

România literară

**RĂSPUNDEREA SCRITORULUI
FAȚĂ DE LIMBA ROMÂNĂ**

(Pag. 4, 5, 6, 7)

PREMIILE

SIMBĂȚĂ, 29 aprilie, au fost decernate premiile Uniunii Scriitorilor pe anul 1971. Un amplu reportaj publicăm în paginile 15-17 ale revistei noastre. În rîndurile care urmează ne vom opri, mai ales, la semnificația acestui moment în viața literară a țării, pentru scriitorii înșiși, dar și pentru categorii mai largi de cititori. Ca și în anii trecuți, decernarea premiilor a constituit un prilej important de confruntare a valorilor, de retrospectivă rodnică și de gânduri pentru viitor. Înțelesul acțiunii ca atare a depășit caracterul sărbătoresc, firesc în asemenea împrejurări; e vorba de un bilanț și de o meditație asupra problemelor celor mai vii, mai actuale, ale literaturii noastre de azi. Cu atât mai mult se cuvine relevat acest bilanț, cu cît ne găsim în preajma Conferinței naționale a scriitorilor, în pline dezbateri creatoare, menite a stimula interesul pentru o literatură autentică și originală, inspirată din realitatea pe care o trăim.

Un premiu încununează, înainte de toate, valoarea, talentul. Dar valoarea este o noțiune relativă și premiile reflectă totdeauna, cu mai mare sau mai mică fidelitate, starea de fapt dintr-o literatură. Premiile nu fac literatura, ci o exprimă, sînt indicatoarele ei de nivel. Din acest punct de vedere, orice premiu conține un îndemn la dezbateri, un mobil al schimburilor de opinie. Ideal vorbind, numele premiilor spune totul despre literatura unui an.

Dar un premiu este și o răsplată acordată muncii scriitorului, care este un profesionist în sensul cel mai nobil al cuvîntului. Valoarea însăși este expresia unui mare efort, a unui mare consum de energie umană: stau mărturie recunoașterile altor scriitori importanți, de ieri și de azi, despre propria creație, despre dificultățile și seriozitatea muncii literare. E bine să apăsăm pe această idee: scrisul nu e o îndeletnicire lesnicioasă și parazitară, ci o muncă gravă, animată de un adînc spirit de răspundere socială. Marii scriitori s-au considerat totdeauna pe ei înșiși — și e bine să-i considerăm și noi la fel — drept niște mari muncitori.

Un aspect esențial, care se cuvine relevat, este implicația morală pe care orice premiu o conține sau ar trebui s-o conțină. Desigur, se premiază cărțile, nu oamenii, valoarea operelor, nu comportamentul social al autorilor. Dar putem noi oare ignora acest comportament? Literatura are și o influență morală, educativă; scriitorii sînt, prin însuși faptul de a scrie, prin prezența lor, niște exemple demne de a fi urmate. Un premiu adevărat reflectă, aproape totdeauna, și această latură morală a muncii artistice. Premiul indică, dincolo de valoare, prestigiul social al unui scriitor.

Aceste lucruri, și altele încă, sînt în măsură să arate cît de important este, în viața literară, un moment ca acela al decernării premiilor. Să ne bucurăm, deci, alături de laureați, felicitîndu-i și dorindu-le să-și vadă recompensate și de aici înainte operele pe care le vor scrie. Să medităm totodată la acele probleme pe care, mai ales în preajma Conferinței naționale, literatura și viața literară de astăzi ni le pun, unindu-ne eforturile pentru crearea nu numai a unor opere valoroase, dar și a unui climat prielnic, a unei atmosfere de deplină colegialitate, necesare, dintotdeauna, adevăratei literaturi.

R. I.



Rhytonul de argint aurit descoperit la Poroina și coiful de aur de la Coțofenești (Din Expoziția „Iliri și daci”, recent deschisă la Muzeul de artă al R. S. România)

Vasile NICOLESCU

Efect de lună la Vîrful cu Dor

Somnambul
Don Quijote
cutreieră
munții,
munții de suflet.

Singur,
cu capul gol,
fără lance,
fără scutier,

cutreieră munții,
pustiul munților
de lingă cer.

Oprește-te-o clipă !
îl strigă —
o ferigă.
Vino, hai, vino !
îl strigă din cer
o jivină

cu ochiul de platină
și de lumină.

El merge-nainte
plutind
cu trupul profilat
pe cer
între crucea Caraimanului
și Vîrful cu Dor.

Din 7
în 7 zile

SARBATORIREA lui 1 Mai ca Zi a solidarității internaționale a celor ce muncesc are la noi o tradiție de 82 de ani, în sensul că România a fost printre primele țări din lume unde proletariatul — la 1 Mai 1890 — a organizat o asemenea manifestare potrivit Hotărârii de la Congresul de constituire a Internaționalei a II-a, din iulie 1889, cînd, în amintirea grevei din 1 mai 1886, a muncitorilor americani din Chicago, s-a decis ca evenimentul să fie comemorat de către muncitorii din lumea întreagă.

La acea dată, muncitorimea din România avea un trecut care, ca acțiuni de participare socială urcă pînă în deceniul al patrulea al secolului al 19-lea, iar ca experiență organizatorică specifică își marchează dimensiunea reală cu exact un secol îndărăt, cînd, în toamna anului 1872, se întemeiază Asociația generală a lucrătorilor din România. În primul număr al ziarului „Lucrătorul român” din 5 noiembrie 1872 se publică și Prospectul de constituire, din care cităm primele alineate ca exemplu, la acea dată, de creștere a gândirei politice în sensul că inițiativa proletariatului e concepută în cadrul întregii națiuni, în funcție de propășirea la scara națională și, ca atare, sub semnul unității de acțiune a tuturor celor ce muncesc. Așadar :

„O națiune trăiește cînd puterile sale sînt puse în activitate, lucrează. Lucrarea e semnul vieții și viața se îmbunătățește cu cît lucrarea este îndreptată spre cele folositoare.

Să dăm o direcțiune utilă activității noastre, lucrători cu brațele, lucrători cu eugetarea, căci numai atunci națiunea românească, marea familie din care facem parte, va prospera, va merge înainte către bine, va trăi și, trăind dînsa, vom trăi și noi.

Și, pentru ca să adjungem mai tute la acest scop mintuitor, este trebuință să ne punem braț lingă braț, cuget lingă cuget, să ne unim în sintul lucru, să ne înfrățim inimile, să ne asociem puterile.

Numai în acest semn vom învinge.”

Ideile socialiste aveau, însă, un trecut în România — chiar dacă în accepțiunea lor utopică, fourieristă — încă din 1835, cînd Teodor Diamant dă ființă aceluia falanster de la Scăeni-Prahova ; și mai important este, desigur, faptul că, după crearea Internaționalei întii, la Geneva în 1866, la activitatea ei participă și socialiștii români ca Mircea Rosetti, Gheorghe Panu, Vasile Conta, Zamfir Arbore și, odată cu crearea la Timișoara a unei secții a Internaționalei în frunte cu Gheorghe Ungureanu și Carol Farcaș, ideile socialiste încep să fie tot mai larg cunoscute în România.

E ceea ce menționează în Expunerea la aniversarea a 45 de ani de la crearea P.C.R. (din 7 mai 1966) tovarășul Nicolae Ceaușescu, căruia îi revine cîntea de a avea rolul decisiv în atît de rodnică strădanie de a se cerceta și a se pune în valoare trecutul național și, cu atît mai mult, istoria noastră modernă sub semnul creșterii conștiinței de sine și, ca atare, al rolului, determinant, al clasei noastre muncitoare și al partidului său de avangardă.

Deceniile al optulea și al nouălea ale secolului trecut, memorind anii de maturizare politică a proletariatului din România, anii apariției publicațiilor precum „România viitoare”, „Contemporanul”, „Revista socială”, „Critica socială”, ca și a unor studii originale ale gânditorilor români, precum Ce vor socialiștii români, Marx și economiștii noștri, Concepția materialistă a istoriei, — operă în care un rol din cele mai importante îl are Dobrogeanu-Gherea, autorul mai apoi, în 1910, al lucrării Neobișnă și care rămîne una din cele mai eminente figuri de gânditori socialiști ai țării noastre — lată doar cîteva din aspectele sau momentele marcînd vigoarea creșterii și mișcării proletare din România.

Întemeierea Partidului Comunist Român, în mai 1921, a semnificat evenimentul major, de afirmare, a acestei dense tradiții de luptă a clasei muncitoare din țara noastră.

ESTE indicele de cotitură al forței organizate a concepției științifice, marxist-leniniste, despre om și societate, despre lume, forță eare, în mai puțin de un pătrar de veac, va fi determinantă pentru noul destin istoric al României : în mai 1944 se va realiza Frontul Unic Muncitoresc, iar peste puțin timp, în plin război, Partidul Comunist Român își va marca prezența în fruntea acțiunii patriotice de înfăptuire a actului de la 23 August 1944.

INFLORIREA României de astăzi, în plin, strălucit efort al edificării societății socialiste multilateral dezvoltate, efort proiectat pe ecranul internațional prin relațiile diplomatice ale țării noastre cu peste o sută de state ; în prestigiu impunător, prin dimensiunea lui morală, izvorînd din politica atît de constructivă, de afirmare a independenței și suveranității naționale, de pe poziția de înaltă principialitate a internaționalismului proletar și al activității neobosite pentru coexistența pașnică și consolidarea păcii — această imagine a României contemporane, imagine vie (în ochii noștri ca și în ochii popoarelor din lumea întreagă) s-a concretizat, ca într-o uriașă oglindă, în după-amiaza zilei de vineri, 28 aprilie, pe Stadionul Republicii.

Cei de față și (prin undele radio și imaginile televizate) țara întreagă au trăit, odată cu desfășurarea Adunării populare din Capitală, acel sentiment puternic — de conștiință profundă și de expansiune a bucuriei — a unității de cuget și simțire intru același ideal, pe care întreaga națiune îl înfăptuiește, la care participă intens toate generațiile, într-o armonie deplină a voinței de a munci pentru binele patriei, sub semnul progresului științific determinat și științific realizat, într-o lume a colaborării internaționale și a unei păci consolidate.

Și cum, la noi, sărbătoarea — de semnificație proletară, sub semnul solidarității internaționale a celor ce muncesc — are și un punct de întîlnire cu și mai vechea, tradițională sărbătoare a primăverii, cu Armîndenul lui Întîi de Mai, pe Stadionul Republicii, vinerea trecută, în inima Bucureștiului au răsunat atîtea cîntece populare și patriotice ale poporului nostru. Privirile noastre au urmărit înfiorate expresia — cît de pitorească și cît de însuflețitoare ! — a ceea ce — din trecut, ca și din prezent, din viața satelor acestui pămînt, ca și din cea a modernelor cetăți industriale — s-a revărsat, în cîntec și joc, în manifestări de bărbăție, marcînd pregătirea fizică a armatei, ca și măiestria sportivilor noștri.

Iar copiii pionierii nădejdi de mine ai patriei, au izbucnit ca o flacără a propriilor noastre inimi, ale tuturor, spre tribuna unde i-a îmbrățișat părintește cel care intruchipează astăzi însăși voința de făurire a destinului național într-o lume a progresului și a păcii : secretarul general al Partidului Comunist Român, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Vibrațiile „Internaționalei”, care au încheiat sărbătoarea, au dus acest mesaj de viguroasă manifestare a unității în jurul Partidului, a sentimentelor internaționaliste ale poporului nostru, peste toate meridianele, contopindu-le cu expresia de conștiință și de faptă intru solidaritate a celor ce muncesc de pretutindeni.

Cronicar

Pro domo

Orizontul conștient

NE TREZIM dimineața din somn și dintr-o lume a visurilor, a imaginilor dezarticulate și fluctuante, compuse după legi pe care nu le putem governa, intrăm în solida și imbinată lume a conștientului, lume obiectivă, dar mai ales umană, deci valorică. Ce extraordinară bogăție ni se revelă de fiecare dată cînd pătrundem în familiarul nostru univers ! Pentru că a fi conștient înseamnă a trăi într-o lume de semnificații și legături care închid un orizont, constituie un univers. Fără să le denumim, le trăim, ca să putem fi conștienți, toate principiile, toate axiomele și postulatele pe care le-am putea afirma. Deschidem ochii și trăim global și total, pentru că a fi conștient înseamnă a te plasa într-o lume congruentă și structurată, o lume întreagă. Întîi, obiectele din jur știm că sînt în afara noastră și trăim marea dihotomie esențială, între subiect și obiect. Sîntem plasați undeva și ni se dezvăluie spațiul. Acest spațiu se întinde mental nelimitat, știm că nu sîntem pretutindeni, ci într-un loc, o secțiune doar din spațiu. Dar această înseamnă diviziune și multiplicitate. Prin simplul fapt de a mă trezi, îmi trăiesc toate principiile de bază ale matematicilor, chiar dacă pu le pot denumi ca atare și demonstra. Spațiul este însă și marea ordonator, ca și timpul. După cum știu că sînt undeva, știu și că sînt și cîndva, că actele mele viitoare vor fi cuprinse neapărat într-o succesiune și-mi trăiesc din plin și fără îndoială credința în serii și înlăturii de evenimente care se leagă. A fi conștient înseamnă a crede în legături și relații — în întindere și succesiune, în distincții și clarități, în evidențe. Un lucru este sau devine evident în clipa în care el se leagă, distinct fiind, el se plasează într-o ordine, este lămurit de multiplicitatea raporturilor sale. Un fapt sau un obiect, evenimentul în spațiu și timp, ne este evident atunci cînd se leagă și cînd se sprijină pe ceva, adică atunci cînd este fundamentat, deci este deductibil fără soluție de continuitate din toate principiile pe care ne construim întregul univers, întreaga experiență, personală și colectivă, deci întreaga istorie a comunității

umane. A te trezi dimineața din somn înseamnă, desigur indistinct, să te plasezi în marea aventură istorică și culturală a umanității, a vedea lumea nu individual, ci colectiv, a apela la istorie. De fapt, a te raporta la acel fabulos centru de sinteză, a-l pune în funcțiune. A trăi întregul și nu partea.

Fiecare om sănătos, indiferent de nivelul său, de cunoștințele sale puține sau multe, prin simplul fapt că este conștient, adică se plasează în lume, trăiește întregul, nu partea. Linii simple sau complicate leagă și populează această lume, de la individ la individ, însă toți, fără excepție, au sentimentul întregului și al unui cadru, al unei ascunse și adînc necesare legături.

Întreaga cultură, gîndirea științifică și filozofică, nu fac decît să întărească, să explice și să justifice acest sentiment fundamental de sinteză. Nimeni nu poate trăi într-un univers fără rost, nelegat și arbitrar. Întreaga noastră activitate intelectuală tinde să lege, să sintetizeze și să construiască o imagine din ce în ce mai completă a acestei superioare unități.

Marile construcții intelectuale, în orice domeniu, inclusiv în cel al artei, așează limite, deci stabilesc un cadru lumii, pentru a putea fi verificată. O unitate care să nu contravină, ci să sintetizeze și să dea formă, deci, ordonată întregii experiențe. Drama cunoașterii rezultă din efortul de sinteză, de integrare a ceea ce pare să contravină întregului. Însă pînă și elementul disparat nu poate fi perceput decît atunci cînd este deductibil dintr-un întreg. Sîntem de fapt în prezența luptei întregului cu întregul, unul știut, altul perceput măcar confuz și de aceea e necesar să fie clarificat.

Cu cît mai multă unitate, cu atît mai multă conștiință și conștiență.

De ce vorbim atunci de arta deschisă, de contradicția necesară și de dialectică ? Cum se integrează dialectica în acest proces ?

Să încercăm să răspundem în articolul viitor.

Alexandru Ivasiuc

Confluente

Vorbă și cîntec

DESI INDOIALA ce mă stăpînește de o oarecare vreme îmi spune că prea grabnică nu este tentația de a ne spovedi și fixa gîndurile prin scris, regret — și dintotdeauna — că nu am acest dar. Astăzi, regretul are un nou prilej de a se ivi căci, a colabora la o rubrică oferind un spațiu publicistic celor ce încearcă să sublinieze contingențele — inerente și implicite — dintre diversele domenii ale gîndirii și ale modurilor de exprimare omenești, reprezintă deja o **confluente** : tentația pentru omul de știință sau artă de a se hazarda în subtilul gen al **eseului**.

Deci, să rămînem în limita unei conversații și, aflîndu-ne în cadrul „confluentei”, să aducem vorba despre **sincretismul artistic**. Nu spre a pleda pro sau contra, căci și filmul și opera (ca să numim pe cele mai la îndemînă) coexistă — cu succes — cu cele mai pure și de esență manifestări artistice. Nici spre a-i face istoricul, căci atunci ar trebui poate să încep o dispută postumă (și în care eu voi deține mai multe argumente !) cu Papa Ioan XXII care, intuind că, în muzica vremii sale, se produce o înnoire, se grăbește să condamne, printr-o bulă papală a anilor 1322, toate trăsăturile majore ale artei pe care muzicologia o va recunoaște ca „ars nova” ; printre ele, la loc de oprobriu, „cantus gestualis” (asociația dintre gest și cînt) — uitînd, pesemne, Eminența sa, că însuși slujba pe care o oficia era un sincretism cuvînt-gest-muzică. (Amuzant e faptul că argumentele sale sînt cele ale tuturor spiritelor academice sau retrograde și de care nu au scăpat, în alte vremi, nici alții — fie ei chiar Mozart sau Beethoven — și anume: lipsă de meșteșug, lipsă de melodie, lipsă de conținut expresiv etc.)

Vreau doar să fac o mărturisire: am văzut odată una dintre sculpturile lui Noguchi — discipol, într-o vreme, al lui Brâncuși — ca un arbore de corail ce, depășind funcția de decor, devenea partener al unei dansatoare, căreia îi sugera mișcările și cu al cărei trup se mula în frumusețe. Am văzut și atîtea instrumente muzicale populare pe care făuritorul lor le construiește ținînd seama nu numai de sunetul ce-l vor da, ci și de formă și ornamentație, căci mișcarea și exhibarea lor (deci iară și gestul) țin de ritualul artistic. Și am visat atunci un spectacol în care vorbă și cîntec (e aproape totuna), dans și plastică se vor contopi, instrumentistul sugerînd, de pildă, un gest, dansatorul putînd interveni cu un cuvînt sau cu o clipă de fredonare și, în mișcarea sa, punctînd cu o percepție pe care i-o oferă însuși elementul de „decor”, anume conceput de un sculptor.

Dar nu doar despre posibilitățile de combinări e vorba, ci despre **atitudinea creatoare**. Nu despre rutina și tehnica unui turistico-festiv „sunet și lumină”, ci despre febra ce ar preceda realizarea unui asemenea spectacol, ca cel imaginat mai sus. Căci colaborarea presupune emulație și, deci, supralicitare de idei, iar drumul practic spre finisare va solicita un spirit inventiv în veșnică alertă, chibzuit dar și spontan, conștient de ceea ce are de făcut și improvizînd totodată cu dezinvoltură. Un asemenea act de creație nu se poate făuri decît în **bucurie**, iar bucuria trebuie să rămînă o trăsătură majoră a trudei noastre creatoare. Pe cînd un „producător” pentru ca să o putem transmite publicului ?

Myriam Marbe

DE CE SCRIU TEATRU

TOT TEATRUL LUMII — vorbesc de cel autentic, de artă, și nu de teatrul tranzacțiilor comerciale — e la stînga. Contestatar, anarhic, revoltat împotriva orînduirii capitaliste și a formelor sale de artă consacrată, ortodoxă, academică, deci conformistă, convențională, filistină, de comodă digestie intelectuală, teatrul stîngii neagă violent morala unei lumi saturate de injustiții și prejudecăți, năzuind, cu toate puterile încercărilor sale, hazardate, nu rareori, derizorii, spre altceva, chiar dacă acest altceva e încă cețos, incert, difuz și contradictoriu. Avem, noi, scriitorii revoluției socialiste, marele avantaj că știm ce este acest altceva, fiindu-ne limpede și ce negăm, dar și ce afirmăm, fără ezitări, tatonări și confuzii. Acest altceva a devenit pentru noi, și de multă vreme, ceva concret, imediat, de dimensiune istorică, dar și de valoare funcțională cotidiană, numele acestui ceva convertindu-se într-altul, de o infinită complexitate și măreție: societatea socialistă. Vastei construcții istorice, de semnificații politice, sociale, morale, culturale uriașe, efortului unanim de ridicare a unei noi lumi, îi închină și teatrul, alături de toate celelalte forme ale culturii, forțele sale de creație eficiente și necesare. Dacă știm deci, pentru ce facem teatru, cărui țel îi subordonăm aspirațiile, se cuvine să fim atenți și să ne întrebăm, neconținut, cum îl facem. Cum îl facem, pentru ca impactul său în conștiințe să fie cît mai puternic, de o înfrîurire morală cît mai evidentă. Întrebarea se pune în aceiași termeni, fie că e vorba de arta scrisului dramatic, fie că e vorba de arta spectacolului. Fără îndoială, nimeni nu și-ar asuma riscul să impună rețete, procedeu plătit odinioară cu un greu și dureros tribut, prima calitate negativă a dogmei fiind înscrisă în însăși esența ei: arta respinge clișeul, fabricatul, confecția după formulă, ca pe cel mai contrar termen al ei. Și totuși, dacă nu ne încumetăm să decretăm cum trebuie făcut teatrul, o experiență de milenii ne învață cum nu trebuie gândit. Artă a mulțimilor convocate la o dezbatere de ordin etic, începe să ne fie limpede că teatrul nu se poate transforma într-un colocviu ezoteric, pentru uzul inițiaților. Decurge de aici servitutea unor debateri de joasă, elementară, inferioară esență, pe gustul și la nivelul de comprehensiune intelectuală a celor mai înapoiate pături de spectatori? Nu mă voi împăca niciodată cu o răstălmăcire mai vinovată a sensurilor teatrului, fiindcă atunci cum să-mi explic faptul că la Atena, acum două mii cinci sute de ani, a fost prezentată, în splendoarea ei eternă, tragedia Oedip-rege, în fața unei cetăți

fermecate, cum să nu mă uimească și astăzi arta lui Aristofan? Larga accesibilitate de care se bucură teatrul n-are nici un punct de tangență cu ideea de concesiune artistică, de pactizare cu frivolitatea și cu gusturile îndoielnice. Aș îndrăzni, dimpotrivă, să afirm că un teatru e cu atît mai accesibil cu cît se ridică mai îndrăzneț în zonele superioare ale spiritului, cu cît respinge mai categoric ispitele trivialității, apanaj al unor suburbii sufletești restrînse.

Dar constituie accesibilitatea singura condiție a teatrului, unica lui șansă de a cuceri marile mulțimi convocate la un vast simpozion al ideilor? Negreșit, nu. Se ridică, și cu aceeași vehemență, un alt imperativ legat de o altă întrebare, cu nimic subsidiară: în ce măsură ideile puse în discuție obligă pe spectator la o meditație inedită. Întreaga istorie a culturii e mărturia unui fapt: au fost scriitori care au venit în fața cetății cu noi și răscolitoare interogații puse spiritului, și au fost epigoni care n-au făcut decît să reia ideile, dezbătute cu multă vreme înaintea lor, ca să le prezinte în veșminte de o înșelătoare noutate, în nădejdea naivă că artefactul nu va fi observat. Și aceeași istorie a gândirii omenești a dovedit-o: confecțiile tardive, de o rudimentară construcție morală, au fost uitate, zviruite, fără cruțare, la muzeul rebuturilor intelectuale. Artă adevărată cere curaj, îndrăzneală creatoare, originalitate, efortul, plătit nu rareori cu grele sancțiuni, de a deschide spiritului căi noi și de a-i dezvălui continente ale gândirii și simțirii omenești, inedite.

Dacă toate aceste atribute au constituit coordonatele eterne ale artei, înțelegem cît de actuale și cu ce necesitate se impun ele teatrului revoluționar contemporan. Accesibil, dar nu vulgar, original, dar nu exhibiționist, îndrăzneț, dar nu fals cutezător, — în măsura în care există o cutezanță simulată, mai tristă decît orice conformism — teatrul nostru, politic prin toate fibrele sale, se cuvine să înfățișeze esența vieții, structurată în forme estetice superioare, de o patetică, răscolitoare forță de impresionare și convingere. Numai un asemenea teatru, fie că aduce pe scenă tragedia sau comedia, numai asemenea spectacole, de o violență și promptă chemare la ordine a conștiințelor, poate beneficia de ilustra titlatură: artă a epocii socialiste. Restul nu constituie decît iluzorii și sterile convulsii, fără ecou, fără prestigii, fără o reală validare din partea publicului, sau, cum a spus un cunoscut confrate: „vorbe, vorbe, vorbe”... Sau, cum aș traduce azi celebrul vers hamletian, dacă aș încerca o nouă tălmăcire: „palavre, palavre, palavre...”

Aurel Baranga



George Apostu :
„Victorie”

Gheorghe TOMOZEI

Crin nins

...Și noaptea cade în odăi, Tanit,
tot ce-i pămînt în mine-a adormit
adoarme calcarul și apa amăruie.

Ce e lumină către tine suie
ce-i sunet, se depune în cristale,
ce e cuvînt, alunecă pe dale
iar amintirile pe laviți curse
se duc să-nghete printre urse.

O clipă doar și moartea a sculptat
alt trup în sinele de somn decolorat
din care-n zori mă trag cu grabă
ca dintr-o mînușă ruginită, de tablă.
Mă-mbrac cu nervii, simțuri de smalt
le netezesc, cu mișcarea mă-ncaț
și intru în ziuă prin hrube ascunse
împăroșat de frunze,
cu-nfometate unghii
ce-ți caută genunchii
lumină,
țiiitoare divină,
argint dumicat
de-ntins pe icoane și de mîncat,
crin nins,
leguma ochiului meu stins...

(Din volumul în pregătire „Tanit”,
Editura Cartea Românească)

In
preajma
Conferinței
noastre

Răspunderea scriitorului

Imposibila certitudine (sau despre proza Aliciei Botez)

RĂSPUNDEREA SCRITORULUI față de limbă a fost și rămâne la fel de importantă ca și răspunderea lui față de literatura pe care o scrie: limba este instrumentul și, în același timp, realitatea însăși a literaturii. Nu întâmplător, istoria literaturii române a început prin a fi o istorie a limbii române: marile bătălii pentru o literatură modernă s-au dat și s-au câștigat, în secolul trecut, în limbă. Nu întâmplător, I. Heliade Rădulescu a publicat o gramatică, scrisorile lui Negruzzi și-au pus probleme de limbă, Alecu Russo, Alexandri, Odobescu, Eminescu, Malo-rescu și ceilalți au fost interesați de limbă, contribuind la edificarea formelor de exprimare de care literatura lor și a urmașilor lor avea nevoie. Nu întâmplător, Testamentul lui Ienăchiță Văcărescu vorbește de limbă: „creșterea limbii românești” a fost, timp de mai multe generații, cuvântul de ordine și preocuparea cea mai vie a scriitorilor noștri.

Interesul pentru limba națională n-a încetat nici mai târziu, chiar dacă, justificate de noi realități istorice și de o literatură evoluată, problemele principale au devenit altele. Istoria limbii reflectă istoria societății. Modurile de expresie curente la un moment dat ne pot da idee de progresul cultural al societății, ele sînt oglinda fidelă a unei epoci. Limba este un tezaur al sensibilității poporului, adevărată instituție națională, care se cere studiată și cunoscută, apărată și stimulată să se dezvolte.

Fiecare vorbitor poartă, față de limba pe care a primit-o, o răspundere anumită. Cu atât mai mult această răspundere este evidentă în cazul scriitorilor, pentru care cuvântul reprezintă materia primă și mijlocul de existență. O ramură specială a lingvisticii moderne — stilistica literară — studiază limba literaturii. Am reunit în paginile care urmează câteva păreri ale unor cunoscuți lingviști și critici literari asupra limbii și stilului unor opere actuale. Acum, cînd ne mai desparte puțin timp de Conferința națională a scriitorilor, o astfel de discuție își are rostul și semnificația ei: problema mesajului artistic și ideologic al operelor e direct legată de problema limbajului ei. Și ca să dăm un singur exemplu, a milita pentru claritate și accesibilitate, pentru o literatură superioară inteligibilă înseamnă a milita pentru o limbă clară și accesibilă.

Desigur, nu e vorba de a întreprinde un studiu sistematic asupra operelor celor mai reprezentative ale literaturii de azi; o parte din aceste opere au făcut deja obiectul unor studii competente, publicate în revistele de specialitate. E vorba de a confrunta câteva opinii referitoare la opere diferite — ca valoare, ca gen, ca stil —, confruntare capabilă să sugereze interesul permanent și profund al specialiștilor față de unele din aspectele importante ale limbii literaturii noastre în momentul de față.

EXISTĂ sau nu un specific al literaturii feminine? Și dacă există, prin ce se relevă autoarea, altfel decât autorul, cititorului? De ce, un pseudonim masculin purtat de o femeie nu ne înșală, iar un bărbat care iscălește cu nume feminin nu ne convinge numai cu atât? Pînă unde sînt asemănări și de unde încep diferențe față de femeile jucînd în travesti roluri de eroi pe scenă, ori față de acei bărbați făcînd roluri grotești de actrițe? Ce se poate mima și ce nu? Cît de departe poate merge refuzul rațional al feminității? Întrebările se pun mereu, opozițiile tentează, răspunsul în termeni exacti este dificil, totuși, dincolo de descrieri formalizate, pe poetă sau prozatoare o simți...

Există, pentru explicații, suportul psihologiei, considerațiile despre sufletul sensibil al femeii etc.: ceea ce este adevărat. Nu mai puțin, cercetătorul de limbă caută și el să degajeze trăsături specifice literaturii feminine, cînd e încredințat de realitatea ei. Subiectul ar merita, desigur, investigații de detaliu, pe un material destul de vast ca să permită concluzii probante. Observațiile noastre se reduc însă la semnalarea unui singur element, la o singură prozatoare, cu ideea de-a urmări altădată ce e comun între această particularitate și eternele trăsături ale literaturii feminine.

Ne-a frapat în proza Aliciei Botez nota de vag, ca un liant între personaje, între fapte, între relațiile personajelor despre fapte — învîluind misterios acțiunile în romanele apărute pînă acum, *Iarna Fimbul* (1968), și *Pădurea și trei zile* (1970). În *Iarna Fimbul*, amintiri paralele sau succesive ale descendenților unei străvechi familii bizantine ar urma să refacă, oglindindu-se unele într-altele și confruntându-se, istoria clanului apăsător

un tragic, neiertător destin. În *Pădurea și trei zile* — unde narațiunea aparține autoarei — e vorba tot de o familie blestemată, iar trei zile reprezentînd timpul unor întîmplări teribile ale celor trei frați supuși aceleiași crude fatalități. Imprecizia, vagul marchează însă deopotrivă amintirile și observațiile personajelor, care — în primul roman — povestesc astfel: „I-am spus că Silverina s-a sinucis... dar nu credeam... Nu cred nici acum. Poate pentru asta nu pot dormi, mă roade în doi... (Vasilisa); „Orice s-ar întîmpla... hotărîrea mea e luată de atunci... de cînd am vorbit cu Teofana... și apoi scrișoarea ei mă hotărîse, deși am uitat motivele precise pe care le aveam atunci...” (Andronic); „Amîndouă (mama Anei și Vasilisa) aveau în doi... asupra rolului pe care l-ar fi jucat Irina în această catastrofă” (Ana) etc. Eroii sînt stăpîniți de aceeași nesiguranță cînd e vorba de prezent, de mici lucruri concrete, de propriile lor întîmplări, aproape de orice: „Presupun că m-am născut într-un oraș oarecare, am făcut clasele primare, apoi liceul, am absolvit o facultate. M-am însurat. Nu, nu mă însurasem încă. Am ocupat o slujbă... tot oarecare. Am avut și un scop în viață. Nu mi-l mai amintesc”. (Nichifor); „Lasă-le... lasă-le și ghemul și cîrligele, toate sînt pe jos... Cînd au căzut? Cînd te-ai ridicat... Nu știu... Ai vrut să ieși în curte... ai vrut?... Da... da, am vrut...” (Ana); „Andronic a deschis ușa... Nu, nu, a lipsit toată noaptea. De fapt nu-mi pot aminti dacă e vorba de noaptea asta, cea trecută, sau o alta, oarecare” (Irina); „Se făcuse întuneric, nu, nu, acum cînd mă odihnesc... e întuneric... Sau nu, venise ziua cînd... ziceam că se făcuse zi... nu îmi mai amintesc...” (Teofana); „Din urmă venea o femeie despletită, asta

Scriitorul și problemele limbii

DINTOTDEAUNA preocupările scriitorilor s-au îndreptat către instrumentul principal al transmiterii mesajului artistic — limba. În memoria iubitorilor de literatură sînt gravate păreri despre limbă ale cronicarilor, ale reprezentanților Școlii ardelenene, ale pașoptiștilor, ale clasicilor sau, dintre scriitorii mai noi, ale lui Liviu Rebreanu, Gala Galaction, Lucian Blaga, Camil Petrescu, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi. Mai puțin s-a impus atenției publice interesul scriitorilor din tinăra generație pentru „lupta cu cuvintele”. În rîndurile de mai jos mă voi opri asupra a doi tineri scriitori — poeta de rară sensibilitate Ana Blandiana și vigurosul prozator Petru Popescu — care au în comun nu numai vocația artistică, ci și sentimentul răspunderii față de limba română. Deși opiniile despre limbă ale scriitorilor amintiți au apărut în publicații cu largă răspîndire, ecoul lor — din păcate — nu pare a fi prea puternic. Încercăm în cele ce urmează să-i amplificăm rezonanțele în speranța că glasul celor doi scriitori să fie auzit în special de colegii de generație sau de către și mai tinerii confrăți care, uneori, consideră că problemele limbii pot rămîne pe un plan secundar în raport cu „creația” propriu-zisă, neglijînd perfectă solidaritatea dintre expresia literară și conținutul operei. Cum s-ar putea separa ideile, simțămîntele, imaginile de „cuvînt”? Frământările pentru găsirea formei adecvate, pentru statornicirea armoniei depline între ideea poetică și verb, transpar clar din fragmentele pe care le transcriem din *Antijurnalul Anei Blandiana* („Contemporanul” din 7.III.1969): „Tot mai mult mă uimește raportul dintre cantitatea de revelații și idei și cantitatea de cuvinte ale unui scriitor. Tot mai mult descopăr o neproporție bizară și chinuitoare, o lipsă de echilibru nu între „ce” și „cum”, ci

între „ce” și „prin ce”... Nu imaginile îmi lipsesc, îmi lipsesc cuvintele... Mi se întîmplă mereu la fel: am ideea poetică răscolitoare, dar ea nu este decît scheletul, sistemul nervos; dar carnea, carnea mustoasă și inefabilă, transparentă și plină de culoare?”

Nu este de mirare că aceeași poetă, cu intuiții etimologice exacte — în „Contemporanul” din 20.VI. 1969 stabilește legătura dintre „năzdrăvan” și „nezdrăvan” — este, în răspunsurile date unor corespondenți, de-a dreptul ucută de erorile de ortografie întîlnite în scrisori sau poezii. Comentînd greșeli, precum *că-ci, nus eu, miu dat, c-i dute, abi-s, i-i, am luato, fiam fost și altele*, Ana Blandiana își exprimă fără echivoc poziția față de cei care le comit, punînd sub semnul întrebării capacitatea lor literară: „Nu scriu aceste rînduri ca să moralizez pe insurgenți împotriva limbii române...Nu vreau decît să-mi exprim uimirea și stînjeneala care mă cuprînd de fiecare dată în fața lor. Nu cratima pusă greșit, ci lipsa lecturilor pe care această greșeală o dovedește nu se poate scuza...Nu-ți poți susține pasiunea pentru poezia lui Eminescu scriînd „Ceți doresc eu ție dulce Românie”... Cum poți iubi poezia fără s-o citești, iar citînd-o cum poți să nu deprinzi cel puțin forma ei ortografică?... Nu cratima pusă greșit mă sperie, ci absurdul diform pe care-l simt în spatele ei”. Trebuie să recunoaștem că un specialist n-ar fi enunțat mai clar aceste adevăruri amare asupra cărora au insistat în repetate rînduri, la timpul lor, Eminescu și Caragiale.

La Petru Popescu preocuparea pentru problemele limbii a izvorît din experiența sa — de o neobișnuită intensitate — de prozator obsedat de „angajarea” scriitorului, atît prin conținutul operei sale, cît și prin expresia sa. Analizînd creația literară din această perspectivă, Petru Popescu

ajunge la o suită de observații cu caracter general, publicate într-un articol în „România literară” din 2.III. 1972, din care spicuum: «Prin europeanizarea definitivă a conștiinței românești, degrevată de complexele otomane și fanariote, literatura avea șansa de a deveni „reflexivă” înlocuind expunerea prin analiză și atitudine. După opinia mea, așa cum se trece de la folclor la literatura cultă, adică de la anonim la personalitate de autor, la fel se mută accentul, în proză, de la persoana a treia la întîia. Persoana întîia folosită nu numai în memorii ori scrieri cu caracter strict autobiografic, ci în romane compacte, în mari ficțiuni sociale, mi se pare un semn posibil de maturitate a prozei, un semn de bună angajare scriitoricească, un semn al responsabilității, al sincerității, al asumării, al trăirii evenimentelor personale și generale pînă la ultimele consecințe și al reproducerii superioare».

Adept al unei proze „sincere”, Petru Popescu — ca altădată Camil Petrescu — pledează pentru extrapolarea persoanei întîii din lirică în proză, deși este convins de dificultățile persoanei I: «A scrie la persoana întîii e mai greu decît la a treia, pur și simplu pentru că trebuie, ca să zic așa, să „garantezi personal” pentru orice afirmație... Chiar și a descrie o clanță de ușă e mult mai complicat decît la persoana a treia, căci ochii care o privesc nu mai sînt ochi indiferenți, anonimi, ai unui personaj, ci chiar ochii scriitorului. În fine, persoana întîii controlează, verifică, validează „experiența de viață” a autorului».

Toate aceste considerente de mare acuitate ale tînărului prozator asupra persoanei întîii dovedesc înțelegerea lui pentru un adevăr elementar și

tocmai de aceea fundamental în lingvistică și anume că persoana întîii este, prin excelență, subiectivă și că, din acest punct de vedere, se opune persoanei a III-a, în fond un fel de non-persoană. Dacă persoana întîii presupune totdeauna prezența, persoana a treia poate indica pe cineva absent. În proză, utilizarea persoanei I echivalează cu comunicarea directă cu cititorii, cu introducerea lectorilor în întîmitatea unei individualități, în Weltanschauung-ul său.

În finalul articolului, Petru Popescu pune o problemă menită să suscite o largă dezbateră: raritatea persoanei întîii — identificate de el cu atitudinea, cu viziunea scriitorului, — în proza românească. Fără a intra în amănunte, se poate observa desigur că alegerea persoanei depinde de mulți factori, dintre care tipul de proză (într-un roman istoric, în literatura de evocare se poate mai greu recurge la persoana întîii), temperamentul scriitorului (un timid va prefera să se exprime prin intermediu, mai impersonal, al persoanei a treia) etc., dar aici scriitorilor, în primul rînd, li se solicită un răspuns...

Opiniile lucide și responsabile citate — susținute prin valoroase opere ale scriitorilor amintiți — demonstrează atenția acordată limbii noastre de unii reprezentanți ai tînerei generații de literați. Acum, în preajma Conferinței pe țară a Uniunii Scriitorilor, trebuie remarcat în aceasta un aspect al maturității tinerilor scriitori, conștiinți că, printre înaltele misiuni ale scriitorului artistic, datoria de a apăra și cultiva zestrea lăsată de strămoși — limba română — este una dintre cele mai nobile.

Florica Dimitrescu

față de limba română

de acum, Irina, sau alta, aceeași, purtând un pumnal strălucitor, arătându-l ca pe un trofeu. Nu știam pe cine urmărește, pe mine sau pe tata" (Alexe) etc. Dar și când, după pagini de monolog interior, narațiunea trece, obiectiv, la autoare, ea poartă semnele aceleiași incertitudini. Uneori sînt de fapt comentarii asupra vagului din universul personajelor: „Dar cine poate ști ceva precis cînd e vorba de Luca? Ceva e nesigur cînd este el implicat, chiar cînd e știut sau spus, ceva rămîne neînțeles, tenebros, alături de altceva mai clar, ceva este posibil, dar în același timp imposibil, neînțeles, dar gata să izbucnească. La orice poți să te aștepti"; „Toate acestea Iacob n-avea de unde să le știe și chiar dacă le-ar fi știut, felul lui de a percepe era ocolit și încărcat. el ne fiind capabil să restituie întâmplările lumii înconjurătoare decît cu întîrzieri și numai amestecîndu-le cu imagini proprii vieții, și acestea rareori intacte" (*Pădurea și trei zile*). Alteori, însă, sînt atitudini ale scriitoarei, care, solidară cu eroii ei, receptează evenimentele din amintire sau din actualitate, cu aceeași nesiguranță a realității lor: „Dacă încerci să reconstitui istoria familiei urmînd ordinea în care au fost consemnate evenimentele, este ca și cum ai rătăci într-un labirint de oglinzi în care n-ai mai putea deosebi personajele reale de imaginile lor proiectate în spațiul virtual, unde zădărnice încerci să le atingi. Chiar este ceva de neatîns în această istorie" (*Iarna Fîmbul*); „Și au trecut zile și nopți de atunci, e foarte greu de spus cîte, căci toate sînt adunate, oamenii au plecat pe drumuri și războiul de afară cine știe dacă a încetat, liniștea de acum poate fi înșelătoare"; „Grădina, parcă aceea a casei bătrînești, cu copaci bătrîni, coborînd în trepte, cu iarbă deasă, exact aceea sau alta foarte asemănătoare, sau chiar numai ideea ei alimentată de permanența unei imagini, legate de o întâmplare reală, alături cu celelalte variante ale altor grădini posibile, văzute, nevăzute, aievea, devenise un spațiu plutind între începutul unei vieți și sfîrșitul ei". (*Pădurea și trei zile*) etc. Exemplele s-ar putea, desigur, înmulți, iar lista noastră, și așa destul de lungă, are numai intenția de-a arăta caracterul aleatoriu al selecției dintr-un corpus de date destul de extins. „Citirea" lor în termeni lingvistici ar detecta frecvența unor elemente ca: fonetică, succesiunea sincopeată a pauzelor (indicată, grafic, prin puncte de suspensie); în morfologie, condiționalul verbului (*dacă ar fi știut, ai rătăci*), adverbul de mod (*parcă*), conjuncțiile disjunctive (*sau... sau*); în plan sintactic, utilizarea categoriei modale a negației (*nu cred, nu-mi amintesc, nu știam*); în semantică, faptul că negația ilustrată mai sus se referă la verbe „de cunoaștere", apoi unități și expresii cu marca semantică „negativ" (*nesigur, neînțeles, imposibil, neînțeles*), „dubitativ" (*îndoiala, presupun, e foarte greu de spus*) etc. Recurente, elementele enunțate constituie împreună un procedeu. Dincolo de cadrul strict al structurii gramaticale sau lexicale căreia îi aparțin, ele creează o atmosferă. În absența unor cuvinte încercate de simboluri fonetice sau a unei sintaxe speciale a frazelor, aceste repetate *dacă, sau, nu-mi amintesc, nu-mi pot aminti, am uitat* etc. leagă armonios, muzical, un pasaj de altul și sugerează o credință: imposibilă certitudine. Impresia de vag e întărită și de tehnica savantă a compoziției: construcția secvențelor e elaborată precis, dar joncțiunea planurilor ne surprinde mereu: în *Iarna Fîmbul* numai semnalarea grafică a numelor eroilor la început de pagină indică trecerea narațiunii de la un personaj la altul sau la autoare; în *Pădurea și trei zile*, „Variantele scenelor" (în acord cu subtitlul) și răsturnarea lor de-rotează.

Înclinăm să credem, de aceea, că prin ideea de certitudine imposibilă, de vag și discontinuitate, autoarea a intenționat mai puțin să introducă tensiunea epică a enigmatelor de nedezlegat, cît să creeze o atmosferă lirică, incantatorie, care dă o altă dimensiune știutelor și nesciutelor.

S-ar putea ca această notă să nu fie proprie numai prozei Aliciei Botez, s-ar putea...

Alexandra Roceric



Funcția stilistică a „arhaismului" în „Princepele"

PRINCEPELE lui Eugen Barbu este o operă lirică, alit în intenția — declarată — a autorului, cit și în structura ei stilistică. Vom încerca să subliniem, în spațiul restrîns al rîndurilor de față, cîteva dintre procedeele prin care Eugen Barbu reușește să creeze cea surprinzătoare concordantă a operei cu ea însăși, a acțiunii și a cadrului cu expresia lingvistică. Multitudinea aparentă a inovațiilor arhaizante poate fi redusă la două direcții esențiale care structurează stilistic opera.

Particularitatea dominantă a cărții este constituită, după părerea noastră, de faptul că limba *Princepelui* nu e, nici în planul autorului și nici în acela al vorbirii personajelor, o limbă arhaică. Barbu utilizează doar *modelul* fonetic, sintactic sau lexical al limbii române vechi, fără a-l urmări în toate situațiile posibile sau în toate detaliile sale. Rezultatul este o expresie construită după o *schemă* arhaică, în care sînt plasate intermitent elemente lingvistice moderne.

În plan fonetic, de exemplu, arhaismul se limitează la cîteva forme ale prepozițiilor, conjuncțiilor sau adverbilor (*pren, den, nice, nemic, giur-impregiur*), fără să depășească decît rar cadrul restrîns al instrumentelor gramaticale; procedeu este, însă, ingenios, deoarece largă utilizare în limbă a prepozițiilor și a conjuncțiilor face ca lipsa de varietate a termenilor fonetic arhaici să fie suplinită prin revenirea aceluiași particularități cu o deosebită frecvență. La acestea s-ar putea adăuga doar cîteva alte fonetisme arhaice, întotdeauna aceleași, în variate contexte posibile: conservarea lui *e* în poziție nazală (*margeni, pageni, inemă*), forme cu metafoaia neredusă (*peanele*), fonetisme mai apropiate de etimon (*pohte, hiclei*) ș.a. La nivelul de stilizare a arhaismului la care se situează autorul, nu mai interesează faptul că toate aceste fenomene erau încheiate la

sfîrșitul secolului al XVIII-lea, cînd, în linii mari, poate fi plasată acțiunea cărții. Are importanță, ca în toate celelalte planuri ale limbii, doar schema arhaică. Avem a face cu o specie de *manierism fonetic*, evident și în forma aleasă pentru unele nume proprii (*Bucureștii, Țara Rumânească*).

Impresia de stadiu mai vechi al limbii rezultă, pentru cititorul modern, și dintr-o altă particularitate: neologismele, categorie lexicală deosebit de exploatată în acest „roman istoric", au o formă mai veche, prima sub care au pătruns în limbă — formă uneori mai apropiată de etimonul latin, grecesc, francez sau italian, alteori chiar înlăturată astăzi. Strict funcțional, neologisme ca *melanholie, princepe, porcelan, clavicord, artizicești* „arteziene", *proviant, prognostic* sînt echivalente cu fonetismele vechi sau cu termenii arhaici.

În lexic, resursa fundamentală este, pentru Eugen Barbu, ca mai înainte pentru Matei Caragiale, contrastul dintre straturi lexicale foarte diverse, mergînd de la neologismul rar, de multe ori savant, utilizat în pasaje de stil „înalt", pînă la arhaism sau la straturile cele mai joase ale vocabularului: termenul vulgar, elementele de argou, cuvîntul „tabu" în textul scris sau imprecizia. Manierismul și efectul poetic vizat, de multe ori pur eufonic, sînt evidente și în categoriile arhaismului; asistăm la o căutare perpetuă a termenului rar, fie el neologic, arhaic sau barbarism, astfel încît — în lexic, ca și în fonetică — funcția predominantă asupra mijlocului lingvistic prin care este realizată: *engolpion*, termen neogrecesc rar utilizat, apare alături de neologisme rare sau de barbarisme, avînd o funcție contextuală echivalentă cu a acestora (*loggia, chiromant, cabalist, maleficii, messer, incantație, cristalo-manție*).

Această relativă independență pe

care o capătă cuvîntul la Eugen Barbu determină a doua trăsătură definitorie a *Princepelui*, pe care autorul o are în comun cu scriitorii „esteți" de la începutul secolului (Macedonski, Anghel sau Matei Caragiale): voluptatea, uneori abuzivă, a enumerării de elemente nominale. Fie că este vorba de descrieri vestimentare (p. 19) sau de interioare (p. 124—30), de comorile mînăstirești (p. 101) sau de masa întinsă în așteptarea umbrelor celor morți (p. 17), de indicații bibliografice (p. 129—30) sau de trecerea în revistă a apostazelor Demonului (p. 90), scriitorul procedează întotdeauna prin enumerare. Rezultatul imediat este, în plan sintactic, o structură specifică a frazei: enumerarea duce la o cadență perceptibilă a acesteia, la un anumit ritm și, adesea, la apariția unor aliterații și asonanțe care caracterizează rar textul în proză. Structura lirică a textului se sprijină, în mare parte, pe exploatarea acestor procedee. În proza literară, trăsătura are un dublu caracter manierist: în primul rînd, pentru că enumerarea nominală a fost inaugurată de proza simbolistă de la sfîrșitul secolului trecut, care a transformat scrierea normală în „écriture blanche"; în al doilea rînd, pentru că toți esteții români întîrziți din perioada interbelică reactualizează această descoperire simbolistă. Voluntar sau nu, paginile nominale ale lui Eugen Barbu revin ca un ecou la cele ale lui Matei Caragiale sau Ion Vinea.

Astfel, în scena în general foarte lucrată eufonic a izbucnirii ciumei, deosebit de semnificativă pentru procedeu amintit este apariția noului de fluturi; fraza ia forma unei incantații, efectele sonore fiind bazate pe aliterații ale consoanelor lichide sau pe asonanțe: „O nuntire de fluturi, parcă neclintîți, duși de o secretă mișcare spre fîntînile *Princepelui* umbri lumina lunii. Întîi veniră cei cu aripile ca pucioasa, galbeni și ușori, iradiînd în noapte, tîind aerul în miliarde de felii, erau fluturi amiral, fluturi-lămîiță, albiliță, fluturii cerului și fluturii de sidex, vestind zorii ce nu mai se arătau... Aripile galbene erau străvezii, ai fi putut vedea înțepătura albastră a stelelor prin ele... Nălbarii și fluturii cu coadă de rîndunică, fluturii de zi cine știe cum treziți și porniți în această ciudată migrație, lăsasera un polen galben, ușor, în văzduh. Prin acest perete subtil și translucid treceau ceilalți, greoi, amorfi, grețosi, voluptoși, cînd parcă un punct cardinal. Stătură un ceas în cer, lipiți sub lună..." (p. 14)

Aliterația alătură, uneori, elemente contrastante lexicale, sublinindu-se prin această apropiere aceleiași primat al eufoniei: „priveau cu ochi orbi noaptea plină de fantasmă, în care se întorceau strigile în conhorțe lenese, parcă nemișcînd, spurcînd aerul cu strania lor frumusețe" (p. 24).

Descrierea cabinetului florentinului (p. 43), ca și suitele de nume proprii cu care acesta își sprijină argumentările, sînt numai două dintre numeroasele exemple cu care s-ar putea ilustra enumerarea nominală, de origine simbolistă în proză: „— Cum, nu-i știi? Lucifer, Baal, Moloch, Heliogabal, cel ce s-a căsătorit la Cartagina cu Soarele. Ți-am spus doar că am mai trăit și tu nu mă crezi. Mă numesc Gilles de Rais, Ferdinand de Cordova, Jean Marie Filife, Georgias de Leontioum, Jérôme Balbi și Jacques Bonnaventura, Hepburne de Scotia..." (p. 90). Procedeu se află, de astă dată, la antipodul unui stil arhaic; e drept, însă, că de multe ori abundența aceasta de enumerări dă frazei, atunci cînd termenii utilizați sînt vechi, tonul solemn prin care Eugen Barbu suplîneste construcția sintactică propriu-zis arhaică.

Nu un stil arhaic este, deci, caracteristica fundamentală a *Princepelui*, ci, în limitele unei scheme de limbă veche (de multe ori depășite, din punct de vedere strict filologic), introducerea unor elemente lingvistice noi și a unor procedee stilistice moderne. Eugen Barbu reușește, astfel, în proza contemporană, ceea ce Tudor Vianu spunea, în *Arta creatorilor români*, despre Matei Caragiale: un joc al alternanțelor între contraste, pe care nici un scriitor nu l-ar putea realiza, dacă n-ar dispune de puterea ascensiunii către treptele înalte ale lirismului.

Mihaela Mancaș



Răspunderea scriitorului

Despre unele modalități stilistice

TRADUCERI

EXPRESIA italiană *traduttore traditore* are aplicație, după cât cred, la operele literare, în special la cele în versuri: efectele artistice sînt obținute prin utilizarea în anumite forme a materialului unei limbi date și este în general foarte greu, adesea chiar imposibil de redat exact aceleași efecte într-o limbă care dispune de alt material. Desigur,



înțelesul în linii mari poate fi redat, dar figurile de stil, jocurile de cuvinte și chiar caracterizarea personajelor prin felul lor de a vorbi, toate acestea opun o barieră de netrecut cuiva care vrea să facă o traducere absolut exactă. De aceea, chiar dacă socotim valabilă expresia italiană, nu ne vom folosi de ea pentru a blama pe traducătorii conștiințioși și bine informați.

Păcatul este că există și alfel de traducători, și la aceștia mă refer aici, cu exemple culese din filme franțuzești. Avem avantajul că auzim pe actor, care debitează textul în original, în același timp în care citim traducerea imprimată pe ecran. Astfel comparația este ușor de făcut.

Constatăm că, în unele cazuri, traducătorul nu s-a ostenit să găsească echivalentul exact al unor expresii. E vorba în general de formule din limbajul familiar, evident mai puțin obișnuite pentru cine n-a trăit în Franța. Un film francez difuzat la noi acum câțiva ani purta titlul *Ni vu, ni connu*, ceea ce în bună românească se redă prin „Nu știu, n-am văzut”. A fost tradus prin „Nevăzută, necunoscut”, ceea ce n-ar fi prea rău dacă ar fi o expresie curentă în românește.

Mai grav este atunci cînd traducerea înseamnă cu totul altceva decît originalul. Într-un film a cărui acțiune se petrece în timpul războiului trecut, în Africa (am uitat titlul), soldații francezi evocă amintiri de acasă, care îi fac melancolici. Unul din cei de față, un oncaș evadat, provocat să-și arate și el păsurile, răspunde brusc că nu are amintiri, la care urmează comentariul: *Il est verni*, „are noroc”. S-a tradus cu „e amărit”! Ironia a scăpat traducătorului, pentru că nu s-a ostenit să caute în dicționar cuvîntul pe care nu-l cunoștea.

În „Plăcerile orașului”, un patron reproșează secretarului său că i-a compromis o afacere, apoi încă una, și adaugă: *et de deux*, ceea ce înseamnă „două la mîna” (subliniindu-se astfel că e o continuare). S-a tradus „și erați doi”, pentru că, la un apel telefonic anterior, răspunsese altă voce decît a secretarului.

În „Nebunul din laboratorul 4”, doi sofi se ceartă și își reproșează unul altuia diverse pagube aduse locuinței, pînă cînd soția exclamă: *Il est gâteux*,

adică „e ramolit”. S-a tradus „e stricăcios”, pentru că a fost avut în vedere verbul de bază *gâter*, care înseamnă „a strica”. Bineînțeles, ideea din original a fost complet falsificată.

Este un lucru și mai grav că traducătorul își dă seama de diferența pe care a introdus-o prin traducere, deoarece este obligat, pentru a ajunge la un înțeles, să modifice întreaga frază. În „Tintin și lina de aur”, un personaj declară că nu mai stă aici, pentru că nu vrea „să i se ciuruiască pielea”, fr. *se faire canarder* (de la *canard* „rață”, luată ca țintă). S-a tradus: „și-au bătut joc de mine”. Cum se poate explica acest salt? Bănuiesc că traducătorul a cunoscut pe *canard* „știre falsă” și a pornit de la această idee pentru a ajunge la „păcăleală”. Toate bune, dar de ce a schimbat modul și timpul verbului?

În „Confidentul doamnelor”, cineva e întrebat de ce plînge, și răspunsul este: *C'est pas tes oignons*, adică „nu-ți băga nasul unde nu-ți fierbe oala” (cuvînt cu cuvînt, „nu sînt cepele tale”). S-a tradus: „ceapa e de vină”, pornindu-se, evident, de la ideea că ceapa te poate face să plîngi.

Este oare nevoie de vreo concluzie?

Al. Graur

SPECIE consacrată în literatura noastră prin tradiția unor reușite certe (*Despot Vodă, Răzvan și Vidra*, trilogia lui Delavrancea, *Vlaicu Vodă*), drama istorică a revenit, în ultimii ani, în atenția scriitorilor (Horia Lovinescu, Paul Anghel, Ion Omescu, Paul Cornel Chitic, Al. Voitin, Dan Tărchilă).

Strîns legată de drama „clasică” românească, al cărei caracter național, patriotic și social a fost pertinent relevat de către Pompiliu Constantinescu, drama istorică mai nouă tinde spre evidențierea semnificațiilor generale, de interes contemporan, ale figurilor și evenimentelor din trecut, adîncindu-și conținutul filozofic și simbolic. Ca urmare, în locul formulei stilistice de tip romantic, căreia i se subsumau creațiile dramatice ale înaintașilor, înregistrăm astăzi o varietate mai mare de modalități artistice, specifice teatrului modern, în general: piesa-meditație, piesa-parabolă, piesa poetică. Ultima este, credem, cea mai apropiată ca expresie (nu și ca sens) de teatrul romantic.

Tradiția a impus, ca esențială pentru literatura istorică, reconstituirea realistă a epocii. Într-un singur caz realismul reconstituirii nu are importanță: atunci cînd istoria nu este privită ca obiect al creației artistice, ci numai ca pretext al ei. Subintitulîndu-și piesa *Croitorii cei mari din Valahia* „o istorie apocrifă”, Al. Popescu previne pe cititor că nu trebuie să caute concordanțe cu datele istorice. Valahia primului

Basarab e o convenție, la care autorul apelează nu în scopul evocării, ci pentru a aduce un elogi simbolic permanentelor creatoare ale poporului nostru. În felul acesta, autorul se eliberează și de necesitatea de a găsi un limbaj plauzibil pentru epoca în care își plasează acțiunea. Expriarea modernă a personajelor este un element în plus, care permite cititorului (sau spectatorului) să intuiască și să decodifice semnificațiile simbolice ale textului.

Pentru creațiile de evocare istorică propriu-zisă (deci pentru acelea care abordează istoria ca obiect), realismul reconstituirii presupune, în esență, ceea ce M. Ralea îi recunoștea lui Sadoveanu: „fuziunea vechii limbi cu cea contemporană, într-o sinteză estetică”. Ni s-au părut semnificative pentru ilustrarea soluțiilor oferite de dramaturgii contemporani acestei probleme dramele *Petru Rareș*, de Horia Lovinescu și *Săptămîna patimilor*, de Paul Anghel.

Recunoaștem în structura lor un arhaism de atmosferă, realizat cu mijloace impuse de teatrul lui Delavrancea: o anumită solemnitate a expresiei, dată de apelul la procedee retorice (gradația, acumularea, coordonarea unor termeni antitetici, exclamația și interogația retorică), preferința pentru fraza gnomică, adesea de sugestie biblică, jocul de cuvinte denotînd subtilitatea de gîndire. La Paul Anghel, reminiscențele din Delavrancea sînt mai numeroase; am cita paralelismul unor

Pornind de la opiniile

IN DIALOGUL său cu poetul, Zacharias Lichter observă că „poezia devine o pură pregătire pentru *spunere*, urmărind să creeze în cititorul sau ascultătorul său ideal o pură atenție, o stare de receptivitate față de o revelație posibilă care, însă, nu se mai produce niciodată”. Esența esteticului îi apare lui Zacharias Lichter ca un „joc al preliminarilor, așteptarea mereu frustrată și mereu reînnoită a unei revelații”.

Intuițiile lui Zacharias Lichter poartă aici pecetea unei ambiguități interesante. Pregătirea pentru *spunere* poate fi înțeleasă ca acea stare de bolboroseală care, datorită încărcăturii ei semantice excesive și nebuuloase, nu reușește să se convertească în limbaj articulat. Dar nu mai puțin verosimilă e situația diametral opusă. Limbajul poetic se sufocă din incapacitatea de a se elibera de servituțiile limbajului articulat. Ajunși în zona de frontieră a acestui din urmă limbaj, mulți poeți se prăbușesc și renunță. Într-un articol recent din „Luceafărul”, Al. Rosetti a ilustrat acest proces prin cîteva exemple remarcabile: Rimbaud, Mallarmé, Bacovia, Blaga și Ion Barbu. Mi-aș permite să-i adaug pe Rilke, iar de la noi pe Al. Philippide (cel din *Visuri în vîietul vremii* și *Mono-*

log în Babilon), pe Ștefan Aug. Doinaș (cel din *Omul cu compasul* și din *Ipostaze*) și pe Nichita Stănescu (cel din *11 elegii* și din *Necuvintele*).

De unde provine această dramă a expresiei poetice? Am încercat să răspund la această întrebare în *Poetica matematică*. Acum aș vrea să reformulez, într-o nuanță nouă, trei dintre contradicțiile imanente limbajului poetic.

1) Contradicția dintre caracterul discret al expresiei în limbajul articulat și caracterul continuu al semnificației poetice.

2) Contradicția dintre accepțiunile de dicționar către care converge limbajul articulat și accepțiunile antidicționar către care converge limbajul poetic (Roy Mac Gregor-Hastie spune în încheierea prefeței la *11 elegii* — ediție bilingvă — de Nichita Stănescu: „Poate, cînd vom fi ars ultimul dicționar, ne vom apropia de ceea ce Goethe numea *Weltliteratur*, de esența literaturii înseși”).

3) Contradicția dintre finitudinea reală și infinitudinea virtuală a oricărui text poetic. Răzvrătirea pe care limbajul poetic și-o îngăduie împotriva dicționarului, adică împotriva tendinței de a încercui continuuul semantic prin aproximații discrete, deci noționale, introduce o dezordine, o anarhie care-și cere compensarea



Într-o nouă ordine, o ordine de gradul al doilea, pentru că ea se produce în interiorul dezordinii antidicționar (aceasta e rațiunea profundă a faptului că entropia informațională nu e o măsură a poezicității). Nimic nu se pierde, nimic nu se cîștigă, totul se compensează, întocmai ca în primul principiu al termodinamicii. Dar cum se poate dobîndi această ordine de gradul al doilea, altfel decît prin dezlănțuirea puterilor combinatorii ale sintaxei? Dificultatea de a înțelege un poet e dificultatea de a învîța o limbă nouă, fără a te putea folosi de o metalimbă sau de un context extralingvistic, deci nu-

față de limba română

în teatrul contemporan de evocare istorică

scene (strigarea boierilor, din cap. IV, sc. 1, și monologul-rugăciune al lui Ștefan, din cap III, sc. 4, amintesc de monologul lui Ștefan din act. III, sc. 8, din *Apus de soare*) și, mai ales, preluarea aceluși tip de forme verbale, amintit, la timpul potrivit, printre slăbiciunile dramelor lui Delavrancea: *am s-o arz, să spui* (Isg.), *să scoafă, să văz, să-i prinză*, supărătoare pentru cititorul de azi prin muntenismul lor.

Intre cele două drame de care ne ocupăm există însă diferențe stilistice importante.

Horia Lovinescu evită, în general, arhaismul. Cu valoare de evocare apar numai câteva cuvinte învechite, ale căror sensuri sunt cunoscute și astăzi: *gricina* (lui Oprea), *furilor*, *legiuit*, *cu-nosc* — „aflu”, *prostime* — „popor”, expresii vechi: *am dat dosul* — „am fugit”, în *veacul veacurilor* — „în veci”, construcții sintactice specifice limbii vechi: *voievod a toată Moldova și a cetăților...*, *Vii de la Moldova*, câteva forme de plural al maiestății (*ne vom scula cu toată puterea noastră*).

Personajele sînt înzestrate de autor cu o anumită modernitate de gândire și de comportament, care ar justifica modernitatea limbajului pe care îl folosesc, dacă neologismele ar fi atent selectate și adecvat plasate în context. Distonează însă alăturarea neologismelor cu termeni populari, familiari (*Zău, singur? Nu fi prost, măi bădie. Au trecut numai ai noștri, avangarda*) sau cu formule arhaice (*Ne-a trimis înălțimea-sa Jurj să ocupăm poziție...*), în limbajul soldaților, și unele expresii neologice din limbajul boierilor (*spu-*

neam numai așa, ca chestie). Neologismele abundă în limbajul lui Rareș: *tron, capricii (femeiești), asceze (lumești), locotenența (domnească), luxul compromisurilor, hieroglifile constelațiilor; să accept: să-mi asum un destin; Prin duplicitate la fidelitate; Joc pe o șansă contra 99 de riscuri etc.* Inadvertența lor este prea manifestă, ar putea diminua veridicitatea reprezentării personajului, reducîndu-se și efectul elementelor cu funcție de evocare, pe care le-am menționat mai sus și care atestă preocuparea autorului pentru reconstituirea atmosferei de epocă.

Spre deosebire de Horia Lovinescu, la Paul Anghel neologismele sînt mai puțin numeroase (ele apar, în special, în limbajul străinilor), dar registrul procedeelor de arhaizare a expresiei este mult mai amplu. Semnalăm: cuvinte cu fonetism arhaic (*peana, îndărăpt, hiclenie, giuruite, cetania, cetește, pre*), forme morfologice mai vechi și populare (*umere, trebile*, singularele metonimice *turcul, păginul, se simțește, să simțească*), construcții sintactice vechi (*srați voievodului nostru; nici să vă dau iertare, nici să vă slobozesc; infinitivul mai frecvent folosit decît conjunctivul în secvența de două verbe: voiesc a-i învâța, ne învăța a plăti*), cuvinte, sensuri și expresii vechi (*au — „sau”, neguțător, adastă, a se nevoi — „a se strădui”, veghează — „păzește”; Hristos ne va certa cu această încercare...; să nu ne poarte bănat; avem știre; nu are slobod etc.*).

Paul Anghel procedează, de obicei, prin adăugare, prin „mimarea” arhaic-

mului. Am cita, în acest sens, folosirea frecventă a unor derivate de tipul: *păginești, bizantinești, politicesc, persienească, pithagoricești*, sau antepunerea determinantului adjectiv pronominal: *a noastră Suceava, ai săi ochi, al nostru Letopiseș, acest al nostru cuvînt, aceleiași a noastre scrisori etc.* Formele adresării solemne și reverențioase impresionează și ele, izbitor fiind mai ales cazul pluralului maiestății sau al modestiei, pentru utilizarea căruia am cita exemplele: *Ce vină avem că nu ne-am prăvălit spre tine cu patîma noastră de flăcări... Ce vină avem că nu ți-am rupt cu dinții buzele...* și, mai departe, *Taci, muiere elină! Ne-a strămutat din răbdări nevolnicia ta!*, din scena Ștefan cel Mare — Maria de Mangop sau... *nu ne da la iveală față cu toți. Mă aflu în tabăra ta*, dintr-o replică a Euxiniei.

Se poate vorbi la Paul Anghel de o tendință spre ceea ce Mihai Ralea și Tudor Vianu numeau „manierism arhaic”, fapt care îngreunează într-o anumită măsură descifrarea semnificației de meditație filozofică a dramei *Săptămîna patimilor*.

Departate de noi intenția de a sugera măcar rețete artistice. Nu putem, totuși, să nu aducem aici exemplul lui Sadoveanu, care, deși excelent cunoscător al limbii vechi, era, așa cum afirma acad. Iorgu Iordan, „foarte sobru, aproape avar” cu arhaismele (ca și cu formele populare), din credința că ceea ce contează este „nu mulțimea faptelor de limbă, ci tonul general al vorbirii personajelor, adică stilul propriuzis.”

Liliana Ionescu

Conflictul expresiei în poezia lui Marin Sorescu

O CLASICA dichotomie introdusă de Ferdinand de Saussure distinge la orice limbaj de comunicare un plan al expresiei și altul al conținutului. Fiind un limbaj de conotație, limbajul poetic are drept plan al expresiei un limbaj de denotație, acesta din urmă fiind deci format, la rîndul său, dintr-un plan al conținutului și un plan al expresiei. Iată de ce expresia poetică nu se reduce la aspectul sonor al cuvîntului și nici semnificația poetică nu se confundă cu unul dintre aspectele expresiei ei, sensul denotativ al cuvîntului.

Nu totdeauna faptele de limbă, generatoare de conotații, se oferă direct observației, de unde dificultatea analizei și interpretării de text. În mod paradoxal, această dificultate apare mai ales atunci cînd textul nu manifestă în mod ostentativ tentația autorului de a deranja norma comună a exprimării. Parte din creația lui Marin Sorescu poate fi o ilustrare.

În poezia lui Marin Sorescu nu întâlnim ambiguități generate de cuvinte rare, de construcții sau forme rare. S-ar părea că, chiar în versuri de a-dîncă reflexivitate, poetul sugerează lucruri grave prin cel mai autentic „limbaj prozaic”. Caracterul derutant al poeziei lui Marin Sorescu se manifestă mai ales la nivelul asocierilor semantice. Poetul anulează distanța dintre obiectele realității și, în consecință, nu refuză incompatibilitatea asocierilor semantice de cuvinte. Această inovație îndrăznească a poeziei moderne se realizează la Marin Sorescu în tonul familiar al limbajului cotidian: „Pe linia troleibuzelor / Circulau fiare de călcat” (*Viziune*); „Sufletul tău funcționează cu lemne, / Iar al meu cu electricitate” (*Poveste*); „Dimineața, o felie subțire de de viață / Cu unt” (*Meniu*) etc. Incongruența semantică neutralizează autenticitatea aspectului familiar al expresiilor de limbă vorbită în poezia lui Marin Sorescu.

Caracterul reflexiv al poeziei lui Marin Sorescu nu angajează un vocabular abstract. Dimpotrivă, poetul folosește frecvent termeni concreți, dar scopul nu este să introducă un element senzorial în viziunea sa poetică. Incongruența semantică, în asocierea acestor termeni, constituie un indice al interpretării lor simbolice, potrivit capacității poetului de a vedea lucrurile. Iată, de ex., o imagine sensibilizatoare a actului creator: „Copacii au un hohot de ris / În coroana de frunze / Și o lacrimă mare / În rădăcină. / Soarele e tînăr / În virful razelor, / Dar razele lui / Sînt înfipte în noapte” (*De două ori*).

Poemele lui Marin Sorescu au de multe ori o geometrie riguroasă, jocul e la el nu doar o filozofie, un mod de a sugera, ci și o tehnică de elaborare a textului, de organizare a raporturilor semantice. În multe versuri (vezi și unele versuri reproduse mai sus) se observă gustul poetului pentru simetria prin contrast: „Am legat tristețea la ochi / Cu un zîmbet, / Și tristețea m-a găsit a doua zi / Într-o iubire” (*Am legat...*). În poezia *Am legat...* se realizează, în interiorul paralelismelor care-i organizează versurile, o ierarhizare a incongruențelor semantice (de la similaritate la opoziție), care marchează totodată trecerea gradată de la denotație la conotație: „Am legat copacii la ochi / Cu o basma verde / ...Și copacii m-au găsit imediat / Cu un hohot de frunze. / Am legat păsările la ochi / Cu-o basma de nori / ...Și păsările m-au găsit / Cu un cîntec. / Am legat tristețea la ochi / Cu un zîmbet, / Și tristețea m-a găsit a doua zi / Într-o iubire.”

Am semnalat numai câteva particularități ale expresiei în poezia lui Marin Sorescu, particularități care convertesc structurile unui limbaj familiar în structuri poetice, solicitînd pe cititor la un efort interpretativ.

Paula Diaconescu

lui Zacharias Lichter

mai pe baza textelor scrise în această limbă; aceste texte sînt tocmai opera poetului în cauză. Totul se petrece ca în faimosul limbaj cosmic al lui Hans Freudenthal. Poetul e un profesor de limbi străine *sui generis*, al unei limbi străine pe care chiar el a creat-o, ca și Hans Freudenthal atunci cînd încearcă să-i inițieze pe locuitorii inteligenți ai altor corpuri cerești într-o limbă construită chiar în acest scop. Nu e simptomatice faptul că în acest punct îndepărtat al cunoașterii cei doi poli ai limbajului (poetic și științific) se ating?

Dar încercarea poetului de a învinge dicționarul (și cît de bine trebuie să-l cunoască pentru a se putea aventura în această încercare!) este în același timp un eșec și o victorie. Contextul infinit de care are nevoie poezia e dincolo de puterile omești și așa ajungem la „porțile necunoscutului”, în „pragul inexprimabilului”. Prin sugestie însă, poetul își apropie infinitul.

ÎN CEA de a doua ediție a cărții *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, Matei Călinescu ne face cunoștință cu matematicianul W., datorită căruia Z.L. ajunge să-și dea seama de una dintre trăsăturile esențiale ale spiritului matematic, și anume de narcisismul său. Căci, observă Z.L., „limbajul matematic este în modul

cel mai evident un limbaj care nu se caută și nu se exprimă decît pe sine; un limbaj care întoarce spatele realului, un limbaj care, preocupat doar de rigoarea sa immanentă, se contemplă pe sine ca pur limbaj, fărîșit din pura sa convenționalitate.”

Ne aflăm aici în plin formalism hilbertian, ambiguitatea formulărilor e în același timp periculoasă și fecundă. Tocmai narcisismul la care se referă Z.L. este sursa paradoxurilor logico-matematice, limbajul matematic nu se poate avea pe sine ca obiect, așa cum o mulțime nu poate fi propriul ei element. Dificultatea lingvistică ca știință vine tocmai din faptul că a încercat să identifice limbajul-obiect cu metalimbajul, amîndouă identificîndu-se cu limba naturală. Pentru a se evita această dificultate, lingvistica s-a formalizat, înlocuind treptat metalimbajul natural printr-unul formalizat. Așa s-a născut lingvistica matematică. Dar Z.L. are dreptate; el a văzut mai adînc. Latențele operaționale care sălășluiesc în limbajul matematic sînt ca forțele uriașe care zac în atom. Dez-lănțuirea lor nu poate fi stăpînită de nimeni, în aceasta constă suprema libertate a limbajului matematic. Dar acest limbaj, „uitînd” din motive tactice de problemele din care s-a năs-

cut, se complace din ce în ce mai mult într-un joc, tocmai pentru a deveni mai util, el se contemplă pe sine, tocmai pentru a putea contempla apoi mai bine ceea ce e în afara sa, el întoarce spatele realului, tocmai pentru a putea reveni la el, după un timp, cu o privire proaspătă.

Z. L. știe să-și aleagă interlocutorii. Erorile geniale despre care-i vorbește matematicianul W. nu sînt un paradox fără acoperire, cum ar putea să pară la prima vedere. Istoria matematicii a cunoscut unele momente de cotitură, datorită unor „erori geniale”. Voi aminti aici un singur exemplu. Într-un memoriu publicat la începutul secolului nostru, marele matematician francez Henri Lebesgue a comis o eroare remarcabilă abia cu vreo zece ani mai tîrziu, de către un tînăr matematician din Moscova, M. Suslin. Eroarea consta în a accepta (chiar ca evident!) faptul că partea comună a unei familii descendente infinit-numărabile de mulțimi din plan are ca proiecție pe dreaptă partea comună a proiecțiilor acestor mulțimi. Din această eroare s-a născut un capitol nou, deosebit de profund, al teoriei mulțimilor, teoria mulțimilor analitice și proiective, ceea ce l-a făcut pe Lebesgue să exclame: Cît de inspirat am fost în această eroare!

Solomon Marcus

SAȘA PANĂ

Uitare la cub

Vom uita ploaia vîntul și norii
Clopotele care au țiuit înainte de cutremur
Vom uita pe necunoscutul care a sosit
La nepotrivită oră
Și surîsul pierdut în draperia nopții
Vom uita
Noi care am fost complicitii imaginilor.

Azi ca și ieri

Prieteni mulți
Ori încotro răsuceșc privirea
În sus
 în jos
La stînga la dreapta
Urechea — stetoscop universal
Ascult inimile și ghicesc chipurile
Oricit de depărtate

Cînd le pierd (rătăcită undă)
Rămîne regretul
Iar din nerostitele cuvinte
Și din gesturile uitate
Înfloresc visele visele
încoronează timpul
Aureolă romantică.

Lege

Ascultați și rețineți :
Articolul 1 „Filozofii sînt totdeauna
 în urma
Poeților
Cu o imagine
Cu o idee
Cu un secol
Cu o veșnicie“
Dar îi iubesc mult
Pentru că risipesc mult spirit
Ca să nu priceapă nimic.



Premonițiune

Nu vă fie frică de succesul mașinilor
 de calculat
De computere și viteze hipersonice
Nici de alte surprize electronice

Iubirea va fi și mai departe
Necunoscute insule și mări vă vor aștepta
Chiote de bucurie
Inimi vrăjite Semne de-ntrebare
Paradisul din irisul femeii
Și luna (mai frumoasă de pe pămînt)

Deci poeții vor avea de lucru !

Poem perfect

Nu sînt mulți ucenicii
Dar toți aleși toți fericiți

Păstrăm doar materia inflamabilă
Să ardă viu de la un cuvînt la altul
Să te-mplinești făr'să lași urme
Să dispari fără ștersătură
Semnul poemului perfect
Ca o crimă fără victimă

Pentru voi am creat un Ordin
Vi-l confer
Nu-i academic nici militar
Nu-i religios nici popular
Nu-i nici secret
E Ordinul celor întorși din Arcadia.

Bilanț

Ce puțin timp ne-a rămas
Să iubim pe cei vii
Celor vii să le-nălțăm statui
Să ne ocupăm de ei ca de plante fragile

De aceea nu voi saluta
— Acum și aici —
Pe nici un mort
Și am atît de mulți
Poeți mai ales

Dar eu chem aurora dimineții
La raport
Salut pe cei vii

...Și atît mai rău pentru morții
Care vom fi într-o zi.

11 iulie 1971

Din ciclul „Culoarea timpului“,
în pregătire

OREST MASICHIEVICI

Dincolo de prag

Oraș cu piețe mari, lungi trotuare
și străzi în toate sensurile, fără număr
Mă plimb și nu mi-e milă de picioare
căci depărtările și anii-mi sar pe umăr.
Ca un cățel chelălăie mișcarea
ce mușcă clopotul albastru, cu nesațiu ;

eu duc pe umeri cerul, depărtarea,
și clipele tîrzii, rotindu-le în spațiu.
Imi taie fața-n două o vioară
cu un arcuș întins, fierbinte și subțire.
Cad flori pe ochi, pe suflet. Se-nfioară
o floare pe arcuș, țîșnind în prelungire...

În port

Mai adînc
mă roade-acum
rugina așteptării.
Brațul fluxului
azvîrle
chihlimbare,
iar în zare
flutură,

pe valurile mării,
brigantinele flotilelor solare.

Poate că mai vine
o corabie
în radă...
Brigantinele

au ars în vilvătaie.
Eu mut visurile
dincolo
ca să nu cadă
ca soldații —
morți
pe cîmpul de bătaie.

Cînd pietrele vorbesc

Te-ai poticnit și te-ai lovit de mine.
Îți cer iertare, omule, că m-ai lovit.
Sînt piatră. Sînt pietroiul veșnic dojenit
că stau în locul ce mi se cuvine.

Nu-mi reproșa că sînt fără simțire.

N-am suflet și nici inimă de piatră. Știu
că nu-mi justifici traiul sec și cenușiu ;
neavînd nimic uman, te scot din fire.

Dar crăp de frig, mă ninge și mă plouă...

Tu ia-mă de pe inimă știind că eu
pun temelia cuibului de om și zeu,
string colb astral și îl ascund sub rouă.

Cum vorbim și scriem

VORBIM ȘI SCRITEM de obicei cam fără autocontrol, ca și cum nu ne-am teme că am putea greși. Sau, dimpotrivă, ca să nu părem a fi în rind cu toată lumea, scriem și vorbim prețios, alambicat, cu vorbe rare și cu construcții sintactice aventuroase. Așa sintem făcuți, psihologicește vorbind, din extreme. Puțini păstrează linia de mijloc a bunului simț și a corectitudinii gramaticale. De la experiența futuristă și apoi de la cea suprarealistă încoace, a prins năravul așa-zis al cuvintelor în libertate sau al dicteului automat, care bintuie la mulți dintre scriitorii noștri și de pretutindeni. Expresivitatea, greșit înțeleasă adesea, trece înaintea proprietății cuvintului. Victima, cu totul fără apărare, este gramatica, mereu mai complicată în compartimentele și regulile ei, și tot mai nebagată în seamă. Elevii o învață în școală, de bine de rău, mai în voie, mai cu sîia, ca să se dezbare de tirania ei de îndată ce au obținut diploma. În fiecare pui de român zace un Trăsnea, născut de jargonul gramaticesc, pe care-l învață pe de rost, dar, vorba aceea, îi intră pe o ureche și-i iese pe cealaltă. Rare sint cărțile sistematice, fără pedanterie, care ne lămuresc cum ar trebui să vorbim și mai ales să scriem. Una cu totul remarcabilă a apărut deunăzi în Editura Științifică: **Corectitudine și greșală (Limba română de azi)** de Valeria Guțu Romalo. În **Cuvint înainte**, autoarea ne previne că „lucrarea de față se include în seria, destul de bine reprezentată în ultimii ani, a cercetărilor privind cultivarea limbii”. Modestia se cuvine subliniată, ca o virtute dintre cele mai rare. O altă calitate, tot atît de puțin frecventă, este discreția cu care sint amendate greșelile de limbă, fără mențiunea autorilor, ci numai cu trimiterea la organul de presă, cu data respectivă, de unde a fost culesă „perla”. În sfîrșit, dezaprobarea se afirmă în mod nuanțat, rareori categoric, dogmatic, într-o suită logică de paragrafe, la compartimentele: I **Corectitudine și greșală**, II **Gramatică (Acord gramatical, Regim, Prepoziție și conjuncție, Substantiv, Pronume, Verb, Adverb, Frază)**, III **Lexic (Acord semantic, „Dezacord” semantic, Neologisme, Cultisme, Arhaisme, Elemente de argou și vorbire familiară, Derivare, Clișee lingvistice)**, IV **Limba română actuală**. Las lingviștilor, colegi de breaslă și de catedră ai autoarei, conferențiară la Facultatea de limbă și literatură a Universității din București, analiza metodică a cărții. Mă voi mulțumi să relev cîteva fenomene de limbă uzuale, care merită oarecare zăbavă.

Unul dintre acestea este sufixul **-ist**, prin care, în vorbirea curentă, se denumesc oamenii după profesiunea lor: artist, fochist, garajist, copist, oculist etc. Cuvinte curioase s-au ivit cu alte sensuri. La paragraful 280, citim:

„Frecvent se întilnește în vorbirea actuală și formația **sufletist** (l-am auzit cu sensul de «generos, dezinteresat, curajos — în apărarea, sprijinirea unei idei, mai ales a unei persoane, eventual chiar cu riscul propriei comodități» —, care nu aparține însă argoului, ci vorbirii particulare.

Derivat (din **suflet** + **-ist**) destul de vechi în limbă, **sufletist** a căpătat o largă răspîndire abia în ultimii 10—15 ani”.

Cuvîntul, credem, a fost făurit în primăvara anului 1930, dar cu alt înțeles inițial. A luat naștere într-o împrejurare politică neobișnuită. În urma unui incident asupra căruia trecem, a fost silit Constantin Stere să se retragă, în aprilie 1930, din partidul care se afla în acel moment la guvern. Cu el s-au retras cîteva partizani, dar nu cei mai marcanți dintre „ideologii” generației de tineri. Doi dintre aceștia, străluciți profesori universitari, au rămas atunci în partidul de la guvern, nu fără o gravă criză de conștiință.

Din motive de rațiune politică, spuneau ei, nu ne ducem cu dezidența, care n-are sorți de izbîndă, fapt verificat de cîte ori s-a mai produs o scițiune în partid. Altminteri însă, sintem și rămînem alături de părintele nostru sufletesc, maarele neînțeles și nedreptățit al politicii interne și externe române, maestrul nostru, teoreticianul incomparabil, Constantin Stere!

Atunci le-a ieșit numele de „sufle-

tiști”, cu înțelesul peiorativ de oportuniști, într-o variantă nouă.

Astăzi, în urma unei revoluții semantice deloc surprinzătoare, cuvîntul a căpătat un înțeles de calificare morală pozitivă, fără vreun subînțeles sarcastic, ca acela din trecut.

La același paragraf ni se dă, într-o serie, cuvîntul **fripturist**, iar în notă, menținea: „Destul de frecvent în presa perioadei 1927—1930”.

Cuvîntul i-a fost atribuit lui N. Iorga, aspru censor al politicianismului. În realitate, la o schimbare de guvern, severul moralist a atras luarea a-minte că se vor produce, ca și altădată, o serie de azeziuni ale acelora atrași de „mirosul fripturii”. Era o variantă verbală a sintagmei mai vechi, „alergarea după ciolan”, cu înțelesul de căpătuială prin politică (slujbă, mandat, afaceri etc.). **Fripturiștii** erau așadar noii partizani ai partidului chemat să guverneze — ultima promoție a oportunistului

Se observă, ne spune autoarea, în vorbirea aleasă și ceremonioasă, preferința pentru pronumele **dînsul** și **dînsa**, în locul mai familiarelor **ei** și **ea**. Aș remarca, la antipodul acestui fenomen, răspîndirea ruralei interjecții **mă** și **măi**, pînă și în rîndul fetelor de la oraș, și, ceea ce mi se pare și mai curios, cînd își vorbesc una alteia: „**Măi**, Angelo!” În schimb, dacă **mă** și **măi** și-au pierdut caracterul ușor trivial, datorit provenienței sale rustice, interjecția corespunzătoare, **fă**, este evitată ca o neiertată grosolanie în vorbirea urbană și rămîne pecetluită: stigmat de proastă creștere.

Autoarea înregistrează printre creațiile noi cu prefixe, verbul „**a încifra**”, format ca antonim al verbului **a descifra**, destul de vechi și de răspîndit”.

Eminescu a fost acela care s-a folosit poate cel dintîi de acest verb — în **Epigonii**:

„Ce e cugetarea sacră? Combinare măestrită / Unor lucruri n-existente; carte tristă și-neîlcită, / Ce mai mult o **încifrează** cel ce vrea a descifra”.

Aci „cugetarea sacră” este treapta cea mai înaltă, cum credea Eminescu, a filosofiei: metafizică, iar nu, cum s-ar putea crede, teologia. Așadar, cu toată înclinarea lui către metafizică, poetul recunoștea că aceasta mai mult complică problemele decît

le explică, le **încifrează**, în loc să le descifreze.

O formație dintre cele mai răspîndite este pluralul **trebuie**. Autoarea scrie, cu largă înțelegere: „... oricare dintre cele două formulări: **Îți trebuie** fotografii sau **Îți trebuie** fotografia este corectă; prima însă este mai «îngrijită», mai «literară»”.

În timpul studenției mele, verbul unipersonal se conjuuga la toate persoanele, între colegi.

Bunul meu prieten, Alexandru Țuțianu, imortalizat de E. Lovinescu în volumul II de **Memorii**, pentru proverbiala-i serviabilitate, mă saluta cu această neuitată sintagmă: „Să trăim, că **trebuim!**” (trebuim — sintem indispensabili — ca și cum n-am ști că indispensabilii se schimbă!).

Supun distinsei autoare acest argou studentesc din anii 1920—1923, astăzi uitat.

În genere, „izmeneala” (iertere-mi-se cuvîntul) lingvistică se folosește de neologisme, dintr-un fel de snobism: zicem în **principal** (vezi paragraful 370), ca să nu spunem în **deosebi**; zicem **a cadora** (§ 351), ca să nu părem de la țară, spunînd a **dărui**. Nu mai știm de **stîl**, dar facem **scriitură**. Tot așa, nu mai citim, ci **lecturăm**. Nu mai **privim**, ci **vizionăm**. Nu mai **atragem atenția**, ci **atenționăm**. Dar și cînd arătăm cuiva mai multă atenție, îl **atenționăm**. Mai ales cînd facem cuiva un dar, în schimbul unui serviciu adus, **atenționăm** pe cel ce ne-a fost de folos. Și așa mai departe, ne fîlim că ne îmbogățim limba, cu tot felul de barbarisme (numim barbarisme, neologisme de care limba noastră n-are nevoie, precum și pe cele întrebunțate abuziv!).

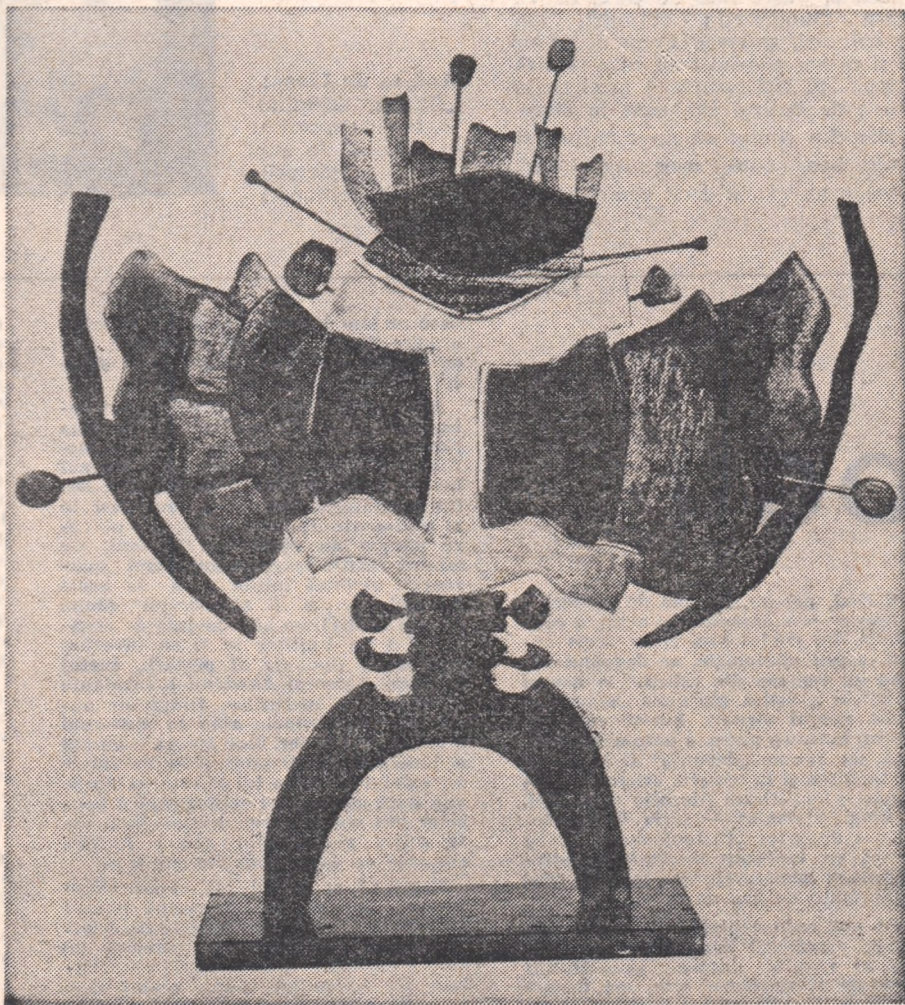
Ca să inseninez finalul articolului, voi comunica un sens uitat al epitetului clasic. În timpul adolescenței mele, petrecută în orașul trandafirilor, Turnu-Severin, am auzit această apreciere, despre nu mai știu cine:

— E de o prostie clasică!

În această sintagmă ironică, se elogia prostia integrală, definitivă, fără nici un cusur.

Autoarea ne-a dat exemple uzuale, cu înțelesul „obișnuit, comun, banal”. Și într-un caz și în celălalt, ce să mai spunem, decît: **Bieții clasici!** În ce hal au ajuns!

Șerban Cioculescu



Compoziție de Ion Gheorghiu

Lucruri prozaice

ACUM DOUA ZILE cineva mi-a cerut să scriu cîteva rînduri pentru o rubrică Poezii despre lucruri prozaice. Vai, ce treabă dificilă! Cum să mai poți găsi vreun lucru prozaic pe lume din moment ce trubadurii vechi sau moderni au poetizat aproape totul. Mobilele au fost cîntate. Zoologia, începînd cu pisicile baudelairiene și terminînd cu melcul barbian, a inspirat un mare număr de poeme.

Crinolinele, șalurile, mînușile, eșarfele și alte obiecte vestimentare s-au tot cîntat. Chiar pantofii au fost de mult anexați poeziei. Plepenul, evantaiul mallarméean, cocul femeiesc, agrafele de păr și parfumurile au produs un impresionant număr de versuri lirice. Despre rujul de buze pare că nu prea s-a scris, și e de înțeles, deoarece subiectul e foarte delicat. Mulți bărbați ar fi avut o viață conjugală mult mai senină, dacă doamnelor nu ar fi inventat acest perfid obiect de infrumusețare care răzbuună orice infidelitate.

Să trecem la bucătărie. Oricine știe că pînă și ceapa a fost magistral desfoiată de multele-i fuste și redată cu hotărîre poeziei de către Anton Pann. Cu gîlbenușul oului s-a făcut poezie, filozofie, teologie, cosmologie...

Apa, iată într-adevăr un subiect prozaic! Cunosc cîteva bravi și admirabili colegi care sint în stare să-mi nege orice calitate dacă le-aș vorbi despre apă. Vai, curajul meu nu merge chiar pînă acolo. Prefer să beau apă decît să vorbesc despre ea.

Oh, ce puține lucruri prozaice sint pe lumea asta! Și, odată cu Anton Pann, lista lucrurilor prozaice s-a restrîns și mai mult. Finul Pepelei a imortalizat în Hristotia și căscațul și scriștii din măsele, și sculpturile și tusea și strănutarea din întîmplare și tăiatul unghiilor și „sucitura de dește” și viritul mîinilor în urechi și vinătoarea de insecte:

Pureci ș-alte ca aceste

Asemenea orce este

Să nu sfărâmi niciodată

Cînd vei fi cu alți vrodată.

Poezia a văzut odată cu Anton Pann cum se încinge și se descinge briul și cum se leagă și se dezleagă brînșorul, cum se ridică hainele atunci cînd umbli pe cale (sfatul a redevenit util, odată cu reparația anterioară maxi), cum se face buna rînduială a mersului, adică umblarea nici prea curînd și pripită nici prea rară și mearșită, ci aflarea acelu „Juste milieu”, cel mai bun din toate. Văd pe cîte cineva dînd cu bățul în pietricele sau ieșînd din casă „cu condeiul la ureche, înfipt după moada vechi” și înainte de a putea rosti vreo silabă îmi aduc aminte de tine. Dau să iau de la o simigerie un prozaic covrig și să încep a-l mesteca tot atît de prozaic și larăși versul antonpannesc îmi muștră lacumul cuget:

Să nu mînceji niciodată

Cînd mergi pe drum, vr-o bucată,

Cînd te afli în mersură

Să nu bați nimic în gură.

Tot de Anton Pann îmi amintesc cînd vreun cunoscut mă trage de nasturi pe stradă sau vorbindu-mi și vrînd să mă convingă mai spornic își „poenește mîinile sale prea din afară de cale”. Cite un posesor de barbă își pipăie și își tot netezește podoaba cu dosul palmei sau cu latul, sau cu degetele rășchirate, sau delicat cu arătătorul și policarul numai. Iarăși Anton Pann îmi șoptește, neștiut, versuri prozaice lingă timpă. Sau altele pentru aquafobi:

Și iar după băutură

Luînd paharul din gură

Nu făcea lungă suflare

Ca după o muncă mare

Și nu bea din pahar vinul

Cu prerumperi, cu odinul,

La gură dus des puindu-l

Și cite puțin sorbindu-l.

O, Antoane Pann, cum și-al însușii tu cu orgolioasă modestie tot ce era mai prozaic pe lume și, azi, eu suspîn, privind firimiturile fabulosului tău fecțin cu subiecte prozaice.

Cezar Baltag

Conu Leonida față cu el însuși

GESTUL, automat, desigur, dar cu atât mai definitiv, al Efimiței de a căuta în dulap, de a controla starea obiectelor din cameră când îngrozită s-a deșteptat în alaiul „revoluției”, califică integral cuplul sclerosat care bănuiește că agresiunea trebuie să vină tot din interior, din același spațiu în care s-a claustrat. Mai inteligentă, mai apropiată de lucruri, Efimița are întietatea descoperirii și, doar mai târziu, când confuzia a devenit evidentă, îl va convinge pe Leonida, rob al literei de ziar, al cuvintelor, că se întâmplă ceva. Când Leonida abia își dă seama de realitatea „revoluției” și intră în panică, Efimița a intuit deja farsa. Lipsa de sincronizare dintre parteneri salvează cuplul. Leonida se află mereu în urma evenimentelor, Efimița, înaintea lor. Iată textul, care este al autorului, conținând indicații de mișcare scenică: „Efimița: (Se deșteaptă și se ridică-n pat, privind către ușă... sare din pat, aleargă repede la ușă și o încearcă dacă e bine încuiată, asemenea la febreastră și se întoarce mai puțin îngrijorată să se așeze iar la loc, făcându-și o cruce... se culcă și așteaptă iar; în orchestra melodramă; pauză; o salvă de detunături și strigăte înmulțite; coana sare din pat cât colo... o pauză; merge tremurând la masă, caută pe-n tuner chibriturile și aprinde lampa; foarte emoționată, încearcă încă o dată ușa, merge în virful degetelor la dulapul de haine, îl încuie repede, ca și cum ar fi prins pe cineva în el, și ascultă cu palpitație ce se petrece înăuntru, se uită apoi pe jos pe sub paturi și prin toate colțurile, stinge lampa, se-nchină și se urcă iar în pat... deodată se aude o nouă salvă și chiote prelungite; coana Efimița sare jos și rămâne înmărmurită în picioare ascultând; o nouă salvă și strigăte... zgomotul se repetă... pauză... zgomotul se repetă cu putere: cucoana se repede peste scaun cu exasperare, se împiedică și cade peste patul lui Leonida...)”

Leonida și Efimița duc o existență ritualizată de pereche în perfectă simbioză în care partenerii își păstrează numai o jumătate din funcțiunile unui singur organism. Fiecare deține un rol strict determinat, încât viața se scurge automat, fără control rațional. Leonida trăiește pentru a-și ține discursurile, Efimița, pentru a le asculta. Eroii nu comunică, se stimulează prin cuvinte ajunse indici de semnalizare primară.

Dintr-un punct de vedere tradițional, Leonida apare ca cel mai perfect demagog politic al lui Caragiale pentru că încearcă, alternativ, să se înșele (nu să înșele pe alții) cu două ideologii în opoziție. Desigur, Leonida numai se visează duplicitar, dar nu are vocația acțiunii.

Un Leonida „revoluționar” întem-

pestiv, adversar al „tiraniei” care în halucinațiile sale se vede unul din cei o mie „ai lui Galibardi” coexistă cu un Leonida „reacționar” benign, adept la fel de convins al „statu-quo-ului”. Aceste ipostaze se succed și era de așteptat ca, după ce „republicanul” teoretizase o seară întreagă Efimiței, Leonida-„reacționarul” să contra-acioneze violent. Procesul succesiunii măștilor este acela prin care încearcă să-și minimalizeze consoarta: „Ei! domnule, cite d-asta n-am citit eu, n-am păr în cap! Glumești cu omul! se întâmplă... că fiindcă de ce, o să mă întreb... Omul, bunioară, de par egzemplu, dint-un nu-știu-ce ori ceva, cum e nevrinos, de curiozitate, intră la o idee; a intrat la o idee? fandacia e gata; ei și după aia, din fandacie cade în ipohondrie. Pe urmă, firește și nimica mișcă”. Leonida explicitează cu convingere pentru că, de fapt, se confesează.

Discursurile lui Leonida, oricât de confuze, se organizează numai după regulile oratoriei de tribună și constituie o formulă de existență. Stereotipiile, conglomeratele de conveniențe expresive întrețin iluzia trăirii și acoperă lipsa de personalitate, anihilată prin rutină. Toate propozițiile lui Leonida sint adevărate („Ei, bobocule, apăi cum le știi dumneata, mai rar cineva”) pentru că a recunoaște greșeala și a admite corecția presupune un efort conștient, de care eroul nu este este incapabil. Leonida nu este un personaj total incoerent ca Brinzovenescu sau Cațavencu, însă nu trebuie căutat un sens la nivelul întreg al frazelor lui, ci numai fragmentar; după ce a spus ceva conform cu imaginea sa despre realitate și, să acceptăm, nu tocmai comic, adaugă o propoziție care anulează întregul discurs. Neutralizarea vorbirii provine din suprapunerea a două tipuri distincte de limbaj: limbajul oficial și limbajul familiar, amândouă, independent, posibile și în uzanță normală non-comice, dar cu efecte rizibile în coexistență. Citeva mostre: „Ba încă ce! i-a tras un tighel, de i-a plăcut și lui. Ce-a zis papa — lezuit, altminteri nu-i prost! — când a văzut că n-o scoate la căpății cu el?... (Mă nene, asta nu-l glumă: cu asta, cum văz eu, nu merge ca de fitecine; ia mai bine să mă iau eu cu politica pe lângă el, să mi-l fac cumătru.) Și de coala pînă coala, tura vura, c-o fi tunsă, c-o fi rasă, l-a pus pe Galibardi de i-a botezat un copil” sau „Ai mai prima, domnule, aleși pe sprinceană, care mai de care, dă cu pușca-n Dumnezeu; volintiri, mă rog; azi aici, mine-n Focșani, ce-am avut și ce-am pierdut!” și cu o replică mai jos: „Și toți se-nchină la el ca la Cristos; de hatirul lui, sunt în stare trei zile d-a rîndul să nu mănînce și să nu bea, dacă n-or avea ce”. Leonida nu există decît complinit de

consoartă. Efimița, un partener ironic, nu este prin nimic subordonată. Flăcându-l continuu („Ca dumneata, bobocule, mai rar”) îl face să existe. Pe răposata consoartă conul Leonida o striga — indiferent de nume — tot „Mițule”, apelativ de felină domestică, ceea ce coresponde cu onomastica, aspirațiile, profilul, războinice, ale patronului casei.

Să vedem cum se repartizează trăsăturile (reacțiile) Efimiței în indicațiile regizorale: „afirmativă”, „interesată”, „minunându-se”, „curioasă”, cu „importantă”, „satisfăcută”, „mirată”, „ironică”, „impacientată”, „nedumerită”, „lămurită”. Se descoperă că și atitudinile ei urmează o gradăție retorică în concordanță cu evoluția discursurilor lui Leonida. Partener de conversație întotdeauna pasiv (vezi scurtimea replicilor) se miră pentru a incita, se întreabă când și oratorul se întreabă, se lămurește când celălalt nu mai știe să explice. Dacă Leonida este un automat al vorbirii, Efimița este un organism mobil al reacțiilor ce trebuie să acompanieze o vorbire pentru a o stimula — ceea ce reclamă o citime de personalitate care o face, netăgăduit, superioară partenerului.

Efimița, care ascunde în spate o dramă, a ajuns în starea actuală prin convenție, Leonida pare să fi avut întotdeauna șazeici de ani. În urmă — cu cită vreme? — la 11/23 Făurar, avea aceleași tabieturi de pensionar, anchilozare mintală, inerție și rutină („știi, obiceul meu”).

„Conu Leonida față cu reacțiunea”,

cea mai contemporană dintre operele teatrale ale lui Caragiale, se poate defini ca momentul de dereglare al unui mecanism care funcționează în gol. Numai superficial comică farsa unui cuplu donquijotesc a cărui visătorie capătă o consistență pleneră când se infiltrează și cel mai neînsemnat ecou al lumii reale, are profunde potențe dramatice care pot determina o diversitate de lecturi interpretative.

Una dintre variantele la care autorul a renunțat poartă titlul de „O noapte sinistrală”, semnificativ, mai ales prin indicațiile pe care le poate aduce în deslușirea unui prim proiect dramatic, anterior oricăreia dintre piesele știute. După „O noapte furtunoasă” și „O noapte sinistrală”, „D-ale carnavalului” nu poate fi decît „Noaptea legăturilor primejdioase” iar „Scrisoarea...” „Noaptea Pierderilor” (imi argumentez această denumire prin faptul că în plin deznodămînt toate intențiile se nivelează și toate personajele — Tipătescu, Farfuridi, Cațavencu și însuși Dandanache — din punct de vedere al interesului pentru care luptă inițial, pierd fără a fi nemulțumite de finalul dezavantajos. Să fie o ironie la adresa romantismului? Caragiale putea să subînțeleagă așa ceva, acordînd o semnificație unitară tuturor pieselor. Un ciclu complet al „Noptilor” în care se consumă atitudini grandilocvente degradate la gratuitatea absurdă este în cel mai autentic spirit caragialian.

Aureliu Goci



Andrea de Lione: „Bătălie” (detaliu) (Din expoziția „Secolul de aur al picturii napolitane”)

Opinii

ETIMOLOGII

● **INTR-O** poezie foarte cunoscută, Camil Petrescu dă glas unei intuiții care, într-o perspectivă mai înaltă, devine de-a dreptul tulburătoare: el declară că a văzut Idel. Pe autor trebuie, bineînțeles, să-l presupunem cu totul inocent de implicațiile pe care le vom extrage de aici.

Expresia citată este, în realitate, pleonastică: Ideea este vizibilă, nu numai metaforic vorbind. Acest cuvînt, ca și „eidos”-ul platonice, este un derivat postverbal al lui „eido” = a vedea. În al său Dictionnaire grec-français, A. Bailly înscrie în rubrica respectivă, pe primul loc, sensul de: aparentă, adică de formă vizibilă a lucrurilor. Că nu ne aflăm în fața unor capricii, ne dovedește din plin un exemplu analog, din aceeași sferă de semnificație: teoria înseamnă la început, și în pri-

mul rînd, privire, și vine de la verbul „theoreo” = a examina cu ochii, a contempla. La rîndul său, chiar acest cuvînt, privit etimologic, se dezvăluie ca fiind un compus din „theos” = zeu și „oreo” = a vedea (de unde „orasis” = vîzual, simțul vizual). Aceste exemple conțin, luate ca atare, o ontologie spon-tană, un anume „decupaj” al lumii, ce stă înaintea și la temelie oricărei interpretări a ei. „Orice filozofie este, deci, în fond, filologie” — scrie Unamuno. Și mai departe: „Platonismul e limba greacă ce vorbește în Platon, desfășurîndu-și metaforele seculare...” (Del sentimiento trágico de la vida).

Nu voi ceda tentației de a specula despre caracterul eminent intelectual al văzului, despre plasticitatea esențială a spiritului elin, ori despre o anume „fatalitate” a semnificației, de

care ne sînt imbibate pînă și simțurile; oricare dintre cele trei piste este justificată de originile și „cariera” acestor cuvînte grecești.

Dezvoltarea lor ulterioară a fost detur-nată de o tradiție nu întotdeauna fidelă, spre zone de limfatică abstracțiune idealistă. Dar refăcînd drumul invers, îndreptîndu-ne atenția spre solul „metaforic” originar, vom găsi în el sedimente de robustă sophia, pe care adesea au pierdut-o filo-sofii. Ce tainică relație leagă semnificatul „aparentă”, atribuit inițial Ideii, de acela de „fel de a fi al lucrului” (după același Bailly), cu alte cuvînte de esență? Cît de ispititor ar fi să invocăm aici mitul platonice al peșterii, faptul că, după filosoful Akademiei, substanța ontologică a lucrurilor, ființa lor autentică, se ipostazia abia în cosmosul cristalin al Ideilor. Dar acesta e numai o jumătate de răspuns, căci cuvintele au existat înaintea lui Platon, și nu se știe dacă uimitoarea coincidență a opuselor din cimpul semantic al Ideii este opera gînditorului sau o fericită sugestie pe care limba l-a oferit-o.

Poate că ar trebui să ne întrebăm înainte de toate ce înseamnă pentru grec a vedea, adică ce obiecte percepea teoria, ciudata privire teoretică pe care a consacrat-o în „metaforele seculare ale idiomului său”, geniul elin. Cum am văzut și mai înainte, ceea ce

se oferea acestui gen de contemplație era privilegiul Absolutului. Nimic nou deocamdată. Inițiativa tuturor timpurilor declară (fără să-l putem crede mai mult decît pe poetul citat) că au văzut Dumnezeirea. Pe de altă parte, adesea, acesta e doar un mod de a vorbi; fie că „viziunea” se traduce în termenii vreunui alt simț, sau al nici unuia, fie că divinitatea îi constringe la alegorism, refuzîndu-se, precum lui Moise pe muntele Sinai, percepției umane. Numai în spațiul grecesc tran-endentul coboară, cei doi poli ai lumii se unifică firesc, punînd sub simțuri mai pure realități supra-sensibile, iar „epiphania” devine aproape sinonimă cu „empeiria”.

Revenind la Ideea și la „părintele” ei filozofic, nu se poate apăsa îndejuns asupra imensei încărcături de experiență ce o conține ea pentru filozoful atenian, și, în treacăt fie spus, asupra pripei cu care obișnuim să-l calificăm pe acesta drept „idealist obiectiv”.

Evidență și formă a lumii. Ideea este o viziune a simbului divin din lucruri, și ea acționează asupra grecului Platon, ca și asupra grecului ce se deșteaptă în fiecare om în meditație, cu greutatea sufletească a unei revelații concrete.

Victor Ivanovici

Cronica literară

„Clasicism, baroc, romantism“

CUNOSCUTA prefață cu acest titlu a lui G. Călinescu la **Impresii asupra literaturii spaniole** deschide o culegere recentă de studii consacrate clasicismului, romantismului și barocului de către Tudor Vianu, Adrian Marino și Matei Călinescu*). Utilitatea ei indiscutabilă nu ne scutește de a căuta criteriile după care a fost alcătuită. Din capul locului ne întrebăm cine este autorul selecției și al rezumatelor analitice? fiindcă, totdeauna în asemenea cazuri, este evident un punct de vedere, mai ales în erori. Anonimatul arată o ciudată (și destul de răspândită) idee despre antologia critică. Principala eroare a culegerii este înșiruirea alfabetică a autorilor incluși, deși ordinea cronologică ar fi fost cea firească. Studiile reflectă momente succesive din istoria temei. Evoluția unghiului de vedere și a tehnicii de analiză rămâne greu de determinat fără respectarea cronologiei. Matei Călinescu îl citează pe Adrian Marino, căruia însă îi premerge în culegere, și amândoi pornesc de la Tudor Vianu, care le succede. Selecția nu e, nici ea, infailibilă. Din Tudor Vianu a fost preferat **Inceputurile iraționalismului modern**, numai tarantul în raport cu problema cărții, unui studiu precum **Manierism și asiaticism**, cu siguranță mai potrivit. Numărul autorilor este și prea restrâns ca să ne facem cu adevărat o părere despre contribuția românească în materie. Ar fi fost un lucru interesant să vedem cum se pune, de exemplu, chestiunea

barocului înainte de război și cum se pune astăzi, cum s-a modificat conceptul de clasic sau acela de romantic, dacă a existat un clasicism sau un baroc românesc; după cum, ar fi fost instructiv să putem compara modul de interpretare tradițional cu acela modern.

Studiile, în sine, sînt, firește, excelente. Ele sînt de trei tipuri. **Clasicism, romantism, baroc** al lui G. Călinescu seamănă cu **Lo barroco** al lui Eugenio d'Ors, nu numai prin câteva idei, dar, mai ales, prin factura literară. Amîndouă formulează teoretic o experiență artistică nemijlocită; este vădit că și Eugenio d'Ors și G. Călinescu pornesc de la un gust și de la o observare personală a operelor. Ei au plăcerea de a trăi printre tablouri înainte de a o avea pe aceea de a le comenta. Meditația începe de la ochiul care vede detaliul revelator, de la impresia pe care o lasă în suflet o pînză sau o figură sculptată. Însă acumularea de impresii scoate, curînd, la iveală ideea; culorii afective își substituie o culoare ideologică și ceea ce părușe gust empiric și provizoriu se dovedește a fi o solidă cultură. Rapiditatea generalizării e la fel de mare ca și aceea a privirii. G. Călinescu are spirit sintetic și expresie lapidară, aforistică. Metoda inductivă e, poate, înșelătoare, o simplă tehnică de a capta și reține pe cititor, un suspens, într-atît se impune, în cele din urmă, o schemă de gândire care constrînge noțiunile să i se supună. Și Eugenio d'Ors și G. Călinescu sînt, în fond, niște dogmatici paradoxali, tinzînd, prin impresii, să ilustreze un principiu ordonator. Studiile lor se află la limita dintre știință și artă; d'Ors îl scotește pe al său o autobiografie, un roman sau un basm. Știința ține de capacitatea de a

formula adevăruri generale; arta, de revelarea lumii de opere sub un unghi concret, de viziunea epică.

Cu totul diferit este studiul, foarte profund și temeinic, al lui Tudor Vianu despre **Romantism ca formă de spirit**. Aici s-a șters aproape orice urmă a contactului direct cu operele; lipsește, dacă nu lirismul superior al ideii, în orice caz viziunea epică de la G. Călinescu. Ochiul s-a deprins deja a vedea în serii abstracte și mintea clasifică înainte ca reacția gustului să se fi produs. Emoția e curat intelectuală: stabilire de distincții și nuanțe. La G. Călinescu, ne frapau puterea asociativă și finețea intuiției; la Tudor Vianu este o finețe mai ales în comentariul ideologic. Amîndoi înfățișează o opoziție între clasic și romantic, dar în vreme ce pentru G. Călinescu opoziția este între două „personaje”, pentru Tudor Vianu ea rămîne abstractă.

Ceea ce se remarcă îndată la Adrian Marino (cel mai stăruitor dintre esticienii mai noi ai curentelor literare) este accentul pus pe soluția sincronică. Referința istorică nu lipsește niciodată, însă, pe deoparte, e mai sumară decît la Tudor Vianu, iar pe de altă parte, e repede condusă către o încercare de sistem. Influența structuralismului e hotărîtoare. Seria istorică devine serie sistematică. Calitățile și defectele studiilor lui Adrian Marino despre clasic, romantic, baroc, modern etc. provin, în egală măsură, din tendința de a proceda exhaustiv și complet. Numă-

rul „notelor” fiecărei noțiuni crește atît de mult (pe cînd Paul Van Tieghem distingea opt sensuri ale clasicului, Harry Levin, cinci, iar Tatarkiewicz, patru, Adrian Marino le ridică la zece), încît definiția propriu-zisă se amină la nesfîrșit. O definiție este o limitare și a defini înseamnă a renunța. Excesul analitic face cu neputință sinteza. G. Călinescu avea ideea în cap de la început, încît înmulțirea relațiilor nu periclita nici o clipă sistemul. În descrierea structurală a lui Adrian Marino lipsește adesea tocmai structura.

Și Matei Călinescu beneficiază de structuralism. Clasicul e, de exemplu, descris în funcție de trei criterii: valoric, istoric și clasificatoriu. Într-un prim stadiu, fasciculul de semnificații se deschide foarte mult; apoi el este trecut printr-o nouă prismă și adus la unitate. E vorba de același structuralism ingenuu al lui Tudor Vianu, care, clarificînd, tinde spre o definiție lapidară, fără a transforma momentul analitic în scop în sine. În al doilea rînd, noțiunile își păstrează relativitatea, fluctuația, inevitabilă. Ceea ce face simpatice aceste discuții (de atîtea ori sterile) de termeni este micul accent personal pus pe un cuvînt sau interpretarea mai liberă a unui sens. Un „dicționar de idei literare” trebuie să fie, fără-ndoială, cît mai exact și mai riguros, dar ca să-l putem consulta, se cade să fie scris cu imaginație.

Nicolae Manolescu

Critica

G. Ibrăileanu Privind viața

Editura Dacia, 1972

● IATĂ o carte de „înțelepciune”, cu care Editura Dacia înțelege să inaugureze colecția **Restituirii**, menită să repună în circulație opere și scriitori uitați sau mai puțin cunoscuți publicului (coordonatorul general al colecției este profesorul Mircea Zăciu); cît constituie îndrumare din partea lui Mircea Zăciu și cît inițiativă din partea îngrijitorului de ediție (Valentin Tașcu) se

poate destul de lesne stabili. În **Colaje**, Mircea Zăciu regreta sfera tematică prea restrînsă pe care o aveau cugetările adunate de G. Ibrăileanu în volumul **Privind viața**; un editor perspicace — sugera Mircea Zăciu — ar trebui să desprindă (din „țesătura densă a criticelor”) unele gânduri remarcabile („cizelate genuin”), cu care să se compună (alături de breviarul existent) și un breviar de „moralități estetice”. Urmînd această indicație, Valentin Tașcu include în actuala ediție a maximele lui G. Ibrăileanu (prima ediție datînd din 1930) nu numai două texte cu caracter memorialistic (**Amintiri**, din 1889, și **Amintiri din copilărie și adolescență**, apărute postum, în 1937), dar și un capitol de **Fragmente**, în care editorul a selectat „texte cu caracter de cugetare” din întreaga operă tipărită a lui G. Ibrăileanu. În cadrul capitolului amintit, secțiunea centrală o formează cea intitulată **Estetică sau Spiritul creator**. Dar cît de „perspicace” a fost selecția operată ne vom întreba la momentul oportun; deocamdată, simțim nevoia să facem unele observații asupra studiului introductiv, care aparține de asemenea lui Valentin Tașcu. Ceea ce am reproșa acestui tînăr — dar, indiscutabil, înzestrat — cercetător literar este că, în comentariu, pornește de la anumite teze preconcepționale; premisele dînsului sînt următoarele: orice cugetare constituie o confesiune directă, prin urmare o formă de lirism. Cine are gustul măturisirilor, nu reușește niciodată să rămînă cu desăvîrșire neutru, nici chiar atunci

cînd depune o activitate prin excelență obiectivă. De aici, încheierea: „aproape nu există rînd scris de Ibrăileanu în care să nu poată fi depistată o nuanță de lirism”. Dar, ca și în alte cazuri, studiul textului va furniza neconștient dezmințiri dintre cele mai evidente ale unor astfel de idei preconcepționale: cei care l-au citit cu o atenție reală pe Ibrăileanu au simțit, dimpotrivă, că expresia are particularități mai curînd prozaice; observația nu privește atît vocabularul (deși s-a semnalat, și pe această linie, o abundență de vulgarități și de termeni de o precizie căutată), cît structura însăși a discursului critic, mai apropiată de tipul didactic decît de cel liric! G. Călinescu remarcă — în acest sens — faptul că Ibrăileanu „se silește să argumenteze emoția estetică, să ergoteze”. În ideea statornică de a submina semnificația activității pur critice a lui Ibrăileanu (și de a pune pe primul plan vocația lirică), Valentin Tașcu susține că „tot ceea ce este critică la creatorul poporanismului literar se așează, voit, sub semnul relativității” (evident, cretitudinile nu aveau cum să-i vină decît „dinspre teritoriile pur creatoare”). Dar se poate, oare, susține, despre creatorul unei doctrine (așadar, al unui corp de dogme) că ar fi un spirit incert, un spirit prin definiție neîncrăzător? Mult mai persuasiv devine însă Valentin Tașcu atunci cînd, schițînd un esențializat portret psihologic al lui Ibrăileanu, sugerează existența unui complex al lui Oedip; speculația autorului se bazează pe un pasaj din

Amintiri din copilărie și adolescență: „Ea (adică mama scriitorului — n.n.) a murit în vîrstă de 31 de ani și o văd ca o fată. Mama mea, acum cînd eu am 40 de ani, cînd sînt mai bătrîn decît ea, îmi apare într-un chip foarte curios, pe care e greu să-l exprim. Mama mea este mai tînără decît mine”. Ceea ce nu precizează însă îndeajuns V. Tașcu este că, aici, complexul Oedip nu reprezintă cîtuiși de puțin o prelungire a unui erotism infantil; dimpotrivă, există toate indiciile că, în copilărie, viața sentimentală a scriitorului a avut un curs absolut normal, lipsit de orice notă aberantă. Astfel, la moartea mamei sale, copilul nu a trăit o dramă excesivă (în genul aceleia pe care o va trăi Marcel Proust), ci a cunoscut chiar momente de distracție morală: „În zilele cît a stat moartă acasă, uneori plîngeam, dar uneori mă jucam de-a ascunsul cu niște băieți și apoi iar plîngeam. Fericită, dar crudă și egoistă vîrstă! Întotdeauna mi-aduc aminte cu dispreț, parcă cu un amar reproș pentru mine, că atunci m-am jucat!” Că nu se poate vorbi de o fixație sufletească la copilul Ibrăileanu ne-o dovedește și afecțiunea pe care i-a purtat-o tatălui: „la moartea mamei mele, se făcuse între noi o legătură de prietenie, de camaraderie. Eu îl iubeam cu amor, cu o iubire fizică. Îmi plăcea să-l sîrut

Liviu Petrescu

(Continuare în pagina 12)

G. Ibrăileanu Privind viața

(Urmare din pagina 11)

pe barbă". Așadar, dacă sentimentele turburi și echiwoce pentru mama lui nu sînt un ecou al unei vârste infantile, ele nu pot fi decît o deviație legată de vîrsta senectuții: teama de involuție, teama de un eșec erotic inevitabil determină o asemenea fixație maternă materializată, desigur, în forme dintre cele mai discrete). Nicîi noi nu considerăm cu totul inocentă insistența cu care vorbește Ibrăileanu — în **Amin-tiri...** — despre mama sa ca despre „o fată tină și frumoasă”.

Dar, din nou ne despărțim de autorul comentariului, atunci cînd sînt prezentate maximele și cugetările din **Privind viața**; V. Tașcu citează următoarea sentință a criticului: „A trăi este a te strecura prin legile naturii ca printre niște curse complicate și nevăzute”. După care, dînsul conchide: „cerculă în aceste fraze un aer de filosofie populară, autohtonă”; de fapt, așa cum s-a arătat deja, în numeroase rînduri, filosofia „autohtonă, populară” este filosofia pesimistă a lui Schopenhauer și filosofia evoluționistă a lui Darwin și Spencer. Iată cîteva variațiuni pe tema schopenhaueriană „sîmburele vieții este egoismul” sau pe tema biologică „struggle for life”: „De cîte ori te vîd sincer, am impresia că, în războiul tuturor contra tuturor, tu și-ai lăsat ză-lele acasă”; „Nu uita un moment că în orice raport cu oamenii ești în stare de război”; „In pădurile primitive — ciomagul; în societate — sarcasmul”. Și în problema „iubirii”, G. Ibrăileanu rămîne la aceeași concepție; Schopenhauer definea erosul ca o viclenie prin care Geniul Speciei ajunge la scopurile sale. În viziune biologică, erosul este, de asemenea, doar o manifestare a instinctului de reproducere. Iată cîteva reflexii ale lui Ibrăileanu, care se reclamă de la un astfel de spirit: „Iubirea e cel mai puternic sentiment pentru că, în ea, cum zice Schopenhauer, vor-

bește însuși glasul speciei”; „Hm! Amor platonice?... Trubaduresc? Comuniune între suflete? („Androgin și ginandru?”) Autosofisticare! Ipocri-zie!”. Cam monotonă și plictisitoare, pînă la urmă, această mentalitate. Din fericire, se găsesc și pasaje care conțin uimitoare anticipații ale spiritului modern; iată o viziune ce pare des-prinsă dintr-o proză a lui J.L. Borges: „Dacă am face toate combinațiile posibile între cuvintele unui dicționar de buzunar, am construi o infinitate de opere științifice, care ar răsturna ca pe niște încercări puerile toate teoriile științei de azi; am construi o infinitate de opere literare, față cu care **Divina Comedia** ar fi o simplă încercare juveni-lă; am construi tragediile pierdute ale lui Euripide și tratatele lui Epicur, am învia din morți Biblioteca din Alexandria...” Nu sînt puține astfel de pasaje!

Cît privește secțiunea **Fragmente...**, semnalăm editorului că aforismul cu numărul 10 (dedesubtul titlului: **Spiri-tul creator**) se repetă aidoma la numă-rul 42. Apoi, numeroase propoziții alese de V. Tașcu din opera critică a lui Ibră-ileanu nu au fost, în mod evident, gin-dite ca maxime: „Cineva își zicea ade-seori: La cincizeci de ani tu ai rămas tot cum erai la cinci ani: un copil grav, care umblă după năluce”; „**Viața ro-mânească** trece de azi înainte sub con-ducerea unei generații mai tinere. Tine-rii sînt mai în stare să-și dea seama ce este și ce nu este posibil”. Etc.

În ciuda unor astfel de rezerve, vo-lumul, în întregul său, merită aprecieri dintre cele mai călduroase; este o „res-tituire” utilă, care atrage atenția asu-pra înzestrării multiple nu numai a u-nui scriitor, ci — de fapt — asupra va-lențelor unei generații literari. **Restitui-rile** vor deveni, cu timpul, un adevărat titlu de merit pentru Editura Dacia; toată considerația pentru inițiativa pro-fesorului Mircea Zăciu și a grupului său de colaboratori.

Studii de limbă literară și filologie vol. (II)

Editura Academiei, 1972, 435 pag., 21,50 lei

● INSTITUTUL DE LINGVISTICĂ AL ACADEMIEI publică al doilea vo-lum consacrat unor probleme de filo-logie și limbă literară, care cuprinde studii de cel mai mare interes pentru istoria literară în general, și mai cu seamă pentru literatura veche; de alt-fel, e multă vreme de cînd studiile de literatură veche — cu puține dar nota-bile excepții — au devenit apanajul fi-lologilor, și nu fără pierdere, și pentru literați, și pentru studiul literaturii. Unul din cele mai interesante articole este semnat de I. Gheție (care e și „res-ponsabilul” volumului), nu atît pentru problema specială pe care o discută, pur lingvistică, cît pentru că arată ce bază au atîtea și atîtea locuri comune, de care e plină istoria literaturii vechi, în speță afirmația că **Biblia de la Bucu-rești** este primul monument al limbii literare moderne, că aici particulari-tățile regionale sînt abandonate în fa-voarea graiului muntenesc care apoi se va impune definitiv ca limbă literară etc. Autorul demonstrează clar și sec că limba acestei traduceri e plină de regionalisme, numeroase moldovenesti, și că limba ei n-a influențat scrierile ulterioare, ci, probabil, opera lui Antim Ivireanu. Alt material care interesează istoria literaturii vechi este articolul lui Liviu Onu, despre unele **Glose româ-nești din sec. al XVII-lea**; și aici pro-blemele de filologie discutate, extrem de subtile, depășesc interesul general, însă trebuie reținut că anonimul care compara, în sec. al XVII-lea, două tra-duceri românești cu originalul slavon pentru a alege pe cea mai bună, even-tual amendînd-o, este și primul nostru critic de texte, primul filolog, născut din aceeași necesitate care a dus pre-tutindeni la nașterea filologiei ca știin-ță. Un important manuscris slavo-ro-mân din sec. al XVI-lea, unul din cele

mai vechi texte românești, discută G. Mihăilă, iar cercetătorii brașoveni A. Huttmann și P. Binder, într-un articol extrem de bine documentat, ca toate studiile prin care s-au făcut cunoscuți, propun o identificare însemnată pentru istoria tipografiei și, implicit, a litera-turii române vechi: diacul Lorinț, ti-pograful brașovean, nu ar fi altcineva decît sasu Laurentius Fronius, cunoscut pînă acum doar ca adversar al lui Co-resi într-un proces avînd ca obiect o presă tipografică. Argumentarea este tentantă.

Din lucrările secțiunii de stilistică re-marcăm un studiu de G. I. Tohăneanu, despre „prestigiul stilistic al rimei”, care demonstrează că „poziția finală în vers [...] constituie un punct de atracție și un mediu prielnic de afirmare și va-lorificare artistică” a arhaismelor, re-gionalismelor, cuvintelor noi sau rare etc., locul unde ele „dobîndesc un ran-dament stilistic maxim” (p. 239). Des-pre „stilistica funcțională” (care este „studiul concretizării sistemelor limbii în formele determinate de factori so-ciali-culturali”) publică un studiu am-ple I. Coteanu, cu implicații teore-tice directe în domeniul retoricii. Alte articole mai semnează M. Borcilă și Lidia Sfirlea.

În fine, din materialele interesînd is-toria literaturii mai trebuie relevată contribuția Florei Șuteu și lui O. Șchiau, care semnalează, descriu și analizează un lot de patru poezii autografe pe care Eminescu le-a făcut cadou Mitei Krem-nitz în 1879; cea mai importantă, prin diferențele față de versiunile cunoscu-te, este o variantă din **Foaia veștedă**.

Volumul, în întregul său, este remar-cabil.

Mircea Angheliescu

Cartea de teatru

Ion Omescu **Iadul și pasărea**

Editura Cartea Românească, 1972

● SONDAJUL psihologic pe care îl întreprinde teatrul lui Ion Omescu — suferind în piesele de factură istorică o vădită influență a teatrului shakespearean — capătă în volumul de curînd apărut la Editura Cartea Românească, **Iadul și pasărea**, o forță stranie, care subjugă, atunci cînd analiza conflictu-lui înregistrat în straturile profunde ale conștiinței coincide cu o obsesie auten-tică a autorului, cum ar fi pierderea identității din pricina atrofierii trep-tate a proceselor afective. Ion Omescu pare a fi interesat să transfere adevă-rul unei experiențe existențiale parti-culare (legată în cazul său de condiția actorului) în sfera unui conflict de idei recurgînd, dintr-o voință expresă de obiectivare, la simboluri consacrate, unele deja perimate. Scriitorul încear-că astfel, prin adaptarea imaginii de-primante a alienării individului (impusă de literatura occidentală) la cele mai intime revelații și îndoieli, să ofere o viziune personală asupra posibilității unei revitalizări. Într-o succintă pre-zentare a piesei publicate cu doi ani în urmă în paginile **României literare** — **Cîntul XXXV** (tributară de altfel pînă în cele mai mici amănunte piesei lui Samuel Beckett, **Așteptîndu-l pe Go-dot**), Ion Omescu definea astfel infer-nul, în accepția sa, conștiința căderii iminente în neființă: „Infernul e rupe-rea omului de sine. Și ca atare, eroii mei nu trăiesc nici în ospiciu, nici în închisoare, în insule sau turnuri pără-

site. Ei se află în infern. [...] Este — dusă la limita imaginabilului — con-cluzia nesocotirii legii de funcționare a omului. Nu ne clădim decît cu ceea ce dăm. Ființa noastră lăuntrică sporește doar prin risipă de sine. Ne definim prin ceea ce iubim.”

Iadul și pasărea, piesa cea mai re-zistentă a volumului, reia o idee pre-tioasă în sine — procesul de atare- lentă a personalității omului de crea-ție, provocat de secătuirea treptată a resurselor afective, secătuire impusă de o concepție unilaterală asupra proces-ului de creație care nu întrevește iz-bînda artistului decît prin renunțarea la viața sa particulară — Ion Omescu reușind de această dată să depășească nivelul dezbaterii unei teme livrești, între granițele convenției scenice. Per-sonajele principale ale piesei, sculpto-rița Simina Sticlaru, aparent pe deplin realizată, fiul ei, actorul Damian Sti-claru, beneficiind de un solid presti-giu profesional, mistuit însă, în adin-curile ființei sale, de dorința de a-și găsi echilibrul printr-o legătură matri-monială, și tinăra profesoară Rori (sin-gura care probabil va reuși să evadeze din acest „iad” lipsit de spectacu-lozitate) sînt prizonieri și în același timp victime ale automatizării ce a-menință să-i coboare, prin dezinteresul cu care își privesc propriile sentimen-te și prin confundarea experienței au-tentice cu simularea trăirii, dincolo de „pragul neființei”. Ion Omescu își sprî-jină conflictul schematic pe o teorie nu tocmai nouă, care întrevește realizarea artistului în funcție de eșecul său exis-tențial. Dragostea și creația se între-țin și se resping reciproc, afecțiunea fiind minată de un instinct al cruzimii, care se transformă cu timpul într-un egoism feroce, singurul mijloc de a menține nestins focul creației. Această cruzime coincide în piesa lui Ion O-mescu cu o „cruzime” de esență freu-diană care stă la baza unui cuplu ero-tic alcătuit din „două animale zîmbi-toare și tandre”, care se pîndesc reci-proc pentru ca într-un moment de slă-biciune sau de încredere să se arunce asupra partenerului devorîndu-l. Din-colo de sugestiile livrești și de „ilustra-rea” nu îndeajuns de personală a unor idei și teorii de largă circulație în tea-trul modern, piesele lui Ion Omescu impun, prin opțiunea pentru conflic-tul de idei (încă nu pe deplin valorifi-cată) un profil distinct de autor dra-matic cu o ascensiune aptă, în viitor, de surprize.

Viola Vancea

Poezia

Aurora Conțescu **Ecou în nisip**

● POEZIA DIN VOLUMUL **Ecou pe nisip** al Aurorei Conțescu nu este lip-sită de rezonanță, însumînd în cele patru cicluri: **Tulburător anotimp**, **Arheologia**, **Crochiu din amintire**, **Cu-minte prag**, poezii de nuanțe diferite. Există în ciclurile **Tulburător ano-timp** și **Arheologia** poezii cu o clară tendință de platitudine nu a formei, ci a cuvintelor ori ideilor care devin enunțuri ori locuri comune în poe-zia contemporană, distrugătoare pen-tru profilul unui poet (**Peștera cu pă-sări**, **Dialog**, **Ceturi**, **Corn de vinătoa-re** etc.)

Memorabile din ciclul **Tulburător anotimp** sînt poeziile **Peștii**: „Ei sînt eterni. Vin de milenii multe, / Li-s ochii albi, de văzu-ntors pe dos, / Căci desfrunzînd încregături ocul-

te, / Duc piramide-n fiecare os” și **Ceas răsfrînt în apă**: „Femeie de lîntiță, femeie de turbă, / Sparg broaș-tele noaptea pe coapsa ta curbă / Și, / duse de mîini, din iatac în iatac, / Cărările uită și umbrele tac”. Dar iată și o stridență, de dragul rimei cuvintele ies de sub controlul poetei: „Arbuști lucizi ne ocolesc din mers, / bolovănoși ne coborîm în marne, / Și ca-ntr-un univers de mult **submers**, / Se întipăresc adînc, ca pe medalii, / În osatura rece ori în carne, / Acești salcîmi, aceste păsări mari, aceste dalii...” (**Ceturi**).

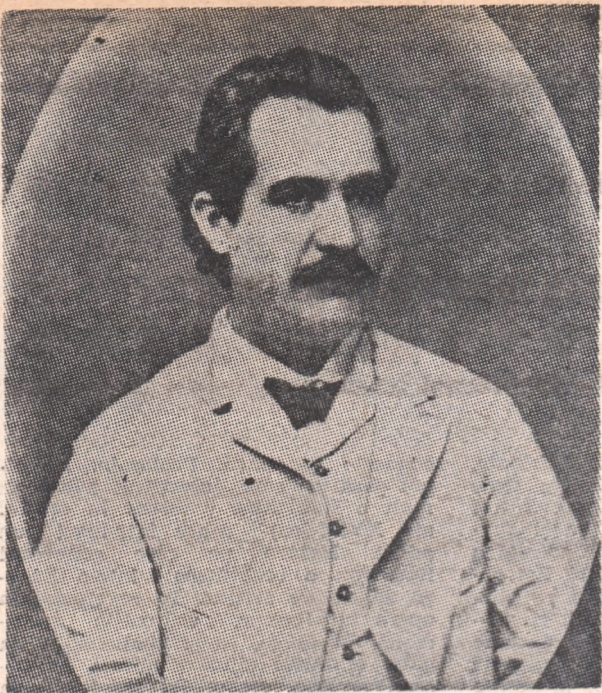
Paralel cu aceasta marea majorita-te a poeziilor din ciclurile **Crochiu din amintire** și **Cuminte prag** sînt realizate pe plan artistic. Constitu ind adevăratul univers al poeziei Au-rorei Conțescu din acest volum, uni-vers marcat de un ton aparte. Poe-ziile din cele două cicluri amintit sînt poezii de atmosferă, cu acordul fine, în care vibrația sufletească s face simțită:

„La gura podului, nu-i nimeni, deo camdată, / Toți fingerii sînt jos pe-u scăunel, / Își sug alene zahărul cînd / prin nota lor, puțin dezacordată / Alb de uitare. Și pianul cîntă / patru mîini de-o viață și ceva, / s rînd mereu deasupra notei la, / ch lie pentru o libelulă sfîntă” (**Timp i-nger**). Ori poezia **Panoptice**: „Provi-cie — zăpadă maculată / de firmitu unor zei sătui, / Un nimb de sfînt capul nimănu, / Alături de-o Golgo-patinată”.

Ar mai putea fi citate poezii **Spleen**, **Planeta**, **Poate-i toamnă și știm**.

Evident, volumul **Ecou în nisip** Aura Conțescu este inegal în alcăt-rea ciclurilor, dar el marchează nouă etapă a evoluției poetei.

Dumitru Stancu



Metafora mării în poezia lui Eminescu

BIBLIOGRAFIA nu înregistrează pînă în prezent nici o lucrare despre metafora eminesciană, încît studiul lui Ion Dumitrescu *Metafora mării în poezia lui Eminescu* (colecția Universitas, Minerva, 1972, 354 p.), abordînd deocamdată doar un aspect al problemei, merită atenția.

Ideea studiului pare a fi fost sugerată lui Ion Dumitrescu de un pasaj din *Trilogia culturii* de Lucian Blaga :

„...Lucian Blaga, dezvoltîndu-și teoria despre fenomenul românesc, scrie Ion Dumitrescu, a adîncit opera lui Eminescu și a făcut din ea, în *Spațiul mioritic*, una din probele ilustrative ale susținerii sale ; mai mult, a proiectat cîteva fișii de lumină asupra a două imagini eminesciene : *marea și voievozul*. Iată propriile-i cuvinte despre mare : «În subconștientul lui Eminescu întrezărim prezența tuturor determinantelor stilistice pe care le-am descoperit în stratul duhului nostru popular, doar altfel dozate și constelate din pricina factorului personal. Acel orizont al spațiului ondular, specific duhului nostru popular, apare personat și foarte insistent în poezia lui Eminescu. E drept că structura orizontală ondulantă nu e simbolizată în opera lui Eminescu atît prin imaginea plaiului, cît prin imaginea mării și a apei. Unduirea, valurile, legănarea — sînt elemente dintre cele mai frecvente în poezia eminesciană». Și ceva mai departe : «Marea nu e pentru Eminescu un prilej de pierdere în infinit sau un simbol al dinamicii furtunoase, cît un simbol al unduirii, al legănării, un simbol al unui anume melancolic sentiment al destinului, ritmat interior cu o alternanță de sușuri și coborîșuri».

După o lungă introducere, de aproape o sută de pagini, în care este investigat modul de alcătuire a metaforei la Eminescu „între subconștient și conștiință”, cu trimiteri la diverși teoreticieni, mai ales lingviști (Ferdinand de Saussure, Antoine Meillet, Ernest Cassirer, Ch. Bally, Remy de Gourmont etc.), autorul examinează, în șapte capitole, principalele semnificații ale metaforei mării în poezia lui Eminescu, atribuind spectacolului apelor, de fiecare dată, altă funcție, pe baza analizei unor poeme sau fragmente de poeme. Astfel, în poeme ca *Memento mori* și *Împărat și proletar* marea apare ca „scenă alegorică a istoriei”, ca „metaforă a zbaterii zadarnice” ; în poezia

Dintre sute de catarge marea apare ca metaforă a vieții, iar în poezia *De cîte ori iubito...* oceanul de gheață ca metaforă a vieții deznădăjduite ; poezia *Cum oceanu-ntăritat* oferă prilejul de a comenta metafora mării ca „o oglindă a omului aspirînd spre ideal” ; poeziile *Din noaptea și Cînd însuși glasul...* revelă marea ca metaforă a spațiilor morții ; în sonetul *S-a stîns viața...* marea este o metaforă a eternității ; în *Scrisoarea I* marea e metaforă a infinitului ; în sonetul *Oricite stele marea e* metaforă a voinței metafizice. *Luca-fărul*, în fine, dispune de un complex metaforic, revelînd esența sintetică a imaginilor, cîte ceva din toate sensurile înfățișate anterior.

Cu toată insistența lor, împinsă uneori pînă la limita exasperării cititorului, unele analize conțin observații de amănunt demne de luat în seamă, chiar dacă aerul scientist și prea didactic stînjenește mai totdeauna. Autorul e un fanatic elev al lui D. Caracostea, eminescolog căruia îi acordă un credit nemărginit. Faptul, susținut de Caracostea, că un tipar stilistic supraindividual domină „plăsmuirile” lui Eminescu, disciplinînd „în formă clasică avînturile lui spre nemărginit”, constituie o explicație „de autoritate recunoscută”. Lu-crarea *Personalitatea lui Eminescu* (1926), de același, propune un portret moral „unanim acceptat”. „În ceea ce privește valoarea artistică a poeziei, momentul cel mai de seamă al interpretării aparține lui D. Caracostea” cu *Arta cuvîntului la Eminescu* (1938). Autorul acestei lucrări era un specialist în depistarea „enjembementului” (a „încălcării” unui vers peste cel următor). Astfel, în prima strofă din ultima parte a poemului *Împărat și proletar*, D. Caracostea „remarcă via mișcare a versurilor, accentuată prin mișcarea îndoitului enjembement din evocarea mării, precum și aceea că prin ea se dezmințe, o dată mai mult, teza celor care cred într-un univers static al poeziei eminesciene”. Ion Dumitrescu își încheie considerațiile la poezia *Dintre sute de catarge* fără a insista asupra valorilor ei de expresie, deoarece, „față de precizările lui Caracostea, atari insistențe sînt de prisos”. În *Arta cuvîntului la Eminescu*, Caracostea „a pus în lumină puterea expresivă a sintagmei *S-a stîns viața*, în care, prin modalitatea acțiunii reflexive și raporturile de sens dintre subiect și predicat este

Dintre sute de catarge...

Dintre sute de catarge
Care lasă malurile,
Cîte oare le vor sparge
Vînturile, valurile ?

Dintre păsări călătoare,
Ce străbat pămînturile,
Cîte-o să le-nece oare
Valurile, vînturile ?

De-i goni fie norocul
Fie idealurile,
Te urmează în tot locul
Vînturile, valurile.

Nențeles rămîne gîndul
Ce-ți străbate cînturile,
Zboară vecinic, îngîinîndu-l
Valurile, vînturile.

Mihai EMINESCU

cuprînsă ursita vieții de a se destrăma de la sine în vreme. De asemenea, s-a insistat asupra valorii stilistice a vorbelor la forma negativă din versul al doilea, asupra semnificației ce sălășluiește în persoana a II-a a lor, precum și asupra darului unic pe care îl au substantivele neutre cu terminația plurală în *-uri* de a capta, cu puteri sporite, neînsuflețite. În sfîrșit, „așa cum sustine Caracostea”, „în plăsmuirea simbolului (din *Luca-fărul*) esența intuitivă cu nevoile ei de expresie a fost, fără îndoială, factorul de seamă...”

IN SPIRITUL cercetărilor caracostiene, Ion Dumitrescu acordă o importanță capitală fonologiei care a dat, zice el, „un impuls deosebit spre sesizarea diferenței de semnificație, multitudinii virtuale de nuanțe și de înțelesuri în limitele aceleiași unități fonetice, trecînd gradat prin sunet, silabă și cuvînt”. Eminescu ar fi fost sensibil la efectele acustice obținute prin întrebuintarea licvidei *r* care „poate contribui la evocarea mișcării (vezi Caracostea), a trecerii, atitudinii sufletești îndeaproape înrudite cu despărtarea și misterul”. La fel, „revărsarea dentalei surde *t* de-a lungul cuplului ce rimează : „astei pustietăți — cetăți” mărește senzația de pustiu, iar asonanțele prepalatale surde din sintagma „mortii cei de veci” formează un context acustic sugestiv pentru imaginea tristeții și tăcerii regiunilor polare în poezia *Apari să dai lumină*. Analiza unei strofe din *Luca-fărul* („Privea în zare cum pe mări / Răsare și străluce, / Pe mișcătoarele cărări / Corăbii negre duce”) este pur gramaticală.

„Sintactic, strofa este formată dintr-o singură propozițiune principală, grupată în versul prim, și alte trei propozițiuni secundare—completeive drepte de o factură particulară — dintre care două, restrînse fiecare numai la predicat, sînt condensate în versul al doilea, iar cea de-a treia se revărsă peste întreg distihul ultim. Rezonanța strofei nu este cu nimic diminuată de raportul cantitativ, 1/3, dintre propozițiunea principală și cele subordonate, datorită faptului că obiectiva dreaptă are totdeauna relații elementare cu regenta ei, dar mai ales în cazul nostru, datorită amintitei structuri speciale a completeivelor, cărora verbul *privea* și adverbul *cum*, prin care sînt legate de el, le imprimă un suflu proaspăt de lirism,

crescut din admirația visătoare a fetel pentru spectacol, din iubirea ei în murgur pentru Hyperion”.

Desigur că în asemenea analize ideea de poezie este ucisă. Inutilă este analiza poeziei *S-a stîns viața*, imitație după Gajetan Cerri, și deci mai puțin semnificativă pentru metafora mării ca simbol al eternității la Eminescu. Metafora „sufletului drumeț” dintr-o variantă la poezia *Cînd însuși glasul* nu duce la Baudelaire (*Le vampire*), ci la sonetul XXVII de Shakespeare, tradus de Eminescu sub titlul „Sătul de lucru” („Dar al meu suflet un drumeț se face...”), „But then begins a journey in my head”.

DISCUȚIND structura eminesciană în înțeles diltheyan, Ion Dumitrescu citează contribuțiile interpretative ale lui Ibrăileanu, Vianu, Călinescu, Streinu, Pompiliu Constantinescu, reținînd, cum era și de așteptat, în primul rînd aportul lui D. Caracostea.

Citatul din G. Călinescu este dat după *Opera lui Eminescu*, IV, 1936, p. 160—161 :

„Cercetînd, așadar, registrul afectiv al lui Eminescu, băgăm de seamă că poezia lui se bizuie pe cîteva sentimente primare fundamentale : o mare memorie a procesului de naștere, exprimată poeticeste prin vocația neptunică și uranică, un erotism instinctiv arhaic, și o înclinare spre extincție, simbolizată în «domă» și în genere în imaginile exchatologice. Afară de aceasta poetul nu mai e simțitor la nimic, fiindcă trebuie să ținem seama că *Scrisorile* aparțin mai degrabă activității politice. Eminescu e un poet esențial, prin chemarea lui proprie și, oricîtă înfrîurire literară i s-ar afla, temele lui rămîn implintate în adîncul subconștientului”.

Fiarec era ca acest citat să fie dat după *Opera lui Eminescu*, ediția a II-a, II, 1970, p. 344 în forma sa revizuită, definitivă :

„Cercetînd așadar registrul afectiv al lui Eminescu, băgăm de seamă că poezia lui se bizuie pe cîteva sentimente fundamentale : o mare memorie a procesului genetic, exprimată poeticeste prin vocația neptunică și uranică, un erotism religios mecanic și o sete de extincție simbolizată în «domă», insulă, apă și în genere în reprezentările eschatologice. Eminescu e un poet esențial și, oricîtă înfrîurire literară i s-ar afla, cu teme încolțite în adîncul subconștientului”.

Al. Piru

Cartea străină

ROBERT SABATIER

TROIS SUCETTES À LA MENTHE

Ed. Albin Michel, 1972

● LAUREAT al premiului **Goncourt** decernat pentru romanul său *Les allumettes suédoises*, Robert Sabatier, devenit membru al Academiei Goncourt, publică în acest an urmarea romanului său de succes *Noua sa carte a cucerit* publicul francez și aceasta a făcut ca, din momentul apariției sale, adică februarie 1972, romanul să se afle mereu pe primul loc în lista best-seller. Conflictul psihologic complex provocat de adoptarea unui copil de către niște rude ale sale stă în centrul narațiunii extrem de simple, lineare, care cuprinde două din marile probleme puse de literatura modernă. Prima problemă este constituită de fenomenul complex al neadaptării sociale și spirituale în cazul acestui copil care vine dintr-o familie de oameni săraci și este pus deodată într-un alt mediu, față de care sensibilitatea sa neobișnuită manifestă de la început o hotărâre și instinctivă aversiune. A doua problemă pe care o ridică romanul lui Sabatier este aceea extrem de gravă a competenței umane a unor părinți care, așa cum sint cei pe care îi descrie, nu înțeleg să-și asume întreaga responsabilitate față de viață și destinul copiilor.

De fapt, cartea lui Sabatier este un fel de pledoarie, citeodată ușor ironică, pentru copiii care sint siliți să devină maturi dintr-o teamă de ridicol, din dorința de a fi la fel cu ceilalți. Dar, spune Sabatier, mai există și un farmec al plimbărilor nesfârșite prin oraș, al jocurilor și al bomboanelor de mentă supte cu voluptate în timpul orelor de școală... Romanul trăiește însă și o viață proprie prin limbaj, Sabatier posedând o tehnică perfectă a stilului care îi permite să introducă în text diferite expresii sau formulări aparținând nu numai argoului și limbajului familiar, dar și limbajului tehnic. Document și pagină de viață de o autenticitate și prospețime puțin obișnuite, cartea lui Sabatier nu încetează să surprindă prin stilul tot altfel de variat și strălucitor ca și marele scriitor care se dovedește a fi Robert Sabatier.

C.U.

CLAUDE SIMON

LES CORPS CONDUCTEURS

Ed. de Minuit, 1971

● ULTIMUL roman al lui Claude Simon ne apare mai întâi ca o succesiune de descrieri precise, nelegate între ele prin nici un procedeu al logicii tradiționale a narațiunii. În al doilea rând caracteristic este refuzul absolut al oricărei tematizări (caracteristică esențială a tuturor cărților autorului).

Romanul este în esență un transfer de imagini vizuale. Un om bolnav înregistrează, ca un obiectiv, spațiul care îl înconjoară. Analitică, privirea sa zăbovește asupra detaliilor și astfel obiectele exterioare ne apar descompuse: fragmentele lor sint apoi amestecate în fluxul continuu al imaginilor. Reconstrucția devine dificilă, din succesiunea de descrieri cititorul va stabili cu greu topografia locului: cabinetul unui medic, o fereastră ce se deschide asupra unei străzi aglomerate, plină de vitrine și reclame, un tablou în perete și bolnavul pradă suferinței sale. La aceasta se mai adaugă și faptul că omul bolnav suprapune peste imaginile pe care le percepe, imaginile păstrate în memoria sa. Intre aceste două categorii de imagini se stabilește un circuit continuu și arbitrar, neexplicit în roman. Din sintaxa imaginilor memoriei se pot reconstitui totuși o călătorie cu avionul făcută de omul bolnav pentru a ajunge în orașul sud-american unde îl găsim în roman, o noapte petrecută cu o femeie pe care apoi încearcă zadarnic să o reintâlnească, o vizită la muzeu, participarea ca spectator la un congres al scriitorilor etc.

În această lume a obiectelor sparte, un bolnav își poartă singurătatea și suferința printre ruinele lucrurilor.

L. e.

RAMUZ, POETUL

CA ȘI curtea regilor Franței în secolele absolutismului monarhic, tot astfel satul arhaic este un spațiu închis în care pasiunile, temperate prin legi și cutume, sint exacerbate, în schimb, prin chiar limitele înguste între care trebuie să se desfășoare. Moralității și memorialității au avut în curtea monarhilor acel „vas închis” în care chimistii își precipită substanțele urmărindu-le în desfășurarea lor, mult mai violentă **in vitro**, în laborator, decât **in vivo**, în largă natură. Satul din vechime oferea un spectacol similar. Observatorii care să noteze reacțiunile au fost mai puțini. De aceea literatura unor romancieri ai satului din secolul nostru, care au avut privilegiul explorării acelor ținuturi izolate în care istoria părea să nu fi pătruns, în care timpul „îngăduitor”

bilă a umorilor, a pasiunilor înfrinate, acestea irump la suprafață. Un fleac dezlanțuit un cataclism. Neprevăzutul tulbură ordinea, agită mințile și simțurile deopotrivă. O demonie secretă a unei lumi aparent impasibile? Zei geloși pe pacea unei comunități patriarhale? Ramuz nu oferă tîlcuri, ci proiectează mistere. Astfel, în **Grande peur dans la montagne**, cîțiva pașnici păstori ce se urcă cu oile lor la munte găsesc aici un spațiu ce pare blestemat. Animalele sint atinse de lingoare și pier. Oamenii le urmează. Cînd flăgelul de neînțeles se abate și asupra ultimilor nevinovați, supraviețuitorii înnebuniți de groază se ciomăgesc cu crucile dintr-un țințirim într-o apocalipsă a terorii. Din această „mare teamă” a povestirii lui Ramuz derivă — localizată în momentul izbucnirii

cunoaște convenții. Pastorală, bucolică pentru care elvețienii aveau de mult o slăbiciune (Gessner în secolul al XVIII-lea) n-are într-însul un adept. Natura pe care genevezul Rousseau o reabilitase într-o Europă sătulă de artificii își revelează, în opera lui Ramuz, vrăjmășia antiumană. Parabola, ca și simbolurile, ba chiar și unele obscure mituri, își găsesc, așadar, un mediu prielnic în spațiul închis, printre adversitățile naturii din povestirile ramuziene.

Una dintre parabole apare luminată divers, în mai multe din aceste povestiri. A o defini printr-o teză înseamnă a o reduce, a o trăda chiar. Ramuz nu este un filozof și, atunci cînd cugetă, o face prin imagini ce sugerează o gândire mai mult decât o articulează. Sărăcită pînă la statutul unei teze unde parabola la care ne referim este următoarea: frumosul nu poate dăinui printre oameni; aceștia nu suportă absolutul frumuseții. De fapt, această frază nu e nici măcar o teză. Ea este un corolar pe care-l deduci dintr-o expunere, a cărei cea mai desăvîrșită formă ne-o oferă în opera lui Ramuz romanul **La beauté sur la terre**. Ciudată conspirație împotriva frumosului presupune scriitorul nu puțin înfrînt de mai vechi lamentații romantice. Conspirație împotriva inocenței, a purității gratuitului? Julietti, preafrumoasa din Santiago de Cuba, aruncată de soartă printre munții țării romande, stîrnește ambivalentele patimi ale adoratorilor în același timp persecutori. Odios-iubită, ea trebuie să evadeze din această lume care nu suportă preaplînul frumuseții.

MAI PUȚIN brutal este destinul pictorului din Vaud, Aimé Pache. Viața acestuia, pe care ne-o istorisește Ramuz, sau mai exact formarea sa (ca într-un **Bildungsroman**) amintește prin unele momente biografia scriitorului. Nu știu dacă s-a făcut vreodată o apropiere între romanul autobiografic **Der grüne Heinrich** al lui Gottfried Keller și Aimé Pache. Corespondențele sint foarte evidente. Ambele romane purced din „anii de formare și drumeție ai lui Wilhelm Meister”. În amîndouă, scriitorul se întoarce închizitorial asupra propriului său destin, asupra destinului unui artist în lume. Lumea în romanul lui Ramuz este o măruntă comunitate, apoi marea metropolă și, în sfîrșit, din nou mica lume a începuturilor. Ca într-o matematică parabolă, existența lui Aimé Pache se deapartează de o linie de pornire și revine la ea. Artistul evadează din universul închis (acela al tuturor povestirilor lui Ramuz) pentru a reveni în acesta. Tîlcul parabolei este prea limpede, cu atît mai mult cu cît Aimé Pache, eroul, este un artist. Locul său, pe care-l descoperă cu adevărat la capătul unui (de altfel scurt) periplu, este acolo, în măruntă țară a începuturilor sale. Numai acolo rodești, unde îți sint rădăcinile.

Într-un preambul la versiunea românească (de înaltă calitate, într-o proză suculentă, semnată de Ion Băieșu și M. Călinescu) H. Zalis schițează cu finețe un portret al lui Ramuz: „O bunăvoință de cărturar generos aliată cu spiritul pragmatic al podgoreanului...” Scriitorul care nota în jurnalul său: „Sint timid, de umoare labilă, retras, mai degrabă un insingurat care vrea să privească și să cîntărească pe îndelete...” — ne amintește conștiința răsfrîntă asupra sa însăși a unui alt elvețian: Amiel. Desigur, acesta era un intelect pierdut într-o **meditatio morosa**, pe cînd Ramuz e un liric ce se mîntuie prin chiar exercițiul cîntecului său. Căci, cum de asemenea cu pertinentă observă H. Zalis: „Secreta vocație a prozei ramuziene este legată de cîntec”. Un cîntec pe care poetul roman îl-a auzit acolo, în spațiul existințial al locurilor sale natale.

Nicolae Balotă



părea că stă pe loc, are un caracter de excepție. Într-o epocă în care tragicul dezerta din literatura „cîtină”, acest roman al vieții rurale păstra toate condițiile ce făceau cu putință tragedia. Într-un secol al urbanizării grăbite a globului, aceste insule în care se conservă credințe, afecte, gesturi și formule ancestrale sint tot mai rare. Printre munții Elveției o asemenea insulă s-a mai păstrat (într-o formă impură, desigur) pînă spre sfîrșitul secolului trecut. Ea și-a avut poetul în Charles-Ferdinand Ramuz.

Nu lipsește din opera romanescă a acestui scriitor elvețian o anumită monotonie a concepției. Schema narațiunilor sale este destul de simplă și pare aceeași de la un roman la altul. Un cătun pierdut în Alpi, printre stînci, sub zăpezi eterne. O viață de măruntă comunitate mulțumită cu soarta ei pentru că nici nu și-o poate imagina altfel decât este. Familii, nu multe la număr, rosturi stabilite din timpuri imemorabile, instituții puține, moravuri fruste, însă de mult înblîzite și nici o dorință de evaziune. Lumea aceasta măruntă își ține strîns făpturile, cu frîne ce sint chiar înfrînșii. Dar printr-o condensare lentă, impercepti-

războiului — panica din **Le grand troupeau** a lui Giono. Romancierul francez este, de altfel, un discipol al lui Ramuz. Mai rafinat povestitor decât acesta, el n-are însă deschiderea spre un univers patetic și sentimentul tragic al existenței pe care le descoperim în opera elvețianului.

Acolo, în Vaud, în acel canton al Elveției romande unde Ramuz și-a găsit rădăcinile ființei și creației sale, viața la sfîrșitul secolului trecut nu era întru nimic schimbată de aceea pe care o trăiseră locuitorii cătunelor din văi cu cîteva decenii în urmă. Recunoști în eroii săi profilurile „oamenilor din Seldwyla” al lui Gottfried Keller. E adevărat că cele mai multe din narațiunile scriitorului de limbă franceză sint încărcate de arome aspre, deloc asemănătoare parfumurilor blînde pe care le degajă povestirea bonomului elvețian de limbă germană. Cu realismul gospodăresc al acestuia din urmă nu are nimic comun viziunea parabolică a celui dintîi. Căci recunoaștem în proza lui Ramuz proiecțiile unui vizionar. Nimic din sociologia sumară, din analiza psihologică convențională a lui Keller. Violenta în universul romanesc al lui Ramuz nu

PREMIILE UNIUNII SCRITORILOR PE ANUL 1971

Juriul pentru decernarea premiilor Uniunii Scriitorilor din R.S. România, întrunit în ședință de lucru în ziua de 28 aprilie a.c., în următoarea componență: Ion Băieșu, Galfalvi Zsolt, Romulus Guga, Georgeta Horodincă, Alexandru Ivasiuc, George Macovescu, Nicolae Manolescu, Mircea Martin, Fănuș Neagu, Ioanichie Olteanu, Mihai Petroveanu, Dumitru Radu Popescu, Valeriu Râpeanu, Cornel Regman, Nichita Stănescu, Geo Șerban, Corneliu Ștefanache și Franz Storch, sub președinția acad. **ZAHARIA STANCU**, președintele Uniunii Scriitorilor, după ce a supus dezbaterii cele mai valoroase lucrări literare ale anului 1971, potrivit criteriilor regulamentului în vigoare, a hotărât, prin vot secret, să acorde următoarele premii:

POEZIE:

GHEORGHE TOMOZEI
Misterul clepsidrei
(ed. Mihai Eminescu)

VASILE NICOLESCU
Clopotul nins
(ed. Mihai Eminescu)

PROZĂ:

CONSTANTIN CHIRIȚA
Intâlnirea
(ed. Mihai Eminescu)

RADU CIOBANU
Crepuscul
(ed. Mihai Eminescu)

DRAMATURGIE:

PAUL EVERAC
Urme pe zăpadă
(ed. Mihai Eminescu)

HORIA LOVINESCU
Și eu am fost în Arcadia
(ed. Cartea Românească)

PUBLICISTICĂ ȘI REPORTAJ:

RADU COSAȘU
Un august pe un bloc de gheață
(ed. Mihai Eminescu)

GEORGE IVAȘCU
Jurnal ieșean
(ed. Cartea Românească)

LITERATURĂ PENTRU COPII ȘI TINERET:

VERONICA PORUMBACU
Ferestre deschise
(ed. Ion Creangă)

ION BRAD
Cele patru anotimpuri
(ed. Ion Creangă)

CRITICĂ LITERARĂ ȘI ESEISTICĂ

VICTOR FELEA
Poezie și critică
(ed. Dacia)

ALEXANDRU GEORGE
Semne și repere
(ed. Cartea Românească)

ISTORIE LITERARĂ:

ROMUL MUNTEANU
Literatura europeană în epoca luminală
(ed. Enciclopedică)

OV. S. CROHMĂLNICEANU
Literatura română și expresionismul
(ed. Mihai Eminescu)

TRADUCERI DIN LITERATURA UNIVERSALĂ:

AUREL RĂU
Traduceri din Kavafis
(ed. Univers)

AUREL COVACI
Traduceri din Corrado Alvaro și W. C. Williams
(ed. Univers și ed. Albatros)

TRADUCERI DIN LITERATURA ROMÂNĂ ÎN LIMBA MAGHIARĂ ȘI GERMANĂ:

KISS JENŐ
pentru „Feciori de cerbi”
(Colinde românești, ed. Kriterion)

THEA CONSTANTINIDIS
pentru „Nicoară Potcoavă”
de Mihail Sadoveanu
(ed. Kriterion)



Juriul (prezidat de Zaharia Stancu, având alături pe George Macovescu, secretarul Asociației scriitorilor din București) în timpul dezbaterilor

LITERATURA NAȚIONALITĂȚILOR CONLOCUITOARE:

KACSO SANDOR
„Virag alatt, izap fölött”
(Flori și nămol, ed. Kriterion)

LASZLOFFY ALADAR
„A helvenes evék”
(Anii șaptezeci, ed. Kriterion)

BENKŐ SAMU
„Sorsformáló ertelem”
(Rațiunea existenței, ed. Kriterion)

HANS LIEBHARDT
„Immer wieder Weisskircher”
(Din nou despre cei din Weisskirche, ed. Kriterion)

OREST MASECHIEVICI
„Na miseacnih perehresteah”
(La răspîntiile lumii, ed. Kriterion)

DEBUTURI:

DANA DUMITRIU
Migrații
(ed. Mihai Eminescu)

FLORIN MANOLESCU
Poezia criticilor
(ed. Mihai Eminescu)

ANEMONE LATZINA
„Was mann heute so dichten Kann”
(Despre ce să mai scriu azi poezii,
ed. Dacia)

ADRIAN POPESCU
Umbră
(ed. Dacia)

LUMINIȚA COLER
Nisip sub pleoape
(ed. Cartea Românească)

MIRCEA DINESCU
Invocație nimănui
(ed. Cartea Românească)

Decernarea premiilor a avut loc la sediul Uniunii Scriitorilor, în ziua de sâmbătă 29 aprilie 1972, în cadrul unei festivități la care au participat membrii Juriului, membri ai Biroului și ai Consiliului Uniunii Scriitorilor, directori de editură, reprezentanți ai presei.



Ion
Băieșu

Georgeta
Horodincă

Alexandru
Ivasiuc

Fănuș
Neagu

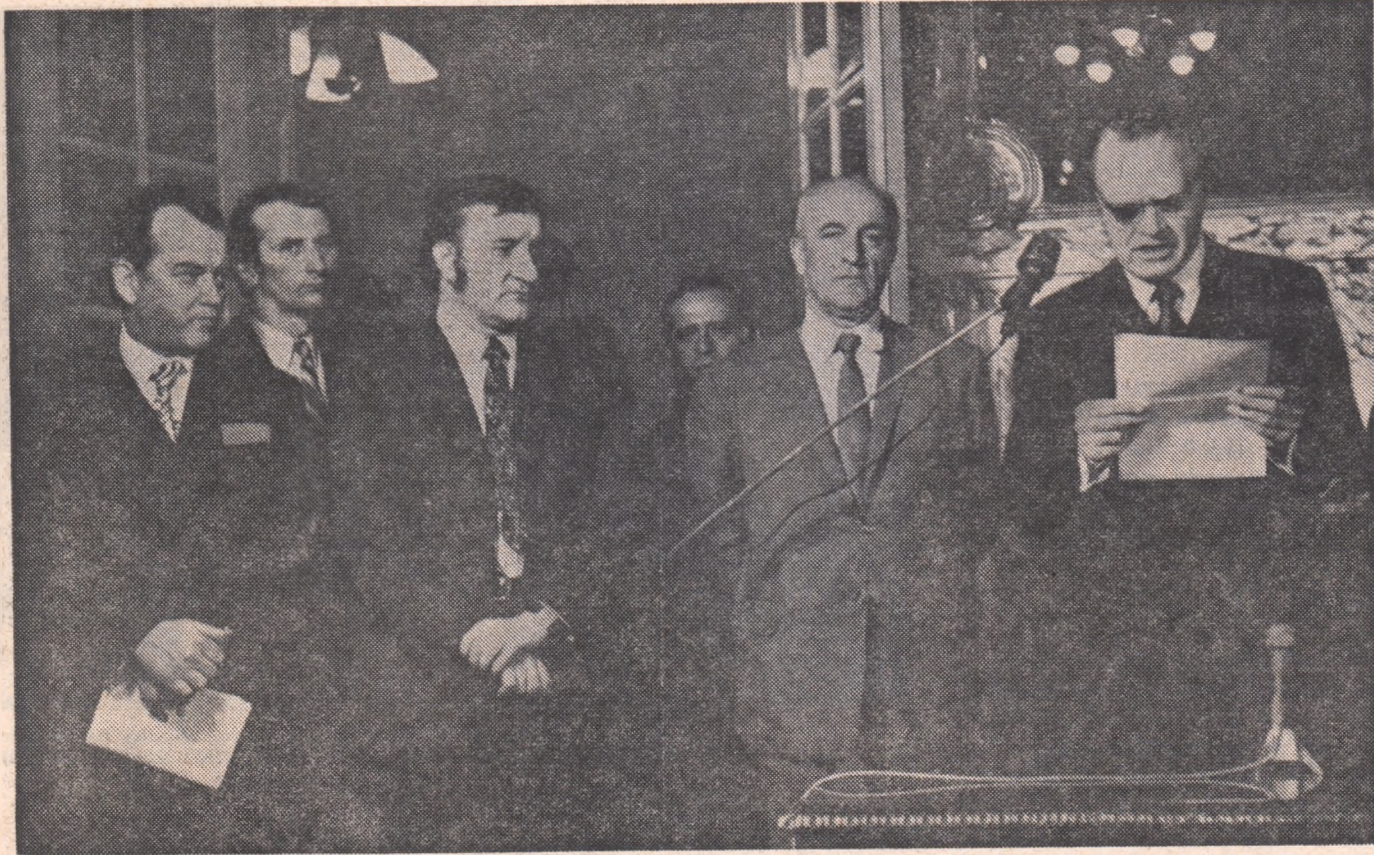
Dumitru Radu
Popescu

Nichita
Stănescu

Corneliu
Ștefanache

Premiile Uniunii Scriitorilor

La solemnitatea de sâmbătă, cînd a fost încheiat de juriu și după înmînarea premiilor, a vorbit Zăharia Stancu.



Vasile NICOLESCU :

Cînd profesorul Barnard a fost întrebat ce gîndește cînd arde o inimă omenească a răspuns : „mi-e frică !” Gîndindu-mă la „Clopotul nins” mă încearcă același sentiment.

Gheorghe TOMOZEI :

Singurul vers pe care îl pot cita, cu modestie : „Carte frumoasă, cinstea cui te-a scris” (29 april — ziua mea de naștere).

Paul EVERAC :

„Urme pe zăpadă” care dă titlul unui volum — și, în opinia mea, volumul a fost premiat nu piesa — are ca acțiune prinderea lui Horia și Crișan. Mărturisesc că a doua zi după premiul m-am trezit cu aceeași dispoziție de scris pe care o aveam și în ajun și pe care nădăjduiesc să o am și de acum înainte.

Dacă noi ne-am lăsa încurajați de premii și descurajați de lipsa premiilor n-am fi scriitori. Cu toate acestea nu pot spune că gîndul colegilor de a se opri asupra pieselor mele nu a fost măgulitor, aș adăuga, de bun augur pentru audiența dramaturgiei în concertul celorlalte genuri.

Radu COSAȘU :

Fîlindcă această carte a mea — de cînd s-a născut nu l-am spus nici „roman” nici „volum de...”, ci carte — nu e altceva decît un ziar ceva mai altfel, un ziar paginat și gîndit mai nu știu cum ; fîlindcă mie, în România, țară de poeți, dar și de ziarști formidabili, cum nu sînt mulți în Europa, nu mi-e deloc rușine să flu ziarist, adică să scriu zilnic — avînd în vedere toate acestea nu pot face acum decît elogiul ziarului (și al revistei „Flacăra”, fără de care aceste „cronici de trei secunde” nu s-ar fi constituit într-o „operă” de o oră și jumătate). Elogiul ziarului — deci elogiul zilei, căci ziar vine de la zi. Al zilei care aduce — cum spunea Camus — vechea promisiune... „Vechea promisiune de fidelitate pe care fiecare artist, în fiecare zi, și-o face lui însuși în tăcere...”



Horia Lov

Cuvîntul
președintelui
Uniunii
Scriitorilor,
acad.
**ZAHARIA
STANCU**

Iubiți tovarăși,

A devenit un obicei al nostru de a ne întîlni, odată pe an, la sărbătoarea recunoașterii eforturilor și a muncii scriitoricești din anul precedent. Oferind aceste premii, cele mai importante distincții literare din țara noastră, noi afirmăm că în România, an de an, se scriu cărți bune și foarte bune, menite să îmbogățească în felurite moduri tezaurul spiritual al națiunii noastre socialiste.

E un răspuns al întregii obști scriitoricești față de eforturile depuse, o recunoaștere a succeselor și a meritelor celor distinși cu premii și, totodată, o încurajare pentru alții, un mijloc de emulație dreaptă și tovarășească.

În același timp, relevînd operele cu vădite calități scrise în fiecare an, răspundem și grijii de care ne bucurăm din partea conducerii partidului și statului nostru. Fără această grijă n-ar fi posibil să acordăm anual o sumă atât de însemnată, circa 600 000 lei, sub formă de premii ale Uniunii și ale Asociațiilor (acestea urmînd a se decerna în viitorul apropiat). Recunoscînd meritele scriitorilor premiați, însăși existența acestor premii vine să sublinieze politica partidului nostru de grijă față de oameni, de pretuire a muncii încordate și cinstită, pusă în slujba celor mai înalte idealuri. Decernînd premiile, afirmăm un principiu al societății noastre socialiste.

Au fost laureați numeroși scriitori, unii mai în vîrstă, de un prestigiu de mult recunoscut, alții foarte tineri. Pe de o parte, prin numele celor consacrați, aceste premii capătă o deosebită strălucire. Pe de altă, scopul premiilor este de a confirma, de a recunoaște și de a marca valoarea care încă nu e cunoscută de toată lumea, deși o merită din plin.

Juriul nostru, format din 19 scriitori, a deliberat îndelung — o zi întreagă, de dimineață pînă seara. Am căutat, pe cît a fost omenește posibil, să dăm verdicte drepte, ținînd seama de criteriile pe cît de exigente, pe atît de constructive.

Vreau să vă mărturisesc că alegerea cea mai grea a fost la premiile de debut, pentru că în climatul nostru favorabil dezvoltării literaturii au apărut numeroase talente foarte tinere. Cu greu am putea sublinia un fapt mai pozitiv. Am dori ca selecția noastră să fie confirmată în viitor.

Felicit, în numele juriului, al conducerii Uniunii Scriitorilor și al meu personal, pe toți laureații, pe toți scriitorii care au depus eforturi pentru promovarea literelor națiunii noastre. Dumneavoastră, tuturor celor prezenți la sărbătoarea noastră, vă urez succese din ce în ce mai mari.

Cititorilor pe anul 1971

aprilie, 1972, după citirea de către roman-
te al Uniunii Scriitorilor, a procesului verbal
premiilor, a luat cuvântul academicianul Za-

În numele premiilor au vorbit Romul Munteanu, Constantin Chiriță și Kiss
Jenő, care apreciind climatul literar propice creării unor opere din ce în ce mai
valoroase, izvorite din viața țării, au mulțumit pentru premiile acordate.

Dăm, mai jos, câteva opinii exprimate cu prilejul acestui important eve-
niment, precum și câteva instantanee fotografice.

BRAD :

Încă am scris întotdeauna și pen-
copii, mă gândesc cu satisfacție la
orii mei cititori maturi cărora le voi
țumi în primul rând. Mărturisesc că
ajia acordată de juriu volumelor
e de versuri publicate anul trecut
surprins și m-a emoționat.

S. CROHMĂLNICEANU :

ot spune cititorilor „României
are” că mă bucur pentru suc-
ul cărții mele și pentru bunul ecou
care l-a avut în conștiința literară.

romul MUNTEANU :

toricul și criticul literar este prin
ația profesunii sale mereu un „ju-
ător” al altora. Dar cel puțin din
l în când trebuie să fie și el judecat
alții.

arel COVACI :

remiul acesta reprezintă pentru
e încununarea unei munci foarte
elungate, merită să transpună în
ratura română, în esența lor spiri-
lă, unele dintre operele cele mai de
mă din literatura universală.

arel RĂU :

ar putea presupune că valoarea
li o știe autorul când încă se află
asa de scris. Incoronarea cu un
miu îl copleșește. Desigur, cred în
ecivilitatea juriului și onoarea care
s-a făcut îmi dă noi impulsuri spre
erea în valoare a literaturii uni-
tale în țara noastră, precum și spre
oria creație.

ss JENŐ :

arta care mi-a fost premiata este
na dintr-o trilogie tradusă de mine
baladele românești. Consider că
mi ajunge viața să pot arăta cu
ostia nestematele folclorului plă-
filit pe meleagurile noastre. Eu însă
vol strădui în continuare pe ace-
l cale, iar premiul primit este un
old.

Luminița COLER :

M-a impresionat premiul. Imi dă o
mare încredere în propriile puteri. Mul-
țumesc juriului.

Florin MANOLESCU :

Am fost primul cumpărător al cărții
pe care Editura Eminescu mi-a publi-
cat-o anul trecut. Ca orice autor care
începe să-și piardă puțin cite puțin
simțul umorului, mi-am fost primul și
cel mai credincios cititor. Nu am avut
curajul orgoliului de a-mi acorda sin-
gur premiul de acum. Alegerea juriului
m-a găsit nepregătit, m-a mișcat și
m-a onorat.

Adrian POPESCU :

Sînt foarte emoționat de primirea
premiului și totodată mulțumesc Uniu-
nii Scriitorilor și juriului pentru aceas-
tă distincție. Bucuria cea mai mare
mi-o dă întâlnirea pe această cale cu
colegii mei de generație care au avut
întotdeauna un rol frumos în creația
mea. Permiteți-mi să transmît cu acest
prilej gândurile mele sincere și stima
mea profundă pentru studenții din
Cluj, colaboratorii ai revistei „Echinox”.

Benkő SAMU :

Sînt foarte emoționat pentru premiul
care mi s-a dat și sînt mai ales fericit
pentru că, de fapt, făcînd istorie a li-
teraturii cercetez istoria propriei noas-
tre patrii. Tot ce a fost scris, tot ce a
fost fantezia creatoare și cercetare și-
înțifică a intelectualilor din țara noas-
tră își are izvorul în însăși viața fru-
mosului nostru popor.

Orest MASICHIEVICI :

Am trăit unul din cele mai mari mo-
mente de emoție din viața mea. Eu sînt
născut într-un sat din nordul Moldovei
și cred că am scris de la vîrsta de
unsprezece ani. Pot totdeauna cu
mine imaginile locurilor natale și sînt
fericit că am în toștii mei colegi prie-
teni și cititori ai mei. Imi pare bine că
partidul nostru vede în oamenii de
altă naționalitate participanți egali la
făurirea bunurilor materiale și spiri-
tuale din patria comună. Mulțumesc
pentru premiu.



Paul Everac și Ion Brad



M. Petroveanu, Gh. Tomozei, Const. Chiriță, Florin Manolescu



și Zaharia Stancu



Aurel Covaci, Ov. S. Crohmălniceanu, Ion Brad, Matei Călinescu



Kiss Jenő, Romul Munteanu, Vasile Nicolescu,
Const. Chiriță, Hans Liebhardt

LA IARNĂ...



TREBUIE SA RECU-
NOSC că m-am
dus acolo pentru că mi-era rușine. E
caraghios, fără îndoială, dar niciodată
n-am avut un sentiment mai penibil de
jenă ca în ziua aceea blestemată, care
în mod firesc, adică pentru niște oa-
meni normali, ar fi adus liniștea și pa-
cea, dar care pentru mine și pentru
cei din casa amiralului confirma un
eșec. Aș fi putut să evit un timp con-
fruntarea, să mai amîn mărturisirea
capitulării mele jalnice, dar rușinea mă
făcea nerăbdător. Voiam cu tot dîna-
dinsul să-l iau complice pe bătrîn în-
ainte de a spune celorlalți cum fusesem
scos din luptă, fără cea mai mică re-
zistență, din pricină că îmi pierdusem
treptat cauza, că-mi risipisem pe drum,
în suflul meu obosit, scopul **prea înal-**
tul. Nu puteam înfrunta singur privirea
triumfătoare a Martei care îmi pîdea
din dragoste (o. minunata, numai din
dragoste!) căderile, compromisurile,
lașitățile, privirea tinăra și crudă a
Martei M-am gîndit, și nu era de loc
rău gîndit, că avîndu-l pe domnul ami-
ral alături nu va îndrăzni să se bucure,
să risipească asupra mea disprețul su-
veran și victorios al privirilor.

Veneam din haosul de afară, veneam
din lume și intram în haosul dinăun-
tru, intram în lumea mea, în lumea care
mă cuprîndea perfect și fără de care
mă socoteam un infirm. Familia mea,
locul meu de neliniște plăcută, de via-
ță plină de respirație potrivită plămî-
nilor mei bolnavi, era în acea casă a
amiralului, alături de fiul, de fiica și
de nora lui, în acea casă bîntuită de
mîhnire. Îi iubesc ca pe un rău necesar,
gîndeam, mi-e frică de ei, au fost
singurii martori adevărați ai speranței
mele.

Fără ei?

Marta are dreptate cînd spune: „Tu-
dor a devenit nomad. Nu se mai știe
dacă migrează la noi sau de la noi!”
Și cioc-cioc cu degetul arătător încir-
ligat în coperta cărții ținute pe ge-
nunchi, și, repede, o privire ironică spre
mine și una caldă, complice spre dom-
nul amiral și spre bărbatu-său, Ale-
xandru, și eu stingher surid binevoitor,
deși sînt sigur că are dreptate și că in-
sinuarea nu e gratuită, are un temei
real, nefavorabil jocului meu de-a inde-
pendența, apoi semnul acela mic cu
mîna sprijinită de speteaza fotoliului
prin care este anulată replica mea de
toleranță, ce ar trebui să simuleze o
superioară înțelegere a capriciilor ei
copilărești și prin care nu vreau decât
să minimalizez valoarea adevărului ce
zace în cuvintele bine meșteșugite, în-
tînse între noi ca o punte de fildes.

Nu plecăm din casa lor decît pentru
a-i dori mai tare și pentru a înfăptui
ceva care să-mi justifice prezența aco-
lo. De mult trebuia să le mărturisesc
ce penibil se rezolvase drama neîmpli-
nirii mele dar numai de teamă și de
rușine n-o făcusem. În acea zi însă
trebuia să pun capăt tăcerii vinovate
pentru că alții, cunoscînd soarta ironi-

că ce-mi fusese hărăzită, în sfîrșit se
înduioșaseră. Și pe mine nu mă revol-
tase duioșia lor, ci o acceptam, o bine-
cuvîntam și trăiam chiar un fel de
exaltare a umilinței.

Evident, la ajutorul bătrînului tre-
buia să apelez pentru a preîntîmpina
zumzetul harnicej albine și boicotul ge-
neral. „Reintegrarea” mea în muncă —
cum o numise directorul — nu mai ave-
am în casa friguroasă a amiralului so-
noritățile triumfale pe care i le dăduse
acesta; aici trebuia să se vorbească
despre ea în șoaptă sau să nu se vor-
bească de loc. Directorul înregistrase
cel de-al patruzeci și doilea memoriu
din viața mea și hotărîse să rezolve ca-
zul, oferindu-mi formal dreptatea. Ciudat
era că eu însumi nu mai credeam în
dreptatea pe care o aveam. Repara
eroarea. „Leacul” exista. Nu așa cum îl
imaginasem eu. Cazul meu nu mai pu-
nea în discuție „leacul”. Fusese desco-
perit în altă parte. Eu eram pus în
discuție, eu ca persoană particulară, eu
ca om căruia cineva i-a făcut un rău și
căruia cineva trebuia să-i facă un bine.
Directorul era înduioșat de neșansa
mea. Aflase „drama” tîmăduitorului, a
celui ce descoperise un „leac” (în care
nimeni nu crezuse) și care, din umbra
nenorocului, asistase la descoperirea lui
din nou. În altă parte și la gloria celui
ce învinsese. Aflase că nu mă dovedi-
sem un incapabil, dar că anumite îm-
prejurări mi-au fost nefavorabile. Se
arăta mărinimos. Reușisem această per-
formanță: provocam mila. Încercam a-
comodarea cu ceea ce se numea „rein-
tegrarea” în muncă și aveam în față
măsura exactă a neputinței mele. Pier-
dusem.

La început instinctiv am dorit asocie-
rea bătrînului, cu timpul însă planul a
cîpătat un contur precis, cu amănuntele
calculate milimetric, mai lipsea doar
ca domnul amiral să accepte rolul cu
care îl fericeam.

Ar fi fost nevoie totuși să țin un mic
discurs. Nu puteam scăpa de corvoada
asta! În mare îl cuprîndea o argumen-
tație foarte sumară a Tristei Împăcări
cu Răul: „Dragii mei, am ajuns la ca-
păt. Acesta era capătul? Evident tre-
buia să bănuim că nimic mai bun nu
ne așteaptă (aici îi luam complici, în-
cercam să-i atrag de partea mea prin-
tr-o simplă întorsătură de frază, să le
tai pofta de a se desolidariza prin fo-
losirea abilității a unui modest plural).
Rîvneam, poate la premiul Nobel! (aș
fi rîs semnificativ, sceptic și duros!).
Cu vremea, rezistența devine o slăbiciu-
ne, pentru că obosește firea pînă la a
o face aptă de orice împăcare. Cîțiva
ani, alungat cu zeci de umiltoare ironi-
cii, m-am strădui să cîștig încrederea
oamenilor în ipoteza mea și ei s-au
plictisit de insistențele mele. Dar, tre-
buie să vă spun adevărul: ipoteza mea
a fost verificată de altul și acum mi se
face dreptate. Ce rost mai are. Îmi dau
seama că anii aceștia m-au obosit peste
măsură și că de dreptate asta n-am
nevoie, o accept din pricina sleirii tu-

torur forțelor mele vitale. Mă îngrozeș-
te ideea că destinul meu nefericit a
fost inutil”.

Cuvintele ar fi venit de la sine oda-
tă ajunși în scena adînc premeditată;
totul era să ajung la ea. Dar mi-era fri-
că să nu aud înainte glasul suav al
Martei: „Ți-a plăcut, spune mai bine
că ți-a plăcut martirajul, comoda sufe-
rință a neînțelegerii”. Marta și nenoro-
cita ei manie de a spune adevărurile
de-a dreptul! Cum s-o fac să înțelea-
gă? Și privirea lui Alexandru oprită
pe chipul meu, cu mult mai grăitoare
decît răutatea Martei, pentru că în ea
stă ascunsă satisfacția. În dosul ziarului
pe care se va fi prefăcînd că-l citește
voi vedea surîsul lui mulțumit, privirea
care mi-ar fi spus: „Așa, băiete, toți
cunoaștem clija asta mai repede sau
mai cu zăbavă. Ai făcut cam mult pe
martirul, ai îmbătrînit jucînd un rol
ingrat, se apropie reumatismele, ast-
mul, andropauza. Roade-ți osul ce ți s-a
dat și lasă vechea partitură pentru unul
mai tînăr, care cîntă mai cu elan. Și
Tamara, care cu mult timp în urmă mă
numea Don Quijote, ar fi citat ironic
pe Cavalier, în timp ce cu mîna ar fi
măturat într-un gest scurt tot trecutul
meu: „Dormi, Sancho...!”.

Numai gîndindu-mă la scena ce avea
să urmeze, la scena aceasta în care toți
s-ar fi coalizat împotriva mea din ne-
voia de a-mi rupe vestimentația orgo-
lioasă cu care îi sfidasem, de a-mi ne-
ga izolarea de restul lumii în numele
unei convingeri (nu din nebulă și ina-
daptabilitate ca ei, din degenerescență
ca ei, ci din voluptatea acelei convin-
geri) de a-mi sfîșia țaria, platoșa cura-
jului și a speranței, pentru a-mi împru-
mă mijlociv din resemnarea lor, nu-
mai gîndindu-mă la toate astea mi-a
venit să-mi iau lumea în cap, am plă-
nuit cîștigarea bătrînului, singurul ca-
re poate ține cumpăna, nu dreptă, dar
măcar într-o înclinație suportabilă, care
poate conserva liniștea noastră cea
de toate zilele, fără eforturi prea vizi-
bile.

Descopeream că în cercul nostru atît
de sudat colcăiau ciudate sentimente de
invidie. Ne învidiam unul altuia nefe-
ricirile, neșansele, întîmplările nefaste,
destinul de pierzanie.

Domnul amiral era singurul ajutor al
rușinii mele, iar Marta, singurul neîm-
păcat apărător al virtuții mele. Mă do-
rea pur și eroic. Eu, însă, mă întor-
ceam...

Uite, iubito, cum vin spre tine înar-
mat pînă în dinți să-ți înfrunt cerbicia.
Un ha-ha ironic se va abate asupra mea
și platoșa se va sfărîma, un hi-hi duios
înima îmi va străpunge și departe voi
fugi unde nu mă poți ajunge!

Cîndva își lipea palmele de lemnul
mesei și rostea fără șovăire următoarele:
„Uneori simt că n-aș putea trăi fără
tine, alteori îmi ironizez singur a-
ceastă nesăbuită credință, vine un val
la fel de nesăbuit al lucidității și ca-
păt o veselă încredere în indiferență.

Străinul acela, spun, străinul acela prea
străin, gîndesc — dar atît cît să-mi
stimuleze și mai puternic obsesia, să-mi
întrețin dorința și să vreau să mușc din
nou din sentimentul interzis!” Palmele
se adunau, se apropiau de pahar și au-
zeam clinchetul mărunt al sticlei lovite
de dinți, și-i vedeam razele umede, ră-
coroase jucîndu-i pe chip. Doamna ini-
mii mele mai sporovăia pe tonul acesta
cîteva clipe și cînd ajungea la conclu-
zia că șansele i s-au înmulțit, rostea
rar, cristalin, ca pe o rugă învățată în
fragedă pruncie: „Nu pot trăi fără tine,
Tudor!” Și dacă n-aș fi fost educat în
mijlocul bine statornicitei mele familii,
dacă n-aș fi fost învățat că nu e fru-
mos și elegant să fii prea sincer cu o
femeie aș fi umplut încăperea circiumii
de hohote de rîs, atît de puternic mă
impresionase jocul ei candid și feroce,
jocul ei de-a dragostea și de-a răutatea.
Dar mai subtil și mai pervers a fost dis-
cursul — foarte frumos și elegant, în
linia canonului de politețe — pe care
l-am ținut în onoarea femeii tinere ce-
și țesea plasa de păianjen cu o îndemîna-
re divină, demnă de o cauză mai bună.
Forța mea de persuasiune stătea în des-
coperirea unui element neașteptat în
argumentare, ceva pe care mîntea ei
prea febrilă să-l fi scăpat, să nu-l fi
putut preîntîmpina și, în general, a u-
nui element absurd, greu motivabil.
Am lansat la apă ancora: prietenia
mea cu bărbatu-său, cu Alexandru.
Sincer să fiu nu mă așteptam să aflu
adevărul, în timp ce mă căzneau să-i
explic cu cele mai fine nuanțe de ce
îmi este imposibil să renunț la această
prietenie. Am vrut pur și simplu să-i
dau Martei o zglobie motivație și tot
vorbind m-am trezit cunoscînd eu în-
sumi adevărul din propria mea gură.
Lucruri care stăteau adînc ascunse în
mine au ieșit la iveală declanșate de
dorința de a spune o minciună. Și jo-
cul s-a întors împotriva mea, pentru că
realitatea celor ce spuneam nu-mi era
favorabilă.

Nu pot nega faptul că am fost la
un moment dat captivat de propria mea
dizertație și am început să înțeleg cî-
teva lucruri care îmi rămăseseră pînă
atunci obscure. Explicația, ce mai, se
ținea pe picioare și aflam, o dată cu
Marta, rațiunile ascunse ale iubirii me-
le fraterne pentru Alexandru, tulburat
și totuși fără putință de a-mi camufla
satisfacția cu totul deosebită pe care
mi-o dădea cunoașterea tainei.

Am spus la început: „Știi prea bine
că la mijloc este și Alexandru”, fără să
bănuiesc unde voi ajunge. Marta a în-
găimat: „Alexandru, Alexandru, ești
fascinat de încăpățînatul ăsta!” și mă-
rturisesc că doar cuvintele ei au declan-
șat marea revelație. Aproape de la
sine frazele au început să curgă gră-
bite, clare: „Nu știu cît este el de în-
căpățînat, dar eu, în orice caz, sînt.
Fascinația asta pe care mi-o reproșezi
are un țel și iată care este el: nu pot
renunța la Alexandru — singurul din-
tre voi, adică dintre cei foarte apro-

pieți, care nu are încredere în mine. Marta, am nevoie de încrederea lui pentru că nu mi-a dat-o niciodată și pentru că nici nu-i trece prin cap să mi-o dea. Cred că am ajuns să nu mă mai intereseze dacă lumea este încredințată de valoarea ideilor mele (și, la urma urmei, nici n-ar folosi sufletului meu entuziasmul colectiv). Am depășit vârsta când competiția o duci cu toți cei de o teapă cu tine sau cu tine însuși, am ajuns la performanța de a lupta numai ca să conving pe unul singur, cel care se împotrivesc, deși se află cel mai aproape de mine. Alexandru are aerul că nu-i pasă de ce fac, important e că bem împreună, că ne trecem zilele împreună, că ne putem suporta unul pe altul. Dar are numai aerul — bănuiesc în adinc o neîncredere, o îndărătnică negare și asta mă scoate din sărite. Mă simt ridicol și-mi trece prin cap minunata idee că nu-l pot păcăli, că este singurul pe care nu-l pot păcăli. Înțelegi ce vreau să spun? Din pricina stării lui pasive încep să nu mai am încredere în mine. Încep să mă îndoiesc de rostul meu prea înaltul. Mă judec ca pe un înșelător și spun: nu-l pot păcăli. Îmi propun, de fapt, un joc fără acoperire. Chiar de-ar fi să crăp de dorul tău, n-aș renunța la jocul acesta, chiar de-ar fi să-mi pierd sufletul de dragoste și tot n-aș lăsa înșelătoria asta neterminată. Numai Alexandru îmi poate confirma că nu trăiesc degeaba și el nu vrea, se mulțumește să-mi spună prietenul meu, ca și când asociația simplă a doi indivizi în fața unei mese de circiumă sau înaintea mizeriei lor zilnice poate consolida o asemenea afecțiune. Sau poate își calculează...

Și Marta a sărit imediat: „Vezi, vezi... Singur intuiesti adevărul. Alexandru te lasă să-l pîndești tocmai pentru că altfel și-ar pierde asociatul! Între noi, vai doamne, e atîta indiferență! Dacă ne-am adunat și dacă adunarea asta supraviețuiește este pentru că ne-am legat unii de alții prin jocul indiferenței unuia față de celălalt! Splendid! Splendid! O să murim toți la fel, adică de moarte bună”. Și s-a ridicat violent de la masă și fără să-mi spună nici un alt cuvînt s-a dus și am aflat abia peste cîteva zile că bintuie împreună cu bătrînul amiral pe la Vărațic, că plecaseră cu el acolo unde fusese cu mine. Monstrul acela de femeie ștergea din memoria sa tînără amintirile care ne legau, pentru că explicația mea atinsese ceva real, adevărat, împotriva căruia nu se putea protesta. Marta părea că abandonează lupta, și am regretat.

Cînd s-a întors însă avea o teribilă poftă de a mă judeca; regreta, de asemenea, moanise pe cărările minăstirii o ură justițiară și de atunci a tot pregătit pedepsele.

Mi-am dat seama, în drum spre casa domnului amiral, că-i voi oferi un bun prilej să le și aplice.

Doar bătrînul mai era în stare să stăvilească elanurile crude ale Martei, să-i potolească mersul exaltat, privirile prea pătimașe.

Ploua des, înțefit, și am intrat în casa lor cu mult curaj, dar presimțind năvala apelor.

PRIN GEAMURILE ABURITE de căldura primului foc de toamnă se vedeau ramurile desfrunzite ale caisului, casele de peste drum încețoșate. Perdeaua rămăsese trasă. La intrarea mea, domnul amiral tocmai părăsise fereastra și se grăbi să-mi facă o cafea tare, fierbinte. Voia să mă încredințeze că nu dă un rost precis prezenței mele acolo, la aceea oră. Dis-de-dimineață nu venisem niciodată în casa lor, cu atît mai puțin cînd știam că Alexandru, Tamara sau Marta nu sînt în camerele lor. Niciodată nu-mi manifestasem dorința de a-i vorbi lui, în exclusivitate lui, și totuși nimic nu-l tulbura aparent.

Era îmbrăcat gros, își aruncase pe umeri halatul ponosit pentru că începuse să simtă, spunea, frigul de afară. Aștepta întoarcerea copiilor săi, privind pe fereastra aburită la puținii trecători de pe stradă, la casele vecine, la ploaia tulbure, la mișcarea înceată a ramurilor de cais, adică la peisajul lui obișnuit, decorul familiar de care nu se mai putea despărți. Întotdeauna ploaia și atmosfera de toamnă umedă îi provocaseră o plăcută stare de convalescență. Într-o asemenea zi toate trebuiau să fie la locul lor. El însuși își simțea în-

cheieturile putrede și trupul obosit peste măsură, dar demn de odihna ploii, de zgomotul mărunț al picăturilor pe pervazul ferestrei, demn de peisajul monoton și umed care se deschidea înaintea casei.

Era o zi de „liniște”, credea bătrînul, și-mi vorbea cu o voioșie colorată, tîndră în timp ce căuta ibricul, cafeaua și zahărul. Trebuia să înțeleg că venirea mea pe neașteptate nu putea tulbura acea „liniște” adîncă, statornică, aceea „liniște” de ploaie, de toamnă, de amiază cenușie.

Cafeaua mirosea plăcut. Bătrînul își întinse trupul slab, osos în fotoliul spart în care stătea de obicei Marta. „De cîte ori simt că vine iarna îi fur Martei jilțul de lingă sobă. Ea spune că puterea oamenilor stă în forța de a-și crea un ritual de viață pe care nici un eveniment, nici o întimplare să nu-l poată deteriora. Urmează, în mod natural, că eu sînt un om puternic. Ea mai crede

bătrînul deja începuse să mă ajute și enervat de perspicacitatea lui simteam o dorință involuntară de a-l respinge, deși venisem să-i solicit compasiunea. Lua-mi-ar dracu temperamentul cole-ric! Am simțit că ratez și am schimbat drumul rapid, ca să nu mă aventurez din inerție pe o splendidă opoziție. „Și sînt de părerea ei pentru că mie mi-a spus altfel”, am continuat, însoțind minciuna cu un zîmbet îngăduitor, adresat capriciilor Martei.

Mă gîndeam însă că ar fi timpul să spun de ce venisem și să las la o parte palavrele pentru momentele mai tîhnite. Știam că sînt presat, că ceilalți pot veni din clipă în clipă și din clipă în clipă aerul de respirat din aceea încăperea îmi putea deveni potrivnic prin energia prezență a Martei și că mă așteaptă o mică încăierare cu spiritul ei necruțător.

Am sorbit din nou din cafea, ca să-mi iau avînt, să prind puteri și cînd tocmai

propriilor sale gînduri: „Am acceptat. Mă simt obosit, îmbătrînit, depășit de anii care au trecut, incapabil să mă mai sprijin pe iluzia unei mari victorii. Vreau liniște, tăcere, izolare, un compromis binefăcător, calmant. Timpul mi-a alterat voința, a început să prindă mucegai. Trebuie să trăiesc în limitele posibilităților. Nu vreau să dramatizez mai mult decît trebuie dar simt o rușine imensă, domnule amiral, o rușine care mă apasă, care mă strivește. Nu mai am ce pretinde de la alții, trebuie să trăiesc prin propriile mele resurse. De acum cu greu îmi va mai acorda cineva înțelegerea pe care i-o voi cere. Pierd toate șansele de a mai fi victimă, de a fi suferit o nedreptate. Mi s-a spus azi că trebuie să primesc scuze, mă tem că va trebui să cer eu scuze că voi supraviețui acestei întimplări care mă dovedește neputincios nu cu oamenii, nu cu destinul, ci cu propriile mele bătrînești. Am simțit nevoia azi să mă împac cu cei ce-mi ofereau o soluție minimă dar confortabilă. Acum cîteva ani am făcut o comunicare științifică pe care nimeni n-a avut curajul s-o creadă. Am cerut verificarea ei experimentală și am fost dat afară. Directorului nu-i era simpatică mutra mea. Altora soluția li se părea prea simplă, incredibil de simplă”

Apoi am silabisit în așa fel încît nici un cuvînt să nu se piardă: „Nu v-am spus niciodată esențialul. Cineva, undeva, în lumea asta largă, a găsit un leac miraculos pentru boala căreia eu îi descoperisem un tratament. Boala este acum vindecabilă. Dar ipoteza mea? Ce trebuie să fac cu ea? E inutilă! Bine! Și cu mine cum rămîne? Cu mine ce să fac? Să-mi construiesc o altă speranță nu mai pot și tocmai neputința asta mă rușinează”.

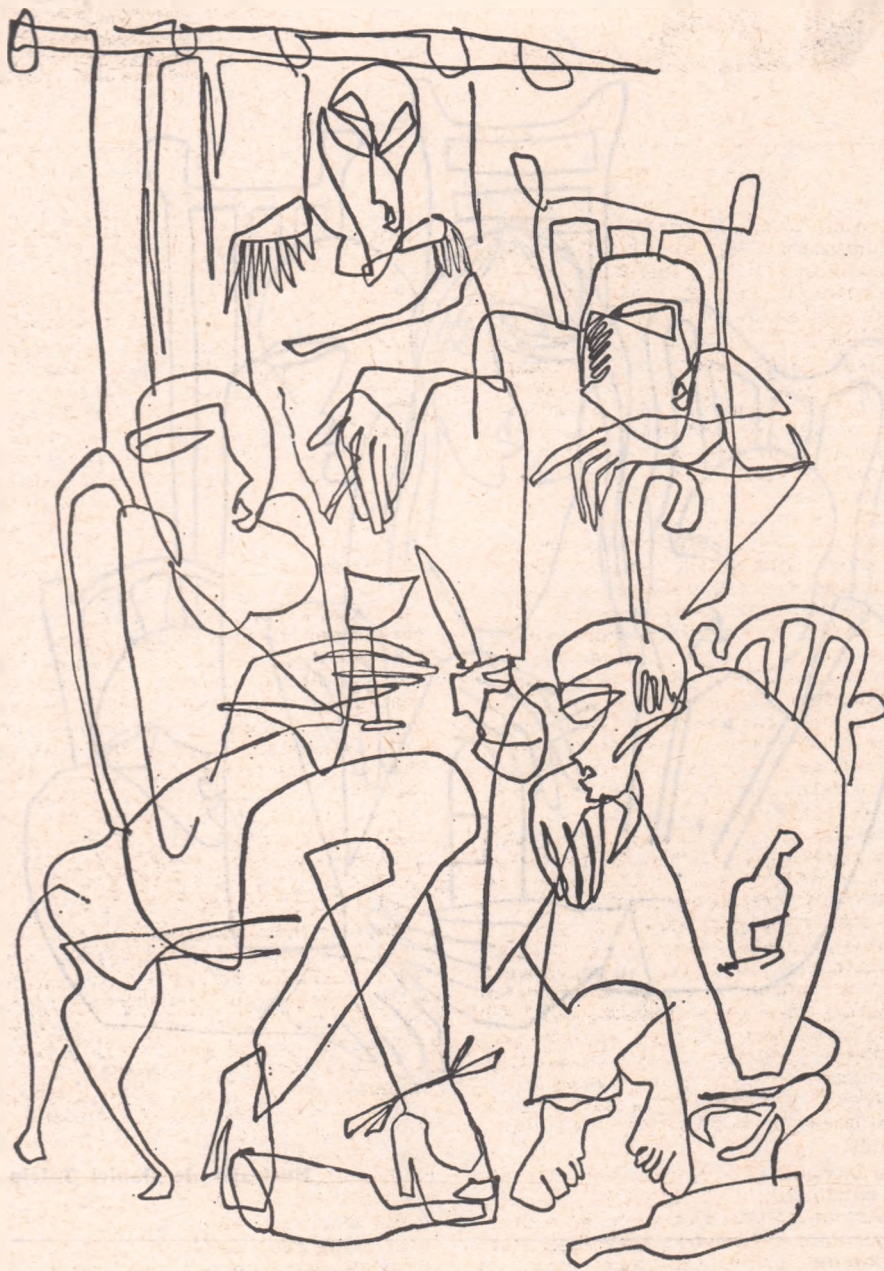
Bătrînul și-a început truda cu rîvnă, fără ezitare și i-am apreciat startul argumentelor. A făcut o comparație între situația mea și cea a lui Alexandru. Amîndoi, spunea, reacționam identic, ne retrăgeam în fața soluției catastrofale; anii, vîrsta, oboseala, ne făceau ponderați, prudenți, ne dezvoltaseră dorința de a limita spațiul de gesticulație, de a măsura pașii pe care îi mai aveam de făcut. Ne asumam de fapt o existență definitiv așezată, în care evenimentele să nu mai aibă decît un rol secundar.

Numai Marta nu putea înțelege fenomenul firesc care se petrecea cu noi. Era prea tînără ca să înțeleagă. Pentru ea intrarea într-o viață obișnuită însemna o lașitate. Ca orice om tînăr, vrea să vadă numai destine speciale. Nu trebuia să mă tem decît de ea și, de ce să n-o recunosc, de la început de ea mă temusem. El, amiralul, și Alexandru erau în măsură să priceapă lucrurile și să le cîntărească la adevărata lor valoare; Tamara ne iubea prea mult ca să se desolidarizeze. Chiar dacă am săvîrșit cine știe ce oroare, tot ar sta alături de noi, încercînd să ne găsească o justificare și să ne convingă de temeiul ei. Cînd Marta cu naivitatea ei feroce invocase odată nevcia de Adevăr. Tamara fusese aceea care risese cu hohote: „Da'ce, de adevăr am nevoie? Iubito, am nevoie de voi, de fiecare din voi, așa cum sînteți, indiferent dacă adevărul e de partea voastră sau nu.” Tamara, îmi spunea bătrînul, e mai înțeleaptă decît toți, pentru că își interzice perceperea binelui în afara mediului ei intim, pentru că nu cere de la nimeni mai mult decît poate obiectiv da.

Cuvintele i se înșirau molcom ca o liturghie și eram din ce în ce mai fascinat de calmul lui desăvîrșit. Deși vorbea despre toți, despre Alexandru, despre el, era evident că subiectul adevărat îl constituia Marta. În surdina persista teama pentru reacția ei. Dragostea paternă, discretă a domnului amiral îmi fu transmisă și m-am trezit gîndind la Marta ca la un copil delicat, ca la o ființă fără apărare, care trebuie cu totul special, să fie menajată. Am vrut totuși să corectez imaginea, dar domnul amiral m-a oprit. Simțise ce intenționez și a intervenit cu o explicație necesară. Eram îngrijorat de ostilitatea care s-ar fi abătut asupra mea în clipa în care Marta ar afla mult așteptatul meu viitor conturat într-o existență funcționarească, birocratică.

BĂTRÎNUL SE RIDICĂ din jilțul său preferat și se apropie de mine cu pași înceți. Își propti un umăr într-un colț al sobei și, înfîgînd un deget în aer, își

(Continuare în pagina 20)



Ilustrație de Daniel Tolciu

că la fel este și fiu-meu, Alexandru, doar dumneata ai face excepție. Ești un om slab?”, mă întrebă bătrînul, uitîndu-se la mine peste umăr, cu un zîmbet amuzant, de parcă ar fi vrut să-mi explice tandra lui toleranță pentru judecățile prea pripite ale Martei. M-am mulțumit să încuviințez din cap. Dar domnul amiral reluă cu tonul cu care dai o replică, de parcă i-aș fi răspuns negativ, aș fi polemizat, și el era dator să se asocieze acestei păreri contrare cu toată seriozitatea. „I-am spus că puterea unui om vine în clipa în care își poate justifica existența, atunci cînd pentru ceilalți devine atît de necesar încît are voie să facă orice, are voie să și eșueze”. „Îmi pare rău, sînt de părerea Martei”, spusei încet, cu lene, înțelegînd că

alcătuisem o strălucită introducere, bătrînul mi-o tăie scurt: „S-a întîmplat ceva?” L-am privit cît puteam eu de duios și i-am explicat ce, așa cum voise prin întrebarea aceea foarte directă: „S-a întîmplat inevitabilul. S-au încheiat petițiile mele, anii mei de memorii, de cereri, de solicitări, de audiențe, de revoltă, de alergătură. Dreptul pe care mi l-am tot cerut mi-a fost acordat, domnule amiral. Sînt reintegrat în muncă. Recunosc că au săvîrșit o eroare. Noul director a ajuns la concluzia că trebuie să rezolve cazul Tămăduitorului. Și mi-au dat un os de pește să mă înec cu el”.

Am făcut o pauză pentru ca bătrînul să înțeleagă de la sine urmarea, în așa fel încît cuvintele mele să fie doar ecoul

LA IARNĂ...

(Urmare din pagina 19)

punctă astfel cuvântarea: „O judecați prea aspru! spunea. Vă stă tinerețea ei ca un ghimpe în ochi. E neplăcut desigur să fie cineva care să înregistreze cu atita duritate eșecurile voastre, dar priviți lucrurile și din cealaltă parte, din punctul ei de vedere. Ce spectacol îi oferiți voi? Ce peisaj înălțător i se deschide prin voi? Oboseala și îmbătrânirea nu este cel mai tonic spectacol pentru un om tânăr. Lășitățile, ezitățile, capitulările voastre îiucid orice iluzie. Ea trebuie să creadă în noi și noi nu-i oferim decât o grotescă reprezentăție de circ. Vă vrea luptind cu balaurii și voi tocmai vă lingeți rânile după măruntă bătălie cu ciinele vecinului. Ar trebui apărată, ar trebui împiedicată să ne vadă, ar trebui scoasă dintre noi, luată de după umeri ca un copil și împinsă afară în lume. Toți vă simțiți vinovați față de Marta, și ca să vă ascundeți vinovăția vorbiți despre ea ca despre o fiară, exagerați violențele ei, duritățile ei, îi băgați în cap că e brutală. E singurul balaur cu care vă mai permiteți să luptați!”

Ah, cum gilgia risul în mine! Marta era chiar un balaur. Domnul amiral reușea, în patetismul său deșăntat, să devină îngrozitor de ridicol, trădându-și scopul. Voia doar să mă determine a tolera viitoarele brutalități ale Martei în numele tinereții ei și trebuia să trag concluzia că nu mă va ajuta în nici un fel sau numai în acest fel, adică în consolidarea rezistenței mele și nicidecum în atenuarea reacției ei. Insinua chiar că mi-aș merita pedeapsa și că era vina mea nefericirea Martei. I-am dat dreptate într-o ordine obiectivă a lucrurilor, dar în ordinea mea, subiectivă, îmi venea să mor de ris. Și pînă la urmă nu m-am mai putut stăpîni. Dacă Marta avea dreptul să mă judece, atunci multe nu înțelesesem din viață, mult mai aveam de învățat.

Domnul amiral a coborît mina pe care o întinsese patetic în timpul demonstrației și uimit de hohotele mele neașteptate tăcu trist. Am știut ce gîndește și m-am hotărît să nu mai fiu ipocrit, era momentul să-mi justific exact reacția și nu să-mi caut o explicație lăaturalnică. De aceea am făcut un semn cu mîna, din care trebuia să afle că pricepeam tîlcul nestăvilitei sale elocvențe și, aplecîndu-mă peste marginea fotoliului, l-am șoptit stins, în dorința de a-l ironiza tristețea: „Am venit la dumneavoastră tocmai ca să mă ajutați să nu stîrnesc deziluziile și crizele de disperare ale Martei. Eu știu cum mă pîndește, știu că așteaptă de la mine să făptuiesc un miracol sau să mă prăbușesc, pentru ca ea însăși să aibă o dezlegare în viața asta. Spectacolul de care vorbiți l-a vrut, l-a așteptat, l-a căutat cu lumînarea, la urma urmelor. Un om tânăr n-are ce căuta în casa asta, printre oameni ca dumneata, ca Alexandru sau ca mine. Un om tânăr să stea afară la soare, să-și petreacă zilele și nopțile printre alți oameni tineri. Dacă a vrut însă să stea aici înseamnă că în ea, în adîncul ființei ei stă un animal neîmplînzit, că în sufletul ei e bolnavă, că are un gust morbid, nesănătos pentru spectacole grotesci. Eșecurile noastre sînt pentru ea hrană bună, prielnică. Scoateți-o afară la aer și o să urle de durere. Am venit să vă rog un lucru esențial pentru ea și pentru noi.” Dar n-am reușit să termin ce aveam de spus că bătrînul s-a repezit la mine: „S-o lăsăm să plece!” „Nu poate pleca dintre noi!” „Asta și voiam să-ti spun. Că va pleca pentru puțin timp și se va întoarce blîndă, supusă, în apele noastre.” „S-o lăsăm să fugă furioasă, mîhnită, umilită de spectacolul decăderii noastre și se va întoarce după puțin timp spășită, acceptîndu-ne așa cum sîntem, fără să se mai revolte și fără să mai opună rezistență. Marta este aproape, foarte aproape de bătrînețe.” Dar m-am oprit aici pentru că tăcerea bătrînului și liniștea lucrurilor casei sale m-au făcut să-mi aud deodată vocea — severă, dramatică, încărcată de un patetism în fel de ridicol ca al domnului amiral!

Plutea între mine și el o undă hipnotică care îmi ațipise luciditatea și cu-

vintele, ca și vocea cu care le rosteam, îmi păreau dictate de o minte străină. Ecoul propriului meu glas mă făcu să-mi opresc frazele avîntate, siderat de forța de influențare a bătrînului.

Mă determinase să intru în jocul lui, deși începusem calm, logic, cu o ostilitate abia reținută, sfîrșisem prin a-i acorda înțîmțetea și zîmbetul pe care nu și-l putea ascunde m-a încredințat că e perfect conștient de radiațiile emise. Am lăsat să-mi scape un „fir-ar să fie!” și a fost rîndul lui să ridă cu hohote scurte, strănutate, ca ale tuturor bătrînilor ce nu se tem de bătrînețea lor, ci, dimpotrivă, o adoptă ca pe o a doua natură, ca și cînd ea ar fi starea lor fundamentală, pe care ar fi aștep-

tați în spatele unei agresive nevoi de sacrificiu.

Marta, mi-ai frînt atunci inima. Erai cu totul neajutorată, nespuse de frumoasă în delicata ta însingurare! Și mi-au picat lacrimile simbolice în cafea și zeama aceea neagră s-a sărat îndeajuns încît să spun: „Sfîntă femeie, care nu vrei să rostești decât adevărul, vei plăti prea scump nețărîmura frumuseții a firii tale!”

N-am reușit să fiu altfel de ironic, încît să-mi treacă neașteptata criză sentimentală, că în camera domnului amiral au apărut ei, uzi pînă la piele și amețiți de băutură, și Marta se rezemă de brațul lui Alexandru, bocînd aceleași neînțelese cuvinte: „Nu mai pot, nu mai pot!” Tamara ne pupă pe toți pă-

determinat pe Alexandru să urle la mine în clipa în care bătrînul amiral tocmai aducea cafelele: „Ce stai, mă, ca la paradă! Șochează-ne cu un cuvînt de spirit!” Glumea, sau voia să fie de-a dreptul grosolan, n-am înțeles, dar m-a luat de mîncă și m-a tras cu brutalitate: „Hai, savantule, distrează-ți prietenii!” L-am lovit cu putere peste mîna și mi-a întors gestul. Tamara a încercat să ne îndepărteze, dar era prea tîrziu. În învălmășeală nu mai auzeam decât cuvintele stînte ale Martei „nu mai pot, nu mai pot!”

URA MEA de peste zi se transformă într-o oarbă minie, într-o nevoie de descărcare brutală, violentă. Alexandru era moale, fiasc, în ciuda masivității lui, alcoolul îi înmuiaze forța și mai mult se bălăngănea fără sens cu mîinile întinse spre mine decât se lupta, iar eu nimeream de fiecare dată din plin. Trecu un timp pînă cînd Tamara reuși să ne despartă. Ne bătusem fără să urlăm unul la altul, pe mutește, infundat, fusesse un exercițiu necesar, o gimnastică necesară pentru dezmoțirea nervilor. Tamara se speria și din sperietură se lepădase de ceața beției. Ne privea uimită: „Ați înnebunit!”

Domnul amiral rămăsese cu tava plină de cești într-o mîna și cu ibricul în cealaltă, privind ușa care dădea în hol. L-am văzut cu surisul lui mulțumit întins pe față și am crezut o clipă că scena l-a amuzat. Mi-a aruncat o privire plină de înțeles și după cîteva secunde am auzit ușa de la intrare trîntindu-se puternic.

Marta plecase. Fusesse așa cum voisem noi și știa însemna că fusesse avertizată, că știa de întîmplările mele din acea zi.

Alexandru își culegea trupul din colțul unde îl trimisese în ultimul elan al furiei și, aplecîndu-se spre mine, îmi șopti cu voce hîrîită de alcool: „Am aflat că intrași în slujbă. Felicitările noastre, doctore Pasteur! Mai aflăram că boala își găsi vindecarea și, deci, leacul ăla, leacul ăla, scumpule, e ceva care ar putea să nu fie, ceva ca o lipsă pe care nimeni n-o resimte. Aflăram pentru că Marta a întrebat, altfel rămîneau de-a pururi în întuneric neștiinței! De ce ne ținuseți în întuneric și în neștiință, prietene? Ce boli vrei să mai vindeci? Ne-am săturat de bunul tîmăduitor! Ești un viitor sluibas, bătrîne? Care va să zică ești de-al nostru!”

Nu-l mai auzeam bine. Gîndurile îmi fugeau spre Marta și pentru o clipă am văzut hidoșenia spectacolului pe care i-l dădusem, am privit totul din locul ei, așa cum spusese amiralul, și m-am convins că nimeni dintre noi nu mai are vreo scăpare. Bătrînul avea dreptate și m-am rugat în tăcere ca tinerețea ei să o ajute să reziste, să nu se mai întoarcă, să scape, să fugă departe, cît mai departe.

În camera domnului amiral nu se mai putea respira.

Să descopere măcar Marta aerul curat și proaspăt, spațiile largi cu multă vegetație.

Dar m-am rugat mincinos, pentru că imediat am regretat, în chiar clipa următoare socoteam că nu a ajuns prea departe și că mi-ar fi ușor s-o aduc înapoi. Numai în camera domnului amiral putea respira aerul pur al bătrîneții ei adevărate.

Toți se potoliseră. Tamara și Alexandru își sorbeau liniștiți cafelele, iar tatăl lor părea mulțumit, de parcă lucrurile decurseseră firesc, cu o prea mare grabă, dar așa cum le plănuiuse el dinainte. Avea întipărită pe față fericirea rapace a celui ce și-a făcut datoria, ce și-a îndeplinit vîceniile pînă la capăt.

Afară ploua rece, ramurile caisului băteau în ferestre și Tamara, lăsînd ceașca pe marginea mesei, suspină pentru un gînd al ei ascuns: „La iarnă, la iarnă...”

(Fragment din romanul Masa zarafului)



Ilustrație de Daniel Tolciu

tat-o cu nerăbdare, sărînd peste etapele anterioare, refuzînd tinerețea, adolescența. Domnul amiral ridea triumfal. Mă urise mult timp pentru îndărătnicia cu care rămăsese rece la farmecul vorbirii sale și prinsese acum momentul de slăbiciune, îl exploatasă și cedarea îl umpluse de o exaltată bucurie.

Plăcută după-amiază petreceam cu domnia sa în așteptarea înfrîngerii mele! Mă simțeam nedreptățit, înșelat. Oprit din hohotele gilguitoare, bătrînul mi se adresă senin și pașnic: „Trebuie s-o lăsăm să plece și, nesilită de nimeni, se va întoarce.” Clipi des, cu un fel de complicitate, și mă luă astfel părtaș la un plan subtil de dezarmare a Martei. Vanitatea lui depășise orice margine și se mișca acum în fața mea în voie, fără ipocrizie, fără fățărnicie inutilă.

M-am simțit șantajat, corupt, dar am încuviințat proiectul, deși îmi repugna sentimentul posesiv al bătrînului amiral. Mi s-a făcut milă de Marta, de fragilitatea ei ciudată pe care o ascundea

țimaș, strigînd arzător: „Scumpii mei, ne era dor de voi. Ne-am îmbătat ca niște nemernici! O să se învîrtă pămîntul atît de tare, că o să ne trezim azvrîliți pe cîte o planetă pustie și o să ne roadă uritul și plictisul.” Iar Alexandru, căuțîndu-și un punct de sprîjin, răsturnă macheta navei domnului amiral și în hohote uriașe arătă Martei „tragicul naufragiu, buna mea, tragicul naufragiu!”

Bătrînul se ridică solemn și decretă nevoia imperioasă a trei cafele mari. „Mari, mari și amare, amare!”, îl îndemnă Tamara în timp ce-și răsucea cu insistență o țigară între degete. Marta se așezase cu coatele rezemate de masa bătrînului și cu fruntea în palmă își clătina capul cînd la dreapta, cînd la stînga repetînd același refren stupid: „Nu mai pot”. Nu-mi reveneam. Gălăgia lor mă indispusese, îmi tăie orice chef de a mai supraviețui. Nu băusem nimic și nu puteam avea cît de cît vitalitatea lor înșelătoare, fi priveam rece, distant, cred chiar ostentativ și asta l-a

PEER GYNT de IBSEN

Teatru

IBSEN avea aproape 40 de ani când a început să scrie *Peer Gynt*, dar în el mai trăiau, strălucitoare, poveștile septentrionului, foind de spiriduși și uriași, duhuri ale fiordurilor înghețate și fecioare zălunde ale pădurilor de argint, amestecându-se în istorii marinărești ale strămoșilor veșnic călători spre un sud mirific. Scriitorul mai elaborase până atunci câteva feerii și drame istorice și încerca acum o sinteză a folclorului și literaturii culte, implicând în simbolurile alese o credință filozofică individualistă, de eliberare din provincialismul mărginit și, deopotrivă, un sentiment național luminat de statornicie.

Ambele direcții ale gândirii ibseniene din acel anotimp al biografiei sale se întâlnesc și se confruntă în numeroasele tablouri ale poemului dramatic; el pare fiind o saga înțeleaptă și rece, fiind o nastratină solită, iar narația e fiind a unei călătorii fabuloase prin ținuturi subpământene, care vor să-l înălțuie pe om, când a unul roman picarelesc, liber, plin de pozne, când a unei aventuri moderne cu inserții pamfletare anticolonialiste. Istoria lui *Peer Gynt* e istoria omului într-o eternă căutare de sine, dar nu un om universal, ci un năstrușnic norveg, poet popular fantastic care, minat de tulburi amintiri vikinge să-și caute norocul pe mări depărtate, e damnat să cunoască deșertăciunea goanei după plăceri trecătoare printre străini și să se întoarne căit la ai săi, unde fericirea, vinată de el aiurea și zadarnic, îl adăsta în poartă.

Prea încărcat de fapte dispărate și prea împovărat de intenții demonstrative nu îndeajuns de limpezi, poemul își taie citeodată propria-i frumusețe prin discursuri azi cam naive ori prin lungimi adramatice, astfel că strădania oricărui spectacol e mai totdeauna de a-l concentra și unifica. Un examen școlar românesc mai vechi ni-l prezenta la Institut, într-o versiune redusă, cu accent pe comedia lirică; o trupă poloneză ne arăta, de curind, la București un text constrins sever pe o idee monocordă, de tragedie atemporală; echipa de la Piatra-Neamț caută să cuprindă în-

tr-o reprezentație bogată și multicoloră esențialul, adică însăși călătoria îndelungată a eroului, care se îmbogățește mereu cu experiență sărăcindu-se în ani, trăind și gândind asupra celor trăite, până la dobândirea concluziei celei mai înalte — din păcate și ultima.

Decorul esențializat, de lemn brut, cu pante parcă mereu mai înclinate și poduri moi, incerte, dominat de o imensă roată de moară, e el însuși simbolic pentru curgerea neoprită a existenței lui *Peer*. Aici are loc nunta de unde flăcăul ghidus fură mireasa altuia — o nuntă admirabilă, cu un straniu lăutar orb, care scriștie pe o singură strună a vioarei, cu dansuri mute și nuntași ciudați; tot aici se vor aduna, noaptea, priculicii, în blănuri de fiare și coifuri cu coarne de bou, ca să-l însoare silnic pe *Peer* cu fata regelui lor, într-un sabat bizar și foarte spiritual totodată, prelungind în coșmar nocturn și diformind în lumină selenară evenimentele de peste zi; și tot aici se va întoarce îmbătrânitul călător, ca să dea cea din urmă luptă cu Moartea, intruchipată de un tânăr și vicelân Topitor de nasturi.

Dacă spectacolul ar fi păstrat mereu acest cadru ar fi strâns în el, cu aceiași actori, toate imaginile caleidoscopice ale aventurilor eroului, am fi avut probabil o operă scenică excepțională. Căci călătoria aceasta prin spații și timp ar fi rămas toată pe o culme a poeziei, — acolo unde părea că sintem înălțați în primele tablouri scenice, când nu știam dacă estețel și neînfricatul tânăr a plecat ori nu și a visat ori nu faimoasele întâmplări, le-a parcurs aievea ori numai și le-a închipuit, rămânând o viață întreagă în bordeiul său sârman din codrul populat de fantasmă.

Dar, de la un moment dat, sintem proiectați în alte universuri: un deșert plat de pînă nisipie, cu un grup gălăgios și dezacordat de cheflii, un ospiciu cu demenți ce-și cîntă, fiecare, cu virtuozitate, partiturile oblice (dar personajul central dispăre), într-o oază orientală unde flutură corturi și veșminte galeșe de mătase — narația destrămându-se, imaginile încețoșându-se, oamenii perindându-se

doar pentru a rosti, cu pripă prea sfrugincioasă, cri cu stinjenitoare zăbavă, texte incolore.

Invenția tinerei regizoare Cătălina Buzoianu (ajutându-se cu scenografia fiind strălucită, când anodină a lui Mihai Mădădescu și cu câteva tulburătoare leitmotive vocale scrise de Sabin Pautza) este adesea surprinzătoare. Gîndirea regizorală e cultă, expresivitatea studiată, dînd mereu senzația spontaneității, echilibrul între patetism și voințe — ambele măsurate, cu tact — e matur, mișcarea ordonată și sigură, originalitatea compoziției, desfășurată în planurile largi, indiscutabilă. Dar lipsește o idee puternică și consecventă, care să vertebralizeze întregul și să se imprime în memoria intelectuală ori afectivă a spectatorului. Nici accentul dramatic nu cade totdeauna exact unde trebuie și cu forța necesară. De aceea sensurile poveștii acesteia frumoase nu prea sînt extrapolate spre orizonturi filozofice și rămîn citeodată închise în miezul mic al narației, pierind din amintire odată cu ea. Căci poveștile rămîn de obicei prin înțelesuri, nu numai prin anecdotă.

Eternul peregrin *Peer Gynt* — actorul Mitică Popescu, foarte potrivit ales pentru rol — trece cu inspirație, într-un stil clar și direct, prin geografii și fabule, cultivînd o modalitate poetică modernă și

un umor sec, personal, dar luind prea adesea textul în litera sa și evocînd prea arareori ceea ce e dincolo ori dincoace de replică. Poate și fiindcă meditează prea puțin în acțiune, deși e invitat mereu de dramaturg și regizor s-o facă. Cum mai fiecare interpret joacă mai multe roluri, rămîne să fie apreciat în principal actorul — de pildă Cornel Nicoară, un potcovar masiv și autentic, Nina Zăinescu, fermecătoarea și blînda Solveig, Eugenia Balaure, notabilă prin dezinvoltură și spirit, Boris Petroff, poate cel mai bun și solid comic al trupei, Valentin Uritescu, excelent actor de compoziție, cu bun simț scenic, Adria Almăjan (Mama), Gelu Nițu, Constantin Cojocaru și alții. La drept vorbind, mai toată lumea se integrează bine și convins în ansamblu și execută translațiile prin roluri diferite cu aplomb, figurînd păstorițe, priculici, harpii, nebuni blînzi ori bătaioși, țărani, marinari, doctori, exploratori, cadine, ba chiar și făpturi fără identitate, care dau un mister cald spectacolului acesta atît de tineresc și interesant prin cusururi ca și — mai ales — prin ineditul substanțial. Prin el, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț își onorează în mare măsură atît emblema cit și reputația.

Valentin Silvestru

ÎNNOIRI LA CIRC

CIRCUL ne invită, în sfîrșit, la o premieră a sa. Faptul arată că noua conducere a instituției — director: Ion Boca, director adjunct artistic: Aurel Iozefini, director adjunct administrativ: Nicolae Vlădescu — a desprins bune învățăminte din avaturile de pînă acum ale circului bucureștean, din criticile ce-i fuseseră aduse. Și, în primul rînd, și-a însușit acel adevăr potrivit căruia rațiunea de a fi a oricărei instituții artistice care se respectă o reprezintă dialogul permanent cu propriul public. Din acest punct de vedere, premiera *Planetele rid sub cupolă* se vrea un punct de cotitură în activitatea pe plan intern a circului nostru, oferind totodată sugesții asupra principiilor în virtutea cărora își propune să acționeze de acum încolo instituția respectivă, asupra celei calitative pe care-și propune s-o atingă și depășească.

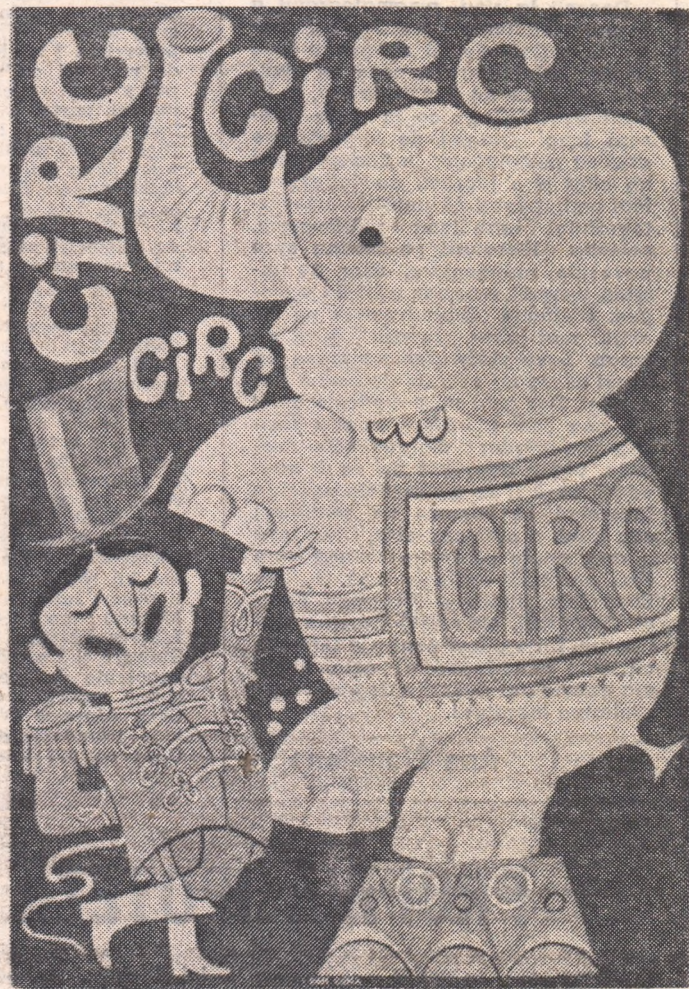
În acest sens, dintr-un spectacol care n-a coborît în nici unul dintre momentele lui sub nivelul bunei profesionalității specifice (și sublinierea se impune ca o trimitere la observațiile pe care ni le propunem ceva mai jos) am reținut câteva numere excelente. De pildă, „Dresura originală” prezentată de Ecaterina și Sergiu Dermengi. O compoziție alertă și plină de umor, transformînd arena într-o Arcă a lui Noe unde conviețuiesc în bună înțelegere țapul negru și papagalul, purcelul și pelicanul, maimuța și pisica, cățelul și vulpea, corbul și lama și cite și mai cite... Apoi, impresionează siguranța nonșalanță cu care Aurel Stan își domină cei șase lei, grozavele fiare conduse de tridentul, biciul și privirea dresorului

oferind frumoase evoluții de ansamblu din care, bineînțeles, nu lipsește tensiunea proprie unor asemenea numere... La fel cum, din rotirea iute a excelentului „Carusel acrobatic”, compoziției Trio-ului Casian fac un adevărat tur de virtuositate, de ritm înțeles ca element esențial în stîrnirea emoției, de adresă athletică fără cusur, potențată temperamental pînă la sufocarea privitorilor. Ne-au plăcut, cu unele rezerve, Duo Cristea în „Cowboy” (excellent în evoluția cu biciul, nepus la punct în aceea cu cuțitele și tomahawkurile), „Bicicliștii acrobați” — Lupașcu (pe care i-am fi dorit mai vivaci) și „Sabia balansată”, număr el însuși în premieră, executat de tinerele Nadia și Carmen Amandos, cu prudența firească unui debut...

Însă, din păcate, pe planeta circului am văzut și... invadatori. Și nu este vorba de numărul „comic” cu acest titlu, a cărui lipsă de haz putea fi în definitiv trecută cu vederea într-o dare de seamă ca aceasta, scrisă sub semnul bunelor speranțe. Este vorba despre altfel de invadatori. Ei se numesc: cupletele, prezentarea „de rampă”, intermezzo-ul coregrafic etc. și s-au ivit pe tărîmul circului de pe planete care aparțin altei galaxii: revista, music-hall-ul, estrada, concertul distractiv. De pildă, textul prezentării, lung și întortochiat (autor Mihai Maximilian), ține de alt gen de spectacol decît acela al circului, care presupune, se știe, un comperaj lapidar, tranșant, fără fioruri lirice și, mai ales, fără „bancurile” specifice revistei sau estradei. La fel

cupletele, rostite în nota obișnuită de către Radu Zaharescu, ocolărează reprezentația într-o nuanță care nu este proprie circului. Lucru care se poate spune și despre evoluția corpului de balet, gîndită de Sandu Fayer la modul strict revuistic. (Să fim înțeleși, nu prezența intermezzo-urilor coregrafice ni se pare nepotrivită în acest spectacol, în reprezentațiile de circ în general, ci conceperea lor într-un mod nespecific circului, adică fără elemente dacă nu de acrobație, măcar de gimnastică artistică. Pentru că rațiunea de a fi a reprezentațiilor de circ rezidă în elementul-dificultate, în performanța forței, a agilității, curajului care-l deosebesc pe omul din arenă de cel din stal.)

Unicul moment comic în întregime specific — bufonada cu Mihai Ciucă



Aflș de Dan Cioca

Într-un clown amintind de clasicul Ciacanca și cu Tonino într-un August Prostul cît se poate de tradițional — s-a bucurat de bună primire din partea publicului, evidențiindu-se strălucitor între cupletele mai mult sau mai puțin muzicale, bancurile cu Goguță Dumitrescu, flașnetarul și alte „cioace” estradiste, discutabile și la ele acasă, iar aici cu totul neavenite.

Așadar, pe „planeta” *Circ*, într-un spectacol meritoriu, am văzut invadatori. Ei s-au insinuat și în conceperea partiturii muzicale — evident specifică concertului distractiv — și chiar în dirijarea luminilor, lipsite de culoarea tare, netă, pe care o pretinde circul.

Petre Dragu

Literatură și literaturizare în film

DIN PĂCATE, de cele mai multe ori, în film, literatura și literaturizarea se confundă, cu atât mai ușor cu cât și una și alta sînt opuse în esență artei cinematografice. Dovadă: marii regizori s-au ferit nu numai de literaturizare, ci și de literatură. Un Orson Welles, ecranizîndu-l pe Shakespeare sau pe Kafka, un Visconti, ecranizîndu-l pe Lampedusa sau pe Thomas Mann, nu au ilustrat cu imagini mai mult sau mai puțin frumoase **Macheth**, **Procesul**, **Ghepardul** sau **Moartea la Veneția**, ci au creat opere noi, guvernate de alte legi și înrudite cu operele de la care au pornit numai în măsura în care un val este înrudit cu o colină de pe fundul oceanului.

Decenii la rînd, cinematograful a încercat să imite literatura și, pentru că mijloacele lui nu aveau încă finețea celor literare, ceea ce ajungea pe ecran nu era literatură, ci literaturizare. Ceea ce în carte fuseseră lungi pagini de tulburătoare analiză psihologică, în film devenea un oftat și o lacrimă de glicerină. Mai mult, pentru că uneltele cinematografului erau încă rudimentare, selecția literaturii se înclina spre poveștile rudimentare, ușor de înțeles, ușor de rezumat, ușor de transpus. Niciunde melodramele nu au avut mai mare succes decît pe ecran. **Love story** demonstrează că acest succes nu este de domeniul trecutului. Dar asta nu dovedește decît că, așa cum literatura poartă rușinea povestirilor din revistele ilustrate, filmul adevărat nu va fi niciodată părăsit de nesfîrșitele pelicule încercînd să mimeze un sentiment sau altul, o artă sau alta. Cînd însă o artă poate să înșire nume care să-i aparțină exclusiv ca: Griffith, Eisenstein, Stroheim, Bergman, Fellini, Antonioni, ea există de sine stătătoare. E de ajuns pentru a înțelege că, prin capodoperele sale, filmul s-a emancipat definitiv de sub suveranitatea literaturii.

Ana Blandiana



Cadru din „Toamna Cheyenilor”

PE VREMEA cînd făceau război yankeilor, cu ce se indeletniceau triburile de piei-roșii? Cu nimic alt decît cu vînătoare. Vînătoare de bizoni. Care astăzi nu mai există. Americanii au stîrpit rasa zimbrilor, pe care nu-i mai găsim decît în rezerve zootehnice. Iar indienii au fost, la un moment dat, osîndiți toți la moartea prin foame. Americanii pretind că li s-au oferit pămînturi pe care să le cultive, și că indienii au refuzat să fie agricultori. Nu este tocmai așa. Indienii au fost izgoniți de pe terenurile fertile și plasați în locuri sterpe. În multe și singeroase războaie cu pieile-roșii, aceștia erau totdeauna în defensivă, fiindcă americanii violau regulat tratatul încheiat. Niciodată un șef de indieni nu și-a călcat cuvîntul. Toate atacurile lor erau mișcări de apărare. E drept că, în „cucerirea Vestului”, yankeii erau tot atît de nemiloși cu rivalii și concurenții lor pur yankei. Ba chiar în aparență, față de indienii purtarea lor avea aerul de a fi mai filantropică: li se dădea pămînt și fiindcă acel pămînt era îngrozitor de fertil, li se mai trimiteau și alimente. Desigur, puține. Exact cît să moară lent de inanție. Iată de ce uneori un trib întreg își părăsea „rezervația” și parcurgea mii de kilometri ca să se întoarcă pe pămîntul mai bun de unde fuseseră izgoniți.

Filmul lui Ford: **Toamna Cheyenilor** (Cheyennes) este povestea riguros istorică a unei asemenea tragice odisei. O sută douăzeci și cinci de filme a făcut John Ford, acest titan al cinematografului american. Dar, din toate, acesta, de care ne ocupăm acum, e poate cel mai reprezentativ.

Ford a creat cele mai bune filme western. Încă de la început, între 1917 și 1922, el regizează peste treizeci de western. Apoi, cel mai artistic western din cîte s-au făcut vreodată va fi faimosul său **Stagecoach** (Diligența), apoi **Scumpa mea Clementina**, unde apar figurile legendare ale lui Wyatt Earp și Doc Holliday (în persoana lui Henry Fonda și a lui Victor Mature); apoi: **Cine l-a împușcat pe Liberty Valance** (cu John Wayne, James Stewart și Carradine) —, tot filme binecunoscute de spectatorul român. Iată ce spune autorul (numele său adevărat e Sean Aloysius O'Fearna): „Sînt de origine irlandeză, dar de cultură western. Ceea ce mă interesează este folclorul

West. documentarul West. Îmi place aerul liber, spațiile vaste. Am fost cowboy. Sexul, obscenitățile, degenerații, asemenea lucruri nu mă interesează”.

Mitry (decanul Academiei cinematografice din Paris) spune că originalitatea lui Ford e de a descrie pe oameni nu în timp, ci în spațiu. De a alege o situație tragică (aproape totdeauna cu pericol de moarte), apoi în jurul acestui „moment”, lăsînd pe oameni să se descrie singuri, să devină ei înșiși, să se depășească fiecare altfel, să devină fiecare altcineva, mai adevărat decît cel curent. „A găsi (zice Ford) excepțional în oarecare, eroism în cotidian, asta urmăresc eu. Precum și să găsesc comic în tragedie”. În toate marile sale filme (**Diligența**, **Lungă călătorie acasă**, **Patru pierdută**, **Fort Apaș**, **Liberty Valance**, **Fruitele minții**, **Cum am cucerit vestul**) subiectul e primejdia de moarte, în mijlocul căreia oamenii se „depășesc” pe sine, fiecare altfel. Și tot așa — poate chiar mai ales — se petrec lu-

crurile în filmul nostru: **Toamna Cheyenilor**, unde regăsim pe mulți din actorii preferați ai lui Ford, în special pe Richard Widmark (egal de bun în colonelul american din **Procesul de la Nürnberg**, în vikingul **Corăbiilor lungi**, în yankeu ciinos și avid, în luptător romantic). Pe James Stewart îl găsim aici în rolul legendarului șerif Wyatt Earp; pe Edward Robinson în pielea unui ministru federal neafacerist și capabil de gesturi curajoase și periculoase pentru cariera lui politică. O reîntîlnim și pe fermecătoarea Carrol Baker, amestec de grație, puritanism, quakerism și invincibilă energie. În filmul și pe elegantul bătrîn trîșor Carradine. În fine, o revedem (adică nu o revedem, ci o vedem pentru prima oară) pe splendida Dolores del Rio în formă de babă. Are rolul unei spaniole. De ce? Ce caută o spaniolă în convoiul de piei-roșii izgoniți, în jalnicul convoi de indieni plini de morgă și zdrențe? Ce caută ea acolo? Mica învățătoare Carrol Baker se unise cu bejenății ca să îngrijească de copiii rămași fără părinți (din 2500 de oameni nu mai supraviețuiseră decît vreo 500 de nașii cronici). Dar băbușca spaniolă — ce căuta ea acolo? Ford a pus-o în scenă fiindcă personajul a existat istoriceste. Dar mai ales a existat, ca să zic așa, simboliceste. Omul e mai puțin fiară decît se crede. Cînd nedreptatea ajunge strigătoare la cer, se ivesc totdeauna oameni care lasă totul pentru a se alipi, pentru a adera cu sufletul și trupul la soarta celor nenorociți.

Filmul durează aproape 3 ore. Nu se aude nici cel mai mic scîrîit de scaun, deși situația de pe ecran e cam aceeași tot timpul. Filmul ar putea fi oricît de lung, căci peisajele sînt așa de fascinante, așa de grandios mitologice, încît tot timpul îți pare rău că o să se termine.

Afară de cîteva secvențe de un mare umor, care nu-s lipituri, ci tot substanță „documentară”, căci nu există tragedie fără scene comice —, în afară de aceste momente mai ostentativ artistice, Ford își interzice orice înfloritură, orice performanță de acrobație (cum ele abundă în celălalt film al său: **Cum am cucerit vestul**). „Cheyenii” sînt un pur documentar istoric. Dar de o frumusețe plastică neegală.

D. I. Suchianu

Gabriel Barta

A murit Gabriel Barta, regizor de film documentar.

A murit deodată — în plină filmare — ca și cum în planul calendaristic în noaptea de 28 aprilie 1972 mai era de tras un cadru, acela al propriei sale morți.

„Cadru” s-a tras, dar nu poartă semnătura lui, ci a sorții.

Așadar, dragi colegi de breaslă și dragi spectatori, „finăra noastră cinematografică” a început să-și aibă morții ei.

N-am decît vreo trei fire de păr alb, dar spaima mea de moarte a devenit brusc o senzație precisă. Trebuie să mă grăbesc să fac ce mai am de făcut. Trebuie să ne grăbim, să ținem pasul cu viața, cu ritmul care literar și faptelor și evenimentelor. Pentru documentariști este adesea obositor și epuizant să faci sute

și mii de kilometri filmînd șantiere, oțelării, combinate chimice, ogoare, mereu cu grija de a nu ne repeta, de a oferi spectatorilor sensul la zi a ceea ce se petrece în locuri deja văzute.

Gabriel Barta cunoștea acest consemn. Se întorsese (în ajunul morții) pe meleagurile unde cu 20 de ani în urmă realizase primul său film, la Petrosani, pentru a înregistra transformări și evoluții. Din păcate, o simetrie nebanuită de ființa lui, îi minia spre capătul parantezelor — 20 de ani și punct.

Sînt trist pentru el, pentru mine, pentru noi toți. Dar nu de tot. Filmele nu mor atît de repede ca oamenii. Și cît de mult n-aș da să fie invers!

Al. Boiangiu

PROPRIA IPOTEZĂ CINEMATOGRAFICĂ

ÎNCERCĂM ASTAZI, nu numai pe plan estetic, dar și în practica filmului să relevăm acele elemente care pot determina specificul artei cinematografice. Ceea ce îi aparține doar ei și o delimitează de natura celorlalte arte. Cînd discuțiile nu ating puerilul (de pilda primatul vizualității asupra dialogului, corelația dramaturgie-film — dramaturgie-teatru, muzica de film care e de film pentr... că se contonește cu imaginea etc. etc.), acțiunea este foarte importantă, deoarece, prin nautra ei, opera cinematografică se interferează cu mijloace de expresie aparținînd altor arte. Este important să relevăm ce îi este specific, pentru că, tot mai mult, arta cinematografică începe să pătrundă cu propriile-i mijloace în zonele mai adînci ale fenomenului abordat, încercînd să se desprindă de caracterul unei arte descriptiv-programatice. Gîndul, visul, ideea, simțămîntele omului, concepte atît de subtile și atît de greu de adus la suprafață, vor putea fi prospectate și restituite celui care vede filmul prin mijloace de expresie cinematografice. Pînă atunci facem filme și literaturizînd, muzicalizînd, plasticizînd...

Prin capacitatea sa de a ajunge către zone mai adînci, literatura, găsesc eu, este mult mai bine înarmată decît arta filmu-

lui. O dovedește, poate, faptul că în majoritatea cazurilor, ecranizarea unei cărți mari nu ajunge la forța de introspecție a modelului ei literar. Adesea, un regizor sau altul, apucîndu-se să ecranizeze o carte comite eroarea de-a nu întîl diu capul locului că valoarea respectivei cărți este dată de calitățile ei literare, care nu pot fi convertite în calități cinematografice. Cum putea fi convertită acea discursivitate confesivă a lui Hemingway care realiza un eseu filozofic-poematic asupra țării omului în luptă cu stihia naturii („omul poate fi doborît, dar niciodată înfrînt”), în filmul cu același titlu, Bătrînul și marea? Nici măcar prezența pe ecran a marelui actor Spencer Tracy, nu l-a putut salva pe John Sturges, realizatorul filmului; el a obținut doar o palidă decalchiere a scheletului epic. Din care dispăruse iremediabil forța filozofico-poetică — patosul principal al filmului — obținut cu mijloace literare de Hemingway.

Cu tot efortul de-a elibera arta cinematografică de influența celorlalte arte, pentru ca în fața actului de creație să se găsească cu mijloacele ei specifice, filmul rămîne încă tribut (și) literaturii. Măcar și prin aceea că el pleacă de la un proiect artistic scris și realizat cu mijloacele scrisului. Oricît de „cine-

matografică” ar fi acest proiect, cu toată evidentă contrazicere a lui, în raport cu natura filmului (de multe ori materialul de cuvînt, nu poate acoperi imponderabile conținute în imaginea cinematografică, care rămîn indescriptibile), scenariul se conservă ca o formă de plecare literară într-un act de creație cinematografică. Cînd un pictor realizează o compoziție, el nu-si descrie cu cuvinte, pe hîrtie, viitoarea lui operă. Face mai întîi schițe în cărbune, apoi schițe parțiale în culoare și apoi trece la actul esențial, la opera finită. La fel și compozitorul, care, din plan abstract (opera cum o „aude” în el) își trece creația în concret, tot prin intermediul muzicii și nu al unei descrieri literare. Probabil că într-un viitor, nu știu cît de apropiat, creatorul de film se va putea exprima și el direct, fără intermediul unei scrieri, minîndu-și singur mijloacele de expresie, fără alți intermediari (operator, scenarist, sunetist etc.), cu ajutorul unei tehnici adecvate (eventual aparatul de luat vederi cuplat la magneto-telefonul cu înregistrarea pe bandă magnetică a imaginii captate).

În fond, ce înseamnă a suferi influența literaturii, a „literaturiza”? Oare ce deosebit este între un cineast care pleacă de la ecranizarea unei cărți și cel care pleacă de la un text special

scris pentru film? Nu avem oare de a face în ambele cazuri cu o convertire a imaginii scrise în cea filmică? În fond, eroarea de-a rămîne în tiparele ipotezelor literare este la fel de posibilă și în cazul filmului după scenariu literar. S-ar părea deci că problema de esență rămîne aceea de-a aduce propria ipoteză cinematografică, despre ipoteza literară de la care pleci. Și, evident, de cele mai multe ori, o reală ipoteză filmică este mai fidelă spiritului celei literare, decît cea care „împrumută” direct și celelalte elemente specifice literaturii atît în cazul ecranizării, cît și în cel al scenariului.

Și dacă deocamdată punctul de plecare în creația cinematografică este tot o descriere cu material verbal, fîn să mai observăm că se manifestă încă o falsă pudoare față de așa-numita „literaturizare”. Dacă recurg la textul unui scriitor, prefer ca el să se exprime pe deplin, chiar „literaturizînd”, fiindcă în felul acesta vom ști cît mai mult ce a gîndit despre opera respectivă. Cînd elementul „livresc” se mută din textul literar în imaginea cinematografică, de vînă nu este scriitorul, ci insuficiența ipotezei filmice a cineastului respectiv care, analizînd critic, trebuia ori să ajungă la convingerea că scrierea respectivă nu va putea deveni film, ori să elimine, prin, filtrul propriei lui poziții de creator de film, ceea ce i se părea străin naturii artei pe care o practică.

Lucian Bratu

Muzică

PRIME AUDIȚII
LA CONSERVATOR

NE INTREBĂM ADESEORI dacă diversele maniere componistice, unele ierarhizate de exigențele timpului, altele încă frapante, pot fi considerate definitorii pentru a constitui direcții sau școli, dacă sînt capabile, cu alte cuvinte, să-și permanentizeze fluxul existențial. În formularea răspunsului ne vine parțial în ajutor activitatea intensă, presărată an de an cu rezultate meritorii, a studenților secției de compoziție din cadrul Conservatorului „Ciprian Porumbescu” și, cu precădere, faptul că printre profesorii ale căror indicații influențează simțitor (în unele cazuri) fenomenul de cristalizare a formelor muzicale, înținem nume reprezentative din pleiada creatorilor contemporani.

Producțiile studenților sînt așteptate întotdeauna cu justificat interes. Astfel, printre ultimele concerte, cel consacrat unor prime audiții ale lucrărilor semnate de studenți din ultimul an de la clasele lectorilor Aurel Stroe și Anatol Vieru s-au remarcat prin aceeași curiozitate febrilă dezlănțuită în aventura de căutare a noi soluții. Spre deosebire însă de manifestările anterioare de acest gen, s-a resimțit acum o mai pronunțată necesitate de stabilire și menținere a echilibrului între conținut și formă, între inovație și cerința de a întui sufletul vremii în care trăim.

Patru dintre lucrările cîntate se înscriu în perimetrul compozițiilor de școală, fiind, în acest sens, reprezentative. Pretextul literar — poemele **Moartea căprioarei** de Nicolae Labiș sau **Frumoase mîini** de Lucian Blaga — mărturisește dorința de a găsi puncte de sprijin în concert, în destăinuirea lirică a cuvintelor. Fără a avea ambiția de a crea o lucrare programatică, Doina Marian, autoarea lucrării inspirate din versurile capodoperei lui Nicolae Labiș a aflat în poezie un impuls în declanșarea unui curent sonor emotiv. Concepută în planuri ample, partitura atrage atenția prin muzicalitate. I s-ar putea pretinde, totuși, o mai atentă finisare a înlănțuirilor dintre temele ce par uneori dispersate. Din **Simfonia** lui Vladimir Scolnic s-au cîntat primele două părți care, la această primă audiție, au fost neconvingătoare. Existența în cantitate nejustificată a pasajelor de umplură estompează conținutul muzical.

Sprijinindu-se pe virtuțile instrumentului solist și, mai ales, pe vivacitatea arculusului Angelei Gavrilă, Adrian Dieterle, realizează, în prima parte a **Concertului pentru vioară și orchestră**, o pagină demonstrativă de virtuozitate puternic influențată de ritmurile jocurilor populare.

În cadrul lucrărilor de școală, cel mai atent și sensibil finisată s-a pre-

zentat cea a lui Valentin Petculescu, **Sufletul păsărilor**. Cunoșcător al resurselor tehnice instrumentale pe care le modelează în intervenții solistice de efect, autorul reușește să închege fluctuațiile aproape filigranate ale materialului sonor într-un stil propriu, ale cărui caracteristici se arată a fi varietația și continuitatea.

Am lăsat voit la o parte compoziția lui Anton Suteu, simfonia **Chemare**, care, spărgînd tiparele lucrărilor de școală, se recomandă ca una dintre cele mai izbutite creații din ultimul timp, mărturisind prin unitatea armoniei și a contrapunctului valențele unei gândiri mature. Ne-a impresionat prin amploarea construcției și importanța acordată rolului solistic al suflătorilor, prin rafinamentul țesăturii și mobilitatea cu care se trece de la un singur instrument la folosirea unor efecte globale; prin expresivitatea instrumentelor în pasaje de agilitate, prin varietația efectelor (glissando, molto vibrato etc.). Instrumentele de percuție, deși în număr mare, sînt bine integrate orchestrației. Dozajul registrelor instrumentale pe întregul parcurs al lucrării subliniază talentul remarcabil al compozitorului.

Gh. P. Angelescu

FASCINAȚIA

• A SPUNE despre o operă muzicală, despre un compozitor că te fascinează, este elogiul suprem. Ce autor de muzică și-ar putea dori mai mult decît să știe că, auzindu-l, i-ai aparținut integral, „trup și suflet”, ca răpiți din lumea aceasta?

Dar felul în care muzica își exercită acțiunea ei fascinantă compoziția diferențierii ce trebuie neapărat descoperite. Dacă vrem să nu cădem pradă unor forțe și influențe profund nocive. De necesitatea unor distincții riguroase (și privind nu numai, ci atitudinilor spirituale antagonice) m-am convins — e mult de-atunci — într-o împrejurare care a rămas adinc gravată în amintirea mea, ca un remember. Era în timpul unei „Primăveri la Praga”, într-o dimineață cînd am intrat în sala Filarmonicii ca să-l ascult, repetînd, pe Benedetti-Michelangeli. Or, rîndul pianistului încă nu venise, orchestra mai lucrînd, sub bagheta lui Konwitshny, la o muzică al cărei ritm ostinat, autoritar, acaparator puse stăpînire pe mine de cum făcui primii pași în sală, venind din fundul ei. Înaintarea îmi fu ca paralizată de o voință mai puternică decît mine, voința acestei electrizante muzici, care mă transformă pentru cîteva minute în sclavul ei. Uitasem de mine, uitasem de pianistul pentru care venisem, uitasem unde mă aflam, și stăteam înlemnit, abandonat atît de mirificului dar și atît de straniuului torent sonor. Doar după ce — nu fără efort — redevin stăpîn pe mine, îmi continuai drumul printre scaunele goale și mă așezai alături de o doamnă. O întrebai ce se repetă. Era prima parte din „Carmina Burana” a lui Karl Orff. Doamna, pe al cărui chip se puteau vedea urmele unei trăiri asemănătoare, era Zara Doluhanova.

Că, de fapt, în acele clipe, asupra psihicului meu se exercitase un fel de hipnoză, mi-am dat seama foarte repede, la primul contact cu o simfonie clasică, pe care renumita Filarmonică cehă o interpreta cu o strălucire greu de egalat. Nu-mi amintesc prea bine, cred că era un Mozart. Era și aceea tot o muzică „fascinată”, dar ce deosebire în felul ei de a fascina! Departe de a mă simți paralizat sau hipnotizat, continuam să rămîn mereu eu însumi, neștingherit în libertatea mea interioară, fără ca prin aceasta sentimentul de incintă extatică să fie cumva diminuat.

Acesta a fost punctul de pornire al unor îndelungi reflecții în legătură cu ceea ce-i este permis muzicii să facă din noi. Este vorba de un fenomen psihico-artistic a cărui adevărată esență e mascată de exaltația stîrnită în ascultător, dar pe care oamenii trebuie să ajungă a-l cunoaște în realitatea lui, dacă vor să nu se expună primejdiei de a-și vedea într-un mod funest slăbite conștiința Euului, rezistența interioară, voința de acțiune. Căci ceea ce săvîrșește în noi, încetul cu încetul, muzica de tip magico-hipnotic, de o asemenea natură este — o na-ură identică cu cea a drogului care procură și el incomparabile desfătări, atît de dezastruos plătite însă. Să nu credem că acestea sînt doar trăiri trecătoare, inofensive și fără urmări. Tot ce trece prin suflet lasă urme, iar acumulara acestor urme se transformă iminent într-o forță devastatoare. Așa lucrează și o anumită muzică — lent dar sigur — asupra sufletului nostru. De acest gen este bunăoară acțiunea acelei dulci otrăvi care se numește jazz. E suficient să-i privești (dacă și-ai putut menține luciditatea) pe entuziaștii lui, la un concert sau o audiție, posedați de arta irezistibilă a unui Miles Davis sau a lui Modern Jazz Quartet! Efectul hipnotic este, într-un asemenea caz, de o evidență dureroasă. Se ascunde un tîlc adinc și tragic în faptul că jazz-ul a dat un contingent impresionant de dezechilibrați, traumatizați și sinucigași. Mai toți marii lui maeștri au sfîrșit prematur și catastrofal. S-ar zice că și asupra lor se exercită acțiunea fascinantă a unei forțe vampirice care, prin ei, putea pune stăpînire (nu chiar cu aceleași efecte, dar cu unele destul de asemănătoare) asupra marii mulțimi.

Muzica își indeplinește cu adevărat menirea cînd ne fascinează într-un mod pur și neacaparator, adică fără a ne da sentimentul că o forță străină s-a instalat în noi și lucrează acolo în locul propriului nostru Eu, intrat în eclipsă. Măreția umană a lui Bach și Mozart constă tocmai în aceea că ei ne alimentează cu generozitate năzuința de a fi noi înșine, lăuntric liberi și suverani. Este un criteriu cu ajutorul căruia putem relativ ușor identifica natura fascinației pe care atîtea și atîtea curente, stiluri vor s-o exercite asupra noastră. A ajuns să urmărească acest efect chiar și „antimuzica”, pînă mai ieri ușor de recunoscut, după vacarmul insuportabil al sonorităților ei. Ea a descoperit secretul care-i îngăduie să-și strecoare mesajul în forme ce izbutesc să fascineze prin elemente țînind de incantație și magie, imprumutate unor practici rituale ancestrale. O, nu, muzica nu e deloc un lux, simplu divertisment. Ea decide destinele noastre mai mult decît ne putem închipui.

Radu Stan

George Bălan

„Musica Nova” peste hotare

O IMPRESIE notabilă a lăsat în actuala stagiune ansamblul **Musica Nova** în urma turneului pe care l-a întreprins mai întîi în Polonia și Cehoslovacia, apoi în Portugalia. Ecourile favorabile se referă atît la calitatea interpretării, cit și a prezenței paginilor românești.

„Sufletul ansamblului **Musica Nova**, apreciată pianistă Hilda Jerea, alături de care și-au adus contribuția nu mai puțin tehnică și muzicală violonistul Mircea Opreanu, violistul Valeriu Pitulac, violoncelistul Catalin Ilea și clarinetistul Ștefan Korodi” (Vaclav Felix, Praga, **Hudebni Rozhledy** nr. 11/1971). Despre aceeași formație, dar cu Marius Sucișu la violoncel, s-a scris apoi la Lisabona: „Această grupare de mare selecție și calitate, alcătuită acum 7 ani, se dedică muzicii bune a timpului prezent, cu curajul și demnitatea ce definesc pe muzicianul de bine prin efortul îndreptat spre conținut și spre dialog cu publicul” (**O Primeiro de Janeiro** din 24/2/1972). În același loc se conchide: „A fost un concert extraordinar, revelindu-se mult din ceea ce artiștii urmăresc în general să obțină”.

„Interpreții sînt toți de primă categorie și posedă simțul interpretării muzicii de cameră cu mare precizie și limpezime” (Vladimir Bor, **Lidova Democrație** din 29/09/1971). Termeni similari apar și la Lisabona, în cronica semnată de Joao de Sarmento la 4 martie: „Ansamblul **Musica Nova** e alcătuit din virtuozii magnifici, o unitate de înaltă clasă, perfectă aproape tot timpul. Este mare muzicalitatea ansamblului” (după **Diario de Noticias**, Lisabona). Noul membru al formației, Ștefan Korodi, este definit de Miroslav Kondracki în revista poloneză **Ruch Muzyczny** (nr. 23/1971) ca: „fenomenalul clarinetist român care întonează sexta, decima și tridecima în pianissimo!”

Concluzia este și aprecierea criticii de peste hotare despre felul cum **Musica Nova** s-a pus în slujba difuzării creației noastre naționale. „Formația **Musica Nova** este evident că reprezintă pentru compozitorii bucureșteni un remarcabil sprijin” — după același Vladimir Bor, care ține să mai adauge că — „din cele 9 compoziții românești interpretate la Praga, **Invoca-**



Ansamblul „Musica Nova”

rea lui Tiberiu Olah a făcut în totalitatea sa o impresie foarte puternică”, de asemeni, „compoziția spirituală **Jocus secundus** de Myriam Marbe”.

„Compozitorii Aurel Stroe, Tiberiu Olah și Nicolae Brănduș au compus pentru **Toamna varșoviană** lucrări anume. Cu plăcere trebuie să facem cunoscut și cu o mai mare plăcere să afirmăm că aceste lucrări sînt toate reușite. Muzica românească contemporană se dezvoltă excelent și din an în an devine pentru noi un concurent mai mare”, afirmă Tadeusz Kaczinski în **Buletinul** polonez de informare referitor la Festivalul **Toamna la Varșovia**. Iar cunoscutul muzicolog vest-german Ulrich Dibelius scrie în comentariile sale asupra celei de a XV-a **Toamne varșoviene** (**Ruch Muzyczny**, nr. 23/1971):

„Piese interpretate de **Musica Nova** au fost alese cu cel mai mare discernămint: lucrările lui Stroe (**Rêver c'est deſengrêner les temps supernosés**), Olah (**Invocare**) și Brănduș (**Cantus firmus**) sînt demne, toate, de interes”.

„Cel mai vîrstnic compozitor prezentat, Ludovic Feldman (n. 1893), este modelul ilustru al artistului maturizat tîrziu în compoziție, după ce fusese cu-

noscuit violonist pînă la 50 de ani. Ale lui 5 **Poeme pentru cvintet**, o compoziție aforistică expresivă în armonii pline de contraste, au produs o impresie deosebită”, scrie același Vaclav Felix din Praga. Și mai departe: „Către sinteza unor elemente ale muzicii noi cu principiile de bază clasice tind și tinerii compozitori Adrian Rațiu (**Concertino per la Musica Nova**) și Dan Constantinescu (**Variațiuni pentru cvartet cu pian**), remarcabilă la aceștia fiind, în primul rînd, frumusețea conturului melodic al părților lirice”.

Compoziția amintită a lui Olah, care a fost cîntată și în marea sală a teatrului Tivoli, din Porto, a cucerit prin subtila ei originalitate în contextul altor creatori contemporani celebri, ca Charles Ives și Messiaen. „Auditoriul, vîdit atent la eveniment, nu a fost avar cu aplauzele, arătînd un spirit de înțelegere apt pentru particularitățile muzicii noi. Și e bine că a fost așa”, mai conchide ziarul **O Comercio de Porto** (24 februarie 1972).

Radio Televiziune

Mirul ecran

Haina de piele

● UN FILM artistic de lung metraj realizat în studiourile televiziunii este o raritate și atunci când el apare este așteptat cu interes și curiozitate. Adeptii celei de-a 7-a arte sînt mai puțin tentați de o colaborare cu televiziunea, și asta din diferite motive, obiective mai toate. O rețineră ar fi aceea că o astfel de operă cinematografică nu se prezintă, nu se proiectează spectatorilor decât o dată, cel mult de 2-3 ori. Este adevărat însă că atunci el este vizionat de milioane de telespectatori. Timpul de lucru la un film artistic t.v. este mai mic decît la cele produse în studiourile specializate, și de aceea, în marea lor majoritate, calitatea suferă. Nu este cazul peliculei **Haina de piele**, datorată lui Dan Necșulea, Boris Ciobanu și Constantin Banu. După cum ne anunță realizatorii, el este „o reconstituire cinematografică după un fapt real care ilustrează gravele consecințe ale irresponsabilității. Un film ce pune în dezbaterea tinerilor cîteva întrebări”. El pune cîteva întrebări, am adăuga noi, aceleași întrebări tinerilor și părinților lor, deopotrivă. Pentru că, așa cum reiese din film, aceștia din urmă sînt în mare măsură vinovați de greșelile copiilor.

Scenariul a fost scris de viață mai întîi. Cei doi scenariști (Constantin Banu și Dan Necșulea) l-au prelucrat fără să-l dea o formă artistică deosebită. Faptele sînt aproape identice cu ceea ce s-a întîmplat în realitate. Doar dialogurile sînt altele, sînt presupuse, și tocmai aceasta e partea cel mai puțin realizată estetic. Ele sună uneori nefirec și neconvingător. Dar dacă coscenaristul Dan Necșulea nu a arătat virtuți scriitoricești deosebite, regizorul Dan Necșulea a estompat greșelile, prezentîndu-se ca un regizor cu mari posibilități, pe care-l așteptăm de-acuma cu și mai mare interes. Actorii, buni, și tînrul Geo Constantin, și Emil Lipțac, și Ana Szeles sau Liliana Țicău și Constantin Diplan sau Paul Sava. Excelență a fost interpretarea lui Lazăr Vrabie, acest actor atît de cinematografic, atît de sigur în fața aparatului de filmat, natural, fără gesturi „teatrale”, exagerate, sincer și emoționant. Lazăr Vrabie este în momentul de față, cred, unul dintre cei mai buni actori de film pe care-i avem. **Haina de piele** a mai beneficiat și de un mare maestru al imagini: Boris Ciobanu. Pe care-l știu de mult și-l admir de multă vreme. Aparatul de filmat a fost în acest caz un personaj de seamă. De fapt, televiziunea are marca șansă de a dispune de operatori de mare clasă, cum ar fi Ciobanu, N. Gherghinescu, N. Niță, Emil Hențiu, despre care fără-îndoială ar trebui să scriem separat. Și să nu uităm să pomenim numele celei ce a asigurat atît de bine montajul filmului, adică numele Cristinei Brătescu. De multe ori uităm că tocmai aici, la masa de montaj, se decide buna calitate a unei pelicule. Așa cum a fost cazul celei prezentate pe micile noastre ecrane vineri, 28 aprilie.

Radu Dumitru

Radio

Școlarul nevăzut

● SUFRAGERIE — Ce se întîmplă la ora zece dimineața sau la cinci după-amiază, în sufrageria casei? Apare un tînr — fiul, fratele, uneori soțul — se așează în fața mesei, deschide aparatul de radio și începe să asculte un glas îndepărtat, hotărît să învețe. Cum adică, să învețe? Se poate învăța, ca la școală, de la un glas îndepărtat? În locul catedrei, bufetului cu ghiare de leu. În locul băncii, scaunul tapisat cu mătase verde. Unde e tabla? Pe ce podea, aflată în care basin, cad zăpezile creței? Școlarul nevăzut își ia notițe? Caută să dobîndească și el ceea ce dorește de obicei un elev, adică un rezumat, o schemă, cîteva exemple grăitoare? Sau vrea numai să-și facă o idee, să obțină o „privire generală” asupra temei? Ce se întîmplă în realitate acolo, în sufragerie? Cit de mari sînt speranțele? Cit de exigente cerințele? Care dintre aceste cerințe pot fi satisfăcute și care încă nu?

Sînt întrebări la care nu se poate răs-

punde în cîteva cuvinte. Un lucru mi se pare însă limpede: că redactorii emisiunilor de **Radioșcoală** ar trebui să reflecteze asupra problemei **tonului** pe care-l folosesc profesorii. Nu se vorbește ca în clasă, ci „ca la radio”, folosindu-se tonul superior-doctoral-impersonal. Chiar și de către profesori cunoscuți pentru pasiunea cu care își țin cursurile obișnuite. O conferință, dacă e interesantă, poate fi și antipatică. Dar de la o lecție antipatică tragi chiulul. Cu atît mai mult cu cit ai și avantajul că nu te vede nimeni. În catalogul elevilor nevăzuți nu se pun absențe.

● AMORURI CONVENȚIONALE. — Citesc un interviu. Ascult o piesă de teatru. Locul acțiunii, același: România. Timpul: ziua de azi. Interlocutorul: un medic, un tractorist, un funcționar. Și atunci, de ce în clipa cînd răspunde la întrebările reporterului, personajul — în cadrul acelei scene de cinci pagini care este interviul — are de spus o mie de lucruri interesante (sau și mai mult de-

TELE-GLOSE

Neștiutele modificări

● DE MULTE ORI arta, de multe ori prietenii, de multe ori televizorul subliniază neștiutele noastre modificări. Revedem filme cunoscute sau orașe în care am străbătut străzi și muzee, tot ce știam pare, uneori, alfel, aureolele pălesc și, dimpotrivă, neobservate frumuseți ne emoționează. Am intrat, poate, în vîrstă și luciditate, am devenit, poate, încă mai buni sau mai aspri, mai înțelegători sau mai grăbiți, ceva s-a întîmplat, iar televizorul ne atrage cu prietenie atenția: nu uitați, sinteți față de voi ființa cea mai apropiată.

Reluările telegenice sînt, astfel, încă un prilej de confruntare cu noi înșine. Ecranul, iată oglinda în care adesea ne căutăm și adesea ne regăsim. Știu, „regăsirea” nu este niciodată criteriu al valorii, dar ea acționează mult și persuasiv ca o mare, adevărată lege.

Aștept cu o mereu nerăbdătoare speranță să reintîlnesc lucrurile cunoscute, **HAMLET**, **FALSTAF** sau **ZBOARĂ COCORII**, pițele Romei sau văile selenare, fiecare, univers original, unic, închis în aroma-i perfectă, deschis interpretărilor infinite.

Despărțiți de ele, prin filtrul dens al timpului, noi și neștiutele noastre modificări.

Ioana Mălin



Din viitoarele premiere teatrale ale Televiziunii: „Agent dublu” de Ștefan Berciu. În fotografie, interpreții principali: Emanoil Petruș și Florina Luican

Osmoza necesară

● COMPARTIMENTALITĂȚĂ interior din rațiuni metodice și organizatorice, televiziunea nu poate fi astfel și în fapt. În faptul transmis, care se integrează în sfere problematice, nu în scheme de repartitie a sarcinilor momentane. Intrînd în teritoriul jurnalului de actualitate, care o anunță ca pe un eveniment editorial. Istoria filozofiei românești devine „o actualitate” a zilei, dar rămîne funcționară o carte puternic specializată și, în mod legitim, redacția, semnalînd-o, ce-dează numai decît ecranul unui specialist, invitat s-o prezinte competent. Tot astfel se petrec lucrurile în trecerea subiectelor să-țesti la rubrica **Reflector**, care consultă redacția de resort, de asemenea, în interferențele dintre literatură și muzică și așa mai departe.

Una din excepțiile severe pare a fi actul tea-

tral — pe care-l poate să-virși oricine, oricînd și oriunde, numai dacă-i spune „adaptare”. „Biblioteca pentru toți” e o emisiune pentru școlari, în care profesorii comentează capodopere literare, iar cineva le „adaptează” la iuteală într-un mod strident contrazicător. Simbătă dimineata, fragmente din **Răzvan și Vidra** au fost infășurate în caftane filititoare, întocmite probabil din cerceafuri, rivnitorul la domnie arborînd o căciulă de uz intern, — adică dintr-acelea pe care le pun provizoriu mașinistii cînd trage curentul pe platou, — cu marginea roasă de molii și sugiucul de hirtie. Tepești, cu machiaj cadaveric și mustăți neșigure, răsîndu-se tanțoși și pieziși unul către celălalt, actorii turnau versurile ca într-un comentariu la fanfară, bătînd cezurile cu maui exact unde nu trebuia și

potrivind virtos rimele chiar și împotriva înțeleșurilor.

Elevii nu sînt spectatori neutri și n-au de ce să fie desconsiderați. Auzind atît de rău poemul lui Hasdeu și vîzîndu-l într-un fel de repetiție calică de ateneu provincial, n-au nici un temei să se convingă de frumusețea reală a operei despre care le-au tot vorbit anterior distinșii conferențieri.

Indiferent în ce context se produce, teatrul rămîne teatru și televiziunea nu are dreptul să increditeze diletanților, la modul diletant, o anume reprezentare pe motiv că-i „la Copii”, sau „la Sate” sau „la Școală”. Cu atît mai mult cu cit, uneori, în aceeași zi sîntem invitați să privim alte opere în reprezentatii remarcabile, de un profesionalism velin, în exegeză exemplară și interpretări așijderea.

A. Z.

Televiziune

O goană ne bună

● DE LA PRIMA SECVENȚĂ pînă la fiuc, inamului Zeffirelli se destășoara sub semnul celui mai dureros dintre păcatele omului — dacă ar fi să-l credem pe Kafka, și de ce nu l-am crede; graba. (Graba și lenea — sinteza praghezului în jurnalul său — sînt cele două mari bleștete ale ființei, creînd acel curent forfecant care distruge și avioanele în zbor.) Prea puțin kafkian, Zeffirelli ignoră lenea, dar socoțește graba, resortul fundamenta al dramei, izvorul nu numai al nefericirii, cum se acceptă neted, dar și al fericirii — și așa privite întîmplările, pasiunile, risetele, poftele, otrava poveștii capătă o vigoare nemaipomenită, și ca imagine, și ca spirit, și ca durere primordiale. O fantastică precipitare domină jocul actorilor, joaca eroilor, viața întregului, drumul atît de clar de la dans spre moarte. Nu e timp pentru analiză, meditație și fir în patru. Romeo și Julieta mor fără timp morți. O chemare sumbră spre accelerația gestului, a deciziilor, a vorbei străbate materia basmului, o chemare venită din strigatul elementar, cinetic și cinegetic, al primelor chiote și galopuri din istoria filmului. E un Shakespeare galopant.

Rapiditatea afectelor și efectelor transfigurează violența în frenezie fascinantă a vieții. Duiosia poveștii de dragoste e tratată în scherzo beethovenian, sălbatic și triumfal. Furie și zgomot, zgomot și furie. Dansul de la Capuleți e o vinătoare, băiatul poartă mască de tigru, fata îi caută din ochi hipnotizată, lăsînd contradanțul șăgalnic. Sărutările sînt, toate, ale ultimei clipe — senzuale, voluptuoase, fără pudoare. Adolescenții au supremul rafinement — al lipsei de experiență. Mai crude decît în westernuri sînt provocările la luptă între cele două bande — decepționate de orice armistițiu, oricît de scurt, iscoditoare în a exploata orice prilej pentru a aprinde patimile, inventive în invective, peride în fiecare piedică, ricărare și indignare. Toți sînt nerăbdători să se gîtue, să ridă și să moară. Mercutio e îngrozit că dușmanul se îndepărtează, mai ales că Romeo, prietenul lui, se îndrăgostește de Julieta. Mercutio sare din ființa în care se lăfăia sub soarele torid („viața nu e o fîntînă!”), lasă orice voluptăți corporale pentru a-l înfocare pe Tybalt din drum, silîndu-l să se bată. Apelul la pace roștit de Romeo e derizoriu. După uciderea lui Mercutio, Romeo clamează în piața publică, sub soarele torid, cuvintele esențiale, strict în sensul filmului: „Inalță-te la cer, duioșie! Furie, călăuzește-mă!” La moartea lui Tybalt, Romeo va urla nebun, adevărul sintetic, scăpărăt fără analiză: „Sînt o glumă a sorții!” Singura noapte de dragoste se sfîrșește rapid, în angoasa febrilă — cîntă privighetoarea nopții sau ciocirila zorilor? „Mă voi g-ăbi”, spune Julieta vîzînd, la trezirea din letargie, cadavrul lui Romeo, la picloarele ei. „Mă voi grăbi” — și fata își înșinge pumnalul în piept. Sfișitul tragicei povești a lui Zeffirelli, aici se găsește, în acest motto final: „Mă voi grăbi!”

...O, nu cu noi a început goana pe acest pămînt — liniștiți-vă!

Radu Cosașu

elt o mie: unul singur), iar cînd devine cu adevărat personaj, nu mai știe decît să declame fraze convenționale, nu mai e în stare să trăiască decît amoruri convenționale? De ce, la ora cinci și un sfert spune adevărul, iar la ora șase, devenit erou de scenariu radiofonic, nu mai e în stare decît să ridă în hohote lungi și gîlgițoare (semnificația: optimism) sau să plîngă extrem de convingător, mai scoțînd și cite-un geamăt (semnificația: dramatismul conflictelor între nou și vechi). Teatrul radiofonic difuzează, dacă socotesc eu bine, cel puțin 200 de piese într-un an; cit toate teatrele la un loc. Firește că, în asemenea condiții, se va îngădui un spațiu — nu mic — și pentru producția medie. Altfel nu se poate — și excelența redacției teatrale a radioului nu are nici o vină. Dar de ce sînt produsele acestea „medii” atît de proaste?

O oră și jumătate a durat difuzarea scenariului radiofonic (scris cu talent, dar de un idilism insuportabil) **O problemă sentimentală** de Mihail Joldea, iar minulele de adevăr au putut fi numărate pe degetele unei singure mîini. (Mîna stingă. M-am obișnuit să număr adevărurile pe degetele mîinii stingi.) De ce? Pentru că, între altele, această piesă despre realitățile vieții noastre nu era o piesă realistă.

Foarte bună a fost, în schimb, **Poșta** emisiunii. Dramaturgul Virgil Stoescu a răspuns spiritual la scrisorile ascultă-

torilor. Cîteva eleve sînt nemulțumite că, în piesa lui Camil Petrescu, Danton moare. De ce să moară? Era un om bun. Merita să trăiască. Alți ascultători cer scenariu cu subiect sportiv. E solicitată prezența la microfon a marelui actor V. Valentinianu. Tot Virgil Stoescu i-a luat un interviu talentatei actrițe Magda Popovici care, emoționată, se lauda cu farmec cu care are trac niciodată.

● O PROPUNERE — Între multele sugestii pe care le-am făcut de-a lungul vremii redacției emisiunilor culturale (de cîteva s-a ținut seama; mulțumesc) se afla una pe care mi-ar place s-o reamintesc. Se știe că micile „reviste” săptămînale (**Viața cărților**, **Revista literară radio**, **Dicționar de literatură universală** etc.) suferă uneori de monotonie. Și atunci, de ce nu sînt puse din cînd în cînd sub girul unor mari personalități? Nu ar fi urmărită cu maxim interes o **Revistă literară radio**, al cărei sumar să fi fost propus, în săptămîna respectivă, de Al. Philippide? Sau o emisiune din ciclul **Memoria pămîntului românesc**, realizată pe temeiul unor sugestii venite de la Geo Bogza? Nu ar avea de zece ori mai mult ascultători emisiunile **Moment poetic**, dintr-o săptămînă oarecare, dacă s-ar ști că alegerea versurilor a fost făcută de Eugen Jhebeleanu?

Forin Mugur



Obiecte descoperite la Basarabi



Jurnalul galeriilor

OPTIND pentru tipul de formulă tematică organizată în jurul unui ciclu, pictorița SILVIA TEMPEA mărturisește ambiția investigației întreprinse într-o arie largă, în scopul găsirii elementelor comune sub semnul cărora s-ar putea stabili totalități sau măcar echivalențe.

Posibila confluență este scontată ca un rezultat al valorificării posibilităților ritmice pe care le posedă ductul și culoarea, ambele integrate repertoriului de subiecte și forme cu sursă folclorică. Intenția se desprinde mai curind din „literatură” decât din faptul pictural și această realitate este detectabilă în titlul ciclului: „Ritmuri românești”, dar și în cel al lucrărilor: „Dansuri” (numerotate), „Călătorii” și „Poeme în spațiu” (de asemenea numerotate), care încearcă să canalizeze imaginația privitorului pe o direcție insuficient de clar realizată. Căci „ritmul muzical” al desenului (Kandinsky) se suprapune peste ecrane cromatice, adeseori gândite în opoziție, calitățile dinamice ale culorilor primare: roșu, galben, albastru, nefiind valorificate după un sistem organizat logic și omogen, în limitele premisei alese.

Grafismul intenționat, ca soluție gestuală, nu are calitățile „scriiturii” libere, trădând căutări limitate de obsesia inscrierii în tema aleasă și care poate constitui o acoperire doar dacă este abordată prin proces simpatetic, rezultat dintr-o disponibilitate firească. Altfel, finalitatea este hibridizată prin imposibilitatea renunțării la una din invariante, prin suprapunerea unei viziuni quasi-figurative peste modalități informale, cu tentație expresionistă, la care se mai adaugă, uneori amintiri din sincromismul lui Wright sau din orfismul lui Delaunay.

Iar dincolo de inerentele tatonări descoperim incertitudine (proprie și altor artiști) în alegerea mijloacelor accesibile posibilităților reale, ca și graba de a expune rezultatul unor „jocuri de atelier”, poate utile evoluției, dar neșemnificative.

Pictura lui MIHAI MACRI stă sub semnul transcenderii realității imediate în favoarea valorificării sensurilor simbolice furnizate de elemente inscrite în limitele unui figurativ poetizat.

Integrând existența cotidiană într-un spațiu limitat, artistul sugerează raportul dialectic dintre macro și microcosmos, ca și „plimbarea” firească a omului în mediul natural. Fără a fi un „oniric” sau un suprarealist „ortodox”, Macri modifică mediul real după o formulă mai curind narativă, realizând raportul între personaje și ambianță prin faptul pictural, adică prin integrarea într-o lume cromatică și de semne omogenă. Adept al culorilor luminoase și mate, în care predomină ocerurile, brunurile și griurile colorate, pictorul realizează ecrane ce se detașează prin contrast de tentă, sugerând spațiul printr-o formulă decorativă discontinuă și prin plasarea orizontului în raport de „secțiunea de aur”. Personajele sale sînt construite după sistemul „rehausării” desenului nervos cu o culoare, și, în unele cazuri — „Carnaval”, una din cele mai solide lucrări — ele devin adevărate „mitografii” cu sursă în riturile agreste.

Descoperim lesne spațiului acvatic („La marginea lacului”, „Plaja”, „Pescarii”, „Dimineața pe plajă”), ca și o „siglă” ce revine constant, cea a perechii concepută ca element-cheie al cosmosului, prezentă în lucrările: „Omul și Luna”, „Voiaj cosmic”, „Astronomi”, introduse într-o atmosferă rarefiată, de vis.

Insolite, ca manieră figurativă, dar „aliniate” cromatic ansamblului, lucrările „Pescarii” și „Catedrala” propun două posibile direcții, decorative, dar mai puțin expresive, într-un context care trădează seriozitatea și efortul spre cristalizarea unei formule stilistice proprii, deja conturată.

Virgil Mocanu

ILIRI și DACI

DE CURIND, după ce a fost prezentată la Belgrad și Ljubljana, s-a deschis la București expoziția **Iliri și daci**, organizată în colaborare de Muzeul de Istoria Transilvaniei din Cluj și de Muzeul Național din Belgrad, cu concursul mai multor muzee din Republica Socialistă România și din Republica Socialistă Federativă Iugoslavia.

Expoziția își propune să ilustreze o temă dificilă — aceea a paralelei dintre cultura dacilor și cultura ilirilor — atât pentru că informațiile noastre, în ciuda dezvoltării deosebite a cercetării arheologice, din ultima vreme, rămân sărace și nu ne pot da decât o imagine globală schematică, cit și pentru că inventarul de cultură materială, recuperat prin săpături, nu acoperă toate genurile creației — de exemplu lemnul sau textilele lipsesc cu desăvîrșire din descoperiri.

În ciuda acestor dificultăți, expoziția a reușit să demonstreze atât fondul unitar comun, cu rădăcini profunde pînă în epoca bronzului, cât și diferențele specifice fiecărei zone și fiecărei etnii. Această performanță a fost fără îndoială posibilă datorită selecției judicioase a pieselor, bazată pe o încercare originală de sinteză a cunoștințelor științifice actuale, la fel de interesantă și plină de idei ca orice mare sinteză, obiectivată sub forma unui tratat sau studiu. De altfel, introducerile semnate de Hadrian Daicoviciu și Draga Gerașanin echivalează cu un asemenea studiu, chiar dacă este redactat într-o formă rezumativă. Dar în afară de condiția erudită și de aceea muzeistică, rezultatele acestei expoziții au fost asigurate și de o excelentă colaborare între instituții și specialiști, colaborare care a constituit o rodnică experiență, deschizătoare de noi căi de dezvoltare a preocupărilor și activităților comune. Expoziția prezintă în paralel — în două serii sincrone — descoperirile dacice și cele ilire, începînd cu sfîrșitul epocii bronzului și terminînd cu epoca romană, adică cuprinde materiale tipice pentru toate perioadele, care pot fi atribuite cu oarecare certitudine culturii materiale ale unuia dintre cele două popoare care fac obiectul expoziției. Este interesant de remarcat faptul că materialele sînt încadrate în cele două serii culturale, indiferent de spațiul geografic actual de unde provin — astfel, descoperirile de la Balta Verde, din România, sînt încadrate după apartenența lor culturală și etnică, în seria iliră, iar tezaurul de la Bare, R.S.Serbia, este cuprins, după aceleași criterii, în seria descoperirilor dacice. Această ordonare, completată și de o hartă a spațiului iliro-dacic — hartă limitată însă la spațiul celor două țări organizatoare: R.S.România și R.S.F.Iugoslavia — ajută înțelegerea raporturilor complexe — interpenetrări, influențe, fond comun — dintre cele două culturi și dintre cele două popoare. Un loc deosebit de important îl ocupă ceramica, a cărei evoluție, chiar dacă uneori lipsită de element spectaculos, este absolut caracteristică pentru dezvoltarea celor două culturi. Dar cel puțin la fel de importantă este și arta metalului, ale cărei produse se disting prin trăsături specifice fiecărui popor. Astfel, pentru iliri este caracteristic bronzul — din care se confecționau podoabe tipice — brățări, fibule, coliere ș.a., în timp ce pentru daci sînt specifice armele și uneltele din fier, podoaba fiind, se pare, rară și executată numai în metal prețios. De altfel, este interesant de remarcat că pentru ambele popoare și culturi, metalul prețios — aurul și argintul — constituie un material destinat unor expresii majore ale credințelor și ideilor lor. Cele mai interesante descoperiri datează din perioada de dezagregare a Comunei primitive, și de apariție a primelor elemente de diferențiere socială, numită uneori și „epoca eroică”. Deși diferite ca forme și în amănuntul decorativ, piesele de metal prețios trădează mentalități asemănătoare, credințe apropiate și chiar forme de expresie înrudite. Inventarele de morminte ilire de la Trebeniste — cu măștile de aur, podoabele și vasele de argint și aur, tipic ilirice — sînt asemănătoare atât ca inventar bogat, cit și din punct de vedere al semnificației acestor inventare cu acele traco-dace — caracterizate prin arme de paradă, vase de ceremonie și aplici de harnament — de la Agighiol sau Poiana

Coșofenești. Diferențele de formă și de decor, însemnate, sînt fără îndoială semnul unor deosebiri ideologice, a căror semnificație și condiționare istorică ne scapă în mare măsură, în actualul stadiu de dezvoltare a științei arheologice.

Expunerea — care prezintă principalele genuri de descoperiri arheologice caracteristice pentru daci și iliri — este completată prin câteva imagini fotografice, după monumente tipice, care, evident, nu puteau fi altfel reprezentate.

Un catalog de volum important, în două limbi, cu ilustrație bogată și redactat la un înalt nivel de exigență științifică, ale cărui introduceri au caracterul unor mici monografii ale celor două etnii și culturi, dă posibilitatea vizitatorului să-și întregească și să-și sistematizeze informația.

În ansamblul ei, expoziția este nu numai un exemplu dintre cele mai caracteristice și mai interesante de colaborare între popoarele prietene română și iugoslav, dar și o primă încercare de a prezenta și pe cale expozițională elementele comune și cele de diferențiere, specifice pentru un anumit nivel cronologic și pentru o anumită zonă, ale acestei străvechi și interesante zone de cultură care este Europa sud-estică.

Radu Florescu



Silvia Tempea: „Nuntă” (Sala „Amfora”)

● In intimpinarea apropiatei Conferințe naționale a scriitorilor, cu prilejul unei întâlniri între redactorii revistelor „Tribuna” din Cluj și „Astra” din Brașov, inițiată de Asociația scriitorilor din Brașov, au avut loc interesante dezbateri, la care au participat între alții: **Dumitru Radu Popescu, Paul Everac, Dan Tărchilă, Ion Lungu, Mihai Nadin, Voicu Bugariu, A. I. Brumaru.** Totodată, s-au desfășurat șezători literare în localitățile Zărnești și Bran, la care au participat scriitorii: **Nicolae Tăutu, Dumitru Radu Popescu, Dan Tărchilă, Adrian Păunescu, Mihai Nadin, Ion Lungu, Negoiță Irimie, Nicolae Stoe, Vasile Gruncea, A. I. Brumaru, Emil Bunea, Ermil Rădulescu, Emil Poenaru, Nicolae Preliceanu, Ion Stanciu.**

● A apărut primul număr al revistei **Transilvania**, care reia pe planuri contemporane tradiția revistei cu cea mai îndelungată apariție din țară — 77 de ani — fondată în 1868 de **George Barițiu.**

In paginile revistei sint publicate, între altele, articole care dezbate problemele apropiatei Conferințe naționale a scriitorilor, eseuri de **Romul Munteanu, Ion Vlad, Nicolae Balotă,** un „album sentimental” în care semnează **Ion Dodu Bălan, Romulus Rusan, Maria Fancher, Ladiniss Andreescu;** versuri și proză de **Paul Constant, Wolf Aichelburg, Mira Preda, Titus Andronic** și alții.

Revista se deschide cu o pagină care reproduce telegrama oamenilor muncii din județul Sibiu adresată C.C. al P.C.R., tovarășului Nicolae Ceaușescu, în care sint exprimate sentimentele de profundă recunoștință pentru grija deosebită acordată dezvoltării științei, culturii și artei în patria noastră.

● La invitația Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România, la 2 mai 1972, a sosit la București scriitoarea sovietică **Galina Scrobekova,** care va face o vizită în țara noastră.

● In Editura „Europa” din Budapesta, a apărut recent un interesant volum intitulat **Curierul de seară,** care înmănunchiază șapte piese de teatru, în cite un act, ale următorilor dramaturgi români: **Marin Sorescu, Ion Băieșu, Romulus Vulpesco, Dumitru Radu Popescu, Gheorghe Astaloș, Mihai Georgescu și Iosif Naghiu.**

● In cadrul ciclului de conferințe organizat de Academia de Științe Sociale și Politice a R. S. României, prof. dr. **Zoe Dumitrescu-Buşulenga** a conferențiat la 26 aprilie 1972, în aula Bibliotecii Centrale Universitare din București, despre **Marile modele ale culturii românești.**

● Sub auspiciile Academiei Republicii Socialiste România și ale Academiei de Științe Sociale și Politice, în Capitală, a avut loc o sesiune comemorativă consacrată împlinirii a 100 de ani de la moartea lui Ion Heliade Rădulescu.

Au participat academicienii, cadre didactice universitare, scriitori, cercetători. In cuvântul introductiv, acad. **Miron Nicolescu** a evocat personalitatea proeminentă a aceluia care a fost primul președinte al Academiei, ctitor al limbii și literaturii române.

Au fost prezentate comunicări de către **Serban Cioculescu, Dumitru Macrea, Radu Tomoiogaș și Marin Bucur.**

In încheiere, a luat cuvântul **Zoe Dumitrescu-Buşulenga,** care a relevat aspecte din viața și activitatea socială, politică și literară a marelui cărturar.

● La Muzeul literaturii române din Capitală s-a deschis o expoziție consacrată împlinirii a 100 de ani de la moartea lui Ion Heliade-Rădulescu.

In cadrul festivității de deschidere a expoziției, **Alexandru Oprea,** directorul muzeului, și conf. univ. **Alexandru Ionașcu** au înfățișat aspecte din viața și activitatea lui Heliade-Rădulescu.

● Intre 14 și 25 aprilie a.c., in organizarea Comitetului județean pentru cultură și educație socialistă, la Bacău s-au desfășurat acțiunile incluse in programul primei ediții a unui „salon al cărții”.

Pentru iubitorii de carte a fost organizată o expoziție in localul galeriilor de artă. De mare interes a fost contactul cu reprezentanții majorității editurilor din țară: **Tiberiu Avramescu și Z. Ornea** (Ed. „Minerva”), **Angela Iancu Becleanu** (Ed. Politică), **Dumitru Mazilu** (Ed. Univers), **Aurora Chioreanu, Gheorghe Pienescu și Victor Șutu** (Ed. Enciclopedică), **Virgiliu Ene** (Ed. „Albatros”), **Viniciu Gaftă** (Ed. „Ion Creangă”) și alții reprezentând editurile „Dacia”, „Junimea” etc.

In cadrul Salonului cărții de la Bacău s-au desfășurat numeroase șezători, simpozioane și întâlniri in librării, beneficiind de prezența scriitorilor **Radu Cârnelci, George Bălăiță, Ovidiu Genaru, Vlad Sorian, George Genoiu, Mihai Sabin, Eugen Uricaru, Horia Gane** — și a multor invitați din București și Iași, între care: **D. I. Suchlanu, Traian Iancu, Const. Ciopraga, Nicolae Tăutu, Ștefan Luca, Laurențiu Ulci, Gică Iuteș, Mihai Drăgan, Ion Apetroae, George Sidorovici, Ion Grecea, Nicolae Păduraru, Nicolae Ciobanu.**



● După ce muncise din răsputeri, spre sfârșitul vieții se alesese cu o groază de bani, adevărată fobie

● M-am convins că se repetă nepermis de mult abia cind am citit noul său tiraj.

● Lupu-și schimbă blana, dar nă avul nu și-o schimbă.

● Dacă innozi o suță de caracatițe, obții o caracatiță.

● Lupul năpârlește, dar nărayul ba.

● Politicoase, ciupercile apar după ploaie.

● Cine nu alege, nu culege.

● Vai, doamnă, nu trebuia să vă grăbiți cu transfuzia de mușțel...

● Toamna se numără bobocul.

● „Raiul pe pământ” este un rai care s-a prăbușit pe pământ de la foarte mari înălțimi.

● Găina senilă face zea-mă bună.

Ochiul magic

PESCUITORUL DE PERLE

ROMANUL
UNOR MEMORII

● IN SEARA zilei de luni, 3 aprilie, către orele 22.40, la emisiunea „Cronica literară”, televiziunea, prin gura unei duzuițe — care nu știu cum arăta la obraz, fiindcă nu s-a arătat — ne-a recomandat cu mare căldură să citim romanul **Povestea vieții mele** de **George Sand.**

Cind recomanzi un roman, lumea e îndreptățită să presupună două lucruri: **primo:** că tu însuși l-ai citit; **secundo:** că ție însuși ți-a plăcut.

Dar nu e totdeauna așa. He-he, de cite ori n-am recomandat eu cunoscuților cărți scrise de buni prieteni de-ai mei! Cărți din care n-am citit o iotă (afară de titlu). Le recomandam ca să fac un bine bunilor prieteni. Să li se vindă cărțile. Nule citeam, ca să-mi fac mie un bine. Să le pot păstra nevătămată prietenia.

Dar duzuița de la televiziune ce interes o fi avut oare să nu citească ce-a scris **George Sand** și totuși să ne recomande cartea? Mă veti întreba: da? de unde știi d-ta că n-a citit-o? Simplu. De acolo că ne-a recomandat **ROMANUL Povestea vieții mele**, cind **Povestea vieții mele** nu e roman, ci **MEMORII.**

Ca să fiu drept, admit, că a citit primele șapte pagini. Dar la a 8-a n-a mai ajuns. Căci, dacă a-jungea, ar fi găsit scris de însăși ilustrațiile: „...voi lăsa deoparte expunerea convingerii mele asupra utilității acestor **Memorii...**” Aud?

FINALITATE
FĂRĂ SCOP

● AM CITIT un titlu (la 1 aprilie crt.) și imediat m-a mușcat o presimțire. Că, adică, autorul titlului folosește un termen fără să-l curăsoască sensul și confundându-l cu alt termen. Titlul sună:

„Măsurile întreprinse cer finalitate”.

Mi-am zis: niște măsuri. deja întreprinse, nu mai pot pretinde (și de la cine?) nici un scop. Nimeni nu ia vreo măsură pînă ce n-a urmărit în prealabil, prin aplicarea ei, un tel precis. Or, fi-

nalitate asta înseamnă: scop, țel, țintă. Și nimic altceva. Logica, deci, a fost atacată în ce are ea mai scump: ea însăși.

Mi-am zis: poate că autorul a voit să spună: „Măsurile întreprinse cer un final”. Sau mai limpede: „...cer să fie duse la bun sfârșit”; ori: „...pînă la capăt”. Și chiar asta a voit să spună. Căci, in finalul articolului, după ce arată ce ar fi de făcut, autorul declară: „Este calea sigură pentru ca măsurile să nu se oprească la jumătatea drumului...”.

Aceeași inadvertență o găsim și în recenta lucrare, **Un caz de dispařiție.** In capitolul **Afacerea „Vițelului de aur”** ne sint relatate niște delapidări săvîrșite în lant. Ultima verigă era unul, **Eugen Rus,** despre care autorul ne spune că: „...n-a refuzat propunerea actualilor camarazi de boxă și, astfel, s-a format o tripletă de delapidări care finaliza... o parte din falsurile oficiilor. Cum se săvîrșea însă... minunea finalizării?” Verbul a finalizat e frate bun cu substantivul finalitate. Înseamnă: a întreprinde ceva, într-un anume scop. Or, scopul delapidatorilor era de mult stabilit și întreprinderea lor — de mult începută. Mai răminea s-o ducă pînă la capăt...

De toate acestea ne consolează **Ion Manea** care, in prefața cărții sale **Dosare ale violenței,** zice just: „Realitatea capătă uneori virtuțile și păcatele ficțiunii de aventuri, ceea ce nu ar trebui, in concepția autorului, să compromită valoarea de document și să altereze finalitatea acestei cărți, și anume aceea de a dezvălui...” etc.

SĂ NU LUNGIM
VORBA!

● AM CITIT in revista noastră că **Ibsen e norveg,** iar in „Săptămîna” că **Hamlet e „prînt dan”.**

Pe cînd: „Poetul ita! Dante”, „Dramaturgul franc Molière” și „pic-torul oland Van Gogh?”

Mare e „lapidaritatea” la casa om, in secolul vitez!

Profesorul HADDOCK

„Convorbiri literare” — nr. 7

● BINEVENITĂ, in continuare, publicarea unor pagini dintr-un jurnal inedit al lui **N. D. Cocea** (text stabilit de **N. Florescu**). In stilul său, cînd încercat de lirism și cînd acut, penetrant, autorul romanului **Fecior de slugă** consemnează (mai mult decît fapte) stări sufletești intense, revelatoare: de la cele apăsător romantice („Mi-am reamintit tot repertoriul de poezii și de versuri uitate, le-am completat cum am putut in ceasurile astea ireale de inspirație și le-am declamat luni. Mă opream in loc, ridicam brațele spre dînsa, parc-aș fi putut să-i trimit sufletul pe-o vază, și mă simțeam bine, inundat de-o fericire dulce, caldă, voluptuoasă, ca și cum m-aș fi scaldat într-o baie de raze de lună”) pînă la cele marcate de cunoscuta lui „contradicție” existentială („Simt bine că singura mea chemare e scrisul. Dar tot așa de bine, cu aceeași intensitate, simt in același timp că marea chemare a vieții mele e o operă vastă de luminare și de fericire a altora. Două idealuri se bat cap in cap in sufletul meu: literatură și propagandă.”)

Cîteva extrase din **Caietele Prințului** (**Eugen Barbu**), un scurt fragment de roman a cărui acțiune bănuim că se petrece in mare parte in lumea satului (**Radu Mares: Ana sau Pasărea lîră**) întregesc, alături de versurile semnate de **Radu Boureanu** (dacă nu ne-am înșelăt cumva, căci, in locul numelui, cu litere de tipar, așa cum se obișnuiește, apare doar semnătura autorului, fotografiată și, mai mult sau mai puțin, neclară), **Ion Bănuță, Ilie Constantin** și de microscopul lui **Const. Ciopraga. Intre natură și Literatură**, profilul unui număr bine alcătuit in ansamblu.

S. M.

„Tribuna” — nr. 16

● REȚINE ATENȚIA, in acest număr al revistei, amplul interviu la ale cărui întrebări răspunde scriitorul **Augustin Buzura.** Cităm din acest „text confesiv”: „De obicei nu sint gelos sau invidios decît, uneori, pe pietre, arbori sau păsări” și „...nu-mi plac morții vii, cameleonii, stîrvurile, federa”.

Am întîlnit in paginile revistei un fragment dintr-un roman inedit al lui **Victor Papilian.** Inclinăm să credem că titlul fragmentului (**Chiniții nemuririi**) este și cel al cărții, fiindcă nici o prezentare sau abreviere informativă nu însoțește textul.

Marin Theodorescu recenzează cartea foarte tînrului poet **Vasile Poenaru** și se declară convins de substanța lirică a autorului **Junglei marine** și a volumului.

Din păcate, in numărul din 20 aprilie n-am putut citi decît trei poezii originale și, cu excepția fragmentului inedit de care amînteam, nici un rînd de proză. Mai mult decît puțin pentru „săptămînalul de cultură” clujean care ne-a oferit uneori numere admirabile.

Din interviul scriitorului sovietic **Illa Constantinovski** (interviu realizat de **Romulus Balaban**) reținem cu plăcere: „In Uniunea Sovietică, Caragiale este cel mai iubit scriitor din sud-estul Europei”.

D.C.

● Ce părere aveți de un colier de perle din aur, cositorite și umplute cu plumb?

● Intviu: Unul care pînă să ajungi să-l dai de bună voie, ți-a și fost luat.

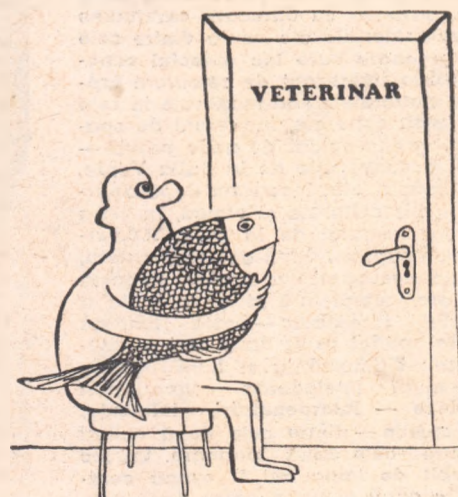
● Spunem că există patru dimensiuni, deși nu e vorba decît de trei și un sfert.

● Drama cosmopolitului e că, îmbrăcîndu-se „din pachet”, nu are de unde să se dezbrace.

● Fericii cei săraci cu buhul...

● Ce mă atrage la magnetul acesta, spuse acul, e că știe să se poarte.

Tudor VASILIU



Ion DOGAR-MARINESCU

Poșta redacției

POEZIE

A. CONDOR: Sint unele schimbări, desenul „alb”, simplu, devenind mai tăios și parcă mai profund, căutând culori adiacente (uneori, cam violente și întinate, r.uroase). Sint și imixțiuni suprarealiste, artificioase, dar, în general, noua experiență — după depunerea mîlului — va putea fi profitabilă (**Prima noapte, Inginare, Cuvînt, Renunțare, Tristețe**). Profilul dvs. nu e încă definit, dar poezia e prezentă și căutările sint semnul neastîmpărului creator, de bun augur. Reveniți.

DACINA: E mult mai puțin, decît speram, în noile lucruri trimise. Firește, „darurile” se văd și acum, aproape în toate paginile. Dar în afară de **Un cuvînt**, mai limpede și mai rotundă (dar mai bună, mai firească, în prima variantă), toate celelalte sint pline de șovăieli și aproximații, mai mici sau mai mari (uneori, chiar de ortografie!), care arată, înainte de toate, nevoia absolut imperioasă de a intensifica și lărgi legăturile cu școala, cu studiul în general, pentru obținerea unui orizont intelectual, de cultură, și a unui gust artistic mai sigur, pentru a dobîndi stăpînire nuanțată și fermă a expresiei. O dovadă e și faptul că în noile manuscrise, mai slabe decît primele, ați părăsit tonul dvs. natural, confesiv, cald pentru a „vîna” niște efecte de modă, niște găselnițe „literare” îndoelnice. Finalul din **Cad templele și Acum lasă-mă singură** rămîne într-o ambiguitate de gust șovăitor și încheie rău, „căzut”, forțat, niște pagini altminteri frumoase. Mai sint apoi niște „frunze buciumate” (?!), inevitabilul „nepămînt” și „neprieten” etc., care peticesc urît textele. Sintem siguri că aveți talent, dar nu trebuie să-l neglijați, în favoarea altor preocupări și ispite, și nu trebuie să credeți că el se va împlini și afirma de la sine. Așteptăm, în continuare, vești din ce în ce mai bune.

GABRIEL DRĂGANESCU: Cerebrale, da, dar nu emoții, ci mai degrabă niște placide flori de hîrtie, denunțînd neîncetat efortul confecției și lăsînd, în ciuda aparențelor, o bună vizibilitate pentru locul comun și metafora uzată.

D. STERIADI: E mult adevăr în scrisoare, dar versurile sint încă într-un stadiu de erupție vehementă, haotică, antrenînd mult mîl, în care se aud ecouri whitmaniene și lucesc, ici-colo, semnele unui filon de preț. Reveniți.

C. VOICULESCU: Recoltă contradictorie: **Ora și Nedreptate** (în care însă „Marele Zar” rămîne perfect spac) sint singurele lucruri demne de atenție. În rest, **Ceasul**, mai uscat locvace, mai puțin suculent decît cele anterioare din aceeași serie, și cîteva exerciții (mai ales **Praznic și Pietre**) prea mult argheziene. Primejdia de a pierde calitatea de „experimenter” ni se pare mai mare decît aceea de a o păstra. (De altfel, riscurile unui cenaclu — de un anumit nivel — nu sînt atît de critică, față de care sintem apărați de „fenomenul de respingere”, cît mai cu seamă de contagiunea — insesizabilă, insidioasă — a mediocrității.) Reveniți.

I. POPOVICI: N-am primit manuscrisul; în general, nu răspundem decît scrisorilor care se adresează direct „atelierului literar”.

Doina Crețu (doar în „Amurg”, parcă... Dar ortografia?). **I. M. Șelaru, Lia Veritalia, Radu Negru, M. Fotache, Anton Stanciu, Semiramida, Adrian Prisecaru, „Porți de lemn”, Mariana Avornicului** (manuscrise dactilografiate!), **Augustin Negoescu** (doar în „Lovitele armuri”, cîte ceva), **Lia Jelea, Corneliu H. Zenovianu, Dan Teodorescu, S. Doljerii, Omarela, Mircea Mureșan:** Nimic nou.

Narcis, Precup Claudiu Viorel (puteți să-i scrieți pe adresa redacției), **Constantin Dan, Zaharia Sandu, Doru St. Teofanescu, Gh. T. Fușalău, Gheorghe I. Bratu, Serea Emilia, Dumitrescu Ion, Hermes, Boac Constantin, Eugen Talmaș, Octavian Danpal, Dumitru T., Murariu Nicolae, Șuiu Dan, Antonaci, Marghescu I. Virgil, Oprea Niculina, Enache Gh., Manuela A., I. S. Nora, Marga Nișcov, Mărioara Goina, Ioana W., Stoica P. Ion, Popa D. Maricel, Gloria Vietis, Mihailă Petru lui Aron, Marin N. Vasile, M. N. Florian, Monika Herescu** (puteți trimite, firește, și proză), **Lucian-Galați, C. Alin, Gheorghe E., Valeriu Perianu, Alin C. Alexandru, Al. Vasilescu, Valeriu Cosmin, Szilágyi Ervin, Mihnic Șacalul, Dumitru Inescu, Theodor Hulea:** Componeri mai mult sau mai puțin îngrijite, dar de un nivel modest, fără calități deosebite.

Index

Somn

Cine se joacă noaptea
cu somnul copacilor? —
le-amestecă virstele
încît nu mai știu
nici ei sigur
cite frunze
le-au mai rămas de-nverzît.
Cine se joacă noaptea
cu somnul copacilor? —
întotdeauna le numără
cîteva inele în plus
și-l lasă să doarmă
pină cînd singuri
își dau seama
c-au îmbătrînit
mai mult decît trebuie.

RADU NEGRU

Alt simț al spațiului

Era un pui de colibri
închis de Nastratin în cușca largă
făcută pentru lei sau urși polari...
Ar fi putut să plece înspre zări
mai limpezi și mai însozite,
dar gratiile lungi i se părea
că sînt închisă lumea din afară
(altfel ce rost ar fi avut?).
Rămase deci în cușca de oțel
de unde, zi de zi, privea
cu milă omenirea claustrată...

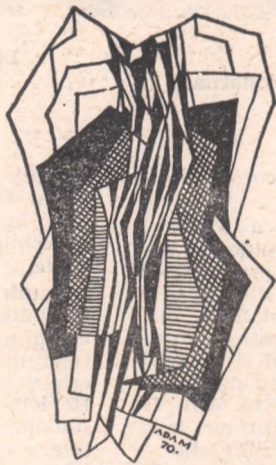
CONST. FILIPESCU

Drumul tău, dorința

Să vrei nesfîrșit să te rătăcești și
să nu părăsești drumul nici în nopți cu ceață
Să vrei să dispari în adîncuri
cînd valuri obosite adorm alge și
să plutești inert în conștiința existenței tale
Picioarele neclintite în sunet
să nu te ajute la mers și
să rămînă cîmpia neumblată infirmă
de-a lungul fluviului tău neputîndu-se nici tîri.

Cerul, pămîntul și marea
să-ți fie pururi închise dedesubt
doar drumul tău dorința.

VIORICA IONESCU



Cald pămînt...

Cerul a înghețat și stelele vor digera
copacii și-au nins frunzele și vor intra
într-o lungă tăcere
asemenea unei mitraliere
după dialogul cu umbrele
învăluind trupurile ca pe o taină...
cerul a înghețat
și morții și-au făcut haină
din memoria noastră pusă la uscat
după anotimpul de lacrimi
pămîntul rămîne un cimitir de patimi
cald pămînt dumnezeiesc însămințat...

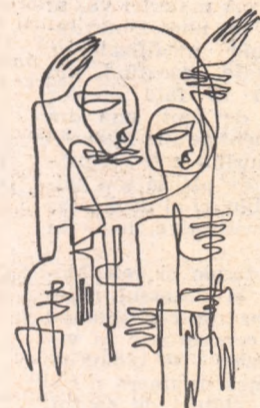
DORU VALERIU VELIMAN

Cumințenie

Părinții ne păstrau cu grijă
în globuri colorate de cristal
în palmile lor albe ca sidetul
de sărbători în brazi și artificii
ne scăpărau prin degetele mîinii
era frumos cînd ne furau buncii
cam rar
și ne-ngropau în pîntecele stîinii
cu fluerul opritul fruct adus la buze
curgeau pe umeri valuri de argint
și înotau în dreptul pleoapelor meduze
atît de-aproape marea presimțînd,

ne atîrnau prin candelabre în altare
privindu-ne cu ochi mingiilor
jertfînd sfoși blindețea-n sărutări
cu buzele lor roșii ca atlasul
era frumos cînd ne furau printre icoane
pe-albastrul unei viitoare primăveri
ocheadele frumoaselor cocoane
e-un ochi bolnav de sfinți și altul de plăceri,
cu gustu-n buze-al vîntului din suduri
alunecînd printre corăbii cu vise și alint
ne tatuam pe umeri nuduri
atît de-aproape marea presimțînd.

TUDOR CERNĂUȚEANU



Clipă de clipă

Părinților mei

Alung noaptea furișată sub pleoape.
Mama-și plînge păcatele-n noi.
Simt brațul tatii, tot mai aproape,
ca pe un flaut, ca pe-un altoi.

E liniște în casă și ascult
cum curge răsăritul pe tavan
și cum alunecă tata-n tumult
încet, clipă de clipă, an de an...

Se frînge zborul păsării-n copii
și toamna-și toarce ploile-n castani,
iar mama-și spală fața-n bruma nopții,
frumoasă, ca la optsprezece ani...

IOAN VASIU

Eu, floarea...

Eu, floarea ternii pure
Care nu dau roade
Eu care strălucesc pe dinăuntru
Cu raze reci și migăloase stele
Ce se aprînd c-un singur zîmbet
Mai călduț al unei zile mult prea grele
Eu care dăruiesc
Ce nu am încă
Eu care știu cum e o stîncă
Precum știu valurile verzi ușoare
Eu care sufăr pentru
Păsări ce nu pot să zboare
Eu cel din urmă lucru de prisos
Cu gîndul bîntuît de soare și frumos
Îți dau de veste
Ție care nu mă știu
Că în curînd
Un liliac va înflori,
Te va opri din drum
Lîng-o vitrină
Un braț de nu știu ce
O pată de lumină.

ANCI DAN

Ritm și activitate umană

CIND cotidianul „New Ycrk Times”, din 6 III 1968, își informa cititorii cum că un grup de cercetători au demonstrat faptul că pasărea migratoare, care este uliul rîndunelilor din Ohio, revine în țară din sudul îndepărtat, exact în ziua de 15 martie, mulți au primit cu totală neîncredere această știre, punînd-o fie în seama hazardului, fie a goanei ziaristilor după senzational. Cînd însă o situație absolut identică a fost comunicată în legătură cu rîndunelele din Capistrano și încă cu multe alte vietăți, mulți au început să se întrebe dacă nu ne aflăm cumva în fața unor fenomene biologice de o uimitoare precizie pe care știința le ignoră încă.

S-ar părea că un misterios metronom reglează absolut totul în univers și în viață. Grație lui, toate fenomenele care țin de lumea cosmică, precum și acelea care țin de biologia materiei vii, se supun unor ritmuri, nu numai inevitabile, ci și profund modificatoare. Această particularitate, constînd din pliere și obediență în fața acestor ritmuri, reprezintă, de fapt, una din proprietățile fundamentale ale materiei vii. „Dictatura” ritmurilor este resimțită nu numai de fiecare plantă sau animal, luate în ansamblu, ci și de fiecare din organele lor constitutive, luate în parte.

Între orologiile siderale și cele biologice s-au stabilit, în decursul mileniilor, strînse raporturi de condiționare și interdependență, concretizate în valori astronomice, fizice și biologice. Timpul, în accepțiunea originară a cuvîntului, reprezintă, alături de spațiu, una din coordonatele cardinale ale existenței. Spre el, și mai ales spre sensul său primar, converg și celelalte variante de timp ca: timpul metafizic, cel psihologic, cel istoric etc. Concepții legate de o multitudine de factori imprimă timpului nuanțe topografice. Mulți locuitori ai Europei, ca și ai Lumii Noi, concep timpul ca pe o săgeată lansată pe o linie, care leagă un trecut infinit și un viitor necunoscut, în timp ce cei tributari vechilor concepții orientale, cu substrat religios, vizînd reîncarnarea, concep timpul ca pe o eternă repetiție, urmînd traiectoria unei spirale, fără început și fără sfîrșit.

Indiferent însă de substratul conceptual, ritmul reprezintă o formă finită de exteriorizare a timpului, după cum celula reprezintă o formă, tot finită, de exteriorizare a spațiului. El face parte în mod organic din făptura umană, regîndu-i reactivitatea și evoluția. Din acest punct de vedere, cronologia și biologia sînt fluvii care curg; întotdeauna aceleași și totuși total diferite. Afirmarea saturată de adevăr „Un orn nu este același la orele 10 dimineața și la 10 seara”, aparținînd unui celebru profesor al universității din Minnesota (Franz Halberg) și președinte al celebrei Society for biological rhythm, confirmă acest lucru. Ritmurile cosmice și cele ale naturii ne modifică permanent elanul vital, stările psihice și gîndurile, lovînd la intervale regulate la porțile fizice sau psihice ale ființei umane.

Dar nu numai integrarea ritmurilor cosmice în propriile noastre ritmuri contribuie la fasonarea acestui aspect proteiform și de permanentă schimbare de decor, ci și situația exact inversă. Din acest motiv, fiecare zi a săptămînii, fiecare lună, fiecare anotimp au pentru noi un gust aparte. Altele ne sînt dispozițiile și tonusul vital, luni și altele, sîmbăta; altele, primăvara și altele, toamna. Conexiunile funcționale dintre ritm și viață nu mai necesită comentarii, fiind indeobște cunoscute. Mai puțin cunoscute sînt modificările, mai mult sau mai puțin nocive, pe care le exercită dereglările de ritm, respectiv disritmiile, asupra condiției umane, ca urmare a tehnificării excesive a lumii. Viața modernă se desfășoară în parametri funcționali nicicînd înfrînți în istoria omenirii. Toate modalitățile tradiționale de muncă și de gîndire au fost bulversate de tăvălugul tehnocrat. O alertă de-a dreptul îngoasantă s-a infiltrat printre structurile biologice umane, asemenea unui nou principiu vital, în asemenea condiții, este de vă-

zut în ce măsură echilibrul milenar și ancestral, dintre bătăile de gong ale galaxiei și ale universului individual, mai este păstrat? Iar dacă nu mai este, care este atunci tributul plătit de speța umană pentru această schimbare brutală de cadență?

ÎNAINTE de a aborda această latură, consider necesar de a concretiza prin cîteva exemplificări aspecte ale interacțiunii și a condiționării multimilinare, dintre ritmurile externe cu cele interne, în domeniul biologiei. Pe anumite litoraluri ale lumii există o specie de viermi care își sapă vizuine în nisipul plăjii, încă cu mult timp înainte ca marea montantă să-și facă apariția. Altă specie, tot de viermi, nu iese din bancurile de nisip ale falezei decît în momentul cînd pe cer luna este plină. O floare superbă și rară, cunoscută sub numele de Regina Victoria sau de Regina florilor, nu-și

New York, în intervalul 1960—1967, găsește un maximum de fertilitate în lunile septembrie—decembrie și un minimum, în mai—iulie.

Dar nu numai fenomenele normofiziologice depind de cunoscute sau necunoscute ritmuri externe și interne, ci și cele patologice. Exemplul bolilor contagioase, care fac ravagii în lunile de primăvară, acela al epidemiilor ciclice de poliomielită, al aparițiilor și reștelor sezoniere privind ulcerul gastro-duodenal, este cît se poate de elocvent. Începutul anului, ca și începutul zilei, aduce în organismul multora o accentuare a elanului vital, dar din nefericire și o accelerare a sinuciderilor. Emile Durkheim a observat că acestea ajung la un punct culminant exact în toiu primăverii. Mulți implică în explicarea acestui fenomen așa-numita criză hormonală de primăvară, dar alții, mai radicali, o pun în seama accentuării însăși a elanului vital, care aduce

ment se obține în cadrul acestor curbe. Așa-numita „formă sportivă”, de care se ține, în sfîrșit, seama în activitățile de specialitate, nu este lipsită de o acoperire fiziologică. Din acest punct de vedere sînt ferm convins că putem vorbi și despre o formă intelectuală, artistică, emoțională, care imprimă activităților noastre cotidiene valori ondulatorii. Tolstoi ținea cont foarte mult de aceste forme, pe care le intuia și pe care le fructifica în activitatea de creație.

Fiecare ființă umană posedă propriile sale ritmuri și spații. Fiecare organism viu își trăiește propriul său destin, conform unor particularități reactionale, de asemeni proprii. Fiecare se integrează în stilul lui în această mare ordine a universului, iar această integrare nu se produce orbește și la întîmplare, ci pe baza unor semnale precise, care ne vin dinlăuntru sau din afară. Evoluția noastră în lume se efectuează în tic-tac-ul permanent al unor orologii de o mare precizie, al căror glas nu poate fi ignorat. Unul vede o tragedie în răsăritul soarelui, în timp ce altul simte în acest moment cum i se revarsă în vine prodigioase elanuri; unul nu poate crea decît într-o totală și silențioasă solitudine, în timp ce altul, într-un asemenea cadru, se simte de-a dreptul bolnav.

Orologiile interne și externe indică animalelor cînd să-și părăsească vizuinele și cuiburile și cînd să se retragă în ele; cînd să se angajeze spre nesfîrșitele migrații sudice sau nordice. Aceste dispozitive de mare precizie semnalează marea, cutremurele, precum și alte calamități naturale. Orologiile interne sînt, la rîndul lor, sub dependența celor externe, celeste. Grație acestei dependențe sîntem în permanentă interacțiune cu evenimentele cosmice. Sensul biologic al timpului se exprimă permanent prin constanța funcțiilor ciclice ale organismului, care de fapt reprezintă transpunerea, la nivelul organismului, a microcosmosului, a marilor cicluri naturale din macrocosmos. Mai mult încă: organismul animal este cu atît mai puțin diferențiat cu cît prezintă un paralelism mai pregnant între propriile sale ritmuri și acelea ale lumii exterioare.

Ceea ce este extrem de important de știut este că ritmul reprezintă pentru ființa umană un mijloc de apărare și de supraviețuire. Fiind prevăzută cu un acut coeficient de personalizare, ritmul nu poate funcționa plenar în organisme care nu-i aparțin.

Neglijînd ritmul orologiilor biologice, un medicament, de exemplu, nu numai că nu-și poate desfășura toată gama potențelor sale farmacologice, dar poate deveni chiar nociv. S-a demonstrat deja pe cale experimentală că o anumită otrăvă, injectată unor șoareci la orele 16.30, a cauzat moartea a 70% dintre aceștia, în timp ce aceeași otrăvă, injectată la orele 0.30, nu a dus la exitusul decît a 10% dintre ei. Este de presupus atunci, și nu fără temel, că impactul unei substanțe chimice asupra organismului este dependent de ciclul luminii. Din acest punct de vedere, nu este suficient pentru medici de a prescrie un anumit medicament în doze și indicații rigurose respectate, ci și de a-l administra într-un anumit moment al zilei sau al nopții.

Exemple concrete sînt sancționarea organismului pentru imixțiuni brutale și tot așa de brutale încălcări ale echilibrului euritmice pot fi date la infinit, desi inventarul ciclurilor biologice este departe încă de a fi încheiat și desi tot departe ne aflăm de elucidarea exhaustivă a tuturor acestor enigme. Științele contemporane au sesizat, în sfîrșit, în mod plenar faptul că cronobiologia ne oferă deschideri largi și inedite asupra vieții și asupra lumii. Lor le revine sarcina nu numai de a aprofunda interacțiunile și interferențele dintre ritmuri și activitatea umană, ci și de a ne raecorda, în mod constient, la euritmia infailibilă a naturii și a vieții. Regăsindu-ne ritmurile originare, poate că ne vom regăsi pe noi înșine.

Arcadie Percek



„Rață sălbatică în zbor”
(placă din palatul Teli-el-Amarna,
perioada 1567—1320 i.e.n.)



La Olimpiada din Mexic — 1968

deschide în mod plenar corola decît odată cu miezul nopții.

Dependența funcțională a materiei vii de cosmos este indiscutabilă. Revenind la om, va trebui să precizăm că întreaga sa evoluție este literalmente dominată de ritmuri de tot felul. Inima, marea și valorosul nostru metronom, marchează începutul și sfîrșitul vieții, alimentînd celulele cu oxigen și debarasîndu-le de gaze nocive prin 75 de impacturi pe minut. Ritmuri însă sînt și inspirul și expirul, asimilația și dezasimilația, starea de veghe și cea de somn etc. Însuși nașterea, ca și moartea, nu sînt străine de anumite condiționări ritmice. Nou-născuții își fac intrarea în lume de obicei în a doua jumătate a nopții, mai ales în zori. Cel puțin aceasta este concluzia doctorului Malek din Praga, care pentru a-și permite o asemenea afirmație a trebuit să fișeze circa o jumătate de milion de nașteri. Apoi este demonstrat faptul că se nasc mai mulți copii în perioadele cu lună plină, decît în acelea cu lună nouă. Observații de rigoare plasează și ceasul morții tot în cursul nopții, dar mai frecvent în prima jumătate a ei. Un organism care agonizează găsește încă resurse energetice pentru a prelungi această stare crepusculară oină aproape de miezul nopții, cînd în sfîrșit expierea are loc. J. Pakter, concentrîndu-și observația asupra fenomenului fertilității îl găsește și pe acesta dependent de necunoscute ritmuri. Studiînd 1 300 000 de sarcini survenite în orașul

în ființa umană un plus energetic, finalizînd tendințe morbide, care zac latent, în cei stigmatizați de natură, cu dezechilibrări psiho-nervoase favorizante.

Lunile de primăvară reprezintă pentru mulți o acută perioadă de eferescență, nu numai a forțelor fizice, ci și a celor mintale. Dar și reversul medaliei este valabil. Doctorul Willmanns din Heidelberg, de exemplu, a demonstrat statistic că cel mai mare număr de internări, privind patologia bolilor mintale, se înregistrează tot în lunile de primăvară. Demograful și sociologul englez Fitt a făcut observații extrem de interesante privind dependența taliei și a greutateii corporale de anumite condiționări ritmice. Urmărind coeficientul statural la 21 000 de neozelandezi mobilizați în cursul celui de-al doilea război mondial, a constatat — firește surprins — diferențieri notorii legate de luna nașterii: cei mai înalți erau cei născuți în februarie sau în jurul acestei luni, iar cei mai mici, în iunie; cei mai grei, în decembrie, iar cei mai ușori, în iunie. Niște psihologi, plecînd de la aceste observații, sau altele similare, vizînd somaticul, au căutat să vadă dacă nu cumva și modelarea psihică este dependentă de ritmurile interne, ca și de cele externe. În acest spirit unii chiar au ajuns la precizarea că o curbă somatică cuprinde 23 zile, una emoțională 22 zile, una intelectuală 33 zile. Facem specificarea că în concepția acestor cercetători maximum de fanda-

Riscul de a mulțumi publicul

TOATĂ LUMEA vorbește despre public, dar nimeni din marea familie a literaturii nu pare să-l cunoască suficient. Editorii o știu prea bine din gondașele și analizele staticienilor. Scriitorii, în schimb, au opinii destul de neclare și de multe ori, consider eu, se află într-o stare de periculoasă confuzie — periculoasă pentru literatură, vreau să spun.

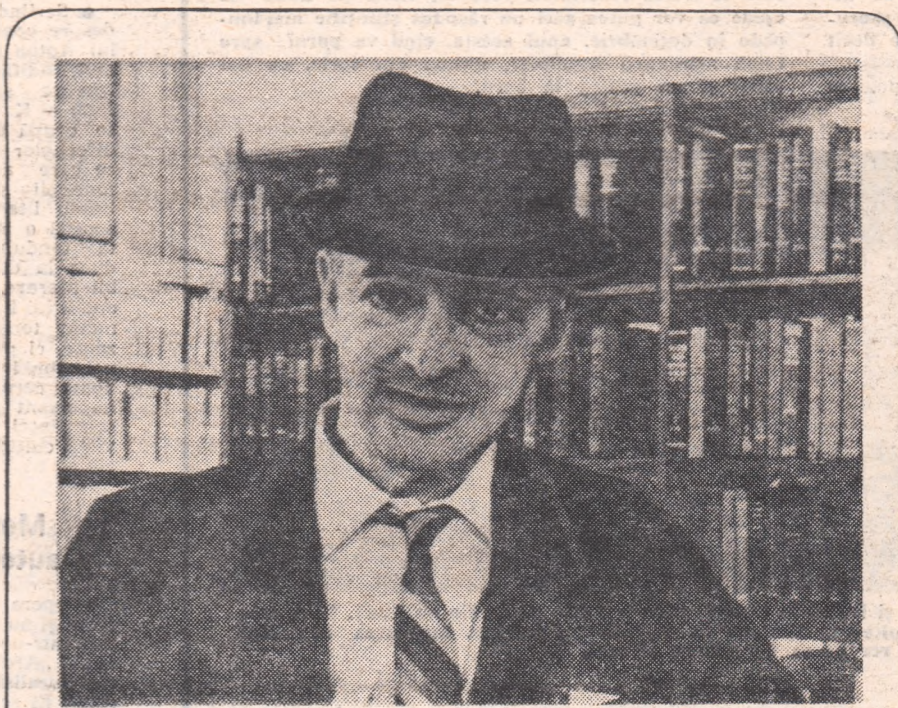
În secolele 17 și 18 exista un public restrins, dar de o cultură și un rafinament cu totul remarcabile. Cititorii lui Dryden și Swift erau deosebit de inteligenți, greu de mulțumit și neingăduțori față de neglijență și dezordine. În secolul 19 a apărut publicul larg, cititorii lui Dickens, Thackeray și Trollope. Către sfârșitul aceluiași secol a apărut un public mai mic, interesat de Baudelaire, Mallarmé și, puțin mai târziu, de Proust și Joyce. Deci, două categorii de public. Acum avem din nou o singură categorie. Metodele măștrilor publicului mai mic au fost, în general, asimilate. Chiar și mass-media folosesc tehnica lui Joyce și Gertrude Stein. De fapt, toate tradițiile artei au fost absorbite de cinematografie, televiziune, modă și ziaristică. Noul nostru public are acum studii universitare, dar ar fi incorect să-l comparăm cu publicul aristocratic al secolului al 18-lea. Educația universitară nu a înflorit un gust artistic și nu a cizelat în nici un fel judecata cititorilor. Conversația despre literatură a unor oameni educați poate speria de moarte un scriitor.

Uneori a fost posibil ca un scriitor să-și creeze el însuși un public al său. Este ceea ce a reușit Voltaire cu două secole în urmă prin admirabila sinceritate, blîndețe și luciditate a stilului său și prin pasiunea sa pentru cauze înalte. Iată ce a spus Valéry despre el: „Stilul său, interesul imens stîrmit de apelurile sale pentru dreptate și genul de scandal pe care l-au generat, au atras, atît în Marea Britanie cît și în afara frontierelor ei, un mare număr de cititori. Ceea ce la început fusese atitudinea Curții și a celor din City a devenit opinia publicului. Putem vedea aici întreaga importanță și semnificație a unei simple schimbări de stil: publicul a fost creat de un stil ușor. Faceți dar să crească numărul cititorilor; slăbiți regulile și restricțiile limbii, pentru a deveni accesibilă maselor largi; imprumutați expresiile pitorești și de fiecare zi ale oamenilor, iar cuvîntul «public» nu va mai putea fi aplicat aceluia colectiv pe care, de altmîndu, îl desemnează. Trebuie să vorbim despre popor și Revoluția în totalitatea ei este conținută în acest cuvînt unic.”

Noi încă mai sîntem implicați în acest proces revoluționar. Dar inițiativa scriitorului este în continuă scădere și influența sa asupra cursului evenimentelor este acum relativ scăzută. Nu el este cel care creează publicul, mai degrabă publicul este cel care îl creează pe scriitor. „Alienarea” scriitorilor — acum un termen banal și obositor — înseamnă puțin mai mult în acest context decît pînă acum; într-o societate antiintelectuală și filistină era un interes destul de mic pentru scriitorii serioși. Răspîndiți în țară, aceștia lucrau în camerele lor și aveau prea puțin de-a face cu viața de zi cu zi a Americii. Acum citiva ani un romancier a descris legătura sa cu orașul natal ca pe o iubire unilaterală, ca pe o dragoste neîmpărtășită.

Era de obicei dificil pentru un scriitor american să-și justifice existența față de semenii săi. Astăzi i se cere mult mai mult. Nu mai este o figură izolată, un insingurat excentric. Scriitorii sînt mulțumiți de această schimbare, dar atitudinea lor reflectă privațiunile anterioare, și ei sînt mult mai puțin artiști literari decît scriitorii angajați în viața publică, în societate. Ne putem da seama ce procent din energia și talentul scriitorilor este investit în afirmarea publică a faptului că ei sînt cu adevărat scriitori. Destul de repede aceștia devin actori care fac pe scriitorii. Mulți sînt cei care doresc să fie, înainte de toate, scriitori americani ai secolului XX, să aibă o existență colorată artistic, să fie menționați de ziare și să apară la TV și în peisajul literar, să susțină cauze înalte ori să facă parte din „Societatea Salvatorului Divin” sau a „Panterelor Negre”.

În politică scriitorii sînt romantici. Ei sînt de partea opoziției, împotriva



PERSONALITATE MARCANTĂ a vieții literare americane de după al doilea război mondial, Saul Bellow și-a făcut loc în conștiința milioane de cititori din lumea întreagă cu forța și siguranța romancierului care are ceva de spus publicului său.

Primul său roman, *Dangling Man* (Omul suspendat — 1944) este povestea unui tânăr care așteaptă zadarnic să fie chemat în armată, pentru a-și face datoria. Dar ordinul întirzie și libertatea pe care o căutase devine sufocantă, apăsătoare. El este un om suspendat, refuzat de societate. Urmează, *The Victim* (Victima — 1947) și *The Adventures of Angie March* (Aventurile lui Angie March — 1953) — i. care stilul scriitorului capătă consistență și individualitate. *Aventurile lui Angie March* este scris în maniera romanelor picarești, cu un acut spirit de observație. Despre Henderson the Rain King (Henderson regele ploii — 1959), Marcus Cunliffe a arătat că este „o versiune aristocratică a Yankeeului din Connecticut al lui Twain, cu deosebirea esențială că el încercă totul, nu realizează nimic, și totuși cunoaște o evoluție spirituală...”

Herzog (1961), roman cu caracter autobiografic, este odiseea unui intelectual călător al sensului existenței. Aceste trei romane, precum și nuvela *Seize the Day* (Carpe diem. — 1956), figurează pe lista celor mai bune 20 de romane ale perioadei 1945 — 1965. Personajul ultimului roman al lui Saul Bellow, Mr. Sammler's Planet — 1970 (Planeta d-lui Sammler) este medium-ul perfect pentru redarea aspectelor contradictorii și complexe ale experienței de zi cu zi — respingătoare, misterioase, zgomotoase, subtile. La toate acestea, Dl. Sammler reacționează cîntărind, analizînd, eliminînd superflul, identificînd necesarul.

Cu totul remarcabilă este activitatea publicistică a lui Saul Bellow din care prezentăm publicului un articol publicat în revista „The Observer” în care sînt analizate relațiile dintre creatorul de artă și consumator, în condițiile particulare ale societății americane a secolului XX.

autorității, pentru „natural” împotriva „socialului”, pentru boală și nebulie, împotriva stadarului sau a „normalului”, pentru violență, ca opusă cumsecădeniei burgheze, pentru exces și împotriva constrîngerilor. Chestiunea e destul de veche, dar pare pe placul publicului, iar artiștii le-o oferă. Artă în sine trece acum pe un plan secundar, pentru că publicul se bucură de artiști mai mult decît de creațiile lor. Într-o conferință recentă, W. H. Auden a spus că în ultimul secol statutul public al artiștilor îi tenta să se gîndească la ei mai mult decît ar trebui. „Acum”, a continuat el, „artiștii se află în pericolul de a nu-și privi cu destulă seriozitate propriile creații. Reacția acestora față de statutul lor diminuat (presupun că se referă aici la europeni) poate lua două forme.

Într-o încercare zadarnică de a-și recîștiga importanța socială artiștii pot încerca să devină propagandiștii unor cauze mai bune, să fie — în limbajul nostru curent — *engagé*. Lumea din jurul nostru este, așa cum a fost întotdeauna, plină de inechități grosolane și de o mizerie înfrîntoare, dar ar fi o fatală iluzie și o șocantă supraestimare a artistului în lume a presupune că realizînd opera de artă putem face ceva pentru a-l eradică pe unul sau a-l calma pe celălalt... Reacția opusă este să ne imaginăm că, dacă este adevărat că arta nu poate

pierdere de timp. Și aceasta consider eu că înseamnă, pentru majoritatea scriitorilor, cuvîntul *engagé*. Nu neapărat o obligație morală în sensul unei participări remarcabile, ori activități agitatorice, ori pentru captivarea publicului. Și de aceea se susține cu atîta fermitate ideea că arta ficțiunii, acum insipidă, trebuie înlocuită prin reportaj. În epoca vulturilor, de ce să mai alergăm după fluturași? Ceea ce implică respectiva atitudine este supremația Acțiunii. Aceasta presupune că scriitorul de ficțiune nu are un adevăr al său care să prezinte un interes ceva mai mult decît neglijabil, și nici lumină lăuntrică. Să recunoaștem că nu ne putem lăuda noi cu prea multă lumină lăuntrică. Dar cit de edificatoare este lumina exterioară împrumutată de la evenimentele publice? Aceasta este lumina artei afișului, nu a lui Vermeer sau Monet.

Americanii trăiesc foarte puternice sentimente de angajare. Americanii (și acest lucru se poate extinde la întreaga omenire) încep să-și facă loc în istorie și sînt absorbiți de nenumăratele detalii ale acestei noi forme de existență. Pulsul electric al destinului colectiv — iată ce apreciază publicul la scriitorii săi. De aceea susțin că pasiunea primară a publicului este pentru sine. Termenul „revoltă” este prea puțin adecvat pentru a descrie un astfel de fenomen.

Îmi pare uneori că toată lumea se ocupă cu Spectacolul, că scriitori, pictori, educatori, administratori, directori de muzee, profesori, publiciști și politicieni concurează în producerea de emoție. Noutăți în adevăratul sens al cuvîntului — iată ce vrea publicul modern. Dar faptele nude nu sînt suficiente. Bănuiesc, de altfel, că faptele nude nici nu există. Ele apar în mod necesar într-o anumită formă și principala sursă de forme este arta. Acum citiva ani Philip Roth a scris un articol în care repovestea cazul unui asasinat la Chicago. Nici un romancier, spunea el, n-ar putea inventa ceva atît de grotesc. Scriitorul modern se specializează în fapte groțesti, dar nu poate rivaliza cu știrile, cu „viața” însăși. Poate că ar fi cazul să începă să se intereseze de altceva, diferit de grotesc. Există motive temeinice pentru a afirma că absurditățile circulă în două sensuri, dinspre artă spre viață și invers. Nu mai putem ignora legea lui Oscar Wilde, „Natura imită Arta”. Roth are dreptate dacă — și numai dacă — ficțiunea nu poate păși evenimentele curente fără a se ofili. Cu normele actuale de „știri” și „interes” scriitorul nu poate face nimic decît să urmeze publicul.

Scriitorii n-au avut succes în concurența cu ceilalți producători de emoții. Televiziunea, reclama și moda au absorbit arta și cultura. Filmele recurg la filozofie, istorie, religie, psihologie. Kierkegaard este cunoscut la Hollywood. Revista „Vogue” îi citează pe Wittgenstein și Proust. Mass-media folosec frecvent nume ca Dante, Norman Mailer, Tertulian, Buddha, Arnold Toynbee, Mike Nichols și Hegel. Toate experiențele omenirii, vechi și noi, strivite și amestecate, se revărsă asupra noastră. Mergeți la unul din cei mai buni coafori, răsfoiți o revistă în mare vogă și veți vedea ce cred oamenii despre tehnocratică, despre Rap Brown, Fellini, McLuhan. Acest incredibil ghiveci intelectual nu produce în sine fierbinti impulsuri emoționale. Ritmul este foarte rapid, blitz-urile ne orbesc, mizele sînt uriașe, problemele relațiilor artei cu publicul sînt fantastice. De Tocqueville a prevăzut acest lucru. El a înțeles că inovația rapidă, senzaționalismul și extremismul vor fi solicitate de publicul democrat.

Chiar și acum, făcînd o descoperire importantă, un scriitor poate produce un public restrîns, dar influența sa este limitată. Accentul cade pe experiența colectivă, nu pe viziunea individuală. Tot ce se întîmplă este despre NOI. NOI sîntem în Vietnam, NOI sîntem în Miami, NOI sîntem în criză urbană și NOI luăm parte la revolta tineretului, sau la mișcările populației de culoare, sau la demonstrațiile studențești. Aceasta este revoluția — aceeași revoluție la care s-a referit Valéry. O revoluție care vizează drepturile oamenilor, ale întregii omeniri, la bogăția și valorile create de civilizație.

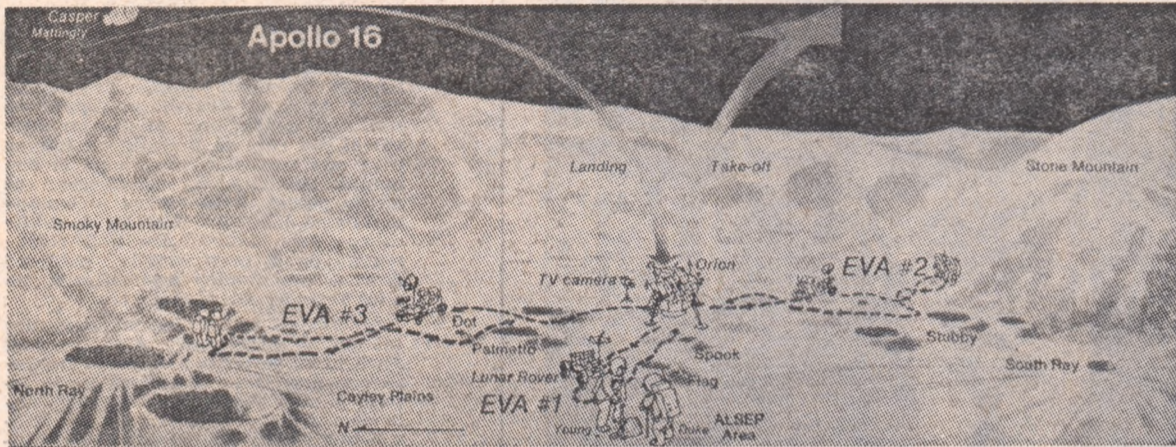
În românește de EMIL SIRBULESCU

EPILOG LA APOLLO-16

După cum se știe, amerizarea navei spațiale Apollo-16 a avut loc în seara de joi, 27 aprilie, la 286 de kilometri est de insula Christmas din Oceanul Pacific. Televiziunile au transmis momentul, de neuitat, în care cele două serii de parașute s-au desfășurat ca niște uriașe buchete de flori pe cer. Ultimele trei „umbreluțe” au acoperit, cu petalele lor multicolore, cabina aflată pe valurile Oceanului. Cei trei astronauți, Ken Mattingly, John Young, Charles Duke au fost primiți la bordul vasului „Triconderoga”, o platformă de elicoptere, unde, spre deosebire de toate misiunile Apollo anterioare, n-au mai avut de îndurat deprimanta carantină, pe care oamenii zburătorilor extraterestre o considerau mai obositoare decât activitatea pe Lună.

La Houston, unde au ajuns curind după înapoieria

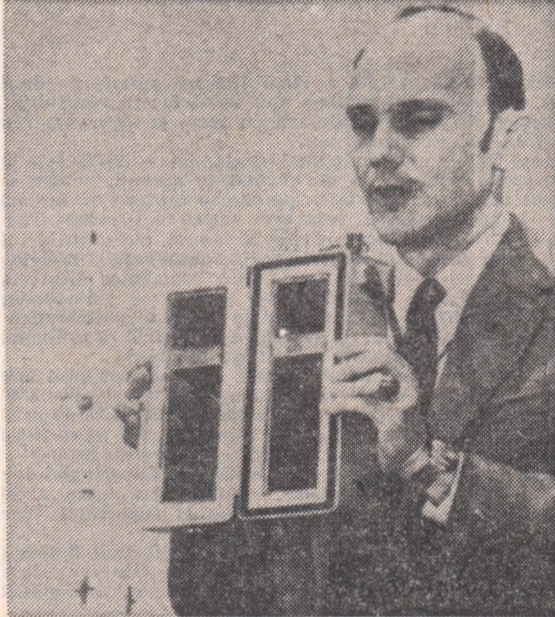
pe Terra, astronauții sînt puși să facă, în fața magnetotoanelor, cel mai detaliat reportaj de aventuri științifice din cîte se știe pînă acum. În același timp, colecția de pulbere și de roci adunate de pe Selena a fost distribuită în porții mici și prezentată specialiștilor în petrografie și selenologie. De pe acum, aceștia afirmă că „recolta” lui Apollo-16 se deosebește în multe privințe de cele culese în timpul misiunilor precedente. Regiunea craterului Descartes și a înălțimilor din apropierea lui se pare că atestă o veche și intensă activitate vulcanică. Întrebările pe care le ridică rezultatele recente vizite pe Lună se crede că vor putea găsi un răspuns științific mai limpede în decembrie, anul acesta, cînd va porni spre Lună astronava Apollo-17, ultima din serie, cu doi piloți și un geolog la bord.



Schema activității celor doi astronauți, Young și Duke, în timpul celor trei zile petrecute pe Lună. EVA este numele de cod al programelor zilnice, constituite din călătorii cu automobilul selenar, instalarea de stații științifice și recoltarea de pulberi și roci.



Momentul înapoierii



Ken Mattingly arată copia casetelor în care, între lamele fine de sticlă pură și de substanțe plastice, au fost expuse „vântului solar” și radiațiilor cosmice de pe Lună, timp de 10 minute, microbi, ouă de crustacee și larve vii, pentru a se vedea efectele produse de mediul acela ostil vieții.



John Young în plimbare pe Lună. În primul plan, automobilul care a rămas pe Lună în amintirea misiunii Apollo-16

Meridiane

Bernolák — creator al limbii literare slovace

● Scriind o monografie despre opera lingvistică a lui Anton Bernolák, primul codificator al limbii literare slovace (1762 — 1813) — K. Habavstiakova se ocupă de elementele diferitelor dialecte slovace care au dat o formă fonetică și morfologică limbii literare. Autoarea acordă o atenție deosebită fondului social care duce la dezvoltarea limbii literare, apreciind că opera lui Bernolák nu are numai tendințe slovaci-zante, ci pune temelia unei limbi literare autonome, care a avut un rol important în evoluția conștiinței naționale și a vieții culturale din Slovacia.

Moartea autorului ?

● Opera e ceea ce conține și nu autorul — susține într-un studiu recent din „Arche” maestrul structuralismului Foucault. El se întreabă: „Ce este un autor?” — și după o doctă dizertație ajunge la concluzia că, la drept vorbind, autorul unui text nu există, el nu ar fi decât o ficțiune creată de o lungă tradiție culturală din care rezultă arbitrar. „Nu e autorul cel care vorbește prin operă, ci opera e aceea care se exprimă prin autor”. Rămîne să ne întrebăm de ce Foucault a scris unele studii care par să-l contrazică „principiile”. Introduse în dialogurile lui Rousseau și Arheologia științei, în care el istoricizează totul făcîndu-ne să asistăm la o „mutație” epistemologică a istoriei.

Homer mincinos ?

● O bibliografie a studiilor despre Homer, chiar selectivă, desigur că ar atinge proporții colosale. Ne oprim asupra celui mai recent studiu apărut în revista „Diogene” și intitulat interogativ **Homer mincinos?**

John Chadwich de la universitatea din Cambridge, semnatarul studiului, conchide: „Homer e un martor căruia nu i se poate acorda nici o încredere atunci cînd ne vorbește despre epoca myceiană. Dar entuziasmul pentru valoarea epopeii nu suferă cu nimic, fiindcă știm că o bună parte din povestire și din arierplanul pe care se desfășoară e pură închipuire. Poezia privește mai sus decît fiurul unei osii. Adevărul nu e conținut numai în fapte, și Homer ar protesta la puternicii săi zei dacă l-am acuza de minciună. Greșeala nu e a lui, ci în spiritul îngust al comentatorilor lui de ieri și de azi care iau totul ad literam...”

A încetat din viață scriitorul C. W. Ceram

● Zilele trecute a încetat din viață, la 57 de ani, scriitorul Kurt Marek, cunoscut publi-

cului sub pseudonimul C. W. Ceram. El a devenit foarte popular în lumea întreagă datorită unor opere de popularizare a istoriei arheologice, printre care **Civilizația îngropată**, apărută într-un tiraj de peste patru milioane de exemplare, carte tradusă și la noi. O altă operă de succes a lui C. W. Ceram este **Cartea stîncilor ascuțite**, dedicată anticului popor hitit.

În vederea unui Heine complet

● Pentru înția oară anul acesta, cu ocazia celei de a 175-a aniversări a nașterii lui Heinrich



Heinrich Heine

Heine, cercurile oficiale franceze au participat (cu suma de 94 000 de franci) la finanțarea unor cercetări de studii germanice în R.F.G. Începînd din luna decembrie crt., e vorba ca la Düsseldorf să se tipărească o ediție de opere complete ale lui Heine. Cum din cercul științific însărcinat cu îngrijirea acestei masive ediții face parte și francezul Pierre Grappin, profesor de germană la Sorbona, suma afectată de oficialitățile pariziene este în vederea cercetării revistelor franceze dintre 1830 și 1860, care conțin articole despre autorul neuitatului Lorelei sau chiar texte scrise de el și republicate încă, pînă acum, în volum.

Un autor orizontal

● Mărturisind intimități de atelier literar, Truman Capote scria despre sine următoarele: „Sînt un autor absolut orizontal. Nu pot medita decît culcat, fie pe un pat, fie lungit pe un divan, cu o țigară și cu cafeaua alături. Trebuie să am de fumate și de sorbit. Pe măsură ce după-amiaza înaintează, trac de la cafea la ceaiul de izmă, la vinul de Xeres, la Martini. Nu, nu folosesc mașina de scris. Cel puțin la început, nu. Scriu înția ciornă de mînă (cu creionul). Apoi fac o revizuire completă, de asemenea de mînă. Socot că sînt esențialmente un stilist și stilistii pot deveni peste măsură de obsedați de așezarea unei virgule, de importanța pe care o are un punct și o virgulă. Obsesiile de acest gen, și timpul pe care mi-l pierd cu ele, au darul să mă scie din cale afară”. Dar, prin această orizontalitate, un scriitor poate trăi vertical.

Al VII-lea Congres al Asociației internaționale de literatură comparată

● Pentru august-septembrie 1973 a fost anunțat de pe acum cel de al VII-lea Congres al Asociației internaționale de literatură comparată care se va ține la Ottawa și Montreal. În cadrul acestuia vor fi dezbătute temele „Literaturile Americii: dependență, interdependență și „Literatură comparată în fața tendințelor actuale ale cercetărilor literare”. În ședințele de lucru se vor analiza „Dicționarul de termeni literari” și „Istoria comparată a literaturilor”.

S-a furat o... expoziție

● Presa pariziană anunță un uluitor furt de tablouri, din locuința directorului general și în același timp președintele cunoscutei societăți alimentare Banania. E vorba de dispariția a 32 de pinze, o adevărată expoziție... Acest furt pare că le cam depășește pe toate cele din ultimii ani atît prin numărul, cit și prin valoarea tablourilor sustrate, căci au fost jefuite tablouri de Renoir, Utrillo, Corot, Léger, Bonnard, Monet, Rouault, Dufy, Marquet, Vlaminck, Boudin, Quizet, Kisting, Sisley, Van Dongen, Marchand, Jongkind, Metzinger. Dacă azi 34 de pinze se pot volatiliza cu atîta simplitate, miine-poimîine vor dispărea probabil muzee întregi.

Cel care fusese Pascin

● În 1930 (avea 45 de ani) se sinucidă în Apus pictorul de origine bulgară Iulius Pinkas, cunoscut în lumea artei sub numele de Pascin. El se naturalizase în America. În 1952 compatriotul său, pictorul Georges Papazoff, prieten cu Derain, Vlaminck și Kokoschka, scria despre el o ascuțită și emoționantă carte: PASCIN... PASCIN SINT EU.

De cîteva săptămîni însă, nici Papazoff nu mai este... La 78 de ani, el s-a stins din viață la Paris, unde trăia de aproape o jumătate de secol, considerat un fel de suprarealist, inspirînd frumoase pagini lui Desnos, André Salmon și Marcel Aymé, privit ca un călugăr zugrav de Oscar Kokoschka, transfigurînd în pinzele sale realitatea, introducînd cu ajutorul culorilor o silențioasă magie în tablourile lui ca niște icoane.

De la Georges Papazoff a rămas și un roman autobiografic: **FRĂȚII DRENOV**. Ceea ce dorea el, scriînd, era ca în rîndurile încredințate hîrtiei să existe mult miez, nu multă coajă: „Cuvintele mele nu trebuie să fie niște cuvinte goale”.

Moartea lui Kawabata, laureat cu Premiul Nobel 1968

● Scriitorul japonez Yasunari Kawabata, laureat în 1968 cu Premiul Nobel pentru literatură, a încetat din viață în vîrstă de 72 de ani, asfixiat cu gaz în casa sa din Zushi, un orașel la 40 de kilometri de Tokio.

El a fost primul scriitor japonez care a obținut Premiul Nobel și unul din puținii scriitori niponi ale căror opere au fost traduse și publicate peste hotare.

Dintre romanele cu conținut psihologic ale lui

Kawabata cităm: „Yakiguni” (Țara de zăpadă), „Sembazuru” (Mii de cori) și „Kyoto”. O cule-



J. Kawabata

gere din proza sa a apărut, nu de mult, și în românește.

Criticul Ugo Foscolo contestat

● În revista „L'Espresso”, Giovanni Giudici, referindu-se la ipostaza de critic a poetului italian din epoca napoleoniană Ugo Foscolo, spune că acesta și-ar datora faima de „prim critic modern”

unei simple complezențe a istoricului literar Francesco De Sanctis.

Giudice afirmă că în „Despre originea și menirea literaturii” și „Discurs asupra textului „Comediei” lui Dante”, Ugo Foscolo e „un simplu flecar” care n-ar reuși să pătrundă în miezul operei de artă.

Drepturi de acuzat

● Al doilea Festival cinematografic internațional (ținut la Strasbourg) al drepturilor omului a premiat anul acesta pe scriitorul vest-german Horst Bienek din R.F.G. pentru filmul **CELULA**. Competiția a avut ca temă „Drepturile acuzatului”. Cu ocazia decernării premiului, Jacques Duhamel, ministrul treburilor culturale al Franței, spunea între altele: „Nu-i de ajuns să se proclame drepturile omului, nici chiar să fie garantate. Ele trebuie făcute accesibile. Trebuie puse la îndemîna folosirii tuturor. Asta mi se pare adevărat, în-deosebi pentru drepturile la cultură”.

A VI-a Conferință regională a Comisiilor naționale europene pentru U.N.E.S.C.O.

● În cursul dimineții de ieri, în Sala mică a Palatului Republicii, a avut loc ședința de deschidere a celei de-a VI-a Conferințe regionale a Comisiilor naționale europene pentru UNESCO. Au participat personalități de frunte ale vieții politice și culturale, române și internaționale. Cuvîntul de deschidere a fost rostit de președintele Comisiei naționale române pentru UNESCO, prof. dr. docent Jean Livescu.

Președintele Consiliului de Miniștri al Republicii Socialiste România, tovarășul Ion

Gheorghe Maurer, a adresat un cuvînt de salut participanților la conferință, urînd un deplin succes lucrărilor.

În încheierea ședinței inaugurale, John E. Forbes, director general adjunct al UNESCO, reprezentantul directorului general la această conferință, a rostit o scurtă cuvîntare.

În ședința plenară, președintele Comisiei naționale a țării noastre pentru UNESCO, prof. dr. docent Jean Livescu, a fost ales președintele conferinței, ale cărei lucrări vor continua pînă la 9 mai.

Premiul „Pulitzer” pentru „The New York Times”



● **PREMIUL PULITZER**, pe 1971, care se acordă anual pentru cea mai valoroasă acțiune întreprinsă în interesul comunității și binelui public, a fost conferit zilele trecute ziarului „The

New York Times” și colaboratorilor săi (în fotografie, de la st. la dr.) Neil Sheehan, reporter politic; A. M. Rosenthal, membru al direcției; James L. Greenfield, șeful redacției de știri

externe. În motivarea deciziei, juriul a afirmat că ziarul și redactorii săi au meritat premiul deoarece au dat publicității documentele secrete ale Pentagonului privitoare la agresiunea din Vietnam.

Laureații

Premiului internațional Lenin



Cu Premiul internațional Lenin „Pentru întărirea păcii între popoare” pe anii 1970—1971 au fost distinși (în fotografie, sus, de la stînga la dreapta): Eric Henry Burhop, președintele Federației mondiale a oamenilor de știință; pictorul italian Renato Guttuso; militanții pe tărîm social și politic Toła Dragoiceva (Bulgaria) și (rîndul de jos, de la st. la dr.) Kamal Jumblat (Liban); cîntărețul Ernst Busch (R.D.G.); scriitorul argentinian Alfredo Varela.

Sartre și... opinia publică

● Primăvara aceasta adaugă două întâmplări noi biografiei lui Sartre. Pe de o parte, punerea lui sub acuzație de către o instituție, Casa autonomă națională de ajutor a asigurării bătrîneții artisanale, deoarece — ca director al publicațiilor *J'accuse* și *La Cause du Peuple* — ar fi adus

injurii unui particular; pe de alta, arderea a 6 dintre cărțile sale și ale Simonei de Beauvoir, de către un mic grup de extrema dreaptă, în piața Saint-Vincent din Mans. Printre operele incinerate figurau *La nausée*, *Le Diable et le Bon Dieu* și *La putaine respectucuse*, iar operația transformării lor în cenușă — după cum ne informează *Le Monde* — „a durat un sfert de oră”, ea producîndu-se „fără incidente”. Ce simplu... Desigur, „vitejii” executori aparțin mișcării **Ordinea nouă**. O ordine care știm ce a vrut să însemne

asociată reveriei amoroase a unui bătrîn care, în cele din urmă, se resemnează să cedeze locul tinereții. Iulia d'Estrelle



George Sand

37 de scrisori ale lui Giuseppe Verdi

● O tînără germană, Ursula Günther, a descoperit în arhivele naționale din Franța 37 de scrisori inedite ale lui Giuseppe Verdi, scrise între 1854 și 1894. Dintre acestea, 21 sînt adresate muzicologului și libretistului Charles Nuitter.

În scrisorile descoperite se află o importantă documentație în legătură cu opera muzicală creată de Verdi la Paris și cu noua versiune a lui „Don Carlos”.

George Sand și Sylvestre Bonnard

● Sursele **Crimei** lui Sylvestre Bonnard au fost identificate: Anatole France a împrumutat din *Le Pêché de M. Antoine* de George Sand un nume, un episod, o descripție. Aceste împrumuturi constituie o listă lungă de care s-a ocupat Marcello Spaziani în *L'ispirazione burlesca e l'unità del Sylvestre Bonnard*. De fapt, fihăția operelor e un fenomen complex. Suvenirurile se decantează, se deformează, se amestecă, pretîndu-se la subtile metamorfoze. În *Antoine*, ca și în povestea lui A. France, tema botanică e

este dublura Antoinet Thierry. În memoria lui Anatole France reminiscențele din George Sand au intrat în compoziție: identitatea onomastică, analogia generală a unei intrigi romanești, cu îndrăgostiți de origine socială diferită etc. Cine știe dacă Anatole France a identificat vreo dată pămîntul din care a germînat povestirea sa! Arta e fiica uitării, la fel ca și a memoriei.

Colecție bibliofilă

● Bibliotecii din Versailles i-a fost donată de către d-na Lebaudy, văduva marelui industriaș al zahărului, colecția bibliofilă a soțului său, agonișită de-a lungul a 50 de ani de cercetări și conținînd vechi manuscrise, ediții foarte rare, exemplare unice din secolele XVI, XVII și XVIII, excepționale legături în piele și opere ilustrate, îndeosebi de Cochin și Fragonard. Printre piesele cu totul importante ale colecției figurează scrisori semnate de Regele Sore, de Louvois și Condé, ediții importante din Corneille, Racine, Molière, ca și volume de Montaigne și Rabelais tipărite înainte de 1600.

Arghezi în limba italiană

A APARUT, foarte de curind, în Italia, un volum antologic, versuri de Tudor Arghezi în traducerea lui Marco Cugno. Tânărul traducător italian a fost cișiva ani lector de limba și literatura italiană la Universitatea din București și a arătat, încă de la începutul activității sale, o intensă dorință de a se apropia și de a înțelege, în toată complexitatea sa, fenomenul cultural românesc contemporan. A fost atras, curind, de mirificul univers arghezian și rezultatul îndelungilor sale încercări de exegeze și echivalențe este acest florilegiu pe care importanta Casă editorială Einaudi din Torino îl oferă cititorilor italieni, într-un splendid veșmint grafic.

Antologia este însoțită de o prefață și de o serie de clare note în care autorul traducerii încearcă să descifreze dimensiunile artei argheziene, minuind cheia estetică pe care Ibrăileanu și Vianu au oferit-o istoriei literare, relativă la noutatea revoluționară a limbajului.

Marco Cugno străbate, cu siguranță și înțelegere, etapele Itinerarului arghezian de la anii primului simbolism macedonskian, la perioada de claustrare în solitudine creatoare a mănăstirilor, la călătoria în Elveția și Franța cu întoarcerea în țară în 1910 și publicarea în Viața Socială a versurilor salutate de prietenii N. D. Cocea și Gala Galaction ca aparținând „poetului celui mai revoluționar al timpurilor noastre”.

Pentru Cugno, opera primă a lui Arghezi, Cuvinte potrivite, este creația unui mare spirit neliniștit esențial, a unui finger atins de o aripă neagră, agnostică. Itinerarul acestei neliniștii atinge zonele zidurilor care încercerează, este ecoul uriaș al întrebărilor fără răspuns. Uneori, Dumnezeuul poetului nu păstrează numai caracteristicile sale arcașe, ci se învecinează, panteistic, cu divinitatea francescană creatoare a „fratelui soare” și a „surorii luna”. Veghea neliniștită argheziană a modernismului său care pendulează între credință și negație, între polii îndoielii și dorinței de a afirma, între starea titanică a omului care poate respinge concepția mistică a unei nebuloase entități metafizice încercată în ceruri ostile și freamătul de ape clare și umile al rugăciunii în asceză. Coexistența permanent ipostazele stării de candoare a copilăriei în care imaginile sunt dilatate înfinit de ochii plini de mari mirări, cu peregrinarea care se oprește totdeauna în fața marilor porți care incing mistere și la care orice bătaie este zadarnică.

E STE interesantă o afirmație a lui Cugno care surprinde în Flori de mucigai o dilatare a poeziei enunțate în Testamentul arghezian, o sete de real și de concret care nu exclude starea fantastică, echivalentă de atâtea ori cu poezia și cu visul. Infernul arghezian nu este cel dantesc și el nu îndepărtează speranțe, infernul arghezian este un infern social în care toate elementele vibrează îndelung de fermășirea unor cutremure viitoare.

Versurile de seară sînt „pulberile de fum” cum le caracterizează Arghezi și ele nu ancorază la portul îngropat arghețian, ci la țărâmul seninătății și al căutării armoniei pierdute. Ele sînt și decantări edenice în amintirea și prezentul lubirii dintre bărbat și femeie. Niciodată arta argheziană nu a fost un joc secund, ea nu a fost evadare și nici act creator gratuit. Halucinația și grotescul au fost o ramă în care se inseriau liniile viguroase ale „semnelor” vieții transfigurare în magicul atelier al poeziei.

Prezentînd volumul Cîntare omului, Marco Cugno va aminti cuvintele lui Tudor Vianu care îl considera drept „ultimul inel al milenarei serii tematice a sociogoniei”, și va afirma încă o dată profunda sinceritate de creator a lui Arghezi. Cîntare omului nu este un „compromis ideologic” al marelui scriitor român, iar trecerea spre noul umanism, spre noua viziune a omului și a istoriei este rezultanta de apogeu a unei experiențe intense, cutremurătoare, dar nu și rezolvare definitivă a tuturor neliniștilor.

În munca aspră a alegerii versurilor unui volum de 250 de pagini, Marco Cugno a avut un punct ferm, călăuzitor, un gust sigur, o sensibilă vibrație, o aderență patetică, sincronă la subiectul predilect, care l-a dus spre traducerea poeziilor esențiale, menită să poarte în înțelegerea cititorilor italieni semnalele reverberațiilor și interferențelor proteicii personalității argheziene. În Antologia sa Cugno a luat în considerație și traducerile preexistente în limba italiană și a încercat, așa cum declară în prefață: „...o traducere cât mai fidelă cu putință, ca o cale de mijloc între încerc-



Tudor Arghezi, la Mărtișor

care riscantă, temerară și poate imposibilă de a elabora «echivalentul poetic» al textului original și simpla parafrază în proză, oferită drept cheie care să faciliteze cititorului, numai în parte inițiat, decodificarea mesajului”. Autorul traducerii recunoaște astfel implicat că se ating frontiere imposibile, mai ales atunci cînd se străbat zonele de clar-obscur atât de specific argheziene. Metrica argheziană care pendulează armonie între versul regulat și versul liber a fost o preocupare constantă pentru traducătorul italian care l-a urmărit flexiunea și meandrele de cristal, dar nu a izbutit să redea desigur vastele ecouri care își răspund simetric ale rimelor celor mai bogate din limba română, după minunile eminesciene.

Traducătorul își plătește o datorie de recunoștință predecesorilor, inserînd o lungă listă de nume de talmăcitori, deschisă de regretatul profesor Umberto Cianciolo și culminînd cu profesora Rosa del Conte a cărei exegeză argheziană Invito alla lettura di Arghezi și traducerea integrală a Cîntării Omului sînt amintite cu reverență.

PREZENTA antologie are transparența cristalului care recepționează și răsună imagini. Căutînd să găsească corespondențele italienești ale nuanțelor atât de subtile ale lexicului românesc arghezian, Marco Cugno a știut să jertfească fidelitatea mecanică și parțială pentru a echilibra întregul armonic. El a știut să reclădească pe un tărîm îndepărtat, suprasaturat, arhitectura de aur a unei românești prînt-o serie de echivalențe clar lexicale, dacă nu totdeauna de mare artă poetică, și care au servit în primul rînd complexitatea conținutului. A avut talentul de a transmite și de a le face sensibile cititorilor țării sale structurile operii unui poet despre care se poate vorbi, în poezia europeană, ca despre Claudel, Rilke sau Eliot, ca despre Garcia Lorca sau Aragon, iar în poezia românească ca despre al doilea munte magic.

Transcriem cîteva versuri italienești din finalul Testamentului ca o demonstrație a operii clare a lui Marco Cugno.

Il dolore nostro sordo ed amaro / l'ho ammucchiato con un solo violino / e ascoltando il suo ritmo ha scalciato / il padrone come un capro sgozzato. / Dalle piaghe, dalla muffa e dal fango / bellezze ho cavato e nuovi valori. / La frusta pazientata si ritorce in parola / e redime lentamente punitrice / la prole viva della colpa di tutti. / E la giustizia ressa al ramo oscuro / uscito alla luce dalla foresta / e che germogliava, come un grappolo di porri, / il frutto del dolore di intere eternità. // Mollemente sdraiata sul divano, / la principessa soffre nel mio libro. / Parola di fuoco e parola d'arte / accoppiate si sposano nel libro, / come ferro rovente in stretta di tenaglia. / L'ha scritto il servo, lo legge il signore, / senza sapere che nel suo profondo / cova il furore dei miei antenati.

Îi sîntem, la rîndul nostru, recunoșcători lui Marco Cugno pentru încercarea sa de a lumina mirificul labirint arghezian pe care l-a explorat cu profundă devoțiune, cu intensă participare, purtînd în fața cititorilor italieni versurile unui poet care a exaltat totdeauna pe omul liber, pe descendenții lui Prometeu, iar Antologia sa, Tudor Arghezi, Accordi di Parole nu este o modestă (cum ni se scrie în dedicația volumului), ci o importantă contribuție la răspîndirea culturii românești în Italia, la inserierea ei în circuitul universal.

Alexandru Balaci

Aprilie, 1972

Ca un cîntec sub geam

LA BUDAPESTA, cei mai buni am fost noi. Cînd scriu aceste cuvinte, iedera ploii curge pe geamuri și fluturi de pelin zboară prin gîndurile mele și o noapte ca fildeșul vechi acoperă cîmpiile.



Am fost mai buni.
Păunii ploii dansează peste păduri de brazi.
Stîngul pe tobă.
E marșul nostru cel mai glorioș.

Dulci, strugurii bucuriei.
Pe cerul gurii, stele de lapte.
Ploaia e un fluviu aiurit. Și pe inima mea ninge cu lună.
După jocul de la Budapesta știu că nu ne mai poate fi frică de nimeni. Vorba lui Tamango: „S-ajung zugrav în iad dacă nu-i batem pe toți și la urmă ridicăm o mînăstire”.

Un pahar de vin domnesc pentru unsprezecele condus de Lucescu.

În această seară — de orhidee! — sînt bucuros și bun și-mi vine să chem lăstunii de la streășină ca să cîntăm împreună, de noroc, lui Dinu, Dumitru și Radu Nunweiler.

E tîrziu — nu mai știu nimic de spaima pe care am trăit-o la începutul meciului — dar în clipa aceasta înfioresc trandafirii. Sînt fericit (ce puțin îi trebuie unui om!), iar vinul mi-așază în suflet lumina verde a ierbi.

Noapte frumoasă.
Ploaia împraștie arome de Muscel. Adică de grădini prin care se plimbă Dumnezeu înainte de culcare.

Și miroase parcă și a fag trăsniț.

Sînt fericit că nu mai umblăm prin Europa ca un cal pe bicicletă. Și de aceea voi adormi îmbrățișînd cu gîndul plopii de la Mogoșoaia.

Fănuș Neagu

„ROMÂNIA LITERARĂ”

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

