

România literară

O versiune modernă
a mitului „Meșterul Manole“

(Pagini 12—13)

ROLUL CONSTRUCTIV AL CRITICII NOASTRE

IN GENERE noțiunea de critică implică prin ea însăși o finalitate constructivă. Cu atât mai mult ni se pare aceasta adevărat cînd e vorba de critica în domeniul culturii, al artelor, al literaturii.

Aspect subtil și complementar al creației însăși, critica literară s-a format și s-a afirmat la noi ca un factor constituant al procesului de edificare culturală în accepția lui socială cea mai nobilă. Printre datele care definesc spiritualitatea noastră națională, au și fost puse ca atare în evidență demersurile, inițiativele concrete pentru constituirea și promovarea unei literaturi originale — și ne gândim la „Dacia literară“ cu al său animator, Mihail Kogălniceanu, care a și fost denumit un arhitect al culturii naționale. Nu mai puțin în Muntenia, un Nicolae Bălcescu, cu a sa dăruire misionară, ca suflet al revoluției de la 1848, alături de atîția alți cărturari patrioți în cele două Principate (Heliade, Alecsandri, Ghica, Bolliac, Russo, Negruzzi, Rosetti) ca și — pe urmele Școlii Ardelene — în Transilvania, un Barnuțiu, un Mureșanu, un Bariț, Eftimie Murgu în Banat, frații Hurmuzaki în Bucovina. Pe toți Anul Revoluționar l-a unit într-o strînsă comuniune spirituală și activ-militantă care a impus Istoriile europene și, prin ea, lumii întregi propria istorie a ceea ce a devenit o națiune: cea română, cu drepturile și cu dimensiunile ei, cucerite rînd pe rînd în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, pentru ca la 1 Decembrie 1918 acest vast proces unitar și unificator să-și atingă telul ce a fremătat veacuri după veacuri în năzuința premă a generațiilor de pe întreg pămîntul românesc.

Astfel s-a putut crea acea prielnică stare de fecundă constituire a personalității umane, cu o uluitoare capacitate de a da în literatură valori de dimensiune universală, precum Eminescu, Caragiale, Creangă. Și tot astfel se explică ivirea acelor excepționale personalități critice de anvergura lui Maiorescu, apoi a lui Gherea, aceștia urmați de Iorga, de Ibrăileanu, de Lovinescu. În prelungirea și în ecloziunea „noului timp“ creat de asemenea înaintași și călăuzitori s-a constituit și s-a afirmat strălucita pleiadă din epoca interbelică, innobilată de atîtea talente creatoare ale căror nume aveau să proiecteze o literatură de o extraordinară cuprindere tematică și forță de realizare artistică.

Cultura, respectiv arta, literatura au trecut prin două conflagrații mondiale care și-au impregnat adînc semnele în fizionomia spiritualității românești. Dar tocmai astfel trebuie să constatăm potențialul, capacitatea multilaterală a criticii noastre nu numai de a selecta într-un mod activ valorile, ci, mai ales, de a promova prin autoritatea ei ceea ce e realmente valoros, sub semnul unei mereu reinnoite afirmări a voinței de a construi în durată.

Sîntem o cultură bogată, cu o fizionomie originală, în unitatea ei caracterologică, tocmai fiindcă ea este expresia unei deveniri continuu fecundate de freamătul lăuntric al unei niciodată istovite, dîmpotrivă, mereu improspătate capacități creatoare. Ne proiectăm, în artele noastre, cu ceea ce e mai autentic în noi înșine și ca noi înșine, prin mereu adăugite căutări de expresie — în pictură și sculptură, în muzică, în literatură.

Critica literară, critica de artă în genere, ideologia și practica ei se integrează, deci, nu doar „programatic“, ci în deplinătatea acțiunii sale firești, unei asemenea vaste, profunde opere de construcție a unei culturi de complexitate și semnificația celui mai elevat umanism.

Altfel spus, critica noastră actuală trăiește, trebuie să trăiască la cea mai înaltă tensiune a conștiinței de sine, adică a revelării și promovării componentelor climatului cel mai propriu înfloririi unei culturi socialiste, ca treapta cea mai înaltă a unui solid și trainic edificiu: cel al spiritualității românești în ce are ea mai trainic, mai exemplar și mai viu de la începuturi și pînă în prezent prin el însuși creator de noi și noi valori.

George Ivașcu



JAMAHIRIA ARABĂ LIBIANĂ POPULARĂ SOCIALISTĂ — BENGHAZI, duminică, 8 aprilie. La dineul oferit de colonel Moammer El Geddafi, conducătorul marii revoluții de la 1 septembrie 1969, și soția sa, Safia Farkash, în onoarea președintelui Republicii Socialiste România, tovarășul Nicolae Ceaușescu, și a tovarășei Elena Ceaușescu.

REPUBLICA GABONEZĂ — LIBREVILLE, luni, 9 aprilie. La dineul oferit de președintele Republicii Gaboneze, Omar Bongo, și doamna Josephine Bongo, în onoarea președintelui Republicii Socialiste România, tovarășul Nicolae Ceaușescu, și a tovarășei Eleha Ceaușescu.



România literară

DIRECTOR: George Ivaşcu. Redactor şef adjunct: G. Dimisianu. Secretar responsabil de redacţie: Roger Câmpăneanu.

Din 7 în 7 zile

NOUL ITINERAR AL PREŞEDINTELUI NICOLAE CEAUŞESCU ÎN AFRICA

ÎN ACESTI ANI, aria relaţiilor cu ţările continentului african s-a extins necontenit, concepţia şi acţiunile politice ale României socialiste bucurându-se de o crescândă atenţie la scară mondială, iar posibilităţile de cooperare economică şi tehnică oferite de ţara noastră s-au multiplicat şi ele, astfel că s-au creat noi condiţii pentru dezvoltarea la indici sporţi a schimburilor comerciale, pentru extinderea acordurilor de cooperare în noi domenii, precum şi pentru afirmarea constructivă a colaborării pe eşichierul internaţional, pentru rezolvarea problemelor majore ce preocupă astăzi întreaga lume şi, cu atât mai intens, ţările în curs de dezvoltare.

În această ambianţă şi perspectivă, itinerarul pe care tovarăşul Nicolae Ceauşescu l-a început în ziua de 8 aprilie, împreună cu tovarăşa Elena Ceauşescu, pe continentul african, se desfăşoară sub cele mai bune auspicii.

NOUL DIALOG la cel mai înalt nivel româno-libian o demonstrează. Convorbirile dintre preşedintele Nicolae Ceauşescu şi colonelul Moammer El Geddafi, conducătorul marii revoluţii de la 1 septembrie, tratativele purtate şi documentele semnate, Comunicatul comun oglindesc cursul ascendent al relaţiilor dintre cele două ţări şi popoare, voinţa comună de a concretiza noi direcţii de acţiune, în vederea adâncirii colaborării bilaterale. Această finalitate o implică Acordul comercial de lungă durată şi Memorandumul cu privire la diversificarea schimburilor comerciale, cooperarea la realizarea de obiective industriale şi agricole, construirea de locuinţe şi exportul de ţeie libian către România. Totodată, s-a hotărât intensificarea schimburilor culturale-ştiinţifice şi a asistenţei tehnice, îndeosebi în domeniile învăţământului, ocrotirii sănătăţii şi pregătirii cadrelor.

Un amplu schimb de păreri au avut cei doi conducători de stat cu privire la situaţia internaţională. S-a evidenţiat astfel identitatea punctelor de vedere asupra necesităţii întemeierii relaţiilor inter-statale pe principiile deplinei egalităţi în drepturi, independenţei şi suveranităţii naţionale, integrităţii teritoriale, neamestecului în treburile interne şi avantajului reciproc, nerecuzării la forţă şi la ameninţarea cu forţa, — respectarea şi concretizarea acestor principii putând într-adevăr să asigure promovarea unor raporturi normale de coexistenţă paşnică între toate statele lumii, să garanteze pacea şi propăşirea tuturor naţiunilor. România şi Libia — ţări în curs de dezvoltare — au reafirmat convingerea lor, că este în interesul tuturor popoarelor să se acţioneze ferm pentru edificarea noului ordin economic internaţional, care să faciliteze propăşirea mai rapidă a ţărilor subdezvoltate, progresul întregii umanităţi, — perspectivă ce implică încetarea cursului inarmărilor, realizarea dezarmării generale şi în primul rând a celei nucleare.

Marcând în plus rezultatele fecunde ale vizitel, semnificativă este hotărârea comună de a se încheia un tratat de prietenie şi colaborare între cele două ţări, cu prilejul vizitei pe care colonelul Moammer El Geddafi o va face în România, la invitaţia preşedintelui Nicolae Ceauşescu.

VIZITA în Republica Gaboneză a constituit, de asemenea, un prilej fericit de a se constata intensificarea interesului ţărilor africane pentru România, pentru largirea relaţiilor economice şi comerciale, ca şi a celor tehnico-ştiinţifice, manifestările de caldă prietenie relevând înaltul prestigiu de care se bucură tovarăşul Nicolae Ceauşescu pe arena internaţională, afecţiunea deosebită în rândurile ţărilor lumii a treia. Adresându-se tovarăşului Nicolae Ceauşescu, preşedintele Republicii Gaboneze a subliniat cu admiraţie gândirea novatoare, curajul, amploarea activităţilor preşedintelui României, audienţa considerabilă de care se bucură politica externă ce o promovează: „Dumneavoastră aţi stiut totdeauna să captaţi şi să înţelegeţi expresia tinerelor state din lumea a treia, în special pe linia afirmării voinţei lor de a trăi libere, de a deveni stăpîne pe propriile lor destine şi pe resursele lor naţionale, de a se dezvolta pe deplin independent pe calea progresului economic şi social, pe care au ales-o în mod liber. Analizele dumneavoastră profunde asupra fenomenelor şi problemelor cu care este confruntată omenirea v-au determinat să adoptaţi o concepţie realistă asupra vieţii internaţionale, fondată pe principiile recunoscute ale dreptului internaţional şi, îndeosebi, pe respectul demnităţii umane, pe egalitatea strictă a indivizilor şi raselor, pe respectul independenţei şi suveranităţii naţionale, egalităţii în drepturi şi neamestecului statelor în treburile interne ale altora, al avantajului reciproc, pe respectul integrităţii teritoriale, al nerecuzării la forţă sau la ameninţarea cu forţa în rezolvarea diferendelor dintre state”.

În acest spirit, preşedintele Omar Bongo a marcat şi identitatea de vederi cu cele ale preşedintelui Nicolae Ceauşescu în ce priveşte marile probleme internaţionale, după cum a subliniat hotărârea pentru întărirea legăturilor dintre cele două ţări, prin reactualizarea cooperării bilaterale înfiţate de acordurile semnate la 26 iunie 1975.

Subliniind că Declaraţia şi acordurile semnate cu acel prilej au oferit posibilitatea dezvoltării puternice a relaţiilor multilaterale româno-gaboneze, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, în toastul său, a făcut o amplă analiză a actualei situaţii internaţionale, marcând însemnătatea deosebită a dezvoltării relaţiilor de colaborare eficiente cu ţările în curs de dezvoltare, cu ţările africane, perspectiva, ca atare, a amplificării cooperării dintre România şi Gabon. „Dezvoltând larg relaţiile cu ţările africane, înţelegem bine — a spus înaltul oaspete român — preocupările acestor state pentru lichidarea deplină a colonialismului, pentru a deveni stăpîne pe bogăţiile naţionale şi a le folosi în interesul dezvoltării lor economico-sociale independente”.

În încheiere, preşedintele ţării noastre şi-a exprimat încrederea în succesul deplin al vizitei, al tratativelor purtate, ce vor da un nou impuls colaborării în multiple domenii, atât pe plan bilateral cit şi pe plan internaţional: „Să acţionăm în aşa fel, domnule preşedinte, încât colaborarea dintre popoarele noastre, dintre statele noastre, să devină un exemplu de felul cum două popoare, două state cu orinduiuri sociale diferite, dar animate de dorinţa de a fi stăpîne pe destinele lor, de a fi libere, conlucrează în interesul reciproc, cit şi al cauzei păcii internaţionale.”

Cronicar

Viaţa literară

Şedinţa Biroului Uniunii Scriitorilor

● Marţi, 10 aprilie 1979, la Bucureşti a avut loc şedinţa de lucru a Biroului Uniunii Scriitorilor, cu următoarea ordine de zi: Despre răspunderea Biroului Uniunii Scriitorilor în îndeplinirea sarcinilor curente şi a planului de acţiuni generale, în lumina celui de al XII-lea Congres al Partidului Comunist Român şi a aniversării a 35 de ani de la Eliberare; Informare despre constatărea de lucru a Conducerii Uniunii Scriitorilor cu redactorii şefi al publicaţiilor editate de Uniune şi cu directorii editurilor de beletristică, despre concluziile ce decurg pentru Biroul Uniunii Scriitorilor din aceste două constatări; Informare despre stadiul de pregătire a primului Colocviu naţional dedicat literaturii pentru copii; Aprobarea bugetului de venituri şi cheltuieli al Uniunii Scriitorilor şi al Fondului Literar pe anul 1979; Aprobarea unor acţiuni cu caracter extern, programate pentru perioada aprilie-mai-iunie

1979; Aprobarea pensiilor pentru unii membri ai Uniunii Scriitorilor şi pentru unii urmaşi de scriitori; Diverse.

Pe marginea problemelor supuse dezbaterii au luat cuvîntul scriitorii: Alexandru Balaci, Teodor Balş, Ion Dodu Bălan, George Bălăiţă, Mihai Beniuc, Ana Blandiana, Geo Bogza, Radu Boureanu, Constantin Chiriţă, Ovid S. Crohmăniceanu, Mircea Dinulescu, Domokos Geza, Anghel Dumbrăveanu, Laurenţiu Fulga, Dumitru Ghişu (vicepreşedinte al Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste), Ion Hobana, Traian Iancu, Eugen Jebeleanu, Mircea Maliţa, Ioanichie Olteanu, Octavian Paler, Dumitru Radu Popescu, Marin Preda, Marin Sorescu, Franz Storch, Mircea Tomuş, Constantin Toiu.

Lucrările Biroului Uniunii au fost conduse de George Macovescu, preşedintele Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România.

Consfătuiri de lucru

● Colectivul de conducere al Uniunii Scriitorilor a avut, săptămîna trecută, următoarele consfătuiri de lucru:

— Miercuri, 4 aprilie 1979, cu biroul secţiei de literatură pentru copii şi tineret, din cadrul Asociaţiei Scriitorilor — Bucureşti, pentru a analiza stadiul de pregătire a primului colocviu naţional de literatură pentru copii, ce urmează să aibă loc, la Bucureşti, în zilele de 30-31 mai 1979. Au participat Mircea Săntimbreanu (secretar), Vladimir Colin, Ion Hobana, Gică Iuteş, Adrian Rogoz (membrii biroului), Constantin Chiriţă, vicepreşedinte al Uniunii Scriitorilor, secretar al Asociaţiei Bucureşti, răspunzător cu organizarea colocviului respectiv.

— Joi, 5 aprilie 1979, cu redactorii şefi ai revistelor editate de Uniunea Scriitorilor, pentru a defini coordonatele unui plan de dezbateri ideologice şi teoretice, asupra fenomenului literar actual românesc, în perspectiva celui de al XII-lea Congres al Partidului Comunist Român şi a celei de a 35-a aniversări a Eliberării. Au participat următorii redactori şefi: Ion Arlesanu („Orizont”), Vladimir Ciocov („Knjjevnj Jivot”), Ştefan Augustin-Doinas (pentru „Secolul 20”), Nicolae Dragoş („Luceafărul”), Hajdu Győző („Igaz Szó”), George Ivaşcu (director, „România literară”), Letay Lajos („Utunk”), Ioanichie Olteanu („Viaţa

Românească”), Aurel Rău („Steaua”), Emeric Stoffel („Neue Literatur”), Corneliu Sturzu („Convorbiri literare”). La această consfătuire a participat şi Dumitru Ghişu, vicepreşedinte al Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste.

— Vineri, 6 aprilie 1979, cu directorii editurilor de beletristică, pentru a analiza cum se reflectă în planurile editoriale, actuale şi de perspectivă, indicaţia tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretar general al Partidului Comunist Român, de a se oglindi în literatură etapele luptei revoluţionare a clasei muncitoare şi procesul de dezvoltare multilaterală a României Socialiste. Au participat următorii directori de edituri: Constantin Cubleşan (adjunct, „Dacia”), Simion Dima („Facla”), Domokos Geza („Kriterion”), Mircea Radu Iacoban („Junimea”), Aurel Martin („Minerva”), Romul Munteanu („Univers”), Marin Preda („Cartea Românească”), Valeriu Răpeanu („Mihai Eminescu”), Mircea Săntimbreanu („Albatros”), Tiberiu Uţan („Ion Creangă”), precum şi George Trandafir, director general al Centralului editoriale, Valeriu Deciu, director în Centrala editorială.

Lucrările tuturor acestor consfătuiri de lucru au fost conduse de George Macovescu, preşedinte al Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România.

Omagiu lui Gala Galaction

● În această lună, cunoscuta manifestare „Rotonda 13” a Muzeului Literaturii Române, este dedicată lui Gala Galaction, de la a cărui naştere, la 16 aprilie, se împlinesc 100 de ani. Au fost invitaţi, să evoce aspecte din viaţa şi activitatea scriitorului, Al. Rosetti, Şerban Cioculescu, D. I. Suchianu, Radu Boureanu, Lucia Demetrius, Vasile Netea, Ovidiu Papadima, Radu Popescu şi Teodor Vărgolici. Actriţele Dina Cocea şi Mitzura Argehezi vor citi, cu acest prilej, pa-

gini din lucrările scriitorului omagiat. Manifestarea va avea loc mierne, 13 aprilie 1979, orele 19, în sala „Rotondei” de la Muzeul Literaturii Române.

● În cadrul marilor aniversări culturale recomandate de UNESCO, Universitatea cultural-ştiinţifică Bucureşti, în colaborare cu Asociaţia Scriitorilor din Bucureşti, a organizat în Sala Dalles o dezbateri cu tema „Gala Galaction — 100 de ani de la naştere”. Au luat cuvîntul Şerban Cioculescu

şi Dumitru Micu. Au urmat lecturi din opera scriitorului.

● La Casa de cultură a sectorului 4, Salonul literar artistic „Comentar” a organizat o evocare a prozatorului Gala Galaction. Despre opera şi personalitatea scriitorului a vorbit Al. Cerna-Rădulescu. În continuare, actriţa Elena Galaction, fiica scriitorului, Toma Alexandrescu, Gh. Cunesco şi Petre Paulescu au subliniat momente semnificative din activitatea autorului „Doctorului Taifun”.

Şedinţa secţiei de proză

● Vineri, 6 aprilie 1979, a avut loc şedinţa de lucru a secţiei de proză din cadrul Asociaţiei Scriitorilor din Bucureşti. La ordinea de zi a fost inscripţionată o dezbateri pe tema „Marile evenimente ale istoriei noastre oglindite în lucrările prozatorilor contemporani”. Au luat

cuvîntul Vasile Andru, Petre Anghel, Alecu Ivan Ghilia, Constantin Toiu, Elvira Bogdan, Ioan Gh. Pană, Platon Părdău, Mihail Diaconescu, Liviu Bratoloveanu, Iulian Neacşu, Marin Preda, Maria Rovau, Emilian Bălănoiu. Şedinţa a fost condusă de Corneliu Leu, secretarul secţiei.

Cenaclu

● La spitalul-cămin Berceni din Capitală, cenacul „Ecou Românesc” a organizat o amplă şedinţă de lecturi ale membrilor cenacului, în cadrul căruia au citit proză şi versuri Const. Bogdan, Cristina Chiş, Lucian Stănculescu, Margareta Iordănescu, Augusta Poenaru, Aurelia Tatomir, Mirel Mihai Dănilă, Valeriu Postăvaru, Radu

Bărbulescu, Constanţa Iliescu, Mariana Andrei şi Irene Talaban. Pe marginea lucrărilor prezentate au participat la discuţii scriitorii Vasile Andru, Constantin Banu, Radu Cărneal, Ioan Costea, Valentin Deşliu, Toma George Maiorescu, Silvia Olt, Ioan Gh. Pană, Ioana Postelnicu, Ion Prigoreanu, Al. Rădu, Octavian Simu, Florian Saioe şi Viola Vancea.

Seară literară Emil Isac

● La sediul Asociaţiei Scriitorilor din Cluj-Napoca a avut loc o şedinţă comemorativă prilejuită de împlinirea a 25 de ani de la moartea poetului Emil Isac. Personalitatea poetului a fost evocată de Ion Oarcăşu, Bajor Andor şi Constantin Cubleşan. A fost citită o poezie inedită a lui Emil Isac şi s-a ascultat vocea poetului, păstrată în fonoteca de aur a Studioului de Radio Cluj, recitind cîteva poezii din ultima sa perioadă de creaţie.

De asemenea, la Muzeul memorial Emil Isac din Cluj-Napoca, s-a desfăşurat o seară omagială la care au participat Eugenia Isac, Ion Oarcăşu şi Bajor Andor care au subliniat legăturile de prietenie ale lui Emil Isac cu scriitorii maghiari, în special cu Ady Endre. A urmat un program literar susţinut de elevii Liceului Economic nr. 1, care au recitat din versurile scriitorului.

SEMNAL

● Petre Ispirescu — CONȚES ROUMAINS. Din cele 70 de povești rămase de la Ispirescu, Annie Bentoiu alege 18, dintre cele mai semnificative, spre a fi oferite cititorului de limbă franceză, într-o inspirată tălmăcire; notele bibliografice și reperele critice aparțin, de asemenea, traducătoarei. (Editura Minerva, 258 p., 17,50 lei, 11 190 ex.).

● Camil Petrescu — OPERE, II. Reeditare a romanului Ultima noapte de dragoste, înflita noapte de război, în ediția critică îngrijită de Al. Rosetti și Liviu Călin. (Editura Minerva, 496 p., 24 lei, 5 100 ex.).

● Victor Eftimiu — OPERE, VII. Cu niște mărturisiri (Începuturi literare) date „august 1956”, ce prefătează volumul, ediția îngrijită de Constantin Mohanu (vol. I a apărut în 1969, cu trei ani înaintea morții scriitorului) publică acum o selecție din versurile scrise de-a lungul unei jumătăți de secol. (Editura Minerva, 460 p., 19 lei, 2 020 ex.).

● Mircea Ștefănescu — TEATRU. Volumul apărut în colecția „Teatru comentat” cuprinde piesele: Comedia zorilor (6 februarie 1931 — data reprezentării), Acolo, departe... (13 martie 1939), Vis de seacă (11 octombrie 1946) și Micul infern (23 aprilie 1948). (Editura Eminescu, 380 p., 13,50 lei, 2 800 ex.).

● Ion Caraion — CÎNTECUL SINGUREI / LE CHANT DE L'UNIQUE. Cu un Cuvînt introductiv de Ovid S. Crohmăniceanu, versurile poetului apar însoțite de versiuni în limba franceză semnate de Vahé Godel, Margareta Șterian, Jean Malrieu, Georges Badin, Jean-Claude Renard și Alain Bosquet. Transcrieri versul axiomaticului poem Oamenii: „Fructe ivite în cosmos unica și ultima oară.” (Editura Eminescu, 148 p., 12,50 lei, tiraj neprecizat).

● Marin Sorescu — TÎNERETE LUI DON QUIJOTE / LA JUVEN-TUD DE DON QUIJOTE. Avînd în loc de prefată articolul despre poet publicat de G. Călinescu, în „Contemporanul” din 23 octombrie 1964, reeditarea volumului de acum 11 ani este însoțită de versiunea spaniolă semnată de Lolita Tăutu. (Editura Eminescu, 224 p., 15,50 lei, tiraj neprecizat).

● — GINDURILE COPIL. Printre numeroasele inițiative cu care Editura Ion Creangă înțimpină Anul Internațional al copilului se numără și această culegere de texte literare și de desene realizate de copii din întreaga țară, întocmită în redacție de Mihai Cazimir. (Editura Ion Creangă, 48 p., 5 lei, 27 000 ex.).

● Vasile Andru — NOAPTEA ÎMPĂRATULUI. Romanul se adaugă volumelor: Iuliana posibilă (povești, 1970), Mireasa vine cu scara (povești, 1973), Mirele (roman, 1975) și Arheologia dorințelor (povești, 1977). (Editura Eminescu, 302 p., 7,75 lei, 15 000 ex.).

● — ANTOLOGIE DE PROZĂ SCURTĂ ROMÂNESCĂ. Cu o prefată (Metamorfozele unui „gen” epic) de Nicolae Ciobanu (îngrijitor al ediției și autor al notelor) apar cele patru volume ale culegerii ce oferă o investigație a scrisului românesc de la C. Negruzzi la Pavel Dan. (Editura Minerva, LII+226+316+312+270 p., 20 lei, 49 630 ex.).

● Tudor Ștefănescu — ORAȘUL CU AMINTIRI. Note despre Bucureștiul de ieri și de astăzi, oferite celor mici, sub un motto din Vlahuță: „Sufletul colbul de pe cronici și fațetei să renască virtuțile bătrînilor de atunci în suferințele tinerimii de azi”. (Editura Ion Creangă, 160 p., 4,75 lei, 30 000 ex.).

LECTOR

Accesibilitate și rafinament

S-A discutat deseori despre datorita literaturii de a fi accesibilă tuturor, îndemn îndreptățit și oarecum inutil, căci a vorbi despre accesibilitatea literaturii înseamnă a bate la porți deschise. Ce sens ar avea o carte inaccesibilă? Ce sens ar avea o carte în care bineintenționatul cititor s-ar rătăci, ar orbăci ca într-o pădure tropicală?

Un număr redus de critici trași în țepă cind de trufie, cind de ignoranță au pirjolit și noțiunea de accesibilitate, dezgolind-o de sensul ei viabil, descoperindu-i prompt un adversar imaginar: rafinamentul. Contradicția este inventată, o carte poate fi în același timp și accesibilă și rafinată. Exemplul cel mai la îndemînă mi se pare a fi proza lui Mateiu Caragiale. Desigur, drumul unei cărți spre cititor poate să fie uneori dificil, însă cartea autentică învinge în cele din urmă. Un scriitor care este cu adevărat om al epocii sale își depășește epoca. Legătura intimă, profundă cu prezentul îl ajută să vadă mai departe; de aceea are nevoie de cititori apți să-l urmeze și să-l înțeleagă, să fie, asemenea lui, niște vizionari. La apariție, romanele Hortensiei Papadat Bengescu erau socotite dificile, greoaie, anevoioase. Astăzi au devenit romane aproape populare. Nu orice scriitor are de la bun început cititorii pe care îi merită, ei se formează în timp. Accesibilitatea nu depinde numai de claritatea mesajului dezvăluit de scriitor, ci și de dorința cititorului de a-l înțelege, de a participa la opera de cunoaștere... Cititorul leneș, indiferent, la privi cu suspiciune o carte adevărată, propria ignoranță se va transforma în judecată de valoare: „N-am putut să citesc o pagină din *Pădurea spinzuraților*. E slabă”. Cunoșc pe cineva care se laudă cu operele fundamentale pe care nu le-a putut duce la capăt și stăpînul acestei vaste biblioteci a nimicului se socoate superior tuturor, ignoranța capătă strălucirea unui blazon: „Eu n-am citit un rînd din *Divina comedie*”.

ACCESIBILITATEA nu este în primul rînd o problemă de stil, de tehnică literară, de compoziție, ci o problemă de conținut. Există romane scrise foarte direct, foarte simple, care nu interesează pe nimeni. Cititorul înțelege ceea ce vor să spună acești autori, însă nu-l interesează ce vor ei să spună. Scriitorii care și propun să fie doar accesibili, doar „înțeleși de mase”, fără să mai adauge și gravitatea în fața vieții și forța de transfigurare artistică, sînt la fel de ridicoli ca și „rafinaiții” care imblinzesc pînă la disperare banalitățile sălbatice, care șlefuiesc, cizelează, vor să scoată „o bijuterie” din adevăruri de mult cunoscute. Mari amatori de perfecțiune stilistică, orgolioși robi ai cuvîntului... poezii din această categorie de „rafinaiți” își toarnă vidul în forme fixe, în rondeluri și sonete, îl șlefuiesc precum marmura. Se vorbește adeseori cu foarte mult respect despre scriitorii care „muncesc asupra cuvîntului”, care trag ca la galere ca să scoată metafora vie și nevătămată la liman. Din stăpîni ai cuvîntului, ei devin sclavi ai cuvîntului, își petrec toată viața ferchezind un cuvînt „pînă la deznădejde” — înainte de a-l prezenta în lume. Ca în legenda „ucenicului vrăjitor”, ei se trezesc victima propriilor invenții, victima propriilor metafore care-i invadează, le devoră paginile, le pustiesc de orice sens, de orice putere de comunicare. Numai cine nu are nimic de spus oamenilor are — implicit — răbdarea de a șlefui, mingiia, spăla, răsuci, țesăla aceeași și aceeași metaforă. Cuvîntul nu este un scop în sine ci un mijloc, un mijloc de a comunica și de a emoțio-

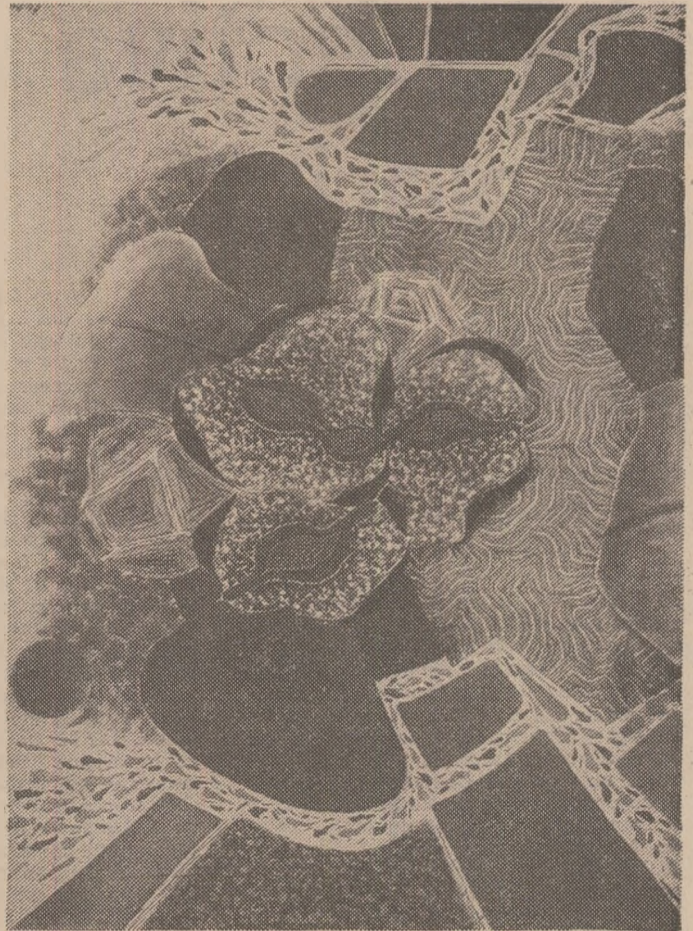
na. Poezii care s-au vîndut pe viață „metaforei” trebuie să mai mediteze asupra extraordinarei, sfinte, tulburătoare simplități a versului eminescian. Pentru Eminescu truda eroică asupra cuvîntului însemna în primul rînd truda eroică de a descoperi adevărul și de a-l comunica tuturor.

Obsesia principală a scriitorului demn de destinul său este adevărul, și pentru exprimarea adevărului fiecare își alege drumul său propriu, misterios, imprevizibil. Nici Tolstoi, nici Balzac, nici Reboreanu nu erau ceea ce la modul comun se numește „niște stilisti”. Hipnotizați, fascinați de adevăr, ei porneau în cercetare eu o divină energie și în această bătaie grandioasă nu aveau răgazul să zăbovească asupra fiecărui cuvînt. Ei trebuiau să meargă neobosiți mai departe, mai adînc, să scoată la iveală tainele sufletului omenesc; nu se mai uitau în urmă. Pe altarul adevărului se aduceau drept jertfă și citeva neglijențe stilistice, dar ca să ajungi la această dureroasă nevoie de exactitate trebuie în mod sigur să ai geniu. Alții, precum Gogol sau Creangă, înaintează spre adevăr cu aceeași ardore de geniu, însă cu mai multă prudență, de aceea zăbovesc mai mult asupra cuvîntului. Și în acest caz, însă, obsesia principală rămîne descoperirea adevărului, nu strălucirea cuvîntului.

CITITORUL inteligent privește cu neîncredere cărțile „prea accesibile”, care nu ridică nici o problemă, nu-i transmit nici o neliniște, nu-i aduc nici o bucurie înaltă; el vede, și pe bună dreptate, în acest fel de „accesibilitate” o lipsă de respect. Nu se poate comunica decît între oameni egali, de aceea orgoliul scriitorului care se crede „un demiurg” poate avea urmări nefericite asupra paginii scrise. Fără să vreau mă întorc la o observație pe care am mai făcut-o: modestia nu e numai o trăsătură de caracter, ci și o metodă de a cunoaște lumea. Dar sînt și scriitori din cale afară de modeste, care împing modestia pînă la umilință în fața cititorului; ei se chinuie, își muncesc creierii cum anume să-și amuze mai bine „stăpînul”. E o psihologie de sclav, nu de artist. Această atitudine se manifestă cu mai multă dragoste de viață în dramaturgie, unde contactul cu publicul e mai direct, mai pe viu, și unde succesul sau insuccesul se înregistrează foarte prompt. Această categorie de autori dramatici lucrează „cu materialul clientului”, nu ridică nici o problemă care-l preocupă cu adevărat, ci ridică acele probleme care, crede el, după anumite sondaje, ar putea stîrni dacă nu interesul major al publicului, cel puțin aplauzele lui. Asemenea lucrări sînt desigur accesibile, dar sînt și zadarnice în același timp. Unele din piesele noastre par bintuite de un realism atroce și totuși sînt trase de pînă — n-avem de a face cu un „realism” trecut prin conștiința autorului, ci cu un „realism” dedus din anumite calcule. Faptul că „sînt inspirate din viață” nu le ajută cu nimic. Știm foarte bine, estetic vorbind, că și în viață există evenimente „trase de pînă”, neverosimile. Așa cum în viață se întîmplă „ca în romane”, tot așa în romane se poate întîmpla „ca în viață”.

Accesibilitatea — supremul rafinament — este o obligație fundamentală a scriitorului, visul cel mai legitim și mai înalt, dar trebuie cucerită cu demnitate, cu respect pentru cititor și sensurile majore ale existenței. Personal nu mă încîntă ideea că aș putea ajunge best-seller în anii posterității. Vreau să comunic cu cit mai mulți oameni aici, acum.

Teodor Mazilu



Pictură de ION GHEORGHIU (Din expoziția de pictură, sculptură și desen deschisă la Muzeul de artă)

Un creator

EXPOZIȚIA lui Ion Gheorghiu, un excepțional deceniu de muncă și creație dezvăluit în sălile Muzeului de artă al R.S.R., consfințește pe deplin și totodată depășește ceea ce se înțelege în mod obișnuit prin acest gen de manifestare artistică. Intreaga expoziție este un superlativ. Destinația esențială a artei, adică relația dintre obiect și privitor, își câștigă aici putere de proclamație și adevăr. Fantazia coloristică a artistului, curajul său în afirmarea unor alianțe cromatice, obsesia unor forme, ca o tendință sau pledoarie pentru perfecțiune, variațiuni neîntrerupte pe anumite culori sau forme, toate concretizîndu-se în picturi sau sculpturi de o profundă originalitate, unele adevărate capodopere, produc o asemenea impresie asupra vizitatorului, încît și cel mai profan ar putea să intre în expoziție ca un curios oarecare și să iasă din ea ca un îndrăgostit de artă. Expoziția lui Ion Gheorghiu devine astfel o proclamație vie pentru necesitatea artei, răspunzînd apoi, prin ea însăși și prin legătura pe care o realizează cu omul, afirmativ la una din problemele care bîntuie secolul nostru supraindustrializat: umanizarea prin artă. Da, pentru că omul, în această republică de bogăție și frumusețe, își regăsește, uneori surprins, exclamațiile pierdute și fiorii lui cei sinceri, îndevărtîndu-se, măcar pentru o clipă, de scherzo-ul cel mecanic al vieții, sau mai bine zis apropiindu-se de condiția sa nobil-umană.

Cum a ajuns Ion Gheorghiu la această putere aproape miraculoasă și atît de necesară astăzi ne-o demonstrează atît expoziția văzută, adică talentul, cît și cea subînțeleasă, adică gîndirea. Eu aș descifra trei teme principale în expoziția și în creația lui Ion Gheorghiu din acest ultim deceniu. Prima ar fi cea a zvîrcolirii, a frămîntării, a atracției sau respingerii unor forme sau culori, într-un perimetru dat, sugerînd neliniștea, mișcarea, neastîmpărul, adică necesitatea căutării. A doua ar fi simetria, un fel de găsire, de împlinire, de simțire, cuprîndere și demonstrare a unei armonii posibile, punîndu-se în slujba ei tot ce poate fi mai sensibil și mai frumos într-un suflet. A treia ar fi multiplicarea, intenția de a repeta armonia găsită, parcă pentru a obișnui oamenii cu ea. E adevărat că această temă apare mai rar, dar poate că nu întîmplător.

Translația de la artă la filosofie se impune, Ion Gheorghiu fiind, atît prin structură, cît și prin comportamentul său, intim, artistic, social, un intelectual, un gînditor. Expoziția sa, și aici aș face o apropiere între ea și *Sinfonia a X-a* a lui Șostakovici, este un fel de definire și de traducere plastică a artei și a destinului celui care o slujește. Prima temă se confundă cu căutarea dintotdeauna a omului, deci și a artistului, a doua cu găsirea unei armonii, poate cea mai bună dintre cele posibile, absolut necesare pentru supraviețuire, a treia cu afirmarea adevărului găsit, dar și cu avertizarea că repetarea lui, prea des, așa cum spunea un cîntăreț, îi întunecă demnitatea. Iată de ce expoziția lui Ion Gheorghiu, după părerea mea, depășește înțelesul acestui gen de manifestare artistică, transformîndu-se într-un act de cultură și intelectualitate al acestui deceniu. Suma celor văzute și înțelese din expoziția lui îi prelungește calitatea în viața noastră artistică și culturală, aproape obligîndu-ne să narafrăm exclamația filosofului: Iată, în sfîrșit, un creator, un intelectual, printre atîția artiști.

Constantin Chiriță

Perspectiva „Galeriei“



● **NOUTATEA**, farmecul (extraordinarului său farmec) romanului lui Constantin Țoiu le datorează mai presus de toate perspectivei lui narative, o perspectivă care nu se confundă cu aceea a protagonistului (adică a lui Chiril Merișor) ci — de fapt — este o perspectivă într-un anumit sens colectivă, întrucât „Galeriei“ îi aparțin deopotrivă Chiril Merișor, dar și Hary Brummer (anticarul evreu, cel care îl îmbie pe sectorist cu țigări americane, Chesterfield), ori Puiu Cavadia („marele“ Cavadia, nepotul episcopului, Cavadia — cel care ia sub protecția sa un păianjen, pe care îl botează Ulise), ca să nu mai vorbim de Isac Sumbasacu (punctul fix, centrul imobil al Galeriei). Fiecare dintre aceștia reprezintă, într-un fel sau într-altul, un martor calificat al vremurilor, al epocii, al istoriei pe care o străbat, dar toate aceste mărturii se subordonează totuși Galeriei, ca instanță colectivă; nici chiar Chiril Merișor (martorul cel mai important și cel mai productiv) nu își revendică vreun statut de independență: „Dar ce era Chiril? Păcătosul Chiril?... Nu era el eclerorul? Cercetașul? Trimisul Galeriei, arcă plină până la refuz de amintiri? Porumbelul ei singuratic și îndrăzneț, ce măsoară întinderea vastă, netedă în aparență, a conștiinței, ascunzând însă dedesubt atâtea prăpastii și piscuri?“ Rostul „martorilor“ nu este propriu-zis acela de a cumula informație (i-ar fi revenit atunci Galeriei doar să centralizeze și să conserve această informație); avem de-a face, spuneam, cu martori calificați, cu martori, adică, ce au harul nu atât de a dobândi informație, ci mai curînd pe acela de a o transforma, de a o fixa într-un „text“. Galeria are să ne apară, pe această latură, ca un spațiu în care viața și experiența epocii sint chemate să se convertească în povestire și în anecdotă, în sentință sau în aforism, sint chemate așadar să îmbrace o formă verbală, mai precis: o formă verbală invariabilă, aceea de text. Nu există, de altfel, pentru Chiril Merișor (ca și pentru prietenii lui, la drept vorbind) rivnă și ispită mai mare, decît aceea de a născoci etichete verbale, scurte formule apte de a fi reproduce aidoma, pentru situațiile cele mai feburite: deprindere de pe urma căreia el avea să se aleagă uneori cu serioase ponoase sociale, ca — de pildă — cu ocazia faimoasei tombole, organizate de sindicat, tombolă la care miza fusese un miel: „Or, într-unul din momentele în care mielul lunea pe parchet, rătăcit în vîltoarea dansului, Chiril, care se afla într-un colț al sălii, într-un grup de spectatori unde se găsea și Luisa, exclamase fără să vrea și destul de tare: «Iată mielul sindical!» Apucătura lui de a rezuma în două, trei cuvinte situațiile grotesti, sau numai pitorești, și așa deficiente pentru toată lumea. Gluma asta timpită avea s-o plătească scump“. Trăsătura distinctivă a textului o reprezintă, desigur, literalitatea lui, el este menit să fie reproduș aidoma, fiind acceptat în fond ca o unitate lexicală; valoarea de text o asigură prin urmare aptitudinea lui de a apărea în ipostază de citat. Or, majoritatea istorisirilor și a comentariilor ce se fac în spațiul Galeriei se disting tocmai prin această semnificativă calitate, de a putea intra în vorbire sub forma unor citate; limba-jul membrilor Galeriei abundă în texte produse de unul sau altul dintre ei. Chiril Merișor îi spune, cu fals reproș, prietenului său, anticarul: „Hary, m-ai înnebunit cu citatele tale. Vorbești ca un papagal!“ Ceea ce nu-l împiedică

pe Chiril să se folosească, la rîndul său (și cit de des!), de fericite expresii ale marelui său prieten, Cavadia, citat aproape la tot pasul: „tot Cavadia mai observa că acest aer oarecum năuc al lui Chiril era unul din efectele laborioasei sale hupocrisii cînd te situezi pe mai multe planuri ale existenței deodată, nici unul nefiindu-ți convenabil“. Sau, în alt loc: „înfrîngerea principiului pentru întărirea principiului! Asta e tot secretul“ exclamase Cavadia, silindu-se să-i facă lui Chiril mai clare anumite lucruri și să-l scoată din „statica lui poziție contemplator umanistă“. Nici formulele născocite de Brummer nu se află mai prejos, și ele se pretează admirabil citării: „Domnule, vrei să știi cum merg lucrurile? Ei bine, află că ele merg ce merg, și — odată, hie!... ne ciocnim unii de alții ca în orice vehicul care frînează brusc, — pe urmă o luăm iar din loc și mergem mai înainte“. Un la fel de rafinat amator de citate se vădește a fi (un amator de citate ale altora) și Puiu Cavadia; el nu conținește, de pildă, să savureze splendida exclamație a fostei lui soții, Ica, în legătură cu o fintină arteziană: „acum să vezi ce a spus ea [...]. Ceva foarte frumos, o observație într-adevăr de balerină: cu ce semăna coloana de apă din mijlocul lacului, fintina arteziană, trîmba înaltă și zgomotoasă trimisă tocmai sus, în timp ce ea o privea, cum spusese mai înainte Cavadia, cu grumazul ei subțire, rezemat între două sulți. Punctul în care coloana aceea de apă n-avea puțin să urce în văzduh, cădea, dar nu imediat, și nu fără ezitări, nu fără să compună în această cădere fel de fel de forme rapide ca niște «efecte ale renunțării» (foarte, foarte frumos!!!), scăzînd, mai încercînd să se ridice, jerbe-gerbe, pierdute“.

SE POATE presupune, așadar, cu deplină temei, că existența Galeriei răspunde de fapt unei nevoi de transpunere a personajelor dintr-un plan al existenței și al istoriei, într-unul al limbajului; dar, întrucît, după cum am văzut, tendința Galeriei este de a înălța și limbajul, de la un nivel strict verbal, la unul al textualității; se poate vorbi de o nevoie ontologică și mai adîncă, de o nevoie de soliditate și de imuabil, o nevoie perfect inteligibilă, dacă avem în vedere epoca pe care o străbat personajele, o epocă de tranziție prin excelență. Spațiul Galeriei reprezintă deci (cel puțin pentru Chiril Merișor) un spațiu ontologic al stărilor de identitate, ceea ce nu este cu totul lipsit de legătură cu acea căutare, mărturisită, a lui, a unei „poziții indestructibile“, sau a unui „punct ireductibil“: „pe vremea aceea, necalculînd pînă la capăt consecințele și încercînd să se așeze deasupra evenimentelor, Chiril vorbea de un «punct ireductibil». Ce era acest «punct ireductibil» salvator? Intransigență? Repulsie? Orgoliu? O formulă a indiferenței? Un punct asupra căruia nu se putea aplica nici o forță, el retrăgîndu-se totdeauna cu un pas mai sus, într-o sferă și mai largă, indestructibilă oricum“.

Existența unui astfel de punct de vedere al Galeriei e de natură să explice și climatul de extremă seninătate, de bucurie și de încredere chiar, pe care îl degajă romanul lui Constantin Țoiu, în ciuda evenimentelor atît de dramatice pe care el le relatează; această particularitate conferă Galeriei cu viață sălbatică o notă de indiscutabilă originalitate, în cadrul romanului politic românesc actual, înclinat cu precădere spre un ton patetic și spre o lamentație gravă, față de care publicul arată, cel puțin în ultima vreme, unele semne de oboseală. Lectura acestei noi ediții a Galeriei cu viață sălbatică m-a convins că romanul lui Constantin Țoiu deține secretul unei inepuizabile tinerii.

Liviu Petrescu

O nouă colecție:

Biblioteca de proză română contemporană

■ Editura Eminescu a inaugurat de curînd o colecție de larg interes: Biblioteca de proză română contemporană, în care își propune să tipărească lucrări dintre cele mai semnificative pentru evoluția epicii românești de după 23 August 1944. Dedicînd primelor apariții în noua serie paginile de față, ne exprimăm totodată convingerea că în cadrul ei vor fi reeditate cele mai valoroase cărți ale perioadei postbelice, într-un spirit deopotrivă critic și valorificator.

Red.

Criza de timp



● **DACĂ** lăsăm de o parte geografia, „istratinismul“ nuvelor lui Fănuș Neagu rămîne fără reazem, pură legendă cu foarte puține și nesemnificative sechele dintr-o bănuită realitate. Pe de altă parte, geografia este, la contemporanul nostru, ca și la predecesorul său de-a dreptul un personaj, și încă unul pe care lectura critică nu-l poate ocoli; balta și cîmpia arsă de soare, apa și lutul sint mai puțin piese de decor cît funcțiuni vitale pentru materia narativă care, în pădurea de simboluri a geografiei, își consumă și cantitatea epică și calitatea semantică. Imposibil deci de eludat, geografia nuvelor concurează prin semnificațiile ei simbolice semnificația tematică a epicului propriu-zis și chiar regimul stilistic al narațiunii. Pentru ca acestea din urmă să se ivească la statura lor reală trebuie să le scoatem de sub concurența geografiei, să elucăm adică ineludabilul, situație paradoxală rezolvabilă însă la sfîrșitul analizei critice prin restabilirea unității firești a componentelor geografică și tematico-stilistică ale prozelor.

1. **Sentimentul crizei de timp** (o chestiune tematică). O regulă a majorității nuvelor e următoarea: personajele intră în acțiune în chip precipitat, cu sentimentul că nu le ajunge timpul sau cu prezentimentul că nu-l mai pot controla. Pretextele precipitării sint foarte diverse: vestea că, „în 1946, an de secetă cumplită“, „a plouat la munte și vine gîrla“ (Dincolo de nisipuri), încheierea unui contract matrimonial sub șantaj (Somnul de la amiază), sentimentul sfîrșitului (Fintina), un fior ambiguu (În vîpaia lumii), exacerbaria agresivă a unui atribut moral negativ, „o mai ușor să păzești un cîrd de iepuri decît un om lacom“ (Moștenirea), un dor fără sațiu (Cocoșul roșu), dorința de a verifica o ipoteză (Lișca), o dragoste interzisă (Ningea în Bărăgan), un joc al întîmplării (Doi saci de poștă). Ca într-un caleidoscop ce-și derulează imaginile dintr-o mereu aceeași materie colorată dar într-o mereu imprevizibilă geometrie, pretextele acestea conduc pe căi simple sau întortocheate, explicate sau sugerate, la instaurarea crizei de timp în psihologia personajelor, depistabilă însă (Fănuș Neagu nu face, totuși, psihologie) în comportamentul lor. Precipitarea, la rîndu-i, răspunde diversității pretextelor printr-o diversitate de forme: Șușteru (Dincolo de nisipuri) aleargă călare înspre izvoarele riului, convins că apa întîrzie din pricina unor morari care ar fi de turnat-o spre pămînturile lor; precipitarea îl orbește și-l face să-și continue drumul, deși realitatea nu confirmă deloc vestea sosirii apei; Lișca, ghici-toarea în cărți și în ciur, pleacă în căutarea bărbatului, pe front, deși știe că „ciurul nu știe nimic, n-are de unde să știe, că tot ce făcuse astăzi fusese o înșelătorie“; precipitarea lui Chiriace (Cocoșul roșu) se notifică în piromanie, a lui Petrea (Moștenirea) în crimă, a lui Ene Lelea (În vîpaia lumii) în inefabilă înfiorare [...]. Criza de timp semnifică, în genere, o creștere a presiunii existențiale într-un moment de impas și se relevă mai cu seamă la nivelul

comportamentului (cum spuneam, precipitat, scos din ritmul normal, adesea dezordonat), dar efectele ei sint resimțite de personaj deopotrivă în planul fizic și în cel psihologic al existenței. Scriitorul nu le deconspiră, totuși, mai bine zis în loc de a le numi, examina, analiza etc., le sugerează, le privește cu discreție, învăluindu-le în mister de două ori: prin atmosfera din jurul evenimentelor și prin gramatica epică. Pitorescul de atîtea ori reclamat în legătură cu proza lui nu este altceva decît o consecință stilistică a raportului dintre ceea ce se vede (evenimentele comportamentului) și ceea ce se ascunde prin atmosferă și prin fraza misterioasă (motivația lăuntrică, psihologia).

2. **Metafora, ca introducere în fantastic** (o chestiune stilistică). Povestitorul extraordinar, Fănuș Neagu a impresionat de la început prin frumusețea frazelor epice decurgînd din amestecul imprevizibil de oralitate și metaforism, acesta din urmă excesiv în paginile de publicistică sportivă, de pildă, dar ponderat și cu atît mai fermecător în cele de beletristică. Nu o dată metafora epică joacă în narațiune mai mult decît un rol pur decorativ, unul de întărire a climatului epic, pe de o parte, și de introducere, grație ambiguității specifice metaforei, în mister și fantastic, pe de alta. Funcția din urmă, evidentă în nuvelele al căror epic este el însuși misterios, face ca semnificația evenimentului narat, oricît de banală în sine, să devină stranie; prin acumularea de reprezentări metaforice povestirea se ridică într-un aer insolit, iar cititorul rămîne într-o stare de „ezi-tare“ de neuitat tocmai datorită frazeologiei care a produs-o. Iată un scurt exemplu din Fintina: „Lilă a înjurat și-a plecat. Eu am rămas în întuneric și-am așteptat-o pe Iana. A venit la ceasul cînd se deșteaptă ielele. Calul ei zbura prin neguri. Iepurile a întîmpinat-o scîncînd. Iana a lepădat rochia și a coborît în fintină. Apa s-a revărsat peste margini și s-a tras îndărăt, într-o zvîcnire de fulger. Însăpîmintat, calul a nechezat și-a întins botul în lună. Bostanii de lingă ușa s-au prăbușit singuri, c-un uruit prelung, și s-au rostogolit pe vale. Ușa a sărit din țîțîni, fereastra a căzut în tîndări, și-n cușca lui a lătrat de moarte cățelul-pămîntului“. Nimic din afara celor naturale nu intră în structura metaforelor lui Fănuș Neagu, asocierile lexicale sint însă nu doar neașteptate, ceea ce la urma urmelor e un loc comun al oricărei imagini artistice, indiferent de gen — ci și pline de miez, exprimă — potențîndu-le — o stare, o idee, un sentiment, de aceea redundanța lor e minimă (spre deosebire de publicistică, unde abuzul metaforic ajunge să obosească prin redundanță).

În locul unei 'descompunerii milimetrice a faptului epic, scriitorul preferă, de cele mai multe ori, sugestia prin metafora epică. E și acesta un efect al crizei de timp, transferat parcă de la personaje la autorul lor, iar nuvelele, atestînd o vocație specială, niciodată egale de încercările în roman, duc cu ele și în ele, în țesătura stilistică atît de personală, nostalgia unei și mai mari concentrări. Fănuș Neagu are în multe din povestirile sale aerul că regretă de a nu fi avut timp să scrie mai scurt. Paradoxul artistului cu voluptăți de bijutier.

Laurențiu Ulici

Voința de mister



■ LA APARIȚIA Cărții *Milionarului* s-a vorbit despre afinitățile lui Ștefan Bănuțescu cu proza sud-americană (cu cea a lui Márquez în special), verificabile în oscilația dintre amănuntul real și episodul fabulos, în atmosfera magică, imprevizibilă. Apropo, nu este neadevărată și la

fel de bine s-ar putea face aceste raportări la nuvele care, cu minime excepții, nu se deosebesc decât superficial de substanța romanului; mai mult chiar, li s-ar putea aplica și eticheta de „realism magic”, așa cum a explicat-o Asturias. Astfel de evidențe nu explică însă decât similitudinea de poetică a prozei; obsesiile, resortul original, perspectiva sint altele.

În *Nota* sa preliminară și în *Argumentul* final la noua ediție din *Iarna bărbatilor*, autorul mărturisește că scopul acestei definitivări și adăugarea în același volum a *Cântecelor de Câmpie* (apărute prima dată în 1968) îi reprezintă dorința de a sugera o coerență mai vizibilă scrișului său și de a oferi mai deplin unitatea de perspectivă, recurența simbolurilor și a personajelor. În acest sens, prozatorul atrage atenția asupra intruziunilor lirice în nuvele și roman ori asupra transferului de motive și personaje din proza scurtă în primul volum al *Cărții Milionarului*.

Transferul, vom vedea, nu se oprește doar la secvențele amintite de autor. Mai mult, se poate chiar spune că Bănuțescu e dominat de un stil, de un univers căruia nu i se poate abstrage; viziunea subordonează orice subiect, îl prefacă, îl adaptează la o substanță unică. Atmosfera, cadrul narațiunii sînt într-atît de coerente încît nici nu-mi pot închipui că Ștefan Bănuțescu poate scrie și altfel. Maniera descoperită de prozator exercită o adevărată tiranie asupra oricărei teme tratate, încît nu interesează despre ce scrie, ci cum scrie. Viziunea unifică totul, a-nulează diferențele, „metamorfозează” realul, convertește personajele, aducîndu-le la un numitor comun. Orice îndeminare „realistă” dispăre și tocmai de aceea iese din discuție orice specific etnic, orice localizare geografică.

Unitatea aceasta se relevă nu doar urmărind poezia, nuvelele și romanul. O probă elocventă a acestei autarhii a viziunii o oferă și volumul de reportaje amintit. În *Septembrie*, insolitul domină chiar și realitatea cotidiană. O fabrică de

avioane pare mai degrabă o fantezie suprarrealistă care duce cu gîndul la o celebră asociație a lui Lautréamont: „Privesc cușca originală: un tîgru cu ochii verzi, sticlosi privește sălbatic spre un aragaz modern cu patru ochiuri. Între tîgru și aragaz, un purcel și un pui de pelican. În fund se zărește un helicopter”. Încă de pe acum deci, realitatea suferă anamorfoze, ca mai tîrziu în proză. Cadrul epic din *Drum în cîmpie* va fi re-luat, în linii mari, în nuvela *Vară și Viscol*; personajele n-au însă mister, rămî-nînd deocamdată în limitele reportajului; în schimb, poezia încorporată aici reapare cu mici modificări în *Cîntece*, sub titlul *Salcimul din Bărăgan*. Tot în reportaje se prefigurează imaginea deltei cu „spî-nările albe, colosale, ale dunelor de nisip”, desăvîrșită mai apoi în *Mistreții erau blînzi*, dar și prezența lui Andrei Mortu, prin cei „12 tilhari” (*Sat în deltă*). Aici apar și „cîntecele” *Omul din nisipuri* (*Aleea din nisipurile zburătoare*), *Rugă pe gheață* (*Rugă la proza*); în fine, mai poate fi depistată aici „scrisoarea provincială” despre Rebreanu (*În satul lui „Ion”*), după cum citeva „scrisori” pot intra fără nici o dificultate în ansamblul nuvelelor.

■ **IPĂRIREA** *Cântecelor de Câmpie* alături de *Iarna bărbatilor* se explică însă și prin faptul că multe din poezii apar în diferite situații în corpul nuvelelor. Combinarea reportajelor, eseurilor și poeziilor cu nuvelele și romanul nu e deci întâmplătoare; ea pare programată și vine să explice intenția prozatorului de a conferi unitate prozei sale. Această dorință de unitate e aproape redundantă însă, căci toată opera lui Bănuțescu trăiește din recurență, din ordonarea și reordonarea unor amănunte epice preliminare. *Cartea Milionarului* nu aduce nimic nou în substanța fundamentală a prozei lui Bănuțescu (aceasta există în nuvele) dar re-combină personajele și episoadele, stilizează atmosfera, dă coerență caleidoscopului epic. Specificitatea lui Bănuțescu nu stă în descoperirea unui spațiu propriu, ci în configurarea unui cadru aparte, a unei atmosfere. Altfel spus, nu spațiul generează fabulosul, misterul, ci decorul, magia personajelor configurează un topos simbolic; iar acesta nu poate fi definit geografic și etnic, ci estetic. Întreaga proză a lui Ștefan Bănuțescu pune mai degrabă problema ficțiunii ca necesitate vitală, de la revitalizarea mitului (*Dro-pia*) la pasiunea pentru indelecticarea ocultă a Fibulei Serafis (*Cartea Milionarului*), de la ipostaza zoomorfă a Vicăi (*Mistreții erau blînzi*) la aritmo-mania lui Constantin Pîrdutul (*Vieți provizorii*).

Prozator insolit, cu propensiune spre ficțiune, Ștefan Bănuțescu se distanțează vizibil de colegii săi de generație, înclinați mai degrabă spre problematica socială, spre dezbaterile etice ori politice. Totuși, proza sa n-a fost considerată singulară, fiind pusă în relație, pe de o parte, cu cea a lui Galaction și V. Voiculescu, pe de alta cu cea a lui Fănuș Neagu. În *Prozatori de azi*, sub genericul „Realism și viziune fantastică. Fabulosul folcloric”, G. Dimisianu îl asociază lui Bănuțescu pe Fănuș Neagu. Deși există similitudini de detalii între cei doi (am remarcat și cu alt prilej acest lucru), nu cred că proza acestora poate fi pusă sub un semn comun. E drept, Tita din *Masa cu oglinzi*, bănuț a fi avut relații amoroase cu Silvestru, e un fel de Bisca a lui Fănuș Neagu din *Ingerul a strigat*, după cum devastarea conacului din aceeași nuvelă cheamă în memorie episodul devastării castelului lui Șuțu, zis Buric, din același roman. La fel, peregrinarea grupului de moldoveni în căutare de griu seamănă într-un fel cu plecarea disperată a țărănilor din povestirea *Dincolo de nisipuri* ori cu transhumanța în masă a satului Plătărăști din *Ingerul*. Dincolo de aceste asemănări, nu poate fi vorba de o apropiere de substanță între cei doi, fiindcă în timp ce Fănuș Neagu revitalizează arhaicul, Ștefan Bănuțescu îl estetizează; autorul *Ingerului* caută ficțiunea în real, Bănuțescu caută realul în ficțiune. Observații juste a făcut și Lucian Raicu, privitoare la „impresia paradoxală de absență” și la „strînsa întrepî-trundere a regnurilor”. În ce constă totuși specificul prozei lui Bănuțescu după toate aceste observații exacte? Este prozatorul doar un stilist remarcabil, un „mimetic” superior ori ascunde totuși o viziune proprie?

Aproape toate nuvelele din *Iarna bărbatilor* evidențiază o căutare perpetuă, o neliniște izvorită din dorința de a afla lucruri misterioase, enigme ce stau „sub pecetea tainei”. În nuvela *Dro-pia*, citiva săteni pleacă pe timp de noapte la *dro-pie*; atmosfera e „suav anapoda” cum ar zice poetul („iar sună ceva anapoda pe cîmp”, spune prozatorul), purtătoare de mister, de taine. Misterul poate însemna inițierea erotică („Erau băieții lui Pami-node Dănilă și ieșiseră și ei pentru in-ția oară să vadă fetele”), înefabil, solar, lumina pură adică, ori porumbul („În fața începea să crească o dungă galbenă. Porumbul sau soarele.”). Cu *Dro-pia* se configurează explicit o veritabilă poetică a misterului în nuvelistica prozatorului. Dacă în această nuvelă ambiguitatea e întreținută remarcabil, în *Satul de lut* misterul e ostentativ; e aici mai mult o

voință de mister decît o enigmă reală, o supralicitare a absenței (de altfel. *Satul de lut* este nuvela cea mai puțin realizată din acest volum). Un echivalent la fel de misterios al „dro-piei” poate fi și *Neriman*, iubita lui Soleiman din *Satul de lut*, și soldatul din regimentul 14 din aceeași nuvelă, și Constantin Pîrdutul din *Masa cu oglinzi*, după cum și străniul personaj cu care „s-a sfîrșit o lume” din *Vieți provizorii*. Toate personajele reclamă nevoia de ficțiune: Ionescu, din „memorialul de amiază” (*Masa cu oglinzi*) își imaginează o natură „în forme perfecte”; un personaj din bizara discuție ascultată de Lăscăreanu (*Vieți provizorii*) consfințește autonomia ficțiunii: „Poate să fi fost într-adevăr o greșală, istoria n-a avut timp să se întoarcă să cerceteze legende despre fetele lor drumuri de moarte și de minimă viață, și legende s-au impus în locul istoriei exacte”.

Așadar, „minima viață” ar putea fi cauza acestei absențe vitale care domină nuvelele lui Bănuțescu și pe care personajele încearcă întotdeauna s-o compenseze prin ficțiuni conștiente ori prin asumarea ambiguității. E aici, deopotrivă, o criză a realului vidat de substanță dar și o deficiență a personajelor născute cu o neîncredere funciară în realul obiectiv. Voința de mister în plan existențial reprezintă soluția utopică a fiecărui personaj, prin care acesta încearcă să-și „recapete identitatea”, cum își dorește Popescu din *Vieți provizorii*. Estetic vorbind, apelul ostentativ la mister e o trăsătură manieristă cum, în sens larg, voința de artă (*Kunstwollen*) e o caracteristică barocă. Mai mult decît o precaritate a realului, e aici o absență totală a lui (N. Balotă a vorbit de o „estetică a vidului”) pe care personajele încearcă s-o recupereze prin ficțiune.

Prozatorul răstoarnă relația tradițională a mimesisului, încercînd să fundamenteze realitatea prin legile imaginarii, să discrediteze așadar imaginea tradițională a lumii, să substituie realul idealului. E orgoliul ficțiunii, al imaginației deci, care aspiră să desfînteze obiectivitatea pentru a instaura legile subiectivității, să impună magia în locul raționalismului. Voința de mister înseamnă, în ultimă instanță, căutarea esenței ascunse a lumii, a originii lucrurilor, esență care nu poate fi descoperită dar care poate fi înlocuită. Printr-un scepticism funciar și un orgoliu suprem, nuvelele lui Bănuțescu aspiră să reinventeze realul.

Radu G. Țeposu

„Niște țărani” și un personaj



■ ÎNAINTE de a fi romanul unei epoci ori al unei colectivități, *Niște țărani* este, după opinia noastră, romanul unui personaj: Năiță Lucean, protagonistul, firește. Eroul este, în același timp, exponențial, structura lui psihologică fiind reprezentativă pentru obstea din care face parte, țărănimea.

Într-un anumit moment al existenței ei istorice, anume momentul colectivizării. Experiența milenară a vieții rurale era, nici vorbă, foarte bogată, dar dintr-odată țărănul se trezește descoperit în fața noilor evenimente, tot ceea ce știa el începe să se zdruncine, nu-i mai folosește aproape la nimic. Ideea de proprietate, de avere, fundamentală în reacțiile structurale, în reflexele cotidiene, se avariază grav, ea capătă înțelesuri intempestive, de unde neașteptate consecințe pe multiple laturi, însăși ideea de muncă, de agoniseală, suferă mutații pe care rutina seculară le respinge. Reacția sătenilor de la Cornu Caprii este la început un amestec de nedumerire, revoltă și remanare, căci, nepricepînd sensul evenimentelor noi, ei nu dispun de mijloacele prin care se pot apăra sau, dimpotrivă, adapta. Acum și le alcătuiesc, desigur nu chiar din nimic, pentru că experiența lor istorică îi învățase multe, dar de astă dată timpul trece ametitor de repede și țărănii trebuie să-și procure mijloacele din mers.

Cum este de așteptat de la o clasă întemeiată pe tradiție, inițial gest, inițial treaptă de înțelegere a lumii noi, pentru ei o mare necunoscută, este apărarea. Căci necunoscutul ia, mai totdeauna, la psihologiile conservatoare, forma adversității, a unui prezumtiv dușman față de care gestul legitimei apărări apare ca o necesitate. Noile așezări, în cluda unor inevitabile denaturări, nu pătrund însă cu violență, ci mai degrabă cu paciență și, evident, cu o tenacitate care e condiția esențială a reușitei. Între timp, țărănul opune tenacitatea sa, convertită, mai totdeauna, într-o tehnică a tergiversării, tot o formă a tenacității de a se apăra. Iar în această

privință, personajul central din *Niște țărani* dovedește un spirit de inventivitate deosebit de complex și de rafinat, în care inteligența și instinctul au conlucrat perfect. Un prim și eficient mijloc de a se apăra este atragerea abilită a interlocutorului adversar pe teritoriul său, unde Năiță Lucean se simte în siguranță. Iscușitul țărăn folosește cu multă îndeminare, ca și Moromete, tactica digresiunii care devine, uneori, adevărată diversivie. Întrebat dacă are armă, el răspunde că e om „pașnic”, cu grija boilor și a gospodăriei: „cînd ai armă în mină trebuie să te ocupi de ea, și noi nu prea avem timp”. Acest mod de a folosi, instinctiv, ceea ce în jurisprudență se cheamă „ignoratio elenchii” (ignorarea chestiunii, ocolirea ei) nu e însă gratuit căci, se știe, Năiță avea o armă, e drept, veche, aproape inutilizabilă, dar o ținea mai mult ca pe un blazon de familie, dovadă că avea plăcere, rafinată, a lucrurilor gratuite. A se observa, în același timp, că eroul folosește pluralul, deși se referă la propria persoană, tocmai pentru ca, prin solidaritate, să se disculpe, vîndu a spune că ofiterii puși să rezolve problema portului de armă n-or să poată pedepsi o lume. Tot atunci, în loc să răspundă precis cum e cu arma, el încearcă să smulgă circumstanțe atenuante declarînd că este îngrijorat pentru a fi lăsat la moară un sac cu porumb, și „s-a-alege praful de mălai” dacă întîrzie, ceea ce e destul de grav dacă se are în vedere faptul că are șase copii pe care trebuie să-i hrănească. Întrebat ce fel de politică a făcut, Năiță devine un fel de moș Ion Roată care, luînd altă vorbă, nu numai că se apără (căci în realitate nu făcuse nici un fel de politică), dar etalează, cu subtilitate, meritele sale și ale țărănilor, declarînd că n-a avut cînd, fiind ocupat cu războiul, cu alte cuvinte numai cei care n-au intrat în bălălie au avut timp de politică: „Toată țara s-a ocupat, adică mai ales noi țărani. Așa a fost situația, că, vezi bine dumneata, nu plecam eu așa, de capul meu, la război, de la mine de-acasă, că de-abia mă-nsurasem”. Cînd e întrebat de politica pe care a făcut-o tatăl său, răspunde: „Păi tot războiul, la 1916, că nici n-a mai venit de la Mărășești... Noi am fost orfani de război”. Întrebat apoi despre bunicul său, spune că a rămas acolo, în războiul cu turcii, n-a mai venit, căci: „Noi toți a trebuit să ne ocupăm cu războiul”. În ce-l privește pe

Năiță, el a fost mai norocos: „acum stau de vorbă aici, cu dumneata” dar, ca să nu încheie discuția cu ideea norocului său, strecoară, în final, povestea cu fratele care n-a avut acest noroc, căci „a putrezit pe front”.

■ **ACEASTĂ** strategie a țărănului nu-i folosită atît pentru a-l înkurca pe anchetator și nu-i o probă de curaj, dimpotrivă, este expresia senzației de teamă pentru cele ce ar putea să urmeze. Digresiunile eroului reprezintă adevărate circumstanțe atenuante pentru eventualitatea unei trimiteri în fața judecătii și nu încapă înăoiială că sînt folosite în acest scop, inavualiabil desigur, dar presimțit, instinctiv. Excepțională este scena judecării lui Năiță Lucean în problema „vătămării corporale” a celor în-sărcinați cu ridicarea „cotelor”. Țărănul merge la tribunal însoțit de cei șase copii și de nevastă, făcînd un adevărat spectacol. Condamnat, la început, la 6 luni închisoare, el lasă familia la judecătorie: „...să știți că aici vă las copiii pînă mă întorc și aici vă las și muiera, le dați să mînce, li omorîți, faceți ce știți cu ei, că eu nu mai am nici o putere. Ori ne luați pe toți și ne dați la toți să mîncăm, altfel, ei de aici nu mai pleacă, n-au unde se duce și după ce. Șapte sînt, șapte vi-i las”. În altă împrejurare speculează vicul de gîndire sau de exprimare al interlocutorului prin zîndu-l în plasa propriilor argumente: „— Năiță, începuse Velcu, ai rămas în urmă cu cotele și nu te mai putem aștepta. — Se poate, zise Năiță, fiindcă așa cum a fost anul ăsta, am rămas eu în urmă și cu demincarea copiilor, și nici ei nu mai pot aștepta. — Copiii te privesc, însă cotele sînt ale statului, și statul nu te mai poate aștepta. — Păi noi ai cui sîntem? se mirase Năiță. Noi nu sîntem ai statului, ai cui dracului sîntem noi?” Abilitatea săteanului ajunge la viclenia celui care „face pe prostul”, încercînd lucrurile înadins, pentru a nu rata prilejul de a-și plasa argumentele favorabile. Cînd judecătorul întreabă „ce părere are pîritul?”, Năiță răspunde că n-are „nici o pretenție”, făcînd deci pe generosul cu cei care-i încălcase casa fără voia lui. Spre a părea atașat și la curent cu limbajul politic folosit de autoritățile locale, el folosește limbajul acestora, de pildă „tova-roș” (pentru tovarăș) sau dă o interpre-

tare personală unor sintagme politice cu un conținut precis cum ar fi „construirea socialismului”. Cînd „tovarășul prim” folosește această formulă, implicîndu-l și pe Năiță: „Nu-i așa tovarășe Lucean?”, țărănul răspunde în felul său aparent naiv, considerînd verbul a construi sub înțelesul lui strict concret, nu pentru că n-ar fi priceput înțelesul adevărat, ci pentru a nu se angaja în vreun fel cu privire la colectivizare: „Construim, tovarășe prim, construim, că noi știm să construim, care e meseria noastră? Să construim”. Cînd grupa de activiști în problema colectivizării merge acasă la Năiță, luînd nămeții în piept, eroul joacă o delectabilă comedie, căinînd pe oameni că au făcut un asemenea sacrificiu și injurînd zdrăvan burghezia că „ne-a lăsat cum ne vedeți”, adică n-a instalat și ea telefoane ca să se înțeleagă oamenii fără să fie nevoiți să se deplaseze „la mama dracului” pe o așa o vreme cîlnoasă. Comedia e așa de evidentă că președintele statului „își dădu seama că toată polologia lui Năiță e, cu un plan subțire, un fel de bătaie de joc la adresa lor”. Același președinte care, se vede, se pricepea la oameni, îl reproșează direct lui Năiță: „Apăi, de gură — zice Craina — pe tine nu te întrec nimeni”. La care răspunsul țărănului constituie cheia întregii comedii verbale pe care o interpretează ca un desăvîrșit maestru: „Se poate, confirmă spășit Năiță Lucean, se poate, că noi altă putere nu prea mai avem”.

Niște țărani trimite, automat, la *Moromeții* prin foarte multe laturi, dar mai ales prin Năiță Lucean, un fel de Moromete al părților oltenesti de munte. Contemplarea lumii ca spectacol, ca panoramă, avînd în centrul ei pe însuși protagonistul cărții, plăcerea cuvîntului, principală armă de apărare în același timp, folosirea subtilă a ironiei, „mușenia savantă” și conștiința lîmpe de superiorității, faptul că protagonistul cărții este un fel de Socrate al satului (muntean), îl apropie pe Năiță Lucean de Ilie Moromete. Marin Preda a impus un adevărat stil în literatura de inspirație rurală și multă vreme va fi greu să se scrie altfel.

Pompiliu Marcea



Mihai Dragomir

SINT poezi care creează poezii, alții care le fac, cu mai mult sau mai puțin meșteșug; unii se identifică, însă, armonios și total, cu Poezia. Aceștia din urmă, care sînt, de fapt, cei dinții în apropierea muzelor, trăiesc într-un și pentru Poezie. Pentru ei, poezia reprezintă o clipă de reculegere, un popas zbuciumat sau senin, o formă esențială a vieții înseși. Tot ce se petrece în viață, sub pana lor devine poezie. Valoroasă, de excepție, sau mai puțin valoroasă, dar poezie. Un asemenea poet a fost Mihai Dragomir, care a trăit o viață scurtă, zbuciumată, dar numai pentru poezie. Nu numai pentru poezia lui, ci pentru ideea de Poezie, implicind în ea creațiile tuturor colegilor săi și mai ales ale celor tineri care țineau „dintre sute de catarge”, spre „steaua fără nume”, pentru a se impune ca poezii de seamă ai literelor române. Pentru aceștia, Mihai ardea de viu, în perioada de început, autentic romantică, a revistei „Luceafărul”, al cărei redactor șef era. Mihai Dragomir a fost un model de îndrumător literar pentru că știa să

ajute fără să dădăcească, fără să umilească sau să ceară ceva în schimb. Nimeni n-a înfirmat ca el vorba francezului care zicea că unui poet îi e la fel de greu să vorbească despre poezie cum îi e unei plante greu să vorbească despre botanică. El știa să vorbească profund, eficient, convingător despre poezia tinerilor, și nu numai despre ea, o distingea valoric și o promova cu o bucurie greu de descris. Pentru el, descoperirea unui poet însemna descoperirea unei lumi. Credea, ca și Victor Hugo, că un poet e o lume închisă într-un om. Cîntea poetul cum știa să cîntească lumea, cu toate ale ei, pentru că trăia într-un și pentru Poezie. Ultima lui scriere editată, tipărită în „Luceafărul” (mai 1964), a fost o Scrisoare către un tânăr poet. Mi se pare simbolică pentru el.

Ion Dodu Bălan

POSTUME

Manifest

Am crescut ca o bălărie înaltă
între ploii de acid pe lutul uscat,
priviri de paie sfîșiată,
pas de pendul întîrziat;
am crescut nu știu cum la hotarul
unei dorințe streine;
auzeam umbrelul secolilor trecuți
osîndiți la ziua de miine;
am crescut nevrednic, ciudat,
în băltoaca gîndirii splendide;
vietăți speriate de-un soare agonizînd
cresc veșnic crisalide;
să ronțăm o idee, ne-am zis,
din vraful istoriei universale
aveau toate dulceață de naftalină
și-arome egale;
oamenii i-am văzut născînd,
cresc în dureri de minereu topit,
o burniță acră îi fură,
se duc grăbit;
unde-i adevărul, să-l mușc adînc,
să-i aspir ozonul puternic?
Sîngele ne gîlgîie în artere și nu
găsim nici un simbol cucernic;
sîngele nostru tînr, aprins,
va inunda într-o zi pămîntul,
pădurile vor trosni în flacăra lui,
cu biciuiri prelungi vom scrie Cuvîntul.

1943



Desene de Tudor Jebeleanu

N-am cuvinte

N-am cuvinte de dragoste,
n-am nici un fel de cuvinte.
Am numai inima,
mută,
și mult prea fierbînte.
Ar topi stîncă de fier,
oricînd ar topi.
Numai aurul vechi
al părului tău
nu-l poate topi.

N-am cuvinte mlădii,
n-am cuvinte să frigă.
Doar corola albă se chinuie
și strigă.
Tu plutești mai departe
printre semne lumești,
și la fel
de departe
mă privești și-mi zimbești.

21 noiembrie 1956

Apel

Celor deprinși să se-mbete cu parfumul de roze,
celor ce cunosc viața numai din poze,
celor ce văd comunismul născut peste noapte,
celor ce se mulțumesc cu promisiuni deșarte,
patinatorilor pe gheața subțire a iluziilor,
zimbitorilor „să mai vedem”, și bravilor gură-cască,
celor ce cred că-i timpul să se mai odihnească,
tuturor fraților mei cu capul în nori,
le spun cu glas tunător:

Ocroțiți Pacea! Nu uitați de război!

Celor ce se leagănă-n hamacu-mpăcării,
celor ce zoresc spre miine uitînd de ieri,
celor ce încearcă cu degetul apele mării,
somonosilor, diafanilor, esteților,
tuturor fraților mei uituci și delicați,
le spun cu glas tunător:

Ocroțiți Pacea! Nu uitați de război!

Celor ce-și iubesc copiii, căminul,
celor ce iubesc versul tare ca vinul,
celor ce iubesc culorile și armoniile,
îndrăgostiților din toate lumile,
tuturor fraților mei însetați de viață,
le spun cu glas tunător:

Ocroțiți Pacea! Nu uitați de război!

Celor ce cred că dușmanu-i răpus,
celor ce se cred mai sus decît sus,
celor ce amină pe miine lupta de azi,
celor ce vor să pescuiască fericirea ca dintr-un iaz,
celor ce cunosc doar un singur slogan: eu, eu, eu,
celor ce așteaptă minuni de la vreun dumnezeu,
tuturor visătorilor de cai verzi pe pereți,
tuturor fraților mei înfoliți în mantia indifferenței,
tuturor,

le spun din adîncul inimii
și a dreptei spaime de război,
tuturor, tuturor, tuturor,

le strig cu glas cutremurător:
Treziți-vă!

Ocroțiți Pacea!
Nu uitați de război!

Spre viață

Dureri melodioase,
infern fericit din timpi egali,
m-ați bîntuit roșcat, ca o molimă.
Oare am trăit?
Nimic veșnic nu plutea-n inimă,
insulă populată de canibali,
cer mucezit.

Vorbeam de mine,
de tainicul și pustietorul meu simun.
O, străzi colindate cu groază!
Ani temători ca vergeaua de alun,
Singur, ostatic și pază.

Ce satelit palid
am fost gîndului meu,
ce grație neagră!
Abia mă ridic – și încă nu-s eu –
dintr-un fel de pelagră.

Împrejur – stelele aceleași.

Calc pe-un drum zgrunțuros
cu piciorul nesigur, dar
cu buclele singelui plutind voios.
Nu mai sînt singur!

Inimă, golf înflorit,
primește catargele zvelte –
nu-i încă ora marelui „tirziu”;
limpezită de vînturi,
întărită din delte,
vei renaște, inimă, știu.

1946



Cărților

La voi mă-ntorc, prietene, din nou,
neînșelătoare printre-atitea vînturi.
În voi găsesc același vechi ecou
din depărtări de timpuri și pămînturi.

La voi mă-ntorc cu pasul umilit
c-am căutat scăparea-n altă parte,
uitînd că-n tot ce zilnic am jertfit
era sămînța voastră fără moarte.

Primiți-mă-n culcușul vostru cald,
o, file-n care viața se frămîntă.
Din nou, curat, în vers adînc mă scald
și, liberată, inima mea cîntă.

1 septembrie 1954

Sfat pentru nevastă

Frunză de-nălțime
foaie dusă-n vînturi
cînd n-o mai știi nime
unde-s în pămînturi,
tu să-l lași, nevastă,
pe flăcău să zboare,
fruntea dogorită
să și-o svînte-n soare
și în steaua Vineri
fată de-o afla

– n-am fost și noi tineri? –

lasă-l lingă ea...

Dar să-și nalțe casă
cu pridvor spre noi,
noaptea-n prag să iasă
tinerii-amîndoi,

și dacă-i răcoare

– poate-n munți e nea, –

ea să se-nfășoare

în marama ta.

Și privind pămîntul

fulg albastru-n văi,

să le-aducă vîntul

dor de ochii tăi.

Cum vor ști-mpreună

cerul pe de rost,

el, șoptit, să-i spună

cine ești, și-am fost...

Lasă-i cît sînt tineri,

tu, sufletul meu...

dacă-s ei pe Vineri,

ești și tu, și eu...

Aforismele lui Eminescu



ÎN ȘEDINȚELE Junimei, se făcuse obiceiul, în jurul anului 1880, ca membrii ei să citească aforisme, din care cele mai bune apăreau în „Convorbiri literare”. Meticulos, Maiorescu a însemnat pe o hirtie de corespondență, ultimele :

„Stearjarul e un copac ciudat : idealistul iau frunzele, ceilalți fructele.
(Ron. [etii] Roman)

Adevărul aur ? — După aur alcargă toți, de adevăr fug toți.
(Eminescu)

Cea mai tristă ironie a soartii e cind ne dă obiceiul unei dorințe, după ce aceasta a trecut în stadiul amintirii.
(Carag. [iale])

Pe marea lină, un suflet neastimpărat caută a-și meșteșugi singur furtuni.
(Carag.)

Cind avem un sentiment fără speranță, o mare speranță ne mai rămâne : că niciodată nu-l vom pierde.
(Carag.)

Pentru ce e lumea veselă, cind un an se duce? Pentru că el n-a făcut-o nici mai fericită, nici mai bună, nici mai cuminte.
(Carag.)

9. Ian. 1880*)
După cum se vede, în acea ședință, Caragiale a fost în cea mai bună formă, ca să întrebuițăm un termen sportiv. Ei bine !

Cugetarea lui Eminescu figurează în culegera recentă a lui Marin Bucur*, care a compusat manuscrisele de la Biblioteca Academiei R. S. România, poeziile, antume și postume, proza literară, teatrul, publicistica politică și culturală, adică totalitatea operei, spicuind 494 de aforisme și dînd un cuprinzător Indice tematic.

Nu ne vom referi decît la cugetările în legătură cu limba și cu literatura.

Fără să fi fost un dușman al primenirii lexicului prin infuzia de neologisme, destul de puternică pe vremea lui, Eminescu se arată și în acest domeniu, ca și în politică, un tradiționalist, ca să nu spunem un conservator.

Dovadă această reflecție :
„224. Nicolae Bălcescu e de altminte-rea o dovadă că limba românească pe vremea lui și înainte de dînsul era pe deplin formată și în stare să reproducă gândiri cit de înalte și simțiri cit de adînci. Încît tot ce s-a făcut de atunci încoace în direcția latinizării, franțuzirii și a civilizației «pomadate» a fost curat în dauna limbii noastre.”

(Opera politică, I 121)
Nu e chiar așa. Limba lui Bălcescu nu e ferită de oarecare „franțuzire”, fără să fi fost „pomădată”, dar era aceea a unui bonjurist patriot. Afirmația că toată evoluția ulterioară a limbii noastre a fost dăunătoare, nu e valabilă decît pentru excesele școlii latiniste și aceea italianiste ale lui Heliade. Eminescu avea dreptate, numai din punct de vedere sintactic, cînd afirma, la începutul aforismului cu n-rul 220 :

„Limba noastră nu e nouă, ci din contră veche și staționară.”
(Despre limba cărturarilor români din Ardeal — Scrieri)

De altfel, el își dădea seama de caracterul excesiv al respingerii cuvintelor noi, cînd scria :

„221. Chiar dacă o limbă n-ar avea dezvoltarea necesară pentru abstracțiunile supreme ale minții omenești, nici una însă nu e lipsită de expresia concretă a simțirii și numai în limba sa omul își pricepe inima pe deplin.”

(Opera politică, I, 79)
Prin ironia lucrurilor, sintagma „abstracțiunile supreme”, în loc de „gîndirile

cele mai înalte” (ca mai sus), îl infirmă pe Eminescu și nu numai în domeniul filozofiei, dar și în acela, mai vast, al limbajelor proprii fiecărei științe sau discipline.

Tradiționalist ca și Eminescu, dar cu o generație înaintea lui, Alecu Russo, care făcuse școala franceză în Elvetia, gîndea și scria în limba franceză cu tot atîta înlesnire ca și în românește, afirmase că Ștefan cel Mare, dacă ar fi înviat cu 50 de ani înainte s-ar fi înțeles cu toți, dar nu și dacă s-ar întoarce pe lume în zilele lui. N-avea însă nici el dreptate, deoarece grecismele, turcismele și rusismele din prima jumătate a secolului trecut făceau mai-mai de nerecunoscut graiul strămoșesc, al învingătorului de la Podul Înalt-Vaslui.

Eminescu era tot atît de tradiționalist și în materie de literatură. Singurii scriitori și artiști citați de el în culegerea lui Marin Bucur sînt, în ordinea alfabetică : Bălcescu, Beethoven, Fidias, Homer, Moliere, Palestrina, Praxiteles, Rafael, Shakespeare și Grigore Ureche. Nu mai mult de zece, și nici un contemporan !

Modernul, — pentru că, în fond, prin gîndire filosofică și prin geniu creator, Eminescu a revoluționat cultura noastră, — vorbește de „icoanele lui Rafael” (n-rul 411), iar nu de picturile lui, ca și cum ar fi fost un zugrav de biserică, iar nu un pictor laic, și pentru că vocabula veche „icoană” i se părea mai sugestivă decît neologismul „portret”.

Numele lui Rafael revine în postuma *In van căta-veți*, de la n-rul 463 și anume într-un context revelator :
„Să-nvie pinza Rafael astăzi nu-i ;
Nu-nvie dalta-n minile cele noi.
Moartă rămîne
Marmora grea sub ochiul mort”.

E pe cit de frumos spus, pe atît de contestabil. Secolul trecut a dat mari pictori și sculptori, de aceea plîngerea asupra prezentului poate fi o frumoasă temă poetică, dar ea nu exprimă o realitate. Nu poate fi desființată, așa, dintr-un condei, întreaga artă plastică a voacului trecut, cu un accent premonitoriu și pentru cel următor. Consecvent cu sine, tradiționalistul căuta idealul perfecției în trecut.

În cugetarea de la n-rul 411, în care se aglomerează șase din cei zece mai sus pomeniți scriitori și artiști, mai aflăm că Eminescu citea cu plăcere „îmnele din *Rig-Veda*”. Da, erau la modă, și el, ca schopenhauerian, nu putea să se lipsească de o așa delectabilă erudire, dar puțini sînt astăzi cititorii neobligați de profesia lor, să recurgă la acele texte (și mai ales în limba lor, dar Eminescu a ținut să se inițieze și în sanscrită) !.

SÎNTEM așadar lămuriți asupra „usturilor și teoriilor eminesciene” fixiste, pe care le găsim încă o dată paradoxale, față de caracterul inovator al scrisului lui ; dar să trecem mai departe.

Cele mai frapante aforisme sînt acelea care-l trădează pe poet, prin bogăția lor figurativă, precum și prin lapidaritatea unora, ca aceasta :

„296. Națiunea stîncă. Generații[le] — riu, oamenii valuri”.

(Mss. 2 254, f. 28)
Suspectăm însă o amară ironie în altă cugetare tot atît de laconică :
„447. Trecutul-marmură, prezentul-Dumnezeu, viitorul-umbră”.

(Mss. 2 255, f. 205)
Cui l-ar putea părea prezentul divin, decît juisorului vulgar, adevăratului „porc din turma lui Epicur” ?

Problema timpului l-a preocupat adesea pe Eminescu, și cînd poetul trece înaintea filosofului pesimist, surrîndem o viziune plină de încredere în viitor :

„452. Trecut și viitor sînt în sufletul meu ca pădurea într-un simbur de ghindă, și infinitul asemenea, ca reflectarea cerului instelat într-un strop de rouă.”
(Sărmanul Dionis)

Alternanța între viață și moarte este și ea exprimată metaforic :

„468. Viața-i cuibul morții — moartea sămînța vieții nouă”.

(Mira)
Ne surprinde cugetarea de mai jos, în altă ordine de idei, la omul care a iubit-o atîția ani platonice pe Veronica și ar fi adorat-o astfel pînă la urmă, dacă inițiativa finală n-ar fi luat-o ea, doritoare de împlinire :

„Amiciția se-ntemeiază pe stimă, prin urmare pe calități ale sufletului. Amorul, pe calități ale corpului. Pentru o persoană cu suflet frumos putem avea amiciție — amor nu. Sărutarea pe care regina Margareta de Scoția a dat-o învățatului Alain Chartier a fost numai o grîmasă”.

(Mss. 2 258, f. 163)
Nicidecum ! Legenda spune că regina l-a sărutat pe frunte în timp ce dormea, și nu pe învățat, ci pe gloriosul poet (1385—1429 ?) *Dictionnaire des littératures*, Philippe Van Tieghem — Pierre Jossier afirmă : „Gloria lui Alain Chartier a fost foarte mare pînă în mijlocul secolului al XVI-lea”.

În concluzie, literatura pe care o preconiza cu justete Eminescu, trebuia să fie specific națională, dar fără ca el să aibă

Everac

Pe cînd citeam, amuzat la culme, cartea lui Paul Everac, *Ședința balerinelor* — mai mult o cărțuie în comparație cu atîtea impozante volume, alcătuită din aproape cincizeci de schițe ce nu depășesc două, trei pagini, al căror haz vine din harul autorului de a parodia limbajul și de a demonta mecanismul psihic al multora dintre cei ce-și inchipuie că socialismul e o spuză bună de tras pe turta lor, mai toți purtînd nume capabile să dezvăluie, prin ele însele, o realitate socială și morală, ceea ce mă făcea ca, după fiecare bucată, să-i expediez cunoscutului dramaturg, din păcate numai în gînd, mesaje de felicitare — așadar, pe cînd citeam această carte plină de umor, gîndindu-mă unde ar putea fi situată în raport cu Caragiale, am ajuns la pagina 118 care, cuprinzînd un fel de impresii de călătorie, se deosebește de toate celelalte, prin următorul conținut :

„De dimineață, la Weimar, au fost ouă la pahar sau cu șuncă, jambon sau rasol-felii, unt, grape-fruit, lapte, leber, cîrnat de ceai, briose, miere, banane. Se putea deasemenea alege între cafea turcească și Mokka, comanda crenvurști, alterna brînzeturi, pune smîntînă, opta între pere și mere de mai multe feluri, mai moi, mai cărnose, mai dulci, mai cu miros de ananas...”

Imediat după asta, pe la 11, s-au văzut la Buchenwald încăperile unde se dezbrăcaseră prizonierii costelivi, camera unde fuseseră ochiți pe la spate în ceafă, dușumeaua cu pete roșii, scocurile pe unde se scursese singele, laboratorul de scalpare și de luatul pielei pentru lampă, colțul unde a căzut Thölmann, pista unde cete de famelici cu ochii holbați fuseseră hăituiți de ciini ageri, gropile cu cite 15 000 de tigve și oase anonime, aruncate buluc, din belșug...

Întorcîndu-ne la dejun, am avut pateuri cu stafide, o supă concentrată de vacă, păstrăvi cu capere, fricando cu ciuperci și sos maderă, înghețată cu frișcă și pișcoturi, bere de Dresda, vin de Tokay, cocktail de fructe.

După masă s-a vizitat casa Goethe, plină cu busturi de filosofi stoici romani”.

Nici din aceste rînduri nu s-ar putea spune că lipsește umorul. Dar, dînd de ele, n-am mai fost amuzat la culme, nu mai m-am gîndit la Caragiale — ci mai degrabă la Bertolt Brecht —, iar surisul de pînă atunci mi-a înghețat pe buze.

Nu ne putem plînge că în comportamentul societății post-belice, caracterizat adeseori prin violență și cruzime, n-ar intra din timp în timp și o doză de nesimțire.

Geo Bogza



SPIRU VERGULESCU : Drum între culmi (Din expoziția deschisă la Muzeul de artă din Constanța)

și intuiția că numai astfel ea are și sansa universalității (ideea e mai nouă !).

Textele sînt în genere, filologicește vorbind, acurat transcrise, cu excepția a două fragmente în versuri :

„472. Căci a noastre vieți sînt ca unele ce curg” în loc de

„Căci a noastre vieți cu toate sînt ca undele ce curg” și

„493. Toate-s vechi și noi sînt toate” în loc de

„Toate-s vechi și nouă toate”.

Din Mss. 2 268, f. 15, editorul a dat n-rele 148 și 149 inversate, iar la n-rul 148 a dat un text în limba germană defectuos și ininteligibil, care trebuie citit astfel :

„Manches was einer niedriger Natur zur Verkümmern, dient einer hohen (sau höhern) zu Vervollkommenung”.

Traducerea nu este cea dintre paranteze drepte pe care o dă editorul, ci următoarea :

„Cîte ceva, care degradează o fire inferioară, servește uneia înalte (sau superioare) pentru perfecționare”.

Eminescu a transcris judicioasă cugetare schilleriană fără a-i da izvorul.

Încheiem subliniind oportunitatea culegerii, care va oferi tuturor iubitorilor lui Eminescu un compendiu al întregii lui sferă de gîndire și de simțire.

Șerban Cioculescu

*) În colecția noastră.

**) Eminescu, *Cugetări*, Editio îngrijită de Marin Bucur în Colecția Cogito, Editura Albatros, 1979



CARTEA ROMÂNESCĂ

Confruntări

Chipurile unei cărți

ZEIȚA fără chip, cu părul de noapte și de vint, care vine „din nișurile Orientului” și îl aduce lui Galilei uitarea și zimbetul, are o rivală, pe clara Mnemosyne, intransigentă, zeița memoriei, care apăruse altădată ca Ariadna, aceea ce clarifică, ordonează, veghează ieșirea din labirint. Iar labirintul, în semioza pe care o presupune întreaga operă a lui Octavian Paler, semnifică greșeala, abaterea, spaima, moartea — lacul în care se înecă Narcis, în care pîndeste Minotaurul, în care se rătăcește Galilei, din care se reîntoarce Tezeu fiindcă există Ariadna. Frecventarea lui Worringer și Wolfflin ne sugerează ca pe zeița fără chip să o bînuim sublimă, pe ceaaltă frumoasă, pe cea dintîi sentimentală, pe a doua naivă, altfel spus ingenuă. Continuînd jocul, dealtfel absolut stringent, pe care-l propune scriitorul, vom grupa dihotomic simbolurile estetice care apar în universul său literar ce stă sub semnul opoziției dintre *Oedip și Galilei*: așadar, pe de o parte eleatul clasicul, templul grec, Mediterana, logica, memoria, pe de alta goticul, medievalul, desertul, Orientul, zimbetul fără noimă „ca al zeilor”, uitarea.

Emblemele semiotice care străjuiesc, decorativ și hieratic, cele două zone antinomice din lumea cărților lui Octavian Paler sînt cei doi sfînși — cel egiptean care suride enigmatic și cel grec care pune întrebări. Emblema eleat este, la rîndul ei, înconjurată de un lanț de concepte — semnificative, adică ordine, iubire, memorie, libertate, adevăr, fericire ce au drept semnificanți personaje mitologice sau istorice. Astfel, Ariadna ca și Ithaca sînt, într-un alt limbaj, nume pentru *memorie, fidelitate, consecvență, tărie de a nu abjura*.

Prin natura problemelor pe care le pune în discuție, acest vast eseu alegoric, *Apărarea lui Galilei*, se înscrie într-o filieră de înaltă tradiție europeană — Pascal, Dosztoievski, Camus. În pledoaria pentru raționalism, echilibru, simț al valorilor, statornicie, credință într-un ideal, în opoziția față de tot ce înseamnă confuzie, haos, absurd, dezagregare, dezordine, se structurează, antitetice, metafore-simbol pe care cititorul nu le poate uita ușor: focul, rugul, șarpele, lupul, cenușa, nisipul, stinca, steaua, soarele, iarba. Motivul chiparosului amintește trestia giandilăre a lui Pascal. Cartea este prinsă în fluxul antropologiei filosofice.

Cum era și de așteptat, *Apărarea lui Galilei* ni-l arată pe savantul rinascențist surprins în momentul cînd abjură. Eseul îl transformă într-o emblemă a abjurării: s-ar putea scrie foarte bine Galilei ca substantiv comun și Abjurarea cu majusculă.

Octavian Paler situează un personaj ce trăiește o criză de conștiință în perioada de criză a Renașterii: fericită intuiție pentru a da literaturii române tipul personajului baroc (homo barochus) cu mijloacele stilistice ale epocii aceleia, adică cele mai adecvate. În bună tradiție baro-

că, dialogul alunecă pe o linie spiralată cu volute din ce în ce mai strimte, adevărată cochilie de melc — cum se spune, o construcție „en colimaçon”. Maxima deschidere o alcătuiește ampla „apologie” prin care Galilei aduce o argumentație luxuriantă demonstrîndu-și arguția („agu-deza”) cu reveniri și reluări patetice ale acelorași motive și metafore-simbol, realizînd uluitoarea (dar tipică!) linie serpentinată. Interlocutorul cu care se poartă dialogul, inflexibil, raționalist, clar, de o intransigență lîmpede, clasică, îl urmărește neimblînzit, tîind cu barda lianele ferme-cătore ale acestor hățisuri discursive, ademenitoare, cînd tînguioase nostalgice, cînd răzvrătite prometeice: „Nu cred că din ruguri se poate naște chipul unei noi culturi. După cum frumusețea acestei veri nu vrea să mă-nvețe indiferență”.

Treptat, apărarea își va restringe voluta, spirala se va micșora, căci argumentele acuzatoare ale Interlocutorului urmăresc metodic și inflexibil rotirea înșelătoare ce încearcă să rupă adevărul de problemele etice ale vieții.

Ne place să presupunem că protagoniștii dialogului despre prudență și iubire au făcut act de *antomosia*, acel jurămint reciproc prin care acuzatorul se angajează să-și susțină plîngerea, iar acuzatul să facă totul pentru a se justifica... *antomosia* pe care a invocat-o în cazul său Socrate. Autorul ne sugerează că Interlocutorul este însăși conștiința lui Galilei, din ce în ce mai intransigentă pe măsură ce amintirile îl cîtotesc visele. Avem așadar în Galilei un individ cu o conștiință dezbinată: este omul problematic căruia lumea îi apare ca labirint, ca vis sau teatru, estetică opusă celei centrate pe mimesis-ul aristotelian și reglementată pe phantasia. Vorbim, firește, de o tipologie stilistică ce, cum s-a observat, (Hocke, Wellek) apare preferențial în diverse momente ale istoriei literaturilor: epoca alexandrină, amurgul Antichității, latinitatea de argint, epoca postrinascențistă. Nici în bătrînețea sa Renașterea nu și-a întors ochii de la Antichitate, atît doar că a văzut altceva decît văzuse în tinerețe: la început învățase de la cei vechi aticismul, adică armonia, seninătatea, echilibrul, mai tîrziu a selectat asianismul elin, stil apărut în Asia mică, adică dizarmonia, metaforismul alogic, demonia vitalistă, revelarea scandaluoasă. Deliberat sau intuitiv, apologia scrisă de Octavian Paler este și un dialog între două stiluri estetice fundamentale: clasicism și baroc. Drama lui Galileo Galilei se joacă pe o scenă manieristă, scenariile sînt chiar visele sale fluente, labile, bogate în mișcare, cu contururi evanescente, populate de făpturi ce se metamorfozează rapid și uimitor, în care este el însuși actor proteic, pe rînd Inchizitor, Neron, pădurarul amenințat să fie devorat de vipere, Giordano Bruno, Socrate, lemnul pentru rug. Este o epocă ce cultivă tema literară a *lunii ca teatru*.

Luminile rampei sînt razele crepusculor superbe ce semnifică frumusețea, jarul amurgului — simbol al decadentei, flăcările amintind rugul Inchizitorilor și incendierea Romei imperiale, flămele „rugului interior”. „Sînt clipe cînd singura mea rană e soarele la asfințit” spune Galilei. Iar Hamlet, alt om problematic născut în Renaștere, spune: „Spectacolul, lată capcana în care voi prinde conștiința regelui”. Și în spectacole onirice se trădează spiritul torturat al matematicianului florentin. Se recunoaște ușor eul baroc fluid și schimbător, pradă clipei și efermerului. Galilei este vulnerabil fiindcă nu rămîne în granițele destinului său („ordinea interioară”) ce stă nu sub emblema clipei ci a eternității, ca al oricărui descoperitor de adevăr. Crezînd că își salvează viața și-o va pierde fiindcă uitarea, renegarea este o fugă de sine și o risipire în vremelnicie. Este lîmpede de ce biserica proscria în actor gustul pentru prezent și triumful lui Proteu, și este pedagogic paradoxul lui Galilei: refuzînd să moară o dată, eroic pentru totdeauna, va trăi murînd în fiecare clipă prin desfacerea de adevărul său.

Chinuit și expulzat în lumea exterioară, sinele se arată în spectacole prin care încearcă să uimească: spectatorul este Interlocutorul logic, clasicistul sau, altfel spus, un alter-ego privindu-se ca într-o oglindă. Dedublarea, instabilitatea, teroarea, angosta, bizareria, arbitrarul, stuporea „meraviglia” sînt doar cîteva din procedeele estetice baroce semnificate de imagini ce sugerează deobicei fluiditatea și dintre care, în cartea de față, apar: norii, nisipul, marea, cenușa, alături de altele, ca floarea, labirintul, monstrul.

EPIKETUL antitetice, oximoronul, a fost folosit cu multă prudență, dar totdeauna cu norocoase efecte poetice și în *Călătorii interioare* și în *Mitologii subiective*.

Tipurile stilistice sînt utopice, nu le vom găsi în starea pură (G. Călinescu). Dar e ispititor să încerci structurarea unei opere în tipologii, mai ales cînd autorul, împletind intuiția cu luciditatea, își conștientizează poetica și teoretizează adesea în marginile propriiei creații — cum se întîmplă cu Octavian Paler. În secolul al XVI-lea, pe orizontul lumii Renașterii, se profilează destule siluete, înfățișînd fața dublă a omului caracterizat tocmai prin contradicția internă — omul de acțiune și omul contemplativ. Dar personajul de care vorbim, acest Galilei protagonist de roman alegoric, este baroc tocmai pentru că el trăiește o sfîșiere interioară pe plan existențial. Situația își găsește o rezolvare fericită pe plan estetic, unde contrariile (aici senzualism și intelectualism) se întîlnesc în acel procedeu tipic secolelor manieriste — *discordia concors*.

S-a observat că antagonismul lăuntric dureros al personajului baroc nu se soluționează printr-un catharsis, ca în tragedia clasică, dar a existat totuși un anume

succedaneu care maschează rana psihică dintre „scepticismul rațional” și „exasperarea sentimentală” (Unamuno): este vorba de faimoasa splendoare, strălucire barocă (E. Papu). Într-adevăr, acest tip de strălucire a imaginilor inundă pagina „Apologiei lui Galilei”.

Nu lipsesc metamorfozele alegorice prin scindarea eului: „I-am spus alegînd mai departe semințele: O jumătate din ființa mea dorește să fie plantată, în vreme ce ceaaltă se opune”.

Interesant este că și conceptele pilon ale construcției *Apărării, prudența și iubirea*, sînt contaminate de fluiditatea obiectelor ce viețuiesc mai mult oniric în această vastă alegorie, de nu cumva instabilitatea conținutului lor constituie mobilul neîntreperutei mișcări proteice a tot ce există în carte — în afară, bineînțeles, de conștiința lucidă echilibrată, calmă, senină, clasicist eroică a Interlocutorului prin care se exprimă deopotrivă autorul, personajul, și poate chiar și acel „uomo universale”, inteligent și demn, reprezentativ pentru umanismul rinascențist. Este evident că avem de-a face în „Dialog...” cu o *lirică a rolurilor*, după cum în „Mitologii subiective”, în care alternează pasajele eseistice cu poemele în proză, se recurgea mărturisit, la *lirica măștilor*.

În această fracturare a conștiinței omului problematic vom distinge așadar o tabelă de valori în care prudența apare cu semnul minus, ca abjecție și corupție, și o altă în care e însoțită de semnul plus, printre „desăvîrșiri” („primores”), ca distincție a omului de lume, „El Discret”, „El heroe” (B. Gracian) ce știe să-și protejeze un eu secret. În *Umbra cuvîntelor*, Octavian Paler schițează romantic definiția eului: „Avem și noi o față nevăzută de soare / Și poate de aceea ni s-a dat singele. / Să ardă în noi, / luminîndu-ne fața nevăzută de soare”.

Iubirea este în universul operei lui Octavian Paler un semn ce-și poate schimba conținutul, cum se întîmplă și cu alte embleme semantice, de pildă marea, ce este cînd dezorganizare informă, labirint, cale de pierzanie ce depărtează de țărîm, de Ithaca, de terra ferma, cînd însăși viața cu indiciile ei bucurii. Iubirea, în sensul ei cel mai complex, pare a însemna în opera aceasta o cale de cunoaștere a adevărului. Cînd se împartează de acesta, se transformă în contrariul său — devine trădare și dezbinare. Iubirea de viață nu se confundă în nici un caz cu desfătarea dionisiacă „pentru că chiotele lui Dionysos împing fericirea pînă la limitele tragediei” („Apărarea lui Galilei”). Și altă dată: „Rostesc deci numele lui Dionysos cu regretul de a nu-mi fi de ajuns. Apollo și Dionysos reprezintă, fiecare, eșecul celui alt dor și o altă speranță, căci fiecare promite ce nu oferă cîldărit”. (*Mitologii subiective*). Tot astfel, temperamentul romantic și disciplina clasicistă se completează reciproc în opera lui Octavian Paler, ce se înscrie, în acest chip, în linia prestigioasă a scriitorilor români bipolari.

Despre personajul Galilei s-ar mai putea spune că, în expresie oniric-nocturnă, e baroc dar diurn, e patetic, justițiar sau tînguitor, într-un cuvînt, romantic.

Acest Galilei, cel creat de Octavian Paler, poate fi socotit nu mai puțin și ca simbol al unui personaj literar tipic, ce a stat în centrul literaturii realiste din secolul al XX-lea: e vorba de intelectualul ce trece printr-o criză morală și existențială.

Discutat la un alt nivel, se poate spune că Galilei din *Dialog...* participă și la o altă dihotomie, el fiind pe de o parte un „semn” într-un eseu cu tematică etică, iar pe de alta un *personaj de roman* cu mare forță de trăire și de tipologie manieristă.

Linia barocă ce caracterizează construcția cărții, spirala, „en colimaçon”, se oprește în punctul în care apologia lui Galilei se epuizează: *antomosia* a fost onorată, argumentum contra Galileum a triumfat, minotaurul a fost ucis, maieutica a jucat rolul lui Tezeu, il *matematico fiorentino* se reîntoarce la ordinea sa interioară, în Ithaca sa, și atunci redactează definitiv „Dialoguri asupra științelor noi”, inventează orologiul cu pendul, strigă fără prudență „Terra non est centrum mundi! Sol est centrum mundi!”... Si probabil, e adevărat ce se spune că ar fi fost auzit rostind: „eppur si muove”.

Adriana Iliescu

Revista revistelor

„SECOLUL XX”

● AXAT pe raportul dintre biografie și operă, noul număr al revistei „Secolul XX” (1-8-9/1978) își propune să repună în discuție mitul artistului, pornind de la veșnicul „homo biograficus” ale cărui virtuți latente, perene — după cum ni se spune și în cuvîntul de deschidere — există patetic în fiecare conștiință literară. Astfel concepută, revista — un efort similar poate fi cu ușurință remarcat, de îndată ce ne reîntoarceam privirea spre aparițiile anterioare — se constituie nu alit ca o culegere de texte dispartate, adunate întîmplător sub aceleași coperte, ci ca o carte structurată pe o temă literară centrală, pe care o repune în discuție inițial o complexă și bogată dezbatere în jurul ei.

Întelegem, oare, mai bine un scriitor cercetîndu-i biografia? O înțelegem pusa cu multă insistență de critică în ultimul timp și pe care noua număr al revistei o reia, deci, subliniindu-i într-un fel actualitatea. Iată că împreună cu Makovitski, medicul personal și secretarul lui Tolstoi, reușim să-l privim mai de aproape pe octogenarul de la Iasnaia Poliana. Îi ascultăm părerile (uneori cit se

poate de contradictorii) despre Dostoevski, Cehov, Leonid Anreev, Kuprin, Chopin sau Victor Hugo și, uneori, chiar despre propria-i operă („I-am spus lui Mecinikov că nu mai tîm minte subiectul din *Anna Karenina* și într-adevăr l-am uitat”). Un grupaj de pagini despre André Malraux (alcătuit cu mult discernămint de Ion Mihăileanu), reprezentînd, bineînțeles, o minimă selecție din tot ceea ce s-a scris în ultimii ani despre autorul *Condiției umane*, vine în completarea debaterii inițiate de „Secolul XX”. Retinem textul, de o remarcabilă pătrundere psihologică (pătrîndu-și el, dar cu atît mai incitant), semnat de fiul adoptiv al acestuia, Alain Malraux (reprezentînd un fragment din cartea *Castanii din Boulogne*), precum și portretul artistului tînăr, îndrăgostit și luptător în rezistență. Asa cum ni-l restituie Suzanne Chantal și André Champion.

Textul semnat de Geo Serban ne descoperă o Viena a cărei seducție se află în strînsă legătură cu reîntîlnirea cu atîtea „umbre” dragi cititorului român. Un prilej de a umbra pe urmele lucefărului poeziei noastre. De Eminescu, îi aduc aminte lui Vasile Drăgut și dealurile Botoșanilor. Pătrun-

dem într-un spațiu care ne apropie mai mult muzica versului eminescian.

Sub genericul „Realul, o asimptotă a ficțiunii” ni se oferă un fragment dintr-un roman al lui Martin Walser, de fapt o acidă incursiune în societatea anilor '60 din Germania Federală. Accentul cade asupra relației care se stabilește între Martin Walser, autor al romanului, și Anselm Kristlein, eroul fictiv al acestuia. Proza lui Walser, observă Alexandru Al. Sahighian, comentatorul și traducătorul scriitorului german, „își va cuceri o independență din ce în ce mai mare, desprinzîndu-se în cele din urmă cu totul de personaje, pentru ca, pînă și în rarele dialoguri, să nu mai reflecte decît limba lui eu-lui povestitor, în speță al romancierului”. Tot o proză de tip experimental ne propune și William H. Gass: „Chiar și personajele mele tînd să se întoarcă cu spatele unul la altul și să vorbească în gol. Aceasta, imoreună cu neputința mea de a nara, sînt cele mai grave defec-te ale mele”.

Ilustrația bogată relevînd un „ochi plastic” desăvîrșit completează lectura.

Fiecare nou număr al revistei „Secolul XX”, prin înalta sa ținută intelectuală, se impune ca un adevărat eveniment artistic.

S. T.



Pictură de GETA MERMEZE (Galeria „Orizont”)

Deriziunea romanescului

ROMAN polițist sau parodie a genului? Parabolă? Roman comic? Roman psihologic? **Carnaval la Constanța** al lui Ion Coja este cite ceva din toate acestea, fără să fie propriu-zis una sau alta, carte inteligentă, scrisă cu mult spirit, utilizând procedee inedite în proza noastră și demistificându-le pe cele curente. Cititorul neexperimentat poate fi înșelat de formula experimentală din roman, nesesiind ironia; sau pur și simplu iritat de insolitul ei. Subiectul romanului trebuie povestit, de la început, pentru a se înțelege despre ce e vorba, deși într-o proză de factură polițistă, chiar și neesențială cum această factură e în **Carnaval la Constanța**, o asemenea dezvăluire va părea multora nepotrivită. Un roman polițist nu-l mai citim, dacă știm sfârșitul. Însă romanul lui Ion Coja nu pierde nimic, dacă-l povestim, dovadă că polițismul lui nu este de conținut, ci o pură tehnică.

Iată pe scurt subiectul. Vasile Neacșu, metrológ de profesie (profesia nu contează, nici datarea acțiunii, care e ambiguă, nici alte elemente realiste de cadru), a scris un roman în care relatează o crimă perfectă, și anume cazul unui bărbat care-și ucide nevasta, fără motiv și fără a lăsa vreo urmă. Autorul romanului e obsedat de ideea de a comite aceeași crimă în realitate. Obsesia lui nu trebuie considerată neapărat ca fiind de patologie, el este, în fond, cretorul unei ficțiuni, obsedat de gradul ei de validitate reală. Își face deci un plan amănunțit al crimei, încurcându-se în fel și fel de întâmplări neprevăzute. El împede că fațetele nu sînt latură lui tare. Vasile Neacșu este, în schimb, un specialist așa-zicînd al imaginării de scenarii posibile. Închipuie, de exemplu, unul care să lase lumea cu gura căscată, după moartea lui: va asigura romanului său o carieră postumă; cei care-l vor citi se vor întreba dacă romanul s-a inspirat din moartea soției autorului sau, invers, romanul a fost, în chip bizar, confirmat de ea; și mai ales nimeni nu va ști dacă moartea a fost, ca în roman, crimă perfectă sau doar un accident: în fine, autorul va avea grijă să-și studieze perfect conduita în anii ce-l rămîn de trăit, pentru a alimenta o legendă extraordinară în jurul viitorului romancier. Chiar din acest scenariu ne putem da seama că problema centrală în **Carnaval la Constanța** nu e polițistă,

Ion Coja, **Carnaval la Constanța**, Editura Cartea Românească, 1978.

ci estetică; și anume raportul între ficțiune și realitate. Dar să continui a povesti subiectul. Soția lui Neacșu dă din întâmplare peste roman, îl citește pe sărite, se identifică afectiv cu eroina și apoi, cum paginile nu sînt numerotate, le amestecă, stîrnind spaima autorului care va crede că poliția l-a descoperit secretul. (Nici lipsa de numerotare nu e întâmplătoare: romanul modern e alcătuit, puțin comportă mai multe variante ale subiectului ori mai multe finaluri.) În cele din urmă, Neacșu se decide să cumpere saltea pneumatică de care se va folosi ca să-și aplice ideea. Hazard: în magazinul cu articole de plajă, un individ îi sustrage portmonedul, o vinzătoare îl observă și Neacșu e obligat să dea polițistului numele și adresa lui în vederea obișnuitei declarații. Acest incident va avea urmări neașteptate. El bine, crima se produce, în circumstanțe destul de diferite de cele imaginate de Neacșu (altă idee importantă: opera nu „ascultă” întru totul de autorul ei), fără ca nimeni să bănuiască totuși ceva, are loc înmormîntarea etc. Chiar în ziua înmormîntării, Neacșu se prezintă la poliție, în urma unei citații neașteptate și, speriat de gîndul că totul s-a aflat, derutat de polițetea ofițerului însărcinat cu această afacere, scrie o lungă declarație în care istorisește cum a procedat. Trece printr-o spaimă și mai mare cînd i se spune că urmează confruntarea. Confruntarea cu cine? Cu moarta? Sau n-a murit și el a căzut într-o cursă? E adus un individ: hoțul din magazin. A fost deci o neînțelegere. Citația se referea la cealaltă istorie! Neacșu vrea să-și retragă declarația, dar n-are cum. Înțelege subit cum o crimă perfectă poate fi ratată de un criminal imperfect. Se ține după ofițer toată ziua, în speranța că va afla cifrul seifului unde se păstrau documentele. Zădărnice. Dar cei doi se înmormîntesc, merg la restaurant, își dau întâlnire pe a doua zi. Toate aceste întâmplări se petrec în Constanța în timpul carnavalului. Turnura lor burlescă, de comedie renascentistă, se explică ușor astfel. În mormîntarea însăși e luată de petrecăreț drept un „trouvaille” de carnaval. Iar doiliul lui Neacșu drept o degvizare inspirată. Aparențele ascund esențele. Viața este, ca și literatura, spectacol. Ofițerul de poliție nu ajunge să citească declarația, fiindcă hoțul îi joacă un renghi și obține eliberarea (renghiul e pretext pentru o admirabilă scenă de comic absurd). Aruncă la

coș „literatura” lui Neacșu, din care nu reținuse decît două-trei fraze, ceva cu o saltea pneumatică, și-l face acestuia o vizită spre a-i relata, amuzat, isprava hoțului. Neacșu e atît de uluit încît pare a fi innebunit. Ofițerul pleacă derutat, dar, la ușa fiind, aude un pocnet ca de pistol. Sparge ușa care se închisese și află pe Neacșu bînd șampanie. Pleacă iar și în stradă, sub fereastra camerei unde stă Neacșu, îi pică în cap bucățele de hirtie, ca o ploaie. Pe unele din ele citește ceva despre o saltea... E rîndul ofițerului să nu mai înțeleagă nimic: știe că declarația a aruncat-o cu mina lui la cosul de la poliție și nu se dăduse cum de-l cade acum din cer. După asta, surpriză totală: autorul ne propune și alte finaluri, intră el însuși în roman (era să zic în scenă), discută cu Neacșu, mai mult, suportă reproșurile personajului că l-a făcut așa și nu altfel. Autor și personaj se confundă, o clipă. Personajul vrea să scrie el romanul înăuntrul căruia se află (după ce a scris altul, identic), iar autorul e cit pe ce să fie condamnat în locul personajului său. Ca la Pirandello sau la Unamuno, autorul și eroii săi se întîlnesc într-un spațiu care nu aparține nici vieții, nici ficțiunii. O scenă feliniană (mă gîndesc la filmul „Opt și jumătate”) adună pe autor și personajele sale la un restaurant unde autorul plătește la urmă consumația așa-zicînd din întregul roman (cum ar plăti un regizor ceea ce s-a mîncat și băut pe parcursul turnării filmului).

Romanul lui Ion Coja uzează, cum am văzut, de ambiguitate, dar într-un scop precis. Finalul, ca și restul, este extrem de clar. Sînt în **Carnaval la Constanța** elemente din toate acele specii de roman pe care le-am enumerat la început. Fiind o crimă, la mijloc, și o anchetă, putem vorbi de roman polițist. Dar tratarea e parodică. Multe secvențe sînt de comedie sau chiar de farsă: un roman comic și carnavalesc este de asemenea posibil de întrevăzut aici. (Titlul conține o indicație.) Prin îngroșare, avem și un roman naturalist-grotesc, al rudelor pisăloage, al ritualului înmormîntării etc. Sau unul absurd, ionescian. Alteleori, coșmarurile lui Neacșu sînt descrise în stilul realismului psihologic, prin procedeele joycean al monologului interior. De altfel, întreaga carte se folosește de această scriitură, modernă, prin care evenimentele nu sînt restituite după ce s-au consumat, ca în romanul clasic, ci oarecum pe măsură ce sînt trăi-

te nemijlocit. Aproape nimic nu e relatat din afară, obiectiv; totul e subiectivizat, situat în perspectiva unei interiorități psihologice. Montajul e subtil, perspectivele alternînd ori cînar suprapunîndu-se, pînă la confuzie. Lipsa apoi a elementelor realiste, confuzia deliberată a datelor, ne conduc spre o parabolă. Tribunalul desert, cu săli nesfîrșite prin care Neacșu și autorul rătăcesc în căutarea procurorului, pe care-l găsesc ocupat să umfle saltele pneumatice ca să se convingă că țumburușul nu sare niciodată de la sine, această parte, de pildă, e voit kafkiană, în registru ușor burlesc. Combinația însăși nu e deloc întîmplătoare. Într-un fel, Ion Coja a voit să epuizeze posibilitățile genului (sau măcar să experimenteze cit mai multe) într-un original roman al unui roman, care întînește o deriziune a romanescului. Paradoxul cărții constă în a verifica posibilitățile unui gen prin împingerea la limită, adică ironizîndu-l. Fundamental, **Carnaval la Constanța** exploatează această temă estetică a imaginației romanesti și a relațiilor ei cu viața, precum și natura tautologică a artei moderne. Subiectul e un pretext. Ceea ce pare (și este pînă la un punct) joc, inventivitate, glumă (romanul are un singur capitol intitulat **Capitolul dintii**), se vedește o metodă eficientă de tratare a temei. Aspectul umoristic provine nu numai din insolitul unor situații, ci și, în definitiv, din exhibarea convențiilor. Un roman al unui roman, care are ca problemă ambiguitatea real-fictiv, narator-personaj, biografic-imaginație, viață-scenariu, trebuie să fie esențial o operă clară, ca o demonstrație matematică. Marel expert în acest fel de dezvăluire a echivocurilor artei este Borges, cu jocurile lui fantastice de oglinzi în care viața reflectată devine imagine și imaginea leasă pe partea cealaltă a oglinzii sub forma victii reale. La Ion Coja răsturnările acestea nu devin halucinante. Imaginația e mai metodică. Romanul, impecabil tehnic, n-are totuși destul inefabil (ultima pagină încearcă oarecum să suplinească, dar, vai, prea tirziu, lipsa poeziei). Este scris subtil de un om care-și cunoaște bine nu doar moserla, ci și limba, rece, mallfios, exact. Reprezintă o experiență foarte interesantă în proza noastră.

Nicolae Manolescu

Limba noastră

● **PRINTRE** lucrările de lingvistică realmente utile și valoroase, apărute în ultima vreme, se numără și **Istoria limbii române** elaborată de un întreg colectiv și publicată de Editura didactică și pedagogică (București, 1978). Meritul cel mai de seamă în apariția acestei noi istorii a limbii noastre revine profesoarei Florica Dimitrescu, principalul autor și coordonator al cărții de care ne ocupăm. În afară de **precizările preliminare** și de **considerațiile finale**, coordonatoarea lucrării a mai redactat amplit capitol consacrat **foneticii istorice** (p. 116-185) și cea mai mare parte din secțiunea **Morfosintaxă** (p. 196-286), valorificînd două dintre cărțile sale anterioare, citate la p. 6 a „Cuvîntului înainte” (scris tot de Florica Dimitrescu). O contribuție notabilă în elaborarea lucrării de față a avut, de asemenea, Viorica Pamfil, profesoară la Universitatea din Cluj, căreia îi datorăm prima parte a cărții (vezi p. 24-115), în care se discută probleme de o mare importanță, cum sînt: **formarea limbii și a poporului român, structura latinei populare** (din care provin idiomurile romanice actuale), **limba română comună, elementul autohton și influențele mai vechi exercitate asupra limbii noastre**. La redactarea celorlalte capitole au colaborat: Elena Barborică, Cristina Călarășu, Maria Cvasnii, Mihai Marta, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mirela Teodorescu și Elena Toma (toți de la Catedra de Istorie a limbii române din București). Paralel cu reconstituirea trecutului mai îndepărtat al limbii române și cu evoluția ei structurală, de-a lungul veacurilor, autorii au urmărit în mod special: demonstrarea originii latine a limbii noastre, conservarea caracterelor ei esențialmente roma-

O nouă istorie a limbii române

nice (în ciuda unor influențe suferite mai ales în domeniul vocabularului), precum și relevarea specificului sau individualității române în raport cu celelalte idiomuri neolatine. Acest specific este asigurat, printre altele, de existența, în limba română, a unor elemente lingvistice de origine geto-dacă, de extraordinară eterogenitate a lexicului românesc sub raport etimologic, de unele particularități ale sistemului fonologic precum și de cîteva caracteristici de ordin gramatical, cum sînt: formele de genitiv-dativ nearticulat la substantivul feminin; (**al**) **unei fete** etc., existența unor forme de vocativ atît la masculin, cit și la feminin (**frate, soro**), postpunerea articolului hotărît sau definit (**omul, casa** etc.), existența genului neutru și tendința de constituire a unui gen așa-zis personal, prezența, numai în română, a modului supin ori a infinitivului scurt de tipul **cînta** (refăcut din **cînta-re**) ș.a.m.d.

Deși procesul de îmbogățire și de modernizare a vocabularului românesc în ultimele secole nu este urmărit într-un capitol special, în lucrare se subliniază totuși că elementele romanice care s-au adăugat fondului latin moștenit sînt extraordinar de numeroase, reprezentînd „aproximativ două treimi din totalul cuvintelor limbii noastre” (p. 370). Este aproape sigur că o statistică riguroasă alcătuită ar corecta această afirmație și altele care se fac pe baza unei lucrări citate la aceeași pagină, însă nu incupe îndoielă că împrumuturile neologice la care ne referim aici au schimbat „fața” limbii române, modernizînd-o și intensificîndu-l caracterul latin pînă într-atît, încît, astăzi, ea seamănă mai mult decît oricînd cu „surorile” ei occidentale. Din

mulțimea observațiilor care ar mai putea fi făcute, notăm și cîteva de amănunt. Astfel, lat. pop. **codratus** (provenit din lat. clasic **quadratus**) n-avea cum să devină în românește chiar **codru** (v.p. 47), după cum nici lat. **levis** nu se putea transforma în **lăușor** (pentru care vezi p. 159). Rom. **moașă** nu derivă de la **mos**, ci acesta din urmă este un derivat regresiv de la cel dintîi, singurul comparabil cu alb. **moshë**, „vîrstă” (Pentru unele detalii, vezi vol. **Omagiul lui Alexandru Rosetti**, București, 1965, p. 387 și bibliografia citată acolo). Tot un derivat regresiv (din **nuc-ă**) este și subst. **nuc**, pe care nu-l putem explica în mod satisfăcător decît ca o creație internă a limbii române (lat. ***nucus** n-a existat), cum am arătat pe larg în **Probleme de etimologie** (București, 1968, p. 69-71). Pentru explicarea lui **strachină** nu trebuie să pornim de la adjectivul neogrecesc **ostrákinos**, ci de la subst. grec. biz. **ostrákina**, al cărui o inițial (simțit ca numeral sau articol nehotărît) a fost separat de rădăcină printr-o falsă tăietură numită **deglutinație** (la p. 120 se vorbește de **afereză**). Mai adăugăm că subst. **rege** nu poate fi moștenit din latină (cum se afirmă la p. 203), deoarece apare în limbă abia în secolul al XIX-lea. Mai înainte s-au folosit **crai** (pentru care există zeci de atestări în limba veche) și **rigă** de origine neogrecescă (**rigas**). Ultima observație se referă la derivatul „re-latinizare” (folosit la p. 341), care trebuie scris atît fără cratimă, cit și fără ghilimele. El este un termen care s-a impus deja în lingvistica românească, întrucît apare la foarte mulți cercetători și desemnează un proces extrem de complex, care nu a fost încă su-



ficient cercetat și nici nu coincide chiar perfect cu ceea ce Sextil Pușcariu a numit **reromanizarea limbii române**. Renunțînd la alte observații, subliniem încă o dată valoarea generală și utilitatea indiscutabilă a lucrării îndecosebi pentru studenți, pentru profesorii de „Limba română” și pentru toți cei care doresc să se informeze rapid și, în general, cu mult folos într-un domeniu pe cît de important și de interesant, pe atît de vast și de complicat.

Theodor Hristea

„Elogiul recitirii“

EXISTĂ ceva palpitant și dramatic în noua carte*, altfel, ca întotdeauna sobră, la obiect, lucidă, a profesorului Silviu Iosifescu, ceva care ne permite să o parcurgem, în unele din paginile ei, cu un interes mai viu, crescând peste nivelul la care ne solicită de obicei o lectură științifică pură, ca pe o naratiune, ca pe un roman. Nu de vreo intenție de literaturizare a criticii poate fi vorba însă în cazul de față. „Epica“ acestei lucrări solide, serioase, decurge firesc din chiar tema pe care autorul și-a propus să o abordeze. **Reîntîlniri cu France și Shaw** este o carte despre peripețiile receptării operei literare, despre poezia și destinul scriitorului. Posteritatea adeseori frământată, destin de nu puțin ori neliniștit, patetic, peripeții uneori rombolesce.

Primele două secțiuni, cele mai ample, ale volumului, sînt consacrate lui Anatole France și Shaw, scriitori care au cunoscut „cea mai spectaculoasă formă a celebrității și se află astăzi într-o relativă penumbră“: „Ani de purgatoriu se prelungește“ pentru amîndoi. Din perspectiva acestor simple dar exacte constatări, „reîntîlnirile“ cu France și Shaw, atît de citite și de citate și la noi în urmă cu 20 de ani, sînt triste. Silviu Iosifescu își propune însă să stabilească, fără sentimentalism, cauzele „refluxului“, ale „dezacordului“. Va proceda, în acest scop, deși își declină în repetate rânduri orice ambiții monografice, la o caracterizare substanțială, rotundă, a operelor celor doi scriitori. Și unul și celălalt, în contrast cu „formele negatice din secolul nostru“, care „renunță treptat la ris“ (iată o primă explicație a „refluxului“), „au refuzat să conceapă exerciții critice în afara „comunicării“. Ca și cutare personaj al său, France e „lucid și potolit“, „egal solicitat de senzorialitate, de senzualitate și de reflecție. Fraza lui nu e făcută să comunice pasiunea și tensiunea, pe care le percepe de la distanță și le refractă, le interpretează mai curînd decît le trăiește“. „Interpretarea lumii rămîne clară, cu distanță critică mereu conservată“. Se insistă mult asupra a ceea ce autorul numește „dubla perspectivă“: „Dubla perspectivă, de departe și de aproape, din Sirius și de pe

*) Silviu Iosifescu, **Reîntîlniri cu France și Shaw**, Editura Eminescu, 1978.

Pămînt, dă ironiei franciene structura și accentele particulare. Una din formulele franciene, care revin în diferite intruchipări (cea mai cunoscută este tot în **Le Jardin d'Epicure**), cere să dăm oamenilor drept judecători ironia și mila, ultimul termen avînd, mai ales, sens de simpatie, înțelegere și asumare“. Caracterizări globale sintetizează admirabil complexitatea unei opere și a unei personalități: „La maturitate France a ajuns să echilibreze senzorialitatea cu capacitatea de a observa omul, societatea și istoria și cu aceea de a medita asupra lor în vulturi largi.“ Despre Shaw ni se spune că s-a obișnuit „să-și irite spectatori și cititori, eventual să-i seducă prin capacitatea de a atîta“. Formula G.B.S., „devenită progresiv sinonimă cu cerebralitatea și uscăciunea, îl ignorează pe Shaw poetul, care se lîvea totuși de la începuturi și se păstrase în penumbră, cu o timiditate contrastînd cu aroganța simulată. Îl ignorează și pe creatorul de mituri.“ Se relevă și riscurile legate de un stil repede devenit celebru: transformarea nonconformismului în „bizierie acceptată, în pitoresc cultural“, „instituționalizarea“ lui. Foarte interesante sînt apoi observațiile referitoare la rolul discursului ca factor tehnic nou în dramaturgia lui Shaw sau cele cu privire la „cotitura bufă“ ca procedeu care „înfîrmă conceptul de personaj rotund și previzibil“. În cazul lui France, „principala sursă a dezacordului e aparenta calmă. Neliniștile, întrebările fără răspuns imediat și simplu nu lipsesc — nu pot lipsi decît la mediocri —, dar sînt dominate, se cer, de cele mai multe ori, citite printre rînduri“. Cu excepții notabile — Th. Mann sau Marguerite Yourcenar —, stilurile contemporaneității, orale sau scriptice, refuză să mimeze măcar calmul, respiră tensiune și anxietate, patos sau sarcasm. „Gradul zero“ al stilului, în diferitele lui variante contemporane, este o mască transparentă. Anxietatea răzbate prin neutralitatea enunțului...“ În ce-l privește pe Shaw, criticismul lui scandalos poate părea inocent în raport cu „duritatea și amploarea atotnălmăitoare a negațiilor contemporane“. Desigur, aspectele realmente caduce ale operelor celor doi scriitori nu sînt trecute cu vederea de către autorul lucrării la care ne referim, dar dincolo de ele, ca și dincolo de dezacordurile obiective, rezultate din noile condiții de receptare a lite-

raturii, vina pentru cazurile de cădere în uitare este atribuită în principal modei, snobismului, contactelor superficiale, grăbite, unice cu textele sau pur și simplu ignorării acestora. Soluția propusă e reînnoirea la „intimitate a textelor“, capabile să ofere cercetătorului (lectorului atent) surprinzătoare dovezi de modernitate. Scrierile lui France, de pildă, arată Silviu Iosifescu ne pot pune la dispoziție suficiente argumente pentru a putea vorbi, dacă nu de influențe, cel puțin de o relație France — Thomas Mann (sustinută de „ingenuitatea naratorilor“ din **La Rotisserie de la Reine Pédauque** și din **Doctorul Faustus**) sau France — Proust: „În A la recherche du temps perdu, France e prezent ca o sursă posibilă pentru figura lui Bergotte. A fost și o sursă de formare, are și ecouri stilistice. În dualitatea constituită din raționalitate, pe de o parte, și intuiție, obsesia durată, pe de alta, textul lui Proust s-a nutrit din distanțarea, din generalizarea moralistă și din ironia franciană. Modernă e la France, care „nu are iluzia de a pătrunde în esența plăsmurilor sale“, și construcția personajului, rareori „rotund, total inteligibil“: asupra lui „Luminile cad mereu altfel“. Concluzia firească a studiilor despre France și Shaw e că mesajul acestor scriitori poate fi uneori „datat, dar nu învechit“. A-l refuza sau ignora nu poate fi în folosul nostru, oricît de moderni ne-am considera: „Distanțarea și ironia franciană sînt indispensabile în planul gîndirii și artei ca o contrapondere pentru vocile neliniștii și pentru dominarea elipsei, umbrelor, dezarticulării limbajului. E profund dăunător pentru om să respingă sau să pună în prelungită paranteză gîndirea critică, darul lui Lucifer. De aici **Elogiul recitirii**, micul eseu ascat cum nu se poate mai nimerit „în loc de prefață“ în fruntea unui volum de fructuoase „reîntîlniri“.

După scriitorii intrați în umbră (pe lingă France și Shaw mai sînt amintiți D. H. Lawrence, Camus și Sartre), a treia secțiune a volumului, intitulată **Maree**, face referiri la autorii „deshumați“. Moda redescoperirilor și a reinterpretărilor nu trebuie confundată cu inițiativele de repunere în drepturi, cu merituasele acțiuni de justiție tardivă. Autorul cercetează raporturile dintre operă și posteritate, caracterul activ al acestora din

urmă și polifonia celei dintîi, problema libertății și limitelor interpretării textelor, „clasicizarea“ ca formă a durabilității literaturii. Întreagă această ultimă parte a cărții este foarte vie, reușind să sugereze o viață a cărților în timp plină de mișcare, complexitatea dinamicii creației-receptare.

În legătură cu critica lui Silviu Iosifescu, se poate vorbi (pentru a cita titlul unei lucrări anterioare) de „mobilitatea privirii“, de capacitatea ei de a fi în mai multe locuri deodată. Nu numai în sensul că autorul face totodată estetică, eseistică, istorie și critică literară. Ci și în acela, de pildă, că ocupîndu-se de o temă de literatură universală sau de un aspect ce ține de sociologia succesului, el rămîne legat printr-o întreagă rețea de fire de actualitate și de fenomenul românesc. Considerațiile (din studiul despre France) referitoare la proza istorică sau cele (din studiul despre Shaw) cu privire la teatrul cu teză pot interesa și pe scriitorii și criticii noștri de azi. Spirit lucid, iubitor de claritate și precizie, știind a fi la nevoie și caustic, Silviu Iosifescu aplică o atenție de cenzor asupra a tot ce este confuz și excesiv în terminologia și atitudinea critică. „Reîntîlnirile“ sale de azi constituie de aceea și o carte despre prejudecăți, mode, snobisme, denunțate oriunde s-ar manifesta, la Paris, unde „o cronicărită folosește complicate parafraze pentru a evita termenul, pentru ea înacceptabil, de „personaj“ și, pînă la urmă, recurge pudic la „obiectul literar“, sau în jurul nostru, unde impresionismul mai este judecat de către unii exclusiv prin prisma programului său și unde criticii se hazardază în interpretări arbitrare. Savuroasă e cu deosebire la Silviu Iosifescu, unul din criticii noștri cel mai informat, reacția față de prețiozitate, ironia adresată acelora cărora le place să facă paradă de erudiția lor. Vorbînd de exemplu într-un loc de „mesaje“, autorul ține să precizeze, cu tlc, că folosește termenul „nu în sensul lui Jakobson și al semioticii, ci în cel curent și banal“.

Valeriu Cristea

În căutarea linii de aur

NU fără inegalități — s-o spunem în capul locului — este **Noaptea griului nou***, carte cu poeme semnate de Nicolae Dan Frunteletă; autorul se mai caută încă, tatonînd un teritoriu distinct, așteptînd cu înfrigurare semnul revelației, după care tinjese toți creatorii: „Niciodată mai puternic / și atît de fericit / niciodată mai aproape / de naștere și de moarte / decît în clipa aceea de dar / cînd trece sunetul prin visul meu / ca un soare vechi / purtat de douăsprezece lebede“ (**Clipa**). Clipa noastră cea mai înaltă nu poate fi, bineînțeles, decît aceea a împlinirii, a trezirii acestui sentiment profund uman, cînd simțim tentații să-i spunem, împreună cu Faust: „Rămii, că ești atît de frumoasă!“ Străfulgerarea tinărului poet, să recunoaștem, este demnă de reținut.

De fapt, una din ipostazele care par să-l convină lui Nicolae Dan Frunteletă, cel mai mult, ar putea fi aceea de cîntăreț al dragostei de țară, de mealeag străbun, exprimată fără infloritură, așa cum desigur patria însăși își iubește fiii — sobru, ocînd inutile exaltări și vorbele alese, iubindu-i pur și simplu, deplin, cu adevărat. Dragostea de țară — și de poporul tău, un sentiment cînd pentru pămînt, cînd pentru oamenii lui, surprins, iarăși, memorabil de autor, în **Casa**, poem din care desprindem: „Și n-am voit altunde, și n-am voit altcum / să ne-nvelim cu cerul, să credem în cîmpie, / Sîm toți, un neam de doruri, un neam de ziditori / întemeindu-ne în veșnicie“.

Pe același tărîm, al poeziei de țară — în linia tradiției noastre lirice a genului, îndeosebi ardelenesti, care deplină înstrăinarea de vatra părintească, ne aflăm în **Răspuns mamei** — la prima impresie. La prima impresie numai, fiindcă aici își face loc angoasa, stare de suflare ca a potopit veacul, lumea contemporană. De după această dezabuzare, însă, ne cheamă totuși, neînterupt și fără izbăvire universul originar, rural pentru atîția creatori de la noi, al copilăriei, adolescenței, simplității, al liniștii de odinioară dintr-o lume ce nu apucase a se stiliza și sofistică prea de tot: „Nu mă che-

ma-n scrisori să vin acasă / Răspunsurile mele adesea te-au mințit, / Trăiesc prea repede și prea departe / Și locuiesc pe-o lamă de cuțit.“

Cartea este, în genere, dominată de o nostalgie a trecutului, de un fel de „paseism“, raportat la imaginea satului românesc de altădată, așa cum ne-o încheaseră cunoscute și uneori chiar strălucite nume de autori, printre care și Octavian Goga. Desigur, nu în aceleași accente prozodice, ci în ținută de poem în proză de astă dată, sau, dacă vrei, de proză poetică: „satul, după o perdea de ani / cu semnele uitate și grădinite / satul strîgînd din plasele verii / după toți citiți au fost și nu sînt / după toți citiți nu sînt și vor fi — / satul cu apa și rădăcinile...“ (**Satul cu apa și rădăcinile**).

Același univers rural și aceeași vîrstă a neuitării, aceleași iluzii de altcîndva, „verificate“ în timp — odată cu năruirea timpului (**Chiromanție**). Și alte, și alte colaje întregesc culorile știute, miresmele gleei, rosturile, imaginea de stampă a oămîntului cald, bun, roditor și reconfortant, o lume bucolică, aproape fantezistă, în care visele se împlineau. Dintre astfel de acorduri, parcă în afara timpului, aș aminti un **Septembrie**, pentru paleta de culori de aici: „...și totul e ca o nuntă de țară / bucurie cernută cu vis / septembrie, dar al cîmpiei / pentru inima noastră trimis // septembrie, goană a frunzelor...“ Precum și un **Pastel**, care vrea să semnifice că înțelegerea din acest dulce cîmînat nu poate conduce decît, negreșit, la înstrăinare de sine, fiind, altfel spus, o ieșire din miracol: „Dorm în iarbă, la marginea satului / Visele albe, visele mele / Dorm ca un cal amețit de fugă și dragoste / Cu botul în grăunte de stele...“

În special sînt însă de reținut **Întîia noapte de iarnă** — remarcabilă pentru prospețimea imaginilor, ingeniozitatea asociațiilor, aerul de înțelepciune folclorică, implicații magice prefirare abia. Frumoașă, aș zice incantătoare chiar, **Prima seară de primăvară**, din care se degajă un tonifiant sentiment de eliberare, ca și de zări largi, de fragilitate a lumii, de viață trezindu-se în lumina crescînd și limpezindu-se meru, a primăverii. Stare ce invadează ochii, inima, ființa noastră întreagă. Un șir de stihuri cu har, cu adevărat inspirate, care — ca un miracol, se ivesc

spre a justifica întreaga carte, cum ar fi: „Sub acest cer de primăvară / fragilă mantie-a îndrăgostiților, / pămîntul se vindecă prin iarbă — / avem atîta ger de uitat / că lumea se face prea mică / precum răsufierea unui copil trist. / O, străzile drumurile / între două nopți însingurate / umbra mea călătorînd / într-o lună albă de flori / peste prima seară-a primăverii“. Demnă de atenție este și **Noaptea bătrinelor cartiere** (poezie închinată regretatului Miron Radu Paraschivescu), pentru ambianța de cîntec de lume de aici. Apoi **Romantica**, un poem de asemenea în nota **Cîntecelor țigănești** — care mă convinge că, de fapt, vocația lirică a lui Nicolae Dan Frunteletă este spectacolul ușor burlesc, în subliniate accente de cîntec de lume: „Ai, / Și să fi avut parte de-o noapte întreagă / Și de doi cai / Oricît de puțină pădure în lună / La capăt, un colț de castel neguros / În care să fie legată, uitată / Printesa nebună. // Ai, / Dar poate-l prea mult de-as fi vrut / Și

încă doi cai / Unul alb, luminat și rotat / Unul mohorit, cu friu de argint / Să le fiu stăpîn, să le fiu dusman / Cu friu-nnodat, cu biciul de fum / De toate să am, dar să n-am nici un drum / Să umblu prin lume pribeag și frumos / De toate să am, să n-am nici un drum / Ai, / Cînd palid cobor la curtea de vis / Să fie tîrziu, să fie închis / Să merg mai departe și mai / Pe-o noapte de cai“. De asemenea, **Licitație de vise**, **Elegie** — pentru circumscrisi de cînd înfrînat sub zarea coborînd în noi. Și: **Să zicem că nu-i toamnă** — poezie matură, un fel de **Jocul de-a vacanța**, joc cu virstele înteroare.

Hristu Cîndroveanu

Calendar

- 13.IV.1920 — s-a născut Gh. Bulgar.
- 13.IV.1934 — a murit Constanța Hodoș (n. 1860).
- 13.IV.1936 — s-a născut Nicolae Velea.
- 13.IV.1974 — a murit Iosif Moruțan (n. 1917).
- 14.IV.1884 — a apărut la Sibiu „Tribuna“, sub conducerea lui Ioan Slavici.
- 14.IV.1890 — s-a născut Iosif H. Andronic.
- 14.IV.1924 — s-a născut George Munteanu.
- 14.IV.1929 — s-a născut Octav Pănuș (n. 1975).
- 14.IV.1935 — a murit Panalt Istrati (n. 1884).
- 15.IV.1879 — s-a născut Theodor Capidan (n. 1935).
- 15.IV.1904 — a apărut revista „Lînia dreaptă“, editată de Tudor Arghezi și V. Demetrius.

- 15.IV.1927 — s-a născut Petre Luscalov.
- 15.IV.1929 — s-a născut Huszar Sandor.
- 16.IV.1879 — s-a născut Gala Galaction (n. 1961).
- 17.IV.1869 — s-a născut Ion Popovici-Bănățeanul (n. 1893).
- 17.IV. (30.IV, st. n.) 1895 — s-a născut Ion Vinea (n. 1964).
- 17.IV.1935 — s-a născut George Bălăță.
- 17.IV.1945 — a murit Ion Pillat (n. 1891).
- 18.IV.1916 — s-a născut Magda Isanov (n. 1944).
- 18.IV.1954 — a apărut primul număr al „Gazetei literare“, director Zaharia Stancu.
- 18.IV.1971 — a murit Marin Sîrbulescu (n. 1921).
- 19.IV.1847 — s-a născut Calistrat Hogaș (n. 1917).
- 19.IV.1918 — a apărut pînă la 7.V.1921, apoi între martie 1926 — iunie 1927, „Sburătorul“ (între 17.IX.1921 — 22.XII.1922, „Sburătorul literar“), director, E. Lovinescu.

*) Nicolae Dan Frunteletă, **Noaptea griului nou**, Editura Cartea Românească, 1978.

Umoresca lui Bajor Andor

BAJOR ANDOR reprezintă condiția umoristului în ceea ce are ca mai ambiguu. Specialitate restrictivă (precum aceea a clownului care face să ridă galeria) și lipsă de specialitate, generalitate a expresiei (precum aceea a mimului sau pantomimului care își îngăduie să „imite” condiția umană în imposibila ei totalitate). Gen aparent minor și spațiu aproape fără limite sau ale cărei limite coincid cu cele ale literaturii, umoresca umoristului adevărat are ca obiect, în egală măsură, fleacurile și universul văzutei și nevăzutei toate. Umoristul autentic pendulează în mod necesar între aceste extreme și nu le neglijează pe nici una. Căci, în viziunea lui, fleacul și cosmosul sau, ca să vorbim mai „filosofic”, neantul și absolutul coincid într-un sens, sint intervertibile. Bajor Andor este un asemenea umorist autentic.

Firește, la începuturile itinerarului său în literatură (prima sa culegere de satire, caricaturi și texte umoristice, *Covrigul rotund, Kerek perec*, a apărut în 1955) el se ferea în egală măsură de fleac și de univers. Îl interesau faptele „serioase”, de statura omului în societate, instituții, moravuri, scheme, formalisme birocratice, eroi pozitivi și mai ales negativi. Desigur, toate aceste teme și motive onorabile nu dispar nici din satiricon-ul care, pe neașteptate, se alcătuieste în volumele sale ulterioare. Dar umorismul — ca să folosim acest termen al lui Pirandello — își găsește tot mai mult, în prozele lui Bajor Andor care apar în cursul ultimelor două decenii, propria-i materie imaginară, adăvându-se proorilor categorii. Satira, foarte direct referențială la înecut, își pierde din acuitatea „țâșului”, din precizia monotonă a adresei. Caricatura schematică devine ea însăși mai puțin schematică și o artă mai suplă a umorului descoperă risu-plinsul. O nouă culegere în versurile românească, de schite și nuvele ale lui Bajor Andor, *Marele coordonator*, dezvăluie polivalența umorismului în creația acestui scriitor ajuns la deplina maturitate a talentului său.

Duhul negator al parodiei îl posedă pe acest scriitor. Parodia implică, însă, nu numai reducere contrastantă ci și o adevărată. Ca și Karinyth Frigyes, cunoscutul

umorist maghiar din perioada interbelică, de care a fost apropiat adeseori, care i-a fost într-adevăr unul din maestri, dar de care, pe măsură ce devine conștient de sine, arta sa se distanțează. Bajor a practicat cu ingenioase reușite meșteșugul dedicat al pastșei, caricaturale sau parodice. Exerciții de digitație stilistică, s-ar putea spune. În orice caz pastșa este un caz tipic de parodie prin adaptare și contrast. Dar ea mai înseamnă și o aplecare ironic-umoristică asupra actului însuși al creației literare. Or, umoristul Bajor se întoarce în unele schițe ale sale asupra actului însuși al creației și asupra distorsiunilor sale posibile. Firește, într-un text precum *Scrisorile lui Filip Schemă în legătură cu problema îmbunătățirii muncii literare*, nu creatorul ci paraziții muncii literare sint cel parodiati. Scrisorile lui Filip Schemă către Homer, ziarist din Arad, Shakespeare din Cluj și Balzac din Sfinț Gheorghe, epistole în care se atacă teribilismele și avangardismele, superstițiile și „condamnabila atitudine manifestată... față de problemele administrative”, popularizarea fieurii unui capitalist bătrîn, gravele erori ale sus-zisilor autori sint reprezentări caricaturale ale abuzurilor judecății administrative, schematice, a operei literare. În *Amintiri despre François Villon*, perspectiva umoristului e mai subtilă în proiectia comică a pateticeii condiții a poetului. Parodia are, anunță aici esența sa, aceea a unui lirism întors pe dos.

O bună parte din schițele și povestirile lui Bajor Andor aparținând sferei mai largi a parodiei, urmărește caricatural modul în care existența în lucruri coboară în limbă. „Coborîrea” aceasta presupune uneori reducerea la absurd, alteori, deriziunea limbajului steril, golit de substanțe, al clișeeilor, iar alteori, în sfîrșit, revelarea unor incongruențe logice, naturale sau sociale. Caricatura, portretul șarjat este o specie predilectă a scriitorului. Mici anecdote sint construite anume pentru a înfățișa cite un asemenea „caracter”. Oliver, tinărul palid și cu ochi înflăcărați din Pîrîpoci, e gînditor și poet. El țese duminica după-amiază pe

promenadă „cu suferința sa universală sub braț”. Amorul său pentru Susana se exprimă — în van spre ghinionul lui — în cuvintele lui Goethe. E adevărat, cuvintele din epistola finală a lui Werther către Charlotte, pe care le copiază, sint ale unei manicuriste dintr-un roman în fascicule cu care bibliotecarul completează cartea lui Goethe din care sîrșitul se pierduse (*Școala sentimentelor*). În *Eclipsa de soare din strada Biblicii*, cetățeanul Rogojin Fülöp, responsabilul străzii, organizează atît de bine acțiunea culturală a participării la eclipsa de soare incît mica lume a străzii sale o vede cu o zi înainte ca ea să aibă loc. Entuziaști nepricepuți sau pasionați stingaci, fauna figurilor caricaturale ale lui Bajor Andor include mai degrabă victimele unor puteri mai mari decît ele, ale unor elanuri în fond generoase dar neantizate, prăbușite în ridicol. Tipul acesta amintește uneori masca trist-ridicolă a clownului, a unui Charlot sfîșiat între propriile elanuri și neputințe.

ACEST om, de care scriitorul are o secretă dar sensibilă milă, este în multe povestiri ale sale confruntat cu rigiditățile mortificatoare ale Mecanismului. Om și instituție, umorismul lui Bajor găsește multiple surse în această conjuncție. Ca un alt Sisif ori o Danaidă, „Rezeda Jenő, supraveghetor de poluare” într-o uzină își împinge butoiul în care trebuie să măsoare praful depus respins cu brutalitate și sub cele mai diverse subterfugii de oamenii uzinei (*Butoalele lui Rezeda Jenő*). Un „semitoreador” angajat la abator, un tinăr angajat spre fericirea tatălui la căminul de zi unde „îndeplinește o funcție înaltă”, un șef care ordonă ca nimeni în instituția sa să nu vizeze „pe bază freudiană”, ci numai „pe baza conducătorului instituției”, ca și altele altele ipostaze ale condiției omului-in-instituție ne prezintă, de fapt, chipul poetului umorist care ride de lacrimile sale goale. Nimic din acest sentiment de superioritate al ironiei romantice. Nimic din ifosele rațiunii batjocritoare în aceste texte — în care deriziunea implică întotdeauna o participare simpatetică.



Chiar și atunci cînd grotescul situației se folosește de figura stilistică a amplificării, cînd risul tinde să devină enorm, arta surisului în semitonuri a lui Bajor își păstrează nuanțele melancolic-elegiace. Astfel, de pildă, într-o soție ca *Transformarea lui Huba* (amintind o povestire a lui Șalom Alchem în care mijlociile de căsătorie descoperă, în cele din urmă, că cei doi pe care i-au împreunat sint ambii băieți), funcționarul Huba este ales „secretar” a comisiei de femei din întreprindere. O fantazie grotescă ce operează în asemenea texte primește infuzia unei melancolii ce derivă dintr-o mai adîncă, mai depărtată înrîdire a umorului cu tragicul.

În textele mai noi ale lui Bajor Andor își fac loc ceea ce am putea numi un fel de glume semiotice. Atenția povestitorului se îndreaptă tot mai mult spre o lume a semnelor și nu a lucrurilor. Semnificanțul și mai puțin semnificatul este în cauză în asemenea narațiuni. O filosofie originală a umorului se profilează în asemenea texte ale umoristului. De altfel, peste tot în scrierile sale comicul semnelor incongruente este prezent. „Toacă cînd am vrut să intru pe ușa batantă pe care scria «Intrare», a ieșit cineva și m-a îmbrîncit înăuntru prină lesire”. Spirituala *Meditație asupra inscripțiilor de avertizare* începe cu această frază, cu acest prim gag semiotic dintr-o serie mai mare derutantă pentru pasionatul cititor de inscripții și suflet naiv care e eroul schiței. Tot astfel „informările” unui „diplomat vizigolez” nu sint doar satira unor asemenea rapoarte deșarte, nici numai caricatura unei existențe pur formale ci și acea coborîre a umorului din lucruri în limbă care îl obsedază pe acest rafinat poet al umorului. Obsesie fecundă pe care o demonstrează întreaga sa operă.

Nicolae Balotă

Fără senzațional

APARUT în 1968, într-o perioadă cînd interesul critic și, deopotrivă, cel creator se îndreptau aproape exclusiv către proza de mari dimensiuni, preocupată să înfățișeze, cu mijloace diferite dar într-un spirit unitar, frământările sociale și politice de după război, orientate de ordin precumpănitor moral, dar cu atît mai susținută cu cît avea și sensul unei recuperări grăbite și polemice a unui teritoriu problematic fie evitat pînă atunci, fie fals prezentat, volumul de debut (*Robert Calul*, E.P.L., col. „Luceafărul”) al lui Dumitru Dinulescu era una dintre cărțile care, de fapt, încheiau un moment, unul dintre cele mai importante ale epocii postbelice: momentul unei generale prîmîeniri a literaturii.

În proză, acest proces, desfășurat de altfel într-un ritm accelerat, luase forma unei triple preferințe: pentru speciile de mici dimensiuni (schițe, povestiri, nuvele), pentru universul cotidian și pentru tineri. Niciodată pînă acum nu se scriesese în literatura română atît de mult și atît de insistent, atît de variat și cu atîta prospețime despre această vîrstă. Precoc sau prelungită, afectată sau asumată, văzută ca dimensiune spirituală sau ca simplă condiție biologică, adolescența reprezintă, la jumătatea deceniului '60-'70, o lume a tuturor posibilităților și libertăților prozei. Odată cu tinerii, pîtrunde în literatură și mediul citadin; mai precis, o nouă înțelegere a lui, căci nu mai e văzut din afară, ca spațiu terifiant sau ca laborator pedagogic, ci din interior — fiind o realitate familiară, descompusă și asimilată pînă la a nu mai fi resimțită decît ca un cadru de viață perfect normal. Mobilitatea structurilor și a procedurilor epice este, apoi, extraordinară, schița și povestirea, considerate prin tradiție drept specii de o mare rigiditate, trec printr-o veritabilă regenerare și ajung să solicite inventivitatea constructivă într-o măsură încă neatinată de atunci. Cartea lui Dumitru Dinulescu era mai mult rezultatul acestei evoluții decît o ilustra; fanteziste, sincopate, ironice din neînștiinț și pîrînd aiurite (N. Manolescu vorbea de o ușoară extravaganță) cînd nu erau decît sufocate de căutare („Prostii, numai și numai prostii. Trebuia povestea cea mai naturală din lume și nu oblong, aleatoriu... În toată povestea asta n-aveam încredere, nu era nimic sigur și poate nimic adevărat. Dar... știam că era timpul, că asta trebuia făcut, chiar dacă... dar... dar...”, nu, nu, asta era de făcut, eram dator, să cred, să știu, să văd...), schițele și povestirile lui traduceau o stare de spirit și un efort literar.

Ce a urmat, se știe. Romanul a confiscat atenția tuturor; s-a redescoperit plăcerea ciclurilor și a cronicii, au fost zugrăvite mari pinze epice alcătuite o adevărată

galerie Tretiakov; personajele au redevenit mature (uneori în ciuda vîrstei), serioase, importante, chiar impozante, reprezentînd, rezolvînd sau numai punîndu-și probleme de o bine meargă gravitate, trecînd prin grele încercări care nu făceau altceva decît să le verifice și să le confirme proporțiile ciclopice; s-a reluat vechea opoziție abstractă dintre universul rural și cel urban; și dacă în proză s-a trăit mai puțin, în schimb s-a dezbătut mai mult.

Reîntrînd în actualitate, după unsprezece ani, cu un nou volum (*), Dumitru Dinulescu își continuă sub toate aspectele cartea de debut, dar fără să fi rămas indiferent la evoluția ulterioară a prozelor românești. Remarcabilă, această consecvență înțîneste însă preocuparea mai recentă pentru „biografii comune” și pentru „fapturi neînsemnate” a unor alți autori care, se poate presupune, vîd în tratarea cu precădere a evenimentelor senzaționale și în interesul pentru destine excepționale o modalitate de escamotare a realității și, în consecință, le refuză sau le acordă un rol periferic (Mihai Sin, Eugen Uricaru, Alexandru Papilian, Nicolae Mateescu, Gabriela Adameșteanu, Mircea Săndulescu), cînd nu le privesc ironic (Ion Coja). Dacă însă aici este vorba mai ales de o atitudine, la Dumitru Dinulescu dominantă este starea, pînă într-atît incît prozele lui sint omogenizate prin prezența unui narator avînd aceeași condiție ca și celelalte personaje, fraterinizînd cu ele, trăind la fel, distingîndu-se doar printr-o „anume dibăcie literară”, aceea de a scrie povești despre sine și despre cel din jur, dar fără a se detașa prin această indeletnicire de nici unul. Naratorul (care, firește, nu trebuie confundat sau identificat cu... autorul!) are, și el, momente cînd e ridicol, stupid, nătărău, imbecil, asemenea celorlalți, și tocmai această nediferențiere contribuie în chip esențial la realizarea unei atmosfere puternic realiste, de o autenticitate netrăcută. În funcție de prezența acestui personaj, prozele din *Linda Belinda* pot fi împărțite în două categorii. Prima, cea mai bogat reprezentată, ar cuprinde schițele și povestirile care au un aspect de confesiune ironică, în același timp dezamăgită și încrezătoare, naivă și crudă, alcătuită din „fleacuri” de o importanță totuși capitală pentru existența naratorului și a celorlalte personaje, cum ar fi, de pildă, căutarea continuă a unei iubite și chiar a iubirii în general, văzută și mai ales trăită printr-un amestec de clișee romantice și detalii violente realiste; este o proză oarecum în felul

Supraviețuirilor lui Radu Cosăgu, dar fără detașarea prin inteligență de acolo, avînd mai degrabă o acceptare sentimentală, capabilă să reziste celei mai lucide analize, opunînd scepticismului candoarea, un pic, nu mult, cam cabotină, dar de o mare naturalitate, asemănătoare cu aceea, deopotrivă stingace și afectată, a lui Woody Allen din filmul *Annie Hall*. A doua categorie grupează cîteva texte de dimensiuni mai mari (*Acasă, Coana Veturia, Familia Atanasii*); aici, naratorul este absent sau, cel puțin, retras într-un rol de ascultător, fără însemnătate pentru intrigă, important totuși compozițional. Dumitru Dinulescu reia într-un chip original momentele și schițele lui Caragiale, făcînd o remarcabilă radiografie a imbecilității „normale”; gesturi, fapte, replici anodine, de o platitudine care le dă aparența celui mai deplin firesc sint înregistrate neutru, într-un sec stil de proces verbal dresat de un funcționar a cărui conștiințozitate rigidă se preface, și ea, într-un element epic, acumularea aceasta neavînd alt obiectiv decît expunerea spre o privire care la început este mirată și înveselită, apoi înfricoșată de perspectiva golului. Fiindcă în aceste povestiri, și mai cu seamă în *Familia Atanasii* (text antologic), scriitorul înregistrează mișcarea aparent vie a unor ființe vide, falsul dinamism și falsa vitalitate ale unui stereotip balet mecanic. Faptele sint, aici, abundente: căsătorii, decese, dure confruntări verbale și chiar fizice; dar nu au nici o semnificație. Importanța lor e nulă. Este o lume care nu trăiește, suplinind lipsa vieții prin agitație; o lume pur „evenimentială”, în care naratorul nu pătrunde, ci doar o observă, de departe, și o descrie folosînd tonul adecvat, al impersonalității de act administrativ: „Familia Atanasii era compusă din el: inginerul Atanasii, din ea Elena Atanasii, de profesieune dactilografă, și copilul Andrei, de 12 ani. Cristea veni acasă, obosit. Deschise ușa cu gesturile întipărite perfect în arcul reflex al deschiderii ușii, pomenindu-se-n antreu agățat repede-n cuier pardesiul și basca. Plecînd foarte devreme la serviciu, prefera să-și ia mercur pardesiul și chiar basca, fiindcă nu se știe niciodată. Cristea se născuse la Dimbeni, un sat de munte caracteristic, cu oi și case albe și maro. Acoperișurile erau roșii. Venise de mic la oraș, la o matusă, pe care o ținea un tinichigiu auto. Făcuse liceul, reușise la facultate și terminase cu brio, ieșînd diplomat în mașini-unelte. Apoi se-nsurase. Avea o locuință onorabilă, cu trei camere, baie, bucătărie, cămară și două closete”, etc.



O după-amiază din viața familiei Atanasii, o evocare a căsătoriei celor doi, apoi o încheiere în același stil de referat: „La vîrsta de cincizeci de ani Cristea făcu un infarct și muri. Băiatul, care avea acum douăzeci și doi de ani, era student la Politehnică. Andrei și Elena îl plînseser pe Cristea și-l îngropară. La 48 de ani Elena se ținea încă bine. Și după doi ani se mărită cu un coleg de serviciu. Andrei muri la douăzeci și șase de ani într-un accident de automobil. Nu mult după ce ieșise inginer se prăbușise cu un I.M.S. în prăpastie, undeva, în munții Oltenei, unde lucra pe un șantier. Elena îl plînsese și-l îngropă. La cincizeci și trei de ani rămase însărcinată. Soțul, care nu avea decît cincizeci și doi, stăruia să lase copilul. Și Elena-l născu. A fost o naștere grea și-a rămas de atunci bolnavă. La cincizeci și cinci de ani muri de cancer”. — existențe derizorii, înregistrate cu sobrietatea derizorie a unui document notarial. Contrastul dintre tonul acesta și cel din povestirile în care naratorul își descrie, cu o însuflețire de nimic alterată, măruntele evenimente ale vieții cotidiene, marchează distanța dintre existențele mecano-morfice și cele încă vii, posedînd energia interioară necesară trăirii normale a vieții, cum este acel Grigore Ion, „un băiat înalt, brun, solid, săgălnic și e tehnician”, care ducîndu-se „la mare” nu a avut „nici o aventură, așa cum v-ați așteptat probabil”, deși poate o voise, cu toate că „își iubea nevasta. Dar nu frenetic, nu extraordinar, o iubea simplu și caracteristic, o iubea ca pe un spațiu și ca pe un timp în care ești, pentru, că el și s-a dat și nu altul, așa cum ne iubim cu toții viața, indiferent dacă ne aduce bucurii sau necazuri, ea este spațiul și timpul care ni s-a dat și alt spațiu și alt timp noi nu cunoaștem, pentru că nici unul din noi nu este Einstein, sau măcar Kepler și cu atît mai puțin d'Annunzio”.

Carte a unui scriitor de acum matur, profund și stăpîn pe o dificilă artă, *Linda Belinda* este o apariție remarcabilă.

Mircea Iorgulescu

* Dumitru Dinulescu, *Linda Belinda*, Editura Cartea Românească, 1979.

IOAN PENESCU — o versiune modernă a mitului „Meșterul Manole

NECUNOSCUȚ decît ca o venerabilă figură a provinciei culturale, prin zelul pe care l-a depus ca „profesor public” la cea dintîi școală în limba românească la Brăila după 1832, ctitor al presei comerciale, tipograf și editor didactic, Ioan Penescu (1808?–1868) a rămas timp de un secol un refuzat al istoriei literaturii noastre. Aparținînd generației lui Vasile Cărlova și Grigore Alecsandrescu, numărîndu-se printre elevii lui Heliade Rădulescu, Eufrosin Poteca, Petrarhe Poenaru, acest vlăstar de boieroași hrănit din sufletul generator de energie al școlii și exemplului lui Gheorghe Lazăr a sfințit cu fapta sa locurile pe unde a trecut ca profesor și ca tipograf. Orator strălucit, deschis la nevoile culturale și de civilizație ale vremii, traducător de diferite manuale de morală, istorie, agricultură, editor de care nu au fost străine aparițiile volumelor lui Anton Pann, Grigore Alecsandrescu, N. Filimon, Iancu Văcărescu, C. Aricescu, inflăcăratul cărturar lăudat de Asachi, Bariț și Heliade Rădulescu, — Ioan Penescu, revenit la București după 1846, participă la revoluția de la 1848, fiind arestat împreună cu alți dascăli și prelați, cum va participa și la actul Unirii, făcînd parte din Comitetul Central al Unirii, la București, în 1857, apoi din deputația orașului trimisă la Iași să-l salute pe domnitorul Cuza. Profesor din rîndul ctitorilor secolului trecut, patriot de profunzime, ctitorul primului ziar comercial românesc — *Mercur* (1839–40), al primului ziar de emancipare a femeii — *Jurnal de dame sau Icoana română* (1841), spirit elevat de cultură, devotat ideii de progres pentru poporul său, hrănit pînă la patimă din dragostea pentru țărani, un luminător de conștiințe și un luminat de ideea regăsirii prin cultură, educație și civilizație a unui popor, Ioan Penescu nu și-a găsit locul în nici o galerie de istorie literară. Descoperirea în arhiva Millo de la Biblioteca Academiei a manuscrisului piesei *Fătu-haiducul*, iar în arhiva lui Iorgu Caragiali a unei a doua lucrări dramatice, *Meșteru Manole* este de natură să reconfigureze profilul acestui intelectual, dezvăluind efigia gravă a unei personalități literare. Cel care ceruse, împreună cu G.R. Bosușeanu, G. Costa-Foru și Al. Orăscu, în 1857, „reorganizarea Teatrului Național”, oferea teatrului o operă care să-l salveze din lunga criză a nașterii. Prima piesă, jucată la Cernăuți, de trupa Fany Tardini la 4/16 mai 1864, figurînd, deci, într-un repertoriu de onoare al teatrului, este *Fătu-haiducul*, comedie cu cîntece în două acte de d. I. Penescu. Manuscrisul autograf se află în fondul de manuscrise Matei Millo (Biblioteca Academiei Române, Mss. 1054).

Subintitulată, parcă ironic, comedie cu cîntece, adică *vodevil*, piesa lui Penescu este, în primul act, un clocot de ură anti-boierească și o pledoarie pentru emanciparea lumii rurale. Subiectul n-are nimic comun cu mărunțul teatru idilic și de divertisment. Pasaje întregi, socotite prea violente ca atitudine protestatară, au fost cenzurate pentru ca verbul lui Ioan Penescu să nu ia contact cu opinia publică. Piesa, prin verva dialogului și a manifestului politic deschis, n-are precedent și egal. Pare scrisă în tensiunea politică a curentului proțăranesc dinaintea primei reforme agrare de la 1864.

Ioan Penescu și-a numit eroul cu numele eroului basmelor și poveștilor populare: Făt-frumos este Fătu-haiducul. Personajele sînt țărani, șerbi și depredați de pămînturile lor, deoparte, iar de cealaltă, stăpînul, monstrul moral și cinic, prea puternicul boier Alecu, nesățios de cît are, jегmănitorul de rînd. Primul act este o confruntare socială patetică între boier și țărani, într-un proces ireconciliabil. Asemenea acuze nu se mai auziseră decît în Comisia proprietății la 1848 și în rostiturile țărănilor deputați în Divanul ad-hoc.

Fătu-haiducul era un memento pentru ce fusese și ce mai avea să fie încă. Ioan Penescu scria această piesă cu conflict social țărănesc, așa cum conștiința noastră nu-l știuse decît în pledoariile

dramaticului discurs al timpului ce unea pe Tudor Vladimirescu de Bălcescu, Cuza și Kogălniceanu.

DAR adevărata surpriză pentru istoria literaturii vine abia acum, la peste o sută de ani de cînd Ioan Penescu oferea trupei urmărită de nenoroc a lui Iorgu Caragiali-Drăguț, o piesă de teatru: *Meșteru Manole*, dramă legendară în patru acte și un prolog.

Piesa, jucată la sfîrșitul anului 1867 o dată, și a doua oară la începutul anului următor, a trecut neobservată. Cronicarii teatrali de la „Românul” o ignoră, o va ignora pînă și un fost membru al trupei, părtaș al calvarului ei și care mai mult ca sigur a și văzut-o: Eminescu. O „tragedie” sau „operă” proiectase și Ciocirdia prin 1837, despre *Manole arhitect român*. *Meșteru Manole* este o piesă cu mult peste baremul repertoriului curent. Mai mult ca sigur este că ea nu a plăcut și a rămas o relictă printre hîrtiile păstrate de la Iorgu Caragiali (Biblioteca Academiei Române, Mss. 2970). Variantele de la Biblioteca Teatrului Național din București sînt tardive și alterate. Adaosul pe coperta unei copii „de Pascaly” este un act de ignoranță din partea vreunui copist de pe la 1905). De unde și singura explicație că Ioan Penescu nu a fost înregistrat ca dramaturg de nici o cercetare specială pînă astăzi. Și totuși Ioan Penescu dădea teatrului românesc cea dintîi dramă mitică și istorică modernă, insolită pentru un public al vodevilurilor, al comediilor și farselor cu Chirițe și cu Birzo din perioada 1859–1866. Alte evocări istorice, precum *Curtea lui Neagoe Basarab* de V. A. Urechia, rămîn simple fantezii și fantazări idilice, naive și gratuite. Teatrul de inspirație folclorică, la această altitudine de concepție estetică, va fi un privilegiu al dramaturgiei vizate de Eminescu și realizate numai de Blaga.

Ioan Penescu compune o dramă vizionară, de concepție și de expresie moderne înaintea lui Eminescu. Era ultima, și opera sa de glorie. A porni de la balada populară *Meșteru Manole* în clădirea unei piese de teatru originale, a lîntui filonul dramatic al acestui mit folcloric, lucru la care nu s-a gîndit nimeni pînă la Blaga, lată o iluminare și o comprehensiune interioară demnă de oricare mare artist.

Balada *Meșteru Manole* se relevase public prin colecția lui Alecsandri din 1852.

Mai mult, însă, variante ale ei ar fi putut să-i fie cunoscute lui Ioan Penescu din anii 1832–1846, cînd se afla ca profesor la Brăila, locul de confluență al unei vechi tradiții folclorice pe care o va ilustra lăutarul Petrea Crețul Șolcanul prin colecția lui G. Dem. Teodorescu în 1885. Cum, însă, textele alese pentru „arii”, pauze lirice și muzicale în dramă —, au fost selectate numai din balada publicată de Alecsandri, e clar că modelul folcloric i-a fost acesta și nu altul. Ioan Penescu nu este însă un prelucrător de baladă. El punctează numai drama sa cu cîteva instantanee lirice, în partea finală a piesei. Pe acest mare intelectual îl interesează nu re-programatizarea în registrul discursului dramatic al baladei *Meșteru Manole*, ci regîndirea și re-proiectarea mitului folcloric. E un spirit plin de originalitate și de intuiții asupra mitului și interpretării lui moderne. Întîi, Ioan Penescu concepe realizarea unei drame pe fundamentul unui mit. Apoi, profesorul, cărturarul și tipograful de odinioară, care în preajma Unirii cerea, în numele unui comitet, reorganizarea Teatrului Național, are puterea să se rupă de repertoriul de rutină al epocii, realizînd o dramă de concepție.

Nimeni nu vorbise pînă la 1860 despre *Meșteru Manole*; notele lui Alecsandri, care urmează baladei, sînt de amator și nu însuflau nici o perspectivă. Mitul *Meșterului Manole* este un act al spiritualității culturii românești moderne. Alecsandri știa despre prezența motivului la „poetii poporului a Sirbiei”, dar totul intra în „superstițiile poporului în privirea zidurilor”. La el, domnitorul era Radu Negru Voevod. Pentru Ioan Penescu „doina” lui Alecsandri va fi doar un fragment al dramei sale. *Meșteru Manole*, opera lui Ioan Penescu, reface o lume-matrice a mitului. O lume a tradiției vii, a unei plasmă folclorice. Deschiderea primei scene sugerează, însă, cu totul altceva, la antipodul unei refigurări folclorice. Manole este un constructor-cugetător, un arhitect care trăiește neliniștea și temerea („un amestec de dorințe și temere”) că nu realizează opera. Discursul său de definire este al unui creator cu conștiința valorii sale:

„Aș vrea să înalț și să las urmașilor un monument al meșteșugului meu, și mă tem a nu fi prigonit de soartă și a-mi pierde numele ce-am cîștigat”.

Manole are deja reprezentată ideea de măreție perenă a operei de artă. Biruința ei se află în însăși credința sa de a realiza Opera: „...voi merge înainte, să-mi las

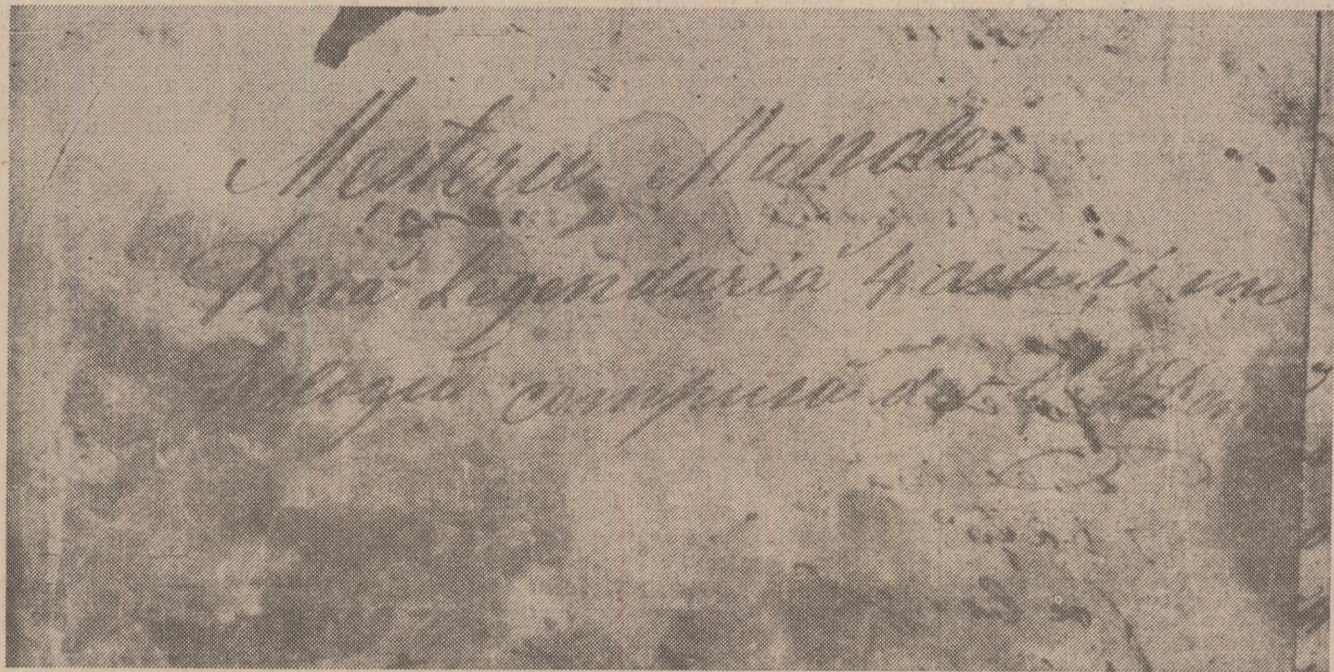
numele peste veacuri sau să mor, că ce este a trăi fără nume sau a muri fără slavă”.

Viziunea lui Ioan Penescu scoate din fabulația mitică un personaj nou, complex, cu atributele unei personalități creatoare. E un geniu nefericit, și ca om și ca artist. Ioan Penescu se detașează, de fapt, de balada publicată de Alecsandri, opunîndu-i o interpretare inedită. În reprezentarea sa, Manole este arhitect cu studii la Constantinopol — și, ce este mai neașteptat, Ioan Penescu îi face o biografie de artist european, trecut prin Egipt, Grecia și Italia. Cunoaște atît arta antică grecească, cît și pe cea romană, bizantină și a Renașterii. Născut în județul Dimbovița, Manole a învățat meseria la un meșter constructor pe nume Manole Bulgaru, deci un constructor venit din sudul Dunării. Murîndu-l părinții, tînărul îl însoțește pe meșterul său în Bulgaria, de unde va pleca să-și desăvîrșească cultura în marile centre ale arhitecturii.

De fapt, Ioan Penescu intuiește în fabulația sa dramatică un spațiu balcanic de desfășurare a mitului sacrificiului prin construcție, cum el va fi relevant abia în secolul nostru prin studiile lui D. Caracostea, Petre Caraman, Mircea Eliade. Meșterul nostru Manole a învățat meseria de la un meșter bulgar — din același spațiu tragic, deci, propice plămîuirii acestui mit, care venise să zidească în nordul Dunării, cum Manole plecase cu gîndul să construiască în sudul Dunării. Interferența aceasta teritorială și comunicația dintr-o parte într-alta sugerează iarăși circulația liberă a mitului și a motivelor literare, stimulîndu-se și compensîndu-se prin propria creație.

O altă idee-sugestie din biografia lui Manole este că, trecînd prin marile epoci ale arhitecturii și construcției monumentale ale lumii — Egipt, Grecia, Italia — Ioan Penescu a arătat că monumentul pe care îl înalță eroul său era o sinteză de artă arhitecturală europeană. Neînțeles de cei din sud și întîlnindu-l pe Neagoe la Constantinopol, cu ocazia vizitei de primire a domniei, Manole revine în țară pentru a realiza Minăstirea, monumentul absolut al timpului.

Meșterii săi zidari, lucrătorii de pe bînale sînt țigani, oameni, în concepție folclorică, purtători de nenoroc, cu înclinații spre reverie, dar și spre o realitate a superstițiilor. Ei apar pe rînd ca parteneri ai îngrijorării arhitectului Manole că nu va putea să desăvîrșească opera începută,



Pagină din manuscrisul 2970 (Biblioteca Academiei Române) cu indicarea autorului.

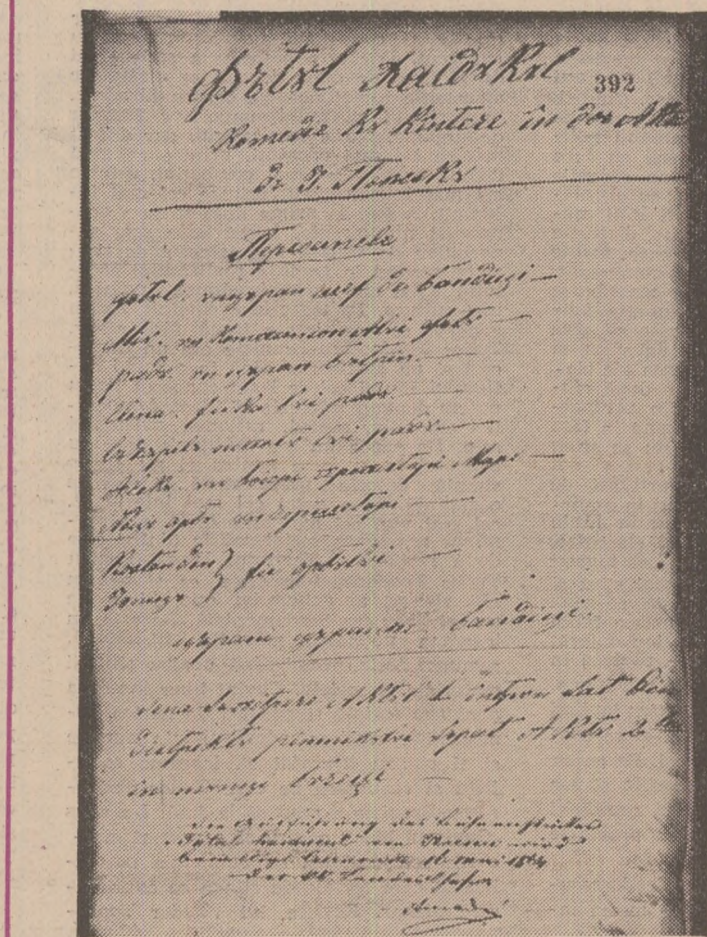
apoi se integrează într-o forță unitară a corului. Spre sfârșitul conflictului, corul de zidari rămâne singura prezență care comentează pe scenă suita dramei.

În piesă apare un personaj aparent mai și de conveniență de efect: țiganka Rada, cunoștință bună de-a zidarilor, o ghicitoare, făcătoare de farmece, dar care semnifică, într-o lume în care mitul este realitate, pe prevestitorul, orbul. Ea știe ce se va întâmpla, pentru că ea trăiește în lumea de duhuri rele, de fantasme și de intruchipări a geniului răului. Ea imploră spiritul infernului, cum Manole cheamă protecția spiritului benefic. Impotriiva Creației, se află Spiritul răului, al destrucției. Sugestiile de cultură dramatică germană sint evidente. Manole are împotriva sa ca adversar răul, dar are și pe domnitor. Luptătorul de la 1848, arestat apoi pentru adeziunea sa la revoluție și învinuit de a fi contagiat „de idei comuniste”, își reprezintă pe Neagoe ca pe un autocrat de țară. Deci și un conflict de personalități, între autocrație și democrația artei și a creatorului, între orgoliu și mindria personalității artistice. Dar Neagoe este și un Prințipe. El l-a adus pe Manole pentru a-și împodobi Curtea cu un geniu și monumentul este proba acestei încrederi. Manole vorbește despre Neagoe în limbajul elevat al artistului modern: „Măria-sa se află în entuziasmul de incurajare a artelor și d-aceea s-a arătat mulțumit de mine. Orice țară trebuie să aibă un început al luminii sale, și stăpînitorii cei buni se găsesc dator să-l dezvolte prin incurajarea celor ce-i pun bozele”.

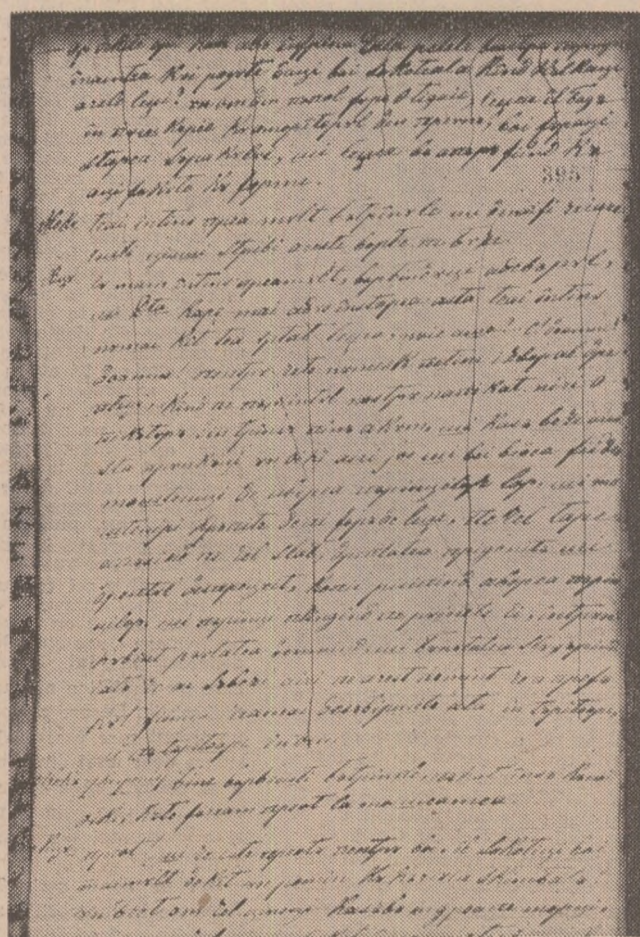
Manole este spiritul și elanul generator de operă și de frumos. Jurămîntul său laolaltă cu al zidarilor este de a depăși orice vicisitudine ca „trecînd cu toții peste toate greutățile să putem lăsa urmașilor un monument al artei noastre”.

IN TOTUL este indirect un prolog al proslăvirii Operei ce se va înălța. Dar Ioan Penescu știe arta dozării și armonizării conflictuale, cît și unde trebuie să toarne în fermentii dramei mitice puțină sau mai multă apă de colonie a melodramei, adică a dramei sentimentale. Manole nu se mintuie și nu este mintuit de iubirea sa pentru fiica adoptată în taină de Neagoe, Florica. Destinul său de nefericit și de condamnat îi întinde numai o dulce cale în dragostea pentru o fată desfrînată de adevărată sa mamă, vrăjitoarea Rada, țiganka, o fostă servitoare necinstită de stăpînul ei, ajuns ca un blestem pretendent al propriei sale fiice, acum devenită domnița Florica. Amîndoi, Florica în palat, Manole lingă zidurile care nu țin la povara cerului, tinjesc la un fel de libertate, de recîstigare de sine. Florica l-a descoperit pe Manole în poiană, în locul cel mai frumos. Intr-acolo pare a o fi chemat destinul. Aici are revelația minunii naturii și tot aici este locul de înălțare al bisericii, dar și locul unde se îndrăgostește de Manole.

Este semnificativă corelarea atîtor stări în acest unic episod pentru a vedea cîtă cultură teatrală și facultate artistică implică, în conceperea acestei drame, Ioan Penescu. E locul unic: al aspirației la desăvîrșire prin creație, la fericire prin dragoste, dar în același timp și locul de sacrificiu, de moarte, patul de nuntă și de îngropăciune. Fabulația, oricît de melodramatică ar fi ca efect scontat pe scenă și ca o podoabă de vestimentație a solidului trunchi mitic al dramei **Meșteru Manole**, nu degenerează în dramele. De fapt toată povestea sentimentală care se țese în jurul cuplului Manole-Florica este o invenție în spiritul mitului și pentru a da impresia de veridicitate a mitului. Nu se vorbește despre mit, ci ne situăm în lăuntrul său. Natura și lumea aparțin mitului cum aparțin lor înseși. Rada este alibiul sentimental, mediul acestei Ofeliei de Argeș; ea vrăjește, poate interveni în cursul evenimentelor, purtătoare de secrete, cea care face leacuri și dă leacuri, dar apoi ea este și dezlegătoarea misterului vieții Florichii. Ea îi spune Domniței că are un titlu și un rang de pomană, fiind găsită de cuplul domnesc ca un copil părăsit pe treptele bisericii. Urmează altă revelație: Rada ca mamă a Florichii, victimă a in justiției sociale, căci Ioan Penescu răbufnește cu un puternic accent democratic, antiboieresc. Lupta



Pagină de titlu a textului original al piesei „Fătu-haiducul”



Text cenzurat pentru conținutul său aprins de ideea luptei sociale.

este de a o salva pe Florica din palat, unde se ofilește, și de a reveni în bordeiul său, nu unde este mai bine, ci unde este mai multă libertate. În plus, planul de căsătorie pus la cale de Neagoe este o pură tranzație. Ginerile vizat este un boier „bătrîn desfrînat” — Matei Pirvulescu — cu care vrea să întărească partida sa pentru a-și păstra tronul. Altminteri, ca un pașoptist și unionist care avusesse de furcă cu forțele boierești recalci-trante, Ioan Penescu îl reprezintă pe Neagoe ca pe o autoritate despotică, surpînd legende: „Ce-mi vorbești de popor — îi spune dur soției sale — și poșteritate! Ce au ei amestec cu familia mea? Poporul este în frinele mele și poșteritatea în pana istoricului; — poporului îi voi da piine și istoricului gloriei și astfel unul va minca tăcînd și celălalt va scri cîntînd”. Despina îi răspunde într-o confruntare de concepție dusă pînă la o ruptură de familie: „Pare-mi-se că te-nșeli, Măria-ta. Vițurile ce se coboară de sus, bîntuie pe popor și poporul care-l crezi vițos adesea mîncîncă piinea muiață în singe și frinele Măriei-tale în gura unui asemenea popor se sfarmă ca niște paie, iar gloria rădicată din cenușa vițurilor se innegrește de cerneala istoricului”.

În planul construcției, nimic nu se poate îndrepta. În jurul zidurilor plutește o atmosferă de mister și de spaimă. E locul hărăzit unei minuni. Zidarii văd mereu semne, deși Rada a promis Florichii că va renunța la vrăjitorie. Minăstirea scapă însă acestui nivel al puterii miraculoase. Stăpînirea ei este în seama spiritului infernului. Lupta este cu iadul, cu stăpînirea răului. Nici dragostea, nici geniul nu pot opune puterea lor geniului destruc-tiv și diabolic al ruînării faptei umane. Taina rămîne pe deasupra oricărei puteri pămîntene. Pămîntul nu suportă povara, cerul refuză noul relief, zeii nu primesc templul. Nunta care se pune la cale cu forța între Florica și Matei Pirvulescu, sub autoritatea „unui tiran”, face parte din subsolul dramei mitice. Disputa este violentă între fiică și părinte, acuzația este necruțătoare. Florica vorbește împotriva lui Neagoe ca o contestatară a condiției sale de impostură socială: „Crud stăpînitor? Blestemată fie ziua în care mă ridicai din cenușa bordeiului meu la înălțimea ăstui palat al sclaviei. Născută liberă, astăzi sunt roaba capriciilor unui tiran”.

Dar nici acest sacrificiu nu este de bun augur pentru zidire. A doua oară s-au prăbușit zidurile. Manole cere să fie iertat de pedeapsă și să încerce încă o dată. El scapă de la moarte prin intervenția Flo-

richii pe lingă Neagoe, singura ce, în baza unor vechi tradiții juridice ale țării, putea să obțină iertarea osînditului, acordîndu-i protecția ei prin dragoste. Repudiată de Curte, Florica declară că mirele ei va fi Manole. Se dezleagă, definitiv, misterul pămîntean și Neagoe recunoaște în fața „senatului” că Florica nu este fiica sa, o iartă și pe Rada care fusese condamnată pentru vrăjitorie, și pe Manole pentru ne-reușita operei de arhitectură. Spiritul infernului nu a fost însă împăcat de nimic din drama de pînă acum. Manole și-a aflat fericirea lingă Florica, au revenit în lumea simplității și a naturii, dar Opera stagnează. Misterul ei nu se revelează. Planurile se verifică, dar eroarea nu există. „Nu văz nicio greșală, spune Manole, aruncînd compasul. Proporțiile, gravitațiile toate sint bine combinate”.

Lui Manole nu-i rămîne decît forța elanului său artistic și demnitatea demersului său ideal. În patria sa trebuie să însemne nemurirea printr-o construcție fără seamăn: „O! Dumnezeule! Dumnezeule, fi-voi așa de nenorocit ca să trec în ochii țării de șarlatan, după ce am rădicat cele mai frumoase monumente în străinătate. O! nu! nu! Voi sacrifica tot ce s-ajung la scopul de-a nu mi se desprețui arta”. Limbajul discursului dramatic are o ținută intelectuală modernă. Totuși să nu se uite că piesa se compunea după 1859, cînd excelează limbajul romantic, pitoresc, de „franțuzite”, „polcovníci” și „duduci”. Meșterul Manole este un cugetător și un reflexiv ca un Mureșanu eminescian, un pozitiv, încărcat cu darurile științei ca și ale artei. Mitul nu se consumă cu ființe primare sau cu subiecte folclorice.

Ioan Penescu consubstanțializează mitul cu trăirea intelectuală. Într-o lume cu o realitate mitică, dar și cu o pură și unică realitate spirituală de perpetuă inițiere. El intră în desfășurarea mitică prins nu numai de o putere arhaică a participării, dar și cu o parte de dăruire conștientă. Geniul său de artist vine ca o emerjare a lumii mitice, iar mitul ca un spațiu al geniului. În jurul lui Manole mișună o lume de simboluri, reprezentări, semne ale unei lumi arhaice: spiritul infernului, vi-suri terifiante, semne cerești, cifre cabalistice, ghicitori, vrăjitorii. Dealtminteri, în vis el are dezlegarea dramei: o împără-teasă „cu coroane în cap, ținînd în mînă un toiag lung cu trei crăci în vîrf” îi spune ce trebuie să facă pentru a da rezistență zidului. Aici, Ioan Penescu a intrat pe vadul retoricii baladei populare, dialogul între Manole și zidari fiind împrumutat textului lui Alecsandri, ca un schimb de recitative între erou și cor pe scenă, cu

sublima rugăciune de a fi crîntă soția sa, apoi durerea că iubirea sa va fi sacrifi-cată, tulburarea, revolta contra cerului, acceptarea legii ca unică putere asupra sa. Finalul este demn de comparație cu orice mare operă realizată pe această temă în epoca modernă. Ioan Penescu a pus în această ultimă scenă o tensiune dramatică de mare final de dramă. Monu-mentul se va înălța, înghițînd trupul soției, prinzînd viața din viața creatorului, biruința este a mitului, Florica dispare într-o dăruire absolută, sacrificîndu-se „pen-tru liniștea și fericirea” arhitectului. Ma-nole înnebunește, aiurează, cîntă. Solness al mitului, este transfigurat, căci în operă vede zidul sufletul său. Puterea nu a fost a sa, ci a destinului Operei. Dar Ioan Pe-nescu a dat prin ultimul dialog — apa-riția unică a ingerului, semn că duhurile necurate au fast învinse, o interpretare păgînă. Monumentul, cu viața umană în temelia lui, este în afara voinței divine. N-are, deci, vocația biblică a ceremoni-ului sacru creștin. Opera aparține unei viziuni și unei puteri arhetipale. Monu-mentul rămîne viața de apoi. „Maestrul e nebun”, ca la Eminescu, căci sacrificiul total nu este primit de Dumnezeu, iar bi-serica nu poate fi altar de credință. In-gerul anunță pe Manole că jertfa sa nu este primită în cer. Deci monumentul nu are cui să fie închinat. Dar mitul și-a îm-pinit legea sa.

Piesa **Meșteru Manole** a lui Ioan Pe-nescu este așadar, într-o epocă în care abundă interesul istoric, etnografic și ro-mantico-mitologizant pentru descifrarea marilor fundamente ale spiritualității românești, prima interpretare literară a unui mit, și cu atît mai importantă cu cît aceasta a început cu mitul construc-ției și al creației, pe care numai Blaga l-a preluat în semnificația sa profundă și sub orizontul său filosofic. Ioan Penescu îl creează cu o vigoare intelectuală și cu o pătrundere, intuitivă sau prin cultură, a lumii matrice a mitului, ca o dramă a condiției creației umane. În locul repre-zentărilor pitoresco-folclorice, Ioan Penes-cu a dat o dramă modernă în care uni-versul mitic era un pretext de a prezenta o dezbateră de destin uman.

În perspectiva istorico-literară a meta-morfodelor mitului creației și ale construc-ției umane, apărute în literatura romă-nească a secolului al XX-lea, piesa **Meș-teru Manole** inaugurează, pe drept cuvînt, seria, și dă teatrului nostru, aflat la înce-puț, o perspectivă nouă.

Marin Bucur

Demnitatea gazetarului



DESPRE Tudor Teodorescu-Braniste nu pot să vorbesc și să scriu decât stăpînit de o emoție pe care decenii care a trecut de la înțelegerea lui din viață nu a diminuat-o. Îl văd și îl aud și acum, de parcă ieri, as fi urcat cele cinci etaje ale blocului de la înfruntarea Căii Victoriei cu Calea Grivitei. Îl văd și acum în interiorul său modest, modest de tot, de adevărat monah al scrisului, de om pe care bunurile mate-

riale l-au ocolit. La biroul acela vechi și ros de vreme pe care se aflau vrafuri de cărți îl vedeam impunit fiziceste de la o întâlnire la alta, luciditatea și memoria păstrându-i-se intacte ca în anii tinereții sale atît de vii și de tumultuoase. Cînd îl auzeam povestind întîmplări din perioada interbelică, amintiri despre oamenii politici ai timpului, despre scriitorii cu care fusese prieten, aveam totdeauna senzația că am trăit acele vremi odată cu el, alături de el, îi admiram înțel și înțel memoria: reinvia totdeauna cu discreție nenumăratele întîmplări la care fusese martor, pe care le trăise ca un combatant în prima linie, ca un om care contribuise cu scrisul său la citeva din luptele fundamentale ale democrației românești. Era un om funciarmente modest, un sfios, și ori de cîte ori îl evoca momente ale ziaristicii românești dintre cele două războaie mondiale, nu o făcea din perspectiva celui ce nu a cunoscut teama în fața unor adversari violenți care nu se sfiau să ajungă pînă la crimă. Povestea mai ales despre alții, despre maestrul său, de la Vlahuță, pe care l-a cunoscut în amurgul vieții lui, pînă la Constantin Mille care l-a marcat începuturile ziaristice. Afla, chiar pentru cei ce au fost ingrași cu el, pentru cei ce nu l-au mai știut și nu l-au mai cunoscut, despre cei ce n-au răsplătit măcar cu o vorbă bună o faptă hotărîtoare pentru destinul lor datorat generozității lui Braniste — cuvinte în care nu străbătea nici ura, nici ranchiuna, nici minia. Despre el vorbea puțin; înviind un trecut care fusese al luptei, el se considera doar unul din combatanți. De aceea a și zăbovit să-și scrie memoriile și s-a oprit îndelung asupra perioadei copilăriei și adolescenței din țirgul de provincie românesc.

Dar ce ar fi scris Tudor Teodorescu-Braniste în memoriile sale? — m-am în-

trebat adesea. ...Poate ar fi explicat anumite fapte, făcîndu-le pe înțelesul celor mai tineri, care nu le-au trăit și nu le-au cunoscut. Dar prin ceea ce a scris el și de zi timp de două decenii se alcătuiesc memoriile luptei noastre pentru libertate, împotriva fascismului, împotriva forțelor de dreapta. Nu a fost unicul, dar a fost printre cei mai curajoși, printre cei mai demni, printre cei mai combativi, printre cei mai intransigenți, printre cei mai talentați. A fost în prima linie și nu a economisit nimic: nici înzestrările sale superlative de ziarist, nici talentul de prozator scriind în tradiția realismului secolului XIX, nici perspicacitatea politică, nici cultura. Pe toate le-a cheltuit, ca un generos ce era, într-o luptă fără răgaz. Tudor Teodorescu-Braniste era un democrat și un antifascist pînă în adîncul sufletului său și cei ce l-am cunoscut tirziu putem depune mărturie că ideea democrației era chiar sensul, ratiunea existenței sale. De aceea nu s-a mulțumit doar cu articolul la zi, care pentru el nu era o simplă datorie profesională, ci una de conștiință. El a creat cel mai interesant, cel mai viu, cel mai bine alcătuit săptămînal românesc social-politic dintre cele două războaie: „Cuvîntul liber”. Pentru Tudor Teodorescu-Braniste, ca și pentru alți ziaști ai generației sale, ideea de cuvînt liber era fundamentală. Aceasta nu însemna polemică mărunță, insidioasă, remuneratorie, trambulină pentru situații materiale și sociale. Cuvînt liber însemna angajare socială și politică de partea democrației, rostirea adevărului în numele ei și pentru triumful ei, însemna sacrificiu și renunțare pe care Tudor Teodorescu-Braniste a știut să le facă. I-a spus „Cuvîntul liber” pentru că a vrut să marcheze continuitatea cu publicația postbelică în care forțele de stînga se exprimaseră plenar. Revista lui Tudor Teodo-

rescu-Braniste rămîne și astăzi un model de inspirată, inteligentă gazetărie. În istoria presei românești, „Cuvîntul liber” a înscris pagina de luptă realizată la un exemplar. Poate cineva se va gîndi ca această revistă să fie restituită generațiilor de astăzi așa cum a fost, pentru că în paginile ei trăiește cronică vie, cronică adevărată a trei ani de afirmare a spiritului combativ al democrației românești trăiesc, în același timp, gîndul și talentul unuia din marii ziaști ai acestor țări.

FATĂ de Tudor Teodorescu-Braniste avem mari datorii. El nu a înțeles niciodată că lupta în numele unor principii poate să capete răsplătă și că pentru ceea ce a făcut ar putea avea — ca să ne exprimăm într-un limbaj comun — avantaje. N-a înțeles să evoce acei ani pentru a se lăuda și pentru a-și pune în evidență marea lui contribuție. Cînd a fost uitat, nu și-a cerut dreptatea, iar cînd în presa noastră numele lui a reînceput să apară, nu am citit pagini în care să se sune de a făcut el. Continuă firesc a scrie, împlinind aceeași datorie de conștiință ca și altădată. Dar paginile pe care el le-a scris între cele două războaie, nu mai aparțin unui om, ci democrației românești. Ele nu aparțin unui timp trecut, ci istoriei noastre. Ele nu rămîn în arhive, ci în structura sufletască a poporului nostru. Aducîndu-le din nou la lumină, vom omagia pe cel pentru care cuvîntul liber a fost mai presus de orice, pe omul de o mare noblete și demnitate sufletască, pe ziaristul de o mare frumusețe morală care a fost și va fi în istoria presei noastre Tudor Teodorescu-Braniste.

Valeriu Răpeanu

INEDIT

Într-o noapte de august

ERA o noapte senină, pe la sfîrșitul lui august. Pe cer puzderie de stele. În ierburile puzderie de greieri, care își tremurau cîntecele lor fîrîit, în aer stăruia căldura de peste zi.

Moș Preda se afla la grădinița lui din marginea drumului. Aici își făcea veacul, de cînd începuse a se oaoce pe penii și legumele și pînă le vindea. Bătrîn vrednic, dar și aprig: muncea fără preget și tocmai de aceea nu se lăsa furat nici cu atîtica. Locul era singuratic. În spate, niște rîpi. În stînga, o bălă stătută, străjuită de păpuși înalt. În dreapta, pădurea, care se întindea pînă la Cotu-Lung. O noapte dacă lipsea bătrînul, a doua zi găsca praf și prăpăd. Înjghebase în mijlocul grădiniței o colibă de pîndar, din tufe de copac și nu se cîntea de acolo. Dimineața venea băbuța și-i aducea o mămăligă, o ploscă de rachiu și un pac de tutun. Mai mult nu-i trebuia, căci avea la grădinițe de toate.

În noaptea aceea, moș Preda, după obiceiul lui de pîndar, a aprins foc în fața colibe, a copt porumb, a tras un gît de rachiu și acum picia din lulea. Flăcările îi luminau trupul vinjos cu umerii lați, și fața brăzdată de cute adînci, cu ochii încă vii sub sprîncele stufos și cu mustața pe oală. Se gîndea că totdeauna la viața și la treburile lui.

De această viață și aceste treburi avea cuvînt să fie mulțumit. Ta-su, om vrednic, dar fără noroc, s-a iscovit muncind dar nu i-a lăsat decît o cotcobă și nici o palmă de pămînt. Moș Preda era atunci flăcău în putere. A intrat argat la curtea boierească și, din simbric, a pus ceva bani la o parte. S-a înșurat cu băbuța lui de astăzi, care pe vremea aceea era o muierușcă harnică și frumuseală. Femeia i-a adus zestre un pogan! Cu banii strînsi de el, a mai cumpărat unul. S-au așternut amîndoi pe muncă și, după cinci ani, au cumpărat încă două pogone și au clădit casă de cărămidă, cu coperiș de șindrilă. Învățînd la curte meșteșugul grădiniței, s-a apucat de treaba asta și i-a mers în plin. Și-a măritat cele două fete, înzestrîndu-le după cuvînt. Și-a înșurat băiatul cel mare cu o fată de toată isprava. Dar cu feciorul cel mic a pătimit și pătîmește greu. Asta e durerea cea mare a bătrînului. Cum se poate să iasă Ioniță, cum a ieșit? Tocmai Ioniță, care-l seamănă leit, pe care l-a iubit și-l iubește și acum era mult decît pe ceilalți copii și care era mindria lui...

Nenorocirea a pornit de la o mulere, o vădană din satul vecin. Ioniță s-a înhăit cu ea și gata! Nici că l-a spus mamică-sa că femeia aceea este o rea și o stricată și-și bate joc de el; nici că l-a amenințat bătrînul în toate felurile, ba de vreo două ori l-a și bătut, de l-a lăsat lat... Toate au fost zadarnice. Într-o noapte, Ioniță ducîndu-se la vădana lui, a găsit-o cu altu-n casă. A dat buzna peste el, a luat toporul de după ușă și a lovit cu sete. Celălalt a rămas fără suflare, cu capul sfărîmat. De-atunci sînt patru ani, merge pe al cincilea și Ioniță umblă fugăr, val de zilele lui... Jandarii l-au căutat vreme de un an, dar pe urmă au

lăsat-o și ei mai moale. Pe unde o fi pribegind bietul băiat, cum și-o fi agonizînd bucata de piine, Dumnezeu știe. Cînd și cînd, la răsîmpuri lungi, în cîte o noapte de iarnă cu viforită cumplită, cînd nu umblă nici țipente de om pe uliță, cînd pînă și dulăii de pază se trag în unghere adăpostite, o mină înghețată zgîrle încetîșor în geam. Bătrînul și băbuța sar de pe laviță și deschid ușa, cu grabă, căci tot așteptîndu-și feciorul, amîndoi s-au deprins să doarmă iepurește și aud cel mai mic zgomot. Ioniță se strecoară înăuntru, zdrențuit și rebeșit, cu ochii adînci în găvane, cu țurturi de ghiață în mustață și în țepii de barbă, privind în jur ca o fiară hăituită. Nu aprind opaițul, ca să nu vadă careva din vecini. Îi lămuresc chipul slăbit și chinuit, cît îngăduie jeratecul din vatră. Băbuța îi dă de mîncare. Bătrînul aduce ploscuta cu rachiu. Vorbesc în șoaptă și cu mare grabă. Ioniță se teme să zăbovească mai mult. La întrebările lor, răspunde scurt și cu glas aspru, înrăit de suferință. Îi dau cojocul, căciula, cismele, banii și primenelile, care au fost pregătite de luni de zile, să fie la-nemîină cînd o veni băiatul. Bătrîna îi îndeasă în desaga merinde, rachiu și tutun. Ioniță se întoarce către icoană, își face semnul crucii și rostește:

— Mulțumesc și rămîneți cu bine. Eu mă duc... — Și numai atunci, în clipa despărțirii, glasul lui sună iarăși blînd și dulce, ca odinioară. Bătrînul iese în uliță, se uită în dreapta, în stînga și se întoarce în casă, să dea de știre că nu-i nici o primejdie. Flăcăul ia desaga la spinare și se strecoară pe ușă pieptîș, cu un umăr înainte. Pe prispă se oprește, își lungeste gîtul și ciulește urechea, ca o sălbăticiune urmăriță. Cînd se încredințează că nu se aude decît vîietul viforîței, pleacă fără să se mai uite îndărăt. Bătrînii îl petrec din ochi, pînă-l înghite întinericul nopții.

DUPĂ aceea trec iarăși luni după luni, fără nici o știre. Băbuța lăcrimează prin unghere. Moș Preda pufăie din lulea și oftează. Gîndurile negre îi împresoară pe amîndoi. Ce-o fi făcînd Ioniță? O mai trăi sau o fi pierit cine știe pe unde? O fi făcut vreo ticăloșie — căci omul e în stare de orice, cînd foamea îi sfîșie măruntaiele — l-o fi prins și l-o fi dus la ocnă? Ori o fi căzut sub gloanțe, într-o margine de drum? Gînduri amare, bănuiele de tot felul, care nu le dau pace nici o clipă. În casa lor nu s-a mai pomenit ris și veselie, nici petrecere, nici sărbătoare. Atîta noroc au, că se iau amîndoi cu munca și mai uită. Abia după multă vreme, cînd puhoarele primăverii surpă podurile și înecă malurile, sau cînd încep ploile cele mari de toamnă, fugarul zgîrie iar în geam și bătrînii sar iarăși de pe laviță... Amărită viață pe bietul băiat, amărită bătrînețe pentru ei!

Moș Preda dă din cap cu tristețe. He, de n-ar fi fost nenorocirea cu vădana aceea... Ia un lemnășor și sfîrșește focul. Își ridică ochii către cer: trebuie să fie miezul nopții. Departe, în sat, se aude cîntatul

cocosilor, slab, pierdut, venind parcă de pe alt tărîm. E liniște deplină. Nici o adiere, nici un fosnet nu trece prin ierburile. Mulțimea de stele împrăstie pe tot cuprinsul o pulbere aurie. Păpușii din marginea bălții își înalță sulitele de un verde întunecat. În partea cealaltă pădurea se deslășoară nesfîrșită. Bătrînul a așipit cu capul în palmă, cu cotul sprijinit pe genunchi și cu luleaua în gură. Într-un tirziu i se pare că aude pași și apoi glasul lui Ioniță:

— Tată, tată...
Pe chipul bătrînului trece o fluturare de zîmbet. Fecioru-său a ieșit din pădure și glasul lui sună mai aproape, mai rugător:

— Tată, n-auzi tată?
Bătrînul tresare, bulmac de somn.
— Tu ești, băiete? Stai să sting focul, să nu ne vadă careva de pe drum...
— Nu-l mai stinge, că nu-i nevoie.
— Cum așa?
— Iaca bine, — răspunde băiatul zîmbind. Ochii lui nu mai sînt adînci în găvane și nu mai au acea privire de fiară hăituită. Glasul lui nu mai este aspru și înrăit de suferință. Pe obraz nu mai are țepii de barbă. E Ioniță cel de odinioară, cu fața lui frumoașă, cu vocea dulce și privirea veselă.

— Da ce-i cu tine? — îl întreabă bătrînul.

— Ce să fie? M-am dus la procoror și m-am predat... Și i-am spus cum a fost toată întîmplarea. Și procororul a făcut cercetări și a văzut că așa este, cum spui eu. Și a zis că dac-a fost din dragoste, n-am nici o vină... Și mi-a dat drumul să viu acasă. Iar eu am venit într-un suflet, ca să-ți spun cum a fost și să te ajut la pămînt, că destul ai muncit singur pînă-acu.

Bătrînul simte o căldură la inimă și i se umezesc ochii. Vasăzică s-a sfîrșit cu durerea și cu temerile, care l-au chinuit pînă acum. Băiatul a scăpat, e liber, e om în rîndul lumii...

— Ce-o să se mai bucure mamică-ta! Eh, da-cu stau aici și ție ție-o fi foame. Uite plosca, trage un gît pînă-ți aduc niscăi roșii și ardei și un pepene... Anu-asta au ieșit o bunătare!

Ioniță mănîncă și povestește iar cum a fost cu procororul. Beau pe rînd din ploscă, se veselesc și plănuesc cum o să se ducă amîndoi miine dimineață acasă și ce-o să se mai minuneze bătrîna și tot satul...

Deodată însă chipul lui Ioniță începu a se depărta, pierzîndu-se în desigur pîndurii. Moș Preda se trezi singur în întineric, se frecă la ochi și dîndu-și seama că totul fusese numai un vis, oftă adînc, bătrînește:

— Păcat!
O pasăre de noapte trecu dinspre pădure, filfiind greoi din aripi.

PÎNĂ la ziua nu se mai lipi somnul de el. Cum se lumina, intră în colibă, luă sapa și porni printre straturile de legume. Le plivise cu o săptămîină mai înainte, așa că nu mai avea nimic de făcut. Își căuta însă de lucru, ca să mai uite. Visul lui de

peste noapte îi stăruia încă în minte. Oare ce poate să însemne asta?

Soarele se ridicase de-o sulită pe cer, cînd auzi pași. Ridică ochii: era șeful de post. Bătrînul își împinse palaria pe ceafă, își șterse cu dosul palmei sudoarea de pe frunte și, rezemîndu-se în sapă, îl așteptă să se apropie.

— Bună-mnează, moș Preda, — zise jandarmul, scoțîndu-și capela și trecîndu-și peste părul cărunt, tuns scurt, o batistă mare, albastră.

— Să trăiești, dom-le șef. Cu ce ocazie pe la noi...

— Cu o veste cam proastă, moș Preda, — zise jandarmul, împăturîndu-și cu mare grijă batista. — N-ai fi vrut să-ți-o aduc tocmai eu... Dar ce să fac? Slujba-i slujbă...

Bătrînul simți cum i se strînge inima. Lepădînd sapa, se apropie grăbit, cu capu-nainte:

— Da-ce s-a-ntîmplat?
— Ce să se-ntîmple? — zise șeful de post, pînăndu-l în buzunar și ocolind privirea bătrînului. — Au telefonat jandarmii de la Cotu-Lung... Az-noapte i-a chemat la o cercetare...

Bătrînul își lungise gîtul vinjos, cu vinele ieșite mult în afară și asculta încordat. Își dădea seama că jandarmului îi vine greu să-l spună ce are de spus.

— Și cum veneau ei de la cercetare, pe la miezul nopții, au zărit prin întuneric un om și omu-acela, vîzîndu-l, a luat-o la fugă spre pădure. Jandarmii l-au somat să stea. El nu s-a supus. Atunci au tras, ce era să facă?

— Și-apoi? — întrebă bătrînul, răsufîind scurt, gîfîit. Pe frunte îi ieșiseră broboane de sudoare.

— Și fugaru-a căzut cu fața la pămînt, — urmă șeful de post, săltîndu-și centuronul pe burta. — Și cînd s-au apropiat jandarmii, au văzut că era Ioniță al dumitale... Se vede că voia să taie drumul prin pădure, ca să vie la colibă, la dumneata... Și acu au telefonat că i-au făcut actele, cum scrie la lege, așa că dumneata poți să pui cali la căruță și să te duci să-l lei...

Bătrînul își înghiți anevole nodul, care i se pusese în gît. Limba uscată i se lipise de cerul gurii. Cu o ultimă lîcărire de nădejde abia putu să întrebe, cu glas răgușit:

— Păi... l-au omorît?
— L-au omorît, da... — răspunse jandarmul, rupînd o teacă de fasole și desfăcînd boabele în palmă.

Bătrînul, care pînă acum ascultase cu gîtul lungit, cu capu-nainte, se îndreptă din spate și trase adînc aerul în piept. Falca de jos îi tremura. Va să zică asta a fost cu visul de az-noapte. Băiatul l-a chemat cînd își dădea sufletul. Și asta e bucuria, pe care are să i-o facă acum băbuțel lui.

— Bine... Înham cali și mă duc să-l iau...

Și bătrînul porni spre casă cu pas domol, ca omul care știe că n-are pentru ce să se mai grăbească.

Tudor Teodorescu-Braniste

F. Brunea-Fox: O carte de debut...

MAI ACUM vreo lună, a apărut și dispărut (între cele două momente n-au trecut decît cîteva zile) din librării **Reportajele mele, 1927-1938** de F. Brunea-Fox. Totul, pînă azi, în deplină tăcere publicistică, fapt ce nu prea onorează familia noastră de presă, onorînd, în schimb, foarte apăsător, atît puterea de memorie, cît și instinctul de orientare ale cititorilor, care au „stîns” într-un răstimp fulgerător cele vreo douăzeci și cinci de exemplare ale acestei — să sperăm, prime — ediții.

F. Brunea-Fox „a scris la ziar”, la ziare, timp de peste cincizeci de ani, și nimic mai lesne de imaginat decît oceanul de cerneală, cîmpiile și munții de hîrtie, care s-au putut forma în cursul unei asemenea activități. Dar pe Brunea nu l-a preocupat niciodată să ridice o hartă a acestor întinderi variate și mișcătoare, să le precizeze conturul, să deschidă, prin hățșul lor, drumuri și itinerarii, să pună hotare și semne. Parcă ar fi scris, toată viața lui, între uși și ferestre deschise vraise, și fiecare pagină dintre miile și miile scrise ar fi fost luată de vînt, și dusă undeva, unde n-a căutat-o și n-a găsit-o nimeni. Și, în primul rînd, el: nu a organizat, nu a sistematizat noianul, nici măcar nu l-a strîns — cum se string, cu grebla, frunzele căzute și risipite —, la un loc, într-un morman, sub ochii lui. Destinate ziarului, ziarului le-a lăsat, toate aceste mii de pagini, ca acesta să facă cu ele ceea ce face cu toate cîte i se dau: să le înghită, să le îngroape, să le dea uitării. Nici o „culegere” (ceva, pare-mi-se, acum vreo treizeci, patruzeci de ani, ceva, între broșură și cîrtuție, atît de minimal, atît de întimplător, atît de nonșalant, încît nici nu poate fi luat în considerație), cronologică, tematică, geografică sau mai știu eu ce fel. Nici un volum.

La această indiferență, la această pasivitate, în fond un refuz mascat, deghizat, dar consecvent, va fi contribuit, desigur, forța de absorbție, de constrîngere, a atît de trepidantei, neconținutei agitații a meseriei gazetărești, cu totul ostilă recitirii, meditației, alegerii liniștite, pe care o cere munca de carte. Totuși, explicația nu e întru totul satisfăcătoare; s-au văzut cazuri, din ce în ce mai numeroase, de gazetari care

au vrut și au știut să împace, pentru scrisul lor, cataracta, curgerea neîncetată a ziarului, cu imobilizarea, cu fixarea liniștită, chiar cu stilizarea pe care aceasta le implică, în volum. În cazul lui Brunea, explicația trebuie căutată, cred eu, în natura, în caracterul lui. Așa cum alții au obsesia duratei, a supraviețuirii, a posterității, mai totdeauna exagerată, Brunea avea, tot atît de exagerată, obsesia efemerului, a trecerii, a uitării. Aș îndrăzni să cred, chiar, că avea o voluptate, subtilă, complicată, a tuturor acestora, voluptate înfiripată bizar din modestie, scepticism, gust al trăirii din plin a vieții, evlavie față de marea creație a culturii și artei etc., etc., adică tot lucruri care pot constitui o filosofie a existenței, aparent epicureică, în substrat, mai curînd stoică. Ambele atitudini sînt cunoscute: și cea a grijiului, a păstrătorului fiecărei slove scrise, și cea a risipitorului surizător. Și ele n-au nimic a face cu obiectul, cu opera, a cărei evaluare o fac alții, a cărei soartă o decid alții. Mă rog, nu e loc de epilogat: fapt e că Brunea nu și-a adunat nimic în volume, ceea ce era o gravă eroare, din partea lui, și o pierdere grea, pentru istoria presei.

Cu atît mai mare apare meritul de muncă, de defrisare, de organizare, de selecție, al îngrijitorilor acestei ediții, Lisette Daniel-Brunea (posezoare și a altor titluri de merit în publicistica epocii noastre), care a întocmit-o cu mină pioasă, sigură și fină, redactînd și o clarificatoare, cuprinzătoare, deși concisă, post-față. La o treabă ca aceasta, nici meritul Editurii Eminescu nu poate fi trecut cu vederea.

ACTUALA selecție cuprinde, așa cum o arată titlul, o parte dintre reportajele (plus o parte dintre „carnete”, adică articole de „pagina 1-a”) scrise de Brunea-Fox între 1927 și 1938, adică într-o perioadă cuprinsă între acum cincizeci și ceva, și patruzeci și ceva, de ani. E mult, foarte mult, de atunci. E și mai mult decît o arată numărul anilor fugiți, dacă ne gîndim că, față de ziua, de azi de azi, acea perioadă a rămas închisă, cu încrețea ei plămădită istorică, nu numai într-o altă epocă, ci într-o altă „eră”. Ce curiozitate mai pot, oare, stîrni, prin ce ne mai pot reține, aceste pagini,

ale unei vremi care nu ne mai provoacă, cel mult, decît o unică reacție: a polemicii, a negării, a revoltei, ele însele distanțate, abstracte. Ce, și cît, mai poate interesa detaliul zilnic, față de o atare reacție de ansamblu? Îmi vine în minte o definiție a lui Andre Gide: „Numesc gazetărie ceea ce mine va fi mai puțin interesant decît azi”, — ceea ce, teoretic, pare exact. Confirmă, oare, lectura cărții lui Brunea definiția gidiană? Nici gînd, nici o iotă, nici o clipă. Fiecare pagină vine cu tema ei, perfect delimitată și racordată la real, cu noutatea informației, cu fierbințeala vieții și cu adevărul oamenilor, cu puterea ei de captație stilistică: multe sînt pasionante, se citesc cu suflul la gură, sînt „senzaționale”. Definiția lui Gide omite (și aceasta e destul de ciudat) harul talentului: nu al acelui talent care smulge gazetăria din albia ei, din destinația ei, din limitele ei, pentru a o trece în sfera literaturii, ci al celui care introduce literatura în gazetărie, lărgindu-i albia, prelungindu-i destinația, extinzîndu-i limitele. Pe distanța dintre telegramă și poem, reportajul lui Brunea știe să înfățișeze toate amănuntele „subiectului”, să le dea viață și autenticitate, prin răsfrîngerea, asupra lor, a luminilor procedeele literare, dar rîmînd, fără cea mai mică slăbiciune, fără cea mai neînsemnată rătăcire, lipit de subiect, una cu faptul, nici mai mult, nici mai puțin decît îi cere, și decît îi îngăduie, acesta.

Faptul e viață, și e emoționant să simți cum toată munca lui Brunea a fost căutarea vieții, setea de necunoscut pe care o ascunde viața, înfruntarea, piept la piept, cu secretul vieții, al vieții sociale, al vieții politice, dar, mai ales, al vieții anonime. Reportajele lui Brunea sînt un „circular” și un batiscaf ale unor porțiuni de societate, ale unor fenomene sociale, care constituiau faptul și secretul vieții de fiecare zi. A căutat și a descoperit faptul, viața, în zone în care nimeni nu le căutase, pînă la el, și, după el, numai unul singur. Vertical și orizontal, țara, țara măruntă, amărîtă, necăjită, l-a chemat, și nicăieri ea nu apare într-o imagine mai variată și mai umană: de la „triajul” cerșetorilor, la gările din Moldova și porturile de pe Dunăre (acestea din urmă, din păcate, lipsesc din volum), de la „tractor” la evreii-țărani din Ma-



ramureșul epocii, de la leprozeria de la Lărgeanca (așezare pe care nimeni nu știe s-o situeze pe hartă) la circ și lăutari, la cei patru gemeni din Pătirlagele, de la șomaj și șomeri la comedia campaniilor electorale, de la mizeria infinită a mahalalelor bucureștene pînă la tragedia minusculei populații din insula Ada-Kaleh — această Atlantidă a diasporei otomane pe teritoriul românesc —, lupta lui Brunea, piept la piept cu faptul, cu secretul, cu viața, scoate la iveală o societate caleidoscopică, contrastantă, jalnică, patetică, bălțată, care frige și palpită, și comandă comoasiunea și humorul, revolta și toeranta, minia și gluma, sarcasmul și lirismul. Într-adevăr, viața s-a descoperit, pentru Brunea, numai în reșunile sociale pe a căror hartă era însemnată cu „hic sunt leones”, și e de înțeles și rețet, profund emoționant, că faptul de viață l-a înrădăcinat sentimentul de aventură și de risc, pe care numai viața îl reaminteste, într-o imagine, parcă, a unui Picasso din „perioada albastră”: „...reporterul, cu un trandafir de hîrtie în dinți, cu inima încărcată de gloanțe oarbe, intră surizător în arenă. A cedat destinului...”.

AȘADAR, după ce a publicat mii și mii de pagini, la optzeci și doi de ani de la naștere și la aproape doi de la moarte, Brunea-Fox debutează cu o carte. Ne face astfel un dar deosebit de prețios, și deosebit de util scriitorilor noi de învățacei în dificilul meșteșug al presei și al reportajului. Ar fi cazul, ar fi foarte de dorit, să continue...

Radu Popescu



Ludmila Ghițescu

Tropotul depărtării

Se liniștea pădurea în perdeaua orizontului,
calmul zilei trecea prin ramuri
de brad și privirea urca
ciripitul apei
spre cerul cîmpului.
Genunchii se aplecau peste
tăcerea risipită în lumina
frunzelor cu geometrii nedescifrate
căutînd înțelepciunea
zăvorîtă în adîncuri.
Liniștea ciudat se încovoia
peste copacii dimineții
și brațele inviorate sădeau
pomul făgăduit iubirii de om.
Se calmau pașii mei
în arome ce curgeau prin pîini calde
dospite în arșița alergării
hergheliilor strunite de ochii minții.
Eu treceam departe de mine
plină de culori cu setea viselor
neimplinite
și mă pierdeam în tropotul depărtării.

Dincolo de mine...

Dincolo de mine pocnesc mugurii
primăverii

înflorînd liniștea pe ramurile
pline de seva pădurilor calme
și lacrima fuge de frica soarelui.

Dincolo de mine ura s-a topit în potirul
nașterii, ochii se spală în roua macilor
și ride clopotul ursitoareii.

Dincolo de mine templu cu diminețile
calde,

drumurile cu cîntecele păsărilor
trec către oceanul bucuriei.

Dincolo de mine... sînt întrebările
căutările...

Dincolo de mine...

Dedicație

Sufletul meu aș putea să ți-l las amintire
credincios oboselii mele, copac plin de
vise,

stol de păsări străine care se joacă
între timp cu timpul de mină și nu ascultă
chemarea țărmlui, nu plinge, vorbește
în altă
limbă și eu nu-i sînt stăpînă, el e plin de
culori
dar spre orizont se integrează în curcubeu.

De vorbă cu soarele

Lăsați-mă să vorbesc cu soarele,
departe de mine tot mai ninge,
viforul s-a ascuns în păsări
salcia stă goală lingă
fintina cerului.

Văzduhul cu aripi obosite,
cercuri albastre,
trece prin unduioasa apă
căutîndu-mă.

Lăsați-mă să vorbesc cu soarele
sînt departe de mine
și primăvara bate în geam.

Impresiile unui vizitator englez

■ NUMAI un ignorant ar putea emite afirmații hotărâtoare după o sedere de numai două săptămâni într-o țară pe care n-o cunoștea înainte. Deci afirmațiile care urmează sînt făcute cu rezervă. Cu toate acestea, anume impresii clare s-au conturat ca rezultat al conversațiilor prelungite și al prezentei mele la cincisprezece spectacole (treisprezece în București și două la Tirgu Mures).

Am fost impresionat de ritmul de evoluție al teatrului românesc. S-a dovedit că părerile mele anterioare asupra teatrului românesc nu erau corecte. Cum, din nefericire, nici o trupă românească nu a venit la Londra în decursul ultimei manifestări „Peter Daubeny's World Theatre Seasons” (Anotimpurile teatrului universal — Peter Daubeny), mi-am format impresiile avînd în vedere numai trupa de la Bulandra cu spectacolul **Leonce și Lena**, prezentă la Festivalul de la Edinburgh din 1971, și trupa de studenți de la Institutul de artă teatrală din București cunoscută la Festivalul de dramaturgie al studenților care a avut loc la Durham, în aprilie anul trecut. Prima trupă menționată a prezentat o producție minunat realizată, cea de a doua, o interpretare splendidă, vizuoză, a piesei **Romeo și Julieta**, care oare să se inspire din Teatrul Cruzimii al lui Artaud, bazîndu-se mai mult pe partea fizică decît pe lirisul rațional, pentru a realiza interpretarea piesei cu o forță de necontestat.

Amîndouă reprezentările pe care eu le-am văzut în Anglia s-au dovedit însă a nu fi caracteristice teatrului românesc. Ceea ce mi s-a părut a fi caracteristic era de fapt un mod de înțelegere firesc gustului englez. O explorare și intrupare inteligentă a pieselor ca instrumente ale vorbirii raționale, susținînd adevărul emoțional, mi s-a părut că devin principii de bază ale spectacolelor cu piesele **Romulus cel Mare** de la Teatrul Național, **Interviul** de la Bulandra, **Martorul** de la Tg. Mures și **Ferma** lui Davin Storey, în versiunea de la Bulandra (care, trebuie să spun, a apărut, per total, mult mai tonică decît prima și ultima ei versiune londoneză, de la teatrul Royal Court, din 1973); și nu mai puțin m-a cucerit **Regele Ioan** la Giulești, **Timon din Atena** la Nottara, în regia lui Dinu Cernescu, plasînd acțiunea dincolo de timp, cu tributul ei față de Brecht și Weill în prima parte și Samuel Beckett în a doua: **Michael Kohlhaas** al lui Kleist, în versiunea de la Tirgu Mures, **Micii burghezi** de Gorki și să nu uităm **O noapte furtunoasă** — aceea explozie de veselie a lui Caragiale — de la Teatrul de Comedie. Nu spun prea mult afirmînd că toate aceste piese au oferit stiluri diferite de montare, începînd cu naratiunea și caracterizarea directă, ori trecînd prin variațiuni libere, de naturalism și stilizare; dar în toate cazurile, ceea ce noi numim mizanscenă a fost pusă în serviciul piesei, a ceea ce textul are de spus. E adevărat că, în timp, în **Regele Ioan** și **Leonce și Lena** am crezut la început că descoperisem ceva la care mă așteptasem în parte — cam prea multă mișcare de dragul mișcării, cîteodată în detrimentul textului; dar, de fapt, singurul exemplu de ceea ce mi s-a părut o sacrificare flagrantă a piesei pentru efectul scenic am descoperit-o la **Generoasa** fundatie de la Național.

Oricum, chiar și în acest caz actorii — ceea ce pentru mine a fost o remarcabilă revelație a teatrului românesc — au folosit deosebit de expresiv vocea, fără nici un fel de vorbire pretioasă. Poate că impresia mea e puternică și datorită faptului că traducerea în soaptă a volubilității meu traducător (care n-a făcut o clipă) n-a făcut decît să confirme ceea ce eu înțelesesem deja din subtilitatea și culoarea frazării actorilor, desi nu înțelegem cuvintele luate ca atare. Sînt sigur că specialistii români au remarcat lipsurile care mi-au scăpat mie; venînd dintr-o țară al cărei teatru este incontestabil bun, dar standardurile vorbirii expresive sînt mult prea diverse, voi continua să insist însă spunînd că actorii români și actrițele române își folosesc vocea cu o claritate ductilă care elucidează perfect textele și ar putea fi foarte bine imitată și în alte părți, nu mai puțin în unele teritorii importante ale teatrului britanic.

Un ultim punct de vedere. Toate piesele pe care le-am văzut (fără să uit exuberanța și incântătoare **Fata Babei** de la Teatrul Tăndărică), fie că au fost farsă, dramă sau semi-documentar, au pus în discuție aspecte ale raportului dintre individ și societate, iar publicul lor părea să fie incitat de procedeu, să răspundă piesei, replică de replică. Într-o manieră deosebită de străină majorității publicului britanic, care continuă încă să considere teatrul (și de fapt toate artelor) ca pe o experiență estetică sau ca pe un simplu amuzament. Calitățile remarcabile ale actorilor români și producțiile românești pe care eu le-am văzut trebuie să datoreze ceva calității atenției acordate lor de către publicul român.

J. W. Lambert

Spectacole în premieră



Scenă din spectacolul Teatrului Giulești cu Oedip rege de Sofocle. În imagine: Dorina Lazăr (Iocasta) și Mircea Nicolae Crețu (Oedip)

Teatrul Giulești

„OEDIP REGE”

■ UN TEXT clasic, într-o reprezentație ce solicită atenția, la rîndul ei, prin semnătura regizorală. Spectacolul e realizat de Dinu Cernescu; un Dinu Cernescu pe care, însă, îl acceptăm acum, cu rețineră. În căutarea contextualității socio-politice, regia a dat curs unei operațiuni necrutătoare, de extragere din mit a dimensiunii paralogice spre a planta, în locu-i, reportajul propriu-zis al faptului. Metoda nu e lipsită de idei: se caută vectorul de adresare către public, ca la un alt altar al dezlegătorului de enigme. O rezolvare interesantă, de pildă, modelează începutul părții a doua a spectacolului, cînd actorii vin la rampă și ne vorbesc despre căile adevărului, ale existenței și ale pericolului ce-i pîste pe aceia care se îndepărtează de legea (morală) născută din supunerea față de temciul vieții în colectivitate, în cetate. Dar miza, de o excepțională densitate, a celei de-a doua piese nu se mai reliefează, nu-și mai detailează fireștile accente tragice. Temperatura scade brusc, deși unele interpretări (Dorina Lazăr, de pildă, în Iocasta) sau unele scene dobîndesc autentică rezonanță și ținută de tragedie antică.

Și totuși, nu putem recepta spectacolul lui Cernescu în termenii unui respect indeclinabil pentru sacralitatea mitică. N-ai nu l-am fi pretins așa ceva, dacă, bineînțeles, nu ar fi sacrificat savoarea unui text valoros prin el însuși (traducerea aparține Catincăi Ralea) numai pentru a oferi un fel de anchetă judiciară despre o crimă ce servește doar ca pretext al moralizării. Accentuăm, premisa spectacolului lui Cernescu este dintre cele mai interesante. Transpare într-adevăr diametralitatea politică a scenariului, văzut ca o acoladă deschisă către actualitate. Costumele încearcă să vină și ele cît mai aproape de vremea noastră. Sînt totuși amestecate și, privite în relație cu scenografia (patinată, clădită în ceața unei a-gore vag viabile, ce ni-l amintește pe Octavian Dîbrov de la debutul său la Giulești, cînd semna decorul la **Descăpătina-rea** de Al. Sever), dau o impresie generală contradictorie. Nici actorii nu se întîlnesc, în modalitățile de rostire, pe una și aceeași lungime de undă dramatică. Unii vorbesc fatidic, și-l numim pe George Bănică, alții joacă nervos, modern, cu un aer de dandy (Gelu Nițu, în Creon, interpretare ce n-am putea-o respinge). Dorina Lazăr are momente de patetică desfășurare. Ion Pavlescu (Marcel preot) compune imaginea unui anticar de mahala, în timp ce Ion Vilcu se descoperă, sub aburii de alcool, ca sub un cer idilic, adus din Corintul natal al personajului său. Mizaicul acesta nu slujește, se înțelege, ideea fundamentală a înscenării. Ajunge în stal numai gîndul regizoral de a ni-l apropia pe eroi, ca astfel să-i putem auzi și pricepe mai bine. Oedip, năpăstuitul — nu atît de soartă, cît de dureroasă-i greșală de a nesocoti legea trăirii în respectul valorilor umane — poartă și el strale nepotrivite, iar de cîteva ori manifestă o îndepărtare de sensuri, semn că autorul spectacolului nu a urmărit cu severitate linia demonstrației sale. Altfel, actorul distribuit în Oedip (Mircea Nicolae Crețu) nu e de ignorat, ca personalitate artistică.

Sînt aspecte ce rețin, și obligă la prudență, în aprecierea reprezentației de la Teatrul Giulești. E sigur însă că regizorul nu a atins acum pragul de sus, așa cum o făcuse altădată cu **Hamlet**. Nu știm ce ar putea fi: grabă, voință scădere a tonului dramatic? Cite ceva din fiecare, de vreme ce ideile ajung totuși pînă sub ochii spectatorului (dar ele nu mai au forță, asemenea unei săgeți ce cade înainte de a-și fi atins ținta). Efortul de a-i despo-văra pe cunoscuții eroi ai tragediei **Oedip rege** de nimbul legendar și de crunta apăsare a destinului nu se conjugă, în reprezentație, cu imaginile corespunzătoare, cu metaforele scnice fericite, menite să actualizeze interpretarea. Lipsa emoției, după cum se vede, nu e totdeauna cel mai bun indiciu al simplității și clarității.

Ioan Lazăr

Teatrul de Nord — Satu Mare

„ANOTIMPUL SPERANȚEI”

■ Comedia tragică în trei acte **Anotimpul speranței** de Viorel Căcoveanu aduce în prim plan eroi și destine umane contemporane într-o confruntare morală, civică, politică nu în ultimul rînd. Preocu-

pat a ilumina conflictual angajarea ori eschivarea individului față de problemele vitale pe care procesul de construcție socialistă a țării le ridică, la fel ca în **Sentință pentru martori**, sub masca unei proceduri juridice de anchetă autorul ne propune o dezvăluire brutală, directă a caracterelor, în confruntarea lor nemijlocită cu... legea menită a apăra drepturile și cuceririle revoluționare. Dar această lege nu poate fi înțeleasă și aplicată orbește, rigid, dogmatic, căci astfel ea însăși se poate întoarce împotriva propriului său sens.

Pe unul din numeroasele șantiere hidroenergetice din țară, inginerul Mihai Dorna, cerînd incuviințarea trustului (pe care o și primește, dar numai verbal), taie un pîlc de brazi rezolvînd astfel o problemă de protecție a muncii care le dădea mult de furcă, avînd dese accidente în urma unor surpări de piatră din munte. Simion Simion, care îi poartă simbelele șefului său de lot, găsește acum prilejul favorabil de a-l înlătura pe Mihai Dorna printr-un josnic procedeu de calomniere și răstălmăcire a faptelor. Ancheta ce se declanșează are în fond menirea de a dezvălui caracterul și conștiința fiecăruia din cei a căror viață și activitate îi obligă la o atitudine în fața situației dramatice create. Astfel, ni se va dezvălui lășitatea și arivismul lui Pompiliu Săndulache, directorul trustului; spiritul de devoțiune și loialitatea lui Radu Livadă, muncitor exemplar; rigiditatea și obtuzitatea chiar a lui Dinu Florescu, ofițerul de miliție; generozitatea și fondul pozitiv al lui Cezar Oțet, tînărul ce pare la prima vedere un smecheraș superficial, abia is-pășînd o detențiune pe care o regretă; lichelismul și lipsa coloanei vertebrale în atitudinea unor Marin Stănică sau Aurel Cernat etc., etc.

Piesa este bine susținută de gaguri, de vorbe cu tilc, de o intrigă simplă, ușor de urmărit, de o vervă a replicilor cu totul remarcabilă. Mihai Raicu, regizorul spectacolului, a căutat să imprime evoluției actorilor o anume detașare de text, o anume dramatizare surdinizată a situațiilor comice, astfel încît ideea scenografică (Kemény Arpád) a spațiului încorsetat de mișcarea oamenilor devine obsedantă și comedia se estompează ades prin rigiditate. Dintre interpreți se remarcă prin jocul simplu, convingător, Ion Tîfor în rolul lui Radu Livadă și (minus oarecare dificultăți de exprimare) Carol Erdős în rolul ofițerului de miliție Dinu Florescu. Mai puțin convingător Ștefan Mirea în Mihai Dorna, prea rigid, iar Petre Panait în Cezar Oțet, un rol generos, plin de gaguri de succes la public, rămîne simpatic însă nu prea pare a avea umor.

Oricum, spectacolul sătămărean cu **Anotimpul speranței** de Viorel Căcoveanu este antrenant și deconectant, propunîndu-ne în același timp o severă meditație asupra angajării morale a omului în societate.

Constantin Cubleşan

Radio Televiziune

Inițiative pline de succes

■ ULTIMA premieră radiofonică, **Brand** de H. Ibsen (regia artistică Cristlan Munteanu), și spectacolul anunțat de televiziune pentru marți seara, **Ulciorul sfărîmat** de H. von Kleist (o producție a studiourilor de televiziune din R.F.G., regia Detlof Krüger) vin să evidențieze o lăudabilă orientare repertorială. La aproape patru luni de la începutul anului, lista spectacolelor de teatru t.v. cuprinde, astfel, Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Tennessee Williams, I.L. Caragiale, Vasile Voiculescu... mari nume ale literaturii dramatice clasice și contemporane. Este un pas hotărîtor către o viziune

constructivă și eficientă în planul culturii asupra repertoriului de televiziune, pas de mult așteptat. Se spune adesea, observația a ajuns aproape un loc comun: teatrul de radio și televiziune — teatrul cu cel mai mare număr de spectatori. Dar problema nu trebuie pusă în primul rînd cifric, căci dincolo de cifre trebuie observat că pentru o bună parte dintre spectatori, raoul și televiziunea oferă, dacă nu singura cale de acces către teatru, în orice caz pe cea mai frecventă. Ca atare, alcătuirea repertoriului acestor „scene” este un act de maximă răspundere. Acea strălucitoare emoție pe care

numai marile texte reușesc să o determine a început să fie caracteristică serilor de teatru t.v. Sigur că am avea, ca fiecare dintre telespectatori, o mulțime de sugestii și de aceea deschiderea unei **Poste** a teatrului t.v., după modelul **Postei** radiofonice, ni s-ar părea o măsură utilă și interesantă pentru ambele părți.

■ REDACȚIA de actualități din radio semnează o nouă inițiativă: în **Radio-programul de la 1 la 3**, ciclul **Fiecare județ — cel puțin 10 miliarde lei**. Săptămîna trecută la microfon a fost județul Bistrița-Năsăud și oamenii de aici au intrat în dialogul cu țara fără mari emoții. Dimpotrivă, ei au spus franc și fără ocolișuri ce au avut de spus, criticînd deschis ce era de criticat (tergiversări, birocratie etc.) și mulțumind pentru ce era de mulțumit.

■ MARE succes au avut și ultimele emisiuni sportive de la televiziune, emisiuni care au avut în prim plan tenisul, gimnastica și o universitară cursă de canotaj.

Ioana Mălin

CHAPLIN - 90

Cinema



■ FELUL cel mai potrivit de a aniversa un geniu este de a aminti o invenție a lui, prin care el fusese unic. O descoperire a unui fenomen interesant, bizar. M-am gândit atunci că la Charlie Chaplin, printre multe sale descoperiri, se găsește una într-adevăr unică. Ba și nesemnificativă.

destul de istoriografii săi. Chaplin a descoperit elipsa, adică saltul de la un lucru la altul suprimând zecile de alte lucruri aflate între cele două. Pare curios că spunem asta. Că doară elipsa e baza însăși a oricărei narațiuni. Cînd povestim, nu povestim tot. Cînd spunem că ne-am dus cu trenul de la un loc la altul, nu semnalăm zecile de stații prin care am trecut, deși ele există. Ne permitem să le suprimăm fiindcă socotim că existența lor nu e importantă, adică nu schimbă cu nimic tilcul general al poveștii. Se întîmplă însă uneori ca omul să suprimă tocmai faptele importante, esențiale, arogîndu-se dreptul de a le considera neimportante. Făcînd, deci, altfel decît toată lumea. Conduita sa va părea absurdă. Dar dacă, cumva, omul nostru avușese dreptate făcînd așa? Dacă, făcînd așa, el exprimă un adevăr mare și nou?

Omulețul creat de Chaplin ne oferă asemenea curioase momente de umanitate. Mă voi mărgini să semnez unul. L-am luat din celebrul film *Goana după aur*. Vi-l amintîți desigur pe omulețul cu gambetă, înnebunit de foame, singur, în cabana din pustiu de zăpadă. Ușa cabanei fiind deschisă, omulețul nostru vede venind un urs enorm. Ridică pușca din colțul unde era proptită. Ocheste. Trage. Nu vedem dacă a nimerit. Dar el vede. A înțeles că ucisese namila. Atunci, calm, tacticos, pune frumos pușca la locul ei, după care...

După care ce? Care oare va fi „the next move”? Care vor fi acțiunile normale următoare? O! Le cunoaștem prea bine! Mai întîi ne vom asigura că ursul nu mai mișcă deloc, nici chiar în spasme de agonie. Apoi, vom apuca un cuțit și vom jupui blana, vom tăia carnea, după „sorturi”. Apoi vom aprinde mai tare focul, vom mai băga lemne, vom aduce apă topind zăpada și o vom pune să fiarbă, apoi... o serie de alte operații culinare necesare, inevitabile și logic înălțuite. Lucrări importante, fără de care ursul nu va putea deveni niciodată mincare, masă, ospăț.

Dar, judecînd așa, am uitat cine e omulețul nostru. El, după ce așază înistit pușca la locul ei, începe, frumos, tacticos, să... pună masa! Il vedem cum așază învelitoarea, taciturile, farfuriile...

Spectatorul își explică în felul său bizareria acelei conduite, căci de mult el a hotărît că omulețul nostru e un zăpăcit, un visător utopic și caraghios. Indușă-tor, desigur, căci trebuie să fim generosi, îngăduitori, compătimitori cu acești bieți neajutorati și săraci cu duhul...

Dar dacă ne gîndim mai bine descoperim că Charlot merită o înaltă stimă pentru reacția lui, care e nu numai logică, nu numai urgentă, dar și de o înaltă noblete. Spectatorul uitase că acest erou fără nume trăia pentru a da, pentru a

ajuta, pentru a face plăcere altora. Așa că, după ce s-a asigurat că a ucis ursul, primul său gînd, singurul lui gînd este imensa plăcere pe care o va avea prietenul său cînd, liniștit de foame, o să vadă masa pusă ca pentru un festin, și va avea imaginea viitoarelor lor petreceri, în fond, însăși imaginea salvării lor... S-apoi, gîndiți-vă puțin. Toate celelalte operații mai mult sau mai puțin culinare pot să aștepte. Dar surpriza plăcută făcută prietenului, asta e ceva urgent, care nu comportă întîrziere. Nu prîpă de utopist caraghios, el logică gravă în fața urgenței reale... *Elipsa* aici indică și inteligență, și bunătate, și prietenie, și generozitate. Ea anulează acea primă explicație după care omulețul nostru apăsă ca băiat bun dar cam aiurit. Un biet caraghios pe care, cum ar spune Anatole France, îl „mêprisons tendrement”.

În cursul aceluiași film, elipsa evocată întîlnește o rimă, adică un eveniment identic ca tilc. Este faimosul *dans al piinișoarelor* pe care toți criticii lumii îl admiră ca pe un foarte nostim giubbus-luc, ca pe un moment de ghidusie, ca un excelent număr comic. În realitate găsim și aici acel nobil sentiment al omului, cum se zice, „bucurosi de oaspeți”. Căci înima lui Charlot, în acel moment, ...cîntă. Se gîndește cu dragoste la fetele acelea care îi promiseseră că o să vină să sâr-

bătorească anul nou în cabana lui. Ca întotdeauna, el se gîndea ce strașnic lucru e să potreci cu persoane dragi. Și încă în calitate de gazdă! Ca un brav amfitrion și om de lume, pusese el, la fiecare tacim, cite o „mică atenție”. Asta pentru fiecare invitat. Dar pentru toți, se cuvenea ca el, gazda, să-i încinte cu glume, anecdote, imitații umoristice, improvizatii, scenete hazlii. La asta se gîndește omulețul nostru cînd, sîrînd peste multe lungi ceasuri de așteptare, se vede deja înconjurat de drăguțele musafire, iar pe el distrîndu-le cu acel dans comic făcut din furculițe și piinișoare...

Cele două momente de tandră frumusețe, cel cu baletul chiflelor și cel cu pusul mesei, rimează. Și amîndouă aparțin unui gen de elipsă descoperit de Chaplin. O conduită subtilă, bizară, vitează. Eroul nostru apare ca un zăpăcit, dar în realitate el intruchipează bunătatea, curajul, inteligența și adevărul.

De multe ori mi s-a întîmplat să scriu despre arta și gîndirea lui Chaplin. De fiecare dată găseam ceva nou, de care nu se vorbea încă. Același lucru l-am făcut și acum. Și este, cred, felul cel mai potrivit de a-i arăta admirația și recunoștința noastră.

D. I. Suchianu



Charles Chaplin (născut la Londra la 16 aprilie 1889) în filmul *Luminile rampei* (1952)

Descoperirea



● CONSIDERAT printre patriarhii filmului, Chaplin ar fi implinit abia 90 de ani? De aici se vede cît de tinăra este arta aceasta, care te face, încă, adesea, să suferi ori să fii jenat pentru lipsa ei de maturitate. Copilăriile ei nu țin însă de caracter, nici de senilitate, ci tocmai de vîrsta caraghioasă

în care se zbate. Să fim răbdători, deci... Ca în istoria descoperirilor și invențiilor, noutatea poate veni prin simpla cădere a unui măr de pe ram...

Chaplin apărea pe platou incidental, în perioada cînd un film se turna într-o zi și ocupa o bobină în care mai era loc și pentru un documentar. Actorii erau niste obiecte mișcătoare, cele mai multe standardizate, închiriate pentru o zi, o săptămînă sau un an. Aveau nevoie mai puțin de talentul imitării vieții, cît de acela al schimonosirii ei. Veniți din circ, din vodevil și music-hall, se priceceau mai mult la tumbă, căzături, împleticiri și bobîrnace, decît la ceea ce azi se numește pompos și irevocabil „tehnică interpretării”. Impertinenta mișcări ținea locul jocului de scenă, iar tracul momentului înlocuia sensibilitatea. În afara acestor calități mecanice, li se mai cerea noilor veniți doar să se încadreze în ritmul și canoanele deja formate ale gagurilor.

Norocul care a însoțit debutul lui Chaplin a fost tocmai acela că nu s-a putut insera în pașii de dans ai filmului de dină atunci. El a apărut pe platou ca un dezorientat, care nu se putea ține de viteza planificată a celorlalți. Certat de regizor — care era pe vremea aceea mai mult un recuziteur și un intendent veghind asupra legilor sacrosancte — a avut norocul (și încă ce noroc!) să se aplece asupra sa privirea îngăduitoare a unui vizionar. — producătorul Mack Sennett. Acesta a intuit ce se ascunde sub indolența abulică a neofitului și i-a dat pentru viitorul film posibilitatea să riște: „Chaplin, fă exact ceea ce-ți vine să faci!”. Astfel se naștea la 7 februarie 1914 — în al doilea film al lui Chaplin, primul fiind un eșec — personajul Charlot. Omulețul se echipase, ca unul care nu mai avea ce pierde, cu tot ce aflase prin cabinetele studioului: cu pantalonii grăsanului Fatty Arbuckle, cu vesta micuțului Charles Avery, cu un melon uzat și cu un băț de bambus, găsite la întîmplare. Dintr-o disperare fără speranță se naștea unul din primele personaje ale cinematografului, într-o perioadă cînd Olimpul era gol, iar mitologia nu fusese încă descoperită.

Filmul avea atunci numai 19 ani. Chaplin nu implinise încă 25.

Se poate înțelege de aici, spre bucuria celor ce cred că filmul nu e o artă, cît o conservă care rezistă în timp numai grație genului tehnic, cît tot ce datorăm lui Chaplin — și cu atît mai mult altora — nu este decît o simplă, o absurdă întîmplare. Dar oare ce altceva decît întîmplări au fost marile invenții ale lumii? America sau legea gravitației n-au fost, oare, niște descoperiri datorate tot greșelii sau hazardului? Dar asta nu înseamnă că ele nu existau dinainte, ignorate fiind doar de slaba cunoaștere a speței umane. Tot astfel, Charlot a apărut ca o teribilă „eroare”, care venea în primul moment să contrazică, iar apoi, mai tirziu să pună în relief cu și mai multă strălucire marele potențial și uriașele defecte ale filmului. Omulețul cu mers de rață era o caricatură duioasă a ceea ce exista demult, dintotdeauna, în adîncurile firii umane — necunoscut, nemărturisit, dar netăgăduit de nimeni: stingăcie și orgoliu, sentimentalism și ranchiună, generozitate și lăcomie. Prin geniala regie a destinului său, care a declanșat mecanismul întîmplării exact atunci cînd era nevoie. Chaplin a irupt în istoria omenirii ca un innoitor de care nu se va putea face nicidec abstracție.

...Nu azi, cînd numărăm cu mirare anii de pe răbojul de adolescent al filmului, ci peste alte zeci de ani, cînd bătrînețea se va numi nemurire.

Radu Cosașu

Romulus Rusan

Omenia melodioasă a comicului



■ LA doar două săptămîni după moartea lui Chaplin, săptămînalul francez de extremă dreaptă „Aspecte ale Franței” era dat în judecată de M.R.A.P. (Mișcarea împotriva rasismului, antisemitismului și pentru pace) pentru această afirmație care încălca legea antirasistă

franceză din 1972: „Nu e nici o nevoie să întreb starea civilă pentru a afla dacă Chaplin e evreu; arta lui o dovedește. Mai mult decît fizicul, moralul lui vine direct din ghetto...” Violent, M.R.A.P.-ul lega această „incredibilă obrăznicie provocatoare” de „impunitatea care ocrotește grupurile neonaziste și criminalii rasisti”. Nici nu dispăruse bine în adîncul uitărilor, nu eterne ci succesive — și Chaplin se dovedea, încă o dată, o politică, o politică a omului revendicată sau refuzată de alte politici, fie ele ideologice, fie ele estetice. A-l plasa într-un ghetto, a-l localiza rasist nu e cu totul străin de bagatelizarea lui estetică, aceea care-l reduce la un „geniu al melodramei” sau îl rezumă la un clown pentru copii, depășit mereu de evenimente, de inteligența lumii, de arta ei, de violențele ei ajunse la acea „banalizare a răului” în fața căreia toți omuleții se dovedesc, zilnic, neputincioși.

Nu mai că Chaplin — văzut de liberalul

„Washington Post” ca un „conservator individualist”, iar de Roland Barthes ca „un anarhist, discutabil politic, dar reprezentînd în artă forma probabil cea mai eficace a revoluției...” — Chaplin a descoperit cu mult înainte de noi, aceștia, banalizarea răului ca și banalitatea lui, dînd binelui o vigoare nu numai excepțională dar și stranie, adică artistică. Chaplin nu e depășit — el a văzut fără ipohondrie răul la fiecare colț de stradă, barbariile cu chip uman nu i-au fost chiar necunoscute, bita, matraca, hăituaia, teroarea autorităților, ușile lumii ieșite din ființă, pragurile ei ostile, porunca și mecanica exploatarei, asuprirea logocratică, brutalitatea pînă la fizica mitocăniei, rasismul asupritor al emigrantului, ispitele nonviolentei, amenințările din fiecare suris, prinse într-un detir al totalităților, toate i-au fost clare și nu lipsesc din nici o capodoperă a lui care cristallizează consecvent în jurul unei singure politici: aceea de a împune, în perpetuu război al existenței, forța naturală a omului dezarmat. Arsenalul acestei ființe dezarmate este descris și lucrează cu acea poezie care aparține doar celor mai mari artiști, poezia contradicției din fiecare calitate: naivitatea naște perfidie, inocența e dusă pînă la violență, răbdarea se topește brusc în exasperare, nonviolenta pune la cale lovituri năpraznice, bunătățile cuprind organic răutăți și brutalități egoiste, prostiile fertilizează în delte lu-

xuriente de inteligență și generozitate. Cu cît este mai sărac în armamentul clasic — forță fizică, socială, financiară, administrativă și cioclopedică — necesar pentru cucerirea puterii convenționale, cu atît el pare mai tare, prin bogăția naturală a sale care secretează o otrăvă obscură și tenace precum micile vietăți hăituite în desert: o imensă forță bagatelizatoare. Toate relele ca și cele mai mari primejdii sînt bagatelizate și banalizate, printr-un sughiț, printr-o fugă sprintenă, printr-o ridicare avîntată a umerilor. Într-o lume în care atîția atotputernici își impun abuzul, înainte de orice, printr-o automată și autocrată seriozitate, Chaplin creează, primul în artă, un univers în care la putere se găsește — depășind chiar visele celor mai imaginativi răsculați — neseriozitatea, ea fiind cea care va bagateliza, va paraliza și va dezarma toate violențele, reprimîndu-le cu strașnicie, pînă la sălbatică lovitură în fund. În acest „contraterorism” al neseriozității constă grandoarea voioasă, nevolnicia tragică și omenia melodioasă a comicului său care, într-un paradisiac adînc, stinge toate risetele pentru a lăsa să se formeze, chimic, acea lacrimă de milă, acea frăgezime de plaur și staul a umanității pe care, după simțirea mea, nimeni dintre incontestabilele inteligențe ale secolului, n-a definit-o mai bine ca Mihail Ralea, în acea amintire a lui Geo Bogza, după ce au văzut la Helsinki *Luminile rampei*: „Am plins ca un vițel”.

*) „...aceea de a surprinde omul în preajma Revoluției, adică omul singur, încă orb, pe punctul de a se deschide lumii revoluționare prin excesul „natural” al nenorocirilor sale”, („Mythologies”).

Sorin Ionescu

„Iubesc regula care corectează emoția“
(BRAQUE)

● IATĂ un motto care se află exact la antipodul acestei picturi. Contrar obiceiului, el nu vine nici să sugereze (decit cel mult, prin contrast) o viziune artistică, nici să o confirme și să o opere cu autoritatea numelui de la care emană. Din acest unghi de vedere el s-ar putea chiar să o conteste și așa s-ar și întâmpla dacă arta n-ar cunoaște decit un singur drum.

Cu tot riscul pe care îl implică ambiguitatea semantică a sintagmei, m-aș încumeta să spun că, atunci când pictează, ai impresia că SORIN IONESCU își trimite, în mod deliberat și, ca să atenuez, adrug, metaforic vorbind, rațiunea la plimbare. Dacă ar putea cred că ar trimite-o chiar într-o vacanță perpetuă sau, cel puțin, într-o vacanță pur și simplă.

În orice caz este neîndoielnic faptul că rigorile ei, fie ele și prezumtive, îl incomodează în planul afectiv al senzațiilor. Abandonul în voia senzațiilor pure, ridicate la nivelul sentimentului, îl interesează în primul rând. El este un om al trăirilor imediate. O corectare și o înălțare (dacă nu cumva faptul este resimțit de el ca o cădere) la starea conceptuală a emoțiilor îl intimidează și îl înspăimintă.

A avut momente (și mai are, dovadă că nici în cadrul aceleiași individualități arta nu este sortită unui singur drum, nu este și nu poate fi unilaterală) când a tins spre un gen de conceptualizare a emoțiilor.

În fața acelor compoziții — peisaje imaginare, în care identitatea reală a motivului nu mai putea fi descoperită, pentru că erau voit depersonalizate — nu m-am putut sustrage unei senzații de frig, un frig care nu era al lui.

Departa de mine gândul de a nega valoarea lor artistică sau autenticitatea demersului. Mărturisesc doar o preferință care, ea, poate fi greșită.

Dacă cineva își poate trimite rațiunea în vacanță, de ce n-ar putea face același lucru și cu emoțiile lui?

A alterna înseamnă, de fapt, a călători. Numai că Sorin Ionescu este un tip de călător care, chiar dacă biografia exterioară spune că se deplasează de multe ori, prea mult pentru un tăcut și un solitar, pictura sa te face să crezi că nu el ci toate lucrurile lumii acesteia vizibile, privilegiile, oamenii îl vizitează, îl lasă în suflet puternică amprentă, îl emoționează și îl fac să se bucure că trăiește. Pur și simplu.

Octavian Barbosa

Jurnalul galeriilor



Sculptură de LEONARD RĂCHITĂ

„Rotonda

Sălii mici a Palatului“

■ PRIN expoziția sa, TIA PELTZ realizează o manifestare cu temă dedicată „Anului internațional al copilului“, fără a deroga cu nimic de la preocupările ei constante, care includ organic universul candorii și al poeziei infantile. Regăsim același tip de desen alert, descriind traseul exterior al imaginii, după o curgere voluptuoasă a curbilor ce se compensează, cu îngroșări ce au funcție de accent plastic dar și simbolic în unele situații. Sentimentul dominant este acela al căldurii afective, al unei reale implicări în substanța emoțională a imaginii, provocând reacții similare, dealtfel scontate, și la nivelul receptorului. Operind cu situații compoziționale diverse, în general structurate după scheme ușor detectabile și care pot fi grupate în câteva tipuri preferate, artista introduce variațiunea în interiorul atitudinii și al narațiunii intrinseci, deoarece dincolo de sensul plastic al imaginii trebuie să vedem și o tentație a literaturizării, o anumită legendaritate implicită. De aceea ansamblul lasă senzația unui posibil ciclu de ilustrații, la o virtuală carte a copilăriei, pe care de fapt o scrie autoarea, cu fiecare imagine adăugată unui bogat patrimoniu personal.

„Galatea“

■ UN ALT tip de grafică, de data aceasta dedus din confruntarea conceptelor de structură, semn, mesaj, semnificație, expune DOINA ȘTEFLEA, grupajul de litografii de la galeria „Galatea“ constituind o incitantă punere în discuție a unui cod semantic sintetic, în ciuda faptului că întregul ciclu se constituie ca o analiză a peisajului. Clar exprimată ca un program decis formulat, dincolo de titularizare, această tentație transformă ansamblul lucrărilor într-o succesiune logică, atractivă și deschisă, de situații și atitudini posibile în abordarea realității obiective, atrăgând implicit și procedee plastice intim articulate premisei teoretice. Existența unui program consecvent și limpede formulat nu se pare evidentă, cu atât mai mult cu cât, depășind cu necesitate treapta unei analogii plate și evind insolitul gratuit sau truculent, Doina Șteflea propune nu numai un mod de a „diseca“ natura ca peisaj global, ci și o sumă de procedee grafice expresive, intrate în repertoriul imaginerii contemporane, corect și util aplicate în acest caz, în situații ce nu o dată ating treapta virtuozității și a interesului real. Disiminate în cimpul compoziției, cu o mare acuratețe și un cert simț al gestului definitoriu, semnele codului utilizat refac un spațiu bănuțit te-

luric, sau doar sugestia lui, lăsând imaginației acea libertate necesară extinderii mentale a „jocului“ propus, prin soluții cu adevărat deschise, călăuzite foarte coerent și logic expuse ochiului. În acest fel, interferind inteligența atitudinii cu expresivitatea procedeelelor, Doina Șteflea obține imagini de o sesizabilă valoare plastică, atrăgând atenția asupra direcției pe care ne-o propune cu autoritate și o distinctă opinie despre noțiunea de grafică.

„Orizont“

■ TALENT solid, cu mari disponibilități de fantezie, inteligență formativă și profesionalism, LEONARD RĂCHITĂ prezintă încă una din certitudinile tinerei noastre sculpturi, operind într-o zonă de acută contemporaneitate și în același timp de rafinată consistență expresivă. Expoziția sa de la „Orizont“, sala „Atelierul 35“ poate constitui un argument în favoarea sa, ca artist, dar și în favoarea creșterii spectaculoase a nivelului sculpturii noastre, fenomen ce impune și o nouă atitudine a celor din afara genului față de această ecloziune simptomatică. Pornind de la modulul uman ideal, apelând la difuza memorie ancestrală, sculptorul operează o foarte interesantă și monolitică sinteză între structuri antropomorfe și interpretări logice, adeseori sever articulate, ce vizează un geometrism abstract primar, dedus pare din austeritatea clasicului. Alternanța de suprafețe fluide, acaparând spațiul și lumina, și de planuri rectangulare, perfect finisate, implacabil tăiate cu decizie dictată de necesități expresive, se instituie ca o modalitate sculpturală unică, dominând spațiul și innobilându-l ca amintirea unor cariatide himerice. Regia „obiectului“ implică un savant dozaj de componente spațiale, dar mai ales un desen în aer și material prin care fiecare picșă este un autentic „rondobosse“ oferit privirii din toate cele 360 grade virtuale ale percepției agorice. Pentru că, reduse la dimensiunea spațiului expozițional, sculpturile lui Răchită sînt monumentale, au ceva din autoritatea și destinul megalitic al totelorlor originare, incorporind organic esența „muzeului imaginat“, asimilat rațional, și memoria afectivă, instinctuală, a semnelor autohtone, de rafinament și forță sugestivă. Foarte expresiv și mai ales capabil să furnizeze o nouă direcție formativă, lucrul demn de reținut în contextul unei sculpturi cum este cea a noastră de astăzi, Leonard Răchită se dovedește și un foarte interesant desenator, gîndind în succesiune evenimentele unei confruntări umane cu sursa în epopee sau saga. Iată, deci, suficiente calități pentru a-l impune pe tînărul artist atenției noastre, alături de o vizibilă și tenace voință de artă bună.

Virgil Mocanu

Mozart și tinerii pianiști

A DEVENIT un adevăr aflat, sperăm, de toată lumea, acela că afirmarea talentului muzical al tineretului reprezintă unul din fenomenele artistice românești. Este evident covârșitoare izbucnirea aceasta, de o impetuoasă unică, a unei înzestrări native preexistente și acumulate ca într-un zăcămint mineral de adîncime și care nu a așteptat decit condițiile favorabile pentru a rupe la suprafață cu o generozitate atotcuprinzătoare. Profesori bine gătiți și devotați pînă la ultare de sine au favorizat înflorirea spectaculoasă la care asistăm. A venit însă momentul să contribuim la canalizarea cit mai potrivită a acestor energii, astfel ca fiecare dintre ele să nu se consume solitar și la întimplare, ci să se subsumeze operei de durare a edificului unei culturi muzicale cu temelii solide. În ce-i privește pe interpreți, de pildă, este cazul ca acești tineri înfocați, cu pregătire tehnică adeseori bine pusă la punct, să se deprindă a-si grupa forțele în jurul rezolvării unor probleme stilistice specifice; ele vor contribui neabătut de mult la evoluția lor artistică și intelectuală generală, le vor dezvălui poate lor înșiși anumite afinități, înclinații sensibile de care nu și-au dat întotdeauna seama la timp. Pe de altă parte, vor stîrni cu siguranță un interes mai susținut din partea publicului, pasionat de manifestări care să con-

tribue la lărgirea propriului orizont de cunoaștere. Nu ne vom mai duce, adică, la recitalurile și concertele tinerilor exclusiv ca să asistăm la desfășurarea unei dexterități, poate captivante, în parcursul unor pagini de bravură instrumentale sau vocale, nici ca să admirăm o sensibilitate adaptată, cîteodată cu oarecare caznă, unui repertoriu sortit să atingă maximum de „efect“ scontat în fața unui juriu sau a unui public mai mult sau mai puțin avizat. Cînd manifestarea unor tineri va coincide și cu o manifestare de cultură muzicală autentică, folosul va fi cu atât mai considerabil: paralel cu revelarea unor talente, vom cerceta mai în adîncime și tezaurul marii muzici, iar efortul afectat unor asemenea acțiuni va rodi pe multiple planuri.

În viața muzicală bucureșteană, au apărut asemenea semne înviorătoare, pe care le așteptam de mult. Profesorul George Manoliu, de pildă, a inaugurat la Filarmonica „George Enescu“ un ciclu de recitaluri, pe care le organizează și le prefațază, evident inspirat de acel ilustru exemplu al „Concertelor istorice din literatura violinei“ oferit încă din 1915—16 de către George Enescu. Deocamdată tinerele speranțe și certitudini ale viorii românești de astăzi abordează capodoperele barocului — și nu ne îndoiim că, de-a lungul timpului, vor parcurge toată distanța pînă la lucrările fundamentale ale contemporaneității. Muzica

românească, rămasă fără îndoială pe primul plan al afecțiunii noastre, nu va fi decit slujită de asemenea inițiative, care o fac și mai bine determinată istoricește. Iar interpretul care va cînta creațiile românești reprezentative întemeiat pe profunda cunoaștere a stilurilor diferite va avea în cîntul său o pondere, un echilibru, un dar al evidențierii esențelor — calități revelatorii în toată puterea cuvîntului.

Societatea „Muzica“ și Radioteleviziunea Română au găzduit de curînd în tradiționalul și îndrăgitul studio de concerte — T8 — din care s-au răspîndit în trecut pe unde, de altă ori, programele radiodifuzate ale formațiilor și soliștilor noștri de faimă, un recital intitulat **Mozart și tinerii pianiști**. Proba era cu siguranță temerară, dat fiind că sensurile operelor pianistice cele mai substanțiale ale lui Wolfgang Amadeus nu se lasă ușor descifrate. A fost fără îndoială și un omagiu emoționant adus memoriei marilor pianiști români Dinu Lipatti și Clara Haskil, interpreți mozartieni incomparabili ai secolului nostru, cinstiți prin prezența unor lucrări intrate în testamentul lor discografic atît de prețios. Dar, mai mult decit atît, tinerii noștri pianiști de astăzi au dovedit că au înțeles în adîncime lecția unor asemenea înaintași; ei s-au trudit să descopere, dincolo de veșmintul instrumental, de atractivul „perlaj“ mozartian, universul emoțional de necuprinsă adîncime deschis de paginile tălmăcite. A fost creată, adesea foarte aproape de ideal, acea sonoritate lucioasă, de o strălucire și răspicare aparte — fundamental lipsite de ostentație — fără de care muzica lui Mozart nu poate trăi cu adevărat în conștiința noastră. S-a vădit deasemeni acea atitudine exemplară față de opera de artă (— „Nu vă slujiți de muzică, ci slujiți-o“, spunea Lipatti) conform căreia interpretul nu caută niciodată să atragă atenția asupra sa în dauna muzicii, ci strălucește numai prin puterea de emoție stîrnită de el din paginile textului tălmăcit. Viniciu Moro-

ianu, de pildă, ne-a arătat în **Fantezia în do minor** că este capabil să se înalțe către sublimul tragismului mozartian; este un tînăr interpret care știe să pună în valoare frumoasa cultură muzicală dobîndită de timpuriu, subordonindu-și mijloacele instrumentale — ce vor mai fi, desigur, îmbunătățite — flustrării unei viziuni personale asupra textului. Felul cum a creat tensiunea interioară a acestei cutremurătoare pagini mozartiene ne-a apărut pilduitor. Delia Pavlovič, pe de altă parte, a dovedit (**Sonata în do minor**) că are acea prezență instrumentală și de autoritate a unei personalități în formare, de cel mai bun augur pentru evoluția ei de solistă. Plină de puritate și bun simț, tălmăcirea ei, în această operă de maximă consistență sculpturală a stilului pianistic mozartian, va mai cîștiga pe viitor în maturitate și luminare a nuanțelor psihologice atît de variate, sugerate de fiecare turnură a subtilelor fraze. Carmen Mihalache ne-a confirmat din nou că este una din tinerele pianiste cele mai interesante în ce privește afirmarea unei continue expresivități a cîntului — calitate aliată totodată cu preocuparea pentru realizări instrumentale cit mai finisate. **Sonata în la major**, încheiată prin faimosul **Mars turc** ce ne duce cu gîndul la cercetările muzicologului George Brăzulescu asupra înrîuririlor orientale (cu presupusa cunoaștere a preocupărilor lui Dimitrie Cantemir) din creația lui Mozart, a fost redată cu o grijă permanentă pentru proporții, pentru consecvența măsurii, sub toate aspectele ei. În fine, Ina Macarie (**Sonata în la minor**, **Nouă Variațiuni pe un Menuet de Duport**) și-a valorificat toată pasiunea depusă de ani de zile pentru interpretarea mozartiană. Sunetul pianistic a apărut format, rotund, expunerea textului permanent clară și grăitoare. În totul, o seară concludentă pentru valențele de fond ale pianisticii noastre tinere.

Alfred Hoffman

Poezia filologiei romănice

NU SE poate face o incursiune mai aprofundată în problemele de traducere de poezie în cultura noastră de astăzi, fără a se avea în vedere arta de traducător a poetului Romulus Vulpescu. Alături de Dan Botta la început, dar depășindu-l mult pe acesta, mai tirziu, printr-o masivă și bine conturată operă ce are în vedere mai ales literatura medievală franceză, Romulus Vulpescu ne-a dăruit, din 1958, și până astăzi, versiunea românească a **Opurilor magistrului François Villon** adică **Diatla mare și Lăsața, Adaosul (la Diatla), Jergul și Baladele** (1958), **Gargantua** a lui Rabelais (1962), **Poezii (Balade, cintece, carole, lament, rondeluri)** ale lui Charles d'Orléans (1975), avind, după cit se pare, în pregătire, tălmăcirii din **vieil langage français**. Literatura franceză a Evului Mediu și-a găsit în vremea din urmă valoroși traducători în limba română, dintre care Aurel Tita, Mihai Stănescu, Sorina Bercescu, Irina Bădescu, dar dintre toți aceștia, Romulus Vulpescu este, prin excelență, cel care a interpretat „cintele vechi din Franța”, căutându-le cu ardore și nu fără patetică îndrăzneală „echivalențe românești”.

Mai întâi trebuie să spunem că Romulus Vulpescu nu este numai un poet care traduce poezie. Toate traduceri sale sînt însoțite de „note și comentarii” (**Gargantua**), „bibliografie”, cuvînt introductiv (cum este studiul **Un prinț prizonier perpetuu al poeziei** din volumul Charles d'Orléans), „glosar”, „indici de cuvinte” și, iarăși, „note”, care dovedesc pasiunea poetului de a interpreta filologic textul, explicînd cititorului român orice cuvînt, descifrîndu-i aluziile și implicațiile sociale și culturale ale unci lumi apuse. dar indimenticabile și înegale în farmec și frumusețe. Poetul și exegetul se identifică, așadar, cu traducătorul.

A traduce din lirica sau din proza medievală franceză nu este o întreprindere ușoară: la diferențele de structuri lingvistice se adaugă distanța în timp. Trebuie respectată distanța în timp, istoricizînd limba versiunii românești, pentru a conserva atmosfera originalului — a traduce, așadar într-o română a secolului al XVI-lea, pentru a salva cit de cit contemporaneitatea cu poezii francezi — sau trebuie asigurată înțelegerea facilă a textului de către cititorul de astăzi, și atunci traducerea își modernizează limba? Romulus Vulpescu a ales voluptatea poetică a filologiei și a istoriei. El folosește, în traduceri, cuvinte rare, termeni vechi românești, elemente de erudiție care caută să echivaleze, în română, statutul cultural al originalului. Iată-l, de pildă, traducînd **Le Testament** al lui Villon: poetul român are a lupta cu o serie de termeni juridici-administrativi francezi ai secolului al XV-lea. Cum va traduce fr. *lais*? Sau chiar fr. *testament*, pentru care avea la dispoziție rom. mod. *testament*? Poetul preferă să caute echivalențe în limbajul medieval românesc. *Lais* nu este altceva decît lăsată, iar fr. *testament* devine adiată (mare sau mică) (la Dan Botta: *diatla*). **Maitre Robert Vallee / Pauvre clercot en Parlement** este tradus prin ma-

gistrul **Robert Vale / In Parlement bie diecel**, tot astfel cum versul **Je François Villon, ecolier** apare ca **Eu ins, François Villon, diac**. Vocabularul poetului român se umple deci de *ocini, dijme, canoane, pricini, ciudese și jalobe, deux pauvres clercs, parlant latin* devin **Doi bieți învâțeci isteți / Bucheri de vorbe latinești**, iar termenul juridic slavon *ipac* este adus să corespundă lat. *item* în versuri precum **Item, laissez et donne en pur don traduse ipac, lăs, dind din dărnicie**. Mai dificilă este sarcina traducătorului de a transpune termeni juridici latinizanti ai originalului: **Et mement l'estimative / Par quoi prospective nous vient / Similitude**, formative devine **Spre pildă aprețiativa / Din care perspectiva iese /**



Născocitiv-semănătiva, în versuri în care conotația ironică este pertinentă (cf. și versurile **Din spițele laterale / Opinătiva... / Și alte intelectuale**). Poetul a înțeles că este vorba de o terminologie juridică în perspectivă populară.

Romulus Vulpescu nu se teme a crea termeni proprii, după modelul limbii franceze vechi. Imaginația-i și registrele verbale sînt copleșitoare: **Carolmagnul (fr. Charlemagne), Boubălții (fr. Marebeuf), vicestru (fr. vicêtre), schimbău (fr. chanjon), funier (fr. cordelier), Beghine (fr. Béguines)** etc., în traduceri din Villon, **valentinat**, în traduceri din Charles d'Orléans, iar despre lexicul propriu din traducerea lui **Gargantua**, să nu mai vorbim: **Indicele de cuvinte** este o dovadă! Iată cîteva asemenea cuvinte aale la întîmplare din primele capitole: **gargamela (fr. gargamelle), imat(ă) (fr. emboussée), substantific (fr. substantifique), cirpipoese (fr. rataconner), evanghiulba're, calacatirul, furtunele (pl.), țifalminteri** și altele, pentru a nu menționa aici decît pe cele ce se pot men-

ționa. La apariția traducerii, inventivitatea verbală a lui Romulus Vulpescu a stîrnit nedumerire, ba chiar proteste... Dar nu reda oare poetul român, prin aceste cuvinte noi burlesc făurite, toată furia lexicală și umoristic creatoare a lui Rabelais? Unui **Gargantua**, căruia traducătorul, în **Notă asupra ediției** (p. LXIII) îi remarcă „dozaju, neologismelor, proporția cuvintelor regionale, pletora termenilor tehnici, risipa de arhaisme, chibzuita colorare argotică a textului” și „înținsa cunoaștere a limbii franceze urmărite pînă la cotloanele ei cele mai de taină”, Romulus Vulpescu îi opune, cum singur recunoaște, o „amețitoare acrobație verbală... cu strictețe cerută de substanță, necesară conținutului”; „văduvit



de aceste elemente structurale ce îl diversifică, stilul lui Rabelais ar fi rămas într-o geometrie anonimă, cenușie, uniformă (LIV). Poetul român își respectă originalul, reconstituindu-l în limba română!

Aceeași constatare în traducerea jargonului **jobelin** al lui François Villon. Romulus Vulpescu traduce baladele scrise în „jergul” **scolarilor (fr. coquillards)**, apelînd la material argotic românesc desprins din cercetările asupra argoului întreprinse de filologi români. Să recunoaștem că nu este ușor a traduce versuri, precum **Prince, erriere de Ruel / Et n'eussiez-vous denier ne plus, / Qu'au giffle ne laissez la pel / Pour l'amboureur qui rompt le sue prin Print, La Ruel să nu te-arăți / Că nu-i haleală, nici pitac, / Si ca să-ti nuie pielea-n băț / Gealatu-ti-o veni de hac!** Pentru ca să scrie în argoul de la noi **Manglițor / Ce, pînă-zori, / Beți prin beuci pînă dați în brinci, / Acră poșircă / S-apoi în circă, / Săriti la zulă de husăni nătinzi / Berlind fisciți din pungoci** adînci poetul a avut nevoie să se înarmeze

cu aprofundate cunostințe de lexic argotic, iar cititorii, pentru a le înțelege, cu masive dicționare!

OASTFEL de reconstrucție lexicală a poemului, încărcată de semnificații de istorie a culturii și de istorie literară, mai ales de probleme de limbă, relevă o muncă nu numai de poet, ci și de veritabil cercetător al Evului Mediu francez. Ea se încarcă așadar de o datorie: aceea de a transpune atmosfera originalului. Dar se poate transpune cu adevărat, atunci cînd poetul român traduce termenii culturii medievale latino-romănice a Occidentului francez prin cuvinte specifice culturii greco-slave-ortodoxe a Evului Mediu oriental românesc? **Veghetie rimleanul, Jan Chipochesul, Pătrul Tabacu sau Ythier Mărchidan, diecii, psalomii, caznele (fr. peines), Romanțul trandafirului nu-s chiar Vegetius, Jean Mautaint, Ythier Marchant, Pierre Basanier și Roman de la Rose**, tot astfel cum **misericors** este **milostiv**, și **Muma** (lui Isus) este **Notre Dame** numai în contextul lumii orientale, ortodoxe. Reconstituirea în alți termeni de cultură poate duce la modificări de conotații și de atmosferă a originalului, altfel spus la altă formă de infidelitate.

Opera de traducător a lui Romulus Vulpescu și cultul său pentru perfecțiunea expresiei poetice pînă la reconstituirea originalului cuvînt cu cuvînt, la fel de rar, la fel de vechi sau de regional ocupă în traducerea actuală de poezie un loc special. Poetul Romulus Vulpescu reconstruiește, în traducere, obiectul poetic avînd griji de a-i marca în limba română toate opozițiile ce îl caracterizează în limba de origine. El nu decodază originalul ci, dimpotrivă, îi constituie și în traducere o structură care să-i limite singularitatea și să-i accentueze originalitatea. Desigur, valorile lirice traduse de Romulus Vulpescu sînt mai evidente în mari contexte; poetul are însă îndeosebi orgoliul filologic al formei aale cu mîgală. El face din traducere un act solitar de giuvaergiu care creează opere de subtilă artă pentru cei rafinați. Nu sînt deloc surprinzătoare preferințele sale poetice pentru Alexandru Macedonski și Ion Barbu.

Traducerile poetului Romulus Vulpescu sînt acte poetice de savant. El reuneste filologia romanică cu poezia, așa cum, poate, ar fi scris Gaston Paris dacă ar fi avut talent de poet... Filologia romanică românească are toate drepturile să revendice opera poetului Romulus Vulpescu, cel care s-a îndreptat spre traducerea poeziei medievale franceze cu cărțile lui Marcel Schwob, Italo Siciliano, Augustin Lognon, Jacques Boulanger, Clément Marot sau Théodore de Banville în mină. Bibliografia (critică!) și analiza prozodiei, prezente în toate volumele sale, ar putea servi direct studiilor noastre universitare. Romulus Vulpescu este deopotrivă un autentic poet, un virtuoz traducător și un pasionat romanist medievist, așa cum cultura noastră contemporană altul nu cunoaște.

Alexandru Niculescu

Lirică populară românească în limbă spaniolă

APĂRUT, la începutul acestui an, în Editura Minerva, o ediție bilingvă româno-spaniolă: **Lirica obiceiurilor tradiționale românești — Poesia popular tradicionala romana**. Evenimentul are valoroase implicații literare și de rezonanță culturală și artistică mai adîncă.

Antologia este rodul unei fericite colaborări — am putea spune ideală pentru astfel de lucrări — între un vorbitor de limbă spaniolă, foarte bun cunoscător al limbii române, poetul chilean Omar Lara, și un român specialist în limba și literatura spaniolă, Victor Ivanovici (de la Universitatea din București).

Numele lui Omar Lara s-a făcut cunoscut în viața literară românească din ultimii ani atît prin remarcabile creații originale, cit și printr-o valoroasă activitate de traducător. El a transpus poezie spaniolă în română (Pablo Neruda, de pildă) și poezie românească în spaniolă (Eminescu, Blaga, Arghezi, Labiș etc.). Din opera lui Macedonski, Omar Lara a realizat traducerea integrală a **Nopților** și a **Psalmilor moderni** (în curs de apariție).

Omar Lara este și autorul prefeței **Antologiei**, în care dovedește o profundă și complexă înțelegere a spiritului și valorii creației populare românești: „Cine se va interesa de literatura românească, de cultura românească, de viața esențială a acestei țări singulare situate între Orient și Occident, loc de confluință pentru osebite culturi și tipuri omenești, va trebui să apeleze la manifestările sale populare — dintre cele mai interesante și fecunde din Europa — la acest «spațiu mioritic» pe care Lucian Blaga, filosoful, l-a desfășurat într-o strălucitoare teorie asupra sufletului poporului român, și din care

am vrea să vă aflăm cîte ceva prin mijlocirea acestor versuri” (p. 21).

Selecția poeziilor populare este ea însăși o izbîndă. Volumul cuprinde, mai întii, balada „Miorită”, apoi, în cinci grupări: **Colinde (Villancicos), Orații de naștere și cintece de leagăn (Votos de nacimiento y canciones de cuna), Orații de nuntă (Votos de bodas), Lirică funerară (Poesia funeral), Descintece (Exorcismos)**.

Autorii realizează o transpunere exactă, pînă la menținerea succesiunii imaginilor, care se desfășoară la fel de lin, de armonios, precum în versurile românești. Iată „Miorită”: „Pe-un picior de plai, / Pe o gură de rai, / Iată vin în cale, / Se cobor la vale / Trei turme de miei / Cu trei cioabăne! — „Por entre colinas / de hechura divina / vienen caminando, / al valle bajando, / tres rebaños finos / con tres pastorcitos”. Sau, din aceeași baladă: „Vin-tor cînd a bate, / Prin ele a răzbate / Ș-oile s-or stringe, / Pe mine m-or plînge / Cu lacrimi de singe”: „Si el viento sopla, / por ellas sonare, / y ovejas vendrian / por mí llorarian / lágrimas de sangre”.

Altcori, cînd ritmul intern ori cerințele rimei nu permit transpunerea întrutotul fidelă, se apelează la anumite particularități expresive ale limbii spaniole (precum, bunăoară, marea capacitate de diminutivare a acestei limbi: „Fețișoara lui, / Spuma laptelui; / Mustăcioara lui, / Spicul grîului; / Perisorul lui, / Peana corbului; / Ochisorii lui, / Mura cîmpului”: „Luce su carita / cual blanca espumita; / su bigote imita / del trigo espiguita; / su caballo imita / del cuervo pumita; / y su miradita... / !mora madurita !...”).

Dulceața și farmecul poeziei populare românești se regăsesc nealterate în ver-

sionca spaniolă. Iată alt exemplu edificator: „Doina din ce s-o făcut? / Dintr-o gură de mic prunc; / L-o lăsat maica dormind, / L-o aflat doină zicînd — „La canción / ? cómo nació / un retoño la encontró, / madre en cuna lo dejó / canción cantando lo halló”.

Uneori, mai ales în colinde, apar forme lexicale și gramaticale din spaniola veche. Așa, de pildă: „Junii buni așa grăiră” — „Los mozos así fablaron”, sau: „La săriti în cea grădină, / Că-n grădină-i și-o stupină, / În stupină și-o fîntînă / În fîntînă-i apă lină — „Corred al jardín aqueste, / el jardín ha una colmena, / la colmena ha una fuente, / una fuente de agua llena”. Tot așa, folosirea pronumelui personal vechi *vos*, însoțind subjonctivul viitor, timp astăzi leșit din uz: „...Care din voi doi / Doriți a rămîne / De azi ori de mine, / Și pe al meu țol, / Și-n al meu ocol, / Care vă gîndiți / Să mă omoriți...” — „...Quien de vos quisiera / quedar para siempre / desde hoy o mañana, dueño de mi manta / y de mi majada, / quien de vos pensare / y quien me matare...”, ori, în sfîrșit, atît de potrivite formule de captare a atenției ascultătorilor, obișnuite în vechile romances: „Ciți pe june mi-l vedeau / Toată lumea îl fericeau” — „Cuantos al buen mozo vian / bien oïdres lo que decían...”.

Numeroasele dificultăți, de lexic și sintaxă, ale graiului popular românesc (uneori chiar regionalisme), ce par intraductibile, își găsesc rezolvări surprinzătoare prin echivalențe sugestive, ca versul: „Din starostea sarpelui” — „En comarca de las sierpes”, ori strofa: „ce-al cîtat junel pe-aci? / Doar căile le-ai zmintitu / Ori murgul țî-o bolnizitu?” — „...Por aquí tú que has buscado? / O tal vez te has ex-



traviado / en tu corcel alocado?”, sau: „Să fie și... cutare sănătos / Și să petreacă frumos — „Quede... fulano con ésta / y le sienten bien la fiesta”. Iată și un alt exemplu ce mărturisește inepuizabila capacitate a autorilor de a adapta limbii spaniole specificul poeziei folclorice românești, aici concretizat în anticiparea eufonică a anumitor silabe: „Pe peatra de la fîntînă, / Trece-un laș de golumbașu / Cu glasul de feciorasu...” — „En la piedra de la fuente / un lomito, palomito / voz tenía de mocito...”.

În volumul **Poesia popular tradicionala romana** se descoperă, la tot pasul, cu uimire și incîntare, transpuneri variate atît de izbutite. Nu este o exagerare să afirmăm că versiunea spaniolă este una din acele foarte rare tălmăciri exemplare, care egalează în frumusețe originalul. Dar mai presus de orice, această carte este un adevărat act de iubire, față de lirica populară românească, față de poezie.

Tudora Șandru Olteanu

Dominique Fernandez



„Ceea ce
mă interesează
într-o operă
este relația ei
cu omul
care a scris-o”

DOMINIQUE FERNANDEZ nu este încă un nume foarte familiar publicului românesc; în Franța, însă, opera sa — afirmată în egală măsură în domeniul romanului și al criticii — se bucură, după două decenii de la debut, de un solid prestigiu. Fiul al lui Ramon Fernandez, care a ilustrat, alături de Jacques Rivière, Charles Du Bos ori Albert Thibaudet, strălucita pleiadă de critici de la „Nouvelle Revue Française” din prima jumătate a secolului, scriitorul s-a format în mediul oamenilor de literatură reușiți în jurul acestei publicații, în care a și debutat pe la mijlocul deceniului al șaselea. Așa cum se va vedea și din dialogul care urmează, Dominique Fernandez s-a distanțat însă de timpuriu de cerul N.R.F. ce părea a fi pierdut, în ultimii ani, contactul cu realitatea cea mai vie a mișcărilor literare din Franța, pentru a căuta metode și soluții noi de interpretare. Foarte bun cunoscător al literaturii italiene (este și specialistul sa ca profesor la universitatea din Rennes), criticul a debutat cu un studiu despre *Romanul italian și criza conștiinței moderne* (1958), continuând cu *Eșecul lui Pavese* (1967). Cărți ca *Mère Méditerranée* (1965) sau *Evenimentele din Palermo* (1966) sînt de asemenea dedicate realității italiene, iar romanul său *Porporino* (1965) își alege drept spațiu societatea napolitană a secolului al XVIII-lea. (Alte romane: *Scorța pietrelor*, 1959, *Scrisoare către Dora*, 1969, *Copiii lui Gogol*, 1971, și *Steaua roz*, 1978 — publicate, toate, la editura Grasset din Paris).

În ceea ce privește abordarea fenomenului literar (și artistic), Dominique Fernandez se arată interesat îndeosebi de perspectivele deschise de psihanaliză. Una din cărțile sale cele mai cunoscute, *L'arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création* (Grasset, 1972), îi definește foarte expresiv metoda: pentru Dominique Fernandez critica este o psihobiografie, un „studiu al interacțiunii dintre om și operă și al unității lor surprinse în motivările sale inconștiente”. Pe urmele lui Freud, dar extinzându-și aria de cercetare spre considerarea atenției a nivelului estetic al operei, Dominique Fernandez este atras deopotrivă de descifrarea genezelor personalității scriitorului sau artistului (vîrsta copilăriei și conflictele ei

vor primi astfel un accent particular în ierarhia analitică) și de structura formală a operei. „Principiul fundamental care inspiră această nouă metodă — scrie autorul — este că totul are un sens în viața unui om, că viața sa psihică, viața sa intelectuală și viața sa somatică răspund uneia și aceleiași continuități și că numai ignoranța noastră lasă loc accidentelor”. Conștient de dificultățile și limitele metodei, el o preferă totuși criticii de factură structuralist-formalistă sau celei sociologice, a căror însemnătate nu o neghează însă. Obiecția esențială ce se poate face demersului psihobiografic rămîne minimalizarea factorilor formativi posteriori vîrstei infantile și, în general, a nivelului „constient” al creației literar-artistice.

În pasiunea cu care cercetează colțurile cele mai ascunse ale psihologiei profunde a „personajelor” sale (aici Mozart, Michelangelo, Proust, — altădată Pavese), se manifestă în fond și curiozitatea romancierului: psihobiografia este, în ultimă instanță, un roman cu nebănuite conflicte și peripeții ale vieții lăuntrice celei mai ascunse. Oricum, Dominique Fernandez se încrede mai mult în intuiția creatoare a scriitorului decît în metodologia critică oricît de perfecționată: „ca să faci critică bună — notează el — temperamentul valorează mai mult decît instrumentul”. Or, în cazul său, avem de-a face cu un asemenea temperament iscoditor, de o deosebită mobilitate, de o acută sensibilitate la evenimentul pluridimensional care este existența umană și expresia ei literar-artistică. Niciodată fără relief, ci, din contră, plin de culoare și dinamism, scrisul lui Dominique Fernandez se desfășoară între comentariul cel mai precis și libertatea de intuiție caracteristică spiritelor artistice. Opera sa de romancier atestă, de altfel, și un adevărat cult al cuvîntului bine scris, o voluptate a expresiei nu foarte comună printre scriitorii francezi de azi. „Teama îngrozitoare de a părea original” pe care o acuză la critica științistă din aria avangardei franceze actuale, e departe de a-i fi caracteristică: Dominique Fernandez crede cu tărie în „lumile bogate și complete” ale scriitorilor adevărați.

I. P.

— V-aș adresa pentru început o întrebare privind debutul dv. de scriitor. Știu că ați avut legături strînse cu „La Nouvelle Revue Française”, — Ramon Fernandez aparținea acestei școli critice — și cred că ar fi interesant să evocați pentru început acest timp de formație, acel mediu care v-a orientat spre literatură, spre roman, spre critică. În ce măsură N.R.F. a lăsat într-adevăr urme în activitatea dv. de mai tîrziu?

— Am început să scriu acum douăzeci de ani și mi-am publicat într-adevăr primele articole în N.R.F., în 1955... Iar la acea epocă, cel puțin pentru mine, N.R.F. însemna literatura în perfecțiunea ei, așa cum fusese practică îndeosebi între cele două războaie, pe vremea revistei lui Gide. Jacques Rivière, a tatălui meu, Ramon Fernandez, — aceștia din urmă fiind printre „stilpii” criticii de la N.R.F.; iar eu am fost crescut de mic în această atmosferă: așteptam în fiecare lună apariția revistei, care însemna mult în Franța de atunci. După 1950 ea conta mai puțin, însă exista, dacă vreți, un fel de răsfrîngere... Prin intermediul lui Paulhan și Arland, pe care i-am cunoscut atunci, mi-am publicat primele articole. Cred însă că era vorba mai degrabă de un ecou: N.R.F. era, în 1955, oarecum tinjitoare,

muribundă, nu mai era foarte vie în Franța. Și chiar dacă eram legat sentimental de ea — căci lucram acolo tatăl meu, rude, prieteni — aveam în față mai curînd o statuie a trecutului. Eram deja conștient că, dacă nu murise de tot (era încă frumoasă, bine făcută), revista nu mai era cu adevărat în actualitate, nu mai avea creativitatea, vitalitatea anilor de după război...

— Care a fost totuși momentul care a marcat mai adînc viziunea dv. critică?

— Curios e tocmai faptul că nici studiile mele de la Școala Normală Superioară, nici *Noua Revistă Franceză* n-au marcat acest moment. Aș spune chiar că am resimțit, în egală măsură în studiile mele clasice ca și în N.R.F., absența a ceea m-ar fi putut interesa. În mare, descoperirea cea mai importantă pentru mine a fost psihanaliza. Nu așa cum apare ea astăzi, desigur...

— Se vede foarte bine acest lucru în cartea dv., *L'arbre jusqu'aux racines*...

— Da, însă în 1955, pe cînd îmi făceam studiile superioare, nu se vorbea despre psihanaliză în universitățile franceze. Se făcea filosofie (de obicei la Școala Normală Superioară se face filosofie), se stu-

dia omul „sacru”. Însă despre psihanaliză nu se vorbea, nu era admisă. Acest interes e mai recent, datează de vreo zece ani încoace... Asadar, l-am citit, din întîmplare, pe Freud, căci mă interesează mai mult Freud decît psihanaliza: Freud ca filosof, ca scriitor, mai mult chiar decît ca doctrinar... L-am citit asadar pe Freud și alte lucruri înrudite. Iar acest fapt m-a îndepărtat mult de N.R.F., pe care o găseam prea literară, în sensul vechi, adică de *belles-lettres*, fără conținut adevărat, de caligrafie, de proză frumoasă, oarecum goală... Iar studiile pe care le făceam mi s-au părut insuficiente. Freud a fost totuși decisiv pentru mine, el mi-a schimbat cadrul. Mă întrebăți dacă există vreo carte care m-a marcat în mod deosebit. Da, există una: e cartea lui Jean Delay despre Gide (*La jeunesse d'André Gide*, Gallimard, 2 vol., 1956—1957). Delay, care era un psihiatru, a scris o carte masivă despre anii copilăriei lui André Gide, — primul studiu de psihobiografie; îl studiază pe Gide din punct de vedere psihiatric și psihanalitic.

— Era deci un fel de psihocritică avant la lettre...

— Da, și cu totul remarcabilă... În plus, Delay îl cunoscuse pe Gide și avea, spre deosebire de cel de la N.R.F., o formație științifică: era un mare psihiatru, specialist în chimia creierului etc. Acest fapt a fost foarte important pentru mine. Pe deasupra, mă interesa și subiectul, Gide...

— V-ați simțit oare atras în mod special de direcția critică afirmată în anii următori prin Charles Mauron? În ce raport vă situați cu această orientare?

— Eu m-am orientat mai ales spre psihobiografie. Sint, în fond, romancier și aici, — n-am scris niciodată despre metodă. Ceea ce mă interesează într-o operă este relația ei cu omul care a scris-o. De aceea, nu fac critică „modernă”, adică structuralistă. Găsesc că a studia o operă ca și cum ar fi vorba despre un motor de mașină nu interesează. Ceea ce mă interesează este relația dintre operă și om, acel du-te-vino, deci psihobiografia. Un critic ca Mauron e interesant, însă manifestă totuși un anumit dispreț pentru biografie. Cu toate acestea, el e forțat să recurgă, în cele din urmă, la biografie. Căci, chiar suprapunînd poemele aceluiași autor, apare un moment în care el se izbește de o limită și trebuie să facă apel la biografie. Pe mine opera mă interesează în măsura în care e vorba de un om care s-a exprimat în ea, și nu numai un făcător de texte...

— Pentru că vorbim despre critică: care sînt marile dv. simpatii sau ne-gații în critica franceză de azi?

— Aș spune că, în general, sînt prea mulți critici... Sîntem copleșiți de critică, și nu numai de critică, ci mai ales de teoria critică. Iar în Franța, care a întîrziat foarte mult în ceea ce privește descoperirea structuralismului — după ruși, cehi etc. — a apărut, pentru a recupera timpul pierdut, în universitate și în critică, un pedantism îngrozitor. Poți spune în fața lor: iată-l pe Molière și prețioasele ridicole, femeile savante! E prea multă teorie, și, chiar în critică, nu există destulă sensibilitate. Roland Barthes e singurul care are talent de creator, o senzualitate a cuvîntului. E un talent adevărat, însă discipolii... E îngrozitor! Critica de la Tel Quel, de exemplu, o găsesc înspăimîntătoare, nu o înțeleg, nu mă interesează...

— E un limbaj într-adevăr, dificil, destul de complicat. Ca al lui Lacan în domeniul psihanalizei... Am asistat odată la un curs al său și mărturisesc că am fost în același timp deconcertat și intrigat, interesat. Mai interesant decît ceea ce spune e la el personajul: e foarte spectacular...

— E într-adevăr un personaj... Aș zice că e un creator, în sensul în care vorbeam despre Barthes... Îmi place însă foarte mult Starobinski, care aliază știința cu talentul, apoi Marthe Robert, care scrie foarte bine, cu multă finețe. Nu există la ei acea carcasă doctrinară, rigidă. Eu îi urăsc, în general, pe doctrinari...

— Ca să continuăm o idee lansată mai înainte, aș vrea să vorbim despre relația care există la dv. între critică și romancier. Căci ați vorbit despre interesul, pasiunea de a transforma în „roman” o biografie de scriitor luată ca obiect de studiu critic. Pe de altă parte, există și romanul propriu-zis, — mă gîndesc în primul rînd la acea carte minunată care e *Porporino*... V-aș ruga deci să vorbiți despre coexistența, în dv., a criticului și a romancierului.

— Există, evident, acel o origine comună: ceea ce mă interesează în primul rînd în opere sînt motivele inconștiente. De aceea m-au și atras anumite cărți. Pentru mine nu există deosebire între un personaj din trecut și unul de azi, între un Michelangelo sau un Eisenstein. Pentru amîndoi, fac o muncă de cercetare a motivelor subterane care îi animă. Diferența e că pentru Michelangelo există niște opere, pe care le chestionez, așa cum pentru Eisenstein e filmul, pentru Proust romanul etc. Demersul e același. Nu fac

o deosebire fundamentală între cele două genuri. Cînd scriu un roman e cam același lucru ca și cînd scriu un eseu. Romanul meu nu e niciodată un roman pur; există mereu o parte reflexivă, o parte de eseu. Invers, în critică există o parte romanescă. Metoda mea e mult mai fragilă decît cea a structuraliștilor, ea nu e „științifică” și nu pretinde să fie. E vorba mai mult de intuiție... Printre romanele pe care le prefer se află de exemplu *Muntele vrăjii*, — un model de roman în care romanescul coexistă cu reflecția, cu dezbaterile de idei; și cu mitul, desigur...

— Am remarcat într-adevăr la dv. interesul pentru mit. În *Porporino* de pildă, un mare rol îl are mitul androginului... Frapează apoi, în aceeași perspectivă, năzuința de a crea o viziune totalizantă, o lume rotundă, echilibrată.

— Concepția mea e, într-un anume sens, „enciclopedică”, în egală măsură în critică și în roman. Adică istoria, romanescul mă interesează în măsura în care încearcă să cuprindă cum spuneți dv., lumea întreagă. La fel în critică; nu vād o diferență fundamentală între cele două genuri. Scriu un eseu, apoi un roman, fără ca acest fapt să fie voit dinainte; căci ele fac parte din același echilibru.

— Îmi dau seama că manifestați un interes deosebit pentru epocile trecute, care au un anumit farmec stilistic...

— Totuși, romanul pe care îl închei acum va fi contemporan...

— Aș voi să vă pun o întrebare privind gustul dv. pentru baroc, pentru un anumit rafinament „baroc”...

— Cred că e vorba despre o anumită formație, în care Italia a avut un rol esențial. După studiile făcute în Franța, unde am învățat latina, greaca, germana, filosofia, — studii în general clasice — am plecat în Italia, pe cînd aveam douăzeci de ani, și a fost pentru mine ca o lovitură de trăsnet, „un coup de coeur”. Nu numai monumentele și peisajul Italiei ci și oamenii, întreaga Italie rafinată și frumoasă, are un sens al vieții fastuos, teatral. Am vrut să învăț italiana și am abandonat studiile clasice. Franța mi-a părut seacă, tristă, severă, foarte sclerozată față de Italia. Chiar și acum, cînd trăiesc în Franța, pot spune că Italia a fost esențială pentru formația mea. La douăzeci de ani ești încă foarte maleabil, și e o șansă deosebită aceasta, a înfîlîrilor realizate la momentul potrivit... Gustul pentru baroc, despre care vorbiți, a venit spontan. A fost mai întîi muzica, opera, — toate acestea au dat naștere lui *Porporino*. N-aș putea să vă explic mai mult, căci n-a fost vorba de un calcul; totul a venit ca aerul pe care-l respiri. Viața pe care aș fi vrut s-o trăiesc e cea de la Napoli din secolul al XVIII-lea. Veacul al XVIII-lea napolitan e pentru mine, — mai mult decît Atena lui Pericle — o culme a artei de a trăi. Pentru mine, adevărata Italie începe de la Napoli spre Sicilia, Restul e... Europa. Specificul italian e dat și astăzi de napolitani...

— Înainte de a vă adresa o altă întrebare despre Italia, — căci ați scris și cartea intitulată *ambiguu Mère Méditerranée* — aș vrea să continuăm cu ideea acelei treceri spre prezent: căci ați spus că viitorul dv. roman va fi închinat epocii contemporane. Acest roman va fi oare foarte diferit de *Porporino*?

— Structura cred că va fi aceeași. Va fi vorba de povestea a treizeci de ani de viață istorică, din '45 pînă acum. Ca și în *Porporino*, — o viață ce se amplifică la întreaga societate. Există și o latură mitică: deosebirea constă în caracterul mai angajat politic. Evenimentele din mai '68 vor trece și ele în roman... Cred însă că e un roman de același tip cu *Porporino*, cu o scriitură clasică, iar personajul e un copil care descoperă lumea.

— Există acum în Franța o direcție foarte de avangardă care aproape că transformă romanul în eseu, ca în cazul grupului „Tel Quel”, cu un caracter foarte accentuat teoretic...

— ...și aproape ilizibil...

— ...și a cărui structură nu poate fi descoperită ușor de o se de cîntec, inteligent medic. — Iar pe de altă parte există romanul tradițional, care e romanul „de succes” permanent. Vă situați oare la mijloc?

— Nu-mi place „mijlocul” ca formula. Însă marile modele de roman rămîn totuși romanele din secolul al XIX-lea. Stendhal de exemplu, *Minăstirea din Parma*... Ideea-l meu romanesce ar fi un roman cu mai multe planuri, cu mai multe nivele de lectură. Cel dintîi e facil: tin în mod deosebit să flu citit de oameni care nu au o cultură specială și o inteligență culturală, dar care pot să-și ia totuși din cărțile mele partea lor de plăcere. Nu vorbesc totuși despre Alexandre Dumas... Romanul trebuie însă să facă plăcere... Iar apoi există alte nivele, pe care oamenii mai cultivați, care au mai mult timp, care sînt mai pregătiti și mai inteligenți, le pot descoperi, — un nivel psihanalitic, altul mitologic, istoric, politic. Aceasta înseamnă romanul pentru mine...

Artă veche din Gabon

ACEASTĂ zonă întinsă cu contururi neregulate, cuprinsă între Guineea Ecuatorială, Camerun, Congo și mărginită, la vest, la ieșirea în Golful Guineii, de nesfârșitul Oceanului Atlantic, este domeniul pădurii ecuatoriale învăluite de umbră și umiditate. Către sud, acolo unde arborii uriași de acajou, abanos și okourne sînt mai puțini deși, răsar poieni și drumuri; mai spre est, platourile teke descoperă peisajul de savană... Regiunea gaboneză cuprinde populații diverse, fiecare purtătoare ale unei îndelungi tradiții creatoare, de mare bogăție, interes și frumusețe. Într-o lucrare, devenită antologică, asupra sculpturii africane, William Fagg delimitează caracteristicile stilistice ale celor două mari grupuri „creative” din Gabon: Fang și Bakota: „Operele lor constau mai ales în statuete plasate, asemeni unor păzitori, pe urmele care conțin osemintele strămoșilor. Artiștii Fang sculptau într-un lemn greu și înnegrit corpuri omezești cu contururi relativ naturaliste, cu forme rotunjite, prezentînd o finisare cu totul specială. Spre deosebire de aceștia, artiștii Bakota creează efigii plate, foarte abstracte, constînd mai ales dintr-un chip oval acoperit de lamele sau plăcuțe de cupru pe un corp redus la esența unei linii... Grupul Fang creează și măști extraordinar de interesante și originale, pictate în alb, într-un stil foarte simplu, cu un chip concav în formă de inimă ce pot fi comparate cu măștile triburilor Bakwélé care trăiesc mult mai aproape de fluviul Congo, dar se aseamănă, mai ales, într-un mod frapant, cu statuetele în lemn foarte puțin cunoscute ale tribului Bambole, în zona Stanleyville...”

Foarte numeroase sînt, în literatura de specialitate, referințele și analizele artei Fang, definită ca fiind una dintre cele mai originale din zona Golfului Guineii. Se pare, în urma unor studii mai recente, că migrația triburilor Fang s-a petrecut acum peste trei secole, în timpul unei foarte lungi călătorii dinspre est spre vestul țării, ceea ce ar explica faptul că evoluția artei lor încheie cele mai importante tradiții ale unei zone întinse, cu populații dispartate și foarte diferite între ele. Se subliniază că arta în sine — lucru valabil în cazul întregii culturi africane tradiționale — nu poate fi desprinsă dintr-un complex social și ritual în care cultul strămoșilor deținea un loc primordial. Iată de ce, asemeni unui leit-motiv, chipurile stilizate, prelungi, cu linia rectilinie a nasului despărțindu-se în două arcuri pentru a forma sprincenele întinse deasupra dublei curburi a obrazilor, domină arta Fang... Cercetătorii francezi Michel Leiris și Jacqueline Delange au dedicat un capitol al lucrării lor, *Afrique noire*, artei gaboneze, artei Fang în special.



Sculpturi din Gabon: Talisman (fildes sculptat, stil Bambala). Chip pentru un relievar (lemn sculptat, stil Fang). Mască pentru dans (lemn sculptat în stil Fang)

„Statueta fang — scriu ei — este fixată printr-o prelungire verticală de o cutie cilindrică, foaie rulată de scoartă, cusută și prevăzută cu un capac și cu un fund de lemn, cutie în care crani și oseminte se află alături de medicamente. În absența acestui suport care reprezintă personajul așezat pe un scaun, sculptura se reduce la un tors sau la un chip stilizat. Cu toate că diferențele, chiar și secundare, între diferitele statui sînt cu toate caracteristice, apare dorința constantă de a exprima relieful muscaturii umane. Aceste statuete, denumite bieri, prezintă o artă de tip geometric, bogată în corespondențe și rupturi... Mai în sud, triburile Mbete, Bamba și Ndassa au creat sculpturile și statuetele m'bol, figurine în lemn acoperite cu fire de cupru sau frunze și care, asemeni celor Fang, se ridică deasupra coșurilor sau pachetelor conținînd osemintele strămoșilor. Diferitele părți care înconjoară chipul tratat în mod schematic — creste sculptate și plăci laterale împodobite luxuriant, aripi laterale sculptate în forme ciudate — au suscitat interpretări dintre cele mai diverse, dintre care cea mai plauzibilă ar fi că aceste „contururi” ale feței reproduc coafurile atît de ornate și împodobite ale populațiilor ce trăiesc de-a lungul fluviului Ogooué. Figurile cele mai abstracte, în care chipul este pur și simplu acoperit de fire de cupru dispuse de o parte și cealaltă a unei lame verticale, sînt atribuite triburilor Osyeba, înspre estul teritoriului. Rombul de la bază este în acest caz înlocuit cu un oval găurit, deasupra căruia se ridică un mic cilindru evocînd un mînunchi de codițe strînse cu ajutorul unui cosmetic. Acest tip de statueta este, asemeni acelor numite bieri sau m'bol, o efigie și un recipient pentru obiecte sacre sau magice”.

Pe de altă parte, rolul acestor statuete (care, niciodată, nu au pur și simplu o funcționalitate estetică pură) poate fi analizat în raport cu utilizarea lor în multiplele secte de tip inițiatice care au existat în această zonă. Și doar astfel, subliniază cercetătorii, putem înțelege și determina exacta lor apartenență la un „grup creativ” de origine, fiind cunoscut faptul că migrațiile succesive, implantarea coloniilor europene și activitatea comercială au

produs, timp de secole, mari perturbări în viața comunităților din zonă, nivelînd, într-un anume fel, producția artistică a marilor centre ale artei negre. Măștile atît de caracteristice ale acestei zone mai pot fi reîntîlnite — cu funcționalitatea și în cadrul lor de origine — doar în cadrul marilor ceremonii ngil a populațiilor Fang. Ai i. într-o strălucitoare armonie a culorilor și stilului, sînt grupate măști, statuete și accesorii diverse care, sculptate cu artă, servesc la încarnarea spiritelor „benefice”, la comemorarea străbunilor sau în cultul și venerarea marilor eroi războinici ai tribului respectiv. Printre cele mai interesante, așa cum subliniază Michel Leiris și Jacqueline Delange, sînt măștile feminine albe din zona fluviului Ogooué.

Fără îndoială, aspectele artei gaboneze, ale artei tradiționale cu rădăcini adînci în cultura africană milenară, sînt multiple, relevînd însă, toate, puterea creatoare și inventivitatea artiștilor acestor locuri, îndeosebi, în domeniul sculpturii, a celor Fang. Sculptura lor reprezintă dorința etern umană spre frumusețe și perfecțiune, dovedind, în același timp, o perfectă stăpînire a stilului, rezultat al unui proces mental extrem de elaborat, în perfectă consonanță cu mediul cultural în care a luat naștere. Marea măiestrie a artiștilor gabonezi reușește performanța transformării unui stil inițial prolix într-o viziune clară ce are ca obiectiv central exprimarea esenței obiectului într-o formă clară, concisă, cu o mare economie de mijloace, de mare frumusețe și generatoare de armonie. Se îmbină, în arta sculptorilor gabonezi, fondul mitologic al legendelor, incantațiilor și miturilor cu aportul creației individuale, cu o trăire personală de mare intensitate, mereu oglindă a unui umanism profund, caracteristic întregii culturi africane. Leuzinger aprecia, pe drept cuvînt, că arta africană este pe departe de a fi o „artă primitivă”, ci, dimpotrivă, măturie edificatoare și creațiile gaboneze despre care am vorbit pînă acum, o artă perfect elaborată ce exprimă foarte bine lumea mentală a celor care o elaborează, alăturînd un realism expresiv celei mai subtile stilizări abstracte. O artă ce-și păstrează și în creațiile sale contemporane aceeași forță a purității, a ingenuității sentimentelor traduse artistic în formele unei creații de înaltă spiritualitate.

Cristian Uteanu

— Ar fi vorba deci de un „roman total”...

— Total, însă pe care să-l poți citi... Dostoevski, Tolstoi, Dickens sau Balzac pot fi citiți de către oameni care nu sînt specialiști în filologie... Aceasta e, în Franța, drama literaturii de azi, a unui Sollers de exemplu: e o literatură pentru specialiști, pentru literați, pentru alți oameni de aceeași meserie; însă foarte puțină practică meseria literaturii...

— Să revenim la Italia, despre care ai scris acel soi de reportaj (dacă-l putem clasifica astfel) numit *Mere Mediteranee*. După acea primă experiență italiană despre care ai vorbit, ai pornit deci la descoperirea în profunzime a acestei țări. Care sînt aspectele ce vi se par cu adevărat esențiale și productive pentru dv. ca scriitor?

— Nu e vorba în primul rînd de literatura italiană. Îmi plac mult anumiți romancieri ca Pavese și alții, — însă nu aceasta a fost esențialul pentru mine. După părerea mea, Italia nu e o țară literară, e o țară al cărei geniu adevărat e cel al imaginilor; o țară a picturii, a arhitecturii, cinematografului și muzicii. Geniul italian se exprimă aici mai mult decît în cărți. Nu avem de-a face cu o civilizație literară. Ceea ce mi se pare fecund e faptul de a trăi acolo; strada, oamenii, veselia, fericirea — acestea m-au atras în Italia; frumusețea tuturor lucrurilor, a oamenilor, a peisajului, a artei, a tot ceea ce face viața plăcută, în sensul secolului al XVIII-lea al lui Stendhal. Într-un cuvînt: plăcerea de a trăi...

— Ați scris și despre scriitorii italieni, de exemplu despre Pavese...

— Pavese nu e tocmai un scriitor italian; ar fi putut să fie la fel de bine francez sau german sau elvețian...

— Nu l-ați ales deci pentru specificul său italian, ci mai mult, poate, pentru drama sa existențială...

— Aceasta m-a atras într-adevăr foarte mult. Ca scriitor însă, el seamănă cu un Drieu La Rochelle, are unele laturi din Kafka, din Baudelaire. Am găsit în el un scriitor cu adevărat european, însă mai puțin italian...

— Poetul...

— Îmi plac foarte mult îndeosebi primele lui poeme, cele din *Lavorare stanca*. Traumele, suferințele lăuntrice nu sînt prea specific italiene...

— Pentru că vorbim despre poezie, ce loc ocupă ea în viața dv.? N-ați scris niciodată poezie?

— Nu, însă citesc destulă poezie. Rămîn legat mai ales de anumiți poeți ca Baudelaire, de exemplu.

— Ce credeți despre avangarda actuală?

— Nu mă interesează deloc. Avangardele sînt interesante îndeosebi pentru punerea în mișcare a ideilor. Operele nu sînt niciodată de avangardă; iar pe mine mă interesează operele... Îmi plac însă, dacă vreți, ceilalți. Pentru mine scriitorul cel mai interesant la ora actuală în Franța este Michel Tournier. Un scriitor modern și nou, dar care nu are nimic de-a face cu avangarda.

— Bănuiesc că o apreciați mult și pe o scriitoare ca Marguerite Yourcenar...

— Desigur. Important pentru mine rămîn operele. Restul e agitație, jurnalism, polemică. Foarte bine! Însă, personal, aceasta nu mă interesează...

— Iată și o întrebare retorică aproape: care e locul pe care îl acordăți scriitorului în lumea de azi?

— Pentru mine scriitorul e un meșteșugar al cuvîntului, iar o carte contează în măsura în care e bine scrisă. Faci o carte așa cum faci o mobilă; e un lucru care trebuie bine făcut, serios, însă care nu e ceva „sacru”... Cuvîntul, ca material cu care lucrează scriitorul, trebuie să-i facă plăcere mai întîi lui însuși, — dar și altora. Cînd eram mai tînăr, puneam literatura în legătură cu suferința. Credeam că a scrie înseamnă a fi torturat. Cred că m-am schimbat de atunci: a scrie înseamnă a găsi și plăcerea, bucuria, fericirea. Cînd scriu, acest act îmi face plăcere.

— Ați renunțat, așadar, la mitul romantic al scriitorului, al geniului?

— Da, sînt mai apropiat de secolul al XVIII-lea. Secolul cel mai îngrozitor e pentru mine, din toate punctele de vedere, secolul XIX. În el apar urînia, prostia, persecuția, terorismul... Secolul XVIII era de o esență mai modestă. Se scria pentru că acest lucru făcea plăcere... Îmi place, de exemplu, foarte mult Casanova. E un foarte mare scriitor, rău cunoscut. Nu poveștile lui de dragoste mă interesează, ci felul în care a privit lumea. Căci există la el o vitalitate adevărată... Vedeti, așadar, că scriu deoarece îmi face plăcere, deoarece sînt fericit scriînd... Chiar dacă acest lucru mă scoate uneori din sîrte, însă trebuie să fii fericit cînd scrii. Asta e...

— Credeți că există încă mari scriitori necunoscuți, pe care îi admirați

și față de care istoria literară e încă nedreaptă?

— Necunoscuți — mă întreb cine ar putea fi?...?

— Vorbeați despre secolul al XVIII-lea. E, de exemplu, cazul Sade, față de care se manifestă acum în Franța un anumit interes...

— Nu, Sade nu-mi place deloc. Mă plictisește. Însă Casanova... Desigur, el e cunoscut, dar nimeni nu-l citește. Și e chiar un scriitor foarte mare, un scriitor de rasă. Alături de Stendhal, Necunoscuți? — Caut...

— Să rămînem deci la fericirea de a scrie...

— În lumea modernă, scriitorul pare a fi pierdut, oarecum, din importanță, în raport cu un Voltaire, un Victor Hugo sau un Dickens. Cînd Dickens își scria romanele-foleton, lumea leșea să-l întîmpine pe poștaș pentru a primi cit mai repede foletonul respectiv. Cînd Hugo își scria *Mizerabili*, la Boston, în America, oamenii se duceau să aștepte vaporul ca să primească fragmentele următoare... Acest lucru e de negîndit astăzi. Acum, oamenii preferă să se uite la televizor sau să asculte un șlagăr. De citit le pasă mai puțin. Scriitorul are cu mult mai puțină pondere socială, din cauza mijloacelor mai facile, mai „directe”, care sînt cinematograful, televiziunea. Lumea se mulțumește cu puțin... Se citește mult în România?

— Da, enorm. E o mare deosebire, în acest sens, pe care o găseam în comparație cu Franța. Nu știu care e situația în alte țări occidentale... La noi însă există, de exemplu poezi, de o anumită calitate desigur, care, publicînd cărți în cite 4—5000 de exemplare, ele se epuizează în citeva zile.

— Aici e vorba de 400 sau de 40...

— La noi au fost publicate recent, în „Biblioteca pentru toți”, poemele unuia dintre cei mai buni poeți ai noii generații, Nichita Stănescu, în citeva zeci de mii de exemplare, epuizate foarte repede. Un lucru ce mi se pare foarte important e existența a numeroase cenacluri literare, care încurajează mult lectura. Același lucru se poate spune despre traduceri, care rămîn foarte puțin timp în librării...

— Aici, ele rămîn...

— Ceea ce mi se pare oarecum trist în Franța e mai ales situația poeziei. Să spunem că romanul se vinde totuși, însă starea poeziei pare dramatică. Am văzut de pildă antologia în-

titulată *Noua poezie franceză, care e foarte decepționantă...*

— Pe deasupra, poeții găsesc foarte greu editori, se vind greu... Am mai mulți prieteni poeți, care au publicat mai multe culegeri, chiar la Gallimard, care au fost respinși.

— Întorcîndu-ne la problemele romanului, ce ați mai dori să adăugați?

— Am spus că sînt dușmanul teoriilor. Ceea ce-mi place e viața, cit mai aproape de Italia. Căci Italia e, cum vă spuneam, mai vie decît Franța. Chiar și scriitorii iubesc mai mult viața, nu „întîriste „preoți” ca aici. Aici ei sînt niște preoți, niște savanți ai literaturii... Mie nu-mi plac teoriile despre literatură, umi oaci Stendhal, Balzac... Nu că m-ar influența, dar mă simt aproape de astfel de oameni. În fond, n-am reflectat niciodată, n-aș fi în stare niciodată să scriu o teorie a romanului ca Robbe-Grillet. E ceva uscat. Să spunem că i-am studiat pe totii acești oameni și toate aceste teorii, dar...

— Preferăți să scrieți romane...

— Cînd scriu un roman, am de-a face cu un personaj pe care îl fac să trăiască, descriu situații, și ceea ce-mi place nu sînt ideile, teoriile asupra romanului, ci ideile despre viață. M-aș putea defini, de exemplu, în raport cu Flaubert, care e la modă acum. Nu-mi place prea mult Flaubert...

— De ce?

— Admir o carte ca *Doamna Bovary*, — e un foarte bun roman. Dar Flaubert a fost primul care a sacralizat literatura, care a făcut să te închizi în ea. Și e ciudat, căci corespondența lui e pasionantă, e plină de viață. Însă romanele, după *Doamna Bovary* și *Educația sentimentală*, sînt ratate, incremenite, moarte. Se simte efortul... Și nu e întîmplător că Flaubert a fost recuperat de către un Sollers, că s-a sacralizat, că a devenit un zeu. E o literatură ridicată la absolut...

— Și totuși, dv. lubiți cuvintele...

— Iubesc cuvintele, însă cele care slujesc la a spune ceva. Din acest punct de vedere, sînt foarte tradiționalist. Pentru mine cuvîntul spune ceva, transmite ceva, cuvîntul nu e lucrul în sine. Vedeti că sînt foarte reacionar... Cuvîntul, ca să vorbesc ca Barthes, desemnează un lucru, un obiect. De aceea îmi plac Proust, Kafka, adică niște oameni care au ceva de spus. Barthes vorbește despre un *écrivain* și un *écrivain*, ultimul fiind cel care spune ceva, — și cred că eu aș fi mai degrabă un *écrivain*, deși cuvîntul e însoțit de dispreț. Aș spune, încă o dată, că pentru mine cuvîntul e o unealtă...

Ion Pop



Athol Fugard

● Este numele unuia din cei mai celebri oameni de teatru din Africa de Sud care-și vede arta încărcată de elogi pentru cele două piese prezentate simultan la Paris, — ambele inspirate din lupta contra apartheidului. E vorba de **Boesman și Lena**, care se joacă la Palatul Chailot (o scenă în imaginea de sus) și de **Inculpare pentru violarea legii asupra imoralității**. Fugard (născut în 1932, tatăl fiind irlandez, iar mama africană, adică albă de origine olandeză) a debutat cu **No Good Friday**, piesă a cărei acțiune e situată în ghetourile din Africa de Sud. Montarea piesei nu convine, desigur, oficialităților, mai ales cînd Fugard își organizează o trupă de ac-

tori negri, „Serpent Players”, la Port Elizabeth. În 1967, îi este, însă, retras pașaportul, dar, grație protestului intelectualității liberale europene din Africa de Sud, contestatarul dramaturg își regăsește o libertate precară în 1971, cînd pleacă la Londra și New York, unde montează spectacolele sale cu un mare succes de public. În una din ultimele lui piese, **The Island**, Fugard abordează un subiect cu desăvîrșire tabu — cel al prizonierilor politici negri din insula Robben, unde sînt încarcerați și unii lideri ai Congresului Național African, partid interzis. Dar lupta împotriva apartheidului capătă pe fiecare zi noi și noi dimensiuni.

Ediție Joyce, după calculator



● De-a lungul anilor, opera fundamentală a lui James Joyce, **Ulysses**, a produs multă bătaie de cap nu numai celor preocupati să-i interpreteze sensurile, dar și filologilor care studiază „ad litteram” alcătuirea semantică și gramaticală a textului. Cauza acestei situații se află în faptul că, încă din 1914, cînd Joyce a început să pună cap la cap diferite notițe de mină, pînă la prima ediție, publicată în 1922, de Sylvia Beach, în Franța, și apoi pînă la versiunea apărută în 1926, manuscrisul a suferit — din partea dactilografelor, a autorului însuși, a editorilor și din cauza unor intîmplări nefericite — sute de distorsiuni, distrugerii parțiale, modificări, adăugiri. Munca de corectură a to-

talizat 2000 de ore de lucru. Se apreciază că ediția cea mai îngrijită conține încă 2000 de greșeli, începînd de la virgule greșit puse și terminînd cu absența unor paragrafe întregi, și că de atunci încolo, în procesul tipăririi succesive, s-au mai adăugat alte 2000 de erori. Semnalarea lor ar echivala cu cite 5 erori de fiecare pagină. Realizarea unei ediții fără nici o greșală sau lacună pare, pînă nu de mult, nerealistă. Dar anglistul și specialistul în opera lui Joyce care este Hans Walter Gabler, de la Universitatea din München, și-a propus să alcătuiască o asemenea ediție perfectă, cu ajutorul unui computer. Toate versiunile textelor lui Joyce vor fi introduse în memoria ordinatorului, apoi vor fi extrase rînd pe rînd și cuvînt cu cuvînt, pentru comparare și decizie cu privire la formularea corectă. În finalul operațiilor, care vor dura 6—7 ani, computerul va oferi un triplu rezultat: un text curățat de greșelile succesive produse, destinat publicului cititor, un ansamblu al variantelor de texte, împreună cu specificarea provenienței lor, pentru știința literaturii, și un program de abordare practică pentru traducători.

Tirgul de carte de la Bologna

● Potrivit obiceiului, Bologna și-a decernat premiile înaintea deschiderii Tirgului internațional al cărții pentru copii și tineret, desfășurat între 21 martie și 3 aprilie. Premiul grafic a revenit, în domeniul cărților pentru copii, volumului **Povestea micului Stephen Girard** de Mark Twain (tradusă de Alphonse Allais) cu desene de Jean-Michel Nicollet (ed. Gallimard în colecția Enfantimages). Același premiu a fost decernat, la literatură pentru tineret, cărții **Aurora** de Adela Turin și Annie Goetzinger (ed. Dalla Parte delle Bambine din Milano). Aceasta este o biografie a lui George Sand în bandă desenată de o calitate deosebită. În sfîrșit, premiul „Critiques en herbe” (juriul este alcătuit din băieți și fete) a încoronat **Ein Tag im Leben der Dorothea Woth**, de Tatjana Hauptman, editată de Diogenes Verlag din Zürich.

Centenar Bernhard Kellermann



● Împlinirea a 100 de ani de la nașterea romanierului Bernhard Kellermann (1879—1951) a prilejuit recitarea onorată din romanele care l-au adus la faimă: **Tunelul** (1913), **9 Noiembrie** (1920) și **Dansul morților** (1948). În studiile și articolele publicate în R.D.G. și în alte țări sînt comentate de asemenea, și alte romane care întregesc opera lui Kellermann, printre care: **Yester și Li** (1904), **Marea** (1910), **Frații Schellenberg** (1925), **Orașul Anatol** (1932).

„Sunset Boulevard”

● În colecția „Nostalgia Hollywood-ului”, editată de casa franceză „René Chateau”, au fost reunite sub acest titlu 800 documente, extrem de rare, sau chiar inedite, referitoare la cariera cunoscutului actor Humphrey Bogart. Documentele au fost puse la dispoziție de cei mai mari colecționari cineaști din lume. Al doilea volum ce va apărea tot în 1979 va fi închinat actriței Marilyn Monroe.

„Oameni, rituri și zei”

● Este subtitlul volumului **India**, avînd ca autor pe Indira Gandhi, care — pe urmele tatălui său, Nehru — oferă un eseu din cele mai originale asupra spiritualității țării indiene, încercînd a descoperi Occidentului ceea ce revelă pînă în zilele noastre miturile sau imnurile vedice, care se prelungesc în artele și particularitățile vieții cotidiene contemporane. Cartea este ilustrată de Jean-Louis Nou și a apărut la Paris, ed. Vilo.

„Hooray for Hollywood”

● După falmoasele filme de montaj în alb și negru, dar și în culori, cu retrospective hollywoodiene strălucind de fast, cu dansurile perechii Fred Astaire — Ginger Rogers, cu atîtea numere „exceptionale” ale comediei muzicale din anii 1930—1940, — iată că tot din cetatea filmului S.U.A. vine un alt film, tot de montaj, dar făcut din secvențe care au fost cenzurate, din turnaje întrerupte, din încercări ale cutărei sau cutărei stăruite pînă a devenit star, din amuzantele peripeții ale unei curse de mici automobile manevrate de Frații Marx, sub ochii lui Charles Laughton care agită stegulețul sosirii. Acest montaj „demitizat” și anecdotic se termină, totuși, cu o fascinantă antologie de coregrafii semnate de Busby Berkeley.

Ecranizare după Thomas Hardy

● Roman Polanski se află în stadiul final al ecranizării cunoscutului roman al lui Thomas Hardy — **Tess d'Urberville**. Filmările au avut loc în Normandia și împrejurimile Parisului. Despre noua sa producție, Polanski declară că „...este un film despre intoleranță, deși Tess... este o foarte frumoasă poveste romantică”.

Un eseu asupra lui De Gaulle



● În 200 pagini (la ed. Masson), Pascal Ory, un universitar, a dat recent un eseu asupra generalului De Gaulle, eseu considerat ca o contribuție la „descifrarea” acestei excepționale personalități.

Viața revistelor



● „Les Nouvelles Littéraires”, nr. 2678, își consacră **dosarul** situației, deosebit de complexe, a revistelor de poezie din Franța, marcînd numeroase și diverse dificultăți pe care le prezintă stimularea și difuzarea creației poetice. În acest dosar, dintr-o „retrospectivă” asupra periodicelor pierdute, aflăm că primul periodic literar în Franța e cel apărut în 1665 sub titlul „Journal des savants”, — altfel revistele de poezie așa cum sînt ele cunoscute astăzi și-au făcut apariția la sfîrșitul secolului trecut, în timpul simbolismului. Remy de Gourmont, în eseuul său de bibliografie **Les Petites Revues**, numără 130 de la 1885 pînă

la 1900. Printre ele: „Le Decadent”, „Le Symbolisme”, „Lutèce”, „La Revue indépendante”... Apoi, după 1890, „Le Mercure de France”, „La Revue blanche”, „L'Occident”.

În primii ani ai secolului XX, în 1905, Paul Fort creează „Vers et prose”, iar în 1908 își face debutul „La Nouvelle Revue Française”. Primul război mondial a tăiat aripile multor inițiative, dar explozia „modernistă” s-a produs ca un mod compensatoriu. Tzara a creat „Dada”, Picabia — „391”, Eluard — „Proverbe”, cînd Aragon, Breton și Soupault dăduseră deja viață revistei „Littérature”. Anul 1939 e un alt an de ruptură: aproape toate revistele literare își încetează apariția. Cînd, însă, Rezistența se organizează, apar — unele în puză clandestinitate: „Fontaine”, „Meridien”, „Mes-sages”, „Poesie”... Dar **dosarul** citat enumeră zeci și zeci de mici reviste, majoritatea cu o existență efemeră, unele, totuși, cu o personalitate a lor (cf., între altele, recentul volum **Anchetă asupra a două sute de reviste literare**, 424 pag., lucrare implicînd o documentare și cercetări ce au durat ani de zile, fiind citate 2.600 de nume de poeți contemporani și recenzate 250 de reviste).

Documente despre Einstein

● În 1932, Albert Einstein, împreună cu Heinrich Mann și Käthe Kollwitz au adresat o scrisoare deschisă președintelor Partidului comunist, Partidului socialist și sindicatelor din Germania — Ernst Thälmann, Otto Wels și Theodor Leipart. În scrisoare se exprima îngrijorarea față de pericolul cîmplit al fascismului țării și se formula opinia că acest proces nu va putea fi stăvilit decît prin înfăptuirea unității de acțiune a celor două mari partide ale clasei muncitoare. Această scrisoare, precum și alte documente — unele puțin sau chiar deloc cunoscute — au fost

recent publicate în R.D.G., cu prilejul centenarului nașterii marelui savant, într-o lucrare intitulată **Albert Einstein la Berlin, din 1913 pînă în 1933** (Editura Akademie, Berlin 1979).

Volumul întii cuprinde momentul primirii lui Einstein la Academia din Berlin, activitatea sa ca director la Institutul de fizică, precum și documente privind atitudinea sa politică, inclusiv părăsirea prin demisie a Academiei, în 1933. Volumul doi conține un inventar tematic al tuturor documentelor Einstein existente în arhivele și bibliotecile din R.D.G.

Rodin în stația de metrou

● Călătorii metroului din Paris care se opresc în stația „Varenne”, pot să-l descopere acolo pe Rodin. Această stație este consacrată sculptorului, responsabilii Regiei autonome a transporturilor pariziene oferind astfel publicului o anticameră a muzeului aflat în apropiere. Pînă acum, stațiile „Louvre” și „Basilique de Saint-Denis” prezentaseră o imagine a tezaurelor din muzeele ale căror nume le purtau.

Sația „Varenne”, care a fost renovată, prezintă o expoziție permanentă a operei lui Rodin, printre care statuile monumentale „Balzac”, „St. Ioan-Botezătorul” și celebrul „Gînditor”. În vitrine se mai prezintă un ansamblu de mulete mai mici precum și fotografii ale unor opere celebre, cum sînt „Sărutul”, „Burghezii din Calais”.

Regia și conducerea muzicală: Karajan

● Una din dorințele celebrului dirijor Herbert von Karajan devine realitate. Pe platourile cinematografice de la München se filmează **Inelul Nibelungilor** de Richard Wagner. Printre interpreți se află cîntăreți celebri aleși de regizorul și conducătorul muzical al filmului: Brigitte Fassbaender, Zoltan Kelemen, Karl Riddersbusch, Peter Schreier, Thomas Stewart.

Epurarea violenței

● Ziariul „Daily Telegraph” a anunțat de curînd că „scenele de violență care conțin prea multe detalii sau sînt folosite pentru a conferi un caracter senzațional programelor vor fi interzise de toate producțiile de televiziune ale BBC în virtutea unui nou cod de conduită ce va intra în vigoare în curînd”. Relatînd discuțiile asupra acestui cod, autorul articolului notează afirmația că deosebirea dintre bunul gust și prostul gust rezidă adesea în modul în care este prezentată o scenă și că înfățișarea violenței în detalii nu numai că îi deranjează pe numeroși spectatori dar este și inutilă. O atenție specială este recomandată producătorilor de programe pentru copii, cărora li se cere să evite scenele de violență care ar putea fi imitate de unii dintre micii spectatori.

A treia ediție a „Marii enciclopedii sovietice”

● Prima ediție a **Marii enciclopedii sovietice** a fost elaborată între anii 1926—1947; a doua între 1950—1958; anul acesta a fost terminată tipărirea ultimului volum al celei de a treia ediții. La pregătirea ei au participat mai multe mii de autori din 44 de țări. Cele 30 de volume ale M.E.S., tipărite într-un tiraj de 630.000 exemplare, contin articole despre toate domeniile de activitate, precum și 20.000 de note despre personalități din toate timpurile și aparținînd tuturor popoarelor.

ATLAS

Substituiri

● SE SPUNE că, schimbîndu-și celulele treptat și fără încetare, din șapte în șapte ani trupul nostru se înnoiește cu desăvîrșire. Astăzi sînt, deci, puțin altfel decît ieri, și mine voi fi deosebită de astăzi și încă mai deosebită de ieri, dar din șapte în șapte ani sînt cu totul altă ființă, neavînd nici o celulă comună cu aceea care eram pînă nu de mult eu. De ce mă mir? Faptul că fotografiile mele vechi seamănă și astăzi cu mine a reușit vreodată să mă convingă că eu sînt autorea acelor jurnale vechi de numai un deceniu, unde sînt transcrise intîmplări de care nu-mi amintesc să mi se fi intîmplat mie și idei care aș putea să jur că n-au trecut prin capul meu? Că eu sînt subiectul acelor suferințe care mi se par acum lipsite de importanță și acelor exaltări care mi se par acum rizibile? Desigur, nu este vorba numai de niște lacune ale memoriei, nu de faptul că am uitat anumite idei și anumite sentimente e vorba. Ele, ideile și sentimentele de atunci, nu mi se par numai necunoscute, ci mai neadecuate felului meu de a gîndi și de a simți, acum nu mi se mai potrivesc și nu mi s-ar mai putea

întîmpla. Sînt, la distanță de un deceniu, o altă ființă, care, intîmplător și ciudat, și-a păstrat înfățișarea și numele neschimbate și căreia înclină — singura cu adevărat imuabilă — de a scrie îl deconspîră treptat etapele uluitoarei transformări. Continua notare a gîndurilor și senzațiilor, a uimirilor și revoltelor, a oboselilor, a disperării, a frumuseții, continua descriere a unei realități care în fiecare clipă încetează de a fi ea și se lasă înlocuită cu o alta, numai asemănătoare, devin astfel graficul revelator al unei schimbări invizibile careia eu îi sînt erou și scenă de desfășurare, căreia eu îi sînt numai nume și travești. Și poate că totul nu ar fi decît pasionant, dacă în acest biologic suspens nu ar exista chinuitoarea curiozitate, niciodată satisfăcută la timp, de a ști cine se va ascunde sub numele și sub chipul meu, mine.

Ana Blandiana

„Vinzătorii de ziare”



● Montată recent, este reprezentată pe scenele Beifinului piesa de teatru pentru copii **Vinzătorii de ziare** al cărei subiect reamintește masacrul întreprins de gominanștii împotriva comunistilor, în 1941, în „Incidentul din sudul Anhuului”. Ziarul „Sinhua”, condus de Zhou Enlai, în orașul Ciuntin, a demas-

cat faptele mirsave ale gominanștilor. Aceștia au început să aresteze pe vinzătorii ziarului „Sinhua”. Îndrumați de P. C. Chinez, de Zhou Enlai, vinzătorii de ziare au desfășurat o luptă curajoasă împotriva politiei și gominanștilor reușind să difuzeze în masele largi de cititori ziarul „Sinhua”.

Literaturile nordice

● În cluda operelor de mare valoare pe care le-au produs, literaturile nord-europene sînt mai puțin cunoscute în lume decît altele din ariile lingvistice germanice și anglo-saxone. Dintre scriitorii contemporani din această zonă septentrională a continentului nostru, alcătuită din Danemarca, Norvegia, Suedia, Islanda și Finlanda, sînt traduși mai cu seamă Martin Andersen Nexø, Hans Scherfig, Nordhal Grieg, Oivind Bolstad, Elvi Sinnero, Väinö Linna Moa Martinson, Halldór Laxness, William Heinesen, dar ansamblul traducerilor corespunde în destul

de mică măsură interesului stîrnit de operele acestora. O lucrare de cîtă valoare informativă vine acum să ofere publicului cititor de limbă germană prețioase repere pentru cunoașterea istoriei și actualității literare din spațiul nord-european: **Meyers Taschenlexikon Nordeuropäische Literaturen**, editat de Institutul Bibliografic din Leipzig. În aproximativ 650 de articole dispuse alfabetic se tratează despre prozatori, poeți, esești, istorici și critici literari, despre publicațiile literare și despre genurile specifice (saga, edda, basme populare, scrieri ru-nice etc.).

Marele premiu literar al Consiliului nordic

● Decernat suedezului Ivar Lo Johansen, Marele premiu literar al Consiliului nordic a provocat iritare în cercurile intelectuale feministe militante din Europa septentrională. Ele și-au exprimat indignarea față de obstinarea juriului, alcătuit numai din bărbați, care, în 18 reprize, a distins doar reprezentanți ai sexului zis tare. Drept care ziariste, critici, bibliotecari, profesoare s-au reunit la Droebak (Norvegia) și au decis să atribuie unei femei un premiu „paralel” de literatură nordică. Această nouă distincție a fost acordată Marthei Tikkanen, finlandeză de limbă suedeză, în vîrstă de 44 de ani, pentru cartea sa **Saga de dragoste a secolului**, un fel de poem epic modern în trei cînturi care evocă suferințele și problemele unei femei căsătorită cu un alcoolic.

25 de milioane de discuri

● Olivia Newton Jones (29 de ani), vedeta feminină din filmul **Grease**, partenera lui John Travolta, va fi decorată luna aceasta de regina Elisabeta a II-a a Angliei cu Ordinul imperiului britanic. În cariera ei de 15 ani, Olivia Newton Jones a vîndut 25 de milioane de discuri.

Dramaturgie nigeriană la Paris

● Regizorul francez Jean-Luc Jeener, animatorul trupei de teatru numită „Compagnie de l'Élan”, a montat recent, pentru a doua oară, o piesă a dramaturgului nigerian Nole Soyinka, **Oamenii mlaștinilor**. Cea dintîi a fost prezentată de aceeași companie în 1977 sub titlul **Un singur puternic** și este una din piesele mai recente ale acestui scriitor considerat drept cel mai mare dramaturg african în viață. **Oamenii mlaștinilor** abordează probleme acute, ca exodul rural și animismul. „Ceea ce ne interesează pe noi — spune Jeener — este aspectul universal al lui Soyinka... El se adresează fiecăruia, oricare ar fi culoarea pielii sale. În aceasta se vede geniul scriitorului”.

Dvořák pe ecran

● Regizorul cehoslovac František Vlacil a realizat un film — după scenariul lui Zdenek Mahler — despre viața și activitatea creatoare a compozitorului Antonin Dvořák (1841—1904), fondator, alături de Smetana, al școlii muzicale naționale cehă. În filmul, intitulat **Concert la sfîrșitul verii**, apare ca protagonist Iosif Vinclar. Pelicula va fi ilustrată muzical cu fragmente din creațiile lui Dvořák.

Walter Gropius

● În editura Garzanti au apărut recent principalele lucrări ale unuia din cei mai de seamă reprezentanți ai arhitecturii secolului nostru: Walter Gropius. Absolvent al Universității din München unde a fost apoi asistentul lui Behrens, Gropius pleacă de la experiențele curentului Art Nouveau, iar în 1919 fondează Bauhaus-ul. Odată cu venirea la putere a nazismului, în 1933, Walter Gropius pleacă în Anglia și se stabilește apoi în S.U.A., predînd arhitectura la Harvard University. Moare la Boston în 1970 lăsînd în urma sa o importantă operă arhitectonică și de artă care a revoluționat mișcarea artistică a secolului nostru.

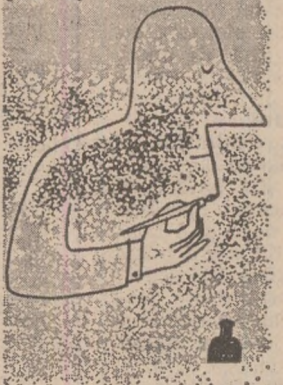
Premiul Mozart

● Fundația Goethe din Hamburg a decernat premiul Wolfgang Amadeus Mozart pe anul 1979 scriitoarei austriece Gertrud Fussenegger pentru operele sale lirice, complexe, care se disting printr-un înalt nivel estetic, fiind recunoscute de ansamblul criticii și literaturii. Premiul Mozart este una din cele 45 de distincții acordate de Fundație, concepute ca măsuri de promovare și apreciere pentru realizări în spirit european.

Retrospectivă Saul Steinberg

● O mare retrospectivă a operei lui Saul Steinberg a fost inaugurată la Fundația Maeght din Saint-Paul-de-Vence. Aceasta este prima mare

AUTOPOTRAIT (1945)



expoziție a artistului american în Europa. Născut în România, în 1914, Steinberg a trăit un timp în Italia, după care s-a stabilit în Statele Unite, unde a devenit celebru ca desenator și umorist. Aproape 200 din creațiile sale realizate între 1943—1978 sînt prezentate acum la Fundația Maeght, evocînd evoluția acestuia „scriitor care desenează”, după cum s-a definit el însuși.

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

● La Kiev, în editura „Dnipro”, a apărut, sub titlul **Triumful talentului**, o culegere din momentele și schițele lui Ion Luca Caragiale. Traducerea în limba ucraineană și postfața sînt semnate de Stanislav Semcinski.

La aceeași editură, sub îngrijirea și în traducerea lui Stanislav Semcinski, a văzut recent lumina tiparului un florilegiu de Proverbe și zicători românești.

● În revista poloneză „Literatura” (nr. 9, din 1 martie 1979) au apărut cîntecuri de versuri de Adi Cusin (în traducerea lui Zbigniew Szuperski) și Dušan Petrovici (în traducerea Danutei Bienkowska).

● În urma difuzării celor mai reprezentative compoziții ale lui Doru Popovici, în S.U.A., precum și în centre culturale de mare prestigiu din Europa, au apărut următoarele cronici muzi-

cale: „Le Monde” — Paris (Jacques Longchamp) — „am putea, fără îndoielă, să găsim cîteva trasături etnice și originale. Astfel, ne referim la frescele corale dense ale lui Doru Popovici (1932), care a fost primul dodecafonist român”... „Times” — Londra: „Poemul **În marea trecere** (după Lucian Blaga) este o concisă și emoționantă lucrare cu frumoase aspecte pointiliste, acompaniate de o orchestră de cameră”... „Music and musicians” — „Doru Popovici, unul dintre primii compozitori dodecafonisti din România, care utilizează o expresivă cantabilitate, amintindu-ne de stilul lui Dallapiccola, își are rădăcinile în muzica lui Paul Constantinescu și în studiile bizantine ale lui I. D. Petrescu; el scrie de mulți ani lucrări inspirate de muzica bizantină”. „The Evening star” —

Washington: „un remarcabil compozitor român”... „găsim în creațiile sale ecouri ale melancoliei doine românești”... „Diario Popular” — Lisabona: „Doru Popovici este un compozitor de renume în principalele centre din Europa și America”. „Clés pour la musique” — Bruxelles: „Doru Popovici este una din figurile cele mai interesante ale muzicii românești”. „Melos” — Mainz, R.F.G.: „Prietenia sa cu Roman Vlad, Dallapiccola și Nono l-a determinat să caute și în cele din urmă să obțină o interesantă sinteză între modulurile cromatice populare și serialismul dodecafonic”... „El comercio” — Gijón (Spania): „această lucrare de Doru Popovici — **Muzica funebă în memoria victimelor de la Auschwitz** — pentru violonă și pian mi-a apărut densă sub aspectul conținutului”.



Mihail Steriade—75

MIHAIL STERIADE împlinește, astăzi, 75 de ani. În tinutul flamand al Louvain-ului (unde conduce Centrul Cultural Român de la Universitatea catolică) este sărbătorit neobositul entuziast al propagării valorilor culturale românești pe pămîntul Belgiei și în lumea francofonă. Acolo, la Louvain, Mihail Steriade a publicat, în propria editură, semnificativ numită **Soveja**, o carte de poeme, purtînd data 12 aprilie 1979. Se intitulează **Dezmărgenire**. Cel care împlinește astăzi trei pîtrimi de secol de existență sub soarele zburcîmăte Europei împlinește și „cincizeci de ani de viață departe de Tară”. De aceea, pentru realizarea acestui elegant volum — ca, de altfel, toate cărțile făcute să apară de către „primul om care a fotografiat visurile” (înțelegînd prin aceasta procedeul cunoscut sub numele de „foto-pictură”, frumos ilustrat, de pildă, în volumul **Hommage à la France**, 1978) — poetul a „optat pentru forma manuscris în tipăritura acestei modeste culegeri de poeme din cele înfîpate în ultimii ani, ca să mă încredințez că mina mea mai poate scrie”. Și, cu aceeași mină avîntată, tinără și neșovăitoare, scrie: „Sînt glasul Țării, glas peste hotare / acolo unde frontierele dispar / și singură rămîne natiunea / cu geniul ei drept singuru-i hotar. // Eu sînt o voce ce răzbate din Carpați, / amestecată-n valul Dunării și-al mării, / adînc ecou al milioanei de frați / ce l-am lăsat în largul depărtării. // Sînt glas din glasul Tău, înaripată Tară. // purtat deasupra-oricărui munte, mare, rîu, / Mi-e gîndul bun român și vorba dreaptă, clară, / În țărna lumii-ntregi sînt rodnicul Tău grîu”. (Sînt glasul Țării, glas peste hotare)

Ce l-o fi îndemnat oare pe licentiatul, cu „Magna cum laude”, în litere și filosofie al Universității din București (autor, pînă atunci, al volumelor **Pajiștile sufletului** — 1923, **Vremelnicii** — 1924, **Meduza** — 1925, **Rumeurs sans Aurores** — 1928, **Ceramică** — 1928) să-și intituleze primul volum tipărit în străinătate **Soveja ou le retour du cœur** (Paris, 1930)? Poetul s-a născut la Focșani și nici ascendenții săi n-au avut vreo legătură de obîrsie cu satul în care Alecu Russo descoperise **Miorița**. Ce l-o fi îndemnat oare pe eruditul semnatat al studiilor **Sous la Pluie de Roses...** și **Vers l'union des Eglises. L'Art de Sainteté** (Dijon, 1938), pe fostul soldat voluntar în armata franceză — semnînd, în timpul ocupației germane, cu pseudonimul Simon Boissenot, volumele de versuri **Aux Ordres du Destin** și **Clamondé** (Pau, 1941) — autor, apoi, al culegerilor de poeme **Louange à Marie** (Clermont-Ferrand, 1945), **Des rêves aux Portes de la Mer** (Vlissingen, 1954), **De Muzen twee Woordenboeken**, 1955, în neerlandeză) și **Plus surprenante la Parole** (Anvers, 1958), ce-l va fi imboldit oare să întemeieze la Bruxelles (apoi transferat la Louvain), în 1960, Editura **Soveja**? Și un restaurant „Soveja” — cu meniu „moldave” — organizat sub forma unor „dînés-debats” care, în schimbul unei munci istovitoare, acoperea ceva din deficitul economic al editurii?

De bună seamă nu pitorescul pelsagistic sau etnologic al localității necunoscută bine în tară, darmita la Atlantic. Cine cunoaște istoria acelor locuri — sat transplantat din Rucărul și Dragoslavele Cîmpulungului de către Matei Basarab în jurul minăstirii construite la porțile Vrancei, drept pece-te a păcii cu moldoveanul Vasile Lupu — și oamenii lor — tenaci, inventivi în lucrurile cotidiene, „descurcări” deci, dar aorigi păstrători ai tradițiilor spirituale — nu se îndoiește cituși de puțin. Căci, spune poetul în volumul din 1930, „tu étais pour moi la chanson la plus pure / j'ai bu, pour t'oublier, les souvenirs si vains, / et tu restes pourtant de mes fleurs la plus mure”, după cum, eliminînd etapele intermediare, în limbajul nemetaforic al interviului: „era un prilej admirabil pentru mine, stabilindu-mă la Bruxelles, să fac cu-

noscută țara mea natală și opera scriitorilor ei de seamă” (în „Informația Bucureștiului”, 5 iulie 1968).

Și „admirabilul” prilej este folosit din plin, uneori peste resursele fizice care i s-ar putea bănuși: **Breve connaissance de la Roumanie** (Bruxelles, 1963), **Destin roumain, voix universelle**: Michel Eminescu (ed. Soveja, 1966), **Anthologie inachevée de la Poésie roumaine** (ed. Soveja, 1970), **Approche d'un génie**: Eminescu (ed. Soveja, 1973), **Hommage à la Roumanie** (ed. Soveja, 1974), **L'An XXX d'une destinée exemplaire**, N. Ceaușescu (ed. Soveja, 1974). Toate acestea, cărți de o rară acuratețe, dovadă de dragoste și demnitate națională („Nu voi putea vreodată să dezrădăcinesc / din inima-mi zdrobită Patria română!” — afirmă poetul în recentul volum aniversativ), alături de înființarea, la Bruxelles, a Institutului particular „Mihai Eminescu” de limbă și literatură română (1966) și, apoi (1974), a Centrului Cultural Român la Louvain-la-Neuve — inaugurare deschisă cu un mesaj de apreciere și nobile urări ai președintelui Nicolae Ceaușescu —, alături de conferirea titlului de „maître de conférence” al Universității din Liège (începîndu-și cursul cu tema **Poporul român sinteză latino-dacă pe un fond trac dar de limbă latină** — 1971), de numeroase conferințe (printre ele, cele de la „Palais des Beaux Arts”), de editarea periodicelor „Le Journal roumain des Poètes” (din 1967) și „L'Indépendance Roumaine” (din 1977), de prestigioase participări la reuniuni, congrese și colocvii internaționale...

Poetul în sine este un frenetic plin de melancolie, menestrel sfîlnic al simbolurilor de esență tare, reflexivă și elegiacă, cu tonuri potrivite deopotrivă pentru declamare și cuvioasă introspecție: „E moartea, paradisul pierdut, pentru oricine / Doar singurul aleva, palpabil, pur, în soare” (din 1928) și „Sînt ca o navă arsă pe-o mare în ruină” (1929) — frumoase metafore ale tineretii, scrise cînd „seara suvă imnul (...). Tăcerilor adînc cuvîntătoare” — devenind (aidoma tenacității sovejene): „Inima mea are un zgomot de mașină /... Eu adaug c lacrimă-n marea nemuririi” (1968) și „Din hău întunecat eu smulg, limpidă, / lumina rafinării...” (1979). Totul, pentru că Mihail Steriade se încumetă să creadă „că am dreptul să trăiesc o mare iluzie”, sub semnul unei nemistificate **arte poetice**: „POEZIA — indiferent de valoarea ei intrinsecă — e un act de autenticitate. Ea nu poate înzăduri artificii sau calcule. În spațiul de la inimă pînă la mină ea descrie un zbor sau lăsa, cel puțin, o diră...” (25 martie 1979).

Michel Steriade a mai scris, în limba franceză sau neerlandeză, din 1960 pînă acum, alte șase volume de versuri, toate tipărite la „Editions Soveja”: **Poèmes déracinés, pages pour une Anthologie de la Poésie lyrique roumaine** (1960), **Rupture des Ténébres** (1962), **Mijn Roemeens hart in België** (1971, în neerlandeză), **La poésie et la mort réconciliées à Gentinne** (1976), **Mon livre d'heures de Louvain** (1977), **Hommage à la France** (1978). Între timo, numeroase traduceri din literatura română majoră, antologii, conferințe etc. — trăire deplină alături de „Tară”.

În 1971 îi apare o reprezentativă selecție de **Poeme** la Editura Minerva, în îngrijirea fratelui său, Florin Steriade, același care face ca la 12 aprilie 1979 să existe în librării un foarte informativ volum (unele date le-am folosit și noi) situat — ca modalitate de realizare — între **Michel Steriade** par lui même (ed. du Sculp) și **Mihail Steriade interpretat de...** (Ed. Eminescu), volum rădărut la Editura Litera (în regia autorului).

În aceste zile aniversare, rîndurile de față, de rememorare a unei prodigioase dăruiri se vor un frîsc amăru din spre Carpați, adus lui Mihail Steriade, cel ce-n „țărna lumii-ntregi sînt rodnicul Tău grîu”.

Mihai Minculescu

Păsărică mută-ți cuibul..

■ ÎNAINTE cu două săptămâni de catastrofa de la Craiova, un tovarăș cu funcție de răspundere în federația de fotbal ne-a cerut unora mai răi de gură să acordăm federației liniște și încredere până pe 4 aprilie, dată după care vom sta de vorbă. 4 aprilie a trecut, ce-a fost știm cu toții, eu vorbesc singur, șmecherii sînt bine mersi, vor încasa și primă de meci nuli și se dau foarte supărați pe noi. Hai să ne supărăm și noi pe ei și să le spunem de la obraz următoarele:

— federația locuiește într-o clădire frumoasă și centrală care ar putea (și sperăm că se va face) să fie repartizată unei instituții folositoare sau unui om necăjit;

— decît Lucuță, Mihai Zamfir și Băloni foarte treji, mai bine Dobrin invers;

— antrenorii naționalei mi-au spus că Romilă este jucătorul care lovește cel mai bine mingea cu ambele picioare. Le mulțumesc, o lume întreagă s-a convins de felul cum prinde Romilă fluturi cu limba, că picioare n-are!

— federația să-mi împrumute și mie tabla pe care au zugrăvit antrenorii scheme tactice la Poiana Brașov și-i dau în schimb un șotron și cartea de bucate a Sandei Marin deschisă la capitolul compot;

— ce fel de compot i s-a servit echipei naționale, la Craiova, înainte de meci și de ce cîțiva băieți dulci au refuzat să-l mănince spunînd că-i amar?

— portarul Lung nu e și LAT. Spaniolul Dani l-a măsurat cu palma și zice că nu corespunde. Nu știți care Dani? Acela care ne-a dat cinci goluri în două meciuri;

— Răducanu mulțumește pe această cale tuturor competenților pentru că l-au cazat și omenit o săptămînă în capitala Oleniei. Întreabă cu nedumerire cine decontează banii cheltuiți cu el?

— de cînd actuala federație stă turcește pe divan și bea tutun Kent din clubuce, am pierdut calificarea în turneul final al campionatului mondial, am pierdut de două ori calificarea în turneul final al Cupei Europei, am fost, pentru prima oară, învinși de greci, ne-au descălțat albanezii și ne-a arătat cu degetul cine a vrut;

— drepti, culcat, drepti, culcat, rupeți rîndurile, înapoi fuga-marș!... și să vă opriți cînd vă voi striga eu: stați, bre, copii minune, că nu vă urmărește nimeni — prost obicei!

— Kubala are un om la noi: altfel cum se explică introducerea fundasului Ștefănescu în centrul liniei de atac?

— Ilarion Mucenic (păstrez telegrama, că sînt pătît cu procesele) îmi scrie: „la pagubă sunt darnici și se scutură și toi pe imensul scrincioab pe care ne-am iubit amarnici”;

— Oiste... oiste... oiste...

— Irimie;

— S-a umplut hornul cu ciori;

— bufniță;

— privilegiatoarele pe partea lui Sameș, Dinu și Dudu Georgescu;

— colla participazione straordinaria di Gigi Staicu.

Fănuș Neagu

P.S.: În spectacolul de revistă „Costică, ne vede lumea”, actorul Nicu Constantin dedică federației cunoscuta melodie: „Păsărică, mută-ți cuibul și te... hușș!”

Cornelia Ștefănescu



Imagine din Tripoli

LIBIA — o țară în transformare

PENTRU grupul restrîns de ingineri și tehnicieni români care, la mijlocul lunii aprilie 1973, se opreau la Roma pentru îndeplinirea formalităților de intrare în Libia, termenii de referință despre țara unde fuseseră solicitați pentru asistență tehnică erau legați, în mare, de istoria, geografia și economia Nordului Africii. Pînă și orizontul cultural-estetic al Mediteranei, structurat pe antichitate, de care unii aveau cunoștințe mai dinainte, le îngăduia, încă la vremea aceea, să se bizuie doar pe considerente largi geografice pentru identificarea noului lor loc de destinație. Particularitățile de esență, în stare să-l individualizeze, au devenit treptat sesizabile în bătaia lungă a anilor de muncă ce i-au apropiat de localnici, i-au ajutat și pe unii și pe ceilalți să investească suflet într-o acțiune riguroasă, cerută de planuri grandioase, în care două țări angajaseră energii umane și valori materiale.

Din 1973 pînă astăzi, numărul specialiștilor români a crescut considerabil. A auzi vorbindu-se românește, în atîtea locuri pe întinsul țării, nu mai e o surpriză. Dacă încercăm a reconstitui totuși itinerarul libian al unui grup anume, o facem (înzind seama nu atît de vechimea în timp a experienței lui aici, ci mai mult solicitați de sensul profund al acestui itinerar, stabilit printre primele, pentru români, în conformitate cu normele planului de construcție, propus după revoluția din septembrie. Legați administrativ de un punct fix, în vechea așezare Misurata, pe șoseaua dintre Tripoli și Benghazi, răspîdiți însă prin specificul muncii, membrii grupului erau în permanentă mișcare între mare și deșert, zonă deosebit de expresivă de la o anumită dată pentru ceea ce ei se angajaseră să întreprindă: Să participe adică la „revoluția verde”, denumire ce traduce în fapt planul de asediere a deșertului. Pe de o parte, Kararimul văros, încins de soare, loc în care amiezile par încrămite, iar buldozerele se profilează pe cerul alburii, ca semn al temerității omului înfruntîndu-se cu natura; pe de alta, izbînda, înscrisă în arcul de cîmpie al Dafniei, prin liziera de copaci, ce transformă în grădină marginea care altădată demarca pustiul. Iar între ele, tot ca izbînda, terenurile recuperate prin irigare — Tummina rămînînd unicul punct alb, prin zidăria caselor. Totul în jur apare împresurat de verdele aproape negru al trifoiului, de luciul pergamentos al frunzelor arbuștilor de rodie, de țîșnirile albe ale florilor de migdal, în vecinătatea măslinilor. Pentru lupta cu deșertul, stă mărturie și lacul de acumulare de la Tauarga, dar el datează mai de mult, ciudată răsfrîngere a cerului african în transparența unei ape, menținută prin tuburi, între maluri de beton.

MAI DEPARTE, pămîntul se întinde ca un lîntoliu, galben și aspru. Nevoia de echilibru a naturii scoate, pe alocuri, flori mărunte, ușor confundabile cu praful strălucitor al sării, care apare în straturi de dantele suprapuse, risipindu-se la atingere, ori răspîndește cochilii de melci cu viață scurtă, dar totuși viață, pe nisipul straniu pietrificat, reproducînd, lung și oblic, stilizat, ramura de palmier. Dar parcă nicăieri nu pare deșertul mai acaparator, și totuși vulnerabil prin evoluția tehnicii, ca la 36 km de Tarhuna, în interiorul țării, după ce drumul părăsește șoseaua principală la Zliten, trece prin Naima, urmărind de aici indicatoarele spre șoseaua asfaltată azi, abia trasată și tăiată în 1975. Români, a căror realizare este, și-au stabilit reședința șantierului în vecinătatea școlii, iar pînă acolo, drumul este presărat cu tractoare, pe care o mină, stîngace în a-și exterioriza în alfabetul nostru, afecțiunea, a repetat invariabil, cu litere de o șchioapă, „He, Romania!”. Abia spre șoseaua principală, terenul arat răstoarnă bulgări roșetici, cu luciu gras, și apar, răzlețe, case la nivelul măslinilor piperniciți. Totuși, școala este plasată în plin deșert,

pentru a-i aduna pe copii, oricît de infundate în pustietate ar fi corturile părinților. Iar copiii vin cîte doi-trei pe spatele unui măgar care, cît stau ei în clasă, îi așteaptă răbdători, mestecînd scaiet, pe un soare torid.

Mai puțin dură a fost acțiunea de tăiere a drumurilor, pe porțiunea dintre Kararim, Tummina, Dafnia. Împresurînd deșertul, făcîndu-l să piardă teren, înaintînd cu drumurile printre nisipurile meru răscolite de vînt, grupul de români a contribuit la ceea ce am putea numi geografie în mers, formulă ce-ar sugera, în plus, spectacolul modernizării Libiei. Reconstrucția marilor orașe, Tripoli, Benghazi, Derna, Misurata, antrenează progresiv în uriașul șantier alte efective de specialiști români. Cei, alături de care am avut prilejul să înregistrez emoțional meaeaguri și oameni, pe care obișnuința și istovul zilelor fierbinți de muncă nu le-ar fi îngăduit celorlalți să o mai facă, au revenit acasă.

Acum, de la distanță, Libia apare cu atît mai fascinantă. Ne referim la sensul grav al cuvîntului, pe care înțelege să-l dea oricine depășește atracția exoticii, reducția la vizual. Școli în deșert, bătrîni și copii, încăleciînd agili măgarii, femei înfășurate sever pînă la ochi, bărbați falnici, amintînd, prin eleganța cu care se învelesc în lungi mantii, țesute din lînă, de alura romanilor, în togă, despre care aduc mărturie statuile, scoase din nisipul ce sufocase pînă nu de mult cetățile în ruină, păstrătoare ale artei grecești și romane, pe țărmul nordic al Africii, sînt tot atîtea elemente de meditație. Școli sînt pretutindeni, în marile centre de civilizație, dar semnificative, pentru concepția de formare a omului, azi, sînt școlile modeste, din barăci de șantier, în care lumea deșertului se formează pentru rosturile de mîine ale țării. Învățătura din cărți nu vine decît să-l facă solid ar cu civilizația lumii, pe omul care, în țara lui, s-a deprins de totdeauna să-i spună semenului — „frate”. Lirismul și asprimă, sensul onoarei, prietenia virilă, dedusă de străini din gesturile călăreților ce se întrec în lupte simbolice, pentru memoria trecutului, sînt trăsături care motivează de ce pentru libian calificativul „e un om” este elogiul suprem.

Să nu uităm că în Libia ruinele fortărețelor de pămînt, care par că se desprind dintr-un impuls geologic, omagiază de fapt zbuciumul unui popor, visător și exuberant, orgolios pentru trecutul său de luptă; că demnitățile omului obișnuit, ca și portul, îl apropie spontan de prestigiul și grația coloanelor atîtor cetăți de marmură și bazalt, situate pe coasta africană a Mediteranei. Septimiu Sever s-a născut la Leptis Magna, iar măreția ei ca și eleganța mozaicurilor de la Sabratha, admirabil restaurate, sigilează cu prestigiu întreaga regiune a Tripolitaniei. Fabrica de ciment de la Homs, coșurile ei falnice și stilul de înaltă tensiune, ce se profilează pe cerul care cuprinde deopotrivă marea, pămîntul și cetatea lui Septimiu Sever și a lui Caracalla, fac vie istoria. La Nord, regiunea Cyrenaica este ea însăși o cetate prin acumulare de cetăți: Tolmeidha, rivală a Carthaginei, Cyrene, amintind ca și Tolmeidha, înaintea romanilor, de greci, extraordinară prin monumentul naval, creație africană, și totuși soră prin asemănare cu nava Victoriei de la Samothrace, Apollonia, port la mare al cetății Cyrene, legată de ea prin șoseaua, construită modern, pe traseul roman.

Despre toate aceste impresii am avut prilejul să-i vorbesc, între alții, scriitorului libian Abdul Hamid El-Migrab, sugerîndu-i modul meu și al nostru de a-i vedea și a le înțelege țara, și mai ales despre ecoul Libiei în construcție în sufletele tehnicienilor români —, ca sens al apropierii dintre oameni. Mi-a răspuns, trimițîndu-mi, semnificativ, fotografia din 1974, care-i surprinde pe conducătorii celor două țări stringîndu-și călduros mîinile.

„România literară”

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

Director GEORGE IVAȘCU