **Elenei Chinschi** la Balzac (de altfel lucrări de calitate și adecvate textului ca formulă grafică), predomină imaginile pentru cărțile de copii, domeniu în care nu toți expozații dovedesc valoare egală. Remarcînd acuratețea și originalitatea ilustrațiilor semnate de **Iacob Dezideriu** și **Val Munteanu**, ne exprimăm nemulțumirea față de „manierismul” **Liviei Rusz**, care folosește aceeași formulă plastică indiferent dacă este vorba de un text de Hauff, Creangă sau N. Băzaria, scriitori cu lumi total diferite, ca și față de stilizările ambițioase și ineficiente ale **Lianei Petruțiu**. Această situație, mai veche, ar trebui discutată la nivelul editurilor, plecîndu-se de la ideea evidentă că, în ziua de astăzi, copiii nu mai sînt atît de naivi și de neinformați vizual cum ne lasă să înțelegem cei care le ilustrează cărțile.

Trecînd la lucrările „de șevalet”, trebuie să remarcăm prezența aceluiași stimulent al creației: tema socială, preocuparea pentru aspectele complexe ale realității și pentru descifrarea sensului existenței umane. Varietatea soluțiilor tehnice și a elementelor de limbaj este consecința abordării unei arii largi de subiecte și ne conduce la concluzia atenției pe care artiștii o acordă soluțiilor inedite și fuziunii dintre intenții și realizare.

Așa cum remarcăm și cu alte prilejuri, locul principal îl ocupă tehnica gravării în metal, domeniu în care descoperim adevărați virtuozii, fie că apelează la elocvența liniei, fie că obțin e-



Dan Erceanu: „Pămînt și oameni”
(Din Salonul republican de desen și gravură — sala Dalles)

fecte picturale prin folosirea vibrațiilor tonale și a valorației subtile. Cu inerențe omisiuni și posibile amendamente în judecățile de valoare, vom semnala cîteva prezențe, subliniînd o realitate pozitivă: apariția unor nume noi, tineri cu certe calități, acceptați unanim alături de „consacrați”, fenomen pe care l-am dori extins și în cazul picturii și al sculpturii.

De la început ne rețin atenția lucrările lui **V. Feodorov** „Eroii” și „Construim”, actuale ca idee și bine realizate profesional, apoi „Lupeni 1929”, semnată de **A. Dumitrache**, ca și grupajele pe teme industriale și agricole ale lui **D. Erceanu** (se remarcă „Industria” și „Pămînt și oameni”) și **I. Panaitescu**. Un loc deosebit ni se pare că revine lucrărilor **Wandei Mihuleac**, metafore inteligent realizate din asocierea fotografiilor cu gravura, ca și celor aparținînd lui **D. Cionca, Val. Ionescu, Simona Runcan, sau Gh. Coclitu**, acesta din urmă mai apropiat de „pictura cu acid”. Folosînd soluții de tipul „imaginilor transferate” al căror șoc se bazează pe repetiția serială și pe alternanța de tonuri, **Lucreția Feodorov** și **Florica Lăzărescu** obțin rezultate originale, după cum creditul acordat elocvenței liniei dinamice și forței signalitice a culorilor impune lucrările lui **Nistor Coita** și **Radu Stoica**, „Ritmuri verticale” și respectiv „Mașina de război”. Modificîndu-și maniera, **Ion Donca** ne propune o grafică-obiect cu tema „Agricultura”, două suprafețe în unghi drept compuse și desenate atent, soluție pe care o reținem ca un posibil jalon în viitoarea evoluție. Am remarcat, de asemenea, vigoarea coloristică și sensul gestual al lucrării **Cristinei Crînteanu**, „Constructorii”, ca și riguroasa cerebrală a compoziției lui **G. Kozincki** „Șantier agricol”. O surpriză plăcută prin calitatea lucrărilor și siguranța scriiturii ne-o furnizează „noi veniți”: **Luana Drăgoescu**, apropiată de rigorile constructivismului,

D. Nițulescu și **A. Costinescu**, buni desenatori în „point-sèche” și **Gabriel Cătrinescu**, cu două compoziții în care se simte vocația sa de pictor al sensurilor profunde.

Desenatorii sînt bine reprezentați de **Constantin Baciu**, un virtuoz al caligramei de la care am reținut „Vizita la gospodărie” și „Marinică”, **N. Krasovski, Fr. Bomches**, cu o nervozitate a desenului apropiată de expresionism, **Emilia Boboia** cu o grație „secession” și **Ion Untch** ale cărui desene în tuș creează un tip de fantastic de cea mai bună calitate. O remarcă pentru xilografurile lui **Mircea Dumitrescu**, lucrări sarcastice pe tema „Miturilor” domestice, cele ale lui **C. Pohrib** din ciclul „Amintirile mele”, pline de lirism și subtil colorate, **Clarette Wachtel**, cu o caldă ironie de factură populară și **Theodora Moisescu-Stendl**, echilibrat compuse cromatic și sugestive. Ar mai trebui adăugate rumele **Getei Brătescu**, autoarea unor mici gravuri cu parfum nostalgic, **Ana-Maria Andronescu** și **J. Bencsik**, interesanți ca viziune, ca și faptul că serigrafia, accasată tehnică atît de actuală, este reprezentată de un singur exponat, lucrarea lui **Vintilă Mihăescu** intitulată „Comuniștii”.

Problemele graficii ca gen solid ancorat în realitate, cu o modalitate de existență specifică, dar și cu finalitate precisă, sînt printre cele mai actuale, atît ca lume de idei, cît și ca maniere și soluții tehnice. Iar rezolvarea lor concretă ni se pare orientată pe o direcție pozitivă, reclamînd totuși o lucidă discuție care să precizeze compartimentări și specificități astfel încît ambiguitatea unor soluții să cedeze în fața valorii autentice pe care o asigură îndrăzneala și luciditatea.

Virgil Mocanu

PICTORII LUGOJENI

DIN CEI TREI PICTORI care expun la galeria „Galateea”, **Oravițan-Crețu, Streleț** și **Tudan**, dacă aș fi fost pus să aleg, preferințele mele s-ar fi îndreptat către **Vladimir Streleț**. Și spun — numai dacă aș fi fost pus să aleg, pentru că trebuie să mărturisesc că simpatia mea nu se apropie de factura celor trei pictori din Lugoj. O spun cu toată sinceritatea; altfel ar trebui să mă complic în diferite scuze și artificii. Nu înseamnă că pictura lor nu place; m-am convins în expoziție că sînt destui vizitatori interesați, poate mai mulți decît m-am obișnuit să văd într-o galerie la ora cea mai întîmplătoare a zilei.

Cînd intri în expoziție și arunci o privire repede pe pereți ai impresia că expune un singur pictor. Treaba asta ar putea să însemne sau că pictorii sînt înrudiți estetic, sau că ei au un fel de program comun al reprezentării plastice. Dar mi se pare că nici posibilitățile lor afinitate, nici eventuala aderență la un mod de a privi pictura nu este elementul care leagă pe acești trei pictori. Asemănarea vine mai ales de acolo că toate imaginile au comună o distribuție a suprafeței în mari zone

de culoare; și înăuntrul acestor întinderi cromatice, culoarea aplicată în pastă groasă este hibridată printr-un amestec de paletă care face să nu existe calitate distinctă: în masa coloristică a unui violet, de pildă, este inclus pigment de albastru, sau în roșu se amestecă brunul etc. Acest amestec de culoare în culoare este mai evident la **Silviu Oravițan-Crețu** și la **Tudor Tudan**, la care froitul nu se face pe paletă, ci chiar pe pinză: culoarea are un aspect masiv, de densitate, și pierde în schimb rezonanța simplă care o face să intre în relație cu culorile alăturate; astfel, în ciuda intenției de a realiza o suplețe cromatică, tablourile lor apar mai curînd încărcate cu prea multă sarcină coloristică. Este poate vorba de o tentație foarte răspîdită care caută efectul cromatic, nu în raporturi simple de culoare, ci într-o paletă cit mai încărcată care blochează circuitul de atmosferă al tabloului.

Pe lîngă aceasta, la **Oravițan-Crețu** și la **Tudan** se mai face remarcată divizarea culorii: suprafața unei culori de o anume calitate, — deci tenta, este analizată prin juxtapuneri de ton, care caută să pună în evidență succesiunea de valori pe care o singură culoare le poate scoate din ea însăși; însă acest efect, în cazul pictorilor de care vorbim, nu este un efect de analiză al compoziției, ci este pur și simplu o descompunere a culorii în diversele ei accente de saturație. Scopul nu mi se pare constructiv atîta vreme cît se păstrează la nivelul brut al unei analize optice. Anatomia mozaicată a imaginii care vizează monumentalul este evidentă în lucrările, cu accente decorative-țuculeștiene, ale lui **Oravițan-Crețu**: **Mirii, Pasăre frumoasă** și **Interior**, ca și în cromatismul exaltat al lucrărilor lui **Tudor Tudan** **Florile, Peisajul bătrîn, și Interiorul auriu**. La cei doi pictori amintiți sursa folclorică este prezentă ea un filtru de amintire

în care transpare jocul de teme și culori ale vieții satului.

Picturile lui **Vladimir Streleț** mi s-au părut mai organizate, în sensul în care imaginea tabloului este o fereastră care se deschide spre un motiv vizual; așa, de pildă, **Natura statică** arată ca un fragment arhitectural care se deschide privirii sub bolți asimetrice. La **Streleț** ceea ce s-ar putea numi „subiectul imaginii” are o prezență statică care permite compoziției să se ordoneze după un canon de proporție; astfel și acordul cromatic pe care pictorul îl urmărește devine mai sensibil. Sînt însă elementele care împiedică cursivitatea vizuală pe care un tablou trebuie să o impună privitorului; astfel, jerba de flăcări care reprezintă **Pasărea** nu se leagă cu fondul auriu, sau în **Interior** briul care încadrează imaginea are un verde apăsător, prea greu.

Expoziția celor trei tineri pictori lugojeni, expoziție în care fiecare expune cîte cinci tablouri, este un prilej de întîlnire cu ispita și gustul nesfîrșit pe care îl întretine lumea culorii.

Marin Tarangul

Radio Televiziune

Micul ecran

NUMĂRUL UNU

● EMISIUNILE literare t.v. au constituit, la o sumară retrospectivă, obiectul cel mai discutat și analizat în cadrul rubricii ce o susținem. Motivele sînt legate fără-ndoială și de specificul revistei — la care colaborăm, dar, în ma e măsură, și de calitatea, de multe ori mediocră, a acestor emisiuni.

Am semnalat, de cite ori am avut prilejul, spațiul înfîm acordat, ora de emisie nepotrivită, programarea la concurență și alte neajunsuri ce au împietat buna desfășurare a acestei activități de mare importanță (și influență) pentru viața literară. Multe din obiecțiile noastre, și nu numai ale noastre, au rămas din păcate fără ecou, aceleași procedee fiind folosite în continuare. Iată, însă, că săptămîna trecută, mai precis vineri, am avut o surpriză dintre cele mai plăcute, urmărind noua emisiune *Revista literară t.v.*, semn bun, încurajator, sperăm, pentru întreaga activitate literară la televiziune.

Numărul I al acestei noi *Reviste literare* e beneficiat de un spațiu sporit (cam 45 de minute), dar mai ales de o prezență bogată. Prezența poetilor Mihai Beniuc, Adrian Păunescu, Ana Blandiana, Gabriela Melinescu, a criticului N. Balotă, a prozatorului Fănuș Neagu (cu scurta sa producție cinematografică „Și dacă vă duc pașii”), a scriitorului George Macoveșcu, a însemnat un prim succes.

În cadrul său cuvînt de salut, acad. Zaharia Stancu a subliniat rolul pe care-l poate avea *Revista literară t.v.* în activitatea noastră literară. Domnia sa și-a manifestat speranța că noua editie a *Revistei literare* nu va dezamăgi pe cititor și scriitor. Primul număr ne face să credem în reușită.

În momentul de față televiziunea transmite săptămînal alte două emisiuni cu caracter literar: *Cronica literară* (lunea la orele 22.30 aproximativ 15 minute, programul II); *Cărți și idei* (la orele 22.00 cînd marți, cînd joi și asta cu oarecare intermitențe, cam 20 de minute, tot programul II). Am mai putea adăuga și *Biblioteca pentru toți*, dar despre această emisiune nu poți ști niciodată dacă rămîne sau nu pe post, dacă se transmite sau nu. Și atunci cînd se transmite, ora afectată ei este întotdeauna ora 9 dimineața. Cam matinală. Dacă nu ne înșelăm, titlul ne spune că această emisiune s-ar adresa tuturor. Observații cit de anonim sînt prezentate aceste emisiuni, atît de utile și care pot deveni atît de interesante. Atenția care i s-a acordat din partea televiziunii *Revistei literare* sperăm că nu le va ocoli și pe celelalte emisiuni, amintite mai sus.

★
O altă surpriză plăcută legată de viața literară ne-a fost oferită de ultima teleenciclopedie prin filmul dedicat poetului chilian Pablo Neruda, cel căruia anul trecut Academia suedeză i-a decernat Premiul Nobel pentru literatură. Viața acestui om, una din conștiințele cele mai demne ale secolului nostru, ne-a fost povestită cu delicatețe și căldură în cele 20 de minute cit a durat emisiunea. Poetul Teodor Balș a comentat cu competență opera marelui poet sud-american, de la cele 20 de poeme de dragoste și pînă la Cîntecele de vitejie.

★
Sîmbătă 1 aprilie televiziunea, ținînd cont de tradiție, ne-a oferit o emisiune distractiv-muzicală numită foarte sugestiv și foarte inspirat *Păcăleli, păcăleli*. Într-adevăr, în ansamblul ei, această emisiune a fost o mare păcăleală pe care am înghițit-o cu toții.

Radu Dumitru

TELE-GLOSE

Leul-oiță și James Bond

● UN MEDIC PSIHIATRU din Chicago, Ner Litner, declara (reluăm ziarul): „Filmele de groază sînt excelente pentru copii”.

Sigur, fiecare este liber să dea tot felul de sensuri cuvîntului excelent, pentru unii excelente sînt iernile, pentru alții, marea, la fel, moda maxy, înghețata, o carte, o idee, în fine, nu are rost să mai enumerăm, orice poate fi excelent dintr-un punct de vedere.

Așa se întîmplă și cu filmele de groază. Lui Ner Litner îi par excelente. Copiii nu au ajuns, însă, din ferice, la atîta subtilitate. Ei se innebunesc, încă, după Donald sau Goofy, lor le plac, încă, Dale sau Chip, Mickey-Mouse și toate celelalte personaje ale lumii care se cheamă Disney și pe care televiziunea ne-a prezentat-o, cu lăudabilă generozitate, în ultimul timp.

De unde farmecul acestor mișcătoare ficțiuni?

Animalele lui Disney se adresează unor copii care, parcă, au fost odată oameni mari, ele afișează, deci, o gravitate ușor desuetă, acționează cu o conținut incredibilă naivitate dar și o profundă înțelepciune, ele surid tuturor și rid în hohote de sine, nu ne moralizează în concluzia filmulețului, ci pretutindeni și nicăieri. Marea artă a lui Disney este cea a echilibrului instabil. Un accent în plus, o culoare în minus și, iată, fermecătoarea armonie ar dispărea din creațiile maestrului și ar trece în cele ale epigonilor.

Pentru omul modern, Disney nu este numai un cîncast. El este un simbol și un miracol. Tare mă tem că spăimosul psiholog american, în unele seri, după ce trage jaluzelele, trimite articolele la redacție și zăvorăște ușile, stă la televizor și se bucură văzînd aventurile Leului-oiță.

Ioana Mălin

Film François Mauriac



● VINEREA TRECUTA, pe micul ecran, în cadrul Revistei literare un scurt film consacrat de cineastii francezi lui François Mauriac, de la a cărui moarte s-a implinit de curînd un an.

L-am revăzut pe Mauriac octogenar în peisajul pe care atitea dintre romanele sale i-au evocat, al domeniului de la Malagar. În dulceața fumurie a landurilor, presărate cu pini tremurătoare și mărginite, undeva, departe, spre orizont, de linia subțire a pădurii seculare. Mauriac părea integrat definitiv în lumea inefabilă a plămîurilor sale. I-am ascultat

vocea lentă, răgusită, ne-veroșimilă, vorbind despre sine și despre alții, despre cer și despre pămînt, despre viață și despre moarte și ne-am gîndit, fără să vrem, la Tudor Arghezi, filmat și el cîndva în livada de la Mărtișor.

Ne-am amintit ce scria Mauriac însuși, în *Mémoires intérieures*, despre Malagar. Cybelă cu două fețe, una strălucitoare, întoarsă spre pulberea aurie a cîmpicilor, alta incenușată, întoarsă spre pădurea bătrînă și misterioasă de pini.

ARGUS

Radio

STADIONUL GOL

● DUELUL CU CRINI — În cadrul *Revistei literare radio*, Maria Banuș — cea mai jună, cîndva, dintre poezii din *Antologia poeziei tinere* a lui Zaharia Stancu — vorbește cu dragoste și cu admirație despre Constanța Buzea, Ana Blandiana, Gabriela Melinescu, „maestre ale noilor generații”, a căror trăsătură distinctivă comună, dincolo de care încep marile deosebiri, ar fi, față de poetele de dinaintea lor, un mai înalt grad de „conceptualizare”. Cu un gest superb, Maria Banuș așează, pe mesele de lucru ale celor trei poete, cite o floare albă. Ion Caraion propunea cîndva, făcînd o proză frumoasă metaforă, un „duel cu crinii”. E bine să ne duelăm cu crinii — măcar de-am face-o! E și mai bine ca, din cînd în cînd, să le oferim poezilor — care sînt vinovați, desigur, de toate dezastrele lumii — un crin cu care nu s-a duelat nimeni. Să ne facem că le-am uitat toate vinile. Să ne facem că nu le-am uitat durerea.

TEMA DE MEDITAȚIE — Și totuși, la ce se gîndește Gică P. care solicită radioului să-i trimită, scris „pe curat”, textul cîntecului care-i poartă numele: *Gică de Debussy* (fiind vorba, de fapt, despre o „gigă” de Debussy)? Cum arată chipul directorului de școală care, răspunzînd unei critici, scrie negru pe alb că elevii săi nu au fost rași în cap, ci tunși numărul zero? Glumește sau nu cetățeanul care scrie că: „deoarece faimosul turn (din Pisa) continuă să se incline, sînt de părere să se construiască un altul, inclinat în fața acestuia, în așa fel încît amîndouă să se atingă la partea din virf”? Soluția e, în felul ei, genială — iar clienții *Poștei vesele* par să aparțină unui nou tip uman, în comportamentul căruia se amestecă trăsăturile lui Păcală și ale lui Tindală. Se dovedește încă o dată că scrisorile — nefalsificate, nestilizate — ale ascultătorilor (ale cititorilor) pot fi o temă

de meditație dintre cele mai interesante. E vorba, în cazul nostru, de plăcerea de a face haz — de o naivitate dezarmantă, alteori — dar cel mai adesea cele două însușiri sînt reunite în așa fel încît numai diavolul mai poate să descurce tirele. Dar firele, uneori, sînt de aur — și merită să fie ascurcate.

Nesărata, nepipărată, nimic — noua rubrică, *Mica publicitate satirică*, din cadrul aceleiași emisiuni (*Unda veselă*). Cu toate defectele ei — mari, după părerea mea, — *Unda veselă* rămîne totuși superioară emisiunilor similare ale televiziunii, care sînt așa cum știe toată lumea că sînt,

EVENIMENT — Premieră la *Teatrul scurt: Luna deasupra apelor* de Fănuș Neagu și Violeta Smeu, o pastorală plină de umor, cu tineri tractoriști care „tin cu Rapidul”, se îndrăgostesc și cîntă în cor, la sfîrșitul ședințelor, cîntecul „Din fier vechi, unelte noi”, cu celebrul refren internațional „Cioca-boc, cioca-boc”. Am tresărit auzînd numele vechiului meu prieten Ene Lelea și m-a emoționat prezența, în visările adolescentelor, a „craului de argint care șade sub apă călare și drept ciine are un lup bătrîn”.

POET — Mecuriile etapei se terminaseră, cînd i s-a dat cuvîntul crainicului aflat la Cluj, pentru comentariu. „Stadionul e gol, a spus. Am rămas numai eu”. Oamenii se ridicaseră, își încheiaseră hainele de duminică și se pleruseră în lume. Rămăse — singur ca un fum de țigară, la marginea imensei mări lunare — poetul. Lupta se terminase, biruitorii se îndepărtaseră legăindu-și aripile subțiri, iar el stătea singur, cu hainele oboșite, cu microfonul în pumn ca o imensă lacrimă de argint, și le vorbea citorva milioane de oameni despre victorie.

Florin Murgur

Telecinema

Altceva „Despre altceva”

● FIINDCĂ — în afară de doi prieteni cărora am avut timp să le spun: „nu scăpați, sîmbătă după-amiază, la șaptesprezece douăzeci, pe programul doi, *Despre altceva* al Verei Chytilova, film ceh, producție 1963” (eu așa anunț, foarte tehnicist) — fiindcă am ușoara bănuială că mai nimeni nu a deschis aparatele la acea oră de virf a odihnei, mă văd amenințat să discut în gol, să nu provoc nici un sfert din cantitatea de proteste trezită săptămîna trecută cu blinda mea cronică la Disney, și fiindcă riscul golului și al neprotestului mă îngrozește, mă văd silit să preiau superba întrebare a poetului candid, transfigurare a dumnezeiescului nostru scărpinat în cap, aceea care sună așa: „Cum să vă spun?”

Dar un film adevărat neputînd fi „spus” — voi lua doar metoda regizoarei și voi prezenta *Despre altceva* vorbind despre altceva. Chytilova a luat două femei — o gimnastă reală, Bosakova, campioană mondială, și o casnică jucată „ireal” de o artistă — le-a filmat separat, îndelung, ca-n jurnalele de actualități și a montat imaginile în paralel, nici o clipă cele două eroine neîntîlnindu-se în cadrul subiectului, una neavînd treabă cu alta, ca orice paralele care se înfilneșcă la fînit, adică la konec. Gimnasta e tot timpul filmată pregătînd un exercițiu chinuitor, pentru campionatul mondial. Casnica e urmărită de-a lungul aceluși drum la fel de chinuitor: bucătărie — copil mic — piață — mașină personală — amant — ruptură — divorț (cerut de soț) — împăcare (cerută de ea), da capo al fine și invers. Montajul paralel distrugînd salutar povestea literară — căci de aceea zice Malraux ceea ce zice despre destinul romanului (vezi „Secolul XX”, nr. 9/71) — *Despre altceva* ar arăta cam așa, eu apelînd la jurnalul meu de actualități, adică la ziar:

Azil de bătrîni în Franța. Cartier în Rio de Janeiro. Jean Perret la azil. Piscică la Rio. Jean Perret, om calm. Ciine la Rio. Jean Perret, vecin de cameră cu Léon. Ciine și piscică, vecini la Rio. Léon Gugenberger, 83 de ani. Ciinele mușcă, într-o bună zi, piscica. Jean Perret lovește, într-o bună zi. Proprietarul piscicii mușcate se enfurie. Perret lovește cu scaunul, sălbatic, pe Léon. Proprietarul piscicii mușcate ucide cu un glonț pe proprietarul ciinelui. Léon, 83 de ani, moare, lovit cu scaunul în cap. Un vecin aleargă la Rio. Poliția sosește la azil, în Franța. Vecinul e ucis. Poliția anchează la azil. Poliția sosește în cartier la Rio. Poliția constată la azil. Proprietarul piscicii răneste și un polițist. Poliția nu îl arestează pe Perret. Perret are 97 de ani și n-a dat nimănu niciodată cu un scaun în cap. Proprietarul piscicii dă foc casei sale. Perret e pus doar sub supraveghere. Fin. Konec.

...Cam așa sună, în adînc, de parte, foarte departe, acolo unde cuvîntul dispăre, acest *Despre altceva*, admițînd desigur că povestea (care nu există) e alta, dar montajul — adică esențialul la cinema — fiind asemănător. La fel de dur. La fel de „tare”, ca ori de cite ori artistul privește îndelung și inteligent două existențe, disociindu-le cum se cuvine și echivalindu-le cînd trebuie, în pofida aparențelor derutante care ne trimit cînd la Rio, cînd la bucătărie, cînd la copil, cînd la azil, cînd la strigătul antrenorului către gimnastă: „lasă gîndurile! nu te mai gîndi la nimic!”, cînd la urletul femeii: „dacă mă părăsești, mă omor!”, cînd la răscrucea tuturor strigătelor care — echivalindu-se, topindu-se și anulîndu-se între ele — își dau duhul în acea soapță a înțeleptului: „să vorbim, te rog, despre altceva...”.

Radu Cosașu

Ochiul magic

Creșterea

limbii românești...

● NE-AM AMINTIT de versul lui Ienăchiță Văcărescu, citind în **Lucafașul** din 1 aprilie, un foarte frumos interviu luat de Sânziana Pop lui Al. Rosetti. Despre marele om de cultură, G. Călinescu scria cândva: „Al. Rosetti reprezintă una dintre cele mai interesante figuri ale vieții noastre literare. Influența sa este profundă și va fi recunoscută cu se-

ninătate mai târziu“. O viață pentru un fonem se subintitulează interviul în care Al. Rosetti vorbește,



cu naturalețe și căldură, despre definiția silabei și

despre marii lui prieten, scriitorii, despre prietenie („Prietenia implică discreție. Și înțelegere. Oamenii sînt ciudați, trebuie să le ierți mult, dar asta nu înseamnă că trebuie să te confesezi. Sentimentele intime nu trebuie arătate. E o cuviință a omului să-și păstreze durerea pentru el. Oricum, durerea nu poate fi trecută asupra altcuiva: un zimbet, o mîngiere asta e tot ce primești. Durerea trebuie suportată de unul singur. Adevărat, «sufărînța durează un moment foarte lung», dar asta mă privește pe mine.“) și, în cele din urmă, despre limba română, căreia profesorul și editorul, scriitorul și savantul Al. Rosetti i-a consacrat cea mai mare parte din viață. Să transcriem doar acest crez al rîbitorului de limbă, memorabil în simplitatea lui lapidară, răspunzînd, parcă, după mai bine de un veac și jumătate, aceluia din **Testamentul** lui Văcărescu: „Limba română este foarte frumoasă. Limba română trebuie studiată și înțeleasă, trebuie apărată și demonstrată. Limba română are un farmec aparte, iar strădania de a-i demonstra adevărul este un lucru desăvîrșit“.

Primim

din partea tovarășei Veturia Drăgănescu-Vericeanu, colaboratoare pentru limba franceză la volumul plurilingv Eminescu: Felicit Editura „Albatros“ și Întreprinderea poligrafică „13 Decembrie 1918“ pentru deosebit de îngrijita prezentare a volumului plurilingv Eminescu, merit ce nu este cu nimic diminuat dacă — structura cărții necomportînd o erată — rog pe cititorii de limbă franceză să facă următoarele rectificări:

- la pag. 220, vers 15, să se citească **Et dans**
- la pag. 221, vers 12, să se citească **et le coton**
- la pag. 221, vers 16, să se citească **noit éternelle**
- la pag. 349, vers 17, să se citească **suivrai**
- la pag. 357, vers 17, să se citească **tourmentes**.



z.

PESCUITORUL DE PERLE

DE LA 1884, ÎNAPOI PE LA 1500 ȘI ÎNAINTE PÎNA ÎN 1972

● Pentru sufletele neprihănite, slova tipărită se bucură de o sacra autoritate. „E tipărit, stimabile“, zicea în 1884, impresionat adînc și ca să impresioneze așijderi, amicul nostru Brinzovenescu.

Progresele tehnicii — și mă refer la proaspetele mijloace audio-vizuale — nu că au știrbit cu ceva prestigiul lucrului tipărit, dar au dăruit și a celor **verba volant** mărfa permanentă și soliditatea autorității. „S-a spus la radio, domnule!“ — te incredințează unul. „Am auzit eu la televiziune!“ — îți adeverește altul.

Ei, da! am auzit noi toți la televiziune! „Gurita dulce“ (vorba românei) a prezentatoarei ne anunță săptămînal că urmează serialul **Mușatinii**, punînd accentul pe primul i al numelui vestit. De unde deducem că Eminescu nu știa nimic, el care rima **Mușatinii** cu **datini**. Ori poate trebuie să citim **datini** ca să rimme cu **Mușatinii**?

(Și fiindcă sintem la accente, am mai auzit cum un interpret zicea **hătman** și altul **hatman**, iar un al treilea — **comis**, ca și cînd s-ar fi comis ceva, cînd de fapt era vorba de **comis**, supraveghetor al grajdurilor domnești.)

Se pare că nici Delavrancea nu știa nimic. El

și-a scris trilogia dramatică, după care Sorana Coroamă și-a făurit serialul, într-o limbă românească despre care presupunea că e vorbită pe la 1500 de către Vodă și Doamna, domnițe și slujnice, oșteni și curteni. Dar nu-i așa. Căci în textul adăugat de scenaristă — adăos necesar scenariului — am auzit din gura unei gingașe domnițe că nu mai știu ce **Nu există**, iar dintr-alta nu mai puțin fermecătoare că despre cutare și cutare **Ai impresia că...**

Și noi care aveam impresia că, în limba de pe la 1500, n-a existat nici **există**, nici **ai impresia**. Uite, domnule, cite te învață mijloacele audio-vizuale!

SA CREATIVĂM CUVINTE, SA NU NE LASĂM!

● Poți vorbi despre ceea ce idee n-ai? Poți scrie despre ce n-ai citit? Pînă în clipa de față, nici vorbă ca vreun cetățean onest să fi răspuns la aceste întrebări altfel decît că: „Nu poți!“ De aici înainte însă nu va mai fi cetățean care să nu creadă că: „Ba poți!“

De pildă, subscrisul. N-am citit nici măcar un rînd din numărul 1 pe '72 al **Revistei de filozofie**. Și, iaca, o să scriu despre el. Ce-i drept e drept, mi-am aruncat ochii peste anunțul publicat în

presă, care ne dă sumarul aceluia număr și am aflat că:

„...revista publică, în cadrul rubricii **PROBLEME ALE CREATIVITĂȚII UMANE**, articolele: **Fenomenul de creație** de **HENRI COANDĂ**; **Delecția și formarea creativității științifice** de **AL. ROȘCA**; **Determinarea socială și factorul personal în creativitatea artistică** de **MARCEL BREAZU**; **Creație și metodă** de **ȘTEFAN GEORGESCU** și **Creație și expresie** de **AL. IVASIU**“.

Cuvîntul **creativitate** nu există. Nu numai în limba noastră, dar nici în nici una din limbile romanice. Este o... creativitate a nu știu cui de la noi, desigur om le mare distinctivitate, cu gusturi alevise și doldora de doctivitate.

Stau și mă întreb: Ce i-a împiedicat pe Al. Roșca și Marcel Breazu să scrie, unul: „...formarea creației științifice“ și celălalt: „...factorul personal în creația artistică“? Și răspund: Nu i-a împiedicat nimic. Absolut nimic. Numai că n-au scris

Tot așa, mă pot întreba: Ce i-a împiedicat pe iscusitul nostru savant Henri Coandă, pe Ștefan Georgescu și pe Al. Ivasiuc să scrie fiecare la rîndul său: „Fenomenul de creativitate“, „Creativitate și metodă“, „Creativitate și expresie“? Și răspund: I-a împiedicat ambiția de-a se exprima

corect, cum și bunul simț al limbii.

Dar cum văzurăm, însăși revista are o rubrică intitulată **PROBLEME ALE CREATIVITĂȚII UMANE**. Bun. Mai are însă și alt titlu generic pentru un mînunchi de studii: **INFĂPTUIREA PROGRAMULUI DE EDUCATIE COMUNISTĂ — OBIECTIV ESENȚIAL AL ACTIVITĂȚII NOASTRE IDEOLOGICE**. Mă întreb: De ce n-a scris revista: **INFĂPTUIREA PROGRAMULUI DE EDUCATIVITATE** etc.? Și nu mai răspund nimic, că nu știu ce să răspund.

Da, n-am citit **Revista de filozofie** numărul unu. Mai mult: declar că, dacă altă revistă ar publica un articol pe pagina întâi cu titlul **Creativitate**, nici acest articol nu l-aș citi, chiar de-ar fi iscălit de un academician.

„Și cînd filozofii, despre care toată lumea știe că sînt niște înțelepți, se dedau la născociri, nu te mai poți mira că un regizor artistic scrie despre teatrul politic că el: „...conferă maximă **ATRACTIVITATE**“, un medic despre medicină că este: „biologia cu cea mai mare **APLICABILITATE**“, iar un scriitor că: „...la eroii lui Mateiu **SORDIDITATEA** salvează sufletul“. Nu mai pun la socoteală adrabila **COMPETITIVITATE**, asupra căreia am mai meditativ cîndva.

Profesorul HADDOCK

Revista revistelor

„Secolul 20“

● **NUMĂRUL 9** al revistei **Secolul 20** (apărut cu întârzierile intrate în obișnuința) publică un interviu în exclusivitate pentru **Secolul 20**, luat de Ovidiu Cotruș lui **André Malraux**, însoțit de fragmente din **Les chènes qu'on abat** și **Oraisons funèbres**. **Interviul**, notare aproximativă a unei convorbiri avute cu scriitorul francez, se arează pe problemele romanului și mai ales ale „nevoii de romanesc“ a firii umane, nevoie care își găsește în epoca noastră alte forme de expresie artistică decît literatura (cinematograful, televiziunea, jurnalistică etc.) **Malraux** mărturisese că dorește să scrie „ceva shakespearian“: „Vreau să evoc pe morții mei și pe supraviețuitorii Rezistenței, să reinsuflețesc cumplita experiență a infernului concentraționar și al luptei noastre comune pentru reintronarea speranței și a încrederii în valorile reprezentate de om. **Fraternitatea virilă în fața morții**, protestul conștient și solidar al unei comunități de luptători care, cunoscînd Răul în toată intensitatea lui, refuză să i se supună, ca unei fatalități iremediabile, reprezintă cea mai grandioasă manifestare a conștiinței tragice a omului. Omul rămîne om doar atîta vreme cît își menține trează capacitatea de a protesta“.

Revista mai publică ample fragmente din piesa-poem radiofonic **O zi lângă Milk Wood** de **Dylan Thomas**, un fragment din **Moartea fericită** de **Albert Camus**, poeme de **Johannes Bobrowski** și piesa **Hora sărutului** de **Arnold Wesker**.

Secolul 20 aduce un omagiu operei lui **Pierre Francastel** prin articolele semnate de **Marcel Cornu** și **Radu Bogdan** și prin traducerea unor fragmente din scrierile lui. Un capitol interesant al recentului număr îl constituie evocarea lui **Theodor Pallady** de către **dr. Mircea Iliescu**, prieten intim al pictorului, evocare însoțită de excelente reproduceri și completată de comentarii critice datorate lui **Zoe Dumitrescu-Busulnea** și **Anatol Mindrescu**.

d. d.

„Cadran literar“

● O **APARIȚIE** constantă și un conținut variat, bogat, are, în fiecare duminică, pagina culturală a ziarului **Viața Buzăului**, intitulată **Cadran literar**. Din numărul din 2 aprilie, reținem interviul lui **Dan Manolescu** cu criticul **Paul Georgescu** (dintr-o serie de interviuri ale aceluiași cu numeroase personalități ale vieții noastre culturale și artistice), poeziile lui **Florentin Popescu** și **Gheorghe Istrate**, precum și diversele articole și materiale informative care arată o vie preocupare de literatură printre tinerii (mai ales tinerii) din orașul Buzău.

n.

Premiile Asociației Cineaștilor pe 1971

● **IN VEDEREA** stimulării producției naționale de filme, a creșterii valorii ideologice, artistice și cultural-educative a acesteia, consiliul **A.C.I.N.** a hotărît instituirea unui concurs anual, dotat cu premii menite să desemneze autorii și cele mai prestigioase opere din toate domeniile creației cinematografice.

Juriul pentru filmul de lung metraj, alcătuit din **Elisabeta Bostan**, **Mihnea Gheorghiu**, **Mirela Ilișcu**, **Alexandru Intorsureanu**, **Manole Marcus**, **Iulian Mihu**, **Iancu Moscu**, **Francisc Munteanu**, **Ecatrina Oproiu**, **Geo Saizescu**, și juriul pentru filmul de scurt metraj, alcătuit din **Mircea Alexandrescu**, **Virgil Calotescu**, **Bob Călinescu**, **George Cornea**, **Dumitru Fernoagă**, **Mircea Mureșan**, **Sergiu Nicolaescu**, în urma vizionării și analizării producțiilor care au rulat pe ecrane în anul 1971, au atribuit următoarele premii:

Stanca din **Mihai Viteazul**, **Irina Petrescu** (rolul **Eva din Facerea lumii**);

5. Premiul pentru interpretare masculină — **Amza Pellea** (rolul titular din **Mihai Viteazul**), **Ilarion Ciobanu** (rolul **Drăgan** din **Asediul și rolul Ilarion** din **Frații**), **Emanoil Petruț** (rolul **Trandafir** din **Frații**);

6. Premiul pentru muzică — compozitorul **Tiberiu Olah** (**Mihai Viteazul**).

7. Premiul pentru Opera Prima — regizorilor **Dan Pița**, **Mircea Verouiu**, **Petrecu Bokor** și **Andrei Băleanu** (filmul de debut **Apa ca un bivoli negru**).

8. Premiul pentru coloana sonoră — **A. Salamanian** (**Mihai Viteazul**);

9. Premiul pentru costume — **Hortensia Georgescu** (**Mihai Viteazul** și serialul **Haiducii**).

III. Categoria **Film de scurt metraj**:

1. Premiul pentru filmul documentar — **Alexandru Boiangiu** (**Triunghiul de foc**), **Pompliu Gîmbeanu** (**Baladă pentru cei căzuți**), **Iancu Moscu** (**Printre tineri**).

2. Premiul pentru reportaj politic — **Pantelie Tuțuleasa** și **Mircea Melnic** pentru filmul **Vizita delegației de partid și guvernamentale a României**, condusă de tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, în țările socialiste ale Asiei;

3. Premiul pentru film de știință popularizată — **Zoltan Terner** (**Ceasornicul universului**).

4. Premiul pentru imagine — **Doru Segal** (**Acești oameni**).

Juriile au hotărît să nu acorde premii pentru scenografie, montaj și film de animație.

I. MARELE PREMIU

— **Sergiu Nicolaescu** pentru filmul **Mihai Viteazul**

II. Categoria Film artistic

1. Premiul pentru regie — **Malvina Urștanu** (**Serata**).

2. Premiul pentru scenariu — **Titus Popovici** (**Mihai Viteazul**) și **Eugen Barbu** (**Facerea lumii** și contribuția la seriile **Haiducii** și **Urmărirea**).

3. Premiul pentru imagine — **George Cornea** (**Mihai Viteazul** și **Asediul**);

4. Premiul pentru interpretare feminină — **Marga Barbu** (rolurile din seriile **Haiducii** și **Urmărirea**, **Facerea lumii**), **Ioana Bulcă** (rolul **Doamna**



● Themis, zeița dreptății, e o fată cu scaun electric la cap.

● Avea și picioare nereușite, așa că lansă pătăria maxi.

● Verticala e una care cade perpendicular pe orizontală, dar se redreasează imediat.

● Anii sau viața! răcini destinul.

● Cine știe carte își poate vorbi singur între patru ochi.

● Dacă tot ai păcătuit, fă-i pe ceilalți să te arate cu degetarul.

● Stabilea în fiecare an noi recorduri, ridicînd haltera din ce în ce mai sus.

● Răsucise cheia în așa de zece ori și acum aștepta să funcționeze.

● În timpul tratativelor, profitînd de o scurtă pauză, ieși pe culoar să-și fumeze pipa păcii.

● Concertul trebuia interpretat la patru miini deși nu știa nimeni să cînte la ele.

● L-am prins asupra faptului cu un bold.

● Panta rei, iar dacă nu, pică.

● Folosea o figură de stil, adevărată mutră!

Tudor VASHIU



Ion DOGAR-MARINESCU

Atelier literar

Poșta redacției

POEZIE

UMBERTO A. : Exerciții (cam monotone) de versificare (relativă) a paradoxului. Uneori, rezultă, mai mult sau mai puțin reușite, jocuri de cuvinte sau chiar de spirit; alteori, și un vag abur liric. E bine să fie vorba, însă, de o primă etapă, care (în „Telex”, „Realism”, „Te știu”, „Grija față de om I”) deschide bănuiala unor perspective. Reveniți (și cu o semnătură)

ROBERTA PADURE : În „Lună” și „Cintă vucul în livadă” pare să ar fi ceva. Din ce în ce mai bine, în al doilea plic: „Soare”, „Scotă”, „La o treia” etc. Reveniți (cu semnătura valabilă și cu o mică prezentare)

ION IRIB : Totul e afectat, simulat, măsluit, într-un mod insuportabil, la un nivel de făcături mediocră, de gust dubios. Lăsați baltă această tainică izmeneală paparudesă și dacă aveți ceva de spus, spuneți, simplu direct, cu simțire proprie, nu cu artificiozități de împrumut. S-ar putea să aveți și ceva talent, dar încă nu se vede (poate și din cauza sulimanului gros și bălțat)

TIMUR LENC : Problema pe care o ridicăți nu se poate rezolva prin DA sau NU; ea se află de mult în dezbateri, aproape fiecare generație a reluat-o (cel puțin în ultima sută de ani), ceea ce n-a împiedicat și, se pare, nu va împiedica niciodată progresul poeziei, apariția unor creativi străluciți, geniali

LUCIAN BALC : Se poate spune că ati ales bine drumul. E adevărat, în manuscrisele dvs. se bagă de seamă o anumită sensibilitate și duioșie (mai bine exprimate în „Joc de copil”), dar în general, e vorba de lucruri modeste, care nu justifică riscuri și speranțe prea mari. Ar mai trebui să încercați, totuși, ca să rămânem amândoi cu conștiința împăcată

CONSTANȚA TULICA : În general, compunerii cuminti, modeste, convenționale, cu câte-o vagă sclipire ici-colo. Intervin, însă, și niște subite „crize” de avangardism (sau cum vreți să-i spuneți) care bat toate recordurile și te proiectează în cea mai adâncă perplexitate: „Cavaleada” (transcriere fidelă, cu toate „derogările” și aproximațiile ortografice ale originalului):

In trampingu lunar
Al cului meu
Perla victii
Capătă virtuozitate fulminantă;
Printr-o scurtă cominție
Nova devine vetricinată torpidă
Ce funambulescul elf
Vetuperează.
Torsiunea are loc
Depășind sălica lege
In uriasul stăi.
Gindul devine lectită
In sazece galoadă.
Menhirul substituiu stioxul
Cu sloganul său.

Mare e grădina Icoanei I...

ION MUSTAȚA : Sunete cunoscute, ritmuri vechi, cuvinte tocite, „literare”, — și totuși poezia răzbate adesea, convingător, cu adieri duioase, calde, melancolice, cu un flux sustinut, molipsitor („Stampă”, „Bunicul”, „La marginea orașului”, „Autumnală”, „Moment”, „Dincolo de noi”, „Așteaptă-mă” etc.). Cine sinteți și cum vă cheamă de-adevărat?

GOGU POPINDAU : Insistați, s-ar putea să aveți unele aptitudini pentru acest gen.

OCOLIȘAN TRIFU : Ce drum trebuie să urmați (ca să ajungeți învățător în satul natal), asta puteți afla chiar de la școala dvs. sau de la forurile locale de învățământ. Celelalte întrebări sînt fără rost, deocamdată (citi bani o să cistigați dacă vi se publică un roman etc.) Mai întâi, să vedem dacă există... „ursul din pădure”. Trimiteți-ne câteva pagini și vă vom spune dacă e cazul să vă gândiți la „blana” lui!

D. UDREA : N-am constatat, spre regretul nostru, decât un mare vid acoperit cu vorbe, făcături, artificii — și nu de cea mai bună calitate: „Soarele bea de sănii (?) / Tremură la marginea orelor / Pină-si culcă făptura / Pertru regrete tîrziu” (?) etc. Sperăm să ne dați și vești mai bune.

E. GAVRILIU : Problemă grea, din multiple cauze! În prea multele plicuri trimise sînt, firește, și semnele bune ale celor două (sau mai multe?) năpirliri anterioare. Dar și cele slabe (parcă mai numeroase). Multe pagini adăpostesc alcătuirii cuminti, pedestre, sunind „a vechi”. Altele, cele mai multe, rude cu poezia, readuc cu insistență — și cu efecte grele — meșteahna veche cea mai îndrăgnică și cea mai păgubitoare, care pătează și strică multe pagini (unele, dintre cele mai reușite): e vorba de prozaisme, de expresii

George BUZINOVSKI

Drum

Flute,
să nu-ți fie teamă
cum ne cufundăm

În adine și mai în adine
și deasupra, iarba goală și crudă,
ca spuma,
stelele se vor depărta
deschizindu-ne drumul
spre fluviu

umbra mea sau umbra ta
o să facă
tainice semne...



Pastel tirziu

Pe aici am să trec, pe aceste străzi
peste care spulberă vîntul
frunzele galbene de azi
sub pașii mei

atunci
am să iubesc ca niciodată
rotirea aceasta de frunze atunci
copila aceasta în care abia
mieste femeia
imi va privi cu milă iubirea din ochi
și, naivă, mă va ocoli
crezînd că pe ea o iubesc

eu, în urma ei, mersul
femeii veșnic prin frunzele
care-i pling sub picioare și glezna
i-o umplu de lacrimi
îl voi iubi în tăcerea strivindu-mă
fără să bage de seamă...

sii gazetărești, de neologisme barbare, stridente, care nu se integrează în formula dv. lirică (limpede, directă, clasicizantă), care cad anapoda, „urît”, supărător, „ca nuca-n perete”, în mijlocul unui cîntec, în general domol, sentimental, liric. Multe pagini sînt cariate astfel de niște intempestive, oribile nețice rebarhative, inaderente la context (tutelează, itinerarii solitare, penibilă, sinistru, tandrețe, proceda, susține etc., etc.). Ele (și altele) aduc un plus agravant de banalitate, de umplutură (în texte care, de altfel, nu duc lipsă în totdeauna de așa ceva), într-un discurs simplu, depănat pe larg, amănunțit, care suportă greu — în echilibrul său subtil, fragil — orice disproporție, disarmonie, stridentă. Greu sînt suportate — și nu fără daune — și neglijențele tehnice, deplasările de accent și ieșirile din cadență, aritmiile și hurdăcăturile, licențele prozodice de tot felul. Cu aceste rezerve, găsim — ziceam — printre pagini, destule lucruri de poezie s-a-dea (foarte inegale, adesea, nu numai între ele, dar și pe întinderea uneia și aceleiași), cum ar fi: „Tîrziu”, „Noctambul” (titlu impropriu, urît), „Trufie”, „Plictis” (?), „Umbrele”, „Toamnă”, „Apa”, „Ninsoare”, „Viaora”, „Cum e”, pe care ar trebui să le revedeți, să le degajați de sunete impure și de diluări și scăderi, să le periați cu mai multe scrupuluri artistice și să ni le retrimiteți. Sperăm, în fine, că n-o să vă mai mutați „cortul” pe cine știe unde! Ultimul plic — mai bun (cu „Preludiu”, „Moarte”, „Sedere”).

T. CERNĂUȚEANU : „De toamnă”, greoaie, elaborată (fapte-lapte ??); celelalte, mai bune, la nivel variabil, dar pline de dificultăți (și de cruci!). În plicurile următoare, aceleași semne îngrijorătoare, încețoșări, uneori artificiale, încărcătură de vorbe și imagini inoperante, scăderea rigorii artistice. Mai infiripate: „Boemă”, „Cumînțenie”, „Evadare”, „Viziune”. Rămîn valabile din plin recomandările anterioare. Reveniți (dar nu cu aceleași manuscrise!).

MIRCEA M. POP : Deși ne asigurăți că publicarea uneia (măcar) din poezii „v-ar impulsiona teribil”, nu ne este posibil, din păcate, să vă satisfacem rugămintea. Versurile sînt modeste, nesigure și, cel puțin deocamdată, nu ne îngăduie o perspectivă optimistă.

Floriana TEI

Viitor

Dacă vrei să știi
cum va fi viitorul
acestei lumi rotunde
nu încerca să-ți imaginezi
un tărîm al poftelor tale
ci îndrăznește
o adevărată
călătorie în trecut.

Fruct

Fruetul acesta căzut
pe jumătate putred
năpădit de lacome furnici
că fălcile bine dezvoltate
acest fruct al nimănui
pămîntul.

Aripă

Toamnă,
joacă-n ferestre
îngeri ruginii
și duhul mărului
vorbește.
Stai lingă mine
trupul tău imprăști
miros de fructă coaptă
și-atîta liniște
se varsă
încît se-aud
zvicnind în noi
aripile de carne.

Liniște

Liniștea mea
închisă în oul
aflat în echilibru
pe muchia cuțitului
de lumină,
liniștea mea
care nu va avea nicicînd
timp să se nască.

Știință

Nedumerirea
în conduri de aur
mă amețește
cu parfum de vis
foșnind în jurul meu
mătăsuri
de întrebări fără răspuns
eu tac
și mă ascund în mine
ca într-o scorbură
de vînt.

DRUME SANDA : E mai simplu, fiind bucureșteană, să vă prezentați cu manuscrisele la redacție, secția de poezie (telefonînd, veți afla programul ei de primire).

FLORENTIN : Sint, în general, compoziții cuminti cu un aer de vechime, lucrute „la meserie”; dintre ele, câteva fulgeră pe ici-pe colo, ieșind cumva din planul comun, conventional și șters („Nocturnă”, „Uneori”, „Mișună”). Mai trimiteți (și o mică prezentare).

ST. ABUL : Dincolo de retorica exclamativă, gesticulantă, e și poezie, fără îndoială, mai ales în „Crengi negre”, „Pasărea somnului”, „Fintină părăsită”, „Iarbă roșie”. Reveniți (și cu niște date personale și cu semnătura pentru tipar).

ARIANA : E o fierbere lirică, încă insuficient exprimată, cristalizată, dar cu șanse reale de a ajunge la împliniri semnificative („Dragostea mea”, „Gomora”, „Mesajele”). Reveniți, și cu o semnătură practicabilă și cu două vorbe despre cine sinteți.

DUMITRU ISTRATE : Fără școală, fără o cultură temeinică, e foarte greu să vorbim despre ce va fi, deocamdată, exercițiile dv. se învîrt, mimetic și superficial, în jurul „trucurilor” la modă. Încă nu putem desluși dacă, sub aparențe, există și o zestre personală. Rămîne să sperăm că veți învinge necazurile și veți găsi calea cea bună.

Negru Valerică, C. Răducan, Gabriella Giagim, Ben Levi (manuscrise dactilografiate!), Sergiu Mărgărint, Niria Lufresco, Ninel Baciu, P. M. Dăureanu, F. Danubianu („Sen-tor pescarii”, „Noiembrie”), Marian Drăghici, Nafiru Victor, Micul Prinț, Momei (?), V. Popa (manuscrise dactilografiate!), Donald, Avesalon, Silvia Gornescu, Ina Săgărd, Don San Rufișea, Mihai Moraru, Rina M., Corin Laur (desenele, cu mențiunea „secția arte plastice”), — dar versurile dactilografiate!), I. G. Merenaru, Claudia Claudiu : Încercări de început, cu nesigurante, naivități, mimetisme, etc., dar parcă și cu unele semne bune. Mai trimiteți.

Ion Mierlescu, Casandra Amnaru, Mitică Lăcătușu, Roșiu Gheorghe, Marian Odangiu, Adrian Măceanu, Nina Vinău, Chivan Măgureanu, Stana Rebigan, Dan Filipescu, D. Pietraru, Silvia Deleanu, Escu : Nimic nou!

Index

Georg Lukács și problemele filozofice ale esteticii

Cronica
ideilor

II. CONȘTIINȚA DE SINE A OMULUI CA SPEȚĂ

SE POATE SPUNE CĂ ESTETICA LUI LUKÁCS atinge culminația ei acolo unde descrie termenul *ad quem* al metamorfozei pe care o cunoaște subiectivitatea particulară a artistului în procesul creației. Dacă am afirma că el o descrie ca pe o trecere de la contingent la universal, de la particularitate la generalitate, am spune lucruri exacte, dar într-o formă mult prea abstractă și vagă, lăsând impresia că reedităm vechi adevăruri ale esteticii clasice. Ne găsim aci de fapt în fața celei mai importante inițiative de gândire a lui Lukács de-a lungul ultimelor sale mari opere de sinteză: analiza conceptelor de speță umană, de conștiință și auto-conștiință a speței umane (*Selbstbewusstsein der Menschengattung*).

Să spunem de pe acum că o breșă definitivă este deschisă în vechea interpretare strict „sociologică” a fenomenelor de cultură, prin utilizarea și aplicarea conceptelor lukácsiene. Ar fi fost, de altfel, de așteptat ca ampla folosire a unor asemenea concepte, într-o operă de doctrină marxistă, să declanșeze vii reacții atât din partea „structuralismului genetic” al lui Lucien Goldmann, cât mai ales din partea marxismului althusserian. Lukács se bizuie mereu în analiza noțiunii de genericitate umană (*Gattungsmässigkeit*) pe lucrările de tinerete ale lui Marx, în primul rând pe *Manuscrisele economico-filozofice*, cele pe care Louis Althusser le recuza ca aparținând perioadei de influență a antropologismului feuerbachian și a ideologiei hegeliene, deci anterioare marxismului autentic. Faptul că asemenea reacții nu s-au produs până acum, are o explicație cu totul contingentă: solipsismul în care se complac diferitele cercuri de teoreticieni marxiști, cu corolarul: ignorarea uneia dintre cele mai importante opere teoretice ale marxismului din veacul nostru.

Spre a elucida sensul conceptului de „conștiință a speței umane” să pornim de la un exemplu ales de Lukács însuși: opoziția existentă la începutul secolului între concepția marxiștilor reformiști, de tipul lui Ed. Bernstein, și cea a marxiștilor revoluționari. Disocierea „mișcării” proletariatului de „scopul (ei) final”, situarea pe primul plan a revendicărilor imediate și punerea în paranteză a marilor opțiuni revoluționare, operate și promovate de Bernstein, îi apar lui Lukács ca o tentativă tipică de a scinda artificial ceea ce este tranzitoriu de ceea ce este durabil în activitatea proletariatului și de a exclude din ea tocmai ceea ce ține de interesele superioare ale umanității (ceea ce este *echt menschheitlich*). Căci rind ca în imanența unor revendicări practice, cu caracter limitat, ale proletariatului, să se descopere trăsături care vizează condiția umană în universalitatea ei, să nu se disocieze programul micilor reforme de obiectivul final: saltul din imperiul necesității în cel al libertății, el urmărește să facă sensibilă prezența conștiinței de speță a umanității ca o realitate constitutivă a mișcării proletariatului. Exemplul este instructiv, fiindcă el îngăduie să se precizeze că însușirile care aparțin speței umane și complementul lor: conștiința de speță a umanității, nu au o existență autarhică, de tip supra-istoric, ci sînt produse imanente ale devenirii istorice și există doar, cum va spune Lukács la un moment dat, „ca o trăsătură, ca o nuanță, ca o tendință” a mișcării unor grupuri sociale determinate (clase, națiuni etc.) (*Ästhetik*, I/1, p. 609).

Ontologia existenței sociale, ultima mare scriere a lui Lukács, rămasă să apară postum, va introduce o nouă dis-

tinție importantă: cea dintre existența speței umane în-sine și cea a speței umane ca o realitate pentru-sine. Considerațiile gravitează mereu în jurul distincției între acțiunile practice, cu o finalitate imediată, pentru conservarea și ameliorarea speței umane și actele sau obiectivațiunile prin care este asumat destinul omului ca om, privit în totalitatea lui. Lukács va afirma că cele mai multe ideologii sînt puse în slujba conservării și dezvoltării speței umane în-sine, sînt orientate spre a soluționa probleme concret-actuale (sau cum va spune, cu alte prilejuri, sînt destinate a răspunde exclusiv „cerințelor zilei”, *der Forderung des Tages*). Numai marea filozofie și marea artă (alături de conduitele exemplare ale anumitor oameni de acțiune, înscrise ulterior în memoria umanității) se ridică la acea altitudine unde este angajat destinul omului ca *homo humanus*, unde existența umană este privită în dimensiunea ei esențială: ca afirmare

minată de cele care sînt încorporate în tezaurul durabil al umanității. Ceea ce ne oferă Lukács este o gradație ierarhică a treptelor subiectivității.

Tezele sale importante sînt expuse nu numai în secțiunea intitulată „De la individul particular la conștiința de sine a genului uman” din primul volum al *Esteticii*, dar și în cea consacrată agreabilului (*das Angenehme*) din al doilea volum, spre a nu mai vorbi de marea *Ontologie*. Procesul de combustie și metamorfoză al subiectivității particulare în subiectivitatea estetică poate fi ilustrat mai ales prin exemplul unor cazuri-limită: subiectivitatea particulară a lui Balzac este cea a unui „legitimist inteligent normal” și prin ea înseși nu ar fi fost aptă să-l ducă pe scriitor la plămuirea unei opere de anvergură universală a „Comediei umane”.

Care este, așadar, secretul unei asemenea metamorfoze? Lukács supune unei analize ample, fără precedent în literatura marxistă, ideea de „speță

privilegiat de experimentare pentru prezența conștiinței de speță a umanității. Cînd am vorbit despre gradația ierarhică a treptelor subiectivității stabilită de Lukács ne-am gândit la faptul că distincția, atât de importantă sub raport estetic, între operele de „beletristică” (ceea ce Croce numise operele de „letteratura”), inspirate de scopuri morale și sociale imediate, și operele de adevărată și pură artă, cele pe care memoria umanității le încorporează ca atare în patrimoniul ei, se bazează pe ideea că cele dintii ar fi inevitabil expresia unei subiectivități rămase la stadiul particularității (de grup, de clasă, naționale etc.) în timp ce ultimele ar exprima conștiința de sine a umanității pe o treaptă determinată a evoluției ei. Subiectivitatea individuală își pierde în procesul creației artistice sigiliul particularității și al finitudinii stricte. Originalitatea analizelor lui Lukács este că el leagă de actul mimesis-ului, de acel proces al „înstrăinării de sine și retractării ei”, prin care subiectivitatea este supusă unei confruntări extraordinar de intense cu dimensiunile obiective ale realului, mișcarea de purificare și amplificare a subiectivității, pînă la constituirea unei experiențe semnificative pentru destinul omului ca speță.

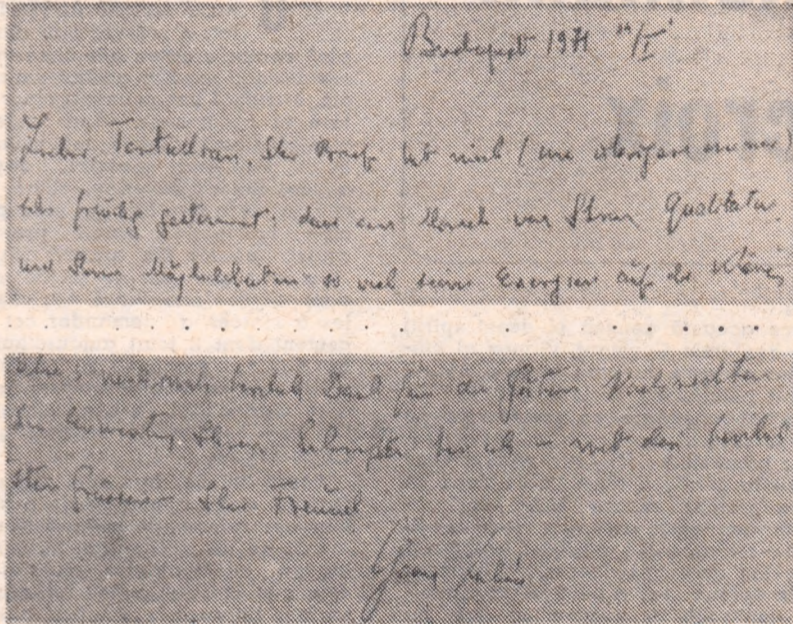
Metamorfozele subiectivității în procesul creației s-ar desfășura după legea unui celebru principiu spinozist: „Un afect poate fi împiedicat sau suprimat doar printr-un afect care este opus sau care este mai puternic decît afectul destinat a fi împiedicat.” Este vorba, așadar, de o dialectică sufletescă specifică, prin care sentimentele primare se adîncesc și se purifică, dobîndesc noi accente și noi modulații, neutralizînd prin conservare și depășire ceea ce este pornire nemijlocită: mișcarea simultană de intensificare prin mimesis a obiectivității, și de potențare a subiectivității, are drept rezultat că subiectivitatea revelează în adîncimile ei ceea ce ține de „umanitate” în sensul universal al cuvîntului, transformă ceea ce aparține conștiinței de sine a speței umane în centrul organizator al activității ei plămuitoare.

Uneori putem urmări chiar în țesutul viu al unei opere o asemenea mișcare de purificare a subiectivității: în romanul „Ultima noapte de dragoste...” al lui Camil Petrescu, gelozia febrilă a eroului se convertește, după experiența copleșitoare a războiului, într-o indiferență de moarte față de fosta femeie iubită. Războiul a jucat rolul unui factor cathartic în conștiința lui Ștefan Gheorghidiu, ridicînd-o la un sentiment și la o înțelegere întinț superioare a lumii și a vieții (exemplul ne poate servi și ca o ilustrare a verității principiului lui Spinoza, amintit mai sus, aplicat de Lukács la procesul creației artistice). Romanul se încheie cu evocarea unui asemenea „accent transcendent” în conștiința eroului, marcînd parcă o conversiune a ei într-un moment al auto-conștiinței umane cu valoare de universalitate.

Procesul de combustie al subiectivității particulare în actul creației artistice și ridicarea ei la treapta unui echilibru sufletesc superior a fost descris elocvent și de Benedetto Croce într-o pagină din studiul „Caracterul de totalitate al expresiei artistice”, foarte înrudit în spiritul său cu cel al esteticii lui Lukács: „Ce importantă are că un artist își propune să exprime prin creația sa artistică sentimentele lui de ură și de gelozie? Dacă el e într-adevăr un artist, chiar din momentul reprezentării, sentimentul de dragoste va răbufni deasupra urii și el ne va apărea în opera realizată ca om drept, în ciuda propriei sale nedreptăți. Și ce importantă are faptul că altul vrea să coboare poezia pînă la rolul de complot al propriei lui senzualități și răvășiri, din moment ce, în cursul travaliului său, conștiința artistică îl obligă să uni-

N. Tertulian

(Continuare în pagina 30)



Ultima scrisoare primită de autorul articolului de la Georg Lukács (14 ianuarie 1971)

a principiului libertății (v. textul rezumat al *Ontologiei*: „Fundamentele ontologice ale gândirii și acțiunii umane”, 1963, în *ad lectores* 8, Luchterhand Verlag, pag. 163).

Fără a putea intra acum în expunerea și analiza tezelor din cîmpul ontologiei, să ne mărginim la aplicațiile lor, de o covârșitoare importanță, în zona esteticii (unde de altfel au și fost formulate pentru întia oară de autor). Observațiile se concentrează adeseori în jurul discriminării între ceea ce este tranzitoriu și ceea ce este durabil în devenirea speței umane. Noutatea punctului de vedere al lui Lukács este însă, după cum am văzut, că el refuză ferm să disocieze constituirea însușirilor speței umane de condiționarea spațială și temporală, de evoluția concretă a formațiunilor sociale (familie, clasă, națiune etc.): istoricitatea și universalitatea sînt pentru el indisolubil legate. Polemica împotriva tezei despre existența meta-temporală a unui „general uman” este o constantă a scrisurii sale.

Nu ne este, desigur, îngăduit să ne jucăm cu cuvintele: este limpede că, în cîmpul artei și al esteticii, Lukács caută să ofere un criteriu spre a distinge ceea ce are o valoare strict „istorică”, de operele cu o putere de iradiazare durabilă și capabilă să depășească epoca genezei lor social-istorice. Nu putem deci să ne mărginim a spune că istoricul și universalul sînt strîns legate, cînd scopul este tocmai de a distinge produsele spirituale cu o valoare limitată la o perioadă istorică deter-

umană” sau de „caracter de speță” (*Gattungsmässigkeit*), schițată în considerațiile lui Marx din lucrările de tinerete și reluată într-un pasaj celebru despre saltul din imperiul necesității în cel al libertății din finalul *Capitalului*. Tezele lui Marx îi îngăduie să precizeze că în timp ce însușirile diverselor spețe animale au un caracter *dat*, sînt simpla generalizare a trăsăturilor comune diverselor exemplare ale speței (generalitatea speței are, așadar, aici un caracter „mut”), însușirile speței umane sînt într-o perpetuă amplificare și îmbogățire, grație modificărilor progresive intervenite în schimbul de substanțe dintre societate și natură și multiplelor inițiative creatoare ale indivizilor. Actele indivizilor se desfășoară, desigur, mereu în interiorul unor grupuri sociale determinate (familie, clan, clasă socială, națiune), dar ele au un reflex perpetuu în generalitatea speței umane.

Fapta morală este una dintre cele mai elocvente ilustrări ale prezenței și puterii imperative a umanității ca speță: conștiința care dictează acțiunea etică este tocmai cea a genului uman. Caracterul de speță al umanității se înfățișează ca un *corpus* de însușiri, în perpetuă devenire, teaurizînd experiențele decisive, pozitive și negative, ale umanității pe diversele ei trepte de dezvoltare. Experiența umanității ca unitate a speței nu va deveni însă o realitate *nemijlocită* a vieții cotidiene decît în epoca unei societăți mondiale socialist-unificate.

Experiența estetică oferă un teren



STENDHAL —
Portret din
ianuarie
1807

Între Winckelmann și Delacroix

CELEBRA FRAZĂ STENDHALIANĂ, studiată după codul civil al lui Napoleon, nu înseamnă neglijență, și cu atât mai puțin improvizatie. Dimpotrivă, o privire cît de sumară descoperă în ea o tensiune retorică, epică, acută, de pe trupul căreia însă a fost tăiată vegetația poetizantă, care pe autorul lui *Le Rouge et le Noir* îl înalțea la Chateaubriand și la Balzac, pentru a face vizibile pe ecranul sintetic, perfect înțins și voit gol, sensibil ca un timpan, ivite ca din întâmplare, efecte fortuite și, în orice caz, neglijabile ale precipitării ideilor (Stendhal era un honnêt homme), micile imagini surprinzătoare, strălucite, de o picanerie enormă și care, expuse astfel pe suprafețe nudate dar secret vibrante, nasc în solitudinea lor fiorul prezenței tandre a vieții eterne. Tot așa ne este restituit acest fior de obiectele, brățări, ace de păr, mărgelile, monede, frinturi de vase, expuse de arheologi în vitrine, concentrînd în ele ca prinz-un act magic abisul timpului pierdut, mort. „Un tourbillon de jeunes gens ô moustaches s'étaient approchés de Mathilde”. Adoratorul încă din copilărie al „inimilor romane”, prietenul lui Prosper Merimée, arheolog și etnolog emerit, matematicianul și psihologul format la școala lui Condillac, Helvétius, Cabanis și De Tracy, admiratorul lui Canova a oferit cu adevărat o cheie pentru înțelegerea artei lui epice cînd și-a luat drept pseudonim literar numele orașului natal al lui Winckelmann. Scrisul său, făcut din infinitesimale detalii, imagini care dau „sentimentul adevărului”, este reluarea unui demers familiar prozei greco-romane (în golul istoric răsună pînă la noi halucinant izbitorul toporului cu care Xenofon spărgea lemne iarna, în zorii zilei, în spatele casei) cultivate în același spirit înalt epigramatic de La Bruyère și mai apoi de Montesquieu. Admirăția lui Stendhal pentru Montesquieu are această fundamentală explicație

Dintre contemporanii săi, cel care a servit această artă narativă (dezvolta-tă la originile ei din preocupări geografic-etnografice și descrieri de călătorie, căci de aici a pornit istoriografia greacă iar epica lui Stendhal, desfășurată într-o primă dar și constantă latură a ei pe jurnalele de călătorie,

reface această geneză și acest spirit) este Benjamin Constant, virtuoz al infinitului cenușiu, în care rarele notații făcînd imagini se proiectează în dimensiuni legendare, ca umbrele de pe pereții platonicieni sau ca figurile frescelor pompeene. „Un jour, nous avons passé la soirée à nous trois dans un assez profond silence. Mais les regards des deux amants, leur intelligence réciproque qui se trahissait dans les moindres choses, le bonheur qu'ils éprouvaient à se trouver ensemble, quoiqu'ils ne pussent se dire un mot sans être entendus, me jetèrent dans une profonde reverie. Qu'ils sont heureux! me dis-je en rentrant dans ma chambre, et pourquoi donc serai-je privé d'un pareil bonheur? Pourquoi donc, à vingt-six ans, n'éprouverais-je plus d'amour?” Povestirea nu se oprește în loc nici o clipă, din apele ei egale, fără involburări, cele două notații subliniate fac imagine, pentru că prima este cel puțin surprinzătoare, cu totul alta așteptîndu-ne noi a fi reacția unui soț care se descoperă inoportun între soție și amantul ei, iar a doua comentează, conchide scenic pe cea dintîi, cu o eficacitate dramatică de nedepășit. Pe acest gest al citorva gânduri spuse în ușă, înaintea despărțirii, „senza lume di torchi” pentru că se făcuse dimineată și lumina zorilor venea destulă prin ferestrele deschise, de pe virful muntelui Catri (cel pomennit și de Dante), se încheie memorabil lungul dialog din *Cortegianul* lui Castiglione și putem spune astfel că lecția pe care Stendhal o ia de la antichitate este de substanță, nu de aparență, Grecia lui fiind Italia vremii lui, unde a înflorit, fermecat, mai mult decît vestigiile lumii clasice spre care Winckelmann își îndrepta epoca: o lume de oameni vii, capabili de pasiune și asumînd astfel staturile monumentale ale teatrului grec. Cum însă nu era prin specializare, nici arheolog, nici etnolog, și cum, pe de altă parte, spiritul său era neînchipuit de viu și tot atât de tăios pe cît de tandru, epica lui scapă cam fadului academism winckelmannian pe două căi: prin ce s-a numit egotismul său — și prin dragostea pentru muzica lui Mozart, Rossini și Cimarosa. *Combien de lieues ne ferai-je pas à pied et à combien de jours de prison ne me soumettrais-je pas pour entendre*. Don Juan ou le Matrimonio segreto! Et je

STENDHAL

ne sais pour quelle autre chose je ferais cet effort! Egotismul justifică linia sinuoasă, frîntă, capricioasă, totdeauna surprinzătoare a discursului; vocația pentru muzica lui Mozart, Rossini și Cimarosa dezvăluie la Stendhal un spirit care asociază micile imagini, micile „observații” într-o pînă continuă, muzicală, impregnînd narația din primul plan, forțînd-o să-i urmeze dezvoltarea, transformîndu-se în acel impresionant, divin joc abstract de artificii în care contemporanii au văzut dezlănare și artificialitate, iar mai aproape de noi, Valéry, complacere în feerie, gen dramatic inferior, făcut a satisface gustul popular pentru aventură și miraculos. Sainte-Beuve vorbise de mascaradă.

ORICE ARTIST AUTENTIC este într-o măsură sau alta „peuple” pentru a putea actualiza valoarea esențială a marilor gesturi umane simple. Stendhal pune uneori chiar o afectare în acest sens. Cînd Lucien Leuwen exclamă despre locotenent-colonelul Filoteau, *grossier, dégoûtant*, amicul Ernest Déverloy, viitor academician, care de trei ani „lua parte la cina savantului care-l proteja, și-i scotea oasele din pește”, răspunde: „Il n'en a que plus de mérite; c'est en donnant des nausées à ses chefs qu'il les a forcés à demander cet avancement dont il jouit aujourd'hui... N'as-tu pas de vergogne, à ton âge, de n'être pas en état de gagner la valeur d'une cigarette? Vil ou non, il t'est mille fois supérieur. Ne le méprise qu'après l'avoir égalé”.

Acest fel de bun simț era și al lui Goethe, el dă operei pe de o parte un bun aer robust, de adîncă tradiție, și oferă, pe de altă parte, indispensabilul ton acompaniator pentru notele cele mai eterate, unde fantezia creatoare întreprinde analiza sublimului sentimentelor. Sufletul în stare să guste frumosul trebuie, tocmai pentru a-l savura mai bine, pentru a nu se pierde în nori, în vag, să adăpostească în sine pentru anumite ocazii posibilitatea unui Tonnere Filoteau.

E curios să vezi că, uneori, contemporanii, totuși mereu în căutarea noutății care să le exprime, în opera unui scriitor, felul lor de a fi sensibili la univers, judecă noutatea, invenția a sensibilității și a minții, după criteriile pedante ale școlii și trec pe lângă ea severi, orbi și împăcați, lăsînd viitorului grija de a o descoperi și de a o fructifica. Ar fi chiar ridicul în bună măsură, dacă n-am ști că nici fericirea nu este a momentului cînd o trăim, ci a aceluia, tîrziu, cînd o descoperim retrospectiv, arheologii favorizați, dar și ghinionisți, ai propriei noastre existențe. Cu melancolie aflăm de la Sainte-Beuve că „defectul lui Beyle ca romancier este că n-a primit de la natură acel talent larg și fecund al unei povestiri în care personajele, așa cum au fost create, intră cu înlesnire și se mișcă apoi următor cursului lucrurilor”: „Tout cela (e vorba de *Le Rouge et le Noir*) est bien rendu ou de moins le serait, si l'auteur avait un peu moins d'inquiétude et d'épigramme dans la manière de raconter”. În altă parte, socotește romanele lui Stendhal, *toujours manqués*, detestabile: „Il m'est impossible d'en passer par l'admiration qu'on professe aujourd'hui pour cet homme d'esprit, sagace, fin, perçant et excitant, mais découssu, mais affecté, mais dénué d'invention”.

A scrie descusut după *Voiajul sentimental* și *Tristram Shandy*, ale lui Sterne, și după *Jacques le Fataliste*, n-ar mai fi avut de ce constitui la data aceea o ocazie de reprobare. Balzac,

în secretul atelierului, făcea exerciții laborioase să rupă continuitatea povestirii după exemplul diabolicului irlandez și consilia unui erou al său, pregătit să scrie un roman istoric, fără să știe însă de unde să înceapă, s-o ia de la mijloc, să continue cu sfîrșitul și să încheie cu începutul. Felul discusut al narațiunii aparținea unei epocii, în încercarea de a trezi narația din somnul ei linear, convenit, numai că în vreme ce un Sterne, de exemplu, descosea din ea mari bucăți, amestecîndu-le, inversîndu-le locurile, Stendhal păstrează linearitatea, dar suprimă tranzițiile, de la detaliu pînă la întreguri. Și, tot spre deosebire de Sterne, aplică operațiunea nu numai narațiunii, ci și devenirii interioare a eroilor. Lunga panglică pare, văzută de departe, întregă, în realitate e tăiată nu numai aproape după fiecare frază, ci și în interiorul acesteia din urmă, așa încît pentru a recompuce, a parcurge întregul, spiritul este obligat să zboare peste goluri, ceea ce înlocuiește ronronul pedant cu un entuziasm tonic, pindaric. Demersul acesta este similar cu al lui Delacroix, care înlocuise culoarea locală cu tonul divizat. Ar părea că este vorba, cum se zice încurajator, de o simplă tehnică, dacă în artă „tehnica” nu ar avea importanța pe care o are, o modificare în registrul ei putînd produce efecte de mare importanță în înțelegerea noastră despre om și univers. De la un nivel, tehnica înseamnă viziune. Modificarea tehnicii picturale operată de Delacroix, similară și aproape simultană manierei mărunț discusute a lui Stendhal, marchează o dată în evoluția spiritului. Sînt mulți romancierii excelenți în toate literaturile, Stendhal realizează prin ce am spus mai sus unul dintre cele câteva, puține, momente de răscruce din istoria romanului.

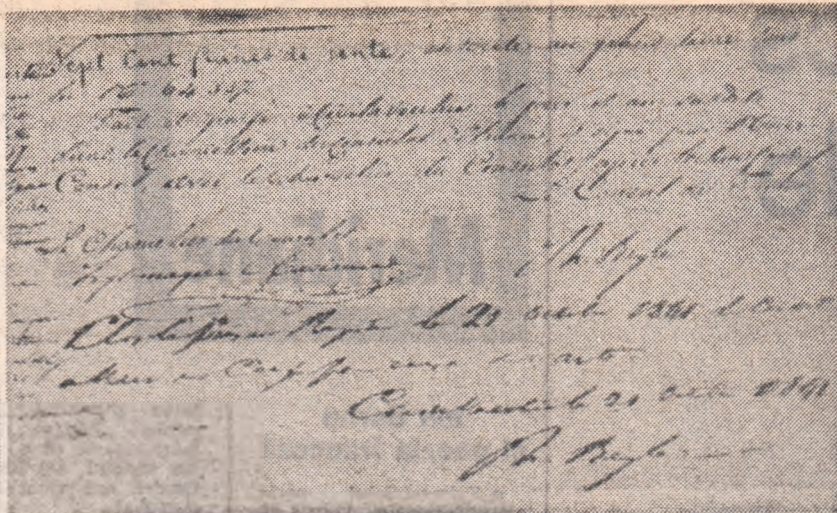
„Trebuie ca toate tonurile să fie exagerate. Rubens a exagerat, Titian de asemenea. Veronese este uneori cenușiu pentru că urmărește prea mult adevărul” (Delacroix, *Jurnal*, 1852). De aici cenușiu, amintit la început, al lui Benjamin Constant. Mai mult decît adevărul, Stendhal urmărește, ce numesc pictorii, *caracterul*. Despre Italia, de atîtea ori și cu atîta dragoste descrisă de el, Croce spunea că e a sufletului lui mai de grabă decît a realității. Calitatea de inventator al romanului psihologic, atribuită lui Stendhal, trebuie deci primită cu prudență, menită fiind a răspunde unei nevoi didactice, de simetrizare cu Balzac. Tot așa însă cum autorul *Comediei umane* proiecta fantaziile sale într-o lume, după expresia lui Baudelaire, a suprarealității, Stendhal, cînd e vorba de marile lui eroine, care sînt, totodată, și marile lui izbutiri literare, doamna de Rênal, doamna de Chasteller, Sanseverina, și Clelia Conti, efectuează un complicat travaliu de idealizare, măturisit ca atare, neoclasic în punctul de pornire (și repetăm astfel referința la Winckelmann), evadînd totuși din școală prin puterea geniului. Idealizate cum sînt, realitatea lor trece la o înălțime incalculabilă peste capul ațitor și ațitor eroi de literatură pedestru concepuți.

Erau fantasmale iubite ale sufletului său. Le-a instalat în cerul poeziei, adică al realității esențiale, și se temea de ochii care le-ar fi privit cu nepriecere și ireverență. Nu pentru sine ruga mereu pe „domnii de la poliție” să nu-l înțeleagă greșit, ci pentru ele. Risc bănuiala că la Stendhal *messieurs de la police* erau ce va fi pentru Flaubert, mai tîrziu, *le Garçon* și apoi *burghezul*: fel de a numi pe cititorul expert și vindicativ.

Radu Petrescu



Portret de Henri Lehmann



Ultima însemnare din registrul consular



Medalie în bronz de J. P. Legastelois

PUDOARE ȘI EXACTITATE

IMPOSIBILITATEA de a caracteriza opera lui Stendhal prin formule constituite și omologate de cercetarea literară (romantism, clasicism, realism etc.) se menține pentru cel ce încearcă să dea o explicație globală tendinței spre expresia reținută specifică stilului stendhalian.

Dacă, totuși, m-am oprit la două impulsuri posibile ale reticentei stilistice, faptul se datorește unor bine cunoscute indicații oferite de operele cu caracter autobiografic ale lui Henri Beyle. Referindu-mă la date caracterologice și detalii de formație menționate în **Henry Brulard, Jurnal sau Amintirile unui egotist** nu părăsesc cîmpul de investigație reprezentat de operă și evit încercarea eretică de a explica o creație literară cu ajutorul biografiei.

Au devenit locuri comune ale exegezei stendhaliene invocarea anti-romantismului pe care și-l impune un spirit de structură romantică sau sublinierea dualității clasic-romantic, la care se reduce de obicei, în mod destul de schematic, multiplicitatea înfățișărilor unei conștiințe artistice niciodată în stare de echilibru, totdeauna rebelă cuprinderii în formule tradiționale. O psihologie a iubirii ca aceea dezvoltată în tratatul **Despre dragoste**, psihologie dominată de procesul cristalizării, dezvăluie valențele romantice ale autorului, evidente în înclinarea de a da întâietate, în momente de culminație emoțională, visului asupra realității. Bivalența mereu invocată se proiectează asupra eroilor: Julien Sorel este un strateg în iubire, dar și un înflăcărat. Nutrește mitul energiei și plînge cu deliciu. Nu e lipsit de tenebre romantice, dar e un calculator rece etc. Fabrice del Dongo e eroul unor aventuri demne de a figura într-un roman de Walter Scott: deghizări, dueluri, evadări miraculoase. E un exaltat, cu momente de acută luciditate. Romanul e scris fără emfaza reproșată de Stendhal lui Walter Scott; urmărește, în fond, să stabilească natura și dimensiunile pasiunilor, să descopere mobilitățile secrete ale unor peripeții spectaculoase. Alt loc comun al criticii stendhaliene se referă la faptul că, în eroii săi, Stendhal își obiectivează personalitatea reală, imaginată, veleită. Personajul devine beneficiarul pasiunii investigatorii a unui scriitor care se privește neconținut trăind. Acest tip de relație între creator și creatura sa prinde instrumente artistice specifice. În întreprinderea sa pe Stendhal îl deranjează psihologia clasică bazată pe recunoașterea permanenței caracterelor, dar, în aceeași măsură, fluiditatea vagă și diafană a spiritului romantic. „Lito-grafiei romantice îi place să unduiască în lumini lunare transparența eșarfelor și a vălurilor. Dar Stendhal nu se declară satisfăcut decât cînd a reușit să descrie și să anime acea ființă suveran goală care este omul jupuit de piele.“¹⁾

Lucrările autobiografice abundă în caracterizări care-l plasează pe tânărul Henri Beyle în interiorul tipologiei romantice. Se crede un „om sensibil“ din descendența rousseauistă. „Așa eram încă în 1799, așa sint în 1836, dar am învățat să o ascund (sensibilitatea) sub ironia imperceptibilă pentru cel vulgar...“ Romantismul lui Stendhal își găsește singur antidotul. Viața militară îi sugerează scriitorului o metaforă aptă să comunice precauția eului vulnerabil: „Norocul nu-mi este necesar în același fel ca altuia, ci mult mai mult, din pricina excesivei mele delicateți, a acelei delicateți pe care inflexiunea unui cuvînt, un gest neobservat o poate împinge spre culmile fericirii sau disperării. Ascund asta sub o manta de husar“. Conștiința dureroasă a unui eu hipersensibil atrage după sine pudorile eului vulnerabil.

Prima mișcare de reticență, reticență constitutivă în dezvoltarea romancierului, se petrece în fața pronumelui la persoana I. Ideea de a-și povesti viața suride cîinquagenarului. „Da, dar înspăimîntătoarea cantitate de eu și mine!“ Urmează o frază decisivă pentru înțelegerea unor tehnici stilistice stendhaliene: „E drept, s-ar putea scrie folosind a treia persoană: el făcu, el spuse. Da, dar cum să comunici mișcările interioare ale sufletului?“ (Henry Brulard). Oscilațiile pronominale din primele două capitole ale romanului **Roșu și negru** par să vorbească despre o căutare, opțiunea în favoarea unei forme pronominale devine un fapt hotărîtor. Există multe pagini în proza stendhaliană care fac cunoscute ezitățile spiritului lui Beyle, pe rînd solicitat de posibilitățile eului confesiv sau ironic (mereu inhibat de indecența etalajului), de forța narațiunii obiectivate, dar resimțind și tentația impersonalității supreme simbolizată de nedefinitul **on** și materializată în opera moralistului, autor de maxime (vezi tratatul **Despre dragoste**).

Mărturisirile despre jena de a vorbi la persoana I ne duc sigur spre una dintre coordonatele „reticentei“ stilistice și ale conciziei stendhaliene. Așa cum declară de atîtea ori, Stendhal își apără sensibilitatea afișînd răceala. Cealaltă coordonată a anti-retorismului lui Stendhal mi se pare a fi reprezentată de scrupulul exactității, de nevoia eliminării a tot ce nu este esențial și poate genera vagul și imprecizia. Atracția pentru matematică și-a analizat-o Stendhal pe multe pagini autobiografice și declarațiile acestea se constituie în chip de exteriorizare a unei obsesii a preciziei și simplității.

Reticența — indiferent dacă o asociem cu oroarea etalajului subiectiv sau cu scrupulul exactității — comportă riscuri de care Stendhal era conștient. Dilema sa stilistică, dilema unui spirit ardent care a optat pentru expresia reținută, se precizează în pasaje ca acesta: „N-aș putea (...) să descriu această fericire încîntătoare, proaspătă,

divină, decît prin enumerarea rețelilor și plictiseli a căror completă absență era. Și acesta e un mod trist de a descrie fericirea“. O asemenea dilemă se rezolvă uneori prin „hiaturi“ care se pot extinde pînă la dimensiunile tăcerii. Exaltarea erotică prilejuită tînărului Henri Beyle de Angela Pietragnua, în timpul primei călătorii în Italia, nu e niciodată evocată autobiografic decît prin palide referințe retrospective. Cîinquagenarul explică omisiunea prin imposibilitatea de a comunica inteligibil exaltarea, de a istorisi rezonabil nebunia pasiunii. „Subiectul îl depășește pe vorbitor“ (Le sujet surpassa le disant).

LA STENDHAL pasiunea analitică, jocul intelectual, curiozitatea investigatorie se exercita asupra unei realități a cărei lege nu e permanentă — cum era pentru clasicii — ci schimbarea; și nici măcar schimbarea progresivă în ritm egal pe o linie dreaptă, ci o perpetuă și imprevizibilă transformare ce se desfășoară sinuos și al cărei ritm este hotărît de complicate și imponderabile determinări interioare și externe. În prezența imprevizibilului cu care-l întîmpină propriile sale creaturi, Stendhal renunță la explicații. După ce consemnează calculele ce însoțesc cucerirea d-nei de Rênal de către Julien, notează ex abrupto: „În puține zile Julien, dăruindu-se înflăcărării vîrstei, era îndrăgostit nebun“. Romancierul păstrează citeodată tăcerea în fața unor atitudini incomprehensibile, lasă ancheta psihologică fără răspuns. Transformarea afectivă a lui Julien Sorel după focul de revolver din biserică rămîne pînă la sfîrșitul cărții neelucidată. Evoluția sentimentelor lui Lucien Leuwen care o cultivă pe doamna Chasteller mai întîi din calcul, apoi din orgoliu și, în cele din urmă, din pasiune nu-l obligă pe romancier la o explicație. Asemenea „omisiuni“ le consider unul dintre rezultatele posibile ale unei pasiuni analitice dublate de ferveora adevărului.

Economia riguroasă de mijloace stilistice, repulsia față de epitetele cu încărcătură afectivă sînt atitudini, reducibile, în cele din urmă, la oroarea de emfază, dar ele încă nu stabilesc dimensiunea inovațiilor stilistice stendhaliene. Autoarei manuscrisului care, refăcut, avea să devină romanul **Lucien Leuwen**, Stendhal îi scrie: „Trebuie să ștergi de pe fiecare pagină cel puțin cincizeci de superlative. Să nu spui niciodată: pasiunea arzătoare a lui Olivier pentru Hélène. Bietul romancier trebuie să încerce a ne face să credem în pasiunea arzătoare, dar să nu o numească niciodată. Ar fi împotriva pudorului“.

Obsesia conciziei se materializează într-o suită de procedee stilistice ce alcătuiesc prin acumulare o „estetică a omisiunii“. Stendhal descoperă valoarea artistică a rezumatului, efectele introducerii unor episoade — nu lipsite de gravitate — între paranteze.

Omisiunea ține uneori de sfera scriitorului în fața obligației de a relata momente „supreme“. După primirea de către marchizul de La Mole a scrisorii d-nei de Rênal, Stendhal nu comunică nimic din zbuciumul interior al lui Julien, zbucium care culminează cu focurile de revolver din biserică. Acțiunea se precipită vertiginos. Narațiunea menționează doar faptele „exteroare“. Capitolul se încheie sec cu o suită de fraze de structură paratactică. Și, totuși, sîntem în plină dramă înteroară.

Sînt remarcabile sfîrșiturile de capitol ale romanelor stendhaliene, ca și începuturile bruște. Scriitorul evită dezvoltările discursive, finalurile în octavă majoră, patosul concluziunilor și realizează acest miracol al densității

stilistice și al ritmului accelerat caracteristic prozei sale, prin acumularea unor efecte „negative“ (—x— = +).

Eludarea momentelor de mare intensitate emotivă sau de apoteoză sînt fapte de stil ce ne duc spre acele zone ale conștiinței creatoare din care crește coerent o viziune artistică. Ar fi prea simplu să punem asemenea „hiaturi“ pe seama „antiromantismului romantic“. Se invocă mereu, în această ordine de idei, episodul bătăliei de la Waterloo, la care participă însetat de glorie tînărul Fabrice del Dongo. Revine ca un leit motiv, în tot lungul episodului, perplexitatea participantului în fața unei desfășurări care-și refuză sensurile. Momentele nodale îi scapă celui ce se vrea erou. Întrebarea lui: „Am asistat oare într-adevăr la o bătălie?“ sună dureros. Henri Beyle adresează un reproș similar existenței. Ascensiunea Saint Bernardului cu care se încheie **Henry Brulard** smulge adolescentului exclamația: „Cum! Nu-i decît asta?“

Evitarea apoteozelor în scrisul lui Stendhal mi se pare asociabilă nu numai cu oroarea exaltărilor retorice realizate, ci și cu incompreensiunea în fața unor întocmiri ce nu dau satisfacție nevoii de organizație superioară și realizare armonică, nevoie resimțită de un spirit prin excelență lucid. Idiosincrazia față de grandilocvență ar putea fi un fapt secund acestei descoperiri, care ține de zone prea profunde ale ființei lui Henri Beyle ca să o conectăm doar cu un antiromantism declarat.

Pasajul morții lui Julien se cuvine invocat în această ordine de idei. Paragraful începe cu o observație de o voită trivialitate, o primă precauție în vederea escamotării momentului suprem. „Aerul prost al celei devenea insuportabil pentru Julien“. Urmează o trecere bruscă în alt registru: „Din fericire, în ziua în care i se anunță că va trebui să moară, un soare frumos înveselea natura și Julien era într-o dispoziție curajoasă“. Ultimul gînd lucid al condamnatului, pe care-l consemnează stenografia interioară, este calm și lipsit de exaltare. De altfel, Stendhal nu încearcă nici măcar să schițeze o psihologie a condamnatului la moarte. În fața acelor abisuri în care pătrunde forajul dostoevskian, investigația lui Stendhal se oprește. Decapitarea e redusă, stilistic, la un hiat. Îl părăsim pe Julien viu cu cuvintele: „Niciodată capul acela nu fusese mai poetic decît în momentul în care avea să cadă“. **Euthanasie**, spune Prévost. Se poate într-adevăr vorbi despre o euthanasie practică asupra lui însuși de un scriitor care dorește să se cruțe de durerea de a vedea murind un erou în care a proiectat atît de mult din propria sa ființă. Dar Stendhal rezolvă artistic printr-un hiat sau o evocare retrospectivă aproape oricare dintre experiențele supreme ale vieții, acelea care, asemenea fericirii cunoscute în anii dragostei pentru Pietragnua, nu suportă a fi atomizate prin analiză. S-ar putea susține că, lucid, Stendhal și-a recunoscut limite în prezența experiențelor prime și ultime și că această conștiință s-a manifestat prin suspendarea demersului analitic.

Rotunjirea acțiunilor și îndreptarea lor spre o culminare „frumoasă“, modelarea vieții personajelor în sensul unei coerențe satisfăcătoare pentru simțul comun nu se acordau cu înțelegerea lui Stendhal despre destin. Finalurile romanelor stendhaliene vorbesc despre o regîndire modernă a categoriei tragicului, modernă pentru că stilizarea artistică include neprevăzutul adesea incomprehensibil și greu de transmis prin mijloacele oricărei retorici.

Vera Călin

¹⁾ J.P. Richard, *Littérature et Sensation*, ed. du Seuil, 1954, p. 31.

Georg Lukács și problemele filozofice ale esteticii

(Urmare din pagina 27)

face dispersiunea aceasta lăuntrică, și-l va face să intoneze fără să vrea un cîntec de groază și de tristețe?" (Nuovi saggi di estetica, ed. 1969, pag. 127, trad. rom. în Breviar de estetică. Aesthetica in nuce, 1971, p. 166-67).

Lukács face, așadar, din prezența auto-conștiinței genului uman semnul distinctiv al operelor de artă veritabile spre deosebire de produsele cu veleități artistice, destinate a satisface doar înclinațiile unei subiectivități individuale sau ale unui grup social (cele din urmă ar aparține, pe diferite trepte, sferei agreabilului, culminând cu operele de beletristică: producțiile inițiale ale dramei burgheze aparțin acestei din urmă categorii și abia odată cu Lessing, Schiller și Beaumarchais drama burgheză va atinge cu adevărat treapta artei). Cum putem însă recunoaște prezența auto-conștiinței genului uman într-o operă sau cum poate artistul însuși avea conștiința că a atins treapta ei în opera sa, cînd linia de demarcație între diferitele categorii de produse artistice apare atât de fluidă și aparent greu de fixat?

Lukács formulează observația subtilă că artistul nu poate avea niciodată certitudinea absolută de a se fi ridicat prin opera sa la treapta auto-conștiinței cu valoare de universalitate (certitudini pe care știința sau morala le posedă în cîmpul lor specific de activitate): el se aruncă a *corps perdu* în crearea propriei sale opere și orice act de creație artistică comportă perpetuu sentimentul riscului (v. *Ästhetik*, I/1, p. 583). O a doua observație importantă, strîns legată de cea de mai sus, este că ridicarea la auto-conștiința speței umane nu poate fi în artă produsul unui act voluntar și că în nici un caz ea nu este înfăptuită prin „ocolirea” condițiilor particulare ale subiectivității artistului (individuale, de clasă, naționale etc.): opere realizate cu conștiința de a aparține exclusiv unui *hic et nunc* temporal și geografic pot atinge implicit treapta universalității umane. În timp ce altele, plămuite cu voința expresă de ridicare la treapta „general-umanului”, pot fi înghițite repede de uitare.

Lukács recunoaște cu franchețe că prezența caracterului de speță al omului este un moment „apriori indistinguibil” al produselor sale: numai evoluția istorică sancționează ceea ce este tranzitoriu și ceea ce este durabil. Este însă sigur că interiorizarea unei experiențe individuale și social-istorice determinate pînă la transformarea ei într-un act care implică destinul umanității ca speță formează privilegiul marelui arte.

Camil Petrescu mărturisea undeva că voința de a face procesul „trădării burghezei” (în timpul primului război mondial și în deceniul care i-a urmat) a fost unul din mobilurile decisive ale scrierii romanului „Ultima noapte de dragoste. Întîia noapte de război”. Romanul lasă să transpară clar o asemenea intenție, dar nu este mai puțin adevărat că dacă s-ar fi mărginit la ea, rezultatul ar fi fost un simplu roman „social”, cu culoare umanitaristă și anti-burgheză. Ceea ce ridică scrierea lui Camil Petrescu deasupra obișnuitei literaturi cu tendință este tocmai faptul că experiențele eroului ating o dimensiune mai profundă, interesînd condiția umană în generalitatea ei: drama iremediabilă a unei conștiințe superioare într-o lume a levantinismului moral și a egoismului vulgar.

Relația între Shakespeare și contemporanii săi, dramaturgii epocii elisabetane, îi apare lui Lukács ca un exemplu ideal spre a-și ilustra tezele. Epoca elisabetană ar fi cunoscut o semnificativă stratificare a producțiilor ei: de la simplele morități (cîntece de bilci relatînd fapte singeroase) sau farse ordinare, departe de orice valoare artistică, trecînd prin pro-

ducțiile teatrale, destinate unor emoții și plăceri imediate, cu caracterul „agreabilului”, pînă la operele mai însemnate, dar nedesăvîrșite datorită caracterului contradictoriu sau cu totul problematic al concepției (aluzie posibilă la John Ford, despre care se ocupase în cartea *Romanul istoric*) și pînă la opera dramatică a lui Shakespeare. Lukács descoperă aci expresia pe trepte sensibil deosebite a unei aceleiași „nevoi a timpului”, stratificarea unui imperativ social în forme de expresie ierarhic diferite: Shakespeare apare ca o culminație a unei mase de producții inspirate de un determinat sentiment al lumii.

Ceea ce distinge o asemenea operă culminantă de restul producțiilor contemporane, situate pe trepte inferioare, este faptul că subiectivitatea estetică a artistului atinge în actul de evocare a lumii perspectiva conștiinței de sine a umanității pe o treaptă istorică a dezvoltării ei. Individualitate și universalitate se topeșc într-o fuziune desăvîrșită. Transformările la care activitatea sintetică a creației artistice supune materia empirică se explică tocmai prin vocația marelui arte de a încarna conștiința de sine a speciei umane. Georg Lukács regăsește astfel, fără să-și dea seama, o idee cardinală a esteticii lui Benedetto Croce.

Să ne amintim că la un moment dat, în *La Poesia*, Croce menționează reproșul adresat de Flaubert celebrei scrieri de Harriet Beecher Stowe, „Coliba unchiului Tom”, roman îndreptat împotriva sclavagismului în America secolului trecut, de a fi condusă de „un punct de vedere moral și religios” și nu de unul strict „uman”. Croce arată că satisfacerea unei asemenea exigențe ar fi însemnat tocmai tranziția de la o scriere de oratorie literară la adevărata poezie. Distincția crociană între operele cu valoare de circumstanță (însulate sub semnul conceptului de „literatură”, îndeplinind o „opera de civiltă” și cele de „pură umanitate”, de „poesia”, îndeplinind o „opera de veritate”) reapare la Lukács în discriminarea dintre scrierile de beletristică și operele de artă în sensul riguros al cuvîntului (să menționăm în treacăt că Lukács pare să integreze romanul lui Beecher Stowe totuși în categoria din urmă, după cum reiese dintr-o pagină din *Estetica* sa; divergențele între Croce și Lukács în judecățile asupra unor opere particulare, evidente și în cazurile operelor literare ale lui Lessing sau Schiller, ne interesează însă aci mai puțin decît analogiile de poziție în importanta problemă teoretică amintită).

Particularitatea poziției lui Lukács este că el caută să ofere o întemeiere obiectivă emergenței subiectivității estetice pe treapta conștiinței de sine a umanității ca specie. Lukács consideră că substanța umană are o existență nu mai puțin obiectivă decît familia, clasa, națiunea etc., adică decît formațiunile sociale concrete în imanența cărora s-a desfășurat oină acum. Ea apare, după cum am văzut, ca un *corpus* de însușiri, supuse printr-un soi de obiectivă spontaneitate unui perpetuu proces de triere și selecție.

Răstrîngerea subiectivă, pe planul auto-conștiinței, a experiențelor umanității ca speță, deci a acelei substanțe obiective, cu o prezență pînă acum latentă, este misiunea și privilegiul artei (analogiile cu „doctrina substanței” a lui Camil Petrescu sînt frapante, distincția scriitorului nostru între „evoluția în subspecie” și cea substanțială corespunzînd cu totul discriminărilor indicate mai sus). Momentul de obiectivitate al subiectivității estetice este cel cînd, fără a abandona istoricitatea experiențelor ei, ea lasă să transpară, sub forma conștiinței de sine, însăși substanța umană în universalitatea ei.

N. Tertulian

Meridiane

Ion Barbu și poezia franceză

● Trimestrialul parizian de poezie „Points et Contrepoints”, înființat în 1935 și condus de Jean Loisy, — care ne-a vizitat nu de mult țara, — reflectă unele creații ale liricii noastre, publicînd și cîteva traduceri meritorii.

În ultimul număr pe care l-am primit găsim studiul poetului român Ion Barbu și poezia franceză. Autorul asociază viziunea cosmică a poetului Jocolui secund cu aceea a lui Scève, poetul renașterii franceze. Dar studiul trebuie subliniat îndeosebi pentru faptul că vede pe Ion Barbu — dincolo de aderențele care i se stabileau pînă acum cu Mallarmé — ca pe un poet desăvîrșit ce și-a construit o mitologie personală.

Întîlnim în sumarul revistei și poeziile scrise în franțuzește de medicul bucureștean Demostene Gramatopol, într-o notă clasică, cu o vibrație personală.

Rimbaud și sonetul „Poison perdu”

● În 1888 apărea în revista „Cravache” un poem intitulat „Poison perdu” semnat de Arthur Rimbaud, reproducînd și în „Poésies complètes” de Rimbaud, ed. Vanier din



Arthur Rimbaud văzut de David Levine

1895, cu o prefață de Verlaine. Dar, pe urmă, sonetul „Poison perdu” n-a mai intrat în alte ediții ale operelor poetului. Berrichon, care conducea editarea operelor lui Rimbaud la „Mercure de France”, nu-l tipărește și poemul nu figurează nici în „Pléiade”, nici în ediția Garnier, comentată de Suzanne Bernard. Ce se întimplase?

În „Au cœur de Verlaine”, apărută în 1925, Marcel Coulon căuta să argumenteze că poemul nu e de Rimbaud, ci de Germain Nouveau, iar André Breton susținea că Rimbaud nu putea să întrebuițeze rime atât de sărace.

După atîtea decenii, ultimele opinii critice ale unor cercetători de la Universitatea din Toulouse, care au descoperit o scrisoare a lui Verlaine, vin să reactualizeze paterni-

tatea sonetului „Poison perdu”. „Pauvre Lelian” mărturisește că a modificat sonetul lui Rimbaud, fiindcă era vizat în el personal...

Originea marilor scrieri de cultură

● Cunoscutul savant german Hans Jensen face în opera sa *Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart* o istorie a scrisului, de la formele artei primitive pînă la cel de astăzi.

Analizînd scrierea egipteană, cea mai veche din lume, care a trecut de la ideograme prin toate stadiile de dezvoltare, Jensen dedică un capitol special hieroglifelor chineze. Acestea, timp de 4000 de ani, n-au suferit vreo transformare. Grupul scrierilor semitice reprezintă, din punct de vedere istoric, tranziția de la scrierea silabică la cea alfabetică. Originea vechiului scris semitic, îndeosebi a celui fenician, ca și înrîndirea sa cu inscripțiile din peninsula Sinai, sînt pentru Jensen probleme controversate.

În schimb, el susține că marile scrieri de cultură, alfabetul grec și latin, au o origine feniciană. Alfabetul grec ar fi fost punctul de plecare în alcătuirea scrierii goților de apus, ca și pentru Metodi și Chiril, făuritorii scrierii vechi slave.

Studiile recente confirmă ipoteza după care scrierile italice derivă din același alfabet grec răspîndit în secolul IX î.e.n. în jurul orașului Cumae.

Mesajul literaturilor orale africane

● Revista „Communications” consacră ultimul său număr problemei literaturilor orale africane, care oferă un vast domeniu cercetătorilor. Studii sistematice cuprind metode etnologice și lingvistice și se bazează pe texte stabilite cu foarte mare rigoare. A restituit textele în integritatea lor implică a vedea în fiecare un mesaj unic și original, produs într-un context cultural particular.

Africanistii au șansa de a lucra asupra unor literaturi încă vii și într-un mediu social în care povestitorii joacă un rol activ. Mesajele transmisesse de literatura orală africană sînt de ordin istoric, religios, tehnic, social, etic și estetic. Dar e imposibil — conchide „Communications” — să stabilești o listă exhaustivă pe genuri, deoarece fiecare cultură le are pe ale sale și propriul său mod de a le trata.

Quadrilul — o nouă formă fixă de poezie ?

● Revista elvețiană „Poésie vivante”, care apare la Geneva, încearcă să lanseze o nouă formă fixă pentru poezie, intitulată *quadril*, apropiată de sonet și înrudită cu așa-numitul *pantum*, adus în Franța din Malaya de romanticii și simbolistii francezi, care descoperiseră în această formă o notă de exotism, pe atunci la modă.

De fapt, principala deosebire dintre *quadril* și *pantum* e că primul are numai patru strofe, pe cînd celălalt, un număr nelimitat. În *quadril*, strofa e un catren, iar fiecare din ultimele trei versuri ale primului catren trebuie să fie primul vers al celor trei catrene care urmează.

O aventură necunoscută a lui Théophile Gautier

● Periodicul „Vedlandsche Letteroefeningen” reproduce un reportaj din 1865 relatat de un martor ocular, despre o aventură necunoscută în Franța a poetului Théophile Gautier.

În timpul unei manifestații care a avut loc la „Ecole des Beaux Arts”



Théophile Gautier

din Paris, provocată de numirea lui Victor Leduc în postul de profesor de estetică deținut pînă atunci de Taine — Gautier a fost văzut în Place du Carrousel ținînd un discurs trecătorilor despre superioritatea lui Delacroix față de Horace Vernet. Poliția, intervenind să împrăștie mulțimea aflată în fața lui „Palais de l'Empereur”, îl înhăță pe orator, voind să-l ducă la comisariat. Mulțimea strigă: „E Théophile Gautier!” — dar polițiștii, certai cu literatura, nu dădura importanță acestui nume, pînă ce nu interveni contele Nieuwelke, intendent al Louvre-ului, care-și salvă amicului. — De ce — întrebă contele — nu le-a arătat polițiștilor rozeta Legiunii de onoare pe care o porți sub pardesiu? — Să-ți spun drept — replică Gautier — nu mi-a trecut prin minte așa ceva, fiindcă eu mă credeam la reprezentarea „Herrnani”...

Un plagiat vechi de patru secole

● De patru secole savantul Ambroise Paré era stimat ca autorul acelei faimoase *Livre des Animaux et de l'Excellence de l'Homme*. Iată, însă, că recent „Etudes de lettres”, ce apare la Lausanne, publică un studiu de Maurice Bassard care, reluînd o acuzație mai veche a lui Delaunay, îl denunță pe Paré că n-ar fi fost decît un simplu compilator sau chiar un plagiator care a copiat fără spirit critic pe contemporanii săi Grévin, Matthioli, Gesner și Rondelet, făcînd doar muncă de vulgarizare.

Bassard dovedește, cu texte paralele, că acea capodoperă a ilustrului chirurg *Livre des Animaux et de l'Excellence de l'Homme* e un plagiat flagrant și nici măcar după un naturalist, ci după *Dialogues du désordre qui est à présent au monde et des causes d'icelui et du moyen pour y remédier* a teologului Pierre Viret, apărută la Geneva în 1545. Viret a fost un prieten al animalelor și un mare cunoscător al antichității. Patru cincimi sînt transcrise textual de Paré din *L'Escoles des Bestes*, iar majoritatea concluziilor științifice sînt luate din Amyot.

Un bilanț edificator pentru posteritate...

Falsificarea corespondenței dintre Lincoln și Ruthledge

Philip C. Brooke, fost director al marii bibliotecii „Harry S. Truman” și autorul unui număr important de materiale istorice, atrage atenția în lucrarea sa **Folosirea surselor primare nepublicate**



Abraham Lincoln

ate asupra unei probleme ce intrigă pe istorici: paternitatea unor documente, care, deși emană de la unele personalități, sint rodul muncii unor colective de elaborare. De asemenea, el avertizează pe cercetători în legătură cu distingerea unor copii de originale, cit și în identificarea unor documente false.

Brooke citează un celebru document falsificat în scopul vânzării și publicării: pretinsa corespondență dintre **Abraham Lincoln** și **Ann Ruthledge**, vindută spre publicare unei reviste în 1927. Scrierile au fost „autentificate” de experți, dar curând s-a descoperit falsul. Brooke mai amintește și de „Appleton's Cyclopaedia of American Biography” în care apar 47 de biografii ale unor „personalități” inventate de scriitori în goană după faimă și cîștig.

Viața socială a lui Anatole France

Colecția franceză „Cercle de bibliophile” publică, în 29 de volume, opera lui **Anatole France**. Dintre acestea, au apărut de curind patru volume intitulate **Trents Ans de vie sociale** și care sint consacrate textelor politice și sociale pe care scriitorul însuși nu le-a reunit niciodată. Discursurile, articolele, scrierile, prezentate de **Claude Aveline**, prezintă un interes deosebit: nu doar pentru specialiști.

PREZENȚE ROMĂNEȘTI

Traduceri din literatura română în U.R.S.S.

• SUB titlul **Chef la minăstire** au fost reunite în volum o serie din nuvelele cele mai cunoscute ale lui **Vasile Voiculescu** (**Chef la minăstire**, **Alcion**, **diavolul alb**, **Pescarul Amin**, **Printre lupi**, **Ultimul Berevoi**, **Dragoste și magie** etc.). Prefața semnată de **Iuri Kojevnikov**, bogată în informații și date biografice, subliniază specificul și orientarea literară a lui **Vasile Voiculescu**, îi așează opera de poet și prozator în contextul literar al vremii sale și relevă ca o trăsătură pregnantă legătura cu tradiția populară, cu folclorul.

Tălmăcirea este semnată de **Tatiana Ivanova**. Nu a fost, desigur, ușoară munca de traducere a nuvelor lui **Voiculescu** în limba rusă. Cu atât mai mult se cuvine apreciată reușita traducătoarei; remarcăm, totodată, cu prilejul acestei neîndoielnice izbini, diapazonul larg al preocupărilor **Tatiane Ivanova** (a tradus din **Fănuș Neagu**, **Ștefan Bănulescu**, **D. R. Popescu**, **Sânziana Pop**).

Expoziție de pictură la Nashville, S.U.A.

• În lunile februarie și martie 1972 **Margareta Stahl** a expus pictură în ulei și guașă la **Cheekwood-Nashville**. Expoziția va fi prezentată în iulie și august la **University Club** din cadrul **Universității Vanderbilt** din același oraș. Despre ecoul acestei expoziții ne relatează o corespondență din **Nashville** pe care o reproducem:

„Expoziția **Margaretei Stahl** a fost organizată la **Centrul de Artă** din **Cheekwood**, întemeiat de **Walter Sharp**, fost decan al facultății de arte

frumoase de la **Universitatea Vanderbilt**. Este a treia oară că se vorbește despre arta românească la **Cheekwood**. Acum șase ani o bogată colecție de scoarțe românești a fost expusă aici în cadrul schimburilor culturale româno-americane. În 1967, talentatul pictor de origine română **Eugen Drăguțescu** a expus desenele lui colorate care au plăcut foarte mult, o serie de colecționari achiziționînd tablourile lui. Iar acum, după cinci ani, numele de **România** este din nou prezent pe afișele de la **Cheekwood**, de astă dată cu prilejul expoziției de guașă și uleiuri ale **Margaretei Stahl** de la **Art Sales Gallery**. Afluența vizitatorilor a fost apreciabilă, impresia generală și imediată fiind una de surpriză în fața originalității tablourilor. Firește că unii au încercat să găsească apropieri cu arta lui **Brâncuși**, **Paul Klee** sau **Modigliani**, dar fondul a fost recunoscut ca făcînd parte din ornamentica scoarțelor românești, după cum însăși **Margareta Stahl** recunoaște în cuvîntul înainte la catalogul său: „Profesori și izvoade mi-au fost străvechea noastră artă populară, inepuizabilul tezaur de folclor al poporului român, țărănul și țărancă noastră, meșterul o-lar, țesătoarele, iconarii, cioplitorii în lemn sau în piatră, constructorii de case și biserici...”. Aș încheia cu o observație a lui **Walter Sharp**, mare iubitor și cunoscător de artă, care se referea la scoarțele românești, dar care observație s-ar putea aplica și la arta **Margaretei Stahl**: „Tendința de a cultiva arta populară românească nu este o invitație la arhaism. Dimpotrivă, am putea vorbi despre „actualitatea” și „modernismul” ei, conform ideii contemporane de frumusețe artistică: simplitate, simplitate și simplitate”.

Otilia Gr. ROEGEN,
Nashville, 25 martie 1972

„POÉTIQUE” (nr. 9-1972)

• Primul număr din acest an al revistei **Poétique** reproduce unele din comunicările ținute la **Coloquiul de semiotică literară** ținut în iulie anul trecut la **Urbino**. Dintre acestea se remarcă lucrarea profesorului american **Michel Riffaterre** „Système d'un genre descriptif”, articol care se referă la stabilirea unui model al poeziei didactice. Definind acest gen al poeziei ca înfățișînd „Natura ea pe un tot inteligibil și prin aceasta frumos; știința revelatoare a acestei inteligibilități care, propunînd armoniile naturii ca obiect pentru admirația omului, îl invită prin aceasta să tragă concluzii moralizatoare”, **M. Riffaterre** subliniază că nici unul din termenii definiției nu are un caracter neutru, ei putînd fi transcriși astfel: **Natură=Text**, **Știință=Mijloc de interpretare**, **Om=Interpret**, **Concluzie morală=Interpretare**. Pornind de la stabilirea unei scheme a poeziei, criticul ajunge să demonstreze valorile specifice ale poeziei didactice în funcție de schimbările pe care aceasta le aduce față de schema inițială, urmînd în același timp să arate că valorile stilistice ale

textului sint date de „rupturile” produse la nivelul textului.

Alain Rey analizează structura unui text celebru, **Monsieur Teste** al lui **Paul Valéry**, pornind de la descifrarea mesajului conținut de cuvintele **Conscious-Teste**, care pot explica întreaga povestire. „Domnul Teste, martorul, este conșcious pînă la capătul corpului și al spiritului... „Monsieur Teste, om fără reflex, nu poate primi o imagine sigură”.

Analiza se situează la diverse nivele ale textului, adunînd date pentru a completa portretul ideal al **Domnului Teste**, pentru delimitarea mijloacelor literare folosite de scriitor pentru realizarea **unicității** personajului.

„Tablou și lovitură de teatru” este titlul studiului publicat de **Peter Szondi**, care încearcă să realizeze o sociologie a tragediei domestice și burghize la **Diderot** și la **Lessing**. Autorul subliniază în primul rînd caracterul novator al pieselor de teatru ale lui **Diderot**, acesta îndepărtîndu-se de normele tragediei clasice prin introducerea în acțiunea pieselor a unor personaje de țărani, burghezi; inovările se produc și în celelalte domenii ale tea-

trului clasic: acțiunea se petrece în salonul burghez, acțiunea se prelungește în timp etc. Ceea ce ar caracteriza teatrul lui **Diderot**, ar fi opoziția scenă statică (teatrul clasic) — lovitură de teatru, care anunță acțiunea romantică (autorul subliniază importanța criticii marxiste care a subliniat condițiile producției loviturilor de teatru). Teatrul lui **Lessing** desenează o vastă frescă a personajelor care se mișcă în universul atît de compozit al **Germaniei**: agresiunea burghezului „marchează pentru tragedia domestică sfîrșitul sensibilității, sfîrșitul compasiunii și al emoției ca obiecte ale tragediei... statul fiind un concept mult prea abstract pentru sensibilitate”, după cum spunea **Lessing**.

Jacques Ehrmann publică un studiu asupra unui text extras din „Călătoriile lui **Guliver**” și analizează realizarea categoriilor pe care el le denumește înăuntru-înafară. **Jean Verrier** stabilește schema funcțională a structurii de adîncime a cărții lui **Barbey d'Aurevilly** „Dedesubturile unei partide de whist”.

Cristian UNTEANU

CONGRESUL ASOCIAȚIEI INTERNAȚIONALE A CRITICILOR LITERARI

(Urmare din pagina 32)

atîtea altele sint forme prin care actul critic însuși este adus în prim plan.

DESIGUR că e asemenea impetuoasă ofensivă asupra spiritului receptor de literatură al marelui public se cere nu numai consemnată, ci și analizată în implicațiile ei. În primul rînd — raportul dintre ponderea mijloacelor audiovizuale și cele ale cărții și presei tipărite. Răspunsurile la ancheta menționată demonstrează că procentul celor care declară că citesc presa mai puțin decît înainte de cumpărarea televizorului este de 31 la sută la sate și de 23 la sută la orașe. Categoria profesională care manifestă cea mai mare stabilitate în deprinderea citirii presei este cea a persoanelor cu ocupații intelectuale, dintre ele 78 la sută declarînd că citesc presa la fel ca și înainte de a deveni telespectatori. În privința relației carte-televiziune, statistica indică, de asemenea, cifre concludente, în medie (esantioanele subiecților aparțin la trei localități de mărime și importanță deosebită): **București** (capitala țării), **Bacău** (capitală de district, cu pondere industrială) și **Codlea** (orașel, de asemenea industrial). 25 la sută din intervievați declară că citesc mai puțin decît înainte de răspîndirea televiziunii. Și aici, procentul de stabilitate față de lectură aparține la cota cea mai înaltă celor cu ocupații intelectuale (84 la sută declară că citesc cărți în aceeași cantitate și ritm ca și înainte de a cunoaște televizorul) și cota minimă, în cazul agricultorilor (dintre aceștia doar 48 la sută rîmîn fideli lecturii, mai mult sau mai puțin constant). Să nu uităm, însă, că în condițiile reale de manifestare a programelor televiziunii române, literatura este ea însăși un punct central al acestora și că, nu o dată, urmărirea emisiunilor echivalează cu deschiderea, de diferite grade, a profunzimii și autenticității, a perspectivelor tot înspre fenomenul literar.

Invadat de un flux editorial la care critica propriu-zisă poate răspunde cu tot mai acută dificultate, cititorul modern folosește noile tehnici de difuzare a literaturii și a criticii în primul rînd datorită formulei lor operant-informativă, promptă, mereu proaspătă, convingătoare adesea prin forța directă a demonstrației.

Se alegează în aceste condiții, se modifică pasiunea lecturii, plăcerea cumpărării și răsfoirii de cărți, e „pus în chestiune” conceptul viu al bibliotecii, ea reper indispensabil?

Statisticile la care ne-am referit înfirmă o astfel de îngrijorătoare perspectivă. 71 la sută din cei întrebați (vîrsta între 20—24 ani) declară că citesc la fel ca și înainte de existența televizorului, procentaj mai redus în cazul subiecților cu vîrsta mai înaintată (peste 60 ani, doar 59 la sută). Tinerii între 15—24 ani declară chiar că, în proporție de 15 la sută, citesc în prezent mai mult decît înainte de a avea televizor, apoi, odată cu sporirea vîrstelor, procentul se fixează între 5—7 la sută.

Se poate, astfel, indica o tendință care — ea — ar trebui să stea mai accentuat în atenția sociologilor, a specialiștilor, a criticilor literari inșiși: televizorul nu operează o pulverizare a conceptului de lectură, a relației directe cu textul literar, ci, în unele condiții, îl evidențiază, chiar îl intensifică.

Exemplele sint numeroase: cite cărți nu au înregistrat mari cote de tiraj și succes de librărie tocmai pentru că au fost popularizate prin aceste forme moderne de difuzare a literaturii? Televizorul, radioul sint la ora actuală elemente indispensabile unui studiu de sociologie a succesului literar: demonstrația este de ordinul evidenței.

ASPECTUL esențial al acestei simptomatologii literare ni se pare calitatea selecției. Ce și adesea trebuie să ne întrebăm și cum se prezintă la radio sau televiziune din infinita bogăție de opere și autori pe care omenirea a înregistrat-o de-a lungul a peste 2 milenii? Autoritatea, competența critică, respectul nedezmăniț al valorilor, chiar și în cadrul genurilor, speciilor de mare audiență la public, probitatea intelectuală, accentuarea caracterului formativ al difuzării și comentării literaturii prin depășirea caracterului doar informativ, de semnal aproape publicitar, — iată deziderate ale valorificării literaturii prin intermediul radioului și televiziunii. Criticii — în primul rînd ei — sint chemați a fi nu numai prezentatori de programe, ci coactori ai acestora, sint chemați (și dacă unele societăți de radio și televiziune întîrzie a-și solicita, optica trebuie modificată prin acțiuni și campanii ferme) să gîndească strategia și tactica programelor literare.

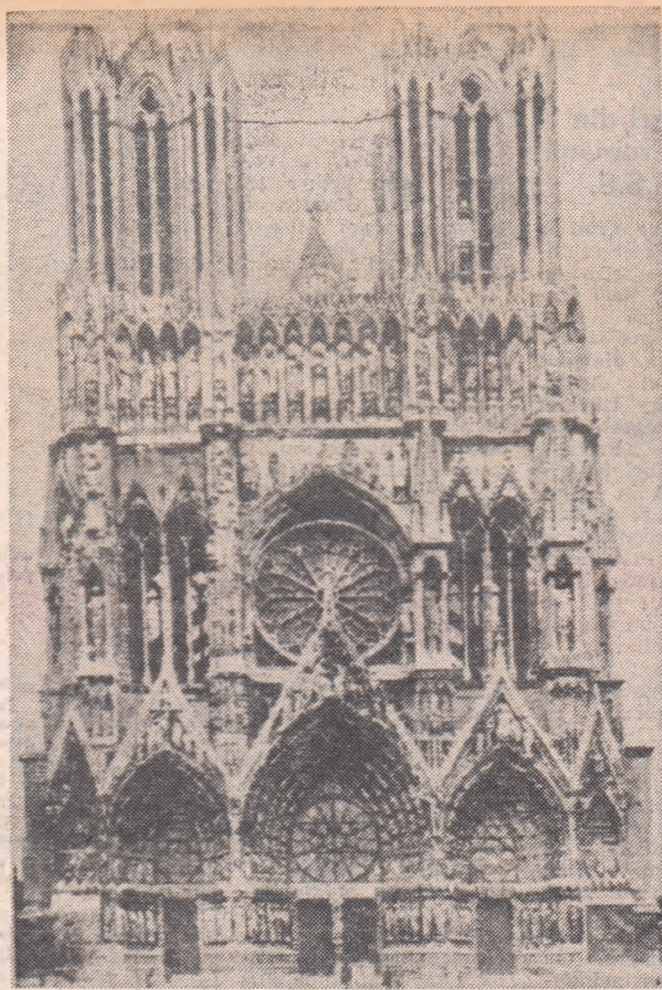
A lăsa din motive diverse — și tocmai pentru că sint atît de diverse nu totdeauna îndreptățite — folosirea acestor mijloace de excepțională audiență în sarcina unor tehnicieni sau a unor amatori, alături a unor foarte buni funcționari, dar îndoicnici critici sau teoreticieni literari, ar fi o greșeală. Bine concepute, atente în a-și constitui mai pregnant un limbaj propriu, asemenea emisiuni literare și critice la radio sau televiziune și-ar aduce o contribuție cu adevărat majoră la edificarea unui nou public: cel pe care arta secolului nostru, arta acestei revoluții estetice perpetue, îl solicită (în conjuncție, în confruntare directă cu revoluția tehnico-științifică) în dezvoltarea unei noi sensibilități, a unui viu „sistem de lectură” (cum spunea **Roland Barthes**), la nivelul — desigur! — al consumatorului mediu.

EPOCA modernă este epoca victoriei desfășurate a spiritului critic, a conștiinței lucide și, prin adevărați agenți de umanizare și ipostazierea lor marcată responsabil, valoroasă, prin cele mai cuprinzătoare și rapide mijloace de informare, nu ar întîrzia să-și arate roadele. În aceste vremi aflate sub zodia tehnicii, literaturii și criticii au, cu atît mai mult, menirea promovării valorilor frumosului, au menirea edificării aceluși meo-umanism spre care tindem cu toții, nu aprehensivi și reicenți față de realitatea — oricît de bulversantă — a noilor mijloace de comunicație, de răspîndire a culturii, ei, dimpotrivă, acomodîndu-se, cu folos, lor, în finalitatea promovării elevate a creației spirituale.

Urmași ai „secolului criticii” (iar **John Brown** și **Roger Caillois** argumentau că secolul **XX** este prin excelență „secolul criticii”) și trăind sub lumina științei și tehnologiei, trebuie să fim noi însuși reprezentanții unei nobile tradiții sub lumina, stenie, a actualității. Și, prin ea, a viitorului.

George Ivașcu

Congresul Asociației internationale a criticilor literari



Catedrala
din Reims,
fațada de vest

REUNIND 60 de reprezentanți din 22 de țări, Congresul din Reims al Asociației internaționale a criticilor literari (care numără actualmente peste 350 de membri) și-a desfășurat lucrările între 27 martie și 1 aprilie. Ședințele s-au ținut fie la Primăria orașului, fie la Casa de cultură „André Malraux”.

În prima zi a Congresului a avut loc, sub președinția lui Yves Gandon, ședința Comitetului Executiv în care criticii literari români au fost reprezentați de cei doi delegați desemnați de Uniunea Scriitorilor, Ov. S. Crohmălniceanu și George Ivașcu. Secretarul general al Asociației, René Groos, a prezentat cu acest prilej raportul anual de activitate, primul Buletin al Asociației, precum și raportul financiar. Zilele ce au urmat au fost consacrate dezbaterilor pe tema (hotărâtă în Congresul de la Nisa din mai 1971): Rolul, condițiile și posibilitățile actuale ale criticii literare în publicațiile periodice, la radio și la televiziune.

Din partea dăjeritelor „centre”, ca raportori și co-raportori naționali — sau cu titlul personal, au participat la lucrări: Henri Bonnier, Henri Clouard (Franța), Peetr Palievski, Nikolai Fedorenko, Alexander Mihailov (U.R.S.S.), John Brown (S.U.A.), Adrien Jans, Robert Goffin, H. Gillete (Belgia), Thomas Melone (Camerun), Juan Ramon Masoliver (Spania), Mirja Bolgar (Finlanda), Maurice Cranston (Anglia), Constantin Th. Dimaras (Grecia), K. P. Srivivisa Ivengar (India), Maria-Luisa Spaziani (Italia), R. Matuszewski, Jan Blonski (Polonia), Jacinte de Prado Coelho (Portugalia), Ernest Aravanel, Willy Stucki (Elveția), Miklos Szabolcsi (Ungaria), Yasur Nabi Nayir (Turcia), Klaus Jarmats și Henryk Keisch (R.D.G.).

Din partea UNESCO, scriitorul francez Roger Caillois a participat la toate ședințele Asociației internaționale a criticilor literari (care se bucură de statutul UNESCO pentru organizațiile neguvernamentale) intervenind de mai multe ori în cadrul discuțiilor, precum și la concluziile dezbaterilor.

La sfârșit Congresul de la Reims a adoptat în unanimitate o moțiune în care Asociația își propune: „să intervină pe lângă organismele interesate pentru a întări autoritatea criticilor literari prin atribuirea de rubrici sau de emisiuni critice într-adevăr specializate”, sugerând totodată că articolele sau emisiunile criticilor literari „să nu aibă în mod sistematic doar caracterul de simplă informare, ci să fie expresia unei judecăți de valoare menite a face să se intensifice cunoașterea literaturilor și a le favoriza dezvoltarea”.

Delegația română a participat activ prin intervenții în cursul dezbaterilor (între care cea a lui Ov. S. Crohmălniceanu asupra avalanșei de producții literare căreia criticul nu-i mai poate face astăzi față decât în mod parțial) precum și prin „raportul național” în legătură cu tema centrală. În această privință autorul scrisorii de față a încercat pe de-o parte să înfățișeze situația literaturii, inclusiv a criticii literare, în — numeroasele — periodice de care dispunem în România, iar pe de altă parte să dea un răspuns aprehensiv față de mijloacele audiovizuale, expresie a revoluției tehnico-științifice pe care o trăim cu perspectiva expansiunii lor, dar, totodată, și cu aceea a rolului din ce în ce mai activ al criticii în general, precum și al oamenilor de cultură literară.

Încercăm, deci, în cele ce urmează, a rezuma intervenția noastră.

SECOLE de-a rindul opinia publică, contemporanii și urmașii marilor momente de cultură au cunoscut literatura în ansamblu ei prin intermediul paginilor scrise. Eram în Era Gutenberg. Ea stăpinea cu autoritate complicatul proces al receptării, ea determina „indicele de sensibilitate” al publicului. Inovațiile tehnice s-au înălțat însă, și aici într-o manieră spectaculoasă. După presă, prima cale cu adevărat populară de difuzare a valorilor literare, radio-ul, apoi și micul ecran al televiziunii, au căpătat și au în ochii noștri — fie ei entuziaști, fie ei

aprehensivi — o funcționalitate marcantă. A o ignora, ar fi o nejustificată formă de dogmatism în fața noului; a o supralicita ar fi, nu mai puțin, în actualul ei stadiu de dezvoltare, o tentativă excesivă.

Pe coordonatele societății moderne, în care omul depinde tot mai direct de propriile sale invenții, mitul mașinii exercită o fascinație sau determină o stare dilematică, în plină confruntare de semnificații.

Abordind procesualitatea artistică însăși din perspectivă semiotică (Robert Escarpit prevenea asupra-l, simptomatic, încă prin acele excelente glose de sociologie a literaturii), radio și televiziunea sint, au devenit tot mai intens, intermediari între insider-ul creator și outsider-ul receptor. De aici, noile structuri ale distribuției, transmiterii ca și receptării produselor spirituale, deci și ale literaturii. De aici și situarea aparte a mijloacelor audio-vizuale în raport cu cele tradiționale. De aici, în sfârșit, dezideratul, care ni se pare esențial, cel al definirii, pentru cele dintâi, a unui limbaj specific, original, propriu.

CARE sint condițiile în care radio și televiziunea transmit opera și critica despre opera literară? În primul rînd, ele sint cele general cunoscute și recunoscute: o excepțională forță de penetrație, de difuzare la nivelul unui larg, tot mai comprehensiv public, promptitudinea, forța de șoc în a impresiona și convinge prin intermediul unor înregistrări de fonotecă sau a unor imagini vizuale. Literatura pătrunde rapid, intens, decisiv în masa largă a cititorilor.

În cadrul experienței românești, pe coordonatele socio-ideologice ale unei profunde și autentice revoluții culturale, acest proces are ipostaze multiple și diverse de manifestare.

La radio există emisiuni zilnice de versuri (dintre care Momentul poetic și-a constituit un public stabil și foarte receptiv), săptămînal se programează emisiuni ca Teatrul la microfon (care ocupă, conform datelor Oficiului de studii și sondaje de pe lângă Radioteleviziunea română, locul II în ordinea preferințelor radioascultătorilor), Lecturi la cererea ascultătorilor (cu diferențieri pe categorii de vîrstă), după cum, firese, marilor aniversări ale unor literați români sau străini li se acordă o omagială și meritată atenție.

Televiziunea găzduiește, de asemenea, emisiuni de versuri în lectura autorilor sau a unor cunoscuți actori, precum și o sugestivă „Bibliotecă pentru toți” în care prezentarea textului literar (de cele mai multe ori sub formă dramatizată) este prefațată de un comentariu critic. Televiziunea implică literatura în emisiunile de critică, evocă, apoi, prin intermediul peliculei, viața și opera unor scriitori din tezaurul culturii naționale și universale, programează, de mai mulți ani, o mult apreciată Istorie a teatrului universal, ea și o periodică seară de Teatrul T.V., care ocupă, conform aceluiași surse statistice, locul III în ierarhia interesului telespectatorilor. Sumarul pe anul 1971 al acestei din urmă emisiuni a inserat în premieră sau reluare, la cererea publicului, 45 de spectacole, printre care: Faust, Richard al III-lea, Alcesta, Cavaferul tristei figuri după Cervantes, Hedda Gabler, piese de Goldoni, Cehov, Claudel, Pinter, ca și numeroase piese din repertoriul clasic și contemporan național, recitaluri de mari actori ai scenei noastre etc. De notat apoi că scriitorilor li se încredințează aparate de filmat pentru prelevări de realitate în viziune personală.

De aceeași atenție se bucură și formele comentariului critic, de la simpla semnalare a cărților la analiza, supunerea lor unor ample dezbateri, atît la radio cît și pe micul ecran deopotrivă, pe primul său canal, de audiență mai cuprinzătoare, dar și pe al doilea, mai specializat, iar, în ultimul timp, și în cadrul sistemului de reluări programate în emisiunile de dimineață. „Revista literară radio”, ca și „Revista literară T.V.”, emisiuni de cronică literară, mese rotunde de schimb de opinii pe marginea celor mai semnificative apariții editoriale românești sau traduceri, evocări comemorative, acestea și

Reims, aprilie 1972

George Ivașcu

(Continuare în pagina 31)

Dacă-ăș avea o căldare cu bani...

• CÎND JOACA RAPIDUL și bate mă simt ca un pogon de flori în ploaie. Declarație din care deduceți clar că în primăvara asta mă învîrt pe pămînt secetos, bohotit de cirîțe. În patru meciuri, Giuleștiul n-a cîștigat decît un punct — pierde la munte, pierde la mare și pierde mai ales la București. Dacă-ăș avea o căldare de bani și o trăsura de Sorrento, desenată în culorile de papagal (ca echipamentul lui Tamango) și trasă de cai cu măști de mărgean, le-ăș schimba pe o barză cu broasca-n gură și-ăș înfige barza asta lângă Podul Grant ca să sperie cucuvaia care stă cu ghearele cange pe norocul Rapidului.

Duminică, Realul lui Bazil, ars cu toate ciorbele din România, a ieșit pe teren convinsă pînă-n virful unghiilor că va face din Dinamo dumița de vară. Și timp de o repriză mi-a pus suflet cireși înalți și poduri poneze arcuite peste piraie limpezi. Și cu toată ploaia rece care-mi mitralia căciula, nu-mi mai încăpeam în șolduri de mindrie. În pauză mi-a mirosit a țap dus la tăiere.

Nas borbănat, am știut că vine dezastrul.

Întîi s-a deschis soarele și sub lumina lui Rapidul a fost furat de un penalti de către arbitrul Limona. Fundașul Gașpar de la Dinamo l-a faultat pe Neagu în careu, dar Limona a dat dir-ari-pioare ca un fluture (sper să nu-l mai vedem pe iarba în cercevele de var) și jocul s-a răsucit spre poarta lui Răducanu. Și nu s-a mai schimbat nici o clipe.



Dinamo, cu Dinu, Dumitru și Florian Dumitrescu și Radu Nune-weller în formă excepțională, i-a băgat pe rapidiști în moara dracului și i-a schimbat în fînă pentru freat crucile din cimitirul Săpița. Giuleștiul a dat în offică de primăvară, eu am luat patru picături de catran pe o bucată de zahăr și n-am mai avut ochi decît pentru duelul dintre Dinu și Dumitru (degeaba umblă cineva cu cuiul ruginit, Dumitru a jucat la fel de dumezeiește ca și Dinu) și pentru marea Tamango care și-a salvat echipa de la o înfrîngere dură.

O brazdă cu miozotis pentru echipa Steaua. Asternută sub pridvorul lui Hălmăgeanu, Vigu și Sătmăreanu.

Cu credința că lui Limona i se vor da moșanii care duc s-re puntea uitorii sprîncinată pe stîlpi de sughiț, mă iscălesc

Fănuș Neagu

P. S. Nu pot fi acuzat de relații frățești cu comentatorul t.v. Cristian Toonescu. Dar mi se nare nedrept să-l văd trecut la plitonul spate. După părerea mea, măturisită totdeauna tîrziu, Toonescu, chiar cînd greseste, rămîne cel mai bun comentator.

„ROMÂNIA LITERARĂ”

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

