

România literară

Săptăminal editat de
Uniunea Scriitorilor din
Republica Socialistă România

40

N. Iorga
și definirea realismului românesc
(pag. 12-13)

Nobila misiune

CONFERINDU-I-SE în societatea noastră o mare și nobilă misiune, literatura trebuie să privească mereu înainte, să știe a da oamenilor adevărata imagine a realității creatoare, împreună cu strălucita perspectivă istorică, deschisă de prezent și de viitor în fața ochilor noștri. Nenumărate semne, din viața de toate zilele a poporului nostru muncitor și harnic, nenumărate contribuții din viața literară și artistică, evidente în paginile noastre, în unanimitatea publicațiilor românești, precum și în puter-nicele noastre mijloace audiovizuale, atestă faptul că aceste zile se află sub semnul celei mai intense, celei mai ardente preocupări pentru evenimentul major: Congresul al XI-lea al Partidului Comunist Român.

Intreaga noastră activitate, inclusiv, firește, creația literară, care ne preocupă direct și cu deplină dăruire, se orientează pe linia generală de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare spre comunism. Această direcție magistrală este formulată, cu elevație spirituală și precizie științifică, în proiectul de Program întocmit de conducerea Partidului, în frunte cu secretarul său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Literatura și arta, stă scris în proiectul de Program, exprimă transformările ce se produc neîncetat în societate, cuceririle forțelor revoluționare progresiste și gândirea înaintată a fiecărei epoci. În aceste condiții devine limpede ideea că operele literare și artistice nu sînt, nici n-ar putea fi, rezultatul unor eforturi excentrice, ori creația unor persoane care s-ar situa deasupra vieții, gândind și trăind deasupra relațiilor sociale autentice. Dimpotrivă, numai în inima însăși a societății noi și drepte, a societății progresiste și muncitorești, scriitorii, împreună cu toți oamenii artei, găsesc izvorul veritabil al creației perene.

Nu vom stăruî niciodată indeajuns asupra rodniciei ideilor cuprinse în proiectul de Program. În ele găsim farul ce ne luminează drumul neocolit către progres. De acolo ne îmbogățim gândurile. Toate mărturiile ce ne vin, spontan, de la cititorii noștri, din uzine și de pe ogoare, din școli și din universități, converg către adevărul stimulator că literatura și arta trebuie să se inspire de-a dreptul din viața și munca lor, sursă inepuizabilă de înaltă inspirație. Și, pentru că în discuțiile creatoare ce se desfășoară cu insuflețit elan în aceste zile premergătoare marelui Congres revin frecvent întrebările asupra nobilei misiuni a literaturii și artei, vom sublinia, încăodată, cu mai multă pregnanță, chemarea ca fiecare scriitor și artist, fiecare om, în înțelesul adevărat și nobil al cuvîntului, să acționeze din intimă convingere și cu pasiune pentru progresul general și continuu al societății socialiste spre comunism, în cadrul căreia prinde viață, pentru toți, adevăratul umanism.

Ce este această perspectivă și pentru ce se cuvine să-i consacram toate puterile noastre de muncă și de creație ne spune, din nou, proiectul de Program: „Umanismul socialist concepe omul ca ființă socială, aflată în strînsă legătură și interdependență cu semenii săi, cu masele largi populare. El se întemeiază pe relații de colaborare și stimă reciprocă între toți membrii societății, pe interzicerea oricărei exploatari și asupririi, pe egalitate, pe libertatea omului de a acționa în mod conștient pentru afirmarea personalității sale, pentru făurirea propriului său viitor. Umanismul socialist presupune realizarea fericirii personale în contextul fericirii întregului popor. În mijlocul maselor largi populare personalitatea nu se pierde, ci se afirmă tot mai puternic, odată cu afirmarea întregii națiuni”.

Iată, așadar, esența deplină a nobilei misiuni ce revine literaturii și artei. Termenii acestei definiții deschid tuturor scriitorilor și oamenilor de artă cea mai largă, mai generoasă perspectivă și, în același timp, orizontul cel mai luminos.

R.I.



Ștefan Szönyi: SUDOR
(Din retrospectiva deschisă în sala Dalles)

CA UN COPAC

Mi-e sufletul de drumuri străbătut
Ca un copac mincat din dungă-n dungă
De viermi sub scoarță-adînc-părelnic scut —
În viața-mi ce nu știu unde-o s-ajungă.

Ce hartă complicată! Labirint
Cu căi și-nfundături ce poate mint
Și nu e nici făină presărată
Nici fir ce drumul îndărăt l-arată.

Iar dac-ar fi, mai este oare locul
Și vatra unde-a ars pe timpuri focul?

Și dac-ar fi, cei care stau la foc,
Să te-ncălzești, și-ar face oare loc?

În schimb vei cere nu strujea de pine
Nici bucuria zilelor de mine,
Deasupra unui secol ce apune,
Ci liniștea mormintelor străbune.

Rămii aici pe piatra de hotar,
Că doară n-a fost cintul în zadar
Ce l-ai strunit în anii tinereții
Vestindu-i rosturi — noile! — vieții.

Mihai Beniuc

Mitul lui Don Quijote

„DON QUIJOTE e o uriașă simfonie anarhică oferind, inepuizabilă, printr-o ironie a ambiguității ei fundamentale, argumente pentru interpretări din cele mai deosebite — scrie Valeriu Cristea în prefața cărții lui *Pe urmele lui Don Quijote*. Cervantes dispune materia romanului într-o construcție de labirint, care-l ascunde, care-l apăra. Se simte că peste umărul scriitorului veghează atentă Inchiziția. Alcătuindu-și cartea, autorul procedează cu astuție, încearcă să incurve urmele, să creeze piste false, să-și deruteze cenzorii...”. Și încă: „In ce ne privește, ne asumăm riscul de a merge mai departe, susținând ipoteza că, mai mult decât un stadiu al gândirii, ambiguitatea este la Cervantes un dat al expresiei, un procedeu de disimulare”. În sfârșit: „În familia marilor spirite dezabuzate (în sensul gnoseologic), Shakespeare, Baudelaire, Tolstoi, Dostoievski, Cehov — Cervantes reprezintă pe Tartuffe”. În aceste afirmații este ceva mai mult decât una din ideile eseului: este indiciul unui mod de a aborda critic literatura. Opera apare criticului enigmatică, echivocă și chiar perfidă. Autorul îi „scapă printre degete”, lăsându-se „prins” cu greutate în „delictul” rostirii lui. Cuvintele între ghilimele aparțin lui Valeriu Cristea și nimic nu-i caracterizează mai bine maniera: căci dacă opera se ascunde, induce în eroare și trebuie citită printre rinduri, îi rămâne criticului, ca singură soluție, s-o abordeze cu bănuială și neîncredere, verificând de mai multe ori fiecare înțeles, cîntărind fiecare frază. Scriitorul și personajele lui sînt deopotrivă subiect de neliniște. Nimeni nu e crezut pe cuvînt. Nimic nu e luat cum pare. „Cuvintele, la prima vedere atît de nedrepte, pe care le rostește nefericitul părinte cuprins de o mînie oarbă, deșteaptă unele bănuieli. N-ar fi exclus ca...” Iată propoziții tipice. Criticul întoarce totul pe dos ca o mînușă: „Discursul de disuadare a lui Anselmo, rostît de Lotario, nu e oare în același timp și unul de autopersuadare?” Și se întrebă de două ori asupra aceluiași lucru: „Percepție aberantă la don Quijote sau insuficiența percepției la Sancho Panza? Halucinație idilizantă sau aptitudine specială pentru frumu-

șeșea secretă a lumii, ce nu se dezvăluie oricui?” Pe scurt, el privește peste umărul lui Cervantes ca un inchiștor: căci dacă literatura e presupusă a fi o formă de „ipocrizie”, critica nu poate fi, la rîndul ei, decît una de „suspi-ciune”.

Cu rezultate, de altfel, remarcabile în eseu lui Valeriu Cristea, original, inteligent, scris cu pregnanță și strălucire. Criticul pornește de la ideea că *Don Quijote* e, cînd apare, o carte de două ori semnificativă: pentru autorul ei și pentru Spania secolului al XVI-lea, „concluzie a unei vieți și bilanș al unei epoci istorice.” Operă amară și plină de vioieșie, crudă și generoasă: „De iluziile unei vieți întregi scriitorul se descarcă în personajul ce a devenit pentru totdeauna un simbol al lor”. Ca și Shakespeare, contemporanul lui, Cervantes a făcut experiența violenței, a fricii, a barbariei, a ruinării tuturor idealurilor, într-o țară care a atins, în același secol, apogeul înfloririi sale și mizeriile unui declin uluitor. Însă dacă Shakespeare e spectaculos și direct, Cervantes e disimulat și echivoc: opera lui e o satiră și o parodie, și atît de abilă în a-și înșela cenzorii încît seamănă cu „un labirint, chiar dacă de cristal”. Pentru Unamuno, eroul ei este „Nuestro Señor don Quijote, el Cristos español”. Valeriu Cristea are dreptate să vadă în el mai puțin sfințenia ridicolului și mai mult ridicolul sfințeniei, „un Crist burlesc a cărui acțiune rămîne sterilă”, „parodia critică a unui dezabuzat”, iar în povestirea aventurilor lui, o critică a ineficienței creștinismului. Sintem abia la începutul eseului: spre a înțelege exact ideea fundamentală, trebuie să trecem la ultima pagină, unde mitul lui Quijote e asociat de acela al lui Sisif. Ca și Camus, la care imperativul moral nu se spulberă odată cu puțința de a mai găsi o explicație omului și lumii, se păstrează și la Cervantes, și tot într-o epocă „în care sensul lumii se anihilează” provizoriu, valoarea morală. Quijote este un simbol al omului, ca și camusianul Sisif, dar: „al omului care, păstrîndu-și bravura, temeritatea și chiar seninătatea într-o lume ce se alienează treptat, refuză, sub orice pretext, să dezarmeze, să capituleze. În plin absurd, omul cervantesc își menține un moral ridicat. Soldatul influențează pe scriitor în această vi-

ziune stenică asupra omului”. Viziune polemică, prin excelență: aș observa însă că ea se pierde adesea și se regăsește sporadic, ca un fir subțire de apă curgătoare, sub nisipurile argumentării. Valeriu Cristea procedează oarecum în maniera lui Cervantes, ascunzînd ideea în loc s-o scoată în față, creîndu-și parcă un alibi pentru ceea ce este cu adevărat modern în *Pe urmele lui Don Quijote*. Pe alocuri, unde angajamentul moral al criticului coboară sub o cotă anumită, eseu, mereu atrăgător, capătă chiar un parfum ușor desuet. Modernitatea lui rămîne numai virtuală, cită vreme criticul preferă sintezele percutante și radicale, concentrării pe un focar ideologic, analiza, detaliul, nuanța. Își asumă riscul ca eseu să pară o critică magistrală sub raport analitic, dar pe idei de a doua mînă.

Risc inutil și concluzie parțial nedreaptă, fiindcă spiritul modern, actualitatea interpretării mocnesc pretutindenți ca tăciunii sub cenușa în întortocheatele demonstrații. (Este aici un paradox al criticii lui Valeriu Cristea: riguroasă și limpede, ea exprimă un spirit mai degrabă „tortueux”.) Cîteva exemple. Nebunia lui don Quijote poate trece și drept simulare, strategie erotică menită a atrage atenția Aldonzei Lorenzo. Obscura poveste de dragoste a eroului principal se reflectă în numeroasele povești de dragoste din roman și la fel cum nebunia lui Quijote se reflectă în nebunia altor personaje. Căci romanul abundă în nebuni: „Prezența, dacă nu chiar frecvența nebunului în opera lui Cervantes, ca și în aceea a lui Shakespeare, e o dovadă că timpul și-a ieșit din țîțînă”. Iată! În nebunia eroului, criticul distinge două mișcări contrare ce se echilibrează în roman: o presiune a iluziei asupra realului și o presiune a realului asupra iluziei. Lui Quijote îi este opus Vidriera: teme invincibilității, o temă a vulnerabilității. Dar Vidriera nu e doar opusul lui Quijote; el face parte din biografia lui, e Alonso Quijano, cărturarul timid și înțelept din care va ieși cavalerul îndrăzneț și nebun. Ce sugestivă discuție s-ar fi putut face aici despre carte și luptă, despre soliditate și polemică. Față-n față cu Quijote stă și Sancho, a cărui lipsă de imaginație nu-l împiedică să fie un guvernator plin de prevedere al însulei. Din nou, problema esențială e aici,



dar numai eflorată: „Cu secole înainte ca starea a treia să triumfe din punct de vedere politic, luînd în mînile sale pirghiile puterii, personajul lui Cervantes demonstrează în chip strălucit capacitatea ei de a guvernă.” După rătăcirile (la propriu și la figurat) ale lui Quijote, popasurile lui (la propriu și la figurat): remarcabilă analogia dintre Diego de Miranda și Montaigne, ca și explicația simbolului calului Lemnopiron: „Citindu-l pe Cervantes, călătorim cu Lemnopiron, devenim împreună cu eroii săi victimele aceleiași iluzii. Scriitorul ne dă sugestia ridicării în ideal, fixîndu-ne de fapt, solid și iremediabil, în real. Lemnopiron, simbol al imposibilității de a decola, sarcasm al visării, e calul troian introdus de Cervantes în cetatea iluziei”. Să notăm două lucruri: că, ghidată aparent de capriciile impresiei de lectură (vezi și subtitlul), cartea lui Valeriu Cristea are perfectă rigoare, de care pînă și acest compte rendu pe sărite ne poate da o idee; și, apoi, că autorul are forță de caracterizare, scoțînd semnificații fulgerătoare din amănuntele romanului. Însă mereu pe mici porțiuni, cu o insistență a fragmentării ce ascunde teama de sinteză generală. „Ce simbolizează don Quijote? Ce a vrut să spună Cervantes creîndu-l? — se întreabă criticul. Iată întrebări la care încă multă vreme de acum înainte oamenii vor căuta răspunsuri ultime, definitive. Am scris paginile care urmează fără cea mai mică pretenție de a le fi descoperit.” Critica nu-și propune, sigur, să găsească ultimul răspuns în sensul că după el nu mai poate urma nici unul, ci ultimul răspuns istoricește adevărat și necesar (mitul lui Quijote astăzi). Cartea lui Valeriu Cristea conține elementele acestui răspuns, dar autorul împinge precauția pînă la a-l nega: „Am încercat să suplînim absența unei ipoteze unificatoare printr-o suită de ipoteze, ca să spunem astfel, cu caracter limitat, valabile doar pentru un aspect al romanului și care nu o dată se exclud.”

Nicolae Manolescu

Valeriu Cristea, *Pe urmele lui Don Quijote*, Editura Cartea Românească, 1974

Mihai Negulescu

Rapsodie în jad

Editura Eminescu, 1974

● INSEMNĂRILE de călătorie din răsăritul îndepărtat fac tradiție în literatura noastră, începînd cu spătarul Milescu, pînă la G. Călinescu; dacă primul înțelege China mai ales sub aspect politic, marele critic percepe realitățile în sens cultural. La fel de parțial, poetul Mihai Negulescu a publicat recent un volum de amintiri lirice, fără exaltare, reținute în tensiunea confesiei, totuși greu de încadrat în categoria cărților de popularizare. Important e cu ce a plecat de acasă, fondul de trăire individuală, care reverberază într-un spațiu străin. Poetul evită informația și nou-tatea atît la modul erudit, cît și la cel reportericesc. Descrierile sînt puține, și atunci poetic-euforice, realitățile și concretul se învâluie în participarea sufletească a celui care povestește.

Lirismul nu e un atribut al călătoriei, ritmul narațiunii e prea lent. Stilul e cam greoi, acțiunea — atît cît ar trebui să imbrățișeze niște memorii de călătorie — nu înaintează deloc și nu se finalizează în nici un fel. Poetul a luat de la început un „ton” fals al memoriilor,

dar, deși conștient de el, nu l-a părăsit, țînd mai mult la consecvența cu sine decît la aplicația diferențiată asupra unor realități mereu în prefacere. Interesat de monumente, de legende, mitologie și istorie, e la fel de fascinat de lumea din jur, de timpul actual și viața imediată. Munca de ficare zi a marelui popor asiatic, cuceririle științei și culturii, hărnicia aparent anonimă în lanurile de grâu și orez ies bine reliefate și nuanțate. Călător sentimental impresionabil, reporterul nu uită să elogieze efortul constructiv al Chinei noi. Nu altceva făcea acum aproape 20 de ani G. Călinescu. Poetul găsește și un concept pentru noua spiritualitate chineză, *antisigurătatea*. Șuierul unei nave noi, zumzetul tractoarelor, forfota marilor orașe trezesc în călător sentimentul armoniilor muncii. Totul e prezentat la dimensiuni colosale. Reporterul descoperă și în mentalitatea oamenilor acest simț al monumentalului. Poetul e așa de cucerit de ceea ce vede încît nu mai poate reda, trebuind să divageze liric. El încearcă să aproximeze punctul de convergență al unor realități disparate — cea ce nu intră, în orice caz, în misiunea reporterului. Iată una (din foarte multele descrieri panoramice, ca de la mare înălțime): „Pe fiecare corabie acostată la mal freamătă somnolent ciorchini de lumină galbenă. În fiecare joncă, o festilă de ceară sau ulei ține tovărășie de altar singurătății. Undeva, peste sute de leghe, luminări de santal picură la picioarele cine știe cărui suflet neadormit. În tipografiile marilor cotidiene, ferwoarea metalică a electricității însoțește în șoalt cine știe ce fulgere lexicele împotriva autolînștirii. La

marginea cîmplilor de orez, sufletul cine știe — prea multe nedeterminări, reporterul e obligat să știe tot sau, mă rog, să spună numai ce știe — căru Me Lun se înțeață în lumina somnambulă a spiceilor” (pag. 201).

Poetul e superior călătorului care nu are o formulă de înaintare geografică. Anumite prețiozități arată că nici simbioza dintre ei nu e tocmai potrivită. Cartea rezistă prin lirismul debordant — autorul intercalează și poeme ca atare în text.

Aureliu Goci

Costache Anton

Neuitatele vacanțe

Editura Ion Creangă, 1974

● TONUL evocator și formulele sale specifice („De cite ori încerc să-mi amintesc...” etc.) pe care le întilnim frecvent în paginile cărții acesteia de o indiscutabilă unitate poetică vin, într-un fel, în contradicție cu vîrsta personajului-povestitor, aflat, pare-se, la hotarul dintre copilărie și adolescență și purtînd, pare-se, mai multe identități. Contradicție (și confuzie) nu tocmai supărătoare; ba,

dacă putem spune așa, chiar fertilă: ea introduce incetul cu incetul perspectiva temporală a maturității. Si Costache Anton știe bine ce face atunci cînd își prezintă cartea ca pe o suită („spațiu caleidoscopic”, zice el) de „proiecții din lumea lăuntrică” și declară, încercînd parcă să prevină eventualele nedumeriri, a fi surprins „altfel decît pînă acum” aspectele unor „stări sufletești inefabile”.

Vinetele dinții nu au dimensiunea lirică a trecutului; o au doar pe aceea a prezentului, eminemamente epică, și, pînă la un punct, pe aceea, încă nebulosă, a viitorului. Nu ne va interesa, deci, timpul real (dacă există unul anume) din scurtele povestiri care, legate între ele printr-o aceeași (sau aproape totdeauna aceeași) voce povestitoare și în prezența citorva personaje umane: bunicul Alexandru, altelei numai bunicul, fără să știm dacă și Alexandru, unchiul Ștefan, vărul Ionita, verișoara Uca ș.a., sau animaliere independentul și rebelul motan Ghiță, curcanul terorist Ghițălai, alcătuiesc cartea lui Costache Anton. Nu vom acorda credit nici prezentului absolut (și restricțiv) din *Buchetul de garoafe*, de pildă, nici trecutului vag, aburos din *Păpădiile*. Pentru că *Neuitatele vacanțe* se adresează, la urma urmei, ca toate bunele producții ale genului, nu numai copiilor și adolescenților care sînt, ci și, pe latura ei subtilă, ascunsă, în definitiv pe latura ei cu adevărat rezistentă, copiilor și adolescenților care au fost.

Virgil Mazilescu

Poezia

Bunica Beps cu dantura de feldspat

ILIE PURCARU, cunoscut mai mult datorită activității sale reportericești și publicistice, revine, după o lungă absență, la poezie cu un volum*) de o factură neașteptată. Neașteptată în sensul că infirmă regula după care orice reporter înflăcărat datat viciului poeziei este sentimental, descriptiv patetic și sufocat de emfază retorică. Eliberat de concretul faptic al prozei documentare, reportajul adoptă, de obicei, în universul poeziei, cea mai artificială formulă. Ceea ce caracterizează poezia publicată în volumul (cu un titlu oarecum șocant) de Ilie Purcaru este nervul ironic, intenția polemică (nedivulgată în termeni categorici și moralizatori, ci, dimpotrivă, insinuată cu precauție și subtilitate) și tentația virtuozității în spațiul unui lirism al jocului, al bufoneriei. Gravitarea secătuieste substanța metaforică, de aceea poemele cu adevărat interesante din carte sînt cele susținute de o vervă ironică, nu întotdeauna bine stăpînită.

Cartea, fără o unitate perfectă de atitudine, are doar una de „subiect”. Simbolul cheie — bunica Beps — este o sinteză caricaturizată a nostalgiilor paseiste, a refugiului într-un trecut mai mult sau mai puțin real, dar în orice caz pitoresc și spectaculos, în care adesea cade însuși poetul, cîntînd cu insistență peisajele unei Valahii fanariote. Atmosfera balcanică a trecutului evocat, în care apare figura extravagantă a bunicii Beps („o britanică

*) Ilie Purcaru, *Bunica Beps*, Editura Cartea Românească, 1974.

oarecare” cu „dantura de feldspat, montată într-o seară la glasgow”, venită în aventură spre „stixul valah”), prilejuiește poetului înscenări fastuoase și ironice în același timp, un fel de spectacol burlesc. Așa este, în *Cavoul Bunicii Beps*, această coborîre în lumea morților: „în racle-njunghiate stau oase să le suflă / subțiri și volatile ca bețe de maroco / acolo-i străbunica bunicii mele beps / și papagalul nao ce-atunci se chema cōco // vislim prin cerc de umbre — cavou-i un conac — / o l viața ce palpită secretă în cavou / / o cismă de hugar se-ascunde ca un șoarec / sub crinolina fetei venită din glasgow // e loc și pentru tata e loc și pentru mine / budoarul mamei alb și moale ca hermina / m-așteaptă la cafeaua de patru după masă / și mama joacă remmy cu tante haritina /... / vislim prin lungi culoare — cavou-i un abis — / vislim prin largi culoare — conacul n-are margini — / zadarnic tipă nao că-i pasăre nu om / și-mi cere să-i dau drumul să zboare-n alte pagini...”.

Bunica Beps este germenele de revoltă, elementul activ și violent în genealogia spirituală a poetului, dominată altfel de voluptățile lenevoase ale imaginației balcanice. Această dublă ascendență îi justifică visarea molatecă, înțoarcerea melancolică spre lumea crailor de Curtea Veche (*Curtea Veche, Mogoșoala, Culă la Măldărești, Zeițele din parc, la Cotroceni*) pe de o parte, și detașarea lucidă ironică (*Pure girl, Lecturile bunicii Beps, Mironosițele, Clavir calcinat*), pe de altă parte.

Ilie Purcaru are capacitatea de a-și

aplica instrumentele parodice pe formule lirice foarte diferite: o parodie a baladescului scrie în *Nao El Olonés*, parodii ale suprarealismului în *Joc de argați și Casa de pe Sintu Mina*. Uneori poetul este el însuși victima formulelor parodiate și, luîndu-le în serios, compune piese mediocre cum sînt *Bărăgan, Țara de sub dor, Curtea-de-Argeș, Sărbătoarea*. Ochiul critic rămîne mai sigur și expresia atitudinii persiflante mai subtilă și mai substanțială.

Apetitul pentru joc (se simte în multe piese „interpretarea”, pantomima autorului) este foarte vizibil în ultimul ciclu al volumului: *Teatru de păpuși*. Pseudo-balada scrisă întru cinstirea papagalului Nao El Olonés, originar din Jacksonville, dispărut în Balta Albă în septembrie 1969, are nerv și, în ciuda lungimilor, întretine și transmite plăcerea bufoneriei. Maniera poeziei ocazionale a secolului trecut, cînd poezii dedicau versuri obiectelor fetișizate și animalelor cu care își împărțeau singurătatea, este subminată din interior prin jocul „scenic” al poetului, care afectează tragedia: „Ochi tuberculi și tuberoze / un mîndru papagal aveam / la fruntea-i șarpe cioc de roze / eu foarte des mă închinam // căci îl iubeam și-avea și nume / solemn-metalic dar ductil / la mîngîieri de duh oceanic / rău nume de pirat antil // aceste rînduri prea glumețe / nu pot ascunde o tristețe / în crep de-albastru și de verde / năluca lui în vag se pierde...” La fel se desfășoară *Mironosițele*: „Astrale mițe de biserică / (doar ochii foarte pisicoși) / pe scena albă de v-aduc / o noapte candidă apuc //

ILIE PURCARU

bunica beps



spaipe sutane instelate / palpită ca din cuiburi noaptea / în golul moale dintre sini / sub iia fără de păcate...”

Eroarea săvîrșită în cele mai multe poeme este evitarea expresiei laconice, a litotei; poetul, nestăpînindu-și verva, se desfășoară pe un spațiu care diluează ironia și epuizează imaginația. Înțoarcerea la elementul simplu (al poemului naturii, crede Ilie Purcaru în *Final*) este necesară, deoarece cuvintele proliferază, devin din ce în ce mai agresive și cititorul ajunge și el „la ideea extravagant de clar / ah! ce pisălogi mai sînt poezii” (*Final*). Ilie Purcaru, care are vocația versului lapidar, suficient în sine (putem cita foarte multe versuri perfect construite, de o frapantă prețiozitate formală din recentul volum) are, totuși, oroare de concentrare, nu renunță la lungimi. Semn că poezia este încă pentru reporter violon d' Ingres.

Dana Dumitriu

Proza

Reportajul polivalent

ROD al colaborării dintre o prozatoare și o poetă, amîndouă nume de suprafață ale literaturii contemporane, volumul *Viața cere viață**) semnat de Sânziana Pop și Gabriela Melinescu, este nu numai o carte, după cum se subînțelegă, de reportaje, ci și, prin mozaicul — care de fapt rezultă — al modalităților și al fazelor genului, o carte de istorie și de „sinteză” a reportajului. Ni se oferă un fel de potpuriu al stilurilor, reportajul nud, de directă abordare a subiectului existînd alături de reportajul artistic, literaturizant, de reportajul-joc sau de reportajul-creație, dialogul viu, simplu de evocarea vapo-roasă, poetică, replica scurtă, tăioasă de considerația amplă, năzuind spre un orizont filosofic, atitudinea modernă, realistă și naturală de cea vădit anacronică (astfel, admirația copleșită se manifestă, uneori, disproporționat, acolo unde o atitudine de firească stimă ar fi fost credem suficientă), reportajul „orizontal” de cel „vertical”, coborînd în timp, „retrospectiv” etc. Reportajul apare, în acest volum, cînd în haine de lucru, cînd învîluit în danțele, „pășește” uneori normal, umblind alteori în catalige. Sânziana Pop și Gabriela Melinescu străbat, împreună, țara, diferitele ei regiuni și domenii de activitate umană, dar își prelucrează separat impresiile. Pentru fiecare etapă parcursă ni se dau, astfel, două versiuni: citim cartea, privind, pe rînd, în fiecare din capitolele ei, mai întîl prin ochiul prozatoarei apoi prin acel al poetei. De pe malul mării și ogoare dobrogene, cuplul reporterelor trece în mediul industrial și de aici — surpriză binevenită — în lumea circu-

*) Sânziana Pop, Gabriela Melinescu, *Viața cere viață*, Editura Eminescu, 1974.

lui, apoi în cea a copiilor și a naturii, poposesc pentru o clipă în preajma a doi artiști populari, pentru a deschide, simbolic, în final, o largă perspectivă istorică. Peisajului variat, itinerariului neașteptat, zigzagat, capabile prin ele însele de a înviora lectura, li se asociază, lucrînd în aceeași direcție, însușirea celor două scriitoare — însușire esențială pentru genul în care ele se întîlnesc — de a ști să surprindă, în ceea ce pare banal și curent, ineditul, neobișnuitul, paradoxalul. Condimentul bobului de senzațional se simte imediat, spre deosebire de atîtea alte nesărate preparate reportericești, în aceste „felii de viață” pe care ni le servesc pe rînd cele două scriitoare. Înțelocutorii lor, „provocați” în chip subtil, devin, la rîndul lor, adeseori interesați. Riscul monotoniilor, al plictisului atît de frecvent la noi într-o vreme în care genul care teoretic ar trebui să-l excludă, nu devine, în cele mai bune pagini ale volumului, perceptibil. Interesul ne este de regulă menținut treaz, sentimentul estetic mult (uneori excesiv) solicitat. Reportajul, la Sânziana Pop și Gabriela Melinescu, e tras spre zona poemului în proză.

Remarcabile, de pildă, ni s-au părut în *Viața cere viață*, evocarea „cetății de foc”, Reșița, cu văzduhul orașului străbătut de funiculare, cu locuințele oamenilor cuprinse în vasta incintă a uzinei („Un oraș cu case din care cînd ieși nu dai în curtea casei ci în curtea uzinei”), convorbirile cu Antonică. Dijmărescu, „cel mai tînăr șef de furnale din lume” și, respectiv, cu Grigo Grigorescu, clovnul român de renume internațional, sau virtuozitatea redării vorbirii infantile (Sânziana Pop), definițiile sugestiv metaforice („Elefantul e un megalit de carne cenușie. Nu știm dacă nu cumva e o piatră mai moale din

lanțurile muntoase ale Himalaei”) și notațiile legate de obiceiurile și reacțiile animalelor (*Cum se operează un elefant*) sau descrierea Voronețului (Gabriela Melinescu). Nu se poate vorbi în chip absolut de o „specializare” a celor două scriitoare. Chiar dacă Sânziana Pop are mai mult plomb în abordarea oamenilor și în felul de a conduce un dialog, apropiindu-se într-o măsură mai mare de tipul reporterului „pur”, ea știe totodată să facă și „literatură”, să evoce foarte frumos — casa, înecatată parcă în iarbă, a pictorului naiv Ion Niță Nicodin constituind, ea însăși, în descrierea Sânzienei Pop, un memorabil tablou (*Casa din iarbă*). Și chiar dacă Gabriela Melinescu, poetă, are într-un chip mai intens gustul metaforei: „Fără încetare — într-o poziție a amintitului Ion Niță Nicodin — culorile se zbat să iasă din culoarea zăpezii. Par țînute de o gură albă, cum țîne poate fiara o pasăre colorată în gura ei infernală”, alunecînd însă uneori într-un imagism alambicat: „Vine din grajduri un miros de animale, miros de cînepă, de mătase, de lacrimi pierdute în minele de diamant (s.n.)”, crescînd din el însuși, dospind năstrușnic, revărsîndu-se: „Debarcarea animalelor (de circ n.n.) aduce cu debarcarea cosmonauților pe pămînt. Ele vin din altă lume, dintr-o călătorie la fel de stranie ca și cea din spațiul cosmic. Trenul cu animale pare botul căscat al unui monstru. Parcă ar fi un munte magic de pe care coboară cei obosiți, sau arca veche din care alunecă animalele pentru a însămintă pămîntul”. Părtașe în calitate, cele două scriitoare își împart, cariatide loiale, și povara defectelor: dilatarea artificială a emoției, patetizarea grandilocventă: „Din punctul de vedere al cerului și-al pămîntului, tăbăcăria «Jilava» se



află în avantaj. În schimbul de zi pe cer este soare, trec ploii și zăpezi călătoare, trec frunze, trec nori, trece vîntul, trec păsările care se-ntorc. Pe cîmp, după anotimpuri și după vreme, răsare și piere iarba bună a pămîntului. În schimbul de noapte, cerul este cuprins de luceferi, de stele, de lună, de cite-o cometă cu coadă strălucitoare, iar pe pămînt, după anotimpuri și vreme, innoptează turme și herghelii”. (Sânziana Pop); „În săptămînile trecute și multe alte săptămîni, oprindu-ne la stopuri, ne-a izbit ca un pumn în față mirosul, un anumit miros ce venea din grele camioane direct în noi. Mirosea a copaci, a copaci doborîți și întinși pe patru roți ca niște catedrale alunecînd către un loc pe care nimeni nu și-l poate imagina. Unde duceți copacii? Unde duceți catedralele naturii? De unde veniți fraților? Încotro vă îndreptați cu madonele astea de lemn, și pentru ce, pentru care motiv ele nu se mai află pe verticală?” (Gabriela Melinescu).

Rezultatele, în general interesante, ale acestei experiențe reportericești în tandem demonstrează că ea ar putea fi continuată.

Valeriu Cristea



Trei decenii de roman românesc

LA Editura Eminescu s-au publicat recent câteva panorame înfățișând, fiecare, un compartiment anume din literatura română contemporană: reportajul, nuvela, romanul. Autorii diferă de la un volum la altul, concepțiile și metodele critice de asemenea; în schimb, structura compozițională e peste tot aceeași, fiecare panoramă fiind alcătuită dintr-un studiu critic informativ și analitic totodată, urmat de o selecție de texte reprezentative, după modelul cunoscutei „Panorama de la nouvelle littérature française” de Gaëtan Picon. Se poate observa totuși că proporția dintre „introducere”, „ilustrări” și „documente” e alta în lucrările apărute la Editura Eminescu, accentul fiind pus aici pe latura exemplificatoare, ceea ce le înfățișează intrucivă de structura unei „panorame” și le apropie de formula analogică a criticii. Dincolo însă de aspectele particulare ale celor trei panorame, inițiativa editorială este remarcabilă; complete sau lacunare, propunând puncte de vedere apăsate personale sau general acceptate, pornind de la principii mai mult sau mai puțin riguroase, rămânând sau nu cretințioase criteriilor declarate ș.a.m.d., aceste lucrări sunt în primul rând mijloace prețioase de informare a publicului larg, lipsit în genere de posibilitatea de a-și face o idee mai cuprinzătoare despre literatura națională contemporană, precum și laudabile puncte de plecare pentru alte sinteze, fiindcă se impune o continuare, sub forme diverse, a începutului marcat de cele trei panorame.

Cum poezia și critica nu au făcut (încă) obiectul unei astfel de lucrări, este o evidență că sarcina cea mai dificilă a revenit, prin însăși natura materiei, Panoramii romanului românesc de astăzi. Autorul studiului introductiv, al notelor critice și al selecției textelor este criticul clujean Ion Vlad, cunoscut pentru preocupările sale teoretice și metodologice (Între analiză și sinteză, 1970; Descoperirea operei, 1970), ca și din activitatea de critic literar al revistei „Tribuna”, dar mai ales pentru sistematicul studiu despre povestire ca „formă esențială a epicului” (Povestirea. Destinația unei structuri epice, Ed. Minerva, 1972). Monografia a unei forme literare, lucrarea lui Ion Vlad depășea totuși obiectivele unei cercetări pur teoretice. Numeroase și substanțiale, raportările la literatura română erau de la un punct autonome, între altele fiind de amintit o foarte interesantă schiță istorică a povestirii românești, criticul făcând de altminteri observația că nu alta este forma principală de existență a prozei autohtone. Se punea astfel, implicit, „problema romanului”, tradițională în literatura noastră într-o formulare revendicativă, începând cu aceea de la sfârșitul veacului trecut, aparținând lui Dobrogeanu-Gherea — „Romanul bate la ușa literaturii române și pentru roman n-avem încă un singur model valabil în literatura noastră trecută” — reluată, într-un chip sau în altul, până astăzi. Surprinzător, Ion Vlad refuză să se adauge numerelor participanți la o discuție înținsă pe parcursul mai multor decenii și generații; pentru critic, romanul românesc este o realitate ale cărei dimensiuni nu mai îndreptățesc scepticismul și întrebările ce continuă pe cea, foarte cunoscută, a lui Mihai D. Ralea din 1927, „De ce nu avem roman?”; dar fără a face deschis vreo afirmație în acest sens. În introducerea panoramei sale (intitulată **Romanul — contemporanul nostru**), Ion Vlad își fixează punctul de pornire în câteva delimitări teoretice, considerând romanul drept o formă literară cărora „fi este dat să se adevăreze timpulul, păstrând în organicitatea ei semnele cele mai palpabile ale existenței umane”, altfel spus, aflată într-o relație determinantă cu istoria — „Raporturile omului cu istoria, cu o colectivitate anume; individul și acțiunea tuturor factorilor care-i determină existența, comportarea; cunoașterea lumii și memoria umanității își asigură du-

* Romanul românesc contemporan, 1914—1974. Studiu introductiv, note, alegerea textelor de Ion Vlad; fișe bibliografice, secvențe pentru autoportrete de Cornel Robu. Editura Eminescu, 1974.

rata prin roman”, sau, pe scurt, „În structura eposului, romanul e forma activă, categoria protelică în măsură să-și modeleze datele în funcție de condițiile — modificate în timp — ale societății”. O scurtă prezentare a principalelor aspecte ale romanului se bizuie pe aceeași conștință a realității indiscutabile a romanului românesc („Reamintind cițiva termeni, dintre invarianții romanului și dintre acela care au completat teoria genului, o facem gîndindu-ne la diversitatea creației românești contemporane”), a celui de astăzi în special, văzut ca o continuare și ca o treaptă superioară a unei tradiții constituite („Romanul românesc de azi... a asimilat experiența predecesorilor și a verificat soluțiile comunicării moderne prin datele propriei noastre realități sociale și estetice.”) Criticul înlocuiește evaluarea cu analiza; fără a mai stabili printr-un examen istoric „starea romanului” românesc de astăzi, procedare în genere curentă, Ion Vlad este interesat aproape exclusiv de sistematizarea aspectelor sale particulare prin adoptarea unei ferme perspective teoretice, propunându-se, în fond, un unghi inedit de valorificare a creațiilor românești contemporane. Criticul nu este totuși prea fidel față de principiul afirmat, cel al cercetării formelor romanului contemporan, din moment ce al doilea capitol al studiului introductiv are un pronunțat caracter de „istorie”. O explicație posibilă a acestei inconsecvențe ar fi dată de împrejurarea că aici sunt trecute în revistă romanele primei perioade postbelice (aproximativ 1944—1947), considerate de critic drept „începuturi” („începuturile romanului de azi sint, până la un punct, continuări, și unele dintre ele anuntă un final. E finalul unei literaturi românești epuizate sau serios amenințate de manierism; «automatismele» scriitorilor sint un fel de mecanică pe cale de a se dereglă treptat.”). Aceasta este, de altfel, și părerea cea mai răspîdită despre întreaga literatură a acelor ani; dar în ce măsură nu este o prejudecată? În realitate, cine studiază cu atenție publicațiile literare și cărțile apă-

rute în primii ani de după Eliberare nu are deloc sentimentul că s-ar anuța „un final”; dimpotrivă, faptul într-adevăr remarcabil este că actul de la 23 August 1944 a înviorat într-un chip aproape neferosimil mișcarea literară și artistică, epoca intililor ani de după Eliberare fiind o epocă de mare efervescență. Erorarea celor mai mulți cercetători este de a lua în considerație, în primul rînd, creația unor autori aflați în mod natural la sfârșit de carieră (Cezar Petrescu, Ionel Teodoreanu, de pildă, ca să ne referim doar la prozatori); dar pentru a stabili profilul unui moment literar ne adresăm „forțelor de creștere”, autorilor tineri sau în curs de maturizare, nicidecum celor epuizați ori aflați în declin. Poezii acestui prim moment al literaturii contemporane nu sunt, spre exemplu, Bacovia, sau Ion Vinea, ci Dimitrie Stelaru, Eugen Jebeleanu, Emil Giurgiuca, Mihai Beniuc, Ioan Caraion, Geo Dumitrescu, Miron Radu Paraschivescu, Ben. Corlaciuc, Constantin Tonegaru, Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Mihail Crama etc., după cum prozatorii sunt Ion Marin Sadoveanu, Sergiu Dan, Geo Bogza, Dinu Nicodim, Eusebiu Camilari, Ovidiu Constantinescu, Sorana Guriari, Henriette Yvonne Stahl ș.a. Incit studiul lui Ion Vlad, în capitolul destinat acestui moment al romanului românesc contemporan, amînă pentru o dată greu de precizat restituirea autenticității sale imaginale.

Romanele apărute după 1948, inclusiv cele publicate în acest an, se bucură în schimb de o tratare remarcabilă, aici criticul vădîndu-și încă o dată capacitatea sistematizatoare și analitică. Este de observat, mai intii, că Ion Vlad nu este prizonierul unui mod rigid de a clasifica, la stabilirea categoriilor fiind folosite criteriile cele mai adecvate materiei analizate, cu mențiuca, evident, că orice schiță tipologică este plină la urmă discutabilă. Important este că atit în aceste clasificări, cit și în comentariile care însoțesc fiecare text antologat găsim suficiente puncte de sprijin pentru a se susține ideea de bază a întregii lucrări: anume, că romanul românesc contemporan și-a cucerit un „spațiu interior” complex și de proporții ample, nu altul fiind, în fond, obiectivul panoramei. Selecția ridică totuși mai multe probleme speciale, cea dintii fiind determinată de împrejurarea că volumul privește creația și nu personalitățile, romanele și nu romancierii. Prozatorii noștri sunt cel mai adesea autori de romane, rareori însă romancierii, situație asupra căreia criticul nu a socotit necesar să mediteze. Dar nici toate romanele antologate nu sunt cu adevărat ilustrative pentru formele autohtone ale „genului protelic”, includerea unor titluri apărînd ca nejustificată (**Revolte, Pasiunii, Lunetele, Zafei Orbul**), prestigiul autorilor datorîndu-se unor creații de altă natură. De asemenea, sunt absente o serie de romane a căror lipsă se resimte în configurația panoramei (**Absenții sau Fețele tăcerii, Deruta, Glasul, Zilele nu se întorc niciodată, Sfîrșit de spectacol, Turmele, Mincuna, Martorii, Ore de dimineață, Nebunul și floarea**) cu altt mai mult cu cît prezența lor nu ar fi fost în contradicție cu studiul introductiv, ci i-ar fi oferit o perspectivă mai largă. Aceste observații au fost însă anticipate, într-o explicație preliminară arătîndu-se că „lipsește romancierii tineri și cărți semnificative în ordinea motivelor, a construcției și a experienței epice. Oricînd «Panorama» ar fi justificat fragmente din prozatori comentati în Studiul care precede selecția antologică. Am dori să se înțeleagă că romanul românesc este mult mai divers decit poate apărea în retrospectiva noastră și că pagini memorabile absentează din motive ce tîn de spațiul și de proporțiile unei cărți. Nu excludem o alta sau mai multe versiuni, dar credem că aceasta e una dintre ele, una posibilă și argumentată”. Subscriind, vom spune că lucrarea lui Ion Vlad va rămîna nu doar prin caracterul de pionierat, ci și prin originalitatea tabloului propus și prin încercarea de a se valorifica romanul românesc de azi dintr-o perspectivă inedită, mai vizibilă totuși în studiul critic decît în selecție.

Foarte utile sunt fișele bibliografice și fragmentele de intervenții, confesiuni, însemnări de creație etc. — „secvențe pentru autoportrete” — întocmite și antologate de Cornel Robu.



Voci în schimbare

FĂRĂ îndoială talentat, Paul Balahur se arată a fi, pe cuprinsul primei sale cărți, în schimbare de voce. Poetul e un delicat căruia ieșirea din adolescență i-a risipit candorile fără ca tinerețea să fi reușit, deocamdată, a i le înlocui cu altceva. De aceea, pe lângă îndeminarea înăscută a versului, el mai are și bizara proprietate de a simți matur în forme a-ollescentine. Delicatețea sensibilității se transmite expresiei și de aici aspectul de jucărie muzicală al unora dintre poezii („Ai păriași născuți din fluturi / Foșnetele răpitoare / Ar putea între țesături / De poezii să te doboare. // Cînd se scutură-n vocale / Vînt și-otravă de pădure / Sburător de-ți dă tircoale / Lasă-l somnul să și-l fure / În puteri păstrate-ntregi / Să se săvîrșească schimbul / După cite înțeleși / După lujerii înalți / Dedesubt cînd plimbă timpul / În rădvanele de smalt”). După cum, aceeași întîmplare, același raport întors dintre sensibilitatea matură și expresia adolescenței ce o conține, poate avea ca efect o poezie de accent mediativ, și, în astfel de cazuri, un aer de dulce naivitate leagănă versurile, dînd întregului poem un aspect de confesiune, suav-solemnă în registru intimist și în decor medieval („Domnițele creșteau în turn de lapte / În tura de creță stă un zeu albastru / Eu poate sint o pirtie de astru / Pe unde nu mai trece nici o noapete // Nisipul leagăna un semn din rune / Un fluture pe-un semn se da în leagăn / Eu poate sint de nu mă poți tu spune (frumos, acest vers!) / Îmi cheamă brațurile înapoi săgeata / Infiptă-n roata carului solar. / Ca trupul meu, ca ochiul meu e roata. / Și Pormii la vîntoările de bouri / Și arcurile în ecou transparent / Priind săgeți întoarse de couiri”).

Primul ciclu al cărții tinărului poet (**Carnea turnurilor**) e compus din poeme

ce nu sint decit versificații nude în care se acumulează corect și gramatical tot felul de imagini mai mult sau mai puțin prozaice, declamate epitetice și zgomotos, altminteri exterioare și mustind de locuri comune, chiar dacă grațioase. Al doilea ciclu (**Semnele întocmai**) îl reprezintă pe poet, este, adică, al lui, și lasă să se vadă, în starea specială descrisă mai sus, semnele schimbării de voce. Există în poemele de aici un suflu liric și un mod al notației poetice bazate pe puritatea percepției și sugerind o deschidere mai mare spre fondul trăirilor personale, care îngăduie poetului să-și pună grația și delicatețea native în slujba unei experiențe de cunoaștere mai adînci. Dicțiunea e mai puțin retorică, are în schimb o mai mare putere de sugerare. Muzicalitatea nu mai e suficiență sieși, ci se supune — ca mijloc — intenției de comunicare. Poezia cîștigă în substanță, deși expresia lingvistică rămîne simplă, naivă și cantabilă, pe alocuri romanțioasă. Relevanță într-un atare sens este această **Pîndă**, destul de personală, cu toate că se mă aude în ea un ecou din (iarăși!) Mihai Ursachi (tinerii poeți ieșeni sint în comerț unilaterale de atitudine și timbru liric cu poetul Missei solemnis și al Poemului de purpură; și nu este el cel care pierde...): „Mai știi încă poarta în raze / Prin care răspunde-n poveste / Țărîmul, căci află din stele / că timpul vinatului este // Și totuși de-acolo odată / anume-am cules pentru tine / un lujer de mac însonnat / cum cresc în ținuturi alpine // S-alegem deci iarăși corăbii / să bată tăriile-nchise / sint încă puteri neștiute / din care se-arată și-n vise // Degeaba îmi spui că acela / e mil necurat, din tîpare / cu aur, o să-mi umplu / la noapete, năvoade lunare // Mai bine ascultă în taină / vrtejul de muzici în care / rămîn mai departe la pîndă / și nu mai

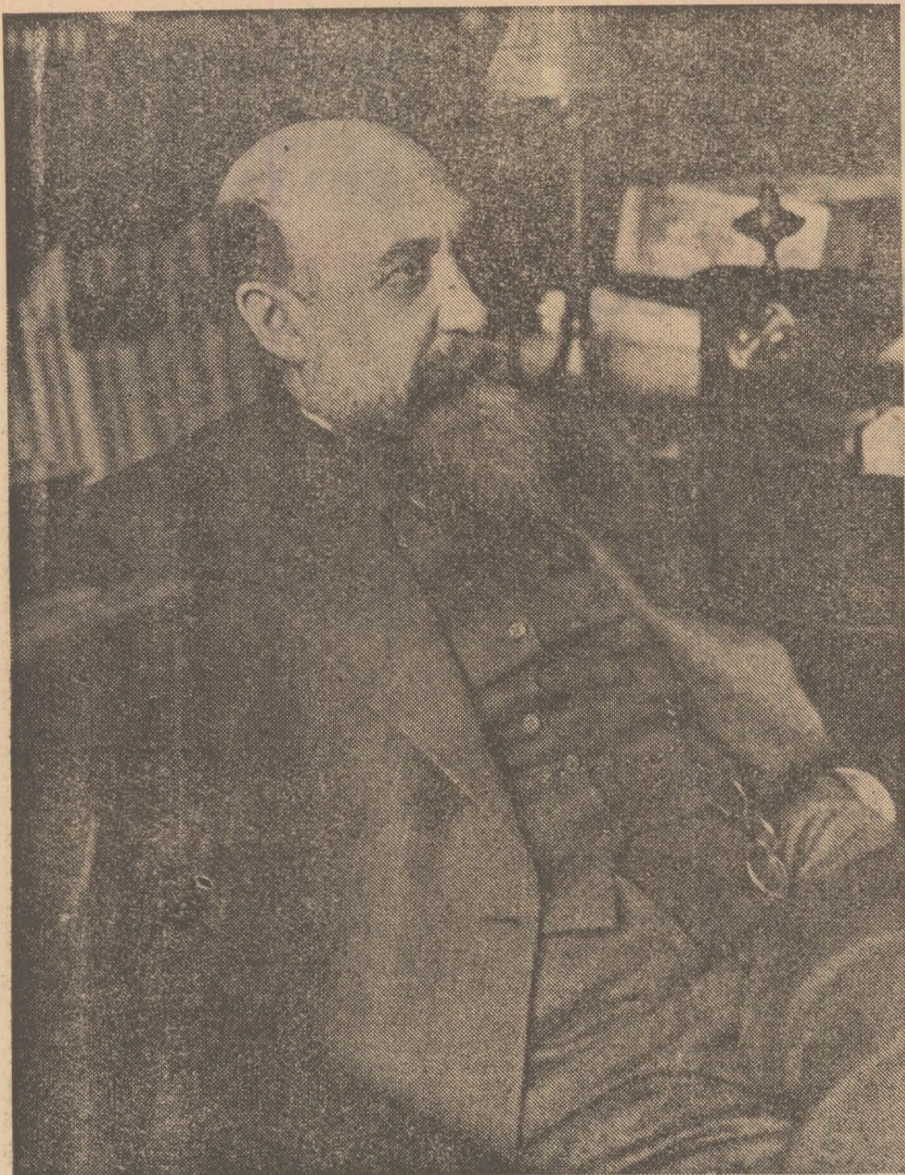
privi // la fratele meu cum tîrăște // spre focul din mijlocul casei / un șarpe pe care-l vinează / de trei ori pe zi”.

Paul Balahur este un poet dotat, aflăt la a doua vîrstă critică a Poetului: schimbarea de voce.

NISTE posibile voci în schimbare găsim și în **Caletul de poezie** apărut la Editura Eminescu ca urmare a concursului de debut pe 1973. Din creația poezilor nepremiați au fost selecționate cîteva poeme, socotite reprezentative sau pur și simplu reușite, în intenția, probabil, de a le oferi lor o consolare, iar cititorilor un semn despre nivelul general al concursului. Cele mai multe poeme, aș zice majoritatea covârșitoare, demonstrează un singur lucru: că nivelul mediu al debutului poetic a crescut; și nu atit valoric cit cantitativ. Tinerii amatori de glorie poetică, fie că au, fie că nu au talent au învățat să scrie poezie, un anume fel de poezie. Iată, bunăoară, e greu de spus după lectura unui poem, precum acesta: „Și totuși ceva rămîne / numai al meu; / și nu e nici carnea, / și nu e nici fruntea / și nu e nici dîpa / cînd nise scurgeau prin degete / deschise fluturi și / nu e regretul și / nici măcar curcubeul acela / fugărit dintr-o lumină albă / cînd tu, cînd eu, cînd / amîndoi ne înălțam în / vîrfuri după păsări oarbe / ce semănau a noi”. Dacă autorul are sau nu talent, dar e limpede că, răsfoind reviste, poate și cărți de poezii, el a învățat, cum se învață 2 și cu 2, să compună versuri. Chesițiunea aceasta e însă mai delicată și nu e locul s-o punem acum în discuție. În aceste condiții, din **Caletul de poezie** se rețin, cu un procent mai ridicat de siguranță, numele unor: Nicolae Petru, Mihai Olos, Vasile Ranga, Ioan Vasiliu, Ion Roșu, Traian Filimon, precum și cîteva fragmente lirice, printre care un poetic **Poem** de Mihai Olos: „În cîmp e o fințină, la mijlocul limpezii ser... / Tînjind și continuă cumpăna truda de ieri / Și cîmpul se-avîntă departe, în zări, și tresare / Profund din latente izvoare. / Cum scapătă fragedă ora ce-ar vrea să rămînă / găleata coboară azur în fințină / Și păsări refac drumul soarelui iute / Pe bolta ce-n zboruri se-apeacă-n volute / Îmi pare că miinile tale-mi coboară / Frîntura de zi pentru ultima oară. / Cînd stele aprind ciocirlile-n cer săgețînd / Și dispar după ele pe rînd / Eu sint fințina, tu nu te duce cu ele, / În mine rămîi, printre stele — / Mi-e dragostea multă, izvoarele-n suflet abundă — / Sparge-mi cu ciutura apele — nu mi te smulge din undă”.

Laurențiu Ulici

Mircea Iorgulescu



În 1935

UN IMPULS dublu, spiritual și ideologic l-a condus pe tânărul N. Iorga să se apropie cu fervoare, la începutul activității sale critice, de literatura realismului și a naturalismului (concepte care, ca și la ceilalți teoreticieni ai vremii, se confundă¹⁾). Spirituală deoarece în momentul în care Nicolae Iorga își desăvârșea formația sa intelectuală, realismul și naturalismul dăduseră operele marilor creatori de lumi și fresce sociale, — calitate esențială pentru a fi un scriitor de excepție în concepția lui²⁾ — se arăta acum și întotdeauna sensibil cu deosebire față de proza care ancora în lumea reală și nu căuta, cum spunea el despre scriitorii romantici, „originalitatea în lumile fantasticului și ne-realului”, tărîm în care judecățile sale erau sigure, pertinente și suplă, nu așa cum se întâmpla sau mai ales cum avea să se întâmple în domeniul poeziei. Nu a ajuns de la început la operele lui Balzac, Flaubert, Zola, Tolstol, Dostoievski, numele cele mai frecvente în paginile articolelor sale de tinerețe, publicate între 1890-1893, și care reprezentau pentru el punctele cardinale, de referință ale romanului din secolul al XIX-lea.

În anii adolescenței nu a cunoscut scriitori reprezentativi pentru acest curent: își amintește de lecturile în care George Sand avea să fie urmată de operele lui Emile Souvestre și acesta de cărțile lui Champfleury sau Victor Hugo, ca și de *Dramele Parisului*. Selecția nu era bineînțeles a sa, ci a mediului provincial ro-

1) Vezi pentru aceasta antologia *Ideea de realism în România*, în curs de apariție la Editura Eminescu.

2) Mai târziu, și anume în *Istoria literaturilor române în dezvoltarea și legăturile lor* (vezi ediția îngrijită și prefăcută de Al. Dușu, vol. III, epoca Modernă, Editura pentru Literatură Universală, p. 460 și următoarele), afirma următoarele despre autorul *Comediei Umane*: „Balzac plănuiește deci, cu mijloace de a cunoaște oamenii pe care de la Shakespeare încoace nimeni nu le avuse, cel mai puternic poem pe care-l putea da epoca”. Chiar portretul fizic și moral al lui Balzac era pentru Iorga determinat de această pasiune devoratoare pentru a observa viața socială în integralitatea ei: „așa de străin de toate pentru că observa, cataloga și aduna toate [...] Opera lui, care e principala glorie a literaturii franceze în secolul al XIX-lea, va crea tot romanul naturalist”.

mănesc din ultimele decenii ale secolului trecut³⁾. Mai reține în aceleași pagini memorialistice momentul întâlnirii cu Zola, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant⁴⁾, ca apoi, încă din anii facultății, să înceapă a se afirma pe tărîmul criticii literare, unde, în afară de cuvîntul răspicat spus în polemici de mare anvergură cum ar fi cea legată de premiera dramei *Năpasta de Caragiale*, de studii în care rostea adevăruri ce au surprins asupra unor personalități ce dominaseră viața literară românească timp de câteva decenii — precum Vasile Alecsandri —, se ocupa de destinele literaturii române văzută în conjuncție cu marile curente ale literaturii universale. Poate și pentru că numele său avea să se lege la începutul primului deceniu al secolului nostru de afirmarea doctrinei semănătoriste — predicind o inspirație exclusiv națională și rurală, poate și pentru că opoziția sa în fața unor curente și opere de după 1900, considerate inaderente la valorile sufletești autohtone pentru coeficientul de „modernism” conținut, ca și — de ce să n-o spunem — insistența cu care adversarii săi au pus în evidență anume propozițiuni exclusiviste rostite nu o dată în vîltoarea polemicii — acest moment al activității sale critice nu este evaluat la adevărata lui însemnătate⁵⁾ novatoare.

ORI, ceea ce mi se pare important e faptul că față de tot ceea ce s-a scris pînă în anul 1890 despre realism și naturalism în România — articolele și studiile lui Nicolae Iorga sint cele care definesc în chip coerent un sistem teoretic, un program estetic rezultat nu numai din cunoașterea celor mai importante momente ale afirmării realismului și naturalismului european, dar și din opțiunile sale asupra unuia sau

3) Vezi *O viață de om — așa cum a fost*. O ediție îngrijită de Valeriu și Sanda Răpeanu, Editura Minerva, 1972, p. 13—16.

4) Vezi lucrarea citată, p. 121—122. Alci mărturisește chiar influența stilului lui Zola asupra sa: „lăsînd impresia durabilă a puternicei construcții arhitecturale, a frazei grele de sens, legată în cătușe trainice, ducînd descripții îmbelșugate și acumulînd adjective plastice, care a lăsat urme plastice asupra scrisului meu de mai târziu”.

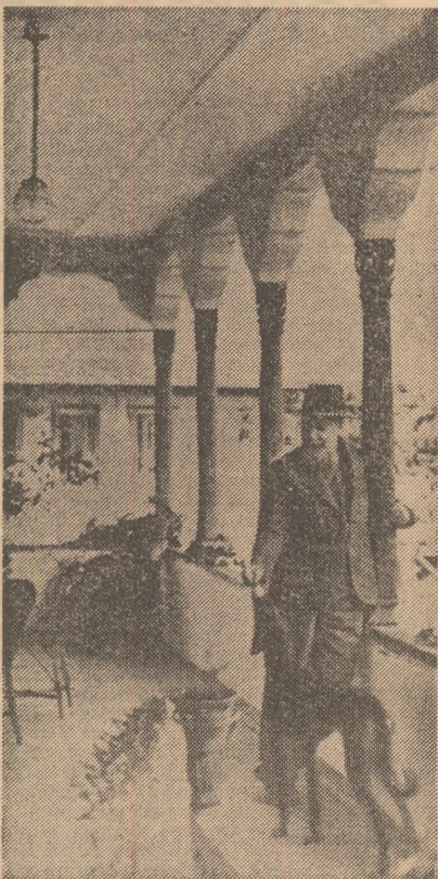
5) O ediție în două volume intitulată *Pagini de tinerețe* a apărut în anul 1968 în Editura pentru Literatură, ediție alcătuită, prefăcută și bibliografie de Barbu Theodorescu. Citatele noastre urmează această ediție.

altuia din variantele sale — totul pornit din dorința realizării unui sincronism estetic care presupunea păstrarea trăsăturilor naționale specifice. O pledoarie pentru realism și în primul rînd pentru roman, deoarece scriitorii ale căror opere intru-neau adeviziunea sa erau creatori de roman (unul din primele sale articole de critică se intitula *De ce n-avem roman?*), pornea de la cercetarea situației literaturii române care excelsese mai ales în domeniul poeziei, al nuvelei, dar nu înregistrase decît un singur roman de mare valoare și anume *Ciocoii vechi și noi* al lui Nicolae Filimon, apărut în 1865. Dar despre o eferescență românească nu se putea vorbi în momentul în care Iorga își face apariția în critica noastră literară, aprecierile sale fiind cît se poate de aspre privitor la romanele lui Bolintineanu, de pildă.

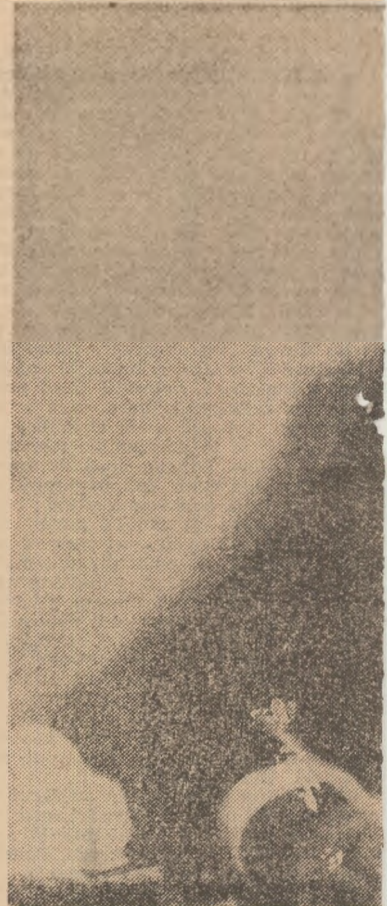
Critica lui Nicolae Iorga — ce se manifestă în același timp și ca poet, dovînd însă în chip paradoxal o percepție necomprehensivă a fenomenului liricii contemporane cu el, a purtat de la bun început insemnele personalității lui: o cuprindere enciclopedică a fenomenului studiat, văzută într-o perspectivă istorică arborescentă și simultană și o pasiune luptătoare pentru afirmarea unei idei. Astfel că cercetarea sa privitoare la proza, poezia și teatrul realist nu avea doar caracterul unei investigații critice, ci al unui act de angajare estetică de o anvergură cum pînă atunci literatura noastră nu mai cunoscuse decît în polemica dusă, însă pe alte direcții, și anume aceea a artei pentru artă sau a artei cu tendință dintre Titu Maiorescu și C. Dobrogeanu-Gherea, polemică ce întunecase în conștiința contemporanilor considerațiile celui de-al doilea cu privire la realism⁶⁾.

DACA cele două trăsături amintite vor deveni cu timpul dominantele personalității lui N. Iorga, ceea ce constituie o trăsătură singulară a acestei perioade este consecvența cu care criticul în vîrstă de douăzeci de ani susținea că „a opri la vamă ideile străine și operele literare ale celor mai înaintați decît noi n-ar aduce nici un folos. Ideile pătrund pînă și zidurile chinezești, și azi asemenea ziduri pre-

6) Vezi pentru aceasta C. Dobrogeanu-Gherea: *Studii critice*, Editura pentru Literatură, 1967, ediție îngrijită și studiu introductiv de G. Ivașcu.



La Vălenii de Munte



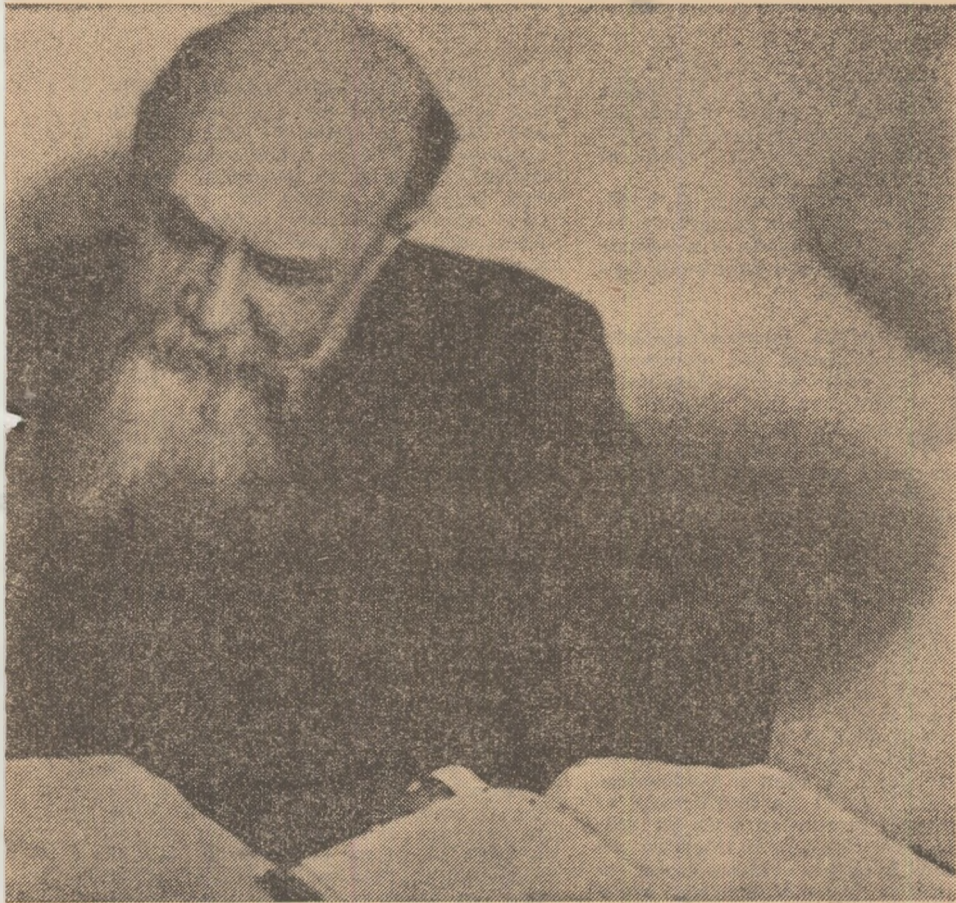
văzătoare de inovații nu se mai născău”, scria în anul 1890. Bineînțeles prin circulația ideilor el nu înțeleg „plagierea”, ci „asimilarea” și „orga” elementelor specifice realității. Astfel, sub influența lui Taine, dar gurînd cu destulă claritate teoria s cului național de mai târziu, N. Iorga cizează faptul că: „pentru a se da unele de altele, literaturile au lin elementul etnic dat de medii, ori mic ar fi el. Estetica realistă se înalță în Rusia, altfel în Franța”.

Deci cercetarea asupra diferitelor pecte ale realismului european cor pentru Iorga nu un scop în sine, c marea faptului că acest curent a tri iar pentru literatura română el dem necesitatea obiectivă de a pași pe acestei revoluții. Și insist asupra ter lui, deoarece N. Iorga în acest r definit curentul: „Realismul n-a fost o reacțiune contra școlii Hugo — teaubriand, o revoluție contra unei r și”. N. Iorga nu respingea roman dintr-o perspectivă dogmatică. El îi noștea, ca și realismului, caracterul luționar, dar numai pe tărîmul poezii punere în lumină, o scoatere de su rămănturile formulelor seci și înveci personalității scriitorului care se înă acolo”. Pentru el „realismul e o re a romanului — precum romantismul fu reinnoire a poeziei lirice modificate nimic mai mult”. Astfel recunoș „mișcarea inaugurată de cenaclul lui era o adevărată reinviere pentru i pe care ultimii clasici o redusese anemie mortală, la o simplă rețetă tehnică... O bogăție extraordinară în inaugură mișcarea literară de la Dar, în același timp, el considera d eroare faptul că această revoluție a fertilă în lirică și-a extins aria și c celorlalte genuri — cum sint proza și trul — inadecvate — după părerea postulatelor curentului. Și astfel, afirma el, s-a născut „romantismul trial” reprezentat de un Dumas-tatăl.

Și de data aceasta Iorga evide rolul revoluționar al scriitorilor realisti au alungat „toată această psiholog dimentară, toate aceste inconsecver dicule de stil și de tehnică, făcute mele personalității operelor și neat autorilor”. Am putea să-l considere N. Iorga un anti-romantic? Nu. C trivă, așa cum am căutat să suger

7) Vezi *Le romantisme dans le Sud de l'Europe* în „Etudes roumaines”, I. Gamber, 1924, p. 137 și următoar

Definirea realismului românesc



La masa de lucru

aici prin cele citeva citate, el a avut conștiința dimensiunilor revoluției romantice în poezie. Ceea ce el incrimina era romantismul pletoric revărsat dincolo de tărimul firesc și fertil al împlinirii sale lirice, manifestându-se în țări precum România mult peste hotarele sale în timp, ca și decalajul dintre afirmarea unor genuri în alte literaturi și stadiul de pionierat în care ele se aflau la noi. Romanele românești dorite și de Iorga și care aveau să apară în ultimul deceniu al secolului trecut, romane datorate lui Duiliu Zamfirescu sau Slavici, aveau să confirme nu numai așteptările lui Iorga, dar și viabilitatea postulatelor sale estetice. Și dacă am vrea să aflăm coerența interioară a personalității lui Iorga, am vedea că pentru el romanul realist „mulțumită cadrului său larg și primitiv, singur el ne zugrăvește în toată bogăția ei de culori viața multiplă și zbuciumată a societății moderne”. Ceea ce el cerea adevăratului istoric era recrearea vieții, realismul aducând o „lărgire a cimpului artei” prin primirea „celor proști, celor umiliți” în sfera ei, ideea fiind în deplină concordanță cu credința sa nestrămutată exprimată mai târziu în unul din admirabilele portrete din *Oameni care au fost*, și anume că „un adevărat neam e acela ce cuprinde în sine toată viața veșnic mișcată, totdeauna înnoită și pe deplin curată a mulțimilor muncitoare și cinste”.

AMINTEAM la început de fapt că N. Iorga nu conferea realismului un caracter uniform, ci îi sublinia diferențele de structură de la o țară la alta, de la un creator la altul. Dar am greși dacă am crede că el își însușea ad-litteram postulatele curentului, că pentru el realismul și naturalismul reprezentau dogme profesate cu ferocitatea tinereții. Dimpotrivă, supunea unei judecări critice perspicace câteva din postulatele teoretice ale mentorilor curentului. Deci mai acut chiar decât Dobrogeanu-Gherea, criticul care, așa cum am văzut, a acordat în aceeași perioadă cea mai mare atenție descifrării sensului și înțelesului curentelor literare moderne — N. Iorga întreprinde o disociere estetică față de naturalism, curent care își afirmase și propusese o doctrină prin cel mai ilustru reprezentant al său: Zola. Ceea ce îl desparte pe N. Iorga de concepțiile teoretice ale lui Emile Zola este, în primul rând, refuzul criticului tânăr de a crede în teoria „omului fiziologic”. El chiar sublinia o anume contradicție între cel ce a scris

L'Oeuvre și Germinal, pe care le considera „două capodopere”, și cel care a emis teoria „omului fiziologic” arătat „numai în acțiune fără să mai descurce încurcarea țesătură de gânduri ce frământă și clocotesc în creierul omenesc”. De aceea a și abordat într-un alt articol relația „realism pornografie”, pornografia fiind pentru el un „realism rău înțeles” și „apanajul unor literatori de mina o două” al căror principal scop e „provocarea”. Dar sublinia faptul că Zola „nu face pornografie pentru 'pornografie', opera lui e considerată „o armonie” care poate cuprinde notele cele mai deosebite, chiar și zgomotele, spunea Iorga. Fără îndoială aflăm și aici una din constantele gândirii estetice a lui Nicolae Iorga care, mai târziu, s-a manifestat în sensul unui moralism excesiv și rigid ce a respins orice i se părea că ar intra în domeniul fiziologicului, chiar dacă acesta nu constituia decât o cucerire a artei moderne, lărgirea firească a sferei ei de expresie.

Cel de al doilea motiv al disocierii sale de naturalism sau de „realității fanatici”, cum îi numea Iorga pe reprezentanții curentului, era ambiția acestora de a reproduce în chip integral viața, fără a opera o selecție. El credea că „puterea artei stă tocmai în acest fapt al precizării contururilor prin simplificarea lor”. Pentru el „arta e o alegere, o simplificare a naturii care nu se poate reproduce în realitatea ei multiplă”. Iar opera de artă rezultă din întâlnirea a doi factori: „o parte din natură, un fragment din marea realitate și un temperament omenesc distinct”. Artistul nu avea în concepția lui rolul unui fotograf conștiințios, ci era în primul rând un temperament care are o anume viziune asupra unui eveniment, fapt sau peisaj pe care îl transfigurează conform personalității sale. De aceea cel de al treilea postulat al școlii naturaliste cu care se afla în dezacord era acela al impersonalității, pe care o considera contrară firii artei și omului, arătând, ca și în cazul lui Zola, o contradicție între ceea ce Flaubert susține teoretic și realizarea cărților sale. În concepția lui, artistul nu se poate izola de operă, el este „singele ei viu”. Iată cum într-un moment hotărâtor al evoluției literaturii române, momentul afirmării plene a prozei și mai ales a romanului, momentul depășirii romantismului, care prin Eminescu dăduse expresia sa cea mai înaltă în poezie, dar care părea să încătușeze dezvoltarea genului pe care Iorga îl considera cel mai apt să dea imaginea societății moderne. Ceea ce se remarcă e suplețea punctelor



La Academia Română, în timpul ședinței din 22 mai 1912. În jurul mesei, de la stînga: N. Gane, N. Quintescu, C. Erbiceanu, A. Bărbăntu, I. Bogdan, A. Naum, N. Iorga, Al. Philippide, I. Caragiani și A. D. Xenopol



În fața Academiei, alături de I. Negruzză

sale de vedere, acuitatea cu care observă contradicțiile curentului și mai ales un unghi de vedere estetic în aprecierea relației artist-viață, ca și în aprecierea opere de artă. Dar această perioadă vădea și ezitățile sale în aprecierea poeziei, faptul că nu se putea apropia în nici un fel de poezia lui Baudelaire, deși la un moment dat susținea că: „O poezie realistă, în înțelesul acela că, în loc să vi-neze frumosul exotic sau răsuflat de vreme, ar căuta frumosul modern — e o direcție foarte explicabilă și foarte folositoare poeziei”. Astfel, la sfârșitul secolului al nouăsprezecelea, intrarea lui N. Iorga în arena criticii a însemnat un moment de progres al teoriei noastre literare care nu-și însușește pur și simplu o direcție estetică, ci o supune unei analize profunde, disociative.

DUPĂ 1920, cînd N. Iorga nu mai desfășoară o activitate de critic în adevăratul înțeles al cuvîntului, cînd istoricul începe să desfășoare vasterile sale sinteze, cercetările sale retrospective, atît în proză, cît și în teatru, privec scriitorul-martor și literatura care depune o mărturie asupra vieții sociale și a transformărilor petrecute în structura societății românești. Nicolae Iorga nu mai discută curențele literare, despre care am vorbit pînă acum, dintr-o perspectivă estetică, ci privește operele produse de scriitorii care le aparțin din punctul de vedere al valorii lor ca document social și sufletesc. Așa, de pildă, în conferința

*Les écrivains réalistes en siècle*⁹⁾, el nu se mai adresează publicului ca un istoric literar, nici ca un „filosof care se ocupă de estetică”, ci numai ca „un istoric și deci ca istoric va căuta informații asupra vieții spirituale, asupra mișcării sufletești a sud-estului Europei și în special asupra românilor”. Iar un an mai târziu, pornește de la premisa că „ceea ce este primordial” în „societățile umane” i se pare a fi: „schimbările de atitudine ce se petrec în adîncimile morale ale sufletului uman”. Pentru a realiza această perspectivă, istoricul credea necesar că trebuie „să cercetăm literatura fără să facem nici o distincție între cei ce au mai mult sau mai puțin talent... Trebuie să ne adresăm literaturii, fără preocuparea de a distinge cei mai importanți de cei a căror importanță e discutabilă, pentru a afla notele caracteristice ale transformărilor.”

Astfel putem să delimităm două faze principale în activitatea critică a lui Nicolae Iorga: cea dintîi în care preocuparea estetică era primordială și care corespunde cu începuturile activității sale de critic literar la sfârșitul secolului trecut, ultima, după 1920, cînd pentru el realismul se confundă, în proză și în teatru, cu noțiunea de mărturie socială.

Valeriu Râpeanu

⁹⁾ Paris, Librairie Universitaires, J. Gamber, 7 rue Danton, 1925.

Copilăria



de joacă. În mahală copilăria durează foarte puțin; la doisprezece ani Nelu se angajase ucenic la Fichet, iar Carmela, la paisprezece ani, aducea în casă bani primiți de la atelierul de legătorie unde lucra. Tatăl lui Matei — nea Vasile, cum îi spuneau rudele și cunoștii cartierului — își manifesta cu precădere afecțiunea paternă cu ajutorul bății. Bătaia era singurul mijloc prin care Matei intra în legătură cu părintele lui. Desele încercări de a se salva de sărăcie, soldate cu tot atâtea eșecuri, îl înăcriseră în ultimii ani ai vieții. Tristețea, oboseala care-i pătrunseseră în suflet avură urmări pozitive pentru soarta lui Matei, îl bătea din ce în ce mai rar, cu tot mai puțină convingere. Pe vremea fericită când îl bătea zdravăn, Matei trăia speranța că va reuși să învingă sărăcia.

Copilăria lui Matei nu se deosebise de cea a tuturor celorlalți; mergea și el să culeagă dudu în Caranda, să se scalde în apele Ciurelului sau să bată mingea de cîrpă pe maidanele Cotroceancăi; se întorcea apoi acasă frînt de oboseală, tăbăra asupra turtelor de mălai și a magiunului făcut din roșii și adormea fericit. Semnele unui destin ieșit din comun nu se deslușeau decât prin autoritatea aproape magică pe care o avea asupra tuturor celorlalți copii, chiar și a celor mai în vîrstă decât el. Aceasta era cu atît mai inexplicabil cu cît în mahală autoritatea aparține celor mai puternici; ierarhiile se stabilesc prin intermediul pumnurilor. Or, Matei Alexandru sugera mai curînd fragilitate și debilitate, lipsa prestanței fizice îi dădea toate șansele de a ajunge un subordonat. În ciuda acestor dezavantaje, autoritatea lui Matei era totală, de nimeni pusă la îndoială — controla toate bandele de copii, ținea sub supraveghere lui locurile de joacă și casele părăsitate, nimic nu se făcea fără ca el să-și dea consimțămîntul. „Împărat al tuturor copiilor” — cum singur se intitula cu modestie — se bucura de o protecție puternică și secretă; imunitatea lui Matei devenise o lege pe care o respectau cu sfințenie și bandele rivale.

Ideea că Matei ar putea fi lovit sau insultat apăsător de toată lumea, o nebunie, o încălcare a legilor cavalerismului. Cum o să fie lovit Matei? În mintea lor treceau destule gânduri îndrăznețe, să fugă în America, să se facă hoți de cai, dar un asemenea gând nu se născuse niciodată. Autoritatea lui Matei avea însă o explicație demnă de reținut: energia și fantezia cu care știa să organizeze toate jocurile menite să le înfrumusețeze existența. Ei simțeau că alături de Matei viața devine mai interesantă, mai frumoasă, în fiecare zi acesta le propunea tot felul de expediții, războaie, serbări, sufletele lor curate preschimbaseră recunoștința în scut de protecție și jurămint de credință. Bătaia pe care o mai primea din cînd în cînd din partea lui taică-su și în plin apogeu al puterii imperiale nu-l lovea în amorul propriu și nici în autoritatea pe care o avea față de ceilalți copii. Convingerea lăuntrică, de nezdruincat că el este predestinat unei existențe ieșite din comun se născuse în sufletul lui Matei de foarte timpuriu. Cînd descoperise la cinci ani că mamei-sa nu fusese venerabila regină a Olandei, ci o țărăncă din Munții Bucovinei, ajunsă la București împinsă de aceeași mizerie care-l adusese aici și pe viitorul ei bărbat, Matei se indignă, refuzînd să creadă că așa stăteau lucrurile. În ciuda grelei lovituri primite prin izgonirea lui din rîndurile casei regale olandeze, sentimentul predestinării continua să-l stăpînească sufletul. Spre norocul lui, nevoia de fericire era incomparabil mai puternică decât visurile de grandoare. Nu întîrzie multă vreme în această dezamăgire, căci avea calitatea foarte rară de a se plictisi de veștile proaste. De tot ce era mizerie sau confuzie se despărțea fără păreri de rău. Atunci, de foarte de timpuriu, se născuse în el hotărîrea de a compensa prin forțe proprii nedreptatea pe care o făcuse natura frustrîndu-l de obirșia regală. Socotea mai demnă și mai ispititoare acea glo-

rie pe care o va cîștiga prin propria putere. În ciuda tuturor loviturilor soartei, acestei hotărîri luate în copilărie, Matei Alexandru îi rămăsese credincios întreaga viață.

În copilărie, grandomania și bucuria nebună a jocurilor, plăcerea culesului de dudu în Caranda și a scăldatului în Ciurel trăiau împreună fără să se stingherească.

CURÎND jocurile copilăriei începuseră să-l obosească, visurile de grandomanie ajunsese să-i asigure ele singure fericirea. De data aceasta, supremația spirituală era aceea care-l ispita. Sărmanul, cumsecadele și bătrînul preot al mahalalei fusese foarte mirat cînd, într-o după-amiază limpede de vară, Matei, care avea pe atunci treisprezece ani, îi propusese, cu naturalețea ingenuității și a trufiei, să facă împreună, ei doi, o nouă religie și să împartă echitabil, jumătate, jumătate, gloria, evlavia și toate celelalte beneficii ale noii inovații teologice. Ca o dovadă a seriozității inițiativei, Matei venise și cu cîteva versete și epistole scrise de el, într-o concepție nouă, cu totul diferită de cea a lui Ioan și a apostolului Pavel. Îngrozit de îndrăzneala adolescentului, preotul o puse pe seama influenței Satanei. Îi interzise să mai calce în sfînta biserică. La o vîrstă atît de fragedă, se trezi excomunicat. Nu era o excomunicare făcută după toate canoanele bisericii. Excomunicarea se reducea la faptul că preotul îl ameninșase că „dacă-l mai vede pe la biserică îl rupe picioarele”. Își aminti că și alți oameni de seamă fuseseră excomunicați și asta îl liniștise.

Deși Matei reușise să se îndepărteze de Dumnezeu proclamat de biserică, de Dumnezeu predat în școală drept programă analitică și chiar de Dumnezeu propovăduit de el, sentimentul culpabilității, născut odată cu primele semne ale înțelegerii vieții, rămase neatins prin trecerea la ateism. Continuă să trăiască sentimentul că duce povara unor teribile și înfricoșătoare păcate. Toate aceste păcate, pe care abia le presimțise în anii copilăriei, mai tîrziu le va înfăptui cu adevărat.

Matei se bucura de privilegiile pe care le avea în mahală cel mai mic dintre copii, mai ales dacă acela era băiat. Întreaga familie se sacrifică pentru ca unul dintre ei, cel mai tînr, să învețe carte sau să deschidă o negustorie în speranța că tradiția sărăciei va fi întreruptă. Prin eforturile comune ale tatălui, ale Carmelei și ale lui Nelu, care cîștigau și ei, aduceau un ban în casă, Matei reușise să urmeze cursurile liceului comercial „Regele Carol I”.

ANCA din anii copilăriei, Matei vedea, simțea și înțelegea lumea prin intermediul culorilor. Ar fi putut uita o întimplare, dar nu lumina în care acea întimplare se scaldase. Rămăsese vie în memoria senzațiilor dulcele lumină de septembrie care năvăldea să învelescă s umbra clădire a liceului comercial „Regele Carol I”, a cărei tristețe era amplificată de zidurile la fel de sumbre ale morgii, sinagogii și tribunalului militar, cu care se învecina. Înfricoșat, preschimba în culori aridele lecții de contabilitate dublă pentru a le putea astfel suporta. Înțînirea cu elevii acestui liceu, care tînjeau să devină negustori, contabili, miști, agenți de bursă, comis-voiajori, îl intimidă și îl dezarmă. Unii dintre colegii lui Matei erau încă de pe atunci negustori în toată firea, urmau cursurile doar ca să-și facă rost de o diplomă. Din primul an, Matei Alexandru fusese obligat să-și aleagă o firmă, imaginată, să ducă astfel viața unui negustor, cu toate satisfacțiile și neliniștile unei atari existențe. Satisfacțiile și neliniștile erau, evident, imaginate, dar nu lipsite de dramatism. Tot lumina și culorile îl salvaseră și de data aceasta. Țările îndepărtate de unde trebuia să achiziționeze măsline, lămii și porto-

ale pentru înfloritorul comerț imaginat, trăiau prin culorile și luminile cu care Matei îmbogățea și înfrumuseța riguroasele comenzi către marile case comerciale. Conform programei analitice, negustoria trebuia să prospere. Cînd ajunsese în clasa a treia, Matei Alexandru își deschise încă două imaginare și înfloritoare sucursale: una la Marsilia, alta la Neapoli. Iubind albastrul Mediteranei, pe care nu-l cunoștea, dar a cărui intensitate o presimțea, își extindea cu precădere pe țărnicurile ei comerțul impus de programa analitică.

Liceul, în ciuda specificului atît de realist, avea vanitățile și obligațiile lui artistice... își trimitea în fiecare an reprezentanți la expozițiile de desen și pictură organizate de Ministerul Educației. Dintre toți elevii, Matei reprezenta cu cel mai mult succes liceul la aceste expoziții, și pentru asta i se ierta cu bună voie incapacitatea de a se descurca în tainele contabilității și ale corespondenței comerciale. Matei nici nu mai era un elev în accepția comună a cuvîntului, ci devenise un ambasador al liceului cu însărcinări speciale. El trebuia să reprezinte și să salveze onoarea artistică a acestei instituții de învățămînt, care avea cu totul alte treburi pe lume. Nu era deloc de invidiat soarta lui Matei. El trebuia nu numai să participe și să triumfe la aceste expoziții, ci să și răspundă prompt la întrebările diabolice „de încuietore” ale inspectorilor veniți inopinat, și hotărîți să ducă la capăt concluziunile și modernele teste de inteligență. Merituosoasa activitate extra-școlară n-avea cum să-i schimbe radical situația școlară, în esență nefavorabilă.

Trista, puțin incurajătoare situație școlară stîrnisese mînia familiei, atunci în sufletul lui Matei se născuse dorința de a fugi de acasă. Ideea de a fugi de acasă îi apărea cu claritate în primul rînd dimineața, cînd se simțea ocrotit de lumina soarelui, cînd i se părea că totul în lume e fără de sfîrșit. Odată cu venirea nopții, iluzia se destrămă și Matei se reînțorcea pocăit. O singură dată, în 1946, în timpul secetei, riscase o călătorie mai lungă pînă la Craiova. Obsesia spaimei de confruntarea cu părinții se amesteca și ea cu cea a culorilor. Pleca în speranța că va găsi alte culori, alte nuanțe pe care trebuie neapărat să le cunoască. Din acest punct de vedere călătoria la Craiova se dovedise falimentară, nu-i aduse revelația nici unei culori. Din toate senzațiile culese în această călătorie nu se alesese decât cu o sărmană culoare cenușie, foarte asemănătoare cu cenușii clădirii liceului de unde plecase. Nimerise în aceeași cameră cu un invalid de război, mîndru de piciorul lui de lemn și de taraba lui de țigări. Mai își făcuse cînduri apariția și o prostituată bătrînă, harnică și urîtă și care asigura desfătarea tuturor clienților, fără să-și permită o clipă de odihnă. Escapadele lui Matei începuseră să plictisească familia care făcuse atîtea sacrificii pentru a-l da la liceu. Dezamăgit, nea Vasile se îndepărta și mai mult de Matei, renunțase în întregime și la bătaie, singura lor formă de comunicare. După fiecare escapadă Matei era bătut crunt cu cureaua; de data asta, acest privilegiu al dragostei paterne îi fu retras. Renunțînd să-l mai bată, tatăl confirma despărțirea lor definitivă.

Sentimentul vinovăției, sursă de coșmaruri, dar și de energie, puse stăpînire din nou pe sufletul înfricoșat al adolescentului. Ajunse la concluzia că ar putea intra iarăși în grațiile familiei aducînd și el ceva bani acasă. Vaste posibilități în privința asta n-avea Matei Alexandru. Se apucă atunci, așa cum făceau și alți băieți din mahală Broscăriei, să vîndă ziare, deși îi lipseau multe din calitățile necesare unei asemenea meserii. Reușeau să vîndă și să cîștige bani frumoși numai cei care ajungeau primii la gura rotativelor și apoi se năpusteau asupra străzilor Bucureștiului urlînd ultimele știri. Printre primii Matei n-ajunsesse niciodată în fața rotativelor, exista și aici o adevărată franc-

SINT oameni care au vanitatea nebună, plină de riscurile măreției și ale singurătății, de a căuta absolutul, iar alții, mult mai puțini, modestia de a se resemna cu fericirea. Se pare că în pofida a ceea ce sîntem ispițiți să credem, drumul spre fericire e mai complicat și mai dureros decât cel care ne aruncă în brațele desăvîrșirii. Puțini oameni au curajul de a fi fericiți. Matei Alexandru se număra printre aceștia.

Dar cine era Matei Alexandru, cel care-și propunea un țel atît de modest și de grandios în același timp? Din primii ani ai vieții avusese asigurate toate condițiile unei existențe mizerabile. Era cel de-al treilea copil al unui muncitor din mahală Broscăriei, renumită pentru sărăcia și violența pe care o adăpostea; pe mamică-sa nu o cunoșcuse, căci murise la nașterea lui. Cu toată energia și fantezia, atît de proprie țărănilor siliți să devină orășeni, tatăl lui Matei nu reușise să asigure familiei decât o existență plină de privațiuni. Aceste eforturi paterne, deși lipsite de consecințe importante, se dovediseră totuși indispensabile: mizeria materială era atît de cumplită și de diversă, cuprîndea atîtea trepte, încît pînă și pentru o sărăcie demnă și austeră trebuia să te zbați. Sărăcia — în ierarhia suferințelor umane — nu constituia treapta cea mai de jos, căci în urma ei se găseau forme și mai cumplite, promiscuitatea, cerșetoria, vagabondajul, viața în afara legii. A avea foarte puțin din strictul necesar echivala în mahală Broscăriei cu starea unui om ajuns, intrat cu drepturi depline în aristocrația cartierului; familia lui Matei, care dormea într-o odăie cu pămînt pe jos, era socotită bogată în comparație cu familiile celor siliți să-și găsească adăpost în maidanele din Cotroceni sau Babalica. Întreaga existență se dovedea o neîntreruptă și inegală bătaie, luminată de mici și întimplătoare perioade de liniște; zăpezile și ploile care veneau, anotimpurile care se succedau, toate erau calamități care trebuiau învinse și mers mai departe. Cum sentimentul frustrării se naște numai din comparația cu o altă realitate, Matei, care nu depășise niciodată teritoriile vaste ale mahalalei, credea că toți copiii din lume umblă ca și el iarna în picioarele goale, că toți copiii trăiesc în odăie cu pămînt pe jos, n-avea de ce să se simtă nedreptățit. Nici nu era un nedreptățit, căci cumplita mizerie materială agravată, în anii războiului, fusese compensată de spațiile ideale de joacă și de hoinăreală oferite din belșug de mahală Broscăriei. Atît sora lui, Carmela, cît și Nelu, fratele lui, erau prea mari pentru ca Matei să-i poată revendica drept tovarăși

Iul Matei

masonerie, legi secrete greu de învins. Ceva bani adusesese totuși acasă. Bani aduși, în loc să amelioreze relațiile cu familia, le agravasera. Nu asemenea bani aștepta familia din partea lui Matei.

Matei se simțea cu atât mai vinovat, cu cât știa că eforturile familiei pentru a-l ține la liceu erau cu adevărat eroice, deși multe dintre aceste eforturi aveau și o latură comică. Când taică-su, la capătul unui consiliu de familie, hotărî să caute o soluție financiară, îi veni ideea să-l însoare pe Nelu. Pentru hea Vasile înălțurarea impasurilor financiare însemna și o joacă, o posibilitate de a-și demonstra fantezia. Tocmai acest suflu poetic asigură eșecul deplin al inițiativelor lui. Deși extravagantă, ideea veșniciei recăsătoririi a lui Nelu se dovedise cea mai puțin falimentară. Bietul Nelu, nici nu-și amintea de câte ori fusese înșurat și reînșurat ca să ajute în acest mod la redresarea amarului buget al familiei; disciplinat, el se supunea inițiativei paterne, care avea și aspecte plăcute

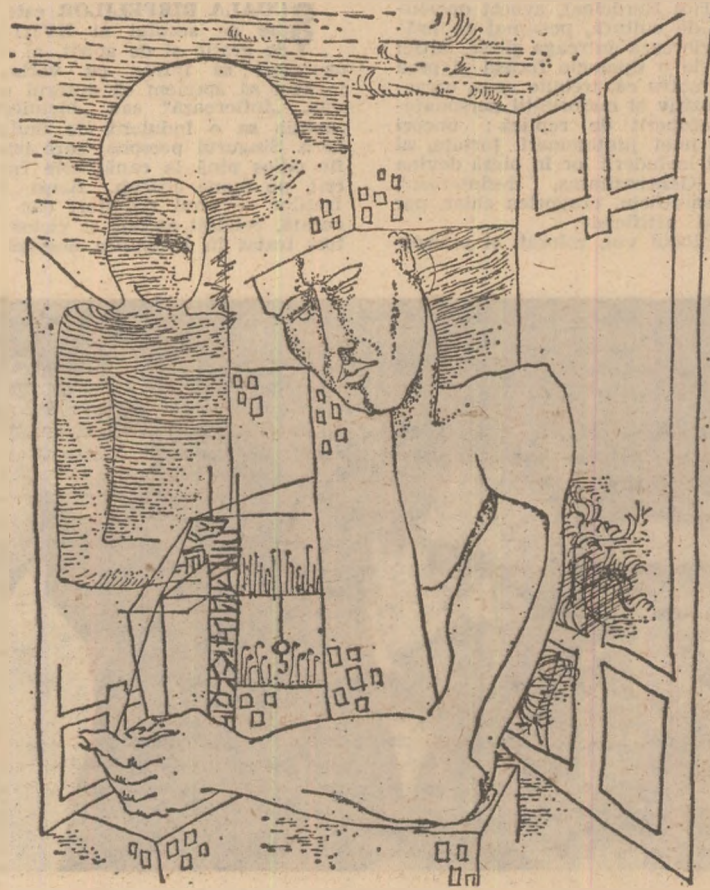
Găsise la un moment dat Matei Alexandru posibilitatea de a face o fuziune între orgoliul lui de viitor pictor și dorința imediată de a-și ajuta materialicește părinții. Soluția descoperită îi se părea genială și se mira cum de nu se gândise mai devreme la ea; va falsifica bani, nu-i așa de greu, în acest fel va face o demonstrație de virtuozitate artistică, și va asigura și fericirea financiară a familiei. Fusese foarte mândru de această hotărîre și sentimentul că face ceva împotriva legii îi dădea senzația că se maturizase, că devenise bărbat. Ca mulți alți adolescenți precoci, Matei se simțea jignit că este încă copil și dorea să treacă cât mai repede peste obligațiile și limitele copilăriei. I se părea copilăria o pedeapsă nedreaptă dată de soartă, de aceea se străduia să scape de ea, fără s-o ispășească pînă la capăt. Căndoarea copilăriei nu-l împiedicase să aprecieze cu luciditate situația. Pornise de la ideea înțeleaptă că ar fi bine să falsifice bancnote de o valoare modestă, pe care oamenii nu le verifică prea atent. Așa că hotărîse să falsifice o bancnotă în valoare de zece lei, sumă modestă care n-are de ce să trezească suspiciuni. Mai înțelese, de asemenea, că ar fi înțelept ca bancnota să nu arate nou-nouță, ci mototolită, murdară, morfolită, uzată — verificată de experiența altora.

Energia, răbdarea, îndrăzneala și talentul pe care Matei le aruncase în această naivă sfidare a legilor întreceau cu mult posibila răsplată. Voluptatea cea mare o trăi cînd scrisese, cu mîna lui, pe bancnotele cu chipul lui Avram Iancu, pedeapsa care i se cuvenea, „falsificatorii acestor bani vor fi pedepsiți cu pedepse de la zece la cincisprezece ani“ și apoi imită cât mai exact iscălitura guvernatorului Băncii Naționale. Taică-su îl surprinse într-un moment de apogeu al tenebroaselor lui îndeletniciri, tocmai ajunsesse la semnătura guvernatorului, cînd uitata dragoste paternă reînvie printr-o cruntă bătaie, omagiu de care de multă vreme Matei nu se mai bucurase.

RUDELE lui nea Vasile din Corabia îl socoteau un om ajuns, căci în psihologia țaranului un om stabilit în București este neapărat un om căpătuit. Convinși și bucurători de acest adevăr, îl asaltau cu cererea ca fiii lor să fie luați la el în gazdă, spre a învăța o meserie. Din orgoliu nea Vasile nu le destrăma această iluzie. Așa că în scurtă vreme Matei se pomenise cu o rudă din Corabia, un fel de verișor, pe numele lui Silică. Venea la București să învețe o meserie și nea Vasile reușise să-l angajeze la „Fichet“ unde lucra și Nelu, veșnicul mire. Fabrica se ocupa cu producerea caselor de bani și deci pregătea și muncitori de înaltă specialitate. Silică urma să locuiască împreună cu Matei în bucătăria de vară, improvizată de nea Vasile. Matei, care-și transformase bucătăria într-o lume de basm, o insulă feerică de unde porneau lungi călătorii spre insulele Antile și mai departe, nu se arătă la început o

gazdă ospitalieră. În curînd însă Silică reușise să se integreze familiei și Matei se simțea bine alături de acest băiat de la țară, căruia, ca și lui, îi plăcea să privească bolta cerului și știa să tacă îndelung. Silică ajunse repede nu numai un bun meserias, dar și idolul, speranța, visul tuturor fetelor din mahală. Toate atuurile se aflau de partea lui. În primul rînd, cînta la acordeon, și e știut că în mahală un tînar cu un asemenea har deține autoritatea supremă, rezistînd pînă și la concurența deloc negliabilă a cuțitașilor. Mahalaua Broscăriei ducea lipsă

la armăstiul. Mahalaua Broscăriei deveni imediat un centru de operații militare. Odată cu începerea luptelor, Silică acordeonistul dispăru. îngrijorarea celor din familie crescuse cînd se răspîndi zvonul că se înrolase în găzile patriotice; într-o zi, un camion se opri în fața casei. Din camion coborîseră doi bărbați înarmați, cu banderole tricolore pe braț. Bărbații desfăcură obloanele camionului și, întins pe targă, se înfățișă tuturor, în lumina orbitoare a soarelui de august, trupul neînșuflețit al lui Silică. Era urmărit Matei de simplitatea cu care se petre-



Ilustrație de Daniel Tolciu

de multe, dar nu și de lăutari profesioniști, cu toate astea Silică avea căutarea cea mai mare. Sumele prînse erau moderate și dacă, doamne ferește, socru mare se afla la o ananghie, aștepta răsplata într-o altă lume, mai bună. Apoi Silică nu-și cruța forțele, încerca să mențină antrenul tot timpul. Era și dansator foarte bun, strălucea la balurile de la Locomotiva, unde toate fetele tinjeau să ajungă măcar o dată în brațele lui. În accepția mahalalei, trecea drept un bărbat elegant, cișliga bine la „Fichet“ și își putea permite luxul de a purta borsalină, pantofi de antilopă și fular de mătase albă. Acest tînar care trăise la țară pînă la șaisprezece ani, reușise să se preschimbă într-un orășan autentic, eliberîndu-se repede, fără șovăieli sau complexe de cea stingăcie și veșnică uimire proprie proaspeților urbanizați. Între Silică și sora lui, Carmela, se înfiripase o idilă temperată numai de dorința lui Silică de a-și prelungi tinerețea. Era însă limpede că după ce Silică își va încheia zvăpăielile tinereții, se vor căsători. Înțeleapta și îndrăgostita Carmela, îl aștepta, fără să se chinuie și fără să se îndoiască nici de frivolitatea, nici de iubirea lui. Speranțele îndreptățite ale Carmelei se spulberaseră odată cu sfîrșitul războiului. Tocmai nefericirea Carmelei îl ajută și pe Matei să-și hotărăscă drumul.

Sfîrșitul războiului venise într-o zi de august, de vară glorioasă, totală, strălucirea extraordinară a soarelui, albastrul cerului îndepărtau pentru totdeauna posibilitatea altui timp. Tatăl lui Matei citea „Universul“ pe un scăunel în mijlocul curții și anunțase cu obișnuita-i solemnitate, „S-a înche-

cea totul, ca și cum nimic grav și ireparabil nu se întîmplase. Există o fracțiune de secundă cînd omul refuză să se întilnească cu moartea, din incapacitatea de a o realiza, dar și dintr-o nebună și nobilă convingere că realitatea cumplită ar putea ceda voinței și durerii lui. Toți cei ai casei stăteau înlemniți și nehotărîți. Carmela dispăruse prima amăgirea și izbucni într-un acces de plîns, de furie, de proteste. Prăbușirea iscată în sufletul ei era la fel de îngrozitoare, de ireversibilă, ca și moartea iubitului, o durere grea care, încă de la primele izbucniri, căpătase toate dimensiunile morții. Observă Matei cu urmăre, dar și cu învidie, că durerea Carmelei era mai mare decît a lui; atât de mare, încît încerca să-și stăpînească modesta lui durere. Simțea cum sora lui moare și ea, cum toată energia ei se destramă, simțea că cea care va supraviețui acestei dureri va fi cu totul altă ființă. Înțelegea Matei că niciodată Carmela nu va trece peste această durere, că nu o va învinge, că nu dorea s-o învingă. De ce să alunge durerea, cînd durerea rămăsese singura legătură cu omul pe care-l iubise? Viața Carmelei se sfîrșise aici. Matei știa că sora lui hotărîse să trăiască mai departe numai din dragoste pentru alții. Pentru ea n-avea de ce să mai trăiască, speranțele și socotelile ei în lume se încheiaseră.

Moartea acordeonistului, cel atât de iubit, visul tuturor fetelor, întristase și indignase întreaga mahală a Broscăriei. Erau revoltați de această nedreptate a naturii ca și cum moartea n-ar fi fost o lege implacabilă, ci o hotărîre arbitrară a autorităților. Se umpluse curtea de fete care îl visau

pe Silică drept bărbat, revendicîndu-și înfîietatea, dar toate se retrăgeau înfricoșate, intimidată de suferința Carmelei. Matei, ca toți copiii, credea că moartea nu poate să-l atingă pe cei apropiați, că moartea era ceva străin de el și de toți cei pe care-i iubea, că puterea ei se exercită numai asupra necunoscuților, că cei din familia lui sînt nemuritori.

O lumină orbitoare sfida cu indifeerența și eternitatea ei suferința tuturor. Era o lumină rea, care te silea să privești realitatea, obligîndu-te să admitti sfîrșitul tuturor lucrurilor și propriul tău sfîrșit. Matei simțea nu numai durerea în fața tragice întîmplări a morții lui Silică și de fapt și a Carmelei, ci și nevoia de a exprima altfel decît prin plîns această durere. Se născuse în sufletul lui dorința de a sfida eternitatea și nedreptatea lumii, de a crea o altă lume în care nici el, nici acordeonistul și nimeni altcineva nu va cunoaște moartea. Nevoia de a exprima această durere era mai intensă decît însăși durerea care o născuse. În timp ce ceilalți oameni se mulțumeau să trăiască îngrozitoarea întîmplare, Matei ardea de nerăbdare de a o exprima. Înțelegea că durerea acelor care trăiau era mai mare ca a lui, că nevoia, graba lui de a o exprima însemna pe undeva și sfîrșitul suferinței. În timp ce Carmela zăcea prăbușită de durere, Matei se gîndea cum să redea această durere; aduna, organiza culorile, spațiile, lumina, unghiurile, adierile. Nevoia de a exprima această durere era atât de mare, de imperioasă încît ura tot ce-l împiedica s-o exprime, ura în cruzimea lui inconștientă pînă și înțelegerea față de suferința Carmelei.

Prin nevoia imediată de a-și exprima durerea, nu de a o trăi, se îndepărtase de toți ceilalți oameni, înțelegea că destinul lor nu va fi comun. Se îndepărtă de sora lui Carmela, de tatăl lui, de fratele lui, de toți ceilalți, rămînea singur cu sine și trufia lui. Matei credea încă de pe atunci că destinul artistului însemna o abdicare de la condiția umană, un act de magnifică lașitate. Căci cum altfel decît o lașitate se poate numi nevoia de a crea o lume menită să-ți asigure deplina securitate? Necesitatea nefirească de a exprima durerea sau frumusețea lumii, iubirea și agonia este — credea naivul și orgoliosul adolescent — totuși o incapacitate de a trăi pînă la capăt miracolul existenței. Tocmai această incapacitate dureroasă, această infirmitate tragică, naște talentul cel dumnezeiesc. Descoperirea vocației artistice, a nevoii nu numai de a se exprima, dar și de a trăi prin lumină, culorile, spațiul, fusese o descoperire dureroasă. Avea sentimentul că descoperise o boală cumplită, pînă atunci ignorată cu bună știință. Se vedea hărăzit unui destin bicisnic, aruncat la marginea lumii. Cu cît frica lui în fața vieții va fi mai mare, cu atât mai mare va fi și talentul lui. Singura mea speranță e lașitatea — recunoștea precocele adolescent îngrozit de tot ceea ce descoperise. Dar oare — se întrebă Matei — pot să ating eu lașitatea marilor geni? Dacă va apărea blestemata putere care în echilibrul ei ucigător va pustii toate plămăduirile divine ale slăbiciunii? Dacă în sufletul înfricoșat și fragil se va naște curajul de a privi moartea drept în față? Va fi puternic, multumit, va fi cap de familie, dar arta lui nu va avea nici o valoare.

Destănele artistice au taine pe care noi, simpli muritori, greu le înțelegem sau, și mai greu, le admitem. Din acea zi, Matei se legase să rămînă fidel acestei infirmități creatoare, acestei sacre lașități menite să-l condamnă la frumusețea și singurătatea artei. Se hotărîse nu numai să fie devotat acestei sublime, fertile infirmități care-l asigura singurătatea gloriei, dar era și mîndru de această infirmitate, de forțele ascunse în spaimă și în bicisnicie. Cu prestigiul inadaptabilității Matei se simțea superior acestor oameni sănătoși, echilbrați, care se mulțumesc să trăiască dragostea, fericirea și moartea și nici prin cap nu le trece să se exprime. Atunci, la înmormîntarea lui Silică, acordeonistul, prietenul copilăriei lui, Matei își alesese drumul, da, el va face parte dintre cei slabi care nu pot trăi durerea, dar care o pot exprima. Viața reală îl apărea o amăgire sau o mărăție, unde el nu va pătrunde niciodată, de unde, prin legi secrete, se simțea alungat. Creația, culorile, lumina, spațiile, în toate acestea se afla taina sufletului lui și dacă vrea să se cunoască pe el însuși, trebuia să lucreze, pînă cînd va ajunge la celălalt capăt al tunelului. Sufletul lui se află zăvorât, ascuns, în tot ce va crea, în tot ce va plămui, de aceea era obligat să creeze pentru ca, în sfîrșit, să-și poată vedea — suprema și unica răsplată — chipul cel adevărat.

DOUĂ PREMIERE

Teatru

**Teatrul Giulești
CINE UCIDE
DRAGOSTEA
de Petru Vintilă**

Compagnie du Cothurne

● DUPĂ Théâtre de la Cité de Villeurbanne, cu Roger Planchon, pe atunci animator al ei, azi, Compania Cothurnului — Centru Dramatic Național — condusă de Marcel Maréchal ne-a pus în contact — printr-un turneu meteoric și prea puțin publicat în București — cu un spectacol surpriză, izbutind din prelucrarea liberă a epicii pitorești și pica-rești a lui Gautier, pigmentată cu aventuri de capă și spadă și colorată de peregrinările unei trupe de comedienți ambulanti, — să construiască o solidă demonstrație de mare teatru popular, „apt să adune oamenii într-o bucurie comună, într-o generozitate comună“, așa cum și-au dorit programatic creatorii săi.

Fracasse este și un spectacol semnificativ, de polemică estetică, care trebuie înțeles ca atare, în contextul teatrului francez contemporan, devitalizat de experimentele unui avangardism steril, sau canonizat în obișnuințe classiciste, când nu excelează în genul boulevardier; reprezentanța desenează o atitudine, o voință nervoasă, în contractarea nemijlocită a sălii, în vederea realizării unui comentariu comun: se propune, de pildă, ca „temă de lucru“, demistificarea romantismului, în poza lui grandilocventă, în solemnul găunos-teatral, în reveria exasperantă și patosul dezlanțuit, decupându-se în forme groțesti, poncifele unei estetici, teoretizate cindva chiar de autorul romanului Fracasse. Ca antidot, s-au infiltrat cu aplicație în structura reprezentației, multiple „vechi“ momente de teatru în teatru, farse, „fabliaux“-uri, șotii, mostre ale teatrului popular atât de gustate de spectatorii de ieri și evident de azi.

E dificil să detașăm în atât de puține rânduri aprecierile noastre la adresa creatorilor acestei viguroase și antrenante reprezentații, al cărei singur și capital cusur ni s-a părut a fi dilatarea ritmului și în consecință lungimea ei excesivă. Salutăm, așadar, regia, care cuprinde la tabloul de comandă alături de Marcel Maréchal, pe Bernard Ballet și Raoul Bilerey; decorurile: Jacques Angéniol; montajul sonor — cu un spiritual și funcțional comentariu auditiv: Bernard Ballet. Actorii se impun prin rigoarea și precizia gestului, prin orchestrarea dicției, încadrându-se toți în cerințele unui profesionalism riguros și disciplinat. În prim-planul spectacolului, alături de Marcel Maréchal, — interpret de mare clasă, cu o remarcabilă inteligență a jocului, — stau Bernard Ballet, proteic în metamorfoza măștilor, Jean-Claude Drouot, cu un farmec bine învățat la școala lui Gerard Philippe, Jean-Jacques Lagarde, Edith Garnier, Janine Berdin, Pierre Tabard, Luce Melite, Guy Delorme, Colette Bergé. Cine spune că Fracasse e un spectacol pentru copii?

Mira Iosif

Secvența

La bal

● SIGUR că la balul acela Anna simte „un miros de gaz aerian și parcă de cazarmă“ (cum zice fiia lui Cehov, după care s-a făcut admirabilul *Ordinul Anna*) — ceea ce e cu totul altceva decât aerul cald, „amestec de parfum de flori și rufărie fină, de miros de fripturi și de trufe“ pe care îl simțise cu vreo 40 de ani înainte, tot la un bal, o altă femeie, pe nume Emma. Sigur că tatăl Annel se apropie de ea „cu fracul mototolit și mirosind a benzină... oferindu-i înghetată pe o farfurioară“, și nu rodile sau ananasul de care Emma abia cuteza să se atingă cu 40 de ani înainte.

Sigur că între cele două femei e un timp și un spațiu, dar poate că nu asta interesează, ci numai misterul clipei cind un bal, un bal și nu altceva, face în sfârșit fericită o femeie, o face să simtă că nimic nu o împiedică să-și trăiască viața, o face să spună unui om, de a cărui apăsătoare mediocritate se simte dintr-o dată eliberată, vorba aceasta enormă a cărei vulgaritate e semnul îndelung savurat al libertății cistigate: „Ieși afară, dobito-cule!“

a.b.

**Radio
Televiziune**

Grija de nuferi

● Televiziunea a scris la bogatul său activ o nouă săptămână cu nenumărate imagini și întâmplări. Adevărată universitate vie, actuală și spontană, ecranul nostru de toate zilele, acest „mic și adevărat covor fermecat“, cum ne scrie despre el un cititor, ne transportă, ne duce și ne aduce pe toate culmile și văile. Am călătorit, cu el, pe volutele de necrezut ale „făgărășanului“ — panglică de piatră intrată atât de frumos în comoara noastră turistică. Am aflat — și am învățat — de la drumul acesta vertiginos — ce minunăți descoperă oamenii cu compasul și cu firnăcopul, cu miile de explozii ale entuziasmului și învățături tehnice, în stîncile eterne din Moldoveanu și Negoiu. Cine, oare, nu visează, astăzi, la drumul care, mai ieri, părea de necrezut?

● Ecranul nu ne-a lăsat, prea mult timp, sub vraja acestei reverii. Ne-a dus sub imensele dantele de sare de la Slănic. Munți, creste, piscuri, grote, văi, abisuri de sare albă, transparentă și incandescentă, stînci diamantine reflectate

cul aparte al avocatului Calus Filimon pun în valoare contrastant apartenența la democrație a celorlalți membri ai familiei. Monolitul social nu a fost însă investigat și rezolvat suficient de dramaturg, dar piesa e importantă, se impune, prin ideile luminoase.

Regizorul Stelian Mihăilescu, scenografa Sanda Mușatescu și costumiera Eugenia Bassa-Crișmaru au construit minuțios ritmurile universului familiei ardelenne, păstrînd intacte intențiile autorului. Între actori, Corado Negreanu a strălucit o dată mai mult, Ștefan Mihăilescu-Brăila a fost un bun „policist rău“, iar Florin Zamfirescu, cu rezervă pentru mișcările cam înghețate, a confirmat mai vechi așteptări.

Anton Roman

**Teatrul „Ion Vasilescu“
ȘCOALA BIRFELILOR
de Sheridan**

ȘCOALA BIRFELILOR este o comedie de secolul al XVIII-lea plină de grație și de spirit, ai cărei eroi ușurateci se întrec cu vorba. Ar fi inexact să spunem că autorul ei, Sheridan, „înfierează“ sau „biciuiește“, căci maliția sa e indulcită de multă înțelegere. Singurul personaj care izbuteste să fie odios pînă la capăt este fratele ipocrit, pe nume Joseph. Acest motiv al fraților — unul risipitor, dar cu inimă curată, celălalt ascuns și vicios — a mai fost tratat în literatura engleză. Cam la

fel se punea problema în romanul lui Fielding între Tom Jones și bastardul Blifil. Ca și acolo, în Școala birfelilor intriga și peripețiile se dezlănțuie drept urmare a manevrelor lui Joseph, care încearcă să uzurpe moștenirea fratelui său și să-i răpească logodnica, pe candida Maria. Totul se petrece în absența tutorelui, Sir Oliver, plecat în India spre a-și spori averea. Neașteptata întoarcere a acestuia va clarifica lucrurile, în sensul că bețivanul de Charles se dovedește totuși un băiat bun în vreme ce reputația fără pată a lui Joseph ascunde doar joshnicie sufletească. Dincolo de simplitatea moralizatoare a poveștii, farmecul comediei constă în fundalul de șoapte și de birfeli din care se desprinde Lady Sneerwell, o văduvă bogată arzînd de nerăbdare să-și înlocuiască soțul defunct, și Lady Teazle, ce speră abia să rămîină văduvă. Senilul Crabtree și nepotul său Benjamin, un găgăuță, completează galeria aristocratică de lenoși camlonniatori. Se mai adaugă o birfitoare dezinteresată, de pură vocație, al cărei tip pare să se fi perpetuat, Doamna Candour, un cămătar evreu, Moses, și un mizgăitor corupt, Snake.

După două sute de ani de la premiera londoneză incununată de succes, piesa se arată în continuare rezistentă, culegînd aplauzele spectatorilor. Nu ar fi avut neapărat nevoie, prin urmare, de operația estetică inventată de curînd și poreclită „musical“. Pe de altă parte însă, dacă lucrări de Shaw și chiar Dickens au devenit „musical“-uri de succes, cu atât mai indicată pentru o astfel de încercare apare comedia lui Sheridan. Intreprinderea pusă la cale de Alceu Popovici și Edmond Deda este așadar justificată sau, în orice caz, nu există nici un motiv puternic împotriva ei. Deși rezultatul e onorabil, nu sînt semne că noul „musical“ va întrece în celebritate textul clasic de la care a plecat. Decisivă într-o asemenea competiție rămîne fără îndoială muzica, iar în cazul nostru ea nu are, nici vorbă, inspirația din *My Fair Lady*. Se poate spune, ținînd cont și de suplimentul verbal adăugat de Alceu Popovici, că adaptarea nici nu scade, nici nu sporește valoarea originalului. Și, una peste alta, nici pe cea a reprezentației, lucrată îngrijit de Olimpia Arghir. Personal, îi preferăm actorii atunci cînd vorbesc și mai puțin cînd cîntă. S-ar putea să mă înșel, dar nici unul nu mi-a părut înzestrat cu aptitudini muzicale deosebite. Pentru jocul său inteligent și cultivat l-am remarcat mai întîi pe Constantin Răschitor în rolul lui Sir Peter Teazle. Dimitrie Dunea nu și-a preocupat nici el eforturile pentru a înveseli publicul. Adina Popescu ar fi trebuit să arate, probabil, mai mult temperament intruchipînd-o pe petulanta Lady Teazle, în timp ce Mariana Cercel a fost, conform cerințelor partiturii, logodnica cirotică dar statornică. Puțin cam silît hazul celor doi „scotieni“, Dinu Cezar și Marius Marinescu. În sfîrșit, decorul și mai ales costumele lui Igor Skakun vădesc intenția de parodie de bun gust a spectacolului.

Marius Robescu

trainică punte de trecere între clasici și moderni.

Un interesant și original exercițiu de contrapunct muzical, o ingenioasă montare — realizată prin combinarea mai multor volume de sunete și planuri de idei — ne-a oferit emisiunea de duminică, la amiază, creată de Silviu Gavrilă. Cu toată lipsa noastră de apetență pentru programele muzicale adunate din fragmente, vom recunoaște că de data aceasta „lecția Brahms“ a decurs original, fluid, unitar, desăvîrșind atmosfera pentru un cald răspuns: da! ne place Brahms!

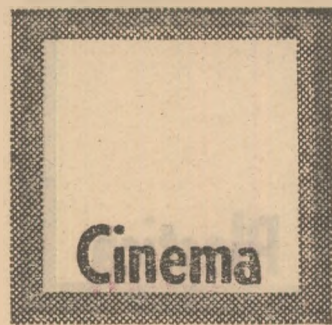
● Un cadru nou, un stil nou pentru revista literar-artistică și, de la început, un Adrian Păunescu nou, mai inspirat și mai robust ca oricînd. La puterea de convingere, aproape fascinantă, a poemului său au contribuit, foarte mult, filmările în plină stradă. Călătoria poetului printre oameni a fost într-un ceas bun, a dat naștere unui poem militant, unei chemări de neobișnuită vigoare — iar suprapunerea imaginii cu verbul ardent rămîne memorabilă.

● Mastru de frontieră în prezentarea reportajului, în care a împletit frumusețea fragedă a trandafirilor cu splendoarea masivă a construcțiilor, s-a arătat a fi talentatul romancier Romulus Guga. Încă o dovadă a fuziunii integrale literatură-reportaj.

● Pe Paul Everac îl așteptăm în altă emisiune, unde foarte interesantul și actualul său dialog cu frămîntatul Dinu Săraru să nu mai fie handicapat din cauza crizei de timp. Duelul lor de idei avea dreptul la un cadru mai larg. Au depus armele, fără voie, tocmai cînd încrușarea replicilor era mai scăpărătoare, iar pofta de a-i asculta — insatiabilă.

M. Rîmnicianu

„CASA PĂPUȘILOR“



Flash-back

Aparatul invizibil

● BUNUEL — „L'Express“, septembrie 1974. Un interviu așa cum pot să dea oamenii de geniu. Naivități fundamentale, vorbe de duh, paradoxuri, indiscreții candid de care vor stîrni desigur furtuni printre prieteni. Și întrebări. Nu întrebările de reporter, căci acesta a avut tactul să se retragă din fața taciturnului (obligându-l abia așa să vorbească, în timp ce el îi studia cămașa, grădina, fotografiile); ci întrebările (dubiile, suferințele) celui nemaiîntrebat, celui ce e convins că oricum nu poate răspunde decît prin operele sale. Bunuel nu știe de ce cutare film i-a ieșit bine, iar celălalt atît de prost incît azi nu-l poate deosebi de forșpanurile publicitare; Bunuel nu-și știe scrie scenariile: le gîndește singur și apoi le povestește unui scenarist; Bunuel se teme de actorii profesioniști (Gérard Philippe l-a speriat chiar el cînd, înainte de a o îmbrățișa pe Maria Felix în Febra urcă la El Pao, făcea mereu o grimasă de sentiment). Bunuel iubește tot ce e încă simplu, filmele lui sînt inscenări rapide ale unei idei, speriate parcă de pierderea suflului, ele sînt fotografiate încori în douăzeci de zile, montate în două sau trei. Tehnica îl îngrozește: „dacă ea se remarcă, filmul este pierdut“.

O, dacă ațiștia ar reține măcar această ultimă frază! Dacă s-ar teme măcar puțin de ea și mărunții inventatori de supraoameni, scamatorii de situații, psihologii cu eprubetă, acei ce confundă arta filmului cu laboratoarele de trucaj, cu industria falsă, „făcută“, a story-ului. Ați scotit cumva cită trufie emană dintr-o filmare combinată, ce neomenesc de puternic poate deveni învingătorul unei bătăi inscenate, cită violență poate curge dintr-o călmară bine distribuită, cită neacoperită aroganță se poate naște din serpentinele unei urmăririi? Bineînțeles, fără toate astea filmul ar muri; iar cu ele toate, sau cu mult mai puțin, cu ele răzbătînd la lumină, Bunuel spune că „filmul este pierdut“.

Citind această frază m-am îngrozit la gîndul că autorul ei are 74 ani și că, pe prundișul grădinișii sale din Mexic, se îndepărtează de noi unul din puținii pămînteni care au știut să povestească ducînd la ochi un aparat invizibil.

D. I. Suchianu

Romulus Rusan



Cadru din film

ACEST film e tras dintr-o piesă de Ibsen care scapă de un foarte frecvent cusur. Într-adevăr, dacă există ceva supărător și demodat în teatrul lui Ibsen, este ideea de a pune în conflict individul cu societatea. „Omul cel mai tare e omul cel mai singur“ zicea Brand, eroul ibsenian tipic. Acest individualism exacerbant este ceva ieftin și fals. Desigur, de la individ, de la revolta lui împotriva societății, de acolo izvorăsc marile virtuți morale. Dar nu împotriva societății ca atare, ci împotriva unei anumite societăți, și totdeauna în numele și de dragul unei alte societăți, mai bune, gîndită sau imaginată de rebel. Revolta e totdeauna socială. Aceea a anarhistului e delir de înfumurat și ieftină megalomanie. De aceea piesa *Nora*, care se abate de la această concepție greșită și o adoptă pe cea exact contrară, este în fond cea mai puțin ibseniană dintre operele acestui autor.

Nora se poartă ca un copil, poate și pentru că așa-1 este firea, poate și că s-a obișnuit așa, dar mai ales pentru că asta face plăcere soțului, de care e intens amoretată. Acest soț e un monstru de egoism și vanitate. E și el îndrăgostit, dar așa cum se adoră un obiect, o moșie, o colecție de tablouri. Ceva mai mult, socotind-o pe Nora ca pe o ființă ne-evoluată, asta îl ridică pe el și mai sus în stîmă de sine. Pe de altă parte, Nora e mai șireată decît dînsul. Știind că lui îi place să o trateze ca pe o jucărie, ea întreține cu zel această slăbiciune: o speculează, o încurajează, ținîndu-l astfel pe el în stare de permanentă îndrăgostire. În fond ea este aceea care se joacă cu el. El este jucăria pe care ea o minuieste cu o copilărie aparentă, dar cu maliție de femeie. Totuși, Nora este un suflet ales și această mască infantilă în fond îi displace. Arde de pofta de a face lucruri serioase. Și chiar le și face. Salvează pe un om de la moarte, cu prețul unui fals în acte publice. E foarte mîndră de vitejia ei. Dar cînd află că legile și tribunalele nu țin seama de eventualele sublimе sentimente care stau îndărătul unui delict, încene să se îndoiască de dreptatea legilor. Pe de altă parte, însușul propriu al sale morale o face să se îndoiască și de aceasta. Iar pe deasupra îndoielilor, o certitudine: siguranța că soțul ei este, dacă nu chiar un monstru, în tot cazul un iremediabil străin. De aceea pleacă. Singură. Dar singură nu dintr-o ibseniană sublimă adorație a solitudinii, ci pentru că, în căutarea unei morale mai adevărate, n-are încredere în nimeni care s-o povățuiască, s-o inspire. Acest crez social mai drept va trebui să-l caute singură; în tot cazul, deocamdată singură. Și numai cînd îl va găsi va fi fericită. „Cum? În toți acești opt ani (îi spune soțul ei) n-ai fost fericită?“ „Nu, răspunde ea, n-am fost fericită; am fost doar veselă“.

Savuros contrast, spectacolul acestei ființe de o onestitate absolută care tot timpul se prefacă, sîmuldin o naivitate și o zburdălnicie de fetiță toantă, portret devenit, deocamdată, un fel de a doua natură.

FILMUL lui Losey a reușit în bună parte să facă cinematograful dintr-o poveste așa de pur teatrală. Căci specificul acestui gen literar care se cheamă teatru este de a pune față în față personaje care vorbesc fiecare altă limbă morală. Aceleași cuvinte au sensuri opuse în cele două guri. Este o artă mai ales verbală. Totuși Losey reușește să încadreze schimbările de cuvinte în imagini vizuale. În piesă, totul se petrece în odaie. În aceeași odaie. În film, avem o plăcută alternanță de interior domestic cald, și de străzi norvegiene albe, glaciale. Asta mai ajută poveștii și altfel. Căci oamenii acestei drame trăiesc sub înaltă tensiune, fie agitați, fie în opintiri înăbușite. Ieșirea în stradă este reînălțarea cu oxigenul, cu respirația. Filmul conține un prolog care nu figurează în piesă, dar care explică amorul dintre alte două personaje, amor care va avea un rol hotărîtor în tragedia Norei. În piesă se pomenește fugitiv, în două cuvinte, de această pasiune. Și este, sigur, insuficient. Adaosul din film ameliorază verosimilitatea poveștii.

Actorii sînt, din punct de vedere al glasului, al graiului, perfecți toți: Jane Fonda (Nora), David Warner (soțul), Tre-

vor Howard (doctorul, prietenul casei), Edward Fox și Delphine Seyrig (cuplul de care am vorbit). Am spus: perfecți ca interpretare orală, ca dicțiune, adică din punct de vedere auditiv; căci vizual, cei doi protagoniști — Nora și soțul ei — sînt de-a dreptul supărători. Nora trebuie să fie frumoasă, nespu de frumoasă. Iar Jane Fonda este ea însăși, personal, frumoasă. Cu excepția citorva rare momente, Jane Fonda adă este urită, ba chiar hidoasă. Bărbia și dinții ei de cal sînt fotografiate astfel incît îi dau ceva animalic, sau ceva de imagine în oglinzi deformate. Iar soțul este de o uriciune inumană, subumană. Era așa de ușor să se aleagă alt actor! Era așa de ușor să ni se arate o Jane Fonda reală, adică frumoasă cum este în viață, seducătoare cum a fost pînă acum în toate filmele sale.

În ansamblul ei, lucrarea a fost o reușită. Plăcută cu multe sacrificii. Căci multe zeci de replici de un tulburător echivoc au trebuit să fie sacrificate, viteza lor în piesă avînd o altă cronaxie decît aceea cerută de ritmul cinematografic.

Miracolul zăpezilor de altădată

● Cuan Han King a trăit între 1225-1300. Se știe că a scris 60 de piese. S-au păstrat 14. Iar dintre acestea, *Zăpada în toată verii* (traducere și adaptare radiofonică de Vlaicu Bârna, regia N. Al. Toscani, în rolul principal Anca Verești) se situează pe primele locuri în ierarhia preferințelor ascultătorilor noștri. O asemenea fermă și constantă unanimitate de opinie nu poate decît să ne intereseze și mobilurile care au determinat-o am încercat a le înțelege luni seara la retransmisia spectacolului.

Vindută la 7 ani pe 50 de taleri de argint de tatăl său foarte învățat (cîtise 10 000 de cărți), dar și foarte sărac, tinăra eroină se căsătorește la 15 ani și nici nu implinise 20 cînd rămîne văduvă. Îndepărtează cu hotărîre perspectiva unei alte căsătorii și duce o resemnată existență în lumina clară a curților interioare. Din cînd în cînd vorbește florilor. Al-teori propriilor sale închipuiri. Are un suflet blind și înțelept, o silueță delicată și o voce profund învăluitoare. Ne-o putem imagina pictînd

nemaivăzute păsări pe fișii de mătase. Dar această armonioasă și tristă existență este întreruptă. Oamenii răi o duc pe buna noastră eroină la judecată sub false acuzații (crimă prin otrăvire). E condamnată la moarte și în fața întregului oraș ea își rostește



te ultimele dorințe. Aici e momentul miracolului ce infiorează și extaziază asistența. Ca probă a nevinovăției sale, tinăra fată vestește că zăpada îi va troieni trupul după moarte. Și într-adevăr, sentința executată, ninsoarea izbucnește în plină vară.

Această confirmare miraculoasă a dreptății nu

este, însă, suficientă. În partea a doua a piesei, tatăl cel sărac al eroinei, ajuns între timp demnitar și mare om de legi, sosește în oraș pentru a valida judecățile pronunțate în ultimii ani. Atunci, fantoma preagrațioasei sale copile i se înfățișează, îi relevă adevărul și tatăl (ca un viitor Hamlet) pedepsește pe toți cei vinovați. Seceta care bintuise în regiune încetează, viața reintră în normal, ordinea cea văzută și nevăzută a firii este restabilită.

Interesantă tehnica „re-luărilor“ în acest vechi text chinez, evocînd re-petiția povestirilor europene și românești, identitate de structură narativă observată (por-nind, bineînțeles, de la alte exemple) și de G. Călinescu: „Noi avem, ca și chinezii, o puternică expresie rituală și stereotipă“.

● O altă reprogramare radiofonică ce merită toată atenția: *Istoria ieroglică* de Dimitrie Cantemir în regia lui Cristian Munteanu, asupra căreia vom reveni.

Ioana Mălin

Telecinema

● Sînt două idei — una mai modernă decît alta — care se tot bat cap în cap exact în capul meu (și poate al multor alora, de care însă nu răspund): una zice că fiecare adult trebuie să admită că e copilul copilului care a fost cînd a fost copil; cealaltă — cu nimic mai bună la suflet — susține că, invers, adultul e într-adevăr adult cu cită lungă mai repede, mai lucid și mai crud puerul din el, spunîndu-i ețetura că-i rupe picioarele dacă-l mai găsește în jurul casei sale, dacă-l mai prinde ețetura că joacă fotbal sub ferestrele lui nelăsîndu-l să doarmă și amețindu-l într-atît că ajunge să confunde o matură tahicardie cu o culpă morală contractată între 6 și ețetura ani. Fiecare face ce crede cu aceste două idei foarte clare. Eu unul le socotesc reciproc avantajoase și constat că o duc foarte bine — dovadă că e suficient să-mi apară duminică seara *Cel Trei*, să zicem, *Muschetari*, fie și într-un film slab de-i numeri coastele și, deodată, cad în transă; iar din cădere — într-un salt mirobolant — mă arunc pe cai mari care mă transportă într-o stare de pueradulterie fără de pereche. Citeva clipe bune, Alexandre Dumas-

tatul devine mai important decît unchiul Freud. Ce se întimplă la o analiză cit de cit atentă? Pe de o parte, fiind adult și deci copil întîrzial al secolului meu, nu se poate să nu fiu fascinat de geniul politic al poveștii care știa din timp, de la 1844 fix, tot ce trebuie să se știe despre lupta dintre polițiile secrete și secretate, dintre eminențele cenușii și cele radioase, dintre agenții dubli, tripli sau puri și simpli, dintre serviciile de informație și dezinformație, pe scurt, dintre cardinaliști și anticardinaliști. Adult al secolului 20, ameteșc ca un copilăș la cite pricepea acest tată de Dumas din tehnica cea mai hitcheokiană a suspensului, adică în comprimarea și dilatarea timpului dramatic, la vastele-i cunoștințe în domeniul tranzițiilor abrupte, al psihologiei politizate la maximum, al montajului dintre galop și bani, al science-ficțiunii născute miraculos între zîmbet, limbaj și crimă. Dumas e tatăl mult mai multor copii literari decît crede lumea, derutată din cauza damei cu camelii-fica. Dar e suficient ca ducele de Buckingham să-i spună reginei Franței că e gata să intre în război cu toată lumea pentru a ● revedea și adultul ferm

Cuți și adulți

din cultu-mi cap e învins pe dată de adolescent. Iar adolescentul își dă și el duhul, metempsihozat în copil, cînd constată că toată ameteala mea vine din tremurul ființei mele plăpînde, agățată de între-barea fundamentală dacă eghileții de diamant vor ajunge sau nu la timp în mîna și pe gîtul regi-nei pentru ca planul mirșav al răului de Richelieu să poată fi de-jucat. Un singur suspens al copilăriei mele livești — de adult precoce, la urma urmei — s-a com-parat cu galopul lui d'Artagnan de la Cana-lul Mineci la Paris, cu bijuteriile în sin: cel al Ocolului Julvernian în 80 de zile. Incît ca o concluzie pe aceste ches-tii ale eternității — aș vrea să-mi aduc aminte cum arăta la față cea și cînd am citit pentru prima oară *Cel trei mușchetari*. Mor să știu dacă afară era urît, dacă era frumos, dacă era vară, dacă era toamnă, dacă mă certasem cu iubita mea. Mor, dar pot și să nu mor; cum zicea cineva cu mult mai mare, totuși, decît Alexandre Dumas — „noți-unea de eternitate este o maladie mintală“. Tolstoi.

Radu Cosașu

Plastică

Arta și realitățile noastre

PROIECTUL DE PROGRAM
AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

CONCEPUT și primit ca actul esențial al devenirii României socialiste, Proiectul de Program al Partidului Comunist Român a pătruns deindată în toate conștiințele, suscitând un interes justificat, generând în același timp un profund sentiment de satisfacție și de certitudine.

In el sînt concentrate concluziile unei etape de eforturi conștiente și de succese strălucite obținute de întregul popor pînă în acest an al celui de-al XI-lea Congres și — corolar firesc — toate perspectivele noastre, enunțate cu acea luciditate și deplină responsabilitate față de spiritul istoriei cu care ne-a deprins de-a lungul anilor întreaga activitate creatoare a Partidului. Născut din analiza nuanțată și aprofundată a realizărilor în toate domeniile existenței noastre materiale și spirituale, totalizînd datele concrete ale unei explozii spectaculoase fără precedent, proiectul de Program lansează noi jaloane, proiectînd România spre un punct de excelență în ansamblul civilizației umane contemporane. Relevînd încă o dată spiritul dialecticii ascendente pe direcția căreia acționează neabătut Partidul nostru, secretarul său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, proiectul de Program constituie, prin dimensiunile sale teoretice și consecințele concrete, prin claritatea ideilor exprimate, un act de importanță istorică unică, menit să asigure atingerea cotei maxime a idealurilor umane: comunismul.

Elaborat cu atență grijă pentru toate domeniile de activitate, proiectul de Program acordă un rol de frunte dezvoltării valorilor spirituale în sensul concepțiilor materialismului dialectic și istoric, pe o treaptă calitativ superioară. Cultura, arta noastră intră într-o nouă epocă de înflorire, consecință obiectivă a evoluției de pînă acum, prelungind solide tradiții umaniste și revoluționare, adăugînd în același timp noi elemente, născute din contactul activ al creatorilor cu toate fenomenele civilizației socialiste și cu oamenii ei. Alături de toți cei chemați să transforme în realitate prevederile proiectului de Program, oamenii de artă își manifestă nu numai entuziasmul, ci și dorința fermă de a contribui la materializarea lor, ajutînd prin efortul lor la formarea unor noi valori culturale, a unei noi conștiințe umane, într-o complexă civilizație a frumosului material și spiritual.

Acesta este și sensul ideilor exprimate de cîțiva cunoscuți plasticieni, consemnate ca o artesiă a responsabilității pe care și-o asumă cu deplină convingere toți artiștii din țara noastră, implicați ca factori de seamă în procesul marii deveniri preconizat de Programul partidului.

Vasile Kazar

AS INCERCA să definesc într-un mod plastic sentimentul pe care l-am trăit citind proiectul de Program al Partidului nostru, apelînd la o metaforă, la o imagine pe care o port de mult în mine, potrivit căreia putem concepe existența ca pe o alternanță de planuri în care amprenta trecerii unui popor se păstrează întipărită, la fel ca urma pasului unui om. Sînt cuprinse în această alternanță de planuri și tristețile și bucuriile, și intemperiiile istoriei și marile victorii. Existența noastră le-a cunoscut pe toate, dar urma istoriei ultimelor decenii nu poate fi separată de activitatea Partidului și nici de realitatea saltului operat în spiritul civilizației socialiste. Reluînd ideea mersului unui popor, va trebui să reținem, ca o condiție a progresului, legătura cu epocile de frămîntări sociale și naționale care ne-au condus la cristalizarea României de astăzi, la definirea unei concepții revoluționare. Aici trebuie descifrat și rolul determinant al Partidului, aici trebuie căutate și argumentele actului decis și responsabil al elaborării unui asemenea Program, premisa marilor prefaceri.

Ni se pare firesc — mie și celorlalți artiști — ca în acest context problema dezvoltării creației de frumos să se pună în termeni specifici, implicîndu-i nu numai pe cei ce fac, ci și pe cei ce receptează, într-un proces pornit de la contactul cu realitatea și a cărui finalitate se justifică prin funcția educativă și formativă specifică. Trebuie să subliniez încă un adevăr, chiar dacă el pare comun: existența unei receptivități reale față de fenomenul social, față de evenimentele semnificative, în virtutea căreia se întînesc cele mai diferite concepții și maniere artistice. Există o receptivitate comună artistului și publicului, pentru că ei gravitează în aceeași sferă de realități și preocupări, urmînd o dialectică firească a raporturilor sociale. Din această perspectivă trebuie salutate ideile proiectului de Program legate de noul orizont ce se deschide creației și de sarcinile ce îi revin. Sintem în epoca artei angajate, militante și a sublinia acest caracter mi se pare a respecta firescul lucrurilor, în sensul impus de acțiunea conștientă a oamenilor. Și, referindu-mă la firescul legăturii dintre ideile proiectului de Program și problemele culturii aș sublinia lucida plasare a actului de creație în perspectiva istoriei, premisă menită să asigure o dezvoltare ascendentă și complexă, în spiritul legilor specifice, în spiritul materialismului dialectic și istoric.

Ovidiu Maitec

ADESEORI mă gîndesc la destinul nostru istoric, pornind de la realități trăite de mine și comparînd, într-o opoziție firească, trecutul și prezentul. Mai simplu exprimat, mă gîndesc ce am fi putut rămîne noi, România ca stat, și ceea ce sintem astăzi, datorită eforturilor

Mihai Bandac

PARCURGÎND cu emoție și justificat interes proiectul de Program al Partidului Comunist Român, îmi revin în memorie numeroasele discuții purtate în ultimii ani cu persoane particulare și personalități din cele mai diferite țări, legate de dezvoltarea politică, economică și socială a țării noastre, tot atîtea prilejuri de a-mi da seama de respectul și stima deosebită ce înconjoară România de astăzi și realitățile sale. Bucuria și surprinderea mea au fost cu atît mai mari cu cît am constatat că, printre celelalte realizări spectaculoase, arta românească a reușit să-și cîștige un loc aparte în conștiința tuturor, datorită atît vechiului patrimoniu cultural, cît mai ales marilor creații ce ilustrează civilizația socialistă. Păstrarea și valorificarea tradiției de o factură unică a culturii noastre, sub îndrumarea directă, competentă și atență a Partidului, au făcut posibilă deschiderea fenomenului artistic românesc spre universalitate și — ca o consecință — consonanța lui cu mișcarea spirituală contemporană. În contextul acesteia din urmă arta românească se detașează astăzi datorită notei sale specifice, dominante, de puternic optimism, de încredere inalterabilă în om și în posibilitățile sale, datorită calităților de mesaj uman și valorilor estetice promovate.

În proiectul de Program al Partidului, unde definirea clară și precisă a etapei actuale de dezvoltare ocupă un loc foarte important, am urmărit și salutată cu căldură acele pasaje în care, în cadrul preocupării majore — devenită linie directoare — de a imbrina în mod armonios dezvoltarea complexă a tuturor sferelor de activitate ale societății noastre, se fac referiri precise la fenomenul cultural, se analizează științific și se stabilesc direcțiile principale, sarcinile și dimensiunile creației artistice. Pornind de la această premisă esențială pentru societatea noastră, aștept cu încredere, alături de colegii mei de breaslă, desfășurarea lucrărilor Congresului al XI-lea, dezbaterile ce vor avea loc în acest cadru cu semnificație istorică și unde se vor prefigura cu claritate viitoarele transformări ale acestui fenomen spectaculos care se numește România modernă, România socialistă.

Viorel Mărginean

REFERINDU-MĂ cu precădere la fenomenul cultural, cred că proiectul de Program al Partidului jalonează marile linii directoare ale artei românești contemporane, plasînd-o în acest fel în perspectiva dezvoltării întregii noastre societăți socialiste. În termeni con-

ciși, logici și plini de răspundere, se punctează marile repere teoretice, într-o dialectică firească ce cuprinde toate eforturile de pînă acum ale Partidului, dar și liniile directoare ce vor fi dezbătute de către Congresul al XI-lea. Abordînd cu egală atenție problemele existenței materiale, economia în general, și pe cele ale vieții spirituale, acest document semnificativ al României moderne asigură o dezvoltare armonioasă a tuturor factorilor vitali și, printre ei, artei. Se preconizează, așa cum desprînzî din ideile proiectului de Program, o societate în care să predomină un frumos specific civilizației socialiste, egal răspîndit în existența socială, de la cel etic și moral pînă la cel artistic. Se desprînd, de asemenea, perspectivele amplificării funcțiilor artei și — firește — ale „comenzii sociale”, devenită o realitate în politica Partidului și statului nostru. Este subliniată nota de originalitate specifică spiritualității românești, ca o dimensiune esențială ce ne definește și ne afirmă ca națiune în ansamblul culturii universale, la un nivel neatins pînă în ultimele decenii. Conștiința de această șansă unică ce ni se oferă prin intermediul proiectului de Program trebuie să facem totul pentru a valorifica toate resursele noastre creatoare, justificînd încrederea acordată odată cu sprijinul concret al Partidului, al tuturor oamenilor României socialiste. Rolul creatorului a fost permanent subliniat în documentele de partid, acum el este odată mai mult adus în centrul atenției ca factor important în formarea și educarea omului nou, tocmai pentru că arta capătă un pronunțat caracter de „artă de for public”, chemată să infrumusețeze întregul spațiu al existenței cotidiene. Există infinite posibilități de a fructifica rezerva de talent și energie pe care o conține societatea noastră, de la arta obiectului util pînă la cea monumentală, există și condiții create. Trebuie doar ca, materializînd posibilitățile oferite prin proiectul de Program, toți artiștii noștri să-și asume cu o exigență sporită responsabilitățile ce le revin, la care le dă dreptul și îi obligă rezultatele de pînă acum, dar mai ales perspectiva ce ni se deschide.

Costel Badea

ESTE de dreptul și de datoria artistului să mediteze asupra propriei sale activități, asupra realizărilor și proiectelor sale: actul creației nu este rezultatul simplei inspirații spontane ori al hazardului, ci un act de voință, deliberat, un înalt act de conștiință. Meditațiile acestea se consumă curent, ne însoțesc gesturile în procesul muncii noastre. Dar există momente cînd aceste meditații capătă semnificația unui examen sever al propriei tale existențe. Acest lucru îl simți atunci cînd citești, încerci să pătrunzi și să dezbăți conținutul proiectului de Program al Partidului Comunist Român. Ideile cu privire la rolul important al artei, al înaltei sale ținute umaniste, cu privire la posibilitățile sale de a contribui la continua înflorire a vieții spirituale a poporului te obligă să analizezi domeniul în care tu însuși lucrezi. Între atîtea ramuri ale creației mă gîndesc la artele decorative, care oferă creatorului multiple posibilități de exprimare, aria lor vastă solicitîndu-i deopotrivă talentul și meșteșugul, cunoștințele de tot felul, o conștiință a responsabilității sociale și estetice, absolut necesare îndeplinirii rosturilor educative ale artei și aplicării sale în viața socială. Artele decorative reprezintă domeniul complex în care, în condițiile societății noastre socialiste, creatorul este chemat să-și manifeste forța talentului, personalitatea, dar în aceeași măsură și capacitatea de a lucra eficient în raportul artă-public, în sensul obținerii unei colaborări armonioase între cele două elemente. Expozițiile noastre, numeroasele succese înregistrate de arta românească, de artele decorative, la concursuri internaționale ne dau măsura realizărilor obținute și certifică dezvoltarea firească, evoluția calitativă. Participăm la unul dintre cele mai importante momente ale evoluției vieții artistice care, în pragul acestui examen al conștiinței, ne îndeamnă să formulăm, față de societatea în mijlocul căreia trăim, angajamentul solemn de a participa cu dăruire la construirea și dezvoltarea unei civilizații noi, la promovarea bunului gust, la educația complexă a publicului larg, îndeplinindu-ne astfel rolul pe care creatorii de frumos îl au în societatea socialistă, rolul ce ne este încredințat de Partid prin proiectul său de Program.

Interviuri de

Virgil Mocanu

Ștefan Szönyi : PLUTAȘII

SPICUIRI DIN RECENTELE ȘI VIITOARELE APARIȚII



● ION DODU BALAN — Copilaria unui Icar (roman). Ilustrații de Damian Petrescu.



● RADU BOUREANU — Harap Alb (versuri). Ilustrații de Marcel Chirnoagă.



● ION CARAION — Marta, fata cu povești în palme (versuri). Ilustrații de Geta Brătescu.



● ȘTEFAN AUGUSTIN DOINAS — Povești cum altele nu-s (versuri). Ilustrații de Silviu Băiaș.



● PETRE GHELMEZ — Cine ești, pasăre? (versuri). Ilustrații de Constantin Baciu.



● DUMITRU M. ION — Imnuri (versuri). Ilustrații de Damian Petrescu.



● GICA IUTEȘ — O stea din toate e a mea (roman). Ilustrații de Mircea Dumitrescu.



● PROFIRA SADOVEANU — Cîntece lui Ștefan Vodă (versuri). Ilustrații de Ștefan Constantinescu.



● NICUȚĂ TĂNASE — Destăinuirea marilor secrete (roman). Coperta de Ion Panaitescu.



● GHEORGHE TOMOZEI — Carul cu mere (versuri). Ilustrații de Magda Birsan.



● VICTOR TULBURE — Basme pentru toată săptămîna (versuri). Ilustrații de Nicu Rusu.

Cartea străină

Cărțile vechiului Egipt

ARIA culturală în care ne preambulăm este mai vastă decât a fost vreodată în trecut, și sintem deschiși ca niște exploratori în ale spiritului pentru a recepta semnale și a le integra într-un cosmos estetic în permanentă expansiune. Trăim într-o eră de sincretism estetic în care multitudinea zeilor făuiri de om, a chipurilor cioplite, a dilatată panteonul artistic dincolo de orice limită. Nu aduce însă, oare, cu sine, un asemenea panteon, plicisul funerar al artei înmagazinate, muzeale? Secole de plenitudine creatoare — ca, de pildă, secolul al XVII-lea francez — aveau un spectru cultural mult mai restrâns. Antenele „clasicilor” erau mai puțin sensibile? Gustul lor era mai sărac? Nu s-a pierdut oare în intensitate ceea ce s-a dobândit în extensiune?

Ne putem pune aceste întrebări și încă altele altele — un fapt rămâne sigur. Apetitul artistic modern se cere satisfăcut. Deschiderea gustului — chiar prea largă — este simptomatică. Ea indică o nevoie ce nu trebuie îngredită. Dacă am trăit și continuăm să trăim într-o vîrstă a ecloziunii și dezvoltării literaturilor naționale, aceste literaturi nu pot trăi în vas închis. Există o comunicare verificatoare în cuprinsul unui „organism” al literaturii universale. Conștiința însăși a unei literaturi universale a apărut în perimetrul culturii europene odată cu acea mutație în gustul artistic pe care lărgirea sa, sensibilizarea sa la arhaic și la primitiv, deschiderea sa către toate epocile și culturile a adus-o cu sine. Închiderea în sine, orgolios-autarhică, a unei literaturi nu mai este posibilă fără riscuri. Orice încercare în acest sens nu poate produce decât secarea acelor seve care, circulând în „organismul” universului literar-artistic, vivifică membrele sale. Există, am putea spune, o legătură ombilicală a oricărei literaturi naționale cu literatura universală, legătură care, desigur, s-a făurit în timp. Tradițiile unei literaturi nu sint doar cele intrinseci.

Se poate comunica și e necesar să se comunice cu literatura universală păstrîndu-se o perspectivă istorică, citîndu-l pe Sofocle ca pe contemporanul lui Pericle. Dar am început să înțelegem, spre deosebire de secolul trecut, istoricist, că tot atît de necesară, ba chiar poate mai fecundă, este o comunicare cu trecutul, adoptîndu-se o perspectivă actualizatoare, citîndu-l pe Sofocle ca pe contemporanul nostru. Și dincolo de această perspectivă care, în cele din urmă e și ea oarecum istoricistă — doar că istoria e focalizată în actualitate — se deschide o perspectivă a sincroniei literare care ne dispune să-l citim pe Sofocle ca pe contemporanul nimanui (ori ca pe unul ce ar fi, cum ar spune metaforic Blaga: „contemporan cu fluturii, cu Dumnezeu”) sau, și mai exact, ca pe un martor al esențialității umane. Anumite epoci mari de cultură (ne referim iar la clasicul secol al XVII-lea) s-au apropiat întrucîtva de o asemenea perspectivă care le-a oferit posibilitatea unei înțelegeri a istoriei nu într-un sens relativist ci într-un sens apropiat de cel esențial.

Intr-un asemenea sens trebuie citită străvechea poezie a Egiptului (din care s-a publicat în versiune românească o interesantă antologie, tradusă cu scrupuloasă atenție și artă de Ion Acsan și Ion Larian-Postolache, volumul cuprinzînd o introducere de cunoscutul orientalist Constantin Daniel).

În Fedru, dialogul lui Platon, Socrate istorisește o legendă de sor-

ginte egipteană. Zeul Teuth, spune el, mai exact Thot, miticul inventator egiptean al scrisului, ar fi fost refuzat de faraonul Thamus, căruia îi prezentase descoperirea sa prin care spera să-i facă pe egipteni mai înțelepți și să le sporească memoria. Argumentul prin care faraonul și-a motivat refuzul era, după Socrate, următorul: „scrisul va aduce uitarea în sufletele celor care îl cunosc, nemaistînd să-și aducă aminte... Iar în ce privește înțelepciunea, tu oferi învățăcelilor numai aparență, nu adevărul”. Înțeleptul elin pare să-i dea dreptate regelui egiptean. Într-adevăr, pentru Socrate cele scrise nu pot fi decât cel mult un auxiliar al memoriei, ele nu pot oferi înțelepciunea. Aceasta o poate face, după el, doar viul grai, „care a înscris știința în sufletul celui care învață”. Partizanii actuali ai metodelor audio-vizuale ar putea face, eventual, uz de argumentele lui Socrate, ca și de cele ale faraonului în preferința pentru viul grai și pregnanța imaginii.

Cu toate acestea, Thot a triumfat asupra regelui egiptean. Omenirea n-a ascultat de porunca faraonului, a înfrînt interdicția acestuia, și bine a făcut. Riscînd pierderea unor deprinderi firești, a descoperit tărîmul practic înfinit al semnelor. Descoperire vrednică de originea lor presupusă divină. Procloș, spre sfîrșitul lumii antice, într-un imn, se va putea închina „preasfîntelor cărți”. Tot el, într-alt imn, va invoca muzele care, prin „cărțile ce trezesc spiritele”, purifică sufletele legate de pămînt. Nu ne putem opri să nu amintim în acest sens elogiul lui Kadmos din epopeea **Dionisiacelor**, al făpturii mitice care, după vechii elini, a adus din Egiptul lui Thot taina scrisului. „Kadmos a adus întregii Elade daruri pline de tîlc și de grai. El a creat uneltele potrivite cu sunetul limbii, imbinînd consoane cu vocale într-o înșiruire ordonată, el a rotunjit în scris conturul tăcerii elocvente. Stăpîn pe minunata artă, taina patriei sale, el ne-a adus înțelepciunea Egiptului pe vremea cînd Agenor, locuitor din Memfis, a întemeiat Teba, orașul celor o sută de porți. Hrănit cu laptele tainic al cărților preasfînte, el a zgîriat cu mina ușoară trăsături piezișe și a scris astfel semne încovoiate în cerc”.

Nu vom ști niciodată cît de mult datorau elinii, pe care-i venerăm ca pe auguștii noștri strămoși întru spirit, aceluși lapte tainic al cărților preasfînte ale vechiului Egipt.

Dacă vom privi cu ochii secolului nostru poezia din țara faraonilor, vom descoperi innumeri poeme, versuri cu care corespondențele poeziei secolelor moderne abundă. „E undeva o țară, Asfințitul / Spre care ne călătorim” — îl auzim parcă pe Poe. În **Dialogul deznădăjduitului cu sufletul său**, iată spleen-ul modern, iată-l pe Gérard de Nerval, cel din „Je suis le veuf, le noir...”. Poetul egiptean clama: „Hulitu-mi nume are o miasmă / Mai rea decît duhoarea unui hoit / În zi de vară, sub un cer dogoritor” și: „Azi moartea însăși mi-se-nfățișează / Ca-nseninarea cerului noros, / Ca tîlcul unui lucru ne-nțeles”.

Egiptul și literatura sa se aflau și în preajma unei alte surse a culturii moderne, a aceleia ebraice. Ca și poezia Psalmilor, versificația egipteană este întemeiată pe paralelismul membrilor. Iar ardoarea amoroasă din **Cîntarea cîntărilor** este prezentă și în dialogul **Indrăgostitel** și **Indrăgostitul** din „Putere a iubirii”.

Nicolae Balotă

Poeții italieni



Ediție îngrijită de Alberto Frattini și Pasquale Tuscano

Portretele poezilor de Eugen Drăguțescu

IDEEA alcătuirii unei culegeri de poezie însoțite de comentarii a fost în repetate rânduri sever respinsă, sub cuvîntul fie al obligativității contactului global cu opera unui scriitor, fie al caracterului heteroclit și vulgarizator de care n-au cum se feri cele mai multe culegeri de acest fel, fie cu argumentul că poezia are oricînd acces imediat la cei cărora le este destinată. Și totuși, excelente antologii poetice continuă să apară pretutindeni și să dispară foarte curînd din librării (așa cum s-a întîmplat, la noi, cu înaltă apreciată culegere de lirică modernă alcătuită de A. E. Baconsky, deși era vorba acolo de o dublă mediere). Utilitatea unor asemenea grupări, inteligent și cu gust alcătuite, ni se pare evidentă, mai ales atunci cînd autorii își propun nu numai asumarea rolului de călăuză avizată, ci și **investigarea dinamicii poetice și a sensurilor** sale într-un timp (sau spațiu) mai larg și cînd informația și selecția păstrează o suficientă neutralitate pentru a lăsa întru totul liber gustul cititorului.

O asemenea lucrare ne pare a fi și antologia **Poezii Italiane ai secolului XX**, care atrage luarea aminte și încuviințarea atît prin amploare (volumul însumează 1100 de pagini), cît și multumită principiilor care au călăuzit alcătuirea ei. Într-adevăr, în **Prefață** și în **Introducerile** consacrate fiecărui poet în parte, autorii, adepți ai socio-criticii, fac o analiză relațională în care literatura, ca univers unitar și specific, se află confruntată cu realitatea economică, socială și politică a vre-

mii care a generat-o. Se tinde către refacerea, într-o sugestivă sinteză, alături de viziunea poetică proprie fiecărui autor, a atmosferei culturale a secolului nostru. Întors, acum, să cîntărească și să evalueze prin alte perspective curentele literare născute în sinul lui. Marile prefaceri ale Europei, trecută prin cele două războaie, bîntuie, în toate domeniile creației artistice, de cîutări cu tot prețul innoitoare, marcată de gîndirea unui Freud, Jung, Kafka, Joyce, Eliot, toate aceste trudnice și fertile prefaceri sint prezente aici, în ipostaza lor lirică italiană. Nu mai puțin pregnant este înfățișată complexitatea peisajului literar al peninsulei, unitar atunci cînd se organizează în jurul unei tendințe dominante, dar divergent în măsura în care el mai oglindește vechea diviziune multistatală, vie încă în limbă și în literatură. În fine, problema nașterii, decăderii, dependenței reciproce a principalelor curente (moda crepusculară, futurismul, simbolismul, mișcarea din jurul revistei „La Voce”) se află și ea în centrul întinsei și erudite **Introduceri** (p. 11-51) semnată de Alberto Frattini.

O complimente imediată și fără îndoielă obligatorie la această **Introducere** — antologia se adresează în special profesorilor de literatură italiană și studenților — aduce **Bibliografia** de studii critice, grupate pe domenii și pe probleme, studii semnate de savanți cu un renume mondial, așa cum ar fi Benedetto Croce, Giacomo Debenedetti, Giuseppe De Robertis, Emilio Cecchi, Mario Luzi, Luigi Russo, Francesco Flora.

CEA dintîi dintre cele cinci secțiuni ale florilegiului propriu-zis grupează, sub numele de **poezi** dintre cele două veacuri, pe cîțiva dintre cei care, ca Michelstaedter, Mastri, Ceccardi, Luisa Ginconi, Ada Negri, aliași o adinc resimțită comunitate cu experiențele artistice ale secolului al XIX-lea cu o anticipatoare neliniște existențială.

Crepuscularii, după numele pe care li l-a dat Borgese, inspirîndu-se atît dintr-o temă recurentă cît și dintr-un sentiment acut al apusului marii tradiții intruchipate de triada Carducci, Pascoli, D'Annunzio, ocupă secțiunea a doua. Glasuri noi, sugestive, cîntînd fascinația trecutului, melancolicul farmec al lucrurilor amurgite, microorizontul nostru străjuit de obiectele cotidiene, totodată epigoni și înaintași, un Corazzini, un Gozzano, un Moretti, un Marrone, nu sint departe a se evoca cititorului român, poate mai familiarizat cu literatura franceză, unele accente ale lui Samain, Jammes, Verhaeren, Lafforgue:

„...Mi-e dragă viața simplă
a obiectelor,
Cîte patimi n-au văzut desfrunzindu-se
pe-nțetul
Odată cu fiecă lucră dus!
Dar tu nu mă-nțelegi, și ești doar
zîmbet.
Și îți inchipui că aș fi bolnav.”



Carlo Michelstaedler



Ada Negri



Marino Moretti

ai secolului XX

Cartea
străină

Jean Cayrol

KAKEMONO HOTEL

Ed. du Seuil, 1974

INCEPÎND cu primele sale romane (*On vous parle* și *Les premiers jours*, care au primit premiul Renaudot în anul 1947), Jean Cayrol a fost atras de atmosfera specifică a micilor orașe de provincie. Așa cum precizează și autorul în postfață, *Kakemono Hôtel* este original doar prin narațiune, însă temele fundamentale ale romanelor anterioare revin și aici, incluzând romanul în aceeași sferă de preocupări specifică autorului. Este vorba, în primul rând, de o analiză psihologică amănunțită și condusă cu finețe asupra unor personaje care se găsesc, de regulă, la limitele normalului, datorită pasiunii lor de a poseda. Astfel, familia Cagepain, locuind în Saint-Jean-Croix-de-Vie, o minusculă localitate balneară, visează să devină proprietarii unei vile luxoase, numită misterios și poetic *Kakemono Hôtel*. O vor avea în curând, plătind fostei proprietare, Tante Marthe, o pensie viageră destul de ridicată. În acest moment începe drama, căci familia Cagepain spera și speră în continuare într-o moarte rapidă a bătrinei.

Dar nu subiectul, narațiunea propriu zisă sînt aici importante. Personajele din *Kakemono Hôtel* sînt excelente creionări ale exemplarelor unei galerii greu de uitat, demni urmași ai monștrilor de cupiditate din romanele balzaciene. Este schițată aici o antimorală în care valorile morale nu numai că sînt negate, ci foarte bine sugerat este faptul că nici un fel de valoare nu poate să mai aibă curs în afară de aceea a banului, himeră tragică transformînd o vilă dărăpănată în locul de desfășurare a unor crime care, cu timpul, își schimbă obiectul și se transformă în crimele gratuite ale setei de bani, paroxism al unei civilizații agonice pe care Jean Cayrol îl sesizează și îl redă cu mare putere artistică.

În realitate, acest roman este, în esența lui, condamnarea unui tip anume de civilizație, Jean Cayrol atacînd în mod deosebit mentalitatea ipocrită care se întinde peste micul oraș ca o imensă pinză de păianjen care, cu încetul, împiedică și oprește zbaterea ființei umane. *Kakemono Hôtel* este o carte de dezbatere morală a unei probleme de mare actualitate, este o luare de atitudine hotărîtă a unei conștiințe artistice pentru care socialul nu poate fi niciodată indiferent, ci, dimpotrivă, este finalitatea ultimă a unei opere literare.

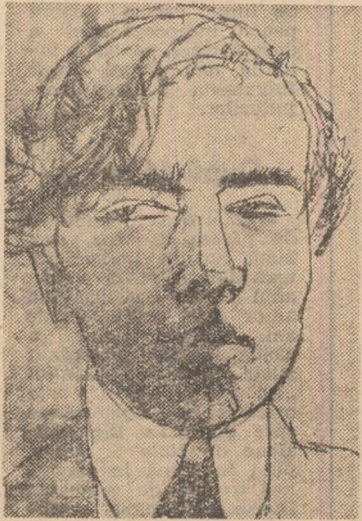
Cristian UNTEANU

ESEURILE LUI
BORCHARDT

Ed. Klett, Stuttgart, 1973

PREZENTUL volum (Rudolf Borchardt, *Prosa, IV*) continuă editarea operii unui autor german important care a murit acum cîțiva ani. El a fost un poet de nuanță neoclasicistă, dramaturg și prozator, dar poate mai ales un remarcabil traducător, faimos prin talmăcirea integrală a *Divinei Comedii* în germană. Volumul de față constituie o selecție a celor mai de seamă eseuri literare și articole de critică, publicate de Borchardt — și anume din cele pe care autorul nu le-a adunat în volume în timpul vieții. Eseurile și articolele se pot împărți în două mari categorii: cele dedicate literaturii clasice a Antichității (aici am include și cele două-trei articole despre poezii ai secolului trecut) și cele cu caracter polemic în care Borchardt ia atitudine în fața unor probleme ale timpului modern. El face parte din acei conservatori umaniști ai perioadei interbelice care, în Germania, s-au situat pe poziții apropiate de scriitorii progresiști, combătînd fenomene ca rasismul, comercializarea artei, spiritul de grup, vulgaritatea gustului etc. În modul de a gîndi al lui Borchardt predomină respectul pentru valorile tradiționale și constituite, pentru puterea de purificare morală și spirituală a artei. Stilul său, complicat și sinuos, ține de o epocă revolută, dar ideile rămîn interesante prin capacitatea lor de a evoca un întreg moment al istoriei culturale germane.

Virgil NEMOIANU



Sergio Corazzini



Ardengo Soffici



Mario Luzi



Salvatore Quasimodo

O, da, sînt, cu adevărat, bolnav!
Și mor, cîte puțin, în fiecare zi.
Vezi? Intocmai ca obiectele.
Și nu sînt, prin urmare, un poet.
Știu bine: ca să meriți să ți se spună
așa, este nevoie

Să viețuiești mult mai aleasă viață.
Iar eu nu știu, o Doamne, decît să mor.
Amin."

(Sergio Corazzini, *Dezolațiunea bietului poet sentimental*, ultimele strofe)

Mai puțin unitară, secțiunea a treia cuprinde poezii futuriste și pe cei grupați în jurul dinamicii reviste „La Voce” care, după cum se știe, fondată în 1908 de Prezzolini, Soffici și Papini, avea să asigure unitatea paradoxală a unui grup temperamental neomogen, dar aliat în năzuința sa de înnoire și de adîncire a experienței artistice. Alături de florentinii Papini și Soffici, inovatori uneori agresivi și polemici, se afirmă acum Boine, Jahier, Pea, Palazzeschi, Rebora cu stilul lor adesea incisiv și disonant, dar animați de o sinceritate totală. Reproducem, pentru caracterul ei programatic, pentru exaltarea cuvîntului ca instrument magic de integrare a omului în ritmul cosmic textul intitulat *Ragione poetica* semnat de Soffici:

„Nici rimă, nici metru, nici lege
n-acceptă cîntul meu cel nou.
Căci care lege face bobul să rodească
în sinul brazdei viorii,
Și iscă vocea înalt-vuindă a vîntului
Și virtețul tainicelor stele,
Ș' truda vitelor,
Durerea și iubirea,
Viața și moartea omului?”

Fie ca toate cite le-a iscat
atotputernicul cuvînt
Să salte, să trăiască, să se-nvolbure
și să se zbată

În sufletul tău, frate,
Liber, fără rimă, fără măsură, fără lege,
În ritm doar, în ritmul care
bate-asemeni
Inimii universului“.

DE la poezie pură la ermetism, secțiunea a patra, cea mai cuprinzătoare, este dedicată unor poeți de răsărit mondial, dintre care mulți au apărut nu rareori în traducere românească: Dino Campana, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto, Mario Luzi. Am regăsit, recitîndu-l pe Ungaretti, farmecul semanticii lui ambiguă, jocul lui cu elipsele, analogiile sugerate, aluziile fulgerătoare. Am regăsit aici una dintre cele mai vechi și mai cunoscute poezii ale lui Montale. **I Limoni.** Lămii, nucleul înmiresmat și luminos al unui peisaj încîntător de palmieri, măslini și eucalipti grei de păsări, simbolizează dezlegarea misterului vieții, sorgintea împăcării cu sine, speranța smulgerii dintre absurdy dureri, setea de bucuriile simple și esențiale:

„...Cu-atît mai bine dacă, sorbite de
azur, se sting
Zburdalnicele zboruri de păsări:
Mai limpede se-aude-așa susurul
Ramurilor prietene în văzduhul
aproape neclintit
Și tîlcul acestei miresme
Ce nu se știe desface de pămînt
Și-mi picură în suflet o tulburare
dulce.

În clipa asta, prin minune, încetează
Războiul rătăcitor pasioni,
În clipa asta avem parte
Și noi, sărmanii, de convenita
noastră-avere:

Parfumul de lămii,
Dar amăgirea moare și timpul
se întoarce
În vîietul orașelor, unde azurul
Se-arată-n zdrențe, rar și sus,
printre zidiri.

Tîrziu, furtuna istovește țărîna;
în mormane
Tristețea iernii crește peste case,
Lumina e avară și inima amară.
Dar, într-o bună zi, pe-o poartă
prost închisă

Răsar între copacii din grădină
Puternic galbene lămii:
Și se topește gerul inimilor noastre.
În cîntec ne inundă
Trîmbițele de aur ale soarelui“.

Cea din urmă secțiune, a cincea, nu mai încearcă o grupare tipologică, ci doar una cronologică: **diversele căi ale poeziei italiene între cele două războaie.** Spații mai largi se cuvin, firește, lui Umberto Saba, Giorgio Caproni, Cesare Pavese. La acesta din urmă, piesele alese trimit la afinitățile spirituale care au făcut din Pavese un excelent traducător al lui Melville, Faulkner și Dos Passos.

Fiecare capitol închinat unui poet se supune aceleiași organizării: schiței biografice și caracterizării personalității artistice îi urmează un foarte riguros material documentar (titlul volumelor, data apariției lor, principalele articole critice, data apariției lor); apoi urmează poeziile alese, întovărășite, fiecare, de o notiță introductivă (care situează piesa în creația poetului) și de note de subsol, cu scop vădit didactic, poate uneori chiar prea vădit. În fruntea Necărui capitol, imaginea poetilor, dataată peniței sprintene și spirituale a pictorului Eugen Drăguțescu. Imagine uneori schițată în tonul unei amicale ironii, de multe ori întovărășită însă de o nostalgic reverență. Elementul vizual vine să întregască, cu deosebit relief, fizionomia morală particulară sugerată de textele poetice.

Un excelent instrument de lucru, în remarcabile condiții grafice, a cărui replică românească ar putea găsi un larg ecou în rîndurile publicului nostru iubitor de poezii.

Gabriela Creția



Giuseppe Ungaretti



Eugenio Montale



Cesare Pavese



Umberto Saba



Edmonde Charles-Roux și-a scris memoriile

● La editura pariziană Grasset au apărut memoriile, degizate în structura unui roman independent, ale scriitoarei Edmonde Charles-Roux, autoarea romanului de succes, tradus și în limba română, *Să uiți Palermo*. Titlul cărții este *L'Irregulière, ou mon itinéraire*

Chanel — numele eroinei din sus-numitul volum. Autoarea devine propriul său personaj într-o „viață prodigioasă, de o incântătoare neliniște” — scrie ziarul „Le Monde”. O carte arzătoare și pasionantă — se notează în continuare.

Un subiect coregrafic după Proust

● Cunoscutul coregraf Roland Petit, care a prezentat spectacole la Alhambra, Chaillot, Casino de Paris, a terminat de curând traducerea coregrafică a capodoperei proustiene *În căutarea timpului pierdut*, sub titlul *Intermitențele inimii*. Autorul nu este la prima sa încercare de transpunere coregrafică a capodoperelor literaturii: a mai realizat spectacole după *Cyrano de Bergerac*, *Noire Dame de Paris*, *Les Chants de Maldoror*, *L'éloge de la folie* etc. Pregătește acum un poem coregrafic după *Nana* de Zola. El a ales numai anumite personaje: Swan, Odette, Madame Verdurine, Albertin, Charlus, Morel.

Shakespeare autor anonim

● La 15 octombrie se va prezenta la Festivalul de toamnă de la Bouffes du Nord un spectacol sofisticat, foarte îndepărtat de litera (și mai puțin de spiritul) piesei shakespeariene *Timon din Atena*. Regia este semnată de celebrul Peter Brook. Regizorul, împreună cu un grup de actori de la Centrul internațional de cercetări teatrale, a plecat mai înainte „în documentare” în Africa, prin saute, pentru a înțelege cum se poate comunica în lipsa limbajului, dincolo de decorații și în afara scenei. „În piesele sale — a spus Peter Brook — Shakespeare conține tot teatrul și universul întreg”. Opera marelui Will, „în natura sa profundă este anonimă ca Sfînxul, catedrala din Chartres sau Partenonul”.

Hanska Balzac

● În satul Verhovno din Ucraina, în locuința soției lui Balzac, cu prilejul împlinirii a 175 de ani de la nașterea scriitorului francez, a fost deschis un muzeu. Aici, între anii 1847 și 1848 a lucrat Balzac. Reconstituirea casei a durat aproape trei ani. Într-una din camere sînt expuse obiectele de care s-a servit scriitorul: masa de lucru, un ceas, un pian și cărți ale căror pagini poartă însemnările lui Balzac.

Nicolai Ostrovski — 70

● De 38 de ani autoarea celebrului *Așa s-a călît oțelul* nu mai este în viață. La 29 septembrie ar fi avut 70 de ani. Editura Molodaia Gvardia anunță publicarea unui volum de amintiri despre Ostrovski. Printre cei circa o sută de semnatari: scriitorii A. Serafimoviș, A. Karavaeva, V. Inber, Maté Zalka, S. Vassiliev, N. Aseev, A. Korneiciuk.

Turism cultural în Peru

● La cererea guvernului peruan, Banca Interamericană pentru Dezvoltare a acordat un credit de peste 29 milioane de dolari pentru dezvoltarea turismului cultural în această țară, acțiunea încadrîndu-se într-un vast program conceput de cîțiva ani de către UNESCO. S-a realizat astfel, de către experții peruani în colaborare cu cei ai UNESCO, un proiect extrem de ambițios și de interesant vizînd restaurarea și va-

Premiul Louise-Labé

● Poetesa Yvonne Cauroth a primit Premiul Louise-Labé pe 1974 — care se decernează în fiecare an unei culegeri de versuri care prin spiritul și accentul temei erotice amintește de acela al marelui poet — pentru volumul de poeme *La voie du cœur de verre* apărut la Librairie Saint-Germain.

Autoarea Văii păpușilor

● Celebra autoarea a romanului *Valea păpușilor* (volumul a fost vîndut într-un tiraj de 17 milioane de exemplare, primul pe lista best-sellerilor americane) a încetat din viață în vîrstă de 53 de ani la New York. Romanul care i-a adus o mare popularitate a apărut în 1966, după ce scriitoarea publicase mai multe culegeri de nuvele și romane elogiata de critică. *Valea păpușilor* a fost transpus și pe ecran, obținînd un răsunător succes.

André Gide văzut „din culise”

● Recent a apărut, în Editura Gallimard, *Les cahiers de la petite dame*, cu o introducere de André Malraux, jurnalul unei doamne care a jucat un rol însemnat în viața scriitorului André Gide. Această „petite dame”, cum îl spunea autorul *Simfoniei pastorale*, este Maria Rysselberghe. Paginile ei de jurnal sînt scrise între 1918—1929.

Strindberg poet

● Poezia dramaturgului și prozatorului August Strindberg — scrie Osvaldo Ramous în „La Fiera Letteraria” — a rămas pînă acum aproape neînscutată. O recentă antologie a versurilor sale se intitulă *Noaptea somnambulului cu ochii deschisîi*. În ea, Strindberg se reflectă ca într-o oglindă. O întreagă viziune artistică și socială e exprimată în prima sa culegere de versuri apărută la Stockholm în 1883, pe cînd scriitorul avea 34 de ani. Dincolo de artă și de sociologie, poezia lui Strindberg e atrasă și de științele naturale. În timp ce primele poezii ale lui Strindberg s-ar putea numi proză în versuri, cele de mai tîrziu dobîndesc o respirație proprie și un parfum liric, cu efuziuni romantice. Concluzia lui Osvaldo Ramous este că poetul Strindberg a ajuns la un punct de evoluție artistică și spirituală mai avansată decît dramaturgul.

Moartea poetului american John Crowe Ransom

● S-a stins din viață, la 86 de ani, poetul american John Crowe Ransom. Născut la Polanski, în Tennessee, în 1888, numele său rămîne legat de „Kenyon Review”, revistă întemeiată și condusă de el aproape douăzeci de ani, și de volumul *The New Criticism*, care a constituit principalul motiv al succesului lui Ransom în afara granițelor Statelor Unite. În coloanele publicației „Kenyon Review”, Ransom a teoretizat conceptul unei poezii autentice, care a influențat generațiile mai tinere. Printre cele mai importante culegeri ale sale, cităm: *Poems about God* (1919), *Chill on Fever* (1924), *Grace after Meat* (1925), *Two Gentlemen in Bonds* (1926), și *Selected Poems* (1963).

Virsta decisivă

● Abia ajunsă la 40 de ani (i-a sărbătorit la 20 septembrie), Sophia Loren și-a pregătit asiduu această aniversare prin câteva roluri de compoziție care au scos-o din studiata dispariție de după 1971. *Roșu, alb și... de Lattuada*, *Verdictul de Cayatte* și *Călătoria de De Sica*, la care se adaugă două pelicule și mai recente turnate alături de Richard Burton și Marcello Mastroianni, sînt nu numai puncte necesare atingerii respectabilei sume de 60 de filme, dar și repere pentru începerea unei a doua cariere, poate, în intenție, mai sobră decît fulguranta serie a începuturilor.

După 46 ani...

● Ziarul „La stampa” e de părere că cea mai bună lucrare italiană a teatrului în proză a fost anul acesta comedia unui autor mort acum 46 de ani. Judecata polemică a comisiei, care a atribuit zilele acestea premiul „Idi Saint-Vincent”, s-a orientat în unanimitate spre piesa *La Rigenerazione* de Italo Svevo, pusă în scenă în stagiunea trecută de compania Buozzelli-Fenoglio. Semnificativ e și faptul că *La Rigenerazione* a trebuit să aștepte mai bine de patru decenii pentru a ajunge pe scenă...

225 de ani de la nașterea lui Goethe

● Centrul Național de Cercetări și Memorial al Literaturii Clasice Germane de la Weimar a sărbătorit recent 225 de ani de la nașterea lui Goethe prin manifestări care au subliniat valoarea de actualitate a operelor sale. În cele 24 de săli, casa de pe Frauenplan, transformată în muzeu încă la 1885, conservă bogata biografie și imensa operă. Ea adăpostește relicvele unei vieți comentate, celebrate, descrise în colțurile ei cele mai tainice. Eumanism și umanitate, omul în centrul preocupărilor omenești, omul în fața celui mai nobil obiect al artei — iată ceea ce Goethe descoperă germanilor în lupta lor împotriva feudalității. De aceea literatura clasică germană a putut deveni o prețioasă sursă a socialismului științific — sublinia cu acest prilej Helmut Holtzhauer, unul dintre valoroșii săi exegeți contemporani.

Am citit despre...

Decapitarea anxietății

„La 12 septembrie, Northcroft aranjase ca Lowry să fie primit la Spitalul general Brook din Woolwich, la care el era medic consultant. Margerie afirmă că Northcroft i-a pus atunci problema eventualei necesități a unei intervenții chirurgicale pentru Lowry. Margerie își amintește că el o definise ca «o mică operație pe creier pentru a-l scăpa de încordare și de anxietăți». Intervenția, cunoscută sub numele de lobotomie sau leucotomie, era practică frecvent în America între 1940 și 1955; o formă modificată a operației a continuat să fie practică în Anglia chiar și mai tîrziu (de fapt, un binecunoscut psihiatru din Anglia o mai recomandă și astăzi). Dar, chiar și în zilele ei de glorie, lobotomia a fost privită totdeauna ca un tratament de ultimă instanță, exclusiv pentru cazurile în care celelalte metode medicale și psihiatrice au dat greș. Căci lobotomia este, la urma urmelor, o mutilare ireversibilă a creierului, aducînd pacientul într-o stare care a fost descrisă drept «pruncie chirurgicală». Devine, desigur, mulțumit și placid, dar în același timp inert și lipsit de întreaga gamă a emoțiilor profunde. Lobotomia ar fi însemnat sfîrșitul tot atât de cert al muncii de creație a lui Lowry cum a fost și moartea lui.

Deși Margerie pare să se fi împotrivit energic propunerii lui Northcroft, ea i-a vorbit totuși lui Lowry despre posibilitatea unei operații. Reacția lui a fost de o surprinzătoare docilitate. Dacă o asemenea procedură ar face ca el să devină o povară mai ușoară

pentru ea, o va accepta... În general, starea lui Lowry în acea perioadă era de deprimare, resemnare și acceptare. Se simțea foarte vinovat pentru răul pe care îl făcuse sau credea că îl făcuse sănătății lui Margerie — atât de vinovat încît se poate bănuși că privea perspectiva operației ca pe un fel de pedeapsă meritată pentru păcatele sa împotriva celor pe care îi iubea.”

Unui scriitor i s-a propus să i se izoleze lobul frontal, să fie transformat într-un automat insensibil, o bucată de carne fără afecte!

Ca rețetă pentru vindecarea unui creier de geniu s-a prescriș schilodirea lui iremediabilă, privarea lui de caracteristicile care îl deosebesc pe om de animal, regresivitatea definitivă, moartea spiritului!

Scriitorul ca fiindă negînditoare, creatorul acefal — iată o ipoteză pe care nici cel mai scabros autor de proză științifico-fantastică n-a îndrăznit s-o avanseze!

Lowry ar fi acceptat, ni se spune. O spune soția lui, Margerie. Las cartea lui Douglas Day, *Malcolm Lowry, biografie*, apărută anul trecut, din care am reprodus stupefiantul citat, și reiau volumul *Malcolm Lowry, scrisori alose*, editat de Margerie Bonner Lowry împreună cu Harvey Breit. Din toamna anului 1956 au fost reținute scrisori în care Malcolm Lowry este cel ce își exprimă profunda (și justificată) îngrijorare pentru sănătatea mintală a soției sale. La începutul lui noiembrie, deci la nici două luni de la presupusa discuție despre lobotomie, el scria: „Dragul meu Dave, nu din neglijență nu ți-am scris,

dar Margie a fost toată luna trecută în spital, fiind foarte bolnavă de mult mai multă vreme: e foarte neplăcut, dar mă așteptam de cîțva timp la asta. A avut o prăbușire nervoasă totală, nu poate vorbi, de abia umblă, nu poate face nimic și nu mi se permite încă s-o văd. E ținută în cea mai mare parte a timpului adormită și în momentul de față nu poate citi scrisori, dar adresa ei este Spitalul St. Luke (etc., etc) Woodside, Londra, și dacă îi vei lăsa un bilet îi va parveni cînd se va trezi din această așteptare la la Rip van Winkle.” Mai departe, Lowry comentează cu aplomb situația internațională, subiect extrem de rar abordat în kilometricele lui scrisori, imensa corespondență fiind dedicată exclusiv relațiilor despre sine însuși, despre procesul său de creație și aprecierii manuscriselor și cărților trimise de prietenii. Părea, deci, mai disponibil decît oricînd pentru o participare atentă la evenimentele lumii exterioare, prezent, apt să trăiască întreg și — de ce nu? — să mai creeze.

Să fie toată povestea acceptării resemnate a ideii secțiunii în creier nălucirea unei femei aflată, la rîndu-i, într-o stare de șoc și de parțială iresponsabilitate? Să fie vorba de un moment de abdicare a scriitorului britanic în fața soartei care se înverșuna să-i fie potrivnică, refuzîndu-i o cît de mediocră bunăstare (fizică, morală, materială)? Sau de un sardonice hohot de ris al romancierului abisal dintotdeauna dezamăgit că nu i se recunoaște umorul? N-o vom ști niciodată. Viața marelui, nefericitului autor al capodoperei *Sub vulcan* a fost subiectul unic al întregii lui creații și, pe de altă parte, tema principală a corespondenței pe care a purtat-o. Dar scrierile lui îi reflectă biografia ca un infinit joc de oglinzi strimbe, fiecare incident, fiecare circumstanță memorabilă apar mereu altfel, realul și închipuitul se amestecă în mereu alte proporții și alte structuri, imaginea continuu mișcătoare e — vom vedea — derutantă.

Felicia Antip

Itinerar în China populară



Desen de EUGEN POPA, dintr-o călătorie
în Republica Populară Chineză

PLECÎND din Pekin, am ajuns la Tientin. De aici și pînă la mare, pe o distanță de aproximativ 100 de kilometri, casele sînt așezate una lângă alta; case de bambus și lut în care cred că locuiesc peste cîteva milioane de oameni. Orașul e industrial și turnurile multor fabrici sînt vopsite precum pagodele: cu roșu, cu galben și verde; albastru e doar culoarea cerului. În interiorul orașelor predomină cenușiul și cărămiziu, caselor netencuite putîndu-li-se foarte ușor vedea cărămida. Acoperișurile sînt fie plane, fie striate, cu nervuri, pe care sînt așezate olandele aidoma unor solzi de pește. Cornișelor le lipsesc dragonii, fără însă ca linia lor sprincentată să sufere prea mult. Orașul are patru milioane de oameni (după o aproximativă estimare de acum patru ani) și casele se-ntrepîtrund ca în cea mai exuberantă viziune barocă.

Vegetația subtropicală e de-a dreptul explozivă. Bambusul crește și prin beton. Simplitatea chiar austeră a vieții se armonizează însă oriunde cu coloritul natural. De 20 de minute am plecat din gară și Tientinul încă nu s-a terminat! Cît de întins mai poate fi? În ceea ce privește corectitudinea raporturilor dintre indivizi, onestitatea lor este uluitoare, asociindu-se cu o politețe nemărginită. Într-o gară, o coadă de 20 de inși s-a dat la o parte ca să-mi facă loc să cumpăr bomboane. Și nu erau nici ei mai puțin grăbiți decît mine. Pe de altă parte, discreția în această țară e uluitoare. Nu vor cu nici un chip să pătrundă în intimitatea altora, după cum nici n-ar permite altora ca să le-o tulbure pe a lor.

TRECEM pe la marginea mării. Tăranii au făcut uriașe lagune din care, evaporîndu-se apa, va rămîne sarea. Parcă-s orezării, atît de bine îngrijite sînt digurile și șanțurile. Și nisipul e galben, galben ca aurul. De fapt sîntem pe malul Mării Galbene. Înaintăm spre nord printr-o regiune suprapopulată în care solul galben, cu verdele trestiei de bambus și cu cel al porumbului se combină ca-n desenele Pagodei Cerești din centrul Pekinului.

Într-un oraș, cînd intri, după ce-ai depășit zona de întrepîtrundere a cartierelor mărginașe, vezi quartalurile de locuințe și nu-ți poți da seama de mulțimea familiilor decît după numărul de coșuri de pe acoperișuri. Sînt uneori atît de multe, încît ți se par păduri, iar cînd fumează, între cer și lumea de jos se mai interpune o pînză prin care nu cred c-ar putea pătrunde nici măcar un strop de ploaie.

Și mai ales, mirarea europeanului învățat cu o Chină din vechile jurnale și romanele începutului de secol, mirarea aceasta a europeanului izbit de contradicția dintre ceea ce știe și ceea ce este cu adevărat, mirarea aceasta în fața noului, la care te așteptai într-un fel oarecare, dar nu atît de mult încît realitatea din fața ochilor să nu zguduie un întreg sistem de repere, mirarea aceasta, uimirea, ca în fața unui miracol, este sentimentul care te însoțește în China de astăzi. Uimirea în fața noilor orașe — existente de milenii, dar totuși noi, uimirea în fața coșurilor fabricilor și uzinelor, în fața urlașelor combinate, în fața șantierelor, de construcții de case și fabrici, de construcții de drumuri și poduri, de construcții de diguri și canale. Am văzut în China populară ceea ce se poate numi construcția pămîntului, muniți uriași de loes terasați și înconjuțați cu verdeața roadelor, adevărate construcții de pămînt roditor, respectînd planuri amănunțite și principii ale arhitecturii, cu aceeași grijă ca la coșul de sute de metri al unui furnal.

Orezul și soia se vîd anul acesta deosebit de mănoase. Cîmpul e verde ca smaragdul și prin șanțurile orezăriiilor pasc bivoli. Ne apropiem de Ciung-Wang-Tao. Un șir de munți rămîne în stînga. În majoritate, arizi la suprafață în această

parte a Chinei, sînt în schimb grozav de bogați înăuntru. Cîte unul și-a spintecat burta și varsă din ea numai marmură verde din care s-au intrupat dragonii și diversele însemne ale puterii de veacuri ale acestui popor.

IN FAȚĂ ne apar iar niște munți. Parcă ar fi colții tociți ai unui animal de pradă. Stîncă e albă. Probabil tot marmură. Pe vîrf se vîd urmele faimosului zid care se pierde la dreapta, undeva, înspre mare. E ca și cum s-ar trage dintr-însa sau ar intra în valuri ca să se adape. Peste un oraș se înalță pagoda. E încă cel mai înalt monument al cetății pînă ce o vor concura blocurile. În jur, seara se lasă cenușie și, odată cu ea, pe lanurile verzi de orez, și pacea. N-o mai tulbură decît valurile Mării Galbene la Ciung-Wang-Tao, și plăcuta adiere a brizei. Așezarea e iluminată fastuos. Ai impresia că intri într-o uriașă rafinărie de petrol care a făcut explozie.

Oamenii, îmbrăcați în salopete albastre, dormici de vorbă, stau strînși pilcuri, pilcuri să ne vadă, și-s gata oricînd să se scoale zece ca să te poți așeza tu în voie. Copiii sînt cei mai curioși și pentru ei nu există obstacole. Dacă ți-a căzut un ban din buzunar, poți fi sigur că se apleacă zece să ți-l ridice și să ți-l înapoieze. Ne despărțim, noi lipiți cu nasul de geam, iar ei cocoțați pe grilajele gării. Aceasta-i Ciung-Wang-Tao și trenul se-nfundă din ce în ce mai adînc în noapte. Miine la opt vom fi din nou la frontieră.

Termometrul arată 28°, iar ceasul chinez ora 21. E plăcut și mai pot încă scrie. În Mancuria de nord, în partea muntoasă dinspre Coreea, trenul și-a încetinit mersul și urcăm de la ora 2. Peisajul e variat. Munții își dezvăluie coastele ca să ne arate că sînt prea bătrîni ca să poată fi socotiți vulcanici. Apele i-au ferestruit. Sînt ape repezi și roșii, care curg spre sud, prin niște văi tăiate numai în piatră. Vegetația s-a schimbat cu totul. A apărut din nou griul. Munții sînt golași sau acoperiți de iarbă și spini printre care însă nu pasc nici oi și nici capre. Gările sînt mici, pierdute printre văi. Din loc în loc se vede cite o exploatare minieră. Nu sînt de mare amploare, dar, raportate la spațiu, sînt destul de dese. Urcăm și trecem peste ape colorate în tot felul, de la limpedele cristaline pînă la galbenul ascetic.

NE-AM oprit și la Chao-Heco; parc-ar fi gara unei stațiuni de odihnă și totuși e departe de a fi așa ceva. Locul e splendid și plin de copii curioși. Zburdă ca iezii pe lângă tren, dar dacă le dai o bomboană te refuză. Ca peste tot, nimeni nu primește nimic. Atelajele sînt eterogene. Catirii, doi la număr, trag în față, iar calul e înhămat între ei și căruța. Cele două roate ale acestui mijloc de transport continuă să se mențină chiar dacă greutatea pusă pe ele ar fi pentru patru. Un obicei care se pare că s-a impus în China cu secole mai înainte.

Încet, încet, coborîm spre graniță, în sensul apelor care curg dinspre apus spre răsărit. Mai e o oră și jumătate pînă în „Țara dimineților liniștite“. Munții parcă sînt mai împăduriți. Pe vîrfuri se vede că au fost cîndva păduri întinse, din care azi n-au mai rămas decît cițiva copaci. Iată-ne și-n valea riului Yalu. Însîngeratele sale ape din trecutul război curg astăzi limpezi ca lacrima.

Cămășile călătorilor manciurieni sînt extrem de curate, unele chiar albe ca laptele, iar salopetele albastre aproape înălbite de-atîta spălat. Localitatea e Fen-Van-Ciang. E cea mai frumoasă pe care am văzut-o în nordul Chinei. Gospodăriile localnicilor sînt bine organizate. Relieful a început să semene cu cel din Transilvania. Munții, dealurile și văile se armonizează într-un peisaj fermecător.

Marcel Petrișor

Părerea mea și-a unui culegător de lotuși

TOAMNA ne sărută cu din ce în ce mai mult întineric. Noroc că pe dealuri, în vîi, singerează, pentru noi, coasta lui Christos și nucii cîntă versuri ciudate: adio, tu, reîntoarcere, suspin al nevenirii. Știindu-ne îndrăgostiți de natură, antrenorii naționalei, sau chiar întreaga



federație, au întrerupt din nou campionatul pînă spre sfîrșitul lunii. Mă gîndesc serios dacă federația n-ar putea să-și pună ca emblemă doi struguri și-o felie de pastramă de capră și dedesubt un lăutar să-i zică pe coardă subțire cîntecul ăla: nu doarme cine a murit în vie. Federația știe un lucru foarte scurt, că ziaristii sportivi nu pot schimba nici cîinele, nici nuiaua și-n consecință își vede mai departe de treburile ei: întoarce gîștele din drum, se-mprumută de mălai peste gard sau urcă la Poiana Brașov să inspekteze lotul național care-și călește mușchii sub brazi. Cîstit vorbind, oamenii aștia n-au un serviciu de lepădat. Ce, e de colea să te simți în fiecare zi ca în ziua de Crăciun?

Ultima etapă mi-a întărit iarăși credința că nu avem decît vreo patru sau cinci echipe în stare să respire aerul tăiat de fulgere. Celelalte incurcă și ele drumul și nu m-aș mira s-aud că într-o zi au uitat în ce oraș trebuie să joace. Dinamo-București, echipa cu cele mai frumoase aventuri din istoria fotbalului românesc, își crește griul, cu preț bun, pe amîndouă coastele campionatului. Băieții din Ștefan cel Mare scot aur din toate ripele, dar în multe părți, așa cum îmi spuneau antrenorii echipei, sînt întîmpinați de către adversari cu coasa și buzduganul. Duminică, la Rîmnicu-Vilcea, Radu Nunweiler, ajuns din nou la forma care i-a adus gloria, a fost întins și pus la pămînt de atîtea ori încît, în repriza a doua, a început să strige: nu mai pot, toți mă potcovesc, scoateți-mă de pe teren. „Cînd joci în provincie, zice Dumitrache, trebuie să-ți pui jambiere din carapace de broască țestoasă.“

Impresionantă evoluția echipei din Reșița și a celei din Tîrgu-Mureș, două escadre de război care știu să-și ia prada din apele mici ale acestui campionat. În cutia cu secrete intră, pentru mine, cîteva rezultate care sînt tot atîtea fire din rochiile de gală ale regiunilor. Parcă-mi miroase a ban dansat în Piața Mare, dar n-am dovezi palpabile și dacă n-am, mă schimb în zurgălău cu limba smulsă.

Nu m-am bucurat deloc pentru victoria lui C.F.R.-Cluj. Un culegător de lotuși de dincolo de Podul Grant mi-a spus că pentru el C.F.R. = campionatul fără Rapid. La fel și pentru mine.

Fănuș Neagu

„România literară“

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

Director GEORGE IVAȘCU