

România literară

Paginile 14 — 15:

Premiile Asociațiilor
Scriitorilor — 1972

Cuvîntarea tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU

Stimați tovarăși,

Aș dori să încep — deși sinteți la sfîrșitul lucrărilor conferinței — prin a vă adresa salutul și felicitările Comitetului Central, ale Consiliului de Stat și guvernului, ale mele personal, pentru încheierea cu succes a conferinței pe țară a Uniunii Artiștilor Plastici. (Vii aplauze).

Am fost invitat de conducerea uniunii să particip la deschiderea conferinței. Nu am avut această posibilitate. Ne-am gândit, pînă la urmă, să mai aducem și aici unele inovații, să ne întîlnim în cadrul acestei expoziții alcătuite de artiștii plastici în cinstea aniversării a 125 de ani de la revoluția din 1848. Cred că am făcut bine că am procedat în felul acesta, deoarece, vizitînd expoziția, am putut căpăta o imagine a ceea ce ați realizat, a ceea ce puteți realiza atunci cînd vă propuneți să dați expresie unor momente importante din istoria națională, să înfățișați eroismul, lupta pentru o viață mai bună, mai dreaptă, pentru progres și civilizație a poporului nostru. Impresia pe care mi-am format-o despre expoziție este bună. Sint înfățișate, prin imagini variate, momente importante, în stiluri deosebite. Ceea ce constituie însă caracteristica generală a expoziției, caracteristică ce corespunde orientărilor date de Congresul al X-lea și de Conferința Națională ale partidului, este că, folosindu-se stiluri și maniere diferite de expresie, s-au realizat lucrări bune, cu un conținut menit să servească educării poporului. Cred că această expoziție a reușit în mod minunat să dea expresie orientării date de Congresul al X-lea al partidului nostru. (Aplauze puternice).

Înțelegeți că mi-ar fi greu să spun ce mi-a plăcut mai mult. Mi-ar fi greu ca, în fața tuturor celor care au expus aici, să exprim preferințele mele. Pot spune însă că, în general, atât ca orientare, cit și ca expresie artistică, mi-au plăcut mai toate lucrările. De aceea, aș dori să-i felicit călduros pe toți artiștii plastici care au contribuit la realizarea expoziției, care au creat lucrări consacrate acestui eveniment — chiar dacă ele nu sint expuse aici — propunîndu-și ca prin arta lor să evoce unul din marile momente ale istoriei României, și să le urez succese și mai mari în viitor. (Aplauze puternice).

Desigur, așa cum se întîmplă întotdeauna, cînd vezi că se pot face lucruri bune începi să devii mai pretențios. Aș putea spune că în această situație mă găsesc eu acum. Comparativ cu expoziția pe care am văzut-o tot aci, cu cîțiva ani în urmă, pot spune că s-au făcut pași foarte mari, mai cu seamă în direcția redării unui conținut bogat de idei, într-o mare varietate de expresii. De aceea, aș dori să nu-mi luați în nume de rău dacă voi folosi momentul încheierii conferinței dumneavoastră și al deschiderii acestei minunate expoziții pentru a-mi exprima dorința, dorința conducerii noastre de partid, a întregului popor de a vedea noi opere de înaltă valoare educativă și artistică.

Avem în față o serie de mari evenimente legate de istoria luptei revoluționare a poporului nostru. Sărbătorim chiar în aceste zile 25 de ani de la naționalizare. Desigur, în cîteva zile nu se mai poate face nimic, dar chiar și peste un an lucrările inspirate din acest eveniment vor fi bine venite. Sper că vă veți angaja să faceți ceva în această privință. Anul viitor vom sărbători 30 de ani de la victoria insurecției naționale armate anti-fasciste. Așteptăm ca arta plastică să fie, de asemenea, prezentă la această mare aniversare, cel puțin cu același succes ca și la expoziția prezentă. Am dori, chiar, mai mult.

(Continuare în pagina 16)

la întîlnirea
cu participanții
la Conferința
națională
a Uniunii
Artiștilor Plastici,
cu prilejul
vizitării expoziției
„125 de ani
de la revoluția
din 1848
în România”



Mihai Rusu : „Moment revoluționar la 1848”

RESPIRAȚIE

Curg aburi calzi pe cîmpuri și revine
Un cîntec ca un plîns. Mereu tresalt.
Respiră morții mei de la Rovine ?
Ori plîng biruitorii căzuți la Podu-Înalt ?
De aburii aceștia mi s-au aprins plămîinii,
Numai prin ei, ca munții-n ozonul lor, respir.
Drept plug, cu oase albe eu ar pe Cîmpul Piinii,
Iar pe Cîmpia Turzii din ierburi sint un fir.

Nu stropii dulci ai liniștii-mi străbat
Prin vinele acestea aproape minerale,
Ci singele amarnic ucis, reinviat,
În bătălii și-nfrîngerii, bejenii și răscoale.
Dacă m-ating de pomul grădinii, fructul copt
În mina mea se schimbă-n planetă de văpaie
A celor ce doar frunte au fost la Patrușopt
În frunte cu martirul ideii, Nicolae.

Pe unde să vă caut, în lume, toți ai mei
Cînd fluera lui Iancu în suflet îmi mai sună ?
Din oase și din bronzuri, din munți și din idei,
Vă adunați, curată și rodnică furtună.

Ion Brad

Din 7
în 7 zile

IN PRIMA zi a săptămânii acesteia, luni 11 iunie, s-au împlinit 25 de ani de la naționalizarea principalelor mijloace de producție industrială din țara noastră, act de o mare însemnătate istorică, atît pentru viața socială cit și pentru dezvoltarea economică a României socialiste. Într-adevăr, actul din 11 iunie 1948 realizează ideea fundamentală din „Manifestul Comunist” al lui Marx și Engels, publicat cu o sută de ani înainte și anume „exproprierea expropriatorilor”. Cele mai importante mijloace de producție industrială ieșeau din minile burgheziei, treceau în proprietatea comună a celor ce muncesc, exploatarea omului de către om era lichidată. În același timp, cu o vigoare și o disciplină pe care numai societatea socialistă le putea asigura, s-a trecut la inventarierea reală a mijloacelor industriale, la cercetarea științifică a posibilităților și a necesităților economice, în vederea asigurării unei dezvoltări armonioase a țării. Transformarea mijloacelor de producție din proprietate privată în proprietate socialistă și prefacerea producției de mărfuri în producție socialistă, așa cum sta scris în programul de luptă al primului partid politic al clasei muncitoare din România, redactat cu 80 de ani în urmă, a dat posibilitatea introducerii economiei planificate. Aceasta a fost și este pirghia puternică, sigură, pentru avîntul general al economiei naționale, pentru creșterea nivelului de trai, pentru promovarea schimburilor internaționale și diviziunea internațională a muncii, pentru asigurarea bazelor pe care se înalță puterea economică a țării, independența și suveranitatea națională. Cine privește, azi, obiectiv și competent, dezvoltarea economică a României socialiste este obligat să constate că actul istoric al naționalizării industriei a dat roadele așteptate, ba chiar a întrecut prevederile cele mai optimiste. După numai 25 de ani, țara noastră a devenit un stat cu o puternică industrie, al cărei ritm de dezvoltare este unul dintre cele mai puternice din lumea întreagă. Producția noastră industrială globală a fost, în anul 1972, de 25 de ori mai mare decît în 1948, anul naționalizării. Pe atunci nu se producea în România aluminiu, metal de enormă importanță pentru dezvoltarea generală a unei economii moderne. Splendida uzină de la Slatina a produs prima șarfă de aluminiu în iunie 1965, iar producția totală, planuită inițial pentru 50.000 tone anual, s-a ridicat în 1970 la 101 mii tone și va atinge, în 1975, cel puțin 200 de mii de tone. Acest singur exemplu poate demonstra succesul naționalizării — evident, de altfel — în ansamblul actualei economii românești. Prestigiul și renumele excelent al României socialiste în întreaga lume, în procesul de schimburi comerciale, de colaborare și cooperare internațională, în forme din ce în ce mai complexe și multiple, atestă profundul succes al economiei noastre industriale, amploarea proceselor de dezvoltare continuă, ritmică, prosperă, a tuturor sectoarelor economice, cu corolarul lor pe plan social.

PREȘEDINTELE Republicii Africane Volta Superioară, generalul Sangoulé Lamizana, și-a început, luni 11 iunie, vizita oficială pe care o face în țara noastră la invitația președintelui Nicolae Ceaușescu. Acest eveniment se înscrie, în mod firesc, în evoluția ascendentă a raporturilor României cu statele independente din Africa, raporturi care au cunoscut și cunosc o dezvoltare pozitivă, mereu mai importantă, după memorabila călătorie a tovarășului Nicolae Ceaușescu prin nouă țări africane. Oferind șefului statului român însemnele „Marele cordon al Ordinului Național” al Republicii Volta Superioară, generalul Sangoulé Lamizana a ținut să sublinieze „prietenia pe care vrem să o consolidăm, începînd de acum, și cooperarea între popoarele noastre, pe care o dorim și o vrem durabilă”. Adresînd înaltului oaspete african un salut prietenesc, președintele Nicolae Ceaușescu a spus: „Ne bucură să constatăm că relațiile dintre țările noastre au bune perspective de a se dezvolta, pe baza stimei și respectului reciproc, a egalității în drepturi și avantajului mutual. Sînt incredincîțat că în cadrul convorbirilor pe care le vom avea se vor evidenția o serie de posibilități concrete de a pune bazele acestei colaborări, în folosul deplin al ambelor popoare, al cauzei generale a înțelegerii și păcii în lume.”

LA 3 IULIE va începe, la Helsinki, Conferința general-europeană pentru securitate și cooperare. Această decizie a fost adoptată, prin consens unanim, la reuniunea multilaterală din capitala finlandeză, în ultima ședință care a avut loc vineri 8 iunie. Recomandările incluse în documentul final al reuniunii conțin toate elementele esențiale pentru lucrările Conferinței general-europene și anume modul de organizare, în trei faze, ordinea de zi, data și locul conferinței, aranjamentele financiare, regulile de procedură, lista statelor participante, modul de participare, contribuțiile fiecărui stat, lista invitaților la lucrările conferinței. Din chestiunile de organizare reținem: prima fază va consta dintr-o reuniune a miniștrilor afacerilor externe ai statelor participante; aceștia vor adopta regulile de procedură, ordinea de zi și directivele de lucru propuse la Helsinki și vor expune punctele de vedere ale guvernelor lor asupra problemelor referitoare la securitatea și cooperarea în Europa. În a doua fază vor fi cuprinse lucrările comisiilor și ale subcomisiilor specializate, coordonate de un Comitet special, format din reprezentanți desemnați de miniștrii de externe. În faza a treia, al cărei nivel de reprezentare va fi hotărît ulterior, vor fi adoptate, în ședința finală solemnă, documentele conferinței. În ce privește ordinea de zi a viitoarei Conferințe pentru securitate și cooperare în Europa, ea cuprinde următoarele patru capitole: 1) probleme referitoare la securitatea în Europa, 2) cooperarea în domeniul economiei, științei, tehnicii și a mediului înconjurător, 3) cooperarea în domeniul umanitar și în alte domenii, 4) urmări ale conferinței. Printre principiile de importanță mondială care călăuzesc relațiile reciproce ale statelor participante la conferință sînt enumerate în documentul care sintetizează recomandările finale ale reuniunii de la Helsinki: egalitatea suverană, respectarea drepturilor inerente suveranității; nerecurgerea la forță și la amenințarea cu forță; inviolabilitatea frontierelor; integritatea teritorială a statelor; reglementarea pașnică a diferendelor; neintervenția în treburile interne; respectarea drepturilor omului și a libertăților fundamentale, inclusiv libertatea de gândire, conștiință, religie sau convingere; egalitatea în drepturi a popoarelor și dreptul lor de a dispune de ele însele; cooperarea între state; îndeplinirea cu bună credință a obligațiilor, în conformitate cu dreptul internațional. În ce privește al doilea punct de pe ordinea de zi, cooperarea în domeniile economiei, științei, tehnicii și a mediului înconjurător, acesta include schimburile comerciale, facilitățile și contactele între oamenii de afaceri, cooperarea industrială și efectuarea de proiecte industriale de interes comun etc. Cooperarea în domeniul umanitar mai enumeră printre prevederile sale contactele umane, informația, cooperarea și schimburile în materie de cultură și artă, precum și în domeniul educației.

Cronicar

Pro domo

„Interesul general”

PROFITÎND de amabila invitație a autorului și regizorului piesei, dramaturgul Aurel Baranga, am văzut cel de al 201-lea spectacol al piesei **Interesul general**.

În ciuda protecției autorului și a prestigiului său binecunoscut s-au găsit cu greu două scaune pentru că și la cel de al 201-lea spectacol sala era plină ochi. Era o seară caldă acum câteva zile și totuși oamenii au venit la teatru, la o piesă care a făcut săli pline în București și în provincie.

Nimeni din cei de față n-au avut nici măcar obligația mea morală față de un coleg să vină și să transpire privind piesa lui Aurel Baranga. Spun aceste fapte banale pentru a sublinia încă o dată succesul enorm de public pe care îl are cel mai jucat dramaturg din România. Văzînd piesa, mi-am dat seama cu certitudine că acest succes este absolut firesc și că distanțarea autorului față de colegii săi se datorește inteligenței artistice (ce e mai mult decît talent) cu care spune adevăruri grave.

Văzînd alte piese ale lui Aurel Baranga, mă gîndeam că sistema sa, așa zice strategia sa, îl apropie de comedia de curte din secolul al XVII-lea. Autorii acelei epoci au fost de mărmi diferite, dar între ei se numără și Moliere. El prezentau defectele unor stări de lucruri care la sfîrșit se rezolvau prin apariția unui personaj însărcinat de puterea maximă să pedepsească nedreptatea și să răspîndească virtutea. Aceste personaje au fost uitate, însă tipologia a rămas și ne încîntă și astăzi.

Văzînd **Interesul general** nu mai sînt chiar atît de convins de această apropiere. Întîi, pentru că personajul care apără valoarea este naivul și umilul piesei, umil ca poziție, naiv pînă la un punct ca formă de apărare în raporturile sale cu cei mai puternici decît el.

Dacă observăm însă această ultimă piesă a lui Baranga, ne dăm seama de o evoluție a acestui personaj naiv care în fond rămîne cînstît. Este din ce în ce mai avizat și el, suavul reprezentant al binelui știe să folosească banda de magnetofon pe care s-o facă să se deruleze acolo unde trebuie. El, umilul, a învățat să-l aibă la mînă pe neatenții săi șefi abuzivi. El știe tot, vede tot și notează tot. Neadaptarea sa e doar refuzul vicului nu și al metodelor vicului, iar Aurel Baranga a înțeles foarte bine acest lucru și o spune direct într-o replică, ce consemnează că Spiridon Biserică, eroul său din **Mielul turbat**, a evoluat și el.

Forța satirică este îndreptată împotriva abuzului, birocratismului, linguseliilor interesante, a dorinței de putere, o putere de altfel derizorie. Birocratul are o singură obsesie majoră, să fie promovat și pînă atunci mai are și una minoră, să

fie nu stimat, ci considerat indispensabil, ca o unealtă, de către șeful său. Oamenii nu prea se raportează unii la alții, în schimb se raportează fotoliile. Este de o mare subtilitate și de un hăz nebun modul în care își schimbă, în câteva minute, limba subalternul ajuns șeful fostului său șef.

Dar asemenea relații umane, formă neîndoioasă de nealienare, creează nevroze și jocul lui Amza Pellea este o strălucită creație a tipului fără scrupule, însă nevrozat. Pentru că așa este. Cine este mereu la pîndă și mereu pîndit, cine trăiește strict relațional și în afara lumii valorilor, n-are cum să fie altfel decît nervos, agitat, nesigur pe el, jucările a propriului său joc. După cum amestecul de pretenție, lipsa de scrupule și vulgaritatea personajului interpretat de Marcela Răușu pînă la ton și nuanță, trecerile de la smiorcălală la amenințare și înapoi la smiorcălală, reprezintă o creație actoricească de evidentă valoare care o face să o ținem minte și să căutăm să o recunoaștem în modelele ei reale care nu au chiar regimul biologic al dinozaurilor.

Vivacitatea replicii, conturarea energică a tipurilor, posibilitatea de a acorda actorilor o partitură pe care s-o poată interpreta, reprezintă virtuți de dramaturg incontestabile, iar carnația pe care o prinde piesa pe scenă, împinge comedia această amară de la problemă la tip, de la tip la stare. **Interesul general** este drama golirii omului de uman, care poate să ia diferite forme în timpul istoric, de la avarie pînă la alienarea prin funcție.

Aurel Baranga știe să scrie comedie, adică a învățat conștient sau instinctiv structura acestui gen care prin definiție se mișcă pe linia subțire care desparte calitatea de vulgaritate. **Interesul general** vorbește despre oameni vulgari, dar nu este nici o singură clipă vulgar el însuși. Iar modul cum a reușit să încuiească pe marele șambelan într-o discuție despre teatru m-a încîntat prin inteligența strategică cu care Aurel Baranga știe să pareze ori și ce fel de lovitură, în limitele înguste ale acestei rubrici nu-mi pot permite să vorbesc despre fiecare partitură și despre fiecare actor, despre Bobcinski și Dobcinski acestei piese care există și el. Despre acest spectacol bine sudat care, trebuie să recunosc, mi-a risipit niște prejudecăți în ceea ce-l privește pe Aurel Baranga și m-a eliberat prin obiectivare și pe mine ca și pe sutele de co-spectatori veniți la teatru în această seară caldă ca să ridă de necazurile lor.

Alexandru Ivasiuc

Confluențe

TALENT și CULTURĂ

ACEASTĂ temă se discută de mult. Întotdeauna au existat controverse în legătură cu primatul talentului sau al muncii, în ceea ce-l privește pe actor.

Au existat păreri cum că un actor de mare talent nu are nevoie de cine știe ce cultură pentru a reuși să dea viață, pe scenă, unor personaje foarte complexe. Alții erau partizanii muncii minuțioase și documentării vaste a actorului în faza elaborării personajului. Nu am pretenția de a da un răspuns în legătură cu această dispută. De un lucru însă sînt sigur: în condițiile transformărilor pe care le trăiește azi arta spectacolului, cultura este indispensabilă actorului.

Astăzi actorul nu mai întruchi-pează pe scenă un personaj, ci **participă** la un spectacol.

Actorul nu mai este chemat să **reconstituie** viața unui om (personaj), ci să ia o **atitudine** față de niște evenimente trecute sau actuale.

Actorul nu se mai **substituie** replicilor unui personaj, ci le **folosește** pentru a spune el însuși ceva.

Iată-l deci pe actor pus în situația de a trebui să aibă o **atitudine** și o concepție proprie despre lume și evenimentele ei.

Teatrul devine o artă din ce în ce mai nedespărțită de viață, cu alte cuvinte se apropie din ce în ce mai mult de Teatru.

Spectacolul de azi, ca orice fenomen artistic nou, dă naștere la confuzii și poate face loc imposturii. Cultura artistului este însă unul din indiciile artei autentice.

Se poate pune întrebarea, și pe drept cuvînt, ce intră în cultura actorului? Literatură, muzică, pictură? Observații de viață? Perfecționarea mijloacelor proprii de expresie, prin exerciții zilnice? Informare multilaterală? Da, dar nu numai atît.

Înțeleg prin cultură nu numai cantitatea de cunoștințe înmagazinată, nu numai receptivitate la celelalte arte, ci și ecoul pe care toate acestea îl stîrnesc în ființa actorului, adică **atitudine**.

Actorul vine astăzi în contact cu diverse concepții regizorale, unele din ele surprinzătoare chiar pentru cele mai luminate minți și de aceea cultura lui trebuie să fie larg deschisă către toate problemele vieții și artei. Nu știu dacă expresia este corectă, dar aș vorbi despre o „cultură permeabilă” la idei noi. Cu alte cuvinte cred că trebuie dezvoltată puterea de înțelegere care întregeste personalitatea actorului, ca artist-cetățean, în ultimă instanță, ca educator.

Iar pentru asta trebuie să aibă ceva de spus.

Radu Basarab

actor la Teatrul de Stat Sibiu

I N I M A

CIOPLITORUL și-a ales un bolovan mare, l-a adus acasă și apoi a început să lovească răbdător cu ciocanul și dalta. Cind a terminat, l-a lăsat și s-a dus după un nou bolovan. L-a căutat în alt loc pentru că primul avusese piatra puțin fărâmicioasă. L-a terminat și pe acesta, iar cind s-a dus după al treilea, sau al patrulea, a căutat ceva mai mult, dar acum nu-l mai interesa tăria pietrelor, voia ca cenușul suprafeței să fie mai tandru. Odată, și-a ales o bucată de stîncă pe care a purtat-o cu mare greutate, însă liniștit, fiindcă era sigur că găsise ceea ce îi trebuia. La urmă (?) cind curtea îi era plină, cineva l-a întrebat care este cel mai frumos; el s-a uitat mirat în jurul lui, ca și cum pînă atunci nu văzuse nimic, răspunzînd este vreo deosebire între ei?, și s-a oprit.

Desigur procesul acesta nu trebuie văzut ca o creștere asimptotică, un fel de acumulare tenace, cu progresia unei cercetări științifice prin repetarea și adîncirea experiențelor, conducind cu iminență la o carte.

Mai precis spus:

Fiecare carte conține ceva din cele care au precedat-o și din cele ce o vor urma. Există o substanță comună tuturor, care reprezintă neîndoiește expresia personalității artistice a autorului, dar nu înțelegem atît ca modalitate de comunicare, cît ca fond problematic. Scriitorul nu se poate despărți niciodată de el însuși, fie că o dorește, fie că nu.

CREDINȚA în singularitatea operei, care este aproape un loc comun în „arta romanului”, a fost formulată în fel și chip și nimeni nu ar putea spune că ideea i-a fost furată pentru că, la fel ca și proverbele, ea este rodul unor convergențe necesare. Am găsit-o prima dată la Ilya Ehrenburg (nu-mi amintesc în ce scriere), dar formularea care m-a cucerit prin exactitatea și suplețea ei îi aparține lui R.M. Albérès:

„...Pentru fiecare scriitor virtual există fără îndoială un subiect — o schemă a romanului unde personajele au și început să palpate — din care va scoate o operă irecuzabilă, sensibilă, imaginativă, chiar mijloacele de expresie și vocabularul său fiind făcute anume pentru acest subiect, pentru acest roman. Cei mai mulți nu își găsesc subiectul, se învîrtesc în jurul lui, sau îi impun altele... Totuși se întîmplă ca unul dintre romancieri să «cadă» pe schema de imaginație și de ton care răspunde foarte precis virtualităților sale și nu e nimic ciudat în lucrul acesta, deoarece, conștient sau inconștient, fiecare o caută...”

(Termenii relației sugerează o pre-destinare a operei — un imens inventar de „subiecte”, care-și așteaptă autorii — dar cred că criticul s-a lăsat „furat” de plăcerea metaforei, intenția lui fiind numai aceea de a detașa concordanța dintre scriitor și operă.)

Totuși, de ce? De ce această permanentă revenire, deplasare în jurul unui pol de atracție, metamorfoză extrem de mobilă, uimitoare, în care fiecare stare o uită pe precedentă? Să fie vorba de o „căutare”, de o aspirație spre perfecțiune, o formă progresivă de cunoaștere?

Ni s-ar părea o explicație facilă, un fel de o „moraliză”, procesul oferindu-i o rațiune care să-l scoată din absurdul încăpățînatei reveniri, și astfel să-l investească cu o motivație demnă și utilă. Dacă nu chiar să servească o pildă.

IDEEA de perfectibilitate este exterioră acestui proces, periferică, la fel ca o haină care, îmbrăcînd un trup, poate amenda unele proporții dar nu explica „misterul” lui. Mult mai exact este că nu scriitorul caută cartea, ci cartea îl caută pe el.

De altfel, adesea el nici nu are conștiința punctului de perfecțiune atins, a confuziei desăvîrșite dintre el și opera lui. Istoria literară oferă bizare exemple de scriitori care și-au iubit mai cu seamă „copiii infirmi” și nu este vorba aici de o compensare afectivă, și nici de absența spiritului critic ori a lipsei de discernămint. Doar neputința de a gîndi altfel decît în perspectiva raportului constant care se stabilește între el și oricare din operele lui.

Considerînd însă, pentru eleganța demonstrației, că se va arăta apt de o asemenea rupere (nu detașare!) odată scrisă cartea lui, ar trebui să se oprească. Totuși nu. La fel ca și cioplitorul din parabolă își va căuta o altă piatră, poate captivat

de o culoare nouă, și va reîncepe să lovească cu răbdare și liniște...

Așadar, sursa neliniștii sale nu a fost eliberarea de cartea care zăcea în el. Legenda Minervei este cuceritoare, însă — nu trebuie uitat — zeul n-a intrat mai tîrziu în repaos.

Desigur, ideea de perfectibilitate în ațingerea unui țel (presimțit sau nu) este conținută implicit în căutările sale. Totuși, încă o dată, ea colorează traiul și starea de spirit, dar nu explică repetarea neconținută, obsedantă a unei anume mișcări interioare, regăsirea aceleiași substanțe în toate cărțile sale.

RECOMPUNÎNDU-SE mereu, scriitorul scapă de el însuși, ca șarpele care-și părăsește pielea. Ritualul unui sacru abandon și care se justifică numai prin această obsesie a materiei care este vitalitatea.

Creatorul poate avea, și cel mai adesea are, reprezentarea finalității social-umane a operei sale, poate nădăjdui ca prin ea să impună o ameliorare a condiției omului, dar toate aceste elemente definesc o atitudine încorporată operei. În definitiv, tot ele definesc sensul activității oricărui individ investit cu putere și responsabilitate socială.

Angajat fiind însă, scriitorul își epuizează destulul său (în geneza actului de creație) numai pe o arie restrînsă, limitată, ca un încăpățînat căutător de comori care scormonește neîncetat aceleași pămînturi în credința că acolo se află adevărul său.

Relația aceasta de constanță îi poate rămîne ascunsă chiar lui. Nu trebuie dedusă de aici concluzia unui raport simplist: un pictor „obsedat” de cai care pictează numai cai. Rădăcinile sînt uneori foarte adînci — poate nici referirea la noțiunea de rădăcină nu este exactă, mai curînd s-ar putea vorbi, simbolic, de gene, pentru că ele sugerează totdeauna niște permanențe. În succesiunea cărților sale filonul comun este cîteodată ușor detectabil, dacă nu chiar declarat, altelei distanțele sînt deconcertante.

Dar într-un scriitor nu pot coexista mai mulți scriitori și în asta stă salvarea — tot atît cît și limitele sale.

Se spune că ar exista o dilemă a scriitorului în raport cu publicul său. Acesta din urmă, obișnuit cu o față a scriitorului, îl dorește, atunci cînd a fost satisfăcut, numai așa, schimbările derutîndu-l și nemulțumindu-l. Sînt scriitori care-și motivează manierismul prin menținerea unei anume identități dobîndite față de cititor. În realitate, ceea ce ar vrea să păstreze un astfel de scriitor, desigur atent cu publicul său, dar nu mai puțin atent cu el însuși, este o anumită convenție, care cuprinde și „povestea” (felul în care se povestește), și tipologia personajelor și limbajului. El cruță deprinderile cititorului, conservîndu-i o „lume” înțeleasă și acceptată pe care acesta ar vrea să o regăsească. Dar „repetarea” unei cărți înseamnă cu totul altceva decît identitatea permanentă a scriitorului cu sine însuși. Un cititor atent și devotat va descoperi totdeauna personalitatea scriitorului (său) oricît de diferit exprimată, iar fidelitatea acestui cititor este infinit mai prețioasă decît tenacitatea celui alt.

INTOARCEREA neconținută a scriitorului asupra lui însuși, care-l apropie și-l îndepărtează de cartea sa supunîndu-l aceleiași forțe de expansiune, sugerează, ca și ritmul contracțiilor inimii, o cadență biologică obsesivă, poate obscură, în nici un caz irațională, fiindcă materia vie nu este niciodată irațională.

În ultimă analiză, drama cioplitorului este drama oricărui individ social.

Mitul lui Sisif ar trebui regîndit. Este posibil chiar ca anonimul grec așa să-l fi văzut, dar amănuntul i se va fi părut nesemnificativ și nu ni l-a transmis. Sisif atacă permanent muntele, dar niciodată prin același loc. (Nu este exclus ca schimbarea locului să ascundă un grăunte de superstiție.) Distanțele sînt altele, panta este mai mare sau mai mică, văzut dinspre mieznoapte virful e îmbrățișat într-o lumină strălucitoare dar difuză, de la răsărit se proiectează pur și limpede pe cerul albastru. Jos de tot e linia oscilantă dintre pămînt și apă. Ori de cîte ori reîncepe e nerăbdător.

Cei care-l atacă prin același loc sînt liftierii societății. Pentru ei primejdiile izvorăsc dintr-o prea mare obișnuință.

Mihai Giugariu



Desen de Aurel Jiquidi
(Lucrare inedită din „Expoziția Ana și Aurel Jiquidi” deschisă la Ateneul Român)

Coasa pierdută

Și fluturii de aripi se desfrunzesc,
Pleoapele se umflă de somnul păpădiilor,
Polenul se coace în ochii albinei,
În sufletul meu cineva a uitat o coasă,
La noapte va veni un chirurg palid,
Cu miini de țaran, pipăind
Cu ochii închiși în văile mari,
Coasa pierdută-a lui Horia.

Mircea Valda

Trecînd

Un oraș frumos unde ploua
mai des decît s-ar fi crezut
numai în colțul de stradă
numai în colțul acela de stradă
cu nume
uneori apele veneau fără să plouă
și numai tu pluteai în ele
și numai eu mă uitam la ele
și doar o privire îmi aruncau
apele acelea trecînd

Nicolae Prelopceanu

FICTIUNEA DOCUMENTARĂ

DUPĂ UN NUMĂR apreciabil de culegeri de versuri (cinci), după o primă — neconcludentă — încercare epică, *Scara lui Climax*, 1970, Platon Fardău s-a plasat în atenția criticilor literari cu un roman incitant: *Ore de dimineată*, publicat de Editura Cartea Românească, în 1972. Lunile care s-au scurs de la apariția acestei cărți ce-și re-lansa, într-un fel, autorul și mai ales recenta tipărire a unui nou roman, *Aproapele nostru aproape*, Editura Eminescu, 1973, îngăduie o bună cuprindere a demersului narativ al lui Platon Pardău, cu incontestabile merite și nu mai puțin clare scăderi.

Ceea ce se remarcă de la bun început este modul oarecum „nou” în care prozatorul abordează realitatea românească a ultimelor două decenii. Platon Pardău se dovedește un cunosător pînă la amănunt al multor aspecte din dinamica noastră socială, trecute cu vederea sau tratate sumar sau pur și simplu neînțelese de alți autori. S-ar zice că activul reporter, cu îndelungată activitate, și activistul pe tărîm cultural care stău la începuturile lui Pardău (și chiar îl continuă) îi asigură acestuia o situație „privilegiată” — cum o numea N. Ciobanu, același cronicar denumind modalitatea sa epică drept o „viziune realist documentară”. Se impune, credem, precizarea că acest caracter documentar al ficțiunilor lui Platon Pardău se datorează mai ales încrederea pe care prozatorul știe să i-o inculce cititorului în verificabilitatea narațiunilor sale în viața de toate zilele; nu un caz notoriu dintr-o zonă sau alta a țării reînvie în paginile din *Ore de dimineată* sau *Aproapele nostru aproape*, ci altceva, un adevăr de ordin mai general, indiferent de apropierea ce se poate face între cazurile întâlnite în viață și cele întreprinse în trama românească.

După cum era lesne de observat — și toți comentatorii au făcut-o — în *Ore de dimineată*, ca și în romanul următor, Pardău se servește de un procedeu străvechi și eficient, de mare productivitate în literatura lumii: cel al comitei, forțate sau nu, ce declanșează istorisiri. O scenă fixă pe care evoluează un grup de persoane, felurită tensionată, care povestesc pe rînd, întrerupîndu-se, autorul asumîndu-și partiturile celor mai puțin loevace, vorbind el în locul lor — prin introspecții mai mult sau mai puțin moderne. Nu obligatoriu, dar foarte frecvent, aceste comite (lat. *comitiva*) au un caracter justițiar. Trimiterile la opere faimoase din literatura universală și cea română sînt lesnicioase, noi am aminti doar pe Sadoveanu cu *Hanu Ancuței* (sau pe Vasile Voiculescu, acesta secționînd cite un singur caz din multele posibile ce se dau în vileag la asemenea întâlniri în grup). Ca și în *Hanu Ancuței*, în *Ore de dimineată* răbufnesc pe scena unică dureri, mai adînc sau mai superficial înăbușite.



Platon Pardău

CADRUL fix al primului roman este în mod temerar ales și se vedește, ulterior, cit se poate de favorabil narațiunilor: sediul unui Comitet regional de partid în 1958, ca punct de întâlnire al unor energii sociale hotărîtoare, locul unde se iau decizii de care depinde viața unei comunități românești îndejuns de vaste. Activiști și solicitanți la biroul de audiență, felurit portretizați, comunică între ei, se înfruntă, găsesc soluții, așteaptă, se destăinuie, iau atitudine. Personajele lui Platon Pardău sînt, mai toate, niște „oameni-dosare” — o spunem fără nici o intenție peiorativă! — nimic mai normal ca astfel de oameni să fie întâlniți în sala de așteptare, cu puțin timp înainte de o întrevedere hotărîtoare pentru rezolvarea situației lor. Platon Pardău reușește din plin (folosindu-se cu încredere de procedeu *suspensului*, al finalurilor de capitole retezate ademenitor pentru curiozitatea cititorului) să facă din *Ore de dimineată* un roman al așteptării. Toată lumea așteaptă în această carte, activiștii — o vizită de maximă importanță a unei personalități politice din Capitală, solicitanții — să fie primiți, cititorul — derularea tuturor firelor povestirii. Autorul se încumetă, sfidîndu-și propriile stîngăcii epice, în sondări ale unor biografii încurcate, tentativă nelipsită de o anume „tendință ilustrativă” (M. Iorgulescu). Pagini dintre cele mai bune sînt afectate re-transcrierii unor scene-dialog, bine gradate, cum cele dintre Tudor și colonelul Cavafi, dintre Virlian și Mandache.

Atmosfera de așteptare, încordată sau răbdătoare, pînă la inerție (cum e cea a lui Sid — unul dintre eroii izbitori ai cărții) e punctată de notații bine selectate: „întraseră unul cite unul, în sala cu pereții cu jumătatea de jos vopsiți cafeniu. Pe bănci, aveau

un aer stîngher, care-l făcea să semene unui cu alții, se înepeniseră într-o atitudine de suferință, de nevoie, aducînd cu sfinții zugrăviți pe pereții vechilor biserici. Nu aceea era fața lor obișnuită și-ți puteai da seama că ea se compusese în intervalul consumat de la intrarea în clădire pînă la pîtrunderea în sala de așteptare” (p. 126); „Paul învățase că o sală de așteptare are viața ei. O viață în care nu se întîmplă nimic. Forța acestei vieți este că nu se întîmplă nimic în ea” (p. 190), această aparență de stagnare este contrazisă de cartea însăși! Fe urmele lui Geo Bogza, din faimoasele sale minute în orașul lui Mizil, Platon Pardău se folosește, uneori, de notația seacă, sacadată, reportericească, precum în episodul de la paginile 210—211, în care leșinul unui personaj, Valerian, micul tumult al sălii în așteptare, constituie o excelentă introducere a unui din eroii importanți. După care, așteptarea se reia, potențată din cînd în cînd de mici detalii, la prima vedere anodine, dar cu un rol narativ limpede. Iată, de pildă, ce efect poate produce asupra grupului pîndind ușa (pe care portarul trebuie să între și să anunțe începerea audiențelor) un gest foarte obișnuit: „Cineva șterge clanța ușii. Jumătatea de dinafară. Clanța se mișcă singură, ca într-o poveste cu omul invizibil” (p. 245).

DEFINITORIUL la Platon Pardău — în modul în care el își construiește personajele, adesea cu intenție nedisimulat polemică — este refuzul automatizării ființei umane. Unul din eroii din *Ore de dimineată*, Cavafi, este conceput ca un mecanism ce funcționează impecabil, de unde primejdia dezumanizării: „...aliajul (s.n.) suplu însă rezistent, din care era alcătuit”; „se stăpîni și dădu răspun-

suri lapidare, mecanic (s.n.), devenind încet, încet, mașinăria (s.n.) bine pusă la punct, care era” etc. Automatizat, dar într-un mod diferit, cu un limbaj din care a dispărut orice urmă de individualitate umană, este Mandache („am să mă îndrept, am să-mi analizez abaterile, vă promit că voi depune toate eforturile” etc.). Opusul lui în absolut, Virlian, de o vitalitate ieșită din comun, vecină cu pitorescul, impresionează tocmai prin capacitatea de a-și păstra omenia, de a folosi cît mai drept, mai plin de răspundere, puterea.

Creionînd cu vigoare cîteva personaje, Platon Pardău le sacrifică, totuși, în ansamblu, cadrului — locul unde se adună firele se desenează mai limpede decît oamenii. Aceștia nu au destul relief, așa cum se cuvine în roman, sau, cum spunea Dana Dumitriu în revista „Argeș”: „niciunul din eroii cărții nu este tratat integral ci doar expus privirilor cititorului și smuls repede de pe ecran pentru a da locul altuia. Nici un personaj nu are amploarea eroului de roman, niciunul nu poate aspira la o existență de sine stătătoare, numai masa lor reușește să respire autentic literar...”

CE ADUCE NOU, față de *Ore de dimineată*, cartea a doua, *Aproapele nostru aproape*? Reîntîlnim schema întîlnirii fortuite a unor oameni într-un cadru fix, de data asta un tren surprins de inundații, oprit, devenit scenă a unor înfruntări. Noul roman îi este superior întîiului prin tentativa pe care o face autorul de a mișca, de a deplasa scena. În *Ore de dimineată* personajele-cazuri veneau din diferite direcții ca într-o agoră unde vorbeau direct sau indirect; dincoace sînt mai puțin importante acumulările din trecut față de mișcarea prezentă. Firește, preferința autorului pentru eroi girboviți sub întîmplările biografice se manifestă și în *Aproapele nostru aproape*, ajunge să ne obosească ecoul, vecin cu ticul nervos, pe care orice mic amănunt îl trezește în personaje, la fiecare pas. Abia se rostește un cuvînt și cutare personaj a și început să se năruiască în retrospectivă lăuntrică, spectaculoasă. E un deliciu aproape naiv al lui Pardău să se lanseze în asemenea *flash-back-uri*, obtînd curgerea vie a realului. Fiecare personaj seamănă cu un pelerin strivit sub desaga propriei biografii, proiectat pe suprafața nu chiar de desert, dar, oricum, foarte austeră a acțiunii epice.

Lui Platon Fardău îi reușesc anevoie sau deloc tipurile feminine. Nora, din *Aproapele nostru aproape* — obiect ademenitor al unei subite obsesii erotice a ziaristului Augustus — e dezamăgitoare („foarte femeie, într-un fel inexplicabil foarte femeie...”; „peste fața Norei trecu umbra unui zîmbet, care se șterse repede, și rămase iar albă, prea albă, încadrată de părul ei negru, prea negru” etc., și asemenea exemple de maniere se pot da cu nemîluita).

Se poate spune că Platon Pardău — bun mînuitor al eroilor săi bărbați, se arată mai mult decît stîngaci în scrutarea sufletului feminin. Eroinele sale au ceva „literar” în sensul rău al cuvîntului, însuși unghiul din care sînt privite fiind dezavantajos: „bluzele ei subțiri, care făceau să-i țîșnească sîinii amețitori și amenințători” (!) etc.

În ce privește „stilul autorului”, el ne pare adecvat, în genere, cărților, nervos și nu lipsit de pregnanță, în pofida unor reziduuri de relatare gazetărească („Un ins obișnuit să ordone, destul de puternic pe dinăuntru” — îl apreciază un personaj pe altul, în gînd).

Ivirea romancierilor, mai tîrzie în-deobște decît a poezilor, nu e mai puțin plină de surprize, pentru noi o asemenea plăcută surpriză — după cea a unui Mircea Micu din aceeași perioadă — este și noua ipostază a lui Platon Pardău. Cu aceste două cărți apărute pînă acum, el se arată un bun autor epic, bogat în resurse. Se impune, în cazul său, o mai adîncită scrutare a destinelor omenesti în mișcare — deci renunțarea la colecțiile de biografii spectaculoase și statice, în relații de stîngace coincidențe. Experiența de care face dovadă, practica textelor narative de pînă acum, lasă să se întrevadă în Platon Pardău nu doar un romancier real, ci și unul care va putea intra, cu apariții viitoare, în rîndul celor care se bucură de o mai largă audiență.

Ilie Constantin

Edgar Allan Poe

Annabel Lee

Sînt ani, sînt ani și ani de-atunci
cînd mai trăia în țara-aceea
eu-ntinse plaje aurii, o față ce-o puteai numi
cu numele de-ANNABEL LEE.
Și fata asta preafrumoasă un singur vis își îndrăgi:
cît va trăi eu s-o iubesc precum și ea mă va iubi.

Dar noi eram doar doi copii ce ne jucam pe plaja mării
și-n valurile-i argintii. Doar doi copii.
Dar dragostea ce ne uni pe mine și pe-ANNABEL LEE
era mai mult decît iubire, era totala dăruire
nevinovată-a doi copii. De aceea, îngerii din cer
au început a pizmui iubirea mea cu-ANNABEL LEE.

Și-nvidia lor, din cer stîrni un vînt de gheață ce izbi
în țara de pe malul mării, spre plajele ei aurii.
un vînt năprasnic ce-ngheță și omori pe-ANNABEL LEE,
Și mai sosi nobila-i rudă ce mi-o fură pe-ANNABEL LEE
ea s-o ascundă-ntr-un mormînt, cît mai departe putea fi,
în țara de pe malul mării, de plajele ei aurii.

Dar îngerii ce nu au fost nicicînd
îndrăgostiți ca noi,
mereu ne vor pizmui. Și-oricine-n țara-aceea știe
de ce, tocmai din cer porni,
vîntul năprasnic ce-ngheță
și omori pe-ANNABEL LEE.

Dar dragostea ne-a fost mai tare decît oricare alta-ar fi,
decît a celor mult mai vîrstnici, a celor mult mai înțelepți
deși eram doar doi copii ce ne jucam pe malul mării
și-n valurile-i argintii. Și-acum nici îngerii din cer,
nici demonii din fundul mării nicicînd nu vor mai despărți
sufletul meu de acel suflet frumos al lui ANNABEL LEE

Căci mie luna-mi strălucește ca s-o visez pe-ANNABEL LEE.
Și toți luceferii ce ard îndepărtat, în nopți senine, sînt
ochii mari, aprinși și nelumești de clari, ai dragiei
mele-ANNABEL LEE.

Astfel că-n flux stelar de noapte sînt lîngă ea, cît mai
aproape
de dragostea, iubirea mea. De viața mea, mireasa mea.
Sînt lîngă ea-n al ei mormînt ascultînd marea fremătînd.

Tălmăcire de Ovidiu BOGDAN

Căile cunoașterii poetice

PRIMII care au descoperit că, în epoca noastră, știința are o valoare emoțională mai mare decât filosofia au fost poeții. Când pentru fiecare dintre întrebările fundamentale ale existenței posedăm mai multe răspunsuri, atitudinea ontologică fiind, la urma urmelor, o chestiune de alegere, sentimentul misterului, al absolutului, al infinitului, incertitudinea fecundă și negarea creatoare trebuie să le căutăm în acceleratoarele de particule și în trăirea patetică a efectului Doppler. Exemplar pentru refuzul metafizicii, pentru tinjirea după concret, după fapte probate științific, este poetul cel mai „impermeabil” la efemer, poetul emoționat de idei mai repede decât de sentimente, Nichita Stănescu. Singura cale, a crezut poetul, de a afla răspunsuri care să ne satisfacă nevoia de siguranță, dar să ne proiecteze și într-un orizont de nebănuite posibilități existențiale, duce spre disciplinele riguroase ale spiritului, spre geometrie, spre fizică. Emoția primelor sale volume se întemeia pe contactul șocant cu o fizică refuzându-și azi adevărurile de ieri și îndreptînd minile dulcile iluzii ale adevărilor de azi. Dacă istoria științei, raționa poetul, se confundă cu suma erorilor posibile, dacă bunele noastre explicații de azi se vor dovedi repede niște orbiri parțiale, atunci eroarea primă, cea mai gravă dintre toate, e și cea mai demnă de respect, ca mater genitrix a tuturor adevărilor parțiale care ne-au făcut existența suportabilă. Cosmogonia actuală nu e decât adevărul relativ, născut din cosmogonia, grandios greșită, a lui Ptolemeu: „Dar el, / el e singurul care a spus neadevărul / și e tot timpul / tot timpul lung în care / cei care au spus adevărul / au avut vreme să și moară.” Obsedat de ireversibilitatea timpului, Nichita Stănescu răsfoiește febril știința (și introduce, cu acest prilej, în vocabularul poetic cîmpul magnetic, orbitele stelare, viteza ca raport între spațiu și timp) spre a afla „soluția” intuițiilor sale poetice. Progres înseamnă refuzul stării de echilibru în gândire, refuzul formelor suficiente lor inele, refuzul cercului, oroarea de sferă. Numai linia dreaptă și figurile alcătuite pe temeiul ei (triunghiul, pătratul) pot constitui reprezentarea alegorică a înaintării noastre în timp, ca și a înaintării noastre în cunoaștere: „Cerc, tu, idee / a mediocrității, / calotă sferică, tu, / burghezie a sferei / ... Triunghi, pătrat, / voi sunteți forme ale libertății de gândire.” Ideea pămîntului sferic înseamnă stagnarea gândirii, pămîntul plat, în linie dreaptă, iată gemenele ce fecundază cunoașterea. Se poate spune că sistemul poetic al lui Nichita Stănescu provine din lumea eronată științific, dar absolut necesară emoțional, a lui Ptolemeu.

LUZIA poetului că poate domina lumea prin cuvînt este grotescă; numai cine se mai poate minți că cercul e forma perfectă mai poate crede în cuvinte; cine a descoperit meschinăria sferei se refugiază în necuvinte. Înstrăinarea lucrului de numele său corespunde alienării poetului de trupul său: „Ceea ce este mai departe de mine, / fiind mai aproape de mine, «tu» se numește, / Iată, m-am trezit zbătîndu-mă / Se zbătea în mine / «tu» / «tu», pleoapă, te zbătea, / tu, mină, / tu, piciorule, te zbătea / și deși stam întins, / alergam / de jur împrejurul numelui meu.”

Ceea ce a părut nonconformism, refuz al stării poetice în favoarea maximei abstractizări, a retorizării întrebărilor fundamentale ale existenței, reprezenta expunerea sincopată a unui sistem de gândire coerent în eșecurile sale repetate de cuprindere a totalității. Tema fundamentală a poetului aceasta rămîne: nevoia de întreg, în spațiu, dar mai ales în timp, căutarea, disperată de neputință, a simultaneității, a anulării succesiunii, întovărișită de nostalgia formelor prime sau a increatului, redescoperirea vechiului adevăr fizico-metafizic, că numai a nu fi încă înseamnă a nu fi sortit morții. Fizica, fascinantă, îi oferise poetului nu cheia întrebărilor care-l bîntuie, ci doar iluzia unei dezlegări. În cele din urmă, ea se va reduce la un sistem exterior de referință, oferind cel mult un stoc de noțiuni din care se poate selecta limbajul poetic. Eșecul tentativei de a rezolva neliniștile filosofiei prin știință l-a recunoscut, implicit, în ultimele volume, poetul însuși. Nichita Stănescu a renunțat aproape la anularea temporalității, întreținîndu-și acum iluzia, similară în substanța ei, că s-ar putea anula individualitatea, că poetul s-ar putea dezmargini, devenind

el însuși cosmos. Obsedat pînă în ultima vreme aproape exclusiv de devenire, Nichita Stănescu și-a descoperit acum obsesia concretului, imposibil de dominat, deși conjurat cu toate mijloacele abstracte de care dispune o conștiință exasperată de limitele sale. Universul, alcătuit din entități separate, nu poate fi cuprins decât prin anularea individualităților. Ceea ce nu putuse oferi fizica, cheia dominării lumii, se află poate în extaz. Ultimele sale volume sînt bîntuite de nostalgia extazului și a convertirii stării extatice în cuvînt. Așa cum în răspunsurile sale „științifice” la problemele cunoașterii Nichita Stănescu fusese un nonconformist programatic, orientîndu-se spre eroarea fecundă, spre refuzul geometriei suficiente sieși, în tinjirea după starea de poezie el se înversunează să creadă în capacitatea sa de a se transcende, în contrasens cu majoritatea liricilor contemporani. Nicolae Balotă a desemnat prin acedie, ale cărei simptome psihice le-a descris în legătură cu universul altui poet, o caracteristică a literaturii contemporane. Acedia este „ciudata stare a celui ce nu se poate transcende, a celui ce simte li-



Nichita Stănescu

mitele aproape, starea de tristețe și inapetență a călugărului medieval care nu se mai poate ruga”. Nichita Stănescu își mobilizează întreaga capacitate sufletească pentru a anula acedie, care i se impune totuși, cum i se impusese înainte imposibilitatea de a crea punctul Aleph. Pentru că nu este suficient ca poetul să poată trăi sinele altcuiva, trebuie ca universul întreg să fie pătruns de capacitatea de a se transcende, pentru ca, fiind într-una din multe sale posibilități, să fii simultan în toate. Tragedia poetului de aici provine: el se anulează într-un obiect care nu este decât el însuși, renunță la individualitatea sa nu pentru a cuprinde totalitatea lumii, ci pentru a se închide în granițele altei individualități, derizorii: „Îți stringi riurile / Cum stringi umerii / te înalți pe behăitul caprelor / Zici: Nevermore. / Și apoi: / filf / dai din aripile altcuiva; / și apoi / ești el, / iar el / este pururi altcineva.”

Nichita Stănescu începe să se înalțe spre Aleph. Primul semn este ridicarea barierelor dintre domeniile de referință din care se selectează elementele combinate în metaforă: vegetalul și animalul, animalul și inanimatul, conștiința și non-conștiința, concretul și abstractul, realul și himericul se combină sugerînd totalitatea, anularea temporalului: „Ah, dacă aș mai putea să am puțin miros, — de la floare — / la subțioara asta murdară a umărului, / cu care îmi acopăr morții zicîndu-le: / Tăceți nu e timpul, / tăceți nu e timpul! — / ... și asta în timp ce timpul trece / și unicul suflet pe care-l am / mîncîncă timp și nu se mai satură...”

ACEDIA lumii, căreia i se opune ek-staza poetului, este consemnată într-unul dintre cele mai bărbătește refîluite poeme ale lui Nichita Stănescu, dramatic în înregistrarea calmă a fatalității lucrurilor de a nu fi decât ele însele: „Nimic nu este altceva / Piatra îmi este verișoară / Rudă de tată îmi este pomul, / Rîul se trage din ochiul mamei-mă / Nîmîc nu este altceva / Cel de ieri și cu cel de mine / sunt frați de timp. / Cel de sus și cu cel de jos / sunt frați de aer / Nîmîc nu este altceva. // ... Moartea se asemănă / Întocmai cu nașterea. / Nîmîc nu este altceva. // Ce am simțit înainte de a mă naște / voi simți și după ce nu voi mai fi. / Cum a fost atunci așa va

fi atunci. // Nimic nu este altceva. / Totul este totul / Iar eu sunt tu. / Nîmîc nu este altceva.”

Sentimental, această stare de înghețare impunătoare a obiectelor care nu se pot transcende (*Măreția frigului*) este un blestem. Îndrăgostitul se pierde în obiectul adorării sale doar pentru a descoperi că acesta nu cuprinde, prin incapacitate poetică, devenirea întregii lumi, că, trebuind să rămînă el însuși, e fără speranță străin. Iubirea este o trecere a străinei prin sinele poetului, incapabil s-o rețină din înaintarea ei în timp. Ciclu *Ciuleandra*, cu ritmurile lui gîfite și repede schimbate, sugerează bine îndepărtarea în secundă a unei iubite străine. Speranța salvării, de metafizică și de sentimente, Nichita Stănescu o află, cu încăpăținare, iarăși, în cuvînt. Ce n-au putut lucrurile și sentimentele vor putea numele lucrurilor și ale sentimentelor. Experiențele și soluțiile ontologice ale poetului sînt altele în alte momente ale evoluției sale, constantă rămîne întoarcerea la literatură. Înregistrarea unei împrejurări biografice dă dezlegarea vocației lui Nichita Stănescu: tentația literaturii înseamnă capacitatea de a învinge teama și oroarea de lume traducîndu-le în imagine, eliberarea de organic prin simbol. Terapeutică prin metaforă reprezintă o ispită irezistibilă: „Soldatul mi-a spus: / Nu vezi cum curge dintr-o palmă într-alta? / Ca o pată de umbră! mi-a spus soldatul. // Ea curge ca o pată de umbră / dintr-o palmă într-alta / Ca o pată de umbră! // Am repetat și eu aceasta: / «Ca o pată de umbră» / Mi-era o scîrbă deplină de omidă, / dar ea curgea dintr-o palmă într-alta, / dintr-o palmă a soldatului într-alta / Ca o pată de umbră”.

Arta poetică a lui Nichita Stănescu se numește *Strigarea numelui* și înregistrează încercarea disperată a poetului de a traduce în cuvînt mesajul unei iubiri ce nu poate să dureze, ca orice semn al unui univers în transformare: „Eu i-am arătat ei o piatră verde / și am rugat-o să nu plece / Eu i-am arătat ei un cal cu șapte șei / și i-am spus: nu pleca! // ...Dar ea / a plecat pentru că începuse să plece. / Am strigat după ea: / Spune-mi măcar cum te cheamă, dacă pleci, / spune-mi măcar cum te cheamă!”

Mult mai vizibil decât chiar în epoca debutului, Nichita Stănescu se raportează acum la univers, dar și la literatura anterioară. Refuzăm să cercetăm sursele ideii de cunoaștere prin comuniune extatică între poet și lume, ele pot fi foarte numeroase, de la recent redescoperita doctrină zen la Rilke, sau pot fi o invenție a criticilor, soluția fiind descoperită de poet de unul singur, după lectura unor cărți de fizică accesibile și profanilor. Ne referim la expresia poetică propriu-zisă. Poemele actuale ale lui Nichita Stănescu se declanșează nu numai din dorul după adolescența fantastică, în care se realizează firesc integrarea în devenirea lumii, nu numai din nostalgia după „starea ciresară”, invenție epică a lui Constantîn Chiriță, ci și prin raportare directă la expresii din Labiș și Argezi. *Dansul* („Fără nici o vorbă. Numai să-mi întinzi / brațele de aer ale clipei duse”) lui Labiș, poem al despărțirii nu de iubită, ci de eu-l îndrăgostit, devine *Ritm*, se sacadează, se transformă în conjurare patetică pentru reținerea clipei: „Întinde-ți brațele, n-o lăsa / să treacă, n-o lăsa. / Nu avem timp. Ea se duce. / Întinde-ți brațele în fața ei / Acum. Chiar acum”. Răspunsul la *Moartea căprioarei* se află în anularea distanței în timp: „Eu pot să opresc pe viața mea ciută / pe care ai împușcat-o tu.” În sfîrșit, nunta mitică a lui Argezi, metamorfozarea femeii într-un cosmos făcut roditor prin iubire („Vrei tu să fii pămîntul meu / Cu semănături, cu vii, cu eleșteu...”) devine pentru Nichita Stănescu singura cale de cunoaștere a lumii: „Orbul de mine te întreabă / poți tu, poți tu să fii vederea mea?”. Altfel spus, chiar reminiscențele de lectură ale poetului se tocesc sub magma întrebărilor sale fără răspuns.

În schițarea universului lui Nichita Stănescu ne-am referit doar la evoluția temelor poetice, pentru analiza expresiei sale metaforice ar trebui să inventăm un limbaj nou. Preferăm să rămînam fără răspuns întrebarea dacă pendularea emoțională între dezordine imagistică și nostalgie muzicală, între arid și suculent, între metafizică și concret-senzorial este frumoasă?

Roxana Sorescu

Distanțe

CONVORBIRI CU MARIN PREDĂ, cartea de succes a lui Florin Mugur, s-a bucurat de cele mai frumoase aprecieri. Ea stă în umbra „Imposibilul întoarceri”, acea suită de confesiuni unice în literatura postbelică, „smulse” de poetul Adrian Păunescu acestul prozator cu o problematică de conștiință atât de gravă. Într-o zi, Adrian Păunescu a agitat în fața mea degetele strînse pe ciotul unui creion închipuit, vrînd să mă facă să înțeleg ce muncă a fost aia, și l-am înțeles. Un adevărat tur de forță va fi considerat probabil și faptul că acest poet al expansiunii frenetice, a primit, atât de generos, încălzind grăunțele, somindu-l să dea colț, să dispară anonim în materia unei cărți atât de trănice. Împrejurările în care au fost alcătuite cele două volume de confesiuni nu seamănă, după cum o diferență marcată există și între stilurile interviatorilor. Primul, timid, delicat, prevenitor, copleșit de personalitatea interlocutorului. Celălalt, atacînd, invadînd, obli-gînd „adversarul” să iasă la suprafață ca un submersibil înzestrat cu o fantastică forță de imersiune și cu acea încetinelă din adîncuri...

E aici o magie a lui Marin Preda; ceva din transfigurarea zilei somnambule de vară din schița de demult, cînd el aude în căldura toridă mașina de cusut. În „Convorbiri”, autorul „Mormonilor” face această tulburătoare mărturisire, contemplînd, într-o fotografie de-a sa de la vîrsta de 12 ani, pe băiatul cu mintea mereu dusă, pierdută în somn:

„Aveam într-adevăr această stare de încetinelă. Trebuia să mi se spună un lucru de mai multe ori, ca să-l înțeleg. Surorile, frații mei, ca să mă facă să pricep ceva, sau să aduc ceva de undeva, trebuiau să se răstălesc la mine: «Bă uite acolo, în partea aia, în colțul ăla, du-te și ia-l de acolo!» Mă duceam să iau lucrul acela și nu-l găseam. Și era un spectacol pentru ei (s.n.), se uitau mirați ca la o ciudățenie: stăteau chiar lîngă obiectul pe care trebuia să pun mîna, să-l aduc, și nu-l luam, nu-l vedeam”. Conștiința marilor interiorizați bruiază lumea în care trăiesc, dîndu-le aerul unor surzi, cînd ei aud de fapt cel mai bine, trăgînd cu urechea numai la infra ori supra-sunete, pe care ceilalți nu le percep. L-am văzut odată pe Marin Preda într-un film documentar T.V. acasă la țară între ai săi. Ce m-a frapat la acest autor care a creat o cronică monumentală a mediului țărănesc, e absența, detașarea aparentă de acest mediu. Distanța liber-ironică pusă în comentariul la scrisorile părințești publicate întărește ciudata impresie. Și totuși, nicăieri Marin Preda nu este aruncat mai cu putere acasă, cum se întîmplă în voiajurile lui din străintătate, prin celălalt efect, neliniștor, al distanțării fizice față de locul sacru al vieții și opere. Încîntătoare note de drum din Vietnam și din China (nici vorbă aici de Imperiul Ceresc al Cernelii, de marii înțelepți, de rafinamentul artei, de cutremurarea pe care și-o dau civilizațiile multimilenare) înregistrează totul din punctul de vedere al unei Români duse în spate ca o neprețuită cochilie, în lipsa căreia autorul ar fi dezarmat. Distanțarea fizică față de locul de baștină îl pune pe Marin Preda într-o continuă alarmă a trupului separat de esențele pămîntului său, ceea ce anulează distanța ironică de acasă, unde totul i se pare acum, din contră, ca nicăieri, nici ploze nesemnînd unele cu altele, observație de mare frumusețe, încorporată în imnul conceput în spațiul în care zbura și în care „cerul era veșnic albastru” și plin de lumina violentă a soarelui”. Ajuns cu bine la aterizare, omenește e să uităm promisiunile făcute la altitudine.

O carte captivantă, care se citește ca un roman.

Constantin Toiu

P.S.: O eroare regretabilă s-a strecurat în ultimul vers citat din poezia „Noapte de iunie” de Ion Caraion. Corect e a se citi: „tresărea în vulturii verii”.

CICERONE THEODORESCU

Pecețile duratei

Prin stepa cu vestigii fără preț
Să nu treci, nu, ca vintul băltăreț !...
Copilărosul cer cu gene-albastre

Un rege dac strămoș el însuși
poate-i :
Oriunde-aici, chezașe vremii noastre,
Te-ndeamnă, vii, pecețile duratei.

Temelia

E-al părinților noștri altar,
Semn
Al gloriei lor de-altcîndva ni-
Temelia
Din cîmpul barbar,
Monumentul
Tropaeum Traiani,

De cînd dacii din munte,
Țărani,
De cînd geții cîmpiei
Țărani,
Infruntară,
Infrinți de romani,
Legiunile timpului,
Anii.

Pretutindeni
Auzi împrejur
Sub făcliile-albastre-ale bolșii
Sub tăcerile
Cerului pur,
Sub coloanele templului nopții.

Umbre vii,
Tumultuos vălmășag,
Ies aevea
Din lespezi
Vedenii.
Tinăr e
Monumentul moșneag
Povestind cele două milenii !

Arhitecți
De popoare
Și țări
Și ai ordinei Romei în lume
Și ai lumilor noi așezări
Sunt aici :
Amintiri fără nume,

Calcinat-oseminte,
Sunt ei
„Veterani et cives Romani“
Peste care bătură
Pași grei
Legiunile timpului,
Anii.

Sunt aici
Două flăcări perechi



Înghețate-n efigii de piatră.
E aici
Legămîntul străvechi
Care tilcuie
Focul
Din vatră :

„Vom trăi cu străbunii la fel
Înfruntînd,
Dacă soarta așa ni-i,
Uragane, dezastre, măcel,
Renăscînd
Din ruini și bejanii“...

Al imperiului scut la hotar,
Scut de lespezi
Obîrșiei noastre
E-al istoriei scump sanctuar
Străjuît
De cetăți
Și de castre,

Temelia
De sacru mortar,
Monumentul
Tropaeum Traiani !
Și de cînd dau asalt în zadar
Legiunile timpului,
Anii...

Restituiri

Inscripții. Mutilate-n cutremure și-averse.
Voci, chipuri, re-ntrupate din literele șterse
Triumfă scuturîndu-și martiriu-ndelungat.

Și stinse înțelesuri și lumi întregi se-adună
Ca literele cite au fost cîndva-mpreună,
Ca sferturile sparte dinr-un cuvînt surpat.

Cei patru mii

De douăzeci de secoli
În aura smaraldă
A mării
Odihniră cei patru mii.
Și-n vreme
I-auzi cum dorm.
Sau poate-i suflarea mării caldă.
I-auzi gemînd.
Sau poate că Istru-n maluri geme.

Aici
Lîngă „Tropaeum Traiani“,
Mausoleul
Răsplată li-i,
Din vechea poruncă-mpărătească :
Să-i știe amintirea —
Că ei plătiră greul,
Și timpii nestatornici —
Statornic să-i cinstească.

E noaptea, povestindu-ți ?
E umbra lor culcată ?
Sunt ierburi dobrogene
Și luturi
Și calcaru-s
Atîția fii ai Romei,
Eroii de-altădată,
Ei :
Lollius,
Savrinus,
Rosicius,
Barbărus...

Din lespede
Ce-nscrise atîtea stinse nume,
Văpaia lor desprinsă
Aleargă,
Luptă,
Cade.
Mai pilptie țărina.
Un abur cald și-acum e
Sub stelele-nghețate
Ca virful unor spade.

Spre sud
Mereu pribege,
Barbarelor invazii
Li-era un pod pămîntul
Din fluviu pînă-la mare
Pe unde duruiră spre Moesia
Nomazii,
Pe unde dacii aprigi
Întinseră hotare.

Cînd treci ca peste scuturi
Prin stepele de-aramă,
Sub talpa ta vibrează,
Deasupra-ți sunt,
În juru-s,
Străbune voci.
Se-adună-n ecouri și se cheamă :
Voconius...
Albanus...
Cadaricus...
Rebûrus...

Sunt morții-acelei tragice lupte
lîngă mare

Și marea însăși
Parcă în locul lor respiră.
Și noaptea-aprinde strune
De stele căzătoare.
Și Istrul
Se desface sub ele
Ca o liră.

(Din volumul în pregătire — „DE BELLO
DACICO“)

Alexandru Philippide și orizontul romantic



CUNOSCĂTOR adinc al roman-tismului și al succedaneelor lui moderne, acad. Al. Philippide ne dă, cu noul d-sale volum, **Puncte cardinale europene, orizont romantic** (Editura Eminescu, 1973), o serie de substanțiale eseuri, un adevărat „tour d'horizon” de la Shakespeare la poezia noastră dintre cele două războaie. La „marele brit”, cum îl numea Eminescu pe cel mai de seamă poet dramatic al literaturii universale, autorul face o observație dintre cele mai interesante: „Avem aici un fenomen unic în istoria literaturii. Pieseile lui Shakespeare, care sînt cele mai teatrale din cîte se pot închipui, sînt totodată și cele mai prielnice citirii” (pag. 19). Într-adevăr, Shakespeare se exceptează de la marea despărțitură ce se face cu justețe în literatura dramatică, cu piese ce rezistă numai la lectură, dar n-ar putea înfrunta scena și cu altele, foarte reușite la lumina rampei, dar din nefericire anoste, ilizibile. Al. Philippide adaugă, ca un împătimit poet: „Citești și recitești o piesă de Shakespeare așa cum citești și recitești o carte de versuri, o carte de poezie”. Nici nu s-ar putea astăzi reciti o carte contemporană, vreau să zic, o carte nouă de poezie incifrată, care nu ne-a putut răpi așa fel ca s-o citim pînă la capăt. În această privință, Shakespeare este și rămîne poetul dramatic și cel mai mult jucat în lumea întreagă, și cel mai mult citit din literatura universală (ceea ce nu prea se întîmplă cu venerabile capodopere ca *Iliada* și *Divina Comedie*). Shakespeare epuizează genul dramatic de la un capăt la altul, de la „pura comedie bufă”, care „este numai Nevestele vesele din Windsor” (pag. 22), pînă la sumbra tragedie a destinului, *Macbeth*, despre care ni se atrage atenția de comentatorul român că nu conține nici un *quiproquo*, nici un joc de cuvinte, nici un calambur, atît de frecvente în limbajul exuberant și în imaginația lexicală uluitoare a dramaturgului. Într-adevăr „oamenii lui Shakespeare nu vorbesc cum se vorbește în viața de toate zilele — afară doar, și nu totdeauna, de scenele în care dialogul e în proză”. Limbajul lor e „metaforic, poetic, sentențios de multe ori, adică, mai exact, exprimă de multe ori adevăruri generale” (pag. 28). Uneori ei vorbesc cu acea prețiozitate a contemporanului mai vîrstnic, John Lyly, cu al său „euphuism”, în care intra multă afectare, pe cînd în oamenii lui Shakespeare clocotesc pasiunile vii, ale unui singe cald, așa spune mai curînd sudic, mediteranian, decît al negurosului septentrion. Așadar, și la registrul vorbirii ormate, adeseori prețioase, vorbirea eroilor shakespeareieni trădează tumultul pasiunilor, dar și aspirația către visare și elanul imaginației, ca o transcendere poetică a condiției omenești.

Aflăm din lectura eseului despre Schiller sau poezia în slujba moralei, că autorul Hoților (de fapt, al Haiducilor, *Die Räuber* constituindu-se în grup justițiar) a fost celebru la vîrsta de 23 de ani. Scena teatrală este desigur cel mai propice for de consacrare fulgerătoare, cînd scoate la iveală un talent autentic și o piesă cu mesaj. De aceea ațiția nechemată, totdeauna mai numeroși decît scriitorii de certă vocație, asaltează cu produsele lor insipide pe directorii de teatru, inspirindu-le o neîncredere generalizată în tot ce li se prezintă (mai adesea de către niște necunoscuți, pe cit de netalentați, pe atît de stăruitori în a-și impune mar-dalele). Drama *Hoții* fusese de altfel scrisă la vîrsta de 20 de ani și lui Schiller i-au trebuit 3 ani ca să și-o vadă jucat. Tînărul autor și-a pus din capul locului autentică vocație dramatică în serviciul unor idealuri etice,

cărora le-a împrumutat un astfel de pathos, incît multă vreme după moartea lui (1805), la vîrsta de 46 de ani, a putut fi pus de conaționalii săi pe aceeași treaptă cu Goethe (judecată de valoare care n-a rezistat timpului, instanță supremă a justiției literare). Acad. Al. Philippide observă că numai în trilogia *Wallenstein*, personajele schilleriene încetează de a fi simboluri, spre a fi, ca eroii shakespeareieni, „oameni care suferă, se bucură, cugetă și acționează ca niște oameni, și nu sînt purtători de idei sau de tendințe morale, sociale, filozofice” (pag. 43).

nante ale lui Friedrich, eminent teoretician literar, care a împărțit însăși noțiunea sau categoria estetică a „interesantului”, în „picant”, „frapant” și „șocant”. Cuvintele sînt împrumutate limbii franceze, dar transpuse pe registrul categoriilor estetice rămîn noi și foarte sugestive. Schlegel avea despre poezia romantică o vedere larg sintetică, văzînd în ea capacitatea de resorbție a tuturor genurilor și motivelor, idee în fond justă pentru faza eroică a fiecărei literaturi naționale, în care romantismul a fost și un drapel al aspirațiilor naționale și sociale.



ECURIOASĂ constatarea că drama *Fecioara din Orléans*, slăvind cunoscuta eroină populară franceză, Jeanne d'Arc din Domrémy (Lorena), care l-a încoronat pe Carol VII la Rouen și a dat semnalul eliberării patriei, cotropită de englezi, a devenit, prin creația lui Schiller, un simbol de libertate împotriva lui Napoleon. Acțiunea unei opere de artă asupra publicului este adeseori imprevizibilă și incalculabilă, ca și stihile. Așa a fost forța propulsivă a teatrului schillerian, rămas foarte popular în Germania, dar nu tot atît de prestigios pe scenele din alte țări.

Un eseu de la care avem multe de învățat este acela despre *Metamorfozele lui Friedrich Schlegel* (1772—1828), autor mai puțin cunoscut la noi decît fratele său *August Wilhelm Schlegel* (1767—1845). Întîi de toate, ne lămurim mai pertinent ca oriunde despre noțiunea romantică de *Witz*, foarte deosebită de ceea ce înseamnă același cuvînt în zilele noastre. Este ironia romantică, cea mai complexă, mai bizară și mai derutantă dintre toate. În privința poeziei, Friedrich von Schlegel (familia era sau se credea nobilă!) enunță un adevăr, estetic valabil și în zilele noastre: „Domnia interesantului este numai o criză trecătoare a gustului: deoarece pînă la urmă trebuie să se nimicească singură”. Al. Philippide explică cu concizie: „Adică prin propriul său exces” (pag. 67). Ar fi prea lung să rezumăm toate din ideile mai preg-

lar nu numai aceea a exaltării eului și a generării anarhismului individualist. Schlegel mai vedea în romantism virtuțile unei permanente mutații, o vedea așadar „veșnic numai în devenire”. Dacă aceasta conține un sim-bure de adevăr, trebuie să considerăm și poezia modernă a zilelor noastre o derivație provizoriu ultimă a devenirilor romantice, în cadrul căreia se agită însă apele tulburi ale subconștientului și rimele verbale ale echolaliei, verbigeratiei voită necomunicativă, formă degenerată, ar fi zis Schlegel, dacă s-ar fi întors în zilele noastre, a romantismului și a instrumentului ei, astăzi tocit, al *Witzului*.

Dacă un ultim avatar al *Witzului* schlegelian era „sfărîmarea iluziei” (pag. 129), ce să mai spunem despre abuzul ce se face în critica din zilele noastre de noțiunile „demitizare” și „demistificare”, ca funcții negative ale artei moderne, în timp ce, la cealaltă polaritate a judecății, „inefabilul” își divulgă carența analitică și furia superlativizării în starea de extaz, a capitulării inteligenței critice!

Fără a fi epuizat „metamorfozele” acestui interesantisim scriitor german, mai sensibile pe planul evoluției sale sociale, Al. Philippide ne-a introdus înțîia oară în gîndirea teoreticianului care a lăsat și un roman notabil, *Lucinde*, după părerea d-sale superior lui *Heinrich von Ofterdingen* al lui Novalis (pag. 120).

În eseu despre *Novalis și drumul*

înăuntru (înțelegeți sondarea în adîncimile vieții interioare), Al. Philippide stabilește un interesant *distinguo* între zbuciumul romantic și acela al lui *Faust* de Goethe.

„Faust (Goethe, deci) dorea zbuciumul, dar îl dorea pentru ca să-l domine. Romanticii nu-l doreau, dar cînd zbuciumul năvălea asupra lor, se lăsau dominați de el, și ei nu mai încercau să-și stăpînească zbuciumul și, chiar dacă ar fi încercat, n-ar fi avut puterea să-l stăpînească. Din cauza asta și poezia lor este, în general, lipsită de vigoare, desigur cu excepții, însă rare. În schimb, ei își observau visul, îl cercetau și îl notau cu adîncime și emoție; iată de ce la ei numai poezia visului este puternică și interesantă, fie că e vorba de vis în somn, fie că e vorba de vis cu ochii deschiși, sau de amîndouă visurile îmbinate. Visul lui Novalis, cerebral, visul lui Brentano, mistic și melodos, al lui Eichendorff, amestecat cu sentimentul singurătății în mijlocul naturii și cu poezia pădurii, al lui Hölderlin, așezat într-o Eladă ireală, care este, de fapt, refugiul poetului pe care realitatea cotidiană și contemporană îl respinge din cauza firii lui fără voință și vigoare” (p.p. 151—152).

ATĂ dar că din rădăcinile pline de sevă, ale visului romantic, a crescut și planta firavă a onirismului contemporan, agitată ca o flămură de către suprarrealiști, ca aceasta să fie preluată de ultima ștafetă a căutătorilor de noutate, mitocosită din vechi deșeuri.

Cu Kleist și contrastele tragice, Al. Philippide își încheie magistralul excurs în literatura germană de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor. Heinrich von Kleist și Friedrich Hölderlin sînt de altfel descoperirile senzaționale din ajunul înfîiului război mondial, iar ca urmare a unei revizuirii critice, tinerețului entuziast l-a ridicat pe dramaturgul Kleist deasupra lui Schiller, iar pe poetul Hölderlin mai presus de Goethe. Comparația cu Schiller l-a ispitit și pe Al. Philippide, care vede lucrurile astfel:

„...el se deosebește și de Schiller (adică nu numai de *Sturm und Drang*, n.n.), înaintașul său în dramaturgie, prin faptul că nu-și creează personajele, așa cum face Schiller, cu intenția de a demonstra ceva, vreun adevăr moral sau vreo teză morală. Dincolo de Schiller, el ajunge la Shakespeare”. Și iată diferențierile dintre cei trei: „Personajele lui Shakespeare sînt oameni care au pasiuni obișnuite, însă duse la extrem, manifestate cu o intensitate maximă. Personajele lui Schiller sînt oameni care exprimă ideile autorului. Personajele lui Kleist sînt oameni care au pasiuni mai puțin obișnuite sau chiar cu totul neobișnuite, dar foarte verosimile și duse și ele la extrem, manifestate cu maximum de intensitate”. Aceasta se explică prin faptul că ele sînt rupte dintr-insul, sînt fețe diferite ale propriilor lui experiențe de viață, ale unui autentic „Erlebnis”. Aș spune că acela care a lansat pe scenă pe primii „trăiriști” (dar fără teorii!) a fost Kleist. Nu știu dacă ceva din splendida lui operă dramatică a trecut pe vreuna din scenele noastre. Ne este cunoscută o singură navelă a lui, într-adevăr excepțional de viguroasă: *Michael Kohlhaas*. Nu e prea puțin?

Cu aceasta sîntem abia la jumătatea nutritivei cărți a lui Al. Philippide, care atacă cu claritate și putere de convingere cele mai gingașe aspecte ale „orizontului romantic”.

Vom continua.

Șerban Cioculescu

Vocația teoriei și critica ei

CERCETĂTORII par să fi căzut definitiv de acord asupra unui punct: conceptul de teorie literară n-are un circuit mai vechi de secolul XX. Fapt explicabil în mare măsură prin aceea că el necesită o acumulare literară masivă pentru desprinderea unor principii și categorii (cf. R. Wellek) general valabile.

Toate aprecierile asupra unor strămoși ai teoriei sint încercări făcute acum și niciodată afirmații explicite, conștientizări anterioare, de atunci, ale cercetării (afară doar dacă nu se consideră ca atare normele poeticii și retoricii, care însă erau deductive și nu inductive). Dar astăzi încă, deși ideea existenței unei discipline cu statut specific a cucerit teren, consensul nu este unanim în considerarea coordonatelor sale.

Rindurile de față își propun numai o trecere în revistă a stadiului problematizării teoretice la noi, comparându-l, acolo unde evidențele o impun, cu aria disciplinei constituită la nivel universal și nu căutând cu orice preț conformități, adică aplicând o formulă prestabilită. Pentru ușurință operativă am recurs la o împărțire extraliterară a materialului și suficient de arbitrară: studiile scrise de la 1900 pînă la al doilea război mondial, oarecum decantate de timp, și cele scrise de atunci încoace, referitoare la primele, dar și afirmind preocupări noi.

Ceea ce pare să caracterizeze viața noastră literară în prima perioadă este marea efervescență publicistică. În ansamblu, această aproape o jumătate de secol poartă amprenta unor permanente polemici doctrinare: **Sămănătorul / Viața nouă și Curentul nou; Viața românească / Convorbiri critice și Sburătorul; Gîndirea / revistele de stînga**. Dincolo de divergențe există însă pretenții: preocuparea pentru găsirea unei dominante. Ea este în general dată de activitatea unor personalități care aduc sau consolidează puncte de vedere noi: **Sămănătorul — Iorga; Viața nouă — Ov. Densusianu; Sburătorul — E. Lovinescu; Viața românească — G. Ibrăileanu; Bluze albastre — Al. Sahia etc.** Dar formula de revistă nu se suprapune pînă la semnul egal peste aceea a personalității care alcătuiește nucleul ei doctrinar. Așa, de pildă, polemica dintre arta cu tendință și arta pentru artă, deschisă de **Convorbiri critice**, nu este o polemică expresă Dragomirescu / Ibrăileanu, ca cea dintre Dragomirescu și Lovinescu, ambii a-

depti ai criticii estetice. După cum există și situația inversă, cînd divergența între două personalități, net afirmată (Ibrăileanu / Lovinescu), în jurul tipului de critică (completă / estetică) nu înseamnă și o delimitare netă a direcției revistelor. Nici unul din sensuri nu permite absolutizările. Această configurație fluctuantă a peisajului teoretic românesc capătă, mai ales în deceniul al IV-lea, precizări de seamă. Trecerea spre capitalismul industrial se manifestă în plan literar prin apariția unor reviste de stînga, care pledează pentru o literatură a proletariatului, opunîndu-se principalilor manifestări reacționare în literatură, culminînd cu ortodoxismul gîndirist. Avangarda pare să nu se încadreze în nici una din tendințele pomenite. Ea izbucnește ca revoltă absolută, împotriva oricui și a orice. Cu timpul sensurile se limpezesc și din rindurile sale vor ieși unii din cei mai buni militanți pe tărîmul literaturii (Geo Bogza ș.a.).

SE MAI IMPUN cîteva delimitări esențiale pentru spațiul nostru cultural, cu efecte mai largi decît simpla arie teoretică. L. Blaga construiește un „cosmoid stilistic” cu axe variabile după orizontul spațio-temporal specific fiecărui tip de cultură, T. Vianu scrie prima **Estetică** generală, deschizînd seria preocupărilor care-i vor include pe Călinescu, Ralea, Liviu Rusu printre cei mai chemați să limpezească principiile și accepțiile atribuite categoriilor estetice.

Din această scurtă delimitare a suprafeței teoretice românești reiese că, deși problematica este în mare sincronizată cu cea de nivel european (raportul formă-conținut, tipurile de artă, teoria genurilor), aria românească se deosebește prin cîteva coordonate esențiale:

— Nivelul teoretic al discuțiilor nu atinge stadiul conștientizării de sine, concentrîndu-se într-o disciplină cu statut propriu de existență, din care cauză nu poate fi vorba de dicotomiile specifice disciplinei și de o discuție meta-teoretică;

— critica literară are menirea mai ales să direcționeze literatura. Aprecierile teoretice intercalate în substanța ei sînt produsul unor generalizări folosite în același scop. Avem de-a face prin urmare mai ales cu critica în sens restrîns și nu cu echivalența critică-teorie pe care o folosește Wellek în **A**

History of Modern Criticism analizînd stadiul actual al discuției;

— teoriile asupra artei nu sînt dublate de altele asupra științelor cu scopul formulării unei gnozeologii unitare, ci ele tind în general să găsească punctul de racordare al artei pe arborele culturii, în vederea menținerii și progresului ideii de ideal umanist, național și de clasă;

— criteriul cel mai de seamă al cercetării din prima parte a secolului pare să fie acela al modului de abordare a literaturii (intrinsec / extrinsec), deoarece concluziile se învîrt în general în jurul determinismului sau estetismului obiectului artistic.

În ce privește cercetarea contemporană, ar fi cel puțin hazardată pretenția unei aprecieri definitive. Putem întreprinde, cu oarecare garanții de adevăr, doar o incursiune care să se refere la atitudinea specialiștilor de astăzi față de prima jumătate a acestui veac și o enumerare a acelor tendințe noi care permit sincronizarea cu studiile din alte părți.

În anii imediat următori războiului se continuă preocupări teoretice mai vechi: **Al. Dima — Constantele teoriei literare a lui G. Ibrăileanu**; dar, mai ales, apar studii de reevaluare de pe poziții marxiste a producției critice din prima parte a secolului: **Al. Piru — G. Ibrăileanu — viața și opera**; **Savin Bratu — Ibrăileanu — omul**; **D. Micu — Estetica lui Lucian Blaga**; **Ov. S. Crohmăniceanu — Lucian Blaga**; **N. Tertulian — E. Lovinescu sau contradicțiile estetismului**.

Ultimii ani au început să producă studii mai sintetice. Polemicile care despărteau în epocă oamenii și literatura în perimetre variabile de la un an la altul, deschid acum adîncimi ce conturează, cu mult mai multă precizie, formule teoretice diferite. **D. Micu, Z. Ornea, I. Vrancea, Ov. S. Crohmăniceanu, N. Balotă, Lidia Bote** se ocupă de poporanism, sămănătorism, gîndirism, trăirism, expresionism, avangardă, simbolism, considerîndu-le curente de idei structurante ale peisajului literar interbelic. Formulări care unifică imaginea teoretică a primei părți a secolului, printr-o interpretare făcută de pe poziții criticii marxiste.

Dacă ceea ce caracterizează cercetarea contemporană este, pentru marile circuite de idei ale începutului de secol, depășirea fazei monografiilor indi-

viduale asupra unor personalități marcante spre sinteze mai largi și încercarea desprinderii unei coerențe a dezvoltării, nu este mai puțin adevărat că procesul acesta nu se manifestă monolitic. Apar și astăzi studii limitate, cu scopul fie al găsirii unor antecedente pentru efortul propriu de încadrare în seria criticii literare (**Contradicția lui Maiorescu de N. Manolescu, Antologia criticilor români de Eugen Simion**), fie al determinării vreunei activități izolate, neafiliată grupărilor mari prin afirmații doctrinare (de pildă, **Camil Petrescu de B. Elvin ori Aurel Petrescu**). Preocupările generale estetice sînt continuate de **I. Ianoși, D. Ghișe, I. Pascadi, iar cele de istorie literară de Șerban Cioculescu, Al. Piru, Constantin Ciopraga, D. Micu ș.a.**

DINCOLO de aceste studii de sinteză ori izvorîte din nevoia găsirii continuității, este remarcabilă încercarea contemporană de folosire a unor noi metode de lucru și voința de confruntare a criticii cu valorile de circulație la nivel universal (**Sorin Alexandrescu, Adrian Marino ș.a.**).

În ceea ce privește teoria literară propriu-zisă, cercetările par îndreptate în două sensuri: expunerea sistematică a principiilor și categoriilor cu care lucrează disciplina (**George Macovescu, Silviu Iosifescu**) și găsirea unor coordonate teoretice românești (**Al. Dima, Ov. Papadima, G. Ivașcu**).

Vocația teoretică a devenit vizibilă în cultura noastră încă de la începutul secolului al XIX-lea (cf. **G. Ivașcu**). Pe parcurs au apărut puncte de vedere noi și înțelegerea s-a lărgit. În răstimpul pe care l-am trecut în revistă mai sus par a se fi creat premisele unei teorii literare propriu-zise. Discuțiile asupra raportului formă / conținut, a curentelor și școlilor literare sînt însă forme ale criticii, puncte de plecare ale judecății de valoare și nu ale unei discipline înțelese ca sistem constituit de principii și categorii referitoare la literatură. Dar a devenit evidentă preocuparea pentru dezvoltarea acestui specific al raporturilor teoretice.

Dacă, prin urmare, de o vocație teoretică se poate vorbi de multă vreme la noi, viitorului îi rămîne datoria confirmării acestei vocații și coordonării premiselor existente în vederea delimitării unui conținut specific.

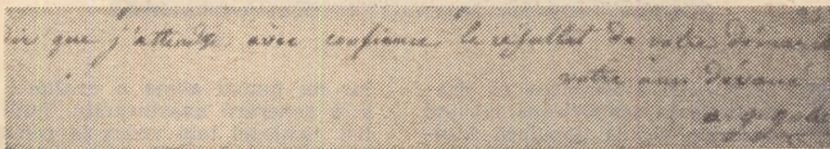
Ecaterina Țarălungă

INTR-O misivă de Paris, în ajunul revoluției de la 1848, A.G. Goleșcu scrie vărului său Ștefan Goleșcu la București: „Atunci cînd ne-am gîndit să încurajăm literatura, tot d-ta ești acela căruia ne-am adresat în primul rînd, și mulțumită neprețuitei d-tale activități, am izbutit desul de bine. Literatura însă, dragul meu, nu este decît una din laturile dezvoltării naționale, și dacă ea este cea mai strălucitoare, poate că nu este și aceea care vorbește cel mai profund sentimentelor poporului. Muzica și artele desemnului dimpotrivă sînt mai cu deosebire proprii ca să dezvolte sentimentul național al maselor și, printr-o reacție firească, să inspire sau să înalte și pe acela al păturilor luminate. O muzică națională este ca vibrația palpitantă a inimii națiunii; un tablou sau o statuie națională este ca întruparea unei mari gîndiri naționale. Poporul o înțelege pentru că are o formă sensibilă, care se transmite din generație în generație. Dar unde sînt oare, la noi, compozitorii în stare de a culege toate melodiile naționale, de a le prinde sensul și farmecul, de a se inspira în fine dintr-insele pentru a spori bogăția noastră muzicală, pentru a crea noi acorduri naționale și a înmulți suspinele melodioase și atrăgătoare ale Românisimului? Unde sînt de asemeni pictorii și sculptorii capabili de a cuprinde o idee națională, de a se inspira din aceasta pentru a-i da corp și viață pe o bucată de pînă, sau sub loviturile de dalta? Ei nu au răsarit încă nicăieri la orizontul Românisimului!”

Acest început de scrisoare, redactată de un membru marcant al „Frăției” și destinată unui alt membru important al acestei conjurații, desvăluie gîndurile conducătorilor mișcării de la 1848 pentru ridicarea nivelului cultural al maselor în folosul eliberării lor, și intenția este bine chibzuită căci într-adevăr literatura propriu-zisă, la un popor în mare masă încă analfabet, nu putea fi un mijloc propagandistic prea eficace. În acest context se înscrie și

Anul 1848

A. G. Goleșcu și folclorul românesc



Facsimil din scrisoarea lui A. G. Goleșcu către Ștefan Goleșcu (1847)

scopul principal al misivel: de a recomanda atenției lui Ștefan Goleșcu „în numele cauzei care ne unește” pe „un tînăr valah care a și dat dovezi neîndoelnice de talent remarcabil în pictură — acest tînăr valah este domnul Tattarescu”. (Pictorul Gh. Tattarescu, portretistul lui Nicolae Bălcescu și organizatorul Școlii de Belle-Arte de la București, 1820-1894).

Cercetînd textul scrisorii mai atent, vom descoperi însă că aluziile repetate la bogățiile folclorului nostru național sînt inspirate de încercările recente în acest domeniu făcute de un al treilea membru de vază al „Frăției”: de poetul Vasile Alecsandri. Știm că acesta călătorise la începutul primăverii 1847, împreună cu Nicolae Bălcescu și Elena Negri prin Italia, că Elena Negri s-a s-a îmbolnăvit acolo și, condusă de Alecsandri spre patrie, a murit înainte de a ajunge la Constantinopol, în mai 1847. Înștiințat de sfîrșitul dureros al prietenei, Bălcescu încearcă prin două scrisori, redactate la Paris în octombrie și noiembrie 1847, să-l încurajeze pe Alecsandri să nu se lase copleșit de dragostea purtată Elenei, îndreptîndu-l față de țelurile urmărite de „Frăție”: „Pe Elena Negri trebuie s-o regretăm hrănindu-ne de spiritul

ce o însufla, făcînd fapte mărețe și laudate, după inima ei [...] Să întoarcem ceea ce ne-a mai rămas din dragostea noastră, s-o întoarcem către țara noastră. ROMANIA va fi iubită noastră, intrînsa și printrînsa să reinnoim și să întărim frăția noastră. Cîntă-mi țar, iubite poet, cîntă-mi România. Fie ea amoroza ta, credința, dumnezeul tău, iubeste-o dar și fă pe toți a iubi pe iubită ta...”

Văzute astfel, rîndurile lui A.G. Goleșcu, compuse îndată după cele două scrisori ale lui Bălcescu din octombrie și noiembrie 1847, tot de la Paris, capătă deci o semnificație aparte și dovedesc cîtă importanță a dat „Frăția” tezaurului încă nevalorificat al folclorului românesc, acelor „suspine melodioase și atrăgătoare ale Românisimului”, al cărui exponent s-a făcut Vasile Alecsandri.

Stringînd primele toline cu începere din 1842, declamate desigur și în fața lui Bălcescu și a Goleștilor — de altfel scrisorile schimbate la moartea Elenei Negri dovedesc acest lucru — Alecsandri le-a tipărit în 1853, încă cu litere cirilice, la Paris, într-un prim volum „Doine și lăcrimioare 1842—1852” (De Soye et Bouchet, imprimeurs). „Zece ani mai tîrziu la 1863, afirmă I. Bianu în prefața Operei Complete a lui

Alecsandri, București, Socer 1896, Alecsandri a tipărit la Iași un volum cu același titlu, care însă pe lîngă doine și lăcrimioare, cuprinde Suvenire (25 bucăți) și Mărgăritărele (46 bucăți).

Bianu omite însă o altă ediție premergătoare pregătită de Alecsandri în 1862 și imprimată patru ani mai tîrziu, 1866, la Tipografia Lucrărilor Asociați din București cu „spesele Azilului Elena Doamna”. Acest volum, „Poesii Populare ale Românilor, adunate și întocmite de Vasile Alecsandri” (Balade-cîntice bătrînești — 55 bucăți, doine 80 bucăți, hore 49 bucăți, supplement 16 bucăți) reproduce un schimb de scrisori între Alecsandri și Elena Doamna, din octombrie 1862, și este prefațat apoi de poet, arătînd data „Moldova 1852” cu nota autorului: „Această prefecă a fost tipărită în broșura I a baladelor — 1852”.

Din cuprinsul scrisorii adresate Elenei Doamna reiese că Vasile Alecsandri a dăruit Azilului „manuscrisul meu de poesii culese din gura poporului”. Iar Elena Doamna răspunde: „ediția [...] fiind menită a se vinde cu prețul cel mai mic va servi a duce cîntecele naționale ale României în sinul muntților, în sate, în monastiri, de unde le-ai cules cu pleată. Dar mai mult în Azilul-Elena acele poesii se vor păstra, căci ele, puse pe muzică, vor legăna tinerile ființe adăpostite în el. Micii copilași ai Azilului meu le vor cînta și atunci voi fi îndeplinit acea gingașă cugetare din scrisoarea voastră de a dedica princilor-găsiți din România aceste poesii pe care le numiți «Copiii-găsiți ai genului românesc»!”

Observăm deci că îndemnul lui Nicolae Bălcescu și ale lui A.G. Goleșcu „pentru a crea noi acorduri naționale și a înmulți suspinele melodioase și atrăgătoare ale Românisimului” și-au găsit încă la atîția ani după Anul 1848, ascultare și continuitate prin genul bardului de la Mircești și prin patriotismul cald al Elenei Doamna.

J. Wertheimer-Ghika

Cronica literară

Tudor Arghezi, pamfletar

ULTIMUL volum apărut din Scrierile lui Tudor Arghezi^{*)}, urmînd întortocherile acestei curioase ediții, ne întoarce la epoca *Liniei drepte* (1904), a *Vieții sociale* (1911), a *Faciei* (1911—1912) și a *Serii* (1913—1914). Sint cuprinse articole și pamflete de caracter literar și care au rămas în general pe dinafara culegerilor anterioare (*Pagini din trecut*, *Tablete de cronicar*), interesate mai ales de publicistica social-politică a poetului. Autorul însuși le-a intitulat *Semne cu creionul*, grupîndu-le în trei capitole. Întîiul, precedat, fără vreo rațiune aparentă, de celebra confesiune *Dintr-un foișor*, publicată și mult mai tîrziu, în 1941, în *Revista fundațiilor regale*, strînge articole pe teme variate, singurul important fiind programaticul *Vers și poezie* din 1904; ultimul e consacrat recenziilor din *Linia dreaptă* și *Seara*. Cel mai bogat capitol rămîne al doilea, în care, sub un titlu blajin, *Spini de hirtie*, găsim, retipărite pentru întîia oară după șaizeci de ani, teribilele pamflete din *Facia*, împotriva lui Nicolae Iorga, A. C. Cuza, Constantin Banu, O. Goga, D. Anghel, Victor Eftimiu, I. Bianu și a altora, azi necunoscuți.

Dintr-un foișor, cerut poetului de D. Caracostea care urmărea publicarea sistematică de mărturisiri literare, este un protest contra oricărei forme de mărturisire, o arătare a vanității confesiunii. Ceea ce conținea nu este documentul de viață, ci viața însăși. Iată o metaforă admirabilă:

„Am umblat o zi întreagă dintr-o vară deasupra ruinelor unei cetăți de piatră de acum două mii de ani, organizată pentru o rezistență istorică îndelungată. M-am oprit în vasta încăpăre de colonade frînte unde judeca și hotăra un Senat. Trăiseră acolo mii de voințe și de energii și a pornit din vechea cetate tumultul repetat, citeva veacuri de-a rîndul, al victorioaselor inițiative. Am adunat colțuri de calcar pe care se mai puteau cunoaște un fragment de inscripție, o fărîmă dintr-un chenar decorativ. Către seară, în fulgerul de aur al soarelui din apus, am văzut însă o sopîrlă verde întinsă pe lespede fierbinte. Fusesse cel mai frumos lucru din cetate... Din pragul porții monumentale am aruncat crîmpeiele de sculptură îndărăt. Nu mai puneam pe ele nici un preț și mi-a rămas numai amintirea bijuteriei vii de smarald“. (p. 10).

*) *Scrieri*, vol. 23, *Semne cu creionul*, I, 1904—1914, Ed. Minerva.

PAMFLETELE din *Facia* au produs contemporanilor o impresie foarte puternică nu numai fiindcă le evocau oameni și situații familiare, dar și fiindcă întreceau prin vehemența limbajului tot ce se văzuse pînă atunci în polemica românească. Faptul a trezit iritări de lungă durată. E. Lovinescu era convins, analizînd pamfletele îndată după apariție, că autorul nu pune în ele „nici suflet, nici credință, ci numai nevoia de a spurca frumos, cu aruncări uriașe de ape murdare“. (*Critice*, IV, ed. definitivă, p. 58). Afirmăție, desigur, greu de controlat astăzi, cînd împrejurările concrete s-au estompat. Un lucru se mai poate observa însă: că articolele își propuneau de fiecare dată o țintă precisă, pentru atingerea căreia pamfletarul își alegea cu grijă mijloacele. O anume tinerească încăpăținare, în a urmări pînă la capăt pe adversar, în a nu lăsa nimic fără răspuns, este, apoi, semn de fanatism al ideilor proprii. Despre „gratuitatea“ pamfletului arghezian va vorbi, mai tîrziu, și G. Călinescu, dar în alt sens și anume în acela că, ineficiente practic, aceste scrieri se apropie de condiția ideală a oricărei literaturi: „Diatriba presupune intenția de discreditare a unui individ sau a unei clase, ea e o critică impulsivă, caricată. Slujindu-se de nume fictive, umflînd realitatea, intrînd în plin fantastic, pamfletul arghezian (cînd este artistic) depășește într-atîtă impresia încît rămîne o construcție valabilă în sine, expresie cel mult a unei înversunări de imagini. Acest soi de pamflet, pe care-l cultivă Eminescu și Victor Hugo, este o curată poezie a mișcării de invectivă“ (*Istoria literaturii...*, p. 732). Criticul s-ar fi putut bizui pe păreri ale poetului însuși care, încă din 1916, credea pamfletul în stare să trăiască „prin sineși, ca romanul, epopeea sau satira“, și preciza: „un gen literar, jumătate actual, jumătate etern. Începe în el actualitatea cît Margareta începe în Faust“ (*Tablete de cronicar*, p. 72). Și, cu alt prilej, încă mai apăsător: „Pamfletul se lucrează cu undrea, cu peria de sîrmă, cu răzătoarea sau cu ferăstrăul bijutierului; și, uneori, în clipele supreme, cu unelte măcelăriei“ (*Lumea*, 1925). Dacă tabletele din *Icoane de lemn* sau *Țara de Kutu*, pe care G. Călinescu le avea, de altfel, în vedere, îndeplinesc condiția acestui pamflet pur, devenit operă literară, indiferent de cauzele din care a ieșit, ce se întîmplă cu producțiile din *Facia* și în general cu acelea de pînă la război în care referința e încă directă, numele, reale, iar obiecti-

vul polemicii, limitat și personal? O parte dintre aceste articole mai păstrează un înțeles doar pentru specialist. În lipsa punctelor de sprijin al acestuia, ele își pierd, o dată cu valoarea documentară, și pe aceea polemică. E cazul tuturor celor care se mărginesc să rezolve incidente și să explice motive de discordie mărunte. Biografia poetului ori a cîtorva dintre contemporanii lui ar putea profita examinîndu-le, literatura, mai puțin. Sint însă altele în care sarcasmul edifică, din materiale efemere, construcții durabile. Imaginația polemistului scornește monștri, exagerînd măsurile pînă la caricatură și grotesc. Amănuntul fizic e mai ales speculat cu metodă și răceală de om de știință, și, în același timp, cu fantezie halucinantă. Cîtă patimă, cîtă înversunare reală este în aceste pamflete e greu de stabilit. Spre deosebire de Eminescu, Arghezi pare mai curînd un simulant genial, în minie ca și în dispreț. El tratează pe adversar ca un zoolog o specie bizară. Mijloacele preferate sint inventarul, clasificarea și descrierea. Limba este apoi extraordinară, în denigrare și în nimicire. Arghezi posedă arta de a combina cuvinte oribile în expresii rafinate. Este un stilist în abjecție. Diatriba devine armonioasă. Sarcasmul, în loc să înjunghie, atinge plăcut urechea. Invectiva are cadență muzicală. Voi da un citat, desore decăderea presei cînd e animată de meschine interese de grup:

„Presă, pentru cine o cunoaște, presa de partide și de afaceri, cu infirmii ei morali, cu țatele ei bătrîne, sterpe și mustăcioase, cu starostii, cu pezevenghii, cu dobitoacele gulerate, vestejitură și gunoi, noroale și bale, mîncărime și neputință, e ceva ca un templu prelungit cu un bordel, în care *Facia* și-a pus de gînd să ardă cîndva o noapte. Într-un număr ce va fi închinat acestei a patra puteri în stat, se va face inventarul nulităților căscate, care în bună parte alcătuiesc numita putere. Cu tămiia cuvenită va fi afumată cînstea arendașilor din presă, oameni care adeseori nu cunosc uzajul propriu al condeiului, ratați ai tuturor profesiilor și chiar ai politicii, slugi sugărețe, cretini și gheșeftari“ (p. 234).

OBTUZITATEA mic burgheză a unor contemporani, vexați în confortul lor intelectual, a calificat uneori drept „pornografice“ articolele lui Arghezi. Poetul s-a apărut definind

pornografia într-un chip personal și memorabil și definiția se cade relevată pentru inteligența ei:

„Adevărul este că, într-adevăr, totul poate fi pornografie, după scopul urmărit și mijloacele cu care este atins. Pornografia e negativul, e o modalitate, e un colorit pe care-l dobîndește nu sexul, nu corpul, nu dragostea, dar toată viața privită dintr-un anume punct noroios. Pornografia nu e, în definitiv, decît un cuvînt parțial al cinismului. Pornografia este lașitate, este minciună, este asasinat. E pornografică lipsa de geniu, imbecilitatea. [...] Pornografia nu e o specialitate, e un mediu, o vîrstă, un grad moral. Aceeași viață cade în pornografie sau în sublim; după cum o poartă insul, ca un nădrag sau ca o cruce. [...] Pornografie mai în special este tot ce se adresează simțurilor ca să le excite. Spiritul inclinat pe această pantă nu poate avea, ca să-l salveze, nici talent, nici înălțime. Pornografia nu pedepsește simțurile, le flatează.“ (p. 262—263).

Nicolae Manolescu

P.S. În „*Transilvania*“ nr. 5 am publicat un eseu despre universul poeziei intitulat *Automobilul și căprioara*, a cărui logică internă a devenit, datorită omiteării unui pasaj, cu desăvîrșire misterioasă. În pasajul respectiv se formula tocmai principiul teoretic al articolului și anume că există obiecte poetice prin natură și obiecte poetice prin tradiție culturală (G. Călinescu nu face această deosebire în *Universul poeziei*). La sfîrșitul celui de al doilea paragraf se va citi deci în continuare: „E lesne de văzut că poezia radioului rezidă în natura lui. Dar, mai departe, G. Călinescu se referă la puscă ce ar fi putut deveni poetică, simbol al martiriului, ca altădată crucea. În acest al doilea exemplu constatăm că există și obiecte care nu sint poetice în sine, prin natură, ci prin norocul de a participa la o tradiție. Într-un caz deci criteriul se află în «natura» obiectului, în celălalt, în «cultura» lui“.

N. M.

Ben. Corlaci

*Strigoaica
și casa nebună*

Editura Cartea Românească, 1973

Istoria, „destinul“ acestei case pe care tirnăcoapele soldaților aduși de boieroaica înnebunită de ură sint gata s-o transforme într-o grămadă de moloz îi oferă prozatorului prilejul unei meditații grave cu privire la „nemurirea“ poezilor, la gloria lor postumă. Ceea ce îl interesează, credem, pe Ben. Corlaci, este să urmărească modul în care se „construiește“ această nemurire, modul în care poetul de geniu

trece din istorie, din lumea reală, în mit și legendă, modul, aparent obscur, în realitate de o tulburătoare complexitate, în care poetul național intră în conștiința neamului său. Căci oamenii aparținînd meleagurilor pe unde a copilarit poetul l-au uitat pe copilul de odinioară. Primul ecou care ajunge în satul în care o mare parte din țărani erau neștiutori de carte este că unul din fiii căminarului Eminovici este undeva, acolo, printre străini „mare învățat“. Apoi că acel învățat „este mai mare ca toți“. În sfîrșit, abia Costache Cireadă, un bătrîn care a copilarit odinioară cu fiul căminarului, este cel care pronunță pentru prima dată cuvîntul poet, cuvînt care se încarcă, încă înainte de a l se descifra înțelesul real, cu o tainică semnificație. Înconjurat de un anumit mister, de o anumită evlavie, cuvîntul acesta aduce cu el abia după aceea versurile poetului: „Ce te legeni codrule fără ploaie fără vînt...“. Poetul a intrat în conștiința acestor oameni, ne sugerează, așadar, Ben. Corlaci,

înaintea versurilor sale, printr-o tainică, uluitoare, capacitate a poporului de a-și asuma cu rapiditate valorile pe care le produce. Intuindu-și valorile, deci, și numai după aceea cunoscîndu-le într-adevăr, poporul nu greșeste niciodată, iată ce vrea prozatorul să ne argumenteze. În acest fel poezia cade pe un sol pregătit s-o primească, sămînța rodește într-un pămînt fertil! Iată o părere despre poet, despre destinul poeziei, mult îndrăgită de romantici, și dacă povestirea pe care o discutăm și-o revendică e cit se poate de firesc, de vreme ce ea se vrea în primul rînd un omagiu adus lui Eminescu. O anumită auroră romantică plutește și în jurul personajului de prim plan al nuvelei, Maria Stamatopol, a cărei ură față de casa poetului nu are ca mobil doar instinctul de proprietate (ceea ce ar sim-

Sorin Titel

(Continuare în pagina 10)

Proza

Silvia Cinca

Zăpada nevăzută

Editura Albatros, 1973

● UN ROMAN foarte bun ar fi putut deveni acest volum dacă autoarea ar fi susținut aceeași tensiune epică de la prima la ultima pagină și dacă ar fi ales o finalizare narativă potrivită. În orice caz, Silvia Cinca, debutantă acum cîțiva ani cu o carte de schițe ușoare, dacă nu mă înșel, are certe calități de prozatoare, simț al construcției și al echilibrului, finețe în analiză și, cu toate că nu se adresează în primul rînd realității imediate, spîrit de observație. Ca toate prozatoarele, autoarea nu reușește să se obiectiveze complet (de altfel îi lipsește și intenția), dar nici nu cade în lirism.

Scriere cerebrală în care desfășurarea narativă are rolul unei demonstrații pentru o teză abstractă, *Zăpada nevăzută* încearcă să explice, evident la modul romanesc, cum exacerbaria analizei interioare mută trăirile în pur fantastic. Eroii sînt intelectuali lucizi, conștienți dar stăpîniți, ca în romanul nostru analitic tradițional (Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu) de monomania erotică.

Într-o scurtă notă de pe copertă, Al. Piru definește romanul ca „narațiune de caracter simbolic”, avînd ca subiect „raportul dintre dragostea pasională și dragostea ideală și consecințele pe care aceste forme de manifestare ale sentimentului le au asupra partenerului”.

Conținutul romanului nu se poate reproduce: mișcarea epică e minimă, autoarea își urmărește eroii ca prin-

tr-un geam aburit, învăluți în mister. Același personaj trăiește în două ipostaze succesive, Anter(-ior ?) și Alter (ego), inginer agronom primul, repartizat la țară, îndrăgostit de o docto-riță de sat, Ena, care are ca echivalent în celălalt cuplu o altă doctoriță (Anter e tot inginer și lucrează într-un minister); cupluri camilpetresciene sau un fel de ipostaze „Adam și Eva” — mă gîndesc la romanul lui Liviu Rebreanu — care se reîntîlnesc ciclic, amintindu-și vag întîmplări din existența anterioară, petrecută însă cam în același timp istoric, astăzi, în contemporaneitate. Există desigur și o figură de fundal, abia conturată, și două medii în contrast, satul de munte și societatea demi-mondenă bucureșteană.

Romanul relatează (dar într-o continuă atmosferă de mister) fantasmagoriile conștiințelor încărcate sau traumatizate prin eros, zbaterea între vis și realitate. În această latură romanul e cu totul notabil, autoarea nu are însă forța analitică de a păstra identitatea eroilor, de a motiva prin profunzimea psihologiei trăirile și fixațiile personajelor, de aceea apelează la mister și fantastic. Dedublările subconștientului susțin și singure cazuistica iubirii.

În subtext, dincolo de fabulația necesară, romanul aproximează condiția erotică a femeii în societatea modernă.

Aureliu Goci

Mihai Pelin

Miorița nu s-a născut lîngă stele

Editura Scrisul Românesc, 1973

● FĂRĂ îndoială că cel mai interesant dintre reportajele cuprinse în volumul acestui tînăr prozator rămîne în căutarea **Vitoriei Lipan**. Apărut mai întîi în antologia „Tineri scriitori în reportaj” (Editura Eminescu, 1972), într-o variantă prescurtată, reportajul acesta se constituie — prin acumulări succesive, colaje de date, investigații în istorie, etnografie etc. —, cum s-a remarcat de către un critic, ca un veritabil studiu de sociologie literară. Schema aparent simplă și banală a „reconstituirii” drumului Vitoriei Lipan în căutarea bărbatului ucis este, în fapt, un bun pretext de la care autorul (foarte bine documentat și înțîiat în folclorul, obiceiurile și geografia locurilor Moldovei de nord) pleacă în „aventura” sa; refuzînd canoanele, el inversează adesea ordinea aducerii în scenă a argumentelor, imaginează posibile schimbări în destinul tragic al ciobanului și — prin extinderi repetate de planuri — dezvăluie simboluri și sensuri nebănuite. Ideea ar fi verosimilitatea întregii acțiuni a **Baltagului** și nu e de mirare că mulți dintre interlocutorii prozatorului atestă sau contrazic existența unor personaje, acțiuni, locuri din carte. Măiestria și priceperea autorului, care se lasă și el furat de idee, dar nu-și permite să „reconstituie” decît în limita „documentelor” (fie că acestea sînt parafate de primăria din Piatra Neamț sau sînt mărturisiri ale interlocutorilor, foarte mulți, înțîlniți pe traseul sadovenian), constau în construcția, cu mijloace sigure, a textului; de aceea, reportajul său are virtuțile unei scrieri de proză veritabilă, care se citește cu nerăbdare, ușor și cu multă plăcere.

Că tînărul prozator, un îndrăgostit de drumețiile prin țară și un pasionat

de cunoașterea oamenilor, îi este mai la îndemînă și mai apropiat ca structură reportajul-evocare, investigația minuțioasă în istoria spațiilor pe care le explorează, o dovedesc cu prisosință multe dintre piesele cărții (**O insulă la ora 25, Oameni și sonde, 24 de ore la Alba Iulia**).

Ceea ce trebuie, însă, remarcat sînt calitățile indiscutabile ale acestor pagini: lipsa de ariditate (în ciuda deselor cifre, procente, comparații, ori citate colaționate cu mai multă sau mai puțină abilitate), caracterul de povestire, puternica senzație de viață, de fapt trăit, de realitate cunoscută la fața locului. Bine documentat — din acest punct de vedere Mihai Pelin poate fi învidiat pe drept de alți confrăți —, cunoscînd tot ce se poate cunoaște pe cale livrescă despre un loc și oamenii lui, reporterul din această carte descinde pe teren, unde găsește, dincolo de spectaculosul construcției, explicații și implicații mai largi, temporale și spațiale, evenimentelor. De aceea, lîngă evocarea nostalgică a insulei Ada-Kaleh (**O insulă la ora 25**) imaginea grandiosului șantier de la Porțile de Fier, cu spectaculoase energii, dar și cu destine și mutații spirituale aparate (**Dunăre, Dunăre, drum fără pulbere...**), apare într-un context mai larg, mai plin de sensuri.

Cu mici excepții (**Trei scrisori din Calafat, Tragedia și speranța unui jude**) — și lăsînd la o parte unele pagini (puține la număr) în care ni se pare a se face exces de informație istorică — volumul lui Mihai Pelin adaugă o nouă dimensiune prozatorului de pînă acum — aceea de inspirat reporter.

Florentin Popescu

Alecu Cantacuzino

Serile de toamnă la țară

Editura Dacia, 1973

● S-A retipărit în cadrul seriei de „Restituiri” acest scurt roman, mai bine zis fragment de roman, publicat pentru prima dată în cîteva numere ale „Românului literar” scoase de Vasile Alecsandri. Ediția prezentă este îngrijită de Livia Grămadă, din a cărei prefață se pot reține cîteva remarci interesante, altele însă nu prea strălucesc prin nouitate pentru cine a citit scurtul paragraf consacrat de Elena Piru scriitorului în *Istoria literaturii române*, vol. II (Editura Academiei, 1968). Obiecții serioase poate trezi felul cum au fost alcătuite cele cîteva „note” de la sfîrșitul volumului (după un procedeu de altfel răspîndit la atîtea alte apariții editoriale) — superflue pentru cel cît de cît inițiat și atît de generale încît nu au cum folosi neinițiatului (un școlar din clasele elementare, de pildă). Despre Shakespeare aflăm astfel următoarele: „William Shakespeare (1564—1616); cel mai mare dramaturg și poet al Renașterii engleze, unul din cei mai străluciți reprezentanți ai literaturii universale. Opera sa vastă (30 de piese, 159 sonete, două poeme) se remarcă prin problematica sa complexă de o mare profunzime filosofică, prin conflictele ei titanice, prin o viziune modernă asupra caracterului contradictoriu al naturii umane. Opera lui Shakespeare, de o exemplară originalitate, și-a exercitat puternica influență asupra romantismului european și asupra creației literare ulterioare”.

Subiectul cărții ar fi cam acesta: Un boier plictisit să stea singur pe o vreme boioasă poruncește unei slugi să-l poarte la el pe un bătrîn sătrar. Moșneagul vine, începe să converseze cu boierul pe diverse teme, dar toate acestea nu servesc decît de introducere pentru istorisirea unor întîmplări aprige pe care le-a trăit sătrarul sau tatăl acestuia. Totuși nu aceste întîmplări interesează în primul rînd, lucrurile făcînd parte din recuzita romanului de aventuri (ticăloși caracterizați de la început printr-o fizionomie antipatică, întemnițarea nedreaptă a unor nevinovați, salvarea miraculoasă a unui puternic personaj aflat la un pas de pieire, lupte victorioase cu niște ieniceri, fuga cu barca etc.), deși și ele sînt narate cu o anume siguranță de profesionist, ferită adesea de naivitățile contemporanilor romancierului. Remarcabilă este însă discuția între boier și sătrar, primul tînăr și progresist, al doilea bătrîn și pa-seist. Interesant este nu atît faptul că moșneagul bombăne împotriva infiltrării civilizației europene, cît perspectiva din care este privit personajul de către povestitor. Sătrarul nu este un cucon Bîrzoii, ridiculizat pentru mentalitatea lui înapoiată. Concepțiile lui anacronice nu sînt luate peste picior de autor și aceasta menține un interes literar superior. Bătrînul cîrtește împotriva vremurilor noi, vorbește (ca orice om ce simte că are o experiență suficient de vastă pentru a o putea generaliza) în pilde, critică aroganța tineretului, căci înainte „omul trăia, ispitea și îmbătrînea și atunci povăluia pe tineri; dar acum au ajuns un timp poznaș, unde

pruncii vorbesc și noi, bătrînii, ascultăm”. Tipică este iarăși reacția omului care a văzut multe, dar e neinstruit, față de un tineret cultivat, dar încă netrecut prin viață: „Ispite se cetește asemenea în cărțile aceste nouă care au umplut lumea, dar băieții cred că trei buchi țin loc de păr alb! În zadar!... Musca tot se arde la lumină, măcar că strînge miere. Cucoane, cuconașule, părul alb nu se face fără necaz, s-o știi de la mine; cine au trăit au pățit și tot știe ceva mai mult; eu unul știu ce știu”. Foarte bine sînt prinse și celelalte „accesorii” ale atitudinii revolute: anatimizarea lui „Volter” care „mult rău au făcut în lume cu condeiul lui cel fărmeecat”, osîndirea schimbărilor în conduita femeii care înainte „căuta de casă”, iar „acum au lepădat ele testemul, cațaveica, tulpanul, gospodăria și alte multe [...] și de cînd au ieșit blondele, horbotele, capelele de Viena și bonetele de la Lipțca, gazurile și alte, au prins și ele la fumuri” etc.

Păstrarea unei atitudini grave în fața acestui personaj face din el mai mult decît o personificare a unei mentalități depășite, ce se cuvine a fi blamată. Sătrarul exprimă în fond drama unei generații ce nu se acomodează cu noile realități, nu din pricina unei încăpățî-nate porniri conservatoare, ci fiindcă prefacerile au fost atît de uluitoare și s-au petrecut într-o perioadă de timp incredibil de scurtă, încît acomodarea rapidă era, practic, imposibilă. Scriitorul nu este atît preocupat să-l ironizeze pe sătrar că a rămas adeptul anteriorului și al îșlicului și se încruntă la vederea fracului, cît să observe neputința dramatică a sătrarului (și, de fapt, a generației lui) de a zăvîrli cît colo greoaiele veșminte fanariote și a adopta moda „nemțească” sau — într-un plan mai profund — de a lepăda cărțile blsericești cu file îngălbenite și a-l lua în brațe pe Voltaire.

Și în romanul de aventuri pe care-l narează sătrarul se găsesc cîteva scene notabile: bătrînul povestește cum în tinerete, plecînd împreună cu tatăl său, poposește undeva, zărește o fată frumoasă, tatăl îl vestește că hotărîrea sa este să-l căsătorească cu ea, fetei de asemenea i se aduce la cunoștință imediat care-i va fi mirele, și astfel cu o repeziciune neverosimilă (și tocmai prin aceasta verosimilă pentru obiceiurile vremii) tinerii se trezesc uniți pe viață.

Impresia de harababură și aglomerație este excelent prinsă într-o descripție a mulțimii adunate la curtea Mitropoliei: unii vorbesc despre calitățile lui „Ipsilant”, un negustor declară că nu-l pasă de nimic, fiindcă va veni ciuma, cineva comentează știrea, altul îl întreprinde întrebînd pe negustor ce mărfuri a primit etc.

Regretul lui Nicolae Iorga că fragmentul de roman publicat cu mai bine de un secol în urmă în „România literară” nu a cunoscut o continuare pare astăzi, datorată calităților scrierii, absolut îndreptățit.

Victor Atanasie

Ben. Corlaci

Strigoaica și casa nebună

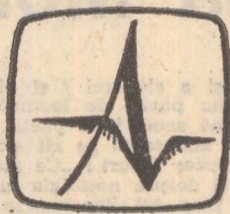
Editura Eminescu, 1973

(Urmare din pag. a 9-a)

plifica și ar schematiza datele povestirii), ci și un profund sentiment de insatisfacție personală, cauzat de o acută conștiință a ratării, a neîmplinirii pe plan erotic și afectiv. O atmosferă de senzualitate bolnavă plutește în jurul acestei eroine complicate, de-țîșind-o de figurile mai șterse, mai convenționale totuși ale tîranilor.

Povestirea **Daruri reciproce** își propune să urmărească sentimentele contradictorii care se nasc în sufletul unui felcer bătrîn vizavi de medicul tînăr pe care îl asistă la căpătîiul unei bătrîne muribunde (readusă la viață în cele din urmă). O antipatie profundă face loc afecțiunii și admirației, cele două sentimente înlocuindu-se reciproc prin mutații rapide, sur-

prinse cu finețe de prozator. Foarte convențională, în schimb, ni s-a părut **Antena**, amintind producția în serie de „povestiri glumețe” în care țărani nehotărîți nu știu ce să facă, să intre, sau să nu intre în colectiv. Umorul este și el prea subțire ca să poată masca nerealismul prozei. **Oameni de bărbai** este o povestire nostalgică, fiind evocați anii copilăriei autorului, cu ocazia unei „reîntoarceri”, a unei călătorii, pe care eroul o face regăsind însă nici densitatea, nici dramatismul celei discutate de noi la începutul acestor însemnări. **Strigoaica și casa nebună** rămînd piesa de rezistență a volumului. O povestire într-adevăr remarcabilă.



Dan Rotaru

Lacrima Laurei

Editura Albatros, 1973

● LIRISM prudent practică Dan Rotaru în cele două cicluri ale volumului, *Lacrima Laurei* și *Cind doare liniștea*. Primul dintre ele trimite către Laura trecentistă nu numai prin omonimie ci, în primul rînd, prin euforia senzitivă, prin adorația dincolo de marginile expresiei („Eu ți-am cioplit în gîndul meu statuie, / dar n-avea umbră, și aceasta doare” — *Doar umbra*), prin recentrarea universului („Cu trupul tău improspătezi oglinda, / dă lumea peste margini / cînd te strig” — *Mereu, octombrie*), și idolatria păgînă: „Tu te-ai retras acolo, în rana din aripa / acelei păsări care ne-a traversat pe noi, / Și ochii mei plecat-au să îți albească trupul / ca două lacrimi plîns de umerii tăi goi. // Este tîrziu, se coace în vorbe înțelesul, / se-aude-n toată lumea cum eu te uit încet. / Și, dincolo de mine, știu doar să umplu golul / ce l-ai lăsat în aer, cu trupul să-l repet. // Trec păsări pe deasupra, vin păsări dinspre nord, / eu le petrec cu ochii și-aștept într-una clipa / să-apară-n zbor o rană de pasăre murind / și să te plîngă-n mine, iubito, cu aripa” (*Lacrima Laurei*).

Poemele nu sînt copii, reluări, ci imitații în spirit, nu în literă. Lirica modernă îi adaugă o notă de dramă, concretizînd gestul, eliberîndu-l de a-cuta absență: „De-ai fi întors măcar o dată capul! / Puteai vedea / cum ți-am smuls urma / ca s-o pun într-o glastră / în camera mea”. (*Teamă de final*) Versurile sînt sentențioase, de

un lirism acuzator, al plecării regretate; notației i se atribuie semnificație majoră: „Eu am iubit o fată odată, / altceva nu știu ce s-a mai întimplat. / Știu numai că într-o seară, / cînd i-am spus să scrie cu sufletul / versuri pe vînt, / mi-a spus că vrea să rămînă frumoasă / și a plecat” (*Într-o seară, c-un tren*). Sentimentul pare autentic și comunicabil.

Al doilea ciclu al volumului — ni se pare mai recent — stă — dovadă a unei elaborări incomplete — sub puternică aripă blagiană: „Auzi cum mor în respirație / și cum mă risipește ochiul! // Simt cum mă soarebe o vocală / și cum în ea, / și-n aer curg / cum curge forma de pe lucruri / înaintea de-a intra-n amurg. // Auzul iar îmi stinge trupul / și mi-l împrăștie în jur”. (*Mă risipește ochiul*)

Altminteri, poetul este un modern, frămîntat de expresie („Eu nu scriu versuri, ci implor cuvintele / să își depună vîrsta lor în mine” — *Sedimentările timpului*) și — pe urme argeziene — de rostul propriului eu: „Cine toarnă neînțînă / în lucruri, / măsurînd-o? // Aerul se usucă / și cade în cuvinte. // Sufletul meu aleargă prin noapte / ca un miel rătăcit”. (*Noapte*)

Mature și candid, grave, versurile lui Dan Rotaru — în stare să impună un autor al tinerei generații — eterogene și încă nu întotdeauna în matcă proprie, sînt antologabile.

Mihai Minculescu

SEMNAL

EDITURA EMINESCU

Zaharia Stancu — *DESCULT*, ed. a XIV-a. Colecția „Bibl. Eminescu”. Cuvînt înainte de D. Păcurariu. XIV + 594 p., lei 14.

George Chirilă — *SEMNAL* UNEI CORĂBII (versuri). 90 p., lei 8,50.

Mihai Glugaru — *IUBIRI RELE* (nuvele). 300 p., lei 7,25.

EDITURA CARTEA ROMĂNEASCĂ

Miron Radu Paraschivescu — *CINTECE ȚIGĂNEȘTI*. Ilustrații de Marcel Chirnoagă. 120 p., lei 30.

Zaharia Stancu — *ȘATRA*. 528 p., lei 13,50.

Petru Vintilă — *101 PICĂTURI DE CERNEALĂ* (publicistică). 372 p., lei 9,25.

EDITURA ALBATROS

M. Eminescu — *POEZII*. Antologie de Virgiliu Ene. Prefață de Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Colecția „Lyceum”. 314 p., lei 6.

Corneliu Șerban — *OM PEN-TRU OAMENI* (poeme). 96 p., lei 7,75.

EDITURA MINERVA

Vasile Pârvan — *CORRESPONDENȚĂ ȘI ACTE* („Studii și documente”). Ediție îngrijită, introducere, note și indice de Alexandru Zub. 504 p., lei 23,50.

Const. T. Stoika — *POEZII*. Seria „Retrospective lirice”. Ediție și prefață de D. Murărașu. Fișă bibliografică de Titus T. Stoika. 212 p., lei 10,50.

Mihail Celarianu — *DIAMANT VERDE* (roman). Cuvînt înainte de V. Fanache. 268 p., lei 6,75.

Radu Brateș — *OAMENI DIN ARDEAL*. Cu o prefață a autorului. 240 p., lei 6,50.

BIBLIOTECA „ASTRA”-SIBIU (Lucrări editate de Serviciul de informare bibliografică)

Elena Dunăreanu — *PRESA ROMĂNEASCĂ SIBIANĂ ÎNTRE 1851—1968* (102 p.)

Elena Dunăreanu — *SCRIITORII NOȘTRI* (15 portrete)

Elena Dunăreanu — *COLABORATORII „LUCEAFĂRULUI”* (16 portrete și 2 frontispicii ale revistei „Luceafărul”)

Mircea Avram — *CATALOGUL MANUSCRISELOR LITERARE* (aflate în Biblioteca „Astra”-Sibiu, 92 p.)

Mircea Avram — *CARTEA ROMĂNEASCĂ MANUSCRISĂ* (existență în fondurile Bibliotecii „Astra”, 76 p.)

Lidia Băncescu — *SCRISORI CĂTRE IOSIF VULCAN* (Catalog, 74 p.)

Lidia Băncescu — *SCRISORI CĂTRE HORIA PETRA-PETRESCU* (Catalog, 188 p.)

LECȚIA DE ISTORIE

CU O INTERESANTĂ trilogie dramatică debutează Mircea Lerian^{*}, autor trecut de prima tinerețe, tenace precum toți aspiranții la glorie, dar și prudent ca orice întîrziat. Noul dramaturg — ne spun cele trei piese reunite sub titlul *Tepeș* (Ed. Cartea Românească) — e pasionat de istoria națională, de unde-și alege un episod dramatic și un erou captivant mai ales prin ciudănenie: a doua jumătate a veacului al XV-lea în Țara Românească și figura, de superb amestec între legendă și adevăr, a lui Vlad Tepeș. Mircea Lerian scrie, așadar, teatru istoric. Pînă aici nimic neobișnuit, fiindcă dramaturgia de inspirație istorică are la noi o serioasă tradiție, iar în vremea din urmă se poate observa o recrudescență de proporții a temei. Sigur că dramaturgia istorică n-ar interesa pe nimeni dacă s-ar mulțumi să reconstituie în replici faptul istoric. A pune pur și simplu istoria în replici nu e o dovadă de talent literar, cel mult una de bună cunoaștere a istoriei. Marii dramaturgi, cînd s-au apropiat de această temă — care, la drept vorbind, nu e deloc așa de la îndemînă cum se crede — au făcut din faptul istoric un pretext pentru o pledoarie de ordin ideologic sau, mai rar, de ordin psihologic. Teatrul istoric este esențialmente un teatru demonstrativ, implicînd cunoașterea istoriei (prin care se satisface condiția epică) și o atitudine în fața faptului de istorie (prin care se satisface condiția ideologică sau psihologică). Un teatru ce presupune un punct de vedere dictat de modul de înțelegere al dramaturgului, care poate uneori să coincidă cu punctul de vedere ratificat de istoria însăși, dar poate, mai cu seamă, să nu se identifice cu acesta, constituindu-se într-o viziune personală propagată înăuntrul piesei printr-un fel de idee fixă ce-și supune cu încăpăținare faptul istoric. Caracterul teizist nu înseamnă căutarea unor semnificații ascunse în realitatea istorică, dar, din contra, adaptarea realității la o semnificație dată, deformarea ei pînă la a o face să illustreze o anumită idee. Autorii dramatici, chiar cei înzestrați cu talent literar, trag îndeobște spuza pe turta lor și fac din realitatea istoriei un argument pentru o prejudecată. Nu sînt mulți cei care știu pătrunde în geometria istoriei fără a o strica, scoțînd din ea semnificații latente, care să reprezinte deopotrivă realitatea însăși și punctul de vedere al dramaturgului. (În dramaturgia românească de azi Paul Anghel mi se pare a ilustra cazul acesta fericit de teatru istoric.)

Cînd spun că trilogia lui Mircea Lerian este interesantă, mă gîndesc în primul rînd la raportul dintre teza dramaturgului și realitatea istorică în care aceasta încearcă a se verifica. Autorul face eforturi remarcabile de a desprinde semnificații din contextul istoric și nu de a-i atribui acestuia semnificații aiurtoare. Din păcate însă domnia sa pare a nu fi citit în modul cel mai adecvat cu putință istoria, acordînd mai puțină încredere unui Iorga sau Giurăscu decît altora, altminteri nu se poate explica de ce patriotismul așa de pregnant al lui Vlad Tepeș se hrănește din presupusul antipatriotism al boierilor ce formau, totuși, sfatul țării. Am mai întîlnit piese istorice care reprezentau simplist și fals viața politică a ev-mediei noastre ca pe o dispută categorică între domn și boieri, animat de înalte virtuți patriotice, unul, profesioniști ai trădării de țară, ceilalți. Ca să-ți dai seama că lucrurile n-au stat tocmai așa e o chestiune, în definitiv, de bun simț, dacă, să zicem, din diverse motive n-ai reușit, ca dramaturg, să cunoști cu oarecare exactitate măcar faptele istoriei de nu și înțelesul lor.

Ce se întîmplă în trilogia lui Mircea Lerian? Prima piesă, *Tepeș-vodă*, în

care ficțiunea e la paritate cu ceea ce știm din istorie, privește perioada așazicînd de consolidare a puterii domnitorului și e un rezumat dialogat al legendarelor inițiative avute de Vlad în organizarea statului. Accentul cade, firesc, pe conduita morală și politică a personajului, pe gîndirea acestuia, foarte modernă, mai modernă chiar decît timpul căruia îi aparține, dramaturgul urmîrind probabil un portret al politicianului Tepeș, al patriotului prin excelență, ce se sacrifică pe sine pentru binele unanimității. Idee frumoasă, incompletă însă, căci scriitorul reduce toate gesturile domnitorului la scara patriotismului, făcîndu-se a nu vedea că înainte de a fi domnitor, adică un răspunzător de destinele unei comunități, Vlad era o personalitate umană dominată, psihologic vorbind, de niște trăsături — inevitabile de altfel —, printre care, nu în ultimul rînd, orgoliul și excesivitatea. Ca ființă complexă, de o anume structură psihică, Vlad Tepeș e ca și inexistent în această primă piesă, care rămîne înainte de toate traducerea într-o schemă dramaturgică a unor principii moral-politice pe cît de inflexibile pe atît de pedante vis-à-vis de realitatea asupra căreia acționează.

A doua piesă, *Tepeș-captiv*, e operă de ficțiune în imaginea unei documentații minime dar suficiente, superioară primeia prin dramatism și complexitate. Tepeș, prizonier de onoare al lui Matei Corvin, se arată într-o întimitate relevantă, omenește mai plauzibil, oscilînd o vreme între disperarea de a-și fi pierdut domnia și disperarea de a fi fost uitat de țară, gîndind cu înfrigurare în prelungirea ideii din „Scopul scuza mijloacele”, făcîndu-se, mai pe românește, frate cu dracul pînă trece puntea, acționînd, organizînd, complotînd, pentru propria-i reîntoarcere în scaunul țării. Foarte bine dialogate, secvențele captivității domnitorului sînt pline de propoziții al căror sens e valabil pentru moderni, mai puțin însă plauzibile în mentalitatea epocii, de unde și vulnerabilitatea piesei în raport cu spiritul timpului istoric deși, de multe ori, dramaturgul apelează la cronici spre a căuta în ele posibile replici.

Cea de a treia piesă, *Moartea lui Tepeș*, cea mai slabă, vrea să facă din personaj un om care, îndurînd lecția istoriei, a învățat ceva din ea, renunțînd la inflexibilitate și la exces. Teza autorului pare să fie aceea că declinul și moartea lui Vlad se datorează unei abateri de la fermitatea și vehementa caracteristice primei părți a domniei. Și, bineînțeles, trădării boierilor. Dramaturgul n-a vrut să înțeleagă că Tepeș, întors din captivitate, a suferit o accentuare, intrinsecul explicabil psihologic, a orgoliului și a dorinței de putere. Ceea ce în planul acțiunii se traduce prin febrilitate și nesiguranță.

În general bine scrise, mai cu seamă cea de a doua, piesele lui Mircea Lerian vor să fie o lecție de istorie în legătură cu sentimentul așa de subtil al patriotismului. Ce păcat însă că această lecție de istorie nu s-a vrut mai mult literatură, adică mai mult viață și lanț de împrejurări și gînduri adevărate în profunzime, rămînînd prea mult în zona incertă a ilustrativismului de teză. În orice caz ce se reține din trilogie este, în primul rînd, o propunere de portret Tepeș, poate nu cea mai convingătoare, dar una plauzibilă. Cum dramaturgul are vocație și un simț deosebit al replicii puternice, e de sperat că deficitul de acum, ținînd, cum spuneam, de o prea sumară înțelegere a istoriei, nu va repercuta asupra creației sale ulterioare. Drept care îl așteptăm.

Data viitoare, un prozator, Marcel Runcanu: *Sepia*.

Laurențiu Ulici

* Pseudonimul lui Mircea Harpalet, născut în 1929 la Buzău, publicist.

De fapt, ce este limba română?

I
DIN învățați proști, sau din nepri-cepuți băgători de seamă ai poezilor, e grea și gravă superstiție s-a preluat drept adevăr în tehnica misterului. Misterul mai întâi nu are tehnică. Mai apoi, misterul ține de existență, iar nu de reprezentarea ei.

Dar, iată despre ce este vorba: este vorba despre așa-numitul lucru asupra cuvintului. O absurditate, o lipsă de bun simț și o lipsă de gust vădește acel căruia i-ar da prin minte că s-ar putea lucra asupra cuvintului. O prostie și o neînțelegere vădește acest slogan semi-doct. Ca și cum, Doamne Dumnezeule, am putea să lucrăm asupra miinii cu cinci degete înfățișând-o nemuririi cu șapte degete.

II
CA de obicei s-a dat de exemplu pe cel mai mare, pe cel mai de seamă, pe singurătatea de primul de Eminescu. Ce strigau în cor cei care-i citeau manuscrisul, iar nu sufletul? Cu o voce de scapete și în cor de copii castrați pentru son de biserică gotică pițigăiau: poetul lucrează asupra cuvintului, ca dovadă nenumăratele sale variante la un singur-singuratec cîntec.

Au confundat, vai lor, starea de ecou a poetului cu repetarea mereu mai transformată a cuvintului. S-a confundat talentul cu munca, înțeleasă în sensul transportării pe umeri, de saci încărcăți cu vorbe și cuvinte.

Nici pomeneală de o atare muncă; talentul nu este muncă, ci revelație, el nu rezidă din timpul investit monoton, ci din durerea monotonă izbucnită în strigăt.

III
SERII întregi de creduli l-au înginat pe Sadoveanu crezind că aceasta e starea sublimă a limbii române. Limba operelor lui Sadoveanu nu este tot una cu limba română. Limba română a primit în sine, ca pe un meteorit, vorbirea sadoveniană.

Limba poeziilor lui Arghezi nu este tot una cu limba română. Limba română a primit vorbirea arghezană ca pe un panăș.

Limba lui Matei Caragiale l-a fost limbii române miere și fiere, dar limba română mai bea și mai degustă și altele și altcîndele.

IV
INGININDU-L pe Ion Barbu, copii neajustați într-un simț real al limbii au crezut că scriu românește. Ion Barbu da, ei niciodată. Sadoveanu da, îngînătorii lui niciodată. Ion Creangă da, motoceii lui niciodată.

V
BUTUCUL limbii (cum spunea cu o metaforă genială Fănuș Neagu) nu stă în frunzele lui și nici în vița lui. Butucul acestei limbi stă în pămîntul acestei țări. El nu poate fi văzut cu ochiul altuia și nici ronțait cu dinții sobolului. Vezi-l tu cu ochii tăi și pi-păie-l cu mina ta.

VI
LIMBA cea vie, vorbirea cea trăită nu încapă nici în gramatici consfințite de Academie și nici nu se potrivește cu ce a pierdut fluturile de pe aripa sa. Copii ai poeziei, cu limba pe limbă călcînd reinviați!

Copii ai poeziei, mai vie este limba noastră decît orice scriere a ei. Potcoviți-o cu potcoave de aur! Sadoveanu, Arghezi și alți minunați de potcovari ai limbii au știut-o că este înhamată la drum lung.

VII
NICIODATĂ limba nu poate să fie a unui singur, chiar dacă el se numește Eminescu.

Numele ei este numele întregului nostru popor, viața ei e destinul acestui popor.

Mai doarme din cînd în cînd în trupul unui poet, dar pleacă repede însingurată de istorie.

Nichita Stănescu

Poemele Teresei Maria Moriglioni Drăgan

CUNOSCUTĂ la noi în cercuri rela-tiv restrînse ca scriitoare, prin cele câteva traduceri ce l-au apărut în ultimii ani prin reviste și intrucitva prin volumul greu de găsit *Il lume sotto il sole* (Roma, 1969), Teresa Maria Moriglioni Drăgan își va releva prin cartea de față unui public mult mai larg, deopotrivă românesc și italian, această latură a personalității sale. Căci Poemele au apărut într-o excelentă ediție bilingvă, versiunea românească, pe care o cred ireproșabilă, fiind realizată de poetul Ilie Constantin, care i-a asigurat o muzicalitate și o echivalență generală de invidiat. De altfel, poeta, care știe bine românește (este căsătorită cu Iosif Constantin Drăgan, președintele Federației Internaționale de marketing și profesor asociat la Academia de studii economice din București), mărturisea, cu prilejul lansării volumului în România, că traducerea o satisface în cel mai înalt grad. Într-adevăr, de cele mai multe ori ai senzația citirii aceluiasi text în două scri-turi, ceea ce conferă cărții și un subtil sens simbolic, poate mai cuprinzător decît la prima vedere, atît cititorul român cît și cel italian avînd un nou prilej de a constata pe viu cîte tulburătoare afini-tăți și, aș zice, consangvinități există între cele două limbi și între vorbito-rii lor.

Dar cartea de față este nouă nu numai pentru cititorii de limbă română, ci și pentru cei ai italienei, intrucit, pe lîngă republicarea în italiană și echivalarea în română a volumului din 1969, ea mai conține un amplu poem în proză, cuceritor prin sinceritate lirică, intitulat *Scoperta della vita e della morte* (Descoperirea vieții și a morții, p. 87-123), inedit pînă acum. Poemul este caracteristic pen-tru etapa mai recentă de evoluție a au-toarei, dar poate constitui, în același timp, și un bun punct de plecare pentru conturarea biografiei scrisului său, a u-nora dintre sursele mai adînci ale acestuia, intrucit scriitoarea își rememorează, fără idilizări, etape ale copilăriei și adolescen-ței, marcate dramatic de evenimentele ultimului război, care-i redimensionează ființa, ca și întîii fiori ai dragostei, ori alte întîmplări, care altora le pot părea fără semnificații deosebite.

Deși e evident că sînt scrise pe par-cursul a mai mulți ani, poemele relevă un simț al selecției și al unității care au dus la un volum omogen, cu un sunet liric propriu, definitoriu pentru stadiul la care se afla atunci poeta, evoluată ulte-rior pînă la nerecunoaștere către o poe-zie de formulă oarecum insumabilă avan-gardei, în care predomină (ca și în tea-trul și în eseurile pe care le scrie) re-flecția asupra societății contemporane, a-supra vieții, destinului, naturii și com-plexității existenței (poetii săi preferați fiind cu deosebire Ungaretti, Montale, Quasimodo, opera primului fiind chiar „inovată” de declanșarea elanurilor sale lirice).

Impresionează la această vitală toscană, descendentă dintr-o familie cu vechi tra-diții muzicale (ea însăși studiind o vreme pianul și fiind o remarcabilă pianistă în cerc restrîns) sentimentul unei legături organice cu pămîntul natal, „mirosind a

muşchi și a ciuperci / și picurînd din pini întîia ploaie de toamnă”. Lucrurile merg pînă acolo încît poeta crede că nu poate fi cunoscută pe cît s-ar cuveni în afara acestor locuri: „Ce știi tu despre mine / și despre nostalgia mea / dacă nu cunoști luna lui Septembrie / în locurile unde m-am născut?” Într-adevăr locurile acelea, în care Pisa cu celebru-l turn, Sienna cu formidabilele-i frește se întrec în măreție cu munții din zare (faimoasa Carrara cu unica-i marmură e pe aproa-pe) și cu marea pe al cărei tărîm e na-talu-i Viareggio, în care la fiecare pas e o frumusețe și un semn al biruinței omului, pot marca definitiv o personali-tate. Acolo, un gest banal, ca deschiderea și închiderea unei ferestre, poate genera trăiri dintre cele mai intense: „Am reîn-chis fereastra, dimineața. / În odaia goa-lă / cu minile goale în poala goală, / fără durerea mea, / am rămas singură”. De altfel, nostalgia, singurătatea, tristețea se insinuează destul de des în universul a-cestor poezii, fără însă a-l copleși vreo clipă. Poeta e mai curînd o patetică, o fermecată de forțele germinative ale vie-ții, a căror lipsă i se pare aproape cul-pabilă: „Îndurare / pentru femeia care a plîns / pe somnul sacru / al bărbatului ce se odihnește, / pentru inima ei arsă / pentru sinii ei neatinși / pentru mijlocul ei pustiu, / pentru gura ei amară, / în-durare” (și în italiană: „Misericordia / per la donna che ha pianto / sul sonno sacro / dell'uomo che riposa, / per il suo cuore arso / per i suoi seni intatti / per i suoi fianchi vuoti / per la sua bocca amara / misericordia”). De unde, o con-ținută și rafinată evocare a ruralității ar-cadice, încă în plină desfășurare a ener-giilor, receptată însă de o sensibilitate strict citadină: „Noaptea de primăvară răspîndește un parfum de fin proaspăt în văzduhul căldut.

Drumul spre cîmpie e întunecos și tă-cut. Prin iarba înaltă a cîmpurilor, roșuri de licurici strălucesc în întuneric.

O lume vrăjită și fabuloasă prin care două fetițe aleargă fericite. Noaptea cu toate miresmele ei, cu liniștea ei infinită, cu firîitul îndepărtat al greierilor, cu ce-rul ei străpuns de stele din care licu-ricii par ace căzute în iarbă, e asemenea unui drog”.

Lucidă, sinceră, deschisă în expresie, poeta are reacția promptă, amintind une-ori de climatul neorealismului („Sparg / cu un picior cerul / ce mă scrutăză mut / din-tr-o băltoacă”), în care instantaneele a-diate de mici regrete se inserează cu gra-ție („Într-o fărîmîtare / poptită de amîn-tiri / mă văd încărîntînd”), ca și o sea-mă de delicate scene familiare: „Dar za-darnice trec zile / printre cești de ceai / și servețele din dantelă / iar din ochi îmi cad / tragice lacrimi de zahăr”. Moar-tea, devenită personaj aproape palpabil („cu picioarele goale / moartea dă ocol”), e învinsă sau măcar aminată mereu de un puternic sentiment al dragostei („Doar iubirea / iluminează lucrurile”), de o vi-ziune picturală a lumii (autoarea este și pictoriță, iar anul trecut a conferențiat admirabil despre plastica noastră, cu oca-zia unei cuprinzătoare expoziții deschise la Palma de Mallorca), de o sete de pu-



ritate și de dăruire generoasă, împînsă pînă la uitarea de sine: „Tu și eu / sîm-tem viața însăși / care curge de milenii. // Tu și eu / sîntem aceeași disperare / sîntem aceeași tristețe”.

Astfel, prin acest prim volum de ver-suri (convîngător prefătat de Romul Mun-teanu și inteligent ilustrat de Traian Ale-xandru Filip), poeta Teresa Maria Moriglioni Drăgan se face cunoscută și citi-torilor din țara de origine a soțului său, pe care o prețuiește în cel mai înalt grad și pentru a cărei cunoaștere în lume în-treprinde acțiuni demne de toată recu-noștința.

George Muntean

Cronica limbii

A CUM cîțiva ani s-a desfășurat între lingviști noștri o vie discu-ție cu privire la cronologia lim-bii literare. Se căzuse de acord că e-pitetul „literar” se potrivește nu numai limbii folosite de scriitori, ci, în gene-ral, aspectului mai îngrijit al limbaju-lui, deci și textelor științifice, adminis-trative, presei, discursurilor, ceea ce în-seamnă că unele forme ale limbii vor-bite pot fi socotite literare.

Neînțelegerile priveau în primul rînd punctul de plecare în timp: de cînd putem spune că avem o limbă literară românească? Unii credeau că trebuie să pornim de la existența unui stat in-dependent, și încă unitar, alții, cei mai mulți, se refereau la primele texte ti-părite, iar alții, în sfîrșit, susțineau că, de vreme ce ne interesează un aspect mai îngrijit, o formă superioară de ex-primare, trebuie să considerăm că și literatura populară, orală, folosește un fel de limbă literară. În momentul cînd apare scrierea, eventual tiparul, se pornește în oarecare măsură de la limba literaturii populare, existentă de mai înainte. Ca un exemplu concludent pentru această ultimă concepție, au fost prezentate textele homerice, care nu au fost așternute în scris decît în secolul al VI-lea î.e.n., după ce multă

Limba literaturii populare

vreme înainte circulară numai în va-riantă orală; nu putem spune însă că limba lor a devenit literară abia a-tunci cînd au fost înregistrate de co-piști.

Mi-au revenit în minte aceste dispu-te citind lucrarea, nu de mult apărută (în limba rusă), *Formele supradialec-tale ale limbii orale și rolul lor în is-toria limbii*, de binecunoscuta cercetă-toare sovietică A. V. Desnițkaia (Editura Nauka, secția din Leningrad). Car-tea privește în primul rînd folclorul al-banez, dar comportă o primă parte de teorie generală, unde se pune și pro-blema la care mă refer aici.

Autoarea subliniază că literatura populară (în primul rînd poezia) re-prezintă o variantă literară a limbii vorbite; și discursurile politice, într-o vreme cînd încă nu se cunoștea scrisul, erau redactate cu mai multă îngrijire decît frazele din conversații și compor-tau formule specifice, păstrate de-a lungul timpului, care puteau fi reluate în discuțiile obișnuite; în orice caz, au existat influențe reciproce între limba literaturii populare și cea a discursu-rilor politice.

Mi se pare că două idei din cartea citată merită în special atenție: 1. Poe-zia populară se învață pe de rost,

ceea ce înseamnă păstrarea îndelun-gată a unor formule arhaice, după ce acestea fuseseră părăsite în limba conversației. 2. Fiind învățate de popu-lăriile din regiunile vecine cu locul ela-borării, poeziile populare ajutau la ge-neralizarea unor forme gramaticale și mai ales a unor cuvinte, după cum, de asemenea, ajutau să nu se piardă for-mulele comune în favoarea unor noi care ar fi fost diferite de la o regiune la alta. Aceasta înseamnă că poezia populară ajungea să fie redactată în-tr-o formă supradialectală a limbii și putea astfel contribui la crearea unei limbi literare unice. În momentul cînd apare scrierea și se elaborează operele literare scrise (apoi și tipărite), există anumite tipare comune pentru un teri-toriu larg, în opoziție cu normele dia-lectale diferite de la o regiune la alta, dacă nu chiar de la o comună la alta.

În această situație nu se mai poate nega că literatura populară a jucat un rol la crearea unui limbaj mai îngri-jit, consolidat apoi prin lucrările scri-se și tipărite.

A. V. Desnițkaia a contribuit astfel, după părerea mea, la o înțelegere mai deplină și mai corectă a conceptului de limbă literară.

Al. Graur

Sfârșitul serbării

Editura Univers, 1973

● TRADUCEREA unui număr de nuvele și schițe din două volume ale lui Greene, *Un sens al realității* și *Douăzeci și una de povestiri*, și reunirea lor într-o carte (selecția și versiunea românească de Petre Solomon) cu titlul foarte bine ales, aduce o imagine nouă a celui despre care Northrop Frye spune că scrie „o parodie intelectualizată a formulelor melodramatice”.

Cuprinzând lucrări scrise între 1929 și 1959, actuala culegere subliniază evoluția stilului și semnificațiile valorizate de Greene, de la formulele patetice ale melodramaticului simplist și ale poveștilor de groază, la ironia complicată a fantasticului și istoriei politiste inundată de psihologisme subtile și poetice.

Tematica principală a cărții o constituie viața copiilor sensibili, sau terribili, deconcertant de maturi, pe care adulții nu vor și nu pot să-i înțeleagă, lăsându-i singuri.

Demonstrând, probabil involuntar, o teză mai veche a psihologilor americani ce susține prezența în caracterul adolescenților a celor mai numeroase disponibilități umane, a unui număr complet de sentimente care fac din ea vîrsta cea mai omenească, cea mai „adevărată”, cum se spune, scriitorul risipește orice urmă de speranță în finalul fiecărei schițe, eroii săi fiind implacabil învinși sau dezamăgiți, dacă nu chiar uciși. Sfârșitul serbării sau sfârșitul iluziilor are loc în momentul în care acești copii bolnavi de sensibilitate și inteligență înțeleg ca definitivă condiția lor apăsătoare, în cadrul unei lumi obtuze, limitate, împietrită în mercantilisme.

Ironia lui Greene lovește numai în această lume, iar reacțiile copiilor, murind, omorînd, devenind violenți și duri sau evadînd în imaginații bolnavicioase, sînt adoptate ca normale, inevitabile. Adulții privesc cu simpatie sînt ei înșiși asemenea firi copilărești, nostalgice și visătoare.

AHARON MEGGED

Eroii mor și ei

Editura Univers, 1972

● PROBLEMA individului excepțional în contact cu perioade istorice excepționale este o temă îndelung exploatată de mai toate curentele literare și a cunoscut, din cînd în cînd, reluări fericite. Reprezentantul unei literaturi tinere ca literatura izraeliană, Aharon Megged, rezolvă atrăgător și modern această problemă, într-un roman deosebit de interesant prin semnificațiile profunde și umaniste, mai întîi, și apoi prin construcție stilistică.

Evitînd clișeul simplist al eroului nesfîrșit de bun pentru toată lumea și aducînd în față eroul puțin aventurier, crud sau indiferent, ignorîndu-și familia și necazurile ei, pentru victorii personale, ambițioase și egoiste, Megged renunță la patetismele ce înconjoară de obicei asemenea personaje, în favoarea unei priviri mai realiste, coerente, nemîitînd valoarea de stindard pe care o emană legenda unor asemenea personaje.

Cadrul apariției acestui erou în carte este unul de subtilă literatură, permițînd și anumite considerații asupra creației și creatorului. Un scriitor se obligă să confecționeze un roman despre eroul reprezentativ al unei perioade istorice, dar, din complicate procese intelectuale, nu reușește, intrînd în conflict financiar cu editorul. Marele conflict care îl încearcă este însă raportarea la perfectiunea personajului, apăsătoare și complexantă, care dispare treptat, abia cînd se constată că nimeni nu e lipsit de slăbiciuni capitale, că „eroii mor și ei”. În carte sînt inserate portrete făcute de diferite persoane a celuiși erou, Davidov, integrat istoriei prin luptă, care se dovedește de fapt un personaj contradictoriu, cu un deosebit spirit de aventură. Se subînțelege că legenda creată în jurul său e utilă, că estomparea frivolității și transformarea în erou național sînt procese de stat, și înseși popoarele își creează, pe această cale îngăduitoare și neatență, numele-flamură.

R. A. R.

Cartea străină

Prin halele oceanice ale teatrului claudelian

AS VREA, pentru a scrie despre teatrul lui Paul Claudel, să-mi înmold până (cum ar spune cei vechi) într-o cernelă augustă. Căci nu cunosc în acest secol al atîtor profanări un alt poet care să-și comunice, asemenea lui, un sentiment al sublimului.

Om al pămîntului, Claudel a înțeles de timpuriu că orice lucru pămîntean se află „într-un raport înfinit cu toate celelalte”, ca și cu ceea ce le depășește înfinit pe toate. Iar omul este nodul însuși al acestor raporturi. El este locul în care se consumă bătaia tuturor împotriva tuturor, ca și împăcarea tuturor. Omul în picioare, iată o emblemă claudeliană. Cu tălpile în țărîna, cu creștetul sprijinind bolta, dacă nu chiar încercînd să o spargă.

Ori de cîte ori mă apropii de poezia lui Claudel, ori de cîte ori pătrund într-însa ca într-o vastă, barocă *Sagrađa Familia* a unui Gaudi, arhitect genial al verbului, o sacră groază mă cuprinde. E groaza pe care numai marile cataclisme, inundații, cutremure, erupții le rezervă omului. De aceea, poate, fie că vorbești despre omul Claudel ori despre poezia lui, te năpădesc imaginile firii dezlănțuite pe care natura acestui om ca și a celei poezii îl sugerează. Ești ispitit să vorbești, cu totul necritic, dar ca victima unui rapt, despre inspirația urcînd din bojoci, din rîzna pămîntului, despre sevele circulînd prin vinele liricii sale, despre flăcări înalte, furtuni magnetice și haotice dezghețuri. De la vulgarele măruntaie treci de-a dreptul la aerul tare, rarefiat și rece al culmilor. Puri-tatea eterului se întîlnește în această operă cu greul impur al lutului.

Dar toate acestea țin prea mult de un tărîm al analogiilor incerte. S-a spus aproape tot ce se putea spune (Claudel a fost primul) cu privire la cosmicitatea acestei poezii, la unitatea universului văzutei și nevăzutei — *visibilitum omnium et invisibilium*. Tî-năr încă, vedem poetul convertit la o credință universalistă, exclamînd acolo, la „extremitatea lumii”, în îndepărtata Chină a peregrinărilor sale diplomatice: „O, crez întreg al lucrurilor vizibile și invizibile, te accept”.

E esențială această *acceptare*. Ea constituie temeiul unei opere, care, în centrul virtuților ei, ca și la limita ultimă a erupțiilor ei este calm afirmativă. Opera unui țaran genial care crede în rostul cuvîntului ca și al sămînței. Claudel acceptă ordinea într-o vreme în care cînturarii o subminau. Or, lumea pe care o contestă el este tocmai lumea cînturarii, „moderni”. Ingeniozității lor negatoare, el îi opune enorma naivitate liniștită a afirmațiilor sale.

Și totuși, acceptarea lumii, aderarea la ordine presupune, în economia vieții și operei lui Claudel, un proces a cărei dezbateră este departe de a fi calmă. Dramatică, această dezbateră devine teatrul claudelian. Rareori o operă dramatică a fost mai placentară la existența dramaturgului și, totodată, prin expresia ei, mai abstrasă din avatarele preasubiective ale acesteia existențe. *Tête d'Or* ar fi, chiar după mărturisirile poetului, o expresie a crizei adolescentine; *L'Echange* ar transpune trăirile tînărului vice-consul al Franței la New York, suferind din pricina „sclaviei” birocratice, și tînjind după libertate fie și cu prețul renunțării la moralitate. *Partage de Midi* ar reprezenta întîlnirea revelatoare a Poetului cu Femeia vieții sale, în torida amiază a vieții. Dar toate aceste aluzii la o preaintîmă experiență a o-diosului eu nu pot să tîlmăcească decît parțial și periferic opera dramatică a lui Claudel. Omul Paul Claudel piere în culisele enorme ale teatrului său.

Tot astfel, intențiile sale conștiente, explicite, „ideile” pe care le-a infuzat în structura oceanică a acestui teatru. A încerca să interpretezi piesele sale prin predominanța cîte unei idei călăuzitoare, înseamnă a le reduce la statutul unor simple compoziții școlărești. Or, nimic mai nepotrivit cu construcțiile acestea ciclopice decît o asemenea centrare a lor teoretic-ideațio-

nală. Dramă a posesiunii, a stăpînirii (*Tête d'Or*), a libertății și legilor care, călcate în picioare, duc la ruină (*L'Echange*), a răului pasional care „lucrează în folosul binelui” (*Partage de Midi*). Toate acestea nu constituie decît o vagă morală a fabulelor dramatice. Dar pe scena claudeliană nu se desfășoară asemenea fabule cu un conținut abstract, ci se înfățișează lucruri vizibile „pentru a ne conduce la cunoașterea lucrurilor invizibile” (cum spune Claudel într-un eseu din *Positions et Propositions*).

Așadar, dialogul cu sine însuși al dramaturgului, ca și dialogul său cu lucrurile sînt subordonate unui dialog cu Nevăzutul. Dar scena, teatrul, spectacolul constituie prin excelență locul *văzutei*. De aici tensiunea, aceea în-cordare subiacentă a textelor dramatice claudeliene. Conștiințele turmentate ale secolului nostru (un Kafka



spre exemplu) și-au încercat puterile în comunicarea incomunicabilului. Întreprinderea lor se desfășura, înainte de toate, pe planul expresiei. Dar (cum am arătat altădată) expresia poetică la Claudel derivă din statutul poeziei sale ca Ființă. Teatrul său este o *înființare* dramatică a unor destine care aparțin unui cu totul alt teatru. Această dublă apartenență a destinului, a personajelor, dublul sens al gesturilor și cuvintelor le dă o dimensiune, alta decît aceea „psihologică”, obișnuită în teatrul modern.

Era firesc, ca simțînd nevoia unei proiectări a istoricului într-un *dincolo* al istoriei, Claudel să recurgă la modele, la surse ce conveneau unui asemenea apetit de urias. Eschil, Dante, Shakespeare, Wagner și înaintea acestora ca și după ei, Biblia i-au oferit alimentul apropiat al discursivității sale dramatice. Partea a doua din *Tête d'Or* ne reamintește *Persii*; ultima parte *Prometeul* lui Eschil. Împrumutată de la Shakespeare unele unelte prozodice, iar Wagner îl învață să orcheștreze fluxul liric. După ce Rimbaud l-a condus în infern, Dante îl călăuzește spre înălțimile celeste. Și, iată-l reclamînd participarea tuturor muzelor la elaborarea templelor sale cuvîntătoare: „Les Muses! Aucune n'est de trop pour moi!”

Da, Claudel mai cunoștea calea spre muze. La el, inspirația este un fapt deopotrivă fiziologic, spiritual și supra-firesc. Inspirația este, însă, vană, dacă nu comunică cu „sfînta realitate” și dacă nu se comunică printr-o „roștire a omului întreg”. De fapt, ceea ce ne copleşte în teatrul claudelian este, mai presus de orice, patosul rostirii. Oceanul versetelor pulsează; participăm la marea ce și la fluctuațiile prozodice ale unor ape gigantice. „Nimic nu mi-a părut mai frumos decît rostirea omului; de aceea am așternut-o pe hîrtie în așa fel încît să fac limpede vădite cele două sufluri: acela al plămînilor și acela al inspira-

ției. Numele *Vers* răsuflarea înțeleptă, mădularul logic, unitatea sonoră alcătuită de iamb, adică raportul abstract dintre grav și acut. Versul slujește la reprezentarea raportului inexplicabil dintre instinctul mut și cuvîntul rostit”.

Am citat acest text (care face parte dintr-un scurt preambul la *Tête d'Or*) pentru elogiul rostirii umane pe care-l conține. Lauda cuvîntului o pot aduce, cu adevărat, numai cei ce acceptă existența. Cred că Claudel simțea și știa că a fi și a cuvînta sînt, la rădăcină, una.

„Ce măreț lucru este faptul că gura asta își rostește al ei *Eu!*” Aceste cuvinte sînt cîteva dintre multele, asemănătoare, pe care Claudel le pune în gura eroilor săi. Ele sînt rostite de Simon Aguil, eroul din *Cap-de-aur*. Sublimul rostirii nu exclude trivialitatea ei. Ceea ce este admirabil în rostirea dramatică a acestui poet este faptul că nu exclude vulgaritatea, că nu jertfește cuvintele tribului de dragul vorbirii rafinate.

De toate acestea, și de cîte altele, trebuie să țină seama un traducător al teatrului claudelian. Pentru întîia oară apare la noi, în traducerea lui I. Igrișianu, un important volum înmănunchind trei piese (*Cap-de-aur*, *Schimbul*, *Cumpăna amiezii*) ale dramaturgului. Avem în aceste translații respirația poetului trecut în verbul românesc, teribilul suflu aflîndu-și formele apropiate într-o altă limbă:

„În numele mării, / În numele tragediei veniri pe lume a acestei zile, / În numele furtunii / Ai cărei munți și ale cărei piramide se învolbură deasupra mahalalelor întunecate / Și înarmează zarea la miazăzi, aducînd astfel o insultă cerului sîngeriu, / În numele vrăj-mășiei tunetului și al plămînilor de pucioasă al trăsnetului trandafiriiu. / În numele corului vînturilor care își tirăște rostogolirea peste imensitatea tresăltătoare a pădurilor pline de muget, / În numele iernii cu zăpadă orbitoare, cu crivă care îndoale copacii, fugărește norii, găurește cu alicie de nisip frunzele cartofilor / Și al ploii înalte, nesfîrșite, care cu săgeți împroască drumuri, tufisuri, stoguri și arături, / În numele liniștii văzduhului plin de întineric și al aparițiilor înarmate în noaptea brazilor, / Al violenței incendiului și al inundației de nestăvilit, / Al virtuții, al tăcerii, / În numele tuturor dezlănțuirilor cumplite, / Pînă la urmă, tot mă veți recunoaște cine sînt”.

Îl recunoaștem pe Claudel — superbia vocii sale, văpaia de foc a duhului care pîrjolește lanurile versetelor în versiunea aceasta românească. În această dificilă întreprindere a trecerii unei asemenea poezii într-un alt registru lingvistic, I. Igrișianu a fost magistral. El a salvat textul din mare primejdie care-l amenința la orice atingere a sa: profanarea. Cuvintele n-au păstrat, în general, greutatea, duritatea și, în același timp, transparența. Ele comunică și înfioară.

Traducătorul (care întovărășește textele cu prezentări abundente și pertinente) ne explică de ce a preferat ultima versiune în cazul pieselor *Cap-de-aur* și *Schimbul*, și prima versiune în cazul piesei *Cumpăna amiezii*. Deși înțelegem argumentele sale, ne-ar fi satisfăcut alegerea primei versiuni claudeliene și în cazul celor două piese amintite. În legătură cu aceste versiuni, trebuie să spunem, de altfel, că poetul acesta ne oferă, pe lîngă exemplul altor virtuți ale sale, un model al laboriozității artistice. Deși nu întotdeauna intervențiile omului în vîrstă în lucrările sale de tinerețe au fost fericite, ele au fost mereu semnul unei conștiințe pururi în alarmă. Sfînta alarmă a artistului pururi nemulțumit de sine. Dramaturgul își rescrie nu o dată piesele. Dovadă că, pentru el, esențial nu era creatorul, ci creația. Ar fi fost în stare să-și distrugă oricînd templul pentru ca să construiască din nou, mai frumos.

Nicolae Balotă

PREMIILE ASOCIAȚIILOR

ASOCIAȚIA SCRITORILOR DIN BUCUREȘTI

JURIUL: Marin Preda (președinte), Alf Adania, Ilie Constantin, Al. George, Aurel Martin, Iosif Naghiu, Fănuș Neagu, Octav Pancu-Iași, Nichita Stănescu, Virgil Teodorescu și Constantin Țoiu.

PREMIILE:

POEZIE

Ion Horea: **INCA NU** (Ed. Dacia).
Mircea Ivănescu: **ALTE VERSURI** (Ed. Eminescu).
Gabriela Melinescu: **JURĂMINTUL DE SĂRĂCIE, CASTITATE ȘI SUPUNERE** (Ed. Eminescu).

PROZA

Mircea Micu: **PATIMA** (Ed. Cartea Românească).
Al. Ivan Ghilia: **RECVIEM PENTRU VII** (Ed. Cartea Românească).
Maria-Luiza Cristescu: **CASTELUL VRAJITOARELOR** (Ed. Cartea Românească).

CRITICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ

Paul Cornea: **ORIGINILE ROMANTISMULUI ROMÂNESC** (Ed. Minerva).
Eugen Negrici: **NARAȚIUNEA ÎN CRONICILE LUI GRIGORE URECHIE ȘI MIRON COSTIN** (Ed. Minerva).
Leonida Teodorescu: **DRAMATURGIA LUI CEHOV** (Ed. Univers).

LITERATURA PENTRU COPII ȘI TINERET

Vladimir Colin: **CAPCANELE TIMPULUI** (Ed. Albatros).
Dumitru M. Ion: **POVESTEA MINUNATEI CALĂTORII** (Ed. Ion Creangă).

TRADUCERI DIN LITERATURA UNIVERSALĂ

Darie Novăceanu: **MOARTEA ȘI BUSOLA** de G. A. Borges (Ed. Univers).

MENTIUNI

George Virgil Stoenescu: **CERCURI LA ELSINORE** (Ed. Eminescu).
Petru Vaida: **DIMITRIE CANTEMIR ȘI UMANISMUL** (Ed. Minerva).
Premiul pentru dramaturgie nu a fost acordat.

ASOCIAȚIA SCRITORILOR DIN BRAȘOV

JURIUL: Paul Constant (președinte), Werner Bossert, Voicu Bugariu, Mihai Gavril și George Scherg.

PREMIILE:

Iv. Martinovici: **OCHII ȘI PLOILE** (Ed. Cartea Românească).
Ioana Postelnicu: **TOATE AU PORȚI DE LA PĂPUȘA** (Ed. Eminescu).

ASOCIAȚIA SCRITORILOR DIN CLUJ

JURIUL: Al. Căprariu (președinte), Balint Tibor, Constantin Cubleşan, Gall Ernő, Laszloffy Aladar, Ion Lungu, Virgil Nistor, Panek Zoltan, Nicolae Prelipceanu și Szabo Gyula.

PREMIILE:

Aurel Gurghianu: **TEMPERATURA CUVINTELOR** (Ed. Dacia) și **POARTA CU SĂGEȚI** (Ed. Eminescu).
Vasile Igna: **FUM ȘI NINSOARE** (Ed. Dacia).
Kenez Ferenc: **NISIP ÎN VALIZĂ** („Homok a böröndben“). (Ed. Kriterion).
Racz Győző: **RĂȚIUNEA ȘI FRUMOSUL** („Ertelem es szépség“). (Ed. Kriterion).

ASOCIAȚIA SCRITORILOR DIN IAȘI

JURIUL: Corneliu Ștefanache (președinte), Nicolae Barbu, Mihai Drăgan, Corneliu Sturzu și Nicolae Țatomir.

PREMIILE:

Ovidiu Genaru: **PATIMILE DUPĂ BACOVIA** (Ed. Cartea Românească).
Ioanid Romanescu: **FAVOARE** (Ed. Cartea Românească).

ASOCIAȚIA SCRITORILOR DIN ÎRIGU MUREȘ

JURIUL: Gagyı Laszlo (președinte), Romulus Guga, Nagy Pal, Toth Istvan și Varro Ilona.

PREMIILE:

Papp Ferenc: **PAZNICUL BEAT** („A reszeg vadör“). (Ed. Kriterion).
Szöcs Kálmán: **JUCĂRIILE MELE** („Jatekaim“). (Ed. Dacia).

ASOCIAȚIA SCRITORILOR DIN TIMIȘOARA

JURIUL: Ion Stoia-Udrea (președinte), Anavi Adam, Ion Arieșanu, Radu Ciobanu, Hans Kechrer, Svetomir Raicov și Ion Dumitru Teodorescu.

PREMIILE:

Mircea Șerbănescu: **MISTERIOASA SIRENA** (Ed. Albatros).
Al. Jebeleanu: **TRANSPARENȚE** (Ed. Eminescu).
Premiile au fost înmăinate la sediile Asociațiilor de către secretarii acestor Asociații și președinții juriilor respective.

În ziua de sâmbătă 9 iunie 1973 s-au decernat premiile Asociațiilor de scriitori din București, Brașov, Cluj, Iași, Tg. Mureș și Timișoara.

Festivitatea decernării premiilor Asociației Scriitorilor din București a avut loc la Casa Scriitorilor „Mihail Sadoveanu” din Capitală, în prezența a numeroși scriitori.

Luând cuvântul, **GEORGE MACOVESCU**, vicepreședinte al Uniunii Scriitorilor, secretar al Asociației, a spus între altele:

Ne întâlnim azi în casa noastră, a scriitorilor, pentru a-i cinsti pe realizatorii unora dintre cele mai valoroase cărți literare din cadrul Asociației, apărute în cursul anului 1972.

Este ora cînd trebuie să ne manifestăm bucuria deplină pentru succesele obținute de confrății noștri, cărora le adresăm urările cele mai sincere de sănătate pentru a ne da noi și valoroase lucrări, prin care să contribuie la înălțarea templului literaturii românești.

Mulțumim juriului prezidat de prozatorul Marin Preda, care a lucrat intens și neprecupețindu-și eforturile, dovedind competență și obiectivitate în munca dificilă de a selecta, din numeroase lucrări de valoare, pe cele mai bune, încununând cu distincții pe care le înmînăm azi.

În numele premiazii a luat cuvîntul Vladimir Colin, care a spus:

Sînt deosebit de emoționat și sînt convins că exprim emoția tuturor celor care au fost încununati cu premiile Asociației noastre. Mulțumim juriului și îmi exprim nădejdea că lucrările premiate nu vor fi ultimele noastre cărți care să merite a fi distinse, ci vor fi urmate și de altele, care să le depășească pe cele de azi.

ION HOREA

Născut la 10 mai 1929 în Petea de Cîmpie (Mureș). Debutează editorial cu volumul **Poezii** (1956). Apar apoi volumele **Coloană în amiază** (1961, premiul Uniunii Scriitorilor pentru poezie), **Flori de pădure** (1962), **Umbra ploilor** (1963), **Poezii** (1967), **Calendar** (1969). În 1972 apare volumul **Încă nu**, distins cu premiul pentru poezie al Asociației Scriitorilor din București.

MIRCEA IVĂNESCU

Născut la 26 martie 1931 în București. Debutează cu **Versuri** (1968), urmat de **Poezii** (1970) și **Alte versuri** (1972, premiul pentru poezie al Asociației din București). Traduce din Scott Fitzgerald (**Marele Gatsby** — 1970) și din Faulkner (**Zgomotul și furia** — 1971).

GABRIELA MELINESCU

Născută la 16 august 1942 în București. Debutează editorial cu volumul **Ceremonie de lărmă** (1965), căruiu îi urmează: volumul de versuri **Ființele abstracte** (1967), **Interiorul legii** (1968); **Bobinocarii** (1969, roman), **Catargul cu două corăbii** (1969, volum destinat co-

piilor). Pentru volumul **Jurămîntul de sărăcie, castitate și supunere** (1972) i se atribuie premiul pentru poezie al Asociației din București.

MIRCEA MICU

Născut la 31 ianuarie 1937 în Vărsand (Arad). Debutează editorial cu volumul de versuri pentru copii **Izvorul** (1962). Apar apoi **Noaptea risipitorului** (versuri, 1969), **Teama de oglinzi** (versuri) și volumul de parodii **Dracul verde**. Distins cu premiul pentru proză al Asociației din București pentru volumul **Patima** (1972).

AL. IVAN GHILIA

Născut la 1 martie 1930 în satul Ghilia, comuna Șendriceni (Botoșani). Debutează editorial cu volumul **Drumuri, drumuri...** (1954, eseu), urmat de volumele: **Frații Huțulea** (1955, povestiri), **Cîntece de drumeție** (reportaje, 1958), **Cuscii** (roman, 1958, ediție revăzută în 1968, Premiul Academiei), **Scrisori din Bărăgan** (reportaje, 1959), **Ieșirea din apocalips** (roman, 1960), **Insula Speranței** (reportaje, 1963), **Îngerii biciuiți și Un joc nevinovat** (romane, 1967), **Secol nervos** (nuvele, 1969). Este distins cu pre-



George Macovescu deschide festivitatea de decernare a premiilor Asociației Scriitorilor din București

miul de proză al Asociației din București pentru romanul **Recviem pentru vii** (1972).

MARIA-LUIZA CRISTESCU

Născută la 19 iulie 1943 în București. Debutează editorial cu romanul **Capriciu la plecarea fratelui iubit** (1968), urmat de volumele **Dulce Brigitte** (roman, 1969), **Nu ucideti femeile** (roman, 1971), și **Castelul vrăjitoarelor** (povestiri, premiul pentru proză al Asociației Scriitorilor din București).

PAUL CORNEA

Născut la 3 noiembrie 1924 în București. Primul său volum: **Studii de literatură română modernă** (1962). Apar apoi: **Anton Pann** (monografie, 1964), **De la Alexandrescu la Eminescu** (studii, 1966), **Documente și manuscrise literare** (în colaborare cu Elena Piru, 1967), o antologie a ideologiei pașoptiste (în colaborare cu M. Zamfir, 1969) și volumul **Originile romantismului românesc** (1972), distins cu premiul pentru critică și istorie literară al Asociației Scriitorilor din București.

EUGEN NEGRICI

Născut la 28 noiembrie

1941, în orașul Rîmnicu-Vilcea. Debutează editorial cu volumul de studii **Antim. Logos și personalitate** (1971). În 1972 apare volumul **Narațiunea în cronicile lui Grigore Ureche și Miron Costin**, distins cu premiul pentru critică și istorie literară al Asociației Scriitorilor din București.

LEONIDA TEODORESCU

Născut la 28 septembrie 1932. Înainte de editarea primului volum (**Frunze galbene pe acoperișul ud**, teatru, 1969), apar o serie de piese de teatru: **Cri-vățul de ascară**, **Iuda**, **Alb și albastru**. I se atribuie premiul Asociației Scriitorilor din București pentru volumul de critică **Dramaturgia lui Cehov** (1972).

VLADIMIR COLIN

Născut la 1 mai 1921 în București. Debutează editorial cu placheta de versuri **27 de poeme** (1947). Apar apoi volumele: **În spatele frontului** (însemnări de război, 1951), **Cormoranul pleacă pe mare și Pinzele vremii** (1951), **Basme** (1953, Premiul de Stat), **Nemaipomenita bătălie dintre Papură-Impărat și Pîntilie** (1953), **Toroiman** (basm



ION HOREA



MIRCEA IVANESCU



GABRIELA MELINESCU



MIRCEA MICU



AL. IVAN GHILIA



MARIA-LUIZA CRISTESCU



PAUL CORNEA



EUGEN NEGRICI



LEONIDA TEODORESCU



VLADIMIR COLIN

SCRIITORILOR

Viața
literară



DUMITRU M. ION



DARIE NOVACEANU



GEORGE VIRGIL STOENESCU



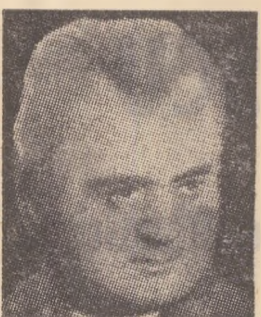
PETRU VAIDA



IV. MARTINOVICI



IOANA POSTELNICU



AUREL GURGHIANU



VASILE IGNA



RĂCZ GYÖZŐ



OVIDIU GENARU



IOANID ROMANESCU



PAPP FERENC

popular prelucrat, 1954), *Problemele și drumurile basmului cult* (eseu, 1955), *Poveștile celor trei mincinoși* (1956), *Zece povești pitice* (1957), *Basmele omului* (1958), *Întoarcerea pescărușului* (1959), *Torpilelor roșu* (dramă, 1955), *Legendele Țării lui Vam* (1961), *Vilitorul al dollea și Poveștea scrisului* (1966), *Pentagrama* (1967), *Dincolo de zidul de neon și A zecea lume* (1968), *Un pește invizibil* (roman, 1970), *Capcanele timpului* (1972, premiul destinat literaturii pentru copii și tineret al Asociației din București).

Dumitru M. ION

Născut la 1 ianuarie 1948 în Brătești (Argeș). Debută editorial în 1967 cu placheta *Iadeș*. Apar apoi: *Vinătorii* (versuri, 1969), *Farfuriile zburătoare* (povești pentru copii, 1969), *Balcanice*, *Una suită poeme* (versuri, 1970), *Paștele cailor* (roman, 1970), *Poveștea minunatei călătorii* (1972, premiul Asociației din București pentru literatură dedicată copiilor și tineretului).

Darie NOVACEANU

Născut la 8 mai 1937 în comuna Crasna (Gorj). Debută editorial cu volumul *Autobiografie* (poeme, 1962), urmat de *Păsări de lut* (versuri, 1965), *Tehnica umbrei* (1970), *Peisaj în mișcare* (poeme, 1971). Apar și două volume ce cuprind impresii de călătorie: *Noaptea ne drumurile Italiei* (1968) și *Ora Americii Latine* (1970). Alcătuieste o antologie a literaturii române contemporane în spaniolă, apărută în 1968 la Havana, o antologie a poeziei române contemporane, de asemenea în spaniolă, publicată în 1972 la Barcelona, tot în 1972 traduce în spaniolă versuri de Blaga. Traduce din operele scriitorilor Americii Latine, este distins cu premiul destinat traducerilor din literatura universală al Asociației din București pentru tălmăcirea volumului *Moartea și busola de Borges*.

George Virgil STOENESCU

Născut la 1 ianuarie 1947 în orașul Brăila. Volumul său de debut, *Cercuri la Elsinore* (versuri, 1972), este distins cu mențiune de către Asociația Scriitorilor din București.

Petru VAIDA

Născut la 18 ianuarie 1930 la Brașov. Debută editorial cu volumul *Dimitrie Cantemir și umanismul* (1972), distins cu mențiune de către Asociația Scriitorilor din București.

Iv. MARTINOVICI

Născut la 13 mai 1924 în orașul Ploiești. Debută editorial în 1939. Apar apoi: *Cercul de aur* (1966), urmat de *Ca să fii stea* (1969). Traduce din Rabindranath Tagore, Miguel Angel Asturias, Eugenio Montale, Nelly Sachs. Distins cu premiul Asociației Scriitorilor din Brașov pentru volumul *Ochii și ploile* (1972).

Ioana POSTELNICU

Născută la 18 martie 1910 în Poiana Sibiului — Vlăsini. Debută editorial cu volumul *Bogdana* (proză, 1939). Apar apoi: *Beznă* (roman, 1943), *Poveștea lui Toma Ferigă* (1952), *Pădurea Poenari* (1953), *Piesa împărăției lui Machidon* (1956, în colaborare cu Tiberiu Vornic), volume dedicate copiilor și tineretului: *ca Orasul minunilor* (1957), *Serfi* (1958), *Adolescenții* (1962); în 1965 apare romanul *Plecarea Vlăsiniilor*, iar în 1972, *Toate au pornit de la păpușă*, roman distins cu premiul Asociației Scriitorilor din Brașov.

Aurel GURGHIANU

Născut la 11 mai 1924 în localitatea Iclânzul (Mureș). Debută editorial cu placheta *Drumuri* (1954), urmată de volumele *Zilele care cîntă* (1957), *Linistea creației* (1962), *Biografii sentimentale* (1964), *Strada vîntului* (1969), *Ascult strada* (selecție retrospectivă, 1969). Distins cu premiul Asociației Scriitorilor din Cluj pentru volumele *Temperatura cuvintelor* și *Poartă cu săgeți* (1972).

Vasile IGNA

Debută editorial în 1969 cu volumul de versuri *Arme albe*. I se atribuie premiul Asociației Scriitorilor din Cluj pentru volumul de poezii *Fum și ninsoare* (1972).

KENEZ Ferenc

Născut în localitatea Salonta din județul Bihor. Colaborează la *Utunk*, *Igaz Szó*, *Munkásélet*, *Előre*. În 1968 apare volumul *Discuri negre*, urmat de *Dans de plumb* (1970) și *Nisip în valiză* (*Homok a bőröndben*, 1972), ultimul distins cu premiul Asociației Scriitorilor din Cluj.

RĂCZ Gyöző

Născut la 4 ianuarie 1935 în orașul Dej (Cluj). Publică, din 1954, în revistele *Korunk*, *Tribuna*, *Utunk*, *Igaz Szó*, *Előre* și altele. Distins cu premiul Asociației Scriitorilor din Cluj pentru volumul *Ertelem és szépség* (*Rățiune și frumos*, 1972).

Ovidiu GENARU

Născut la 10 noiembrie 1934 în Bacău. Debută în 1959 într-o plachetă editată de Casa de creație populară din Bacău. Volumul de debut, *Un șir de zile*, apare în 1966. Apar apoi: *Nuduri* (versuri, 1967), *Week-end în oraș* (roman, 1969), *În țara lui Pi* (versuri, 1969) și volumul distins cu premiul Asociației Scriitorilor din Iași, *Patimile după Bacovia* (1972).

Ioanid ROMANESCU

Născut la 5 octombrie 1937 în localitatea Voinești (Iași). Debută editorial cu volumul de versuri *Singularitatea în doi* (1966), urmat de *Presiunea luminii* (1968), *Aberații cromatice* (1969) și *Favoare* (1972), volum premiat de Asociația Scriitorilor din Iași.

PAPP Ferenc

Născut la 15 decembrie 1924 în localitatea Biharia (Bihor). Debută cu volumul de nuvele *Drum curat* (1950), urmat de *Locomotiva nouă* (1951), *Dinți de oțel* și *Podișul*



SZÖCS KALMAN



AL JEBELEANU



MIRCEA ȘERBĂNESCU

furtunos (1953), *Conștiința* (1955, nuvelă), *Speranța* (1956, reeditată în 1961), *Rugina* (1957), *Deziluzie* (1958), *Prima zăpadă* (1961), *În fum și în lumină* (1962), *Peste gard* (1963), *Sub rădăcini* (1964), (Premiul Uniunii Scriitorilor), *Omul coborît pe pămînt* (1966), *Și eu am fost copil* (1968), *Încă cinci minute* (nuvele, 1969) și volumul distins cu premiul Asociației Scriitorilor din Tîrgu Mureș, *Paznicul beat* (*A reszeg vadör*, 1972).

SZÖCZ Kálmán

Colaborează la *Utunk*, *Igaz Szó*, *Vörös Zászló*, *Előre*. În 1965 apare volumul *În sufletul meu coruri de copii*, urmat de *Manifest liniștit* (1967),

Vapoare de hirtie (1963), *Noul Columb* (1971) și *Jucăriile mele* (*Jatekaim*, 1972), ultimul distins cu premiul Asociației Scriitorilor din Tîrgu Mureș.

Mircea ȘERBĂNESCU

Născut la 14 octombrie 1919 în Cernăuți. Debută editorial cu volumul de schițe *Cadavrul ambulant* (1937), urmat de *Prea tîrziu* (povești, 1942), *Biruința și Rătăcirile* (1955), *Prețul tăcerii* (1957), *O fată din cele multe* (1958), *Timișoara* (1961), *Pagini pentru ochii limpezi* (1965), *Aventură în lumea albastră* (1966), *Uluitoarea transmigrație* (1968, ro-

man de anticipație), *Privind cinematografia* (1970, schițe) și *Misterioasa sirena* (1972), volum premiat de Asociația scriitorilor din Timișoara.

AL JEBELEANU

Născut la 7 octombrie 1923 în localitatea Jebel (Timiș). Debută cu versuri în volumul colectiv *Oglinzi sonore* (1946). Îi sînt editate apoi plachetele *Certitudinile* (1958), *Frumuseți simple* (1962), *Nostalgiile solare* (1964), *Divagații și simetrii* (1969). Pentru volumul de versuri *Transparențe* (1972) obține premiul Asociației Scriitorilor din Timișoara.

Fotografii — VASILE BLENDEA

UNIUNEA SCRITORILOR

● La invitația Uniunii Scriitorilor din R.S. România au sosit la București Yves Gandon, președintele Asociației Internaționale a criticilor, și William Murray, profesor de literatură engleză și comparată la Universitatea din Iowa (S.U.A.).

● Sîmbătă, ora 18, la librăria Mihail Sadoveanu din bulevardul Magheru, tovarăsa profesor dr. docent Zoe Dumitrescu-Buşulenga va prezenta publicului cititor cartea de poezie a lui Ioan Alexandru Imnele bucuriei.

INTILNIRI ALE SCRITORILOR CU CITITORII

● Emil Manu la Casa de Cultură din Sinaia; Virgil Carianopol și Ion Grecea la școlile generale nr. 39 și 103 din Capitală; Vasile Băran, Adrian Cernescu, Ion Dan, Cornel Omescu și Valentin Silvestru la Uzinele I.O.R. din Capitală; Tudor Băran la librăria „Cartea noastră” din orașul Buzău; Ion Arieșanu, la Librăria Centrală din Lugoj; Ion Oarcășu și Mircea Vaida la școala generală nr. 12 din Cluj; Negoțu Irimie, Che-recheș György și Mircea Oprea, la librăria „George Coșbuc” din Cluj; Ștefan Popescu la Cenaclul Literar „Gheorghe Voevidca”, la liceul militar din orașul Cîmpulung Moldovenesc.



Cuvîntarea tovarăşului NICOLAE CEAUŞESCU

la întîlnirea cu participanţii la Conferinţa naţională a Uniunii Artiştilor Plastici

(Urmare din pagina 1)

Realizările, preocupările de astăzi ale României socialiste, munca de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate, eroismul cu care întregul popor înfăptuieşte politica partidului nostru sint, fără îndoială, bogate şi inepuizabile surse de inspiraţie. Sint convins că vă veţi strădui să puneţi în valoare acest bogat material faptic, acest puternic entuziasm de masă. După părerea mea, arta plastică are posibilităţi nelimitate de a realiza aceasta.

În politica internaţională au loc, de asemenea, mari schimbări. Se obţin succese spre destindere, spre intensificarea colaborării între state. Iată, chiar ieri, la Helsinki, s-au încheiat cu succes lucrările pregătitoare ale Conferinţei general-europene, stabilindu-se data de 3 iulie pentru conferinţa miniştrilor de externe. Incepe deci conferinţa pentru securitatea europeană. Acesta este un succes deosebit de important al naţiunilor europene — deci şi al naţiunii române — al tuturor naţiunilor lumii. Ar trebui să vă gândiţi să daţi expresie prin arta dumneavoastră şi acestor schimbări, năzuinţelor popoarelor spre o lume mai dreaptă, mai bună, spre o lume a păcii. Iată ce surse de inspiraţie vă oferă viaţa.

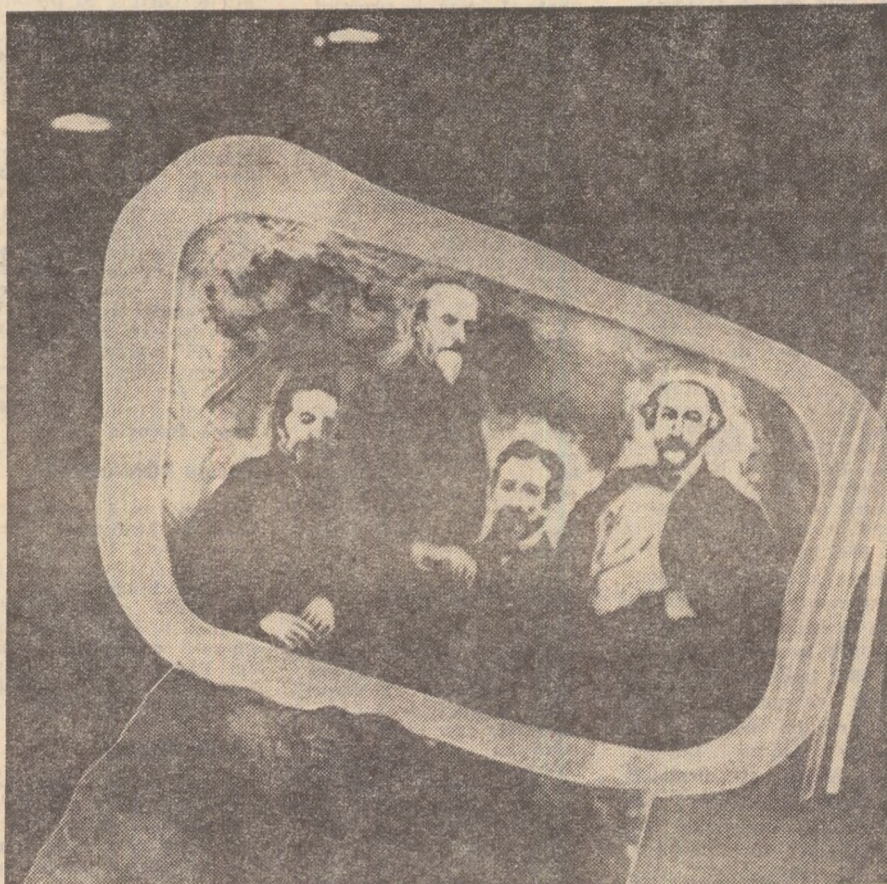
Am dori ca, aşa cum aţi reuşit acum să prezentaţi în această expoziţie

momente din trecutul mai îndepărtat al patriei noastre, să realizaţi în anii următori noi expoziţii în care să fie oglindite momente din istoria de astăzi a poporului nostru, din prezentul vieţii şi muncii sale, imaginea felului în care se realizează programul partidului nostru. Totodată, să redaţi succesele popoarelor în lupta ce se duce astăzi pentru o lume mai bună, mai dreaptă, pentru destindere şi pace pe plan internaţional. Sper că atît cei mai în vîrstă, cei de vîrstă mijlocie cit şi cei tineri — care s-au întrecut, aş putea spune, pentru a prezenta opere cit mai valoroase în această expoziţie — se vor lua în continuare la întrecere pentru a da poporului opere şi mai bune, şi mai valoroase, pentru a contribui şi pe această cale la ridicarea nivelului de cultură al maselor, la elevarea spirituală, la formarea gustului pentru frumos al oamenilor, la realizarea urei vieţii mai bune pe pămîntul patriei noastre.

Sint convins că ne vom întîlni la noi expoziţii şi mai mari şi mai frumoase. Vă urez succes în activitatea dumneavoastră, urez comitetului pe care l-aţi ales succes în îndrumarea activităţii de creaţie. Aceste succese depind de munca tuturor artiştilor plastici, de felul în care fiecare înţelege să servească poporul, prin tot ceea ce face. Văd că, într-adevăr, pe acest drum vrea fiecare să meargă, în felul său, servind poporul, cauza socialismului şi păcii. (Aplauze puternice, prelungite)



IULIAN ALEXE : „Grup de revoluţionari în Ţara Românească”



SIMONA RUNCAN : „Portretul fraţilor Golescu”

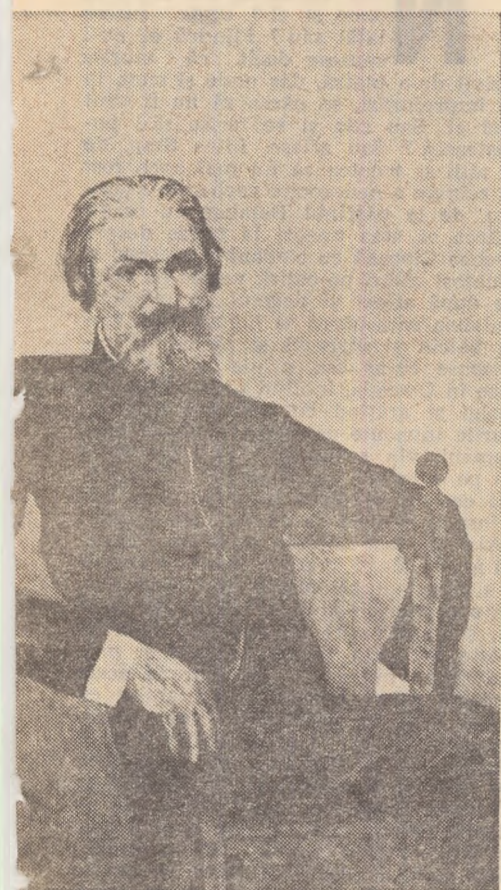
„125 de ani de la revoluția din 1848 în România“



TEANU : „Patria și Bălcescu“



U : „Simion Bărnuțiu“



NEA : „Portretul lui Costache Negri“

FERICITĂ inițiativă ca deschiderea acestei expoziții să aibă loc într-un moment care încununează numeroasele manifestări consacrate revoluției de la 1848. Este revoluția care, la același ceas al istoriei, în mai multe țări europene, a scos la lumină aspirații la libertate și progres în esența lor avînd direcționări ideologice înrudite, dar care, totuși, au luat în fiecare țară o altă înfățișare : chipul original al poporului din a cărui viață și experiență a izvorit. Caracterul profund național al unei revoluții generalizate a fost identificat cu o excepțională intuiție de cei mai mulți dintre artiștii expozanți și cred că acestei intuiții i se datorează și sentimentul de autenticitate care te întâmpină de la intrarea în expoziție, la fel ca și sentimentul de familiaritate, faptul că te simți la tine acasă, printre toate aceste opere festive în sensul bun al cuvîntului, solemne și calde totodată. Pictorii și sculptorii au înțeles în același timp că Revoluția de la 1848 a în-carnat virtuți permanente ale poporului român în forme specifice momentului istoric dat. Romantismul epocii, lirismul ei iluminat, conștiința înflăcărată a unei misiuni care adesea nu voia să țină seamă de condiții și greutăți obiective, neîncetata convertire și recon-vertire dintre acțiune și gîndire filosofică a cărei figură exemplară a fost Nicolae Bălcescu, sînt trăsături luate în considerație, aș fi spus de portrețiștii actualiei expoziții, dacă — fapt îmbucurător — nu ar fi fost, mai toate lucrările din expoziție, portrete sau portrete de grup.

DIN punctul de vedere al acestei adaptări la trăsăturile unui moment istoric — adaptare care nu este supunere pasivă la obiect, ci interpretare din unghiul unei experiențe contemporane a valorilor umane și estetice — trebuie înțelese modalitățile stilistice pe cît de variate, pe ațit de unanim străbătute de acel fior militant în nostalgia viitorului care a fost pașoptismul. De aceea mesajul unor portrete senine prin încrederea lor în viitor ca acelea înfățișîndu-l pe Al. Papiu-Ilarian de Ion Pacea, pe Alecu Russo de Toma Roată, pe Bălcescu de Florin Niculiu, pe V. Alecsandri de Rodica Șvințiu, pot evoca epoca la fel de convingător ca și intens trăitul portret al lui Costache Negri, de Horia Bernea, portret pictat cu mijloace foarte moderne, bine stăpînite, care nu fac nici o concesie temei, ci dimpotrivă, sînt puse în valoare de ea. Același lucru se poate spune și despre puternica, expresivă compoziție — de fapt portretistică — a lui Marin Gherasim : „Poporul își transformă eroii în statui“. Pentru o interpretare în afara oricăror canoane iconografice tradiționale a optat și Vladimir Șetran cu „Pagina de istorie“, în care pictorul unește simbolul cu narația, într-un cadru compozițional conceput ca un spectacol, cu fine și precise indicații regizorale. Tot o alianță între simbol și narație, dar într-un registru afectiv și pictural cu totul diferit, putem întîlni în portretul compozițional al Iuliei Hălăucescu, „Alecu Russo la Hangu“.

O trăsătură a actualiei expoziții inspirate de evenimentele de la 1848, ca și a celei care a avut loc acum cîțiva ani, este bogăția potențialului portretistic al compozițiilor cu mai multe personaje. Faptul acesta se datorează în primul rînd temei însăși. Pecetea amintirii evenimentelor și oamenilor Revoluției de la 1848 este legată de realitatea unei activități de grup larg, în cadrul căruia fiecare participant se conturează ca o figură luminoasă, generoasă, intrată în legendă, și pe care o venerăm întotdeauna laolaltă cu ceilalți. Drept simbol al acestui „spirit colectiv“ al acțiunilor de la 1848 ar putea servi faimoasa imagine din epocă a lui Costache Petrescu, simptomatic inclusă în compozițiile lor de mai mulți artiști ca o adevărată emblemă. Un astfel de potențial portretistic, interpretat în sensul unei analize a fizionomiei individuale prin dinamica raporturilor ei cu alte fizionomii, prin mișcarea interioară a co-



RODICA ȘVINȚIU : „Vasile Alecsandri“

municării intelectuale și afective, este cuprins în ampla compoziție a lui Virgil Almășanu, intitulată semnificativ „Pașoptiști“. Gîndită monumental, animată de o tensiune subiacentă, care nu se exteriorizează brutal sau ostentativ, această pictură, cu caracter de frescă prin culorile deschise și totuși frapante, prin conturile certe care înfruntă distanța, este în același timp portret de grup și compoziție de atmosferă. Preocupări asemănătoare întîlnim și la Traian Brădean, în „Dreapta întîlnire“, compoziție lucrată cu siguranța gestului caracteristică autorului ei, și la C. Piliuță („Revoluționarii pașoptiști“), la Mihai Rusu în delicat coloratul „Moment revoluționar pașoptist“.

Alți pictori preferă portretul de grup restrîns, încadrat în peisaj și uneori cu recuzită de obiecte evocînd, în spirit contemporan, moduri ale portretului de grup din epocă : astfel ne întîmpină „Revoluționarii de la Mînjina“ de Brăduț Covaliu, „Comisia executivă a revoluției“ de Ion Stendl, „Vizionarii“ Liei Szasz.

Mai figurează și cîteva lucrări care au adoptat formula imaginii Revoluției de la 1848 intrată în lumea somptuoasă a legendei. Este ceea ce face în viziunea ei caracteristică Georgeta Năpăruș, apoi Victor Timofte și Carolina Iacob. Aș adăuga, tot la rubrica „legendă“, deși preocupările nu sînt aceleași dar gustul pentru un fast paseist-romantic există, portretul lui Negulici de Vladimir Zamfirescu și compoziția lui Semproniu Iclozan.

P RINTRE lucrările de grafică, nu foarte numeroase, se impune, prin elementul filosofic al interpretării, gravura lui Marcel Chirnoagă, „Chemare“ (125 de ani de la Revoluție). Lucrată cu energia expresivă proprie artistului, această imagine își propune, după cum o relevă și inscripțiile care fac parte intrinsecă din compoziție, să „dea existență reală lucrurilor care au rămas în stare de intenție“. O frumoasă evocare a gravurii de epocă ne oferă Ala Popa Jalea cu portretul lui C. A. Rosetti, în timp ce Geta Brătescu încearcă, într-un original desen, să facă o analiză de mișcare nemuritoare a Anei Ipătescu.

O EXPOZIȚIE comemorativă de proporțiile celei actuale, atrage de la sine mari răspunderi pentru sculptură. Ca și în domeniul picturii, problema centrală o constituie de astă

dată portretul ; și într-adevăr se poate spune că, în ceea ce privește sculptura, expoziția coincide aproape cu o expoziție de portrete, portrete-bust sau statuare. Nu vom afirma că toate sînt lucrări reușite : există încă destulă uniformitate în înțelegerea a ceea ce aș denumi sculptură comemorativă, ca gen cu funcție social-educativă bine determinată. Fără a postula ideea originalității cu orice preț într-un domeniu în care importante sînt în primul rînd evocarea istorică adevărată și corespondența acestei evocări cu necesitățile spirituale de azi, cred totuși că respectul valorilor permanente ale solemnității adevăratei în sculptură nu exclude posibilitatea unor inovații — și mai ales nu exclude, ci o impune pe cea a adîncirii ideilor cuprinse în lucrări. Dovada cea mai bună o oferă chiar numeroasele sculpturi de elevată tinută artistică din expoziție. Portrete ca cel al lui Gh. Magheru de Șerban Rusu, al lui Simion Bărnuțiu de Ion Vlasiu, al lui Ion Negulici de Gh. Coman, al lui Simion Bărnuțiu de Eugen Gocan, al lui Andrei Șaguna de Ion Lucian Murnu — citate doar exemplificator, pe lîngă multe altele reușite, atestă nivelul de experiență matură a sculptorilor noștri. Mai multe schițe statuare ar putea face, în perspectivă, obiectul unor monumente comemorative de cert efect artistic-educativ. Se află printre ele „Adunarea de la Braj“ de Emil Mereanu, „Ana Ipătescu“ de Tone Ionescu, „Alex. Ion Cuza“ de Naum Corcescu, „Gh. Șincai“ de Kocsis Előd, „Grupul revoluționarilor de la Mînjina“ de Eftimie Birleanu.

IN concluzia acestor observații, trebuie subliniat faptul că, la fel ca și expoziția consacrată evenimentelor de la Grivița din 1933, varietatea stilistică a actualiei expoziții de la Dalles este rezultatul unei adecvări firești la tema propusă. Așa se face că nu forme de originalitate forțată sînt în evidență personalitatea fiecărui artist, ci înscrierea, cu mijloacele care-i aparțin și prin care s-a afirmat și pînă acum, în problematica expoziției. Ca atare îi recunoaștem de la prima privire pe Ion Sălișteanu, pe Ion Nicodim, pe Dorian Szasz, pe Elena Greculesi, pe Ervant Nicogossian și pe toți artiștii noștri valoroși, așa cum îi știm și cum ne bucură să-i regăsim, întotdeauna ei înșiși.

Amelia Pavel



Vasile BĂRAN

ÎNTÎLNIRI TÎRZII

SOFERUL Miliță avea la capul și fața ca de vulpe, un cap alungit și viclean, când sprincenele i se ridicau formind un fel de unghi, descoperindu-i ochii ale căror pupile rămăneau fixe ca niște becuțe cu lumină gălbuiă, câteva zbircituri se încreteau la colțul pleoapelor încărcate de minciuni, de șiretlicuri și mici pungășii; iar când i se mișcau buzele subțiri și mobile, ieșeau la iveală, sub un zîmbet echivoc, niște dinți mărunți de om sănătos, care rontăie bine: fiind își scotea bascul, părul lui tuns scurt, roșcat și pislos, accentua contururile unui cap lăsat spre ceafă care te uimea, de fiecare dată, prin tășul ascuțit spre frunte și te făcea să rzi fără voie: gesturile lui neașteptate și determinate parcă de destinderea subită a vreunui arc tănuțit aveau în ele ceva ilogic și neliniștitor pârind că-i servesc mai degrabă pentru a-și reține interlocutorul decât pentru a stăpîni volanul sau pentru a-și exprima un gând oarecare. Ele erau aidoma cu pantomima vulpii care se mișcă rapid dintr-o sută de fireașale și făcînd tot solul de sărituri pe sub copacul din vârful căruia curcanul fascinat o privește înainte de a se prăvăli. Înțepenit acum în pragul ușii atelierului, neînfrînzînd să-l treacă se uita neclintit spre sculptorul Orvas ca și cum i s-ar fi cerut să-l pozeze pentru vreo lucrare alegorică închinîndu-i iscoada.

— Ei, hai Miliță, ce te zgîiești atîta? Dă-te de-a dura-n-oacă!

— Păi, domnule Orvas, nu mergem?

— Unde să mergem, măi Miliță?

— Păi, nu era vorba de ieri?... — Nu era vorba, măi Miliță, dar dacă poruncești tu... Trebuia să vorbesc mai înții cu pietrarii...

— Eu, domnule Orvas, eu să poruncesc? Eu fac cum ziceți dumneavoastră, da' frîna-i gata, să știți!

Era limpede pentru Orvas că lui Miliță i se încurcaseră afacerile și neavînd altceva de făcut sau găsind tocmai atunci răgazul să se repeadă cu camioneta (pe care, de altfel Orvas o plătea legal cooperativei de prestații), venise la el să nu piardă vremea, să scape de promisiunea aminată de la o zi la alta de mai bine de-o săptămînă. Insistența lui nu cădea tocmai rău fiindcă și Orvas se poticnise în ceea ce-i propusese să scoată din piatră în dimineața asta năbădăioasă. Fiindcă acel neprevăzut care face arta își are jocul său plăcut și neplăcut, uneori îndeajuns de perfid să nu te-apeuce sila. Cu o zi înainte, cînd venise Ștefan, Orvas se simțise în plină forță, în plină expansiune creatoare, frenetic, furtunos, cu mult chef de vorbă și vorbea destul (fără îndoială!) Marta avusese dreptate să observe, dar volubilitatea aceea rară se petrecea abia înăuntrul său: găsise o idee pe care chiar dacă ar fi fost dispus s-o dea în vileag n-ar fi reușit. Era ca și cum în firidele creierului și inimii se treziseră depozitate, asemenea tezaurelor din mormintele vechilor regi, table cu inscripții sacre, care, dacă le-ai fi putut descifra, ți-ar fi dezvăluit învățămintele lui, dar care nu vor fi niciînd înfățișate public din pricina simplă că nu le poți numi. Le auzi, le vezi, le simți și-atît. Dar dincolo de semnele acestea? Ce trucuri, ce procese or fi existînd pentru a putea pătrunde în propriile tale tresăriri și să te contopești într-o inextricabilă fuziune devenind unul și același cu propriul tău gînd? Gîndul care pare să disoară. Care pare să nu dispară, ci să se schimbe să fie altfel, uneori înalt, de neajuns, cu neoutîntă de zidit în forme vizibile și pentru ceilalți, rece, tălos, utilizabil poate în alte domenii, de pildă în știință sau în morală, alteori cu nuanțe de caraghios, redus, banal, primitiv sau extrem de superficial, numai învelisuri, prea multe învelisuri ca să-ți dai seama, desfăcîndu-le, că nu merită osteneala. A fost doar un miraj.

ceva care-a trecut fulgerător prin fața frunții și n-a rămas decât racheta purtătoare cu treptele căzute, prima treaptă, a doua treaptă, dar ce-a purtat, ce-a dispărut? La masa de seară Orvas debitate tot soiul de fleacuri, pălăvrăgise parcă fără rațiune și risese foarte calm, un calm neînțeleș probabil de Marta, un calm imuabil cu care voia tocmai să acopere acel ceva miraculos și straniu, să-l zăvorască în el, să-l ocrotească și, în acest chip, să-l ajute să se dezvolte și să-și ia zborul în afară doar atunci cînd se va fi aflat în fața pietrei, numai el și piatra. Și asta avea să se petreacă abia dimineața. Opt ore în care ideea trebuia să-și păstreze intactă strălucirea. Să n-o spulbere nimic, nici un alt vis. Dacă ar fi putut lucra noaptea, ar fi lucrat atunci. Dar era surmenat și apoi, la lumina becului, în sculptură, nu se poate face mai nimic. Decît, desigur, schițe. Nu le-a făcut seara cînd s-a aflat o vreme singur (Marta și Ștefan rămăseseră încă jos, în salon, jucînd, se pare, o partidă de remy), ci mult mai tîrziu, aproape de miezul nopții. S-a sculat din somnul lui cu spasme și și-a notat tot ce-a gîndit într-o mulțime de linii, obligîndu-se apoi să doarmă. Fără odihnă n-aveau să-l asculte a doua zi nici piatra, nici mașina. I-ar fi simțit oboseala nervilor și s-ar fi unit ușor împotriva lui. Și iată că tocmai acum după ce desfăcuse husa și fixase bine ardezia pe bancul de lucru, ideea care-l fascinasese atîta i s-a părut nu numai ridicolă dar cumva și falsă; cum de-i trecuse prin cap ceva atît de stupid și, mai ales, cum de nu mai aducea, nici pe departe, cu viziunea de dinainte cînd avusese senzația că purta cu sine un torent fără seamăn tinzînd să-ncremenească în eternitatea conștiinței? Era, desigur, un mister cumplit. Și tocmai acest mister poate fi întrevăzut în artă: eșecul, îndoiala de a reuși să te integrezi pe de-a-ntregul lumii tale. Fiindcă Orvas voia ca lumea în care trăia să se contopească cu ființa lui într-o asemenea măsură, voia ca mișcările și tainele ei să fi răsunat în ceea ce făcea, atît de brusc și de febril în cît el, opera și lumea să fi fost tot una. Pentru că era convins că între el și lume exista un schimb necrutător de trăiri și meditații, un fel de virtej tăcut al dorinței de a se poseda reciproc. Cînd nu reușea, se simțea respins de îmbrățișare și hotăra, pentru a-și potoli febra, să părăsească ardezia, să plece pentru o vreme din fața ei, să încerce din nou senzația descoperirii vieții și a surprizelor oferite de ea. De

obicei, Orvas era împotriva întreruperilor — în privința asta își avea zicala unui meșter cu experiență: „ce faci la timp, e bun făcut” — dar o astfel de despărțire el n-o considera decât un răgaz pentru a scormoni și mai adînc înăuntrul formelor deja apărute.

Astfel că venirea la atelier a lui Miliță-soferul, cu devotamentul lui prefăcut („Don' Orvas, eu mă gîndesc la dumneavoastră, eu pentru dumneavoastră am venit, că știu că vă trebuie piatră, dacă n-aș fi știut, pe cuvîntul meu că mă duceam direct la cooperativă și de-acolo nu mai puneai mîna pe mine cît e hăul, de ce să nu spun drept, că știți ce-i acolo, cum te apucă te trimite la toate comenzile, dacă nu vreți, mie-mi pare rău, eu voiam să vă servesc, păcat de bon că l-ați plătit!”) — această apariție de vulpe care voia să păcălească ursul, să-l scoată din birlog atunci cînd se nimerea ocazia și să mai ciupească și-un bacșiș bun, îl convingea pe Orvas; tot ar fi pierdut timpul — era o zi în care presimțea că n-o să lase nimic din ardezia lui dacă n-o s-o lase în pace măcar cîteva ceasuri — acord de încetare a focului pentru sărbătorirea unei idei noi. Pe urmă, desigur, lupta dintre el și piatră, hărțuiala aveau să înceapă iarăși, el o să dea drumul tuturor hăitașilor și o să-i urmărească după dîra de singe pe care-o lăsăm după noi în astfel de clipe, pînă ce va reuși să redea cît mai exact sensul celui act al vieții atît de obișnuit și atît de ascuns care e nașterea.

— Bine, măi Miliță, uite, mergem. Îmi schimb toalele și mergem.

Miliță își frecă miinile, iar fața lui ascuțită radia de o bucurie vicleană, căci rețeta era straișnică: dacă-i spui ursului că n-o să mănîce poți să-i stai la dispoziție cîrînd, lasă mormăiala și se ia după tine! (Porecla o știa de la Marta — „stai un pic să vorbesc și eu cu ursul meu”, îi zicea ea cînd Miliță o întreba dacă avea nevoie de ceva cumpărături de prin orașele sau satele mai depărtate.) Se smulse din cadrul ușii și-o zbughi, parcă în patru labe, urcînd repede panta să pună motorul în mișcare — cînd o să-l ajungă Orvas din urmă să fie gata încălzit. Orvas însă înfrînză destul, fiindcă, trecînd s-o anunțe, Marta tocmai asta îi rugă: să se oprească cu Miliță pe la băcănie să cumpere ceva alimente — orez, zahăr, sare, „uite, nu am nici sare”, mezeluri, un jambon, dacă găsești — să nu mai facă drumul, de rest o să se îngrijească ea, o să trehuiască să gătească din nou, ce-i cu Ștefan asta?, a plecat, dar

o să se întoarcă, valiza era încă acolo — „tu ce-ai înțeles?”

— Habar n-am!, mormăi Orvas. Nu mi-a spus nimic serios.

— Parcă tu i-ai spus!?, îi aminti Marta flecăreala aceea neobișnuită de la cină.

Orvas mormăi:

— Ce puteam vorbi? Să-i fi ținut iar vreo prelegere?

— Decît așa, mai bine nimic, îi spuse Marta. O fi crezut că vrem să ne plătească hrana.

— A crezut pe dracu'! — mormăi Orvas, eu mă gîndeam la cu totul altceva! Și Marta izbucni, fiindcă nu-și putea stăpîni furia care-o cuprinsese încă de dimineață cînd se trezise și găsise camera lui Ștefan goală:

— Mereu te gîndești la altceva!

Ea coborîse, făcuse cafeaua, o adusese sus, s-o bea împreună pe terasă (era atîta soare, i-ar fi plăcut, Orvas avea oroare de cafea!), dar Ștefan nu se arăta pe nicăieri. Crezuse că-i la atelier, dereticînd dăduse însă peste bilet și s-a infuriat: de ce se grăbise să plece la Ciocada cu noaptea în cap?

— Tu crezi că n-a înțeles?

— Ce să înțeleagă?, se miră Orvas. I-am spus că am glumit. Doar nu-i un bibelou, ce dracu'!

O sărută pe frunte și-l aruncă din scară:

— Lasă, asta să fie tot necazul!

Apoi se explică, anume parcă s-o sperie:

— Mai bine gîndește-te că tata a murit strivit de-o piatră. Tot acolo unde mă duc eu.

Dar Marta nu se sperie. Aproape de fiecare dată cînd pleca în munți, Orvas o amenința cu cite-un accident: „O să se răstoarne camioneta”; „Poate cade vreo stîncă peste mine. Pietrarii își au treburile lor. Trebuie să încarc mașina singur!”; „O să mă tragă prăpastia! Bascheții ăștia alunecă pe frunze ca pe gheață!” — toate de-același soi, și ea se obișnuise, și nu se mai temea ca în primii ani cînd, să-i poarte de grijă, se ducea și ea cu el.

NU se sperie, se întrebă numai ce l-a determinat să-i spună că tot acolo se duce și el? Unde fusese tatăl său? Fiindcă ei nu-l spusese decât că murise strivit de-o piatră, dar unde și cum, în ce împrejurări, se părea să nu fi știut nici el. Sau știa și se ferise să-i povestească? Sau aflase, între timp, de la alții și socotea că nu mai avea rost să reînvie o nenorocire veche, de exemplu, de la bătrînul Balaban cu care-l plăcea să stea uneori la taifas despre vechea Ciocada cu ciobani și pietrari și vinători călări pe catîri, veșnic cu ochii de după stînci și degetul pe trăgaci? Balaban care părea să fi fost toată viața bătrîn și girbovit și pe care-l cunoscuse chiar din prima zi cînd venise în Ciocada, înotînd prin cîrîngul de ferigi și arătînd cu bastonul spre zidurile invadate de bălării: „Unde nu-s oameni, vin șobolanii, dați-i iar viață ca pe vremuri, copii mei!” Doamne, cît era de prăpădit locul pe care bătrînul îl descria ca pe un colț de rai: „Aici au fost oameni plini de putere, să nu vă lăsați, copii!” Și cît de tînăr s-a simțit atunci Marta împlinînd parcă o poruncă s-alunge, alături de ursul ei, șobolanii care își băgaseră boturile peste tot, prin tigăile ruginite și prin saltelele putrezite. Și fluturii aceia enormi care țîșneau și se izbeau cu toată forța în geamurile pline cu păianjeni! Și ce s-ar fi petrecut dacă Orvas n-ar fi întîlnit-o pe ea și dacă ea nu l-ar fi întîlnit pe Orvas și n-ar fi venit împreună aici? Căci era pe deplin încredințată că numai ei doi ar fi putut stăvilii partea urîtă a fertilității naturii. Poate că acum în odăile ruinate ar fi crescut arbuști în toată legea. Apoi s-ar fi prăbușit acoperișul; măceșii și cucutele ar fi sters de mult

ecărarea, năpădind dimbul pînă cînd vreun trecător, rătăcind drumul, ar fi putut ghici doar după cioburile de cărămidă înecate în moloz că a fost un timp cînd trăise cineva pe-acolo.

Și Marta se simți din nou înviorată, nu se născuse chiar degeaba pe pămîntul ăsta! Fiecare cu ursita lui, fiecare cu datoria lui de a face ceva. Jos, în Ciocada, construcții de orașe și de hidrocentrale schimbaseră cu totul fața locurilor, se săvîrșiseră adevărate minuni, în vreme ce aici, sus, pe platou, ajutîndu-l pe Orvas, făcuse și ea o minune: scosese o casă din paragină și îi dăduse viața ei. Fiindcă asta făcuse ea din viața ei, i-o dăduse acestei case cochete și scilpitoare ca Orvas să se simtă bine și fericit.

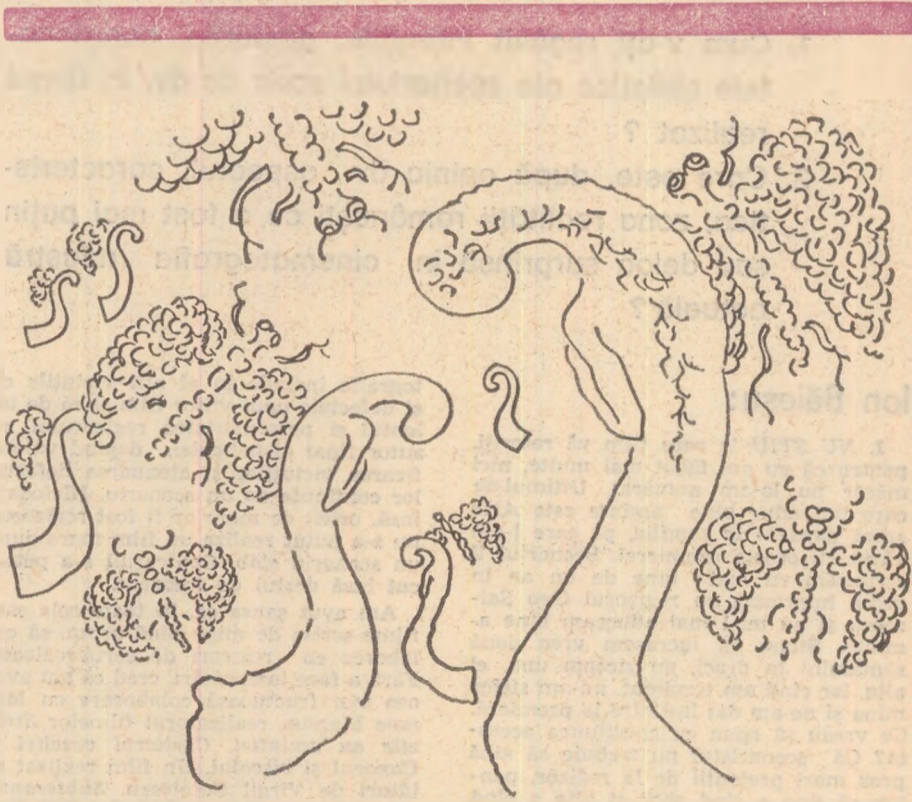
Nu s-a speriat, se obișnuise cu întorsăturile mormăielilor soțului ei, furia provenea din altceva, nici ea nu-și dădea prea bine seama, un singur lucru era cert: anume că absența lui Ștefan din dimineața aceea o afectase adînc. Stătuseră împreună doar o singură zi, dar ziua aceea atît de intens trăită părea să-i fi șters pe toți cei zece ani de cînd nu-l mai văzuse! Și acum, dispariția lui — deși anunțată printr-un bilet — o tulburase și o iritase. Nu, nu, cu siguranță că Ștefan nu înțelesese nimic greșit de la Orvas, era convinsă și ea, doar venise în concediu la stațiune și nu la ei — le spusese asta din prima clipă. Ar fi voit însă să nu fi plecat în virful picioarelor, chiar dacă își lăsase acolo valiza, s-o fi așteptat sau s-o fi trezit; ar fi vrut să mai fi stat de vorbă fără înțepături, fără șicane (de ce trebuise oare să se fi purtat cu el ca o școlăriță îmbufnată?), să fi băut măcar cafeaua împreună și să-l fi întrebat *ce mai face el*, cum își duce viața și pe unde, ca pe-un prieten bun, înflăcărat, și cîndva foarte frumos și de care ea fusese îndrăgostită pînă peste cap. Trebuia să rînduiească la loc totul, masa și scaunele, să prepare mîncarea, să vadă ce poate rămîne de ieri și ce să pregătească nou — „totdeauna la masă se cere ceva nou, gîndi Marta, măcar o supă sau o prăjitură” — ajungînd pe nesimțite să admire liniștea din casă, și liniștea de-afară fără să se oprească o secundă, să nu facă nimic vreme de-o secundă (de la atelier zgomotul motorului lui Orvas nu ajungea niciodată pînă la ea decît cînd cobora acolo, dar îl intuia, și acum, cînd știa că nu mai este, se lăsase o liniște totală, pînă și păsările încremeniseră pe crengile de zarzăr, era o secundă de tăcere cînd nu se putea auzi nimic decît doar zborul fulgului de păpădie) și în această secundă Marta își propuse să nu mai supere pe nimeni, nici pe Ștefan, nici pe Orvas. Căci acum venise acea clipă cînd dispăre orice intenție, rea sau bună, cînd nemîșcarea și strălucirea zilei nu te pot îndemna decît la repaos. Era singură într-o casă frumoasă și toate lucrurile din jur intraseră atunci, asemenea ei, într-o stare de repaos. Ce făcea oare, în această clipă, Orvas? — se întrebă Marta de parcă soțul ei ar fi plecat nu în munții apropiați, nu în locurile în care fuseseră de atîtea ori și ea, ci undeva cu neputință de precizat — suporia greu să-l știe fără ea și și-l imagină într-o deznădejde fără margini, prîvind și pipăind piatră cu piatră: „asta nu, asta nu”, ștergînd cu palmele lui mari și butucănoase și parînd să ridice în dreptul frunții lespezi uriașe: „asta nu, asta nu”, căuțînd mereu o piatră neobișnuită, în stare poate să se cioplească singură — muncise prea mult la celelalte și truda asta nesfîrșită o obosise și pe ea — era mereu nemulțumit, mereu stăpînit de părărea de rău a unui demiurg care creează o lume și vede că nu-i cea bună. Era un loc straniu, un ținut sălbatic și plin de taine, cu stînci prăvălite și iepuri care-ți întorceau dosul fără nici o teamă de-a fi fost vînați și vuturi care mergeau prin grohotiș în cirje și, printre ei, Orvas și pietrarul purtînd pe umeri tot felul de unelte pentru tăiat și sfărîmat bolovanii. Și-l văzu acolo și pe Miliță, ros de nerăbdare, cu motorul neoprit, sa-l torzeze, sa nu piardă atîta timp pentru niște pietre care seamănă atît de mult între ele: „Don’ Orvas, eu nu mă bag, aa zău că asta-i bună, io-te ce neteda și ce tare e, n-o spargi nici cu barosul, pe cuvîntul meu!” și din nou pe Orvas, ursul, mormăind continuu: „asta nu, asta nu”. Și Miliță n-are ce face, oprește motorul și își scoate cu un ghimpe petele de motorină de sub unghii de parcă și-ar scrie acolo memoriile: „E greu cu don’ Orvas — i se plîngea el Martei mai de fiecare dată — păi dacă nu l-aș ști și n-aș ține la dumnealui, l-aș lăsa acolo și-aș pleca: eu n-am obligația decît să execut transportul da’ cine credeți că-l ajută la încărcat că pietrarii stau ca boierii și ne-apucă noaptea pentru o piatră-două; ia, domnule, mai multe că nu costă cine știe ce și vezi pe urmă ce-ai nimerit

mai bun, da’ eu țin la dumnealui și-l înțeleg că și cu lemnele tot așa proceda; vai de mine la cite trunchiuri frumoase renunța ca să venim la Feriga cu niște strîmbături! E și aici o meserie, eu nu mă bag, eu mi-o știu pe-a mea și de aia zic: știți cit timp se duce doamnă Marta? Că atîta văzut și dumneavoastră! Păi eu în vremea asta facem zece transporturi!” Tresărînd, Marta fu cuprinsă de un simțămînt inexprimabil, aducînd cu panica, pîrînd să se fi agățat de ierburile de pe muchea unei stînci subțiri și înalte care se clătina ca un copac. Clipa coincise cu bătaia pendulului și Marta se uită brusc la legănarea aceea. Era destul de tîrziu; cînd mai sfîrșește ea treburile pe care nici nu le începuse? „Nici-o grijă — își spuse Marta în drum spre bucătărie — o să-și găsească el, Orvas, piatra care-i trebuie. Mai important pentru mine e acum să fac asta și cealaltă, să aprind focul și să curăț cartofii. O s-o găsească — nu reuși Marta să-și curme gîndurile — și o să iasă o nebunie și la bienala din toamnă lumea o să-l felicite tulburată, inseninată, încruntată alarmată, roasă de invidie: «Uite cine-a luat marele premiu! Un urs!» Și o să vină acolo toți colegii săi, o să fie neapărat și pictorița roșcată — Orvas îi spusese că-i plăcea genul ăsta de fete, fetele cu păr auriu-roșcat și cu un aer sălbatic”.

ROȘCATA avea o calitate pe care ea, Marta, nu o posedea, un zvîcnet și o luminozitate de veridică care-l atrăgea, îl amuza și-l făcea să spună că s-ar fi mulțumit pe deplin cu rolul coaforului, deoarece nu i-ar fi trebuit alte instrumente în afara unei foarfeci cu care să-i taie cîrlionții. Și a fost pentru prima oară cînd Marta a simțit ceea ce n-ar fi crezut să simtă vreodată — gelozia. Pentru că Orvas se arătase prea sensibil la radiația veridică. Și s-a întrebă ce s-ar fi petrecut dacă nu și-ar fi dus viața în munți, singuri pe-un platou, el fiind mai tot timpul în atelier? Ce s-ar fi petrecut dacă ar fi roit femeii în jurul său, dacă n-ar fi fost decît ea, ca o Evă pe-o planetă stinsă? Ce s-ar fi petrecut, de pildă — se întrebă Marta acum, în vreme ce pregătea o garnitură la friptura preparată cu o zi înainte — dacă în urmă cu zece ani ar fi fost în gazdă la ei, la Feriga, nu Ștefan, ci Roșcata, veridică, pictorița cu cîrlionți, sau o altă femeie, o colegă sau un fost model? (Pe vremea studenției, cum îi povestise, îi pozaseră atîtea fete! Atît? Îi pozaseră doar? Cine-o fi fost femeia pe care o iubise mai mult decît pe ea?) Orvas îi spusese că modelele sale nu gîndeau mai mult decît copacii, ba încă trunchiurile atît de drepte ale fagilor și lumina albastră strecurîndu-se prin frunzișul în chip de boltă erau mai atrăgătoare, că între acei arbori i se părea să fi fost printre ai săi, că acei copaci avuseseră cîndva picioare și alergaseră ca și oamenii, o pădure desprînsă din rădăcini, pe cînd modelele sale stăteau țepene, precum voia el, ceasuri în șir cu un zîmbet prefăcut pe fața timpă — sau îi spunea așa tocmai pentru a-și ascunde amintirile după care tînjea? Ce s-ar fi petrecut dacă atunci, cu zece ani în urmă, Orvas s-ar fi îndrăgostit de-o femeie așa cum se îndrăgostise ea de Ștefan? Avînd de făcut o lucrare pentru unul din examene, Orvas o întîlnise pe Marica, o fată care avea nu numai părul, ci și genele roșii, o unguroaică plensind de sănătate, una din acele fete veșnic nepieptănate și care venise la București din Ardeal, provincia sa natală, ca să ajute o rudă la gospodărie. O părăsise foarte repede pe rudă ei pentru un subofițer tînar din Cîșmișiu, firigornist într-un ansamblu, care, la rîndu-i, avea un unchi cu un apartament foarte mare pentru o singură persoană. Subofițerul, fiind totuși militar, îi lăsa destul timp liber și ei îi plăcea să se distreze. L-a invitat pe Orvas la bal. El a dus-o în pădurea de la Cernica să-i arate copacii și să pozeze acolo între ei, într-o zi de Florii. Și s-a pomenit cu subofițerul care mai că nu l-a provocat la duel. „Ar fi fost nostim — ridea Orvas povestindu-i, fiindcă el avea pistol, iar eu o pensulă. Poate că l-aș fi orbit cu vopsea. Oricum, a lăsat o istorie întreagă. Dar eu m-am bucurat. A fost prima și ultima mea pînă de soțul ăsta. Am scăpat de povestiri.” (Marta înțelesese, Orvas voia să spună că nu-i plăcea pictura cu subiect. Dincolo de „literatură”, el voia să descopere ceea ce avea să-l ducă la esențial — mișcarea unei crengi, culoarea unui frunziș, mai ales cînd lumina se schimbă repede — observate cu aceeași stăruință ca și cînd ar fi privit aceste fenomene dinlăuntrul copa-

cului. Nici muzica cu subiect nu-l atrăgea. Mai ales acele „oratorii” la care, chiar vibrante fiind, ar fi fost în stare să adoarmă. „Cuvintele în muzică — îi spunea el — sînt o tentativă la corcitură. Cuvîntul e al literaturii. Pentru muzică folosești sunetul. Pentru pictură, culoarea. Nu eu le-am inventat și nici nu le-ar fi putut inventa cineva. Ele sînt doar *descoperiri* ale oamenilor pentru a se putea înțelege mai bine. Uneori, nici nu s-ar putea înțelege altfel”. (În ce privea muzica, îi plăcea Bach pentru că la el sunetele curg de la sine cu încă ceva, așa cum în pictură florile sînt flori și încă ceva). „A, duel? mormăise el trecîndu-i subofițerului pensula pe sub bărbie. Sînt gata!” Și povestindu-i, izbucnea în hohote deris: „A fost momentul cel mai vesel din viața mea”, fiindcă Marica se agățase de gîtul lui țîpînd spre subofițer: „Ia-mă de-aici. Eu mă mărit cu tine!” Și într-adevăr Marica se măritase cu subofițerul, „Multe modele am mai măritat eu cu pensula mea!”. Dar dacă

tivității fără sens a minții ei care s-ar stinge încetul cu încetul: pentru prima oară în viața ei Marta era tentată să devină bătrînă. „Cum e oare cînd se instalează pacea? Dar își pierde ele, simțurile, puterea lor vreodată?” Și treplat, — trecînd din bucătărie în sufragerie din sufragerie afară în grădină, culegînd salată și iar în sufragerie și iar în bucătărie, urcînd și coborînd scările, mătîrînd, spălînd, frecînd și trîntindu-se, în cele din urmă, într-un fotoliu să contemple victoria asupra petelor și prafului pînă mai adineuri albicioase, — durerea pricinuită de acea absență și furia i se potoliră și chinul la care se supusese singură lăsase în urmă-l o ușurare ca un balsam și în plus, într-un chip mai misterios, senzația unei prezențe, prezența unui bătrîn enigmatic, mai bătrîn chiar decît octogenarul Balaban cu o pată galbenă pe barbă (o să trebuiască să fumeze cu o lulea, cum fac mai toți sculptorii bătrîni), cu misterele mormăielor lui, navigînd senin într-o lume pe



Desen de
Sabin BALAȘA

Orvas își amintea momentul acela vesel din viața lui atît de bine și atît de în amănunt tocmai pentru că o iubise pe Marica? Nu l-ar fi uitat el, altfel, numele? E foarte greu să ști — gîndi Marta — cînd un bărbat spune numai lucruri serioase. Și mai ales e greu să nu te înduioșezi ascultîndu-l și să nu-l crezi: Orvas cu o roșcată sub copaci; Orvas cu o roșcată într-o expoziție (veverițele trag la urs, dar ursul e extrem de rezervat și face haz). Ca și cum, povestind, Orvas și-ar fi pictat propriul său portret înafara tuturor. Înafara tuturor simțurilor. Asta e imposibil — își crea Marta convingerea și se întrebă: poate ea, iubirea, căci așa numeau oamenii starea aceea neobișnuită, să se păstreze atît de ascunsă? Orvas voia cunoașterea? Dar dragostea nu e cunoaștere? Atunci, cu zece ani în urmă, cînd inima i se oprise sufocată, se păruese ca ea să fi dobîndit nu numai cunoaștere, ci chiar intimitatea în sine, o contopire a inimii și a trupului într-o clipă sublimă! Se păruese, fiindcă n-a avut curajul. Soția, din ea, doamna, moralitatea, diferitele povești au ținut-o lingă urs pentru a rămîne toată viața numai cu amintirea. Și o cuprînsese iarăși furia: n-ar fi trebuit să plece în virful picioarelor; pe unde-o fi hălăduind acum Ștefan? Se gîdea la el cu un fel de ipohondrie și nerăbdare strecurate pe nesimțite în toată ființa ei, în mișcarea miinilor (o fărfurie îi căzu și se spărse l), în tremurul pleoapelor, iar cînd de jos, din vale (Marta era acum pe terasă, intenționînd, cînd totul va fi gata, să așeze acolo masa), se auzi bătaia ceasului, sunetul lui prelungit fi dădu, în starea aceea de slăbiciune, o palpație puternică, abia stăpînită. Și se întrebă dacă nu cumva îl mai iubește și dacă fericirea n-ar fi fost mai sigură înfrîngîndu-și pornirile? O, e adevărat, dar lucrul cel mai nimerit ar fi fost chiar dispariția acelor însușiri care-o făceau să se simtă încă o femeie atrăgătoare, punînd astfel capăt și ac-

care o descoperise și care-i satisfăcea acum toate nevoile. Iar ea, eliberată de povara cu care viața îi copleșise umerii (de mult nu mai făcea ea treburile casei!), învingîndu-și fruntea cu o eșarfă albă (așa cum văzuse cîndva o bătrînică pîrînd să poarte o ghirlandă de flori de ferigă precum niște lauri ai vieții ei) stînd acolo lingă Orvas cu miinile foarte zbircite (fața nu vrea să și-o închipuie), zbircituri înalte și prelungi lăsînd dire pînă pe încheieturile oaselor, încheștate și crispate de cît strînsese coada măturii, și picioarele foarte galbene cu vinișoarele albastrii ca cea de la gît, multe și dese de cît se aplecase și se ridicase și alergase, ba sus, la etaj, ba jos, în pivniță, și glasul cu totul altul de cît gemuse și cîntase și izbise și bufnise, și gîndurile, în sfîrșit gîndurile așezate și cumînti.

Marta se înspăimîntă, o spaimă bruscă, și sări de-acolo din fotoliu uluită, fiindcă în fața ei se afla chiar un bătrîn, bătrînul Balaban, avînd pe-o sforică vreo zece-doisprezece păstrăvi care păreau încă să se mai zbată.

Și atunci Marta lăsă de o parte orice jenă, orice reținere și îl întrebă pe cine-a iubit el în tinerețe lui? Moșneagului îi plăcu. Nu fu de loc surprins. N-o privi cu suspiciune, nici cu mirare. Se părea să se fi așteptat la întrebarea asta ca și cum ar fi fost chiar atunci tînar, și își deschisese gura cu mult înainte de-a fi auzit-o.

— M-am înșurat cu a mea; o femeie ca toate femeile. Cealaltă nu-mi putea fi nevastă. Aș fi vrut, dar nu putea.

— Și n-ai mai văzut-o niciodată?

— O văd și acum; e din marmură.

Era îndeajuns de șiret pentru ca Marta să-l fi luat în deridere sistemul de a-și fi arătat înțelepciunea. Se poate însă ca în unele privințe întîmplarea să fi fost trăită cu adevărat. Oricum, neîmplinirea își avea cauza în marmură. Și cel mai adesea — gîndi Marta, așa trebuie să se petreacă în toate iubirile ratate: cineva, unul din cei doi, e din piatră.

SCRIITORII DESPRE

REALIZĂRILE CINEMATOGRAFIEI ROMÂNEȘTI din ultima vreme, despre care s-a vorbit pe larg, și chiar angajându-se propoziții teoretice, sint determinate de scenarii interesante, viguroase, consacrate actualității. Am socotit că e potrivit deci a afla opinia scriitorilor care au elaborat aceste scenarii asupra felului în care filmul cu semnătura lor îi reprezintă. **INTREBĂRILE NOASTRE AU FOST :**

1. Cum v-ați regăsit intențiile, gândurile, coordonatele stilistice ale scenariului scris de dv. în filmul realizat ?
2. Care este, după opinia dv., aspectul, caracteristica, zona realității românești ce a fost mai puțin sau deloc surprinsă în cinematografia noastră actuală ?

Ion Băieșu:

1. **NU ȘTIU** la care film vă referiți, pentru că eu am făcut mai multe, nici măcar nu le-am numărat. Ultimul de care îmi aduc bine aminte este *Astă seară dansăm în familie*, pe care l-am văzut cu ocazia premierei. Scenariul îl scrisesem cu mai bine de un an în urmă împreună cu regizorul Geo Săizescu și nu mi-l mai aduceam bine aminte. Știam că lucrasem vreo două săptămâni în draci, eu ziceam una, el alta, iar când am terminat, ne-am strâns mina și ne-am dat întâlnire la premieră. Ce vreau să spun cu chestiunea aceasta? Că scenaristul nu trebuie să aibă prea mari pretenții de la regizor, pentru că una e când scrii și alta e când filmezi, când ai actorul în fața ta îți vin o sumedenie de idei. Scenaristul scrie ce-i vine lui în cap, dar regizorul are o răspundere, pe mîna lui se dau o sumedenie de bani și energii umane. Scriitorul nu trebuie să aibă, deci, pretenția să-și recunoască stilul sau personalitatea în respectivul film, ar fi o exagerare din partea lui. Autorul principal al filmului este regizorul și ștampila personalității lui trebuie să se observe pe peliculă. Legile nescrise și dure ale naturii au lăsat ca scenaristul să se subordoneze regizorului, precum nevasta se subordonează bărbatului și nu crîcnește. Recent, de pildă, am scris un scenariu pentru o comedie de cinema, intitulat *Omul care vine din Buzău*. L-am predat casei de filme condusă de romancierul Alexandru Ivasiuc. Romancierul l-a înmînat regizorului Petre Boker, tinăra și certă speranță în materie, care speranță s-a apucat de lucru și va face filmul pe care-l crede el de cuviință. Ne vom întâlni, probabil, la premieră, ca doi oameni de bine și de cultură.

2. **LUMEA** tineretului contemporan, cea mai convulsioantă și pasionantă, este zona despre care nu s-a spus aproape nimic în filmele noastre. Ceea ce s-a încercat pînă în prezent e schematic și idilic. Un film bun despre tineri cere curaj și sinceritate.

Ioan Grigorescu:

1. **NECESITATEA** suprapunerii fidele a „ecranelor” din imaginația principalilor autori — scenaristul și regizorul — mi se pare a rămîne condiția sine qua non a reușitei în cadrul unei opere atît de complexe cum este filmul. Evident, această suprapunere nu se poate face mecanic, dar convergența lor este mereu de dorit și, atunci cînd ea se realizează, avem de-a face cu o reală afinitate artistică, întotdeauna salutară pentru calitatea filmului. Istoria cinematografului oferă numeroase exemple cînd numai asocierea de talent și de caracter între cei doi factori decisivi în crearea unui film a dat opere valoroase. Mi se pare inutil să reafirm cunoscutul adevăr că scenariul cinema-

tografic include în el atît virtuțile cît și defectele unui viitor film și că de talentul și personalitatea regizorului, ca autor final al peliculei, depind valorificarea virtuților și atenuarea defectelor conținute de un scenariu. Niciodată însă, oricît de mare ar fi fost regizorul, nu s-a putut realiza un film mare după un scenariu slab. Contrariul s-a petrecut însă destul de frecvent.

Am avut șansa ca, în toate cele șase filme scrise de mine pînă acum, să colaborez cu regizori de certă valoare. Fără a face ierarhizări, cred că am avut cea mai fructuoasă colaborare cu Manole Marcus, realizatorul filmelor *Străzile au amintiri*, *Cartierul veseliei* și *Canarul și viscolul*. Un film realizat alături de Virgil Calotescu, *Subteranul*, reprezintă, pentru anii cînd a fost turnat, unul dintre cele mai îndrăznețe filme de actualitate, asupra căruii cred că nu s-a spus încă ultimul cuvînt. La *Felix și Otilia*, adevăratul scenarist rămîne George Călinescu, Iulian Mihai dovedindu-se încă o dată un excelent constructor de atmosferă, ajutat salutar de doi talentați scenografi, Radu și Miruna Boruzescu, și de doi dintre cei mai dotați operatori ai ecranului românesc — Alexandru Întorsureanu și Gheorghe Fischer. Scenaristul n-a făcut altceva decît o „transcriere” pentru ecran a prozei, regizorului revenindu-i meritul recreării operei. În sfîrșit, la *Explozia* am găsit în regizorul Mircea Drăgan un autor de un înalt profesionalism care, cu o mînă sigură, a știut să facă din cele două ecrane, unul singur, al său.

2. **UN „INVENTAR”** tematic al cinematografului românesc mi se pare pe cît de hazardat, pe atît de inutil. Aparent, într-o perioadă revoluționară, în care tabloul tematic al fiecărui an cinematografic era conceput ca un joc de „puzzle”, tot ceea ce se cerea programatic a fi „atîns” a fost îndeplinit, dar prea puține pelicule au rămas să înfrunte timpul într-o listă perenă a producțiilor noastre de peliculă artistică. Patosul Bicazului, cutezanța Argeșului, amplexarea Porților de Fier și vastitatea Lotrului și durarea cetății oțelului de la Galați ar fi putut constitui cadrul nu de fundal, ci sursa de depistare a unor problematice și conflicte umane caracteristice epocii. Un film posibil într-un cadru de actualitate de titlul celor enumerate mai sus, ar fi fost ecranizarea romanului *Intrusul* de Marin Preda, mereu actual prin conținutul dramei sale umane și realizabil pe orice mare șantier de construcții. Inventare putem face oricîte, dar tematica unei epoci nu așteaptă, ea trăiește și se duce în istorie.

Teodor Mazilu:

1. **CONVINGEREA** mea este că Mircea Mureșan a făcut din *Bariera* un film bun, chiar dacă nu mi-am regăsit toate intențiile, și, cum spuneți dumneavoastră, acele „coordoanate stilistice”. Nici nu era posibil așa ceva. Filmul a-



„Puterea și Adevărul”, un film scris de Titus Popovici

parține în primul rînd regizorului. Important e că regizorul a surprins bine atmosfera și a reușit să dea viață personajelor romanului. El nu m-a trădat, n-a împins filmul spre alte semnificații decît cele pe care le avea scenariul. Abuzul de introspecții filmate și o anumită căutare prea îndrîjită a metaforei și a simbolului nu mi-au plăcut. Simbolul nu se caută chiar cu atîta disperare.

2. **„SINT** destule zone, aspecte ignorate de filmul românesc. Unele ignorate iar cele neignorare, superficial tratate. Zonele care sînt luate în considerație sînt compensate, dacă mă pot exprima așa, prin superficialitate. Condiția modernă a femeii — sursă de dramatism și poezie — n-a intrat, în mod inexplicabil, în atenția cineaștilor. Și schimbările intervenite în psihologia țărânului au fost prezentate prea sugubă, fără gravitatea necesară. Așa cum am mai spus-o, de cîte ori am avut prilejul, mă deranjează — în calitate de scriitor și de spectator — lipsa de realism a multora din filmele noastre... Realismul li se pare unor regizori ceva foarte suspect și nefilmic, de aceea ei se îndreaptă cu prea multă dragoste spre conflicte artificiale. Ei vor să spună că numai ceea ce e artificial ar fi și implicit filmic. Ei drăcia dracului... Lipsa de realism nu se manifestă numai în artificialitatea deșănțată a conflictelor, ci și în atmosfera forțată, sterilizată, aproape suprarealistă, prin absența culorilor și aromelor

vieții. Obsesia profesionalismului, a mijloacelor de expresie, mitul „aparaturii”, speranța secretă de a-l egala pe Fellini...

În ultimul an s-au făcut multe filme bune: *Puterea și adevărul*, *Felix și Otilia*, *Nunta de piatră* — realismul își demonstrează aici din plin strălucirea și caracterul lui „filmic.”

Petru Popescu:

1. **NU** mai țin minte cine a comparat odată traducerea cu niște „frumoașe infidele” — ele reproduc... dar altfel — fie în mai rău, și adesea nu e vorba de bine și de rău, ci doar de o schimbare de ton. Așa sînt și filmele față de scenarii, uneori, mai ales dacă scenaristul are o cunoaștere mai mult romantică a cinematografului. Ceea ce, de pildă, a fost cazul meu, în legătură cu *Drum în penumbră* — azi, datorită acestui film, romanticismul mi-a mai trecut. Gîndurile și intențiile mi le-am regăsit oarecum schimbate, în direcția poeticului și a sentimentalului, care, se știe, e o mare direcție a artei. Ceea ce eu dorisem să fie o comedie socială destul de „neagră”, cu cruzimi și ironii mai multe la adresa chiar a eroilor, a devenit un frumos film de dragoste, insistînd pe eternitatea sentimentelor. Filmul a salvat elemente din scenariu care erau mai puțin dezvoltate, nedreptățite poate de pasiunea mea pentru radiografia socială, și a cucerit un pu-

„SOLARIS”

41 **DE ANI** are regizorul rus Andrei Tarkovski, și toate cele trei filme ale sale au produs mirare generală și recompense mondiale. Copilăria lui Ivan a căpătat Leul de Aur la Veneția, Marele Premiu la San Francisco, Premiul cel mare la Acapulco și diploma de „Poezie care condamnă războiul”, Premiul Szelnick și citeva altele. Rubliov obținut un premiu la Cannes, în 1969, iar *Solaris*, tot la Cannes, în 1972, Premiul Special al Juriului. De altfel nici lucrările sale de școlar n-au trecut neobservate. Lucrarea sa de diplomă, *Compresorul și vioara*, a obținut Premiul Întîi la Competiția de Filme studențești de la New York.

CRITICII occidentali laudă, desigur, filmul său de „sci-fic”, adică de „science-fiction”: *Solaris*, unde e vorba de o fantastică explorare a cosmosului. Dar nu se pot împiedica să-l tot compare cu filmul lui Kubrick: *Odiseea spațială*, firește, uneori în favoarea lui Kubrick. Și, desigur, atîta timp cît judecăm din punctul de vedere al feeriei electromagnetice, al jucăriilor robot, al sculelor intra-nucleare, al (cum spune I. Montagu de la *Sight*

and Sound): „gadgetăriei spectaculare”, lucrarea lui Kubrick bate toate recordurile. Pe cînd aceea a lui Tarkovski nu bate nici un record. Nu-l poate bate. Căci este prima operă de acest fel! Nu este o poveste cosmonautică clădită pe curiozitatea științifică, pe o lacomă și cam ordinară poftă de a fura secrete, ci o involuntară trăire a unor fapte străni, fapte sufletești, comunicări și înfrățiri de la spirit la spirit, de la minte la minte. Partea cibernetico-științifică e arătată ca un detaliu secundar. Eroul cibernetician e arătat ca neavînd dreptate și chiar conștient că nu prea o are; ca dovadă că acolo, sus, pe cosmonava de pe stația orbitală, perplex și decepționat, el se apucă de băutură. Alți doi se sperie de straniile fenomene psihologice întîlnite. Unul dezertează, altul se sinucide. Numai psihologul, Kris Kelvin, înțelege ce se întîmplă și nu se dă în lături să trăiască cu probitate grozavele, groaznicele, pateticele, fascinantele fapte sufletești pe care le găsește acolo, deasupra curioasei, bizare planete Solaris. Este compusă, această planetă, dintr-un ocean, iar într-insul o substanță inzestrată cu toate proprietățile creierului. Un encefal gigantic, tot atît de capabil de gîndire

SCENARIILE LOR

Cinema

blic substanțial. E limpede că nu te poți aștepta să fi respectat integral de regizor — tocmai pentru că regizorul e și el un artist, cu o marcată personalitate. E deci vorba de un conflict și de o frustrație care se poate întoarce, până la urmă, în favoarea operei finite, adică a filmului. Și e un conflict care poate să aibă ca efect respectul reciproc, ducând în orice caz la mai buna cunoaștere a celor doi colaboratori.

2. **TINERETUL**, care nu apare decât în poze foarte cunoscute (sport, criză adolescentă, contestarea părinților, șovăiala dinaintea de facultate, iubire foarte limfatică, foarte pudică). Tineretul e și așa, firește, dar e foarte nedrept să încerci să-l descrii doar prin aceste date. Are dreptul la portrete mai amănunțite, la atitudini mai france, la subiecte mai „tari”, fără nici o primejdie pentru morala lui. Din multe puncte de vedere filmul nostru e prea „clasicist”. Pentru a filma tineri, n-ar strica să învățăm să filmăm cu ochiul, pe stradă, figuri, perechi, replici. Nu-i suficient să-i vedem în cafenele. Trebuie să le trăim viața, măcar câteva zile, dacă vrem să-i reproducem convingător și să-i câștigăm ca public stabil.

Nicolae Țic:

1. **NU SÎNT AUTOR** de scenarii, ci coautorul unor scenarii. Așa se face că mi-ar fi greu să precizez în ce măsură mi-am regăsit intențiile, gândurile, simțămintele în filmele realizate pe baza acestor scenarii pornite și scrise, și rescrise în colaborare. Cred că prima și cea mai nobilă intenție a unui — sau unor autori — este să scrie un scenariu bun, de la care să se ajungă la un film bun. Intenția aceasta mi-am regăsit-o în câteva din filmele la care am colaborat — și în primul rînd în *Golgota*. Am scris scenariul împreună cu regizorul Mircea Drăgan — și ne-am înțeles în intenții, gânduri și simțăminte pînă la copia standard. A fost o colaborare ideală. Ceea ce am investit în scenariul *Golgota* am regăsit, la o tensiune crescută, în film.

Dar nu puțini sînt scenariști (de la noi și de aiurea) care afirmă la premieră, cînd este mult prea tirziu, că au fost „trădați”. Nu odată, în cazul unui eșec, scenaristul dă vina pe regizor, pe redactori, ba se mai plînge și de interpreți. Regizorul se apără, aducînd vorba de calitatea scăzută a scenariului. Se întîmplă ca și în cazul unor filme

izbutite scenaristul să se simtă „trădat”, să nu se regăsească în tot ce a intenționat și așternut pe hîrtie. Să nu uităm însă că realizatorul principal al filmului este regizorul. Un regizor format, cu o personalitate puternică, este, dacă vrei, obligat să schimbe pe ici pe colo un scenariu gîndit, scris de altcineva. Chinurile sînt, cred eu, eșecurile, și nu aceste abateri, de multe ori înțelepte, de la litera scenariului. Evident, nu înțelegem prin abateri, abuzuri, modificări de ultimă oră, din necesități organizatorice, administrative. Acestea sînt, firește, de condamnat (și exemple, dacă ne-am referi la filmele noastre, sînt numeroase).

Dorința, și a scenaristului, și a regizorului, este să se regăsească în filmul realizat. Măsura în care se regăsesc reflectă, de fapt, cît de armonioasă și de fructuoasă a fost colaborarea; sau dimpotrivă... Dacă s-a ajuns la eșec, înseamnă că au lipsit intențiile limpezi, simțămintele înflăcărare. Și dacă au

lipsit, de ce să te plîngi la premieră că nu le regăsești?

2. **CINEMATOGRAFIA** noastră nu a pătruns în multe zone, sau a pătruns timid — însă nu mă refer la zone geografice, nici tematice în sensul: filme despre textiliști, pionieri etc, ci la zonele sufletești. Observația vizează în primul rînd filmul de actualitate. Eroism și înfrîngere în viața de fiecare zi a omului contemporan; tentație, și datorie, și răspundere civică; lupta dramatică pentru împlinire, pentru atingerea unui țel... Ceea ce mă impresionează în cel mai înalt grad la mulți dintre oamenii pe care-i cunosc — aparținînd unor medii diferite — este faptul că, de-a lungul anilor, în ciuda a numeroase greutăți, a unor înfrîngeri, au găsit în ei puterea de a merge mai departe, cu fruntea sus, de a munci, de a crește copii, de a îmbătrîni frumos. Iată o zonă de investigat; doar una.

Anchetă realizată de
Ioana Creangă



Un scenariu semnat de Petru Popescu, o peliculă regizată de Lucian Bratu: „Drum în penumbră”

și plămuiuri mentale ca și creierul omenesc, numai că el nu aparține unui individ particular, ci oricărei ființe trăitoare și cugetătoare în care ar voi să se întruchipeze. Am spus „oricare”. Asta înseamnă între altele că poate lua chipul și asemănarea oricărui model. Ceea ce și face. Supărată că a fost deranjată de pămîntenii noștri, Planeta Solaris le trimite nepoftiților musafiri ființe familiare dar înnebunitoare. Kris, psihologul, va căștiga însă partida contra acestei Solaris. Își va exercita așa de tare umanitatea asupra inumanei creaturi trimise lui, încît o va umaniza pe aceasta, o va face să se lepede de făptura ei electronică și să devină ființă morală. Mesagerul trimis de Solaris fusese o foarte perfidă capcană. Îi trimise lui Kris propria lui nevastă, pe care el o părăsise, și care, părăsită, se sinucisese. Această femeie Solaris, treptat-treptat, sub puterea dragostei, devine om. E mereu balotată între marile ei amor și originea sa solarisiană. Ca și el, de altminteri, care chiar încearcă odată să o distrugă pe această Galatee. Dar ea e făcută dintr-o substanță pe care mijloacele omenești nu o pot nimici. Simțînd omeneste, ea încearcă să se sinucidă bînd oxigen lichid. Dar zadarnic, își va reveni. Și va reveni. Și mai ales va reveni la iubitul ei. Iar el bravează stupida atotputernicie a Demonului Solaris. Îi promite iubitei că nu se va întoarce pe Pămînt și că aci, în plină zonă Solaris,

își va petrece viața omeneste, în stil uman, alături de ea, devenită și ea ființă umană. El va viola, înfrînge și triumfa față de legile Solaris. Va aduce morala pămîntescă pe orbita absurdei planete. Aceasta va fi cucerirea lui. Nu va căuta petrol sau gaz metan, cum fac idealistii eroi ai navigației interastrale. Va căuta să planteze acolo iubire, prietenie, sentiment.

Dar, fidelă tradiției din tragedia antică, victoria, deși sigură în lungimea veacurilor, va trebui să aștepte și să parcurgă, ca în drama greacă, etape de eșec. Kris este gata de izbîndă. Ea însă nu. Kris i-a insuflat ei umanitate. Și umanitatea e uneori armă cu două tălșuri. Din dragoste, crezînd că sacrificiul lui, renunțarea lui la lumea lui, îl va face nefericit, ea se retrage și consimte să se „anihileze” așa cum dispar în neant făpturile Solaris (în stilul în care se topec vizitatorii terestri veniți cu farfuriile zburătoare). Și Kris se va întoarce, trist și împăcat cu sine, pe bătrîna lui și a noastră planetă.

Tarkovski ecranizînd romanul polonezului Stanislaw Lem face o caldă pledoarie, pledoarie pentru suflet și împotriva științei pure, științei nude, științei fără morală (această discuție revine mereu între cosmonauții noștri) —, această atitudine pro-psihologistă departe de a duce la spiritualism, confirmă originea materială, cerebrală a spiritului. Nu duce la spiritualism, ci duce la spiritualitate, la nevoia de a gîndi și iubi, de a iubi înțelegînd, de a

înțelege iubind. Este esența programului omului nou pe care avem onoare. datoria și plăcerea să-l trăim și chiar să-l naștem astăzi. Tarkovski, care nu poate crea ceva care să nu fie și un premiu, Tarkovski este din nou, și ca de obicei, premiat! Primul Premiu al poveștii spațiale unde homo sapiens explorează cosmosul nu ca să fundeze acolo trusturi, ci ca să semene acolo iubire.

POVESTEA, de altfel, e foarte realistă. Acea idee de oameni-replică, de ființe duplicate exacte ale unei alte ființe, nu este o simplă închipuire de roman foileton, ci o treabă cotidiană, o operație familiară și frecventă a omului. Este acea transpunere sută la sută, acea mutare cu arme și bagaje în sufletul altuia atunci cînd citim o poveste sau vedem un film. În acele momente devenim exact acea ființă-replică, acel exemplar bis al călătorului de farfurie zburătoare. Fenomen fascinant, uimitor, dar nu insolit de vreme ce fiecare din noi face asta tot timpul, cu propria sa persoană...

Dar să ne întoarcem la Solaris. Eroul principal, Kris, este interpretat de Donatas Banionis, un actor de o rară artă. Iar eroina, fiică a marelui Bondarciuc, are numai 20 de ani și a uimit de pe acum publicul de pe cele cinci continente.

D. I. Suchianu

Flash-back

De la Méliès la Clair

AM intrat la acest grupaj de filme, discutate și rîndiscutate cu argumentele tuturor istoricilor lumii, cu cheful pe care-l ai în fața unui album de fotografii oferit de gazdă cu parcă prea multă convingere. Singura nădejde care poate înlocui în asemenea cazuri curiozitatea este de a deduce în portrete isprăvile succesive ale timpului. Pentru că Méliès și Clair nu erau decît două vîrste ale filmului.

Pentru a cita oară, omuleții aceia pilpiitori, care pentru bunicul nostru puteau să pară cu adevărat fenomenali, își repetau lecția lor de pantomimă topăitoare? I-am iubit încă odată și m-am lăsat furat de călătoria lor spre Lună și de drumul lor pe sub Canalul Minecii, cu sceptica naivitate pe care o arborezi în fața desenelor animate; cu sentimentul că strădania lor încearcă să simplifice o lume pe care o știi infinit mai complicată, dar pe care o accepți așa, într-un fel de abandon. Erau convinși, candidi, fermecători. Se agitau de mama focului pe lângă mașinăriile acelea de lemn, cu aerul că zborul e într-adevăr iminent, că e un lucru pe care l-ar mai fi putut face de nenumărate ori; agitau hîrlețele în mîna aceea de carton cu convingerea clară că Franța și Anglia sînt la o aruncătură de băț. Soarele lor semăna cu o floarea-soarelui, Luna era un băiat de viață care-și oferea cosmonauților ochiul stîng, să poată aseleniza mai lin. Marea, văzută la orizont, părea o companie bătînd pasul pe loc, iar dedesubtul mării, — un acvarium în care pești durdulii se foiau ca actorii pe-o scenă; iar cerul, ei da, cerul era o pinză pe care miini nevăzute plimbau în dreapta și-n stînga zepeline de pîslă. Era frumos, ideal, emoționant. Pămîntul, apa și aerul erau o sărbătoare care se lăsa cucerită, iar oamenii, — niște veșnici cuceritori care, în lipsa oricărui obstacol, nu știau cum să se mai mute de pe un picior pe altul și cum să-și agite brațele mai cu rost.

Mai tirziu, într-o bună noapte, René Clair avu ideea (căci filmele acestea nu erau decît reportaje ale unei idei) să adoarmă întreg Parisul printr-un aparat infernal, oprind orice mișcare și împietrind pe străzi puținii trecători. Tre-cuseră 20 de ani, zepelinul fusese înlocuit de avion, birja de automobil, iar oamenii își vorbeau acum la telefon și ascultau radioul. Dar trecuse și un război mondial, și gestul acela de liniște și nemișcare mi se păru o morală, un imens moment de reculegere prin care naivul film de odinioară se căia, își lepăda candoarea, se îmbrăca în remușcare Clair, însă, a fost de altă părere, morala lui era alta, ideea lui era o capcană, pentru că în clipa în care savantul nebun apăsă din nou pe maretă, pe străzile orașului-lumină năvăliră — cine? — oamenii lui Méliès, necugetații, neostoții, uitucii visători. Mașinile porniră și ele nebune, ascensoarele turnului Eiffel își reluară cursa, avioanele țîșniră spre cer, iar jos, în stradă, ei alergau spre treburi ca spre o Lună nevăzută.

Și atunci, o clipă, n-am putut să nu mă întreb: nu cumva cinematograful era el însuși o invenție, pe care o poți perfecționa mereu, dar pe care n-o poți inventa niciodată a doua oară?

Romulus Rusan

Teatru

„Trei frați gemeni venețieni“

Teatrul din Constanța

„Între noi doi n-a fost decît tăcere“

În ciuda titlului (un cunoscut vers din Labiș), între eroii piesei Liei Crișan nu a fost doar tăcerea. Sau, mai exact, pînă la urmă, acea șoaptă revelatoare, acel cuvînt care urma să declanșeze un eroism cotidian și-o evoluție mai mult decît cotidiană, s-a strecurat discret, pur, între personajele existente în text, copleșindu-le. Mantia aparenței a fost dată la o parte și, ca într-o piesă de I. D. Sârbu (poate ceva mai puțin tezist), am descoperit „a doua față a medaliei”. Ambiția și competența unor proiectanți de azi au învins pe parcursul intrigi, — ce-i drept, nu foarte spectaculos — boemia și superficialitatea, prejudecățile și locurile comune, cusururi nu neapărat de ieri.

Desigur, subiectul nu este inedit, personajele ne sînt familiare, problemele lor de oameni și nu doar datorită intrigii reușește piesa să intereseze publicul. Ci și datorită alternanțelor lirico-umoristice inspirate, a rafinamentului stilistic, a autenticității stărilor și personajelor. Calități care ne obligă să regretăm că debutul dramaturgic al Liei Crișan nu a avut loc, așa cum se anunțase, în urmă cu cincisprezece ani (cînd, la fostul teatru Municipal, intrase în repetiții alt text al autoarei, *Grădina cu iederă*). Însă, vorba proverbului, mai bine mai tîrziu decît niciodată...

Dar, pentru că tot am pomenit înainte de reversul medaliei, nu pot să trec cu vederea faptul că piesa nu se termină acolo unde ar trebui (am avut impresia că are trei finaluri!) și că un personaj — Horia, fiul Silviei Dragu — intervine în acțiune fără ca vreunul din noi să dorească realmente să-l cunoască...

Spectacolul realizat la Teatrul din Constanța de către regizorul Ion Maximilian a reliefat cu acuratețe și fantezie calitățile textului, oferind unei piese de debut toată atenția de care aceasta avea nevoie. Stabilind cu minuțiozitate relațiile existente între personaje, conturînd cu atenție fiecare siluetă în parte, utilizînd în mod ingenios luminile și coloana sonoră, Ion Maximilian a mai avut și meritul de-a fi alcătuit o distribuție excelentă. Distribuție care a inclus jocul modern, reținut, interior al lui Virgil Andriescu (Vlad), privirile semnificative și autopersiflarea atît de personală a Ilenei Ploscaru (Silvia Dragu), strengăria amuzantă, tonică, etalată de Aurora Simionică (Tuța), umorul sec, hazul irezistibil al lui Emil Bîrlădeanu (Uriășu), ramolismul vîoi și antrenant conceput de Zoe Caraman-Ștefan (Leopoldina Polinache) sau neastîmpărul imberb al lui Iuliu Popescu (Relu).

În două roluri nu prea vizibile, Mircea Crețu (Horia) și Manuela Matak (Manuela) nici nu au căutat să fie vizibili. Iar într-o partitură — de data aceasta gencroasă — Viorel Popescu (Nae) a reușit să depisteze doar un pretext șubred de grand-guignol (mă refer în special la prima parte a spectacolului).

Bogdan Ulmu

TEATRUL Național ne oferă, către închiderea ultimei sale stagiuni în vechile lăcașuri, o comedie tîrzie în stil italian, un exercițiu de virtuozitate a metamorfozei măștilor, *Trei frați gemeni venețieni*. Premiere românești cu această piesă au mai avut loc; printre altele, la Studioul Institutului, ca spectacol-școală pentru cunoașterea unui mod de interpretare. Autorul, Antonio Cristoforo Mattiuzzi zis Collalto, e unul din reprezentanții modești ai crepusculului commediei dell'arte în Franța, unde teatrul italian fusese ilustrat cu strălucire, aproape două secole, de actori, uluitoari, unii și autori sau chiar teoreticieni, creatori de arhetipi

printre care și farsa lui Goldoni *Doi gemeni venețieni*, adăugîndu-i un al treilea, stîrnind, ca interpret al celor trei roluri, admirația lui Garrick și a lui Goldoni însuși ce declară în *Memoriilor*: „Mi-a făcut o adevărată plăcere să-i las în seamă meritul născocirii”. Evident, în al șaptelea deceniu al secolului XVIII, proaspătul autor rivaliza respectuos, minor și fără sorți de izbîndă cu marea operă goldoniană, coborînd uneori pînă la mijloacele și chiar la estradele teatrului de bilci.

Motivul literar al confuziilor ilare provocate de gemeni e străvechi, autorul italian folosind trei frați cu felurite angarale sentimentale, pentru a-și exercita virtuțile transformiste —

oare, artistul găsește, cu un simț comic excepțional, note satirice caracteristice mai bogate decît ceea ce oferă schematica scriere, punctînd cu umor savuros răsăfătul senectuții (cu pronunția prelungită a consoanelor) sau pedanteria tînarului prea bine crescut, agîtînd un bețșor de dandy, ori firea mitocănească a circotașului corăbier. Aș spune chiar că în această triplă interpretare, aprofundată caracterologic prin efectul unei compoziții regizorale și actoricești nuanțate, se recîștigă unele elemente configurative ale mediului și relațiilor sociale ironizate și parodiate cu voluptate de vechea comedie de improvizație și pe care mai noua comedie le edulcora în fioriturile jocului formalist și ale arguției vane.

Arlechino și Scapin, servitori tradiționali, au aici un rol mai redus, sînt imblînziți și supuși cu credință, șotiile lor nu mai au ponderea de odinioară în lanțul de peripeții. Gheorghe Dinică (Arlechino) desfășoară un joc complex, de mare vitalitate, folosind un limbaj corporal sugestiv, dar masca neagră nu capătă suficientă expresivitate și-i fură nasul puternic conturat, ochii pătrunzători, sprîncenele atît de mobile pe care actorul se bizuia, esențial, în conceperea rolurilor sale. El a găsit un singur argument ilar: Arlechinul său e schiop, urcînd și coborînd scara într-un țopăit ușor și afectat de balerin accidentat la o repetiție. Lui Scapin (aici profesor de bună purtare — Gh. Calboreanu-junior) masca îi convine, acoperînd inexpresivitatea obișnuită a feței sale și concentrînd atenția asupra mișcărilor greoaie, uneori hazoase, ale trupului. În ce-l privește pe Geronte (Alexandru Georgescu) nu se poate spune dacă masca roșie, prelungă, cu linii ascuțite, nu e potrivită pentru personaj sau personajul nu e adecvat măștii; oricum, bătrînul e subinterpretat, nu se prea înțelege ce spune și fiind într-o frîngere continuă, pare alcătuit din bucăți ce nu mai apucă a se lipi. Măștile acestea își aveau rostul lor, cer un studiu special, fiindcă au unghiuri favorizante și altele defavorizante; devalorizînd mimica impun o supralicitare compensatorie a anumitor mijloace actoricești și o diminuare a altora, precum și o coordonare desăvîrșită în slujba unor efecte bine stabilite.

Că aceste efecte n-a fost vreme să fie îndeajuns cercetate o dovedește, pe de o parte, grupul de argați albi (șapte, oarecum asemănători), pe de altă parte, grupul de gardieni-negri cu fioroase ustensile represive de recuzită infernală. Tot ce fac ei e lipsit de noimă — sau n-a ajuns la înțelegerea noastră — împovărînd inutil spectacolul, încetinînd printr-un ritm agale, contrariant pentru acțiune, narația și spiritualele translații, obosînd, de la un moment dat, peste măsură, ca orice adaos flasc pe o musculatură normală.

În hanul parizian unde se întîlnesc atîția italieni numai ca să se încurce unii pe alții spre distracția noastră, mai apare o domnișoară nostimă, ca o marionetă (Silvia Popovici), o hanğiță zburdalnică și ochioasă (Rodica Popescu), o doamnă veșnic ofuscată și teribilă (Ileana Stana Ionescu — exagerîndu-și însă furiile, stăruind excesiv asupra lor), un comisar croncîntor (Damian Crișmaru) mișcăți tot timpul în stilul gimnast, punctat de glume mimice, gestice, verbale și viol cadencat, tipic montărilor lui David Esrig, unul din cei mai interesați și personali regizori contemporani. Și aici, el oferă, ajutat de excelentul scenograf I. Popescu-Udriște, un moment de teatru veritabil, de istorie teatrală recompusă cu amuzament, în convenții proprii. Iar dacă spectacolul nu are nici rigoare, nici adîncimea altora încălitate de el, — probabil fiindcă nu i-a ajuns nici textul, nici timpul, poate nici trupa — el are în schimb multă veselie, adică una din substanțele care poate asigura longevitate scenică.

Valentin Silvestru



Marin Moraru (stînga) interpretează cu brio cei „Trei frați gemeni venețieni”, în scena din fotografie unul din ei, cu logodnica (Silvia Popovici) și viitorul socru (Alexandru Georgescu)

puri: Flaminio Scala, Isabela Andreini, Biancolelli, Riccoboni, Veronese, Bertinazzi. Decăderea formulei a fost însoțită de un efort de transcriere și închegare a scenariilor și regulilor improvizației, care marcau însă manierizarea și deci dispariția aceluia teatru. Collalto peregrina prin peninsula ca militar cînd înlîni o trupă itinerantă și i se atașă. Aici îl descoperi Goldoni, ca avînd „figură frumoasă și voce frumoasă”, îl aduse la Veneția și-l ajută să debuteze pe marea scenă locală, chiar într-o piesă nouă a sa, *Teatrul Comie* — scriîndu-și un episod special. Mai tîrziu îl sprijini să se afirme la Paris, unde Collalto se dovedi un actor excelent. Rescrise unele vechi lucrări,

căci scenariul e gîndit și lucrat astfel încît cei trei frați să poată fi interpretați de un singur actor. Pe scena Naționalului, acest actor e Marin Moraru, jucînd foarte diferențiat personajele, adică un marinar bețșor și bădăran care fuge de nevasta-i focoasă, un bătrîn nătîng amoretat de hanğiță și un tînar filizon aflat în preajma fericitei căsnicii. Actorul trece iute și fără greș, cu încîntătoare disponibilitate și grozav meșteșug, de la un personaj la celălalt, arborînd cînd mîna acră și glasul răgușit al unui, cînd vorbirea țuguată și coregrafia afertă a fantelui venețian, cînd voca coșcoască și mișcările dezarticulate ale ciufutului moșneag bergamez. Dar chiar dincolo de diferențierile exteri-

Dificultățile dirijorului

EXISTĂ oare o tehnică a studiului dirijoral? Care ar fi specificul acestui studiu? Ca să răspund, aş începe cu o problemă fundamentală pentru arta dirijorală, lămurind în ce constă diferenţa între studiul dirijatului şi studiul altor discipline foarte apropiate, cum ar fi disciplinele muzicale interpretative. Problema de bază şi dificultatea de bază, prima dificultate de care se izbeşte tânărul dirijor, ar fi aceasta: orice laic crede că dirijorul ajuns în faţa orchestrei îşi începe atunci, pe viu, studiul, că pentru a începe studiul dirijatului este necesar să aibă o orchestră; or, aceasta e o quasi-naivitate! Dirijorul care apare în faţa orchestrei îşi cere cel puţin posesia tehnicii dirijorale, capacitatea de a-şi însuşi partitura şi stăpânirea mijloacelor în primul rând gestice prin care va reuşi să-şi transmită orchestrei modalitatea de interpretare în aşa fel încât orchestra să poată realiza de la bun început o execuţie suficient de cursivă. Artă dirijorului are o caracteristică prin care se deosebeşte întru totul de oricare artă şi chiar de artă cu care se învecinează, adică interpretarea muzicală. Pe cînd oricare artist are la îndemînă materialul cu care lucrează: pictorul — culorile; scriitorul — condeiul şi cuvintele; cîntăreţul — propria sa voce; pianistul, violonistul — instrumentul cu care pot studia, pe care pot încerca diferite formule, cu care se pot familiariza şi identifica; dirijorul, pentru a învăţa, este lipsit de materialul cu care lucrează — orchestra. Desigur, în preajma concertului, el lucrează cu orchestra, dar timpul, şi aşa prea scurt, nu poate fi şi nu trebuie utilizat pentru „exersarea” dirijorului, ci pentru pregătirea orchestrei. Pentru aceasta trebuie să vină el însuşi pregătit, încă dinainte de a fi luat primul contact cu orchestra. Rezultă un cerc vicios: pentru ca dirijorul să poată lucra cu orchestra trebuie să se pregătească în prealabil, dar pentru ca să se pregătească în prealabil s-ar părea că trebuie să aibă la îndemînă o orchestră!

Este lesne de închipuit că dificultăţile sporesc şi mai mult în cazul unui dirijor începător. De unde să cunoască el reacţiile (neprevăzute) ale unui grup de 80—100 de muzicieni, cum să se impună în faţa unor profesionişti cu o practică mai îndelungată decît a sa, cum să-şi coordoneze mişcările, cum să audă, cum să-şi realizeze interpretarea, cum să prevadă şi să-şi preîntîmpine greşelile? Este vorba deci de o pregătire foarte îndelungată, prealabilă apariţiei dirijorului în faţa orchestrei. Se ştie că oricare orchestră refuză să lucreze cu acei dirijori care învaţă pe spatele orchestranţilor meseria, deci oricare orchestră şi mai ales cele de azi, care au ajuns la un nivel interpretativ ridicat, sînt pretenţioase, nu vor să-şi piardă timpul, şi pe bună dreptate, cu acei dirijori ce folosesc timpul afectat repetiţiilor pentru a învăţa elementele tehnicii dirijorale sau pentru a învăţa partitura. Există o singură cale de rezolvare: tânărul dirijor va trebui să-şi înlocuiască studiul cu orchestra printr-un altul, pe care îl putem numi studiul cu sine însuşi, prin exerciţii făcute, planuite după un anumit grad de dificultate, urmînd un sistem care să ducă pînă la urmă la formarea unui adevărat şef de orchestră.

Studiul dirijatului este o disciplină foarte nouă, deşi dirijatul, am putea spune, există dintotdeauna, e vechi de cînd lumea, pentru că s-a născut odată cu cîntecul şi cîntecul odată cu omenirea. Dirijatul modern, în accepţiunea noastră, s-a născut însă tîrziu. Încă şi mai nouă este pedagogia studiului dirijoral. A trebuit înţil să se nască dirijatul modern şi abia apoi să apară problema însuşirii tehnicii şi artei dirijatului. Au început să apară diverse cărţi, prima fiind capitolul despre dirijat din manualul de instrumentaţie al lui Berlioz, apoi o scriere datorată lui Wagner şi altele mai mărunte, cuprinzînd sfaturi destul de sumare despre tactare, despre elementele dirijatului, anumite recomandări; dar nici una nu pune problema unui studiu aprofundat. Mult timp s-a crezut că dirijatul nu se învaţă, că este un har de la natură, că un dirijor sau are acest har, sau, dacă nu-l are, nu poate să se formeze ca dirijor, — legendă întreţinută şi de unii dintre dirijori care aveau la dispoziţie o orchestră prin care îşi formau tehnica şi repertoriul. Erau timpuri în care se putea face acest lucru, oamenii aveau mai multă vreme, orchestrele erau

mai răbdătoare, azi în schimb ele aşteaptă numai dirijori gata formaţi şi atunci s-a pus acut problema formării dirijorilor fără a se apela la o orchestră.

Acum aproape jumătate de veac a apărut formularea pe care am putea-o numi postulatul de bază al studiului modern al dirijatului — ea aparţine lui Hermann Scherchen — care afirma cu curaj: „Există o tehnică a dirijatului care poate fi învăţată şi studiată cit se poate de minuţios, înainte ca elevul să dirijeze pentru prima dată o orchestră”. Pe această cale au apărut apoi formulări şi mai severe: „Dirijatul se poate învăţa!” Există un „meşteşug al dirijatului”, care de la formele de bază ale tactării pînă la cele mai amănunţite şi rafinate mijloace ale gesticii poate fi şi trebuie învăţat şi stăpînit înainte ca dirijorul să-şi înceapă munca sa profesională cu orchestra. Dar aceste cerinţe foarte juste puse în faţa dirijorului începător nu însemnau totodată şi rezolvarea problemei. Trebuiau găsite căile cele mai sigure pentru formarea unor deprinderi ce se însuşesc greu, cer exerciţiu, un exerciţiu ce nu se poate face pe orchestră. În acest scop am făurit studii gradate şi o metodică riguroasă menită să formeze deprinderile necesare dirijorului în studiul cu sine însuşi.

La clasa mea am pus la dispoziţia studenţilor aceste exerciţii gradate şi în studiu se dovedeşte că ele sînt eficace, că au o ordine firească, logică. Cel care învaţă cu el însuşi trebuie să ştie şi cum să înveţe, să ştie şi să poată în fiecare moment de studiu, de deprindere a unui exerciţiu sau altul, de făurire a unei deprinderi sau a alteia, să se autoverifice. Dacă studentul nu e extrem de atent cu sine din prima clipă există riscul ca, odată ajuns în faţa orchestrei, măruntelile greşeli neglijate să se arate mai tîrziu mari şi grave.

Nu e suficient să vii în faţa orchestrei avînd impresia că poţi constata fără nici o prealabilă pregătire greşelile, abaterile sau accidentele întîmplătoare. Am pentru această situaţie o comparaţie pe care o amintesc din cînd în cînd studenţilor mei: prin ce s-a deosebit Napoleon ca strateg de generali; timpului său? Prin simplul fapt că ştia să studieze, să vadă o situaţie de luptă pe o hartă, ştia să studieze condiţiile tactice, le privea din toate punctele de vedere, cîntărindu-le sub toate aspectele şi prevenind o serie întreagă de situaţii „cheie”. Adeseori îşi surprindea adversarii prin rapiditatea cu care răspundea oricărui schimbări de tactici, pe care însă Napoleon le întrevădea ca posibile cu mult înainte. Dar pînă a ajunge la o asemenea virtuozitate a prevenirii şi previziunii dirijorul începător trebuie să ştie să folosească cu prudenţă autocontrolul. Principiul studiului este tocmai separarea dificultăţilor, pentru a se putea autocontrola să nu urmăreşti decît una, cel

mult două probleme, chiar dacă dirijatul pune nu una, două, ci sute de probleme, dintre care amintesc doar pe cea de disciplinare a gestului, a memoriei, a gîndirii, a studiului partiturii, a urechii, a auzului armonic, a concentrării ş.a. Nu există posibilitatea autocontrolului din primul ceas, decît dacă studentul, nepierzînd din vedere ansamblul problemelor, va şti în fiecare moment să urmărească o problemă esenţială, o verigă importantă din lanţul respectiv. Problemele sînt fără doar şi poate în lanţ, dar el trebuie să ştie în fiecare moment la ce verigă a ajuns şi ce anume urmăreşte. De aceea găsesc foarte important ca înainte de a explica în ce constă formarea controlului orchestrei sau a autocontrolului să mintesc de citeva din verigile pe care trebuie să le înădească un şef de orchestră în studiul său, verigi de care depinde şi autocontrolul.

Pentru ca un student să înceapă studiul dirijatului trebuie să ştie o serie întreagă de lucruri. Ar fi inutil să înceapă dirijatul dacă nu are anumite date despre muzică, ce nu se mai reiau la clasa de dirijat, să posede cel puţin un instrument, dacă nu chiar două: ideal ar fi să ştie foarte bine pianul şi vioara, sau un alt instrument al orchestrei pe care să-l cunoască în aşa fel încît să poată cînta multumitor într-o formaţie camerală sau orchestrală. Desigur îşi pierde vremea studentul care nu ştie solfegiu, dar asupra solfegiului voi mai reveni cu altă ocazie, solfegiul fiind o problemă acută ce aparţine de viitorul educaţiei noastre estetice muzicale. De asemenea, viitorul dirijor trebuie să ştie, înainte de a începe studiul dirijoral, armonia, istoria muzicii şi să manifeste oarecare talent la compoziţie, astfel ca, paralel cu studiul dirijatului, chiar dacă nu va deveni compozitor, să ajungă a scrie destul de bine o fugă, un allegro de sonată, o simfonie, un quartet şi mai ales să orchestreze cu cea mai deplină competenţă.

Deci aceasta este baza, de aici se porneşte şi chiar de la început studentul este examinat la aceste discipline. În ceea ce priveşte studiul propriu-zis al dirijatului, prima etapă pe care trebuie să o parcurgă dirijorul începător constă din absolvirea cerinţei de a realiza ceea ce numesc eu „funcţia de conducere”; va trebui deci să-şi dovedească la început nu toate capacităţile de dirijor, ci numai una, care este de bază, căci de la ea se porneşte, adică să dea dovadă că poate fi un bun conducător. Insuşi gestul dirijoral începe prin a conduce; nu poţi să faci dirijat dacă nu te arăţi a fi un foarte bun conducător şi la asta adaug că pentru a fi un bun conducător trebuie să demonstrezi că eşti un bun executant.

Constantin Bugeanu

Recitalul de pian VICTORIA PETRI



SONATELE lui Beethoven sînt poate mai interesante decît compoziţiile unui gen superior din punct de vedere tehnic, în sensul că ne dau posibilitatea de a gusta şi cerceta un document psihologic de prim ordin. Beethoven a fost înainte de toate un pianist. Interpretate de tîrziu pianistă Victoria Petri, Sonatele op. 31, 110, op. 78, în special, ne-au confirmat ideea pe care o aveam că această muziciană este de o sensibilitate şi de un tumult sufleteş. Ce se pot reflecta în Beethoven, care o ajută să se regăsească. O tehnică din ce în ce mai evoluată, o înţelegere a muzicii, a frîmintărilor sufleteşti cum numai un pianist autentic le poate transmite, o dăruire fără margini pianului şi autorului, au încîntat auditorul, care a răsplătit cu aplauze spontane şi sincere pe tîrziu interpretă.

A. B.

Remus Tzincoca

DE LA George Georgescu şi Constantin Silvestri la Ionel Perlea şi Sergiu Celibidache, România a lansat în ultimele decenii, în orbita valorilor internaţionale, dirijori de clasă, la cota marilor noastre tradiţii.

Zilele acestea, iubitorii de artă din Bucureşti şi Cluj s-au întîlnit cu Remus Tzincoca, unul dintre şefii de orchestră care după temeinice studii făcute la Iaşi şi-a ilustrat forţele în citeva din centrele muzicale ale lumii.

De la primele măsuri, Remus Tzincoca demonstrează datele unei incontestabile înzestrări dirijorale: excepţional simţ ritmic, gestică expresivă, capacitatea de a solicita ansamblului o riguroasă respectare a conceptului interpretativ.

În întîlnirea cu publicul bucureştean, Remus Tzincoca ne-a propus trei dintre capodoperele literaturii muzicale: marea *Simfonie în Do major* de Schubert, *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Alban Berg (solistă Wanda Wilkomirska — una din marile reprezentante ale artei poloneze) şi *Suita a II-a* de George Enescu.

La pupitrul, dirijorul a vădit înainte de toate o adîncă cunoaştere a tuturor izvoarelor celor trei lucrări programate: a conduce fără partitură reprezintă nu numai o performanţă de memorizare, ci rezultatul unei pregătiri, al unui efort, al unor elaborări în amănunt, vizibile în fiecare din momentele interpretării.

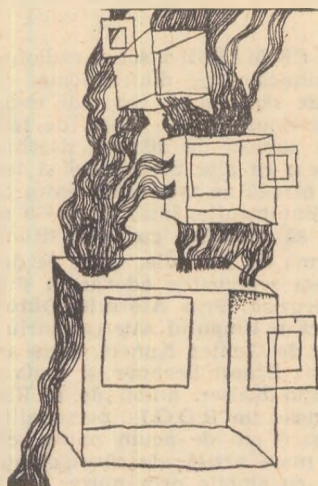
Remus Tzincoca este un profesionist de clasă şi temeinica artă însuşită la Conservatoarele din Iaşi şi Paris, experienţa căpătată în sălile de concert din Paris, Londra, New York, Cleveland îşi spune cuvîntul în fiecare indicaţie.

Remus Tzincoca dirijează fără umbră de spectaculozitate, cu o gestică simplă, dar mîna sa sculptează în spaţiu, pătrunde în toate desigurile muzicii. Momente de unică vibraţie am reîntîlnit în pulsaţiile suitei neoclase a lui Enescu.

Şi chiar dacă în unele secvenţe am putut să fim nemulţumiţi de sonoritatea suflătorilor de alamă, care au depăşit „pragurile” Ateneului, Remus Tzincoca reconstruieşte moment cu moment întreaga partitură cu putere de convingere, convingere care animă orchestra şi transformă 100 de instrumentişti într-un singur instrument.

Concertele Filarmonicii din Bucureşti au fost, prin arta lui Remus Tzincoca, momente de calitate în ansamblul stagiunii şi am fi bucuroşi să-l mai ascultăm pe dirijorul care este în prezent titular al unei catedre a Conservatorului din Montreal.

Iosif Sava



Radio Televiziune

Radio

Invitații

● NU s-au instalat încă toate difuzoarele pe plajile Mării Negre, dar emisiunile programului **Radio-Vacanța** se pot auzi (tranzistoarele funcționează conștiincios, în vîlul valurilor). Multă, multă muzică — ușoară și populară —, buletine de știri, agenda evenimentelor culturale și sportive de pe litoral (informațiile revin, traduse în patru limbi) și chiar relatări prețioase — deși rodajul reporterilor nu s-a încheiat încă — ale manifestărilor locale: sărbătorirea, la Sala sporturilor din Constanța a 25 de ani de la înființarea primelor brigăzi de muncă patriotică, de exemplu.

● **PROBABIL** că așa e practic: după o ediție a **Revistei literare radio**, alcătuită ca o dezbatere a unei idei, a unei singure probleme (critica literară, poezia tinerilor), să urmeze una sau două transmisiuni-mosaic, de reflectare a vieții imediate, prin notații generalizatoare, prin reportaje lirice și interviuri, emisiuni ce reliefează deopotrivă aniversările istorice și culturale.

● **20 de minute în tovărășia unor creatori populari**, așa se subintitula, săptămîna trecută, emisiunea **Miorița**. În acest răstimp am străbătut (alături de George Antofi) țara, ascultîndu-l pe tehnicianul arădean ce ne cînta melodii din folclorul mai vechi și mai nou, însoțindu-l pe sculptorul din Sighetul Marmatiei, ori descifrînd, într-un sat din Vrancea, povestea „ciobanului care și-a pierdut oile”. O invitație la drumetie, un prilej de a cunoaște numeroasele talente ale oamenilor simpli.

● „**POSTA*** rubricii **De toate pentru toți** încerca o reeditare a **Postei vesele**. Dar, citit ori nu de „copilul Cosma Brașoveanu”, textul nu dobîndea nici autentice valente satirice, nici viçoarea comentariului direct asupra unei întîmplări reale. Am controlat această impresie, audiind la un interval de numai o oră **Posta veselă** (care, mai scurtă parcă, decît de obicei, își păstra totuși alura sa aparte).

● **DEOSEBIT** de utile sînt comentariile, prefetele difuzate în **Viața cărților**: volumele de publicistică și poezie, de critică și proză, importante traducerii din tezaurul universal sînt prezentate cu promptitudine, sînt recomandate cititorilor. Uneori o editură sau un scriitor își anunță proiectele; iubitorii literaturii sînt avertizați, așteaptă astfel cu și mai mult interes viitoarele apariții.

A. C.

Covoare zburătoare

● La o expoziție internațională de tapisserie Ana Lupaș a primit o medalie de aur. Amănuntul acesta nu l-am aflat din presă, ci de la TV. Deci Ana Lupaș; o fată foarte tînără de la Cluj, modestă, cum spunea Ruxandra Nădejde, ca un copil cumințit, cu o mindrie voioasă a trăirii prietenești în privire, dîndu-ne din depărtare iluzia unei înțelegeri comune și a unei simpatii spontane.

Filmul (nu se știe de cine realizat, căci TV are acest tic generalizat la toate emisiunile: de a nu trece pe generic numele tuturor realizatorilor) ne-a arătat nîmile artistei aruncînd în larba unui parc covoare zburătoare, covoare colorate pentru călătorii pe spinările norilor, covoare făcute din cea mai frumoasă dintre materii: lînă. Mîinile artistei, mîini precise, reci, nervoase, păreau scoase din mirosul tare al unei căruțe adormite de drum. Și tot din aceste mîini a răsărit deodată o coadă fabuloasă de zeci de metri, coadă care preceda un animal fantastic care umplea tot aerul. Și atîția copii prăvăliți pe sensurile cozii colorate, prinși ca niște prăzi dulci în mușchii tari ai șarpelui de poveste. Și tot darul minții, al văzului, al auzului artistei a născocit Prometei, niște uriași pălănjeni suspendați în colțurile casei noastre, pentru reamintire.

Ana Lupaș face o tapisserie în mișcare, ceva fermecător, ceva din care răsare din viziunea lor jocul și melancolia.

● Ne-a interesat, chiar bucurat, vederea poetului Pierre Emmanuel intervievat de Viorel Grecu. Poetul francez atît de profund, și atît de sincer, un adevărat mare artist obsedat de arta sa. Am reținut pentru noi: știința și tehnica vor să elucideze realul, arta vrea să-l glorifice, să-l facă etern.

● Teleenciclopedia continuă să fie una din cele mai bune emisiuni.

Filmul despre Sahara ne-a dat cludate dorințe: să încercăm să suportăm natura, s-o încoronăm cu această încercare, să privim pămîntul nostru în legătură cu ceea ce stă cu mult deasupra și în afara trupului nostru. Și gîndul că acei care trăiesc foarte greu iubesc cel mai mult viața. Ce ar putea să-i placă mai mult omului decît o simplă dovadă că e la fel de puternic precum deșertul, la fel de vast și de cumplit. Și precum un împărat care știe că nu se poate încorona singur și caută popoare, tot astfel și deșertului îi trebuie acei oameni și acele cămîle ca reliefurile unei coroane sculptoare.

● Și tot la Teleenciclenie, un serial despre gag, din care deducem că frumoasă este viața, sau a fost, cu multe catastrofe mici pe minut. Mișcare, conflicte și vederea unor oameni plecați pe cealaltă parte a pămîntului de zeci de ani. Marele Keaton cu chip impenetrabil, și între timp lumea care s-a schimbat, dar el a rămas viu și zice din film: hai să facem asta! De pildă, să luăm un tren, mai mult trăsuri vechi, și să-l aruncăm pe niște șine desenate de Dali, adică niște șine de fier care se înmoale, să fie totul imposibil, și un măgar tocmai să pască larba dintre șine, și din pricina unui om încurcat între roți să nu pornească trenul. Astfel îți vine să te arunci de gîtul locomotivei, să-i mîngîi alămurile vechi și să zici că noi nu îndrăznim să facem gaguri căci noi nu luăm în seamă prețul uriaș al nimicurilor trecătoare.

Gabriela Melinescu

=====

Adina Popescu și Octavian Cotesco într-o scenă din piesa „Băieții de la colțul străzii” de Dumitru Drăgan, adaptare pentru TV de Petru Popescu, spectacol prezentat de Televiziune în cadrul emisiunii de teatru

Foto: Vasile Blendea



DUMINICĂ SEARA

● ÎN CE MĂSURĂ seara radiofonică de duminică este, dintre toate cele șapte ale săptămîinii, cea mai indicată să programeze două piese de teatru, lată un subiect de discuție deschis, și așa regreta ca alte preocupări și tentații să-i atragă pe ascultători între orele 19-21. Sînt menite, însă, sincerele mele regrete să modifice cu ceva situația?

În urmă cu zece zile, seara de duminică ne-a rezervat o adevărată și plăcută surpriză. Prin **Albrecht Dürer — o flacăra a timpului său** (scenariu radiofonic de Gunter Kunert, regia artistică Fritz Ernest Fechner și regia tehnică Jutta Kaiser, ambii de la Radio-difuziunea din R.D.G.), personalitatea unui mare om de acum patru secole, a unui mare artist, ale cărui creații le căutam cu emoție prin muzee și albume, a revenit în actualitatea conștiinței noastre. Interesantă maniera prin care autorii au reconstituit ultimii ani

de viață ai pictorului, preferînd literaturizării un scenariu-document, ce a alăturat, într-o succesiune prin ea însăși semnificativă, fragmente de corespondență, jurnal sau memorii. Sigur că lista referințelor ar fi putut fi mai bogată, implicînd scrieri din aceeași epocă, precum acele atît de moderne meditații despre artă pe care Dürer le include în **Tratatul asupra proporțiilor corpului omenesc**, implinind, apoi, și alte aprecieri ale contemporanilor. Ca acelea pe care Erasmus (două portrete ale marelui umanist realizate de Dürer în 1520 și 1526 se află la Louvre și în Cabinetul de stampe din Berlin) le face în **Dialog asupra pronunției limbii grecești și latine**: „La fel ca și muzicienii versați în arta lor, care pronunță cu mare finețe chiar cînd nu cîntă, la fel, acela ale cărui degete sînt experte să facă linii de orice formă, trasează literele cu

mai multă suplețe. Dacă dorești o informație mai precisă și mai exactă asupra acestui subiect, există cartea lui Albrecht Dürer, scrisă în germană, e adevărat, dar scrisă cu mare știință”.

De cu totul altă factură, surpriză nu mai puțin adevărată și plăcută, a fost și **Colegi de birou** de Braghinschi și Riazanov (regia Ion Vova), transmisă după o săptămînă, tot duminică seara, comedie contemporană pe tema imblinzirii oricărei femei — cit de scorpie — prin dragoste. La 36 de ani, directoarea unui centru de statistică devine, astfel, din „Pupăză”, „Julietta”, evoluînd de la eticheta poreclei la cea a mitului spre uimirea și bucuria tuturor, în primul rînd a ei însăși. Bună interpretarea protagoniștilor Ileana Stana Ionescu și St. Mihăilescu-Brăila, excelentă Mariana Mihuț în rolul unei secretare plină de haz care dă lecții de mers și sfaturi de modă, care comentează prin telefon toate certurile și iubirile locale și care sfîrșește prin a se căsători (în piesă) cu un cineast de la „Mosfilm”.

Ioana Mălin

Telecinema

Frații de cinema

● **VIAȚA** mea de spectator s-a schimbat în acea zi. Destinul meu de spectator s-a modificat tot atunci. Am auzit-o cu urechile mele, am văzut-o cu ochii mei — rareori în viață poți auzi cu urechile tale cum îți se modifică destinul, un scrișnet enorm al întregii ființe, al tuturor catargelor. Rareori poți vedea cu ochii tăi un asemenea fenomen boreal, mai ales după ce ani de zile te-ai lăsat purtat de obsesia celui aviator francez din Spania pentru care doar moartea poate da omului dimensiunea unui destin. Nu-i adevărat. Nu-i totdeauna adevărat. Nu murisem, ieșeam doar dintr-o sală de cinema și purtam în suflet convingerea că începînd de azi viața mea de spectator va fi alta. Și a și fost alta.

Truffaut susține că lui i-a schimbat viața **Cetățeanul Kane...** Mie — Godard, Jean Luc Cinéma — după ce o lua pe Anna Karina — să vadă **Ioana d'Arc** a lui Dreyer și o pune să plîngă acolo, în întuneric — o aducea într-un cafê să stea de vorbă cu Brice Parain și filma tot ce filosoful spunea acestei fete neștiutoare, de la **Cei trei mușchetari** pînă la Kant. Brice Parain mi s-a părut în acel film alfa și omega unei noi vieți, unui nou ochi, dumnezeu știe de ce. Poate fiindcă abolea dintr-o dată scenariul, dialogurile și eroul de altădată, o întreagă tehnică de Rudolf Valentino. Brice Parain al lui Godard a fost Rudolf Valentino al meu, fiindcă el mi-a dat cel mai acut senzația amețitoare că începînd cu acest cinema, începînd din acea zi și în fiecare zi, la matineu și seara, Rudolf Valentino poate fi pentru mine Schileru, sau Bogza, sau Paul, sau Raicu, sau Mugur, sau Dimov, sau Nichita, după cum vreau să filmez în acea zi.

Ei, și mai cu seamă ei, — numiți pentru uzul public și al rațiunii „noul val francez” — mi-au transformat viața de cinefil în viață propriu-zisă. Ei, și mai ales ei, mi-au redat vechea credință cernîșevskiană după care frumosul, deci cinema-ul, e viața, deci o altă ordine a vieții, o altă ordine a imaginii, deci a decupajului. Ei mi-au dat noul fanatism de a șterge orice graniță dintre un film și existența mea banală de pe Bălcescu, de a lua această existență pentru a o privi drept în ochi ca pe Bogart și invers, de a privi fiecare Bogart ca pe o aventură personală la „Alimentara”. Ei ne-au insuflat noua nebunie donquijotescă de a lua fiecare film, deci un fapt de cultură, drept o măreață peripeție personală, cu implicații — în acea zi — pînă la plata impozitului pe morile tale de vînt. Ei ne-au dat exaltarea frumoasă de a crede că un film poate schimba viața unui om cît o carte, cît Eisenstein, cît Renoir, cît Moromete. Ei ne-au inoculat ideea, mult prea dificilă pentru a-i putea face față zilnic, dar foarte stoică (vezi stoicii greci: „nu considera importante decît lucrurile care țin de tine”), de a judeca fiecare lucru, deci fiecare film, deci lumea, în funcție de ceea ce îți s-a întîmplat azi pe stradă, căci cinema-ul asta e, întîi și întîi: ce îți s-a întîmplat azi în lume și deci pe stradă, și abia după aceea Bette Davis cu Jean Gabin în rolul principal. Ei au fundamentat credința smîntîită și neclintită că cinema-ul nu e un spectacol al lumii, ci o fraternitate cu lumea.

Am fost deci frate cu ei, ani de zile. Frați de cinema, deci frați de sînge. Am ris și am plîns cu ei, ca în romanele de doi bani. Am avut excesele lor, orgoliile lor, stupiditățile lor, dogmele lor și, ca atare, eșecurile lor. Dar nu-i pot părăsi nici măcar azi cînd valul lor e de mult spumă și nor, și chiar ei nu mai știu nimic unii de alții, renegîndu-se și devorîndu-se cu indiferență. Chiar și acum, cu acel fanatism tînăr și neblazat de Fabrice la Waterloo, eu îi apăr cu strigăt mare în sufletul meu, eu strig în tăcere și perfect ridicol, precum că noul val francez a fost o superbă aventură, firește lirică, firește intelectuală, că la urma urmei în artă nu există eșec, ci doar bătălii neîncheiate, niciodată ispășite, și cînd îi vîd citați și intrați definitiv în istoria filmului sonor o lacrimă lungă și incoruptibilă îmi curge pe obraz, ca Annei Karina la **Ioana** lui Dreyer.

Radu Cossașu

*) Sîmbăta trecută, la **Istoria filmului sonor** — cea mai vie, cea mai naivă, cea mai veselă, cea mai inspirată, cea mai stingace, cea mai asociativă și cea mai fermecătoare lecție din tot „cursul”, cu Nicolae Oprețescu și Viorica Bucur, în rolurile principale...

Ochiul magic

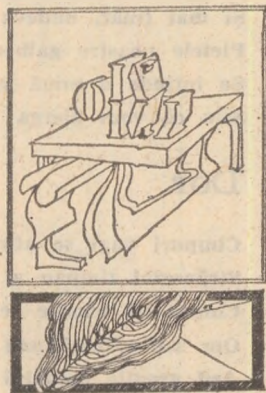
Precizări

● În „România literară” 23/7. VI. 73 Ion Biberi prezintă pe larg, elogios și competent romanul **Ionel Fortunat** de Marco Brociner, publicat în revista „Über Land und Meer” (nr. 11—36/1889) considerându-l un „documentar necunoscut asupra vieții sociale românești”. În acest articol s-au strecurat însă erori și omisiuni:

— **Nunta din Văleni** nu este titlul românesc al piesei **Sinflet** (Potopul — 1893), prelucrare a romanului **Radu Gleva** (1891) de Brociner, ci traducerea titlului **Die Hochzeit von Văleni** (1889; 1891), versiunea scenică tocmai a romanului **Ionel Fortunat**, scrisă în colaborare cu reputatul dramaturg austriac **Ludwig Ganghofer** (1855—1920). Piesa s-a bucurat de un mare succes, fiind reprezentată de 78 de ori pe scena lui „Volkstheater” din Viena, a fost tradusă în 1911 în limba cehă, constituind baza libretului operei **Bojarova svatba** (1943) de Karel Weiss, reprezentată la Praga;

— scrierile lui M. Brociner (Iasi, 8. X. 1852 — Viena 12. IV. 1942), dedi-

cate redării realităților românești, nu se reduc la **Sanda** (1883), la **Ionel Fortunat** și **Radu Gleva** (cu versiunile dramatice respective) și la **Das Volk steht auf!** (Poporul se ridică, roman pe marginea evenimentelor din 1907, 1911). Amintesc năvălele, cuprinse în volumele **Aus zwei Zonen**, **rumänische Kulturbilder** und **novellistische Skiz-**



zen (Din două zone, scene din viața culturală românească și schițe năvălești, 1880; 1883) **In ewiger Nacht** — **Die Doppelverlobung** (În noaptea veșnică — Logodna dublă, 1897) și **Im Banne der Leidenschaft** — **Florică** (Sub imperiul pa-

siunii — **Florica**, 1898), dar mai ales schițele satirice din **Aus der Tragikomödie des Lebens** (Din tragi-comedia vieții, 1890), **Dr. Hamlet und anderes** (Dr. Hamlet și altele, 1891) și **Rauschgold** (Aurul beției, 1893), în care apare în diferite ipostaze, în majoritate comice, **Alexandru Bobrică**, redactor la „Bomba”, un Cațavencu evident mai palid;

— merituoasa prezentare a lui I. Biberi nu constituie totuși „descoperirea... unui roman documentar necunoscut”, considerind că nr. 4, aprilie 1972, al revistei bucureștene „Volk und Kultur” a publicat un studiu asupra vieții și operei lui M. Brociner, și că în editura „Kriterion” a apărut recent volumul **Eine Hochzeit mit Hindernissen und andere humoristische Erzählungen** (O nuntă cu obstacole și alte povestiri umoristice, Buc., 1972), postfațată de subsemnatul și cuprinzând și date succinate despre **Ionel Fortunat**, ecou literar al răcoalelor țărănești din 1888.

În lumina celor de mai sus, rezultă cit de puțin se știe îndeobște despre literatura noastră, scrisă în limba germană în secolul al 19-lea și care nu poate fi redusă la dulce-găriile semnate de **Carmen-Sylva**. Un adevărat tezaur de scrieri originale și traduceri din literatura română se găsește, de pildă, în coloanele lui „Bukarester Tagblatt”, redactat de M. Brociner din 1881 și până în 1887, când s-a mutat la Viena. Literatura pașoptistă înfloarește în „Bukurester deutsche Zeitung” (1845 ff.), cea republicană în „Die Epoche” (Buc. 1868 ff.). Încă din 1869 „Bukurester Hauskalender” prezintă **Ciocoii vechi și noi** în prelucrarea germană din pana lui **Theochar Alexi** (1843—1907). În acest domeniu se impun studii,

reeditări, traduceri, între care cea a lui **Ionel Fortunat**, preconizată de I. Biberi.

Heinz STĂNESCU

Primim

Tovarășe director,

În „România literară” nr. 19 în rubrica „Ochiul magic” sintem citați că nu ne-am învrednicit să alcătuim și să susținem o publicație de tip ANALE. Vă trimitem seria a II-a a volumelor editate în anul 1972.

Totodată vă informăm că a III-a serie se află sub tipar la întreprinderea poligrafică Bacău. Cu toată stima.

Conf. dr. **Mihai MERFEA**
rector al Institutului pedagogic de 3 ani Bacău

Nota redacției

Nota critică din nr. 19 al revistei noastre, saluând apariția recentă a **Analelor Universității din Craiova**, semnală faptul că alte centre universitare, între care și **Bacău**, deși beneficiază de „cadre tinere care... ar realiza studii și cercetări, articole demne de toată lauda” nu au încă „o publicație corespunzătoare” care să lase „o bună impresie”. Deci nu existența **Analelor** constituia obiectul îndoeleii noastre, ci calitatea lor.



● Cu tot tatăl de care dispui, te simți uneori orfan de un tutore blind și înțelept.

● Lumina e mortarul care ne ține; iată de ce, noaptea, ne cam surpăm.

● În comparație cu arta pe care o slujesc, matematica era o indeletnicie austeră și ordonată; îmi amintesc că fiecare număr era numerotat.

● La fel de bine putem să inversăm porțile și portarii și să jucăm pe autogoluri.

● Vai, ce lefțin scapi dacă, pus să alegi între bani și viață, cedezi boțului contravaloarea vieții.

● Abia intercalându-te între cei ce fug de mediocritate ai ocazia să rămii ultimul.

● Nu-mi trebuie a-vuții: să chicotesc, baremi, cind mă va lua dracul fără zestre.

● Nu știm încă dacă picioarele din față ale strămoșului găinii s-au transformat în aripi, sau ariile din spate — în picioare.

● Există, la hering, un anume simț de conservare în ulei?

● În urma semănătorului de grăunțe, doamne, cite ciori afirmă că deminează!

● La fel de bine ne-am putea și noi cruci privindu-i: în definitiv, „vechea generație” e „noua generație” de bătrini.

● Desigur, acul busolei indică ferm și categoric: nord! Asta nu înseamnă că nu trebuie să te orientezi...

Tudor VASILIU

PESCUITORUL DE PERLE

IN SFIRȘIT,
PEȘTI S-AU HOTĂRÎT
SĂ ÎNTOARCE!

● O SCRISOARE a doctorului J. R. Coman din Rimnicu-Sărat se ocupă de comentariile noastre referitoare la definițiile verbale a inota. Din curiozitate — spune d-sa — „căutat-am pe loc în dicționarele mele” definiția cu pricina.

„Și — continuă cititorul nostru — găsit-am următoarele:

Larousse 1925: A se susține și a înainta pe apă prin mișcările unor anumite părți ale corpului;

Candrea 1931: A pluti, a înainta culcat pe suprafața apei, făcând anumite mișcări cu minile și picioarele.

Larousse elementaire 1967: A se susține și a înainta pe apă prin mișcarea brațelor și a picioarelor.

Și cititorul nostru conchide:

„Deci toate sînt deficitare ca și în Dicționarul limbii române moderne și Micul dicționar enciclopedic 1973”.

Observ că, din cele trei definiții citate, cea mai veche nu este chiar atât de deficitară. Da, înotul se face cu ajutorul mișcărilor unor anume părți ale corpului. Am fi gata s-o declarăm perfectă, dacă această definiție n-ar omite felul de a înota al moluștelor cefalopode, cum se va vedea îndată.

Dar criticii noștri ar putea crede că amabilul nostru corespondent din Rimnicu-Sărat, citind aceste vechi definiții, ar avea aerul că dojeneste

intervenția noastră. Un fel de: „De ce înfierăși d-ta dicționarele noastre actuale pentru o definiție care se găsește aldăma în vechi dicționare de mare prestigiu?” Nici vorbă de așa ceva. D-rul Coman are, dimpotrivă, vorbe bune la adresa comentariului nostru (pentru care, firește, mulțumim frumos). D-sa știe, desigur, că vechile păcate nu pot scuza pe cele noi. Altfel de nemulțumire are d-sa. Zice:

„Noi așteptam să ne dați definiția dv. a cuvintului, dar nu ne-ați dat-o. Iată o definiție pentru satisfacerea dv., care se conformează perfect comentariului făcut asupra verbului a înota în nr. 21 din **România literară**”.

Pină a reproduce definiția cea nouă, îngăduit fie-mi a mai observa că nu e vorba de satisfacerea mea. O definiție trebuie să fie satisfăcătoare pentru toată lumea. Și să fie completă, chiar dacă va fi silită să fie mai lungă. Acum noua definiție;

„**Larousse 1973:** A se susține și a înainta pe sau în apă, fie prin mișcări ale membrilor (oni) sau cu ajutorul înotoarelor (pești), fie prin expulzare de apă (caracalță), fie prin ondulații (serpi acvatici)”.

Correspondentul nostru încheie glumind: „Putem să jurăm că autorii **Larousse**-ului pe 1973 au fost inspirați de observațiile lingvistice, din trecut, ale dv. ceea ce dicționaristii noștri nu au făcut-o”.

Doctorul Coman se înalță amarnic. Nu obser-

vațiile noastre... etc. au determinat noua definiție completă. Din surse demne de încredere am aflat că peștii francezi (ca și celelalte viețuitoare) — mai conștienți de drepturile lor decât peștii apelor noastre, în ciuda faptului că, de pildă, crapul românesc la țacălie e mult mai savuros decât alții — au trimis redacției **Larousse**-ului vehemente scrisori de protest, care n-au putut să nu fie luate în considerație. Așa stau lucrurile și nu altfel.

UNDE-I LICORNUL?

● DIN NOU trebuie să cităm romanta: „E mult de-atunci...”. Observasem aici că pentru ilustrația paginii a 4-a a copertei la **Scrisori de Van Gogh**, vol. I, ni se dădea explicația **Omul cu pipa**. Numai că pipa nu se vedea nicăieri. Fiindcă nu era reproducut autoportretul care poartă titlul **Omul cu pipa**, ci **Autoportret în fața șevaletului**.

În aceeași excelentă colecție — „**Biblioteca de artă**” (Biografii, Memorii, Eseuri.) a Ed. Meridiane — a apărut recent **Rafael**-ul lui **Remo Branca**. Pe pag. a 4-a ni se dă indicația că pe copertă e reproducă pinza **Doamna cu licornul**. Te întorci la copertă. Te uiți, vezi „**Doamna**”. Dar licornul — ia-l de unde nu-l. În indicația de pe pag. a 4-a lipsește un detaliu: că reproducerea e detaliu, cum se zice în specialitate, adică: reproducerea nu e integrală.

Integral regretabil...

Profesorul HADDOCK

TIMPURI VECHI METODE ÎNVECHITE...



Aspiratorul de praf „JUNIOR” destinat uzului casnic poate fi utilizat, datorită gabaritului redus, și la încăperile mici.

● Este portabil și ușor de deplasat.
● Manipularea se face cu mare ușurință.
● Operațiunile de curățire cu aspiratorul „JUNIOR” se realizează într-un timp redus și cu minimum de efort fizic.

● Consum de energie electrică numai 0,10 lei pe oră.
Prețul de vânzare: 520 lei; poate fi cumpărat și cu plata în rate lunare.

Poșta redacției

PROZĂ

G. OSTROVEANU: Da, e un lucru mai rotund, mai consistent, dar dimensiunile lui depășesc considerabil spațiul nostru de-aici. Să vedem ce vom putea face. (Ar fi mai simplu dacă ne-ați trimite un text de mai mică întindere, compatibil cu pagina „Atelierului literar”).

J. BĂILEȘTEANU: Aceleași calități știute, dar și aceleași neajunsuri. În primul rând, pecetea moromețiană, mergând până la parafrază și pastişe.

MANUELA SORAN: Ar putea fi ceva, dar vocile se amestecă, devin confuze, neidentificabile. Reveniți (cu lucruri mai clare).

TITUS SUCIU: Sint reale perspective; ar fi de semnalat unele insistențe descriptive, unele nesiguranțe (inadecvări) de limbaj, de stil. Să vedem ce mai urmează.

GEORGE VLAD: Aglomerarea de vorbe, rău conduse, incalcate, face aproape imposibilă urmărirea întâmplărilor. E un balast uriaș care trebuie înlăturat.

ANGHEL SERGIU: Aceleași însușiri, manifestate parțial, dispart, întregul nereușind să „opereze” (deși, teoretic, ideea nu e lipsită de semnificații și de șanse literare). Scrisoarea n-am putut-o descifra.

I. DERȘIDAN: E vorba de un roman de proporții, asupra căruia e mai potrivit să-și spună părerea redacției editorilor. În privința versurilor, nimic nou.

R.M.I.: „Cel plecat” ar fi putut fi interesant, dar, treptat, sobrietatea și precizia primelor pagini se pierd, lăsând loc unei maniere parodice, unor imixțiuni (dubios) lirice, unor situații ușor forțate, cam expediate, insuficient motivate (în final). Veți găsi, desigur, căile de remediere, de omogenizare.

VASILE VASILE: Confirmări ale unor însușiri cunoscute, dar și ale unor neglijențe de amănunt și finisare. Fragmentele nu prea au independență, degajând prea multe semne de întrebare; în plus, unele pasaje cam „tari” (care, în întinderea unei cărți, probabil roman, se sprijină pe conjuncturile, explicațiile și fluxul epic al întregului), așa, decupate, cum ni le prezentati, nu prea au șanse să vadă lumina tiparului. Dati-ne o povestire încheiată, de sine stătătoare, ca să ne putem îndeplini promisiunea (e mai important decât „misterul pseudonimului” și chiar decât limitele stricte, implacabile, ale autorității sale în privința „regimurilor pentru debutanți”). Descurajarea, de altfel n-are rost — *ars longa*.

ANONIMUL VENETIAN: Nu e rău ce se petrece în paginile dv. (mai ales în „Făt Frumos”), adiate de o undă lirică uneori convingătoare, chiar dacă pe alocuri elanul metaforic se cere strunit, îndepărtat de

Tren

Se albesc copacii pe marginea căii ferate
De atâtea duceri, de atâtea întoarceri cite sint
Ca printr-o sită se vede în zarea cimpiei
Inginarea ploii alergând pe pământ
Curată liniște aduce între oameni călătoria
Parcă prin tăcerea trenului se aud
Dorul de poeni, de munți, de orașe
Dorul de lacurile din care ieși ud
Necunoscute gări în care bate
Noaptea în trupul ceasului neoprit
Casa în mijlocul unor cimpii neuscate
Și tu, așteptându-mă la nesfârșit.

Virsta

Păsările orașului au neobosite aripi și calde
O lumină văratecă le-mpresoară fiecare sul
Când cutreieri tinăr străzile neumbrate
Îți ating umărul pe furiș
Cum se zbat în plasa aerului, cum se înecă
Până în marginea minții o simți prin eter
Între acoperișuri și turle lucește o mare
Ies păsări din clopote și se-aruncă în cer
Peste parcuri filiiie pinza lor lucitoare
Cu ciocul în limba ceasurilor bat
Până cade frunza mai repede, până
Apare o dungă pe fruntea mea de băiat
Cineva mi-a zis că voi crește cu păsările deodată
Sub scurta lor fulgerare orașul pare mai blind
Filiiie peste umeri pletele mele
Dulcea chemare a virstei se aude bătând.

Se numește

Melancolie se numește
Praful care se așează pe ochiul nostru
Întors spre vis
Rătăcind pe străzile acestui oraș
Mari și nebunatici copii
Descheindu-ne cămașa sub cerul
Ca un clopot, ca un pahar
În care lacrima noastră se pierde.

Acum voi pleca

Acum voi pleca, la ora asta trec
Păsările către sud, aud cum zvonește
Aripa lor peste casele inecate în noapte
Ar trebui poate să închid poarta
Mă gindesc că inima tot mai așteaptă
Să se trezească iar în acele odăi
Trecute copilării, chipuri de fum
Larma serilor în care rideau părinții
Dar acum voi pleca, mai îndrăgii
Și mai tinăr, undeva cheamă marea
Pletele noastre galbene, undeva
Se întinde o mină subțire de fată
Știu că vom alerga

Dor

Cimpuri vagi se ating de fereastră
Străveziul timpan al orașului se aude vînd
Cineva îți trimite semn de departe
Om sau sălbăticiune sau ce va fi fiind
Ard gropile orașului la margine ca un amurg
Într-o zi un dor de pădure te va răzbi
Vei tresări dintr-o dată și vei atinge
Sticla ferestrei și te vei răni
Atunci, înfrigurat de rămînerea singelui pe
zăpadă
Ai să aprinzi la capătul orașului un chibrit
Noapte de noapte, întrebîndu-te pentru ce
De peste lacuri, de peste fața lucie a pămîntului
Într-o scară, în prag, cineva ți-a adus o creangă.

zonele „dulci” și „floricole”. Dar ne putem aștepta la lucruri din ce în ce mai bune, care să merite și o iscălitură ca lumea. (N-ar strica să recurgeți la o mașină de scris.)

PETRU PÂNTECAN: Atît versurile cit și prozele dv. nu sint potrivite pentru revista noastră. Adresați-vă revistei „Albina”.

PETRE ANDREI: Există o anumită aplecare umoristică, dar, deocamdată, lucrurile par să fie la început. Condeiul, neavînd siguranță și discernămint, cutreieră zonele periferice ale genului, reluînd motive și situații îndelung frecventate (dacă nu chiar „obosite”), ca în „Inspectorul” (chestia cu visul) sau chiar anecdote de largă circulație, mai mult sau mai puțin amuzante („Omul cu rata”), ori însăilînd dialoguri și întâmplări forțate, trase de păr, uneori într-un mod aproape pueril („Un contraargument cam tare”, „Prin-

soarea” etc.). Ceva mai personală, dar scrisă încă destul de simplist, schematic, „Haimanaua”. Pe viitor, trimiteți-ne texte mai bine alese (nu tot ce scrieți) și, pe cît posibil, bătute la mașină.

M. George David, Gh. Verga, F. C. Biserică: Sint unele semne, merite să insistați.

Dan Rotundu, Lis Valeriu, Gheorghiu Virgiliu, C. M. Spiridon, V. I. Lungușescu, Nicolae Gh. Gheorghe, Stelea Nicolae, L. Șt. Ponoreanu, Bordea Elena, Gh. Bolovan, Matei Botiz, Hurgoi Ioan, N.B.B., Iotșior Priano, Wagner Erwin, A. Stăniloiu, I. P. Hrisanta, Sanislav, Nichita D-tru, Andreea, Gheorghiu Eugenia, Otto M. Anghelescu, C. S. Calus, Belcea Ilie: Compuneri mai mult sau mai puțin îngrijite, dar de nivel modest, fără calități deosebite.

Index

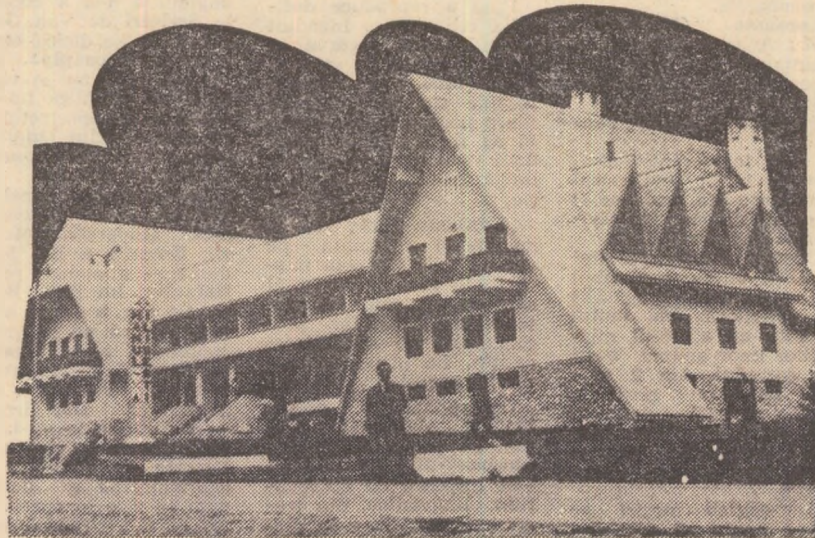
MOTELUL

ILISEȘTI

Doriți să petreceți câteva zile de adevărată recreere, departe de zgomotul citadin, într-un cadru natural pitoresc, dar beneficiind de toate avantajele confortului modern?

Aproape de pădure, la 23 km. de Suceava, pe D.N. Suceava — Vatra Dornei, MOTELUL ILIȘEȘTI — unitate turistică a cooperativei de consum — vă asigură condiții ideale de

cazare și masă: camere cu 2 și 3 paturi, preparate tradiționale și băuturi selecționate. De aici puteți face excursii în apropiere pentru a vizita renumitele monumente din Nordul Moldovei.



Cu Pierre EMMANUEL despre viața poeziei și despre el însuși

CONSTANTIN CRIȘAN : Ați afirmat undeva, și încă de mult, că „limbajul nu este un instrument, este ființa însăși a omului, a omului și a lumii din care el (omul) își face locuință, numind și ordonând apoi lumea prin cuvinte“. Credeți că limbajul este singura putere a artistului, puterea unică a unui creator de a ființa în public, în cititorii săi ?

PIERRE EMMANUEL : Trebuie să spun că nu mi-am pus niciodată întrebarea sub — exact — această formă. În viața mea personală, în concepția pe care pot să mi-o formeze despre mine însumi, actul creator, în sensul strict al cuvintului, se vâdește a fi privilegiat. Relația mea cu lumea în general și cu alții este însăși viața mea sub toate aspectele ei. Este acesta un mod anume de a-ți trăi existența cotidiană și existența istorică. Este atenția pe care o acord formei globale a umanității mele. Ea implică o anumită idee morală, o idee a adevărului, care trebuie să se manifeste în chiar cele mai simple relații, raporturi. Nu există nimic inutil într-o viață. Cel mai rău dintre lucruri este vanitatea unui creator, care ar vrea să se exilieze din viața obișnuită. Mediul uman, aventura umană între eșec și reușită, între teroare și libertate, această enigmatică lipsă de echilibru între om, așa cum este el, și între om așa cum poate fi el sau așa cum pare el să fie, această imposibilitate pentru specie de a se fixa și incertitudinea fiecăruia dintre noi în raport cu simburile sale și sensurile pe care le acordă lor — lată un domeniu care mă urmărește de mult. Creatorul dispune așadar de ceva superior limbajului pentru a-și prelunge existența în conștiința cititorului său.

CONST. CR. : Dacă admiteți oarecum o atare relație, pe care limbajul o stabilește între cel ce îl naște (creatorul) și cel care îl re-face (cititorul), admiteți implicit un raport imediat între scriitor și publicul său ? Și, în continuarea aceleiași idei, ce greutate acordați acestui raport, îl considerați ca pe o componentă a esenței creatoare sau ca pe un domeniu exterior discursului literar ?

PIERRE EMMANUEL : Când scriu, nu mă gândesc la cititori și, ca să fiu sincer, nu mă gândesc nici la mine însumi; mă simt într-o oarecare măsură universalizat fără să fiu despersonalizat. Mă gândesc însă, mă gândesc la omul care este intrucitiv esența fiecăruia dintre noi. Poezia mea este omul însuși care dialoghează cu numeroase, multe voci, cu alți numeroși autori, dar, în primul rând, cu alți numeroși oameni. Ceea ce îmi permite să spun moi sau je, în accepții foarte diferite, în relații mai mult sau mai puțin exterioare proprii mele experiențe, dar experiența mea nu joacă niciodată decât rolul de revelator al altor lucruri. Mi se pare că facultatea poetică este capacitatea de a profera prin intuiție ori printr-o experiență mai universală. Cititorul este potențial în sinul acestei din urmă experiențe. El este deopotrivă important pentru esența ei. Cred că trebuie să vorbim mai degrabă de (spre) cititor mai mult decât de (spre) public. Primul cuvint singularizează, al doilea face parcă să dispară indentitatea personală. Or, raportul este întotdeauna între un om și o operă. Din acest punct de vedere, atitudinea cititorului devine operă, căreia el îi oferă analogii printr-o intuiție aparent subconștientă, intrind astfel în contact cu creatorul și fiind el însuși în curs de a crea. Cititorul trebuie să creeze, să-și creeze opera în raport cu el însuși. Gradul acestei experiențe diferă, variază în funcție de gradul de pătrundere a operei.

CONST. CR. : Aveți o poezie complexă — mă veți scuza pentru acest adjectiv-cliseu — pe care n-aș putea-o defini în câteva cuvinte. Există o serie de critici



Pierre Emmanuel la Athénée Palace

literari care afirmă că poezia și poetica dv. sunt un mariaj mai mult sau mai puțin perfect între mitologia umană și neomitologia biblică și că dv. interpretați miturile biblice după bunul plac și în profitul unui umanism liric, filosofic. Dacă ar fi să-mi spun o părere despre aceste lucruri, aș inclina să judec raționamentul dv. liric în vecinătatea filosofiei erasmienne : căci „suflecați“ ironic Biblia și Omul în vederea luminilor unui nou umanism. Care este propria dv. părere despre aceste opinii critice ?

PIERRE EMMANUEL : Pentru a înțelege munca mea, orientarea ei, trebuie să te plasezi în perspectiva unei întregi vieți, a întregii mele vieți, vreau să spun. Opera mea nu este decât un aspect al unui efort de integrare psihică, afectivă, istorică, socială, spirituală etc. E destul de dificil să fiu cunoscut în mod fragmentar.

CONST. CR. : Acesta e un reproș adus criticilor sau o auto-apreciere estetică „neutră“ ?

PIERRE EMMANUEL : Nu, nu, e un reproș direct, sincer, dar nu răzbunător. Va veni un timp — poate că acest timp va veni, poate că nu va veni, de ce să vină, dar de ce să nu vină, cine știe ? — când în poezia mea vor fi descoperite câteva mari teme, care nu sînt pur și simplu mitologice sau neomitologice, dar, pur și simplu, psihice, fundamentale, genetice...

CONST. CR. : Adică umaniste...

PIERRE EMMANUEL : Desigur, dar în sensul pe care-l înțeleg eu, adică umanism fără mitologie... Dar, revin, aceste mari teme sînt sesizabile pe mai multe planuri : sînt figuri care se repetă și care se metamorfozează, sînt tipuri de ritmuri, de obsesii și totuși mari pulsioni centrale ale ființei umane : nașterea, forța erotică, moartea. Se va vedea atunci — așa cum spuneam, dacă se va vedea — că eu nu fac decât să dezvolt de-a lungul vieții mele un anumit număr de intuiții originale : moarte — resurrecție ; naștere — nouă naștere, matrice, deschidere spre lume, spre om, spre adîncurile lui, spre pămîntul și cerul din om.

CONST. CR. : Acum citiva ani, la o Bială Internațională de Poezie de la Knokke le Zoute (Belgia), de la care dv. nu lipseați, un poet — era belgian, francez ? nu-mi mai amintesc — propunea, nici mai mult nici mai puțin decât ambalajul poeziei, adică, spunea el, că ar trebui să se profite de ambalajul din magazine, din piețe și hale, pentru a scrie pe el — pe ambalaj — versuri, poeme, difuzind astfel poezia în public. Consider această propunere drept un simbol al situației incerte a poeziei în socie-

tatea de consum. Credeți, d-le Pierre Emmanuel, că, miine, situația poeziei, în societatea de consum, va fi aceeași ? Ați fi dispus să faceți o prognoză în acest sens ?

PIERRE EMMANUEL : Nu fac niciodată pronosticuri, pentru simplul motiv că actul creator este un act individual, sau, cel puțin, așa îmi apare el mie. Nu aparțin nici unei școli, nu fac nici un fel de teorie. Mă simt în relații afine cu unii poeți din trecut și din prezent, dar niciodată în raporturi de rudenie strînsă. Asta nu înseamnă că detest școlile poetice și că ignorez faptul că activitatea poetică este problematică pentru anumiți poeți de astăzi. Ea nu este, în schimb, pentru mine, pentru că eu cred că poezia nu este dată pentru a comunica, nu cred că ne putem eschiva de la această sarcină, dacă ea este rezolvată așa cum se cuvine...

CONST. CR. : Dar, cum se cuvine, d-le Pierre Emmanuel ? Ce înțelegeți prin cum se cuvine ?

PIERRE EMMANUEL : Aceasta înseamnă că nu există un adevăr tangibil foarte ușor în expresia experienței umane. Pentru mine, folosirea limbajului este o etică și nu o „literatură“, chiar dacă această literatură servește de suport unor cercetări semiologice și lingvistice care sînt, toate, niște a posteriori. Mă tem de valabilitatea acestor a posteriori. Căci îmi imaginez că, deoseori, discursul literar este falsificat pe baza acestor date sau rezultate ale anumitor științe ale limbajului. Un asemenea discurs devine atunci un exercițiu relativ la aceste științe.

Ei bine, pentru a reveni mai explicit la întrebare, cred că poezia de mine va fi, și — îndoiindu-mă foarte că va fi o semiotică oarecare — ea va fi făcută în continuare de indivizi umani care vor exprima, și în viitor, angose, bucurii, inconveniente, inspirații erotice, sondări ale omului, chipul omului însuși, credințele și necredințele lui, teama, curajul, virtutea și alte virtuți...

CONST. CR. : În cadrul dialogului pe care l-ați avut cu o serie din confrății români la Uniunea scriitorilor ați declarat foarte deschis că „Franța face încă destul de puțin pentru cunoașterea și răspindirea culturii, a literaturii române“, în țara dv. În schimb — după cum se știe și după cum ați recunoscut — Franța literară este și continuă să fie bine cunoscută și apreciată la noi în timp ce... știți, nu mai repet. Aș vrea însă să dau un caracter mai amplu, general, întrebării. Care ar fi, după dv., căile de acces înspre universalitatea literaturii, și — mai ales — a poeziei românești de azi ?

PIERRE EMMANUEL : Lumea de azi, este foarte guralivă. Da, vorbește

mult. Și o foarte mare parte a literaturii care circulă este o literatură „de bavardage“. Încît, îmi vine să cred — am și gîndit de cîteva ori asta — dacă nu cumva universalitatea este ceva ascuns. În această literatură locvace, imbibată de vorbă, poezia nu joacă nici un rol, în afara cîtorva mici cercuri, a cîtorva „specialiști“, a unor grupuri de amatori profesioniști. În universități, se învață poezia de azi ; aceasta nu înseamnă că ea este și cunoscută. Franța este o țară care nu citește pe propriii ei poeți. Poeții francezi sînt glorioși și în întregime obscuri. Sînt mituri ale domeniului literar. Cît despre poeții străini, pe care francezul îi „cunoaște“, aceștia sînt mult mai puțin numeroși decît poeții francezi. Așadar, pentru o mai bună cunoaștere, mi se pare foarte important să se întărească mai întîi legăturile interpersonale, necesare unei aprofundări reciproce, asupra dificultății de a fi poet în epoca noastră. Și trebuie, totodată, cit mai multe cărți, și alte mijloace, care să amorseze eventualele bune traduceri. Vă rog să reamarcăți că, în Franța, niciodată nu s-a tradus multă poezie, nici măcar în secolul al XIX-lea ; astăzi se traduce mult mai mult, dar... În alt plan, apropiat, poezia nu este rentabilă pentru marile case editoriale. Va fi, cred, un lucru bun, dacă în Franța vor fi profund și cu adevărat cunoscuți unul sau doi mari poeți aparținînd marii dv. tradiții poetice din secolul XX. Evident, poeți care să exprime geniul poetic al poporului dv., sufletul colectiv românesc.

CONST. CR. : Poet, om de cultură, gînditor în sensul pascalian al termenului, membru al Academiei Franceze, filosof al esteticii pentru dv. înșivă — dar și pentru alții, nu-i așa ? — eseist, om de acțiune, care este omul din dv. pe care îl iubiți (sau îl stimați) cel mai mult ?

PIERRE EMMANUEL : Iată o întrebare la care îmi este aproape imposibil, dacă nu chiar imposibil, să răspund. În primul rînd sînt eu. Pentru mine însumi, sînt, de altfel, o enigmă. Încerc să mă iubesc, pentru că „cel“ pe care l-aș iubi îl cunosc. Cu oarecare dificultate, uneori reușesc. Dar sînt, deopotrivă, propriul meu dușman. Dacă aș ajunge să devin realmente un liniștit și foarte atent privitor al adîncului din mine, măcar pentru cîteva ore, aș căpăta poate o mai mare capacitate de a mă iubi. Să spunem că aceasta e o inspirație, e o dorință încă de viitor pentru timpul ce-mi mai rămîne de trăit. E, de asemenea, o luptă împotriva acestor personaje multiforme pe care dv. le-ați enumerat.

CONST. CR. : În conferința, pe care ați susținut-o la Biblioteca Franceză din București, ați spus că reveniți în România după 26 de ani și că, în timpul acestui voiaj, ați „descoperit o altă Românie și mereu aceeași“ (sublinierile orale vă aparțin). V-aș ruga să ieșiți o clipă din metaforă și să „traduceți“ puțin ce înțelegeți aici prin cuvintele : alta și aceeași.

PIERRE EMMANUEL : Ar fi să mă repet și n-am ce să fac, mă voi repeta — cu plăcere. În 1947, cînd făceam prima cunoștință a pămîntului românesc, făceam totodată cunoștință cu o lume în explozie, în schimbare, într-o mișcare de mare tranziție, de mutații. Acea altă Românie de atunci o văd acum, după atîtea mari schimbări dinamice, mutații și progrese, alta și mereu aceeași : efortul imens de progres — vizibil în realități, realizări și, evident, în progrese materiale, dar și de conștiință adînci — dobîndit, îmi închipui, deloc ușor — și constat aspirația, setea de cunoaștere, de colaborare spirituală care, și astăzi este mereu în prefacere — mi se pare normal — dar care a crescut — se vede, le-am văzut în atmosferă, în cultură, în gîndire... Dar, printr-o Românie mereu aceeași, înțeleg, încă o dată, ideea de continuitate, de istoricitate magnetică, proprie poporului dv. Este oare de prisos să adăug aici sentimentele mele de admirație față de aceste cuvinte-fapte, ce se îmbină în liniile unui suflet colectiv al unei țări ?

CONST. CR. : Vă mulțumesc călduros pentru amabilitatea dv. și, în dorința de a vă revedea...

PIERRE EMMANUEL : La Paris sau la București, de ce nu ? Cu mare bucurie.

București, 4 mai 1972

Constantin Crișan

MUTATIA SEMNELOR

CARTEA lui René Berger (*La mutation des signes*, Ed. Denoël, 1972) este un rezumat al datelor și metodei unei noi științe pe care lumea modernă o generează: este vorba despre știința mijloacelor de comunicație în masă, *mass-media*, analizate aici ca semnificative pentru o mutație de valori care se produce la nivelul semnelor, orice fenomen al realității fiind semn pentru realitatea pe care o reprezintă. Un lucru nu are calitatea de semn decît privit relațional, la nivelul complex al realității de fiecare zi, realitate în mișcare perpetuă.

Explozia informațională a determinat și o dezvoltare excepțională a mijloacelor de difuzare, cultura suferind o serie de modificări esențiale, atât în structură cit și în formă: pe de o parte cultura devine fenomen de masă, „elitele” tinzînd la dispariție, și pe de altă parte, la nivelul comunicării, valul de informații provoacă mari schimbări în atitudinea receptorului. René Berger face o teorie a *mass-media* (din care redăm esența teoretică), dar trebuie precizat că autorul nu vizează nici un moment „relativizarea” sistemului nostru de lectură și de înțelegere, suprapunînd peste el un sistem al „exploziei”. Dimpotrivă. El dorește să deschidă orizontul sistemului clasic, demonstrînd nu opoziția sistemelor, ci complementaritatea lor înăuntrul aceluiași univers cognitiv. Protestul său împotriva unui așazis „sistem cognitiv” este în realitate protestul împotriva unui mecanicism în gândire, pentru că modelele noi pe care le propune sînt tot modele cognitive dar organizate ca sistem în evoluție, sistem cu deschideri permanente și susceptibil în orice moment de schimbări.

Evident, studiul nu propune soluții, ci urmărește să definească premisele teoretice ale analizei acestei „lumi în mișcare”, să atragă atenția specialiștilor, oamenilor de cultură în general, asupra faptului că aceste mijloace de *mass-media* constituie, trebuie să constituie obiectul unei politici culturale din partea statelor care trebuie să le urmărească și să le dirijeze evoluția. Mutația semnelor nu are un caracter negativ, în raport cu cultura anterioară, ci o continuă, o îmbogățește cu alte mijloace de investigare a unei realități „infinite în plasticitatea ei”. Astfel, „galaxia Gutenberg” își găsește o posibilitate de nouă evoluție în lumea noilor mijloace de comunicare, ale potențelor pe care acestea le posedă.

René Berger este cunoscut ca un eminent critic de artă, operele sale bucurîndu-se de o audiență internațională. Cităm, între altele, esul său *Découverte de la peinture*, publicat în anul 1958, tradus în mai multe limbi, studiul *Connaissance de la peinture*, în 12 volume, apărut în 1963, adaptat pentru televiziune în 13 emisiuni etc. René Berger pregătește un studiu intitulat *Vers un techno-imaginaire*; la télévision.

C. U.

Explozia limitelor artei

IN paralel cu automobilul și avionul care ne fac accesibil spațiul, simțim nevoia, atât de puternică, de a deschide orizontul nostru cultural. Piatra de încercare: „exotismul” și „necunoscutul” își pierd sensul. Acum douăzeci sau treizeci de ani, cărțile de istoria artei așezau în mod obișnuit la

sfîrșit de volum arta Orientului sau cea a Extremului-Orient. Astăzi — de cîteva zeci de ani — Orientul ocupă un loc egal cu cel al Occidentului; și-a pierdut dimensiunea peninsulară pe care o avea odată și și-a căpătat o valoare continentală cu modele de înțelegere specifice. Chiar dacă obiectele africane, australiene sau cele ale indienilor americani continuă să ne surprindă, nu mai sînt considerate doar exponate proprii muzeelor etnografice.

Rupînd limite care păreau altădată de neatins, aceste obiecte figurează din ce în ce mai mult în expozițiile de artă. Aceasta înseamnă că orizontul nostru cultural era mult prea redus: pentru a nu dispăre, luăm inițiativa de a ne lărgi orizontul. Muzeul se mărește odată cu călătoriile noastre. Descoperim preistoria, nu numai ca document, dar și ca artă: Venus din Laussel, grotă de la Lascaux, Muzeul din Saint-Germain-en-Lay (Muzeul antichităților naționale) numără mai mulți pasionați admiratori decît antropologi de meserie. Artă explodează la dimensiunea planetei și a mileniilor; ne face să descoperim infinitul aventurii umane.

Asemenea aventurii copilăriei. Considerate altădată ca neînsemnate sau neluate în considerare datorită prejudecăților noastre, desenele copiilor ne duc spre o descoperire asupra căreia insistă acum o bibliografie extrem de numeroasă: „Artă copilului trebuie considerată nu un efort minor pe care îl face pentru a imita expresia plastică a adulților civilizați, ci ca expresia directă și manuală a unei lumi afective care îi aparține”, scrie Herbert Read delimitîndu-i astfel specificitatea. În ciuda avertismentului dat de Malraux: „Dacă un copil este adesea artist, el nu este un artist. Aceasta fiindcă, dacă talentul îl stăpînește, el nu-și poate stăpîni la rîndul său talentul”, copilul este supus unei atenții din ce în ce mai mari: „Fiecare linie — scrie Emile Pahud — este un ritm pentru copil, o mișcare ce continuă singură, el acționează asupra subconștientului său chiar atunci sau, vom spune noi, chiar dacă acesta nu reprezintă nimic.

Dar ceea ce domină totul este pasiunea copilului pentru culoare pe care o utilizează cu o extraordinară măiestrie. Această siguranță în folosirea tonurilor este innăscută, ca la un primitiv sau ca la un sălbatic; dar pînă acum îi era foarte rar dat să utilizeze acest dar prețios... Afișul, publicitatea, vitrinele magazinelor, toate acestea au creat pentru copii un univers colorat pe care copilăria noastră nu l-a cunoscut”.

În același timp cu preistoria care ne

dezvăluie o față a umanului pe care nu o cunoaștem, arta copiilor ne dezvăluie altă față care, nu mai puțin paradoxal, se leagă foarte strîns de perceperea vieții noastre actuale.

În locul unei conștiințe centripete care aduce totul spre sine prin anexări succesive, se naște o conștiință exploratorie care acționează pe etape, prin încercări, prin bijbiiri ale căror cercuri concentrice se lărgesc din ce în ce mai mult. Este ceva care ne face să încercăm chiar o devansare a expresiilor noi sau subapreciate, neștiute sau trecute cu vederea, nu numai pentru a le asimila sau pentru a ne adapta la ele, ci pentru a le revendica așa cum și ele ne revendică. Cauza profundă este poate în faptul că avînd conștiința limitelor minții noastre, ne îndreptăm cu atât mai mult spre ceea ce este în afara acestora; și chiar dacă trecerea limitelor nu este o treabă ușoară, nici cu caracter definitiv, totuși o facem răspunzînd parca unei chemări. Astfel sîntem purtați către „noi orizonturi pentru intervenție”.

Canale, cost, împrăștiere, impact, viteză

CANALELE pe care le implică circuitele (complexul de relații în care se găsește orice fenomen al lumii contemporane, n.n.) sînt extrem de complicate. Presa recurge prin definiție la scrisul imprimat și se transmite printr-o percepere vizuală de gradul doi, aceea a simbolismului lingvistic, pe cînd fotografia face apel la perceperea imaginii reproduce, dar nesimbolizată. Radio-ul face posibilă intervenția sunetului, dar, spre deosebire de conversație, este vorba despre sunete înregistrate și reproduse artificial, asemenea imaginii televizate sau a cinematografului.

Chiar dacă aceste considerații rămîn schematice, ele permit să ajungem la constatarea că există o diferență între contactul destinat- mesaj în funcție de existența unui canal natural (voce, prezență fizică a interlocutorului, gesturi, mimică) sau a unui canal artificial (cinematograf, radio, televiziune, presă), canalul putînd fi simplu sau complex, avînd o senzație dominantă, vizuală sau auditivă, sau ambele simultan; diferență provocată de posibilitatea existenței unui canal artificial simbolic, ca acela al scrisului sau al limbii, sau a unui canal artificial mecanic, asemenea celor prezentate de televiziune sau radio. Noua tehnologie a transmisiilor mesajelor tinde să ne modifice profund psihologia.

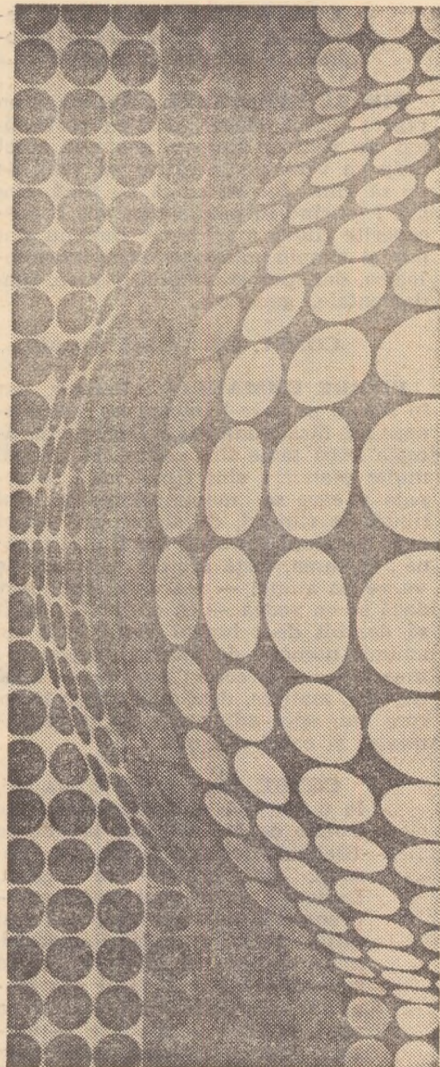
Structurile sociale sînt și ele afectate. Emiterea, difuzarea și receptarea informației este și o problemă economică. Orice informație reprezintă un anume cost. Dacă o conversație este relativ ieftină, mesajul imprimat, în formă de ziar sau de carte, necesită investiții considerabile. În comparație cu radio-ul, televiziunea este cu mult mai costisitoare: dacă pînă la urmă ajunge un reporter și un magnetofon pentru a face o emisiune radiofonică, cea mai scurtă emisiune a televiziunii necesită deplasarea unui car de reportaj și a unei echipe speciale. Chiar dacă aceste considerații au fost sumare ne permit să ne dăm seama că în realitate costul informației condiționează în același timp alegerea și difuzarea mesajelor.

Suprafața de împrăștiere (dacă îmi pot permite acest termen) variază și ea extrem de mult: spre diferență de informația locală care se „împrăștează” pe o suprafață limitată, marile ziare își măresc în mod apreciabil raza de acțiune, dar, fără să facem din asta o lege, să observăm că, cu cît suprafața de împrăștiere („balayage”) este mai mare, cu atât mai mult tinde spre dispersie. Ceea ce nu mai poate fi cazul în privința televiziunii: implantarea mărită a posturilor de TV mărește densitatea „suprafeței de împrăștiere”. „Evenimentul artistic” destinat odată pentru happy few (celor cîțiva fericiți) intră astăzi în contact cu masele.

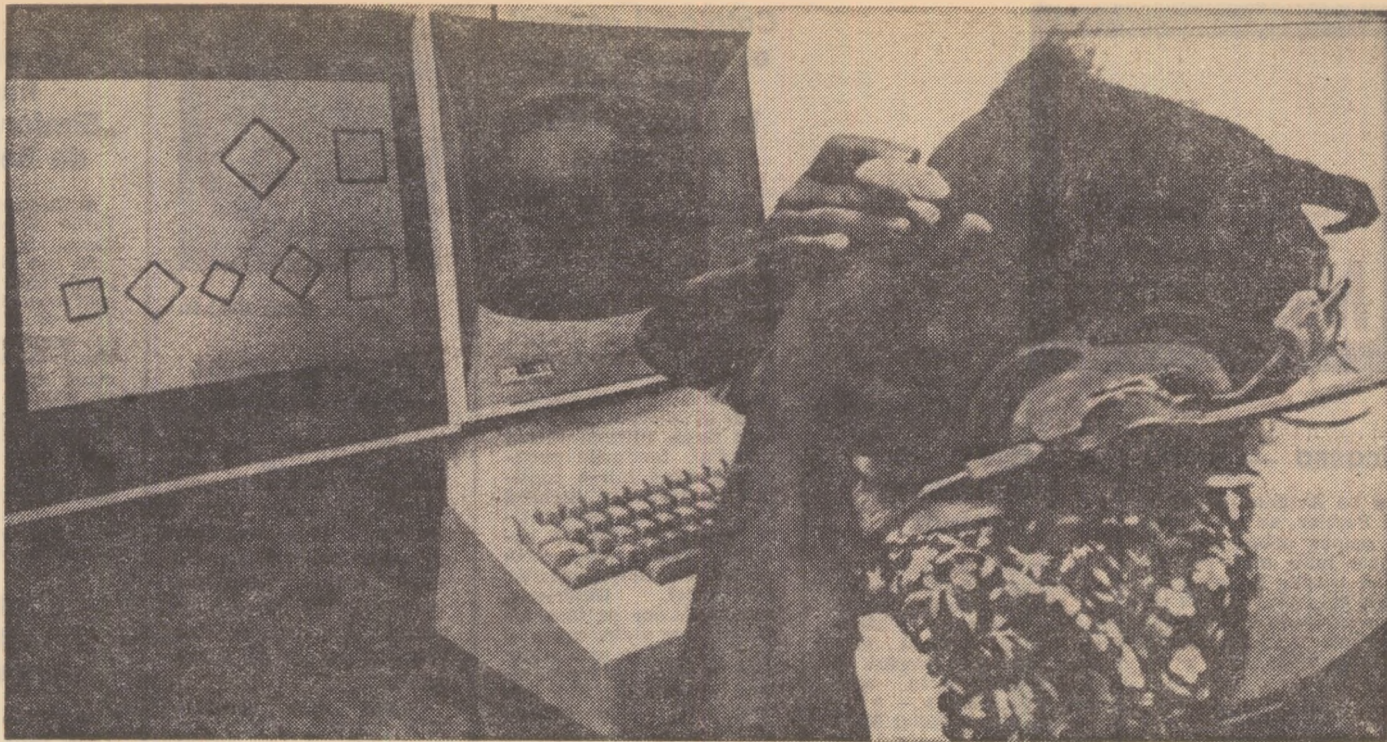
Viteza de informație este un factor nu mai puțin nou. Radioul și televiziunea pot emite în direct și difuza instantaneu, pe cînd ziarul cere un minimum de timp pentru tipărire și distri-



Apollo XI. Răsărit de Pămînt pe Lună



Victor Vasarely: „Vega Fell”, detaliu, 1970



Copil în luptă cu un ordinator

buire. În ceea ce privește cronică, ea nu apare decît după cîteva zile; eseul este publicat de către periodice (reviste lunare, bilunare sau trimestriale) care își întind transmiterea în spațiul a cîteva săptămîni. Viteza mijloacelor de mass-media schimbă nu numai natura informațiilor transmise ci și natura așteptării la cei care le primesc. Micșorînd distanța între producerea evenimentului și difuzarea acestuia, aceste mijloace de mass-media califică prezentul. Actualizarea devine un mod de existență asemenea conceptualizării. „Simbolizarea” pe care o necesită aceasta din urmă corespunde condițiilor unei comunicări care, la modul propriu, cere timp. Nu este vorba de a conclud că actualizarea este inferioară sau superioară conceptualizării. Să ne ferim de generalizări normative. Este vorba în primul rînd să luăm cunoștință de schimbările ce se produc.

Iată una dintre ele: impactul mesajului. Transmiterea simbolică a limbii sub forma vorbirii sau a scrisului necesită operații de codaj și de decodaj. Elaborată în punctul său de pornire, informația merge pînă la destinatar care li restituie forma sa inițială; pe scurt, ea se realizează urmînd o suită de operații reglate care au ca scop de a-i face previzibil parcursul. Astăzi — termenul de impact este semnificativ

oferit de școală. Astăzi, actualizarea pe care o presupun mass-media tinde să creeze un fenomen de efemerizare pe care nu trebuie să-l considerăm, după nume, fenomen pur negativ. Ea este cea care, pe parcursul unor călătorii rapide, favorizează formarea unor analogii adesea inconsistente, dar care se dovedesc uneori, în noul context al informației de masă, de o fecunditate nebănuită.

Trecînd de toate obstacolele, sfidînd frontierele cele mai subtile, acelea ale limbilor și ale claselor, mass-media permit pentru prima oară, cel puțin în așa mare măsură, să trăim mijloacele de comunicație și să constatăm că transmiterea verbală nu este decît o tehnologie printre atîtea altele... Pentru prima oară se verifică și axioma paradoxală a lui McLuhan, „the medium is the message” (mijlocul — de comunicație — este mesajul), formulă căreia Carpenter îi dă o interpretare mai nuanțată: „Pentru orice comunicare canalul codează realitatea în mod diferit și din această cauză influențează, într-un grad surprinzător, conținutul mesajului comunicat. Un medium nu este numai învelișul care transportă cuvîntul ci este el însuși o parte importantă a mesajului”.

Pentru o nouă atitudine

SEMNELE se modifică, nu întotdeauna în aparența lor (adeseori ele par neatînse), ci în valoarea lor, adică în raporturile lor. De unde tendința unor „cursuri paralele” care provoacă utilizarea frecventă a ghilimelelor. Din acest moment nici o disciplină, nici un fel de cunoaștere nu mai pot pretinde un statut absolut sau o cautiune garantată, și este evident că devin problematizate. Modelul cognitiv care făcea din certitudine obiectul său final și propunea aplicarea sa pe etape pînă în final, pare să obosească.

Acestei schimbări îi corespund și o serie de modernizări. Astfel, împărțirii cognitive i se substituie o perspectivă multidimensională în mișcare. Principiul pertinentei, valabil în interiorul unui domeniu limitat, trebuie să fie completat printr-un principiu de multipertinență (să acceptăm termenul chiar în contradicția pe care o presupune) care consistă în a privi problema în mod simultan din mai multe unghiuri înăuntrul unui sistem în curs de elaborare. Nu mai este vorba să confruntăm puncte de vedere în sensul obișnuit al cuvîntului, adică confruntare între persoane cu aceeași formație, cu aceeași pregătire. Este vorba despre o muncă de echipă în care problemele vor fi abordate de către persoane cu pregătire diferită, conform unor metode și tehnici diferite, dar complementare, nu pentru a le reduce, ci pentru a le analiza în complexitatea lor.

Locurile de educație și cultură s-au schimbat odată cu conținutul lor și cu metodele de care se foloseau. Multimedia transformă radical emiterea, transmiterea și receptarea mesajelor. „Realitatea” încetînd să fie trecută prin același calapod, permite din ce în ce mai mult surprinderea ei în infinita sa plasticitate. Imaginea, sunetul, scrierea, izolate sau combinate, produc forme și imagini ce amenință hegemonia expresiei verbale. Gîndirea conceptuală se dovedește adecvată în unele cazuri, inadecvată în altele. Nu mai este posibil să vorbim astăzi despre cunoaștere

fără să precizăm prin ce mediu ea se produce. „Comprehensibilității” aduse de lectură i se adaugă „sensibilizarea”. Termenul există, dar fenomenul este prea puțin studiat în afara promotorilor mass-media, în special specialiștii în publicitate. Nu este vorba de a stabili superioritatea comprehensiunii sau a sensibilizării, ci trebuie să vedem că ele corespund unor moduri de comunicare diferite, atingînd în noi zone diferite, pe nivele deosebite.

Scăpînd citeodată unei expresii verbale, noile media produc mesaje după codurile de tip nou care surprind generația vîrstnică în timp ce sînt deja cunoscută tinerilor. Ceea ce nu face decît să mărească greutatea comunicării între generații. Mari și instabile, mesajele au un caracter exploziv. Contrar comunicației stabile în care emițătorul și receptorul sînt reglați pentru a se înțelege, aceste mesaje „explodează” liber în mediul lor. Destinatarul-cititor este înlocuit cu „publicul-țintă”.

Cu siguranță am simplifica în mod abuziv datele problemei închipuindu-ne că o situație „de masă” înlocuiește pur și simplu una „de elită”. În realitate este vorba de un sistem în mișcare ale cărui coordonate înseși se schimbă de la o zi la alta. Perspectiva multidimensională este alcătuită mai mult din traiectorii decît din linii stabile. Problemele nu se mai pun la modul simplu, așa cum arată termenul „a pune”, care implică un timp de oprire; ele se

prezintă „în mers”, pe de o parte în raport cu datele, cu situația generală și pe de altă parte în raport cu scopul stabilit. Este nevoie deci să operăm chiar înăuntrul schimbărilor. Această mobilitate influențează nu numai problemele, ci și, pentru prima oară, cel puțin într-o asemenea măsură ansamblul celor care se ocupă cu ele și pe care acestea îi privesc. Mult timp domeniul unei minorități căreia instituțiile îi rezervau un semi-monopol, cunoașterea avea un circuit închis. Astăzi ea circulă în mase care, la rîndul lor, se deplasează în mase. Autorității, realității sau imaginii lor, se substituie în mod progresiv puterea semnelor și a simbolurilor difuzate prin mass-media. Realitatea însăși, adevărul asociat atît de mult timp faptelor, probelor, demonstrației se orientează acum spre mărturie, actualități, reportaj. Un nou sistem de integrare s-a pus în mișcare pentru a răspunde situației noastre în mișcare. Informația nu mai trebuie prelucrată stabilizîndu-i-se datele, ci prinzîndu-le din zbor și calculîndu-le în mișcarea lor. În loc de a lua din trecut, totul se petrece de parcă am alege un punct de sprijin în viitor. Însuși centrul nostru de gravitație s-a deplasat. El este pus de acum în fața noastră. Echilibrul static îl urmează echilibrul dinamic.

Traducere și prezentare de
Cristian Unteanu



Equipo Cronica :
„Clasicii”, detaliu, 1971

— totul se petrece ca și cum informația de masă, ieșind de peste tot, în orice moment, în rafale s-ar izbi de noi provocînd șocuri neașteptate, adesea tulburătoare, citeodată chiar traumatizante. Impactul transformă în tîndări parcursul reglat pe care îl practicăm sub numele de lectură: mesajele trimise de mass-media ne ating ca niște proiectile.

Ar mai trebui vorbit despre fenomenul impregnării. Durata și intensitatea mesajelor variază odată cu mass-media. Informația tradițională, bazată în special pe învățămînt, este obiectul unei perioade de ucenicie, unor operații reglate și repetate a căror înmagazinare este verificată periodic prin examene. Memorizarea este legată de conceptualizarea al cărei model este



Parking (rotomontaj din filmul „A șaptea pecete” de Ingmar Bergman)

Picasso — inedit

● La Avignon, în Palatul Papilor, au fost expuse pentru prima dată, la finele lunii mai, 201 lucrări inedite pe care Picasso le-a executat în ultima perioadă a vieții (date între septembrie 1970 și iunie 1972).

Claudel și problema „dublului”

● Jacques Petit se ocupă în eseu său *Le Double*, publicat în „Lettres modernes-Minard”, de problema „dublului” în opera lui Paul Claudel. Cunoscutul cercetător francez apreciază că „dublul” nu este, la Claudel, o temă printre altele sau un procedeu, ci una din structurile fundamentale ale operei sale. Petit remarcă în continuare că pentru poet, ca și pentru autorul dramatic, universului vizibil îi corespunde un univers invizibil. Pe de altă parte, Claudel a fost sfâșiat de conflicte intime profunde, dedublări care pot fi urmărite și în opera dramaturgului. Nuanțele identificării ale ipostazei dublului la Claudel, pe care le face Petit, se sprijină și pe o încercare a savantului profesor Besançon, care a remarcat în teatrul lui Claudel creația unui „eu opozant și persecutor” ca și pe o cercetare anterioară a lui Petit însuși, publicată în 1971, și care se cheama *Claudel et l'usurpateur*.

Henry de Montherlant postum

● Cu puțin înainte de 21 septembrie 1972 — ziua în care a refuzat să mai trăiască — Henry de Montherlant a terminat manuscrisul unei evocări — sentimentale și în același timp ironice — a tineretului său, intitulat *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* Cartea, apărută de curând în colecția „Blanche” a Editurii Gallimard, revine trei personaje — Peyroni, Douce și Dominique — care au mai servit drept model scriitorului în *Le Songe* și *Les Olympiques*.

Noi exegeze Joyce

● Thomas F. Staley, directorul lui „The James Joyce Quarterly”, a publicat recent șapte studii ale unor critici americani, care privesc operele majore ale romancierului irlandez din unghieri foarte diferite. Astfel, în *Joyce erou*, Robert Glynn Kelly îl confruntă pe autor cu lectorul său critic, Herbert Howarth, în „Muzica de cameră” și importanța ei în canonul joycean, judecă această operă minoră în relație cu *Ulysses*. William Blisseu scoate în relief influența pe care a exercitat-o Wagner asupra lui Joyce, iar James S. Atherton privește *Oamenii din Dublin* în lumina operelor posteroare.

Catalogul general al manuscriselor vechi aflate în Statele Unite și Canada

● Acest „recensămînt” al manuscriselor din Evul Mediu și Renaștere aflate în Statele Unite și Canada face obiectul a trei volume apărute la „Public Library” din New York sub îngrijirea lui Richard Olivier. Achiziționarea de manuscrise din Europa, începută încă din secolul al XVII-lea, s-a încheiat după ultimul război mondial, fondurile particulare fiind într-o continuă transformare. Richard Olivier arată dificultățile întocmirii acestui catalog general din cauza obstrucției colecționarilor particulari. Descrierea manuscriselor se face alfabetice, pe state, orașe și biblioteci. Cele mai multe sînt în limbi moderne, cîteva pergamene din secolul IX — în limbile latină și greacă.

„Jurnalul” Mariei Dabrowska

● Maria Dabrowska, a căreia ampiele fresce epice *Noaptea și zilele* (1932—1934), clasică a literaturii poloneze, a lăsat, în afara operelor sale cunoscute, un voluminos jurnal și o bogată corespondență.

Conform testamentului autoarei, aceste mărturii intime ale vieții sale spirituale urmează să apară la împlinirea a 40 de ani de la moartea ei (petrecută în 1965), adică în secolul următor, în anul 2005. Clauza de principiu a fost însă modificată în ceea ce privește jurnalul: cu puțin timp înainte de a muri, Dabrowska a acceptat ca anumite fragmente din carnetele sale să fie publicate înainte de acest termen.

Acum, munca îndelungată și meticuloasă de alegere din giganticul jurnal a fragmentelor apte a fost publicată a luat sfîrșit. La Editura Czytelnik din Varșovia, care a publicat de-a lungul anilor toate operele Mariei Dabrowska, apare o amplă culegere de fragmente din jurnalul ei, tipărită la 8 ani de la moartea scriitoarei.



Dino Buzzati

Un autoportret Dino Buzzati

● Din lungile colocvii cu scriitorul de proză fantastică (dispărut anul trecut), un tînar literat francez, Yves Panafieu, pe baza însemnărilor făcute, reține motivele principale ale universului moral și artistic al lui Buzzati, expuse de însuși acesta.

Cartea este considerată un util instrument de introducere în opera autorului *Deșertului tătarilor*.

Paradoxul unei glorii postume

● Revista „Stadium” amintește că piesa *The Vegetable* a lui Fitzgerald n-a fost niciodată reeditată în Statele Unite, iar pe scenă ea a căzut la premiera din 1923. Care era valoarea textului? Un prestigios critic dramatic american al generației lui Fitzgerald îi scria pe atunci: „Cred că piesa ta e minunată în ansamblu, e fără îndolală cea mai bună comedie americană scrisă pînă acum”. În ce să căutăm atunci eșecul și aceste aprecieri diferite? Poate în reticența spectatorilor din 1923, care n-au vrut să-l urmeze pe Fitzgerald în satirizarea obiceiurilor domestice și politice de la începutul prohibiției.

Îată însă că, după jumătate de secol, *Leguma* a fost tipărită în franțuzește de Editura Robert Laffont și se joacă acum la Paris, cu casa închisă, cunoscînd un succes deosebit. Presa de specialitate numește acest succes „paradoxul unei glorii postume”.

Mare spectacol de balet pe muzica „Simfoniei a IX-a” de Beethoven

● Colaborarea dintre Paolo Grassi, directorul Scalei, și Opera Națională din Bruxelles a dat posibilitate marelui coreograf francez Maurice Béjart să creeze, în palatul sporturilor din Milano, un magnific și original spectacol de balet pe muzica „Simfoniei a IX-a” de Beethoven, spectacol cu o foarte largă audiență. Orchestra, corul și corpul de balet, această adevărată olimpiadă a dansului, au fost însoțite de André Vandernoot, dirijorul Scalei.

„Dulci sînt melodiile cunoscute...”

● Într-o recentă conferință care a avut loc la Muzeul Național de istorie și tehnologie, autorul de cărți științifice Arthur Clarke a arătat că există posibilitatea să o auzim pe Mona Lisa vorbind, sau cel puțin să ascultăm sunetele (melodiile) orchestrei pe care se pare că Leonardo a angajat-o pentru a-și amuza modelul, în timpul lungilor și pictisitoarelor sesiuni de poză; această posibilitate ar fi bazată pe captarea sunetelor care s-au imprimat pe pînză în timpul procesului de uscare a picturii. Revista „Saturday Review of the Sciences” (mai 1973) ne informează că ideea a pornit de la un inginer chimist, Dr. Richard Woodbridge, care cu cîteva ani în urmă a emis ipoteza că orice material aflat în stare plastică poate înregistra vibrațiile sunetului; dificultatea constă în descoperirea sunetelor care se lasă supuse acestui proces. Apoi ar trebui găsit un mijloc prin care cercetarea să se facă electronic și optic. Și nu numai cum se face în prezent. Woodbridge se referă și la aplicațiile acestui procedeu, afirmînd că i-ar place „să-l audă vorbind pe George Washington și pe alți oameni faimoși în timp ce pozau pentru portretele lor”.

Structura timpului teatrului în dramaturgia lui Beckett

● În „Revue des sciences humaines”, Monique Borie, ocupîndu-se de structura timpului teatrului în dramaturgia lui Samuel Beckett, consideră că piesa, după formula acestui scriitor, rămîne „o bucată de timp de umplut”, ale cărei singure limite sînt cele ale imaginației omenești, adică un cadru temporal trucaț, eliberat de jocul convențiilor. Dînd o prelungire neașteptată sugestiilor lui Artaud — „să spargi limbajul ca să atingi viața” — Beckett a spart limbajul, și cu el cea mai bună figuratie de încremîntare a timpului, atingînd viața sub forma unei zone a vieții moarte, unde dispar nu numai certitudinile temporale, ci și individul și teatrul. Beckett a căutat, se pare, să se apropie cît mai mult posibil de această dispariție. Ceea ce explică poate încercările sale de a scrie teatru radiofonic sau eseurile *Actele fără cuvînt*, în care se află sunimate elementele esențiale ale prezenței teatrale, corp-gest — concludă Monique Borie.

La Florența: actualizarea primei tragedii franceze

● „Le Théâtre Oblique” din Bruxelles a prezentat la Florența *Cleopatra prizonieră* de Etienne Jodelle, autorul primei tragedii scrise în limba franceză care a precedat cu un secol pe Racine și pe Corneille. Spre deosebire de Shakespeare, care s-a inspirat din Plutarh, Jodelle, sub aceeași influență, preferă să înceapă povestea nefericitei regine după moartea lui Antoniu, care apare pe scenă doar ca umbră. „Le Théâtre Oblique” manifestă un interes deosebit pentru textele necrise special pentru scenă. Astfel, el și-a înscris în viitorul repertoriu *Infernul* de Strindberg, *Un anotimp în Infern* de Rimbaud și *Fanfarle* de Baudelaire.

AM CITIT DESPRE...

O cale spre faimă

Călătorie în Ixtlan, ultima lucrare a lui Carlos Castaneda, figurează de 27 de săptămîni pe lista de bestsellers întocmită de „The New York Times Book Review”. Jonathan Livingston Pescăruș, o carte al cărei succes mi-am îngăduit să-l ironizez cu cîteva vreme în urmă, se menține victorios pe aceeași listă de 59 de săptămîni. Niciodată nu-și va lua rubrica „Am citit despre...” destule precauții. Oricît ai confrunța între ele cronicile altora străduindu-te să decantezi, din opinii variate, un adevăr cît de cît obiectiv, atunci cînd vorbești despre cărți pe care nu le-ai văzut cu ochii tăi e mai normal să te înșeli în privința valorii lor decît s-o nimeri exact. Citind *Periplul*, de Arnold Mandel, mi-am dat seama că ideea pe care mi-o făcusem despre această carte acum cîteva luni, cînd a apărut și a fost recenzată (de alminteri foarte favorabil) de presa literară franceză, era cu totul greșită. Dacă aș fi semnalat-o atunci, aș fi prezentat-o ca pe o apologie a spiritului hasidic, a ultraortodoxismului iudaic. Am luat-o deci în mîna cu o anume reticență, presupunînd că nu voi avea răbdare s-o parcurg pînă la capăt, deoarece misticismul nu-mi spune niciodată nimic. Am descoperit, spre bucuria mea, o povestire plină de sevă și de culoare despre o călătorie la voia întîmplării prin cîteva țări, cu multe inserturi plasate imprevizibil ori și unde capriciile memoriei autorului readuc în planul conștiinței întîmplări, personaje și situații de o asemenea bogăție epică încît ar putea să dea substanță mai multor romane. De fapt, însă, nu de talentul scriitorului mă făcuseră să mă îndoiesc cronicile, ci de luciditatea lui. Tocmai de aceea a fost plăcută sur-

priza: departe de a fi un profet orb și exaltat al adevărului revelat, Arnold Mandel, aplicat cronicar al condiției evreului în societatea modernă, și-a bransat antenele sensibilității la circuitul vieții felurite, contradictorii, din zilele noastre. Cînd nostalgice cu care îi evocă pe hasidimii galitieni exterminați nu impetează asupra atitudinii lui grave, comprehensive, față de toate celelalte realități, inteligent tratate în *Periplul* cu — de la caz la caz — sarcasm sau duioșie sau amărăciune sau, cîteodată, un zîmbet aprobator.

Înainte de a mă avînta într-o diatribă împotriva lui Carlos Castaneda mi se pare, deci, potrivit să mă întreb dacă nu cumva greșesc, așa cum aș fi greșit denigrîndu-l, în necunoștință de cauză, pe Mandel, în numele raționalismului ofensat. Pentru că am amintit de Jonathan Livingston Pescăruș, corect este să notez și aici că Maria Banuș, care a citit această carte, a găsit-o incîntătoare și a recomandat-o călduros, prin intermediul „Contemporanului”, pentru a fi tradusă în limba română. Alt scriitor, care de asemenea a avut prilejul s-o citească, mi-a vorbit despre optimismul ei stenic, despre mesajul ei îmbărbătător și m-a certat că am denigrat-o. După aceea mi-a și împrumutat-o, am citit, în sfîrșit, și eu, istorioara (textul cărții începe într-o pagină de ziar) și m-am convins — așa cum mă și așteptam de altfel — de farmecul ei. Căci nu în privința valorii intrinsece a cărții imi exprimasem eu dubiile, ci în privința modului în care este exploatată această valoare și, mai ales, în privința tipului de publicitate ales de autorul ei. Richard Bach susține — nu ca un artificiu literar, ci în interviuri șocant solemne — că autorul lui Jona-

than Livingston Pescăruș este nu el, ci o supranatură „voce cristalină” care i-a dictat cartea cuvînt cu cuvînt, în două reprize. În jurul acestui Petrarca Lupu american s-a creat un adevărat cult, sectele religioase își dispută opera lui ca pe o carte de căpătîi, o lucrare literară meritorie este ridicată în slăvi din suspecte motive extraliterare.

N-ar fi nici prima nici ultima oară cînd un scriitor este anexat post-factum de o ideologie, racolarea de predecesori spirituali fiind o specialitate a ideologilor reacționare, antiraționaliste, dar nu neapărat monopo-ul lor. N-ar fi nici prima nici ultima oară cînd o carte bună se vinde nu pentru că este bună, ci pentru că unii și alții caută în ea stimulente de ordin extraliterar. Supărătoare, în cazul lui Richard Bach — și, pentru că el ne interesează acum, al lui Carlos Castaneda — mi se pare a fi, pentru a folosi un eufemism, complezența autorilor. Și Castaneda susține — nu ca un artificiu literar, ci sub prestarea de jurămint pe care o reprezintă, de fapt, actul unei teze de doctorat în antropologie — că a fost inițiat de un vrăjitor mexican într-o modalitate de cunoaștere înfinit superioară gîndirii logice. Dacă vrăjitorul Juan Matus nici măcar nu există, opera lui Castaneda — magistrală, totuși, pe plan literar — este, din punct de vedere științific, o șarlatanie, iar din punct de vedere social o temerară încercare de a dobîndi un statut extraordinar într-o lume în care sînt la modă prunci-profeți, șamanii și oricine se declară guru.

Dacă Shakespeare ar fi informat opinia publică a vremii sale că stafia de la Elsinor este cea care i-a dictat *Hamlet* și după fiecare reprezentare i-ar fi invitat pe spectatori să invoce împreună duhurile, *Hamlet* tot *Hamlet* ar fi rămas. Dar Shakespeare?

Felicia Antip

„Poésies” de Mallarmé vândute la un preț record

Recent, la „Hôtel Druot” din Paris, unde sînt licitate obiecte de artă, a fost vîndut cu prețul record de 72 de mii franci volumul **Poésies** de Stéphane Mallarmé, apărut în 1932 la Lausanne și avînd 29 de acvaforte de Henri Matisse. E vorba de un exemplar rarissim fiindcă acest volum s-a tras într-un tiraj de numai 125 exemplare, care, la apariție, au fost vîndute în majoritate în Statele Unite.



Mallarmé

Un Hamlet mai puțin

„Corriere della sera” scrie despre filmul **Un Hamlet mai puțin**, al regizorului italian de avangardă Carmelo Bene, o suită de variațiuni libere — prea libere — pe tema tragediei prințului danez. Personaj stupid, acest Hamlet al lui Bene nu acceptă rolul de răz-bunător al tatălui său, ci în fața mamei sale cedează unei dispoziții lirice și recită cu ironie nostalgică *La signorina Felicita* de poetul crepuscular italian Guido Gozzano. El visează să plece la Paris cu prima actriță a teatrului din Elsinor pentru a recolta succese cu o comedie pe care a scris-o. În timp ce Horațiu citește minios celebrul monolog „a fi sau a nu fi”, Hamlet exclamă: „Astăzi e important a avea sau a nu avea.” „Reinterpretarea” aceasta a lui Shakespeare n-a avut însă darul să facă senzație, așa cum ar fi dorit Carmelo Bene.

Falsuri vechi și noi

Frank Chilton publică în revista „Saturday Review of the Sciences” (mai 1973) un articol despre falsuri, în care spune că este mai ușor de identificat o copie după Rubens sau Giotto făcută recent (pentru că materialul folosit de imitator diferă de cel al maestrului) decît una făcută, de exemplu, la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Galeria națională de artă și Universitatea Carnegie-Mellon au găsit o soluție și pentru acestea din urmă, bazată pe radioactivitatea izotopului de carbon 14: s-a ajuns la concluzia că o pictură făcută mai recent conține mai mult carbon 14 decît una veche.

Estetica clasică în lumina portretului și a nudului

În cartea esteticianului Henri Jones, apărută nu demult la Montreal, se pune — pentru a cita oară? — întrebarea: ce este clasicismul? După un scurt istoric al doctri-nelor estetice, Jones încearcă să dea o definiție urmată de precizări asupra situației și rolului privilegiat al portretului și al nudului în arta clasică. Apoi el pune aceste principii în aplicare în examenul comparativ al unei serii de opere de artă, tablouri și statui, începînd cu antichitatea greacă pînă la Ingres. După Henri Jones, arta clasică se definește prin trei caractere generale: exclusivitatea prezentei umane, permanența structurii și valorificarea tehnicii artistului prin raporturi istorice și sociale. „Am fi tentați — scrie Henri Jones — să definim nudul ca pe o manifestare a spiritului prin corp, iar portretul drept o manifestare a corpului prin spirit”. Formularea amintește într-un fel o reflexie din *Propos sur l'Esthétique* de Alain.

Montale și Gassman

Popularul actor și regizor italian Vittorio Gassman a primit Premiul criticii literare discografice, pentru imprimările realizate cu piese din lirica lui Eugenio Montale. Pe același disc sînt imprimate versuri în lectură autorului.

Colocviul Barbusse

La Palais du Luxembourg au loc manifestările din cadrul Colocviului internațional Henri Barbusse, dedicat operei, precum și epocii literare, artistice și politice, care a generat creația autorului *Focului*. Colocviul a fost organizat de Asociația prietenilor lui Henri Barbusse și de revista *Europe*, cu concursul Asociației republicane a vechilor combatanți, al Institutului Maurice Thorez, al Societății prietenilor lui Zola și al Societății de istorie modernă.

Poetul Jean Grosjean laureat cu „Le Grand Prix littéraire”

Anul acesta „Le Grand Prix littéraire” a fost decernat cunoscutului poet francez Jean Grosjean, născut la Paris, în 1912. El este autorul volumelor *Terre des temps*, care a primit Premiul Pleiadei, *Elégie*, distins cu Premiul Criticilor și *Les Prophètes*. Poet din familia lui Saint John Perse, Jean Grosjean este unul dintre cei mai reprezentativi poeți contemporani francezi, colaborator permanent al revistei „La nouvelle revue française”.

Dintr-o regretabilă eroare, în numărul trecut al revistei noastre, o apărut sub numele lui Michel de Ghelderode o al-



tă fotografie. Facem cu-venita rectificare publicînd această imagine re-prezentîndu-l pe Ghelderode.

PREZINTE ROMANEȘTI

Zilele „Săptămîinii românești” la Bochum

NTR-UNA din cele mai noi Universități germane, de uriașe dimensiuni, inaugurată în 1965, la Bochum, în inima ținutului industrial al Ruhr-ului, reprezentanții Universităților din București, Iași, Cluj s-au întîlnit cu profesori și studenți germani la diverse colocvii și conferințe pe teme generale umanistice, de istorie și artă, de literatură comparată și lingvistică, de filologie. Trei zile la rînd, între 5 și 7 iunie, profesorii români Virgil Vătășianu, Camil Mureșan (Cluj), V. Arvinte (Iași), C. Nicuță, R. Munteanu, Gr. Brîncuși și subsemnata (București) au susținut referate și au făcut conferințe, au participat la discuții cu caracter științific, menite să delimiteze fenomenele științifice și culturale românești, să le precizeze particularitățile în contextul mai larg sud-est european și european în genere. Cu prilejul deschiderii expoziției de carte românească în Universitate (Clădirea GB, etajul 02), marți, 5 iunie, profesorul Virgil Vătășianu a susținut o erudită conferință despre o anumită etapă din istoria cărții în general, oprindu-se asupra *Evangheliarului* din Lorsch. Despre Dimitrie Cantemir a vorbit profesorul V. Arvinte, integrîndu-l în peisajul european al luminilor, iar subsemnata a prezentat studenților și profesorilor de la limba și literatura română prelegerea *Eminescu și motivul oniric*, concepută în spirit comparatist. Colocviile au oferit însă un larg teren de discuții tuturor participanților. Prima zi a fost dedicată literaturii române și anume unei etape deosebit de importante pentru concluziile de ordin comparatist, romantismului. Privit în raport cu întregul romantism european, curentul românesc a fost încă odată reprecizat în ceea ce privește câteva date fundamentale, ca durata și periodizarea, amestecul de clasicism și romantism, adîncirea, interiorizarea treptată de la poezii pașoptiste la Eminescu etc., etc. Referatele au fost susținute de prof. Romul Munteanu și subsemnata, iar intervențiile au aparținut prof. Nicuță și Mureșan,

prof. Turcinski, Schulz, etc., întregul colocviu fiind condus de prof. Maurer.

A doua și a treia zi au cuprins referatele prof. V. Arvinte și Gr. Brîncuși care dezbăteau respectiv problemele atlaselor lingvistice și ale lingvisticii balcanice și comparate. Și aci schimbul de păreri a fost deosebit de viu, depășind limitele stricte ale disciplinelor și conexînd chestiuni de istorie și sociologie, de geografie și antropologie. Pe lîngă participanții români au făcut intervenții interesante și specializate profesorii Boretzky și Udo Figge de la Bochum, ca și alți specialiști de la alte Universități germane.

Cum se poate vedea, lucrările colocviului, desfășurate în cea mai mare parte sub egida Seminarului de romanistică, prezidate de prof. Maurer, ajutat de dr. Frisch și dr. Buhociu, au avut o interesantă diversitate care a permis închegarea unei viziuni globale asupra fenomenelor de istorie, limbă și cultură românească, într-un evantai larg deschis. La lucrările propriu-zise ale colocviilor s-au adăugat și unele întîlniri cu studenții romaniști care au dorit să afle date despre organizarea învățămîntului în România socialistă.

Întreaga delegație românească a luat parte la aceste întîlniri, ca și la acelea, colegiale ori festive, cu profesorii, decanul și rectorul Universității Bochum, prof. Siegfried Grosse germanist. De altfel, prezența noastră în importantul centru universitar a coincis cu o întreagă serie de manifestări de viață și cultură românească, cu spectacole folclorice și expoziții, cercetate și frecventate cu vie curiozitate de publicul german care arăta a înțelege bine sensul de pace și colaborare al întregii politici românești desfășurate de conducerea statului nostru pe plan european și mondial.

În acest context s-a înscris și dialogul de cultură dintre universitarii germani și români de la Bochum.

Zoe Dumitrescu-Buşulengo

Literatura română în revista „Sovetakan grakanutiun”

DE curînd, a apărut numărul 4/1973 al revistei „Sovetakan Grakanutiun” („Literatură sovietică”), organ al Uniunii Scriitorilor din R.S.S. Armeană, dedicat aproape în întregime literaturii române. Volumul, care se deschide cu o reproducere a tabloului „Piața Palatului din București” de H. Esalan și cu un fragment din poezia *Lenin* de Mihai Beniuc, inserează la început un interviu acordat toamna trecută — în timpul vizitei pe care a făcut-o în țara noastră o delegație de scriitori din Armenia sovietică —, de acad. Zaharia Stancu, redactorului-șef al publicației, Stepan Kurtikian, secretar al Uniunii Scriitorilor din R.S.S. Armeană. Autorul relatează caldă primire făcută delegației, care era însoțită de regretatul istoric și publicist, prof. H. Dj. Siruni, fost președinte de onoare al Asociației de Studii Orientale din R.S. România. Discuția, por-

nind de la menirea literaturii ca artă și prezentă socială, a abordat problema dezvoltării raporturilor dintre literaturi. „Cred că a sosit timpul ca vechile noastre relații culturale și literare să fie ridicate pe o treaptă nouă de cunoaștere reciprocă — afirmă acad. Zaharia Stancu. În această privință, revistele noastre literare pot face foarte mult. Iată de ce sînt foarte bucuros de inițiativa revistei dv.” Stepan Kurtikian face, cu acest prilej, pentru cititorii revistei, și un scurt istoric al literaturii române în momentele ei esențiale.

În continuare, într-un amplu grupaj, intitulat „România literară”, sînt prezentate, prin scurte note bio-bibliografice și traduceri din creațiile lor, poeți și prozatori români clasici și contemporani: Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga, George Bacovia, Zaharia

Stancu, Marin Preda, Eugen Barbu, Adrian Maniu, M. R. Parascu, Dimitrie Stelaru, Demostene Botze, Mihai Beniuc, Nina Cassian, Maria Bănuș, Eugen Jebeleanu, D.R. Popescu Nicolae Labiş, A. E. Bacosky, Victor Tulbure, Dumitru M. Ion. (Traducerile sînt semnate de H. Dj. Siruni, K. Emin, Metakse, S. Kolangian, A. Tomasi, A. Harutiunian, H. Sevan, G. Borian, V. Tavtlian, A. Sahakian, P. Mikaelian, S. Jamgogian, K. Odabashian.) În încheierea acestui număr special, Stepan Kurtikian își transcrie impresiile din călătoria în țara noastră într-un reportaj documentat despre București. Constanța și Moldova: *România, Drumuri, reflecții*. Paginile revistei sînt ilustrate cu schițe de portrete ale scriitorilor români înserați, semnate de Cik Damadian, precum și cu imagini fotografice din București.

Sergiu SELIAN

O antologie de proză în Elveția

ANTOLOGIA recent publicată *Rumänische Erzähler der Gegenwart*, Einführung von Adrian Marino (Gute Schriften, Bern, 1972), a fost întîmpinată cu bune ecouri în presa elvețiană. Astfel, importantul cotidian *Basler Nachrichten* (6. IV. 1973), după ce analizează și elogiază în deosebi schița lui D.R. Popescu, Bile și doctorul pleacă la vinătoare, încheie: „Cititorul, în această poveste, ca și în cele-

alte, este confruntat cu sine însuși. Precum scriitorii români sînt confrunțați, ei înșiși, cu tradiția și probleme moderne, cu probleme personale și colective”. *Der Bund* (3 III 1973), din Berna, constată că definițiile prefetei privitoare la caracterele generale ale prozei românești sînt confirmate de conținutul sumarului. După o analiză succintă a fiecărei proze antologate,

ziarului conchide: „Povestirile culegerii sînt exemple caracteristice ale prozei românești actuale care nu se conformează tiparelor obișnuite”. În sfîrșit, *Positiv* (25 II 1973) constată că antologia aduce „elemente caracteristice” întîlnite și la P. Istrati, „Folclor, înclinare spre istorie și tradiție, poezie, satiră și fantastic”. Are bune cuvinte și pentru introducerea apreciată ca o *eine glänzenden Einleitung*.

Marele premiu de la Montreal,

atribuit basului George-Emil Crăsnaru

MARELE premiu al Concursului internațional de canto de la Montreal, la valoare de 10 000 dolari, a fost atribuit basului român George-Emil Crăsnaru, după proba finală, care s-a desfășurat duminică seara la Palatul artelor.

Frintre câștigătorii

figurează, de asemenea, Makvala Kasrașvili (U.R.S.S.) pe locul doi, Vladimir Malcenko (U.R.S.S.) și Carole Walters (S.U.A.) pe locul trei la egalitate, Brent Ellis (S.U.A.) pe locul cînel, Siegfried Lorenz (R.D. Germană), Ghenadi Piniajin (U.R.S.S.),

Gary Kendall (S.U.A.) și Maurice Brown (Canada) pe locul șase, la egalitate.

În seara zilei de 12 iunie, laureații au dat un concert de gală la Palatul artelor, cu concursul Orchestrei simfonice din Montreal, sub conducerea lui Franz-Paul Decker.



Monumente ale arhitecturii armenie

Minuni de piatră

LUI Rockwell Kent îi aparține afirmația că nicăieri pe suprafața globului nu sînt adunate laolaltă atîtea minuni ca în Republica Socialistă Armenia. M-am întors de curînd dintr-o călătorie prin Armenia cu aceeași impresie. Dar nu este deloc ușor să faci pe alții să simtă ceea ce ai văzut cu ochii proprii. Voi încerca însă să enumăr măcar sumar minunile din țara armenilor.

PIATRA ȘI VINUL

TARĂ de piatră... Aceasta este prima impresie pe care o produce Armenia. S-ar părea că mușchii de piatră ai pămîntului ascunși în adîncime, aici s-au rupt și au ieșit la suprafață. S-ar părea de asemenea că muntii, lipsiți de suprafețe din adîncuri, s-au prăbușit, acoperind cu osîmînte lor toate văile și cîmpiile. Oriunde îți arunci ochii vezi numai mormane de pietre — mari și mici, negre și verzi, roșii sau albe. Un peisaj fantastic, halucinant care seamănă cu peisajul lunar. Cîmpii de piatră. Nici o urmă de humă, numai piatră...

Și totuși Armenia este una din republicile sovietice care produce cei mai buni struguri piersici, mere. Unde cresc toate acestea? Din piatră crește vița de vie? Armenii răspund cu mîndrie: da, din piatră! Noi am reușit să stoarcem din piatră seacă vin dulce, apă, fructe de tot felul, electricitate, fără a mai vorbi de celelalte „produse” naturale ale unei țări de piatră — minereuri, cuprul, metale prețioase de tot felul. Întregul „Tablou al lui Mendeleev” se află prezent în pietrele Armeniei.

Țara de piatră este plină de vii, grădini, livezi, toate au fost „smulse” din piatră. Aceasta a necesitat bineînțeles o muncă uriașă. Micul popor armean este un titan al muncii și Armenia este plină de uzine de tot felul, de zăgazuri, stații electrice, canaluri de irigație. Apa, minată în toate direcțiile de forța electricității, „se cațără” și în virful dealurilor și munților. Cu ajutorul ei se și înfăptuiește zilnic prima minune a Armeniei — transformarea pietrei în vin și piine...

MUNTELE BIBLIEI

DE PE șesurile de piatră pline de adevărate oaze de verdeață, se vede în depărtare ceva enorm, ceva ce acoperă orizontul. Parcă ar fi o fantomă, o moșideată uriașă și stranie, al cărei trup este despărțit de capul alb, sculptor, ce plutește printre nori. Acesta este muntele Ararat (armenii îi zic Masis), muntele biblic: cu virful acoperit de zăpezi vesnice, muntele lui Noe. De aici, afirmă una din cele mai vechi legende ale omenirii, a început o două viață a oamenilor și jivinelor după terminarea potopului.

Araratul domină aproape întreaga Armenie. Toate miturile, toate tablourile, toate versurile pe care le-au creat armenii în decursul veacurilor sînt dominate de imaginea lui Masis. Muntele acesta face parte integrantă nu numai din istoria, dar și din sufletul armean.

La Erevan, de unde Araratul se vede foarte bine, am stat ceasuri întregi și am privit orgia culorilor, a luminii și a norilor ce se îngrămădesc în jurul acestui munte, el însuși putînd fi confundat cu un nor uriaș care stă nemișcat în mijlocul cerului.

Araratul nu este numai cel mai vechi munte al omenirii, muntele mitic al Vechiului Testament. Cînd îl vezi din Erevan sau din Valea Araratului, ai impresia că îl cunoști de mult, îl recunoști, poate că l-ai văzut în vis, în cel mai frumos vis pe care l-ai avut în viață. Araratul este o imagine a frumuseții lumii, un praznic al frumuseții care farmecă sufletul și liniștește simțurile...

LACUL SEVAN

DRUMUL urcă în sus și oriunde îți arunci ochii vezi numai piatră. Mormane de pietre de toate felurile. Șoseaua se cațără printre pietre din ce în ce mai sus, n-ai nevoie să întrebi la ce altitudine ne aflăm, plămîni simt înălțimea. Dar față, pe neașteptate vezi ceva straniu, albastru sculptor... La început nici nu îți dai seama că vezi apa — suprafața unui lac. Doar apa este întotdeauna legată de o anumită imagine a pămîntului: la marginea apei se află tărîmul — nisipul sau iarbă, trestia sau copacii.

Aici însă vezi cu totul altceva: apa printre pietre. O fișie de apă violet albastră printre munti de piatră. Un lac gigantic la o înălțime de aproape doi kilometri. Un lac cu apă străve-

zie, albastră, în care trăiesc pești. Și peștele de aici este o minune — e un pește lung, argintiu, înfrumusețat cu niște pete, parcă ar fi stele negre pe un cer argintiu. Peștele acesta se numește ișhan — ceea ce înseamnă peștele-prinț. Este păstrăvul, dar un soi deosebit, cel mai gustos din lume.

Sevanul este o minune a naturii. Ai impresia că cineva, un zeu, desigur, a luat o cupă enormă de piatră, a umplut-o cu apă și a ridicat-o în sus pînă la înălțimea norilor. Cu opt veacuri înainte de era noastră, pe malurile Sevanului au și existat sate și orașe... Ptolomeu amintește de acest lac pe care l-a denumit Lihnites. Geografi din țările arabe știau despre existența acestei minuni și chiar despre păstrăvii din Sevan, pești cu carne roză neîntrecută prin gustul ei. Și sute de ani s-au scurs de cînd oamenii au zidit aici cîteva biserici și mînaștiri, a căror înfățișare este o minune a simțului artistic, a gustului pentru frumos, a priceperii ziditorilor din acea vreme. Aceste biserici vechi sînt cît se poate de simple, dar aici e vorba de simplitatea operei de geniu. Cînd le privești din depărtare, se pare că nici nu vezi clădiri făcute de o mîna omenescă — ele parcă ar fi o prelungire a muntelui, un joc al naturii...

GHEGARD

MINUNILE țării de piatră pot fi văzute nu numai pe suprafața pămîntului. Există în Armenia o biserică Ghegard, care a fost cioplită într-un munte de piatră; pentru a vedea minunea trebuie să pătrunzi în măruntaiele pietrii. Aceasta minune arhitectonică înfăptuită cu sute de ani în urmă a necesitat o muncă titanică de zeci de ani în șir. Meșterului care a înfăptuit-o îi zicea Galzaga. Fără îndoială omul acesta a fost genial. Închipuiți-vă ce înseamnă a ciopli înăuntrul muntelui o biserică de o frumusețe unică, armonioasă. Toată lucrarea s-a făcut pornind de la o singură deschizătură, un fel de gură prin care se putea strecura un singur om. Și pornind de la această gaură în munte, ciopliții au coborît, ciopliind piatra centimetru după centimetru, dînd o direcție exactă coloanelor menite să susțină bolta, scoțînd afară deșeurile, ciopliind în dreapta și în stînga fără de nici o greșală, astfel că treptat înăuntrul muntelui a apărut nu numai bolta și spațiul dar și toate celelalte amănunte arhitectonice ale bisericii, inclusiv ornamentul, altarul, strana. Opera aceasta este un triumf al talentului, tenacității, dar probabil și al credinței care a însuflețit pe meșterul Galzaga și pe ucenicii săi. Chiliile călugărilor de la Ghegard au fost și ele cioplite în stîncă, în fiecare chilie se află o masă — un fel de etajeră pentru cărți, de asemenea un fel de scaun cioplit în piatră, care slujea pustnicului drept pat și loc de odihnă.

În toate aceste incăperi cioplite în stîncă domnește un frig etern și întunericul unui mormînt. În vremurile vechi cînd Armenia era des pustiită de diverși năvălitori, Ghegard-ul slujea ca loc de refugiu pentru mii de nenorociți. În zilele noastre Ghegardul și-a păstrat întreaga valoare de monument unic și original.

MATENADARAN

MONUMENTE, monumente... Simpla enumerare a tuturor monumentelor Armeniei ar necesita spațiul unei cărți. Monumente istorice, artistice, monumente ale naturii. Dar există în centrul Erevanului un monument deosebit de toate celelalte: Matenadaranul — muzeul manuscriselor vechi în limba armenescă începînd cu veacul al IX-lea, scrise pe piei de vițel și primele cărți armenesti tipărite la Veneția, unde armenii izgoniți din locurile natale au înființat în 1512 prima tipografie armenescă. Matenadaranul este un muzeu unic. Însăși clădirea în care este adăpostit e de o frumusețe unică. Bogățiile pe care le adăpostește — aproape 25 de mii de manuscrise vechi, majoritatea scrise în limba armenescă — sînt o mărturie concludentă a rolului pe care l-a jucat vechea cultură a armenilor în cultura universală. La Matenadaran pot fi văzute cele mai vechi alfabete ale unor popoare de mult dispărute, cărți de matematici și medicină din Evul Mediu manuscrise ale lui Avicena și Alișer Navoi, manuscrise ilustrate de cei mai renumiți meșteri ai Renașterii, un manuscris gigantic care cîntărește 1200 kilograme și o carte scrisă de mîna în sec. XV care cîntărește numai 18 grame...

Moscova, iunie, 1973

Const. Vilcowsky

Eu
nu
vreau
18

ÎN acest iunie, căruia-i fată mintea numai pui de trandafir și cînd vreo opt echipe scutură de zor damigeana speranței cu 14 clopoței (și rar mai chela-căie cîte-o gură de vin pe fundul ei), cîțiva gazetari, învinși de dragoste pentru echipele studențești, cer îngroșarea plutonului A. Vor 18 echipe.



Eu nu vreau. 18 echipe înseamnă 400 de jucători, presupuși de elită. Arătați-mi-i și-i îmbrac în diamante cît oul de porumbel. Jefuiesc un vagon de poștă și-i încălț cu timbre seci. 400 e o cifră incredibilă. Și așa sînt destui căței de untură pe pajiștile stadioanelor. Jucătorii proști alungă publicul din tribune. Uitați-vă la cei de la Sportul studentesc: cîtă lume scot ei din casă, duminică? Nici măcar repetenții nu mai vin să-i fluieze. Și-atunci? De ce să-i atîrnăm noi de gîtul Maicii Domnului? Cei desemnați să ia o hotărîre pro sau contra ar trebui, înainte de-a intra în ședință, să umble un sfert de oră cu picioarele goale printr-o vale cu iarbă plină de rouă. Roua, v-o spun din proprie experiență, luminează gîndul.

Scriu sub o pălărie de floarea-soarelui. Printre petalele ei două albine se joacă cu arșice de trîntor. Un cărăbuș își cheamă trompeții scăpați la vișine, vine ploaia — cărămidă nouă, și tot cîntecul ăla din copilărie — și eu stau și mă mir de ce vrem noi să ne batem cuie în pantofi? 18 echipe și-o lebadă cheală. Eu știu de la mama și de la tata că prostul trebuie alungat de lîngă casă nu băgat înăuntru și înmulțit cu 2.

Fănuș Neagu

„ROMÂNIA LITERARĂ”

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

