

România literară

TUDOR VIANU —
75 de ani de la naștere
(Paginile 16—19)

Finalitatea socială

ACTUL de creație artistică implică astăzi deopotrivă cunoașterea aprofundată și participarea activă la construcția noii societăți. O poezie, o năvelă, un roman, un comentariu critic ca și o lucrare de teorie sau istorie literară trebuie — cu alte cuvinte — să răspundă unei necesități majore, să aibă o finalitate socială. Aceasta, desigur, nu în sensul, îngust, al coboririi pe autostradele sau hiroapele a ceea ce în mod curent numim realitate, ci, dimpotrivă, în sensul afirmării indicelui particular, adică original fiecărui creator, de impact cu realitatea în complexitatea ei autentică, a proiectării ei specifice pe ecranul sensibilității de gând și de sentiment.

„Cuvântul potrivit“ al clasicului Arghezi capătă, prin urmare, o semnificație pe care el a sugerat-o în scrierile decantatorii ale senectuții, de la „Cel ce gîndește singur pînă la interogațiile din Noapte“.

Altfel spus, finalitatea socială a scrisului este, devine prin ea însăși contemporană epocii pe care-o stăpînim, trebuie să o stăpînim, ca a noastră — ori deloc. A fi „scriitor angajat“ are — astăzi — o cu totul altă dimensiune decît în trecutul mai mult sau mai puțin apropiat. Îndrăznim a spune că — esteticeste — unui scriitor îi era mai lesne a proiecta în și din propria-i conștiință revolta față de opresiunea claselor pe care legitățile istoriei le-a zdrobit, de a chema „la lupta cea mare“, decît de a găsi — după cucerirea puterii de către proletariat — acea gamă nouă de mijloace artistice, acele unghiuri noi de situare într-o lume acum în devenire conștientă: cea a construcției, deci cea a mesajului militant pentru ca din clasă în sine procesul dialectic să finalizeze lupta transformării în clasă pentru sine a făuritorilor istoriei.

Și totuși, din acest loc geometric al unei veritabile opțiuni de destin uman, putem afirma, în deplinătatea coordonatelor sale, că realitatea literaturii noastre contemporane oferă multiple fațete ale unui nou relief artistic, înnobilînd cultura națională cu noi valori de un pregnant adevăr ideologic-estetic, cu valențe de durată, de prelungire în perenitate, de tangențe universaliste.

Creația noastră literară constituie astăzi un tezaur de valori a căror strălucire înlătură prin ea însăși falsele atribute ale non-valorilor, sîntem, adică, — în prelungirea ideii maioreștiene —, în situația fecundă cînd în bună parte, prin propria-i existență și circulație, cartea bună înlătură pe cea rea, cînd talentul și vocația reale se impun de la sine, prin ele însele, în contextul social-cultural.

Înțelege, pentru aceasta, revoluția pe care am parcurs-o în ultimul pătrar de veac al Republicii își spune acum cuvîntul prin propriile-i dobîndiri, că, prin chiar ridicarea nivelului general de cultură, valorile se remarcă și se selectează altfel decît acum zece sau cincisprezece ani.

Că, în același timp, avem de-a face și cu o anume inflație de non-valori, aceasta se explică — după noi — tocmai ca un proces favorizat de vitalitatea creației artistice. Dialectic, însă, mecanismul social de selectare și promovare a valorilor se va afirma, și el, în raport cu creația propriu-zisă. Astfel — nu ne îndoiim — și critica își va afla tot mai mult rostul ei definitiv. Nu întîmplătoare, în această privință, sînt, de altfel, apelurile la exercitarea mai activă a conștiinței critice, indicațiile conducerii partidului ca — stimulînd generos creația — ea să fie, prin consecință, mai exigentă, mai îndrăznească, mai operativă.

Criticii literare îi revine astăzi un rol determinant tocmai prin aceea că sfera creației a căpătat proporții care, la prima vedere, par de necuprins și, ca atare, incontrollable. În realitate, cu un efort de diagnostic — mai întîi — a situației în parametrii ei științifice determinați, cu voința — apoi — a unei consecvente valorificări estetice a unui conținut socialmente necesar, critica și istoria literară — ele însele supunîndu-se acestui proces selectiv — pot și trebuie a-și spune cuvîntul.

Acum — mai îndreptățit, mai așteptat ca oricînd,

George Ivașcu



Georgeta Năpăruș Grigorescu

„Tineri în amfiteatru“

(Din expoziția de la Sala Dalles)

Ca un bulgăre de zăpadă

Viața mea a trecut. Mai trece și-acum,
A fost ca un bulgăre de zăpadă,
A fost ca un nor albastru de fum,
A fost ca o stea ce urmează să cadă.

N-am știut ce să fac cu ea. M-am jucat
Uneori de-a caii, alteori de-a soldații.
Spre slăvi zmee roșii am ridicat
Cum n-au ridicat nici împărații.

Cînd am avut chef de-un sărut
N-am îmbrățișat o salcie ori un plop.
Ca să nu mă sting înecat în lacrimi
Dragostea a trebuit să mi-o-ngrop.

Acum aștept marea furtună,
Pe aripa ei să mă ia ca pe-o frunză.
De marele semn de-ntrebare nimeni
Nu poate să fugă ori să se ascundă.

Zaharia Stancu

Din 7
în 7 zile

EXPRESIE vie a dorinței de conlucrăre fructuoasă în domeniul relațiilor bilaterale și contribuție efectivă la statornicirea unui climat de pace și de înțelegere internațională, vizita președintelui Nicolae Ceaușescu în Pakistan este unanim salutăată ca un eveniment politic de însemnătate majoră. Din numeroasele și amplele comentarii ale ziarelor din Pakistan rezultă că prima vizită oficială a unui președinte al României în Pakistan este un prilej de satisfacții și de bucurii pentru poporul pakistanez, deoarece deschide largi perspective pentru consolidarea legăturilor de prietenie și cooperare între cele două țări ale noastre. Presa pakistaneză reflectă, în articole editoriale, aprecierea de care se bucură România în Pakistan și în general în lume pentru politica sa consecventă de prietenie și de dezvoltare a relațiilor cu toate țările, indiferent de sistemul lor social-economic, de distanțele geografice ce le despart. Sint consacrate, de asemenea, comentarii substanțiale progreselor realizate de România socialistă în toate domeniile vieții moderne. Ziare cu multă influență în opinia publică, de pildă „Pakistan Times” și „The New Times”, precum și cotidienele de limba urdu „Daily Jang” și „Daily Mashriq” subliniază prestigiul cîștigat de România și de conducătorul poporului român pe plan internațional, în ultimii ani. Un factor de extremă importanță în edificarea acestui prestigiu este ideea, afirmată de președintele Nicolae Ceaușescu în mod constant, că popoarele lumii își manifestă dorința de a pune capăt politicii imperialiste decadente, de forță și de dictat, pentru a se realiza, în schimb, pe baze principial noi, relații internaționale echitabile și creatoare. Ziarele subliniază aceste principii: deplina egalitate în drepturi, respectul independenței și suveranității naționale a fiecărui stat, neamestecul în treburile interne, avanajul reciproc.

In prieteneasca desfășurare a vizitei, un moment de seamă l-a constituit semnarea la Palatul Prezidențial de la Rawalpindi, în seara de marți 9 ianuarie, a Declarației solemne comune a Republicii Socialiste România și a Republicii Islamice Pakistan. Luind cuvîntul cu acel prilej, președintele Nicolae Ceaușescu a spus că documentul așează relațiile dintre România și Pakistan pe baze mai trainice, este o certă dovadă a legăturilor satisfăcătoare dintre cele două țări ale noastre și, în același timp, „deschide o eră nouă de colaborare trainică și îndelungată între popoarele noastre, care sînt animate de dorința de a-și asigura dezvoltarea economică și socială independentă, de a trăi în pace și colaborare cu toate popoarele lumii”. Luind cuvîntul la rîndul său, președintele Pakistanului, Zulfikar Ali Bhutto a declarat că și partea pakistaneză consideră această Declarație solemnă „o piatră de hotar în relațiile noastre viitoare”. În același spirit, domnia-sa a subliniat: „Considerăm că ea conține lucruri importante pentru promovarea relațiilor dintre Pakistan și România. Ea stabilește un cadru de colaborare între un important stat din Europa și unul din Asia, care au multe de făcut pentru pacea lumii. Sintem bucuroși că relațiile noastre sînt bune. Declarația am numit-o solemnă, pentru că o vom respecta și avem încrederea că vom căuta să promovăm neabătut, în spiritul și litera sa, scopul și obiectivele acestui document”. Semnificativ pentru atmosfera vizitei este un comentariu al ziarului „Nawa-e-waght” care scrie, pe prima sa pagină, că întîlnirea și convorbirile dintre președintele Zulfikar și președintele Ceaușescu vor consolida temeliile relațiilor de cooperare existente între cele două națiuni și vor da dimensiuni noi acestor legături. „Deși despărțite de o mare distanță, scria ziarul, Pakistanul și România devin astăzi tot mai apropiate ca urmare a stringerii relațiilor dintre ele pe baza principiilor deplinei egalități în drepturi, a stimei și încrederii reciproce”.

NU pot fi excluse, din comentarea acestei vizite de reală însemnătate bilaterală și internațională, comentariile prietenești de remarcabil de conlucrăre în domeniul telecomunicațiilor. Cei peste cinci mii de kilometri ce separă, din punct de vedere geografic, țările noastre, au fost magistral acoperiți de promptitudinea reportajelor televizate, realizate în diferitele etape ale vizitei, transmise cu avioane speciale și prin intermediul unui satelit de telecomunicații la mari depărtări, apoi înregistrate și difuzate la București. S-a realizat, astfel, o exemplară, putem spune chiar strălucită, colaborare între două națiuni prietene, cu ajutorul nu numai al presei respective, ci și al noilor mass-media, al mijloacelor audio-vizuale cele mai moderne.

CONTINUA a fi urmărită, cu atenție încordată, evoluția lentă, incertă, a laborioaselor negocieri ce se desfășoară cu scopul de a se lichida starea absurdă de război din Indochina. La Paris au avut loc noi întîlniri ale experților din R.D. Vietnam și S.U.A. De asemenea, au continuat convorbirile confidentiale dintre Le Duc Tho și Kissinger. Din păcate, nu s-au făcut comunicări noi pentru presă. În schimb, atacurile aeriene au continuat și agenția telegrafică V.N.A. din Hanoi ne aduce la cunoștință că acțiunea forțelor de apărare antiaeriană a fost deosebit de energetică. De altfel, numărul total al avioanelor pierdute de flota aeriană militară a S.U.A. a ajuns, acum, la 4 169, cifră extrem de mare, de costisitoare, care, prin ea însăși, îndeamnă la reflecții amare cu privire la jertfele cerute de un război fără șanse.

Paralel cu aceste informații, ne-a parvenit de la Sam Neua, din Laos, știrea că prințul Suvanufong, președintele Comitetului Central al Frontului Patriotic din Laos, a adresat un mesaj șefului regimului de la Vientiane, prințul Suvanna Fuma, prin care formulează propuneri concrete și precise pentru realizarea păcii și înțelegerii naționale în Laos, pentru edificarea unității naționale pe baze pașnice. Desigur, astfel de inițiative sînt salutate de opinia publică și se așteaptă, cu legitimă nerăbdare, înfăptuirea lor.

UN interesant act legal a fost aprobat de guvernul peruan, așa cum anunță din Lima agențiile de presă. Anume, a intrat în vigoare așa-numitul „regim juridic andin” de tratare a capitalului străin implantat în țările latino-americane. Este vorba de aplicarea deciziilor luate în 1970 de Columbia, Ecuador, Peru, Bolivia și Chile de a institui un control național asupra investițiilor de capital străin. Legea nu este prohibitivă, dar impune, pe baza unui principiu firesc de echitate, ca plafonul beneficiilor exportabile, realizate de capitalurile străine, să fie stabilit la maximum 14 la sută pe an din valoarea integrală a capitalului. Coroborată cu lupta viguroasă pe care republica Chile o duce în problema exportului de cupru — precum și cu toate acțiunile de restabilire a independenței economice, legea aprobată de guvernul din Lima înseamnă un pas înainte pe drumul libertății.

Cronicar

Pro domo

HALUCINAȚII

RECENT au apărut, în cadrul unei generoase politici editoriale despre care vom vorbi într-unul din numerele viitoare, excelentele eseuri ale lui Ortega y Gasset despre Velázquez și Goya. La sfîrșitul părții despre Velázquez, Ortega y Gasset adaugă, fără nici un comentariu, un grupaj de extrase din scrisorile iezuiților spanioli ai secolului XVII, sub numele de „Despre Spania halucinantă și halucinantă din vremea lui Velázquez”. Cred că într-adevăr comentariul este de prisos. Nu-mi aduc aminte să fi citit de multe ori, sau chiar vreodată, un text atît de puternic și revelator pentru o lume, o mentalitate, dominată de amestecul de prostie, violență și credulitate pe care-l produce fanatismul. Paginile sînt tulburătoare și halucinante, pregnante rînd după rînd, dure cuvînt după cuvînt. Credința în minuni copilărești se combină cu ura aprinsă și violența rea, rezultate firești ale intoleranței. Iată un exemplu: „Între augustini și trinitari au avut loc discuții înverșunate la Salamanca, ajungînd să-și batjocorească pe întemeietorii religiilor lor. Să se înșulte și să se ia la bătaie în public, în legătură cu Adam, dac-a rămas întreg luîndu-i Dumnezeu o coastă... Sau: „La Cadiz, la Compania lui Isus, într-o noapte aflîndu-se în sala Congregației, membrii acesteia întru flagelare, unul dintre ei se apropie de altul cu oare avusese o sfadă și îl lovi cu pumnul, în așa fel încît nu putu striga și îl găsiră mort pe urmă, fără pantaloni și cu biciul în mină”. Într-adevăr ce comentariu mai trebuie? Ajunge să ne închipuim atmosfera. Pe această aprindere a violenței din credința întunecată și fanatică, ce deslăsoară și distracțiile ca aceea în care regele Spaniei invită doamne la teatru, cit de multe în rochii nu prea largi, ca să se poată inghesui și sînt aruncați peste ele o sută de șobolani vii, ca să le sperie, iar panica și țipetele lor le fac pe Majestățile lor, ascunse după gratii, să se amuze copios. Regele acestuia (Filip al IV-lea) avea nu numai ca pictor oficial, dar și ca prieten, pe Velázquez. Între două portrete și două slujbe, după contemplarea marilor ta-

blouri pe care le cumpăra de pretutindeni, se distra și el, aruncînd șobolani în femei.

Sau țipetele de bucurie de la auto-dafeuri, „bucuria aerului” cînd sînt arse cărțile antice și scrumul lor este luat în sus de un vînt vesel, prin care natura se bucură de distrugerea neortodoxiei. Sau țipetele de bucurie ale unui călugăr, care conduce pe ultimul drum un condamnat la moarte, care nu mai are de trăit decît cîteva clipe și, fascinat, confesorul său îi anunță marea fericire ce-l așteaptă în curînd, „să moară, să treacă dîncolo”. Aceste scene, alternînd cu cea mai desăvîrșită credulitate, în toate miracolele, în apariția morții sub chip de femeie, și cu un cavalerism bizar, amestec de politeță și jaf.

Ce enorm progres de atunci, cît a însemnat de mult baia de raționalism al epocii luminilor, greoiul realism al veacului trecut cu o încredere poate uneori naivă în știință! Aceste pagini de carte, prin contrast, sînt cele mai grăitoare argumente ale binefacerilor minții critice, geometrice, fine, fie ea uneori și uscată, dar infinit mai bună decît demența fanatică. Atunci cînd spiritul critic adoarme sau se ascunde sub biciuirea emoțiilor, ceea ce noi numim cu mîndrie „Europa” (dar cîte Europe există oare, Spania lui Velázquez n-a fost și ea Europa?), și mizeria din adîncuri se revărsă și întunecă lumea. De o mie de ori mai bine detașarea puțin ironică a științei, neîncrederea ei prudentă, decît spectacolul pasiunii nude, întunericul ce răzbate din noi, atît de greu de ascuns. Poate că marile focuri pasionale, alături de superstiție și ură, au generat și o mare cultură, capodopere monumentale, picturi nemuritoare. Sigur că s-a întîmplat așa. Și totuși orizontul calm și ordonat al clasicismului antic, chiar dacîi limitează haosul din noi ce ne face să punem în lume o stea dansantă, este un adaus adus lumii de specia noastră, care nu există în inordonată și devoratoare pasiune a naturii. E adevărata creație.

Alexandru Ivasiuc

Confluențe

Cunoaștere și imaginație

INTR-UN dialog recent cu un cunoscut critic literar, despre generația și natura operei literare și științifice, interlocutorul meu a subliniat ferm că cea dintîi se realizează prin imaginație, ca și cum cea de a doua s-ar putea lipsi sau chiar e lipsită de această facultate a spiritului uman. De aici s-a ivit oportunitatea acestei sumare clarificări.

Inteligența s-a aplecat dintotdeauna spre investigarea și cunoașterea lumii materiale și s-a îndrumat totodată spre întîmplatările inepuizabile și complicate ale conștiinței. Sinteza chimică realizează astăzi multe produse superioare celor oferite de natură, se cunosc impresionantele înfăptuiri ale fizicii. Tezele și sintezele literar-artistice moderne depășesc tiparele vechilor lor formulări, exprimări și îngustări. Gîndirea economică contemporană planifică, elaborează anticipări, indică modalități și soluții necunoscute pînă astăzi. Și așa mai departe.

Activitatea științifică poate provoca emoții, bucurii și elevații tot atît de intense, de cuprinzătoare și de pure ca și cele poetice. Ideile științifice cit și cele literar-artistice se ivesc, se dezvoltă și rodese în meditație și tăcere; ele impun spiritului nostru un efort perseverent și disciplinat, perseverență și disciplină di-

namizate și promovate de talent, har și vocație.

Colocviul cu noi înșine dezvaluite și afirmă noi resurse și posibilități, prilejuiește nașterea fenomenului superior al creației literar-artistice și științifice, promovat de mișcarea dialectică a spiritului.

Pascal a remarcat că există două excese: a exclude rațiunea și a nu admite decît rațiunea. Să se ferească de ele și știința și literatura și arta; și atunci nu se va mai uita piezis și de sus nici una la celelalte.

S-a vorbit și se vorbește de știința spiritului și de spiritul științei. Nici științele și nici literatura și arta nu se pot dispensa de noțiuni și reprezentări abstracte, imaginate la tensiuni variate și variabile.

Între știință, literatură și artă sînt deosebiri de domeniu și de metodă, dar nu de valoare. Nici una din ele nu începe, în conținut și expresie, exact acolo unde sfîrșesc celelalte. În procesele lor de creație multe unelte și modalități sînt și ale una și ale altora și creatorul le dă întrebuintarea indicată de inteligența, imaginația, vocația și talentul său.

Prof. Dr. Victor Jinga

Beneficiarii imposturii

CU EXTREMĂ bunăvoință și benedictină răbdare am citit unsprezece plachete de versuri dintre cele recent tipărite. Pagină cu pagină și rînd cu rînd, pe toate — mai groase sau mai subțiri, dar unsprezece în cap — le-am citit. O dată și încă o dată. Cu atenție încordată. Și cu speranța vie că, în acest noian de stihuri, voi afla totuși, e cu neputință să nu găsesc, o scripă măcar, una singură, de poezie adevărată. Și iată-mă acum în situația de a mărturisi cu mîhnire zădărnicia acestei oboșitoare strădanii. N-am descoperit, jur, urmă de poezie nici la autorii, care — e adevărat — se aflau la prima lor manifestare publică, și nici la cei care avuseseră acces la anume reviste, figuraseră în unele, ocazionale, culegeri, iscăliseră chiar și alte plachete, aveau, deci, cum se spune, un început de trecut.

De toate speciile, e adevărat, versificatorii, poezia însă nicăieri. De toate speciile veleitarii. Printre ei, unii se căzneau să chiuie voinicește, precum la hora dumincală flăcăii bătînd în dușmănie, parcă, pămîntul cu dreptul și aruncîndu-și cușmele în văzduh. Și dintre cei care, după știute, îndelung folosite, uzate tipare, se tinguiau molcom, îndelung, ori exultau, după alte, cunoscute, învechite și ele, canoane. Nu lipseau, firește, exponenții integri ai erei noastre supratehnicizate, propunîndu-ne spre dezlegare complicate ecuații și bolborosind gravi într-un limbaj care e al geometrilor și al inițiaților în ale algebrei. Erau prezenți, iarăși, cei care, vișîndu-se prestidigitatori, încercau, cum puteau și ei, să jongleze nu cu flăcări, ci cu vorbe, uitînd pesemne că vorbele nu sînt uneori mai puțin primejdioase ca flăcările. Se întimpla chiar, și nu o singură dată, ca unul și același silnic stihuitor să-și asume, rînd pe rînd, toate aceste ipostaze. Doar-doar va izbuti să se agațe de pulpana Poeziei, să ia în stăpînire năvășul Pegas. Obstinață, însă, poezia se refuza tuturor...

NU INTENȚIONEZ — cum s-ar putea crede — să-i denunț pe culpabili, fiind convins că astfel le-aș măguli, în alt chip decît cel obișnuit, à rebours dacă vreți, dar le-aș măguli totuși maladiva lor vanitate, i-aș transforma, fie și pentru o clipă, în niște personaje publice.

Și de ce i-aș denunța oare, dacă sînt de mai înainte încredințat de ineficacitatea criticii care a fost numită judecătorească și pe care însumi am practicat-o cîndva? Autoritarul **În lături!** al lui Maiorescu, la care se referă toți ciți se reclamă de la o astfel de critică, a descurajat poate unele mediocrități, dar n-a putut împiedica ivirea altora. Or, nu un impostor sau altul, nu veleitarii considerați individual ne îngrijorează, ci impostura ca fenomen, veleitarismul ca atare. Discreditînd un impostor sau zece, nu lichidăm impostura ca fenomen care, nefiind zăgăzuit, împiedică într-un fel accesul publicului la adevărata poezie.

Impostura a putut lua asemenea proporții, nu atît pentru că i s-a oferit posibilitatea materială de a se manifesta, ci și pe alte căi, ocolite. Încurajată de slăbiciunile poezilor autentici și ale criticilor, deopotrivă, căci o poartă imposturii des-

chide orice poet autentic care abdică, și pentru moment, de la condiția sa, își reduce, fie și într-o singură împrejurare, exigențele față de sine, sfîrșește prin a se juca de-a poezia, a se pașia pe sine, a mima afecte pe care nu le trăiește și idei străine lui, a se adapta modelor zilei, schilodîndu-și sau anulîndu-și personalitatea. Din nevoia adesea de a nu fi dat uitării, de a se menține în atenția cititorilor și a criticilor sau din pur exhibiționism. Și o poartă imposturii deschide critica trecînd sub tăcere acest impas sau această voluntară decizie de sine a poetului, uitînd sau făcîndu-se a uita că orice eșec poetic e, pentru impostor, un imbold în plus. Și un argument dintre cele mai puternice. Cu nechemații lesne e să fii combativ. Reala combativitate a criticului, care nu exclude, ci presupune, dimpotrivă, politețea, se exercită însă în raport cu creatorii autentici. Cel mult, îi poate viza pe artiștii care sfîrșesc prin a fi luați drept creatori adevărați, a se impune ca modele, pe impostorii care sînt luați în serios dacă nu în cercurile scriitoricești chiar, de dascălii de română măcar. Anatole France nu s-a războit cu toți mediocrii; a ținut însă să-l desființeze pe Georges Ohnet, artizanul în favoarea publicului, considerat mare scriitor. G. Călinescu găsește virtuți pînă și unui autor de romane magazin, denigratorul său de mai tîrziu; e foarte sever însă cu Cezar Petrescu, adulat de critică, tocmai pentru că putea trece drept ceea ce nu e. Cînd, însă, astăzi o carte mediocră primește, ca să zicem așa, un soi de consacrare, prin vreo recenzie oarecare, și refuzăm să ne exercităm spiritul critic supunînd-o unei atente analize, impostura se află, astfel, încurajată. Prin propria noastră tăcere, prin acest mod de conduită neutră și indiferentă.

TEAMA însăși, teama aceasta a poezilor de a nu fi dați uitării, și care pe cei mai slabi de înger îi împinge pe calea concesiilor, îi poate transforma în simpli meșteșugari, să nu fie oare, și ea, întreținută, într-un fel de critică? N-aș putea da un răspuns negativ chiar la această întrebare, de vreme ce — țin bine minte — la o anchetă, efectuată în urmă cu doi-trei ani de o publicație culturală, în legătură cu cele mai însemnate succese ale literaturii noastre din ultima vreme, toți, aproape, dintre criticii chestionați, care, la apariție, salutaseră *Nevoia de cercuri* ca un eveniment aparte, nu-și mai puteau aminti de acest volum. Geo Dumitrescu nu mai publicase de atunci versuri, iar ultimul său volum se afla în bibliotecă, nu însă și în conștiința cronicarilor săi, atît de entuziaști cîndva.

Prin astfel de amnezii, prin lipsa de atenție acordată adevăraților poeți, care trebuie să fie mereu în centrul preocupărilor noastre, mereu prezenți în conștiința publicului, prin creditul acordat exhibiționiștilor de tot soiul, de frica de a nu apărea în ochii unora drept retrograzi, prin toleranța manifestată față de eșecurile poezilor autentici, încurajăm indirect, dar încurajăm virtos, manufactura poetică. Și apoi tot noi ne lamentăm de invazia mediocrilor, a impostorilor, a veleitarilor. Și devenim combativi nevoie mare, ocupîndu-ne la modul indignării, mîniei sau al ironiei de Nimenea.

Eugen Luca



Ileana Balotă : „Eroica“ (detaliu)
Tapiserie dedicată aniversării Republicii

MIHAIL SABIN

Miracole

Înăuntrul fiecărei piini respiră sufletul
celor curați înflorind în marele exod al
griului,
înăuntrul poemelor se află fruntea boltită
a zilei de astăzi, noile cetăți vorbesc în somn
cu cele vechi, soarele este lumina de vis
a strămoșilor, între stele și ape plutește
oglindea
credințelor noastre, muntele este partea
de umbră
a riului, riul este chiar strălucirea muntelui,
zidul albastru cu îngeri din meditația
Moldovei
răsare, magi cititori în stele pornesc spre
geniul
neființei fumînd tutunuri negre, zilnic
se-aude
vuietul lumii acesteia, sub mîinile noastre
cresc anotimpuri, călătoream într-o zi cu
un tren
mai lung decît sufletul și dintr-o privire
am văzut toate aceste miracole în timp ce
amurgul
învăluia România în aur curat.

Numai un semn

Trece zburînd ca o ceață moldavă pe marile
lacuri
vremea frumoaselor pierderi de cîntec, mîine
vom fi
printre fructele verii semințe de tină
noapte,
mîine vom fi un capriciu astral sau poate
risipa
clarei și sfintei lumini de pe fruntea
urmașilor,
oriunde vom fi e deajuns să ne strige
pămîntul
și noi vom aduce în dar manuscripte din visul
sculptatelor porți și umbra poezilor mari
plutînd
sub lutul uriaș al cetăților, numai un semn
adîncit
în albia eternelor ape și-n vîntul de sud greu
încercat de obstacole și-n arcu carpatic al
zilei
și-n țărmi de lungă durată din zodiile mării.



Legitimare

Răspund la numele
Tumulti.
M-am numit așa,
pentru a nu mă pierde,
am spus la plecare.
Ori, cine știe,
din sacrosancta oroare
față de obiecte pierdute,
de lucruri,
lovitele de amnezie,
săvârșitele din viață lucruri,

de care ne descotorosim
pe stradala
care nu vede soare
nu vede lună.
Și fraților
dacă mă strigați,
fluturați numele meu.
Și un accent ascuțit,
un tipăt,
o săgeată pe l :
TUMULT!

Vînt al durerii

De vicleni ce eram
rideam și rideam
în tîrgul acela frumos.
O, a fost cum a fost
pînă la noaptea
cînd cușitul de aur
ne ajunse la os.
...Și am auzit vîntul,
catilinarele vîntului :
Pînă cînd
viclenilor,
pînă cînd
Tumulti ?
Cum tremură plopul,
cum tremură puii
în tunica lor calcaroasă,
așa tremuram
cătînd la Steaua
cea friguroasă.
Iar catilinarele
se tot auzeau :
Pînă cînd
viclenilor,
pînă cînd
Tumulti ?
Și văzîndu-mi Steaua
scandalos de frumoasă,
iradiînd pe cer,
aruncîndu-mi ochiade,

zîmbind,
am zîmbit și eu
fericit.
Și cu pumnii
în hîrduțe și tobe lovii :
Tatăl meu
este mult prea mort,
el nu poate vorbi,
de apărare din parte-i
vorba nu poate fi,
dar iată,
de-a prostăvala mă dau,
peste cap, de trei ori
și chiui și chiui
și el va veni
ca leul,
îmbrăcat în leu,
în blana de leu
pe care
numai văzînd-o, mori.
Și poate și chivără
va purta
ca broasca țestoasă
și seut va purta
ca oștenii.
Oh, o minioasă vedenie
te va nimici,
Vînt al durerii !

Oarba

Armurier, armurier,
în haine de fier,
cu botfori de fier,
de fier cătărămi,
dă-mi domnule, dă-mi
tunete de fier
din a ta panoplie,
să întrecă tumultul
de ciocîrlie.
...Și îmi dete el
un giuvaer,
o fată rară
de armurier,

una
de o nobilă transparentă,
de un imens rafinament.
Și mai îmi dete
un pergament.
Și îmi spune ea :
serie,
parcă serie ceva
sub stele viclene,
în subconștient
Vezi tu,
ce scrie
pe acest pergament ?

Arc

Dachii,
cei cătărăți pe columnă,
pe trunchiul columnei,
au văzut apogeul,
Roma splendida.
Vae victis, mulți romani
erau descoperiți,
umblau,
cum spune Vulgata,
cu capul gol.
Și unul din dachii aceia,

închinîndu-se în legea lui,
și-a pus căciula
pe acel arc roman,
întunecînd și luminînd,
stîngînd și aprinzînd,
arcu triumfului.
Și de atunce
umblă prin lume
un mindru bărbat,
ROMÂNIA,
tatăl meu.

Romanul

SUB titlul modest de **Profiluri literare** (Editura Univers, 1972) și chiar incert pentru determinarea sferei de preocupări, Romul Munteanu scrie o carte care se situează sub semnul celor mai stringente delibărări critice. Și iată de ce : **profilurile** incluse aici vizează condiția romanului european în secolul al XX-lea și, în câteva cazuri, cea a teatrului. Cartea sa se abate, cu intenție, de la datele bine cunoscute ale romanului modern francez, primește și uneori consfințe pînă la exclusivism de către conștiința estetică românească. Intelectuali de rasă precum Camil Petrescu, Vladimir Streinu sau Mihail Sebastian, au restrîns, prea adesea, harta romanului modern la o patrie franceză, sub hegemonia lui Proust și a altor succesori. Arzînd tîmnie aceluiși idol, doar Mihail Sebastian a fost ispitit să adune în cursul reflecțiilor sale un material epic mai divers (pentru o mereu amînată teorie a genului), vorbind despre Unamuno și despre Pirandello, despre romanul „insular” (cel englez), etc., lăsînd astfel să plutească în aer o sugestie pe care Romul Munteanu o valorifică principal. Și anume, el e de părere că în Europa contemporană „nu există numai un singur centru mare” de emisie a romanului, ci bineînțeles mai multe. Ne-am afla, de fapt, în fața unui „policentrism” sau „pluralism” în domeniul creației epice, printr-o contribuție ce revine țărilor fie mari fie mici. Cu toate că, la rîndul său, autorul acordă preferință scriitorilor de limbă germană, inițiativa completivă e prezentă, într-un sinopticum cu suficiente aspecte dezinente (spre pildă : Alfred Jarry, Franz Kafka, Heinrich Mann, Robert Musil, Hans Fallada, Hermann Hesse, Wolfgang Borchert, H. W. Richter, Heinrich Böll, Thornton Wilder, Tennessee Williams, Max Frisch, Alejo Carpentier, Romain Gary, Nikos Kazantzakis ș.a.). Nu lipsesc, așadar, din nomenclatorul său nici scriitorii francezi nici, mai ales, cei de limbă germană (inclusiv din țări mici precum Austria sau Elveția), nici din alte țări euro-

pene, nici chiar din S.U.A. — evident scriitori de o reputație incontestabilă. Cu privire la metamorfozele romanului autorul observă, rînd pe rînd, o eterogenie constructivă : angoasa exilului din existență și alienarea posibilă prin confruntare cu o lume „leviatanică”, spiritul negator în radiografierea „comediei umane” moderne, apariția unui om așa zis „fără însușiri” în sfera realismului psihologic, spectacolul viciilor în indivizi care resimt acut aspirații suav-paradisice, tragicul atașament pentru o comunicabilitate interumană, zburciumul existenței în urma dezechilibrului postbelic, poetica umanului într-o realitate imediată sub semnele abordării lucide, iluzionismele concepute deopotrivă prin crearea iluziilor și întreruperea lor, traiectoriile destinului complexe de suferințe somnambulice, experiențele sociale ale modului de a fi, tradițiile și culoarea lor istorică, comportamentismul prometeic și dinamic al omului cu mitul libertății sale în față etc. Am angajat o perifrază ce ar presupune implicații tematice-continutiste. Dar autorul are grijă să introducă în comentariile sale termeni de o echivalență estetică specifică, precum : farsă enormă, antinodel, anti-erou, clown, roman „auctorial” (de ce nu auctorial sau de autor ?) parabolic, cinematografic, al situațiilor-limită etc., pentru a mijloci o întrebare de loc întîmplătoare pe care, între mulți alții, Pierre de Boisdeffre o formulează astfel : **Où va le roman ?**

Pe ramificații ce ar părea indicibile, Romul Munteanu adoptă o poziție lămuritoare pentru înprejurarea că romanul european în secolul al XX-lea aparține unei Europe cu „două structuri sociale diferite”. Nu e vorba de o delimitare frenatoare, ei abia de una care vine să semnaleze, în plus, fenomenul așa de divers al romanului.

Periodic în cursul evoluției genului s-a ivit preocuparea de a distribui în categoriile unei judecăți estetice caracterul epic al romanului și diversifica-

Poemele lui



lumii”. Pe cînd însă marele poet pornește, totuși, de la o **realitate concretă**, realitatea lui M. Ivănescu este una **imaginară**, fiindcă, cel mai adesea, el își construiește mai întîi **obiectul** reflecției, pe care abia după aceea îl va răsfrînge în oglindă. Un **ludus tertius** deci, un **joc** — nu secund, ci **al treilea**. Poetul de astăzi, în această latură emul al lui Barbu, și-ar fi putut numi așa opera, fără să-i trădeze esența, ba subliniindu-i-o chiar : „S-ar putea face o poveste sentimentală, spunînd / cum s-a oprit, aplecîndu-se peste masă, spre noi, / și privindu-ne dintr-o parte. Pe obraji ei goi / urca un cearcăn mereu spulberat de vînt. // Evitam s-o privim — pentru noi vorbele ei / făceau ochiuri tot mai largi de timp sfîșiat. / Ea era alături — ca într-un cîmp răsturnat...” (**Joc țepos**). Și : „Sau se poate face un colind sentimentul acesta mereu mișcător / ca al apelor unei mlaștini, de unde noaptea numele ei / dansează încet ca o ceață. Pot sta în fața a două închipuiri / încremenite în jilțuri cu speteze înalte / și ascultîndu-mă. Și eu ca în fața Curtii, cîntînd / amintiri disonante (care nu mai au nici o legătură cu ea), / dar care, asemenea unei melopei, își termină fiece stanță / cu numele ei. Și ei mă ascultă / (dar eu sînt într-o stare de spirit melodic...)” (**Joc de șah**).

„S-ar putea face o poveste sentimentală...”, „Sau se poate face un colind sentimentul acesta...”. Iată cum se construiește, așadar, un **al treilea joc**, mai mult și mai puțin totodată decît **jocul**

DACA am încerca o repede definire a **versurilor** (1968), **poemelor** și **poeziilor** (1970) lui M. Ivănescu, am afirma că ne aflăm în fața unui creator de atmosferă, cu infiltrații existențiale, de o certă originalitate și remarcabil talent. Originalitatea creației lui stînd în caracterul de **ludus tertius** al unei confesiuni permanent cenzurate, autorul fiind în fond un incurabil sentimental, un romantic deghezizat.

Să ne explicăm.

Vorbind despre poezia „jocului secund” a lui Ion Barbu, Tudor Vianu o numește : „curatele răsfrîngeri ale lumii în oglindă” și „transfigurare ideală a

În secolul al XX-lea

rea exorbitantă a formulelor sale. Cu alte cuvinte exegeții au voit să știe ce raport se poate stabili între genul proxim și diferența specifică. Cum romanul și-a lărgit mereu nu numai obiectul, nu numai cadrul aderențelor, preocuparea ar părea inutilă. Dar fără să aibă nevoie de vreun suport metafizic ea persistă prin chiar „ființa” romanului. Romul Munteanu, bineînțeles, nu o ocolește, dar pornește de la o premisă liminară: dacă romanul modern trece printr-o perioadă de criză sau nu? Răspunsul nu e dilematic, ci polemic. E, adică, îndreptat împotriva neîncrederei, angoaselor și anxietății celor ce declară inevitabilul „proces” de primare a romanului. Privind structurile romanesti de jos în sus, de la „dat” la „explicabil”, el e în măsură să disciplineze oninii intemperante, găsind că punctul de convergență al noului roman se prescrie în „cunoașterea și relevarea condiției umane”. Din cele mai vechi timpuri, ideea de om, și în ultimă instanță de personaj epic, a fost amenințată de o amnezie a esenței sale spirituale. Și totuși, prin dialectica proprie istoriei, omul a revenit în centrul eposului (romanului) cu imediatitatea destinului său. Acesta este, de fapt, esențialul esențial, prin care autorul se așează în zodia unui neumanism critic, participând la o dispută extrem de controversată.

Sub specia preocupării estetice desprindem din lectura cărții concluzia consecutivă că romanul modern prezintă o fuziune între tradiție și inovație. În ciuda unei diversificări accelerate care tinde să destrame mitul personajului cu un caracter unitar și o intrigă liniar-progresivă, romanul secolului al XX-lea ar dispune de structuri cristalizate și numai în cazuri cu totul izolate (prin inițiativa unor spirite aventuroase) și-ar pierde aspectul global, „informațional-istoric”. Romul Munteanu rotunjește astfel sugestia de bun augur că romanul modern nu o cupă, pur și simplu, teritorii destărate, haotice, fără criterii de judecată. Cunosător dintre cei mai avizați ai roma-

nului în secolul nostru (de adăugat aici și comentariile periodice din revista **Săptămîna**) el nu tinde, deocamdată, spre o teorie care ar urma să privească explicit metamorfozele genului, ci cu lege cu necesitate roadele unor observații critice. Estetica romanului, în sfera căreia așează foarte hotărît aspectele tradiție-inovație, suportă astfel examenul documentar, deloc neted, ca o chestiune ce e de „văzul” pentru fiecare formulă epică în parte, presupunînd (cum aminteam) un conținut spiritual, uman, istoric, paradigmatic la care romancierii înșiși nu ar putea renunța decît sancționați de propria lor scriitură. Este, repetăm, poziția imbrățișată de un critic neumanist. Iar dacă dorim să revenim asupra ei cît de cît,



spre a da un certificat de autoritate optimismului său cu privire la soarta romanului modern, trebuie să deosebim totodată substratul ontologic-estetic pe care neîndoielnic se sprijină: „Prin roman cititorul dialoghează cu lumea, cu semenii săi, cu alții prin sine. De la basm și poveste, pînă la romanul modern, omul a simțit nevoia de a-și revela modul de existență reprezentat prin opera romanescă. Această necesitate spirituală nu ni se pare amenințată...”.

Cu alte cuvinte, „metamorfoza” romanului în secolul al XX-lea, ca o realitate de necontestat, nu infirmă nici într-un caz ideea de roman.

Domițian Cesereanu

**LEONID
DIMOV**

Compoziție

**La marginea unor mlaștini
salmastre
Cădeau minuscule ouă albastre**

**Din coliviile cocoțate
Sus, în platanii din antichitate.**

**Era o dimineață de vară
Și, departe, desculță, o domnișoară**

**Numai piele și oase,
Mult rîvnită de rozătoarele
pofticioase
Ascunse pe după fiecare
tufiș.**

**Cînd am alergat împreună pe
povîrniș**

**Și i-am spus că e salvată,
S-a uitat la mine, mirată
Precum că nu era necesar:
Nici nu vă-nchipuiți ce amar
M-a cuprins! — „Ești îndrăgostit!” —**

**Mi-a șoptit —
Și m-a-ndemnat a o stăpîni...
Mici, mici ouă albastre plo-
uau din colivii.**

Mircea Ivănescu

secund. La Ion Barbu tentativa însemna sublimarea realului, la Mircea Ivănescu — inventarea unui, ocolirea pînă și a acestuia, prin fantazare, pentru a-l „reconstitui” apoi, celos, din incerte „amintiri”. La cel dintîi, **jocul** poate fi privit și ca o transpunere a materialității în cadre de pastel esențializat, fără implicații existențiale: la cel de-al doilea — **jocul** e un ecran protector al unei individualități care, avînd oroare de confesie, se cenzurează construind realități imaginare, pentru a-și înfășura în ele, abia mascat, catastrofe spaime, de fapt. Aici M. Ivănescu se înfîlnește cu Bacovia, care nu-și ascunde însă spectacolul unei năruiri sufletești exacerbate.

Și exemplele pot fi oricît înmulțite, de poezii ce ilustrează tehnica de **ludus tertius** a „discursului” autorului, dar și viziunea existențială, — derivînd dintr-un limpede „Angstgefühl” în fața prea palpabilului, a concretului deci — caracteristică unui sentimental acoperit, cufundat, de aceea, într-o perpetuu obsedantă **stare de spirit melodică**, aburoasă: „Și eu pot face o tristețe de seară despre care apoi / să povestesc, și eu pot face o năvală / despre serile singuratice ale unei fete amelite / de remuscările albe ale poemelor, și eu cred / că știu să vorbesc despre spaimele ca niște păianjeni / urcîndu-mi pe mîini, pe față, și eu...” (vizînd, poate, și sterilele complicații ale unor confrații). Am citat din poemul „Să ne mărturisim”. Vom înțîlni chiar o artă poetică, în „Poezia e altceva?” — un

fel de pledoarie pentru mărturisire, unde autorul se arată vădit stingherit de interdicția comunicării libere a sentimentului, la care însă nu trece nici aici în mod direct, din pudoare. Mope-te, din **poeme** (1970), nu este altceva decît un personaj-paravan, inventat de autor să-i slujească drept ipostază a sa, cu dublă funcțiune: pentru a se mărturisi el însuși, regizîndu-și propria inferioritate în false desfășurări epice, și pentru a ironiza subtil (și fără complicații) false „abisuri” existențiale ale altora. Pentru ca în **poesii**, tot din 1970, să-și instituționalizeze personajul, înălțîndu-l la rang de simbol, mod de gîndire, cu evidente accente persiflante: „marele prieten cu pălărie al lui mope-te vorbește / tare — ca să-i ridice moralul lui mope-te, care e asediat / de mari păduri de tristețuri. în fiecare copac, spînzurat / cite un schelete al gîndurilor lui mope-te plutește...” (**mope-te are moralul scăzut**) (Am transcris în ortografia dezavuabilă a autorului, victimă și el, în acest sens, unei mode teribiliste.) Prin urmare, jocul retractilității în imaginar, al sentimentului neconținut cenzurîndu-se, continuă, subliniînd și mai mult contururile de „tertius ludus” ale spectacolului unei poezii și viziuni poetice. Trebuie s-o spunem însă că — în nuanța ultimelor două volume amintite, am înțeles să devină obositor. Mircea Ivănescu este de fapt în înflăcăsa carte, cu tot ceea ce face din el un poet de primă mărime în poezia noastră contemporană.

O RICÎT de curios ar părea, îl apropiem pe autor, într-o privință, de Vasile Alecsandri. E vorba de oroarea lui de concret, de palpabil și de propensiunea spre vis, imagină, spre spații interioare, ocrotite. Alecsandri, cum bine nota Nicolae Manolescu, nu este un pastelist oarecare. Poate nici nu este un pastelist. (Am insistat mai mult asupra acestei posibile interpretări. N-o facem, aici, din lipsă de spațiu). Refugiul lui din fața materiei agresive nu vine doar dintr-o seninătate mediteraneană, ce îi era organică, e drept, ci și dintr-o nevoie lăuntrică de a închipui universuri nedegradate, ca o compensație la nelămurite tulburări existențiale care îl încearcă. Din acest unghi, M. Ivănescu îi reeditează amplificat stările, într-o modalitate, firește, rafinată, intelectualizată: „Toamna e bine să ieși pînă în fundul grădinii, / și să pindești sopîrlele pe zidul fierbinte de soare, / și dacă răstorni capul puțin pe spate simți / cum se înclină anul spre iarnă — / și îți se face frig. După aceea, cu pisica în brațe, / să te așezi la fereastră și să privești / cum se decolorează grădina” (**Anul în scădere**). S-ar putea cita oricît de mult în acest sens și dintr-o admirabilă poveste de iarnă: „...Primul capitol: E iarnă. / Stau cu toții în hallul imens — s-au înțors chiar acum / din sufragerie, de la masa de prînz. Afară / însă este întuneric — inge bogat, mortuar ninge, cu un fel / de răutate peste ferestrele casei. S-a făcut seară / așadar la începutul după-amiezii. Stăpîna / e încă în picioare — își strînge mîinile prea înguste / în minciile largi ale rochiei și privește spre

lustre / să le aprindă de pe acum?...” (**Winter Tale**, I). În atmosferă — și bacoviană, dar, iarăși, apropiată și de Alecsandri. Din același poem, secvența 2: „Ea îl ascultă... / toți ascultau acum vorbele lui — împroșcate / cu ace de gheață de vîntul care încerca la ferestre... [...] Pe urmă, fata care întîrziase lîngă fereastra din fund, / spre curtea interioară, a revenit către luminiscentă / însingerată, la gura focului. Era singură”.

Cu aceste versuri, care ar putea fi urmate de altele, am ilustrat și latura de creator de atmosferă a acestui talentat poet. În stare să o realizeze și să ne-o insinueze mai ales, oricînd, din orice. În aceeași baie de sonori ne care el o numește atît de sugestiv „stare de spirit melodică”, într-o mereu orientală lentă, acaparator învăluindu-ne. Să încheiem cu cîteva note din „Ascultînd muzică”, unde aceasta se constituie sau se reconstituie la fel de celos: „E ca o întoarcere într-un timp părăsit. / Mă așez pe covor, camera se face înaltă, / pe parchet, lumina — necă mală — aș putea / să întind mîna spre ea. (Cînd eram mic / mă jucam așa, pe covor. Acuma, muzica / de la radioul din colț îmi aduce aminte / de odaia cu mobile vechi unde mă ascundeam / printre picioarele arcuite ale mesei s-ascult / cum cînta la pian. A trecut totul.) / Acuma, ea, așezată la masa cu multe sertare, / nici nu ascultă muzica asta lentă, / în colțul mesei paharele mai ard încă moenit...”.

Poezia lui Mircea Ivănescu ar putea deveni, mai curînd decît ne-am așteptat, loc de pelerinaj pentru cititorii împătimiti de frumos, mai cu seamă dacă autorul ar dezvolta virtuțile din prima sa carte, cum știneam. Dar, necunoscute sînt căile demiurgilor, precum acelea ale Domnului...

Hristu Căndroveanu

GRIGORE ARBORE



Într-o livadă verde, montană

Sufletul cîntă în noi asemeni
harpelor eoliene. Bucuroși
de singurătate sîntem
lîngă văile lui, bucuroși
de lumina îngropată
adînc în lentila corolelor.
Jertfe va trebui să aducem
în tănuite dumbrăvi
zeului care între coaste închis
vorbește și tulbură ; focuri înalte deja
în grote se întrețin
din ape întunecoase. Tu
apropie-te încet,
să nu îmi tulburi fratele din inimă,
arătarea fără de spadă care
noaptea cade mereu înjunghiată
într-o livadă verde, montană.

Somn

Se-ntimplă uneori să simți cum vînturile
rude
îngrămădesc cochilii de nori spre răsărit
astfel încît spre ziuă sub carapace ude
zeul tresare sufocat și obosit,
atras magnetic de zenit.
Un singuratec călăreț pe povirnite coaste
înjunghie azurul cu valuri de săgeți ;
cară la vale riul rămășițe caste
de căpriori uciși de dispăruta oaste
plecată-n teritoriul bintuit de masageți.
Ciudată zi ! Începe o tristă vinătoare :
de-a lungul parapetelor din miazăzi
un șoim deja e fugărit de o privighetoare,
bivoli uriași răcnesc în codrii străvezii
cu coarnele îngreunate de ninsoare.
Fosile calcinate peste creste
conduc, iubit, către un loc incert
unde în sulile verzi agreste
golit de singe ca de o poveste
străpuns adoarme trupul tău inert.

Lîngă locurile de baștină

O noapte nouă vine hăitînd
printre copaci sticloși plăpînde prigorii
așipite în negură. Izolate
murmură stelele peste aceste locuri,
izolat înoată prin desigurii dihorul
adulmecînd zăpada. Mina
încleștată de inimă se simte
de acum mai caldă, albă
coboară în ea speranță lăsînd
turma de cerbi să dispară
nestîrjenită în trecători. Cît de amețite
se aud acum vorbele heraldului
lîngă locurile de baștină, cît
de nelegiuită pare
pustietatea lăsată de plecarea sturzilor !
Poarta se-nchide lin peste lătratul
năîng al unui ciine împietrit
în solitudine.

Un tremur lin, de flaut

Se-nfundă ploile în fructe, Ana,
și printre amețitele insecte
aerul pur pe înălțimi oprește
în valurile sale orice murmur.

Aici, pe stînci, orașul parcă doarme
lăsînd de sub cenușă un tentacul
de diorit să pipăie mirat
imensitatea rece.

Departe, în păduri, se adîncește
sufletul tău tînjînd după corabia
trasă de păsări către grota unde
un tremur lin de flaut se ascunde.

Un strigăt peste ziduri cavernoase
aruncă punți și-abia de mai aud
cum aripi albe acoperă cetatea
vislînd cu ea prin ceruri către sud.

Din spini și rouă...

Va veni curînd o ființă
în picioarele goale
tîrîndu-se către noi
implorătoare.
Abia tîrziu vom vedea strălucînd
tîmpla imensă și părul
tăînd în văzduh o falie de aur,
abia tîrziu vom vedea
îngenunchînd tîhnite animalele.
Abia tîrziu vom putea cobori
de pe platoul arid unde copilul

plînge nevinovat îmbrățișînd
planete necunoscute.
Infrigurați adormînd
sub zidurile orașelor din deșerturi
iarna mintuitoare ne strivește
privirile. Un trandafir
delirează sub portalul traversat
de corăbii insingurate. Din
spini și rouă se naște
iubita dimineață a orbirii mele.

Orice strigăt

Noaptea explodînd pe pajiști alpine
fluturi uriași acoperă turmele
și platoul rămîne pustiu
cutreierat de singuratica stea.

S-aude doar cascada cum împinge
muntele-n jos, treptat, mutînd
în melancolice cîmpii
oasele triste ale zeului.

Tăcuți în jurul focului simțim
sub ziduri cum răsuflă căpriorul
pribeag de cornul căruia stă rezemat
turnul din miazănoapte.

O pulbere de aur acoperînd cetatea
sub straturile dense amuțește-n zori
orice animal adormit,
orice strigăt de singurătate.

Dar te închide drumul

mult mai fertile și mai liniștite unde
un zeu senin și tandru se ascunde.

Dar te închide drumul, platanul și cărarea
în unghiul lor cel mort și-nfricoșat
cu inima în mină te duci încet spre marea
tăcere-a hypogeelor de calcar
și te așezi la cel din urmă sfat.

UN POET AL DIALECTICII

ESTEIST și călător de vocație, orientat ca un istoric și sociolog, creator pe coordonatele și meridianele timpului său, Dumitru Popescu ne dă, cu al doilea volum de versuri : **Un om in agora** (Editura Eminescu, 1972), conceptul liric al ideologiei și al viziunii sale. Titlul este acela al unui om public, ancorat in actualitate, dar și cu fața la izvoarele umanismului din vechime și de totdeauna. De altfel și primul volum de versuri, **Pentru cel ales** (Editura Tinere-tului, 1968), se deschidea semnificativ cu ciclul **Pergamente** și cu poezia **Areopagul**, in care autorul se simțea chemat la judecată de „areopagul statuiilor albe de piatră”, ceea ce mi s-a părut a exprima foarte clar că poetul se supune atit judecării contemporane, cit și celei a marilor inaintași :

„bătrînii cetății, uitați”
care
„veghează orașul petrificați”.

De altfel, in orchestrația liricii contemporane, Dumitru Popescu nu se sfiește a se afirma ca un partizan hotărît al clarității in expresie și al transparenței simbolurilor. Poemul care-l definește, in culege-rea de bilanț a douăzeci de ani de activitate, **Pentru cel ales**, e construit si-metric cu o serie de metafore, in disti-huri viguros ciocănite :

„Luminare vie, pilpiie, trează
să vadă mai mult decit luminează.
Albatros născut într-o colivie
chemat de o mare pe care n-o știe.
Păianjen ce pune peceti
pe-o grotă fără pereți.
Paingul, ceara, albatrosul –
suffetul meu păcătosul,
lacomul, care vrea
golul nemărginit să-l bea”.

In ciuda timbrului calm al acestui portret, atmosfera generală a întiului volum nu era străină de caracterul panic al expresionismului, care anticipează nu numai neliniștile dinaintea întiului război mondial, dar și pe acelea ale întregului nostru veac.

Constatării incertitudinii sau dezorientării omului modern se adăuga pentru poet o tulburătoare interogație pe planul iubirii :

„Născindu-te
ai știut să respiri
fără să te învețe nimeni;
de ce nu știi să iubești ?
Ai descifrat graiul pămîntului
și al văzduhului;
de ce n-ai învățat să iubești ?
Dacă va veni cineva într-o zi
să te învețe taina iubirii
vei fugi îngrozit,
căci inima nu mai suportă
decît voltajul urban,
înscris lunar in contoare”.

(De ce nu știi ? in Pentru cel ales).

DIN pragul recentului volum, apărut la sfîrșitul lunii trecute, poetul nu se mai supune judecării statuiilor, ci a-celeia a clasei muncitoare :

„Am hotărît ca să mă dau
județului mulțimilor
spre care-acum cobor...”

.....

„Pentru îmbărbătarea inimii
cu cearcăn vinăt și cu cearcăn roș,
dureros soare
dăruit zorilor pe care-i trimbiță,
despicind volburile nopții de dinaintea
comunismului...”

(Un om in agora)

In poema următoare, enunțindu-și arta poetică, genul de poezie pe care, de altfel, nu l-a practicat niciodată e aruncat la recuzită :

„Poema decadentă de salon
a fost uitată-n pod,
printre oglinzi venețiene
bolnave de albeață,
alături de brațul sfeșnicului putrezit,
fără lumină,
de crinoline destrămate, de paiată”.

(Poema dialectică)

In fond, poezia de azi, ca și cea de ieri, a lui Dumitru Popescu, este una de cunoaștere, indiferent dacă manevrează



figuratia metaforică sau discursul de tri-bun al zilelor noastre. Poetul își inter-pelează publicul, nu fără a-și face exame-nul de conștiință :

„Te intreb, frate,
cum mă intreb, la rîndul meu:
ai inceput...?
Te pregătești
pe muntele Sinai al comunismului
cu tine însuți să te întilnești?”

(„Va fi odată”)

Trăsătura de unire cu primul volum constă in conștiința problematicii timpului, in refuzul poetului de a accepta confuzia concretizată in sintagma „modernul babilon” (**Cum am putea ?**), sau, in termenul arhaizant „Vavilonul” (**Răboi**). Un alt termen prezent in conștiința poetului este Apocalipsul, metaforă a perspectivei de dezagregare a planetei, dacă demența belicistă ar declanșa războiul atomic. Antidotul este cunoașterea reciprocă dintre oameni și popoare :

„Copii neînfricați ai vieții și morții,
ai durerii și fericirii ;
străjeri credincioși
între inceput și sfîrșit;
cavaleri ai iubirii și ai speranței;
întrați in necunoscut
cunoscîndu-vă!”

(Destul !)

CEEA ce atrage in noua culegere a lui Dumitru Popescu nu este reto-rica tribunului modern, ci dialectica in sensul cel mai larg al cuvîntului, de la monologul interior, al gînditorului care se întreabă asupra problemelor timpului său, căutîndu-le soluția, pină la dialogul cu semenii săi, muncii de aceleași incertitu-dini. Nu lipsește apelul ironic la mașinile de calcul moderne, la computerele de la care unii așteaptă răspunsurile la marile întrebări, așa cum mulțimile superstițioase din trecut se adresau oracolelor sau vra-cilor :

„Să introduc programul-fișă
perforat cu digitația gîndirii mele
in cavitatea electronică
a celuiilalt computer viu
atunci cînd stelele ne iau un interviu ?
Să-ți răvășesc
mareea undelor
iradiate de bulbul cenușiu ?
Să îți acopăr para de uraniu,

ca pe un pietroi,
cu o prelată, sufocînd-o ?
S-opresc fascicoul luminii țîșnind din
ochii tăi,
arzîndu-ți orbitele cu aruncătorul meu de
flăcări ?”

(Prin pace, pacea ta !)

Se remarcă momentele poetice in care spiritul dialectic cedează pasul medi-tației lirice :

„Culeg din flori îndurerate amarul
care naște mierea”

(Litanie)

ca și :

„lubirile sint lacuri albastre,
fără fund,
in care sufletele – pești de aur –
se ascund”.

(Legendă)

ori :

„Peste căutătura înlăcrimată
de gazelă – am încordat
arcul sprincenii vînătorului
infometat”.

(Amputare)

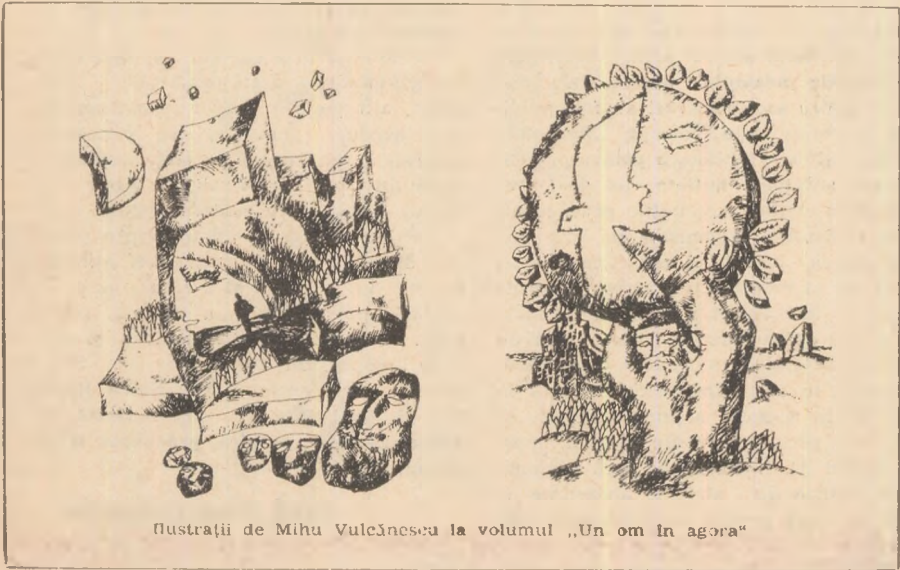
Sau acest cîntec pur de dragoste:

„lubeam sperietura ciutei
din ochii tăi de fată,
privirile de ciine credincios
și așteptarea mingîierii, beată.
lubeam nesațul tău
de a mă soarbe,
și jertfa cîrnii fanatică
ce și acum mă arde.
lubeam lacrima albă
ce te reboteza fecioară,
și geamătul adînc al fericirii
ce incepea să doară.
lubeam nepăsătoarea umilință
a plecăciunilor de roabă
și disperările trufiei
cu care-mi zvîrleai suprema ta podoabă.
lubeam lacrima acului de albină,
cu care apăriai, murînd,
mierea nopților noastre de lumină.
Și cînd descopeream
orbecăind cu palma, in întuneric,
inimile de mărgean
lovite, sparte,
iubeam iubirea ta de moarte”.

(Requiem)

Autorul acestei prea frumoase poeme e nu numai un impetuos poet al dialecticii, ci un poet pur și simplu.

Șerban Cioculescu



Ilustrații de Mihai Vulcanescu la volumul „Un om în agora”

Istoria și teoria comparatismului în România

ELABORATĂ de un colectiv alcătuit din Marin Bucur, Bernhard Capesius, Dăvid Gyula, Alexandru Dima, Engel Károly, Rodica Florea, Emil Manu, I. Oprișan și Ovidiu Papadima, lucrarea aceasta marchează un moment deosebit în istoria comparatismului din România ca și în viața Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, în planurile de cercetare ale căruia a fost înscrisă. Ea circumscrie în paginile sale devenirea acestei metode din „preistoria” sa pînă în contemporaneitate, reliefînd, relativ sistematic și în mare măsură corect, toate contribuțiile notabile pe acest teren, încît oricine o parcurge își poate face o idee îndeajuns de clară asupra chipului în care, spontan sau deliberat, călăuziți de o metodă sau numai stimulați de realități, mai toți cei ce s-au ocupat de fenomenul literar românesc l-au raportat la literaturile străine, asupra felului cum „universalistii” de la noi au înțeles să ia în considerare literatura națională în cercetările lor. Avem astfel, într-un volum, frumos editat, de 364 pagini, o primă sinteză asupra acestui fenomen, accesibilă într-o măsură (prin mult prea sumarul ei rezumat tradus în franceză, germană, engleză și rusă, și prin indicii de autori și de opere) și străinilor, necunoscători ai limbii noastre. Evident, lucrarea n-a ieșit din goluri, ci a beneficiat de climatul creat în ultimii ani în jurul acestei discipline, de o seamă de lucrări parțiale, unele elaborate chiar în institut sau sub egida sa: **Studii de literatură comparată**, 1968; **Metodologia istoriei și criticii literare**, 1969 (nemenționată, deși unele studii de acolo interesează domeniul); **Studii de literatură universală și comparată**, 1970; **Probleme de literatură comparată și sociologie literară**, 1970 și **Temelii folclorice și orizont european în literatura română**, 1971. Aceasta, spre a aminti numai volumele colective, vizînd direct domeniul, apărute în ultimii ani. Pentru că altfel, cine ar răstoi volumele mai vechi apărute în cadrul institutului, cărțile personale ale cercetătorilor săi, ori ar parcurge sumarele încă redusei ca circulație **Reviste de istorie și teorie literară** (inclusiv din perioada cînd se numea **Studii și cercetări de istorie literară și folclor**), ar avea dintr-o dată imaginea deschiderii spre universalitate, practică consecvent aici, încă de la începuturi, cînd Călinescu, deși ironiza anume tare ale comparatismului, îl promova și-l exemplifica permanent (a se vedea, între altele, **Estetica basmului**, scăpată din vedere în actuala sinteză). Lucrărilor de mai sus li se alătură altele, personale și colective, originale sau traduse, apărute în perioade ori în volume, pe care autorii pre-

zentei cărți le-au consultat și utilizat, citindu-le prob la locurile cuvenite și în indicele de opere de la sfîrșit. Acesta (p. 333—361) poate fi socotit și ca o bibliografie selectivă de specialitate a scrierilor apărute pînă la sfîrșitul anului 1969, fapt ce sporește utilitatea cărții.

Deși „despre o disciplină specifică, despre o literatură comparată în sensul restrîns al termenului, nu se poate vorbi la noi, decît cel mult de la sfîrșitul secolului trecut, ca de altfel și în alte părți ale lumii” (Al. Dima), membrii colectivului și-au propus să urmărească antecedentele acestui fenomen încă din zorii literaturii române. Se punctează însă numai **Deschiderea spre literatura europeană**, expediindu-se cel puțin trei secole de „preistorie”, adică de la începuturi pînă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în numai patru pagini și un sfert, cu toate că istoriile literare mai vechi și mai recente (ca să nu mai vorbim de lucrările speciale) relevă un material mult mai amplu, considerabil măcar pentru ceea ce Emil Manu numește „comparatismul beletristic”. De unde o nejustificată disproporție, în raport cu ceea ce pun în evidență Engel Károly și Bernhard Capesius, și mai ales o tulburătoare indiferență față de altele semne prefiguratoare de comparatism, imprecuare ce face ca „multilateralitatea deschiderii de orizont universal” (expresia e a autorului capitolului, dr. Ovidiu Papadima) să pară, pentru tot acest interval, mai curînd un eufemism.

Capitolele următoare sînt mult mai echilibrate ca proporții, convingătoare ca atitudine generală, informat, cuprinzînd adesea formulări memorabile și atrăgînd nu o dată atenția asupra unor date, aspecte și implicații mai puțin luate în seamă pînă acum. Rodica Florea scrie despre diverse **Manifestări comparatiste românești în a doua jumătate a secolului al XIX-lea** (p. 17—69), I. Oprișan despre **Formarea școlii românești de comparatism** (p. 71—137), Engel Károly, despre diferitele **Contribuții ale comparatiștilor maghiari din Transilvania pînă la primul război mondial** (p. 139—150), Emil Manu despre **Comparatismul românesc interbelic** (p. 151—205), Bernhard Capesius sintetizează **Contribuțiile aduse de cercetătorii sași din Transilvania în domeniul literaturii comparate** (p. 207—219), capitol tradus de Viorica Nișcov, Dăvid Gyula **Contribuțiile comparatiștilor maghiari din România în perioada interbelică** (p. 221—231) și din **perioada 1944—1970** (p. 277—288), Marin Bucur, **Dezvoltarea contemporană a comparatismului românesc. Școală concepție și manifestare** (p. 233—275), iar Al. Dima încheie lucră-

rea, punctînd **Dezvoltarea actuală : Literatura comparată în Republica Socialistă România** (p. 289—293), tot el fiind și autorul unei succinte **Prezentări** (p. 7—9) a volumului și a principiilor ce au stat la baza alcătuirii lui.

Dar dacă în ansamblu această trecere în revistă nu comportă observații deosebite, ci, dimpotrivă, se cuvin aduse tuturor îndreptățite laude pentru eforturile făcute, pentru încercarea de a se „supune la obiect” și a-și armoniza cercetările și stilul, în privința detaliilor citeva nedumeriri își fac loc în mintea cui parcurge cartea. Astfel, deși mai toți autorii s-au ocupat de folclor, persistă încă confuzia între **folcloric** și **folcloristic** (p. 5, 24 etc.) propunîndu-ni-se, în loc de școală folcloristică, sintagma **școală folclorică**. În alt loc, la p. 96 auzim pleonastic despre „amintirile lui proprii”, în același loc atrăgîndu-ni-se atenția că în anume ocazii Iorga „găsește prilejul să cugete”, pentru ca la p. 110 să citim despre „derularea literaturii române”, la p. 191 să vedem cum se califică niște esecuri ca „mai comparatiste” etc., etc. Mai curios e faptul că lui Titu Maiorescu nu i se acordă decît 6 rînduri (p. 61), deși „primul formulator al specificului național” (G. Călinescu) avea cu siguranță o vie conștiință comparatistă implicită, în orice caz mai activă decît a lui M. Străjan, ale cărui scrieri și idei sînt discutate pe aproape două pagini. De asemenea, e greu a susține că „de la înfiriparea ei propriu-zisă” literatura română abia parcurse la „sfîrșitul veacului al 19-lea”, „doar cîteva decenii” (p. 71). În altă parte (p. 121), suprasolicîndu-se un text al lui D. Micu, se afirmă că acesta ar fi ajuns „la negarea însăși calității de critic literar a lui G. Ibrăileanu”. Se va concede însă că aproape toate acestea și altele sînt fapte remediabile relativ din mers în cazul unei noi ediții a lucrării, ori în eventualitatea extragerii din ea a unei versiuni concentrate, în limbi străine, atît de necesară pentru informarea adecvată a specialiștilor și a cititorilor din alte țări, tot mai interesați de domeniul comparatismului. Ar fi și o cale de a face o judicioasă și convingătoare propagandă asupra literaturii noastre și mai ales a științei literare românești. În orice caz, lucrarea de față pe care o văd completată cu un studiu istoric al preocupărilor românești pentru literaturile străine (de la origini la zi), studiu pe care un colectiv bine condus l-ar putea efectua fără dificultăți, este și o contribuție de luat în seamă în eventualitatea scrierii unei necesare istorii a culturii române, la configurarea căreia astfel de

ISTORIA SI TEORIA COMPARATISMULUI IN ROMANIA

cărți se inscriu ca indiscutabile aporturi. Într-o atare perspectivă ar trebui luată ceva mai metodic în considerare și contribuția periodicelor la încheierea diferitelor momente istorice ale comparatismului, ca și aceea a vieții și gândirii teatrale de la noi, aproape complet ignorată în actuala versiune a cărții. Căci în prezentările făcute în periodicele diferitelor scriitori străini, operelor acestora, în cronicile dramatice și în articolele despre teatru răspindite prin presă încă de la începuturile acesteia se întîlnesc idei și fapte a căror cercetare sistematică ar lărgi și consolida cu noi aspecte domeniul comparatismului românesc. Chestiunea este valabilă pînă în actualitate, cînd parcurgerea mai atentă a unor publicații precum **Studia et acta orientalia**, **Studii de literatură universală**, **analele universităților din Cluj și Iași**, **Studii și cercetări de istoria artei**, etc. ar duce la un surplus de material, a cărui menționare e îndreptățită într-o asemenea trecere cronologică în revistă (inclusiv o seamă de cursuri universitare). S-ar vedea atunci mai limpede dimensiunile contribuțiilor unor autori precum Artur Gorovei, D. Marmeliuc, Theofil Simenski, Vasile Gherasim, Lea Morariu, Ion Chinezcu, Gr. Nandriș, Oskar Walter Cisek, Petru Comarnescu, Mihai Pop, Mihnea Gheorghiu, Al. Balaci, Al. Paleologu, Dan Hăulică, Dan Grigorescu și mulți alții, unii dintre ei nebeneficiînd deocamdată de nici o mențiune, deși direct sau indirect, lucrări ale lor interesează comparatismul românesc din acest secol, pe care volumul de față îl învederează în altele privințe fără cusur, contribuînd la sporirea prestigiului disciplinei, al institutului sub a cărui egidă a fost alcătuit și al fiecăruia dintre autori.

George Muntean

Spiru Haret



ACTIVIND la sfîrșit și început de secol, Spiru Haret (născut la 15 februarie 1851, mort la 17 decembrie 1912) s-a distins ca un strălucit matematician, priceput organizator al învățămîntului modern și animator al vieții culturale. La baza concepțiilor sale patriotice a stat încrederea fermă în posibilitățile naționale de a ridica pe o treaptă superioară civilizația formată de-a lungul

veacurilor. Desfășurîndu-și cea mai rodnică activitate în domeniul învățămîntului, ca profesor universitar, inspector și secretar general al Ministerului Instrucțiunii, s-a evidențiat, în special, în vremea cînd a condus acest minister : 1897—1899, 1901—1904 și 1907—1910. În aceste perioade creatoare ale existenței sale, a reușit să adapteze școala românească, de toate gradele, la cerințele societății noastre, să conducă o largă mișcare culturală.

Dînd curs năzuințelor sale de propășire a culturii și școlii naționale, Haret a înființat „Casa Școalelor”, instituție care, depășindu-și scopurile economice, a sprijinit înființarea de biblioteci, tipărirea cărților didactice și de popularizare, înființarea cercurilor culturale la sate și editarea unor publicații cum au fost „Revista generală a învățămîntului”, populara revistă „Albina” și „Semănătorul”, revistă care a polarizat în jurul său mulți scriitori ai vremii. În sfera acestor acțiuni de culturalizare a fost sprijinit de numeroși intelectuali, cu vederi progresiste, printre care Emil Racoviță, Alexandru Xenopol, George Coșbuc, Alex. Vlașcu ș.a.

În aria largă a preocupărilor lui Spiru Haret, în direcția culturalizării poporului, afirmării și difuzării culturii românești se inscriu și cercurile culturale de la sate. Activitatea acestor nuclee de cultură și civilizație a fost îndrumată de scriitorii vremii; aici țineau conferințe

în fața sătenilor, popularizau presa și cuceririle științei Al. Vlașcu, G. Coșbuc, M. Sadoveanu și Șt. O. Iosif. Pînă și bazele unor instituții cu tînută intelectuală („Amicii artelor”, „Amicii științelor matematice” și „Societatea de științe fizice”), Haret a stimulat indirect pe savantul Nicolae Iorga, care în 1908 înființează „Universitatea populară din Valea-nii-de-Munte”. În acest fel Universitățile populare se înmulțeau, înființîndu-se în diferite centre din țară și avînd diverse profiluri.

Sprijiniți moral și material de Spiru Haret, scriitori entuziaști au cutreierat țara inspirîndu-se în redactarea unor lucrări cu profunde semnificații patriotice. Așa s-a inspirat Vlașcu cînd a scris „România pitorească, Din trecutul nostru și Pictorul Nicolae Grigorescu, Străbătînd drumurile rurale și cunoscînd suferințele și năzuințele țărănilor, Coșbuc a putut zămisli lucrările de largă popularitate, **Războiul nostru pentru neamul nostru** și **Dintr-ale neamului nostru**. Cele mai multe dintre aceste lucrări au fost publicate în cunoscutele colecții „Biblioteca pentru toți” și „Biblioteca pentru popularizarea științei”, inițiate tot de Haret.

Firește că din necesitățile practice ale școlii naționale, organizată pe baze noi, îmbogățirea literaturii didactice era un imperativ al vremii. Ca profesor și om de știință, Spiru Haret a publicat manuale și cursuri de matematică; cursul său de trigonometrie elaborat în 1873, a continuat să apară, în ediții îmbunătățite, pînă în 1943. Și în această acțiune a reușit să antreneze personalități ale culturii noastre. Astfel Al. I. Odobescu, Al. Vlașcu, și G. Coșbuc au alcătuit abecedare și cărți de citire pentru uzul școlilor, iar

I. Slavici, A.D. Xenopol, Gr. Tocilescu și N. Iorga manuale de istorie. Numiți ca referendari la „Casa Școalelor”, Al. Vlașcu și G. Coșbuc aveau obligația să-și dea avizul pe toate lucrările editate de această instituție.

Fizionomia unui cărturar cum a fost Spiru N. Haret, gîndirea epocii care a însuflețit inițierea și organizarea mijloacelor de răspîndire a culturii nu poate fi relucată în adevăratele ei dimensiuni, dacă nu facem apel și la presa vremii. Au fost atunci numeroși oameni de cultură care și-au exprimat opiniile despre învățămînt și cultură în reviste ca: **Viața românească**, **Convorbiri literare**, **Luceafărul**, **Floarea darurilor** și altele. Nu întîmplător, presa consemnează studiile competente ale lui Ioan Slavici despre organizarea instrucției, articolele lui Nicolae Iorga referitoare la educație și concepțiile despre cultură și civilizație ale lui Alexandru Xenopol.

Considerată în ansamblu, se înțelege că în activitatea desfășurată de Spiru Haret, atît de complexă, nu se pot constata și aspecte generate de concepția generală a sistemului de guvernămînt, a regimului pe care-l slujea. Dar în cadrul căruia, dragostea de patrie și de popor l-au îndreptat adesea spre rezultate din cele mai semnificative. Apreciat la justa lui valoare, el a rămas ca o veritabilă personalitate a culturii românești. Pe această linie se inscriu și ultimele monografii dedicate lui Spiru Haret : Constantin Dinu, **Spiru Haret**, 1970 și Emil Bildescu, **Spiru Haret, în știință, filozofie, politică, pedagogie, învățămînt**, 1972.

Prof. Paul Grigoriu

„CELĂLALT“

ÎN ADMIRABILE condiții grafice, potrivite cu spiritul caligrafic al versurilor, a apărut ultima culegere a lui Ilie Constantin*) și probabil cea mai bună de până astăzi a poetului. Ea cuprinde, pe lângă multe poeme noi, și câteva din anii debutului (*Caiet*, 1956—1963), însă, după toate semnele, reserise.

Astfel de cicluri „recuperate”, cum zice poetul însuși undeva, sau de variante, nu lipsesc din nici unul din volumele lui Ilie Constantin. Reluarea, rescrierea alcătuiesc un adevărat program latent la poetul *Colinetor cu demoni*, care are o puternică vocație artizanală și permit deslușirea manierismului lui structural în chiar rădăcinile și evoluția lui.

Poezia este, în *Caiet*, de exemplu, mai directă și mai naivă, sentimentalismul mai vădit, căci sub economia perfectă de mijloace, care arată un spirit prea ordonat și logic, nu se ascunde, uneori, decât o emotivitate sumară de romanță :

„Trecură zilele — piraie repezi între noi
Și lunile ca niște fluvii mari vor trece.
Și tot pe malul celălalt rămii, a cîta
oară ?
Cu părul galben fluturînd pe unda rece.

Îndepărtată ești ca amintirea unui cînt
În vechea, împăienjenita liră,
Și nu mai știu unde mă aflu, unde ești,
Atîta valurile dintre noi se înmulțiră“.

*) Ilie Constantin, *Celălalt*, Ed. Cartea Românească, 1972

Dacă peste acest fond sentimental poetul trece rareori, meritul lui incontestabil este de a fi știut să-și transforme însușirile native într-un stil. Manierismul lui nu ține de tipul baroc și fantasmă al lui Leonid Dimov, ci, în ciuda prețiozității, de o clasicitate formală, de o raționalitate a demersului poetic care produce mereu impresia de corectitudine și de stăpînire a limbii. Metaforele nu slîrnesc surpriza, ci o încîntare rece, căci fiecare termen îl cheamă pe celălalt printr-un mecanism asociativ aproape previzibil ; limba nu e mai bogală și nici mai puțin fadă decât la început, dar e mai nuanțată. Retorismul s-a făcut mai subtil, ideea poemului trăgîndu-se acum înăuntru, ca firele electrice în adîncul peretelui ; construcția lirică își maschează suportii, altădată exteriori :

„Poți fi un catarg solitar
în mijlocul mării,
cu orizontul rotindu-se împrejur,
precum timpul se-nvîrte încet
pe nisip, și umbra
e sufletul lucrurilor dizlocat de lumină.

Dar tu niciodată nu vei fi
în singurătatea valurilor,
Luna acolo își caută
locul din adîncul oceanului,
rupt și nevindecăt“

Ceea ce izbește este timbrul melancolic, rezultat și al unei cadențe impecabile, deși monotone. Bătăia de metronom a versului sugerează perfect sentimentul, tristețea fără motiv, suferința, uneori, deși reticentă. Nimic nu explo-

dează la suprafața poeziei, calmă ca un lac înghețat sub lună. Neliniștile nu sint tulburi, ci mărturisite cu aparentă seninătate și pe un ton de lamentație minoră. Relativa fadoare a imaginilor se menține chiar și în cele mai izbutite meditații :

„Plante de apă, umile, prin care poștii
umblă zvîcnit, ignorîndu-se
în umbra
lentă a luntrei.
Oh, din stagnarea apei chipul meu
înstrăinat se întoarce ;
iată cum ierburi mă taie și vietățile
cum mă cîntăresc nepăsătoare.
Oare nu astfel e-ntotdeauna ?
Ființa
nu-i doar de apă și lumină ?
Viața mea trece
cum unduirea reflexelor prin coroana
blînzilor arbori ai amiezii“.

Cuvintele au fost alese cu grijă, pentru muzicalitatea, pentru intensitatea lor, încercate de o ureche atentă. N-am dat niciodată importanță valorilor pur stilistice, dar aici e limpede că grupul *un (um)* repetat în primele patru versuri produce un interesant efect legănător, sporind melancolia ritmului și sugerînd trecerea vieții.

Poezia se aseamănă tot mai mult unui ritual savant, unui joc al cuvintelor condus cu artă secretă, prin arcele suave ale unor convenții doar de poet știute.

În erotică, Ilie Constantin e un petrarchizant. Frumusețea versurilor constă în iscusitele ceremonialuri, în vicleniile de care poetul izează spre a stoarce cuvintelor vîlga lor naturală și a le

împrumuta scînteieri metalice, artificiale. Sentimentul e distilat în alambicuri succesive, evaporat pînă la a lăsa doar un sublimat dens pe fundul vasului. Artificiul devine, în câteva cazuri, maxim, ca într-un limbaj codificat, în care fiecare cuvînt numește un alt lucru decât în limbajul obișnuit. Intenția manieristă, barochismul subtil sînt învederate de exemplu în *Gelozie* :

„De-ar fi să cad, de-ar fi să se
întindă
O tabără de gheață împrejururi,
Aș auzi prin mine cum colindă
Oștiri la pîndă, neafiate pururi.

În așteptarea ne-ntîmplatei lupte,
Din viața mea umilele decenii
Mi-au fost zdrobite-n tălpi, străpunse,
rupte
Neconștient de mercenari — vedenii.

Voi, lașilor, vînduților, năpaste
Din neștiut, de ce se abătură
Pe țărîmul meu atîta spor de oaste,
Atîta jaf și mincinosă ură ?

Mai e prin lumi ostrov adînc de pace
Pe unde fulgerul e doar lumină
Cenușa-i vis, vacarmul armei lăce
Și singele e-o taină, pecetea lui
deplină ?“

În acest stil desăvîrșit și rece, de o profundă accesibilitate, fin, numai aparent lipsit de mari încordări ale emoției, decurge toată poezia lui Ilie Constantin. El îi constituie în definitiv originalitatea.

Nicolae Manolescu

Critica

Pompiliu Constantinescu

Scrieri (vol. 6)

Editura Minerva, 1972

POMPILIU CONSTANTINESCU are faima cronicarului prin excelență, a criticului care nu s-a despărțit de foiletonul săptămînal decât în chip excepțional și pentru puțin timp (în spotă, pentru cartea sa despre Arghezi, la urma urmei, crescută, și aceasta, din articole). Că toată activitatea sa de peste două decenii se consumă în articole și foiletoane critice, e adevărat ; o atestă seria întreagă de *Scrieri* pe care Editura Minerva a inițiat-o și

continuat-o cu o lăudabilă perseverență, serie din care a apărut recent volumul al șaselea și, după cît se pare, ultimul. Că aceasta ar fi adevărata sa vocație, mă îndoiesc însă, și de fapt găsesc confirmarea și explicația în însuși textul său : Pompiliu Constantinescu n-a avut niciodată răgazul și condițiile necesare pentru a se putea consacra unor cercetări mai vaste. „Nici un critic român nu trăiește din publicistică... — scrie el în 1935. Critica literară

se face astfel nu ca o profesiune de gradul întâi, ci ca o profesiune secundă... Este posibil, ca timp, să se consacre criticul român marilor lucrări ?“ Și, cu toată modestia, apelează la propriul său exemplu, dezvăluind proiecte pentru totdeauna sortite neîmplinirii : „Am scris, acum vreo doi ani, un studiu complet despre *Poezia lui Lucian Blaga*... Îmi propusesem să-l completez cu un altul despre teatrul scriitorului ; pînă astăzi n-am găsit răgazul să trec la această întreprindere (modestă încă) spre a face o monografie [...]. Pur și simplu, lipsă de timp !“ (*Despre critica literară*).

Că ambiția (și năzuințele) sale erau mult mai mari o vădește orizontul larg pe care îl implică fiecare foileton, informația vastă, plăcerea de a încadra operele în serii tipologice, în conexiuni universale, de a căuta originea fenomenului. Discutînd biografia lui Caragiale (cea a lui Șerban Cioculescu, evident), „foiletonistul“ discută de fapt tipurile de biografii și le caracterizează, de la „cunoscută viață a lui Șincai scrisă de Al. Papiu-Ilarian“ pînă la biografiile lui Călinescu în care, primul, observă înrîdirea cu portretistica morală a lui Iorga (*Biografii și biografii*). Apețența sa pentru spațiile mai largi ale cercetării literare o dovedește și preocuparea pentru aspectele teoretice, pentru problema-tica implicită, Pompiliu Constantinescu fiind, dintre criticii generației sale, și unul din cei

mai tentați să procedeze la generalizări, la schițarea unor concluzii mai largi, tinzînd — cu alte cuvinte — în fiecare moment către perspectiva istoricului literar, către sinteză. El scrie despre „problema romanului românesc“, despre „sensul creator al junimismului“ sau despre „conceptul colectiv și cel individual în literă“ nu numai cu competență, dar cu o adevărată sete de a comunica, de unde se și aglomerează în aceste articole nu demonstrații, ci sentințe. În fine, Pompiliu Constantinescu este și un critic obsedat de condiția sa, de limitele dar și de obligațiile mandatului asumat, pe care încearcă în numeroase și reiterate lăuri de poziție să îl circumscrie cu exactitate (*Critică și foileton*, *Despre critică și critici*, *Profesie de credință*, *Dogmatismul și sentimentul valorii* etc.) nu numai dintr-o necesitate principală, de metodă — căci Pompiliu Constantinescu avea metodă — dar și dintr-o obligație etică : într-o epocă în care criteriile se amestecau pînă la confuzie, el este unul din puținii care n-au făcut concesii, care n-au renunțat să caute adevărul ; și a căuta adevărul înseamnă, uneori, mai mult decât a-l găsi.

Salutare și cu un efect indiscutabil în epocă, aceste repetate autoscopii morale, în fond, nu mărturisesc mai puțin o conștiință marcată de insatisfacții. Pompiliu Constantinescu a fost un eminent critic al momentului, pe care

l-a măcinat însă fără încetare regretul de a nu-și fi putut desface aripile. Voluptatea cu care se cufundă în studiul cronicarilor, de pildă, este semnificativă și emoționantă în același timp, pentru că criticul nu depășește în fapt nivelul de percepție poetică a textului ; el intuiește frumusețea și farmecul acestor cercetări, dar substanța lor, aridă și ingrată, i se refuză. Evident, multe din propozițiile sale despre „limba cronicarilor“ sau „umanismul lui Ureche“ sînt adevărate, dar cercetările sînt totuși ale unui amator și citațiile erudite din *Ratio atque institutio studiorum societatis Jesu*, de pildă, destinat a demonstra cultura lui Ureche, sînt inutile, pentru că Ureche n-a învățat la școli iezuite. Dar dacă amănuntele sînt criticabile, linia generală, percepția de ansamblu este cea adevărată. Pompiliu Constantinescu avea gustul și orizontul necesar pentru a interpreta clasicii, piatra de încercare pentru orice reală vocație critică ; nici un critic nu se poate dispensa de acest sever examen (a spus-o, de mult, Călinescu) și Pompiliu Constantinescu l-a trecut excelent. Aceasta este cea mai importantă concluzie, cred, pe care o degajă lectura ultimului volum, și de fapt a întregii serii de *Scrieri*, îngrijite cu devotament și competență de Constanța Constantinescu.

Mircea Anghelescu

Eseu

Mihai Beniuc

Poezia militantă

Editura Eminescu, 1972

ALCATUIT din articole risipite în ultimii douăzeci de ani de Mihai Beniuc prin diverse publicații periodice sau într-o culegere colectivă de considerații estetice (*Creație și ideatică*, Ed. Minerva, 1971), volumul *Poezia militantă* îl arată pe poet lansat într-o pledoarie pătimașă în favoarea înaltei idei a angajării deschise și hotărâte a scriitorului în existența social-istorică. Toate eseurile cărții susțin, într-un stil sentențios, adesea vag polemic, enunțuri mult vehiculate ale esteticii militante, formula-

ză cu claritate ideii deja formulate, scopul lor fiind nu „demonstrația” teoretică, ci, mai degrabă, exprimarea unui crez personal, explicitarea poziției ideologice a poetului însuși. De aceea și consider cartea ca extrem de edificatoare și foarte importantă pentru eventualele exegeze ale operei lui Mihai Beniuc, poet de autentică vibrație, înzestrat cu un patos politic în poezie majoră. În articolele actualei culegeri trebuie deci căutată nu noutatea și subtilitatea

ideilor, ci expresia simplă, directă a angajamentului social al scriitorului Mihai Beniuc. El aderă total la o poezie profund ancorată în istorie, legată de aspirațiile maselor populare, partinică și patriotică, și încearcă să se dovedească, apelând la nume ilustre ale literaturii universale și române, ideea generoasă că „filonul de aur al literaturii este militantismul”. Pentru poet „a fi militant înseamnă a lua atitudine etico-socială prin scris în numele unui ideal uman și împotriva unor stări de lucruri incompatibile și dăunătoare acestui ideal”, iar „simburele problemei militantismului în literatură” este „acceptarea sau nonacceptarea rolului ideologic și conducător al partidului, precum și valența internațională a mișcării muncitorești în spirit marxist-leninist. O abatere de la acest adevăr inevitabil al istoriei contemporane poate să-ți confere oriunde galoane de militant, numai în mișcarea revoluționară comunistă nu.” Scriitorul se întreabă totuși: „De pe care poziție se poate scrie mai bine?” și răspunde: „De pe oricare, chestiunea fiind de talent”. Problema importantă este însă „Cui prodest?”

Cartea lui Mihai Beniuc nu elucidează problemele pe care le abordează, ci doar le enunță: „Esteticul, intruchipat în artă, este și rămâne o categorie a socialului și a politicului, că ne convine, că nu ne convine”. Sau: „Atitudinea scriitorului este semnificativă numai dacă devine expresia unor forțe sociale zugrăvite în desfășurarea lor conflictuală, față de care nu poate rămâne nepăsător, și nu la modul declarativ, ci artistic-demonstrativ, îi face pe cititori să simtă ca tine, chit că unii ți se vor împotrivi, tacit sau deschis.”

Mihai Beniuc este un moralist pătimaș, un spirit devotat cauzei la care a aderat odată pentru totdeauna, respingând cu hotărâre pozițiile oscilante sau „nuanțate”, iar pasivitatea socială a unor confrăți îi repugnă: „În aceste condiții este clar că

scriitorul nu se poate limita la a învîrți firul de iarbă în jurul degetului cînd răsare luna”. El este convins că orice creator autentic trebuie să fie un om al vechii, „marilor al timpului și făuritor al lui”. Vorbind despre caracterul educativ al literaturii, amintind de versurile lui Horațiu, poetul afirmă cu tărie necesitatea ca arta să spună victii și ceea ce este plăcut și ceea ce este folositor. Tonul său este adesea violent pamphletar, sarcastic la adresa unor categorii neindividualizate („unii” care susțin diverse idei contrarii concepției scriitorului, care teoretizează, „autonomia artei”, „estetica uritului”, „iraționalismul”, independența creatorului față de societatea în care trăiește etc.). În asemenea situații fraza devine tăioasă, ironică, bătaioasă și, deși adversarii, neavînd o formă concretă, identificabilă, par de la început cam naivi, cam bizari cel mult, poetul depune o mare energie în a-i desființa, consumă un volum impresionant de invective: „Și ciți ignoranți nu întunecă orizontul semenilor lor prin faptul că sînt lăsați să-și debiteze prin publicații excrețiile cerebrale care sînt mai obscure și mai fetide decît beznă canalelor de scurgere”.

Eseurile cuprinse în *Poezia militantă* alcătuiesc un adevărat angajament social al poetului, atestă aspirația sa spre o artă care să se impună printr-o „mare demnitate artistică și morală”, spre o poezie patriotică, „unul din cele mai dificile moduri de manifestare ale artei cuvintului”. Ea întregeste portretul poetului care, cu peste treizeci de ani în urmă, scria:

„Pe Eminescu, noi, poeții tineri, / Zădarnic încercăm, nu-l vom ajunge. / Dar poate noi avem destinul falcic / De a suna din trîmbețele morții / Sfîrșitul Vechii, / Și de-a vesti mulțimilor flămînde / O viață nouă!”

Dana Dumitriu

Radu Crișan

Mușcate la fereastra inimii

Editura Eminescu, 1972

● CIND un volum de versuri cum este *Mușcate la fereastra inimii* apărut sub semnătura lui Radu Crișan oferă publicului cicluri cu tematică riguros respectată de autor, dar cam necoerente, surplusul de circumspecție și exigență este de înțeles. Vocația sa pentru teme generoase (cîntarea patriei, a continuității și statorniceii), pe drumul ușor sesizabil al unei efervescențe reale o consemnează chiar poezia intitulată *Carte de istorie* din care cităm: „Noi sîntem frunzele / Rădăcinile și trunchiul sînt țara / Toamna cînd plutim ostentîți spre pămînt / Știm că va veni primăvara.”

Fără dezlănțuirii, dar pe lei pe colo cu broderii gustate chiar și de un cititor credincios pînă la exclusivism epicului, poetul te fură cu versuri ca acestea, din *Apă vie*: „Ai vroa, fiecare drumet care trece / Insetat și grăbit să încerce / Fruntea cumpenii spre a dînc s-o aplece / spre apa ta cristalină și rece, / fîntînă din inima mea...”

Sau, din *Desen pe o sămînță de mac*: „Înghițul dintre

cuvinte / 11 voi dărui / ursilor albi, / și facă-se aurori boreale / aceste spații complete, / bîntuite de negre nînsori, / să vad ursuleții zbenguindu-se / ca fluturii tropicali printre flori”.

Cititorul anticipează rima versului următor fiind deja familiarizat cu climatul poetic al lui Radu Crișan, cu ce simte el. Căci *Mușcate la fereastra inimii* certifică un liric chiar de la primele pagini ale cărții. Un poet senzorial cu rotunjimi de personalitate în coacere, care mai are încă multe de exprimat și a cărui sete și strădanie de a șlefui versul sînt, evident, notabile.

Luciditatea căutată a stilului din majoritatea poeziilor care amintește de atmosfera unor poeme ale lui Geo Dumitrescu pledează tocmai pentru încrederea acordată lui Radu Crișan, în posibilitățile sale de zbor prin grădinile poeziei veritabile.

Tib. Tretinescu

Poezia

Sandu Tzigara-Samurcaș

Oglindiri

Editura Cartea Românească, 1972

● EPIGRAFELE, bine alese de Sandu Tzigara-Samurcaș, din Friedrich Holderlin, Charles Baudelaire, Anna de Noailles, Giovanni Papini, Ion Barbu, T. S. Eliot, Pierre-Henri Simon, Eugen Ionescu, Roger Callois, Jean Sullivan, îndeplinesc, numai indirect, cauza „pro domo”, iar volumul este interesant tocmai prin acest straniu obiect la care face permanent referință.

Structural poezia lui Sandu Tzigara-Samurcaș este confesiune sentimentală care nu reține ecourile de romanță și acordurile plîngărețe dar și unele accente conceptualiste (Prietenie, Eros, Frumusețe, cu majusculă, dar fără sensul alegoric acordat de simbolisti). Cucerit de personalitatea fascinantă a lui Ion Barbu (cu care autorul a fost prieten) Sandu Tzigara-Samurcaș nu-l este totuși nici discipol, nici epigon. Poemul *Me-*

tafora nu face decît să explicitizeze semnificațiile *Jocului secund*, iar *Mărgăritarul* ascuns este o și mai palidă copie după *Cimitirul marin* al lui Valéry. Cităm *Metafora* pentru a se vedea cum rezolvă autorul semnificația opoziției barbiene nadir-zenit: „Pune masca-nșingărată pe fruntea gîndirii / De vrei să-ți prinzi razele printre coardele lirii / Că o iveste-odată și nu se mai întoarce / Singură vraja morții pe vecie și-1 loarce / Fără oglinda stelei să se-nfioare unde / Nimeni n-a mai căutat-o, în ascunsele unde / Ale visării tale, straniu să lumineze / Cu scînteieri de dincolo de orice metereze. / Lungul vuiet al vîntului ce-ți răvășește pleocele / Să-și ale răsunetul unde zboară eretele / Mereu mai sus, din zori pînă spre asfințit, / Curcubeu cu miresme și doine înfrățit / Precum în pragul furtunii fulgerul scapără / Risipind întunericul, metafora ne apără / Visul nostru pribeag, îndrîmîndu-l pasul / Pe scîlpitoare lîră și strunindu-i glasul / Numai privirea ei ne îmbată pasul!”

Într-un volum anterior, *Răsunete*, Editura Minerva 1970 (ce aduna și placheta de debut din 1941) Sandu Tzigara-Samurcaș încerca, poate și prin imperativul profesiei sale, o apropiere a poeziei de muzică — mai încercase și Virgil Gheorghiu și, la fel, în alt sens decît cantabilitatea simbolistă — într-un gen de poeme tardiv anacreontice, pastorale de tip arcadic, și, tot așa, nu depășea nivelul declarațiilor și intențiilor.

Aureliu Goci

Proza

Dorin Baci

Concert inaugural

Editura Junimea, 1972

● DORIN BACIU debutează cu un volum de schițe și povestiri, inspirat din experiența imediată. Notînd cu scrupul realist datele unor biografii medio-

cre — chiar dacă au în centrul lor oameni de artă, așa cum se întîmplă în cea mai mare parte a schițelor din volum —, autorul încearcă să-și idealizeze

personajele, înzestrîndu-le cu un plus de imaginație. Schițele sînt, în majoritatea cazurilor, niste solilocvii despre singurătate, sprijinite pe conflicte convenționale, dezvoltînd subiecte stereotipe, unele imprumutate din proza scurtă a deceniului șapte, altele reactualizînd literatura cu „temă” sătească sau citadină. Autorul creează un mic univers de o superficialitate supărătoare, populat de prezențe simbolice, filtrări ale unei nemulțumiri ce-și află explicația într-o criză de adolescență. Personajul predilect din schițe precum *Cel ce vine singur*, *Căutînd-o pe Izabela*, *Concert inaugural* sau *La capătul lumii* este un ins care încearcă să se realizeze în artă sau în domeniul științei, dilema opțiunii între rațiune și sentiment, între trăire și contemplare, consumîndu-se într-un registru minor, la nivelul unei schematice descrieri comportamentiste. Materia epică este dispusă în jurul unei întîmplări deosebite — prilej de a situa povestirea între granițele visului — sau dezvoltă locuri comune, situații banalizate prin tratarea inadecvată,

uzînd de procedeele reportajului.

Autorul aglomerează observații, explicații, metaforizează frecvent, impresia care dăinuie la lectură fiind (în ciuda voinței de a analiza cu minuție sau a dorinței de a conferi personajelor mister) de lume artificială minată de schematism și banalități.

Prima parte a volumului urmărește cu consecvență împlinirea pe diverse planuri (afectiv, profesional) a unor personaje familiare universului citadin. Subiectele se repetă, fondul pe care evoluează narațiunea fiind îndeobște același: transcrierea sentimentală a unor drame minore, lipsite de ecou prin notele de falsă autenticitate. Descurajantă este și exprimarea greoaie, pretentioasă, pe alocuri frizînd trivialitatea, sau pedanteria speculațiilor gratuite. Iată, spre exemplificare, reflecțiile unui arhitect, din schița *La capătul lumii*: „Trăise momente de iluminare, de revelații strălucitoare, imaginîndu-și cum va arăta un oraș al viitorului.

un oraș în care să se înfăptuiască o comuniune deplină între om și natură, între om și universul enorm. Dacă noi, oamenii, descîndem firesc din acest univers și ne-am separat artificial de el, pe parcursul unor milenii de groază. Locuim, gîndesc eu, nu trebuie să fie numai un refugiu, o ascunzătoare de repăși speriată de arșiia verii. Locuim trebuie să creăm permanent sentimentul nobil al grăirii în universul cosmic pe care-l dominăm prin spirit. Ea e o treaptă prin care urcăm direct în acest univers”.

Cealaltă secțiune a volumului este și mai puțin convingătoare, acțiunea și personajele fiind învăluite de un persistent aer vetust. Volumul lui Dorin Baci recomandă o sensibilitate căreia îi lipsesc deocamdată mijloacele adecvate de comunicare; observația restrînsă și incapacitatea de a organiza materialul de viață în funcție de coordonatele prozei realiste diminuează interesul și importanța faptelor. „transcrise” cu sinceritate.

Viola Vancea

Marin Preda: „Risipitorii“

(Ediția a IV-a revăzută, B. P. T., două volume)

LA ZECE ANI de la întâia apariție (în 1962), romanul lui Marin Preda „Risipitorii” intră, cu ediția a patra revăzută, în „Biblioteca pentru toți” (două volume: 286+327 pagini). Autorul n-a respectat deci nici textul „definitiv” al celei de a treia ediții (E.P.L., 1969). Se știe că această din urmă ediție modifica radical ediția a doua (E.P.L., 1965), ea însăși diferită de cea dintâi. Schimbările treptate au mers nu numai în direcția simplificării și concentrării (ediția a doua cu 104 pagini, iar a treia cu 114 pagini mai puțin decât prima), dar și în direcția transformării psihologiei eroilor, a problematicei lor și prin consecință a structurii narative (în ultima ediție, a patra, noile intervenții sînt doar de natură stilistică).

O primă întrebare pe care și-a pus-o critica, fără s-o lămurească, este cu privire la semnificația titlului. După Magdalena Popescu, autoarea prefeței la ediția a IV-a, „risipitorii” ar fi „urmașii care abuzază sau nu știu să prețuiască încăjuns ceea ce au moștenit”. Credem că romancierul s-a gândit mai degrabă la niste eroi inzeștrați cu o anumită disponibilitate (nu numai decît în sens gîdian, deși în *Le retour de l'enfant prodigue* André Gide reia faimoasa parabolă biblică a „fiului risipitor”) pentru aventură, eroi capabili de a intra în competiție cu timpul, de a se angaja în relații cu semenii lor, într-un cuvînt cu climatul social și moral al epocii. Exponenții aventurilor din *Risipitorii* sînt în cea mai mare parte intelectuali de formație nouă, proveniți din clasa muncitoare pentru care nu trecutul sau moștenirea contează în primul rînd, ci prezentul și viitorul.

Punctul de plecare îl formează familia celor doi frați Sterian, Petre și Toma, muncitori cazangii. Antecedentele sînt expuse rapid. Petre s-a căsătorit cu fiica unui mic negustor, Rodica Petrașincu, și a devenit tatăl a trei copii, maturi în 1951, cînd începe acțiunea romanului. Anghel, cel mare, trebuind să ajute la infiriparea gospodăriei, a învățat o meserie repede aducătoare de cîștig. Devenit, după ascensiunea clasei sale, activist de partid cu importante sarcini, se va antrena într-o luptă pentru putere și căpătuială și, lipsit de echilibru, va eșua (subiect de roman pe care autorul nu-l dezvoltă). Constanța, cel de al doilea copil, temperamental incert, la început amorf, apoi brusc trezit la viață, urmează facultatea și, ajunsă profesoară, se mărită prematur cu tînarul medic Ghiță Munteanu, el însuși bărbat fără experiență, de care divorțează în chip aproape inexplicabil, căzînd într-o stare de somnolență, prefăcută în nevroză, după o temporară activitate în domeniul alfabetizării, cînd cunoaște medii de la marginea societății, sinistre (autorul trasează, de asemenea fără a insista, romanul unei profesioni, cu sondaje în domeniul psihopatologiei femeii singure). În fine Vale, cel de al treilea copil, student la politehnică, apoi inginer într-o mare uzină din București, e inzeștrat cu prudența și învingînd atît contrarietățile de ordin sentimental, cît și dificultățile provocate de elemente incorecte la locul de muncă, se va realiza pe toate planurile. Un risipitor în înțelesul propriu al cuvîntului e Gabi Sterian, fiul lui Toma, în conflict mai întîi cu însuși vărul său, Vale, victimă apoi a unor relații contractate irațional cu o misterioasă spioană, Anny Hollinger, ulterior executată, și cu o descendentă a unor „foști”, contabila Mimi Arvanitache, căreia îi face un copil, fără s-o ia în căsătorie, suportînd cu greutate convingerea, acceptînd să fie repudiat, ținînd totuși la progenitură (romanul ororii de mezialianță, a ciocnirii dintre mentalități diferite de clasă?). Mai toți acești eroi sînt episcoci, prezenți în unele capitele și ab-

senți în altele, de obicei prezentați în cupluri separate, rareori legate între ele. Atenția scriitorului pare a se fixa, prin doctorul Munteanu, soțul temporar al Constanței, asupra lumii medicilor, cercetători științifici sau clinicieni, bărbați și femei. Romancierul e preocupat de modul prin care această categorie socială se comportă și încearcă să se afirme. Psihiatrul Munteanu studiază schizofrenia, are însă o conduită bizară, incomodă față de ceilalți. Cucerește pe doctorița Tiberiu, numai pentru a-și dovedi „superioritatea” față de colegul său, doctorul Nicu Sirbu. Însurat cu Constanța Sterian, o părăsește fără nici un motiv și se însoară cu o fată de familie care-i facilitează intrarea în diplomatie. Revocat din post cînd familia soției nu mai e influentă, luptă să-și recîștige pozițiile abandonate și, întîmpinînd opoziții, se sinucide. Abia cînd este salvat de doctorul Drăghici, care vindecă totodată pe Constanța, administrîndu-i doar injecții cu

servesc... Și bineînțeles voi face în așa fel încît să nu dau greș...”

De fapt, cum îi va explica lui Sirbu doctorul Strihan, disculpîndu-se, ambiți- osul Munteanu era victima unei perioade în care eticheta de cosmopolitism era pusă în chip abuziv pe cuceririle științei universale și cînd supralicitarea unei teorii împiedica normala cunoaștere a altora. Doctorul Munteanu era, susține prin urmare Strihan, un exclusivist. L-am putea compara cu personajele teatrului absolut al lui Camil Petrescu, dacă opinia altor eroi (procedeu și el uzitat în teatru, în deosebi de Pirandello) nu ni l-ar înfățișa altfel. Cu nuanțe, desigur, Marin Preda rămîne însă cel mai frecvent un adept al stilului caragialesc de prezentare a eroilor săi, de pildă a doctoriței Tiberiu (pierdută de Sirbu în competiția cu Munteanu și cîștigată în cele din urmă de doctorul Stamate), relatînd ședința care a cauzat sinuciderea lui Munteanu:

„...Bineînțeles că s-a ajuns în felul ăsta numai decît la cazul domnișoarei Zane. Aici doctorul Munteanu a sărit ca ars și a început să înșire tot ce știam toți de anul trecut de ne săturasem, că grupul Strihan a făcut și a dres și că cosmopolitismul lui Strihan nu mai știu ce... Că asta a fost problema principală a activității vechiului birou și că problema domnișoarei Zane, șefa de lucrări, e o diversie care nu înțelege de ce se mai dezgroapă la ora de față cînd această domnișoară nici nu mai lucrează aici și cazul ei s-a lămurit de mult. Atunci cineva a spus...”

Fiind un roman cu intelectuali, *Risipitorii* e în chip firesc un roman de idei. Există sub acest raport deosebiri însemnate între prima și a doua versiune. În prima redactare, Constanța, bolnavă, e îngrijită de doctorul Sirbu și, după o idilă de dragoste în București și la Tuznad, se mărită cu el. Aici doctorul Sirbu și nu Munteanu se îndoiește de sentimentul prieteniei și admite sacrificarea ei în favoarea altui ideal, ca, de pildă, cel al iubirii. În varianta înțlia se atribuie lui Munteanu o predestinație spre exemplaritate, o vocație genială care-i pune în mișcare ambiția. În a doua variantă Marin Preda elimină acest determinism și atribuie lui Munteanu o naștere obișnuită. „Dacă eu am fost sau sînt un om excepțional, mărturisește eroul, este îndoielnic”. Irascibilitatea lui față de semenii din prima variantă se transformă într-o concepție filozofică asupra existenței, bizuită pe o formă de nausee care nu exclude ideea de sinucidere, dar și pe respingerea puterii folosite ca scop, nu ca mijloc. Doctorul Munteanu e în versiunea ultimă un adept al unui ideal de viață activ, umanist:

„Nu e admirabil să crezi într-o lume care, schimbînd totul în jur, se schimbă pe sine? Nu e admirabil să crezi că o construiești pe valori reale, și tu care ai sentimentul valorilor, să aperi la ea cu entuziasm? Ar fi putut această lume să se coaguleze într-o nouă societate fără acest entuziasm al nostru, al intelectualilor idealisti, care ne-am amestecat cu mulțimile și am purtat același steag?”

Din prizonierul propriei sale vanități, doctorul Munteanu devine, în versiunea ultimă a romanului, umanizat printr-un act disperat de curaj, care putea să-l fie fatal, un militant, dacă nu pentru prietenie în înțelesul restrîns al cuvîntului, pentru solidaritate în înțeles superior socialist. *Risipitorii*, ca și alte romane ale lui Marin Preda, poartă marca unei puternice actualități trans-istorice.

Al. Piru

A carica

UN CITITOR care nu dorește ca numele să-i fie dat în vileag mi-a scris în două rînduri pentru a-și manifesta indignarea față de folosirea verbului a carica. Mi-a dat și o serie de citate din lucrări recente de critică literară, unde cuvîntul apare de altfel numai sub forma participiului sau a infinitivului. Mi se cere să-mi spun părerea.

Mărturisesc că nici mie nu mi-e familiar a carica și nu l-aș folosi, dar nu aceasta contează, fiind vorba de un termen profesional, specialiștii știu mai bine decît oricine dacă au sau nu nevoie de el. Lingvistul trebuie să se pronunțe numai asupra corectitudinii formației, ceea ce îmi propun să fac aici.

Cuvîntul latinesc *carrus*, „car” era împrumutat de la celti (ceea ce, după cum se vede, nu l-a împiedicat de a fi păstrat și consolidat în limbile romanice). Pe lîngă el s-a simțit lipsa unui verb, care a și fost creat, după procedeele obișnuite, în românește cu prefix, *in-cărcă*, în franțuzește fără prefix, *charger*, în italienește și cu prefix, *in-caricare*, și fără prefix, *caricare*.

Cu timpul, verbul a ajuns să fie folosit în diferite domenii de activitate, cu valori diferite, și a apărut și nevoia unui substantiv care să denumească acțiunea sau rezultatul ei. Astfel s-au format, în românește și în italienește, cu sufix, *încărcătură* și *caricatura*, acesta din urmă, după cum se poate ușor constata, cu o accepție aparte: la început însemna „încărcătură”, apoi „exagerare”, în sfîrșit, sensul cu care este cunoscut și la noi, „portret cu unele trăsături exagerate”. Francezii au procedat altfel, nu au adăugat nimic verbului, ci, dimpotrivă, au obținut substantivul prin suprimarea sufixului verbal: *charge*. Și aceasta a căpătat sensuri variate. Împreună cu verbul care a stat la baza lui, e folosit în militarie și în publicistică, iar substantivul, fără verb după cît pot vedea, în siderurgie.

Noi nu ne-am sfiit să luăm din franțuzește pe a *șarja* în vocabularul militar, pe *șarja* în siderurgie, în militarie și în publicistică. De asemenea l-am adoptat din italienește pe *caricatură*. De ce n-ar avea criticii literari dreptul să ia din italienește și pe a *carica*, dacă simt nevoia de a-l folosi?

Trebuie totuși să mai fac o rezervă: nu pot garanta că a *carica* e luat din italienește, sau cel puțin nu e deloc sigur că toți cei care îl întrebuintează l-au pus în legătură cu italiana. Cel puțin unii dintre ei l-au putut forma sau l-au putut înțelege ca format în românește. Cu același procedeu care a servit la crearea franțuzeșului *charge* s-a putut obține și a *carica* în românește. Dacă alături de *coloratură* avem pe a *colora* (care i-a stat la bază), de ce alături de *caricatură* nu s-ar putea presupune existența unui verb *carica*? Asemenea formații, numite regresive, avem în românește foarte multe și ele constituie un mare avantaj pentru limbă. Să ne gîndim, în adevăr, că, dacă nu-l avem pe a *carica*, sîntem siliți să spunem a *caricaturiza*, deci în loc de trei silabe trebuie să pronunțăm șase, fără ca lungirea să aducă vreun folos.

Urmează oare din cele spuse că a *carica* e sortit să fie menținut în limbă și, eventual, generalizat? La această întrebare va răspunde viitorul, iar cei care vor avea aici rolul hotărîtor vor fi criticii literari. Dacă ei acceptă noul termen, n-ar fi nici o mirare ca și cititorii lor, nespecialiști, să înceapă să-l folosească.

Al. Graur



EDITURA MINERVA

Dimitrie Anghel: POEZII ȘI PROZA, seria „Arcade”, antologie, postfață și bibliografie de Georgeta Horodincă. Text stabilit de Mihail I. Dragomirescu. 272 p., lei 6.

Alexandru Vlahuță: ROMANIA PITOREASCĂ. Prefață de Zaharia Sângeorzan. 160 p., lei 3,75.

EDITURA „CARTEA ROMÂNEASCĂ”

Platon Pardău: ORE DE DIMINEAȚA, roman, 452 p., lei 11,50.

Ioanid Romanescu: FA-VOARE, versuri, 112 p., lei 7,25.

Mihail Sabin: ARENA CU PAIATE, versuri, 84 p., lei 7. N. Caratană: LAMPADO-FORIE, versuri, 96 p., lei 6.

SEMNAL

EDITURA UNIVERS

André Maurois: PROMETEU SAU VIAȚA LUI BAI-ZAC. În românește de Marcel Aderca, 752 p., lei 39.

Ion Ianoși: ROMANUL UNUI ORAȘ, seria „Eseuri”, 228 p., lei 6,75.

Francisco Garcia Savon: DOMNIA LUI WITIZA, colecția „Enigma”. În românește de Nina Ecaterina Popescu, 192 p., lei 6,75.

K. Kwasiniowski: VOI PUNE ACTORIÎ SĂ REPE-TE... colecția „Enigma”. În românește de I. Igroșianu, Streja și Teodor Holban, 112 p., lei 3,50.

EDITURA DACIA

*** — EU PORT ACEASTA FIINȚĂ, antologie de poezie tinăra. Selecția textelor de N. Prelipceanu. Cuvînt înainte de Al. Căprariu, 188 p., lei 9,25.

EDITURA JUNIMEA

Mihai Ursachi: POEZII, 112 p., lei 8,50.

EDITURA ACADEMIEI

Dumitru I. Mazilu: FUNCȚIILE STATULUI SOCIALIST, 434 p., lei 27.

Eliza Campus: INTELEGEREA BALCANICĂ, 396 p., lei 27.

EDITURA ENCICLOPEDICA

Alexandru Balies: SFINTII, MIT, LEGENDĂ, ADEVĂR, eseu de antropologie a religiei, colecția „Orizonturi”, 222 p., lei 5.

François Jacob: LOGICA VIULUI, eseu despre ereditate, colecția „Enciclopedie de buzunar”. În românește de Iuliana Niculescu și I. Peatnițchi. Studiu introductiv și note de I. Peatnițchi. 360 p., lei 12.

EDITURA ȘTIINȚIFICA

Ana Katz: DIALECTICA ÎN EXISTENȚĂ (DISCURS ONTOLOGIC), 232 p., lei 6.

Teodor Fodor: COMORI ALE NATURII DIN ROMANIA, colecția „Natura și omul”, 216 p., lei 13,50.



Șantier

Franz Liebhard

a predat Editurii Kriterion un volum de **Poeme** în traducerea lui Ion Horea. Tot aci urmează



să apară o altă culegere de versuri — în limba germană — intitulată **Miniaturi**.

Mircea Serbănescu

a predat Editurii Facla romanul **Cere și dragoste**. A terminat pentru Editura Albatros romanul intitulat **Război într-al nouălea cer**. Lucrează la selecția de proză scurtă, **Joia tineretului**.

Jiva Popovici

a selectat o sută de poeme ale unor tineri poeți români pe care le-a tălmăcit în limba sîrbă. Volumul a fost predat Editurii Kriterion.

Editurii Facla din Timisoara i-a încredințat o culegere de poeme în proză — în limba sîrbă — intitulată **Necruțate oglinzi**.

Negoiață Irimie

are în curs de apariție volumul de versuri **Aluzie marină**. Lucrează la o carte de comentarii plastice, intitulată **Uș pictura poesis**, pe care o va încredința Editurii Dacia.

Dim. Rachici

are sub tipar la Editura Albatros volumul de poeme **Întindere solară**. A predat Editurii Cartea Românească o altă carte de poeme, **Teritoriul unui suris**. Pregătește — pentru Editura Univers — o selecție de tălmăciri din poezii din Nepal, Madagascar, Iran, Uruguay etc.

Al. Căprariu

a depus un volum de **Poeme** la Editura Eminescu. Are la Editura Dacia o selecție de eseuri, intitulată **Pasiunii estetice**. Lucrează la un amplu volum de **Insemnări** despre Grecia..

Cezar Ivănescu

a pus la punct un volum de poeme intitulat **Ave Maria** pe care îl va încredința Editurii Dacia. Va depune la Editura Cartea Românească „un volum de **Teatru** și altul de eseuri, **Mitul scaric**.

Mihail Davidoglu

a predat Editurii Cartea Românească drama în trei acte intitulată **Platforma magică**.

Serie la o nouă lucrare dramatică cu subiect desprins din actualitatea imediată.

Virgil Nemoianu

a încredințat Editurii Eminescu volumul de articole și studii **Utilul și plăcutul**, iar Editurii Minerva, pentru colecția „Biblioteca pentru toți”, o antologie de „escu conversational” englez.

A pregătit traducerea poeziei lui Holderlin (în colaborare cu Ștefan Augustin Doinaș) și lucrează, pentru Editura Minerva (Biblioteca pentru toți) la o antologie de critică modernă americană, în două volume.

Ion Cocora

are sub tipar la Editura Cartea Românească volumul de poeme **Plante de dincolo**, iar la Editura Dacia culegerea de versuri **Dezlegare de chaos**. A pregătit pentru Editura Dacia un volum de eseuri și critică teatrală, intitulat **Permanența spectacolului**. Va preda Editurii Cartea Românească o selecție de traduceri din poetul de limbă maghiară Laszloffy Aladar, intitulată **Alianțe**. A încredințat Editurii Facla volumul de versuri **Marginea publică a sufletului** și pune la punct, pentru Editura Eminescu, o carte de versuri — **Ascensiuni și austerități**.

UNIUNEA SCRITORILOR

TELEGRAMA

Conducerea Uniunii Scriitorilor a adresat tovarășilor Sandra Cotovu, F. Brunea-Fox, Alexandru Tietz și I. D. Mușat, următoarea telegramă:

Cu ocazia împlinirii vârstei de 75 de ani, vă adresăm, în numele meu personal și al întregii obști a scriitorilor din R. S. România, cele mai calde urări de sănătate, viață lungă și împlinirea tuturor năzuințelor și proiectelor d-voastre literare.

Apreciind strădaniile pe care le-ați depus și le depuneți în continuare, pentru realizarea unor lucrări beletristice pline de adevărul vieții și utile educației tinerelor generații, vă încredințăm de întreaga noastră prețuire și stimă, dorindu-vă din inimă noi succese în nobila dv. activitate.

LA MULȚI ANI!

PRESEDINTE
Acad. ZAHARIA STANCU

● Sub egida Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România și a Consiliului Oamenilor Muncii de naționalitate maghiară din R. S. România, luni 15 ianuarie a.e., orele 18, la Teatrul Național I. L. Caragiale (Sala Comedia) va avea loc o adunare festivă organizată cu prilejul aniversării a 150 de ani de la nașterea poetului Petofi Sándor.

Cuvîntul de deschidere va fi rostit de **Laurențiu Fulga**, prim vicepreședinte al Uniunii Scriitorilor. Vor omagia memoria poetului scriitorii: **Eugen Jebeleanu, Meliusz Jozsef, Adrian Păunescu și Laszloffy Aladar**.

Își vor da concursul actorii **Silviu Stănculescu și Ferenzi Csongor**.

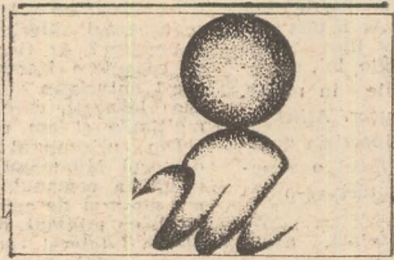
● La invitația Consiliului Național al Pionierilor, scriitorii **Ladmis Andreescu, Virgil Cărianopol, Ion Crînguleanu, Vinciu Gafita, Petre Ghelmez și Veronica Porumbacu** au participat la întîlniri cu pionierii, în cadrul cărora au avut loc rodnice discuții despre arta și literatura română contemporană, în taberele pionieresti de la Constanța, Călimănești, Sibiu, București, Bala Mare, Olănești, Dragomirești Vale, Homorod (jud. Brașov), Sovata, Orșova și Cîmpulung-Muscel.

● Asociația Scriitorilor din Brașov a inițiat o întîlnire cu muncitorii Uzinei de autoturisme „Steagul Roșu” din Brașov și cu cititorii din Zărnești, Predeal și Făgăraș. La aceste întîlniri au participat: **Ladmis Andreescu, George Boitor, Vitalie Cluc, Dărie Magheru, Iv. Martinovici, Ioana Postelnicu, Viorica Rogoz, Ștefan Stătescu, Nicolae Stoe și Dan Tărchilă**.

● În sala Filarmonicii „Moldova” din Iași s-a desfășurat un festival literar organizat de Asociația Scriitorilor din Iași, în colaborare cu Comitetul Județean de Cultură și Educație Socialistă. Și-au dat concursul poezii **George Lesnea, Florin Mihai Petrescu, Ioanid Romanescu, Corneliu Sturzu, Haralambie Tugui**. În încheierea festivalului, orchestra filarmonicii a prezentat un concert simfonic.

● În cadrul Înțelegerii de colaborare dintre Uniunea Scriitorilor din R. S. România și Uniunea Scriitorilor și Artiștilor din Cuba au plecat la Havana **Mircea Radu Iacoban, secretarul Asociației Scriitorilor din Iași, și Anghel Dumbrăveanu, secretarul Asociației Scriitorilor din Timișoara**.

● Traducătoarea **Ghergana Stratieva** din R. P. Bulgaria a fost oaspete al Uniunii Scriitorilor din R. S. România, în primele zece zile ale anului 1973.



Calendar

7 ianuarie

● 1873 — s-a născut **Charles Peguy** (m. 1914) ● 1881 s-a născut **Ion Minulescu** (m. 1944) ● 1882 — s-a născut **Ion Chiru-Nanov** (m. 1917) ● 1897 — s-a născut **Ionel Teodoreanu** (m. 1954) ● 1907 — a apărut la București primul număr din „Viața literară și artistică” sub îngrijirea lui **Ilarie Chendi** ● 1908 a murit **Ronetti-Roman** (n. 1853) ● 1961 — apare la București primul număr al revistei „Secolul 20”, editată de Uniunea Scriitorilor.

8 ianuarie

● 1601 — s-a născut **Gracian y Morales Baltasar** (m. 1658) ● 1878 — a murit **Nicolai Alexeevici Nekrasov** (n. 1821) ● 1896 — a murit **Paul Verlaine** (n. 1844) ● 1939 — a murit **Caton Theodorian** (n. 1877).

9 ianuarie

● 1850 — a apărut primul număr din „Gazeta de Moldavia”, editată de **Gh. Asachi** ● 1865 — a murit **Alexandru Depăreașanu** (m. 1834) ● 1881 — s-a născut **Giovanni Papini** (m. 1956) ● 1890 — s-a născut **Karel Capek** (m. 1938) ● 1908 — s-a născut **Simone de Beauvoir** ● 1923 — a murit **Katherine Mansfield** (n. 1888) ● 1948 — are loc Adunarea generală a scriitorilor din România, care hotărăște transformarea Societății Scriitorilor Români în Societatea Scriitorilor din România. Președintele noului for este ales **Zaharia Stancu**.

Revista revistelor

„SECOLUL 20”, nr. 9

● RECENTA apariție a numărului 9 din **Secolul 20**, la numai cîteva zile de la intrarea precedentului în librării, este o reușită tentativă de a recupera mult hulita „întîrziere” a revistei, întîrzieri care cu mult mai în centrul atenției recenzenților decît revista însăși.

Traducerea a cincisprezece poeme de **Ezra Pound** (traduceri îngrijite, cu mîgală și talent, vizînd echivalentele lirice perfecte, semnate de **Vasile Nicolescu, Mircea Ivănescu, Virgil Teodorescu și Petronela Negoșanu**) prilejulește redacției revistei publicarea unui grupaj de mărturii semnate de nume sonore: **T. S. Eliot, J.-S. Broges, Sferis, Michel Butor, Eugenio Montale și Indro Montanelli**, precum și două studii de introducere a cititorului neavizat în opera poetului: **Secretul celebrării perpetue** de **Ștefan Stoeneșcu** și „**Il miglior fabbro**” de **Mircea Ivănescu**.

Operei lui **Elias Canetti** îi sînt rezervate următoarele pagini ale revistei, prin publicarea eseurilor **Notații fără concluzii și Masele și puterea** (traduse de **L. Voita**), și a unor fragmente din romanul **Orbirea** (traducător **Mihai Ișbănescu**, autor în același timp al prezentării: „**Un Kafka ironic**”).

În universul expresionismului se întîlcă cea de a treia secvență a ultimului număr din **Secolul 20** (deși, cu o singură excepție, întreg numărul este ilustrat cu „desene din aria stilistică a expresionismului”: **James Ensor, Edward Munch, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Oskar Kokoschka, Alexej Jawlensky, Paul Klee, Wassili Kandinsky**), în care **Amelia Pavel** semnează **Coordonate plastice ale expresionismului**, iar **Ovidiu Cotruș, Literatura română și expresionismul**, recenzie-eseu, pe marginea cărții lui **Ov. S. Cărmăneanu** cu același titlu. Scopul lui **Ovidiu Cotruș** este de a atrage „atenția asupra faptului că în fața experimentelor artistice moderne, istoria literară devine tot mai mult o istorie de individualități, discutarea programelor artistice și a manifestărilor zgomotoase a grupurilor și grupulețelor artistice, căzînd în sarcina jurnalisticii literare, de tipul celei practicate de un **Maurice Nadeau**”, căci, „din perspectiva istoriei literare, expresionismul ne apare ca o formă de romantism extremist, mai crispat și mai puțin organic, intrucît poartă stigmatul dezintegrării spirituale ale epocii noastre, proaspăt desprinsă din mlaștina naturalistă” și mai ales: „în cazul expresionistilor este ușor să urmărim direcția negativă a acestei „ordo amoris”, să sistematizăm refuzurile lor, iar în ce privește direcția pozitivă să încercăm s-o identificăm la ficcare artist în parte, fie că el s-a declarat expresionist — **Benn, Däubler, Kandinsky, Meidner, Nolde** etc., sau a fost anexat acestei orientări fără să fi făcut vreodată declarație de principiu în acest sens, ca **Trakl, Kafka** etc.

Gabriel Garcia Márquez (prin nuvela **Un moșneag cu aripi uriașe**, tradusă de **Manuela Gheorghiu** și eseurile **Hegemonia imaginii** și **Gabriel Garcia Márquez și dialectica „realismului fantastic”** semnate de **Mario Vargas Llosa și Andrei Ionescu**) și **Augusto Roa Bastos** (prin tălmăcirea nuvelor **Excavația și Mlaștina** de către **Laurențiu Silvan**, în același timp autor al prezentării „**Un precursor și un model: Augusto Roa Bastos**”) sînt reprezentanții literaturii sud-americane.

Literatura țărilor vecine este tradusă de **Constantin Olariu** — din scriitorul maghiar **Örkény István**, **nuvelele-mînuț: Klimax, Extaz, Pantheon** ungar, **Moartea sticlei**, **Balladă despre puterea poeziei**, **Cîteva minute de politică externă**, **O întîmplare erotică**, **Omul tiniește după căldură**, **Pină și cele mai temerare vise sînt realizabile!**

În sfîrșit, **Mircea Ivănescu** încheie publicarea traducerii ultimului roman al lui **Faulkner**, **Portret al artistului la bătrînețe**, începută în numărul de pe luna iulie.

Subliniînd efortul de abordare (îl mai completează și mai reprezentativă a unui scriitor, a unei literaturi chiar, nu putem să nu observăm caracterul sporadic și insuficient al rubricii **Prezențe românești**.

m.m.

TEODORA ÎN FATA ISTORIEI

Cartea
străină

SCRIND altă dată despre cuplul imperial Justinian și Teodora (cu prilejul apariției în românește a **Istoriei secrete de Procopiu**) mi-i inchipuiam asemenea visului final din **Craii de Curtea-Vechi**, investimintă, împanglică și împănosați numai în aur și verde, verde și aur. În fața crailor din cartea maternă se scâmbăie și se schimonosește Pirgu, în port bălțat de măscărici. Tot astfel, Justinian și Teodora, adevărați **consors imperii**, strălucind în aurul și verdele mozaicului de la San Vitale din Ravena, cu diadema imperială aureolată de nimbul sacralității pe creștetul senin și semeț, cu agatele, smaragdele și hrizoprazul agrafei, pandantivelor și colierului curgind pe templele, umerii și pieptul augur, peste hlamida savant drapată în jurul mădurelor care, încrămene în marmoră, nu lasă să se întrevadă nimic din pămînteană lor slăbiciune și silnicie, relevată însă de un mim, meșter în birfe și parodii, de Procopiu din Caesarea.

Istoria secretă a acestuia este o sursă importantă în ce privește viața Teodorei, dar nu unică. Precum știm, Charles Diehl (al cărui studiu de o autentică valoare nu numai istoric-documentară ci și literară a apărut într-o elegantă versiune românească, ce păstrează virtuțile originalului, traducere semnată de Teodora Popa) a folosit cu prudență informațiile acestui ciudat birfitor a cărui „istorie” — mai mult ori mai puțin autentică — a incitat în ultimele două secole numeroase spirite. Marele bizantinolog a utilizat însă și alte documente, precum biografia Teodorei scrisă de un pios călugăr din secolul al VI-lea, abatele de Chora, unchiul ei, sau **Viețile preafiericților orientali** istorisite spre mijlocul secolului al VI-lea de episcopul Ioan din Efes, unul din intimii împărătesei, sau **Marea istorie eclesiastică** a aceluiași, ca și **Cronica anonimă** ce se atribuie lui Zaharia din Mytilene, ori biografiile patriarhului Sever și a lui Iacob Baradeu, monofizitul. O serie de alte texte vechi, precum și cele ale lui Ioan Lydus, fragmente din Malalas și **Novelle imperiale** au constituit de asemenea surse pentru biografia lui Diehl.

Toate aceste surse — ca și altele descoperite de la apariția lucrării bizantinologului francez — au contribuit la elucidarea multor „mistere” din existența împărătesei Teodora. Putem spune că personalitatea ei, atrăgătoare fără îndoială, bătăitoare pentru imaginație (Benjamin Constant, Clairin, Sardou, printre alții, i-au dedicat pagini de ficțiune inspirate din cronica lui Procopiu) ni se înfățișează azi, veridic, în trăsăturile ei importante: gesturile ei ne sînt destul de bine cunoscute; și portretul ei moral, ca și cel fizic, poate fi trasat cu destule șanse de reușită.

Portretul comportă, desigur, numeroase umbre pe lângă luminile sale. Femeia care fusese încoronată de patriarhul Constantinoplei alături de bărbatul ei Justinian, căruia i se conferise titlul de August, încă înainte de moartea împăratului Justin (1 august 527), nu era o femeie oarecare. Alături de soțul ei, spirit bine nutrit cu cunoștințe enciclopedice, cu o mare putere de asimilare, cu gust deosebit pentru controversale teologice, om activ, trăind o viață austeră, aproape asce-

tică, închis în palatul său pe care se pare că nu l-a părăsit în tot timpul domniei sale, Teodora a domnit ca o adevărată **consors imperii**. De origine mai mult decât modestă, fostă actriță nedăruită cu haruri particulare artistice, dar inzestrată din belsug cu grațiile unei feminități exuberante, Teodora s-a dovedit, alături de imperialul ei consort, nu numai o colaboratoare vrednică, ci o inteligență plină de fecunde inițiative. Se știe azi că femeia aceasta suficient maculată prin viața ei anterioară măritişului cu Justinian nu și-a pătat tronul, că a dus o viață riguros morală în timpul domniei, iubind (ca și soțul ei) desfășurarea fastuoasă a ceremoniilor, spectacolele rituale ale curții, dar practicînd acest lux doar spre mai marea glorie a coroanei și a Imperiului. Foarte pioasă, apărîndu-i pe monofiziti de care era foarte legată, determinînd o adevărată politică eclesiastică tolerantă față de coreligionarii ei, ea a trăit destul de auster pentru ca (cu excepția lui Procopiu) să nu i se poată găsi pricină nici de contemporani, nici de urmași. Cei treizeci și opt de ani de domnie ai lui Justinian (Teodora a murit înaintea lui) au stat sub semnul unei influente prezențe feminine. În grele momente (ca în timpul revoltei care a izbucnit în hipo-

drom în prezența împăratului și a durat o săptămînă, de la 11 la 18 ianuarie 532, cînd incendiarii au aprins pînă și Marele Palat, ca și Sfînta Sofia veche, iar un oarecare Hypatios a fost proclamat împărat), cînd Justinian, descurajat, se gîndea la fugă, Teodora era aceea care-i anima curajul, îl îndemna la rezistență și-l călăuzea spre victorie. La o lună după înăbușirea rebeliunii lui Hypatios, începeau lucrările la marea catedrală a Sfîntei Sofia, după planurile lui Izidor din Milet, și ale lui Anthemius din Tralles, pentru ca cinci ani mai tîrziu, în 537, în mijlocul unor festivități uluitoare pentru poporul turbulentei capitale, grandioasa biserică să fie inaugurată.

Așadar, istoria Teodorei nu este aceea a unei curteze cum vrea să ne-o prezinte Procopiu. Dacă totuși, cronicarul **Istoriei secrete** este un izvor istoric ce nu poate fi neglijat, aceasta este pentru avel motiv care face ca gura birfitoare să grăiască adevărul chiar și răstălmăcîndu-l. Charles Diehl nu ne prezintă o Teodora precucioasă, preacinstită, un model al virtuților. El inclină să creadă în prezența aceea a actriței de circ, excesiv libertină, dar foarte seducătoare care — aici rezidă întreg interesul „cazului” Teodorei — poate să devină un cap in-

coronat de o severă inteligență. Fiintă atrăgătoare pentru noi modernii chiar prin complexitatea ei, prin ambivalențele, enigmatice pe care le intulește mai mult decît le descoperă. Fără să încerce o reabilitare a Teodorei, bizantinologul francez încearcă o revelare a chipului ei autentic, o interpretare conform unei psihologii delectate de judecăți moraliste a caracterului acesta ambiguu.

Diehl făcea parte dintre acei istorici și filologi de la începutul acestui secol (ca și Nicolae Iorga) care mai socoteau că istoria este, primordial, o artă. O artă a evocării, a vivificării documentelor, a trezirii la o viață cuvîntătoare, a gesturilor, a actelor, a figurilor demult apuse ori abolite. Bizantinologul, autor al unor celebre portrete, dă viață Hipodromului, Circului din Bizanț, Palatului Sacru din capitala imperiului. Asistăm la înfruntările dintre Verzi și Albaștri, urmărim tribulațiile cuplului imperial printre atît de numeroasele conflicte ale vremii. Raporturile sînt complexe, ale Teodorei cu Ioan de Capadocia, cu generalul Belizarie, cu papi și patriarhi, ortodocși și monofiziti. Figuri de călugări și asceti ies din umbră, politicieni și intriganti de Palat circulează în cartea aceasta. Birfele capitalei înfestează aerul. Pe întreg fundalul acesta divers și polihrom, se desenează chipul împărătesei Teodora.

Femeia care a început cu ceea ce astăzi se numește strip-tease („A fost totuși actriță — spune Charles Diehl: dar n-a voit, ca atîtea altele, să cînte nici din flaut, nici din gură, nici să fie dansatoare în adevăratul înțeles al cuvîntului: îi plăcea să facă figuratie în tablouri vivante, unde-și expunea, fără vâluri, o frumusețe de care era foarte mîndră, și verva ei comică avea prilejul să se manifeste liber. Fecarii din Constantinopol, destul de blazați totuși, apreciau — se spune — îndrăzneala exhibițiilor pe care le risca pe scenă și ingeniozitatea efectelor de teatru, destul de necuvîntoase, prin care trezea atenția spectatorilor: și lumea aplauda să-și rupă mîinile cînd apărea ea, pe trei sferturi dezbrăcată, oferîndu-și trupul frumos minzîierilor păsărilor sale preferate”) va sfîrși ca o precucernică împărăteasă. Scena mortii și mai ales a înmormîntării basiliceii (Teodora moare de cancer la 29 iunie 548) are o incontestabilă măreție. Ultimul omagiu adus împărătesei de un întreg cortegiu al mai marilor Imperiului la catafalcul „pe care străluceau biuteriile cele mai pretioase ale coroanei, ardean, înfipte în coloane, mii de torțe de argint și de aur”, în timp ce „în aerul îngroșat, urcau printre flăcările lumînărilor norii tămîiei de Arabia, parfumul greu al plantelor cu miros de răsină”, cu bătrînul basileu care „cuprinde în brațe plîngînd, pentru ultima oară trupul neînsufletit al consoartei imperiale, al demult defunctei curteze, în timp ce marele maestru de ceremonii repetă de trei ori, cu voce înaltă cuvintele rituale: „Ieși de aici basilisă: regele regilor, stăpînul stăpînitor te cheamă”, tot spectacolul acesta al desertăciunilor lumii, în care cu toții actori sîntem, este frumos, de o mortală frumusețe.

Nicolae Balotă



CHRISTOPHER FRANK

La nuit américaine

Ed. du Seuil, 1972

● „Noaptea americană”: procedeu cinematografic care permite filmarea, în timpul zilei, a unor scene nocturne sub-expoziții filmul și ținînd actorii sub o lumină mai puternică decît cea a soarelui — trucajul cinematografic folosit ca tehnică romanească pentru a sugera mai puternic ideea de combustie rapidă a energiei vitale pe care o presupune viața într-o mare metropolă. Mont Servais, eroul cărții, este reporter-fotograf într-o mare agenție de presă, ocazie pentru scriitor să prezinte îndelung lumea diversă a presei oariene, viața tumultuoasă a Cartierului Latin unde se afla amplasată agenția. Servais este trimis să fotografieze o actriță, Nadine Chevalier, de care se îndrăgosteste.

Semnificativ pentru roman este descrierea „la rece” pe care autorul o face, urmînd stilul reportajului de senzație, al unor fapte tragice, al unor procese adînci de dezagregare umană. Dragostea lui Servais pentru Nadine este singurul lucru care pare să aibă consistență în lumea aceasta în care

destinele oamenilor au devenit obiecte fără densitate. Ascensiunea unei măruri figurante care ajunge mare vedetă de film, moartea unui bun prieten, evenimentele banale ale străzii, toate se confundă și se adună pe același plan.

Christopher Frank, englez de origine, s-a stabilit la Paris de cîțiva ani și a lucrat la o agenție de presă fotografică, la un teatru, apoi ca traductor. Experiența sa o transpune direct în roman și aceasta conferă o autenticitate extraordinară reconstrucției pe care autorul o încearcă aici: cu fiecare pagină ni se descoperă lumea măruntă și uitată a teatrului de suburbie, sau aceea a fotografiilor pentru care viața nu mai este nimic altceva decît o suită de clișee. **La nuit américaine** este o reușită într-adevăr deosebită a ceea ce numim în mod obișnuit „roman document” atît prin fidelitatea redării unei lumi atît de particulare ca aceea pe care o descrie Christopher Frank, cît mai ales prin autenticitatea — cu adevărat de excepție și precizia notației psihologice. Realismul se transformă aici într-o simplă modalitate artistică într-o viziune complexă asupra unei realități tragice, a unei lumi care, și aceasta este concluzia ultimă a scriitorului, nu poate fi salvată decît prin dragoste.

Cristian UNTEANU

HENRI TROYAT

La pierre, la feuille et les ciseaux

Ed. Flammarion, 1972

● **POVESTE** a unui triumghi de relații umane ambigue, romanul lui Troyat ne pune parca în fața unui alt scriitor decît cel pe care îl știm pînă acum, scriitorul realist „clasic” al Academiei Franceze. Troyat adoptă stilul violent poetic al tinerei generații a cărei viață vrea să o descrie prin intermediul personajelor sale a căre din boema artistică pariziană. Andre, eroul principal, este pictor decorator și își ține casa deschisă pentru diverși prieteni de ocazie. Printre ei se va număra și Frédéric, cel care va căpăta mai tîrziu numele de Aurélio din cauza asemănării sale cu anume picturi ale Renașterii italiene, per-

sonaj neliniștit și fascinant pentru care André va nutri o prietenie pasională. Aurélio se va îndrăgosti de o prietenă a lui André, Sabine, cu care vine să se stabilească în micul apartament de mansardă pe care îl avea André. Relațiile care se stabilesc în sinul acestui triumghi ciudat sînt greu de definit, mai ales că Troyat, vizibil stînjinit de natura specială a subiectului, se complăce în descrieri exteroare fără a încerca să surprindă mecanismul psihologic al personajelor sale care devin monocorde.

Sabine va naște un copil, însă pasiunea sa nemăsurată pentru Aurélio care, plictisit de ea, o părăsise pentru a fugi în America, o va face să părăsească copilul pentru a-l urma. Astfel André, rămas singur, va fi obligat să crească copilul, nimic din intriga aceasta, totuși într-o bună tradiție romantică, nu este plauzibil sau verificabil prin structura psihologică a personajelor. Ansamblul romanului lasă impresia unui tragicomic baroc în care elementele multiple care se suprapun și-au pierdut coeziunea și se prezintă sub forma unei structuri romanești amorfice comune. Tehnica scriiturii, pe alocuri desăvîrșită, aduce aminte de scriitorul care obținuse în 1938 premiul Goncourt cu romanul **Le Vivier, l'Araigne**.

c. u.



Radu PETRESCU:

O SINGURĂ

UN BUN interviu începe cu o prezentare a celui care urmează să răspundă la întrebări, dar în cazul nostru e inutil pentru că Alphonse e celebru și ar fi greu să oferim curiozității publice fie și anecdote, toate cunoscute, în toate variantele, cel puțin cit opera marelui romancier. Mi-a fost dat nu de mult, spun aceasta ca un argument desigur superfluu la propoziția imediat anterioară, să fac o călătorie într-un sat din nordul extrem al țării, așezare ca și improbabilă în geografia aceea ermetică, și acolo, preumblându-mă într-o liniștită după amiază de vară prin pădurea de pini îngropați adânc în cetină ruginită, care umbreau solemn cu spermanțelul lor verde, mai vechi și mai noi pietre tombale, am văzut, așezat pe una din acestea, pe o lespede albă, un băiat. În jurul lui, două capre și câteva oi căutau iarba pe dedesubt. Pacea închea spațiul în toate direcțiile, pină unde putea fi presupus, ca într-o structură de peristile marmoreene. Băiatul purta în picioare pantofi chinezești de tenis din pinză albastră (celestial !) și marii lui ochi liniștiți și inteligenți erau plecați spre genunchii alăturați. Pe genunchi ținea deschisă, cu amindouă minile, ultima carte a lui Alphonse, un fluture cu aripile destinate, încărcate de polen alb, un Pierrot cu brațele desfăcute, desfășurând spre dreapta și spre stînga mătasea albă a vestmintului său de feeric damnat al candelor.

Iată gloria, mi-am spus cu o lacrimă în ochi, dar trebuie să notez imediat că în această materie Alphonse are altă părere. Mi-a împărtășit-o de mult, când, subliniind cuvîntul într-unul dintre primele sale texte publicate, am găsit necesar să-i cer o lămurire, întrucît pe vremea aceea unii scriitori se arătau bucuroși mai degrabă de a nu fi citați, sau măcar de a nu fi înțeleși, punînd longevitatea operei lor în funcție de o cit mai mare întîrziere cu puțință a contactului real cu publicul. „Pentru mine cuvîntul acesta desemnează starea de maximă luminozitate interioară pe care mi-o dă evidența lucrului bine făcut. Muzicienii și pictorii cunosc starea aceasta. Ea le servește ades ca materie a meditației artistice. Implică o luptă, o victorie și apoteoza, care fac parte din aventura duratei spiritului. O cunosc deopotrivă scriitorul și cititorul și, altfel înțeleasă, nu știu dacă arată mult mai mult decît nimic”.

Ne aflam amîndoi față în față la o masă de pe terasa unui restaurant din Royan, sub o umbrelă cu vergi albe și albastre, azeuam prin fîșiiul și vîietul omnibuselor, scîrîitul macaralelor din port. Din coșul unui uriaș cargou închizînd tot orizontul se năruiau peste cheiuri, repede absorbite în văzduh, zeități de abur în poze involburate, patetice. Limonada frapată aburea paharele noastre înalte, în timp ce ochii îmi fugeau și reveneau pe calcanul unei vaste case de raport din apropiere : prin melașă încinsă a luminii curgînd pe var, litere mari de vopsea roșie anunțau **Dupont, lits et fauteuils mécaniques, rue Serpente 18**. Îmi amintesc foarte bine aceste lucruri pentru că atunci eram amîndoi tineri și viața ni se anunța fericită. Nu cred că trebuie să îmbrăcăm ideile noastre în ciliciul sălbatic al izolării, ci, dimpotrivă, să le păstrăm în tremurul clipei care le-a produs, fiindcă idei și clipe se evaporă iremediabil, îmbrățișate, iar dacă le despărțim, cele dintîi întorc spre noi, înainte de a pieri, fețe îndurerate, stînghere și puțin absurde ca din fotografii imprudent scoase din album și expuse pe perete la acțiunea corozivă a unui mediu prea tare. Parcă-l văd, purta haine albe, pălărie de pai cu boruri tari, un papillon violet pe gulerul imaculat.

Cînd l-am întîlnit, un an după aceea, la Roma, în porticul lui Bernini, stînga și-o sprijinea pe un baston și susținea cu dreapta, dintre reverele sacoului negru gulerul său tare ridicîndu-se

să mențină safirul unei cravate de fantezie, brațul unei tinere femei și umbrele lor alăturate tăiau divinul mozaic al pieței spre nord, ca un negru ac de busolă. „Tot ai impresia că ești afară, sub cer, și că măsori din ochi, cu minile la spate și picioarele depărtate, înălțimea zidului de lingă tine, amănuntele construcției lui, și în acest timp că la spatele tău un vînt blind clatină arborii de pe marginea trotuarului umplîndu-l, pe acesta din urmă, de umbre mobile și, pe tine, de multumire. E foarte nobil ce vezi, construcția în jurul căreia, fără ca nimic să te deranjeze din contemplație, te învîrtești, poartă noblețea geniului și timpul care a poleit-o îți pare o veche poveste care a adormit atîți copii și-i va ajuta pe încă mai mulți să adoarmă, deasupra ultimei coame a arhitecturii albastru e atît de ținut încît bate ca un val tihnit în urcare și coborîre, cînd în alb, cînd în negru, piatra spune imagini, chipuri se destăinuiesc în luciul de abis al ficțiunii, dar o clipă mai tîrziu te trezești la realitatea că arborii sînt de piatră, că însuși le-ai înfiorat coroana bogată, arcuînd-o într-un văzduh pentru todeauna sustras de tine capriciului meteorologic iar pacea și lumina pură a după amiezii fuseseră lumina și împăcarea spiritului în actul de a se face pe sine pentru toți. Starea aceasta de pace și luminozitate o denumesc cu acel cuvînt despre care m-ai întrebat anul trecut în fața oceanului atît de aglomerat încît mi se pare că ne-a și rămas invizibil și cred că nu avem altul pentru a o cuprinde mai bine, dar care cuvînt nu-l mai pot pronunța și nici scrie, într-atît începe să fie antipatic înțelesul grăbit ce i se dă îndeobște”. Venise vorba despre un artist, altminteri de mare talent, care vădea în momentul acela, spre stupefacție dar și spre admirația generală, abilități de administrator al propriului nume comparabile numai cu încăpățînarea rece, calculată, feroce, a unei babe canibale. Vorbînd, uitase cu totul personajul de la care începuse discuția noastră și la un moment dat întoarse capul pentru ca tînăra femeie ce i se sprijinea în continuare de braț (sprincenele aceleia, lungi și negre, se îmbrînau grecește deasupra nasului, în ochi avea sfiala cui privește, încă fără să creadă, furtuna care se depărtează) să nu vadă lacrimile ce entuziasmul i le adusese între gene. În cimitirul de pe deal, sub pini, printre capre și oi împăcate, lacrimilor acestora le-am răspuns, la atîți și atîți ani, cu lacrima mea. În munții Scoției numele poetei cu sprîncenele îmbinate stă scris, de mult, pe un tumul sărac. Franța, miros de catran, de portocale și șocolată, Italia, adieri de piatră dăltuită, România parfum de cetini și de rășină !

De la toate acestea și pînă la Academia fraților de Goncourt, printre ai cărei membri Alphonse, într-o bună zi, se prenumără, este, îmi dau seama, multă, ca și ametoitoare distanță. Cei pentru care cuvintele nu sună degeaba ci trimit la stiluri de cultură, de viață, înțeleg incoerența ivită, dar și că ea are doar funcția de a sensibiliza distanța, în cele din urmă spațială, dintre aceste realități aduse, prin faptul existenței lui Alphonse, să alcătuiască totuși o unitate ; marile distanțe dintre elementele care o constituie nu o dezagregă, așa cum n-au împiedicat-o nici să se alcătuiască, ci îi dau, simplu, o surprinzătoare extensiune spațială. Revin asupra noțiunii de spațiu din cauza deosebitei ei importanțe.

De altfel, la aceeași noțiune se referise și el cînd îmi descriese, în fața catedralei romane, cele două etape de abordare a operei de artă și avea în vedere, nu mă îndoiesc, propria sa artă, romanul, prima constînd din sentimentul contemplării din afară, dintr-o altă realitate, din realitatea-realitate, și a doua din descoperirea că afară este de fapt înăuntru, că realitatea este una

singură, a operei, și că a privi, a citi, înseamnă a te închide între aceste ziduri pe care le ridici cărînd piatra cu spinarea, determinînd-o să se supună echilibrului, armoniei și semnificației, pictînd zidurile, dăltuînd statuile și compunînd notă cu notă muzica ce va comenta totul, simțînd bucuria construcției în desfășurare, a lucrului care se face, care se manifestă, material și imaterial totodată, supus tuturor legilor și instaurîndu-și astfel legea propriei lui existențe. Nu un elaborat pentru ocazionarea reveriilor și speculației, oricît punctul lor de pornire ar fi în operă, ci o realitate care se elaborează pentru tonifierea spiritului răpit în actul elaborării sale. În acest sens lectura este înțeleasă ca un act specific de angajare, o aventură existențială, în caz că „aventură” vă displace mai puțin decît lui Alphonse, care eliminase cu desăvîrșire acest cuvînt din vocabularul său. Eu l-am mai folosit aici, pe la început, și pot spune acum că îmi aparține ; aș încerca să-l retrag cu o scuză și să-l înlocuiesc cu ce trebuie, dar corpul străin se izolează el însuși ca individul nimerit din greșeală într-o societate unde nu era așteptat, și retrăgîndu-se enervat de ideea că ar fi putut avea curioasa inspirație să rămînă și să pună respectiva societate în nedorită situație de a se arăta cum se reunise tocmai pentru a uita că este, vai, insociabil și agresiv. Și pe drept cuvînt ! În orice caz, în acea perioadă a vieții sale cînd, la Paris, considerase că este necesar să-și manifeste practic și pentru toată lumea vizibil furia împotriva banalității, arătîndu-se nud, Alphonse înfăptuia un veritabil act de agresivitate, în prea puțină legătură cu viitoarea lui intrare în Academie.

Desigur, academia purtată un timp la vedere prin cele mai inedite locuri era destul de convîgătoare ca să-i formeze adepți, fie și nedeclarați, și principesa V. gusta scandalul și știa să profite de el pentru a aduce în salonul său întregul Paris. În definitiv toată obștea literară, artistică, se pomenea reardusă în actualitate prin temeritatea vigurosului romancier, ceea ce nu putea decît să bucure pe librari, directori de galerii de artă, și în general pe toți citi erau îngrijorați de apatia publicului orientat temporar spre cu totul alte preocupări. Deși cei cincizeci de poliști nu se dădeau duși de lingă el, oriunde s-ar fi mișcat, chinuîndu-se cu agilități de balerini să alcătuiască din grupul lor și în fața și la spatele marelui om o sui generis frunză de viță (și vă imaginați ce se petrecea, cită perturbare, cînd Alphonse trebuia să călătorească cu omnibusul, ori să alerge să prindă trenul care tocmai se pusese în mișcare între peronele aglomerate), nu luaseră totuși niciodată lecții de balet, nu erau născuți pentru așa ceva, și mai erau și destul de mici de statură, așa încît din Alphonse, pe deasupra umerilor lor, esențialul rămînea oricum vizibil și pot spune că scandalul nu era chiar atît de plat cum ne-am închipui. El era de aceeași natură poetică, dacă înțeleg bine, cu scandalul provocat ostașilor regelui Macbeth de apariția umblătoare păduri din Birnam pentru că, nu-i așa ?, dacă acest lucru monstros s-ar întîmpla, un arbore ar merge neapărat învestmîntat doar în vestmintul nașterii sale, iar Alphonse, gol, în saloane, pe bulevarde, era monstros ca un arbore dotat brusc cu motilitate.

ÎN CE o privește, principesa V. era, cum se știe, mioapă, purta pe un lung lanț de aur un lornion prin care se uita totdeauna binevoitoare la cei cărora li se adresa, fie și doar printr-un zîmbet de recunoaștere amicală, trimis din celălalt capăt al salonului, și astfel pentru ea fusese la îndemînă să ofere invitațiilor ei satisfacția de a întîlni la ea fenomenul bărbat despre care se vorbea pretutî-

deni și în același timp să marcheze cunoscătorilor ei că ce făcea atunci notorietatea, cam indecentă, a romancierului la modă îi era mai mult decît indiferent, recunoscut. Procedul era simplu, nu-l privea niciodată prin lornion, chiar și cînd, înghesuți în mulțimea invitaților, schimbau cîteva cuvinte, ochi în ochi, de la o atît de mare apropiere, încît ai fi zis că nici ochii măcar nu și-i mai vedeau, ci direct gîndurile, cuvintele rămînînd un simplu acompaniament pentru ceilalți, o muzică de fond, audibilă numai din sală. Și cu cît ea părea în astfel de situații nu numai să-l privească, ci să-l și asculte mai aprig, impresie accentuată de faptul că Alphonse era înalt și atunci trebuia să se uite la el de jos în sus, cu capul mult lăsat pe spate, alcătuiind amîndoi, în mijlocul mulțimii, o replică vivantă la o anumită temă bine cunoscută, pentru compoziții mitologice, cu atît toată lumea era mai convinsă că persoana interlocutorului ei lipsea mai cu desăvîrșire posibilităților de impresinare ale nervilor ei vizuali.

În schimb, Pamina, marea actriță a Parisului de atunci, neuitată interpretă a repertoriului racinian, pe care o cunoscuse prin Henry-Emile, prietenul lui, nu avea resursa delicioaselor lențile pentru vedere și a trăit destul timp cu teroarea de a-l zări apărînd în sală la spectacolele ei.

Mă aflam cu ea, orbit ca toată lumea de minunea abundență a părului ei roșu, în spatele cortinei Comediei Franceze, fericit de misiunea ce-mi încredințase în scara aceea, de a-i ține niște elemente de toaletă și de a o urma pretutindeni cu ele și ea, mai enervată ca de obicei, se îmbrăca privind în timpul acesta în sală, printr-o gaură anume practică în velurul greu. Bineînțeles, o știam, o simțeam nervoasă, dar, prea încîntat de apropierea ei, nu mi-am dat seama că are un motiv special decît în momentul cînd, aplicîndu-și tare ochiul pe gaura amintită, exclamă furioasă, ridicînd minile, **Ah, diable !, le voilà, il va faire couler mon spectacle**. Rumoarea din sală într-adevăr scăzuse brusc, se auziră fluierături, strigăte feminine de indignare. **Allez, regardez donc, c'est l'imbécile d'Henry-Emile qui m'a amené le monstre** și dîndu-se un pas îndărăt îmi făcu loc să mă fofiez între brațele ei și cortină. Într-o lojă, flancat de pe fotoliile lor roșii de Renegat, Candide și alte cîteva persoane pe care în grabă nu le-am putut distinge, Alphonse concura imper-turbabil toate plastroanele din sală cu orbitoarea candoare a pectoralilor săi măreți, ca turnați într-un ghips măestru lustruit. Mă întorsei, dădui din umeri neputincios, Pamina îmi strigă să mă duc să-l scot din sală, apoi privi din nou prin cortină, mult aplecată, ținîndu-se cu o mină de brațul meu, ca și cînd i-ar fi fost teamă că o să leșine de furie și, după o tăcere, o auzii clar murmurînd în catifeaua groasă, înainte de a părăsi postul său de observație, **Alors, à nous deux !**, sfîrși să se îmbrace, teribil de calmă acum, cu ce mai rămăsese în brațele mele și mă concedie : Du-te și aplaudă-mă, vei avea pentru ce. **Vous allez voir !** Ce pot să spun este că în seara aceea monstrul fu pînă la urmă învins : atenția publicului, disputată între Alphonse și Pamina, se dăruî destul de repede în întregime actriței.

PENTRU băiețașul care citea în camposantul nordic, românesc, cartea lui Alphonse, lucrurile acestea nu existau altfel decît prin surisul ingenuu, de întristat Pierrot senlenar, al filelor deschise pe genunchi, descifrarea lor din cifrul celui suris făcîndu-i rezervată pentru mai tîrziu, la vîrsta înțelegerii. Mă îndoiesc totuși că va accepta atunci altfel decît ca o nostimă ficțiune modul protestului ju-

V Î R S T Ă

venil al lui Alphonse. Eu, bineînțeles, nu l-am acceptat, la producerea lui, nici măcar ca ficțiune, m-a indispus chiar că unui scriitor ca el îi poate trece prin minte să se dedea la manifestări practice, deturnând atenția publicului de la operă la persoana autorului. Băiatul va înțelege totuși că artistului îi poate acorda oarecare îngăduință, mai ales cînd e tînr, în virtutea chiar a principiului care pune problema acordării sau neacordării respectivei îngăduințe. Încă o dată, erorile se izolează ele însele, fără să fie nevoie de intervenția gumei, într-o addendă a cărei lectură rămîne facultativă. Și în definitiv, lucrul necunoscut mie pe atunci, descifrarea, tocmai așa e frumusețea, este iluzorie de la un punct încolo și cifra rămîne plenar în complexa lui lumină infinită care ne atrage și i ne atașează, vorbindu-ne cu vorbe umane, infinite adică.

Pamina nu i-a purtat ranchiună pentru apariția lui la teatru și sigur este că nici Henry-Émile nu-l adusese acolo din imbecilitate, cum spusese ea; credința generală era de altminteri că ilustrul scriitor manifestase astfel un dezechilibru nervos cauzat de recenta moarte a poetei ce avusesem ocazia, eu, s-o cunosc la Roma, așa cum mi se pare că am amintit.

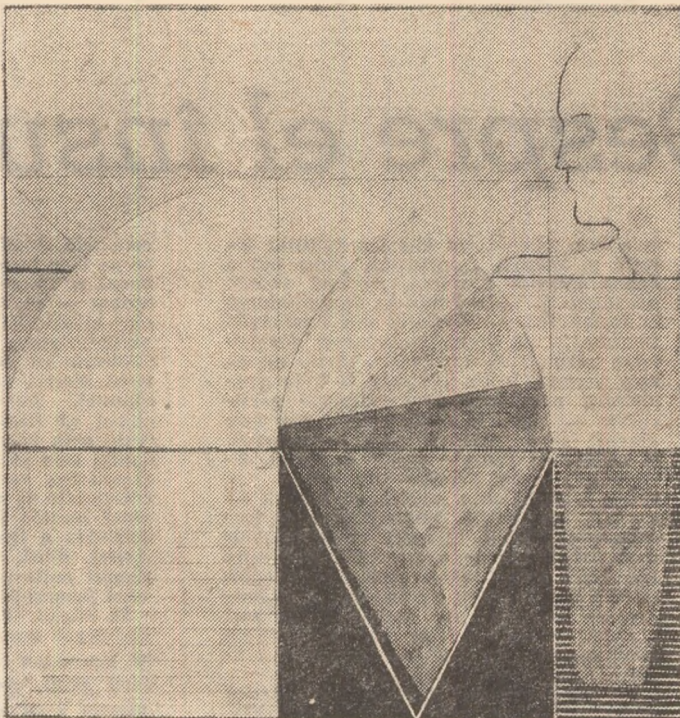
Am reîntîlnit-o și după întoarcerea lor din Italia. Alphonse locuia atunci la etajul al doilea al unui frumos **hôtels** din rue de Vaugirard, nu departe de grădina Luxembourg. Insistase să ne vedem pentru că îi dădusem cu puțin înainte transcrierea din memorie a celor două mici texte inserate de mine aici, cu scopul de a verifica fidelitatea lor, fiindcă îmi venise ideea interviului și intenționam să le folosesc dacă Alphonse, după lectură, mi-ar fi dat asentimentul său. Mă prevenise că nu va fi singur și mă întrebă dacă mi-o amintesc cumva pe tînăra doamnă în compania căreia îl întîlnisem în orașul etern. Era neliniștit, obosit, preocupat. Auzisem că îi legau mari sentimente, o pasiune. Tînăra ducea o existență retrasă, misterioasă. Nu se știa despre ea aproape nimic. Cei care avuseseră puțința să-i citească versurile, în engleză, vorbeau despre autoarea lor ca despre un geniu tenebros, un Eschil feminin, nordic, plin de accente înalte și sfîșietoare. Se spunea, vag, că este tuberculoasă, ceea ce exprima însă mai degrabă, credeam eu la început, solitudinea celor cîtorva afectuoase prietene de la Paris, în general din cercul lui Alphonse, decît o realitate. Desigur, pe vremea aceea Alphonse era tînr, dar semnele de oboseală și de îngrijorare de pe chipul său, care îmi atrăseseră atenția încă de la Royan în ziua cînd beam limonadă pe terasa restaurantului cu vedere spre port și pe care atunci le înțelesesem ca fiind provocate de foarte dura sa muncă literară, de data aceasta însă ceva mă făcu să bănuiesc că puteau avea o legătură cu Emily Bath. N-am reținut ce-mi spunea ilustrul meu prieten în împrejurarea aceea cînd stăruia să-l văd. Presupun, ba mai mult: sînt sigur, că îmi vorbea despre Emily, care urma să fie de față la întîlnirea noastră, dat fiind că, de la un timp, ea locuia cu el, în așa fel încît să nu fiu surprins, să înțeleg ce se va petrece.

De fapt nu s-a petrecut nimic, în afară de faptul că poeta, în ciuda miezului de vară, ședea pe un fotoliu foarte aproape de șemineu, cu un șal pe umeri și cu miinile nespuse de albe împreunate în poală, trăgînd uneori de șalul care aluneca spre covor; eu eram într-un magnific costum alb de vară, cu vergi aurii, pantofi albi de pînză, iar Alphonse radia, ca pentru a încălzi suplimentar aerul Emilyei, din haine verde-jad, pantaloni cu manșetă foarte lată, din care ieșeau splendorii, serioși pantofi chihlimbarii cu virfuri lungi, ascuțite. Poeta, spre surprinderea mea, părea chiar așa, așezată în fotoliu, co-

losal de înaltă, o replică într-un alb nepămîntean, de plantă crescută la înluneric, a draperiilor ce încadrau fereștrele mai mult decît înalte ale salonului. Sol neașteptat, istovit de lungul său drum pînă la noi, al Septentrionului, despre care pînă atunci îmi făcusem o imagine numai din cărți, Emily a ridicat puțin dreapta să i-o sărut și după ce depuse buzele mele pe frumosele ei degete arzînde (avea atîta temperatură încît neobișnuită bună dispoziție silită a lui Alphonse mi-o explicai, din nenorocire, prea bine) și îmi spuse cîteva cuvinte amabile, nu mai scoase nici o vorbă tot timpul, mulțumindu-se pînă la sfîrșit să ne privească și să ne suridă. Avea păr puțin, dar cu un mîros sălbatic de ierburi amare și, sub sprîncenele imbinat, ochii aprinși. O Casandră sfîrșită de puteri, spectrală, în sfîrșit liniștită. Furtuna, într-adevăr, trecuse. Alphonse, volubil, nu mă lăsă atunci să spun decît puține cuvinte.

— Dragul meu, îmi spuse în esență

rie cartea atunci tocmai apărută a unui cunoscut și cu îndreptățire foarte apreciat critic, am dat acolo peste un studiu despre mișcare la Rabelais. Am luat cartea și acasă am citit studiul. Ei bine, ca să vezi!, nu despre mișcare era vorba, adică despre chestiunea dacă în cărțile lui Rabelais imaginile se transportă de la o pagină la alta datorită facultății lor de a se mișca, indiferent de acțiunea exercitată asupra lor, din afară, de scriitor, și despre cum se desfășoară această mișcare și ce rezultă din ea, cu alte cuvinte cum arată cartea ca rezultat vizibil al mișcării interioare ce o structurează, îi dă o formă abstractă, reprezentabilă ca alare tot alt de bine ca și personajele, scenele care alcătuiesc epiderma ei figurală luată ca subiect de ilustrator, în sfîrșit nu despre asta scria criticul acolo, ci despre cum descrie Rabelais mișcările la care se supune culare personaj pe spatele și pe sub burta calului pe care el, personajul, îl încăleca într-un anume moment al narațiunii. Același critic se referă, în altă parte, la demersul lui Proust de a lucra cu **goluri** și **plinuri**. E foarte interesant. Dar prin plinuri el desemnează acele pasaje unde Proust se referă la lucruri întîmplate în prezent și prin goluri pasaje unde romancierul se referă la lucruri petrecute în trecut. Și acum iată ce se întîmplă. Citind Proust, constai că cele două timpuri gramaticale există, dar, pentru ochiul care citește, ele vin la același nivel, în același fel, cu aceeași intensitate, așa că plinurile și golurile nu există decît ca speculație poetizantă a cititorului. În carte, toate imaginile înscrindându-se pe aceeași suprafață, există doar plinuri. Goluri, în discursul lui Proust, da, sînt, dar de căutat în altă parte, acolo unde el suprimă tranzițiile și ne pune astfel să sărim de la un mare bloc de imagini la altul, pe neașteptate, printr-o trecere bruscă. Vom afla mai tîrziu puțin că era o punte între ele, dar în altă parte, nu acolo unde ne-am aflat cînd am fost nevoiți să sărim.



Ilustrație de ANIELA FIRON

Emily își strînse șalul pe piept, Alphonse, care de fapt nu o scăpase nici o clipă din priviri, pierdu volubilitatea, iar eu scosei ceasul și aflai pretextul de a mă retrage. Spusei din ușă:

— Aceste probleme de tehnică literară...

Alphonse rîse întrerupîndu-mă:

— Nu de tehnică am vorbit, **mon ami**, ci despre substanța însăși a operei.

Nu mi-a fost greu să văd unde greșisem. Reîntîlnind-o după cîteva zile pe Emily Bath la principesa V., am întîmpinat însă o dificultate, nici acum rezolvată. Femeia nostimă, micuță și cu vigoare și elasticități de amazoană, care se juca cu virful botinei în blana albă a unuiia dintre ogarii amfitrioanei, întins pe parchet la picioarele ei, nu avea, manifest, nici o legătură cu ființa din rue de Vaugirard. Puteam accepta că atunci se simțise foarte rău și că acum sănătatea ei era excelentă, deși cele două pete roșii din obraji e posibil să nu se fi explicat doar prin îndignarea ce i se citea, imperfect disimulată, în ochi. Principesa ținea o prelegere despre hemoroizii unui văr de al doilea al mătușii sale, doamna de Ch., și dădea în paralel amănunte interesante despre bucătăria practică în casa domnului de M. Două versuri, bine citate, incidentale, de conferențiară, din Valéry, mi s-au părut spirituale. Scoasă

din minți, afară, Emily îi strigă lui Alphonse:

— Să nu mă mai aduci niciodată la eretina aceasta! Credeam că mor, că mă sufoc!

— Ai dreptate. Asta e genul de spectacol pe care-l poate ea oferi și ni l-a oferit din toată inima, mica ei feerie în care e fericită să joace. În felul ei, a fost perfectă. Ceea ce din parte-i este un semn de considerație, de afecțiune chiar.

— Numai că eu nu am timp pentru spectacolele ei! — și își acoperi ochii cu batista, se strecură în cupeul care aștepta la poartă, lăsîndu-ne pe amîndoi să ascultăm huruitul roților care ne-o răpiseră.

— Emily, șopti Alphonse mîhnit, este o poetă din familia, atît de rară acum, a profeților, a sibilelor. Gentilețea nevinovată a principesei a resimțit-o ca pe o ofensă, mai rău, ca pe obraznicia unui birjar beat. Numai poetul, după credința ei, are drept la Cuvînt.

— O, Doamne! șoptii la rîndul meu și vocea îmi tremură.

Alphonse îmi luă brațul:

— Nefericit, nefericit suflet! Înțelegi de ce se stinge înainte de vreme. Astăzi am făcut o greșeală de neiertat, nu trebuia să o aduc aici.

Iată un punct de vedere. Altul a fost al Paminei. După două întîlniri cu poeta, actrița declară oripilată **C'est bien d'Ecosse qu'elle vient, la sauvage**. Nu scoate o vorbă dar numără, revoltată de atîta risipă, bucățile de zahăr pe care și le pun în ceai invitații mei. Oh, lă, lă!

Dar statura, dar carura, dar părul puțin și celelalte? Cele două portrete nu seamănă deloc între ele, parcă e vorba de două persoane diferite. Ba mai mult, în jurul celei dintîi m-am pus pe mine și pe Alphonse îmbrăcați cum nu se poate mai amănunțit, iar ea parcă, pentru mine, nu era investimintată decît cu șalul.

O explicație nu găsesc. Presupun doar că, acasă la Alphonse, eu am văzut... o idee.

CÎND starea sănătății ei s-a deteriorat brusc și Alphonse, la rugămintea ei ca și disperată, plecase cu muribunda în Scoția, căci Emily regăsind în clipa despărțirii de viață seeta începutului, nevoia de a închide ochii în lumina spre care și-i deschisese, copilă, îi ceruse să o ducă la părinții ei (și se pare că prietenul nostru a trebuit să facă mari eforturi bănești pentru a-i convinge să ofere fiicei lor o ospitalitate care de obicei nu se refuză unui străin în rapidă trecere printr-un oraș unde nu cunoaște pe nimeni și hotel nu există), nu am mai văzut decît, uitată în graba plecării, pe consola vestibulului din rue de Vaugirard, o batistă cu monogram, exhalînd un parfum amar, de ierburi sălbatice.

Venisem cu Renegat... Dar aceasta este altă poveste.

În preziua îngrozitoare a călătoriei, Alphonse, la întrebarea: Ce este romanul? îmi răspunsese: „O lungă scriere epică maculată de greșeli de tipar. Romancierul? Un individ curios: acceptă să iasă în lume cu fața acoperită, astfel, de muște negre, de care nici o errată nu-l poate izbăvi. De unde necesitatea, pentru el, a posterității, a unei posterități de filologi, restauratori de texte“.

Am înțeles că violența răspunsului nu era mizantropică, nici nu însemna o demisiune, travestea un strigăt de durere fără legătură cu întrebarea mea.

Între această durere și demonstrația făcută după întoarcerea din nordul muntos al Angliei, pot spune ca martor intim al evenimentelor, nu a fost nici o legătură. De aceeași părere sînt toți prietenii lui, Candida, Renegat, Henry-Émile etc. Ei s-au și exprimat în acest sens și nu mai este nevoie să-i citez, intervențiile lor fiind notorii. Afirm, în schimb, că motivul atribuit gestului său pentru a-l neutraliza sau scuza l-a determinat, cînd i-a ajuns la ureche, să renunțe imediat, spre plictiseala amatorilor de scandal și spre liniștirea, cu prisosință meritată, a celor cincizeci ajuși la un periculos grad de epuizare fizică și mentală.

— Aici, mi-a declarat el, revenit acum la civilizația investimintării, se termină tinerețea mea, epoca nenorocită în care faptele noastre se pierd în spatele controverselor privind motivația lor.

— Nu vorbi așa, i-am replicat atîns, pentru că atunci tot ce ne-a unit pînă acum ar intra la capitolul „păcatele tinerețelor“!

— Totul? De ce nu. Dar fără dramă, dacă vrei.

— Și luciditatea?

— A devenit, uneori, un foarte anti-patic procedeu de a acoperi cu negru violent un lucru care nu avea, în realitate, nici o culoare. Rămîna gesturi stîngace și lacrima suspendată în vidul feerie care le justifică și le păstrează.

— Și ea?

— Emily a avut totdeauna, are și acum, o singură vîrstă: a Poeziei.

Stănuț

EVOCARE

DACĂ ar fi trăit, Tudor Vianu ar fi împlinit, acum câteva zile, 75 de ani. A plecat însă dintre noi pe neașteptate la sfârșitul lunii mai 1964, cu sufletul împovărat de dureri și de speranțe... Sub masca de seninătate melancolică și distantă care impunea tuturor celor care l-au cunoscut, bătea inima caldă a unui mare om de omenie, gânditor, dascăl și patriot, care a știut să rămână egal sieși în toate împrejurările unei vieți zbuciumată.

Tudor Vianu a trăit pentru a sluji trinitatea Adevărului, Binelui și Frumosului. De la dispariția omului Vianu, filosoful, esteticianul, istoricul și criticul literar, nu au încetat să fie obiect de analiză și de evaluare; operele sale, în ediții selective sau complete, au apărut sau vor reapare; personalitatea lui, care și-a pus o pecete indelebilă pe Universitatea românească, nu va înceta, cu anii

care trec, să fie redescoperită, să farmece și să proiecteze lumini noi de adevăr și de probitate intelectuală.

Valoarea exemplară a operei acestui mare profesor, a cărui modestie era direct proporțională cu știința sa, va continua, sint sigur, să călăuzească pașii spre studiu ai tinerelor generații. Cărțile lui Tudor Vianu au rămas și vor rămâne printre noi și cu noi, pe bănci de școală și în lungi serii de lucru.

Dar unde-s ochii lui cu sclipiri ironice și temătoare, farmecul vocii, surîsul malițios și bun, mina caldă și sinceră? Ori de câte ori caut, cu greu, să însăilez vorbe despre el, gândul se curmă, copleșit de emoția amintirii, cu sentimentul mereu viu al unei amputări personale.

Valentin Lipatti

INEDIT: *Despre el însuși*

TUDOR VIANU, doctor în filosofie de la Universitatea din Tübingen, docent și conferențiar de estetică la Universitatea din București. Publică în 1924 o lucrare în limba germană: *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik* (București, 1924). Autorul interpretează distincția schilleriană dintre „naiv” și „sentimental” ca rezultatul continuării polemicii între partizanii anticilor și ai modernilor (la querelle des antiques et des modernes), izbucnită în Franța, către sfârșitul veacului al XVII-lea. Dar pe cită vreme teoreticienii francezi, comparând inspirația antică cu cea modernă, credeau a putea decide în favoarea uneia sau alteia, Schiller dovedește caracterul incomparabil al celor două inspirații, ea unele ce sint înrădăcinate în două cicluri de natură deosebite și în două structuri spirituale deosebite. Schiller introduce astfel în vechea polemică dintre antici și moderni punctul de vedere al sentimentului istoric. Este drept că dualitatea „naiv” — „sentimental” este prezentată de Schiller mai întâi ca o distincție istorică și, mai pe urmă, ca una de caracter sistematic. Această schemare de poziție o interpretează Tudor Vianu ca un caz de aplicare a metodei funcționaliste, în felul în care a descris-o în zilele noastre Hans Wasinger. Schiller s-ar fi folosit astfel de clasificarea istorică a celor două genuri de inspirație poetică, numai pentru a putea ajunge apoi la două tipuri structurale în domeniul creației poetice. Clasificarea istorică are în renumitul tratat al lui Schiller o valoare pur funcțională.

Doi ani mai târziu, T. V. publică *Dualismul Artei* (București, 1925) în care se continuă cercetarea cuprinsă în prima sa lucrare. Distincția „naiv” — „sentimental” a dirijat universul creației și satisfacției artistice, creind un adevărat „dualism al artei” și uneori un tripartitism al artei, pe care T. V. îl urmărește după Schiller, Hegel, Nietzsche și la o serie întregă de moderni, printre care Worringer, Spengler, I. și O. Rutz, H. Nohl, R. Muller-Reientfels, Wölfflin, B. Schwertzer, E. Panofsky etc. În această lungă dezvoltare a problemei, T. V. încearcă a arăta cum au evoluat punctele de vedere și moda întrebuintată, în acord cu bazele filosofice generale pe care fiecare dintre cercetătorii de mai sus s-au sprijinit.

Aceste cercetări îl aduc pe T. V. la o înțelegere a fenomenului artistic înrudită cu aceea reprezentată în Germania de teoreticienii științei generale a artei (allgemeine kunstwissenschaft) un K. Fiedler, un Max Dessoir, un E. Uitz. Cercetătorii studiați în *Dualismul Artei* dovedeau anume că rațiunea diversității în creația artistică stă în deosebirea atmosferei general-culturale în care aceste creații se dezvoltă și trăiesc. Opera de

artă are, așadar, un cuprins cultural istoric și relativ, organizat însă într-o formă estetică absolută. Această vedere o expune T. V. în lecția sa de deschidere la Facultatea de Filosofie din București: Eternitatea și vremelnicia artei (în revista „Minerva”, Iași 1927). Artă, ne arată această lecție-program — este vremelnică prin tendințele culturale particulare pe care le mijlocește, dar este eternă, prin felul în care organizează și reduce la unitate aceste tendințe. Eternitatea artei provine din latura ei formală. Dacă arta clasică se bucură de o viață mai lungă, împrejurarea se datorește spiritului formal și organizator mai puternic, care a prezidat la creația lor. Dacă însă contemporanii declară uneori îmbătrânirea clasicismului, împrejurarea provine din faptul că în acel moment atenția lor se îndrepta asupra conținutului istoric, particular și vremelnic al operelor clasice.

Studiul esteticii se întretese astfel necontenit cu cel al filosofiei culturii. Acesteia din urmă îi consacră T. V. un memoriu intitulat *Concepția istorică și raționalistă a culturii* (publicat mai întâi în „Arhiva pentru științe și reformă socială” a prof. Gusti, 1929). Raționalismul și istorismul în înțelegerea structurii și în valorificarea culturii, sint confruntate aici de-a lungul unei evoluții urmărite de la Rousseau la Nietzsche. Interesul acestui studiu stă în încercarea de a dovedi că istorismul în filosofia culturii nu s-a putut dispensa mai niciodată de ajutorul unor elemente raționaliste. Insuși Herder combină neîncetat aceste două puncte de vedere, iar Hegel făurește sinteza conștientă a istorismului cu raționalismul, înfățișând mișcarea de dezvoltare a culturii omenestă ca o înaintare progresivă și uniliterară a spiritului, către niște ființe imanente lui, așa cum a făcut întotdeauna raționalismul; o înaintare însă care se dovedește la fiecare etapă a ei, pentru a organiza o „totalitate individuală” (după expresia lui Troeltsch), adică o cultură omogenă, așa cum o înțelege istorismul. Singur Nietzsche a izbutit să elimine orice urmă de raționalism din felul în care înțelege cultura. Veleitatea sa a fost apoi să întreaacă și istorismul. Tudor Vianu socotește însă că Nietzsche n-a izbutit în această veleitate a sa, căci cerind culturilor să aibă o „unitate de stil” el dovedește că le înțelege, în felul istorismului, ca pe niște unități închise și omogene. „Unitatea de stil” pe care o cerea culturilor, Nietzsche socotea că acestea o pot atinge printr-un efort introspectiv, la fel cu acela pe care-l re-

comanda Socrates, cu al său „cunoaște-te pe tine însuși”. În felul acesta, e poate drept a spune — împreună cu autorul nostru — că febra modernă de a descoperi originalități culturale își are în bună parte originea în Nietzsche. Dar T. V. socotește că această introspecție este cu totul sterilă căci, după cum a observat Simmel, fluenta psihică convertită în obiect al filosofiei cunoașterii se nimicește prin însuși acest act. Mai recomandabilă este calea activității în care originalitatea spirituală să se depună în rezultatele ei concrete. Nimeni nu e original înainte de a fi lucrat ceva. Originalitatea e fructul străduinței de a crea. Astfel, după raționalismul și după istorismul cultural, se pot întrevădea zorile unei concepții activiste a culturii.

În sfârșit, T. Vianu publică un studiu consacrat poeziei marelui liric român M. Eminescu (*Poesia lui Eminescu*, București 1930). Acest studiu dovedește în primul rind critica și istoria literară, dar punctul de vedere filosofic în care este scris îl poate face interesant și pentru publicul care urmărește în special problemele filosofiei.[...] Marele răsunset pe care l-a avut poezia lui Eminescu se datorește subitei schimbări de perspectivă. Această schimbare se datorește apoi influenței romantismului german, pe care T. V. căuta să o pună în lumină.

O serie de studii de filosofie și estetică pe care T. V. le-a publicat în ultimii ani în revistele țării așteaptă încă să fie intrunite în volum.

T.V. (ianu)

10 sept. 1931

(Din colecția H. Zalis)

● DEȚIN textul de mai sus de la regretatul N. Bagdasar. Pe vremea când stabilisem un prim contact și mă arătasem interesat de orice manuscris al lui Tudor Vianu (deși, practic, era vorba pe-atunci doar de scrisorile acestuia, necesare mie la întocmirea ediției de *Correspondență*), N. Bagdasar mi-a oferit din fondul de arhivă al fostei „Societăți române de filosofie” mai multe pagini cuprinzând fie planuri de conferințe proiectate de Vianu sub auspiciile societății, fie scurte caracterizări, fie chiar proiectul unui corpus de opere definitive (acesta deus în perioada când N. Bagdasar era și director al „Casei Școalelor”). Unele dintre acestea le-am comunicat prin reviste în anii din urmă. Autoreferatul a rămas inedit.

H. Z.

ÎN AL

TUDOR poezie imbold creatoare, roa multe direcții raturii intelectuale literar, o c Ser întotdeauna si in stud lui vastă, i precizie, e în Estetică, i zia lui E ceste stud în deschide ce analize de stil, ci Aceasta e menului li Ope subtile pe de preț

Personalitatea umană

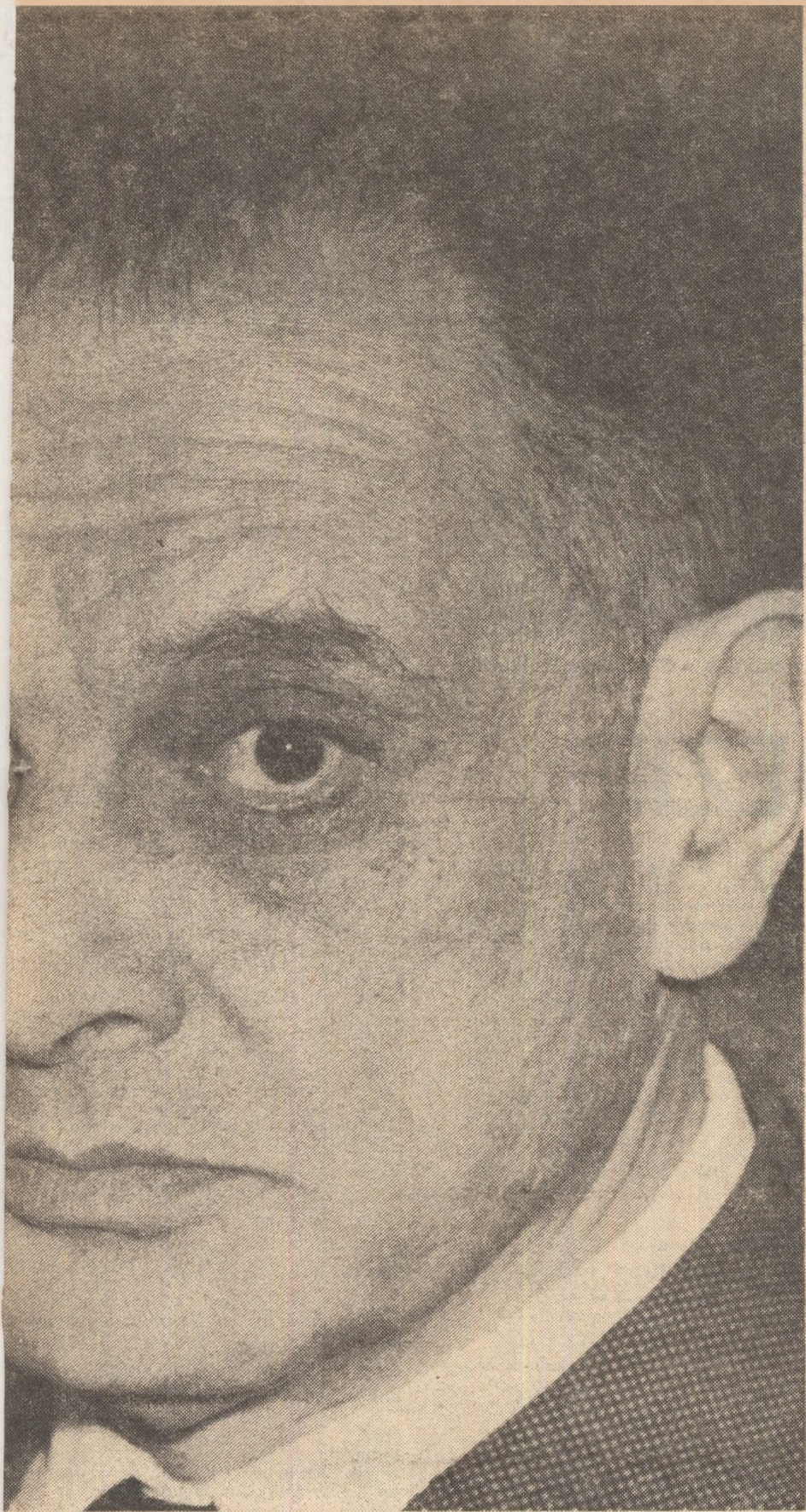


Foto : Dan Grigorescu

AM SCRIS destul de mult despre Tudor Vianu ; mai întâi citeva timide recenzii la ultimele cărți pe care a apucat să le publice (între ele **Studiile de literatură universală și comparată**) ; apoi mai multe evocări, în ocazii comemorative, după moartea lui, care a lăsat un gol alfit de acut resimțit și astăzi ; nu de mult am încheiat un studiu ceva mai amplu, **Tudor Vianu și literatura română**, care va apărea săptămânile viitoare ca postfață la cel de-al III-lea volum de **Opere**, o ediție concepută în XX volume, cu un bogat aparat critic, la a cărei alcătuire particip și eu, alături de colegii mei Sorin Alexandrescu și Gelu Ionescu. De-a lungul anilor i-am citit și recitit scrierile : unele continuă să-mi apară admirabile, de o limpezime densă și calmă, contribuții decisive în cultura noastră modernă, nu numai pe planul istoriei ideilor, dar și pe acela al stilului prozei intelectuale (acest aspect important l-a subliniat, la vremea sa, un Camil Petrescu aflat în vehementă dispoziție polemică) ; altele ni se înfățișează astăzi mai oboseite, mai șterse, mai prăfuite, dictate parcă de conjunctură și nu de-o necesitate interioară.

Dar nu despre personalitatea intelectuală a lui Tudor Vianu vreau să vorbesc acum, ci despre cea umană : căci, dacă mă gândesc bine, aceasta din urmă m-a sedus de la început și a exercitat asupra mea o influență profundă, mai profundă poate decât cealaltă, și oricum mult mai greu, dacă nu imposibil, de definit. Ceea ce numesc „personalitate umană” nu corespunde deloc (sau poate doar foarte superficial și înșelător) noțiunii cu care operează critica anecdotic-biografică din încăpăținată tradiție saint-beuviană : ea este, pentru mine, nu produsul împrejurărilor externe, al „provocărilor” mediului și al reacțiilor cu care li se răspunde, ci al culturii interioare, transformată în irradiație și gest, în privire și suris.

De o astfel de „personalitate umană” inefabilă are nevoie învățătorul, profesorul, a cărui misiune tind mereu mai mult s-o consider ca una primordial spirituală. Îmi dau seama astăzi cât de important este la o anumită vîrstă — de fapt la orice vîrstă — contactul cu o astfel de personalitate. Nu e vorba nici-decum de transmisiunea directă a vreunei învățături, a vreunei înțelepciuni cantitative — care, în sine, n-ar avea nici un sens — ci de o lecție de existență, de revelația discretă a unui **mod de a fi**, manifestat în împrejurările cele mai o-

bișnuite, peste care de obicei trecem cu o iresponsabilă neatenție.

Vorbind cu alt prilej despre această latură a personalității lui Tudor Vianu, am relatat o povestioară cu tîlc, din aparent pitoreasca tradiție a înțelepciunii hasidice : un tînr evreu întreprinde o lungă și foarte oboșitoare călătorie, spre a-l cunoaște pe un faimos rabin ; la întoarcere, el este întrebat ce i-a spus rabinul, la care el răspunde : „Nu m-am dus la el ca să mă învețe Tora, m-am dus doar să-l văd cum își leagă șireturile la pantofi”. Paradox izbitor, dar cât de adînc ! Adevărata cultură interioară se decantează în gest și de-acolo o poți afla, proaspătă și vie, neatinșă de uscăciunea cuvintelor. Coleg și prieten cu fiul său, l-am cunoscut pe Tudor Vianu prin 1948—49, eram pe atunci un adolescent tulbure de cincisprezece ani. Mergeam deseori prin casa lui de pe strada Andrei Mureșanu, mi-era îngădui să iau cărți din marea lui bibliotecă, în vacanțele de vară mergeam să petrec cite o săptămînă cu bunul meu prieten în vila de la Zamora. Pot spune astăzi că, înainte de a-i fi student (în anul școlar 1953—54), Tudor Vianu a avut asupra mea o înrîurire cu adevărat formativă, de care sînt absolut sigur că nu-și dădea și nici nu avea cum să-și dea seama.

Cînd mă gândesc la această perioadă îmi răsar în minte tot felul de mici amintiri, cu totul irelevante și ca atare ostile povestirii. Ca să mi le evoc trebuie să folosesc cuvinte de o tristă generalitate, de-o vinovată abstracțiune (orice limbaj, fie că o recunoaște, fie că nu, are într-un grad sau altul această vină : uneori, rareori, și-o ispășește).. Revenind la Tudor Vianu, m-a impresionat și atunci, și mai tîrziu, amestecul de solemnitate, discreție, melancolie pe care-l împrăstia prezența lui. Există în ochii lui, în vocea lui o anume oboseală din care nu dispărușe încordarea ; o oboseală care mă fascina aproape, și în care eram ispitit să descopăr forma concretă a unei înțelepciuni. Din cînd în cînd cuvintele pe care le rostea (asta se întîmpla și la cursuri) căpătau o vibrație secret patetică. Mai important însă decât să-l ascult, mi se părea **să-l văd**, fie și în treacăt. Să-l văd. Am în casă una din ultimele lui fotografii : mereu dau cu ochii de ea și-i privesc o clipă sau două chipul ; dar e un simbol al absenței.

Matei Călinescu

NTIREA LUI

s intrunit, într-un chip puțin obișnuit, calitățile unui om de știință și pe acelea ale unui ste însușiri atît de deosebite nu numai că s-au împăcat foarte bine, dar chiar s-au nd o armonioasă individualitate deschisă deopotrivă către cercetarea științifică și către

itări, excelente și-au găsit expresia într-o operă vastă și variată care se întinde în mai istoric literar, critic literar, la fel de competent în istoria literaturii române și în istoria literator minuios și fin al tuturor formelor de cultură, Tudor Vianu, cu o curiozitate în o mare putere de muncă, cu o riguroasă metodă de cercetare și cu un frumos talent primul rang în filosofie, în critica și istoria literară, în poezie.

vibrantă, ascunsă adeseori sub o aparență de calm și seninătate, își găsea o expresie dincă. Punea suflet nu numai în versurile sale, clasic concepute, sculptural cizelate, dar e mai savante, consacrate celor mai felurite teme de istorie și critică literară. Erudiția pură, cunoștințele sale variate și bine organizate, se înveșmîntau într-un stil admirabil ca npezime adîncă.

monumental au fost scrise atîtea lucrări de mare valoare, de la tratatul de atura noastră, pînă la **Arta prozatorilor români**, de la pătrunzătorul studiu despre **Poe-**ă la masivul volum de **Studii de literatură universală și comparată** din 1963. A-ele solide ale unei școli românești de literatură comparată.

privitoare la stil, ca să nu dau decât un exemplu din multe altele, Tudor Vianu noi. În cartea sa **Problemele metaforei și alte studii de stilistică**, apărută în 1957, după smul complex al metaforei, ajunge la concluzia că metafora nu este numai o figură nul rind „unul din cele mai fine instrumente de cunoaștere ale spiritului omenesc”, ție menită să aducă, prin dezvoltarea ei, date noi și hotărîtoare în definirea feno-

itoare a lui Tudor Vianu rămîne mereu ca un tezaur de idei fecunde și de interpretări storii literaturii și pentru toți iubitorii de literatură și ea este totodată o contribuție omânești la umanismul epocii noastre.

Alexandru Philippide



Pe terasă, la Zamora, împreună cu soția și fiica sa



Tudor Vianu, Iorgu Iordan, Mihai Ralea și Atanase Joja, membri ai delegației române la a X-a sesiune UNESCO

„Sacerdot al simpatiei”

L. SIMȚIM foarte aproape pe Tudor Vianu, deși considerațiile de ordin strict formal, dar și destule motive aparent întemeiate ar pleda împotriva, stabilind între noi și el o distanță academică respectuoasă. Cum însă nimic nu e mai străin de adevăr decât ceea ce seamănă cu adevărul, absența unei înrudiri izbitoră și a unei facile punți de contact nu devine alarmanță și nu constituie semn de ruptură decât pentru spiritele superficiale, caricaturale, mimetice. Tudor Vianu, desigur, este omul altei epoci, iar idealul său de armonie și echilibru a încetat de-a ne mai face fericiți. Și totuși, încă o dată, îl simțim foarte aproape, avem, cum zice Edgar Papu într-o splendidă evocare, **nostalgia prezenței sale**. Cu un termen mai crud, cu o sinceritate deplasată, pe care Tudor Vianu nu o cultiva, **suferim** de lipsa sa. Și pentru a stăruii o clipă pe aceeași notă, de un sunet cam strident: cîți dintre oamenii de seamă, pe care îi celebrăm, se pot bucura din partea noastră, la un examen oricît de sumar al conștiinței, de privilegiul unei **senzații** atât de precise, de ascuțite? Mă tem că nu mulți.

Încercînd să improvizez o explicație, aș spune că Tudor Vianu, în tot ce a întreprins, la toate nivelele înfăptuirii sale, de la marea sa operă scrisă și pînă la marea sa **figură**, și pînă la masca figurii sale a vrut să răspundă cu demnitate unor neliniști și grave obsesii ale condiției umane, asupra cărora era cel puțin la fel de avertizat ca neliniștiții-patetici și zgomotoși ai timpului său, al timpului nostru. Nu dintr-un banal sentiment de frustrare putea mărturisii într-o scrisoare din tinerețe, cînd încă aștepta să îplinească douăzeci de ani: „Sînt așa de slab! Ți-aduci aminte cînd schițam îndrăznețul cult al energiei? Ce fericiți eram pe atunci. Se dovedește acum că era defectuoasă direcția aceea. O formulă etică trebuie să se adapteze cu rectitudine slăbiciunii naturale a omului. Omul e slab, acesta e adevărul. Idealul moral trebuie să se scoboare pînă la umilința condiției omenești”.

Numai că replica dată acestei „slăbiciuni”, conținînd în ea ceva de croică impersonalitate, avea să se numească **Dualismul artei, Estetica, Arta prozatorilor români, Poezia lui Eminescu**. În fața neliniștii, a încercărilor grele și a morții, omul n-a „inventat” încă o atitudine superioară demnității, soluții mai bune din păcate nu există, iar Tudor Vianu a ilustrat în chip exemplar singura cu putință, lucrînd înec și cu însuflețire, cu migală și inspirație, construind și construindu-se, cu limpedea conștiință că altceva n-are de făcut și cu tristețea că nu izbutește mai mult.

Însușirea cea mai generală a personalității sale, vocația **simpatiei**, nici nu s-ar putea explica altfel. Numai cîine se concentrează cu aita dureroasă intensitate asupra „condiției umane”, din care face adevărată temă de meditație (ascunsă) a scrisului său, mai este capabil de uimire, de emoție, de inepunzabilă simpatie în contactul proaspăt cu marile incorporări artistice, intelectuale, morale ale spiritului uman. În alții Tudor Vianu se regăsește, de fapt, pe sine, veritabila sa adîncime. Aceste cuvinte despre Renan, desprinse tot dintr-un text de tinerețe, revelează, sînt convins, cea mai profundă cunoaștere de sine și îl **anticipă** integral:

„Dar în Renan găsești totdeauna un sol de pace și de mîngiere. Cred că în ce privește directiva generală de spirit, voi fi totdeauna alături de **acest mare sacerdot al simpatiei** (s.n.). N-am găsit pînă acum un complex sufleteș cu care să fiu mai deopotrivă [...]. Intelctualicește o candoare de copil unită cu o extensiune perceptivă de savant — nici o dogmă, dar o puțință de înțelegere ce nu cunoaște vreo barieră intelectuală [...]. O admirație santificatoare pentru tot ce e lucrul sufleteș... Un respect pentru convingerea personală ce merge chiar împotriva viclii sale...”.

ADEVĂR și POEZIE

ÎNTR-UN manifest în versuri din 1956 care, ca replică la goetheanul *Dichtung und Wahrheit* se intitulează **Adevăr și poezie**, Tudor Vianu atrage atenția asupra faptului de viață de la temelie creației lui literare generic definite ca **eseu**: „Eseuri am tot scris și publicat / Cit valurile într-o mare / Voi, cruzilor, cu acul m-ați fixat, / În rubrica istoriei literare. / Dar ați văzut și ați simțit — o știu — / Că-n tot ce-am scris am pus simțire vie. / Il veți găsi mereu pe omul viu / De-ați smulge o foaie dintr-o mie”. Cuprinzătoare, formularea include și poezia: „Deci, dacă vreți eseuri noi / Și adevăr îmi cereți mie / Vi-l dau așa cum îl doriți și voi / Și-n forma lui firească: poezie”. Cînd, paralel cu „alte descoperiri” făcute, i s-a părut că poate înlocui „cîntecul” cu „cercetarea”, a continuat să trăiască în universul poetic, întrucît — o spune însuși în postfața la *Versuri* — „materia criticii aparține lumii morale, ca și a poeziei (...). Criticul trăiește și se observă trăind”. Esențiala problemă de viață a lui Tudor Vianu, transpusă mereu în planul creației, este aceea a filosofiei morale. El reface, precum altcîndva Montaigne, tipul înțeleptului antic, pentru care filosofia este a vieții și pentru viață. Intocmai ca eseul scepticului moralist de la finele Renașterii franceze, eseul lui Tudor Vianu, complexă și atașantă plămăuire, anulează granițele dintre filosofia nesistematică — lipsită, cu alte cuvinte, de rigiditate dogmatică înțeleasă ca o mărturisire — și creația literară sprijinită pe sentiment. Fie că îmbrățișează „o primă formă a încercării de a te exprima în materia lumii”, poezia, fie că se relevă ca un cercetător, Tudor Vianu vine cu o permanentă înclinație lirică — semnul participării spiritului său, lucid și sensibil, la problemele de viață.

După frenezia culturii — pe care, începînd cu anul 1920, o trăiește în Germania, unde individualitatea lui forte și mîndră desfîndă „toate izvoarele istoriei, gîndirii și ale literaturii, ale artelor și ale vechii religii” — se întoarce în țară. Baza formației clasice a învățatului, căruia sursele neumaniste îi deschisese calea către vechea Grece, este temeinic consolidată, iar el își simte disponibile potențele unei energii ce **se vrea** pusă în slujba patriei: „M-am înapoiat în țară. Vreau să fac ceva, să fiu de folos. N-aș vrea ca lumea să se facă fără mine, fără ajutorul meu oricît de modest”. Ciocnirea cu realitatea, netezind calea marelui cetățean către integrarea în societatea vremii, este firește dureroasă, iar „acel armonios tumult interior” — și sub forma lui i se înfățișa fericirea încă foarte tînărului profesor de filosofie Tudor Vianu, atunci cînd citea operele poezilor și filosofilor — nu-l mai resimte „atît de armonios”. „Visarea mea trează se amesteca acum și cu multe preocupări ale vieții” notează, cu sobrietate și discreție, reconstituind profilul acestor ani. Eco-ul unor elanuri stăvilite de factori potrivnici prin indiferentismul lor răzbate în versurile, din 1938, ale unui **Cîntec**. Poetul, reticent indeobște față de calificative de colorate printr-o largă, și mai adesea inadecvată uzanță, nu se sfiește de astă dată să-și definească setea „aprinsă”, strecurînd **constatativ**: „Malul a primit-o, lîncedă și stînsă”. De acum înainte, drama unei existențe eroice „zămislite în rea-

litatea ei morală, cu un strigăt de solitudine și revoltă, de împotrivire și mindrie, care alcătuiesc pathosul tragic” se va consuma în interiorul ființei **aparent** insensibile la durerea generată de ciocnirea cu oamenii și împrejurările de viață, năzuind — în lumina idealului stoic — să se integreze „în ordinea rațională a realului, în care durerea nu apare decît ca efectul unei adaptări imperfecte”.

Există o pornire subiectivă investită de Tudor Vianu în orice formă a actului creator, inclusiv aceea critică. Niciodată n-a scris o pagină în afara preocupării de a-și limpezi niște gînduri desprinse din sondarea propriului eu. Spiritul incandescent, faustic, al studiosului de la Tubin-

al luminii și al primăverii, clarificîndu-și complexul de gînduri și sentimente pentru a le așterne pe fila albă, într-o reculeasă preumblare solitară, de care avea nevoie ca de ape lustrale. Așa știu că au răsărit cele citeva pagini calde adresate tineretului, de care lega atîtea nădejdi: „Iubite prietene (...). Oare viața noastră, a tuturor, nu seamănă într-un chip ciudat cu a lui Ulise? N-am simțit cu toții dulceața ispitirilor și n-a trebuit să luptăm cu noi înșine și să ne învingem?” Reflecția, de o descumpănitoare simplitate, aduce — dincolo de semnificația ei general umană — eco-ul unei experiențe directe, mărturisite deschis cu opt ani mai înainte, în 1947: „Dar cîntecul sirenelor

În prelegerea inaugurală, Ionuț Camil Petrescu, intrînd direct în subiect, ne semnalează existența unei crize acute a teatrului românesc, criză pe care nu o constată, din păcate, marea masă. Una din principalele cauze ale acestei crize este marea influență a esențialelor ~~cauze~~ ^{cauze} ale artei artistice. Este unul din elementele cele mai desagregante ale teatrului în genere și al teatrului românesc în special. Se impune deci a se lua în considerare a acestei crize, acțiune pe care, de altfel, Ionuț Camil Petrescu a cîntat și o dezvoltă cu amănunt. Întrebarea firească ce se pune este: Cum ar folosi înălturarea acestei crize? Răspunde D.R.C.P.: ~~teatrul în~~

Fragment din prelegerea despre „Inaugurarea cursului de regie experimentală” inițiat de Camil Petrescu (12 februarie 1945)

gen, se apropie cu frățescă dragoste de „imaginea omului înalt și roșcovan”, pentru că în Schiller — „om febril, dar care aspiră spre perfecția personalității libere de conflicte interioare, ajunsă la plenitudinea armoniei estetice” — se regăsește pe sine însuși, cel de atunci, dintr-un anume moment al dezvoltării lui morale și intelectuale. În anii de maturitate, devenit armonioasă alcătuire a unui *schöne Seele*, îl înțelege și iubește pe Goethe, clasică sinteză a idealului năzuit de Schiller. În melancolia lui Petrarca, în neliniștea acestuia, în voluptatea studiului și dragostea sa față de antici, ca și în predilecția închinătorului Laurei pentru filosofie morală și poezie, Tudor Vianu s-a regăsit și, portretizîndu-și scriitorul, evocarea vibrată și insistentă a dobîndit echivalentele unei disimulate confesiuni.

Poate că nici un alt personaj literar, cu rezerva lui Faust și a lui Don Quijote, nu i-a angajat în asemenea măsură sensibilitatea ca **melancolicul Brutus**, protagonistul tragediei shakespeariene **Iuliu Cezar**, pentru că în figura acestui om al ideilor și al omeniei, deprins la școala stoicilor să-și înfrîneze pasiunile — opunînd circumstanțelor nefaste constanta unui suflet frumos, modelat de **sofia** — atît de bine s-a regăsit.

MAGINEA unui Tudor Vianu trînd mîgălit, întocmai ca un savant în laboratorul lui, întreaga noapte, pînă ce lampa i se stinge „scură de puteri, supț de strălucirea mai mare a zilei”, nu mi se pare totuși concludentă. Mie mi-a rămas incomparabil mai vie imaginea celui alt Tudor Vianu, închinător

doar eu / Il știu și îl ascult sub geana lui” (*Ulise*). Tentația sirenelor, promiînd avidului de cunoaștere desfătările unei inițieri ce ucide momînd, a fost cîntecul de leagăn al tinereții și maturității lui Tudor Vianu.

Făcînd din educație estetică marea problemă de viață, formîndu-l literalmente pe Tudor Vianu, idealul neumanist e viu exprimat de el și frecvent în anii maturi. În **Adevăr și poezie**, inversînd afirmația goetheană, consemnează: „Frumosul dacă e adevărat, / E-adevărată pagina frumoasă”. Străduindu-se din răspuțeri, n-a preocupat nimic pentru a contribui la înălțarea naturii umane prin forța activă a creației de inspirație clasică: „În lucrarea frumoasă, lumea dobîndește un exemplu, i se luminează scopul ei, căci întreaga lume se silește către eliminarea treptată a contradicției, către armonie, dar aceasta se realizează de pe acum în opera frumoasă”.

Intr-o semnificativă pagină a *Jurnalului*, vorbind despre construcțiile care se înaltau în anii de după întoarcerea sa în țară, face o constatare bazată, și de astă dată, pe observațiile unui iubitor de înțelepciune, deprins să vadă, să analizeze, să generalizeze: „Nu se încheia nici un stil constructiv, fiindcă nu exista un suflet care să se exprime în el”. Parafrazînd observația adîncă a lui Tudor Vianu, putem conchide că opera lui s-a încheiat, granitică și exemplară, pentru că a existat un suflet mare, care s-a exprimat în ea.

Venera Antonescu

L. Raicu

O concepție despre critică

COMUNITATEA aparentă dintre E. Lovinescu și Tudor Vianu (amîndoi acuză o filiație maioreșciană) ia naștere din clipa în care tinărul Vianu se dezice de obligațiile curente ale recenzentului. Scrisorii notificînd refuzul său de a fi judecător literar, Lovinescu îi răspunde imediat în *Sburătorul*. Între cei doi critici se schișase astfel o deosebire importantă. Lovinescu socotea că există în producția artistică valori și nonvalori și că acestea din urmă trebuie descurajate să recidiveze. Principiul „mutației valorilor”, potrivit căruia frumosul variază în funcție de factori subiectivi și obiectivi, este supus de Vianu unor disocieri metodologice. Pentru el invocarea modelului, cu al cărei resort interior se confundă psihologia succesului, nu e decît un argument pentru grefarea normelor literare pe o sensibilitate decantată în timp. Cu alte cuvinte actualitatea estetică se proclamă nu în funcție de oscilațiile conformismului literar ci de nevoile conștiinței istorice.

Lovinescu reclama sincronismul pentru a dinamiza competiția valorilor în consens cu spiritul modern. Vianu, dimpotrivă, conciliant și didactic (în sens superior pedagogic) adoptă perspectiva istoriei literare, pentru care progresul vine din *totalitatea* achizițiilor anterioare și pare reflexul unei solidarizări.

În sprijinul acestor susțineri aducem precizările făcute de Tudor Vianu însuși în prefața autorului la prima ediție a *Artei prozatorilor români*. Acolo, întreaga demonstrație reține mobilismul istoric drept criteriu preferabil oricăror schimbări de gust. Cum și mărturisea în textul din *Sburătorul* (1, nr. 27, 18 oct. 1919 p. 1—3) raportul dintre scriitor și critic s-ar cuveni sustras presiunilor de conjunctură și convenționalismului publicitar.

Mijlocul predilect de cultivare a bunelor modele nu poate fi sancțiunea premială cu efectul ei direct — notorietatea, ci afirmarea experiențelor în consens cu idealul social. Vianu declară acest lucru cit se poate de limpede în 1941 : „Pentru cei mai mulți, dacă nu pentru cei mai de seamă scriitori, îndemnul creației provine din posesiunea unui «subiect» nou, nu din a unei noi formule estetice. Iată de ce istoria literară este obligată la o selecție mai puțin aprișă...”.

Abaterile înconformiste, modernizarea „ă outrance” îi deșteaptă bănuiala că la mijloc nu e un act de oportunitate cu remodelarea contemplării. În sfera literelor

cariera unor inovații a avut, nu o dată, de suferit de pe urma decalajului dintre contaminare și necesitate. Atunci, în mod firesc, Vianu stabilește actualitatea în strînsă legătură cu atitudinea celui care o selectează. Iar această operație nu poate rămîne captivă „rolului de a mijloci emoția”, ea presupune captarea intelectuală a fenomenului, proclamarea dreptului la existența egală atît a aspectelor notabile cit și a celor mai modeste.

Ceea ce s-a spus și pe drept cuvînt despre Tudor Vianu, ca teoretician și iubitor de frumos, merită întregit cu unele observații despre locul său în ansamblul epocii interbelice. A fost o fază cînd examenul literar s-a transformat într-o investigație exaltată a tehnicii, a fondului exterior. Conștiința critică a fost nu o dată derulată de alari excese, încununate cu inversări spectaculoase de ierarhii.

Pedagogul Vianu va fi în tot acest răstimp opac la efemeride. Pentru el rațiunea de a fi ca învățat și dascăl nu se limitează la constatarea faptelor, ci implică și aprecierea lor ca elemente evolutive în desfășurarea procesului creator. Ca să nu se strecoare vreo confuzie, subliniez că și Lovinescu urmărea același lucru. Am doar impresia că esențială pentru Lovinescu era emulația noului, iar pentru Vianu consolidarea structurilor abia asimilate.

Imaginea capitală a unei asemenea orientări conține, în chiar miezul ei, sensul vocației critice. Mi se pare că o atare activitate interzice și își interzice sfidarea și promovarea de reacții dure, repudierea întăritată, polemicile pedante, neconstructive. Nu este vorba să se arate complezență sau ipocrizie în chestiuni de principiu. Dar pentru Vianu criticismul, condamnarea masivă a unor lucrări sfirșește prin a transforma critica într-o condamnare disperată a literaturii înseși. Cu un astfel de tip de critică se poate, la rigoare, obține o exigență înaltă, nu și o literatură de mare relief, puternic diversificată, condiție *sine qua non* a progresului estetic și a distanțării de non-literatură.

Spre a evita o situație în care s-ar pleda exclusiv pentru capodopere, Vianu, Perpessicius, și, oarecum, Pompiliu Constantinescu intraseră într-un conflict surd cu G. Călinescu, cu E. Lovinescu și cu Paul Zarifopol. Sigur că nici unul dintre ei nu exulta în fața mediocrității. Dar e vital să ai o sumă de scrieri *medii* pen-



Cu Dan Barbilian la Tübingen, în 1923

tru ca pe umerii lor să se înalțe cîteva cu adevărat remarcabile. Politica activității literare închide în sine o contradicție : pe de o parte promovăm valoarea pentru a ridica nivelul atitudinii artistice față de realitate. Pe de altă parte repulsia față de orice creație modestă sub cuvînt că e insuficientă pentru a rămîne peste timp produce, în cele din urmă, o criză a ideii de literatură.

Totuși, cumpănind judicios lucrurile, Vianu a făcut alegerea sa. Mai bine o literatură deschisă afirmărilor celor mai feburite (și calitativ, nu numai ca tehnică de expresie) și angrenată, prin coeziunea ei, în promovarea noului, decît una degradată de tendințe negativ-polemice și condamnată printr-un radicalism inadecvat să rămînă la iluzia că a excomunicat dimensiunile mijlocii și că a rupt cu di- buirile.

Singură această credință nu l-ar fi scutit pe Tudor Vianu de surprize dezagrebabile. Însă, oricît de înecent subordonat

ar fi rolul unei lucrări, Vianu socotea că ea pregătește terenul pentru afirmări mai profunde, că asemenea lucrări își asumă obligația specifică de a reduce marja istorică a mediocrității. Apoi, nu e la îndemina nimănui să persevereze în eșecuri. Ce limită cunoaște procesul departajării valorilor este greu de spus. De altfel, nici Vianu nu intenționase să se infunde pe drumul unor speculații fără acoperire. În schimb, facultatea de a persevera în suficiență nu s-a bucurat nicînd de aprobările criticului. Pentru el problema fundamentală a evoluției artistice era una de luciditate dublată de adoptarea unei viziuni asupra lumii. Cînd această viziune devenea o sursă întăritoare pentru fluxul imaginativ, cînd ea ducea la reabilitarea marilor modele umaniste, Vianu îi acorda o bună primire, favorizîndu-i manifestările.

Henri Zalis

TUDOR VIANU și psihologia feericului

RED, fără îndoială, în puterea pietrelor prețioase ! spunea Tudor Vianu într-o convorbire cu Mace-donski, dîndu-i replica aceasta ca pe un omagiu („de recunoaștere plecată, acestui bărbat însemnat și bizar”).

Și totuși, formula aparent reverențioasă, notează și o profesiune reală de credință. Nu credința în niște principii, ci în rezonanța sensibilă a acestora.

Autorul *Esteticii* a precizat de altfel și în paginile sale de memorialistică faptul că însuși interesul pentru estetică nu echivala cu aspirația spre cercetarea întreprinsă cu răceală, ci era un moment constitutiv al întocmirii sale interioare.

Pe planul sensibilității, ceea ce ne oferă printre altele Tudor Vianu este și un lucru cu totul subtil și particular : **înțelegerea psihologiei feericului.**

Comentariul modului în care iluzia ia forma feeriei, la Veneția (**Veneția — Imagini italiene**), ne amintește de jocul calului, din Abu-Hasan. Joc riguros al adevărului, cu ajutorul fantasmelor.

Spectatorul lucid nu refuză truzajul realității, aspiră chiar la el, ține la genul acesta de experiență ispititoare (lumea controlată cu minuțiozitate devine cu atît mai inventivă cu cît este mai exact controlată) și are un singur regret : că înclină să rămînă, totuși, el însuși, că nu se va putea confunda radical niciodată cu **eroul real**.

De aici, momentul de reflecție melancolică, distilînd totdeauna momentul de înflăcărare, așa cum palatele Veneției sint dublate de „icoana lor din apă și șirul lor împodobit se însoțește neconținut cu fantoma lor răsturnată în unde”.

Dacă înflăcărarea exclude nuanțele, melancolia le scoate în evidență. „Rătăcim, ne oprim locului, pîdim revenirea unui sunet, ne întoarcem către unul din colțurile de unde ne smulsesem cu greutate...”

Asociația dintre piatră și apă a Veneției, asociația dintre apă și apă a cascadei de la Tivoli, dintre sunet și sunet, trecînd peste sufletul mistic al Umbriei și al Toscanei de la începutul Renașterii, creează, toate, starea de beatitudine a feericului, a „sentimentelor fără capăt și cu înmîit ecou”.

Iată efectul ei magic, impregnat de o adîncă melancolie omenească, așa cum îl remarcă Tudor Vianu, vorbind despre unul din tablourile lui Domenico di Bartolo (**Îngerii muzicanți**) : pleoapele Madonei se apleacă, pumnul Copilului se ridică la gură, se înecă în plîns privirile îngerilor...

Feeria reprezintă oare altceva decît o perpetuă fîgăduință infinită și un „doliu iremediabil” ? E beția cu efecte ciudate, pe care nu le poți suporta oricînd și uneori e mai bine să te desprinzi și să fugi.

„Au scînteiat multă vreme în seara aceea luminile multicolore ale caruselului, au gemut și au țipat flășnetele, multimea a forțotit pînă tîrziu, dar eu am fugit de-acolo ca un blestemat și ca un surghiunit”.

Regăsim aspirația, atracția irezistibilă și febrila neliniște, în excelenta schiță autobiografică numită **Carusel**, scrisă de Tudor Vianu în 1959. (**Opere — 1 — 1971**).

„...primeam o dată la fiecare rotație fulgerele privirilor tale. încărcate acum cu noi înțelesuri. Venea, repezită din

cer către mine ca un uliu, pentru a mă sfîșia cu ochii ei încărcăți de dorință. Dar caruselul mi-o răpea din nou în cer... Trecerile îi erau atît de repezi, încît expresia ei, pe care încercam s-o deslușesc, îmi rămînea de cele mai multe ori enigmatică”. Spectacolul feeric, în accepția cea mai simplă a cuvîntului, implică prezența — uneori dublă — a zînei și a vrăjitoarei. E un gen demonstrativ aparte, care își maschează evidențele pînă în punctul în care începe să dezoriențeze. (Nu să dezamăgească). Durata lui este tocmai ceea ce continuă, astfel încît, în ultimă instanță, el reprezintă o neîncetată reînnoire, asemănătoare cu fecunditatea perpetuă a Indiei.

Și poate că nicăieri mai mult ca-n Agra, la Taj Mahal, spune Tudor Vianu, fantazia feerică n-a lucrat cu atita forță (**India — Opere — 1**). Dacă nu ținem seama de categoria feericului, de aspirația de a face viața asemănătoare cu basmul, ne lipsim de una din ideile cele mai utile în aprecierea civilizației indiene.

Imaginea copilului care privea pe furiș, seara, palatele din Delhi, iar „razele luminilor din depărtare, jucîndu-se pe fața lui oacheșă, arătau uimirea în fața feeriei indiene” are și o semnificație simbolică. Feericul cere totdeauna o privire, așa cum atrage magnetul fierul. Și cu cît îi rămîne mai captivă, cu atît ea devine mai mult un fel de rațiune probantă a feericului.

Cînd într-un comentariu mai vechi pe marginea **Crailor de Curte-Vechi**, subliniază că, „noaptea, cu toate nuanțele și arătările ei — este ceea ce a văzut Matei Caragiale cu adevărat și a resimțit cu o rară intensitate, Tudor Vianu sesizează faptul că e vorba de un scriitor care a abordat feericul în sensul lui cel mai păgîn, cel mai idolatru.

Un punct de tangență cu supraumanul există oricum, indiferent de cadrul în care feericul se localizează, delimitările de „cadru” fiind mai degrabă o problemă de intuiție, de o anumită înțelegere a unui moment de confluență, căci aici n-au să apară niciodată clar cele trei despărțituri ale estradei pe care se jucau Miracolele medievale : cerul, pămîntul și iadul. Dintre multe metafore posibile ale feericului, am putea să alegem totuși acea imagine descoperită de Tudor Vianu în Galeria Uffizzi : Îngerul și Maria găsindu-se față în față. „Apariția cu totul invinsă a Mariei, enigma din privirile ațintite ale Îngerului, intimitatea castă și totuși grea de înțelesuri a confruntării lor, ureînd din planuri puțin frecvente ale sufletului” (**San Gimignano**).

Dar dacă am încerca să determinăm și sentimentul care ar corespunde noțiunii de feerie — cel puțin acum, la modul demonstrativ, cu mai multă exactitate — cred că am putea să ne oprim la expresia consacrată de Eminescu, „farmec dureros”, expresie pe care tot Tudor Vianu o analizează cu finețe, (**Poezia lui Eminescu**), socotînd-o o **intimitate a stării de dor**.

Adică a acelei emoții complexe, în care durerea pierderii sau neîndestulării se complică și cu fericirea unei posesiuni recucerite din trecut sau proiectată în viitor...

Doina Ciurea

Arta spectacolului audio-vizual

Teatrul

„Ion Creangă”

„Cele douăsprezece luni ale anului”

• NU ȘTIM în ce măsură basmele sînt — așa cum afirmă Samuel Mașak, autorul ultimei piese de pe scena teatrului „Creangă” — „ca laptele”, adică, în ce măsură cumulează „toate virtuțile” lumii. Cert e că de ele nu se pot lipsi nici copii nici — așa cum afirmă satiricele — adulții. Pentru că toți avem nostalgia zăpezilor de odinioară, toți căutam să ne păstrăm ingenuitatea. În *Cele douăsprezece luni...* ne reîntîlnim cu fata cea bună și generoasă, victimă a unei mame vitrege, printul (Aprilie) care se îndrăgostește de ea și i dă un inel nemaivăzut, profesorul capricios și egoist, profesorul acesteia — interzis de indisciplină altelei sale, și cu mulți alți eroi ai copilăriei noastre.

Dar tot aici mai găsim și aluzii sociale, istorice, pe care micii spectatori caută să le recepțieze cu un efort de pricepere, — așa cum încearcă să-l depisteze pe impostorul ascuns în spatele bărbii lui Moș Gerilă. Astfel, la un moment dat prințesa trebuie să scrie pe o cerere „grație” sau „moarte” și optează pentru ultima rezoluție doar pentru că... este mai scurtă; sau altădată propune o nouă lege a naturii în care „Aprilie” trebuie să urmeze înaintea lui „Ianuarie” și, în consecință, începe haosul universal, un apocalips al generis ș.a. Sînt și servetele la care zîmbești mai puțin. Majoritatea însă certifică precocitatea copiilor. Căci, în după amiază cînd am urmărit spectacolul, circa patruzeci de școlari spectatori urmăreau gravi peripețiile eroilor.

Sau poate că erau gravi și din cauza regiei mohorite și lipsite de fantezie semnată de N. Al. Tocișani, de modul strident în care țipau și se jeleau — în două roluri altfel generoase — Natalia Lefescu și Tatiana Tereblecea, sau de manevrele tehnice neizbutite (cînd se schimbau decorurile apăreau la rampă patru mașiniști cu cite un brad în mînă, străduindu-se să acopere restul scenei).

În orice caz, două lucruri merită aplaudate: alegerea acestui text și jocul sincer, spontan, plin de farmec și candoare al Alexandrinei Halic.

Bogdan Ulmu



ACUM zece ani, într-un studiu publicat în revista „Lupta de clasă”, afirmam că televiziunea contribuie la dezvoltarea culturii teatrale alături de difuziunea operelor create și comentarea vieții artistice cît și prin elaborarea unor formule dramatice originale în curs de cristalizare. După alți cîțiva ani, am putut răspunde afirmativ la amabila întrebare pusă de directorul general UNESCO specialiștilor din mai multe țări: „dacă există o doctrină teatrală a televiziunii din țara dv.”: ea mi-a părut a se defini prin încercarea de asimilare a tot ceea ce e reprezentativ în miscarea teatrală românească (lucrări literare, opere scenice, idei) și, deopotrivă, orin strădămintă de delimitare față de experiența consumată a domeniului, în sensul aflării unui cod teatral distinct. Azi considerînd rezultatele obținute de radio și de televiziune, cred că putem avansa ideea existenței unui spectacol audio-vizual specific, avînd coordonatele sale creatoare și o capacitate inedită de înrîurire instantanee asupra unui public echivalent (în principiu) cu întreaga populație a țării.

Chiar termenul de „înriurire” capătă aici o notă distinctivă, întrucît radioteleviziunea izbuteste a asigura participarea publicului la un coeficient de implicare și de intensitate pe care nici teatrul, nici cinematograful nu le-au putut realiza. Un colocviu cu criticii, organizat de revista „Table Ronde” (nr. 251-252, din dec.-ian. 1968-1969) statua, printre altele, la capătul unei convingătoare demonstrații, că e vorba de un tip radical nou de influență, într-un context de cultură sinestezică (a senzației globale) care nu mai e grafică, ci iconică și auditivă, imaginea fiind un profil în continuă formare, solicitînd participarea activă a privitorului. Alte puncte de vedere, din cartea lui Frederico Doglio, *Televisione e spettacolo* (Roma, 1965) sau chiar argumente didactice, din programa analitică a catedrei de radioteleviziune a Facultății de Jurnalistică de la Universitatea din Moscova, converg spre afirmarea unui concept de radiotelespectacol ale cărui trăsături fizionomice se desenează prin aportul unor experiențe naționale extrem de diverse.

CINE urmărește programele posturilor românești de radio a observat, desigur o anumită extensie a teatrului radiofonic spre forme care nu mai pot purta simpla denumire de „teatru”. Adaptarea, în serial, a unor romane (*Steaua nordului* de Eugen Barbu, *Descoperirea familiei* de Ion Brad, *Aurul negru* de Cezar Petrescu) cu dialoguri dar și inserții de comentarii pentru conservarea descripției stărilor, transpunerea în serial a unei opere vaste, *Danton* de Camil Petrescu, cu supradimensionarea factorilor auditive din însăși structura piesei (discursul eroului), aflarea unor inedit echivalente sonore, de comedie muzicală și parodie operetistică, în imaginile literare ale piesei lui Prosper Merimée *Spaniolii în Danemarca* (regizor D. Esrig), montarea, într-un singur și unitar



George Motoi în „Mușatinii”

spectacol radiofonic, a citorva lucrări dramatice scurte ale lui G. Călinescu (regizor, M. Dimiu), constituirea unui portret monografic amplu din reprezentarea succesivă a mai multor piese ale aceluiași autor (Eschil) sînt printre datele care configurează originalitatea spectacolului radiofonic. De altminteri, notiunea nu se mai poate restringe nici la punerea pe portativ auditiv a unor piese sau la radiodramatizarea unor proze. Propunînd, uneori cu cutezanță, modalități originale, tatonînd alteori — deși cu timiditate, încă, forme noi, — rămînînd oileodată și la simple transmisii, dar în care licărește o încercare de specificizare, spectacolul radiofonic (animatori teatrali principali, Iulius Tundrea, Virgil Stoenescu, Leonard Elremov) a început să se profileze sub raport artistic și cultural. Evident, o expresie a acestei tendințe este și ambiția pozitivă a producerii unui repertoriu inedit, românesc și străin (cel mai mare volum de lucrări în premieră absolută), precum și grija de a păstra la o cotă ridicată calitatea ideologică și literară a lucrărilor.



Nepotul lui Rameau, spectacol care a prilejuit o interesantă și originală retransmisie televiziunii

În ce privește televiziunea, ea a făcut primul pas spre specificizarea preocupărilor prin schimbarea bi-nevenită a raporturilor dintre spectacolele teatrale retransmise de pe scenă și cele create în studio, în favoarea ultimei. Ce înseamnă însă azi „teatru în studio”? Potențarea materialului dramatic cu mijloacele conjugate ale teatrului filmului și televiziunii, mijloace ce se contopesc, la un moment dat, într-o lucrare de o identitate nouă, care nu mai e tributara artelor preexistente. *Don Quijote* (regia Petre Bokor) nu era adaptarea unui roman și nici o piesă de teatru televizată, ci altceva: un tele-spectacol de o factură originală. Serialul *Mușatinii* combină cele trei momente ale trilogiei lui Delavrancea (Sorana Coroamă), a fost cu toate incertitudinile sale stilistice, o încercare interesantă de reprezentare specifică, refăcînd într-o aspirație spre unitate a peripețiilor și genealogiei eroilor, un univers pe care nici autorul nu avusese cum să-l gîndească integral, dar pe care televiziunea l-a putut constitui astfel. O formulă proprie, de succes, e recitalul actoricesc (Elvira Godeanu, Clody Bertola) de valoarea unei biografii.

Un semn al lărgirii sensului actual de teleteatru e, neîndoielnic, reevaluarea unor piese românești mai vechi (*Bătrînul Ciula*, *Citadela sfărîmată*, *Ștafeta nevăzută*, *Întîlnire peste ani* ș.a.) care nu numai că își relevă virtuți mai puțin evidente poate pe scenă ori la lectură, dar obțin un spor de vitalitate în actualitate prin dilatarea spațiului acțiunii și comprimarea timpului ei, prin accentele proaspete, uneori surprinzătoare, puse de realizatori pe ideile esențiale. O inițiativă dintre cele mai dense și mai originale (părăsită însă) a fost, la un moment dat, prezentarea — pe care numai televiziunea o poate face — a „spectacolului” unui spectacol excepțional: înfățișarea operei finite, a procesului ei de creație și al celui de difuziune (*Nepotul lui Rameau* — cu intermediu în care regizorul și actorii întreprindeau o autoexegeză și relatau destinul operei în țară și peste hotare). Există simptome că teleteatrul (animatori Valeriu Răneanu — pînă spre sfîrșitul anului trecut — și Dinu Săraru) își amplifică sensibil modulările de originalitate creatoare și aria de cuprindere dramatică, rămînînd eximii decamandă în planul formelor de culturalizare teatrală.

C A și spectacolul radiofonic, telespectacolul implică un perimetru mult mai larg decît al reprezentăției teatrale. Elementul de specificitate a fost foarte pregnant în memorabilul *Dialog la distanță*, extraordinară compoziție națională a tuturor posibilităților artistice ale județelor țării. Un spectacol pe care altceva nu l-ar putea organiza, e și emisiunea-concurs *Steaua fără nume*, bizuindu-se pe jurii văzute și nevăzute, comentatori, concurenți și emoții vizibile — la care se acordează cele nevăzute, ale mijloacelor de spectatori. Tot astfel, e festivalul de muzică ușoară organizat de televiziune în mod expres ca spectacol, dar și spectacolul nedeliberat al multor transmisiuni cu „artisti” care și ignoră această condiție. „Romantic-club”-ul, „Reflector”-ul sau — de ce nu? — marcele, fremătătorul, înfrîntătorul „spectacol al străzii”, pe care nu ne vom satura niciodată să-l privim prin acea luare-aminte tipică obiectivului.

Revelionul acestui an a oferit și un telespectacol grandios de zece ore (autori: Tudor Vornicu, Grigore Pop, Octavian Sava, Dan Mihăescu, împreună cu compozitorul Paul Urmuzescu) unic în felul lui și — dacă ne gîndim bine — în toate feburile, fiindcă în afară de reușita (cu inevitabile pendulări) a momentelor de comedie (mai puțin satirice), revistă (somnolentă), muzică (bună), folclor (bogat), fulgurațiilor anecdotice, decorative, grafice, scenografice, coregrafice (remarcate în parte, ori parțial, de diligența telecritică) spectacolul înseamnă, ca întreg, o experiență originală biruitoare de telesinteză. El vădește personalitate prin personalități (Toma Caragiu, Stela Popescu, Dem. Rădulescu, Anda Călugăreanu, Doina și Cornel Patrișchi) dar și individualitate, prin spirit și gîndire aplicată la obiect, prin compoziție, prin formulă, păstrată cu consecvență și coerență pe o durată neobișnuită și în condiții incontestabile de unicat.

Avem deci temeiuri să introducem în nomenclatorul estetic curent al culturii artistice, conceptul **arta spectacolului audio-vizual**, căruia evoluția ulterioară a practicii îi va aduce probabil argumentele și precizările menite a-l impune în plan teoretic.

Valentin Silvestru

JOE HILL

Cinema

REGIZORUL suedez Bo Widerberg, despre care se spune „zi că „e mai mare” decât Bergman, face în 1969 un film foarte politic: **Adalen '31**, asupra arii greve din 1931. Mare, într-adevăr, pei de atunci și grație ei guvernează în media social-democrației. Această victorie nu-l mulțumește însă pe cineastul ostru. De aceea, la sfârșitul filmului, ca n epigraf, citim, scris alb pe vastul ecran negru: „Treizeci și opt de ani de ocial-Demorație nu au înălțat încă legalitatea socială în Suedia”.

Poate de aceea autorul, doi ani mai rziu, face un alt film politic despre un parte popular luptător social suedez Joseph Hillström, devenit, sub numele de Joe Hill, erou de legendă, personaj de alade populare, exact cum au fost la noi aladele haiducești. Cu deosebire că la de Hill producția folclorică a urmat u-ei producții ne-folclorice, personale, aume cîntecelor de luptă socială compuse de Joe Hill însuși.

Pe vremea aceea, adică la începutul eoului, legislația burgheză de pretinideni, inclusiv Statele Unite unde emi-rase Joe Hill, interzicea discursurile po-lice contra ordinii existente. De aceea oe Hill inventează un subterfugiu juri-lic. Cîntatul în cor pe stradă sau alte ocuri publice nu era oprit de lege. Cum avea fire de poet și de muzicant, compu-te cîntece de protest, pe care muncitorii e vor cînta în cor. În felul acesta, el recază o adevărată mișcare numită **Pro-est Songs**, în care se vor ilustra un Bob Dylan, un Woody Guthrie (tatăl lui Arlo), neîntătoarea Joan Baez (în special în **Woodstock**), iar mai recent, Phil Ochs.

Acest emigrant suedez reușește așa de bine să stîrnească o puternică mișcare de stinga în Statele Unite dinaintea primu-lui război mondial, încît cercurile „kine ginditoare” îi inscenază un proces de drept comun (ca și lui Sacco și Vanzetti) și îl execută.

Bo Widerberg a vrut să redescopere faptele care au dus la procesul, condam-narea și execuția acestui trubadur socia-list. A reconstituit vasta mișcare de e-mancipare ascultînd baladele compuse atît de erou, cit și c-le despre el. Dar Bo Widerberg nu s-a limitat la această sursă de informație, ci s-a pus să scotocească în arhivele tribunalului de la Salt Lake. Acolo descoperă, între altele, că depozi-țiile martorilor în faza instrucției fusese-ră cu totul altele decît cele produse în instanță.

Gerard Langlois, cunoscutul părinte al Cinematecii pariziene, interviewează pe regizorul suedez asupra naturii celuiui curent social din care făcea parte Joe Hill: „E o mișcare (răspunde regizorul) mai de stinga decît Federația Muncito-rească, care adeseori făcea compromisuri. Mișcarea lui Joe Hill apăra mai ales pe lucrătorii necalificați și pe emigranții, pe toți cei ce soseau cu capul plin de pro-iecte și pe care realitatea îi dezamăgea. În Suedia, unde filmul a mers bine, s-a întîmplat ceva ciudat: toți muncitorii care veneau să vadă filmul înfîșeau, la plecare, insigna lor de sindicalități pe afi-șele filmului, ceea ce nu prea le plăcea patronilor de sală care puneau iute ser-vitorii să le scoată”. Tot Langlois îl în-treabă de ce s-a apucat să facă un film

gen Sacco și Vanzetti, adică o poveste de proces trucat. „Pentru că (răspunde autorul) am vrut să pun accentul pe ceea ce se petrece actualmente în Statele Unite, unde avem două procese analoge, acel al lui Georges Jackson, de curînd ucis în închisoare, și, desigur, acel (stîns recent n. n.) al Angelei Davis. Dacă nu sîntem vigilenți, aceste exemple ar putea să contamineze și alte țări”.

Unii îl acuză pe Bo Widerberg că în filme de luptă socială, ca **Adalen '31** sau **Joe Hill**, prezintă în culori simpatice per-sonaje negative. „E adevărat — declară Bo W. — dar asta o fac pentru că perso-najele nu trebuie judecate după înfățișare, ci după acte, după faptă, după acțiu-nile lor, sau după absența de acțiune în unele împrejurări”.

Cugetare importantă nu pentru banalul adevăr că purtarea îl definește pe om, ci pentru că fapta, conduita e minunatul antidot împotriva erorii. Fapta dezvăluie și denuntă, fapta demască și acuză, fapta ne luminează judecata într-o lume unde lucrurile așa de adesea mint și poartă mască.

O altă idee interesantă a lui Bo Wider-berg, privește folosirea culorii în film. „A fost o vreme (spune el) cînd culoarea era rezervată filmărilor de medii bur-gheze. Filmele care zugrăveau „zona”, sărăcimea, erau obligatoriu în alb și ne-gru. Or, mizeria ca și bogăția, este colo-rată: maidanele ca și saloanele. Cînd mi se reproșează că «romantez» sărăcia, as-ta se face pe baza unei prejudecăți holly-woodiene din anii 30-40. Mai întîmpin și alte dificultăți. Cu muncitorii din labora-

toare mă înțeleg bine: cu sefiilor lor mai puțin, căci ei au slăbiciune pentru culo-urile calde și tonurile înflăcărâte. Și, în materie de imagine mă mai deosebesc de alți cinești și prin aceea că prefer să filmez pe vreme cu cer acoperit, căci norii pun admirabil în valoare lumina”.

Joe Hill, acest haiduc socialist, avea și ceva romantic. A preferat să riste să moară pe scaunul electric decît să facă un rău femeii pe care o iubea. În primii lui ani de emigrație, înfîlînise pe o ita-liancă frumoasă și, ca dînsul, foarte bu-nă muzicantă, înzestrată cu o voce minu-nată. Ea avea să aibă mai mult noroc. În timp ce el șoma din oras în oras, ea par-vine să „perseze” să capete un contract, apoi altul, ajungînd la o carieră celebra-tă. Joe Hill o reîntîlnește cînd ea era deja vedetă și își reiau dragostea de altă-dată. Bineînțeles în secret, căci America din acea vreme practica cel mai ipocrit puritanism. Într-o noapte, el este atecat și rănit de oameni unui rival îndrăgostit de aceeași femeie. Acela răni, care coin-cideau cu zina cînd un negustor fusese ucis — acele răni au fost sorotite probă de vinovăție. Joe Hill avea însă un alibi de fier. Seara aceea și noaptea aceea le petrecuse la iubita lui. Dar a o mărturisii-ar fi ruinat acesteia cariera, o carieră așa de sălbatic de greu de găsit intactă în jungla comercială a artelor de specta-col. De aceea tace. Cam romantic, desi-gur, dar romantic era acest haiduc și trubadur socialist.

D.I. Suchianu



Imagini din filmul „Joe Hill”

Spiritualitate reflectată în film

DACĂ orice om e „filosof”, în mod conștient sau inconștient, critic sau acritic, orice om e — în aceeași măsură — și artist, sau mai bine zis dispune de un simț artistic. Blaga vorbește despre om ca „animal metaforizant”, capabil permanent să „codifice” limbajul, mijloacele de comunicare, de expresie, ceea ce constituie o latură indicativă a naturii sale artistice. Ca și filosofia omu-lui-masă, concepția acestuia despre lume și viață, „artisticitatea” omului-masă e răspîdită în întreg ansamblul relațiilor sociale ale națiunii și se manifestă speci-fic. În sfîrșit, așa cum filosofia unei e-poci, inclusiv „înțelepciunea poporului”, e istoria însăși a acestei epoci, se poate susține că și arta unei epoci e tot istoria aceleiași epoci, în care structura și su-prastructurile formează un „bloc istoric”, adică ansamblul complex, contradictoriu al suprastructurilor este reflexul ansam-blului raporturilor sociale de producție, între aceste două entități fiindînd un rap-port de reciprocitate necesară, care e tocmai procesul dialectic real.

Situațiile concrete de cultură sînt și ele rezultatul acestui proces, și orice fapt concret de cultură, de artă sinteti-zează, în funcție de un aspect, diferitele aspecte spirituale. Cu alte cuvinte, o operă de artă (cinematografică) — în tendința sa organică de a reprezenta realitatea „integrală” — o va sintetiza printr-un aspect, adică prin tema alcasă și înțeleasă ca „ax etic” (Barbaro) al universului interior, propriu artistului ci-neast pus în raport de comunicare cu universul uman exterior.

Din aceste considerațe rezultă cît de complexă, de subtilă și de nuanțată — pină la particule „inefabile” — se dovedește a fi această „combinație unică și originală” care e națiunea, și cît de difi-cilă e formularea unei definiții cuprin-zătoare, satisfăcătoare a unui asemenea concept. Elementele lui trebuie căutate în

„blocul istoric” format din structură și suprastructuri, într-un proces în acțiune. Restrîngîndu-ne discuția la sfera crea-ției spirituale și, mai mult chiar, în cu-prinsul acesteia, la arta filmului, conexi-unile și interdependența dintre factorii economici, sociali, ideologici, culturali etc. sînt poate și mai greu de sesizat și de fixat. Desigur, există componente de o mai mare evidentă: limba, tradițiile populare și folclorul (oral și muzical, co-regrafic), filosofia „spontană” și formele ideologice-culturale (miturile, credințele, religiile etc.).

Considerînd filmul, la sugestia lui Pier Paolo Pasolini, ca „bi-unitate audio-vizuală”, în care cele două componente au o pondere dacă nu egală, cel puțin echi-valentă, complementară, integratoare, putem afirma că filmul e nemijlocit na-țional prin limba în care e vorbit. E a-devărat că, în general, dialogurile filmice prezintă mult mai reduse dificultăți de traducere decît operele literare. Logica artistică — de soarta căreia se arată atît de îngrijorat Viktor Sklovski (*Literatură și cinema*) în cazul traducerilor literare — nu e atît de periclitată, deoarece dia-logurile în film se întemeiază tocmai pe un limbaj și pe imagini „motorii”, cu un coeficient redus de implicații eufonice și stilistice. Al doilea element, în ordine, e tema (subiectul): o narațiune cinemato-grafică e determinată de problematica de obicei circumscrisă cu rigoare din punct de vedere al viciei naționale, mu-ral și uman. S-a insistat mult, pe plan teoretic, asupra aspirației continue a fil-mului de a stabili un raport de comuni-care nemijlocit cu realitatea în comple-xitatea și chiar în „totalitatea”, în „inte-gralitatea” ei (punct de onoare — după Pudovkin — care situează filmul în fruntea celorlalte arte, în această privin-ță.) Pe de altă parte, însă, se recunoaște imposibilitatea de a se cuprinde „întrea-ga realitate” într-o singură operă cine-

matografică. Medierea se face prin sinec-docă („pars pro toto”), care e ridicată la rangul de „figură” fundamentală a fil-mului. Aceasta, firește, și în sensul că fiecare fapt din realitate, fiind legat de toate celelalte, se împărtășește din „uni-versalitatea” lor, cu condiția extrinsecă-rii conexiunilor necesare între faptele cuprinse în trama acțiunii filmice. Nive-lul „local” sau „național” sau, dincolo de acestea, „general-universal”, va fi hotărît de capacitatea de gîndire, cultu-rală și estetică (expresivă) a cineastului. Dar faptele — fenomenele umane, socia-le, morale, culturale etc. — nu sînt, în filmul realist, atemporale și aspațiale, nu sînt anistorice. Ele se definesc și se com-bină în țesutul conectiv viu al unui con-text etno-istoric și geografic: de aceea, mediul reprezintă un alt factor definito-riu al specificului național al filmului.

La rîndul său, conținutul abstract al temei și pe deplin exprimat prin inter-mediul unui material plastic temeinic selecționat. Acest material plastic e un element esențial în definirea mediului și se specifică, rînd pe rînd, printr-un sir întreg de forme diferențiate: port (vesti-mentatie), atitudine, gesturi etc. și — de ce să ne ferim s-o afirmăm? — chiar prin tipologii umane caracteristice („mu-jici” din marile filme sovietice ale lui Eisenstein, Pudovkin sau Dovjenko, „sa-muraii” din legendele japoneze, „meridi-onalitatea” italienilor din operele neoreas-liste, fizionomiile de „pustă” din filmele maghiare ale lui Jancsó etc.). În ciuda posibilităților oferite de arta filmului prin așa-numita „geografie ideală”, fi-nalitatea e de a încheia o ambianță coe-rență, unitară, „colorată specific”, inclu-siv ca atmosferă și peisaj fizic: probă e „lumea” unitară din *Cruciătorul Potem-kin* (redușă la rada portului Odessa, chiar dacă anumite detalii — inserturi — pro-veneau de la Moscova sau din Crimeea) din *Vechi și Nou* și, mai ales, din *Fulge-*

re deusupra Mexicului — pentru Eisen-stein; din *Mama sau Urmasul lui Gînghis Han* — pentru Pudovkin, deși n-au teo-retizat cu insistență „matricea” unui spa-țiu național specific. Dar nu numai con-cepția asupra spațiului-mediului, material plastic — contribuie la tonalitatea națio-nală a filmului, ci și concepția asupra timpului cinematografic, adică asupra ritmului rezultat din montaj. Devine de a dreptul pasionant să se întrezărească și să se contureze un specific național în însuși cîmpul de forță a ceea ce a fost și mai este considerat însuși specificul filmic: montajul.

Am ajuns, astfel, la elementul cel mai friabil, mai delicat: *spiritualitatea* speci-fică a națiunii, reflectată în film, „su-fletul” ei, ca sinteză mai mult sau mai puțin concretă, mai mult sau mai puțin „inefabilă”, în care se integrează toate celelalte elemente amintite, la care se pot adăuga simțul forme și al naturii, umorul, sensul tragic etc., așa cum le-a modelat istoria. Această spiritualitate nu răzbate, întotdeauna, compact, în bloc, într-o singură operă filmică: ea se vâ-deste fie într-o atmosferă omogenă și ar-monioasă, fie prin accente care scot în relief un aspect sau altul. Densitatea, complexitatea lor depinde, iarăși, de va-loarea exponențială a creatorului. Cu cît acesta va fi mai artist — adică în stare să interpreteze sentimentele și moralita-tea populară, făcîndu-și-le proprii, adică în stare să obțină în „coralitatea” expre-siei sale o multiplicitate de motive și de elemente, în conexiunea lor firească — cu atît opera sa va fi mai „națională”, și cu atît aceasta va fi mai autentic na-țională, ea poate să aspire deschis la universalitate.

Florian Potra

„Instrumentele de percuție“

de Aurel Popa

● DUPĂ tripticul *De la muzica de jazz la muzica simfonică* — lucrare impresionantă, pe care un compozitor de exigența lui Aurel Stroe o recomandă ca „Bibliografie obligatorie“ la cursul său de orchestratie — Aurel Popa a dat la iveală cea de a patra carte a sa: *Instrumentele de percuție*.

El a reliefat importanța acestui „sector sonor“ în muzica zilelor noastre. „Avind în vedere — spune autorul — că în secolul nostru instrumentele de percuție din orchestra simfonică s-au înmulțit, iar altele s-au diversificat, se simțea nevoia unei lucrări teoretice, care să le prezinte, să le sistematizeze și să trateze unele probleme tehnice legate de acestea“

Cartea comentează problemele „la zi“ și din acest punct de vedere depășește tezele expuse de Vladmierz Kontonski, Alfredo Casella și Virgilio Mortari.

În cazul acesta se poate vorbi de o carte de muzicologie pură — cum era firesc să fie Stilul sobru, de o expresie nudă, îmi amintește de cărțile lui Sigismund Toduță, Zeno Vancea Ștefan Niculescu sau Wilhelm Berger. O companie aleasă...

Recomand această carte tuturor celor care consideră că o epocă nouă presupune o artă cu un nou conținut, deci și cu noi mijloace de expresie. În cazul de față, noile mijloace de expresie sînt preluate din folclorul popoarelor. Al tuturor popoarelor, arătîndu-se — splendid — contribuția lor la progresul culturii umane.

Doru Popovici

Compozitori actuali

RÎNDURILE de față, dedicate unor compozitori situați pe linii directoare în gîndirea muzicii noi, nu-și propun o cercetare sistematică: sînt impresii personale, pe cît posibil argumentate și trebuie luate sub această rezervă.

György Ligeti este un specialist în texturi, categorii sintactice apărute relativ recent în cultura europeană. Este vorba de un fenomen sonor ale cărui detalii, prin aglomerare, nu mai pot fi sesizate individual, ci se integrează unui tot, ființă nouă, colectivă, perceptibilă global. Prin aceasta, Ligeti se apropie de Xenakis — primul care folosește conștient textura —, școala poloneză, școala românească modernă etc. Texturile lui Ligeti sînt un exemplu de reușită soluție personală în tentativa, generalizată în jurul anului 1960, de depășire a serialismului. Totuși, ritmica muzicii sale vădește corespondențe cel puțin exterioare cu sistemul serial, de pildă al lui Nono. (În treacăt, fie spus, aceeași constatare se aplică și lui Xenakis, deși „algoritmul“ ritmicii lui este cu totul altul. Prin aceasta se confirmă încă o dată că schimbările de perspectivă, oricît de radicale, nu sînt absolute discontinue, ci mențin, pe unele planuri, continuitatea.) De asemenea, un curios fond bartokian și nu numai pasta cromatică, deseori dodecafonică, pare să persiste în operele sale. Estetica lui însă, cu tot expresionismul unor lucrări, este mai degrabă impresionistă sau chiar hedonistă: a știu să selecteze, să reformuleze și astfel să facă „seducătoare“ multe aspecte mai noi sau mai vechi ale muzicii. Ligeti este prin urmare un stilist, atingînd astăzi un profil pe deplin conturat.

O caracteristică a stilului său este predilecția pentru culoare. Culoarea însă vine la el nu atît din descoperiri în domeniul timbrului, ci din structură (sau chiar din armonie, pe care, spre deosebire de mulți autori de texturi, o controlează riguros, inclusiv afectiv). Ligeti este un inventator de structuri ingenios colorate, iar forma — desăvîrșită — rezultă din alăturarea structurilor într-un mod imprevizibil, asemenea evenimentelor dintr-un vis. Recent, pare să încorporeze stilului său o „nouă“ categorie sintactică, de fapt străvechea monodie. Această apropiere de melos amănunțit o schimbare în orientarea muzicii noi — semnele se văd din plin și în muzica românească —, Ligeti aflîndu-se ca întotdeauna în primele rînduri.

„OPERELE DE ARTĂ“ ale lui John Cage de după aproximativ 1950 sînt tot mai puțin și nici nu se vor opere de artă. Dimpotrivă, primele lui lucrări, pentru percuție sau pian preparat — Cage este inventatorul „preparării“, adică al îmbogățirii timbrului pianului — atestă un deosebit de înzestrat muzician, în

acceptia tradițională a cuvîntului, deși la vremea lor creațiile acestea erau de o mare îndrăzneală.

Teoretic, cel puțin, activitatea lui mai recentă se sprijină pe aspecte ale străvechii culturi orientale, mai ales din Japonia (Zen) sau din China (Yi-King). Pe de altă parte, este un caz tipic american, prin lipsa de prejudecăți sau, poate, prin lipsa „presiunii“ tradiției, înțeleasă în sens european. În sfîrșit, poate fi considerat un dadaist, dar nu *avant* ci *après la lettre*: cu el, dadaismul apare în muzică la vreo 30 de ani în urma celui din poezie, deși într-o altă înfățișare.

Toate acestea, inclusiv sursele atît de disparate de cultură — Cage neputînd fi redus la simpla lor confluență — arată complexitatea fenomenului și imposibilitatea de a-l circumscrie într-o formulă.

Un aspect important al acțiunilor lui Cage este timpul, uneori cel cronometric, indicat cu precizie. Dimpotrivă, fenomenele prin care sesizăm, trăim acest timp pot fi la Cage aproape oricare, deci nu numai cele din domeniul propriu-zis al muzicii. În apariția acestor fenomene intervine ceva capital pentru Cage și anume hazardul: este vorba de hazardul pur (cum îl descrie de pildă, Monod) și nu de cel prins în legi matematice și folosit bunăoară în stochastica lui Xenakis. Cage se află astfel la antipodul spiritalului cartezian, matematizant din arta modernă; el pare să ne invite să „auzim“ cotidianul, de fapt hazardul pur din cotidian.

„Operele“ mai recente ale lui Cage sînt un fel de gaguri: o dată văzute se epuizează, nu mai cer reaudierea și în nici un caz nu pot fi preluate de altul. De aceea, marea influență, uneori poate, nefasta influență (pentru mințile leneșe) pe care a avut-o asupra generațiilor mai tinere, s-a întors azi, cînd are 60 de ani, oarecum împotriva lui: l-a demonetizat prin repetare. Importanța lui Cage este astfel mai mult indirectă, aș spune metateoretică sau chiar metaculturală. Numai în acest sens contactul cu Cage eliberează de prejudecăți, inclusiv artistice.

Dacă ar fi să comparăm la modul cel mai general pe Ligeti cu Cage am spune: Ligeti se află în mijzul culturii mai precis al continuării tradiției culte europene (Mahler, Schönberg, Bartok etc.), iar Cage oarecum în afara oricărei culturi sau poate într-un domeniu de graniță.

Ștefan Niculescu

Operei române:

● Anul 1973 să-i aducă un plus de vigoare în mișcarea cu care am simțit-o că a plecat să se debaraseze de rivalitățile sterile înțelinite în culisele belcantoului și să ia drumul în sus spre izvoarele majore ale genului. Îi dorim să ajungă fără multe ocoluri la capodoperele secolului, precum *Elektra* lui R. Strauss, *Wozzeck* de Alban Berg, *Amintiri din casa morților* de Janacek, *Privighetoarea* lui Stravinski, *Castelul prințului Barbu Albastră* de Bartok și, mai încoace, să preia experiența teatrului angajat (*Intolleranza* comunistului Luigi Nono) ori altele (să spunem, *Faust al dv.* de Henri Pousseur). Mai ales îi urăm să ajungă aceea tribună de dezbateri pe care și-au visat-o din totdeauna compozitorii noștri.

Filarmonicii G. Enescu:

● Să afle măcar în 1973, spre folosul publi-

Urări amicale

cului numeros pe care l-a adunat în jurul ei, ce au făcut Ives, Messiaen, Stockhausen, Boulez, Xenakis, Bussotti, Ligeti ori Earl Brown pentru cultura muzicală a acestui ev. Urăm, adică, primei orchestre a țării să ia aminte la epoca ei de glorie cînd își ținea abonajii la curent cu ce se mai întimplă prin lume.

Destinatarului necunoscut care s-ar încumeta să coordoneze activitățile de concert pe Capitală:

● Îi dorim pe 1973 să adune alături har încît să convingă toate gazdele să pună concerte numai luna — 4 sau 5 cîte s-or nimeri — și să lase publicului restul săptămîinii liber pentru teatru, film, televiziune, vizite ori lectură, cum s-a mai întimplat o dată nu de mult.

Îi mai urăm să aducă în 1973 violoniști de peste mări și țări să ne cînte măcar o dată într-o săptămînă *Concertul* lui Mendelssohn, deoarece cu el s-a făcut începutul de două ori.

Electrecordului:

● Să-i prospere comerțul și pe 1973, dar să nu uite că într-o vreme edita și vreo 8-9 discuri de muzică „cultă“ măcar pe un trimestru.

Editurii muzicale:

● Fie ca noul an să dea școlii românești editura întreprinzătoare de care are nevoie acum, spre a nu lăsa manuscrisele cu note să îmbătrînească cu cîte unul-două cincinale — cum s-a stabilit obiceiul.

Revistei „Muzica“:

● Noul an să adauge legămintelor și bunăvoinței o sămîntă de imaginație, făcînd-o să devină publicație de mare circulație atît de necesară în peisajul nostru cultural.

Radioteleviziunii:

● Să-și dezvolte în acest an, cu același curaj, ciclurile de tribune și concerte-dezbateri promișe și să rămînă, așa cum ne-a obișnuit, în fruntea inițiativelor, sprijinind muzica tină.

Ansamblurilor „Madrigal“ (Marin Constantin), „Musica Nova“ (Cornel Tăranu) și tuturor celor care au promovat consecvent muzica românească:

● Să creadă cu aceeași convingere în virtuțile creatorilor pe care i-au servit — și ale altora ce se vor mai ridica.

Radu Stan

Sentimentele

SE VORBEȘTE curent despre așa zisul „specific emoțional“ al muzicii. Rațiunea ei de existență ar constă în exprimarea stărilor sufletești, sentimentelor, trăirilor. Ceea ce ne-ar obliga să presupunem că muzica își realizează cu atît mai plener specificul, cu cît este mai intensă expresia ei emoțională. Învirtutea acestei logici, romanticul Berlioz va fi mai muzical decît clasicul Mozart, acesta fiind la rîndul său mai muzical decît Bach, în a cărui sensibilitate nu înțel nimelancolii și neliniști de felul celor care în sufletul moztartian vor apăsarea prin ma oară. La Schoenberg, fratele întru muzică al doctorului Freud, muzica își va realiza încă și mai deplin menirea, de fiind impulsul pe care-l dau emoționalității ei stările psihopatologice. Pentru mo dernă, într-adevăr, acesta este domeniul predilect de expresie. După cum se vede teoria specificului emoțional poate slu, drept excelentă temelie esteticii moderniste. Nu este însă mai puțin evident că Muzica — așa cum o înțelege orice sensibilitate omenească echilibrată și cultivată — va fi de neexplicat printr-o asemenea teorie.

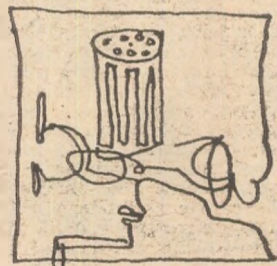
E de altfel ceea ce simte chiar și cel mai simplu meloman cînd încearcă să exprime prin cuvinte procesele petrecute lăuntric pe parcursul unei audii. Deși instinctiv inclină să vadă în muzică o artă a sentimentelor, va constata *totdeauna* că îi e de fapt imposibil să sugereze, chiar și cu aproximație, adevărul și profunzimea celor trăite de el, mai ales cînd încearcă s-o facă în limbaj sentimental.

Ce semnifică o astfel de neputință? În nici un caz sărăcia limbajului, adică lipsa cuvintelor prin care să explice cele trăite. După cum nu trebuie să se creadă că ce din al căror condei țîșnește o orgie de metafore, ar dezvălui, prin evocările lor sentimental-poetice, ceva din esența veritabilă a muzicii. Imposibilitatea în care ne vedem puși de a numi așa-zisele sentimente exprimate și trezite în noi de muzică, vine din întuirea de către noi a unei realități mult mai adînci decît acele bucurii, melancolii, avînturi, speranțe etc. la care se referă de obicei — cu atîta ușurință și cu atîta superficialitate — nu numai simplul meloman, dar și comentatorul profesionist.

Desigur ceva din bucuriile, melancoliile etc. despre care se tot vorbește, există în expresia muzicii, dar aceste stări sufletești sînt departe de a alcătui conținutul ei esențial și ultim. Voi caracteriza finalul din „a cincea“ de Beethoven ca exprimînd „bucurie năvalnică“. Ceea ce fără îndoială că nu contravine realității, dar tot bucurie năvalnică voi găsi în finalul simfoniei a șaptea, a celuiiași, într-un Scherzo de Bruckner, în scena făturii spadei din „Siegfried“ul lui Wagner, în simfoniile lui Scriabin s.a.m.d. Aș fi putut defini acest sentiment, desigur, cu alte cuvinte, mai mult sau mai puțin sinonime. Problema este însă de ordin nu verbal, ci profund filosofic, metafizic chiar, deoarece e vorba aici de o realitate, de un plan existențial pentru a cărui sesizare limbajul sentimentaloid (și cu atît mai mult sentimentalismul ca mentalitate) se arată cu totul insuficient.

Cît e de neîntemeiată teoria specificului emoțional, simțim cu deosebire limpezime atunci cînd încercăm să scrutăm puțin ceea ce se petrece în noi cînd suntem sufletește prinși de farmecul muzicii. Nici vorbă să devenim rînd pe rînd nefericiți, meditativi, exultanți, triumfători etc., adică în felul caleidoscopiei în care se schimbă imaginile unei simfonii sau unui quartet. Constatăm dimpotrivă — și aceasta este ascultarea exemplară! — că ne-am ridicat interior la o altitudine căreia nu i-am găsi ca simbol adecvat decît Olimpul: inaccesibilă vîltoarelor și stîhiilor, mai presus de ele. Am venit spre muzică aducînd cu noi mari frămîntări? Ei bine, dacă ne-am lăsat cu adevărat luați pe aripile ei, nimic din aceste frămîntări nu mai rămîne în centrul conștientiei. Faptul că muzica — chiar cînd e furtunoasă și tragică, bunăoară ca la un Ceaikovski sau Mahler — mai degrabă ne scoate din emoționalitate decît ne însurubează în ea, este cea mai bună dovadă că nu în domeniul sentimentelor trebuie căutat specificul ei expresiv. Căutînd cu orice preț și cu precădere afectele a căror exprimare ar fi urmărit-o compozitorul, mai degrabă ne depărtăm de Adevărul muzicii. Afectele sînt precum norii care pot face spiritele slabe și impresionabile să uite de prezența mereu eficientă, de suverana permanență a Soarelui.

George Bălan



Plastică

Galerii



Tapiserie de CORNELIA IONESCU-DRĂGUȘIN



ION GRIGORE: „FLORI GALBENE”

afara unor detalii de meserie în „artele focului”, ce pot fi degustate de cunoscători, formele expuse se impun ca sculpturi sau ca proiecte de sculptură monumentală. Formele dețin, în diverse grade, sugestii antropomorfe; organicitatea compoziției este caracteristica primă, la aceasta adăugându-se folosirea golului ca „energie” (cel puțin o lucrare dovedește o perfectă înțelegere a ideii lui Moore). De altfel, expunerea lui s-ar cere continuată în aer liber, în peisajul urban.

● ORIZONT

● La galeriile Orizont, Cornelia Ionescu-Dragușin expune 13 tapiserii la a treia expoziție personală.

Artista introduce, în câteva tapiserii de dimensiuni mai mari (Bistrița, Înălțimi, Broderie metalică) pe lângă elemente de ritmică industrială și siluete de muncitori — lucru destul de puțin frecvent în tapiseria noastră. Tapiseria folosită pentru „animarea” energică a unor încăperi cu destinație publică pare a conveni mai bine artistei decât tapiseria „intimistă” (2 variante Sărutul). Cum mixajul abstracție-silueta „transportată” nu se produce întotdeauna, cele mai bune rezultate artistice le deține în desfășurarea energetică a unor ritmuri abstracte (Marină).

● GALATEEA

● DUPĂ ce s-a făcut remarcant într-o serie de manifestări colective, Sorin Dumitrescu aduce în prima lui expoziție personală (galeria Galateea) 15 desene în tuș. Aceste desene, vădind de altfel înalte calități ce țin de domeniul „picturalului” au o directă legătură cu un consecvent program de heautognoză (cunoaștere de sine), titlurile fiind, în sensul „subiectivității”, individualității o indicație suplimentară: **Destăinuire, Revelație, Coșmar, Capriciu**. Sint de obicei, compoziții „deschise” ce aparțin, prin evidentă „intensificare” a mijloacelor formale, unui fond expresionist. Operația de investigare a profunzimilor complexe și torturate, specifică expresionismului și în direcția lui abstractă, conduce la o „proiecție a sentimentului”, la un spațiu patetic, rezultat din mișcări „exasperate”, seismografice ale aproape concomitentelor exaltări și negări. Dar linia și pata în infinite variații — căci Sorin Dumitrescu se dovedește un maestru al „negrurilor colorate” — nu sînt puse în slujba instabilității, a automatismelor legate de inconștient, ci sînt folosite pentru „creșterea conștiinței”, impresia generală în fața desenelor lui fiind de documente plastice ale unui om energic, iar energia, spunea Schlegel este mai mult decât simpla agilitate — de care, adăugăm, nu duce lipsă plastica noastră — ea este putere productivă.



ION GRIGORE: „HALTA CORNI”

● BRAȘOV

● PE harta țării, în 25 de centre, unde filialele și cenacurile Uniunii Artiștilor Plastici polarizează activitatea creatorilor de imagini și evenimente plastice, asistăm în ultimele săptămîni la un șir, aş spune, neîntrerupt de vernisaje. Se deschid tradiționalele saloane anuale care și-au consacrat actuala lor ediție celei de-a 25-a aniversări a proclamării Republicii, sărbătoarea situîndu-se, nu numai prin omagiala dedicație, ci prin conținutul însuși al expozițiilor, în centrul preocupărilor artistice.

Viața artistică brașoveană a înregistrat cu acest prilej un sporit mînunchi de manifestări. Pe temelul unor vechi tradiții, s-au sărbătorit aici, prin doua expoziții organizate succesiv la sala Astra a Muzeului brașovean, pe de o parte, tradițiile militante ale artei noastre așa cum s-au dezvoltat și afirmat în creația grafică de șevalet și a gravurii artiștilor brașoveni în ultimul sfert de secol; iar pe de altă parte, așa cum s-au dezvoltat tradițiile culturii noastre, în spiritul educației socialiste, în creșterea rețelei muzeale a întregului județ, muzeul prin întreaga sa activitate dovedindu-se a fi, deopotrivă, trezorer de valori, focar de cultură și educație patriotică.

Expoziția de grafică militanță, prin caracterul său retrospectiv, ne-a reamintit poziția militanță și atitudinea angajată a unei prestigioase personalități cum a fost aceea a pictorului Mattis Teutsch — o biografie artistică și cetățenească exemplară. I-am reînălțat la simeza expoziției pe cei mai mulți artiști brașoveni care practică tehnicile graficii și ale desenului, prezența lor mărturisind nu numai o continuitate în activitate, dar și o consecvență în atitudine. S-ar putea cita nume de artiști, din toate generațiile, s-ar putea trece în revistă lucrările, comentîndu-le împlinirea și valoarea lor, potențialul lor de eficiență și, prin toate acestea, intensitatea comunicării, care reușește, să cuprindă, să pună în evidență armonioasa colaborare dintre artiștii plastici români, maghiari și germani, ca trăsătură de rodnic inedit al artei brașovene (citit din catalogul expoziției).

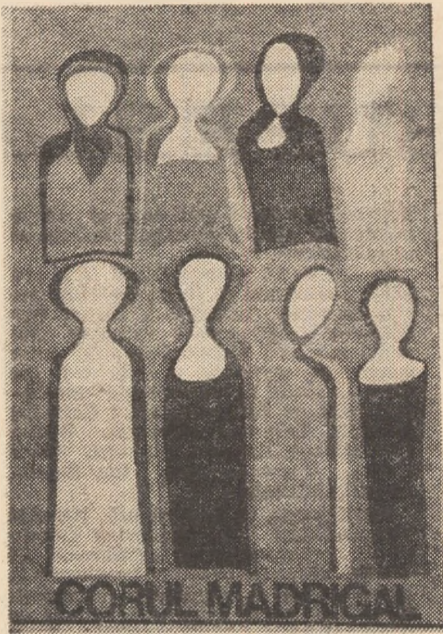
A treia manifestare, vernisajul salonului de toamnă 1972, pictură, grafică, sculptură, a căpătat o amploare deosebită realizîndu-se o dată cu inaugurarea noului local de expoziții al filialei brașovene a Uniunii Artiștilor Plastici, sala Victoria. Cuprinzător, spațiul de expunere a permis desfășurarea aerată a lucrărilor și compunerea logică a ansamblului care însumează o varietate de preocupări stilistice. Caracterul omagial accentuat de prezența mai bogată decât în alte dăți a afisului politic cu profil festiv, domeniu în care sînt reprezentați Harold Meschendörfer, Constantin Cazaen, Mircea Spinu, Ștefan Tinț și Gheorghe Körösi. În grupul afişelor consacrate aniversării Republicii, în general de tînută, concepute decorativ și cu elemente emblematice, Meschendörfer, grafician experimental și avizat, se arată în mod deosebit inventiv susținîndu-și mesajul prin intensitatea imaginii vizuale, intensitate dată de proliferarea formelor geometrice simple și ritmul cromatic. Un „Omagiu”, sculptură în lemn de Florin Codre, picturile în ulei „Proclamarea Republicii” de Effimie Modăleă, „30 Decembrie 1947” de Kaspar Teutsch, „Aniversare” de Mattis Ioan, „Aniversare” de Klement Bela, „Unitate” de Sanda Gheție Hîlohi, „Omagiu” de Zina Blănuță, „Solidaritate” de Alexandra Vasilechian și pictura în acuarelă „Aniversare” de Dinu Vasiu, structurează compoziția de ansamblu a salonului. Un panoramic brașovean simbolic semnat de Emilia Apostolescu, o amplă compoziție intitulată „Baraj” de Friedrich Bönches se adaugă în același sens programului omagial al expoziției. Cum aceasta este în același timp o confruntare cu publicul a fiecărui artist în parte se poate înregistra originala afirmare a lui Teodor Rusu, sugerînd ordonarea unui cert spațiu expresiv în tabloul intitulat „Uzina”, de asemenea o remarcabilă evoluție a peisagisticii lui Mihail Petrescu sau reevaluarea într-un spirit de nou realism a calităților de expresie conținute în imaginea aparent documentară din desenele lui Helfried Weiss. Dincolo de caracterul său omagial, actualul salon brașovean se poate oferi drept cîmp de dezbateri, ceea ce subliniază, în primul rînd, caracterul activ al vieții noastre artistice.

Horia Horșia

● SIMEZA

● TOT la prima expoziție personală este și sculptorul Florin Codre (galeria Simeza). De dimensiuni de-a dreptul impresionante, sculpturile lui în lemn — Stăhil, Vatră, Ursitoare, — sînt „verificate” în cadrul natural, în peisaj, prin fotografiile din reușitul catalog al expoziției (catalogul constituind astfel o altă expunere). Ele dovedesc un potențial constructor de monumente — lucrarea din tabăra de la Măgura, ediție 1971, fiind o remarcabilă realizare — pe deplin pregătit să participe la ceea ce s-a denumit, în mod foarte exact, naturalizarea estetică a naturii tehnice inconjurătoare.

Mihai Drișcu



● Expoziția de grafică, de afișe și de design a lui M. Gabudighian, care a avut loc la Ateneul tineretului, a relevat, din nou, talentul acestui artist, linia lui foarte modernă, capacitatea lui de exprimare sintetică, în limitele unui gust rafinat. În fotografie, un afiș pentru „Corul Madrigal”.

Radio Televiziune

Radio

Început; exigențe

● LA ÎNCEPUTUL anului — au trecut zilele sărbătorești ale revelionului — simțim parcă, mai pregnant decât oricând, nevoia de inedit; căutăm rubricile noi, vrem să descoperim noile formule ivite din experiența trecută. Dar până acum n-am observat nici o modificare de substanță în structura și alura programelor Radioului; doar **Invitațiile Euterpiei** au dispărut (s-a soluționat astfel, simplu și „fără complicații”, disputa în legătură cu lungimea și calitatea unei emisiuni).

● ÎN SCHIMB, aproape toate genurile de transmisiuni se metamorfozează acum în emisiuni-bilanț; nu e rău cînd aflăm cliți turiști ne-au vizitat țara (**Radio-club turistic**); ascultăm cu interes opiniile exigente despre anul editorial 1972 (**Revista literară Radio**). Se reiau bunele înregistrări ale lunii decembrie (recunoaștem fragmente).

● A 7-A ARTĂ, o rubrică în care interesul pentru creația românească a crescut, de la o vreme, tot mai mult. Ultima emisiune a fost concepută în întregime astfel — facem abstracție de enumerarea premiselor viitoare (dar și ele, în fond, fac parte din peisajul românesc, devin elemente de cultură filmică); se dezbat probleme teoretice, aplicate direct realității din studiourile noastre (**Dialoguri**: Florian Potra și Valerian Sava); se comentează cu seriozitate noile realizări ale cineaștilor noștri (Mircea Alexandrescu despre **Explozia**); chiar și escul semnat de Ecaterina Oproiu, meditație asupra evoluției celei de a șaptea arte în genere, se oprește tot asupra creatorilor noștri.

● REMARCAM că fragmentele unei transmisiuni radiofonice încep să fie concepute unitar; se abordează o problemă din mai multe perspective; totuși lipsește încă ordinea interioară. Dacă după prima cronică la piesa **Casa care a fugit pe ușă** ar fi răsunat semnalul, gongul final al **Rampeii**, nu ne-am fi născut, cu toate că „genericul” anunțat ne avertizase că vor fi mai multe intervenții critice. Lipsește încă legătura între rubrici, gradația ideatică.

A. C.

LIPSA ZĂPEZII

LIPSA zăpezii face ca această iarnă să semene cu una de demult. Miroase a nărtie de sorcovă, a absență, a nimic. Dar în oraș într-adevăr rulează filme bune. Și nu bate viscolul, nu crapă de ger caldarîmul, și totuși mergi liniștit acasă biciuit de crivățul lumii. Deschizi cartea lui Ion Ianoși, **Romanul unui oraș**, despre mitologia Petersburgului, roman omnivor: după citirea lui nu mai am nici o amintire personală despre acest oraș. Dar cartea îmi aduce aminte de un film văzut înainte de Anul Nou, un film despre același oraș, un film făcut de Manase Radnev. Imagini din nordul înghețat, burta mare a lumii suferind de frig și de aceea imblănită în cojoace mirosind a sălbăticiuni de taiga. Mirosul gheții din Leningrad l-am simțit subtil și aproape mistic. Literatura ne-a dat marele viciu de a mitiza orice imagine. Și în acel îngheț aburii căldurii omenesti ieșind cu pulsații cum ieșeau aburii din locomotivele vechi. Și arhitectura orașului pe care nu pot s-o explic decât ca pe un consemn național al supraviețuirii unui mare popor. Petersburg, Leningrad, ceva din splendorile istoriei, sensul și prețul ei. Manase Radnev a avut și buțul simț să comenteze puțin imaginea lăsîndu-l pe operator în libertate să se bucure de ce vede cu ochiul său ciclop.

Remarcăm de la o vreme preocuparea televiziunii pentru tratarea științifică a folclorului, apar tot mai rar imagini de la sat în care aerul să fie al operetei, iar costumele proaspăt sosite de la artizanate. Emisiunea **Străiele Părinților** a fost dedicată păstrării costumului vechi din părțile Gorjului până în zilele noastre. Emisiunea a fost documentată și a dat impresia de autenticitate, de firesc. Nu știu pentru ce se indignase o parte din lume că la Teleenciclopedie se dau prea des filme cu animale, acum a apărut în locul lor regina Glenda Jackson, adică Elisabeth R. sau altele cu nume. Ea părea culeasă ca struguri de pe un subțire vrej. Ședea teapănă la masa de montaj și urla în urechile celui care monta, pentru a realiza dialogul, cuvîntul: pig! Apoi se îndrepta către noi explicînd cît de important e dialogul în film. Gura ei de copil englez agățat într-o ramă de familie ne arăta pe fiecare centimetru pătrat că Glenda e o afurisită de regină. Zguduindu-se într-un mod dur, maritim, bretonul proaspăt vopsit cu infuzie de benedictină, regina serialului englez ne-a mărturisit că miracolul actorului stă în faptul că el are o emoție pe care o stăpînește și pe care o declanșează cînd vrea, o aruncă în cuvinte, și că în general îi trebuie bio-curenți cu care să umpli cuvintele și să ataci în formă maximă. Tot regina s-a arătat pe ea însăși jucînd două roluri: cum o femeie distruge (de la verbul destroy) un bărbat și cum invers. Mai puternică decât toate fiarele sacre ale cinematografului, Glenda Jackson ne-a prezentat, stînd pe o movilă de prune, prețul nou al talentului venind de undeva de prin locurile corpului unde e așezată și coroana.

Filmul serial **Pierduti în spațiu** are un „farmec imprecis”: adică se obrăznicește din ce în ce mai mult, e drept că se mai și catifelează pe măsură ce personajele înaintază în spațiul cosmic. La toate tendințele de luare în serios a acestui film am întîmpinat rezistențe. Nu se exagerează îndeajuns, pătrunderea pe altă planetă nu e pe măsura speranțelor noastre. Adunările și scăderile sînt aceleași ca și pe pămînt, deci ne vine să rămînem pe locuri dacă și acolo ca și aici se umblă cu ciori vopsite. Deci, pierduților, exagerați ca să vă credem cum că v-ați rătăcit în neant.

Gabriela Melinescu



Premieră teatrală la Televiziune: **Crimă în sat după Pierre Rouchet** în regia lui Matei Alexandru și Petre Sava Băleanu. În imagine, Ruxandra Țîngu și Matei Alexandru, interpreții rolurilor principale

Foto: Vasile Blendea

LA SUPERLATIV

● TRĂIM într-o minunată săptămîină oferită de radio și televiziune. Este atât de reconfortant să poți folosi superlativul, chiar dacă dintre toate gradele de comparație el este (foarte curios, nu-i așa?) cel mai puțin constructiv: dincolo de piscurile lui preînsoțite nu mai urmează nimic decât neantul, metamorfoză în fond tot a superlativului.

Duminică seara, Mihai Zirra ne-a oferit un **Profil teatral Aurel Munteanu**, actor remarcant de tinăr de Sadoveanu, Ibrăileanu, M. Codreanu, Ionel Teodorescu, Iorgu Iordan, adus de L. Rebreanu la Teatrul Național din București, aplaudat de public în Moliere, Shakespeare, T. Williams, Tolstoi, Horia Lovinescu... Alții alți celebri interpreți ar merita asemenea omagiale reconstituiri și spațiul dedicat teatrului scurt de duminică seara ni se pare a fi o gazdă ideală. Fie și numai o dată pe lună.

Reprezentativă prezența lui Helmut Helstorff de la Radiodifuziunea Republicii Democratice Germane, regizor al piesei **Obsesii de vilegiatură** de Hans Jürgen Bloch. Una dintre „obsesii” tinde să devină și a noastră, a nevillegiaturistilor: Casa Frumuseții pe care

fiecare oraș să o clădească și să o ocrotească pentru ca după modelul ei să înflorească.

În fiecare zi, pe programul II la ora 17,30, Sadoveanu și **Hanu Aneței** (serial în regia artistică a Elenei Negreanu). Și chiar dacă aburoasa cadență a prozei sadoveniene este puțin estompată, meritorie e inițiativa (pe cînd un serial al Momentelor lui Caragiale?), la fel interpretii: Costache Antoniu, George Calboreanu, Ștefan Ciubotărașu, Eugenia Popovici, Colea Răutu, Toma Caragiu, Ion Besoiu, Coca Andronescu...

Marți seara, la aceeași oră. Nu sînt **Turnul Eiffel** de Ecaterina Oproiu (radio, programul III) și **Hernani** de Victor Hugo (televiziune, programul I). Mare succes al stagiunilor românești și străine, piesa Ecaterinei Oproiu ne convinge cu grație și gravitate că nu sigur, absolut sigur nu sîntem Turnul Eiffel, lăsîndu-ne însă cu bunăștiință unei nesfîrșite dileme: atunci, la urma urmei, ce sîntem, oare? Cîl despre **Hernani** de la a cărei premieră se implinesc, la 25 februarie, 143 de ani, repunerca ei în scenă (adaptare pentru TV de Cornel Popa și Valentin Plătăreanu, regia Cornel Popa) ne

apare din capul locului ca un eveniment, căci sufletul nostru, etern călător între clasicitate și modernism, are atîta nevoie a se confrunta cu sine în focul unei asemenea intelectuale bălăii cum a fost cea simbolizată de piesa lui Victor Hugo...

În sfîrșit, miercuri, la radio, transmisiia unui text memorabil, **Unchiul Vania** de Cehov, într-o interpretare memorabilă: Nicolae Bălățeanu, Elvira Godeanu, Clody Bertola, Alexandru Critico, Emil Botta, Grigore Vasiliu Birlic (regia artistică Radu Beligan și Titi Acs).

Azi, la televiziune, Teatrul Național din Iași cu **Ducl**, comedie de Andi Andrieș (regia Victor Tudor Popa) iar miine, la radio, **Mesterul Manole** de Lucian Blaga (adaptare și regia artistică Dan Nasta) într-o altă interpretare decât a scenelor țării: Petre Gheorghiu, Ion Marinescu, Valeria Seciu, Ionescu Gion...

Hotărît lucru, superlativul, numai superlativul pot califica o săptămîină teatrală ca aceea pe care tocmai o străbăteam.

Ioana Mălin

Telecinema

Nevoia de operă

● LA VIRSTA Ioanei d'Arc, descoperisem opera și mergeam la școală, dimineața, pe Olteni, spre „Matei Basarab”, cîntînd în mintea mea **Trubadurul**, de la uvertură pînă la „Ia trupul meu în dar, dar iaaartă-l pe trubadur...” Intram în liceu cu Aria Spadei. Mă trezeam în laboratorul de chimie cu aria lui De Luna: „Eu să-l iert pe-al meu rival, curată nebunie...” Și deodată revenea Leonora: „Ia trupul meu în dar, dar iaaartă-l pe trubadur”. Nu mi se părea nimic ridicol în spectacolul meu interior. Nu mă întrebam de ce are loc, de ce am nevoie de el. Mă trezeam cîntînd în forțul meu interior, — după aceea repertoriul s-a lărgit și s-a îmbunătățit. Aveam — și mai am — zilele **Aidei**.

Am avut multe sedințe grele în care extrem de concentrat asupra subiectului și problemelor, auzeam deodată: „Doi băieți avea bătrînul conte...” Nu-mi venea să rid, cineva în adinec îmi interzicea atît plînsul cît și batjocura. Cineva avea grijă să schimbe placa pe acel gramofon din întinerie și puteam auzi — într-un context inadmisibil — „Vivat vinul ce-nșumează...” Nenumărate arii aveau — și mai au — cuvintele deformate, malformate de mine, congenital, ceea ce nu-mi dă nici un frison de incultură. Fiindcă Opera asta nu ține de cultura mea, ci de dezinformarea mea.

Nu stau să veghez nici la corectitudinea melodiilor, nici la exactitatea aparițiilor sau la rigoarea în sensuri a uverturii la **Maestrii cîntăreți**, izbucnită foarte realist în clipa urcării mele într-un taxi. Lucrurile ajung pînă la impudorare, pînă la taină, pînă la durere: sînt zile monstruoase însoțite de uvertura la **Liliacul**! Vreau să schimb placa, cer ceva corespunzător, știu că există atîtea opere corespunzătoare monstruosului din realitate, nu, cineva se încapățînează și-mi execută în cap numai uvertura la **Liliacul**, cu orchestra din Viena, de Anul Nou, cu Willy Boskowski la pupitrul, dirijor cu floare la butonieră, în fața unui strălucit parter de fracuri și hermine. Imaginea nu se potrivește, muzica e cu totul străină momentului — a-lămurile bat voioase, viorile vienezze scînteiază frenetic. Nu mă pot opune. Mi-e bine. N-am cui da socoteală. Nu mă pot bagateliza, nu vād nimic ridicol: posed o inconștientă și permanență stagiune lirică.

De aceea, trebuie să spun cu toată seriozitatea că din punctul meu de vedere fata din admirabilul film cel de vineri noaptea (**Prietenile lui Schorm**) avea dreptate, ea auzea adevărul (vesnica distincție faulkneriană dintre adevăr și dreptate) și nu era absolut deloc ridicolă: ea auzea tot timpul filmului muzica la **Freischütz**, de Karl-Marja von Weber. Tot ce se întîmpla în film — și se petrecea un fenomen foarte grav: pîtru adolescente chinuiau cu bună știință, cu acel viguroso instinct al răutății arbitrare, o colegă care părea ceva mai sensibilă, mai puțin mediocră și cam prea repede îndrăgostită — totul era comentat și montat cu scene mari din opera aceea minunată a cărei uvertură — îmi aduc foarte bine aminte — am auzit-o foarte clar, cîndva în timpul unei electrocardiogramme la Ascar. De multe ori lucrurile păreau și în film că n-au nici o legătură și într-adevăr era greu să găsești o justificare apariției unui cor costumat, grimal și incintat, în desfășurarea sa retorică și artificială, după scena în care mama e-roinci, întînsă pe canapea, deloc domniță, deloc leneșă, suportă cu voluptate un masaj. Ce legătură poate fi între o grădina zoologică și un cîntăreț de operă, întîns între două acute ale unei arii sfîșietoare? Pentru mințile repezi și avizate, acesta ar fi un procedeu parodic, foarte la modă în arta modernă a distanțării și persiflării. Se ride mult de operă în ultima vreme, se ride cu poftă de **Traviata** și **Aida**, se folosește pe larg — pentru a ridiculiza eroii și retorica lor, cu bune rezultate chiar — retorica din **Carmen** și **Tosca**. E foarte modern să te esclafezi de „Ți-am dat această floare, Carmen...”

Pentru inteligențele ceva mai lente, toarsoe mai mult spre biografia omului și autobiografia sa decât spre istoria perpetuei și utilei ricanări, procedeu acesta nu are nimic modern, e vechi de cînd omul se chinuie și e chinuit de ai lui, de ale lui, de pe vremea cînd o fată de vîrstă acesteia din film auzea voci și se ridea de ea, ca azi, la estradă, de „Boema”, dacă nu și mai vechi...

Nimic mai vulnerabil decât muzica noastră interioară, — desigur. Dar vai de cei invulnerabili la „Cerească Aida”, dimineața cînd te speli intens pe dinți...

Radu Cosașu





Poșta redacției

POEZIE

GHI. FILIP : Ar fi ceva, pe ici pe colo (mai cu seamă în „Scaunul de alături” și „Înconjurat de atâtea pasări”), dar mișcarea generală e inegală, șovăitoare, dominată de convenționalism și rutină livrescă.

DANIEL CONSTANTINESCU : Ceva mai bine în „Tîrziu”, dar, în ansamblu, lucrurile rămîn sub semnul unei binevoitoare calofilii duioase.

LIANA MARCU : E în fiecare cîte ceva (mai ales în „Poem”), dar n-a dispărut încă în mod hotărîtor o anumită rarefiere, inconsistență, un mod încă prea simplist și îngăduitor de a mînuî cuvîntul. Să sperăm că va fi din ce în ce mai bine.

MIRCEA PELLEA : Sînt, din păcate, niște pagini stingace, foarte departe de poezie și care, deci, nu pot năzui să vadă lumina tiparului.

LUCIAN BARBU : În „Vinovalii” și pe alocuri în altele, parcă se zăresc unele perspective, dar rămîn de regretat o anumită nonșalanță și superficialitate, care reduc tensiunea, valoarea, șansele.

MICHELANGELO : Furtună de vorbe, uneori pompoase, de cele mai multe ori goale — cu fel de fel de „abstracțiuni care concentrează determinări...” (?!), cu un „răsărit luciferic” (să știți că **luciferic** nu vine de la **luceafăr** !) sau cu „Euridice însinguratul, crai și demon al iubirii” (?!) — gargară semidocilă și plină de ifose care se prelungește și în versificările cîteodată „sunînd din coadă” dar nu și din miez. Mai e mult de citit și de învățat, deocamdată.

I. V. PERIAM : Scrieți (și trimiteți) prea mult ; nu mai prididim ! Și nu se zărește nici un progres, ci, dimpotrivă, un început de plafonare, un soi de „bandă rulantă” pe care curg în cadență — monoton și sărac — cuvintele. Oprii-vă pînă nu e prea tîrziu !

ANA SÎRB : Pînă una-alta, e mai folositor pentru dv. (și pentru noi toți !) să pătrundeți — cum ziceți — „cu adîncă profunzime” prin rafturile unei biblioteci serioase. Cu poezia e mai greu.

V. V. BOJU : Bănuielele nu se confirmă, din păcate. Flori de gheață, confecționate cu efort vizibil, după modele celebre (dar fără capacitatea lor de „emisie”).

CULAI CODIN : Pe undeva, s-ar părea că adie o boare lirică, dar „dacă **a-ți** reproduce ceva” nu merge de loc cu „anul II-filozofie” și nici cu titlul poemului „Inscripție pe banca pe care am învățat să scriu”.

FELIX CORA : E o frondă mai mult formală, adică — în ciuda tuturor intențiilor nonconformiste — pe o linie cumva tradițională (un fel de inventare repetată a bicicletei, cu anularea implicită a surprizei și mai ales a ingenuității). Dar semnele de poezie nu lipsesc și ele-și vor găsi, probabil, într-o zi, o expresie proprie.

S. PLANETARU : Parcă e (ciudat !) totul mai mic, mai scăzut, mai obișnuit decît părea la început. Parcă e mai mult retorism, mai multă osîrdie grafică convențională, cuminte, școlară, bătaia de aripi mai scurtă, cuvintele încălzite (cînd se încălzesc) mai puțin decît pretinde incandescența etc. Cîteva pagini ies din rînd, totuși, și ne îndulcesc nițel dezamăgirea : „Clopotele”, „Nostalgii”, „Dulce fagur de lumină”, „În lumea morților”, „Lîngă pădurea-ntunecată”. Să fie, oare, asta marginea cea mai de sus a lucrurilor ?

I. DERSIDAN : Printre prea multe nebulozități și aproximații, cîteva lucruri cîntă ceva mai limpede : „Pact”, „Îmblînziri sub cheie”, „Desenele virstei”, „Perenitate”. Nu s-ar putea oare împușina negurile și spori vibrația decisivă a luminii ?

DANIELA POPESCU : Parcă s-a ivit un murmur, încă vag, bănuît — asediat însă de prea multe vorbe, vorbe tocite, vorbe evazive, în doi peri. Un efort de concentrare s-ar cere, de limpezire. Să vedem.

G. AGARBICEANU : Osteneală grafică onorabilă, în canoane ușor învechite, care s-ar cere însuflețite de un flux liric nou, viguros, personal. Uneori, cam rar, vorbele se aprind, totuși, cîte puțin, măcar în perspectiva unei idei poetice promițătoare („Bal mascat”). Să mai vedem.

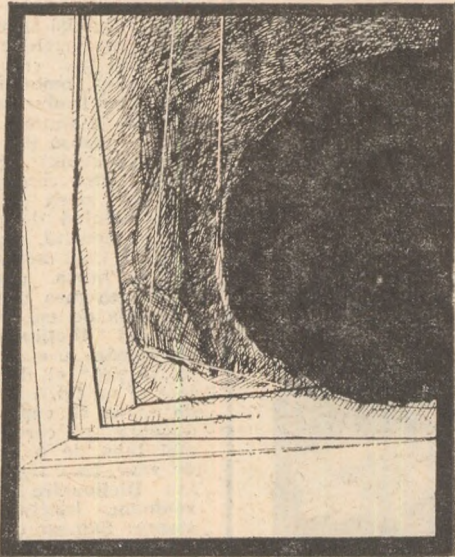
Index

La moară

Macin la moară
înaintea tatii.
Bătrînul mă privește resemnat, —
odată și el făcuse la fel.

Călare pe saci
băiatul meu așteaptă
să răsără și să apună
soarele.

VASILE DINCU



Cuvînt

Va-nflori odată marele cuvînt
Și va plînge învingătorul din mine
O, dar trebuie să se audă un cînt
Mare, cît o roată de pămînt
C-o iubire care vine și nu vine
Joc de-a dura cînd la tine, cînd la mine...

ARISTIDE BĂGIINA

Prin ierburi de sticlă

Mie mi-e foame pentru toți, și mi-e foame
pentru oglinzile ascunzînd în ceață
guri arse ; duc semințe de griu și de
plante nutritive — sorii aceștia purtînd
ealorii, zîmbete neînerzătoare.

Vin prin păduri și adun merele uitate
în ramuri ; am buzunarele pline,
sinul geme de rădăcini.

Mi-a scăzut puterea și genunchii încovoiați
îpă prin zloată, îpă prin ierburi de
sticlă ; palmele oboșite gem cu degetele
crispate.

La fărîm m-așteptați să vin,
nu v-ați pierdut încrederea în mine,
dar eu nu mai pot, m-apasă ca un blestem
poverile multe.

Și totuși trebuie să vin cu brațele
încărcate, istovit și cu lacrimi ascunse
în gene ;
trebuie să vin, tirîndu-mă pe brînci
prin noroaie mustînd, prin ierburi de sticlă.

Voi veni, țineți minte, mi-am încordat
toate puterile, mi s-au aprins ochii,
tălpile ard în neșire !
Voi veni chiar de-ar fi să fac ultimul drum,
nu vă pierdeți speranța.

ION ALEX. ANGHELUS

Peșirea mirelui noaptea

O, suflet vag plutitor în decembrie,
mai ales noaptea cînd în sobre veșminte
mirele doarme singur în camera din față,
cînd nimeni nu mai nuntește în jur
și ultimul lăutar s-a scurs în podea
ca o lacrimă neagră. O, mamă încărînd
la priveliștea fiului azvîrlit pe un pat,
cu țigările-alături — atît de tainic
aparținînd nopții, că în zadar luminarea
luptă din răspuțeri s-ațînă calea
armatelor oglinzii — din care-un sol călare
a și pătruns în casă... Ce departe
de propriul său chip e omul care moare.

TEODOR VASILACHE

Gest

Cînd mina se pierde în gest
rămîne doar o fluturare albă
de bun rămas
pentru dragostea mea
uitată de stele în
colțul camerei goale.

VIORICA IONESCU

Calul troian

Din dulcele lemn al alintului
părinții au construit calul troian
virîndu-mă-n pîntecul lui
aveam de cucerit cea mai splendidă
și cea mai bogată cetate
toate armele lor ascuțite brici
le simțeam atîrnîndu-mi în trup
erau și cîteva lucruri frumoase
după zidurile de marmură albă
în afară de onoruri și avere
mi se pare
poate zîmbetul arcașilor păzitori
poate risetul risipînd porumbei al copiilor
sau demnitatea de sfîncși a bătrînilor

și iată am pentru toți o pradă pregătită dar
doar pentru mine sînt gol
cu capul în pămînt
acum cînd mă întorc
ca o fecioară necinstită
amăgită cu un șirag de mărgele
eu învingătorul.

TUDOR CERNAUȚEANU

Telex

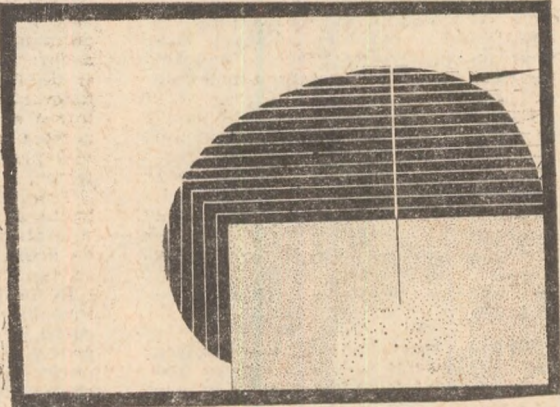
După ce caravana
A pornit prin deșert
Oamenii au început
Să moară pe rînd ;
Întîi escorta
Apoi cei escortați
Ultimul
A murit călăuza
A căruî fotografie
Apărea peste cîteva
Zile
Într-un mare cotidian,
Sub titlul :
„Moment banal al nisipului”.
Unde reporterul,
Încercînd să dea o
Explicație evenimentului,
Conchidea că
Deoarece pe cerul deșertului
Nu există nori
Caravana trebuie
Să fi murit
Din senin.

PETRU IONESCU

Insula

Mine de sulf în insula
cu fauni puri și simple depravate
de mă săruți mă voi preface
în stană de piatră
fereste-te iubite de nisip mișcător
și de priviri candide
golful murdărit de corăbii
privit de departe pare cerul
preschimbat în cascade cu nori tremurători
de aceea iubite fereste-ți ochiul
de gestul privirii, schimbă totul
pe lacrimi și mintuie patria faunilor
adormiți în stînci de sărutările
nimfelor înecate.

VIORICA IONESCU



Ochiul magic

Fiu sau nepot?

● ARTICOLUL lui Al. Piru, *Cincinat Pavelescu, epigramistul*, apărut în „România literară” nr. 1 din 1973, reamintește ducele epigramatice avute de Cincinat cu fratele său Ion Pavelescu și cu nepotul Mircea Pavelescu, elogiind — în fraza finală — simțul umorului care i-a stăpinit pe toți cei trei „Pavești”: „În familie (Mircea era fiul lui Ion Pavelescu, epigramist redutabil ca și fratele său Cincinat) rânirile, oricât de adânci, pentru triumful spiritului, nu erau interzise”.

Este adevărat că Ionel își acuza public fratele mai mare că îi „ciupește” epigramele. Mircea afirma că unchiul său e doar un biet „leu în agonie”, iar Cincinat aprecia atacul nepotului drept „lovitură de mărgar”, fără să se supere și plănuiind să editeze un volum de epigrame semnat de toți trei. Fiecare dintre ei ar fi trebuit să colaboreze cu câte 33 de bucăți. Cincinat scriind și prefața următoare: *Între Mircea tânăr și între Ionel / Ce-și ironizează fratele cam chel, / Cincinat, în toga anilor aperi / Ca Isus pe cruce între doi tîlhari*. Din păcate, moartea lui Cincinat a împiedicat realizarea acestui proiect.

Dar nu toată familia Paveștilor dovedea aceeași largă înțelegere pentru săgățile uneori prea ascuțite ale genului pe care Boileau l-ar fi dorit „un bon mot de deux rimes orné”. Și, mai ales, nu e adevărat că „Mircea era fiul lui Ion Pavelescu”. Precizarea a fost făcută chiar de

Mircea Pavelescu cu peste treizeci de ani în urmă, în *Amintiri despre Cincinat*, apărute în revista *Epigrama*, nr. 3, februarie 1939: „Tata, care era funcționar superior în finanțe, trăia oarecum izolat de ceilalți frați, așa că nu-i cunoșteam decât după fotografii. Ce-i drept, tata și-a dat toată osteneala să mă facă să-i memorez (au fost vreo șapte copii)”. Așadar, dintre cei șapte frați Pavelescu, singurii care au cochetat cu muzele au fost Cincinat și Ionel, iar Mircea Pavelescu (colaborator asiduă, prin anii 1928—1929, la „Bilete de papagal” a lui Tudor Arghezi și autorul volumului de versuri *Păsărea paradisului*, apărut la Iași, în colecția „Jurnalul literar” îngrijită de G. Călinescu, în 1938) nu este fiul lui Ionel Pavelescu, ci al altui frate, — „funcționar superior în finanțe”. Cum îl chema pe acest frate aflăm tot din amintirile lui Mircea Pavelescu: „Am de la el (Cincinat) doar un volum de epigrame cu următoarea dedicație: *Lui Mircea Pavelescu, ca să-mi fie / Nepot adevărat în tot ce scrie, / nerămînînd prin neglijență de stil / Numai băiatul fratelui Virgil*”. «Fratele Virgil», adică tata, avea reputația unui om foarte distrat în relațiile mondene. Totuși catrenul, inofensiv în aparență, a fost de natură să-l vexeze».

După cum și astăzi, dacă mai trăia, ar fi fost de natură „să-l vexeze” afirmația care-i răpește paternitatea asupra ultimului Pavelescu epigramist!

Al. Cerna-Rădulescu

● A APĂRUT recent, sub forma unui volum prezentat grafic aidoma altor volume din „Biblioteca pentru toți”, cataloagul acestei colecții. Destinată a fi un instrument de lucru, cataloagul organizează cuprinsul celor 700 de numere, apărute în nouă serii, după criterii cunoscute (alfabetic, în ordinea apariției, pe materii, pe culturi etc.) și izbuteste astfel un panoramic asupra activității editoriale a „Minervei”, chiar numai prin simpla trecere în revistă a listei aparițiilor.

Una din cele mai vechi colecții editoriale din țara noastră, destinată încă de la început să pună la îndemina cititorilor, la un preț redus, opere din fondul de aur al literaturii române și universale, a înglobat, pe parcursul ultimelor 700 de numere, amplificându-și astfel sfera de cuprindere, pe lângă



volum de proză, versuri, teatru și eseuri, lucrări de informare generală (precum acea „Lume a filmului” a lui Ion Barna), importante sinteze istorice (Nicolae Iorga, Charles Diehl), reeditări de clasici sau contemporani.

Această apariție ne rememorează „cataloagul” editat cîndva de revista „Secolul 20”, un alt instrument de utilitate nedezmîntită, și ne stîrnete o veche nostalgie: pe cînd asemenea lucrări dedicate fie importanțelor colecții apărute și în alte edituri, fie publicațiilor periodice cu pondere?

m.p.

PESCUITORUL DE PERLE

DIN CE OSINZA SE FACE SLĂNINA?

● UN ARHITECT — e vorba de arh. G. Paring din Alba Iulia, cititor al rubricii noastre — caută, în *Dictionarul francez-român* (Ed. Științifică, 1967), traducerea cuvîntului *fleche* (săgeată), și a nume traduceră exactă a accepțiunii pe care o are cuvîntul în specialitatea sa. Și se dumirește că e vorba de ceea ce arhitecții numesc „acoperiș în săgeată”.

Bun. Dar și-aruncă, în timp, privirile îndreptate mai jos și găsește alt cuvînt, omonim celui dintîi, cu traducerea respectivă. Și anume: „fleche s. f. — osînză de pe spinarea porcului”. Și cititorul nostru comentează: „Dacă zicea (Dictionarul): *slănină* de pe spinarea porcului, era ca la rumâni. Căci osînză e numai pe burta porcului”.

Părerea mea (dacă mai e nevoie de ea) este că actualul *Dictionar francez-român* n-avea nevoie „să zică” el, de la sine, în nici un fel. I-ar fi fost de ajuns să copieze traducerea pe care, acum mai bine de o jumătate de veac, ne-a dat-o, în al său *Dictionaire francais-roumain*, bătrînul Constantin Șăncănu, zicînd simplu: *suviță de slănină*. Nu-i totdeauna bine să faci ca vechia Italie: *da se* (prin sine, singură, fără ajutoare). Uneori e mai bine să faci apel la înaintași care, și ei, știau cite ceva. Zău așa! În felul acesta, te arăți poate mai puțin gras, dar în nici un caz, nu vei fi cu osînză prost plasată.

O LUPTA REȘITEANĂ CORP LA CORP

● NU ȘTIU dacă trînta de la Reșița mai durează încă. Dar într-o scrisoare mai veche a tînrului Leoni Acriuga, elev al Școlii profesionale U.C.M.R., bălălia era în toi — și singeroasă. Între el, tînrul nostru cititor, și două eleve de la Liceul nr. 2 din localitate.

Din ce se luă? Licenele — pe numele mic Cristina și Maria, că numele de familie al fiicăreia nu-mi este comunicat — susțin că acel CURAT MURDAR! al lui Ghiță Pristanda din *O scrisoare pierdută* ar fi un nonsens. Tînrul Acriuga susține, dimpotrivă, că nu e vorba de un

nonsens, ci de altceva. Sînt solicitat să-mi dau și eu cu părerea. O fac bucuros, nu atît pentru că disputa în sine e interesantă, dezvăluind frumosele preocupări ale unor elevi, cît mai ales dintr-o pricină ce se vedează mai jos.

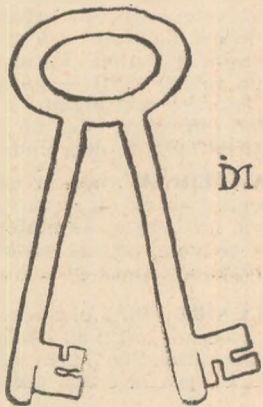
Pînă a ajunge la un „verdict”, socot de neapărată trebuință să ne amintim ce înseamnă nonsens. Cuvîntul însuși ne-o spune: ceva fără (non) înțeles (sens.). Expresia polițului *Curat murdar!* este lipsită de înțeles? Nu e nici măcar absurd. Polițaiul mai zice: *Curat caraghios*, *curat mișel*, *curat constituțional* etc. E ceva absurd în toate acestea? Tînrul Acriuga ne arată că s-a bucurat mult cînd a găsit, într-un articol din „România literară”, explicația dată acestui „curat” de către insușul nostru critic Șerban Cioculescu, a cărui una dintre „specialități” e tocmai Caraghiale, și care pune semnul egalității între „curat” și „într-adevăr”. Nu se poate o traducere mai justă. Să aplicăm traducerea și să spunem: *adevărat caraghios*, *adevărat mișel* etc. — cum și „adevărat murdar” — și vom constata că nu poate fi vorba de ceva fără înțeles, de ceva absurd. Mai mult. Să presupunem că, printre adjectivele cu care Tipărescu îl blagoslovese pe Catavencu, ar fi fost și *mincinos*, la care, ca de obicei, Pristanda s-ar fi grăbit să aprobe: *adevărat mincinos!* Nici în acest caz nu avem a face cu vreo absurditate. Absurdul e

atîns într-altă replică a polițaiului, atunci cînd spune: „curat violare de domiciliu! da' umflați-l!” De ce totuși ridem la acest „curat murdar!”? Tînrul Acriuga, în argumentarea sa, subliniază, pe drept, „automatismul lui Pristanda”, care „ilustrează „slugăria” i-pochimenului și totodată sărăcia și a vocabularului, și a gândirii lui. Într-adevăr, e vorba de un ridicul *tic verbal*, o nomenclatură de cuvinte, neavînd „în sine” nimic absurd.

Mă alătur deci susținerilor corespondentului meu.

Ceea ce mă desparte de dînsul e presupunerea sa că „fetele” nu vor să-i „refuză” dreptatea „pentru că știu că eu sînt elev la școala profesională, iar ele liceene”. Și corespondentul meu întreabă patetic: „Oare un viitor muncitor nu poate avea dreptate într-o chestiune literară?” Ba, cum s-a și văzut, poate perfect de bine — o aibă. Refuz a crede că, în zilele noastre și în societatea noastră, cineva e în stare să privească la un muncitor de sus de tot. Îmi îndemn tînrul cititor să alunge grabnic de la sine acest *curat absurd*, „complex de inferioritate”. Un muncitor bun e mult mai bun decît un intelectual prost, chiar prevăzută cu „cele mai superioare” patalamale. Și, după felul cum gîndește și scrie, deduc că tînrul Acriuga va ajunge un foarte bun muncitor. Pentru care, de pe acum, îl felicit.

Profesorul HADDOCK



Din colecția de obiecte imposibile a lui ION DOGAR-MARINESCU

CUTIA DE SCRISORI

Anti „Love Story”

● APARIȚIA în românește la editura Univers, colecția Meridiane, a marelui și inconsistentului succes al lui E. Segal, *Love Story* împune, cred, o discuție mai serioasă despre această carte, care, beneficiind de sprijinul cîtorva condeie derutate, ar putea lăsa impresia că avem de-a face cu una din marile realizări ale literaturii mondiale actuale.

Faptul ar constitui o gratuită sursă de confuzie a valorilor într-un domeniu în care și așa lucrurile nu sînt totdeauna limpezi și nete, ca în matematică să zicem, și ar duce la degradarea ideii de literatură în mintea cititorului mai puțin avizat.

Prefața semnată de A. Brezianu (care este și traducătorul cărții) pare să strîngă la un loc toată seria de argumente folosite de admiratorii lui E. Segal.

Este necesară mai întîi precizarea cîtorva principii în forma lor cea mai nudă orientative pentru cele ce vor urma.

Orice mare artist, deci și scriitor,

ne propune prin opera pe care o creează o viziune a sa asupra lumii, asupra omului. Opera este un „model” al lumii inventat de artist tocmai pentru a ne „exemplifica” această viziune. Valoarea operei este legată de adîncimea și adevărul viziunii sale asupra lumii, asupra condiției omului și de fiorul dat de această tentativă demiurgică de regîndire a existenței într-o nouă ordine, în măsura în care acestea și-au găsit intruparea potrivită pentru a fi comunicate, „demonstrate”.

Transcrierea ca atare a unor fapte brute de viață nu este interesantă ca literatură. Literatura începe numai de acolo de unde scriitorul începe să se exprime pe sine.

În prefața amintită, A. Brezianu, invocînd marelui succes de public al cărții și plînsul pe care lectura ei l-a provocat cititorilor, conchide cu superioritate și suficiență că *Love Story* este o mare operă literară și anume, țînd de genul tragic. Mărturisim că nu cunoaștem o descoperire

mai senzațională decît aceasta în materie de literatură de la celebra descoperire făcută de eroul lui Moliere privitoare la proză. Falsitatea concluziei recenzentului este evidentă: dacă se observă că avem de-a face cu o argumentare care vorbește de fapt despre o calitate extraliterară a scrierii. Că noi ne emoționăm, plîngem în fața tragediilor semenilor noștri este un lucru sfînt, față de care avem cu toții cel mai profund respect, dar povestirile unor asemenea tragedii nu se constituie automat ca opere literare de valoare și nimeni nu le-a declarat capodopere atunci cînd apar în ziare. Fără a bagateliza lacrima umană, cum ne acuza A. Brezianu, ci tocmai din contra, nu trebuie să confundăm lucrurile. Mai degrabă cei care scot la vînzare suferința în ambalaj literar și cei care tîmbliază ne-reușitele artistice cu sfîntința lacrimii umane profanează aceste sacre trăsături omenești. A aduce lacrima ca argument într-o astfel de discuție seamănă mai repede a „șantaj” sentimental decît a judecată de valoare.

Love Story este o poveste tragică fictivă, copiată după modelul povestilor tragice adevărate, difuzate prin mass-media, care ne umplu sufletul de o omenească durere, dar care nu este și nu poate fi numai prin atît operă literară de valoare.

Din povestirea lui E. Segal lipsește acel inedit care face legitimă o operă de artă. De aceea scriitura este devitalizată de tradițională și este de mirare cum de s-a impus ea lui A. Brezianu în asemenea grad încît să o considere punctul de rezistență al cărții și să afirme că avem de-a face

cu o formulă nouă care va revoluționa tehnica artei cuvîntului, evident scris (deci tot galaxia Gutenberg pe dos de cum afirmă A. B.), formulă de care critica literară a fost cu totul depășită în obtuzitatea ei.

Cu *Love Story* sîntem în absența creației, deci în absența artei.

După cum observă A. Brezianu, E. Segal a găsit cu *Love Story* o scurtătură de a ajunge la cititori, dar trebuie adăugat că pe acest drum nu a descoperit nimic și a ajuns la această cu mîna goală; este vorba de o scurtătură a ignoranțului, de un „scurt-circuit”, ca să rămînem pe terenul metaforic al lui A. Brezianu.

Love Story este la îndemîna oricărui scriitor de mîna a doua care ar avea fie naivitatea, fie cinismul cerut de o atare întreprindere.

În această perspectivă, invocarea personalității strivitoare a lui Aristotel și a modelului monumental al tragediei antice în sprijinul cărții lui E. Segal — cel mai puțin ce se poate spune este că ne apare ca o inadecvare a mijloacelor la scop.

Se face apel și la o personalitate contemporană, să gireze cu prestigiul ei de ultimă oră justifica opiniei lui A. Brezianu despre *Love Story*. Insistențele referiri confuze la teoriile lui Mac-Luhan nu sînt însă la obiect și servesc rău discursul patetic dar superficial și în deficit de gust al traducătorului care a crezut că vs sporii literatura de limbă română cu o capodoperă, dar nu ne-a oferit decît ultima modă a literaturii de consum

I.P.

DIN LIRICA PAKISTANEZĂ

● NĂSCUT în 1877, s-a stins din viață la Lahore, în 1938. Între 1905 și 1908 a predat în diferite universități europene istoria, filosofia și cultura Orientului.

A publicat numeroase volume de versuri în limbile urdu și persană, dintre care cităm: „Mesajul Orientului”, „Tainele personalității”, „Zvonul elopetilor de caravană” și „Război prezentului.”

Mesajul social-filosofic al poeziilor sale îl situează în rândul marilor umanisti ai epocii noastre.



Clădirea Muzeului din Lahore

Muhammad Iqbal

Evocare

— fragment —

Din ochi îmi mustea roua lacrimilor
Fiindcă duceam povara acestui foc
ascuns
Atunci am învățat candela să ardă
cu inima deschisă
Pe cind mă mistuiam în taină,
fără să știe lumea
Pină la urmă vilvătăile mi-au
răbufnit din păr
Focul mi s-a scurs pe vinele
gîndurilor
Privighetoarea mea i-a cules
scînteile
Și călîte ca oțelul le-a turnat
în cîntec.

Ghazal

Dacă steaua inebunește pe cer,
e a ta sau a mea ?
Lumii de ce să-i duc grija ?
E a ta sau a mea ?
Cine-i de vină Doamne, dacă
furtuna dragostei
Nu mai vîiește-n spațiu ? Celălalt
tărîm e al tău sau al meu ?
In zorii zilei ingerul cum
de-a-ndrăznit să spună nu,
Nu-mi dau seama ; dacă-i
duhovnicul meu sau al tău ?
Gabriel și Profetul e al tău
și al tău e Coranul
Dar cuvîntul blind al poetului
e al tău sau al meu ?
Această stea îți luminează lumea
omule de țărîna.
Dacă se prăbușește, pierderea
e a ta sau a mea ?

Vulturul

Am părăsit țărîmul acestei lumi de lut în care minearea și băutura
potolește dorințele
Deșertul mă atrage eu-a sa singurătate ; din prima zi am sufletul
pustnicului.
Nu-mi place nici adierea vîntului nici florile ; îmi lipsese cîntecul
și frigurile primejdioase ale îndrăgostitului.
Trebuie să mă feresc de flîntețe din grădini, căci sînt prea fermecătoare.
Credința războinicului tînăr e mai bărbătească și eficace în vijelia
deșertului.
Nu sînt infometat de porumbel și nici de turturea ; viața de pustnic
e viața vulturului.
Năpustirea asupra prăzii, plutirea, apoi din nou săgetarea ? Pretext
să infierbinți un singe leneș.
Acest răsărit și apus sînt universul potîrniciei ; al meu e-albastrul
cerului nemărginit.
Sînt pustnicul împărăției păsărilor : vulturul nu-și clădește cuib.

Traduceri de D. MARIAN

Caria de carte

Un fluture-ntr-o noapte îi spuse
murmurînd
cariei de carte din biblioteca mea :
„O, cită-nvățătură se află-n Fariabi
și cită adîncime găsi la Ibn-Sina;
eu totuși nu-nțelesei nimic din
rostul vieții,
și-aceeași suferință mereu voi
indura !
Cu aripi pe jumate de focul
vieții arse,
răspunse acel flutur, vorbind pe
limba sa:
„O, nu în carte îți dezmiardă viața,
prefă-o-n foc și să te ardă viața !”

Viață și muncă

(Răspuns lui Heine)

Odată-neremenitul țărîm vorbi în
vînt:
„Exist, nimic nu-i cunoscut
pe-acest pămînt”.
Valu-atunci, uimit de sine-i spuse :
„Exist dacă mă mișc, de nu, eu
nici nu sînt”.

Traducere de OTTO STARCK

DIN LIRICA IRANIANĂ

Saie

● S-A născut în 1927 la Rašt. Astăzi este poate cel mai cunoscut poet iranian. Are o bogată activitate poetică. Cele mai populare culegeri de versuri sînt „Primele cîntece”, „Miraj”, „Ciorna”, „Înainte zorilor”, „Pămînt”.

Pace

Legănarea leagănului
Îngînarea cîntecului de leagăn
Pulsația sevei
Sub petale umede de floare
Zborul fluturelui
Ciripitul vrăbiei
Strălucirea rațiunii în privire
Focul dorinței mute
Privirea exaltată
Zoritul sărut al iubirii
Zîmbetul gingaș al florilor albe
În pârul logodnicei

*

Legănarea leagănului
Îngînarea cîntecului de leagăn.

Nader Naderpur

● S-A născut în 1929 la Teheran. În 1954 apare prima lui culegere de versuri „Ochi și miini”, după care urmează „Zîna cupci”, „Poezia strugurelui”, „Tămăduitorul”.

*

Cîteva mii de femei
Cîteva mii de bărbați
Femei cu basmale pe cap
Bărbați cu aba pe umeri.
O cupolă de aur
Cu herze bătrîne
O grădină murdară
Cu cîțiva copaci
Lipsită de vorbe
Lipsită de risete
Un lac pe jumătate plin
Cu apă verde
Cîteva ciori
Pe colț de stîncă
Mulțime de săraci
La fiecare pas
Turbane albe
Chipuri întunecate.

Siavus Kesrai

TÎNAR poet, a cărui primă culegere de versuri „Glasul” e urmată de poemul „Araș arcașul” în care reia tema unei vechi legende persane despre viteazul Aras, cîntat încă de Firdousi, și pe care o prelucrează într-o manieră modernă.

Muncitoarea cîmpurilor de orez

Cerul răsturnat în albastrul riului
Licărirea tristă a asfințitului.
O fată la malul apei
Pe o piatră albă
Sub cerul albastru
Își spală picioarele pline de noroi
și praf.
Își spală picioarele și gîndește :
„Munca,
Munca pe cîmpurile de orez.”
În adîncul riului albastru
Cîlăște singuratica stea de seară
Iar siluetei întunecate
Care stă pe acea piatră albă
I s-au despletit cozile pe apă
Privirea i s-a pierdut în cîmpurile
de orez.

Asfaltatorii

Pustiu arzător
Drum plin de soare
Suflete dogoritoare de vînt
Soare impietrit
Tăcere nemărginită
Un cort negru
Nisip incandescent
Puțuri cu ochi ușați
Siluetele cîtorva bărbați
În perdeaua de praf
Un ulcior, cîteva lopeti
Oboseală și muncă.

Traduceri de Viorel BAGEACU



CEA mai nouă carte a poetei Ingeborg Bachmann, *Malina* (apărută în 1971, la editura Suhrkamp), poate fi, numai prin convenție literară, denumită un roman. În realitate ea continuă literatura lirică a scriitoarei, și poate fi considerată mai degrabă ca un lung poem cu note mai accentuate, mai necontrolat lirice decât au de obicei versurile ei, dar, pe de altă parte, cu implicații mai grave și mai urgente (Ingeborg Bachmann — născută în 1926 la Innsbruck, cu studiile de filosofie desăvârșite printr-o teză despre „Valențele critice ale ontologiei existențiale ale lui Heidegger” și deținătoare — în 1959 — a catedrei de poezică de la Universitatea din Frankfurt este cunoscută mai ales ca reprezentantă de seamă a liricii austriece postbelice. Volumele sale de poezie *Timpul pășuit*, 1953, *Invocarea Ursei Mari*, 1956 și de nuvele, *Cei de al treizezecilea an*, 1961, au fost distinse cu unele dintre cele mai însemnate premii literare ale Austriei și Germaniei Federale, și scrierile sale figurează în multe antologii reprezentative de lirică sau proză

contemporană. Ea este de asemenea cunoscută ca esecistă, mai ales pentru profesiunile de credință prin care a definit răspunderea scriitorului în epoca actuală — în conferința rostită la acceptarea premiului pentru radio-dramaturgie, în 1959, și în prelegerile universitare de la Frankfurt: „Prin tot ceea ce facem, gândim și simțim, ne străduim în permanență să răzvim în afară. E mereu trează în noi dorința de a depăși limitele care ne sînt impuse... Este pentru mine limpede că trebuie însă să ne menținem în cadrele inteligibilului, că nu există posibilitatea evadării din societate și că ceea ce ne revine nouă este sarcina de a ne sprijini unii pe alții. Înăuntrul acestui cadru însă trebuie să ne menținem privilegiile îndreptate către desăvîrsire, către ceea ce pare imposibil, inaccesibil, fie aceasta în iubire, în libertate sau în orice alt ideal vital pentru oameni. Și tocmai în cumpănirea aceasta a imposibilului cu posibilul ne extindem tot mai mult posibilitățile noastre omenești. Și tot astfel cum scriitorul caută să-și îndemne semenii, prin reprezentările artei sale, să accedă la adevăr, tot astfel și semenii săi îl încurajează pe el atunci cînd, acceptîndu-l sau criticîndu-l, îi dau să înțeleagă faptul că așteaptă de la el adevărul și că doresc să se lase conduși spre locul de unde și ei își pot deschide ochii spre acest adevăr. Pentru că adevărul este accesibil omului”.

Critica a văzut în poeziile și nuvelele Ingeborgei Bachmann tocmai această străduință de a împinge limitele expresivității artistice cît mai departe cu putință, pentru a anexa sensibilității omenești teritoriile sufletești pe care tragediile istoriei contemporane le-au amenințat și le-au devastat alături de dureros în anii războiului. Din acest punct de vedere, poezia sa a fost apreciată — pro-

habil cu îndreptățire — ca o încercare de a exprima în termeni actuali lupta pentru supraviețuirea omenească, tot așa cum reum citeva decenii se exprima în proza la fel de dramatică a lui Kafka, de exemplu. „În literatura acestei scriitoare e evidentă tendința spre nou — scria un critic vest-german, Bernhard Rang, într-unul din studiile importante de sinteză consacrate epicii germane în secolul nostru (*Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, Francke, Bern-München, 1967). Însă și la ea este vorba de a ilumina existența omenească, de a deslusi sensurile, și aici precumpănește — ca la orice urmaș al lui Kafka — alegoricul și simbolicul, încifrarea tainicului, nedeslusitului, adîncului. Limba însăși începe să se moduleze, cronologia convențională se pierde. Însă tema rămîne omul, viața și suferința ascunsă, însă adevărată”.

Fără a fi, ceea ce se numește, ermetice, poemele scrise de Ingeborg Bachmann (din care, de altfel, cititorilor noștri le sînt cunoscute piese reprezentative în antologiile de traduceri din lirica germană și austriacă contemporană, apărute anii trecuți în Biblioteca pentru toți) păstrează o austeritate stranie a expresiei, un fel de licărire stelară, înghețată a versului, exprimînd tocmai conștiința poetei că se mișcă dincolo de hotarele obișnuite ale experienței, într-un teritoriu, dacă nu necunoscut cu totul, în orice caz pe jumătate uitat, și a cărui re-cucerire o întreprinde acum. „Realizările cu adevărat mari ale literaturii din ultimii cincizeci de ani — spunea odată Ingeborg Bachmann — cele care fac să se întrezărească o nouă literatură, nu au fost atinse pentru că s-ar fi făcut experimentări cu stilul, pentru că scriitorul și-ar fi pus în gând să se exprime cînd într-un fel, cînd într-altul, pentru că ar fi dorit să

fie modern, ci întotdeauna pentru că, dintr-o anume recunoaștere, s-a iscat o gândire nouă care a dat iarăși un impuls pentru că, mai presus de orice dorință de a fi moral, a existat o aspirație morală autentică destul de puternică pentru a înțelege și a dezvolta o necesitate morală”.

O asemenea aspirație morală de a re prezenta experiența omului contemporan a stat, fără îndoială, la originea romanului *Malina*, cu care Ingeborg Bachmann a revenit în actualitatea literară după o pauză de mai mulți ani și această aspirație conferă valoare cărții, la prima vedere dificilă și derutantă, în ciuda frumuseților lirice evidente la fiecare pagină. *Malina* este monologul unei femei de vîrstă mijlocie, cu o experiență de viață care i-a marcat profund psihologia, și care, stabilită la Viena în prezent, alături de un bărbat — Malin, însumi — ce părușe o vreme că-i asigură echilibrul sufleteș, descoperă o iubire ciudată, în cel mai înalt grad absorbantă față de un om, din a cărui existență nu cunoaște decât semnele trecutului, — doi copii — dar pe care îl „recunoaște”, c. în tradiția marilor iubiri medievale, și de care o vreme se lasă dominată desființator. În cele trei părți ale sale, romanul reproduce evoluția acestei iubiri (pe care numai treptat o înțelegem și fiind un simbol pentru o experiență de viață mai profundă): de la dominația totală, care o anihilează pe povestitoare în propria ei persoană, printr-o criză în care ea își amintește de acea experiență din trecut, o vreme serios amenințîndu-și sănătatea mintală (experiență descrisă în carte în termenii unei obsesii oedipiene față de tatăl eroinei care, mai demult, i-ar fi provocat acesteia o traumă psihologică stăruitoare, ce urmare poate a divorțului, ca urmare

Țara de ceață

Iarna fuge iubita mea
printre sălbăticiunile pădurii.
Trebuie să mă întorc înainte de zori,
și vulpea știe asta și ride.
Cum se întoarce norii! Și-mi luneca
în gulerul imblănit al mantiei
apăsarea gheței încei topindu-se.

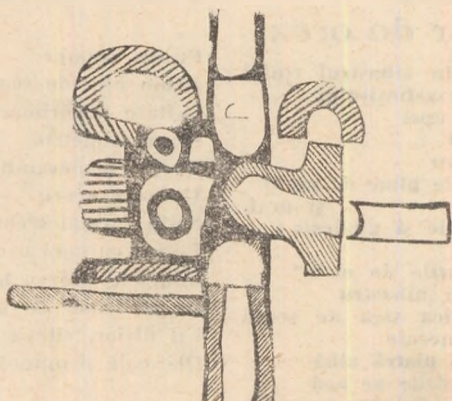
Iarna iubita mea este
un copac printre arbori, și cheama
ciorile bînuite de nenoroc
în dantelăria crengilor ei. Și ea știe
că vîntul, atunci cînd se întuneacă,
îi infoaie rochia de seară, țepănă acum,
bătută cu promoroacă, și m-alungă spre casă.

Iarna iubita mea lunecă
printre pești și e mută.
Ascultător apelor, care pinza
curgerii lor dinlăuntru o tremură,
eu stau pe tîrm și privesc,
pinza cînd mă gonesc sloiurile,
cum ea se cufundă cum unduiește.

Și chemarea de vîntătoare a păsării
iar mă izbeste, cînd se arcuiește incremenit
zborul ei asupra mi, și fug
pe cîmpul deschis: ea jumulește de pene
cocosii și mi azvîrle un os de iades
alb. Eu mi-l prind de gît.
Și mereu mai departe prin fulgii amari

Fără credință este iubirea mea,
și eu știu se țearăna cîteodată
pe locurile ei înalte către oraș,
prin baruri, sărută cu firul de pai
adînc pe gură paharele,
și-i vin în minte vorbele pentru toți.
Dar vorbirea aceasta eu n-o înțeleg

Țara de ceață eu am văzut-o,
înima de ceață eu am înghițit-o.



Ingeborg

MALINA (fragment)



bucăți mari de tîrm cu cioturi de salcîm erau smulse și duse la vale de ape. Pie-reau insule, și alte insule se înălțau scuturîndu-se dintre valuri, schimbîndu-și de la o zi la alta forma și întinderea, și astfel pusta întreagă trăia, mereu schimbătoare, pînă în ziua cînd șesul și insulele aveau să dispară sub valurile mereu mai sus înălțîndu-se. Pe cer se tirau nori spumoși, dar colinele albastrii ale țării prîntesei nu răsăreau dintre ape cit vedeai cu ochii. Ea nu știa unde se află acum, nu cunoștea colinele acestea prevestitoare ale Carpaților, toate atunci lipsite de nume, nu vedea nici mlaștinile care se nașteau aici lingă apele Dunării.

Pe un banc de prundiș cobori de pe armăsarul ei cel negru care nu putea să răzbată mai departe, și privi spre valurile tot mai tulburi și simțindu-se năpădită de spaimă, pentru că acesta era semnul că apele sînt în creștere și nu vedea în jurul ei în șesul neprimitor nici o cale de scăpare peste ierburile, vîntul și apele care o înconjurau. Își mină atunci de căpăstru mai departe calul, covîrșită de împărăția aceasta a singurătății, împărăția zăvorîtă oricăror dorințe, unde ajunsese acum. Începuse să caute în jurul ei un loc de innoptare, căci soarele coborîse în zare, și viețuitoarea aceasta monstruoasă care era fluviul își făcea auzită tot mai răsunătoare icnetele și glasurile, suspinele, risul său cotropitor peste tîrmurile de piatră, șoptele dulci la cite un cot linistit cu ape moarte, gîfîitul tulbure, mormăitul furios pe prundiș, înconjurînd-o odată cu toată suflarea cîmpiei. Stoluri de ciori cenușii se apropiau odată cu lăsarea serii și cormoranii începuseră să se îște pe tîrm, berzele să pescuiască prin ape și păsările de tot felul ale lăstărișului se roteau cu țipete ascuțite, pînă departe răzbătînd, prin văzduh.

Prîntesei i se vorbea încă de pe cînd era copil despre ținuturile acestea posomorite ale Dunării, despre insulele lui fermecate, unde puteai să mori de foame, dar care uneori îmbrăcau chipuri ciudate și unde fremăta minioasă viața adîncurilor. Prîntesei i se părea că insula întreagă pe care se afla ea începuse să-i tremure sub tălpi, și dintr-o dată revărsările murmurătoare ale apei îi suflară spaimă pe față, și o cuprinsese frica și o nelămurită uimire, o neliniște pînă atunci necunoscută care se ridica în jurul ei din șes. Ceva amenințător și adînc se înălța de pe această cîmpie și se așeza apăsător pe inima prîntesei. Ajunsesse la fronturile lu-

Bachmann

te a unei agresii directe asupra unei inesei) și, în sfârșit, în ultima te a cărții, pînă în momentul cînd atoearea constată că iubirea se stin-Romanul pare să fie deci povestirea i înfringeri sufletești. — în anecdota îi, odată ce constată înstrăinarea fa-de iubitu ei, povestitoarea, rămasă gură cu Malina, se ridică liniștită de scaun și, făcînd cîtiva pași, intră în etele camerei din fața ei, rămînînd lo închisă. Imobilă spectatoare a ulti-or gesturi ale partenerului ei văzut dată într-o singurătate totală, parcă toldeaua acceptată. Tema „intrării perete” este un motiv folosit în litera-a expresionistă, la Kafka, sau, îndă-în timp, în poezia Elsei Lasker-Schü-. În contextul romanului Ingeborgei hmann ea are însă semnificația unei hideri, nu față de viață, ci față de o imită experiență de viață, a încheierii ii ciclu, a înghiderii, cum s-ar zice, unei cărți — poate citită, poate scrisă povestitoare (și atunci, așa cum unele narci de la urmă ar putea face să se adă, Malina este un personaj al eroti-, un simbol al calmului impersonal la e se revine după o experiență deze- librantă), — și după care poate urma altă experiență, o altă trăire.

Apelul esențial al cărții poate fi gă- printr-o asemenea lectură. Povesti-rea anonimă (căreia i se pomenește o gură dată inițială, corespunzînd cu cea prenumelui autoarei) este victima unei ume psihice, care poate fi însăși expe- nța catastrofală prin care a trecut ta-ei în perioada hitleristă și în cel de al ilea război mondial. Astfel că roma- l, povestind iubirea aproape deznă- jduită față de o anumită ființă, pare simbolizeze încercarea de a depăși periența anihilantă a războiului, de a găsi o cale de reîntare în viață. Par-

curgera în timp a acestei iubiri, pînă la răceala de ghiață a peretelui, în care povestitoarea se include cu gest hieratic, ca într-o frescă, ar putea să însemne și că teribila experiență a războiului poate fi depășită, că există posibilitatea feri- cirii, că fericierea iubirii — care este poa- te adevărul despre care vorbea scriitoa- rea în textul mai vechi mai sus citat — îi este accesibilă omului.

Conștiința acestei accesibilități, sufe- rința abjectă a trecutului și cea chinu- toare a iubirii, și trăirea durceroasă a acestor simțăminte înprimă romanului aerul de autenticitate teribilă, care — cum spunea un confrate al autoarei, poetul vest-german Karl Krolow la apari- ția cărții — „îți taie respirația la lec- tură”. Oricum s-ar putea interpreta fina- lul, ca jertfă a acceptării zidirii în pro- pria experiență spre a-i da semnificație de artă, ca închidere în înțelegere după depășirea unui ciclu de experiență devas- tatoare, ca o înfringere sau ca o victorie a la Pirrhus, autenticitatea cărții, inten- sitatea amelitoare — „care o face unul dintre cele mai frumoase romane de dragoste ale literaturii contemporane” (cum s-a spus în presa literară vest-ger- mană) se integrează firesc în opera, de fapt în lirica, de mare și gravă sinceri- tate omenească a acestei scriitoare im- portante. Și basmul — în adevărată tra- diție romantică (relinînd, printre altele, și motivul florii albastre) care anunță în iniția parte a romanului iubirea răs- cumpărătoare și renăscătoare a eroinei, vorbește tocmai despre adevărul că, ori- cit s-ar stinge, omenește, iubirea, ea poate — și trebuie — să renască. În a- cest sens, încheierea cărții poate fi ci- tită ca o încheiere care lasă deschisă așteptarea unui alt început.

M. I.

Yves GANDON:

YVES GANDON
DU
STYLE
CLASSIQUE



ALBIN MICHEL

„Du style classique“

PENTRU publicul român numele lui Yves Gandon se leagă mai înainte de toate de acest spu- mos și antrenant „Capitan Lafortune” care a fost unul din succesele librăriei noastre în vara trecută *). Este „Capitan Lafortune” caracteristic pentru scrisul lui Yves Gandon? Dacă ne gîndim la caracterul lui agreabil, spumos, la verva și plăcerea de a scrie, această na- rațiune îl definește pe scriitorul care prin formație, prin structură, prin par- ticularitățile scrisului său, prin modul de a înțelege literatura aparține nu unei școli, unui curent sau unei gene- rații, ci unei familii de scriitori în care aș include pe Maurois, Kessel, Troyat, Morand, Polignafi, cu dispo- nibilități pentru aproape toate genurile pe care — roman, reportaj, eseu, po- vestire, poezie, biografie, ilustrîndu-le cu eleganță și uneori cu virtuozitate, ei sînt scriitorii care și-au creat un loc în literatură și un public conștient prin caracterul agreabil al scrisului lor, prin familiaritatea care se stabi- lește între autor și cititor, într-un dialog care nu-i stîrnește celui de al doilea termen nici o inhibiție, nici o dificultate, ci, dimpotrivă, îi oferă plă- cerea lecturii. Yves Gandon croai-arul romanesc al sensibilității franceze des- pre care ne-a dat un ciclu în douăspre- zece romane, reporterul Extremului O- rient și al Americii indienilor, autor al unor romane de anticipație și povestiri lirice — este în același timp și un e- seist preocupat în special de proble- mele stilului. Cartea sa **Le Démon du style** (1938) încununată cu Marele pre- miu al criticii i-a adus prestigiul unui eseist adeseori citat pentru contribu- țiile sale, cu privire la stilul autorilor contemporani apariției cărții.

Și iată că după mai bine de treizeci de ani „demonul stilului” nu-i dă pace și într-o nouă carte apărută în toam- na acestui an (dedicată memoriei prie- tenului său André Billy), Yves Gandon publică volumul „**Du style classique**” **). Dacă în prima sa carte — după cum mărturisește autorul în prefața recen- tului volum — intenția sa a fost „de a alcătui un inventar cit mai complet cu puțință nu numai al principalelor stiluri ale autorilor contemporani demni de a fi reînuți, dar și a cîtorva care nu aparțineau decît modei timpu- lui” noul său ton plasează incursiunile în secolele trecute. Explicația acestei renunțări la urmărirea evoluției stilu- lui francez în contemporaneitate Yves Gandon o dă în cîteva pagini care sînt prin excelență pamfletare. El nu crede că literatura de azi „e moartă sau gata de moarte”, dar califică „sti- lul vorbit” al unor tineri romancieri plin „de arog obscen”. Crede că această tină ră generație a depășit chiar îndrăz- neala suprealiștilor în ceea ce privește disprețul valorilor dinaintea lor: „Pentru tinerii noștri Turci, situația este limpede: nimic n-a existat înaintea lor și, grație lor, se vor publica, în sfîrșit, opere care contează”.

Deci noua sa carte nu a fost conce- pută și scrisă din perspectiva unei cer- țări istorice. Autorul care refuză cu atîta violență noile școli tratîndu-le cu ironia unui om care se simte la anti- podul lor prin formație, prin ideile și prin literatura practică, nu are in- tenția de a demonstra ceea ce a fost demonstrat, ci, să demonstreze că lite- ratura clasică pe cît de des citită și ci- tată este neînțeleasă „cu cele mai bune intenții din lume”. Și că ea rămîne o literatură vie. De ce, se întreabă au- torul? Din pricina stilului care repre- zintă nu numai apogeul stilului fran- cez, dar, după marea epocă a Greciei vechi, pur și simplu apogeul stilului. Cartea sa nu este rezultatul unei re- descoperiri, autorii sînt cei știuți și cunoscuți din manuale chiar. În urma unei lecturi „cu creionul în mînă” Yves Gandon nu a fost surprins să descopere uimitoarea lor tinerețe. Își

*) Editura Univers. Colecția „Romania istoric”, în românește de Florica Eugenia Condurachi.

**) Editions Albin Michel, 1972.

propune deci să studieze împerechiăți cîțiva prozatori din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea în care certitudinea și îndoiala, credința și luminile au stat laolaltă. Cît privește metoda, Yves Gandon mărturisește același divorț cu „sistemele la modă” astăzi deși la un moment dat se surprinde furnizînd argumente freudiste pentru înțelegerea lui... Bossuet. De data aceasta autorul este mai puțin categoric cu cei ce practică aceste metode, refuzul său nefiind atît de net așa cum a fost în cazul confrăților săi scriitori. Nu este nici un admirator al criticii de ma- nual școlar, al cursurilor *ex cathedra*, al conferințelor în ciuda și datorită cărora spune el „marii clasici sînt rău cu- noscuți”. El practică o critică vie, un mod colocvial de a spune adevăruri. Recunoaște că oricît de gratuite și de greu de înțeles i se par unele din ana- lizele cercetătorilor conștiincioși care s-au străduit să dea criticii un chip nou, aceștia au cel puțin meritul de a încerca anumite înrudiri și explicații la care cei dinaintea lor nu se gîndi- seră. Îi e teamă numai ca ambiția mărturisită de a se substitui scriitoru- lui de imaginație, de a explica acestuia ce a vrut să facă și cum a făcut, și de a scrie o operă paralelă cu a acestuia nu reprezintă o bună atitudine critică. Atunci care este după părerea lui me- nirea criticii și cum anume trebuie concepută ea. Se dovedește mai de- grabă partizanul „poeziei critice” așa cum a definit-o Cocteau, o critică ce are drept funcție esențială de a face pe cititor să intre în intimitatea autorului, de a-i lumina ceea ce are original în gîndire și în expresie, de a face să simtă „acel fior, această aură, care însoțește și înconjoară orice ope- ră încheiată”.

Nuanțele care intervin atunci cînd judecă noua critică se explică și prin faptul că Yves Gandon nu analizează pur și simplu stilul scriitorilor, ci ca- ută în portretele, busturile autorilor, pe scurt în iconografia lor — cu con- diția ca să fie executată „după na- tură” — semne și indicii oricît de slabe cu privire la „geniul verbalului”. Deși după cum singur mărturisește nu-și pune mari speranțe în fiziono- mie, folosește la fixarea autor acest procedeu pentru că „critica nu trebuie să neglijeze nici o sursă de informație”. Fără îndoială în paginile în care vrea să descrieze caracterul stilului prin datele portretului recunoaștem am- prenta scriitorului, multe pagini avînd o valoare autonomă. Adeseori Yves Gandon face apropieri între fizionomia artistului și stilul său, cum ar fi în cazul lui Diderot: „Iconografia sa pic- tată sau sculptată confirmă destul de bine imaginea pe care ne-o putem face despre el citîndu-i opera și cores- pondența”. Analiza stilistică urmărește nu numai valorile specifice, ci și o ie- rarhie în cadrul opere propriu-zise. Pe adevăratul Diderot (curios de sen- timental, senzual, moralist, prieten credincios etc.) nu îl regăsești „în nici un alt loc mai bine definit decît în scrisorile sale. Și toate acestea se re- flectă în stilul său” Pe adevăratul Vol- taire nu îl află în tragediile, odele, eponicele lui, ci în romane și povestiri, iar La Bruyère ne-a dat „cele mai bune modele ale stilului caracteristic în portrete” etc.

Analizînd, Yves Gandon nu drescăză doar un proces-verbal, ci își manifestă net preferințele sale. Urmărește și pune în evidență „scriitura clară” a lui Pascal, cel care a spus: „o multime de lucruri în cuvinte puține”. Fraza revine și în cazul lui Voltaire, cînd la un moment dat Yves Gandon aruncă o mînușă tuturor scriitorilor lumii, provocîndu-i să spună atît de multe lucruri în cîteva cuvinte. Și aici am ajuns în fond la ceea ce vrea să de- monstrează această carte: o pledoa- rie pentru stilul clasic înțeles ca o expresie a clarității și conciziei, a elocvenței.

Valeriu Răpeanu

li omenești. Prințesa se înclină acum a- pra murgului ei, care se lungise la pî- înt istovit, și scotea un nechezat plîngă- r, căci și el simtea că nu mai e nici o ile de scăpare, și-i cerea, cu privirile uribunde, iertare prințesei că n-o poate uria mai departe prin ape și peste ape. Prințesa se lungi prin ierburile alături de al, și în ea era acum o spaimă cum nu ai simțise niciodată, iar sălcile foșneau st mai puternic, gîfiau, rideau, tipau as- uțit și suspinau batjocoritoare. Acum n-o ai urmau cetele de soldați ale suitei, ci ceată de ființe străine înconjurînd-o, enumărat frunziș fremăta peste capetele letoase ale sălcilor, era în acel ținut al uviului care duce spre împărăția morți- r, și privea în jur cu ochii larg deschiși e cînd coloana nesfirșită a umbrelor tre- ea privind-o, și o clipă, să nu mai ouăd aietele spăimoase ale vîntului, își îngropă ța în miini și atunci tresări înfiorîndu-se oată, cînd ceva trosni, aproape, în tufi- uri. Nu mai putea nici să înainteze, nici ă se retragă, nu mai avea de ales decît ntre ape și pustietatea șesului, dar atunci a întunecimea cea neagră licări în fața i o lumină, și ea știu că nu era o lumi- ă omenească, că nu putea fi de- it o licărire a fantasmelor, și înfiorată de o spaimă de moarte se îndreptă într-acolo, răjită, fermecată.

Nu era o lumină, era o floare care cre- use în noaptea dezlîntită, mai roșie de- it singele și care nu se înălța din pî- nînt. Își întinse mina spre floare, și atunci u floarea îi atîrse mina o altă mină. /întul și risete! Sălcilor amuțiră, și în /urul lunii care se ridica tocmai, și în /a apele tot mai potolite acum ale Du- rării păreau albe și depărtate, îl recunoscu n fața ei pe străinul în mantie neagră; el îi ținea mina într-o lui și cu două dege- re ale minii celelalte îi acoperi gura, ca ea să nu-l mai întrebe cine e, și toată vremea îi suridea cu ochii lui întunecați, fierbinți. Era mai negru decît întunericul care o înconjurase pînă atunci, și ea i se lăsă în brate, și în brațele lui în nisip, și el îi așeză ca unei moarte floarea pe piept și își întinse mantia asupra ei și a lui.

Soarele se ridicase sus pe cer atunci cînd străinul o trezi pe prințesa din som- nul ei adînc ca de moarte. El făcuse cu mina lui să tocă toate cele nemuritoare, elementele dinții, din jur. Prințesa și străi- nul stăteau acum de vorbă, precum făcu- seră odinioară, și cînd vorbea unul din ei, celălalt suridea. Își spuneau lucruri lu- minoase și lucruri întunecate. Apele înalte se trăsaseră acum îndărăt, și înainte ca soarele să apună, prințesa își auzi armă- sarul cum se ridică în picioare și se mișcă printre tufișuri. O spaimă de moarte o cu- prinse atunci pînă în adîncul inimii și spu- se: Eu trebuie să plec mai departe. mai jos de-a lungul fluviului, tu vino cu mine, nu mă mai părăsi.

Prezentare și traducere
de Mircea Ivănescu

Meridiane

Jean Anouilh despre teatru

— De ce scrieți teatru?
— Pentru că nu știu să fac altceva... și-apoi pentru că sunt convins că teatrul este un element de primă necesitate.

Trebuie să scriem piese, trebuie să existe autori dramatici pentru că se întâmplă uneori ca unul dintre ei să făurească un Hamlet... și-atunci se produce miracolul.

Eu personal nu scriu ușor, s-ar putea spune



Jean Anouilh

că „pescuiesc” scenele, în sensul că scriu fără să știu ce se va întâmpla în pagina următoare. Era o vreme când lucram după un plan, ca la școală, dar e plicticos

să dezvolt planurile și să croiești dialogurile. În timp ce atunci când nu știi ce se întâmplă mine, imaginația este solicitată în fiecare zi ceea ce îți dă senzația că trăiești.

...Teatrul meu, cele 35 de piese scrise de mine, se hrănesc din ceea ce observ, din ceea ce mi se întâmplă...

— Ce dramaturgi apreciați?

— În primul rând pe Giraudoux. Era un strălucit om de teatru. Când am văzut Siegfried, am plins ca un copil. Îl apreciez însă foarte mult și pe Pirandello, bătrînul vrăjitor sicilian. În ziua când au apărut cele Șase personaje în căutarea unui autor destinul teatrului s-a schimbat.

— Care sînt actorii dvs. preferați?

— N-am întîlnit decît un geniu în viața mea și acesta se numea Pitoëff. Monta în fiecare săptămînă cîte o piesă. Tot ce se realizează actualmente în teatru a fost experimentat de Pitoëff încă din 1922. Tin minte că a montat Voiajor fără bagaje cu scaune de bucătărie. La repetiții nu scotea un cuvînt. Se urca pe scenă, nota cîteva mici detalii și transforma niște actori jalnici, în regi ai scenei

Am mare admirație însă și față de Pierre

Brasseur, Pierre Fresnay și Michel Simon.

— La ce lucrați actualmente?

— După ce ultima mea piesă, *Directorul de operă*, a văzut lumina scenei la inaugurarea acestei stagiuni, am început să lucrez la o piesă pentru stagiunea viitoare. E un cerc vicios. Am impresia că sînt condamnat să scriu pînă la moarte, deoarece fiscul îmi ia 60 % din tot ce cîștig iar facturile cu un supliment de 10 % se adună neîncetat pe biroul meu.

Visul meu este să scriu un vodevil în cel mai pur stil Feydeau pe care să-l intitulez *Le Caleçon*. Noi francezii, compatrioții lui Rabelais și-ai lui Molière, apreciem, desigur, foarte mult umorul; este, de altfel, ceea ce ne-a ajutat să rezistăm de pe vremea lui Vercingetorix, de ce să nu recunoaștem.

(„Paris Match” nr. 12224)

Ideea gustului de la Pascal la Paul Valéry

● Ocupîndu-se în „Les Nouvelles Littéraires”



Paul Valéry

de eseul lui J.B. Barrère: „Ideea gustului de la

Pascal la Valéry” — Claude Bonnefoy constată că gustul prin excelență e o noțiune clasică. Pentru gîndirea clasică, gustul e ceea ce îngăduie să recunoaștem calitatea unei opere. Eseul se prezintă ca o anchetă despre varietațile ideilor de gust și relativitatea gusturilor la scriitori, care, din 1660 pînă în 1930 au încercat să apere, să definească sau să denigreze gustul. Din această anchetă foarte documentată putem reține că gustul în secolul al XVII-lea, începînd cu Pascal, Méré și Saint-Evremond, e dominat de rațiune, pe cînd cel din secolul al XVIII-lea, cu Voltaire, Marivaux, Du Bos și Diderot, de entuziasm și sentiment. Odată cu Doamna de Staël, criteriul judecării nu va mai fi **conformitatea** unei opere cu regulile cutărui gen sau cu ideea de frumos, ci cu originalitatea sa. Unei asemenea măsuri se substituie noțiunile de neprevăzut, de bizar, de singularitate — și Sainte-Beuve deplînge faptul că cititorul nu mai vrea să fie fascinat sau emoționat, ci insultat. Căutarea noutății se traduce în secolul al XIX-lea prin multiplicarea și înfruntarea gusturilor.

Din păcate, J. B. Barrère are doar nostalgia gustului; analiza sa pleacă mai ales de la ceea ce autorii spun despre gust și nu de la felul în care gustul se manifestă în opera literară. Un roman de Balzac sau un poem de Rimbaud ne învață mai mult despre revoluția gustului în secolul al XIX-lea decît părerile lui Victor Cousin sau chiar ale lui Sainte-Beuve. Starea de ambiguitate dintre gust și gusturi nu este suficient cercetată — e de părere Claude Bonnefoy.

Premii literare

● Academia regală de limbă și literatură din Belgia a decernat premiul bienal „Emmanuel Vossaert” — rezervat unui eseu de critică literară — lui Hubert Juin pentru ultimele sale două lucrări: *Ecrivains de l'avant-siècle*, apărută în colecția „L'Archipel” la editura Seghers, și *L'Usage de la critique*, editată de André de Rache în seria „Mains et Chemins”.

● **Le Prix d'Honneur**, al cărui juriu este format exclusiv din femei și care se impune din ce în ce mai mult prin calitatea alegerilor sale, a fost atribuit lui Henry Bauchau pentru romanul său *Regimentul negru*, apărut în editura Gallimard. Henry Bauchau, născut în Belgia, director de școală în Elveția, este poet (culegerea sa *Geologie* — Gallimard — a primit în 1959 premiul Max Jacob), autor dramatic — *Ginghis Han* (1961) și *Mașinația* (1970) — și romancier. *Regimentul negru*, a cărui acțiune se petrece în timpul unui război de secesiune imaginat, reprezintă cel de-al doilea roman al autorului, după *Ruptura*, apărut în 1966.

● **Marele premiu** al criticii franceze pentru cea mai bună ediție critică a fost atribuit în acest an criticului Jean Burgos care a realizat ediția critică a volumului *L'Enchanteur pourissant* de Guillaume Apollinaire. Autorul consideră că această carte, trecută pînă acum în rîndul operelor minore, stă de fapt

în centrul întregii opere a poetului.

● **Marile premii** ale umorului negru s-au atribuit în acest an scriitorului Joseph Joliet (premiul Xavier Forneret) și desenatorilor Mose și Bonnot (premiul Granville).

● **Premiul Marie-Noël** 1972 a fost decernat scriitoarei Paule Laborie pentru volumul său de versuri *Contre-cœur* (de remarcat faptul că este pentru prima oară în decurs de zece ani că premiul a fost acordat unei femei).

● **Premiul Africii mediteraneene**, decernat pentru prima oară, a revenit scriitorului Ali Boumadhi, autorul romanului *Le village des asphodèles* apărut în editura Robert Laffont. Laureatul s-a născut în 1933 la Bvronghia (Algeria) și se numără printre scriitorii tineri afirmați cu succes în ultimii ani în Franța.

● **Premiul Ambasadorilor**, aflat la cea de-a 22 ediție, a fost decernat în acest an scriitorului Jose Cabanis pentru cartea sa *Charles X*. Juriul a fost compus din 20 de ambasadori în funcție la Paris sub președinția ambasadorului Belgiei, Robert Rotschild. Jose Cabanis s-a născut la 24 martie 1922 la Toulon. Opera sa literară a cunoscut o largă apreciere din partea publicului; în 1966 a primit premiul Renaudot pentru romanul *La bataille de Toulouse*; mai primise **Premiul Criticii** pentru romanul *Le Bonheur du Jour* 1961.

AM CITIT DESPRE...

O pasiune englezească

ENGLEZII iubesc caii Cîinii. Ceaiul. Conversația despre starea vremii. Și ce altceva, pe cîine altcineva mai iubesc englezii, în conformitate cu prea simplificatoarele și simpliste etichete de care nu scapă nici un popor? Instituțiile, se spune. Tradițiile, se spune. Dar cîte nu se spun? Ceea ce se spune mai puțin, deși e destul de adevărat, este că englezii își iubesc, își stimează, își prețuiesc scriitorii. Cultul personalităților literare, religie foarte la locul ei în țara lui Shakespeare, mi se pare a fi un indice de civilizație mai grăitor decît, de pildă, consumul de sâpîn pe cap de locuitor.

Presa literară britanică din ultima vreme recenzează o asemenea cantitate de biografii, evocări și eseuri critice consacrate unor scriitori cunoscuți încît — deși, în contexte diferite, am semnalat recent cărțile despre Bernard Shaw, Virginia Woolf, George Orwell — este cazul să consemnăm acest fenomen inflaționist. Cea mai semnificativă apariție este, cred, *Samuel Johnson, prietenii și dușmanii lui*, de Peter Quennell. De ce? Pentru că dr. Samuel Johnson (1709—1784), autorul unui *Dictionar al limbii engleze* și al unui studiu intitulat (o, tradiție, mamă a tradițiilor) *Vietele poezilor* și-a dobîndit celebritatea nu atît prin ceea ce a scris cît prin ceea ce s-a scris despre el, mai exact prin faimoasa *Viața lui Samuel Johnson*, de contemporanul și prietenul său James Boswell, carte considerată îndeobște drept capodopera tuturor timpurilor în materie de biografie. Erudit, indolent, spiritual, sarcastic și strălucit în conversație, dar tern, sters, în scrierile sale relativ minore, dr. Johnson a fost una dintre cele mai curioase personalități ale secolului XVIII. Scoțianul Boswell a notat cuvînt cu cuvînt, timp de două decenii, replicile lui savuroase, intervențiile lui originale. Biografia cronologică pe care i-a alcătuit-o a fost și continuă să fie una dintre cărțile cele mai populare în Anglia. S-ar fi părut, deci, că n-a mai rămas de spus nimic despre viața lui Johnson. Eroare. Johnsoniada a crescut continuu vreme de două secole, iar noua carte a lui Peter Quennell care îl prezintă pe Samuel Johnson înconjurat de prietenii și de dușmanii săi, într-o Londră reconstituită cu fidelitate, nu este decît încă o pagină (primită cu aplauze de critică) a nesfîrșitei cronici inițiate de Boswell.

Unii critici studiază relațiile dintre marii scriitori. Carlyle și Dickens este o carte bazată pe corespondența dintre mai vîrstnicul Thomas Carlyle (1795—1881) și debutantul Charles Dickens (1812—1870), pe

care autorul *Istoriei Revoluției Franceze* și al lui *Sartor Resartus*, îl încuraja, îl sfătuia, îl lauda chiar, în replică la venerația exprimată de tînărul romanțier.

Pornind pe urmele unei asemenea prietenii între scriitori, Paul Levy a ajuns de curînd la rezultate dintre cele mai neașteptate. Se pregătea pentru a scrie o carte despre romancierul irlandez George Moore (1852—1933) și s-a gîndit să folosească drept sursă de informație și corespondența dintre George Moore și Lytton Strachey (1880—1932). Autor al cărților *Elizabeth și Essex*, *Regina Victoria*, *Cîțiva victorienți eminenți*, Strachey, supranumit „maestrul biografiilor”, devenise el însuși, nu de mult, eroul unei excelente biografii, *Viața lui Lytton Strachey* de Michael Holroyd. Paul Levy i s-a adresat, în consecință, lui Michael Holroyd, acesta i-a făcut cunoștință cu doamna Alix Strachey, cumnata scriitorului dispărut prematur, care i-a permis să scotocească prin poduri, cămări, lăzi, dulapuri, cutii vechi de pantofi, cosuri de paie și zeci de alte ascunzîșuri pline de hîrtii aparținîndu-i lui Lytton Strachey. O parte dintre ele îi erau cunoscute și biografului Holroyd, altele nu fuseseră văzute niciodată de cineva străin. Au trecut de-atunci patru ani. Între timp, Paul Levy, împreună cu Alix Strachey, au creat un *Fond Strachey*, cuprînzînd toate scrisorile și celelalte hîrtii cu valoare documentară care i-au aparținut cîndva scriitorului. Catalogate, asigurate, păstrate în condiții excelente, ele fi așteaptă acum pe viitorii biografi ai maestrului biografiilor, căruia Levy i-a editat recent toate manuscrisele inedite într-o carte intitulată *Întrebarea cea mai interesantă*.

Mary Lutyens este apreciată de Quentin Bell (autorul biografiei Virginiei Woolf, despre care am scris cu cîteva săptămîni în urmă) drept „cea mai bine informată și totodată cea mai agreabilă la citit dintre numeroșii autori care au contribuit, în ultimii 25 de ani, la prezentarea biografiei lui Ruskin” (1819—1900). Ultima ei carte, *Familia Ruskin și familia Gray*, povestește doar cîteva episoade ale căsătoriei anulate (din motive de „neconsumare”) dintre John Ruskin și verișoara lui primară Euphemia Chalmers Gray. Ea precede întîmplările relatate de Mary Lutyens în cartea ei anterioară *Effie la Veneția* și reprezintă puntea de legătură spre alt roman biografic, *Millais și familia Ruskin*. Este vorba, asadar, de trei volume consacrate neizbutitei vieți maritale a scriitorului.

O biografie de alt tip, o biografie de fapt exemplară pentru că prezintă viața și opera poetului în indisolubila relație reală dintre ele, este *Tennyson de Christopher Kicks*, care a publicat, cu trei ani în urmă, și o ediție completă, adnotată, a poemelor lordului Alfred Tennyson. Lunga și agitata lui viață (a trăit între 1809 și 1892) oferă biografului tentante analogii, sugestii de motivații intime și șansa de a privi dincolo de strălucirea exterioară a versurilor. Dar Tennyson este un poet pe care englezii de astăzi îl admiră formal, ca pe un autor învățat la școală, fără a-și mai da osteneala de a-l cunoaște cu adevărat. *Ulysses*? Monologul în versuri al lui Tennyson nu mai are în conștiința cititorilor britanici ecoul celui-lalt Ulyse, opera la început aspru cenzurată a lui James Joyce, al cărui semicentenar (a fost tipărită pentru prima oară în 1922) a fost sărbătorit ca un eveniment crucial al literaturii engleze.

Spațiul nu ne mai permite să consemnăm decît apariția cărții *H. G. Wells. Moștenirea critică*, editată de Patrick Parrinder și cuprînzînd circa 90 de studii despre opera acestui scriitor pe care criticii nu se decid să-l clasifice nici ca romancier, nici ca autor de science-fiction, nici ca publicist, nici ca profet, pentru că a făcut cîte puțin (sau mult) din toate, fără a se angaja definitiv în vreo direcție.

Dar aplecarea britanică spre studiul vieții și operei scriitorilor marcanți cum s-o calificăm? Drept o manifestare a mîndriei naționale? În esul *Situația romanului*, Bernard Baruzzi susține, dimpotrivă, că englezii sînt prea modești și au un nejustificat complex de inferioritate față de literatura americană, care știe să-și facă o reclamă mai zgomoloasă, deși nu este, neapărat, mai valoroasă. Baruzzi se referă, cu precădere, la literatura modernă și ține să atragă atenția că ceea ce se scrie într-o țară în care poliștiții nu sînt înarmați și care n-a cunoscut experiențele traumatizante ale totalitarismului și înfrîngerii în război nu poate să nu aibă o calitate specială. El recunoaște că literatura engleză e mai calmă, mai puțin nervoasă, excitată și excitantă decît alte literaturi, dar se întrebă dacă acesta este neapărat un defect. Oare o societate mai liniștită, o literatură mai așezată, fac rău cuiva?

Felicia Antip

Reapariția unui detractor al lui Goethe

● La Berlin a reapărut nouă ediție a interesantelor lucrări documentare *„Itteilungen über Goethe“* scrisă de Friedrich Wilhelm Riemer, care, după nouă ani, a lozit în casa lui Goethe, preparator al lui August Goethe. Într-o lucrare documentară de vremii, cea a lui Riemer este, din păcate, lipsită de obiectivitate. Ca Menzel, el reproșează tanului de la Weimar: „n-a avut sensul istoric al vremii și că a fost prea imparțial față de evenimente și prea artist“. Riemer ar fi doct ca Goethe să fie ceea ce el numește „poet național“, și crede că după aniversările sale din țările și de la bătrânețe, ar fi voia, ar fi putut ajunge...

Premiul Raoul Levy

● Premiul Raoul Levy din 1972 a fost decernat scriitorului italian Bernardo Bertolucci pentru filmul său *„Ultimul tango la Paris“*. Acest premiu, tribuit acum pentru a încheia oară, a fost creat pentru a recompensa pe un autor sau pe un producător de film, în a cărui operă se găsește reunite gustul riscului și al dificultății, originalitatea și puterea de expresie. Concomitent, la Roma, Procurorul Republicii a muncat interdicerea filmului în Italia datorită caracterului obscen al unor scene din film.

Între Mickiewicz și Lautréamont

● În „Revue de littérature comparée“, Zygmunt Markiewicz, după ce atrage atenția că a fost timpul să rupem cu prejudecata că numai literaturile marilor limbi au creat opere de valoare, aduce exemplul

lui Adam Mickiewicz, poetul național polonez, care a fost unul dintre inspiratorii cunoscuți opere *„Chants de Maldoror“* de Lautréamont. Astfel, la 26 octombrie 1869, Lautréamont cita numele lui Mickiewicz, într-o scri-



Lautréamont — portret imaginar de Felix Vallatton

soare către Vebroekhoven, recunoscând că s-a inspirat copios din opera sa. Analizând în continuare „Tirană și revoluția la romanticii slavici“, Markiewicz redă câteva fragmente din *Aieux* de Mickiewicz, subliniind într-o paralelă documentată analogii evidente cu *Chants de Maldoror*, care au apărut cu mult mai târziu.

Ghelderode, inger sau demon

● Dramaturg și povestitor de origine flamandă, dar de expresie franceză, Ghelderode se integrează în teatrul contemporan printr-o operă originală și puternică, care ține de resursele folclorului și mitologiei. Un suflu baroc și fantastic străbate piesele sale care îmbină în mod intim comicul și tragicul, magicul și realismul violent. Adrienne Ians ne oferă, în volumul *Ghelderode, inger și demon*, spre descoperire, pe baza extraselor din operă și corespondență, figura acestui autor care avea, spune el, „un diavol în buzunar și un inger pe umăr“.

O analiză a operelor lui Thomas Mann

● *Krankheit, Verbrechen und künstlerisches Schaffen bei Thomas Mann* — se numește studiul lui C.A.M. Nobles apărut la Berna, în care este examinată ambiguitatea creațiilor sale prin prisma psihanalizei, subliniindu-se opoziția dintre burghez și artist, dintre sănătate și boală, dintre moralitate și păcat. Tendința lui Nobles de a explica această creație prin fenomene de compensație sau refulare face ca opera de artă să apară ca un fel de tratament al nevrozei. După părerea lui, *Der kleine Herr Friedemann* prezintă fenomene patologice, *Der Zauberberg* e numai epopeea unei boli, iar *maladivă*, fascinația morții — sînt teme pline de o simpatie periculoasă



Thomas Mann

pentru valorile decadente și moarte. Ele relevă — după părerea lui Nobles — un complex oedipian în jurul mamei ori de câte ori este vorba de legăturile dintre geniu și boală. Acest punct de vedere a trezit vii reacții în presa literară elvețiană, care refuză să vadă, în aproape fiecare operă a lui Thomas Mann, numai nevroze.

O carte despre Simone de Beauvoir

● Chantal Moubachir în cartea sa *Simone de Beauvoir ou le souci de différence*, (apărută în colecția „*Philosophes de tous les temps*“ — Seigliers) se ocupă de unele din problemele prozei cunoscutei scriitoare. Moubachir constată că proza atât de discutată a autoarei cărții *O moarte ușoară*, se reduce la câteva idei, care revin continuu niciodată abandonate, problema literaturii, temporalitatea, morala și politica sau ambiguitatea, femeia ca idee istorică. De asemenea — o altă preocupare perseverentă a autoarei — este să combine cultul singularității cu analiza contextului ideologic. După opinia lui Moubachir un lucru deloc facil și care ține desigur de o „înaltă scriitură“.

Meridiane

Rimbaud și „marubia“

● În revista „Escorial“ este reactualizată problema izvoarelor lui Bateau ivre, faimosul poem al lui Rimbaud, care a făcut acum mai bine de trei decenii obiectul unor controverse în „*Mercur de France*“. După noi și minuțioase studii, cercetătorul Pierre Dechesse pretinde că poemul are într-adevăr, la bază, un fenomen al mării din Si-

clia cînd, cu toată atmosfera extrem de liniștită, apa se agită cu două ore înainte de furtună, ridicîndu-și nivelul cu șaiseci de centimetri. Fenomenul se numește „marubia“, prescurtare de la „mare ubriacă“. Dar poemul lui Rimbaud ar rămîne ceea ce este chiar dacă n-ar avea nimic de-a face cu fenomenul respectiv...

Eternele ființe

ÎN PRIMA săptămînă a noului an, venind dinspre Nobili, din munți, am revăzut, în zori, Coloana lui Brâncuși — operă pe care o știam încă din copilărie, dar care, acum, îmi dădea o senzație cu totul ciudată. Mai întîi, mi s-a părut că artistul o lucra chiar atunci, ciopliind-o de-a dreptul din virful cel mai înalt al Carpaților; apoi, fantasticul stilp de piatră părea să fi fost o flacără din care tocmai făneau lumini albastre care-l dilatau; și abia cînd ne-am apropiat s-a produs din nou fenomenul incremenirii, mișcarea petrecîndu-se acum numai în sus — un imens burghiu care sparge cerul de deasupra. Cumva, mi se părea că de-acolo ar fi trebuit să răsară și soarele, întimplare ce a avut loc mai tîrziu pe cînd încercam să văd Coloana din spațiul Mesei dacice aflată în partea opusă a orașului, în vest. În aceeași zi, am vizitat și Casa-muzeu din satul Hobița, loc tulburător care te duce cu gîndul la ghinda în care există copacul urias de mai tîrziu cu ramuri întinse, în aceeași clipă, peste Jiu și Sena. Și mi-am adus aminte de re-marca d-lui Jean Leymarie, conservatorul șef al Muzeului de artă modernă din Paris: „Brâncuși a făcut din lucruri ființe eterne“, remarcă strălucită, fiindcă a face din lucruri ființe și încă eterne e secretul, cred, cel mai profund al artei.

Intrasem în Muzeul de pe Sena cu ochii ridicați spre mari forme de piatră și metal devenite de mult celebre, semnate de sculptori renumiți precum Gilioli, Adam, Duchamp-Villon, Arp, Lardera, Max Bill, Hajdu, César, Pevsner, Arman, Kieny, Richier, Calder, Moore, întreaga lor lume mă fascina și mă timorase, și l-am văzut deodată pe Brâncuși și mi s-a părut că mă liniștesc: puteam medita. Într-adevăr, operele sale atrag atenția ca și natura ele par o antologie a ceea ce are ea mai subtil și perfect. Nu degeaba Moore declarase: Brâncuși a deschis un drum nou; încă de pe acum el este peste tot“.

La Muzeul de artă modernă, Brâncuși e singurul artist că uto i s-a reconstituit atelierul de pe Montparnasse, ocupînd, pe orizontală și verticală, spațiul cel mai lurg: sînt aici variante ale Coloanei la care lucrase încă din 1918, variante ale Mizei adormite, Cariatidă și Bustul domnișoarei Pogany, schițe în piatră pentru Prometeu încă din 1911, celebra Focă despre care se spune că a fost cioplită și șlefuită cu gîndul și cu o hîi — gîndul ca o dală, ochii ca o min-giere — și Cocosul („Le Coq“) din 1941, și toată munca și toată vînta lui în care-l recunoști pe omul din Gori adîncînd un univers coplesitor. Fiindcă mai văd aici soba în care puneam lemne să se încălzească, cu burlanele ei vîrșite, și sofa pe care dormea — ce somn, ce vise — și lingura de lemn pe care n-o poate inventa nimeni decît cel care-a min-ciat cu ea în lîta oară, și un mare cean — obiect de artă — și un clește, și un cuțit și un brîncinar cu care se încălzea! Și abia atunci demur-ul mi s-a părut un om ca toți oamenii, el cu el și el cu toți singuri și sociabil, Brâncuși, cu masa pe care-si puneau merindele și risul și u-neltele așa cum si le pun tîrîni la marginea farlei, așa cum si le pun muncitorii în atelierete lor. Ce dăta el? Ce sînt acele trunchiuri de copaci cu frunzele în ei făcute de el din piatră și din lemn? Și tăieturile ritmice în tot ce gîndea?

Văd obiecte vechi din muntii doctei, văd chiar o cămasă și o scoarță de nimeni cu neputință de imitat și mi-l închipui atît de demut și atît de de-acum!

Si m-am întors de acolo cu privirea la ce-aveam noi la Tg. Jiu și am trimis o scrisoare „Gazetei Gorjului“ — așa cum trimiți părinților — gîndînd că, în tot ce facem, Brâncuși trebuie arătat așa cum s-a arătat el însuși, în întreaga lui simplitate și măreție

Vasile Băran

Livres Roumains (nr. 4, 1972)

● În paginile revistei „Livres roumains“ (4/1972) devenită o adevărată vitrină a cărții românești actuale, se reflectă evenimente politice și culturale de deosebită importanță, cum ar fi pregătirile legate de înfrînarea aniversării Republicii, al VII-lea Congres internațional de estetică, evenimente ce au prilejuit, și pe plan editorial, rezolvări și realizări, unele cu deosebită importanță în contextul cultural românesc contemporan. Sumarul cuprinde astfel secțiuni dedicate aniversării Republicii, graficii de carte, beletristicii, cărții tehnice, Anului internațional al cărții în România etc.

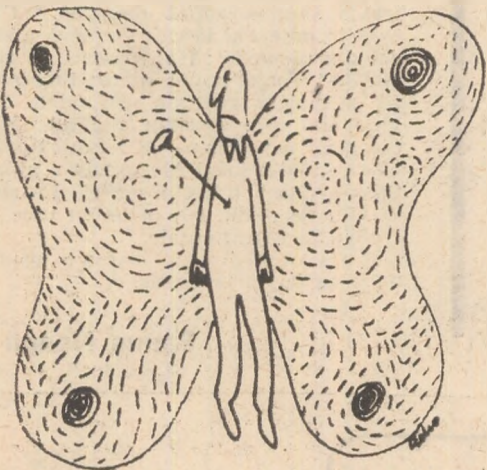
Reeditări, traduceri sau volume inedite apar cu prilejul celui de-al VII-lea Congres internațional de estetică. Cităm: „Studii de estetică“ de Tudor Vianu, în limbile germană și rusă, „Fragmente moderne“ de același autor, „Studii de poezie“ de G. Călinescu — în limba franceză —, „Scrieri“ de Mihai Ralea, un dicționar de estetică generală, necesar de multă vreme.

Secțiunea dedicată beletristicii rememorează importante apariții: „Dacia literară“ — ediție îngrijită de Maria Platon, monografia de ținută ca

„Dobrogeanu-Gherea“ de G. Ivașcu, „George Bacovia“ de Mihail Petroveanu, „Sextil Pușcariu“ de Mircea Vaida, lucrări dedicate literaturii populare, noi volume de versuri ca „Hannibal“ de Eugen Jebeleanu, noi traduceri precum „Nouăzeci de poezii“ de Lucian Blaga, ediție bilingvă (italiană și română) și altele.

Nemulțumesc, în paginile revistei, unele prezentări succinte, câteodată chiar schematice, datorate desigur lipsei de spațiu.

Notabilă ținută grafică, de o calitate deosebită, corespunzătoare exigențelor contemporane.



„Cine sînt și unde mă duc?“
După „SATURDAY REVIEW“



„Vite, mămico, un inger!“



După „SATURDAY REVIEW“

Din revista „LA POLOGNE“

GIANFRANCO FOLENA, profesor la Universitatea din Padova, este recentul laureat al Premiului Feltrinelli, decernat de Accademia dei Lincei din Roma, pentru studiile sale de teorie și istoria limbii literare italiene. Opera sa principală se intitulează „La linguistica del quattrocento e l'Arcadia di J. Sannazaro”. La solicitarea noastră, profesorul Folena a avut amabilitatea să scrie pentru „România literară” articolul de mai jos.



Traducere și tradiție

ÎNCEPUTUL noilor tradiții de limbă scrisă și al noilor mișcări, nu numai literare, dar și științifice și filosofice, se datorează adesea **traducerii** care, după Jakobson, este o „formă” întemeiată pe arbitrarul și bipolaritatea semnului lingvistic, adică pe tensiunea dintre două daturi, în sensul că semnificatul este „tranzitiv” și transmisibil în limbă (chiar dacă se restructurează în noi „forme ale conținutului”) și în oarecare măsură chiar în sisteme semiotice diverse este mediator al unor noi semnificații — pe baza principiului non-echivalenței fiecărei unități constitutive și a echivalenței totale (care nu semnifică identitatea, nici măcar pentru sens) a mesajelor în diferite coduri. Consider atunci traducerea ca un aspect fundamental al tradiției cunoașterii și dintre formele sale cea „poetică” are un loc necesar și, în acest sens, privilegiat. Luând în considerare originile romanității, ca și cele ale culturii germanice sau slave, este ușor de verificat ce rol a avut opera formală, adesea anonimă, a traducătorilor sau „vulgarizatorilor” și sint momente — precum cele de intensă comunitate culturală: evul mediu latin, grec și arab, renașterea, iluminismul, romantismul, epoca actuală (când, dacă desigur nu se merge, cum își imaginează Marr și alții, la „reductio ad unum” dintre limbi, se asistă totuși în diversele structuri lingvistice și semiotice la un proces accelerat de unificare a conținutului și într-o oarecare măsură a expresiei — în care „tradiția” și „traducerea” textelor se amestecă deseori inextricabil, în transmitia interlingvistică sau translingvistică.

De aceea, populara și superba expresie idealistă în principiu **fuit artifex sau poëta** este înlocuită astăzi de umila realitate **cu in principio fuit interpres**, care nu înseamnă negarea rolului istoric al personalității creatoare — imens — ci modalitatea de autohtonizare caracteristică fiecărui început. Traducerea e singura care demonstrează pe deplin că în istoria civilizației „tout se tient”. Sau, refăcând celebrul proverb paronomastic **traduttore = traditore** — un joc de cuvinte care în mod răutăcios a fost indicat drept exemplu de intraducibilitate chiar în limbile române, ca franceza modernă (chiar dacă primul exemplu pe care îl cunoaștem este al italianizantului Du Bellay care vorbea în **Deffense** de „răi traducători... într-adevăr mai demni de a fi numiți trădători decât traducători”) — ne place mai mult decât orice să acceptăm drept cuvânt dialectic calamburul **tradizione-traduzione**: acesta este **logosul** istoric al limbii și traducerea, în multipla ei viață seculară, ne apare ca o manifestare mai apropiată — și pentru mine mai exactă — de așa-ziii **universali lingvistici**, pe care lingvistica actuală de proveniență logico-matematică îi caută din nou — ca în Evul Mediu sau în epoca raționalismului — în „structurile profunde” ale gândirii.

Această ipoteză a noastră este adevărată nu numai pentru nașterea limbii poetice în Italia, unde la începutul tradiției lirice stă o originală transplantare semantică (ideologică și tematică) și formală (lingvistică și metrică) — verificabilă prin chiar prima activitate specifică de traducere poetică, din Occident în Sicilia și de aici la Toscana, până la Petrarca și de la Petrarca la întreaga poezie europeană — ci și, poate și mai adevărată, pentru începutul tirzii al literaturii poetice române, anterior totuși prozei, început al mitropolitului Dosoftei, care, spre sfârșitul veacului șaptesprezece, traduce în limbă și metru popular textul Psalmilor, **Psaltirea în versuri** — acel text care a fost pentru toată cultura poetică europeană o treaptă de încercare (fermentul solitarului și sublimului experiment al **Laudelor** creatorului ale Sfințului Francisc) — și traduce din polonă, dar confruntând imediat noua limbă poetică cu cel puțin altele trei: greacă (și indirect ebraică), latina și slavona.

Aș vrea să relev că prin conceptul de traducere poetică se înțelege și transportul de forme metrico-prozodice de la o limbă la alta, înăuntrul sau în afara unei tradiții, sau asemănarea de genuri și de forme literare. Traducerea poetică înseamnă „imitație”, **Nachsingen**, și această imitație determină în mod necesar și structura semnificatului, transpunându-l prin analogie într-un sistem divers de „instituții” literare. Pe lângă traducerea semnificatului, există în limba poetică o traducere a semnificatului, în care traducerea paradigmatică a „învelișului” metric este o parte esențială și adesea poate să acționeze independent, într-un raport cu totul nou dintre semnificatul metric și conținut. Este suficient să te gîndești, în latină, la transplantul horatian al metricii din Eulida sau, mai aproape de noi, la primul text literar roman, la **Sainte Eulalie**, care — greșit considerat de Mounin drept operă de traducere — este traducere în sensul în care un conținut foarte divers, dramatico-narativ, este versificat în modelul prozodic latin contrastant semantic, al elogiului retoric și al rugăciunii. Și primele versuri „vulgare” moderne pe care le are literatura italiană, acele ale primilor truveri, Guglielmo IX d'Aquitania, introduc un nou conținut, laic, comic și de petrecere mai mult, decît liric, în schemele ritmico-muzicale ale poeziei latine liturgice din Limousin. În cazuri ca acestea, de „parodie” în sens etimologic, echivalența schemelor formale servește la accentuarea contrastului dintre conținut și ton, la opoziția din cel mai comun caz al traducerii poetice, în care constanta pare oferită de conținut și variabila de expresie. Să ne gîndim la soarta europeană a formelor metrice, ca sextima provençală și sonetul italian!

În memorabilul său studiu despre „Datoria traducătorului”, redactat în jurul anului 1920 — cînd lingvistica nu făcea încă parte din bagajul cultural obișnuit al literaților — ca intraducere la versiunea **Tablourilor pariziene** ale lui Baudelaire, Walter Benjamin — considerînd că pentru înțelegerea operei de artă poate fi de oarecare utilitate și considerația destinatarului operei, cea revenire la public, la **ipocritul lector**, care astăzi a devenit pentru noi un loc comun și adesea un comod subterfugiu al criticii literare — nota: „în definitiv traducerea tinde la exprimarea raportului cel mai intim existent între limbi”, nu atît în sensul că traducerea realizează istoric acest raport, ci că „reprezentanții” îl realizează embrionar; și Walter Benjamin vedea manifestîndu-se în traducere afinitatea limbilor și realizîndu-se o convergență particulară, bazată pe faptul că „limbile nu sînt străine între ele, ci apropiate, și făcînd abstracție de orice raport istoric, asemănătoare în ceea ce vrem să spunem”. Și din punct de vedere național și tradițional (de la latini la Machiavelli, care dintre moderni l-a formulat cu cea mai mare originalitate și incisivitate), traduceri ca mistuire și asimilație a ceea ce este „străin” unei limbi sau unei culturi, îi opunea direcția contrară, a traducerii ca ruptură a limitelor limbii, ca proiectare spre universalitate și cita cuvintele lui Rudolf Pannwitz: „Versiunile noastre, chiar și cele mai bune, pleacă de la un principiu fals, care propagă ideea de germanizare a indienei, a greacă, a englezei, în loc să indianizăm, să grecizăm, să englizăm germana... Eroarea fundamentală a traducătorului este de a menține la stadiul întîmplător al propriei limbi, în loc să se lase puternic zguduit și ațîțat de limba străină”. Sint cuvinte care — cu gustul lor polemic și paradoxal — conțin încă un nucleu fundamental de mărturie istorică și de adevăr teoretic, asupra căruia trebuie să reflectăm.

Gianfranco Folena

Padova, ianuarie, 1973

Pe lacul înghețat

• ÎN NOAPTEA de 5/6 ianuarie m-am instituit în comisie de verificare a zicalei „cînd cade gerul bobotezei, crapă ouăle corbului”. Ca urmare am îmbrăcat șuba, am ieșit în marginea pădurii de la Mogoșoaia și-am așteptat. N-a crăpat nici-un dar era să plesnească un drac. L-am salvat punîndu-l să se iscălească cu tocurele de la ghetă pe luciul lacului. Strașnică afacere să te dai pe gheață de la miezul nopții pînă în zori! Îți umpli oasele cu boală de piept. Dimineața, cînd mai atîrnăm într-o singură balama și cînd soarele s-a ivit dintre nori ca o iapă spartă de lupi, au apărut pe gheață, gonind desculțe, patru giște. Nefiind treaba lor să umble pe apele înghețate de ger făceau o gălăgie nemaipomenită. În urmă veneau năluca patru găligani pe biciclete și urlau: aține, domnule! Mi-am dat seama că băieții vor să le mănînce pre ele, dar n-am avut cum să i ajut. Privindu-i cum se duc nebuni pe ulița de gheață dintre stufărișurile ce se pierd spre Bufta, mi-am zis: iată un sport care-ar trebui să figureze la olimpiadele albe și la care noi am fi imbatabili! Merită să ne dăm peste cap și să-l impunem.

În timp ce-mi făceam socotelile că la această probă aș putea concura și eu cu șanse de succes la o medalie de aur, pe lac, coborînd stăvilăru pe la moara prestatoare (unii funcționari sînt fără egal cînd e să se ia de piept cu cuvintele — le plutește mintea în ulei de nucă) și-a făcut apariția un pîlc de pescari sportivi, alcătuit din 38 de bărbați și 3 femei. Toți, inclusiv femeile, purtau la brîu toporase, bidoane nichelate pline cu vin fierț și foarte rar cîte-o undiță pe umăr. Ajunși spre mijlocul lacului s-au împrăștiat în cete mici și, ca atinși de boala somnului, s-au lungit cu burta pe gheață și-au început să tragă cu ochiul la ce se întîmplă în adîncuri. Un ceas. Am înțeles că cercetau drumul peștelui. După ce l-au descoperit s-au luat să spargă gheața cu topoarele. Cînd lucrau mai cu foc au năvălit din sus cele patru giște și cei patru găligani. Suvoi de fulgi și de urlete. Spre prînzul mic copcele au fost gata și toată lumea a strecurat în ele undițele cu momeală. Spre prînzul mare cînd nimeni nu prinsese nimic, careva, pierzîndu-și răbdarea sau isprăvind tutunul, a început să cînte: „Șapte vâi și-o vale-adîncă, aici lupii mă mănîncă”. Imediat vreo cincisprezece înși s-au repezit să facă gard viu în jurul lui, iar una dintre femei — melancolică — i-a fâiat sfoara undiței cu foarfeca. După care cu toții au aprins focuri. Mă ducești și s-au așezat să prăjească slămina adusă de-acasă. Cînd erau la desert și la cafea, cineva a strigat din rîrunchi: frați pescari, se rupe gheața! Toată lumea a fost într-o clipă pe mal și lacul s-a scufundat. Privind apa care se sălta gîlgîind, unul din grup a vorbit: — E lucru cunoscut că știuca din lacul Mogoșoaia e afoasă. Știucă dulce trăiește numai în riuri. În Olt, de pildă, am prins eu una... un trofeu. Să v-arăt pozele.

Am vrut să-l sîrut, dar s-a uitat la mine ca la un bezmetic.

Fănuș Neagu

„ROMÂNIA LITERARĂ”

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

