Proletari din toate țările, uniți-vă !

Anul XII, nr. 40, joi 4 octombrie 1979

Săptămânal editat de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

40

România literară

SIMBOLISMUL

(Paginile 12—13)

A învăța — o datorie civică

IN această perioadă pregătitoare a Congresului al XII-lea al Partidului au fost supuse dezbaterii largi, analizelor complexe, științifice, vaste domenii ale activității economice și sociale din țara noastră. Printre alte constatări la care s-a ajuns, una se impune ca element-liant al dezbaterilor : tot ce s-a înfăptuit pînă acum, și cu atît mai mult tot ce se anticipează pentru viitor, stă în relație strînsă cu ceea ce numim progresul cunoașterii, cu sporul de cunoștințe dobîndit, prin eforturi continue de autoperfecționare, de constructorii societății noastre socialiste. Iar acolo unde încă întîlnim rămîneri în urmă, soluții învechite, închistări în gîndire este de căutat, fără îndoială, și o stagnare a cunoașterii.

„În tot ceea ce am realizat în întreaga viață economică și socială — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu la Întîlnirea de lucru de la C.C. al P.C.R. din 5—7 sept. a.c. — se oglindește și activitatea de educație, de formare a conștiinței socialiste, a omului nou, **înarmat cu cele mai avansate cunoștințe în toate domeniile**". (s.n.).

A fi în pas cu tot ceea ce reprezintă cucerire a progresului a devenit, în lumea de azi, o condiție de neocolit a realizării în profesie. Dar și o datorie civică de prim ordin : societatea înaintează prin aportul tuturor componenților săi și oricare act de sustragere se răsfrînge, pînă la urmă, într-un fel sau altul, asupra colectivității. Rămînerile în urmă individuale nu-l prejudiciază numai pe cel nemijlocit în cauză dar au și un efect social fiindcă perturbă un proces mai larg de acumulări și prefaceri, creează distorsiuni și ieșiri din ritm, dereglînd mecanisme proiectate să funcționeze sincronizat. Unii întorc spatele înnoirilor, muncii de cercetare, documentării laborioase, într-un cuvînt **învățăturii**, invocînd argumentul experienței de viață, al practicii îndelungate, uitînd că numai prin studiu acestea se întrețin active și activizatoare. Este o mentalitate a trecutului aceasta, un anacronism cu rele urmări, cum avertiza memorabil Secretarul general al partidului nostru, cu un prilej recent : „Fără a învăța, fără a fi la zi cu noile cunoștințe într-un domeniu sau altul, nimeni nu-și poate îndeplini cum trebuie datoria. Din păcate mai persistă la unii tovarăși concepția greșită — pe care am combătut-o nu o dată — că e suficient să ai experiență, experiența vieții, pentru a nu mai trebui să înveți nimic. Este adevărat, viața, experiența dau mult, dar numai cu viața și cu experiența nu poți să conduci societatea, nu poți să perfecționezi mașinile". (Din Cuvîntarea rostită la Plenara comună a C.C. al P.C.R. și a Consiliului superior al dezvoltării economice și sociale, 4—5 iulie a.c.).

Este vorba prin urmare, pe de o parte, de o problemă a conștiinței fiecăruia ; iar pe de alta, de un fapt cu adînci ecouri sociale. A înțelege imperativele epocii, a ți le însuși ca pe o dimensiune de conștiință, iată o atitudine care dă substanță unui profil moral : profilul omului evoluat, dispensat de egoisme și lașe comodități, eliberat de spiritul mărunt rutinier, apt să contribuie, și fericit să o poată face, la binele social, știind că efortul său se înscrie într-un proces mai amplu de ameliorare a vieții. Un astfel de om desigur că este, întîi de toate, produsul propriului demers de autoperfecționare, dar poate că în aceeași măsură și al ambianței în care se formează, al factorilor de mediu care îi tutelează evoluția. Urmărindu-și țelurile formative, societatea își făurește un cadru instituționalizat, înzestrat să acționeze, în sensurile dorite, prin variate pîrghii, și cade în sarcina celor care le mînuiesc să descopere și să promoveze căile cele mai potrivite de atingere a scopului : dezvoltarea multilaterală a individului prin asigurarea unei instruiri corespunzătoare, în concordanță cu cerințele complexe ale prezentului. Iată de ce partidul pune atîta accent, în oricare din documentele sale programatice, pe aportul activităților politico-educative, al tuturor factorilor chemați să înfăptuiască, la scară națională, acțiunea vastă de educare și instruire a maselor. Învățămîntul, în sensul cel mai larg, organismele culturale, mijloacele mass-media, nu numai că nu pot rămîne în afara acestui program de amploare, dar sînt chemate să contribuie, cu toate forțele de care dispun, la materializarea lui integrală.

Creatorii de valori artistice, atît de mult implicați, prin rostul profund al vocației lor, în activitățile formatoare, este firesc să se preocupe, la rîndul lor, de propria formare și evoluție. Dinamismul epocii contemporane, climatul de înnoiri adînci instaurat în toate domeniile impun artelor, literaturii, consemnul de a nu ieși din ritmul general, dau impuls căutărilor, stimulează deschiderile către experiențe de tot felul. Ineditul viziunii despre om și existență reclamă necontenit împrospătarea expresiei, cheamă spiritul creator la descoperirea de noi limbaje și tehnici. De bună seamă că acțiunea aceasta nu poate progresa empiric. Ea face apel la acumulările de pînă acum, se confruntă activ cu tradiția națională și cu experiențele din afara spațiului nostru. De asemeni nu face abstracție — nici nu poate să facă ! — de ceea ce se petrece și în alte sfere decît ale artisticului strict, acest lucru presupunînd informare bogată și putere de înțelegere. Și aici prin urmare, în teritoriul creației, **a învăța** este un verb care nu poate fi conjugat de circumstanță fiindcă răspunde unei rațiuni vitale, condiționînd valoarea, dînd gir înfăptuirilor durabile.

„România literară"

ION SĂLIȘTEANU : Portret
(Din expoziția deschisă la Sala Dalles)

Orele toamnei

Spornică-i revărsarea acestor semințe
din tecile uscate,
dintr-o mie de minuscule clopote.
Pocnetul lor punctează orele toamnei
mai blinde sub cerul înalt și scămos.
Ah, memoria mi le aduce pe tavă :
căzute din salcîmi,
din capsulele inului, de pe vrejuri.
Semințele de mac,
negre și dulci
precum uitarea cînd vei începe să moțăi.
Un copil poartă-n straița lui fasolea
din cîmp.
O scutură la fiecare pas
ca să-i audă vocea ca un plîns sugrumat.

Pe-o scîndură la soare
se coc castraveții galbeni
în timp ce semințele se zbat să iasă
de prea mult suc.
Cu margini răsfrînte — pepenii turcheștan,
dovlecii de țară
puși să-i bată bruma pe claia de fîn.
Semințele tuturor așteaptă noaptea-un
miracol.
Visează vînturi calde
sau aripi de îngeri
să le transporte pe-un țărm fabulos.
Vor să simtă durerea negației,
durerea de-a crește, murind.

Aurel Gurghianu

România literară

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

DIN 7 ÎN 7 ZILE

Transformări revoluţionare

IN interviul acordat secretarului general al Institutului italian de relaţii internaţionale, profesorul Giancarlo Elia Valori (interviu dat publicităţii sîmbătă, 29 septembrie), preşedintele României, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, evidenţiază marile transformări petrecute în ţara noastră în cei 35 de ani de la victoria revoluţiei de eliberare socială şi naţională, antifascistă şi antiimperialistă. Dintr-o ţară agrară înapoiată, cu o industrie slab dezvoltată, România a devenit un stat industrial-agrar în plin progres, ceea ce a determinat schimbări radicale în structura socială, precum şi creşterea continuă a nivelului de trai material şi spiritual al întregului nostru popor. În cadrul acestui proces complex a avut loc o serie de mutaţii calitative (perfecţionarea relaţiilor sociale, a democraţiei socialiste, realizarea unui nou cadru prin care oamenii muncii participă direct la conducerea societăţii, la adoptarea deciziilor, atît în ce priveşte politica internă, cît şi politica internaţională) concretizate în noţiunea de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate.

Toate aceste transformări profunde — arată tovarăşul Nicolae Ceauşescu în interviul acordat publicistului italian — sînt posibile doar „în condiţiile în care un popor devine stăpîn pe destinele sale, pe bogăţiile naţionale, îşi cucereşte deplina independenţă". Este — aceasta — garanţia progresului real al statelor care au scuturat dominaţia imperialistă, colonială, care şi-au cucerit independenţa naţională.

Condiţionată de o serie de factori, problema dezvoltării este legată astăzi de aceea a dezarmării. O prea mare parte a resurselor omenirii alimentează uriaşele bugete militare, ameninţînd securitatea lumii, un prea mare potenţial de energie este destinat înarmărilor, în dauna dezvoltării economico-sociale, a păcii şi prosperităţii. De aici necesitatea efortului susţinut pentru adoptarea unor măsuri concrete de dezarmare pe plan internaţional.

Solicitat să puncteze principiile care stau la baza relaţiilor României cu celelalte ţări, tovarăşul Nicolae Ceauşescu reafirmă necesitatea dezvoltării relaţiilor cu toate statele lumii, fără deosebire de orînduire socială, în spiritul deplinei egalităţi în drepturi, respectului independenţei, suveranităţii naţionale, neamestecului în treburile interne şi avantajului reciproc. Pe această bază se dezvoltă şi relaţiile dintre România şi Italia, relaţii care corespund nu numai intereselor celor două ţări, ci şi cauzei generale a păcii şi colaborării între popoare.

La Naţiunile Unite

PRIORITAŢI absolute ale vieţii internaţionale contemporane — dezarmarea nucleară, înghetarea şi reducerea cheltuielilor militare, soluţionarea globală pe cale politică a conflictelor, creşterea rolului O.N.U. în rezolvarea problemelor lumii contemporane ş.a. — stau în atenţia dezbaterilor politice generale din plenara Adunării Generale a Organizaţiei Naţiunilor Unite.

Luînd cuvîntul la cea de a XXXIV-a sesiune, Ştefan Andrei, ministrul afacerilor externe al Republicii Socialiste România, şeful delegaţiei române, a precizat poziţia ţării noastre în complexa conjunctură internaţională contemporană, reliefînd eforturile constante ale României de a dezvolta relaţii de colaborare cu toate statele lumii, integrîndu-se astfel în procesul universal de afirmare liberă şi independentă a naţiunilor pe arena mondială.

Realităţile contemporane impun, ca o cerinţă fundamentală, garantarea independenţei şi suveranităţii fiecărei ţări, a dreptului sacru al fiecărui popor de a dispune liber şi independent de destinele sale, la adăpost de orice acte de amestec, constrîngere şi agresiune. Nici un gest de forţă sau de ameninţare cu forţa, nici un fel de presiune sau ingerinţe nu pot constitui căi de soluţionare a litigiilor dintre state. Pornind de la aceste adevăruri fundamentale, şeful delegaţiei române a readus în faţa Adunării Generale probleme de o deosebită stringenţă : întărirea securităţii, păcii şi cooperării europene (importanţa, în acest cadru, a pregătirii temeinice a reuniunii de la Madrid din 1980) : trecerea la măsuri efective de dezarmare, în primul rînd de dezarmare nucleară ; înghetarea şi reducerea cheltuielilor militare cu 10—15 la sută într-o primă etapă, fondurile astfel eliberate urmînd să fie folosite pentru progresul fiecărei ţări şi pentru sprijinirea ţărilor în curs de dezvoltare (în acest sens, România va prezenta actualei sesiuni a Adunării Generale propuneri corespunzătoare) ; promovarea relaţiilor reciproce de bună vecinătate, înţelegere şi colaborare pe plan regional (un proiect de rezoluţie al ţării noastre în această privinţă va fi înaintat Adunării Generale) ; lichidarea subdezvoltării şi făurirea noii ordini economice mondiale.

În efortul de a sprijini efectiv abordarea constructivă a tuturor acestor probleme, România a propus înscrierea pe ordinea de zi a actualei sesiuni a punctului privind „Reglementarea prin mijloace paşnice a diferendelor dintre state", considerînd în continuare ca actuală ideea privind crearea unei comisii permanente de bune oficii şi conciliere a Adunării Generale.

Arătînd că România este ferm hotărîtă să-şi aducă întreaga contribuţie la soluţionarea justă şi echitabilă a problemelor care se află în atenţia Organizaţiei Naţiunilor Unite, şeful delegaţiei române a subliniat — ca un punct de referinţă — că **„rolul hotărîtor în elaborarea şi promovarea politicii externe a ţării, în dezvoltarea largă şi dinamică a raporturilor sale internaţionale revine preşedintelui Republicii Socialiste România, Nicolae Ceauşescu, care desfăşoară o activitate perseverentă în slujba cauzei păcii, libertăţii şi independenţei, securităţii şi cooperării între popoare".**

Cronicar

Viaţa literară

Premiile Concursului „Nicolae Labiş"

● CEA de a XI-a ediţie a Concursului naţional de poezie N. Labiş s-a încheiat duminică, 30 septembrie, prin festivitatea desfăşurată la galeriile de artă din Suceava. A participat tovarăşul Alex. Toma, preşedintele Comitetului de cultură şi educaţie socialistă al judeţului Suceava.

Juriul, alcătuit din **Sergiu Adam, George Bălăiţă, Florin Bratu, George Damian, Ion Gheorghe, Ion Horea** (preşedintele juriului), **Mircea Radu Iacoban, Liviu Leonte, Marcel Mureşan, Ion Paranici, Nicolae Prelipceanu, Corneliu Sturzu, Ion Ţugui, Alex. Toma, Laurenţiu Ulici, Dragoş Vicol,** — a acordat următoarele premii :

Marele premiu al Concursului N. Labiş şi premiul special al Editurii Junimea : **Lucian Vasiliu** (student, Iaşi)

Premiul II : **Luiza Lastnic Stochiţă** (muncitoare, Bucureşti)

Premiul III : **Luminiţa Lupu** (studentă, Bucureşti)

Menţiunea I : **Adrian Moldovan** (student, Iaşi)

Menţiunea II : **George Cucu** (recepţioner, Vălenii de munte, Prahova)

Menţiunea III : **Tudor Cristian Roşca** (student, Suceava)

Premiul Uniunii Scriitorilor : **Dan Bodnar** (elev, Suceava) şi **Daniel Corbu** (student, Vinători, Neamţ)

Premiul revistei „România literară" : **Aurel Dumitraşcu** (student, Borca, Neamţ)

Premiul revistei „Luceafărul" : **Catia Fodor** (studentă, Bucureşti)

Premiul revistei „Convorbiri literare" : **Victor Ionescu** (muncitor, Cîmpulung Moldovenesc)

Premiul revistei „Tribuna" : **Vasile Tudor** (student, Lunca, Botoşani)

Premiul revistei „Cronica" : **Ioana Dana Ciongradi** (elevă, Iaşi)

Premiul revistei „Ateneu" : **Ieronim Diaconu** (muncitor, Botoşani)

Premiul ziarului „Zori noi" — Suceava : **Ion Doatcu** (tehnician, Timişoara)

Premiul Centrului de librării Suceava : **Mona Liana Paiu** (elevă, Iaşi)

Premiul Comitetului judeţean de luptă pentru pace : **Iulian Talianu** (tehnician, Slobozia — Ialomiţa)

Premiul Comitetului judeţean U.T.C. Suceava : **Val Guraliuc** (muncitor, Botoşani)

Premiul Consiliului judeţean al pionierilor şi şoimilor patriei Suceava : **Marinela Stoicescu** (elevă, Oradea)

În cadrul festivităţii, poeţii laureaţi, prezentaţi de Grigore Ilisei, au citit din lucrările premiate. De asemenea, poeţii **Sergiu Adam, Ion Beldeanu, George Damian, Ion Gheorghe, Ion Horea, Gheorghe Lupu, Marcel Mureşanu, N. Prelipceanu, Constantin Ştefuriuc, Nicolae Turtureanu, Ion Ţugui, Lucian Valea,** prezenţi la Suceava cu ocazia acestor manifestări, au susţinut două recitaluri de poezie. La Liceul industrial nr. 2 din Suceava şi la căminul cultural din comuna Stulpicani.

„Decada cărţii româneşti"

● Luni, 1 octombrie 1979, la Librăria „M. Sadoveanu" din Capitală a avut loc deschiderea festivă a „Decadei cărţii româneşti", manifestare ajunsă în acest an la cea de-a XII-a ediţie. A luat cuvîntul **Valter Roman,** directorul Editurii Politice. Organizată sub egida Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, în întîmpinarea celui de-al XII-lea Congres al Partidului Comunist Român, suita de acţiuni se încadrează în Festivalul naţional „Cîntarea României", constituind un nou prilej de dezvoltare şi îmbunătăţire a muncii politico-educative prin intermediul cărţii.

După desfăşurarea „Zilelor Editurilor Politică şi Tehnică", azi, 4 octombrie, va avea loc Ziua Editurii „Ion Creangă", în cadrul căreia este programată lansarea volumului „Urechile lui Midas" de **Anca Balaci.** La 8 octombrie, orele 13, la aceeaşi librărie, va avea loc un recital de poezie patriotică la care vor participa colaboratori ai Editurii „Cartea Românească". A doua zi, 9 octombrie, „Decada cărţii româneşti" prevede Ziua Editurii „Academiei", ca şi lansarea noului volum destinat tineretului, „Învăţături pentru delfin" de **Mircea Horia Simionescu.** La 10 octombrie, Editura „Militară" va prezenta noile volume „La ţărmul visului" de **Elena Gronov-Marinescu** şi „Amintiri" de **Viorica Loghin.**

Unităţile „Cartea la locul de muncă" au programat în perioada 1—10 octombrie, acţiuni de răspîndire a cărţii la întreprinderile „23 August", „Republica", „IRMOAS", „IRA", „Ministerul aprovizionării tehnico-materiale şi gospodăririi fondurilor fixe", „Liceul Electronic" etc.

În întreaga ţară se vor deschide expoziţii de cărţi în librării, biblioteci, săli publice etc. şi saloane cu ample expoziţii de carte beletristică la Baia-Mare, Botoşani, Braşov, Constanţa, Iaşi, Sibiu, Tîrgovişte, Tîrgu-Jiu, Satu-Mare. De asemenea, vor avea loc întîlniri ale scriitorilor cu cititorii în 25 de judeţe ale ţării, urmînd a fi prezentate numeroase noutăţi editoriale.

„Tîrgul de carte Vaslui"

● Între 26—30 septembrie 1979 s-au desfăşurat manifestările cultural-literare reunite sub genericul „Tîrgul de carte Vaslui". La festivitatea inaugurală au participat tovarăşii Gheorghe Cilibiu, prim secretar al Comitetului judeţean de partid, Elena Rănceanu, secretară a Comitetului judeţean de partid, Dumitru Bran, preşedintele Comitetului judeţean de cultură şi educaţie socialistă.

Mircea Radu Iacoban, secretarul Asociaţiei Scriitorilor din Iaşi, directorul Editurii „Junimea", a prezentat expunerea „Cartea şi rolul ei în formarea şi dezvoltarea multilaterală a personalităţii umane".

Momentul central al vernisajului expoziţiei de carte în piaţa oraşului l-a constituit prezentarea **Operei tovarăşului Nicolae Ceauşescu în România şi în lume** şi a volumului tovarăşului Nicolae Ceauşescu **România pe drumul societăţii socialiste multilateral dezvoltate** (volumul 17).

De asemenea, a avut loc simpozionul **Gîndirea filosofică social-politică şi economică a tovarăşului Nicolae Ceauşescu,** cu participarea prof. univ. Ilie Dodea, directorul şcolii interjudeţene de partid Iaşi, şi Călin Marin, de la Academia „Ştefan Gheorghiu". În cadrul Tîrgului de carte au fost lansate volumele „Omul, creator de cultură şi civilizaţie" de Al. Tănase şi Georgeta Todea şi „Civilizaţia socialistă. Dimensiuni şi confruntări contemporane" de Al. Tănase.

În suita manifestărilor, la Fabrica de încălţăminte din Huşi au fost prezentate, în prezenţa autorilor, volumele „Amintiri despre G. Călinescu", ediţie de Ion Nuţă, „Nordul obiectelor", versuri de Ioanid Romanescu, „Oglinzi în ceaţă" de Horia Zilieru. La Librăria „Al. Vlahuţă" a fost lansat volumul „Cîndva fîntîni" de Mihai Vicol, volum prezentat de Corneliu Sturzu. De asemenea, la Şcoala generală nr. 3 din Vaslui, la Biblioteca judeţeană, la ferma Şcolii pedagogice din Bîrlad şi la Liceul agricol din Murgeni au fost prezentate volumele „Legendă valahă" de Al. Mitru, „Pentru un pui de sturz" de Constantin Clisu şi „Povestiri" de Viniciu Gafiţa.

Tîrgul de carte Vaslui a inclus, de asemenea, o şezătoare literară la Biblioteca judeţeană, întîlniri cu cititorii în parcul oraşului, un spectacol literar sub genericul „Bună ziua, lume", prezentat de actori ai Teatrului din Bîrlad.

Manifestările s-au încheiat prin înmînarea diplomei pentru cel mai bun librar din judeţul Vaslui.

TELEGRAME

Stimate şi iubite tovarăşe Ion Dodu Bălan,

Cu prilejul celei de a 50-a aniversări a zilei dumneavoastră de naştere, conducerea Uniunii Scriitorilor din R. S. România vă adresează, din inimă, un mesaj tovărăşesc de sincere felicitări, calde urări de sănătate, viaţă lungă şi noi succese în activitatea literară şi în munca obştească, pe care le desfăşuraţi cu pasiune, devotament şi statornică slujire a intereselor înfloririi culturii umaniste revoluţionare în România socialistă.

La mulţi ani !

Preşedintele Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România

GEORGE MACOVESCU

Stimate şi iubite tovarăşe Alexandru Andriţoiu,

Cu prilejul celei de a 50-a aniversări a zilei dumneavoastră de naştere, conducerea Uniunii Scriitorilor din R. S. România urează din inimă poetului de remarcabile rezonanţe lirice şi umaniste, sincere felicitări, calde urări de sănătate, viaţă lungă, noi succese în creaţia literară şi în activitatea obştească pe care le desfăşuraţi cu conştiinţă puternică, slujind cauza culturii umaniste revoluţionare din România socialistă.

La mulţi ani !

Preşedintele Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România

GEORGE MACOVESCU

SEMNAL

● **Lucian Blaga — POEMELE LUMINII / ПЕСНИТЕ НА СВЕТЛОСТА.** Această ediţie bilingvă româno-macedoneană, în traducerea semnată de Taşco Sarov, este prefaţată de poetul Ştefan Aug. Doinaş. **(Editura Minerva, 218 p., 20 lei, 1 670 ex.).**

● **Ioana Postelnicu — BOGDANA.** Retipărirea acestui roman — prima apariţie, 1939 — este însoţită de textul pe care i-l consacrase autoarei E. Lovinescu în volumul „Aqua forte" din 1941. **(Editura Minerva, 177 p., 5,50 lei, 30 090 ex.)**

● **Lucian Dumitrescu — SUB STREAŞINA LUNII.** Reluăm din volumul ce apare la patru decenii de la debutul (vol. **Pîndar de stele**) autorului, această **Schiţă de autoportret** : „...Hidalgo (zic păunii :) precar. / Siluetă de crin / (Scaieţii susţin :) echivocă. / Un glas fără fulgere, dar / — Într-o lume cu încă prea mulţi vînători — solidar / Cu puii de focă..." **(Editura Eminescu, 94 p., 6,75 lei, 850 ex.)**

● **Ioan Adam — INTRODUCERE ÎN OPERA LUI DUILIU ZAMFIRESCU.** „Cartea de faţă — afirmă autorul ei în capitolul concluziv — este un recurs la un proces socotit prematur încheiat încă din timpul vieţii scriitorului. Am încercat să despart adevărul de legenda provocată de om şi să restitui cititorului de azi, într-o lectură estetică integrală, o operă modernă şi o conştiinţă pe măsura acesteia". **(Editura Minerva, 213 p., 4,50 lei, 24 510 ex.).**

● **Ion Mărgineanu — MUNTELE CU FĂCLII.** „Căci Iancului — scrie autorul în „Prinosul" volumului dedicat lui Avram Iancu — îi sîntem datori cu iubire nestrămutată, aşa cum pămîntului îi sîntem datori cu moartea şi cu viaţa, aşa cum păsările sînt datoare cerului cu ochiul limpede al aripii..." **(Editura Facla, 101 p., 5,25 lei, 30 090 ex.)**

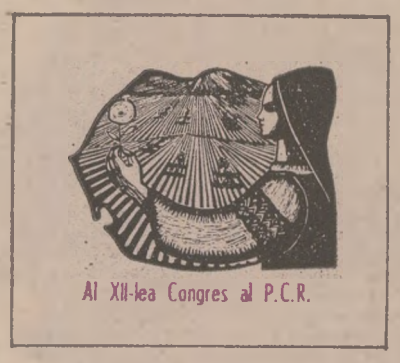
● **Zaharia Sângeorzan — PELERINI ROMÂNI LA COLUMNA LUI TRAIAN.** Volumul, consideră autorul, este „un şir de portrete ale Italiei reconstituite dintr-o epocă memorialistică formată într-un timp ce depăşeşte trei secole, trăind pînă astăzi pe un fond de nestinsă admiraţie pentru istoria şi valorile Peninsulei, de un dor italic care este expresia sufletului românesc cum nu o are poate nici un alt popor în Europa". **(Editura Sport-turism, 298 p., 14,50 lei, 16 000 ex.)**

● **Teodor Bulza — IULIE.** Roman de debut, anunţînd un prozator care foloseşte arborescenţa epică. **(Editura Facla, 246 p., 6,75 lei, 12 890 ex.).**

● **Constantin Th. Ciobanu — PORŢILE LUI SEPTEMBRIE.** Din cele trei cicluri ale volumului — **Ochiul vameş, Scară la meşter, Cavaler cu dublă armură** —, transcriem **Urna condeiului** : „Aduni trei degete magnetizate — / urna condeiului. / Lacoma distanţă / fură treptele rîsului de seară. / Ajuns la prispa de scris, / găseşti odihna caldă / şi curtea bogată / cu semnele coapte / şi ţi se ridică / la piept / fîntînile, / saci cu lumină solară / la gura cărora se poate citi cu ochiul liber / scăderea trupului". **(Editura Cartea Românească, 72 p., 8,50 lei, 1 510 ex.).**

LECTOR

● **Erată :** Titlul exact al spectacolului Teatrului Mic, recenzat în numărul trecut, este **Se ridică ceaţa.**



Conștiința artistică și adevărul vieții

ÎN PRAGUL unui eveniment cu adînci semnificații în destinul civilizației și culturii românești cum este cel de-al XII-lea Congres al P.C.R., considerăm că slujitorii artei și literaturii trebuie să se întrebe, încă o dată, urmînd o tradiție artistică revelatoare, adînc angajată în evoluția istoriei noastre, în ce măsură eforturile lor se contopesc cu marele fluviu al Patriei, cu sensul ascendent al evenimentelor, altfel sous, în ce măsură, vorbindu-se despre înfăptuitorii epocii contemporane, în rîndul lor pot fi trecuți și creatorii de frumos. O asemenea întrebare ni se pare întru totul firească, întrucît ignorarea artei într-un asemenea bilanț, întocmit de viitorul istoric al epocii noastre, ar trebui să ne pună pe gînduri. Într-un roman al lui Simenon, un scriitor, călătorind cu avionul, constată că toți pasagerii, peste o sută, citeau cărți despre inventatori celebri, mari constructori, laureați Nobel pentru știință, tehnică etc. dar nici unul nu citea ceva despre un scriitor. Faptul, călătorului nostru îi apare drept o frustrare, subversivă aproape, și întreaga-i mentalitate, de rafinat cam blazat, începe să se răstoarne. Într-adevăr, nu poate fi mai mare bucurie decît aceea de a te ști citit, consultat, acceptat sau, poate, neacceptat, căci aspirațiile ori gustul cititorului sînt imprevizibile. Ignorarea este însă umilința supremă la care poate fi supus un scriitor, și ea este, la rîndul ei, rezultatul ignorării de către scriitor a preocupărilor și nevoilor spirituale ale cititorilor, căci lucrurile se răzbună. Dar o atare ipostază, deloc de invidiat, se explică în primul rînd prin absența unei conștiințe civice, printr-o mentalitate de estet sterilizat, prin porii sensibilității căruia nu pătrunde suflul cald al vieții.

Creatorii adevărați au fost, în același timp, naturi puternic ancorate în contextul epocii lor, căreia au vrut să-i dirijeze opțiunile și scopurile, s-o amelioreze. Ni-i putem închipui altfel pe Balcescu, Eminescu, Slavici, Delavrancea, Iorga, Goga, Macedonski etc. ? S-a întîmplat ca uneori să greșească ei înșiși, să îmbrățișeze idei eronate — și e omenește să fie așa, infailibilitatea este o frumoasă utopie —, dar focul sacru al credinței lor a strălucit, măcar o clipă, în epocă, luminînd-o. Referindu-se la conștiința scriitorului, înțeleasă ca o legătură între el și națiunea căreia-i aparține, Eminescu exprimă gînduri de o adîncime unică : „Sufletul omului e ca un val, sufletul unei națiuni ca un ocean. Cînd vîntul cu aripi turburi și noaptea cu aeru-i brun și cu norii suri domnesc asupra mării și a valurilor ei — ea doarme monotonă și întunecată în fundul ei care murmură fără înțeles ; pe cînd în senina și albastra împărăție a cerului înflorește lumina ca o floare de foc — fiecare val reflectă în fruntea sa un soare, iar marea împrumută de la cer, coloarea sa, seninul geniului său — și le reflectă în visul său cel adînc și luciu. Cînd națiunea e-n întuneric ea doarme-n adîncimile geniului și-a puterilor sale neștiute și tace, iar cînd libertatea, civilizațiunea plutesc asupră-i, oameni superiori se ridică spre a-l reflecta în frunțile lor și a-l arunca apoi în raze lungi adîncimilor poporului — astfel încît în sînul mării întregi se face o zi senină, ce răsfrînge în adîncul ei cerul. Poeții, filosofii unei națiuni presupun în cîntec și cuget înălțimile cerului și le comunică națiunilor respective".

Toți marii creatori au fost și modelatori de suflete, au contribuit, în mod decisiv, la progresul moral al națiunii lor, al umanității. Homer, Dante, Snakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoi, Eminescu, Thomas Mann, ca să folosim numai cîteva nume, au împins înainte omenirea, sub raport spiritual, căci opera lor, răscolitoare de adevăruri fundamentale, adresîndu-se sensibilității, a lucrat în adîncimea ființei umane, transformînd-o în sens pozitiv. Ar fi trist, în definitiv, să ne gîndim, măcar un moment, că opera de artă este pură delectare, că nu folosește la nimic. Faptul că, de multă vreme, citirea cărților schimbă conștiințe, creează convingeri e bine știut. Victimele **Suferințelor tînărului Werther** sînt numai o probă.

CONȘTIINȚA unui scriitor este, în mod normal, superioară mediei comune, de unde și denumirea de lampadofori dată mesianicilor romantici și nu numai lor. Un scriitor cu o înaltă conștiință a menirii lui luminează, cu flacăra sufletului său mare, calea mulțimilor însetate de adevăr, de dreptate, de bine și frumos. În acest sens, el este alături de forțele cele mai înaintate ale progresului și de aceea atașamentul solidar al scriitorilor de astăzi din România față de politica partidului este consecința logică a unei asemenea **co-laborări**, a identității în aspirații, idei și scopuri. Acest atașament, departe de a avea ceva conjunctural, se întemelează pe convingerile și credințele cele mai profunde și mai durabile.

Și dacă lucrurile stau astfel în cazul prozatorilor, poeților sau dramaturgilor, care sînt, ne întrebăm, criteriile de apreciere a conștiinței critice ? Evident, nu ne întrebăm prima dată și nu vom oferi, cu naivitate, un răspuns viciat de orgoliul că spunem lucruri noi, adică : conștiinciozitate, probitate etică, independență de spirit, slujirea intereselor literare majore etc. Tot lucruri bine știute și care, firește, ar trebui și mai bine respectate în practică. Nu insistăm însă, căci de această dată vrem să introducem în discuție un aspect neglijat, deși fundamental, am spune vital, nu numai pentru creatorii propriu-ziși, ci și pentru critici, determinat de exercitarea magistraturii critice, la nivelul conștiinței critice, și anume obligația raportării operei literare la viață. S-ar părea că-i o banalitate, aproape un truism, mai ales că formula legăturii cu viața s-a tocit de mult, a devenit un fel de slogan în critică. Dar formulele elementare, banalizate, nu înseamnă că sînt, cu necesitate, și neadevărate ori în afara necesităților stringente. Ce se întîmplă, în realitate, în critica literară, nu numai la noi, firește, ci și pe un plan foarte larg ? Literatura, obiect al criticii, nu se mai raportează în multe cazuri la viață, ci tot la literatură. Am citit, zilele trecute, o carte a unui excelent critic : învățat, erudit chiar, mînuind cu abilitate instrumentele critice, despre un mare poet al literaturii noastre. Totul este raportat la modele literare (la cele mai multe poetul poate nici nu s-a gîndit vreodată) ca și cînd marele poet n-a pornit de la observarea și contemplarea vieții, ci de la cărți. Ai, uneori, senzația exhibiției într-un vid. Desigur, orice critic care-și merită numele trebuie să stabilească filiații, să-și încadreze obiectul exegezei într-o familie spirituală, dar credem că ponderea observațiilor trebuie să fie dirijată înspre raportarea dintre operă și viața pe care o zugrăvește, iar romancierului, poetului sau dramaturgului să i se propună, eventual, sugestii privind respectarea mai adîncă a adevărului vieții. Iar de ni se va spune că orice operă literară este o expresie a vieții, vom răspunde că este expresia **secundă** a vieții, „ceas dedus", viață înregistrată, ori transfigurată, ea poate da iluzia vieții, chiar senzația de viață, dar nu e viața însăși.

Orice creator autentic pleacă de la viața autentică, altfel ar trebui să credem că, după milenii de literatură, scriitorii s-au imitat între ei dîndu-ne surogate literare. Obligația criticului de a cunoaște viața, de a raporta creația la realitate și nu doar la existența ei livrescă ni se pare una din condițiile ieșirii dintr-un fel de impas atribuit disciplinei critice. Că s-a ajuns, nu numai la noi, într-o asemenea situație, se poate explica și prin faptul că critica sociologist-vulgară, proletcultistă, precară intelectual, a ignorat valorile estetice, raportînd, în mod pedestru, cărțile la realitate și întrebîndu-se nu o dată, cu un ridicol patetism : „Cine a văzut asemenea aspecte negative în realitatea noastră pozitivă ?". Dar aplicarea eronată a unui principiu nu justifică renunțarea la principiu, mai ales dacă este vorba de unul esențial.

CĂ referirea criticilor la viață, de unde obligația de a o cunoaște ca și scriitorii, și de se poate mai bine, este o nevoie imperioasă a criticii exemplare, ne-a reamintit-o, în urmă cu patru ani, un mare scriitor, un mare cititor de literatură și de critică și un mare critic. Este vorba de Al. Philippide care, în **Răspunsul** dat la discursul de recepție al lui Șerban Cioculescu la Academie (3 februarie 1975), omagiind pe noul academician, observa că preferințele acestuia au mers totdeauna „către acele opere literare care au la temelie adevărul omenesc și observația vieții, către acei scriitori care nu se pierd în elucubrații stilistice vane sau în jocul unei imaginații dezordonat și steril". Tot aici, elogiind în Șerban Cioculescu pe criticul complet, pe care-l propune drept etalon, Philippide dă o revelatoare definiție a acestuia : „Înțeleg sub numele de critic complet un critic care, nelăsîndu-se stăpînit de deformația profesională, **compară întotdeauna opera literară cu viața** (s.n.), observă viața și lumea cu aceeași curiozitate și cu aceeași pătrundere cu care observă și cercetează operele literare și judecă viața odată cu opera literară, prin aceasta și în afara acesteia". Autorul **Monologului în Babilon** și al **Considerațiilor confortabile** atrage, cu acest prilej, atenția asupra primejdiei ce-l pîndește pe orice critic de a vedea în operele literare „mai mult meșteșugul literar decît adevărul omenesc". Criticul poate ajunge în situația de a vedea în literatură mai mult „o lume de efecte și de trucuri literare", căci a pierdut „contactul cu viața". Spre a nu cădea într-o asemenea „deformare profesională" el are nevoie, în afara pricepere literare, de „un simț puternic de observație a vieții". Ca și scriitorul dealtfel.

Nu insistăm. Ideile citate ni se par nu numai remarcabile în sine dar, am spune, ele se cer preluate cu o autoritate de ghid, reprezentînd o excelentă soluție pentru progresul criticii, și, în consecință, al literaturii însăși, în întregul ei.

Pompiliu Marcea

ION SĂLIȘTEANU : **Lectură**

Amiază

De pe-o falcă de balaur
Iată soarele-n Cașin
Desfoindu-se de aur
Pînă cînd se face negru

Smuls din țipăt de prigorii
Prin aripi, de spirt albastre
Intru-n apă pîn-la glezne
Pîn-la briu, pînă la creștet

Vară, în amiaza mare,
Rîul des îmi leagă ochii
Și pe mal sînt răstignit
Într-un țipăt de prigorii.

Elegie

Calul uitat în pripon a ajuns la țărînă.
Zile și nopți s-a-nvîrtit retezînd împrejur
În șesul cu iarba la greabăn o zare puțină
Sau o rîpă cu malurile verzi, cum îi pare acum.

Tîrziu. Și copita nici ea nu mai scurmă
Țărîna, proptită-n poiana albastră de sus.
La cap îi mai flutură alb nechezatul din urmă
Și firul de iarbă îi crește în ochi, nesupus.

Numai

Un ochi tot mai departe de uimire
Se lasă peste lucruri, le desparte
De tot ce-avură sclipăt și roire
Și mi le-așază împrejur, uscate.

Numai la peștii nălucind pe sus
Numai la pasărea ce se scufundă
Numai la oamenii care s-au dus
Se uită și acum ca în oglindă.

Ion Lazu

Realismul polemic

O CERCETARE sîrguincioasă și cronologică a tehnicilor romanului românesc duce la o descoperire. Cu mirare față de profesionalismul primului romancier care a rămas în istoria neamului romanesc, Nicolae Filimon, te poți întreba de ce a stricat o construcție, s-a îndepărtat de la logica ei, obligîndu-i pe cei drepți să învingă împotriva evidenței lor lipse de șanse. De ce și-a „omorît" personajele îndreptățite de sistemul social să învingă și le-a forțat convoaiele mortuare să se întîlnească pe uliță în mod simbolic ? Nicolae Filimon a făcut în plină ficțiune dreptate ca cetățean. Nevoia de atitudine, imposibilitatea de a rezista dorinței de a-și exprima opinia despre societatea vremii i-au modificat romanul. Mai mult decît a-și exprima punctul de vedere, în numele lui a și condamnat, a arătat care este răul, de unde trebuie să vină salvarea. Conform credințelor lui de om social, a dat amenzi și a răsplătit, a fixat pedeapsa capitală și a făcut o schimbare în conducerea societății. I-a instaurat pe cei buni. Cetățeanul, jurnalistul l-au boicotat pe romancierul care își luase sarcina de „a pune problemele". El le-a și rezolvat, în ficțiune, falsificînd romanul și neaducînd, firește, nici o schimbare bruscă în realitatea timpului său. Mult mai tîrziu, Mateiu Caragiale, estetizant pînă la decadență, introduce în **Craii de Curtea Veche** un personaj, Pîrgu, esență a josniciei, viciului și parvenitismului. Mateiu știe că un asemenea personaj va ajunge pe cele mai înalte trepte ale societății în care trăia. Și îl urcă acolo unde era logic să urce. Totuși, corupția și viciul lui Pîrgu, pe care le detestă evident, literar sînt mai pregnant realizate decît însușirile cavalerilor apusului în spre care merge admirația și iubirea sa. Cartea estetizantă a unui ideal rămas undeva în istorie se abate de la ceea ce și-a propus. Apare în ea un tentacul străin de concepția inițială : grotescul Pîrgu, reprezentantul sistemului social din vremea lui Mateiu, privit cu dispreț. Odată pentru că este odios, a doua oară pentru că își are îndreptățirea. Viața socială e făcută pe calapodul lui și nu pe al crailor. Ei vor coborî, iar el va urca tot mai sus. Mateiu Caragiale a dat și el un verdict social. Și-a exprimat atitudinea civică într-o carte estetizantă. Oarecum uimitor apare totuși faptul că în latura polemică față de societate autorul izbutește chiar mai bine decît în ceea ce era programul său estetic și adeziunea lui omenească. Opiniile despre societate, ideologia civică sînt și la el mai puternice decît atitudinea estetică. Această tentație pe care am numit-o a realismului polemic urmărește romanul românesc în toate fazele sale. Camil Petrescu are un foarte izbutit personaj în **Patul lui Procust**, Vasilescu-Luminăraru, față de care Fred sau Doamna T., par o clipă mai palid realizați. Luminăraru este expresia verdictului pe care omul social Camil Petrescu îl dă societății sale, verdict pe care îl dă într-un roman. Forța de angajare civică este atît de mare la acești autori, încît ei își riscă însăși atitudinea artistică. Realismul polemic, formă de manifestare a atitudinii civice a scriitorului este calul troian introdus în atitudinea artistică. Romantismul, naturalismul, estetismul sau proustianismul abdică de la coerența lor pentru a introduce în roman scene, personaje, tonuri și discursuri în care romancierul român își exprimă opinia față de vremea lui, ideologia lui socială, programul de redresare sau optimizare, și verdictele.

La peste o sută de ani de roman românesc, tentația de a cerceta tehnicile unei specii literare e minată de evidența și primatul atitudinii polemice. Realismul polemic ține de structura psihologică a romancierului român. Indiferent de tipul de roman, de tehnica lui artistică, polemismul apare spărgînd schema propusă, făcînd o breșă în logica romanului. Cînd discutăm o metodă sau o concepție estetică la romancierul român ne aflăm în imposibilitatea de a încadra teoretic și a argumenta paragrafe artistice dintre cele mai izbutite de obicei, care însă nu servesc nici manifestul artistic declarat de romancier, nici construcția estetică pe care am decelat-o. În romanul de astăzi se poate observa mai evident acest fenomen. Prin excelență polemic, romanul de azi este scris în replică la cel festivist și schematic din deceniul al șaselea, reconstituie adevărul evenimentelor sociale cele mai importante : colectivizarea, formarea conștiinței revoluționare, perioada de prefaceri sociale. Romanul de astăzi este rejudecarea unui proces. În instanță : romanul altui deceniu. El se vrea recursul la un proces al cărui verdict nu a fost mulțumitor. Adevărurile sociale îl atrag mai mult pe romancierul român decît rigoarea artistică. Romancierul de azi își dorește mai mult ca orice să fie „curajos". Curajos ca cetățean, ca opinie despre lumea noastră. Despre modalitate, tehnică, concepție estetică se vorbește mai puțin. Un număr de romane dintre cele mai discutate sînt imagini reportericești, lungi și bine construite articole. Atitudinea civică domină atitudinea estetică. Realismul polemic de care vorbeam, accentuat de prefacerile social-politice din vremea noastră, este al psihologiei romancierului român. O trecere în revistă a începuturilor romanului românesc ne oferă explicația și unele argumente în legătură cu această afirmație.

UN PRIM element al portretului personalității romanului românesc este însăși nașterea sa. Apariția lui ca specie în literatura română. O naștere oarecum forțată. Pînă la 1830, în limba română apăruseră doar opt traduceri de romane. Specia nu era cunoscută, nici cultivată, nici citită pe solul nostru. Ea trebuia aclimatizată, adaptată la condiții noi. Această acțiune capătă proporții pe la mijlocul secolului trecut ca urmare a programului „Daciei literare". Program literar, dar mai ales program patriotic, ideologie de creștere națională. Un prim punct al acestei construcții culturale ținea de cantitate. De numărul speciilor literare cultivate, de cuantumul operelor din fiecare specie. Se tipăresc operele literare și istorice care n-au beneficiat de circulație, n-au influențat și n-au făcut școală : operele cronicarilor, ale Școlii Ardelene, Dosoftei, Antim Ivireanu. Ideea de construcție a unei literaturi este urmărită ca sistem.

În acest program de construire a unei literaturi românești intră și romanul. În fața unei noi modalități artistice necunoscute pînă atunci, mentalitatea cititorului, prin excelență poetică, are un șoc. Nu este de mirare că a fost considerat la noi, în primele decenii ale secolului trecut, un produs de-a dreptul dăunător sănătății publice. Plantarea lui începe prin traduceri. Între 1830 și 1840 se tipăresc 18 titluri de romane. Între 1850 și 1860 cifra traducerilor urcă pînă la 73. Acomodarea se face greu, căci instrumentația romanului nu are nobletea poeziei. Pe de o parte. Pe de altă parte, convenția romanescă era încă dificil de descifrat pentru un public neexperimentat, dacă nu de-a dreptul ingenuu. Romanul ține de eveniment și anecdotă, e legat de social și de ideologic. Poezia tindea spre idealitate și metaforă. Exprimarea de-a dreptul era socotită vulgară. Această specie artistică nu trimitea la nici un reper mai vechi din patrimoniul nostru cultural, așa cum lirica de orice factură cultă își putea găsi un culoar de comunicare cu poezia populară, o genă spirituală pe care o aveam.

Cu toate acestea, pînă la apariția **Ciocoilor vechi și noi**, primul roman cu valoare intrinsecă la noi, perioada traducerilor și a imitațiilor este extrem de scurtă. Ritmul de adaptare la specia nouă este rapid. Chiar refuzul și suspiciunea sînt explicabile. Natura speciei cuprinde viața curentă, iar nu cea înaltă. Sentimentele năvălesc în toată complexitatea lor, ca și moravurile și caracterele în toată goliciunea lor.

DACĂ aceasta este o definiție a romanului, din ea ne putem da seama că o mentalitate aproape feudală, a straturilor sociale izolate unele de altele, a prerogativelor și aparențelor, putea fi scandalizată de el. Romanul este o specie prin excelență democratică și democratizatoare. El vorbește despre om în toată goliciunea lui, despre societate cu toate tarele ei. La mijlocul secolului al nouăsprezecelea romanul original sau tradus în limba română e hulit și ascuns de ochii fetelor și soțiilor. Dar forța lui de a incita este prea mare. Chiar scandalul social pe care îl declanșează îi este pînă la urmă favorabil. Între 1845—1864 apare un foarte mare număr de romane, citite din indignare apriorică sau din curiozitate semilegală. Chiar dintre acestea, ale începutului școlăresc și naiv, St. Cazimir consideră că 18 sînt „omologate de istoria literaturii". Hulit, ținut în carantină, se ocupa mai departe de descrierea unor tipuri umane și stări sociale de la polul opus sublimului și moralității.

Romanul pare la acea vreme un adevărat virus pentru cititorii neexperimentați. Fenomenul nu este nou, s-a petrecut și în epoci mai recente, și în literaturi cu o veche tradiție romanescă. Ca oricărui nou mod de a vedea lumea i s-au receptat mai întîi aspectele dinainte cunoscute și înglobate de el. Lirismul adică, sub latura sublimului personajelor, a descrierilor de natură sau a sentimentelor înalte. Adică, doar o mică parte din ceea ce este viața, cu reconstrucția căreia se ocupă special. „Indiscreția", „curiozitatea", „sadismul", ca trăsături ce determină existența romanului, dar și a psihologiei sociale mai noi, care îi determină apariția, tulburau profund. Ele erau luate ca atare, căci experiența artistică a cititorului nu era încă aptă de a sesiza convenția înglobatoare. Cu atît mai puțin nu putea decodifica limbajul și tehnicile care alcătuiesc o convenție. De la poezie, cititorul se aștepta, mai mult sau mai puțin, să-l impresioneze, să-l înalțe. Romanul avea rostul să-l trezească și să-l zguduie, lucru pentru care, nici tocmai burghezi nici numai feudali, cititorii români de la mijlocul secolului trecut nu erau pregătiți. Sub raport psihologic ne putem gîndi și la bulversarea pe care o poate produce în mintea și sufletul unui cititor doar de poezie, oarecum deprins cu unitatea de sentiment și metaforă a poemului, în fața avalanșei de informații pe care romanul le culege și le aruncă apoi în lume ca particule ce alcătuiesc o viziune. Biologia și fizica, sociologia și psihologia, religia și fiziologia, toate bombardează un spirit încă leneș și pudibond. Toate aceste aluviuni care s-au inglobat în roman printr-o concepție congruentă și vizibilă estetic puteau părea haos curat. Îi rămînea, deci, neexperimentatului cititor doar un dosar de anecdote și de idei din toate domeniile vieții. Și i se părea antipoetic și imoral. Pînă cînd avea să priceapă codul romanesc, pînă cînd prin experiența lecturii va ajunge la decodificarea lui, va mai trece vreme. Deocamdată, ceea ce spune Alberès putea doar să-l înspăimînte : „Confesor, comisar politic, guvernantă, ziarist al faptului de actualitate, mag și ezoterist, romanul joacă orice rol într-o artă universală ce tinde a se substitui tuturor artelor literare și care poate constitui în zilele noastre o formă generalizată de cultură."

Pictură de ELENA URDĂREANU-HERȚA (Galeria „Simeza")

Aceasta era reacția publicului cititor. Scriitorii se află într-o poziție critică. Pe de o parte sînt fascinați de posibilitățile de comunicare a ideilor despre lume, societate și om pe care li le îngăduie romanul. Scriu romane peste romane, apărînd specia în sine de acuza de imoralitate. Aceasta în retragere. În ofensivă, însă, produc cele mai diferite tipuri pe care istoria romanului european le catalogase de mult. Romancierul are, la mijlocul secolului trecut, în cadrul construcției programate a romanului românesc, două sarcini. Prima de a introduce specia în circuit, a o face citită și dorită. A doua este față de arta însăși. Ei văd mulțimea de tipuri românești existente și încearcă să recupereze încă de la început etape pe care romanul românesc nu le-a trăit și produs la vremea lor istorică. Cele optsprezece romane pomenite se străduiesc în chiar clipa nașterii să facă ceea ce va fi specific romanului românesc în suta de ani care va urma : încearcă să umple golurile, să ajungă la zi. Pentru aceasta însă trebuie parcurse iar nu arse etapele. Să ajungă din urmă, aceasta a fost tactica adoptată. Deci, Alexandru Pelimon scrie „roman istoric" **(Hoții și hangiul)**. Bolintineanu scrie „roman național" **(Manoil)** și „roman original de datine politico-filosofic" **(Elena)**. Pantazi Ghica scrie pur și simplu un „romanț" **(Un boem roman)**. Chiar aceste indicații arbitrare și peremptorii dovedesc dorința de a acredita specia nouă și de a urma sîrguincios și necesar etapele istorice. Așa încît începutul romanului românesc se conturează ca un mic tablou de procedee literare, tehnici și metodologii. Un amestec oarecum anarhic de tentative, intenții și posibilități. Al. Cantacusin se încercă în roman de tip memorialist **(Serile de toamnă la țară)**, C. D. Aricescu tentează eseul moralizator **(Misterele căsătoriei)** iar Alecu Soricescu, „o destăinuire desăvîrșită a vieții lui". Modelele sînt vizibile chiar și din titluri, stimabilă rămînînd ambiția de a așeza în literatura noastră un Balzac autohton, un Gogol local, o doamnă de Staël valahă. Un compendiu al istoriei romanului cu exemplificări făcute de învățăcei silitori, nu rareori conștienți de greaua întreprindere în care s-au angajat.

Ceea ce este specific romanului scris acum este că își dă seama de forța sa de a răspîndi idei. Romancierii văd în noua specie o formă de propagare a ideilor sociale noi, un mijloc de a atrage atenția opiniei publice asupra situației țăranului, asupra corupției vechilului, asupra trîndăviei moșierului. Într-un cuvînt, denunță un sistem social învechit și propune schimbări. După revoluția de la 1848, oamenii politici ca și romancierii simt forța de răspîndire a cărții chiar mai mare decît a jurnalului. Jurnalul îl citește capul familiei. Romanțul îl citește mama și fiica, imprumutîndu-l mai departe. Din această pricină, evoluția romanului nu va repeta întocmai situația de dinainte cu cîteva decenii a dramaturgiei românești : a traduce și localiza. Personajele de roman nu vor fi doar deghizări ale unora franceze sau ruse. Ambiția romancierului este mai mare. Este de ordin social și politic. **Coliba Măriucăi** nu se rezumă doar la a urma fidel trama **Colibei unchiului Tom** a Harriet-ei Beecher-Stowe. Ea discută situația robilor, tratamentul crud care li se aplică. De altfel, pentru a vedea cît de directă este tenta politică, realismul polemic de care vorbeam, chiar și într-o asemenea modestă încercare, trebuie spus că romanul scriitoarei americane apare în două traduceri românești. Una dintre ele, aparținînd lui T. Codrescu, se deschide „cu o ochire asupra sclaviei" de M. Kogălniceanu. Romanele sentimentale, „misterele", romanele de caractere se preocupă mult mai puțin de respectarea formulei modelului decît ne-am aștepta. Romancierul urmărește mai puțin, în exercițiul său de învățăcel, să pătrundă rostul firului epic, construcția personajului. Primul lui țel pare a fi de a insera în roman, fie pe seama autorului, fie puse în gura unui personaj, adevărate discursuri sau articole de ziar despre starea națiunii. Romanele sînt pline de teorii morale, de pamflete împotriva viciilor, de foiletoane asupra moravurilor. Într-un cuvînt, de ideologia cetățenească a autorului, care încă n-a devenit parte integrată a unei ideologii literare.

ESTE locul să observăm o altă condiție determinantă a romanului românesc. Nașterea lui planificată, edificarea lui programtică, parte a unui program național, nu se sprijină în oricare pană și oricare călimară de om talentat. Primii noștri romancieri sînt oameni politici, militanți ai revoluției de la 1848, înalți demnitari în exercițiu sau retrași într-o nicicînd găsită liniște artistică : Mihail Kogălniceanu, Ion Ghica, Dimitrie Bolintineanu, V. A. Urechia, C. D. Aricescu, C. Baronzzi, Radu Ionescu. Romanul **Taincle inimii** al lui Kogălniceanu, pentru a da doar exemplul cel mai pregnant, probează un talent de prozator ieșit din comun. Forța observației stă alături de savoarea limbajului. Ironia fină a omului de carte înaltă se împletește cu verva și precizia amănuntului. Peste toate acestea, autorul are harul narațiunii. Știe să povestească urmărind însă un alt scop, poate mai înalt decît povestea în sine. Citești romanul și ai senzația că autorul merge împotriva talentului său. Dar altul este țelul pe care și l-a propus decît acela de a face un roman. Într-adevăr, Kogălniceanu, înalt om politic, își face datoria și față de literele românești. Scopul lui prim sînt însă ideile social-politice pentru care pledează și în Divan, idei pentru care a găsit un veșmînt și un vehicul mai eficient chiar decît discursul sau articolul de ziar: romanul. Fragmentul scris din **Taincle inimii** este pretext pentru difuzarea unui superb „speech" în care schițează un program de reforme sociale, pentru a critica risipa și cosmopolitismul din țară, pentru a lua în răspăr abuzurile lingvistice, clișeele poeziei. Situația de prim-ministru-romancier este convenabilă, spune lucrurilor pe nume, dar într-un for în care folosește mai puțină diplomație sau ipocrizie politică. Discursul este în roman tot atît de bine echilibrat ca și cînd ar fi fost compus pentru a fi rostit de la tribună. Retorica are eleganță, argumentele sînt rostite cu stil. Scrise sau rostite ? Greu de spus cînd scriitorul se vrea mai întîi om politic și apoi romancier, sau scrie roman pentru a-și exprima programul politic. Este cazul lui Kogălniceanu, fruntașul politic. Ce se întîmplă însă cu ceilalți romancieri. Toți critică stările de lucruri, uită mărturisirea, eseul sau aventura și încep să țină discursuri politice, să întocmească programe de prefaceri. Adică lasă arta romanului în planul al doilea. Cum spunea Radu Ionescu în scrisoarea ce însoțește ca manifest romanul **Don Juanii din București**, în acel moment „ocupațiunea generale este politica". Observația ironică se bazează pe o stare de lucruri reală și explicabilă. Ideile revoluției burgheze, ale propășirii naționale și egalității sociale se aflau în dezbatere. Lor le este subordonată orice idee. Edificarea romanului românesc ține de programul național. Prin chiar intermediul romanului este împlinită o parte a programului. Romanul e o armă. Iorga vorbește de forma „războinică" a „romanului social" la începuturile sale.

Caracterul polemic diminuează preocuparea pentru arta și tipul romanesc. Chiar Filimon, iar mai tîrziu Duiliu Zamfirescu sînt oameni politici în sensul propriu. Romanele lor conțin soluții de redresare, teorii sociale pe care le exemplifică prin personaje.

Format în aceste condiții, romanul românesc va păstra în mai toate formulele sale artistice mature, de la realism la estetism, chiar în formulele românești novatoare, ca la Anton Holban, Camil Petrescu sau Hortensia Papadat-Bengescu, o atitudine realist-polemică. Programul „Daciei literare" își va prelungi nu numai ecourile, dar va pune o anume amprentă pe psihologia romancierului și pe personalitatea romanului nostru. Vital, tentacular și tentat de a depăși marginile schemei, romanul românesc are șansa de a da, dacă nu întotdeauna capodopere, cărți vii ale unei actualități imediate.

Maria Luiza Cristescu

De la Constantin Negruzzi la Pavel Dan

AM PARCURS pe îndelete, fără a mă grăbi și fără a respecta o anumită ordine, ca pe o plăcută carte de vacanță, pusă din vreme deoparte, antologia „de proză scurtă românească" alcătuită de Nicolae Ciobanu. O lectură de vacanță își are drepturile ei : mi-am permis de aceea (am încercat mai bine-zis) să citesc textele cuprinse în cele patru volume ale colecției B.P.T. (nr. 990—993) — texte care, explică autorul selecției într-o **Notă asupra ediției**, ar fi putut fi și mai numeroase — exclusiv cu capul unui cititor de astăzi (și nu neapărat de la noi) care ar lua pentru prima oară cunoștință de ele. Debarasat adică, pe cît mi-a fost cu putință, de felul de a privi și de prejudecățile istoriei literare (puțină istorie literară face orice critic), ca și de sentimentalismul unor contacte anterioare, îngropate adînc în trecutul nostru, deja amețitor, de oameni care am lăsat în urmă cîteva decenii de viață. O lectură așadar a textelor considerate în sine, în valoarea lor intrinsecă, o lectură neinfluențată de epoca în care a apărut, sau de rolul pe care l-a jucat în ea, o anumită scriere. Prefața lui Nicolae Ciobanu (**Metamorfozele unui „gen" epic**) a făcut în mare măsură posibilă această experiență. Cititorul amator de informație, ordine, perspectivă istorică se poate adresa cu încredere studiului introductiv de aproape 50 de pagini al autorului ediției, care cercetează evoluția genului scurt la noi pe perioade și generații, făcînd, pe lîngă unele afirmații judicioase de rutină, și o serie de considerații interesante. Observînd, de pildă, cum nuvelistul Odobescu, discipolul conștient și declarat al lui Negruzzi, exercită o înrîurire mai puternică decît maestrul (posteritatea optează, din motive pe care criticul le explică, pentru emul), sau caracterizînd **Nenorocirile unui slujnicar...** din perspectiva operei caragialiene, remarcînd meritul lui Macedonski de a fi introdus „subiecte nemaiîntîlnite în epica românească" ori subliniind contribuția — de obicei neglijată — a poeților la dezvoltarea prozei scurte în perioada 1900—1944 în care dispare specia nuvelistului de profesie etc.

TREI nuvele domină întreaga proză scurtă românească. Ele sînt **Alexandru Lăpușneanu**, **Moș Nichifor Coțcariul** și **Moara cu noroc**. Chiar dacă echivalarea cu **Hamlet** făcută de G. Călinescu ne surprinde (iată de la ce surse ilustre se pot revendica unele exagerări actuale din cîmpul culturii !) și chiar dacă „desăvîrșita eliminare" a imaginii scriitorului din povestire, de care vorbea Tudor Vianu nu se confirmă pe toată întinderea textului, nuvela lui Negruzzi continuă să impresioneze puternic. Unele întrebări se pot pune însă în legătură cu ea. Dacă infirmitatea și lupta pentru putere explică cruzimea lui Richard al III-lea, ce anume o determină pe aceea a lui Lăpușneanu ? Numai dorința de răzbunare împotriva boierilor, împlinită într-un fel chiar prin revenirea sa pe tron, nu motivează îndeajuns nebunia sîngeroasă a personajului care, într-o anumită măsură, riscă să ne pară un scelerat congenital, un caz clinic. Preveniți de crimele domnitorului, nu cad apoi boierii prea ușor în cursă ? Și oare nu prea ușor scapă Spancioc și Stroici, plini de dîrzenie de la prima lor întîlnire cu domnul ?

Pădurea în care înnoptează moș Nichifor Coțcariul împreună cu Malca reprezintă un spațiu al echivocului licențios. Stricîndu-i-se căruța, moș Nichifor pretinde că nu o poate repara, lipsindu-i cele de trebuință. Ar încăleca pe o iapă și s-ar repezi pînă acasă, „să-mi aduc un capăt și securea", zice el, și pînă la ziuă ar fi înapoi. Malca, deja înfricoșată de poveștile cu tîlhari și lupi ale căruțașului, protestează din toate puterile : — Vai de mine, moș Nichifor, ce vorbești ? Vrei să mă găsești moartă de frică cînd îi veni ?" Pe toată durata călătoriei căruțașul atrage atenția asupra riscurilor ei. El se dovedește un maestru al sugestiei de groază, inoculînd, treptat, femeii un sentiment de nesiguranță care o determină (sau îi oferă pretextul) de a se apropia din ce în ce mai mult de „moș" (cu ghilimete sau nu ?) Nichifor Coțcariul. Seducătorul (dacă întîmplarea nu reprezintă o poveste „vînătorească" aranjată după consumarea ei de erou) se folosește aici, abil, justificîndu-și pe deplin porecla, de psihologia fricii astuțioase, specific feminine, în lumina căreia „tîlharii" și „lupii" constituie simboluri freudiene. „Coțcariul" știe să trezească șiretenia instinctivă a femeii.

Masivă, bolovănoasă și stîngace în subtilitățile ei totuși remarcabile, **Moara cu noroc**, cu atmosferă de grandios western, în care apare cel mai reușit personaj dur din literatura noastră, rămîne o construcție epică trainică și impunătoare. Insula lui Euthanasius **din Cezara** reprezintă **un paradis nu al începutului vieții, ci al stingerii ei,** un creuzet de topire a ființei. Asemenea unei „grădini închise ca o odaie" ea delimitează un seducător spațiu al Nirvanei.

PRIN motivul balzacian al banului Vasile Alecsandri descoperă un personaj picaresc ideal (căci e dotat cu o mai mare viteză de circulație prin cele mai diferite medii sociale) în „persoana" **galbin**-ului a cărui istorie plină de peripeții poetul o ascultă într-o noapte, așezat cu țigareta aprinsă lîngă acea „cutioară de fildeș" ca lîngă un aparat de radio la care are norocul să prindă o captivantă emisiune nocturnă. Amestecul de material de arhivă și de ficțiune din nuvelele lui Odobescu poate constitui un interesant precedent pentru un anumit „gen" de proză documentară cerut din ce în ce mai insistent de gustul publicului de azi pentru istorie, pentru faptul întîmplat, real. Surprinzătoare, originale mi s-au părut, recitite acum, prozele cu care figurează în antologie Hasdeu și Macedonski, **Micuța (Trei zile și trei nopți din viața unui student)** și, respectiv, **Intre coteț**e. Fiecare din cei doi scriitori evocă un tip de erou nou, neobișnuit în contextul literaturii române de atunci, și în general. Naratorul primelor trei părți din nuvela lui Hasdeu, un intrigant lipsit de scrupule, un cinic fără remușcări, negru ca un tăciune, după cum îl arată chiar numele de o naivă sugestivitate pe care îl poartă (Ghiță Tăciune), se opune anticipat (nuvela apare în 1864 !), cu vivacitate, printr-un fel de vervă a maleficului, șirului nesfîrșit de personaje-victimă ce însoțește evoluția prozei noastre de la **Dan** al lui Vlahuță (și de mai înainte) pînă la atîtea posibile exemple din literatura contemporană. Printre atîția eroi care în esență suferă și se lamentează (la nivele de realizare artistică, evident, diferite) Ghiță Tăciune al lui Hasdeu, care comite fapte oribile fără să clipească, se singularizează temerar. Pe de altă parte, prin „răceala clinică a observației" (Paul Cornea) scriitorul contrazice, anticipînd din nou, o altă tendință mai generală a prozatorului român : pînă în ziua de azi acesta mai adoptă adeseori, cu rezultate dintre cele mai nefericite, un fel de atitudine părtinitor-părintească față de personajele sale, în care se reflectă și se admiră. Pandele Vergea din nuvela lui Macedonski fuge de oameni refugiindu-se în pasiunea sa „științifică" pentru înaripatele domestice, cărora le sacrifică tot, avere și viață. Ograda caselor sale, „cimpie în mijlocul orașului", se transformă într-o imensă crescătorie suprapopulată de păsări în care eroul apare întotdeauna „nins de fulgii ce i se așterneau pe haine".

O deosebită impresie face **Moara lui Călifar** (o altă moară „cu noroc" a literaturii noastre). Gala Galaction reușește aici în primul rînd prin abilitatea zăpăcitoare a alternării planurilor. Realitatea și visul se înlănțuie într-un derutant joc de quiproquo, nu de personaje, ci de reprezentări. Pămîntul fuge de sub picioarele eroului transportat în vis și balonul uriaș al închipuirii plezneşte drăcește înțepat de cuvintele revelatoare din final ale lui moș Călifar. **Nucul lui Odobac se** impune înainte de toate ca realitate vegetală în sine, viforoasă, ca de început de lume, aproape exotică — și mult mai puțin ca simbol sămănătorist străveziu. Reporterirească în sensul bun al cuvîntului e nuvela **Fără permis de export** a lui Jean Bart. Scrisă cu o mînă sigură, cu o pregnantă atmosferă de sat bine situat în spațiu și timp mi s-a părut nuvela lui Al. Cazaban (**Un sat de speriați**). În **Niculăiță Minciună** am recunoscut un strămoș (tragic) al „suciților" din proza scurtă a deceniului șase. Iremediabil minore, totuși, — schițele lui I. A. Bassarabescu, în ciuda romantismului feroviar al fugii **pe drezină**, D.D. Pătrășcanu (**Învingătorul lui Napoleon**) — pe care n-o pot desprinde însă de vocea profesorului Stanciu de la Cluj, care ne-a citit-o, mie și colegilor mei de atunci, din clasa a VI-a sau a VII-a, cîndva, într-o oră de limba română, prin 1948 sau 1949, și chiar Gheorghe Brăescu (**Vine doamna și domnul gheneral**). Admirabil artist al cuvîntului, uimindu-ne neîncetat prin scrisul său „ușor", subtil, lucid și nuanțat, D. Anghel îl prefigurează, după cum s-a observat de mult, pe Arghezi. În **Fluturul morții**, odaia de lucru a bunicului entomolog (cu care nepoții colaborează entuziast), uriaș insectar adăpostind „o lume întreagă de fluturi", „felurimea gîngăniilor", „o întreagă orgie de forme și de culori" constituie un vesel și policrom „țintirim de aripi încremenite" : „Pretutindenea cărți și tabele, bocaluri și sticluțe, clopote de sticlă ce strălucesc, închisori de cleștare în care-și doarme somnul o gînganie infimă, ca un faraon sub o piramidă". Din **Remember** se ține minte în primul rînd cupola de un albastru intens a cerului de după ploaie înălțîndu-se deasupra fermecătorului Berlin antebelic (cel deja atît de îndepărtat de noi, de dinaintea primului război mondial). Întregul flux uman al orașului care nu mai e parcă decît cer se înscrie, în acea seară de grație evocată de scriitor, într-o canava de vis. De atîta albastru Berlinul strălucește într-un fel de irizare submarină, pare prăbușit „în adîncimile tainice ale unei mări". Senzația de irealitate pe care o transmite provoacă apoi scriitorului „vedenia a cum trebuie să fi fost în asemenea seri marile cetăți ale vechimei". Sugestia de scufundare subacvatică se continuă cu aceea a căderii în timp.

O puternică desfășurare realizează nuvela psihologică **Ițic Ștrul dezertor**, în care doar premisa pare mai șubredă (urmul de la persecuție la crimă e prea scurt în cazul locotenentului care ordonă uciderea evreului). Copleșită de marile romane ale scriitoarei, schițele și evocările Hortensiei Papadat Bengescu vădesc cu toate acestea finețea cu care autoarea a știut să observe de la început relațiile interumane : „Gîndul că o să cunoască pe d-na Vanghele o cam stînjenea (pe Sabina, n.n.), cu toate că o văduvă bătrînă, singuratică, nu avea cu ce o intimida. **Orice** străin reprezintă nu numaidecît primejdia mare conținută în necunoscut, dar **o** ființă nouă, cît de inofensivă, e totuși un mic obstacol în drum, o pietricică, dacă nu o buturugă, pe lîngă care trebuie să treci nevătămat. E o vorbire nouă, adică semnalul neliniștitor al unei prezențe interioare. Un creier cu gînduri străine și o voință cu fapte neprevăzute". Mențiuni speciale merită proza de halucinantă viziune din **Troița** lui Gib I. Mihăescu, cu splendidul tablou al iernii scitice luminat de marea torță a profanării, și adîncimea reflecției despre moarte din **Bunica se pregătește să moară** de Anton Holban. Se pregătește să moară, din cavalerism și solidaritate cu bunica s-ar zice, căreia e hotărît să-i țină o „perfectă tovărășie" (și ce tovărășie e mai perfectă ca tovărășia peste generații în moarte) și nepotul — naratorul, care o asigură că e „bolnav rău". Cum poți să lași o femeie singură într-o „misiune" atît de primejdioasă, oricît de mult s-ar fi „antrenat" în vederea îndeplinirii ei ? Deci, conchide naratorul : „Cu tine odată, oricît de ciudată ar părea tovărășia, o bătrînă și un tînăr. Amîndoi, ca în grădină, bunica și nepotul, prin cer și nouri, mai departe, la bunicul...". În viteza narațiunii din **Urcan Bătrînul** de Pavel Dan, în graba cu care prozatorul leagă și dezleagă întîmplările am crezut (poate o simplă impresie de o clipă) că pot desluși elemente de pastișă și parodie. Pelicula „filmului" despre Ion și pămînt e derulată cu o ușoară accelerare comică : „Noroc că se nimeri Trilou, bătrînul.

— Stați pe loc, fătul meu, le zise el aflînd despre ce e vorba. Să nu dați cu bîta în baltă și să vă stropiți voi mai tare. Dacă vă țineați gura, cum ne-a fost vorba, și nu se afla nimic, era bine. Bătrînul murea azi, mîine, și apoi paște, murgule, iarbă verde : locul era al vostru. Așa, stați pe loc. Mergeți acasă și vă împăcați. Că de se aude că în locul Anei am dus la lege pe sora ei, că bătrînul e în mintea copiilor și a mai băut și vinars, ne închid pe toți și nu ne scăpăm cu cît loc avem. Așa ! Altceva nu-i de făcut". M-a dezamăgit **Hala Sanis** și mi-a fost imposibil să-l recitesc pe Delavrancea (un „eclectic", după cum observă cu pătrundere Nicolae Ciobanu ; or, a fi eclectic e tot ce poate fi mai rău pentru un scriitor, căci înainte de orice acesta trebuie să fie el însuși în limita talentului său). În schimb, evocarea ținuturilor mlăștinoase din jurul castelului familiei Kemény (**Aranca, știma lacurilor** de Cezar Petrescu) nu mi s-a părut deloc rea.

M-am mărginit în aceste rînduri doar la transcrierea cîtorva impresii. Despre proza scurtă românească s-ar putea scrie o întreagă carte. Sînt semne că autorul frumoasei antologii **De la Constantin Negruzzi la Pavel Dan** se pregătește să facă tocmai acest lucru.

Valeriu Cristea

Pictură de CORNELIU PETRESCU
(Galeriile de artă ale Municipiului București)

Știință și umanism

■ ÎN PEISAJUL spiritual al lumii contemporane, știința ocupă un loc și exercită un rol ce n-au precedent în istoria culturii. Dar iată că, creșterea exponențială a activității științifice, respectiv a uriașului detașament al oamenilor de știință, a atins un nivel care provoacă îngrijorare în diferite cercuri, precum și judecăți contradictorii asupra **naturii** și **funcției sociale** a științei. Se vorbește chiar despre o **criză a științei.** Atitudinile față de știință oscilează între încrederea totală, fără rezerve și fără spirit critic, în atotputernicia științei care ar fi în stare, prin ea însăși, să aducă omenirii izbăvirea de toate relele, bunăstare și fericire, și refuzul obscurantist al progresului științific datorită căruia s-ar fi înmulțit catastrofal problemele grave cu care e confruntată astăzi omenirea — împinsă, din cauza progresului științifico-tehnic, pe marginea prăpastiei. Cu alte cuvinte mitizare benefică, anunțînd o nouă vîrstă de aur, sau malefică, prevestind un sfîrșit apocaliptic. Firește că un asemenea mod de a pune problema este total străin științei, spiritului lucid-științific și dialectic. Despre o criză a științei se poate vorbi numai în raport cu criza unei **anumite** culturi, cu criza unei anumite civilizații ; ea rezultă îndeosebi din subordonarea progresului științific unor țeluri imperialiste, vizînd distrugerea omului și a civilizației, din contrapunerea științei față de imperativele etice consecvent umaniste ale omenirii contemporane.

Transformarea științei într-o forță malefică antiumană este contrarie nu numai unor **criterii sociale umaniste** ale folosirii ei, dar însăși naturii intrinseci a științei ca faptă umană-culturală, născută din efortul milenar al omului de a cunoaște și stăpîni natura și propria sa lume socială și culturală. De aceea evenimentele epocale ale istoriei științei configurează pînă în zilele noastre trepte decisive în ascensiunea omului spre tăriile înaltului ce i-au populat dintotdeauna visele, dobîndind azi un sens propriu și concret — **cucerirea cosmosului** ca cea mai cutezătoare faptă de civilizație, saturată de cunoaștere științifică și pătrunsă de sensuri etice superioare.

„Dacă pătrunderea omului în cosmos va duce la răsturnări revoluționare în știință — scrie Valter Roman în cartea la care m-am mai referit, **Echilibru și dezechilibru** — cu atît mai mult aceasta va contribui și la accelerarea prăbușirii concepțiilor religioase fideiste... fiecare pas în cosmos apropie omul nu de Dumnezeu, ci de completa sa eliberare spirituală. **Pătrunzînd tot mai departe în tainele universului, omul devine tot mai conștient de propria-i măreție".** Este o opinie reconfortantă împotriva celor ce blamează eforturile științifice de mare anvergură în această direcție pe motiv că pe bătrîna Terră există încă suficiente și grave probleme de rezolvat ca să ne putem permite luxul costisitor al unor atari explorări în spațiul extraterestru. Spectacolul lumii contemporane ne indică într-adevăr suficiente temeiuri de polarizare a strădaniilor de cunoaștere științifică vizînd binele și sănătatea omului — ceea ce conferă o anume gravitate și credibilitate părerii menționate. Ea ar fi însă întru totul legitimă dacă această temerară aventură deopotrivă a lui **homo cogitans** și **homo faber** ar fi doar produsul unor vane și sterile curiozități, fără alte efecte și implicații. Or, **epopeea cuceririi cosmosului** determină și va determina nu numai lărgirea orizontului de cunoaștere al omului în zone ale universului ce erau altădată doar de resortul visului și al imaginației, dar va spori considerabil posibilitățile de cunoaștere și valorizare a pămîntului și de autocunoaștere a omului, va produce modificări de esență în **statutul axiologic** al acestuia. Firește că totul depinde de victoria acelei civilizații pentru care fiecare om este potențial nu un damnat sau victimă, ci un Prometeu, capabil nu numai să smulgă focul din cer spre a lumina cărările pămîntești ale semenilor lui, dar și de a purta flacăra cunoașterii destrămătoare de bezne ale ignoranței în aceste zone cucerite ale universului. Ceea ce implică între altele înlocuirea vrajbei, a conflictelor între oameni și popoare, a urii și incomprehensiunii izvorîte din relațiile de exploatare, asuprire, inegalitate și inechitate cu valorile noi ale cooperării, întrajutorării și frățietății, ale prieteniei și solidarizării valorilor și culturilor.

Iată de ce Valter Roman e preocupat nu numai și nu în primul rînd de **condiția epistemologică a științei** — primordială și esențială, desigur, pentru dezvoltarea ei — ci îndeosebi de **condiția socială, morală** și **axiologică,** luînd în considerare, în multiplele sale eseuri și comunicări, atît științele naturii și tehnice, cît și științele social-umanistice, afectate deopotrivă de RST, dar avînd sub raportul **cunoașterii și acțiunii sociale o natură ideologică și semnificație etică** particulare. **Legitățile dezvoltării științei** constituie partea cea mai interesantă a lucrării la care m-am referit. Ideea fundamentală este aceea a dezvoltării științei în concordanță cu criteriile umanismului, vizînd progresul multilateral al omenirii, îmbogățirea deopotrivă a lumii tehnice a lucrurilor și a lumii spirituale, a imperiului atît de polifonic al valorilor.

Al. Tănase

Mircea DINESCU

Evadatul

Păstrează pentru tine bucățile de zahăr
du-te de nas tot timpul fii propriul tău
dresor
fiindcă începe toamna să semene c-un
lagăr
și tu ca evadatul pîndit din foișor

vezi peste tot doar pepeni vărgați și ploi
lampante
pîrîu-n uniformă, cartofii în tranșei,
parcă s-ar stinge galeș elveția din plante
nimic nu e neutru deci totul e cu ei,

atunci și tu ești gata să-ți faci castel din
stambă
să-ți vinzi prea ieftin plînsul și să te-nchini
la uși
distrat ca o albină care confundă-o lampă
cu stupul și-și depune polenul în cenuși

Democrația naturii

În martie
lăzile de gunoi explodează
împroșcînd cu pisici roșii ca flăcările
întunericul neorealist.
Fierbe orașul sub fosforul lor pofticios
sărutul miroase dulceag a pucioasă ;
gravide-ar pluti dintr-o dată prin cameră
de n-ar fi greoii saci cu nisip
cîrtitori
în fața televizoarelor suflînd în supele
veșnice.
Trec roiuri de fluturi pe sub fustele
fetelor
și mîna-mi cade grea de polen,
o mică termocentrală instalată la gura
proștilor
ar da acum randamentul deplin...
Indolent și sărac nici măcar nu mi-e frică :
un copil urinează pe turla bisericii
și dumnezeu primește jetul lui cald
ca o alinare pe-un călcîi reumatic,
cartoful putred zvîrlit pe maidan
scoate și el puținul lui verde
ca un semn de democrație a naturii

Găinile

Într-un castel
transformat în crescătorie de pui
benchetuiam pînă-n zori cu îngrijitorul
și paznicul
beam vin din sfeclă roșie și nu ne păsa
vin alb din garduri putrede și nu ne păsa,
găinile n-aveau simțul politic
prea dezvoltat
cîrîiau în surdină
și închideau ochii la ce se-ntîmpla
ciuguleau și ele tencuiala tablourilor
scurmau în Brueghel cel Bătrîn
cotcodăceau în clavir
ouau în Biedermeier
(din gusa lor Savonarola și-ar fi făcut
o sutană pe cinste)
noi eram fericiți
și dispuși să ieșim la vînătoarea de lei
cu hîrtia de muște,
revoluția mirosea a cartof copt
megafoanele înlocuiseră arta
erau și lămpi care produceau întuneric
erau și cutii de scrisori pe care nu le mai
deschidea nimeni
cîrîiam și noi în surdină
închideam și noi ochii la ce se-ntîmpla

Pictorul miop

Mulți nebuni s-au crezut generali
și unii dintre ei au și ajuns
miopul pictor de ouă va zugrăvi cîndva o
biserică

și nu-i exclus ca o cometă
să se ciocnească de turla ei
și să-i strige : „cristos a-nviat"
așa că tu
care juri că mă iubești
poate că odată și odată
chiar mă vei iubi

Desen de Tudor Jebeleanu

De trei ori cartof

Cu călcîiele destul de mov
o să intru și eu în cartof

nu mă șterg de preș nici de ziar
intru ca un porc imaginar

zvînt cinci halbe nu mă uit la bani
iese fum din scripci și din țigani

ca dintr-o mașină „molotov",
saltă-n coajă veselul cartof

sfîrîi și eu ard ca un fitil
în cartoful moale și civil

Ziduri

Stupidă iluzie :
să te-nconjuri cu ziduri
și să te simți dintr-o dată
atît de liber

Titanic vals

Traficant al propriei mele morți
contrabandist cu bagajele pline de tuse
sună oasele-n mine :
cling cling
și ies călugărașii sucului gastric la cerșit,
pe marile aeroporturi
în subsoluri
în gări
un fel de ambasador cultural cu
buzunarele găurite
o viespe fleșcăită bîzîind poezii
un vapor scufundat de pe urma căruia
nu rămîne nici măcar valsul
în fața automatului cu sandvișuri
mă rog
la clinchetul monedei
să-mi cadă orășelul meu de provincie
între două felii de pîine
cling cling
în spatele biroului de schimb valutar
într-o orbitoare toaletă
îmi depun lingourile de aur ale vezicii
(hei dumnezeu al poeților săraci
unde naiba șomezi ?)
încă de la naștere urmărit de aisbergul
acesta
căptușit cu vată
zeu tranzistorizat mîncîndu-mi mai întîi
numele
holbîndu-se la mine cu toate etajele
călcîndu-mă dintr-o dată cu toate roțile
pe valul înalt de ziare
sub valul înalt de ziare
cling cling

Descoperirea operei

Multă vreme am crezut că poezia doarme
sub aripa cocostîrcului
sau că va trebui să scurm după ea prin
păduri,
dar ca un profet izgonit din pustiu
de gîlgîitul sondelor
acum sînt dispus să fac un pact cu
realitatea
și să recunosc c-am greșit :
sparg c-un tîrnăcop zidul
și vă las să priviți.

Porturi

Pentru Sonia și Lucian

Marea-i un medic simplu
spui tot ce vrei (nu-ți pasă)
și gărgăuni și rufe murdare poți s-atîrni
pe sforile-nserării în briza somnoroasă
ce-nșurubează-n plăpumi duios
— casapii cîrni.

Bărci de uscat (dughene) vin prost (ce nu
există)
piper ateu (tămîie) zei de comerț (vopsiți)
prieteni strînși ca banul sărac într-o
batistă
de un potop prielnic în portul dinspre sciți.

O arcă democrată (cu „șpiț" obligatoriu)
în care se proclamă oricine vrea catarg
cu-orchestra arvunită din timp la sanatoriu
de tebeciștii tineri care tușesc în larg,

cu bișnițari flegmatici în pîntecul trăsurii
atît de scumpă totuși care-i răstoarnă-n
șanț
cu berea care-apune gălbui pe cerul gurii
cu turn sticlind la vamă cu aere de neamț,

cu grecii care-acuma sînt turci în salopete
cu templul care-acuma e-o fabrică de spirt
cu fete care-acuma demult nu mai sînt fete
cu portocali în floare care miros a birt,

cu leii care iată sînt exilați pe mare
cu circul care iată scîncește din adînc
cu fier petrol slănină, măcel plictis
splendoare,
cu mine care iată nici nu mai pot să plîng

Ultimul mesaj al poetului

POET de vaste concepții, dar dintre cei mai exigenți față de propriul său scris, Alexandru Philippide a publicat relativ puțin : patru culegeri de versuri în interval de patruzeci și cinci de ani (**Aur sterp**, 1922, **Stinci fulgerate**, 1930, **Visuri în vuietul vremii**, 1939 și **Monolog în Babilon**, 1967). Mai abundent a fost eseistul teoretician, în curent cu toate mișcările literare, înțelegîndu-i fiecăreia tendințele, dar situîndu-se pe o poziție personală, limitrofă romantismului german, într-o factură de esență clasică. Aceluiași romantism i-au fost debitoare și prozele lui fantastice (**Floarea din prăpastie**). Traducătorul lui Novalis, Moricke și Rainer Maria Rilke își luase ca deviză cuvintele „sîntem făcuți mai mult din noapte", fără să plătească însă tribut, împreună cu suprarealiștii, subconștientului și modernului său corolar, dicteul automat. În fond, învățatul poet aspira poate, ca și André Chénier, să se integreze marilor idealuri contemporane, într-o formă de o rigoare clasicistă. A surprins pe mulți cititori credincioși ai lui Alexandru Philippide poemul închinat întîiului său înaintaș, venit din Grecia, ctitor al unei dinastii de mari cărturari. Mai ales însă îi va fi uimit prezența sa, neobișnuit de activă, în coloanele revistei noastre, atît cu versuri, cît și cu subtanțialele sale „confortabile" considerații de ordin estetic. Într-adevăr, niciodată ca în ultimul său an de viață marele poet și eseist n-a publicat mai mult, ca și cum, presimțindu-și sfîrșitul apropiat, a ținut cu tot dinadinsul să ne comunice ultimul său mesaj.

Din cele optsprezece poeme ale culegerii postume [1]), pregătită însă de autor, două (**Sfîrșit de cină la Trimalchion** și **Plîmbare printre morți**) sînt nedatate, o tălmăcire (**Din munți înalți**, după Nietzsche), datează din 1930, un poem (**Cumpănă**), din 1939, alte trei (**Întoarcere**, **Pămîntului** și **Viziune**), din 1942, **Palatul**, din 1943, **Pomenire**, din 1945, iar celelalte nouă, toate, din 1978.

Am menționat factura clasică a poemelor lui Alexandru Philippide. Într-o vreme de cultivare preponderentă a poeziei sincopate și ermetice, el nu se sfia să frazeze limpede și curgător, cu o voită cursivitate, ca în acest debut al culegerii celei noi :

„În Grecia cea veche chiar și ceața / Părea prietenoasă, cum este dimineața / Sau un amurg de vară peste văi. / Și «monștri ai enigmei» cînd, venetici și răi, / Umblau prin preajma Tebei să-nșele pe Edip / Cu întrebări sucite-n fel și chip / Și el le răspundea, de desperare / Se aruncau cu urlete în mare / Sau se-nfundau de ciudă în nisip".

Artificial despărțită după primele versuri printr-un punct, aveam de fapt înaintea noastră o singură și sigură perioadă, ritmată egal, în metru iambic, cu liniștea unui curs de apă, care nu întîmpină în calea lui nici o rezistență naturală. De altfel, poetul ne deprinsese de mult cu poemele sale fluviale, în care epicul se îmbina fericit cu ampla viziune lirică. Astfel se desfășoară și poemul dedicatoriu mai sus citat, **Omagiu unei umbre**, străstrămoșului venit din satul Milles, în preajma muntelui Pelion

„...pe-a cărui frunte / S-au cățărat, în mitologic timp, / Titanii ca s-ajungă la Olimp, / Pe Zevs uzurpatorul să-l înfrunte / Și să-l răstoarne-n hăuri de pe cealaltă creastă".

Născut în „țara cu mituri titanide", și călugărit pentru că era

„avid de adevăr și-nvățătură..."

cu studii la Padova și Paris, Dimitrie Philippide, dimpreună cu un nepot de frate, străbunicul poetului, fugind de prigoana musulmană, s-a stabilit

„pe pașnicele plaiuri moldovenești"

alegîndu-și astfel

„a doua patrie pe veșnicie"

și, studiind țara de adopțiune și istoria ei, a publicat în 1816 la Lipsca, în neogreacă, **Istoria României** și **Geografia României**. Aceste fapte ctitoricești au fost relevate de tatăl poetului, ilustrul lingvist Alexandru Philippide :

„Cum bine-a spus un strănepot ce-a fost / Tot învățat ca tine, de-o mare potrivire / Cu tine și la minte și la fire, / Te-ai alipit de țara ce-ți dete adăpost / Și-n scris întîia oară zicîndu-i România / Și dîndu-i clar, tu cel dintîi în lume, / Firescul și cuprinzătoru-i nume, / I-ai răsplătit din plin mărinimia".

Din nepotul, adus în țară și căsătorit „cu-o fată de răzeș din Nicorești", s-a născut profesorul de lingvistică de la Iași. După ce același Dimitrie a fost profesor de astronomie la Școala Domnească din Iași, învățîndu-și elevii „despre Herschel și despre Heraclit", s-a întors, la bătrînețe, la călugărie, monahul Daniel încheindu-și viața într-un sat „din Basarabia, de lîngă Prut / În anul treize'și doi al veacului trecut".

Despărțirea de ilustra umbră a înaintașului se săvîrșește în aceeași amplă și nobilă frazare, în falduri parcă săpate în marmură, nu fără o întoarcere la aceleași izvoare umanistice, cărcia i-au rămas credincioși urmașii împămînteniți la noi și ilustrîndu-ne cultura națională.

NE PROPUNEM, în rîndurile care urmează, să trecem în revistă celelalte opt poeme ale anului 1978, cărora le acordăm caracterul unui mesaj spiritual testamentar.

Dialog e poemul dedublării dialectice între poet și eul său de vis, căruia îi replică :

„...am încercat mereu / Să fiu stăpîn pe visul meu".

Aici e deosebirea fundamentală dintre oniricii zilelor noastre, care se lasă dominați de vis cu incifrările sale, pe cînd poetul lucid își propune să-l stăpînească și să-l descifreze. Neîndurat, dubletul său îi amintește de sfîrșitul apropiat :

„O firavă fantasmă. / E fiecare-a propriului său vis. / Așa vei fi și tu-n curînd, / Cînd vei ajunge, vrînd-nevrînd. / La poarta-ntunecimii ce te-asteaptă".

Întrebat dacă dorește să fie însoțit de el, poetul răspunde astfel, acceptîndu-și singurătatea :

„— Nu, singur voi porni la drum".

Prin **Secrete și mistere**, următorul poem din 1978, autorul înțelege marile monumente din Europa, Oceania și Egipt, cărora li se atribuie sensuri criptice, pînă astăzi nedezlegate. Cercetarea e zadarnică. Omul a ajuns și în lună, dar a rămas dezamăgit de acel „plat pustiu, sărac, steril, urît".

Nemulțumit cu aceste explorări, omul modern vrea să ajungă și la stele. Acolo, însă, își revendică cu mîndrie autorul,

„...nu ajung decît poeții..."

Auguste Comte, creatorul filosofiei pozitiviste, a observat cîndva că omenirea se alcătuiește mai mult din morți decît din vii („L'humanité se compose de plus de morts que de vivants"). Plecînd de la aceeași constatare, poetul, dublat de un mare cititor și de un auditor muzical, constată că trăim mai mult „printre morți", că-n vis „vorbim cu vechi prieteni morți", într-un cuvînt, lumea noastră „E-o lume de neant inconjurată", lume care „ființează-n noi prin neființă", apăsîndu-ne cu „greșelile de-odinioară" și iscînd în noi procese de ceea ce s-a numit rea conștiință. Versul final :

„Și doar numai părerea de rău mereu e vie"

se leagă în poemul **Vox in deserto** de ideea după care „Noi existăm, nu viețuim". Să fie acest lapidar aforism o reminiscență a existențialismului, care face distincție între actul pasiv al existenței și acela activ al „trăirii" ? N-ar fi exclus, dar Alexandru Philippide nu s-a lăsat nicicînd atras de nebuloasa gîndire heideggeriană, deși propriile lui concluzii asupra destinului nostru nu sînt prea depărtate de acelea ale filosofului german.

Din text ne lămurim însă că, după poet, existența este minată la temelie, nu de o neputință a noastră, ci de febrilitatea omului modern, generalizată la toate vîrstele :

„Febrili din leagăn pîn' la țintirim".

De vină este de fapt civilizația noastră mașinistă, pe care am putea-o neutraliza cu acest înțelept precept :

„Mașina s-o lăsăm să se grăbească".

Ideea de certitudine a morții nu trebuie să se agraveze, încheie poetul, cu regretul omului

„Că n-a știut să viețuiască-ncet"

Față de pesimismul latent al mesajului philippidian, **Prin vesela pădure** e o fericită evadare a închipuirii în cadrul fermecat al pădurii shakespeariene din **Visul unei nopți de vară**, în care apar „șăgalnicul Puck", „dulcea Titania, crăiasă a zînelor", păcălită de acesta să se-ndrăgostească în noaptea de sînziene de Bottom, „actor meșteșugar", dăruit cu cap de măgar. Contemporan cu basmul dramatic, poetul ne asigură în versul final că, poftit a doua zi la nunta lui Tezeu, a participat și el, asistînd și la spectacolul cu „istoria lui Piram și Thisbe".

De-a lungul vieții repetă versurile-cheie din poemul **Cumpăna** (1939) :

„De-a lungul vieții anii se alungă
Cu vara tot mai scurtă și iarna tot mai lungă".

Sensul acestui distih e metaforic, deplîngînd disproporția dintre vîrsta bătrîneții și aceea a plenitudinii bărbăției. Amintind reluarea acelei constatări triste, poetul, „ajuns aproape de sfîrșit de drum", neagă noțiunea de destin „în universul fără sens deplin" și se mîngîie cu conștiința

„...că omu-ncepe în el și-n el sfîrșește",

fată de nesfîrșitul existențial al universului.

Al doilea intermezzo șăgalnic și optimist, după **Prin vesela pădure**, este poemul **Pe marginea unei povești**. Plecînd de la întrebarea ce s-a făcut cu „cei cinci căpcăuni" cu care s-a aliat Harap Alb al lui Creangă ca să scape „din grea încurcătură", poetul se arată surprins că la nunta lui, eroul omonim al basmului nu și-a invitat ortacii. Cu toate acestea, ei

„...n-au pierit, si-au să trăiască
Cît vor mai fi poeți să-i pomenească,
Cît va[2] trăi și limba românească".

Poemul final, care îi împrumută volumului titlul, are aceeași structură de dialog între poet și dedublarea lui, care-i impută cosmonautului liric colindatul „prin stele, / Prin miliardele de ani-lumină".

La replica lui :

— Acolo-i țelul marii poezii

răspunsul pare că aterizează în concret, cu sfatul voltairian

„Să cultivăm grădina lui Candid".

Dar nu ! această cultivare lasă mai departe

„închipuirea să măsoare
Iluzia-n continuă mișcare
A teluri-lor drumurilor lungi,
La care să visezi, să nu ajungi [...]
Căci totul este vis și căutare".

Cu această sintagmă finală, descifrăm poate secretul artei majore a lui Alexandru Philippide, al cărui vis, de esență romantică, s-a concretizat în stanțe mărete, prin căutări izbînditoare, ale unui ideal clasic de expresie.

Șerban Cioculescu

[1]) Alexandru Philippide : **Vis și căutare**, poeme, Editura Cartea Românească, 1979.

[2]) În carte, greșeală de tipar : **vai**.

MIORIȚA

În clipa morții mele
O albină va veni în grabă
Și-mi va pune pe buze
Un ultim strop de miere.

În clipa morții mele
O fată se va duce cu o floare
La mormîntul lui Apollinaire.

În clipa morții mele
O corabie va porni
În jurul lumii.

Dar eu voi ajunge mai departe...

Geo Bogza

Revista revistelor

„Ramuri"

● SUBSTANȚIAL și acest ultim număr (9/1979) al revistei „Ramuri". Trei superbe poeme inedite de Paul Celan (scrise în limba română și comunicate de Petre Solomon și Horst Fassel), o proză densă semnată de N. Breban, un grupaj de remarcabile versuri aparținînd lui Mircea Ciobanu — iată doar cîteva dintre prezențele care suscită intens atenția cititorilor. Semnalăm, de asemenea, în pagina a treia a revistei masa rotundă de la Genova, din luna mai a anului 1979, pe tema : „Poezia și publicul". Discutînd, printre altele, despre opoziția dintre poezia ca fenomen scris și poezia ca fenomen oral (adică recitată de autor în fața unui „public"), poetul francez M. Deguy afirmă : „Văd opoziție între tipul de poezie elaborată și tipul de improvizație. Există experiențe diferite în diverse civilizații. Cînd se face poezie modernă franceză, se face cît mai departe de poezia orală și de poezia imediat consumabilă. Se pleacă de la un punct zero. Mallarmé a început această negație orală. În Anglia nu e la fel".

Sub titlul **Ex libris Romulus Vulpescu**, Mihaela Andreescu emite observații pertinente despre lirica acestuia, „străbătută de sîngele albastru al esteticii".

Pictura tulburătoare a lui Ion Gheorghiu îi prilejuiește criticului de artă Mircea Deac o scurtă, dar pătrunzătoare, exegeză. Cităm : „Caracteristică este inteligența, voința și originalitatea cu care el elaborează pictura pentru a ajunge la o poezie, care este inspirația viziunii picturale. Dar ceea ce este interesant de remarcat e că în această distribuire a culorilor și liniilor simțim prezența lumii exterioare, psihologic interceptată prin interiorizarea artistului care nu renunță nici un moment la logică și la vis".

Mai colaborează, printre altii : Constantin M. Popa, Costin Duchilă, Mihai Dițescu ș.a.

M. V.

În focarul timpului

PRINTR-O fericită coincidență, noul volum al lui Ion Dodu Bălan, **Constelații diurne**, apare în momentul în care autorul lui împlinește 50 de ani de viață, dintre care mai mult de jumătate au fost dăruiți scrisului. Deși nu are un caracter aniversativ propriu-zis, ci urmează succesiunea firească a cărților anterioare, însumînd contribuțiile lui Ion Dodu Bălan din ultima perioadă de timp, volumul aflat zilele acestea în vitrinele librăriilor este totuși definitoriu pentru profilul complex al personalității sale.

Ceea ce îl caracterizează în primul rînd pe Ion Dodu Bălan, în perioada deplinei sale maturități, este o armonioasă polivalență creatoare. Pe lîngă domeniul predilect, al criticii și istoriei literare, căruia i s-a dedicat cu pasiune și probitate, încă din faza inițială a activității sale, a abordat simultan, cu aceleași rezultate valorice, și alte teritorii literare, afirmîndu-se ca poet, prozator, folclorist, eseist și, mai ales, ca un remarcabil publicist, în tradiția marilor noștri scriitori, îndeosebi din perioada interbelică, a căror prezență în presa cotidiană a constituit unul din atributele lor fundamentale.

Multiplele disponibilități spirituale ale lui Ion Dodu Bălan au fost atestate încă din primele sale scrieri, din perioada debutului editorial. Întîia sa carte, **Influențe folclorice în poezia noastră actuală** (1955), atrăgea atenția prin dublul ei plan de investigare și analiză estetică, relevînd atît cunoașterea și asimilarea temeinică a poeziei populare cît și pătrunderea adîncită în substanța intimă a poeților contemporani reprezentativi. Descălecător din ținutul Orăștiei, dintr-un sat al cărui nume contras, Vaidei, sugerează asprele vremuri și realități din istoria Transilvaniei, Ion Dodu Bălan a purtat neîntrerupt, în cugetul și simțirea sa, dragostea pentru folclorul românesc, împodobindu-și lucrările, din orice domeniu, cu flori alese din paremiologia și lirica populară, reliefîndu-i semnificațiile și comorile artistice, edificatoare fiind, printre altele, prefețele la edițiile antologice **Miorița, Cartea înțelepciunii populare, Cîntece și doine sociale** etc.

Trăsătura esențială a lui Ion Dodu Bălan este aceea a permanentei și profundei sale ancorări în actualitatea imediată a epocii noastre, atît pe plan obștesc, în problematica majoră a vieții noastre social-politice, cît și pe plan cultural, în frontul ideologico-estetic, în dinamica fenomenului literar prezent. Cronica literară, deținută la „Viața Românească" și, timp îndelungat, la „Luceafărul", n-a constituit doar o obligație redacțională, ci o propensiune organică a participării sale active și efective la promovarea și înțelegerea multiplelor aspecte ale literaturii actuale, în devenirile ei succesive. Necesitatea acută de a fi împlintat permanent în peisajul literar actual e atestată, acum, de cronicile și comentariile pe care le publică în multe din revistele și ziarele noastre.

În ipostaza de cronicar literar, Ion Dodu Bălan nu manifestă, în mod restrictiv, preferințe pentru un singur gen de scrieri, dovedindu-se receptiv în fața poeziei lirice, a romanului și nuvelei, a operelor dramatice, a reportajului sau a lucrărilor de critică și istorie literară. De asemenea, nu se orientează cu precădere fie numai spre operele scriitorilor consacrați, fie numai spre cele ale tinerilor sau debutanților. Criticul se străduie să releve condiția esențială a creației oricărui scriitor, particularitățile și notele originale ale fiecăruia în parte, privite în cadrul evoluției lor artistice și în cazul concret al operei discutate. Dacă cronicile și comentariile sale literare se detașează categoric de simpla înregistrare a unei apariții și depășesc caracterul unei operativități de moment, aceasta se datorește modului în care a știut să discute operele asupra cărora s-a oprit din perspectiva valorii estetice, căutînd să descifreze sensurile ci majore, gradul de intensitate al emoțiilor artistice declanșate și măsura perenității lor. Ion Dodu Bălan are meritul de a comunica idei noi în raport cu opera literară discutată, demersul său critic distingîndu-se printr-o judicioasă orientare în ierarhia valorilor, prin subtilitatea analizelor și finețea interpretărilor.

Aceleași însușiri, proiectate pe o solidă cultură, pe o vastă și minuțioasă documentare, relevă contribuțiile și exegezele sale istorico-literare. Cel mai elocvent exemplu, în această direcție, îl constituie monografia exhaustivă închinată lui Octavian Goga, apărută în două ediții (1971, 1975), distinsă cu premiul Academiei. Ion Dodu Bălan este și autorul ediției critice a operei lui Octavian Goga, din care au apărut, pînă acum, trei volume. Celelalte studii și exegeze istorico-literare, consacrate lui Dimitrie Cantemir, M. Eminescu, V. Alecsandri, I. Slavici, G. Coșbuc, M. Sadoveanu, Lucian Blaga, I. Agârbiceanu etc. sînt elaborate cu o desăvîrșită rigoare și competență, oferind întotdeauna sugestii noi, originale, puncte de vedere inedite asupra fenomenului literar din trecut.

POLIVALENȚA creatoare a lui Ion Dodu Bălan este ilustrată de cercetările folcloristice, de versurile pronunțat meditative, de o autentică vibrație lirică din volumul **Neliniștea ființii** (1978), de proza poematică cu caracter evocator din **Copilăria unui Icar** (1974, distinsă cu premiul Uniunii Scriitorilor) și cu variate nuanțe, caleidoscopice, de volumele **Delimitări critice** (1964), **Valori literare** (1966), **Condiția creației. Portrete** (1968), **Cuvintele au cuvîntul** (1971), **Etos și cultură sau vocația tinereții** (1972), **Artă și ideal** (1975), **În focarul timpului** (1977). Ele sînt alcătuite dintr-un mozaic bine proporționat, de un bogat cromatism și un larg orizont ideatic, confirmînd vocația sa de critic și istoric literar, realele sale aptitudini în domeniul eseisticii și al publicisticii, practicată în sensul superior al noțiunii. Abordînd o tematică variată, multiplă, cu o deplină mobilitate de gîndire, dezbătînd întotdeauna o idee majoră, Ion Dodu Bălan se arată preocupat de destinul literaturii și moralitatea criticii, intuiește sensurile profunde ale sentimentului istoriei în contemporaneitate, demonstrează că o rădăcină trainică a umanismului socialist o constituie ethosul țăranului român și nobila omenie a poporului nostru, portretizează elocvent chipul omului nou, vorbește despre școala muncii, despre etica și echitatea socialistă, despre luciditatea conștiinței, făcînd totodată și dovada unei acidulate verve de pamfletar.

Ipostazele sub care se înfățișează scrisul lui Ion Dodu Bălan nu sînt disparate, ci, în fond, converg spre definirea trăsăturilor caracteristice ale unei individualități distincte, cu un profil complex. Liantul lor armonizator, care le conferă o unitate în diversitate, constă, în primul rînd, într-o consecventă și particulară expresivitate stilistică. În gama tematică atît de nuanțată a volumelor sale, scrisul lui Ion Dodu Bălan se distinge printr-o suculentă substanță lirică. Prezentarea aspectelor definitorii ale operei unor mari scriitori din trecut, aprecierea valorică a cărților intrate în focarul demersului său critic, dezbaterea unei problematici cu adînci implicații în structura morală și spirituală a omului contemporan, — toate acestea captivează cititorul printr-un pregnant caracter poematic. Ion Dodu Bălan se dezvăluie un temperament prin excelență liric, pasionat și tumultuos, este un entuziast, însă entuziasmul său nu e facil, nu deviază în zona ditirambului sau a pateticului gratuit. Frazarea policromă, melopeică, de savuroasă rezonanță, își are izvorul în fizionomia sa umană și spirituală funciar emotivă, în trăirea intensă a ideilor pe care își propune să le transpună în cuvinte cît mai convingătoare.

Noul volum, **Constelații diurne** (Editura Albatros), poate fi considerat o adevărată sinteză a universului de preocupări ale lui Ion Dodu Bălan, a trăsăturilor specifice scrisului său. Întîlnim, în paginile lui, eseuri asupra folclorului românesc și valoroase studii istorico-literare, dintre care menționăm îndeosebi pe acela consacrat lui Aron Cotruș, cea dintîi amplă, pătrunzătoare și obiectivă exegeză asupra poetului transilvănean. Întîlnim, de asemenea, o bogată suită de cronici literare și dramatice, medalioane despre scriitori români și străini, comentarii critice despre problematica literaturii noastre actuale. Secvențele din publicistica sa îl definesc mai pregnant pe Ion Dodu Bălan drept o prezență vie și activă în focarul timpului (cum își intitulează unul dintre volumele sale), o lucidă conștiință civică, un om al cetății, însuflețit de un fierbinte patriotism, un interpret și un slujitor devotat al idealurilor epocii noastre socialiste.

Teodor Vârgolici

Ceramică de DUMITRU RĂDULESCU
(Galeria „Orizont")

Limba noastră

De-ale sufletului

● NU CREDEM că ar mai putea exista vreun cititor al acestor rînduri care să nu fi cunoscut cuvîntul **sufletist**. Termenul este din ce în ce mai frecvent utilizat, începînd de prin anii '60, mai întîi cu conotații ironice (chiar umoristice), caracteristice vorbirii familiare, dar, mai apoi, **sufletist** a intrat în uzul colocvial curent. Este considerat a fi **sufletist** un om dezinteresat și generos, care nu-și cruță comodoitatea atunci cînd este vorba de a munci ori de a lupta pentru o înfăptuire. Colega noastră, Valeria Guțu Romalo, **Corectitudine și greșeală** (1972), pp. 193—194 a oferit lingviștilor românești cea dintîi consemnare a termenului, a explicat semnificația lui și a încercat să-i dateze și apariția („destul de vechi în limbă, **sufletist** a căpătat o largă răspîndire abia în ultimii 10—15 ani", p. 194). Dar dicționarele noastre actuale (nici măcar **Dicționarul explicativ al limbii române** DEX, apărut în 1975) nu l-a luat în considerare. Poate și datorită faptului că **sufletist** nu prea apare în scrisul literar cultivat al stilului „neutru" (cu excepția unor scriitori care preferă, în scris, forme și construcții expresive ale oralității).

O surpriză în examinarea acestui termen a adus, însă, acad. prof. Șerban Cioculescu. Acest distins filolog **în pectore** al criticii și istoriei noastre literare a atestat existența termenului **sufletist** în anul... 1930, atunci cînd „fiii sufletești" ai lui C. Stere, Mihail Ralea și Petre Andrei, nu au aprobat demisia lui C. Stere din Partidul Național-Țărănesc aflat la putere (Serban Cioculescu, **Itinerar critic**, III (1979), pp. 334—335; cf. și C. Stere, **Partidul Național-Țărănesc și „cazul C. Stere"**, București, 1930). Pentru că cei doi colaboratori ai lui C. Stere la „Viața Românească" se declarau a fi „cu sufletul" alături de maestru, „părintele lor sufletesc", dar nu îi aprobau pasul politic, care contrazicea concepțiile lor pragmatice, ei au fost denumiți — în ironie, desigur — **sufletiști**. Așadar, **sufletist** apărea — arată acad. Șerban Cioculescu — în limba română (colocială) cu zeci de ani în urmă!

Este vorba de a c e l a ș i cuvînt care să-și fi continuat, latent, existența, din 1930 și pînă astăzi? Greu de spus... Între cele două creații lexicale există e v i d e n t e diferențe semantice. Ceea ce deosebește **sufletist**$_1$ (1930) de **sufletist**$_2$ (cca 1960) sînt semnificațiile secundare: **sufletist**$_1$ în accepția anilor '30, era „cel care adera (numai) sufletește la o cauză" (dar care acționa, practic, altfel), în timp ce **sufletist**$_2$, în accepția noastră de astăzi, este echivalent cu **dezinteresat, entuziast, generos** etc. Așadar, în 1930, **sufletiști** erau „oportuniștii", în timp ce **sufletiștii** noștri de astăzi sînt, dimpotrivă, „idealiști". **Sufletist**$_1$ avea sensuri negative, **sufletist**$_2$ are sensuri pozitive: cel dintîi avea la bază (în „structura profundă") sensul p r o p r i u al cuvîntului **suflet** (cf. **în sufletul meu, sînt de partea lui**), cel de al doilea se întemeiază pe sensul figurat „suflet bun" (cf. **om de suflet, om fără suflet**).

Iată de ce sîntem în drept a presupune că avem a face cu d o u ă cuvinte formate în d o u ă epoci diferite. Termenul **sufletist** a fost creat, prima oară, în 1930 — mai tîrziu fiind uitat ca orice creație efemeră — și că a fost creat d i n n o u, cu aceeași ușurință, în epoca noastră, în alte condiții socio-culturale: rezultă din aceasta că o asemenea formație era n e c e s a r ă în conceptele lexicalizate ale limbii noastre: sufixul **-ist** este foarte productiv în limba vorbită (v., de altfel, observațiile Valeriei Guțu Romalo și ale acad. Șerban Cioculescu). Conotațiile [Colocvial], [Familiar], chiar [Ironic], au caracterizat întotdeauna uzul acestor formații (Valeria Guțu Romalo crede că termenul „nu aparține argoului, ci vorbirii familiare").

Cum s-ar putea explica apelul r e p e t a t, în epoci diferite și îndepărtate în timp, la un asemenea derivat al cuvîntului **suflet**? Mai întîi, trebuie să ținem seama de c o m o d i t a t e a de a exprima un concept necesar printr-o formație de la un cuvînt frecvent întrebuințat în limba vorbită, România, după cîte știm, nu a moștenit ca celelalte limbi romanice, pentru noțiunea „suflet", lat. **anima** (fr. **âme**, it. **anima**, sp. **alma**), ci și-a creat un substantiv post-verbal de la (a) **sufla** (modelele slave nu sînt excluse). Lat. **anima** a devenit, în rom. **inimă**, un substantiv desemnînd, concret, organul fiziologic, dar și-a păstrat și sensul moral, figurat: rom. **om de inimă, om cu inimă bună**, echivalent întru totul cu **om de suflet, om cu suflet bun**. De la **inimă** s-a format, în română, **inimos**: acest adjectiv, în ciuda paralelelor romanice de tipul it., sp. **animoso** (urmașe culte ale lat. **animosus** „curajos"), are și semnificația „bun", „dezinteresat", „generos", „magnanim". Limba română nu cunoaște distincția latino-romanică dintre **animus** „curaj" / **anima** „suflet" (cf. it. **animo** / **anima**, sp. **animo** / **alma**, primul termen, cult, împrumutat, celălalt, popular, moștenit). Un om **inimos** este, în limba română, atît „curajos" cît și „bun la suflet".

În această serie trebuie integrat **sufletist** „om dezinteresat, bun la suflet, generos". Termenul reliefează numai semnificații etice pe care româna cultă le exprimă prin neologisme (**dezinteresat, generos, magnanim, idealist, entuziast** etc.). Mai întîi în ironie (nu fără un ușor dispreț), în vorbirea cotidiană, mai apoi, însă, din ce în ce mai mult, fără conotațiile caracteristice uzului colocvial, **sufletist** tinde să-și lărgească zona de circulație și să devină un cuvînt cu drept de cetate în limba culturii.

Așa se explică faptul că, de curînd, scriitoarea Ecaterina Oproiu, luînd în serios frecvența întrebuințării cuvîntului **sufletist**, a creat substantivul abstract **sufletism** „acțiune dezinteresată și entuziastă" (v. „Contemporanul", 14 sept. 1979, p. 9), cu care a îmbogățit statutul lexical și funcțional al termenului. **Sufletistul**, echivalat de autoare ca **animator** (cf. **steaua rară a animatorilor, a „sufletiștilor"** a devenit, astfel, autorul unui act de **sufletism**...

Nu este oare semnificativă această proliferare, în limba română vorbită, a unor derivate care exprimă concepte morale? În comparație cu alte limbi romanice, care utilizează, în acest cîmp semantic, formații lexicale avînd la bază mai ales substantivul ce denumește „inima" (lat. **cor, cordis**, it. **c(u)ore**, fr. **coeur** etc.) româna are la dispoziție și **inima** și **sufletul**...

Nu cumva sîntem noi, românii, mai... **sufletiști** decît alții?

Alexandru Niculescu

Actualitatea literară

O simplă lămurire

HABENT SUA FATA LIBELLI ! Acest dicton (cam... fatalist, e drept) trebuie să fie deviza tuturor autorilor de cărți : în sensul că nici unul nu mai are vreun cuvînt de spus despre cărțile sale, odată ce au fost tipărite ; ceea ce a avut de spus a spus în ele. Soarta unei cărți este deja o formă de postumitate. N-o putem influența, cu atît mai mult n-o putem schimba. Ne rămîne să privim resemnați : mai ales să niciodată ea nu este aceea pe care o visăm. Am apărat de citeva ori ideea maioresciană, de la „Junimea", că autorii își supun operele lor criticii și așteaptă în tăcere verdictul. Ultimul cuvînt îl are totdeauna critica. Și am răspuns rareori (o dată ? de două ori ?), cînd propriile mele cărți au fost în discuție ; și chiar și atunci, în afara oricăror referiri la judecata propriu-zisă (care e inatacabilă de către autor). Cînd cineva scrie despre un studiu sau despre o carte a ta : „N-are nici o valoare", sau, și mai puțin academic : „Este stupidă, plicticoasă, neinteresantă", nu poți și nu trebuie să răspunzi decît prin tăcere. Nu te poți apăra replicînd : „Ba are valoare !" Sau : „Nu e nici stupidă, nici plicticoasă, nici neinteresantă". Mai intîi, de ce te-ar crede cititorul pe tine (oricum, cel puțin aparent, mai implicat și mai subiectiv) și nu pe cel care te-a criticat ? Și, apoi, dacă, spre a-l convinge că ai dreptate, cartea sau studiul nu ajung, cum vei reuși mai bine prin cîteva fraze în care îți pledezi nemijlocit cauza ? Aceste principii sînt firești și necesare, ca să nu amestecăm prea des pasiunile noastre de toată ziua în literatură. Există o singură împrejurare în care încălcarea lor devine aproape inevitabilă, un fel de îndatorire elementară : atunci cînd judecata se întemelează pe o răstălmăcire vădită și denotă rea credință. Răstălmăcirea este un procedeu naiv și infantil, care se naște însă dintr-o viclenie matură, în sensul că pretinde oarecare experiență a vieții : cel care răstălmăcește socotește în sinea lui că nu va fi, de către nimeni, verificat. Sau de către prea puțini, ca să nu merite riscul. Pare foarte simplist, nu e așa ? Și, totuși, este chiar ceea ce se întîmplă în nouă cazuri din zece : nimănui nu-i vine a crede că minciuna poate fi, cum să zic, primată atît de grosolan și dată drept adevăr ; pînă într-atît e de neimaginat acest lucru, încît majoritatea nu mai vrem să ne pierdem vremea cu verificări. Ne spunem : ei, n-o fi chiar așa, dar ceva este, căci fum fără foc nu iese.

Cititorul „actualității literare" de azi va judeca singur, mai departe, dacă am fost în dreptul meu să sacrific articolul săptămînal despre o carte de dragul lămuririi de față (chiar dacă actualitatea literară, ea însăși, nu se reduce la cărți). Mă voi mărgini să citez și voi restrînge comentariul meu la minimul necesar înțelegerii.

În „Luceafărul" de sîmbătă 29 septembrie, M. Ungheanu consacră o cronică literară compendiului de **Istoria literaturii române**, pe care eu însumi l-am recenzat în această pagină, și la care sînt și colaborator. Părerea nefavorabilă a criticului despre carte în general nu intră în discuție. Nici faptul că cele mai slabe capitole din compendiu i s-au părut acelea scrise de mine. Fiecare critic răspunde de propriile sentințe. Din fericire, din nefericire, cine știe ! Există în cronica lui M. Ungheanu și observații cu care sînt de acord. Dar nici acest lucru nu are importanță acum. Ceea ce are importanță este faptul că pasajul (destul de amplu) în care se referă la capitolele mele conține **exclusiv** răstălmăciri. N-am scris nimic din ceea ce cronicarul „Luceafărului" pretinde că am scris ; din contra, am scris, uneori cuvînt cu cuvînt, exact ceea ce el pretinde că n-aș fi scris sau că ar fi trebuit să scriu.

Iată, în ordinea din cronică, pasajele respective.

În cazul Titu Maiorescu, aș fi preluat necritic un loc comun al exegezei anterioare, ignorînd, ca și alți colaboratori la compendiu, „ultimele concluzii ale cercetării". Ni se oferă două mostre de asemenea conservatorism.

Întîia : „Un loc comun — scrie M.U. — preluat fără verificare de toată lumea, dar care nu se susține la lectura atentă a textului maiorescian, este acela privind scăderea trebuinței criticii. Maiorescu vorbește despre scăderea trebuinței **criticii generale** și nu a criticii în genere, cum preia, fără control, capitolul despre Maiorescu. Adică exact opusul afirmațiilor pentru care a fost incriminat. Din necesități polemice Gherea a «interpretat» afirmațiile lui Maiorescu și istoria noastră literară conservă și în acest compendiu un neadevăr care se cere înlăturat prin întoarcerea la textul maiorescian". Îndrăznesc, cu modestie, să cer, înainte de asta, întoarcerea la propriul meu text : „Sub raportul evoluției istorice, există, în primul timp, la Maiorescu, o critică generală negativă, care curăță locul spre a pregăti literatura ulterioară ; este ceea ce s-a numit critică culturală. După 1885, negația rămîne numai întîmplătoare și izolată, fiindcă marea literatură capabilă să susțină și o mare critică s-a născut [...]. Pe scurt, controversatul text maiorescian din **Poeți și critici** nu are în vedere condiția criticii și nu pretinde renunțarea la critică, ci doar trecerea de la critica culturală la aceea literară". (**Istoria literaturii române**, p. 132). Dacă acest text i se pare lui M. Ungheanu insuficient de explicit, să-i reamintesc că întregul capitol intitulat **„Critice"** din **Contradicția lui Maiorescu** (carte pe care a recenzat-o acum nouă ani), și pe care l-am rezumat în compendiu, e consacrat mai ales acestei probleme și anume combaterii „locului comun" după care Maiorescu a fost doar critic cultural și a teoretizat scăderea trebuinței criticii. Citind din **Poeți și critici** celebrul pasaj („În proporția creșterii..." etc.), formulam, cel dintîi, opinia că Maiorescu nu susține scăderea necesității criticii, ci doar a acelei critici generale, culturale, „sinteză generală în atac", cum spune : „De obicei s-a dedus de aici — scriam (ediția a II-a, p. 203) — că Maiorescu neagă rolul criticii într-o literatură matură, restrîngîndu-l la aprecieri izolate. Dar Maiorescu nu vorbește nici o clipă despre critică în general, ci numai despre **critica generală și negativă** (din **O cercetare** sau din **Observări polemice)**". Rescriind ultima propoziție nu pot să nu observ că este aproape identică (doar cu o inversiune) cu a doua propoziție din textul cronicii lui M. Ungheanu pe care l-am citat ! Mi se reproșează, deci, cu înseși cuvintele mele că aș fi susținut contrariul ! Am impresia că visez.

A doua mostră. Scrie M.U. : „Tot la capitolul **Maiorescu și Junimea** se vorbește cu dezinvoltură despre punctul de plecare **netăgăduit hegelian** al esteticii lui Maiorescu, ceea ce după intervenția în discuție a lui Liviu Rusu este un act de inadvertență științifică". Ce spusesem eu ? În primul rînd : nu mă refeream nici o clipă la **estetica** lui Maiorescu, în pasajul incriminat, ci doar la articolul **O cercetare critică**, zicînd : „Punctul de plecare e netăgăduit hegelian" (p. 133). În al doilea rînd : adăugam aceste precizări pe care s-ar crede că M. Ungheanu nu le-a mai citit : „S-a scris în nenumărate rînduri cu privire la diferența dintre Ideea lui Hegel și ideile lui Maiorescu. Ar mai trebui remarcate două lucruri. **Degradarea** Ideii absolute în idei, interpretate ca trepte de obiectivare a voinței, se făcuse, înaintea lui Maiorescu, la Schopenhauer. În al doilea rînd, nu numai această degradare desparte pe autorul **Cercetării** de Hegel, ci și întreaga dialectică a raportului dintre conținut și formă, pe care o dezvoltă Hegel, și care la Maiorescu lipsește. De altfel, în afara definiției frumosului, Maiorescu nu mai împrumută mare lucru de la Hegel, și chiar și această definiție va fi, curînd, îndreptată într-un cu totul alt sens, mai general..." (p. 133). Să deschidem **Scrierile despre Titu Maiorescu** ale lui Liviu Rusu la pagina 294 și vom vedea că autorul combate pe Tudor Vianu aproximativ cu aceleași argumente (de exemplu, caracterul **emoțional** al ideii lui Maiorescu) cu care eu însumi am relativizat hegelianismul maiorescian deja în **Contradicția...** „Dar dacă este așa, — scrie L.R. la p. 295 — dacă ideea în funcție de care vorbește Maiorescu nu este ideea hegeliană, logosul universal, atunci cum **rămînem** cu hegelianismul lui Maiorescu ?". Liviu Rusu are dreptate. Nu însă și M. Ungheanu să-l utilizeze contra mea, care, susținînd același lucru, am replicat doar să hegelianismul **rămîne**, în cel dintîi studiu important al lui Maiorescu, un **punct de plecare**. Metamorfoza lui ulterioară nu dovedește cîtuși de puțin că n-a existat un asemenea punct de plecare.

O OBIECȚIE foarte gravă îmi face M. Ungheanu și referitor la capitolul despre Gherea : „Apoi, într-o carte care are în vedere (pe) cititorul străin **era de afirmat** rolul de pionier al criticii literare marxiste al lui Gherea, ceea ce se uită sau se evită". Am subliniat spre clarificare : deci trebuia afirmat, iar eu n-am făcut-o. Așa să fie ? După ce (la p. 140) analizez revista „Contemporanul", care a grupat după 1880 „cîțiva publiciști și scriitori a căror ideologie literară reflecta activitatea unor forțe sociale nou ivite în societatea românească" și care au creat mișcarea socialistă (cu cercurile și publicațiile ei), o pagină mai departe, scriu textual : „Cea mai importantă personalitate legată de «Contemporanul» este, firește, publicistul, ideologul și criticul Constantin Dobrogeanu-Gherea (1855—1920), militant socialist încă din tinerețe, cînd a participat la activitatea cercurilor narodnice studențești din Rusia, venit în România la douăzeci de ani, unde se stabilește definitiv în 1879, jucînd un rol de seamă în mișcarea muncitorească de aici, prin publicații și ca membru al primelor organizații și formații socialiste românești. Critica lui Gherea reprezintă, în raport cu aceea maioresciană, o altă etapă istorică [...]. Față de Maiorescu, Gherea aduce două elemente noi : un spirit științific (în sensul marxismului de la 1880 al unor Mehring și Plehanov) și încercarea **de a depăși** «critica judecătorească», cum o numește, generală, a lui Maiorescu, prin analize (Maiorescu însă analizează și el, cum am văzut, și e o eroare a-i limita acțiunea la aspectul de îndrumare culturală)". (În această frază finală este conținut și răspunsul la observația lui M. Ungheanu referitoare la „interpretarea" lui Maiorescu, din rațiuni polemice, de către Gherea : cum se vede, M. Ungheanu nu spune nici aici altceva decît spusesem eu.) În continuare, descriind estetica gheristă și semnalînd unele simplificări, spun : „Dincolo de aceste simplificări, Gherea are meritul de a fi propus în locul esteticii metafizice maioresciene o concepție a artei bazată pe determinismul marxist. În limitele epocii sale (exagerînd **economicul**, despre care Engels scria în 1890 lui Bloch că este, „în ultimă instanță", factorul hotărîtor în istorie, dar, firește, nu singurul factor hotărîtor), Gherea va dezvolta teza relației artei cu societatea în **Materialismul economic și literatura**, text capital, cel dintîi la noi de acest fel" (p. 143). Și așa mai departe. Cum poate în aceste condiții să scrie, negru pe alb, M. Ungheanu, că „uit" sau „evit" să vorbesc despre rolul de pionier al lui Gherea în critica marxistă de la noi ?

În sfîrșit, M. Ungheanu scrie următoarele despre capitolul meu **Poezia interbelică** : „Capitolul **Poezia interbelică** conține aceste opinii : «Orice istorie a poeziei românești începe, așadar, cu simbolismul», de unde concluzia firească pentru orice cititor al cărții că Eminescu, prezent într-un capitol anterior, este exclus din sfera poeziei românești". Nu numai se lasă impresia că întregul capitol despre poezie e bazat pe această unică opinie ; nu numai că propoziția e pur și simplu smulsă din contextul ei (pe care-l redau, în continuare, spre a se vedea ce vrea ea de fapt să afirme) ; dar mai este și transcrisă cu totul aproximativ : „Iată un lucru neașteptat : dacă poezia românească are un lung trecut — care coboară pînă la **Miorița** sau la **Meșterul Manole** și, mai aproape, pînă la Dosoftei — **ea nu are decît o istorie foarte recentă care nu merge mai departe de simbolism** : în secolul XIX, istoria poeziei se confundă cu istoria literaturii, așa cum pînă la 1800, istoria literaturii se confundă e cu istoria culturii" (p. 215). Și „Înainte de simbolism nu există o istorie a poeziei, pentru că poezia nu are conștiință de sine și se găsește confundată în mișcarea generală a literaturii. Istoria reală a poeziei este totdeauna istoria conștiinței ei" (p. 216). Am subliniat propoziția pe care M. Ungheanu o „citează" în manieră proprie. Și, în definitiv, spun eu cu adevărat ceea ce mi se atribuie ?

M. Ungheanu poate să nu împărtășească teza de mai sus (ca și altele), dar e dator să n-o falsifice, ci s-o discute așa cum am formulat-o eu. Dacă ar fi procedat astfel și m-ar fi criticat, am fi găsit cu siguranță un teren comun de confruntare. Dar răstălmăcindu-mă, atribuindu-mi afirmații pe care nu le-am făcut sau ignorînd netulburat altele pe care le-am făcut, orice dispută adevărată ne este închisă. Nu numai cu ideile, cum spunea Pompiliu Constantinescu, e ineficace să trișezi, dar chiar și cu niște biete fraze.

Nicolae Manolescu

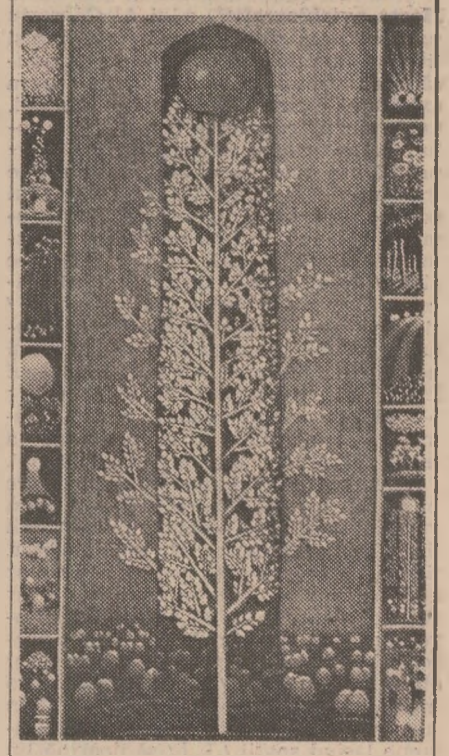
Vasile Băran
„Pămîntul plat"
(Editura Ion Creangă)

■ **Pămîntul plat** reface la modul parabolic biografia intimă a unui proces de maturizare, desenînd mișcarea alambicată a spiritului către un sens esențial al existenței. Vasile Băran scrie nu un roman întemeiat pe o acțiune cursivă și coerentă, ci, mai degrabă, un eseu asupra edificării conștiinței, întreprins, însă, cu uneltele povestitorului fantast. Pe scurt, **Pămîntul plat** este „romanul unui vis", așa își subintitulează autorul cartea, un vis despre umanitate și fericire, despre dreptul de a visa.

Spațiul narativ se conformează perspectivei labirintice, totul e numai părere, conturul lucrurilor e indecis, supus necontenit celor mai surprinzătoare transformări. Vasile Băran operează asupra materiei sensibile în chip anamorfotic și sinestezic. Lumina devine sunet, sunetul — senzație tactică, sau mireasmă. Imaginea topografică se convertește în timp. De fapt, aventura interioară a lui Paul, protagonistul povestirii, se derulează ca o succesiune amețitoare de impresii, aparent necoordonate, aspirînd către sinteza lămuritoare. Avatarurile conștiinței încep din momentul în care Paul vede un lap zburdînd. Patul în care își petrece somnul zboară și el deasupra Satorei, „unica așezare cunoscută de Paul, cu clădiri noi și strălucitoare, dar din care nu lipseau nici antichitățile pitorești, cu parcuri și statui"... Zborul pare a indica aici aspirația ascensională, nevoia de a afla și cunoaște. Căci lumea lui Paul are deocamdată atribute nesigure și neliniștitoare, apa, spre pildă, nu pare a fi fluidă, ci de consistența sticlei și se preface în cioburi. Este acesta un mod insolit de a descrie etapa primei copilării, cînd fantezia, descătușată, cutreieră universul și îi modelează înfățișarea în funcție de fantasmele interioare, Satora, derivînd probabil anagramatic din **soartă** reprezintă aici premisa spirituală a drumului pe care Paul se va angaja cu hotărîre. Mobilul îl va constitui mai întîi dispariția Profesorului, cel ce stimula imaginația copiilor vorbindu-le despre evoluția concepțiilor cosmogonice, fără a omite, mai cu seamă, teoria antică a pămîntului plat. Paul și prietenii săi, Tibi, Tiberina, Tar, Traian-Puștiul și Gari-Grăsunul, pornesc într-o expediție de salvare a Profesorului, asupra căruia plana cumplita bănuială de a fi fost răpit, alt fel de a exprima tentativa copilului de a-și preciza prin acțiuni excepționale modelul autorității intelectuale. Importanța opțiunii e relevată într-un discurs „grav" al lui Paul în fața prietenilor săi : „Noi sîntem aici într-o expediție. Îl căutăm pe Profesor. Poate unora nu le pasă. Barca e aici. E o ambarcațiune excelentă. Cine vrea să se întoarcă s-o facă acum, nu mai tîrziu. Nimeni nu-i obligat să meargă pe un drum care nu-l pasionează" (p. 54). Rămînînd curînd singur, Paul își va descoperi Profesorul captiv într-o navă ce pare a fi subterană dar, în fapt, parcurge un traseu stelar. E pămîntul plat, pe care tot Profesorul îl închipuise cîndva într-o ciudată și nedefinită sculptură. Între pereții de fier ai navei evoluează un nou personaj, IA, un robot, s-ar spune, depozitarul unei infinite colecții de înțelepciuni, aforisme antice și moderne și zicători populare, pe care le dezvăluie cînd e necesar, dar fără mare eficiență. IA se dovedește a fi întruchiparea **inteligenței artificiale**, aflat într-o relație ambiguă cu Profesorul. Dominat sau dominînd ? De aici înainte, aventura lui Paul capătă un acuzat sens moral, căci nava se îndreaptă spre Steaua Felix, altfel spus, spre Fericire. Profesorul, îmbătrînit, nu va mai atinge tărîmul visat. În schimb, unul dintre foștii comandanți ai vehiculului, căpitanul Marius, resuscitat dintr-un somn cataleptic de Tiberina, revenită în prim-planul povestirii ca medic, va ajunge, împreună cu Paul, la ținta călătoriei. Firește, Steaua Felix este chiar Pămîntul rotund și real, început și sfîrșit al tuturor marilor expediții întreprinse în ordinea cunoașterii. Paul însuși apare acum ca un tînăr matur, conștient și stăpîn pe personalitatea sa. Inițierea s-a încheiat. Călătoria ce părea că se desfășoară în spațiu, s-a petrecut în timp, căci dimensiunile universului, subsumate în cartea lui Vasile Băran, subiectivității, sînt reciproc convertibile.

Astfel, ceea ce părea de-a lungul povestirii încifrare excesivă, o simbolistică prea personală, se lămurește a fi, în final, o pledoarie generoasă în favoarea adevărului acestei realități vii, terestre, inamovibile.

Vladimir Simon



Pictură de ELENA URDĂREANU-HERȚA

Poezia

Amiaza nopții

FOARTE exigent cu sine, dovedind prin forța de concentrare și parcimonia expresiei o conștiință artistică neîndurător de trează, Nicolae Ioana nu și-a permis pînă acum nici un joc nonșalant cu volumele sale, nu și-a improvizat nici o carte, a înaintat în arenă întotdeauna cu armura perfect îmbumbată. Nici o fisură, o ținută riguroasă care, în timp. reușește să impună. În lirica noastră sînt rare cazurile de asemenea disciplină. Ne-am obișnuit cu poeți mai spontani, mai degajați, mai risipitori cu harul lor, mai leieri constructivi.

Fața zilei*), ultimul volum publicat de Nicolae Ioana, impresionează prin severa lucrătură a versurilor, prin capacitatea de a încărca elocvent cu un maximum de semnificație un minim de rostire, prin lipsa oricărei retorici, în ciuda caracterului reflexiv al poemelor. Pentru autor poezia pare a fi o construcție rațională, o echivalare într-un limbaj ritual a unei revelații existențiale și nu de puține ori o senzorializare a abstractului. Se poate spune că procesul cunoasterii se desfășoară la Nicolae Ioana într-un decor eminamente nocturn — sînt evocate des „amiaza nopții", umbrele, întunericul, luat în posesie cu un gest bărbătesc, viguros, „fața zilei" arătîndu-se numai în acest peisaj negativ — fundal mai pregnant, mai evocator, prin calitatea lui de a proteja meditația, contactul cu esențele : „Umbre ale lucrurilor și ale sufletelor, / tăceți-mi un semn, / pe poteca presărată cu lună priveliștea / e liniștită. / / E o amiază a nopții / umbrele pe zid se așează / ca pașii în străfund și pe loc /nu mai cîntă nimeni. / / O, lume, cum pieri văzîndu-te, / o, lume cum pieri în lumină și în zîmbete / și sînul nopții cum tremură / sub trupul meu ! / / Casele au intrat sub pămînt și pe acolo / în geamurile liniștii / se rup vîrtejuri : // acum alte glasuri, alți oameni." **(Umbre ale lucrurilor și ale sufletelor). Locul** vieții este gara, sala de așteptare, de iluzie, de agitație și de anonimat, de zguduitoare regăsire a eului în mijlocul unei animații stranii. Imaginea revine obsedant în multe poeme ca o emblemă a volumului — viața ca iluzie, speranță și pierdere.

Limbajul poetic și mai ales sintaxa versului, proprie lui Nicolae Ioana, produc un straniu aliaj între imaginea — de o concretețe fugar, dar sigur, sugerată, și sensul deschis, liber, adesea ambiguu. Funcția acestei colaborări este aceea de a reține discret confesia, de a o învălui în mister, poezia însăși devenind un mod de impersonalizare a trăirii, de sustragere din emoție, de exorcizare. Curgerea firească a frazei este mereu împiedicată, frîntă rafinat, dar niciodată complicată inutil, orice voluptate a descripției, orice atracție spre plăcerea instalării în imagine este reprimată. În schimb se dezvoltă voluptatea încifrării ; prin sensibilitatea îndrăzneață a limbajului, se ajunge la discontinuități interne ale versului și la tensiuni revelatoare. Claritatea poemului se datorează impresiei lăsate de energica lui ritualizare și de patosul discret al lansării în metaforă ; versurile păstrează între ele goluri pline de rezonanțe. Iată acest poem remarcabil și de o sumbră stilizare a emoției : „Au încercat trei pictori să-mi facă chipul / au încercat trei necunoscuți / și pentru că nu erau decît două coli de hîrtie / al treilea mi-a tras / pe partea opusă conturul. / / Au încercat trei pictori să-mi facă chipul / trei umbre care au dispărut în beznă. / / Eu cu pumnul la falcă am stat / aveam dureri de cap, nu aveam / bani de dat celor trei umbre / care și-au sorbit în tăcere / cafeaua, / bezna, / vinul / și apoi s-au ridicat și au plecat / spre orașul necunoscut, / plin de aur și de profeți. // Au încercat trei pictori să-mi facă chipul / trei umbre care au dispărut în beznă..." **(Au încercat trei pictori să-mi facă chipul).**

Se poate observa în evoluția poetului o tendință de abandonare a conceptualizării lirice, un expresionism mai fățiș, mai direct asumat. Poemele mizează pe tirania percepțiilor, pe dilatarea dimensiunilor imaginii și pe susținerea ei intensivă. Forța de sugestie a poemului este susținută de dinamica misterioasă a reflecției. luciditatea îngrădind fiorul vital în vederea maximei lui potențări. Neliniștea, tensiunea sînt consecvente, purificate de orice accidente într-un efort de esențializare a metaforei. Concretețea reprezentărilor se absoarbe în însăși capacitatea lor de incifrare. O insinuare progresivă a senzației de violență, de agresivitate într-un univers inițial pașnic oferă poemul **Covoare în Scopjie**, exemplar în privința dozării efectelor și a stării de derută și teroare în fața imposibilității de comunicare cu lumea înconjurătoare, stare care rupe resorturile interioare, împăcarea cu sine : „Cîinele aleargă cu o floare roșie în gură, poet plecat după covoare în Scopjie — / surîzători, surîzători, / cîinele aleargă cu o floare roșie pe limbă, / pe limbă. / Respirația mea, ucide respirația mea ! / Respirația mea ucide, ai grijă / toate soiurile de plante au un miros / numai unul miroase a jale, / numai un soi se trezește și-mi pune fața pe ochi, / ochii mei goi, / poet plecat după covoare în Scopjie... / / Seara ne-am retras cu niște necunoscuți, / unul purta o sticlă de whisky sub braț, sub pulpana grea, / o femeie cînta tot timpul : AKOPLIJE MI, / AKOPLIJE MI ! Ce-o fi însemnînd și asta, / ai grijă, respirația mea ucide ! / Cel ce are fața netedă miroase celui mustăcios dă-i un pumn în cap / ia-l de gît pe cel fără dinți / se vor roti în jur mii de sori sparți, / seara întreagă miroase a beznă".

Poet cu o personalitate distinctă, poate mai orgolios decît alții, pentru că nu-și permite nici un capriciu al harului, își fixează deliberat spațiul de mișcare și-l respectă, de o severitate a expresiei care îl aruncă uneori în ariditate și esoterism, Nicolae Ioana nu face nici un compromis cu sine însuși, se distinge printr-un limbaj liric propriu și printr-o structură intelectuală a versului. Halucinația fină se împletește cu solemnitatea rostirii, fondul reflexiv se zbate sub pojghița de gheață a peisajului esențializat, o concretețe calculată a imaginii domină discursul.

Dana Dumitriu

*) Nicolae Ioana, **Fața zilei**, Editura Eminescu, 1979

NICOLAE IOANA **fața zilei**

„Marea autobiografie"

ORICE CARTE de literatură, iar una de poezie cu atît mai mult, spune ceva anume despre autorul ei, mai exact, despre lumea lui. Cîteva obsesii fundamentale, un tip de lirism, un stil ajung să rotunjească, prin suprapunere, o viziune. Ai ajuns la „fereastra" prin care ochiul curios poate zări omul sălășluind în poet. Iar poetul și poezia lui spun cu atît mai mult cu cît neliniștile profunde ale existenței se strîng într-o tensiune mai mare, îl fac pe om (poetul și cititorul lui) să se apropie din ambele părți de „fereastră", să se privească, să comunice deci prin actul lecturii.

Aceste gînduri mai generale despre poezie nu se poate să nu-ți stea în minte cînd faci gestul deschiderii unei cărți. **Marea autobiografie*)** a lui Al. Căprariu pare că vrea să ne spună, prin însuși titlul volumului, că năzuiește să traducă acea viziune a autorului ei asupra existenței. Versuri mai vechi și mai noi, unele cicluri cunoscute în parte din volumele anterioare au intenția să surprindă tot ceea ce poetul vrea să ne transmită mai deosebit, obsesiile lui poetice : — frămîntarea, neliniștile omului obișnuit în fața marilor cataclisme ale istoriei — „O, cititorule. oricine ai fi, / de oriunde, / rostești cuvîntul acesta teribil. / războiul. / în șoaptă — / și ai să auzi / cum printre două săruturi / răsună cizma prusacă / [...] / noi ne ridicăm și rostim, / înaintea oricărui legămînt de dragoste: / «Războiul. nu!»" ; — iubirea pentru natură, pentru femeie, un prea-plin al bucuriei de a trăi : „Tăcerea și marea, alături de noi. / Azur împrejur. nisipuri și soare. / Pe buze. pe fete. pe umerii goi — / Briza mîngîietoare" ; — sentimentul curgerii timpului. dinspre trecut spre viitor. timp în care existența poetului însuși se află încrustată : „mi se copilărește iar sufletul și-acum / cînd hărțile întîiei aventuri / de mult adolescenta le-a preschimbat în scrum / nepăsător la rîsul atîtor mii de guri, / [...] / încă din ora mamă. din ora-aceea cînd a / plutit în juru-mi neodihna vie / de-a plăsmui anume lăsînd spații / [...] / să doarmă lin străbunii, plopi drepți să-mi crească frații / [...] / din nopțile pe care le aștept / tot n-a sosit acea sortită mai adîncă. / [...] / căci, orișicum, mă voi re-ntoarce-n lume / cu lava ierbii cea de-a pururi verde" ; — meditații despre menirea poeziei și poetului : „Dar peste toate ciocîrlia cîntă. / La cumpăna luminii ea veghează / Ce bine-i pentru cel ce nu cuvîntă ! / Cîntarea e vieții sens și pază" ; — panteonul spiritual al autorului : „La Călinescu", „Blaga", „Elada". I-am putea adăuga pe Poe, pe Bacovia. În general însă poezia lui Al. Căprariu e luminoasă, adesea nostalgică, străbătută de un puternic sentiment al naturii, văzută în toate anotimpurile.

Toate aceste leit-motive rămîn în mare măsură disparate, lipsite de o notă dominantă, de liantul care să facă din ele un univers rotund, unde să poți vedea un om întreg. Dincolo de chipurile lui diferite intuiești însă o tristețe în fața curgerii implacabile a timpului. Numai marea timiditate a autorului, literar vorbind, atît de limpede mai ales pentru cine i-a citit, de pildă, **Jurnalul literar**, îl împiedică să găsească un ax unic al întregii poezii.

Cele în vers liber sînt mai alerte. pline de neprevăzut. Cîteva metafore obsedează pana poetului : steaua de aur, frunza de aur, toamna, care transcriu fie aspirația. idealul de zbor, fie soarta călătoare ori sentimentul romantic al tăcerii. **Mica autobiografie** și **Marea autobiografie** sînt ciclurile cele mai neliniștite ale volumului. Și, într-un fel, mai neliniștitoare. Pentru că cititorul vede, dincolo de rima ori metafora care par să-i umbrească „fereastra", flacăra agitată a unor întrebări care așteaptă răspuns : „Mai am puțin. Hotarul e aproape, / Spre cer am să mă-ntorc ? Ori spre pămînt? / Ce taină mai rămîne să dezgroape / plecarea mea, la ultimul cuvînt ?" Aflat pe acest prag al întrebărilor, ghicim așteptarea: ce va fi dincolo? Și ne întrebăm la rîndul nostru: va avea curajul, se va apleca poetul „peste margine" și va privi, întocmai ca predecesorul așezat atît de sus în panteonul său, „taina" care luminează chipul unei întregi poezii ? Credem că da. Deoarece întreaga poezie a volumului se luminează ca de o flacără secretă, ori de cîte ori poetul

pronunță cuvîntul iubire. Pentru că ea este, de fapt, Iubirea, marea taină care apropie oamenii de pretutindeni și din toate timpurile. Omul, atom minuscul pe unul din meridianele planetei, proiectează în univers această iubire, se pătrunde de focul ei sacru, găsește puntea către semenii săi și către eternitate : „Unul cîte unul, meridianele trec prin fața mea / Rotindu-se după o străveche armonie. / Deasupra stele, lucind faciale, / Ochii cerului pironiți spre pămînt, / Spre incandescentul spectacol al existenței / [...] / Aici, în acest furnicar unde se nasc iubiri pentru eternitate".

Cum ne apare așadar, prin intermediul lecturii, chipul poetului și al poeziei sale ? Adeseori un timid, care se ferește cu modestie — jucată ori profundă, acest lucru contează mai puțin — de cuvintele mari, de explozia metaforică. O anume gravitate se face simțită de-a lungul lecturii. În spatele simplității ghicești gîndul poetului : cele mai înalte aspirații pot aprinde visul omului obișnuit, viața calmă a fiecărei zile ascunde partea ei de taină și de zbor. „Fereastra" pe care poezia lui Al. Căprariu o deschide astfel către noi ne dezvăluie un mesaj cutreierat de căldura omenească a celui bucuros să trăiască printre semenii săi, plenar, existența de zi cu zi, aspirațiile și idealurile ei.

Ecaterina Țarălungă

*) Al Căprariu. **Marea autobiografie**, Editura Eminescu. 1979.

Calendar

- 2.X.1944 — a murit **B. Fundoianu** (n. 1898).
- 3.X.1829 — s-a născut **George Crețeanu** (m. 1887).
- 3.X.1918 — s-a născut **Victor C. Bercescu.**
- 3.X.1925 — s-a născut **Kessler Kraus.**
- 3.X.1926 — s-a născut **Ion Rahoveanu.**
- 3.X.1943 — s-a născut **Matei Gavril.**
- 3.X.1975 — a murit **Leopold Volta** (n. 1913).
- 4.X.1904 — a murit **Ioniță Scipione Bădescu** (n. 1847).
- 4.X.1910 — s-a născut **Mihail Hovici.**
- 4.X.1937 — s-a născut **Ioanid Romanescu.**
- 5.X.1881 — s-a născut **Barbu Lăzăreanu** (m. 1957).
- 5.X.1902 — s-a născut **Zaharia Stancu** (m. 1974).
- 5.X.1917 — s-a născut **Ernest Verzea.**
- 5.X.1921 — s-a născut **Adrian Marino.**
- 5.X.1923 — s-a născut **George Culbuș** (m. 1973).
- 5.X.1929 — s-a născut **Ion Dodu Bălan.**
- 5.X.1945 — s-a născut **Al. Călinescu.**
- 5.X.1971 — a murit **Gherghinescu Vania** (n. 1900).
- 6.X.1876 — s-a născut **Barbu Marian** (m. 1942).
- 6.X.1895 — s-a născut **Ion Pas** (m. 1974).
- 6.X.1907 — s-a născut **Teodor Scarlat** (m. 1978).
- 6.X.1912 — s-a născut **Dimitrie Danciu.**
- 6.X.1943 — s-a născut **Constantin Coroiu.**
- 7.X.1910 — s-a născut **Eusebiu Camilar** (m. 1965).
- 7.X.1923 — s-a născut **Alexandru Jebeleanu.**
- 7.X.1935 — s-a născut **Livius Ciocârlie.**
- 8.X.1897 — s-a născut **Ștefan Nenițescu.**
- 8.X.1929 — s-a născut **Alexandru Andrițoiu.**
- 8.X.1938 — s-a născut **Constantin Abăluță.**
- 8.X.1939 — a murit **G.M. Zamfirescu** (n. 1898).
- 9.X.1913 — a murit **D. Iacobescu** (n. 1893).
- 9.X.1914 — s-a născut **Dumitru Isac.**
- 9.X.1917 — s-a născut **Iosif Moruțan** (m. 1974).
- 9.X.1922 — s-a născut **Emil Manu.**
- 9.X.1927 — s-a născut **Valentin Deșliu**
- 9.X.1931 — a murit **Matilda Cugler-Poni** (n. 1851).
- 9.X.1947 — s-a născut **Nicolae Lupu.**
- 9.X.1976 — a murit **Lascăr Sebastian** (n. 1908).

Sentiment și exprimare

RECENTA carte a lui Mihai Beniuc*) — și care, trebuie spus de la început, este una dintre cărțile sale cele mai bune — constituie o veritabilă surpriză pentru cine s-a obișnuit cu imaginea, unilaterală și comodă ca orice produs al simplificării, — a unui poet energic avîntat într-un marș liric orgolios și triumfal, dominante fiind, dimpotrivă, accentele dramatice ale traversării unei adînci crize. **Singurătatea,** resimțită ca o teroare, este totuși, paradoxal, prezența cea mai vie, oricum cea mai activă, din lumea interioară a poetului, arsă pînă la „scrum" și „cenușă", „cimitir imens" al suferințelor, cetate „din ziduri de tăcere construită". Solitudinea e astfel, devorantă — „Singurătatea s-a făcut stăpînă / Pe-ntreagă existența mea bătrînă / Și devastează ca un lup în stînă" ; în dezolantul peisaj lăuntric pe care îl proiectează („Oriunde pun piciorul e pustiu / Oriunde m-aș uita-i deșertăciune") nu se nasc decît imagini ale absenței — „Așa mă simt de singur ca un plop / Ce-așteaptă trăznet și șuvoi potop" ; „Sînt singur, ca o insulă uitată / Pe-o mare sub un cer întunecos / Bătîndu-se, sub vînt etern și-n frig, / Cu valul mohorît și mînios" ; „Nu mai suport așa singurătate — / Mă simt ca o fantomă-ntr-o cetate" ; „Mai singur am rămas ca o vocală / Ce nu-și găsește locul în cuvînt" ; „Iar arătări îmi vin numai din creer / Ce n-au întruchipare nicidecum, / E doar un duduit și-un nor de fum / În golul ce-l cutreer, / Și-n care nici o urmă nu-i de drum". Fumul, ceața („E-n mine ceață și afară-i ceață"), frigul, cenușa, scrumul sînt, acum, elementele din care se compune universul poemelor lui Mihai Beniuc, multe memorabile, aducînd la suprafață expresiei privelişti de coșmar — „Nu-i nimic și totuși parcă este / Ca o fără de sfîrșit poveste, / E un soare negru fără scapăt / Pe un cer de plumb și fără capăt / Timpul s-a oprit, parcă-i nămol / Ce s-a întins de-apururi într-un gol. / Peatra de-o arunci nu face valuri, / Nicălerea nu mai dai de maluri. / Vrei să-ntruchipezi, dar ce anume ? / Nu e-n juru-ți nici un fel de lume. / Tu de ești, ești numai o părere / Ori numai o umbră de durere / Simți ? Ori poate numai ți se pare. / Vezi ! Nu ești nici barem arătare".

Transcriind liric ecourile unei circumstanțe biografice (pierderea celei mai apropiate ființe), versurile din acest volum nu intră totuși în categoria producției ocazionale a poetului, așa cum a fost aceasta definită de Eugen Simion, autorul celui mai atent și mai drept comentariu al operei lui Mihai Beniuc. La capătul unei laborioase analize, criticul nota : „M. Beniuc scrie, în fapt, în două registre lirice. Unul, foarte profund, este expresia unei stări (crize) existențiale. Poezia devine, în acest caz, o definiție perpetuă, o confesiune brutală, o jupuire la rece a pielii de pe celulele vieții morale. [...] Al doilea registru este acela al poetului ocazional. Multe din aceste versuri încearcă să dea substanță lirică unor abstracțiuni și nu reușesc, ca scrierile mistice care vor să figureze corporal divinitatea și nu pot" **(Scriitori români de azi,** I, p. 69—70).

Lăsînd la o parte accepțiunea oarecum specială dată aici termenului de „ocazional", care ține loc, de fapt, altuia mai propriu și de aceea, poate, evitat (criticul vorbind, de altfel, despre „poetul ocazional" și nu despre „poezia ocazională" a poetului !), existența unei scindări la nivelul cel mai adînc al impulsului creator este limpede afirmată și demonstrată, nici o interpretare, fie și fragmentară sau aplicată doar unei porțiuni, a liricii lui Mihai Beniuc neavînd cum să o ignore.

Oricît s-ar datora împrejurării care le motivează ca sentiment, volumul purtînd de altfel și o dedicație explicativă („În amintirea Emmei"), aceste elegii nu reprezintă totuși un accident în creația lui Mihai Beniuc ; prin alămurile poeziei sale au trecut, nu o singură dată și chiar de la primele lui culegeri, note îndurerate și melancolice, asupra prezenței cărora a atras atenția, în comentariul citat, tot Eugen Simion („Versurile au un sunet autentic, tristețea nu pare să fie deloc o toană, un răsfăț al poetului cu lancea în mînă. Existența îi trimite și alt fel de mesageri și poetul îi primește cu gravitate. Ei vin, mai ales, din lumea incontrolabilă a ființei interioare").

În **Elegii,** ca de altfel în toată poezia sa „izbutită", poetul nu se mai contemplă într-o postură determinată prin raportări exterioare și nu se mai identifică prin asumarea unui rol, atitudine care conține, potențial, un mare risc al exprimării inautentice și al gesticulației teatrale, cu atît mai excesive cu cît ținta lor adevărată constă nu în declararea unei stări anume, ci în provocarea stărilor ce urmează a fi declarate liric ; atîtea dintre multele producțiuni factice ale lui Mihai Beniuc nu pot fi altcum explicate decît prin acest mecanism de investire a poeziei cu funcția unui declanșator al sensibilității poetice ; prin mimarea și exersarea exprimării în vederea dobîndirii sentimentului. În latura valabilă a creației lui — **Elegiile** intrînd aici aproape în totalitate — poetul se află, pe de-a-ntregul, sub stăpînirea afectivității, neîncercînd (sau neputînd !) vreodată să „compună", să fabrice, pur și simplu, versuri — și încă „zi de zi". Caracterul contradictoriu și inegal sub aspect valoric al creației lui Mihai Beniuc provine, în fond, din existența a două înțelesuri, total opuse, pe care le capătă aici faptul de **a scrie poezie :** unul artizanal și altul de necesitate lăuntrică profundă. Paradoxul acestei polarități nu este totuși de natură psihologică sau valorică ; fiindcă atunci cînd prevalează atitudinea artizanală, chiar dacă manifestată sub forma unei abundențe cantitative, Mihai Beniuc este un poet căutător (și adesea descoperitor) al unui limbaj poetic original, fiind, în schimb, în creația țîșnită dintr-o subiectivitate nealterată de conștiința posturii, un poet ce folosește moduri lirice consacrate (în **Elegii :** Eminescu, Arghezi, Bacovia, G. Călinescu) cărora le imprimă însă tonul prețios al sincerității celei mai depline.

Mircea Iorgulescu

*) Mihai Beniuc — **Elegii,** Editura Eminescu, 1979.

George Popa
„Constelația Hyperion"
(Editura Junimea)

■ CRITIC de artă de o recunoscută reputație **(Semnificațiile spațiului în pictură,** 1973, **Auguste Rodin,** 1977), traducător din Omar Khayyam **(Catrene,** 1969), George Popa este și un poet a cărui originalitate o descoperim în nota de mare elevație intelectuală, într-o sensibilitate lirică profundă, sincronizată cu o întinsă și aleasă cultură. George Popa este unul dintre puținii poeți de astăzi care nu disprețuiește **cultura poeziei,** nivelul ei de intelectualitate. Toate poemele sînt opera unui spirit cultivat, rafinat. Vocația de a-i recuceri ideii, prin asceză, rigoare, o nouă geometrie a formelor dovedește o gîndire poetică matură, o superioară artă în teatralizarea lirică a realului, faptului de cultură. Să nu se înțeleagă însă că experiența nu ar fi sîngele acestei poezii de o impecabilă armonie. Esențial în poezia lui George Popa este raportul dintre sentimentul culturii și sentimentul vieții. El condiționează o poezie de idei, fără ca procesul de abstractizare să ducă la anularea emoției, la conceptualizarea excesivă. Maniera ar fi o primejdie. Excepțională este însă transparența lirismului, puritatea emoțiilor, trădînd o voință de a da un trup formelor care s-au logodit cu ideea, o voluptate a distilării realului în tipare muzicale înainte de a ieși în lume, poemele par a fi trecute prin fața unor oglinzi de Murano. Poetul este obsedat de viața misterioasă a formelor, de tiparele primordiale („Suind la tîlcul pur / al formelor absolute, / evlavii de azur / te-absorb în ele mute"), care să comunice total revelația esenței : „Rodie, / uimit îți contemplu / providențiala unicitate a formei. / Neființa pindește la un milimetru / în afară și înăuntru. / Moartea îți va reda infinitatea absenței, //nenumăratele tipare / pe care zeii cei noi, ai destrămării, / în lucrurile lor le încearcă, / dar tiparul cel magic care încape viața / mereu le rămîne interzis. // Formă sacră, formă unică, / rodie, / mîinile Zeului mai tremură în jurul tău / ca o aureolă de aur." Poetica lui George Popa este expresia directă, cu valoare de „program", a unei aspirații spre desăvîrșirea formelor concretului. Poetul se identifică cu o „conștiință a esențelor", care, fapt cu totul revelator, „trezește memoria obosită a eternității". Este o condiție fundamentală a poetului de astăzi. Poemele se nasc din conștiința memoriei devenind mituri ale eternității. Simbolul poeziei este **monada :** „Și dacă am mușcat soarele portocalelor / și fructul nocturn al statuilor, / dacă am strigat toate culorile și toate cuvintele, // dacă am vegheat nașterea cristalelor, / dansul meduzelor / și jocul oglinzilor, // încă n-am aflat cuvîntul să deschidă toate monadele. // Adesea cele patru elemente mă întîmpină în travesti. // Cineva de dincolo îmi tot trimite cuvinte, / încercînd să găsească un pseudonim de aur / uimirii mele de sînge, / nedumeririi mele de-azur." Noul Orfeu o plînge pe pierduta Euridice, fără să se regăsească pe sine dar cunoscînd Golgota creației. Tragicul se naște din imposibilitatea comunicării absolute : „Unde ești ? / Unde sînt ? / Din viață, din moarte, din forme, din vînt / te-am chemat și încă nu m-ai ajuns, / m-am strigat și nimeni nu a răsuns. // Ah ! Duhul absenței a pătruns în noi / și ca o boală zilnic ne seacă. / Boală a lumii ce n-o să mai treacă."

Aceste blagiene **catrene ale fetei frumoase,** pe care George Popa le creează într-o desăvîrșită formă, vorbesc de arta poetului, de grația cu care transpune inima unui sentiment în „...vaste spații / de suflet pur", de a reînvia o mitologie a erosului, deloc violent, pătimaș, ci esențializat. Poemele sînt o revelație a feminității trăite sub zodia adolescenței, un „înger abstract", pelerin și demon visat în nopțile albe ale poetului. Conceptualizarea experienței și a sentimentului pînă la esențe ne face să vedem în poemele de dragoste ale lui George Popa variante ale **Domnișoarei Pogany. Cîntecul trupului** este o brâncușiană întrupare a ideii de „înger abstract" trăind în statuie. Revelația feminității este și revelația formelor. Poezia se transformă în cîntec, iar reducția lirică se confundă cu o stranie muzicalitate de flaute.

Constelația Hyperion este constelația poeziei provocate de viață și de cultură. Muzica, poezia, mitologia, cultura, prin asumare, prin retrăire, creează idei, stări lirice. Privind un tablou sau o sculptură celebră, ascultînd Mozart sau Beethoven, George Popa se identifică cu viața ideii, o retranscrie în registre noi, proces care justifică o modalitate lirică. Valoarea unei asemenea poezii nu stă în fidelitatea traducerii, ci în putința de a oferi realului contemplat o nouă putere de simbolizare, de a crea mituri noi. Aventura poetului în timp recuperează un teritoriu supus unei inedite geometrii ; începuturile lumii sînt reînviate prin poezie. Mitizînd pictura, George Popa definește capodopere într-un limbaj revelator. **Un zugrav** de Luchian este o pagină albă a absolutului ; **Pasărea mălastră** a lui Brâncuși este însăși **lumina** care se poate vedea. Brâncuși este un semn al lumii. Tratarea lirică a unei pînze de Țuculescu **(Noaptea salcîmilor)** echivalează cu transcrierea directă a semnificațiilor pe care le răsfring culorile, cu descifrarea simbolurilor fundamentale.

Pelerin modern pe Via Appia culturii și poeziei, George Popa nu și-a luat cu sine florile orgoliilor, ci ale destinului : **Ideile.**

Zaharia Sângeorzan

Prima verba

Analize

● TREI romane din deceniul al optulea și trei profiluri de prozatori afirmați plenar în același interval stau în atenția critică a Mioarei Apolzan **(Casa ficțiunii,** Ed. Dacia). Atît romanele **Lumea în două zile** de George Bălăiță, **Galeria cu viță sălbatică** de Constantin Țoiu, **Fețele tăcerii** de Augustin Buzura, cît și profilurile D. R. Popescu, Al. Ivasiuc, Virgil Duda atestă un spirit selectiv atașat la opinia curentă (și unele și ceilalți se află în fruntea „topului" prozei acestui deceniu) fără a cădea însă în conformism critic cîtă vreme interesul autoarei nu este de a repeta traseul demonstrațiilor critice anterioare, ci de a produce printr-o analitică personală dovezi care să confirme judecata generală a criticii foiletoniste, numai că venind spre ea din altă direcție. Avem deci a face cu o suită de analize al căror temei metodologic, exprimat într-un succint, dar cam neclar „argument", ar fi, în intenție, „mai aproape de ceea ce anglo-saxonii numesc close reading, decît de gramaticile narative pe care le recomandă structuraliștii francezi", iar în fapt un amestec, nu neinteresant, de tematism, poetică a textului și speculație tradițională. Fidelitatea față de amestecul însuși se bazează paradoxal pe trădarea succesivă a componentelor, a uneia în favoarea alteia, motiv pentru care unitatea de direcție a analizelor nu este și una de relief. De aici o anume impresie de difuz în expunere, dar tot de aici, în compensație, lipsa de monotonie a discursului critic. Operele, respectiv profilurile sînt privite cînd de deasupra (ca un tot), cînd de la nivelul solului (un singur aspect de tehnică narativă sau de semnificație), cînd de dedesubt (din punctul generativ, de la rădăcina operei), totdeauna în numele ideii că „dacă **structura** romanului nu poate fi analizată în afara **conținutului** lui, nici **conținutul** nu poate fi analizat în afara **structurii**", idee fără îndoială justă, dar nu atît de „modernă" pe cît crede criticul.

Observații pătrunzătoare există în fiecare analiză: în **Lumea în două zile** este subliniată organizarea concentrică a povestirii și demontat minuțios raportul „subiectului" (Antipa) cu „povestitorii" succesivi care, de la narator la cei doi anchetatori, „refac în cercuri din ce în ce mai strînse viața" subiectului ; remarcabilă mi s-a părut ipoteza „ritmului dual" al romanului demonstrată la nivelul cuplurilor de personaje, iar mai puțin convingătoare speculația în jurul semnificației titlului. Dimpotrivă, în textul dedicat **Galeriei cu viță sălbatică** impresionează finețea decodării titlului, pe de o parte, și tratarea „galeriei" ca personaj, loc și instanță, pe de alta: **„Galeria** nu se reduce la nici unul dintre personajele care o compun, nici chiar la Narator", ea se constituie ca „punct spre care converg personajele pentru a-și realiza conștiința de sine", fiind, într-un plan simbolic, un fel de „măsură a timpului, a oamenilor și a evenimentelor"; analiza personajelor ce intră în compoziția „galeriei" sau numai vin în contact cu ea suferă însă de ilustrativism. Valoros în totul, deși (ori poate tocmai deoarece) conține și cîteva accente critice, este textul despre **Fețele tăcerii** care începe prin cel mai „tradițional" cu putință **rezumat** și continuă cu o inteligentă și, iată, modernă **hermeneutică, lectura** cedînd treptat locul **interpretării;** de pildă, iarăși, decodarea titlului: „fețele" corespund și se raportează la romanul lui Radu și Carol ca termeni intercondiționați ai conflictului romanesc, în vreme ce „tăcerii" referă la romanul lui Dan Toma; subtilă e aici legătura: „Între **fețele** și **tăcerii** există o punte de legătură, care dă coeziune sintagmei și nuanțează semnificațiile cărții, într-o altă configurație decît aceea imediat vizibilă. Obținută printr-o translare de sensuri, această punte este **masca:** masca, ca (errare... !, n.n.) modalitate, ca «față» a tăcerii, masca, ca (perseverare...!, n.n.) «față» mistificată a adevărului". Dintre profiluri, în genere mai puțin personale, rețin pe cel al lui Virgil Duda, parțial Ivasiuc (pentru disocierile privitoare la tensiunea eseu-narațiune) și deloc D. R. Popescu (citit cam neatent și interpretat confuz). Acuitatea observațiilor și meticulozitatea efortului analitic mărturisesc o dispoziție critică pe care stilul cam rece, cu iz de referat istorico-literar o pune, prin contrast, mai bine în evidență. Mioara Apolzan debutează profesionist.

Laurențiu Ulici

ŞCOALA

■ În urmă cu cîţiva ani am observat greutatea cu care elevii receptau capitolul despre simbolism din manualul pentru clasa a XI-a. Ei reproşau frecvent incoerenţa materialului şi mai cu seamă imposibilitatea de a desprinde din text particularităţile curentului. Predat de mai multă vreme în clasă, eseul sistematizează noţiunile esenţiale pe care elevul ar trebui să le aibă despre simbolism.

i.b.

SIMBOLISMUL

Charles Baudelaire
(desen de Emile Deroy)

■ SIMBOLISM, s.n. (fr. symbolisme). Curent literar european, ce şi-a propus să regăsească esenţa poeziei: apropiindu-se mai mult de muzică decît de pictură, lirica nu trebuie să exprime ci să sugereze, prin intermediul simbolului, realitatea complexă a existenţei, inefabilul.

SIMBOLISMUL FRANCEZ

SIMBOLISMUL a apărut iniţial în Franţa, la mijlocul deceniului al IX-lea al veacului trecut ca o reacţie împotriva romantismului, parnasianismului şi a naturalismului. Noul curent s-a precizat în opoziţie cu pozitivismul epocii. El opunea descrierii fenomenelor şi faptelor un tot indivizibil, a cărui dimensiune principală devine spaţiul: „eul" poetic şi lumea. Simbolismul a predominat viaţa literară franceză între anii 1885—1900, dar limitele temporale sînt convenţionale. Simbolismul a avut antecesori şi a lăsat posterităţii moştenire o descoperire fundamentală: poezia are natura sa particulară, continentul său imaginar în care acţionează legi specifice.

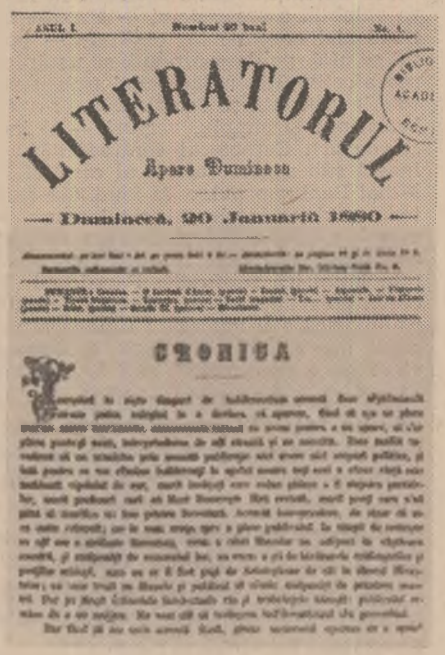
1. Întîiul precursor al simbolismului, unanim acceptat, este Charles Baudelaire (1821—1867), adînc influenţat, la rîndul său, de opera americanului E.A. Poe. Considerat după moarte vizionar, poeţii tineri intuiesc în poemul **Correspondances** un îndemn la utilizarea simbolului cu ajutorul căruia ar fi posibil să se stabilească un sistem de „corespondenţe" între lumea universului fizic, lumea materială şi fenomenele lumii morale, spirituale. Creaţia cosmică şi creaţia poetică sînt paralele: poetul aspiră la rolul Demiurgului.

2. Stephane Mallarme (1842—1898) dezvoltă independent ideea misiunii poetului, consecinţa directă a propriei sale experienţe; el însuşi găsise un refugiu în speculaţiile abstracte, pure. Poetul este dator să năzuiască spre absolut. Alunecarea spre inexprimabil, spre neant — „După ce am găsit neantul, am găsit Frumosul!" — constituie expresia dorinţei de a atinge şi formula „corespondenţele" ultime, tainele ce leagă formele aparente ale fenomenalităţii de actele spiritului. Gîndirea teoretică a lui Mallarmé a fost subsidiar însoţită de o teorie a limbajului poetic: „A numi un obiect înseamnă a răpi trei sferturi din farmecul poemului, care este astfel construit încît să se dezvăluie puţin cîte puţin; a-l sugera, iată visul" [1]). A scrie poezie înseamnă a reînnoi atît de complet „actul originar de creaţie a limbii, încît exprimarea să fie mereu o exprimare a inexprimatului" [2]).

3. Opera lui Arthur Rimbaud (1854—1891), care a trecut prin poezia franceză asemenea unui bolid destructiv şi purificator totodată, reprezintă o identică tentativă de a atinge inexprimabilul, întruchipat în ceea ce poetul numeşte Verbul, Cuvîntul, Logosul. În volumul **Une saison en enfer** 1873, a încercat să creeze un limbaj apt să exprime totul. Alchimia verbului determină „halucinaţia cuvintelor"; invenţiile verbale ar poseda puterea necunoscută de a metamorfoza lumea: „Memoria şi simţirile nu vor mai fi decît hrana impulsului tău creator", se adresa Rimbaud poetului necunoscut. Intenţia de a schimba lumea prin cuvînt se dovedeşte iluzorie: existenţa obiectivă persistă în realitatea ei şi **Une saison en enfer** se încheia cu un emoţionant „adieu" adresat lumii şi literaturii. Efortul de a-şi modifica viaţa — timp de zece ani trăieşte aventuri incredibile în Java, în peninsula arabă şi Africa — eşuează identic: aventura exotică îi va aduce sfîrşitul pretimpuriu. Deşi părăsise poezia, sau poate de aceea, în jurul anului 1885, gloria sa era enormă: noile generaţii îl idolatrizau.

4. Paul Verlaine (1844—1896), care debutase în umbra parnasienilor cu **Poèmes Saturniens**, 1866, îşi restructurează cu **L'Art poétique** concepţia despre poezie. Elaborată între anii 1871—1874 şi inclusă în volumul **Jadis et naguère**, 1884, **L'Art poétique** a echivalat cu o revelaţie. Verlaine expunea tehnica utilizată în versurile ulterioare debutului şi, indirect, polemiza cu idealul liric parnasian. Asemenea muzicii, observă poetul, lirica năzuieşte nu spre exactitatea expozitivă, ci către imprecizia sugestiei. Pentru a o realiza, Verlaine recurge la versul impar de 9, 11 şi 13 silabe, deoarece noul ritm, mai melodic, mai fluent, scos de sub regulile retoricii, trebuie să transcrie inflexiunile vocii, să fie confidentul sufletului în desfăşurarea sa.

5. Alt ferment constitutiv al simbolismului îl formează ceea ce istoricii literari



ANUL I. Preţul 20 bani. No. 1.

LITERATORUL

Apare Duminecă

Duminecă, 20 Januariŭ 1890

CRONICA

Primul număr din 1890

francezi numesc „spiritul decadent", întruchipat, în jurul anilor 1880, de Tristan Corbière, Maurice Rollinat (iubit de Bacovia), Charles Cross, Jules Laforgue, Rodenbach ş.a. Fascinaţi de atracţia lui Baudelaire spre artificial, seducţie reală dar nesemnificativă, existentă în **Les Fleurs du mal (Tablouri pariziene, Cadavrul** etc.), „decadenţii" au urmărit înlăturarea poeticii parnasiene prin discreditare. Au dezarticulat versul, au introdus jocul de cuvinte, expresiile familiare, refrenul popular, visul provocat artificial, cu scopul de a demonstra că literatura poate fi considerată o „experienţă". În fapt, atitudinea lor echivala cu o revoltă împotriva platitudinii. Spiritul epocii îl surprinde J. K. Huysmans în romanul **A rebours**, 1884. Personajul principal, Des Esseintes, simboliza „decadentul" pentru care literatura, muzica, pictura, filosofia formau tot atîtea „experienţe" intelectuale şi spirituale.

6. Muzica lui Wagner (1813—1883) şi filosofia lui Henri Bergson (1859—1941) au contribuit decisiv la conturarea noului curent literar.

Stimulat de prietenia cu Fr. Nietzsche, Wagner şi-a expus concepţia despre artă în studiul **Opera şi drama**, 1852. Oferindu-ne revelaţia unei lumi tulburătoare prin adîncurile dezvăluite, muzica are caractere comune cu mişcarea sufletului şi sub acest aspect se înrudeşte cu poezia. Fuziunea ideală s-ar realiza în dramă. Influenţă adevărată a avut însă muzica wagneriană. Prezentarea la teatrul model din Bayreuth, în 1876, patru zile consecutiv, a dramelor: **Aurul Rinului, Walkyria, Siegfried** şi **Crepusculul zeilor** a reprezentat un triumf, anticipat de Baudelaire: muzica sa exprimă „cu vocea cea mai suavă sau cea mai stridentă, tot ce există mai ascuns în inima omului".

În plină ecloziune, simbolismul îşi găseşte suportul filosofic în tînărul Bergson. Studiile: **Datele imediate ale conştiinţei**, 1889, **Materie şi memorie**, 1897, fundamentează **intuiţia** presimţită de simboliştii de mai bine de un deceniu. Intuiţia, demonstrează Bergson, ar fi capabilă să pătrundă tainele vieţii, deoarece are drept scop cercetarea interioară a organicului, a mişcării, a spiritului; cunoaşterea coincide cu obiectul. A gîndi intuitiv înseamnă a gîndi în durată. Filosofia bergsoniană era astfel în consonanţă naturală cu principiile simbolismului.

7. Între anii 1884—1886, numeroase reviste: La Revue indépendante", La Revue wagnérienne", „Le Scapin", „Le Decadent", „La Vogue", „La Wallonie" (printre colaboratorii căreia se afla şi Al. Macedonski), „La Pléiade" ş.a. înregistrează clocotul ideatic al epocii. Poeme, articole de teorie şi critică literară, reflectă căutările neobosite, pregătesc opinia publică pentru receptarea noului curent şi ajută simbolismului să ia cunoştinţă de sine. În acelaşi timp, Cartierul Latin şi Montmartre cunosc o intensă efervescenţă intelectuală. O boemă numeroasă, născută şi trăită la oraş, dar înfrîntă în idealurile ei chiar de oraşul „tentacular", trecea printr-un alt „mal du siècle". Un sentiment de revoltă estetică fumega, grefat pe o nemulţumire generală, împotriva moralei, vieţii politice şi dogmelor societăţii contemporane. Majoritatea simboliştilor sînt antiburghezi îndîrjiţi: susţin mişcările greviste, aplaudă pe anarhişti.

8. **Întemeierea simbolismului.** Din 1885, simbolismul intră în faza decisivă a organizării sale. Momentul era prielnic. Victor Hugo, a cărui personalitate dominase cîmpul oficial al liricii franceze, intră la 22 mai 1885 în lumea umbrelor. Tineri entuziaşti iniţiază formarea unei „şcoli simboliste" şi propun lui Mallarmé şi Verlaine directoratul, dar cei doi refuză onoarea atribuită.

Acum se plămădesc manifestele ideologice fundamentale: în august 1886, apare **Traité du Verbe** de René Ghil, cu un **Avant-propos** de Mallarmé, iar la 18 septembrie, Jean Moréas publică **Le Manifeste du Symbolisme.** Textele semnate de Ghil, Mallarmé şi Moréas sînt considerate actele de nastere ale noului curent literar. Jules Laforgue lansează cuvîntul de ordine: „Aux armes, citoyens! Il n'y a plus de Raison" [3]), prin care chema colegii de generaţie la insurecţie poetică.

Simbolismul exista şi se revărsa ca o maree în literatura franceză. Sînt anii săi de glorie. Publicul larg începe să se intereseze de noua mişcare. Răspunzînd dorinţei de informare a opiniei publice, ziaristul Jules Huret chestionează în 1891 peste o sută de personalităţi ale lumii literare franceze în legătură cu noul curent şi tipăreşte interviurile în ziarul „L'Echo de Paris". În acest timp, renumele simbolismului trece dincolo de frontierele Franţei. O. Wilde şi W. B. Yeats îl introduc în Anglia; Ştefan George, Hugo von Hofmansthal şi Rainer Maria Rilke în Germania; Knut Hamsun în Norvegia; Ruben Dario în poezia hispano-americană; Ady Endre în Ungaria; C. Balmont, Valeri Briusov, A. Blok în Rusia ş.a.

9. **Semnificaţia simbolismului.** Simboliştii se definesc inamici necrutători ai naturalismului, reproşau romantismului patetismul artificial, retoric, şi parnasianismului tendinţa de a crea o poezie „obiectivă", „rece".

Reflectarea senzorială prin care se realizează integrarea succesivă şi simultană a realităţii la nivelul percepţiei este considerată imaginea Ideii, în sens platonician, şi efortul se îndreaptă spre codificarea senzaţiilor în simboluri ce năzuiau să surprindă unitatea ideală a universului. Puterea evocatoare a cuvintelor, valoarea muzicală şi expresivă a versurilor rămîn printre cele mai durabile obsesii simboliste. Se modifică optica asupra poeziei. Poemul reprezintă o experienţă existenţialistă, un „templu" dăltuit în spaţiul liric şi oferit cititorului. Visul simboliştilor l-a constituit revelaţia adevărului ultim. Adevărul este incifrat în poem, în operă: „Lumea întreagă există spre a o strînge într-o carte"!, afirma Mallarmé, de aceea, opera trebuie decodată. Poezia se îndrepta astfel inevitabil către incomprehensibil. Mallarmé însuşi s-a însingurat de lector. Multe din poemele sale nu pot fi parcurse fără ajutorul unui aparat corespunzător de glose şi note.

Pe de altă parte, înţelegem de ce simboliştii s-au expus în epocă sarcasmului indignat şi grobian al lui Max Nordau şi al altora. Urmărind să-şi îmbogăţească sistemul de „corespondenţe", simboliştii minori au încercat să profite, fără a avea erudiţia trebuitoare, de cercetările referitoare la istoria religiilor, de cele ale medievaliştilor şi de „achiziţiile" incontrolabile ale ocultismului. În loc să consolideze noile cuceriri artistice, s-au aventurat pe drumuri fără întoarcere. Printre „fideli" putem cita pe Francis Viele-Griffin, Stuart Merill (al cărui **Credo** a fost tradus de Ion Pillat), Gustave Kahn, L. Cardonnel, Edouard Dujardin, Laurent Tailhade, Pierre Quillard, Ephraïm Mikaël, Grégoire le Roy, Albert Mockel, venerat de Al. Macedonski ş.a.

Pe de altă parte, aşa cum s-a întîmplat totdeauna, talentele viguroase, originale au scăpat rigorilor şi închistărilor „şcolii" postulate de ei înşişi. Jean Moréas a evoluat spre un nou clasicism, fundînd „Şcoala romană"; Henri de Regnier, moralist intransigent şi sceptic, devine un observator lucid şi ironic al realităţii; Émile Verhaeren se îndreaptă spre o tematică socială, protestatară; André Gide, Albert Samain (cunoscut de D. Anghel), Remy de Gourmont străbat întreaga mişcare simbolistă şi se îndepărtează de ea; Maurice Maeterlinck (elogiat de Ştefan Petică) şi Paul Claudel s-au format în simbolism dar l-au părăsit pentru a-şi implini armonios personalitatea.

SIMBOLISMUL ROMÂNESC

ORIGINALITATEA simbolismului românesc în raport cu simbolismul francez este parţială şi relativă, însă simbolismul autohton nu a fost o simplă variantă a celui francez, ci a avut cauze distincte determinate de realităţi naţionale specifice.

1. **Expresie a unei alte sensibilităţi.** În simbolismul românesc s-au dizolvat aspiraţiile şi psihologia mediului citadin, îndeosebi a celui mic-burghez, adesea proletarizat. „Proletarul cult" reprezintă o caracteristică a societăţii româneşti între anii 1880—1914. Incongruenţa dintre structura sa sufletească şi cadrul ambiant determină o permanentă stare emoţională depresivă: „Un mediu social aspru înăbuşe aspiraţiunile şi sentimentalismul unui suflet superior şi nobil" [4]), se destăinuia Tr. Demetrescu; „Am scris aceste poeme, adăuga Ştefan Petică, într-o vreme de zbuciumare tăcută şi de deznădejde tragică. Era vremea cînd se sfărîmau idealurile cu pasiunea furioasă cu care trebuie să se fi dărîmat odinioară idolii de pe altarele lor de marmură albă. Conştiinţa obştească pălea: omul privea neputincios şi trist" [5]). Identice sentimente au trăit D. Anghel şi G. Bacovia.

Deprimarea morală, ce se va dizolva în noţiunea generală de inadaptare, alcătuia starea de spirit obişnuită a noilor generaţii de intelectuali. În această atmosferă noul curent literar, ce propunea alte valori în locul celor consacrate, era firesc receptat frenetic: în simbolism „găsiseră un bogat material poetic, constituit în formule noi, în imagini surprinzătoare, cu repetiţii obsedante, cu efecte onomatopeice şi mai ales cu ecourile proaspete şi puternice ale unei muzici străine, care trebuia să devină mai tîrziu chiar muzica mea" [6]).

2. **În spaţiul literelor române, simbolismul s-a afirmat ca o direcţie poetică innoitoare.** Ideea opoziţiei faţă de alte curente literare i-a fost, iniţial, străină. Simbolismul românesc nu a respins, de pildă, parnasianismul, ci l-a încorporat. Această notă distinctivă defineşte literatura promovată de „Literatorul". Abia în primele două decenii ale noului veac, simbolismul va pune în discuţie romantismul desuet semănătorist, încercîndu-i rezistenţa estetică şi demonstrîndu-i limitele. Meritul hotărîtor al simbolismului românesc îl constituie dislocarea şi dizolvarea epigonismului eminescian de la sfîrşitul veacului trecut şi începutul secolului nostru. Personalitatea lui Eminescu „încremenise formele în tipare cu neputinţă de sfărîmat, adunase toate florile şi imaginile, ca şi cînd n-ar mai fi voit să lase nici una după dînsul" [7]). Fenomenul

---

[1]) Stéphane Mallarmé, **Oeuvres complètes**, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1951, p. 869.

[2]) Hugo Friedrich, **Structura liricii moderne**, Editura pentru literatură universală, trad. de D. Fuhrmann, Bucureşti, 1969, p. 121.

[3]) Guy Michaud, **Message poétique du symbolisme**, Librairie Nizet, Paris, 1969, p. 313.

[4]) Tr. Demetrescu, **Intim**, Bucureşti, 1892, p. 70.

[5]) Ştefan Petică, **Opere**, Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1938, p. 29.

[6]) Ion Minulescu, **Nu sînt ce par a fi**, Revista Fundaţiilor Regale, VIII, nr. 10, oct. 1941, p. 64.

[7]) D. Anghel, **Poezie şi proză**, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1957, p. 314.

Arthur Rimbaud

Jean Moréas
(desen de A. de La Gandara)

Ovid Densusianu

Alexandru Macedonski

Ion Minulescu

a fost real și atestat de numeroase mărturii : Ov. Densusianu, N. Davidescu, I. Raicu Rion ș.a.

3. Simbolismul **a continuat și dezvoltat tradițiile literaturii naționale**, reinterpretîndu-le din perspectiva unei conștiințe estetice moderne. Simboliștii înșiși erau conștienți de solidaritatea cu efortul înaintașilor : „Pe-acelaș drum, / Pe unde ieri, trecură poate / Străbunii noștri / Și părinții, / Pe unde, unii după alții, drumeții trec de mii de ani, / Noi / Cărora ni-i dat să ducem enigma vieții mai departe / Și doliul vremurilor apuse / Și-al idealurilor scrum, / Pe-acelaș drum, / Vom trece miine..." (I. Minulescu, **Romanța noastră**) În ce au avut mai profund, simboliștii au reluat acțiunea lui Eminescu de rafinare a sensibilității și de împrospătare a limbajului poetic, conjugînd-o cu aceea întreprinsă independent de Al. Macedonski. În acest sens, simbolismul a adus o contribuție determinantă la europenizarea literaturii române în spirit latin.

4. Vizibilă este în simbolismul românesc **revolta împotriva academismului**, a „curentelor oficiale", cum se exprima Al. Macedonski. Alături de directorul „Literatorului", Ștefan Petică, D. Anghel și alții ironizau intoleranțele și prejudecățile literaturii dominante, imputîndu-i imposibilitatea exprimării noului univers liric, a noii sensibilități. Simboliștii grupați în jurul revistei „Vieața nouă" subliniau convingător, cu același scop, limitele semănătorismului. Revolta antiacademică urmărea compromiterea formelor poetice conservatoare și pregătirea cititorului pentru receptarea mijloacelor artistice moderne : „La vremi nouă, gînduri și fapte nouă", scria Ov. Densusianu. Nu întîmplător, în **Romanța noului venit**, Ion Minulescu se prezenta, în 1908, un neînțeles virtual, un mesager al „artei viitorului", îndoindu-se încă de gustul contemporanilor.

5. **Etapele simbolismului românesc.** Întiia generație poetică simbolistă se conturează în jurul revistei „Literatorul" și a cenaclului condus de Al. Macedonski. Perioada se situează, aproximativ, între anii 1880—1904, cu o recrudescență în jurul anului 1900.

Această etapă se caracterizează prin lipsa unei conștiințe estetice omogene. Poeții tineri au fost atrași de ambianța novatoare iradiată de personalitatea lui Al. Macedonski. Opera sa oferea un exemplu incitant. La Al. Macedonski apar întîii germeni ai simbolismului, printre cele teme autentic simboliste. Identificînd viitorul poeziei cu cel al simbolismului, Al. Macedonski a inițiat o școală literară autentică, încurajînd tendințele novatoare, chiar dacă nu erau totdeauna simboliste, chiar dacă simbolismul multora era mimetic. Cu intenții, mijloace și realizări diferite, discipolii, admiratorii sau simplii simpatizanți au determinat o orientare comună a poeziei, conturînd incipient, direcția spre care această va evolua. „Literatorul" a creat astfel o atmosferă favorabilă poeziei noi, fără de care simbolismul romanesc ar fi fost inevitabil întîrziat.

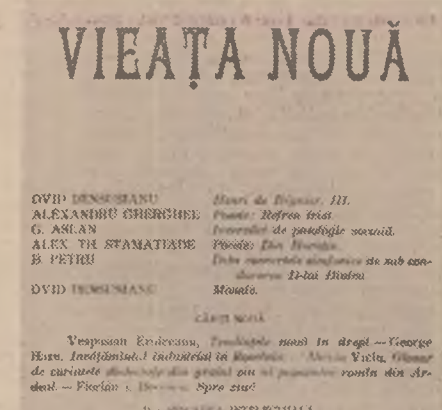
A doua etapă a simbolismului românesc, inițiată de profesorul Ov. Densusianu (1873—1938), corespunde formal cu apariția revistei „Vieața nouă" (1905—1925) și cunoaște momente mai accentuate în perioada antebelică. Ov. Densusianu a organizat a doua temeinică școală literară, pornind de la convingerea că simbolismul, și prin el cultura franceză în genere, formează „prototipul de imitat al latinității" (G. Călinescu). Spre deosebire de perioada anterioară, simbolismul promovat de Ov. Densusianu se manifestă ca o reacție de protest, mai mult sau mai puțin motivată estetic, împotriva semănătorismului și a poporanismului. Critica semănătorismului a fost o ripostă inevitabilă și fecundă în consecințe, făcută în numele unui sincretism indispensabil, al devenirii istorice a poeziei. Revista a pledat cu fervoare pentru o nouă tematică, invitînd scriitorii spre o zonă inedită de inspirație : spațiul citadin.

ESTETICA SIMBOLISMULUI

1. **Adîncirea lirismului.** Simboliștii se întorc spre ființa umană și realitatea înconjurătoare dintr-o perspectivă mai apropiată de esența poeziei. Ei coboară spre adîncurile enigmatice ale sufletului omenesc, spre subconștient și împing meditația pînă la hotarul incert dintre vis și real, eliberînd lirica de tirania preciziunii. În acest mod, poezia simbolistă a evoluat programatic de la concret spre abstract și una din tendințele esențiale ale liricii contemporane aici se află. Depărtîndu-se de ceea ce numim în mod convențional „realitate", simbolismul realizează, pentru întiia oară, **sistematic**, trecerea de la asemănări concrete și exterioare cu modelul din „viață" la similitudini interioare, cu un anumit grad de abstractizare, capabile să declanșeze o interpretare plurivocă. Opera este infinită în semnificațiile sale.

2. **Gîndirea analogică.** Mod specific de cunoaștere, lirica are în poetica simbolistă dublă funcționalitate : afectivă și cognitivă. Gîndirii logice, simbolismul îi alătură gîndirea analogică. Între poetul simbolist și realitatea înconjurătoare se realizează o corelație esențială, o corespondență organică. „A simți această legătură misterioasă între noi și restul lumii, a proiecta în afară agitația continuă a eului nostru este una din trăsăturile caracteristice ale sensibilității moderne"[8]. Punctul de plecare al gîndirii analogice se află în poemele **Correspondances** de Ch. Baudelaire și **Voyelles** de Rimbaud. Însă analogia nu este specifică numai simbolismului, „Corespondențele" au caracterizat poezia mare de totdeauna. Între stările sufletești ale lui Eminescu, de pildă, și înfățișarea naturii există o asemănare necesară, interioară. Ce aduc nou simboliștii nu este numai dezvoltarea programatică a analogici, ci transpunerea ei în program estetic : scena analogiilor, a „corespondențelor", devine exclusiv conștiința.

Analogia se înfățișează mai întîi sub aspectul sinesteziei și audiției colorate. Corespondența dintre felurítele registre de senzații a fost transformată de Ch. Baudelaire — după ce tot el îi observase sporadica existență în secolul anterior — în principiu poetic : „Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténebreuse et profonde unité / Vaste comme la nuit et comme la clarté / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent". Cu alte cuvinte, spațiul stimulează și unifică echivalențele emoționale. În consecință, simboliștii cultivă sinestezia, audiția colorată, caracterizate prin dubla percepție : vizuală și auditivă.



VIEAȚA NOUĂ

OVID DENSUSIANU
ALEXANDRU GHERGHEL — Poezie: Refren trist
G. ASLAN
ALEX. TH. STAMATIADE
B. PETRU
OVID DENSUSIANU

ANUL II — N-rul 21 — 1 DECEMVRE 1906

Numărul 21 (1 decembrie 1906)

În poemul **Voyelles** — în care G. Călinescu a demonstrat existența unei „cosmograme heliosonice"[9] — A. Rimbaud inventează, după propria-i mărturisire, culoarea vocalelor : „A noir, E blanc, U vert, O bleu". Puțin după aceea, René Ghil, în **Traité du Verbe**, elaborează teoria instrumentației verbale sau instrumentalismul și clasifică vocalele și consoanele după valorile vizuale trezite de evocările lor, stabilind în același timp corespondențe cu sunetele instrumentelor muzicale. G. Bacovia nu gîndea altfel : „Pictorul întrebuințează în meșteșugul său culorile : alb, roșu, violet. Le vezi cu ochii. Eu am încercat să le redau [...] prin cuvinte. Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare".[10]).

Transferul metaforic al sinesteziei reprezintă una din cuceririle de seamă ale liricii moderne, continuu experimentată. Cînd Ion Minulescu întreabă : „De ce-ți sint ochii verzi / culoarea wagnerianelor motive ?", sau evocă : „Ne-am întîlnit în țara-n care-alt'dată / Manon Lescaut iubi pe Des Grieux / Într-un amurg de toamnă, orchestrată. / În violet, / În alb, / În roz, / Și-n bleu" cromatismul reia mai intens valoarea expresivă a acusticii cuvîntului. Fascinația sinesteziei a fost intensificată în epocă și de studiul experimental al audiției colorate efectuat de medici, printre care și românul G. Marinescu, cercetări prelungite în alte țări pînă în zilele noastre. Dar, evident, excesele n-au lipsit. Sinestezia a degenerat pînă la transcrierea policromă a textului, așa cum procedează Al. Macedonski cu manuscrisul romanului **Thalassa.**

Alt tip de „corespondențe", mai profund, mai adinc, este acela reliefat de analogia universală, cosmică, de convergența întregului către unitatea sa primordială. Universul este un tot și poetul simbolist are datoria să descifreze legăturile tainice existente între lumea materială și cea spirituală. Ideea a exprimat-o tot Baudelaire în citatul sonet **Correspondances :** „La Nature est un temple où de vivants pilliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles ; / L'Homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers". Gîndirea lui Ov. Densusianu era similară : „Analiza adîncă, adesea chinuitoare, a stărilor sufletești, intuiția unei vieți misterioase care plutește în jurul nostru, descoperirea de legături tainice, de corespondențe nebănuite între lucrurile cele mai depărtate..." Altfel spus, poezia devine o imagine a absolutului, iar poetul, după afirmația lui Rimbaud, un „voyant", un vizionar, care, aflat în centrul universului, îi pîndește manifestările și dincolo de varietatea aparențelor fenomenale intuiește corespondențe revelatoare. Analogiile cosmice alcătuiesc materia fundamentală a liricii substanțiale.

3. **Simbolul.** Simbolul este un semn concret care, prin reprezentările dezvăluite sau asemănările sugerate, desemnează în mod convențional altceva decît ceea ce este. Simbolul a fost utilizat încă din antichitate, dar în estetica simbolistă el nu mai reprezintă o imagine substituită unei idei abstracte, ci concentrează datele informaționale iradiate de analogiile profunde ale universului. Poetul, observase Baudelaire, este ființa ce se simte privită de lucruri. Asemenea lui Narcis, va explica mai tîrziu André Gide în **Traité du Narcisse**, poetul se descoperă pe sine în lucruri, în fenomene. Poezia este investită astfel cu proprietatea de a comunica inefabilul.

Din punct de vedere tehnic, simboliștii apasă cu precădere pe sensul substitutiv al simbolului, pe corespondența sa psihologică. Lianții logici sînt diminuați, deoarece nu precizia desenului este urmărită, ci atmosfera de clar-obscur, eteratul, vagul. Solidaritatea semnului artistic cu emotivitatea sa internă revine sugestiei, care dilată valoarea spațială a poemului. Identic raționament întîlnim la Ștefan Petică : „Ceea ce caracterizează tehnica poetică a simbolismului e izolarea senzațiilor, darea lor printr-un echivalent în imagine. Pe cînd la clasici, modul cum e dată senzația e adecvat cu senzația, pe cînd la romantici senzația este hiperbolizată, la simboliști ea e dată printr-un echivalent"[11]). Și aici, lirica simbolistă demonstrează că există simboluri adînci, ilimitate, alături de simboluri superficiale, hazardate.

4. **Sugestia.** Simbolul și tehnica lui se sprijină pe explorarea proprietăților sugestiei. Accentul pus de simboliști pe sugestie constituie consecința considerării poeziei drept mod de cunoaștere. Dar nu în sensul procesului discursiv, analitic, ci al modalității supraraționale, în care „inima" și „intuiția" surprind unitatea esențială a spiritului și a lumii. Poetul proiectează sensibilitatea sa asupra cosmosului și se străduiește, prin intermediul operei, să recristalizeze realitatea, căreia i-a fost martor, în complexitatea sa subiectivă. Nefiind cu putință să refacă aceeași stare vizionară îi **sugerează** echivalenta.

Sugestia implica cu necesitate o altă teorie a limbajului poetic, prefigurată de Mallarmé. În locul verbului care **narează** trebuie utilizat cuvîntul care **impresionează**, limbajul sugestiv ce stabilește între semnificat și semnificant relații plurivoce. Trăirile sufletești sînt exprimate nu prin numirea lor, ci prin sunet, ton, culoare. Raționamente identice întîlnim la Verlaine în **L'Art poétique, la Theodore de Wyzewa, care cerea poeziei să sugereze** emoția ideilor ș.a. Simboliștii români, de la Al. Macedonski, receptiv îndeosebi la teoria instrumentalistă, la Ov. Densusianu, expun într-o variată gamă concepții similare, din care reținem frazele lui D. Anghel : „A exprima inexprimabilul, a da o formă lucrurilor informe [...] printr-o fericită **corespondență** de imagini și **sunete**, și din toate acestea să faci să nască frumosul, pe care să-l dăruiești contemporanilor tăi, ce poate fi mai sublim ?"[12].

5. **Muzicalitatea.** Simboliștii au observat strînsa afinitate dintre limbajul sugestiv și muzică. Odată cu intensificarea valorii expresive, cuvîntul trebuie să-și găsească integral valorile muzicale primordiale. Poezia este „muzică prin excelență" (Mallarmé), „cuvînt și muzică" totodată (Stuart Merill), „De la musique avant toute chose [...] De la musique encore et toujours !" (Verlaine). Muzicalitatea subordonează fraza poetică creării reveriei. Polisenzorială, reveria declanșează starea de veghe a spiritului, dezvăluie, intuitiv, semnificația simbolisticii utilizate și determină conștiința să se întoarcă dintr-o altă perspectivă asupra realității subiective și obiective. Poezia se transformă astfel în melodie suavă pe de o parte și în formă superioară de cunoaștere pe de alta. Simboliștii români au preluat întreaga teorie a muzicalității : Al. Macedonski, Ștefan Petică, Ov. Densusianu teoretizează : Tr. Demetrescu, Ion Minulescu, G. Bacovia experimentează.

Muzica reprezintă marea descoperire a poeziei simboliste și a rămas una din caracteristicile perene ale liricii moderne. Dar și aici, ca pretutindeni, descoperim o muzicalitate gravă, interioară și o sonoritate exterioară, excesivă.

6. **Versul liber.** După accentuarea muzicalității, versul a intrat în conflict cu legile ritmului clasic. Contradicția a observat-o, inițial, Verlaine. Poeziei statuare și rigide a înaintașilor și, parțial a lui însuși din **Poèmes Saturniens**, Verlaine îi opunea în **L'Art poétique** virtuțile muzicale ale cuvîntului. Poemele incluse în **Jadis et naguère** ofereau un incitator exemplu de demolare a prozodiei tradiționale : rime feminine repetate, rime interioare, asonanțe, aliterații, dezarticularea și recompunerea alexandrinului prin cezura mobilă ș.a. Ulterior, în prefața la volumul **Palais nomades**, 1887, Gustave Kahn va demonstra programatic necesitatea adaptării ritmului la subtilitatea mesajului : versul se subordonează integral reflectării fluxului conștiinței, a corelațiilor existente în memoria noastră afectivă. Inspirației ilimitate a poetului îi corespunde libertatea efectivă a folosirii oricăror mijloace de expresie. Ideea a fost reluată de simboliștii români, teoretizată de Ov. Densușianu și aplicată în practică mai cu seamă de Ion Minulescu.

Ion Bălu

---

8). Ov. Densusianu, **Conferințele „Vieții nouă"**, București, 1910, p. 23.

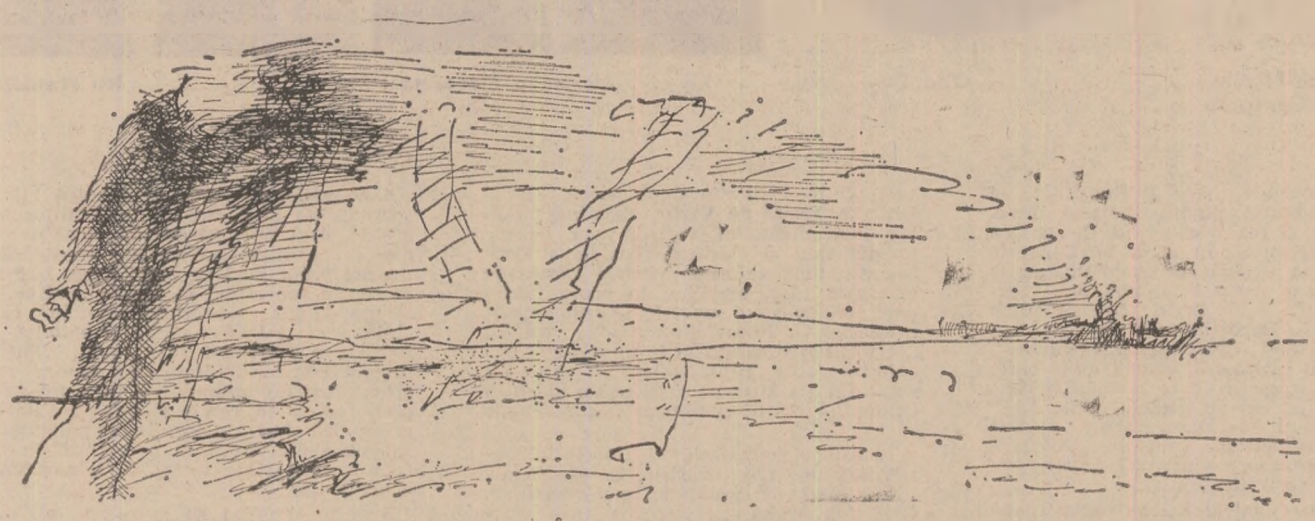
9) G. Călinescu, **Scriitori străini**, Editura pentru literatură universală, București, 1967, p. 784.

10) I. Valerian, **Chipuri din viața literară**, Editura Minerva, București, 1970, p. 142.

11) Ștefan Petică, **op. cit.**, p. 376.

12) D. Anghel, **op. cit.**, p. 315—316.

Eugen Teodoru



Domnul Silion

„DOMNUL Silion cel cu melon", cum îl poreclise trena de puști ce se țineau de el pretutindeni, era un bărbat scund, firav, cu o față ridată și enigmatic zîmbitoare. Domnul cu melon se mișca iute prin lume, ca un guștер prin bălării. Întreaga înfățișare și vestimentație îl așeza între epoca de ieri și cea de azi, iar concetățenii îl tratau cu îngăduință, sfătuindu-i pe cei din preajma lui să-i implinească toate hatirurile, că nu multe orașe, cu trecut tulbure și frămîntat ca al lor, au avut norocul unei atari apariții. Pînă la acea oră nu se știa prea bine dacă a ieșit din pămînt sau a pogorît din ceruri.

Să adăugăm la toate acestea faptul că nimeni, absolut nimeni, chiromanți, prezicători sau medici, deși omul s-a oferit tuturor expertizelor fără să cîrcnească, n-au izbutit cu nici un chip să-i stabilească vîrsta. El susținea sus și tare că nu-și amintește de cînd se află pe pămînt, dar că a apucat fel de fel de vremuri, care mai pașnice, care mai agitate. Dacă semenii au văzut că n-o scot la capăt, l-au lăsat în plata domnului un timp, pînă ce el le ieși din nou în cale, cu figura lui bizară și blajină în același timp, coborîtă ca dintr-un tablou vetust, cu zîmbetul neșters de pe buze și cu ochii aceia pătrunzători, a căror expresie te deruta, neștiind dacă te cîntărește cu adevărat sau trece cu privirea dincolo de tine. Mai ales că, susținea el, vede, comparativ cu ceea ce i se înfățișează ochilor, bătrînul oraș, rămas intact. Îl recompune din crîmpeiele ce s-au menținut aievea, pe străzi, cu ale căror nume moderne el nu se putea obișnui. El întreba fără încetare trecătorii, de ulițe și căi necunoscute, dintr-o perimată geografie a orașului danubian, din vremuri imemoriale. Nimeni nu era în măsură pe baza propriilor cunoștințe să-l îndrume încotro s-o apuce, și lumea ridica din umeri mai ales că voia să ajungă la niște localuri de mult dispărute: restaurantul „Sure", „Vreto", „Matei Căciulă" sau „Antoniade", ca să soarbă, pretindea el, nectarul de Malaga, licoarea Kianty, pinotul de Cotnari. După nopțile de petreceri domoale, domnul Silion avea acces la farmacia „Tinc" unde își lua „drogul" care să-i refacă părți ale corpului expuse uzurii, iar la Spițăria Pop și Lupașcu solicita cele mai eficiente calmante. Îl mîna neastîmpărul să-și revadă chipul de altădată imortalizat de fotograful Jan Maksay, furnizorul curții regale, acolo unde se afla pozat în costum de vară soie-ecrue și canotieră pe creștet, pe iahtul regal (făcea parte din anturajul suveranului) la inaugurarea canalului Sulina în anul de grație, cînd Comisiunea Europeană a Dunării își încheiase lucrările, în acea zonă a marelui fluviu, conform angajamentului asumat față de statele riverane de a da în exploatare instalațiile de luminat electric ale cheiurilor, primele estacade de beton din România acelor ani îndepărtați, danele, de a lansa la apă dragoarele și în sfîrșit de a-și începe viața „ciclopii", adică farul de larg la capătul digului estic și cel din port, dăruit de legația franceză. Oglinzile ovoidale fuseseră concepute și executate de specialiștii din Marsilia, iar lampa proiectoare, ca și motorul de alimentare cu forță fuseseră lucrate la Paris, de o companie ce nu a permis niciodată să se încredințeze secretul vreunui amploiat sau inginer de la Dunăre. Fotograful închisese de mult ochii, tablourile lui se risipiseră, luate de vîntul morții și de mîini străine. Silion se izbea continuu de o rezistență nevăzută. Chipul lui palid și străveziu rămînea permanent dezamăgit, pierindu-i și ultima picătură de sînge cînd afla că nici unul din vechii lui prieteni, martori ai existenței sale, nu mai răspundea la apel. Cînd se simțea străin și mai singur se retrăgea într-o cîrciumă renovată unde mobilierul nou înlocuise de mult pe cel vechi, în spațiul dintre pereții proaspăt spoiți, care nu mai aminteau în nici un chip de localul de altădată. Își lua melonul de pe cap, își făcea vînt, răcorindu-și fruntea înaltă, umbrită de un vălmășag de gînduri.

Municipalitatea, prin reprezentanții ei, constituiți într-o comisie specială, urmărea îndeaproape activitatea personajului pe care timpul îl scosese din adîncurile lui. Ori de cîte ori cădea în melancolie domnul Silion, municipalitatea îi sărea în ajutor, încercînd să-i inoculeze mai multă încredere, dar mai cu seamă înțelegere față de o realitate care l-a depășit. Din nou un înalt funcționar al urbei îl chema pe Silion în incinta instituției unde îi punea întrebări meșteșugite și voalate asupra biografiei lui. Răspunsurile întîrziau, veneau după pauze lungi și nu erau demne de a fi luate în serios. Miezul problemei era totdeauna evitat și nu se ajungea niciodată la el. Silion ocolea abil acest punct nevralgic, reușind să scoată din sărite pe slujbașii municipalității cărora le arăta permanentă considerație, dar nu le putea satisface justificata lor curiozitate. După ce Silion, omul cu melon, venit de nicăieri și prezent, la un moment dat, pretutindeni, părăsea acel salon de recepție de la forul administrativ, pleca în oraș umblînd fără țintă ore în șir. Salonul acela de recepție fusese montat dinadins, pentru ca el să se simtă într-un mediu ambiant propice destăinuirilor. Acolo se aflau fotolii largi căptușite cu piele de Cordoba, console de marmură roșie, dulapuri venețiene, amintind o modă desuetă în decorarea interioarelor; nu mai rămînea decît să vezi intrînd pe ușile înalte cu clanțe de bronz înflorate lachei cu prestanță, care să invite musafirul alături, unde urma să aibă loc un concert de clavecin și harpă. Ei bine, nimic din toate acestea nu se întîmpla, Silion părăsea cu aceeași dezinvoltură primăria, fericit că a fost oaspetele municipalității și că i s-a oferit în acel salon cu lumina filtrată prin perdele grele, în cești de porțelan de Saxa, ceai de culoare verde, importat din Ceylon. Politețea reprezentanților municipalității se manifesta ireproșabil și atingea coardele foarte delicate ale sensibilității domnului Silion. Cu toate acestea, nu se putea stăpîni să întrebe mai departe, cu aceeași senină nesăbuință, de laboratorul domnului Rapille, de strada Holban, unde își avea sediul reprezentanții Germaniei Wilhelmiene și unde un prieten al său, secretarul consulului, îl aștepta odinioară de două ori pe săptămînă.

Unde este prietenul Friederich Meyer, secretar de consulat? Întrebase în cîteva rînduri un locatar al zilelor noastre, din fosta clădire care nu se dărîmase, ci a rămas intactă fiind scoasă doar firma de bronz placată cu argint cu vulturul bicefal drept simbol, și drapelul nelipsit de deasupra porții. A treia oară, cînd Silion a întrebat despre acel prieten al său, locatarii l-au huiduit și l-au pus pe goană, considerîndu-l ieșit din minți. Exasperați, i-au făcut o reclamație tocmai la acele instituții care se purtau circumspect cu domnia sa. Și, apropo de confuziile și nedumeririle ce le stîrnea de fiecare dată orice apariție a lui Silion în public. Comisia, neputînd să scoată nimic de la el, a trecut la investigații pe cont propriu. Adică, ce fel de treabă este asta? Un ins necunoscut cu un comportament quasibizar, ce-i drept inofensiv, nu este totuși identificat și nu posedă asupra sa acte lămuritoare, ci trebuie crezut pe cuvînt! În fața atîtor dileme e nevoie să intervină comisia cu rațiune și răceală, spre a nu fi stîrbită logica lucrurilor, să nu lase a pluti în jurul lui Silion ipoteze fantastice.

Anacronicul domn Silion, cel ce în fiecare zi preocupă tot mai aprins opinia publică, răstoarnă toate prezumțiile, spunea un membru al comisiei. Să luăm îndată măsuri eficiente spre a face loc adevărului. Căutați-l în cartoteci, stabiliți înfățișarea cu ajutorul fotografiilor. Silion fiind un om docil, luați-i amprentele, executați comparațiile necesare, emiteți un buletin pentru uzul unităților administrative și sociale, controlați condicile civile existente, pînă la nivelul cătunelor și al suburbiilor la cele trei partide: nașteri, căsătorii, decese. Trimiteți semnalmentele la spitalele de alienați mintali și la alte unități sanitare, se poate presupune și faptul că niște doctori îl caută de mai multă vreme să-l readucă la tratament, după ce a fugit din țarcurile lor. Imposibil să nu-l aflăm. Eu unul, adăugă vorbitorul, nu cred nici în ruptul capului în gogorița asta. „Venit de nicăieri, adus de o pală de vînt, întruchipare himerică". Prostii!

Între timp, Silion a ocupat podul unei case părăsite a cărei proprietate nu o mai revendică nimeni de mult, și probabil s-a înconjurat de lucrurile aflate acolo, încropindu-și un confort minim. S-a băgat de seamă că domnul Silion nu consumă decît rareori lichide, cele pe care le servește în salonul oficial i se par suficiente, nu se hrănește cu nimic și nu simte nevoia decît de un minim de odihnă. El poate fi văzut uneori la capandura podului, privind stelele în nopțile senise sau urmărind revărsările de ape, cînd plouă torențial. Pesemne că îl atrag contrastele, anomaliile naturii.

PE CÎND i se căutau urmele în arhive, un eveniment cu totul ieșit din comun tulbură liniștea vîrfurilor municipalității, zvîrlindu-le într-o altă încurcătură. Știrea se abătu asupra lor ca un trăznet: pozele domnului Silion, executate în diferite ipostaze, din față și din profil, nu au reușit, filmele nu s-au developat; din baia de săruri și emulsii ele au ieșit la lumină voalate, fără a prinde nici un detaliu. Nu se deslușesc nici figura și nici cadrul asupra cărora obiectivele aparatelor s-au îndreptat cu precizie, fiind minuite de specialiști sadea. Cine să prevadă o asemenea lovitură? Membrii comisiei speciale, cărora li s-au prezentat mostrele anomaliei, bineînțeles multiplicate spre a se convinge oricine că nu este o greșeală și că nu-i vorba de un singur aparat, nu au izbutit să se mai descurce. Multiplicarea pozelor și difuzarea lor cădea în gol, lipsindu-i practic de un instrument de recunoaștere valoros, aproape esențial. Se convocară noi ședințe, se propuseră noi măsuri și telefoanele dintre foruri zbîrnîiau neîntrerupt, încercîndu-se un alt procedeu, ca să-l înlocuiască pe cel anterior. În sfîrșit, președintele, om de duh și cu inițiativă, sugeră să fie rugat Silion. După o trecere protocolară prin salonul baroc și după un ceai consistent cu frunze importate din Ceylon, să pozeze într-o cameră amenajată special, cu reflectoare puternice, cu aparate fixate pe trepiede. La auzul acestei rugăminți Silion zîmbi strengărește cu nedesmințitul său farmec și se lăsă în voia meșterului fotograf și ajutoarelor sale, toți îmbrăcați în halate albe și cu mănuși de chirurg pe mîini și se expuse obiectivelor de calibre felurite, fără a clipi în tot cursul ședinței, după care, cerînd voie, se retrase demn și în cea mai deplină liniște. Din pragul ușii își luă rămas bun de la gazde prin plecăciuni adînci.

După o oră de migăleală chimică, rezultatul trecerii peliculelor prin băile de zinc în camera obscură și reproducerea lor pe hîrtie foto de mare sensibilitate era același ca și la prima încercare, adică nul. Ori ar fi fotografiat un perete cenușiu fără nici un detaliu pe el, ori pe Silion și locul unde a stat, era același lucru.

— Culmea! — exclamă în fața pozelor voalate președintele, ridicat în picioare în spatele biroului de mahon, clipind nervos — innebunesc! și dispuse să se prezinte la el cîțiva pictori portretiști de la filiala locală a artiștilor plastici.

Mașina de serviciu a cules patru dintre cei mai buni, ridicîndu-i de la locuința lor și, după ce făcu turul orașului, își deschise larg portierele în fața peronului oficial al primăriei. Pictorii fură introduși în biroul secretarului, încă nedesmeticiți de acest furtunos apel și nelămuriți asupra motivelor care-i proiectaseră pe cele patru fotolii. Doi erau mai tineri și mai blonzi, doi, mai vîrstnici și mai bruneți; ca să nu-și desmintă gusturile extravagante erau îmbrăcați fistichiu, după ultimele curente ale modei bărbătești. Bineînțeles, nu lipsea plusul de fantezie specific fiecăruia, adăugat la originalitatea vestimentației proprii; plete, bărbi hîrsute, favoriți înfoiați. Exponenți tipici ai breslei.

Președintele le-a explicat, în sfîrșit, pe larg, despre ce este vorba, rugîndu-i, în numele comisiei pe care o reprezenta, ca a doua zi să vină pregătiți la studioul amenajat într-o sală luminoasă a liceului de artă, unde personajul, „domnul cu melon", despre care artiștii aveau destule cunoștințe, se va expune ca **model unic**.

OZI MAI apoi, pe o vreme frumoasă de-ți făcea impresia că fiece rază de soare se prefăcuse în borangic iar casele păreau învăluite în năframe, Silion, în aceeași ținută sobră, intră în clădirea austeră a Școlii de artă. Cînd pătrunse în incinta studioului urcînd treptele soclului unde urma să pozeze, întrebă cuviincios pe maeștrii penelului dacă rămîne cu melonul pe creștet sau îl așează pe genunchi, dacă trebuie

să adopte o figură gravă ori degajată. Indicațiile se încrucișară, venind din cele patru colțuri, unde-și fixaseră uneltele de lucru pictorii, cerîndu-i pe diverse glasuri același comportament : relaxat, o poziție comodă, melonul pe cap, întrucît așa îl vedea lumea tot timpul. Obrazul, bineînțeles, destins, ca de obicei.

— Prea bine domnilor, se învoi ciudatul model, rămînînd picior peste picior cu bărbia puțin ridicată.

Pictorii studiară subiectul un timp, făcură măsurători din priviri, mijiră ochii să-și imprime pe retină formele generale ale imaginii, dar cînd începură a executa schițele pe colile mari, albe, ca niște ecrane imaculate, observară că vîrfurile creioanelor nu trasau urme pe hîrtia lor. Încercară încă o dată. Repetară operațiunea mai multe ori la rînd, luară alte creioane, din truse diferite, le încercară pe toate în chip și fel. La un moment dat, porniră ca din arc deplasîndu-se fiecare la planșeta celuilalt, schimbîndu-și locurile ca la horă, după care reveniră nedumeriți pe vechile locuri.

În timpul acesta nu se rosti o vorbă.

Silion nu se sinchisi, își păstră poziția lui de model unic neclintit și de bună seamă că nu bănui ce se petrecuse pe foile de hîrtie ale artiștilor plastici.

Portretiștii mai încercară să deseneze cu cerneală chipul lui Silion, apoi cu tuș, cu pix, cu carioca, cu penelul muiat în vopsele de apă, cu pensula în vopsele de ulei. Trusele cu pastă fură puse la bătaie și nici de astă-dată nu se zărea urma pensulelor pe planșete. Se chinuiră s-o scoată la capăt, rezultatul rămînînd neschimbat.

LOCUINȚA lui Silion, acel pod cu acces pe o scară exterioară, prin interior nu se putea urca, deoarece casa era complet ruinată, atrase atenția oamenilor. Partea superioară a clădirii rămăsese suspendată pe stîlpii de rezistență și arăta ca o hulubărie dărăpănată. Nimeni în afara păsărilor sau a liliecilor (și acelea problematic) n-ar fi avut cutezanța să se cațere într-un loc atît de primejdios, ca acela ales de Silion să trăiască și să-și odihnească ciolanele puse la mare trudă, zadarnică însă, să umble fără rost într-o lume căreia nu-i mai aparținea de mult. Vecinii lui Silion însă, curioși din fire, cum îl vedeau că dă colțul dispărînd în peregrinările lui, urcau cu mic cu mare în pod. Se răspîndise apoi vestea că, totuși, acolo unde ei bănuiau că nu se poate trăi omenește, întîlniră adevărate minuni. Mai întîi un vestibul cu mochete roșii, pe un perete lateral cuiere de nuc, truse cu umbrele și bastoane, pe etajerele superioare înșirîndu-se frumos meloane, țilindre, pălării de paie și fetru în cutii înalte, purtînd toate, fără deosebire, marca „Borsalino". În rînduială perfectă, pardesie, pelerine, balonzaide și fulgarine englezești, șoșoni, galoși și pîslari, se prevestea o iarnă de pomină după toamna care se anunța foarte lungă, potrivit pronosticării meteorologilor. Din vestibulul larg mulțimea trecea să privească un antreu-salon, tapisat în mătase de China. Cîteva măsuțe scunde purtau pe dantela lor argintie cutii de nichel încrustate, conținînd țigări „Macedonia", „Piramid", trabucuri, havane. Salonașul se închidea cu o ușă și se deschidea cu două, de astă-dată cu canaturi înalte, sculptate, înfățișînd îngeri, amorași, ghirlande de trandafiri și cornuri ale abundenței, de unde curgeau pîraie de fructe exotice. Pereții se multiplicau. Apăreau alte uși cu alt gen de ornamente, mulțimea trecea spre saloane intime, sufragerii largi, odăi de musafiri. Și cu cît ceata curioșilor se afunda năucită în labirintul acela de încăperi, una mai luxoasă ca cealaltă, oamenii se întrebau cînd și unde se află sfîrșitul apartamentelor, căci nu era de conceput, pentru nici o minte teafără, ca podul suspendat pe crăcanele de beton să se dilate la dimensiunile uriașe pe care le prezenta el vizitatorilor clandestini. La un moment dat se întorceau totuși din drum uluiți și înspăimîntați de teamă să nu se piardă în hățișul de odăi.

Nu putea rămîne fără ecou surprinzătoarea descoperire făcută de vecinii lui Silion. Cînd s-au construit toate acestea ? Prin ce miracol s-au amenajat spații, atît de divers dispuse, cu destinații incredibile cînd aici trăiește un singur locatar ? Unde sînt îngrijitorii unor asemenea camere și ai unei grădini suspendate ? Unde se ascunde personalul de serviciu ce-l reclamă o atare gospodărie grea ? Este vorba de zeci de odăi ce trebuiesc măturate, aerisite. Sute de obiecte de cristal, faianță sau argint nu pot sta nici două zile fără a fi acoperite de praf. N-o fi vreun supraom Silion, să îndeplinească obligațiile decurgînd din întreținerea acestui palat, ascuns sub un biet acoperiș de mahala ? Dacă se bucură cu adevărat de confortul unor atari încăperi, frizînd bogăția și luxul cel mai exorbitant, ce caută Silion la gura podului, trăgînd cu urechea la sunetele nopții, la sirenele ce sfîșie tăcerea portului, ca apoi să privească cerul acoperit de pulberi stelare pe unde fulgeră, stingîndu-se în neant, aștrii căzători ?

Cine a înțeles să cerceteze locuința lui Silion cu deamănuntul a descoperit că nu poseda bucătărie, dulapuri cu veselă curentă, frigidere ori sobă de gătit. Nicăieri nu ardea focul. Pretutindeni numai becuri sau lămpi electrice. Datorită acestei constatări s-a dedus că în acel perimetru nu se pregătea de mîncare, un capitol important din existența umană fusese scos din uz : lipseau : spălătoria, cazanul de rufe, mașina de spălat, deși costume de haine și lenjerie se aflau, slavă domnului, în șifoniere și într-o debara alăturată dormitorului. Se vede treaba că ceea ce purta de obicei Silion, rufăria și veșmintele, rămîneau neatinse și se păstrau curate. Se folosea de un singur costum, aceeași cămașă și aceeași cravată : totdeauna, pus la punct, făcînd impresia, cînd ieșea din casă, că a plecat să oficieze o vizită simandicoasă, să asiste la o întîlnire de mare rang unde se pretindea o ținută ireproșabilă. Și cînd colo ? Silion cutreiera orașul cu neabătuta-i pasiune de a redeștepta o lume dusă. Nu s-o fi săturat de întreprinderea lui deșartă ? Nu s-o fi plictisit să tot umble fără rost, și numai pe propriile picioare, evitînd sistematic mijloacele de transport, canonindu-se pe căldurile acelea îngrozitoare, îmbrăcat ceremonios ? În ultima vreme și-a schimbat preferința, răscolește cu mare interes portul și, potrivit mărturiilor, ține să recompună, pentru filmul lui intim, sediul fostelor companii de import-export și de asigurări navale cu nume exotice : „Navy Sindey Corporation", „Wastonyoulle. Co". „Australian-Lines", Company Sud-Nord". „Loyd-Triestino", „Mare Felice", „Il Salvadore Torinese" și altele.

Silion adulmeca plin de voluptate și fără răgaz magaziile îmbibate cu miros de piper, arahide, vanilie și scorțișoară, fructe tropicale. Se oprea lîngă lăzile cu etichete vechi învelite cu rogojini de trestie de mare. Deasupra lor, stoluri de pescăruși executau voltije între uscat și apă și apoi țipau ca niște gîște întărîtate, aruncîndu-se în valuri. În dreptul vetustelor dane, astăzi renovate și parte reconstruite, Silion revăzu proprietarii de altădată, așezați pe scaune de răchită sub corteluri multicolore, cu slugi îmbrăcate în alb în jurul lor, pregătindu-le sucuri din fructe, în timp ce realitatea i se prezenta lui Silion cu totul altfel acum, cînd utilajele electrice deservesc într-un ritm drăcesc magaziile, gonind spre pasarelele de încărcare și descărcare. Nu se mai zăresc pe cheiurile prăfuite carele cu boi trudiți și hamalii mînați cu răcnete de vătafi, ca niște vite de povară, aburcind în spinări nădușite sacii de cafea, orez, praf de mozaic, bare de oțel și cupru, baloturi de bumbac din Egipt, piei argăsite din coloniile Caraibilor, lemn de teck și palisandru din Congo, butoaie metalice cu iarbă de mare din Antile.

Vapoarele expurgă peste aceste spinări jupuite o avalanșă de mărfuri care le înghit magaziile lui Petridis. Mantu și Canellos și iau drumul vagoanelor de la Gheem cu efigii balcanice. După ce traversează cel mai slab terasament din ținut, pricina fiind bălțile fetide, care nu se evaporă și mereu se năruie rambleurile, mărfurile se risipesc în țară și nu rare ori sînt jefuite noaptea. Prin întuneric hoțiile se țin lanț. Corupția atrage în ispititorul ei vîrtej șeful de manevră, de gară, revizorul de vagoane, acarul, comisionarul și expertul firmei. Cine mai are forță să stăvilească jaful, să astîmpere lăcomia de bani prin lovituri de grație ? La urma urmei și bandiții sînt tot niște negustori (ce-i drept, fără birouri, firme și piețe fixe) care-și agonisesc marfa numai prin riscuri și fără noimă, așa cum o găsesc prin vagoanele plumbuite, ca niște cutii miraculoase. Pînă le vezi sparte și golite, viteza de lucru este infernală, altfel te așteaptă lanterna, somația și uneori chiar glonțul poliției feroviare. Urmăritorii îți pot scoate sufletul prin bălării sau hîrtoape, asmuțind asupra ta cîini dresați, hăituindu-te ca să te sfîșie sau să-ți ciuruiască pielea. Încolțit, cîteodată lași căruța răsturnată cu prada în șanț, deshami caii, încaleci cum poți unul din ei și te pierzi în hățișuri sumbre pe căi lăturalnice, înspăimîntat de moarte, dar mai ales de frica trădării celor prinși între timp, din banda ta. Dacă i-a înșfăcat de ceafă comisarul Partenie Frateș, spaima hoților și contrabandiștilor, și i-a tăvălit puțin pe dușumeaua neagră de motorină a circăii de poliție îi dau vînduți și pe mă-sa și pe tac-su, d-apoi pe tine, care i-ai dus taman în năvodul gardiștilor !

Și începe pribegia și refugiul pe la ibovnice miloase, care le mai găsești libere, că, de la o vreme, puțorile au ajuns la mare preț, se mărită ale dracului, numai cu magistrați, ofițeri de cavalerie, holtei bătrîni și adjutanți regali. E la modă cocota de lux, care și-a început viața de femeie la pubertate, pe cînd maică-sa o considera încă fetișcană și o trimitea cu picioarele goale, într-o rochie decolorată rămasă scurtă, să aducă gîștele de la baltă. Urzicată de ierburi țepoase și cu ciulini în cozile pînă la brîu, purta în sîn mirosul iubirii păcătoase, care a pălit-o ca un harapnic de flăcări. Domnii din centru cu birja la scară și gardian la poartă le caută ca iarba de leac. Se aprind după ele pînă aproape de nebunie, calcă în picioare convenientele burgheze și așa șubrezite de ipocrizie, despre preceptele bisericii și ale familiei ce să mai vorbim ? Cînd acești domni desabuzați le ridică spre ei din cearceafurile bordelului lui Fany Rustea, li se pare că scot din adîncuri o comoară. Atunci brațele, cizelate de-o natură darnică, imploră salvarea, jurînd pe sfintele icoane, aflate în camerele de tortură amoroasă, că devin cele mai credincioase soții. Gestul marilor seniori le purifică, readucîndu-le din rătăcire la statutul de fecioare fără de prihană. Iubirea tarifată este aruncată la gunoi și doamnele cu nuri devin niște pătimașe neveste. Primul mare exemplu nu-l dăduse prințul de coroană, cufundat în voalurile doamnei Posmantin, faimoasa „Elalu" ? Atari articole și dezvăluiri, despre lumea mondenă plină de paradoxuri tulburi, apăreau în presa timpului, făcînd deliciul lectorilor trîndavi din cafenelele de pe Corso, de pe strada Portului, de pe covertele iahturilor de promenadă cu nume de ducese levantine. Cîte trei ediții pe zi abia izbuteau să astîmpere foamea de senzațional a protipendadei, stîrnind furtunoase discuții în jurul halbelor de bere, consumate din belșug pe mesele de marmură ale patronului Vrondisi, fost căpitan de cursă lungă, înainte de deschiderea canalului Panama.

DOMNUL Silion, pășind pragul în trecut, se trezi înconjurat de strigătul vînzătorilor de ziare, de puzderia aceea de publicații cu titluri de-o schioapă, răspîndite peste tot locul, în vestibuluri, în birouri de tranzit, la șantierele navale, la pescăriile statului, la ghișeele băncilor, în tutungerii, la răspîntii, pe plancarde, pe cheiuri, în sălile de așteptare ale gării fluviale sau ale celei feroviare. Îl ameți avalanșa lor și strigătul răgușit al pușlamalelor. Și deodată simți prin aer cum trece un fior și foile acelea tipărite fură scuturate de un vînt de pustiu, fierbinte și artăgos, iscat din senin, care se înteți din ce în ce mai mult și le smulse din mîini și de pe pereți, răscolind acea maculatură, amestecînd-o cu trimbe năvalnice de praf. Avu senzația brutală și halucinantă a întîlnirii cu publicitatea decăderii și desuetudinii, cu exultarea eroismului banditilor de codru și cu voluptatea dezordinii.

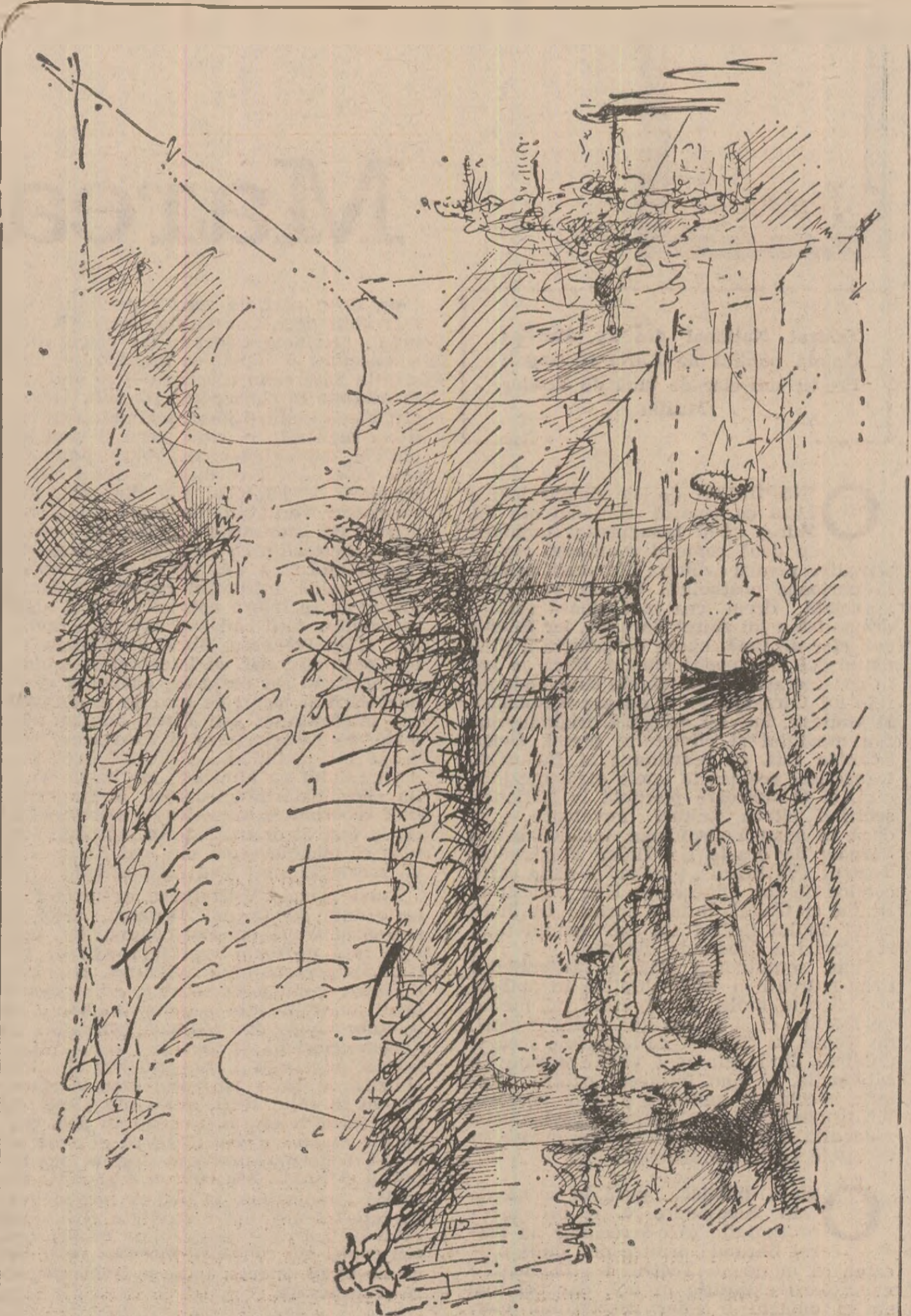
Retrăi priveliștea bețivanilor prăbușiți, cu capete năclăite pe tăblia meselor ude, ca niște coverți scăldate în valuri de alcool. Silion își șterse fruntea cu batista lui curată, își descoperi creștetul și porni pe faleză, făcîndu-și încet vînt cu melonul.

Se însera, trena de copii se risipi. Faleza deveni pustie. Pletele tinere ale sălciilor se legănau voioase pe umerii de piatră, risipeau în jur o aromă vie, ca o adiere de frezie. Marile statui turnate în fier răsăreau uriașe dintre coroane de plopi cu frunzele îngroșate de fierbințeală, umplînd cerul pe jumătate întunecat cu absurditatea lor stenică.

Pe domnul Silion la acea oră îl preocupă gîndul de a închide sipetele cu amintiri, să-i rămînă privirea limpede, să și-o sprijine în depărtare pe munții ce-și pierdeau contururile între luciul stins al apelor și bolta sidefie ca un plafon fără reflex. Căută cu ochii săi adînci siluetele bacurilor care purtau spre malurile orașului ultimele pîlcuri de tineri, venind de la plajă cu pielea încinsă de soare, de lumină și de dragoste. Pe creștele geamandurilor-far se deșteptară lămpile clipind ritmic, ca pulsația unor inimi de rubin. Domnul Silion se opri învins de această frumusețe în dreptul unei bănci, înconjurat de tufe de iasomie și se așează picior peste picior, cu melonul pe genunchi, cu mîinile întinse și palmele sprijinite de borul tare, parcă ar fi pozat din nou. Fluviul trecea prin fața lui ca o șosea lichidă. Abia se distingea sub bordul vapoarelor șuvoaiele de apă. Trecu ca o fantasmă o fregată care înălbi cu aripile ei de pînză clar-obscurul dintre maluri și dispăru împinsă de vîntul nopții. La scurt timp urmă un cargou înzorzonat cu ghirlande de becuri fosforescente luminînd puntea superioară ca pe o imensă pistă pregătită pentru serbări nautice nocturne. Întîmplător stația de radio a vaporului umplu văzduhul de muzică trepidantă, acoperind zgomotul duduitor al motoarelor. De-a lungul falezei, trecerea acestui vas tulburase calmul păsărilor abia cuibărite în frunziș pentru somn și le zburătăci de prin copaci. Nefiresc, bătură bezmetice și ursuze aripile speriate, umplînd coroanele și aerul cu un freamăt înfricoșător.

Aceasta a fost clipa cînd domnul Silion, desprinzîndu-se din locul său de unde nu-l privea absolut nimeni, s-a îndreptat încet, cu pași măsurați către bordul de piatră al malului, a pășit o vreme chiar peste valuri, și dintr-odată s-a cufundat de-a pururi.

În urma lui, cînd autoritățile comunale au urcat în podul despre care se rostiseră atîtea năzdrăvănii, n-au găsit acolo decît șobolani, păianjeni, grinzi afumate și putrede, un cufăr gol și cîțiva lilieci dormind spînzurați cu capul în jos.



Ilustrații de Janos Bencsik

Teatru

Marea comedie

Teatrul Național din Tg. Mureș : Opinia publică de Aurel Baranga ; Proștii sub clar de lună de Teodor Mazilu

O INSPIRATĂ decizie directorială a făcut ca Teatrul Național din Tg. Mureș să-și inaugureze stagiunea cu două comedii românești reprezentative pentru evoluția literaturii comice în perioada postbelică. **Opinia publică** e apreciată drept cea mai densă scriere dramatică a lui Aurel Baranga, iar **Proștii sub clar de lună**, opera definitorie a dramaturgiei lui Teodor Mazilu. Dacă se iau în considerație și premierele cu capodoperele lui Caragiale — **O noapte furtunoasă** la Giulești, într-un conspect original asupra mediului și climatului piesei, **Conu' Leonida față cu reacțiunea** la Bulandra, transcriere scenică în unele momente inedită, și **O scrisoare pierdută** la Național, schițînd cîteva gesturi novatoare — și dacă se adaugă savuroasa, incisiva satiră **Paradis de ocazie** de Tudor Popescu la Teatrul „Vasilescu", precum și noile texte comice de Ion Dinescu și Dan Plăieșu la Brăila și Galați, putem aprecia că începutul anului teatral stă sub semnul unei revigorări a producției de gen.

Cum somptuoasa sală a Naționalului tîrgu-mureșan a fost arhiplină în ambele seri (foarte mulți tineri, stînd nu numai pe fotolii, ci și în spațiile dintre rînduri, pe trepte, ba chiar și pe lateralele scenei) publicul dînd cele mai vădite semne de satisfacție, și cum interesul pentru celelalte spectacole amintite e și el apreciabil, urmează să conchidem că revigorarea pomenită e un fenomen de consonanță cu cerințele reale ale spectatorilor.

Opinia publică, pusă în scenă de Dan Alecsandrescu, e prima reprezentație care-l readuce pe Aurel Baranga printre noi, după plecarea sa în neant. Teatrul i-a închinat o evocatoare expoziție în hol, dar cel mai sincer omagiu e chiar spectacolul, clar, aerisit, legat, conservînd umorul păstos și ironia velină a scriitorului. Regizorul și actorii cei mai adecvați demonstrează că piesa n-a fost erodată de vreme. Cameleonismul nefericit al stărilor de subalternare, demagogia, fetișismul practicilor rutiniere cu rezistență înveterată față de orice înnoire, caricarea principiilor democratice ale muncii colective prin prepararea și desfășurarea unei homerice ședințe cu concluziile anticipate sînt doar cîteva din tarele pe care le vitriolează piesa, cu același efect catartic azi ca și ieri. Ea e proaspătă, în continuare, și prin modalitatea tinerească aleasă de autor pentru configurarea personajului Opinia Publică, alegorie a civismului, alcătuit din spectatorul care intervine în acțiunea de pe scenă, din enigmaticul ministru al Presei, reprezentînd autoritatea, și din chiar publicul din sală, pe care scriitorul, punîndu-l în dilema unor finaluri contradictorii dar egal posibile îl somează, surizînd, să opteze nu numai acolo și atunci, ci și după ce va ieși din sală și se va întîlni cu eroi și situații similare.

E interesant de amintit că primul dramaturg român care a adus pe scenă simbolic Opinia Publică a fost Caragiale, în sceneta **Începem !**, Baranga continuîndu-l pe ilustrul său înaintas atît în idee cît și în funcția ofensivă conferită personajului.

Spectacolul restituie o bună parte din valorile comediei și amplifică, în cîteva imprejurări, scala satirică prin metaforizări inventive. Chiar de la început sîntem puternic sesizați de modul în care e ebrietat de putere redactorul-șef al ziarului „Făclia vie", Cristinoiu : scaunul său, pompos drapat, nu e în fața biroului, ci deasupra lui. (Ulterior, scenografia lui György Szakacs rămîne inertă). Un moment admirabil e finalul faimoasei ședințe de dezavuare a adjunctului Chitlaru : răsucind concluzia malefică prestabilită, conducătorul gazetei se lansează în elogioase rodomontade, dar ministrul pleacă plictisit și, după el, tiptil, toți participanții, oratorul trezindu-se, buimac, cu un singur auditor, chiar cel pe care voise să-l elimine din colectiv. În genere însă stilul montării nu e unul de expresivitate puternică și de caracterizări tăioase. Comedia e hazoasă, satira însă ceva mai estompată. Curgerea acțiunii e firească dar nu și cu accentele menite să descopere toate formele de relief ale geografiei pamfletare a ținutului investigat. O atare structurare i-aș zice mai confortabilă, — altminteri, încă o dată, cu bună atmosferă specifică și autenticitate voioasă — necesită, totuși, actori temeinic exersați în tipizări prin cuvînt, cu știința de a sonda subtexte, mai ales cu dozări subtile ale glasului, căci avem de-a face și cu o comedie a lexicului redus la poncife ale gîndirii individuale și ale raporturilor obligate. Unii au și fost astfel, cel mai cuceritor, prin inteligență a disimulării și rafinament comportamental, fiind Mihai Gingulescu (Manolescu, un redactor onctuos, de o perfidie greu reperabilă) ; remarcabili deci, Constantin Doljan (Cristinoiu), Marinela Popescu (în patru roluri — excelînd în clipele de imprecație), Constantin Săsăreanu (Braharu — cu amănunte nostime în conceperea rolului), Alexandru Făgărășanu (Ciorei, schimbînd cu abilitate registrele — cînd joacă și cînd iese din rol, după cum cere... rolul), Radu Cazan (Spectatorul revoltat, — fiind atît de spontan, de pe locul său din sală, încît spectatori veritabili, de lîngă mine, l-au acuzat de „nesimțire", dîndu-și seama tîrziu, înveseliți, că „e de-ai lor, dragă !"), Ștefan Moisescu (Ministrul — o prezență calmă, caldă, întrutotul conformă), Smara Marcu (o secretară episodică, nu și neobservabilă). Alții sînt sau sub linia regizorală (Dan Ivănescu, Aurel Ștefănescu, actori merituoși dar cu interpretări grăbite, sumare) sau sar peste ea, adăugînd giumbușlucării și jocuri de cuvinte în defavoarea înțelesurilor. Ion Fiscuteanu, a cărui formă de caracterizare e bine cunoscută, apare aici debilitat de efortul înghirlandării rolului cu nimicuri, iar Vasile Vasiliu pare, datorită piruetelor și gargarisellor rebarbative, un actor de estradă rătăcit în teatrul dramatic ; sînt aproape convins că mai devreme sau mai tîrziu el se va reorienta spre acel regn artistic.

Rolul principal, Chitlaru, e susținut cu seriozitate de Cornel Popescu, actor de seamă al trupei, uneori convingător, prea egal însă pe toată suprafața, atît de variată, a personajului, anihilînd, prin surdinizare, culminația satirică, adică monologul autocritic din ședință, acidulînd, în schimb, multe din replicile zeflemiste la adresa celorlalți. O apariție insolită, dă un farmec aparte prin adevărul pur al intruchipării, e chiar regizorul Dan Alecsandrescu în rolul Regizorului din piesă ; el e singurul interpret, să-i zicem așa, care obține aplauzele sălii fără să se urce pe scenă, reiterînd, probabil, drumul din repetiții și fiind... așa cum e. E o soluție artistică remarcabilă, în planul pirandellian de interferență dintre realitate și ficțiune dorit de autor — care rămîne printre noi, așa cum l-am cunoscut, moralist veșel dar cu nostalgii secrete, tonic prin îngîndurare și necrutare.

NICI **Proștii sub clar de lună** n-a fost afectată de trecerea celor optsprezece ani, cîți s-au perindat de cînd a apărut ea pe lume. Reprezentată de secția maghiară a Teatrului Național, slujită de o echipă puternică, într-o convenție scenică reverberantă, ce vede cuplurile (Emilian-Ortansa, Gogu-Clementina, Părinții Ortansei) acționînd uniform, ba chiar continuîndu-se cu altele similare, manechine în penumbră, desfășurîndu-se pe șapte planuri de joc, piesa își păstrează excepționala-i atractivitate. Nu dă semne de anacronism, nu arată riduri estetice. Regizorul Kincses Elemér a interpretat-o într-o cheie burlescă, cu exuberanțe comice, modalitate posibilă și ea cîtă vreme miezul piesei nu e acoperit de crusta comicăriilor. E o parodie frenetică, în gesticulație amețitoare și tonalități intense, cu sublinieri temperamentale, denunțînd o falsă umanitate care mimează sentimente și idei. Cît de grav e acest denunț ca substrat, urmează a se mai discuta : excentricitățile interpretative au de obicei efectul unei pilnii întoarse, nu conduc spre adîncimi.

Grotescul piesei, căreia autorul i-a spus „falsă tragedie", e rezultatul unei conspectări minuțios analitice a încercărilor de a trivializa progresul. Sînt urmărite cu finețe procesele de alienare prin extragere din contextul social. Se identifică infracțiuni de lèse-umanitate, alarmîndu-se opinia publică față de travesti-urile nu lesne detectabile — datorită perfecției homocromii — a parazitilor în agenți activi ai vieții colective. Cine sînt, în fond, „proștii" — Gogu, „de profesie șmecher", Ortansa, „femeie satanică", Clementina, „femeie plîngăreață", Mama Ortansei și Tatăl Ortansei, „de fapt un singur personaj, format din doi indivizi suspecți, care se ajută și se completează reciproc" ? „Oameni care și-au pierdut orice contact cu realitatea — zice Teodor Mazilu — orice putere de percepție, dar continuă, în mod bizar, să supraviețuiască. Desigur, întunericul ia forme foarte diverse și adeseori prostia, ca să dea impresia că trăiește, împrumută pînă și ticurile inteligenței". Originalitatea lor absolută constă în faptul că nu au sentimentul duplicității ca expresie a contradicției și cer imperios ca existența să le fie ratificată ca autentică și să li se recunoască fără rezervă meritul adaptabilității.

Care sînt notele definitorii ale „prostiei" în conceptul dramaturgului ? Una din ele e imoralitatea ; Gogu e imoral fiindcă i-e silă de muncă, prostul e incapabil să înțeleagă rațiunea muncii. Îl înspăimîntă asumarea oricărei răspunderi, egoismul său zoologic e funciar advers oricărei manifestări de responsabilitate colectivă. Conștiința sa e tranzactională — după o formulă mai veche a lui Pompiliu Constantinescu — vede traiul ca o afacere enormă și continuă : „Unu' face o afacere, altu' îl ajută. Altu' intră în combinație pe parcurs, altu' închide ochii..." Gogu consideră că aceasta e și explicația cosmico-biologică a populării planetei : „De aici a pornit necesitatea de a fi mai mulți oameni, milioane chiar, altfel era deajuns un singur om pe toată suprafața globului". Noțiunile care servesc la exprimarea calităților normale, inerente omului de azi, apar în capul proștilor răsturnate. Inaderența personajelor la realități e sursa unor necurmate surprize comice și a ridicolului lor infinit. Tot astfel, inaderența personajului Emilian, „controlor financiar" (sintagmă care în piesă definește opinia publică) la „falsa tragedie" a celorlalți și la mitomania lor particulară, e umoristică și în fond, și în expresie. Evoluția subiectului conduce spre înțelegerea faptului că principalul conținut al prostiei este azi spiritul mic-burghez, radical contravenient vieții noi și că prostul e parazitul social care-și pierde treptat trăsăturile omenești.

Demersul satiric nu se mulțumește să infameze aceste făpturi greoaie, cu tegumente scorțoase, care par a pluti încet, fără direcție, într-o materie vîscoasă. Comedia sancționează tentativa prostiei mic-burgheze de a se transforma și adapta pînă la a deveni de nerecunoscut, adică **acceptabilă**. Prostia i s-a mai înfățișat scriitorului în postură ambițios-romantică „sub clar de lună" și el a stins pur și simplu raza selenară ce se voia tulburătoare, pentru a expune obiectul analizei la lumina crudă a zilei. Personajele maziliene amintesc caracteristicile romantismului retardatar enunțate cîndva de Marx : falsă profunzime, exagerare bizantină, cochetărie cu sentimentele, cameleonism pestrit, prolixitate verbală, teatralism voit sublim.

Ceva din aceste caracteristici se păstrează în jocul viguros, de desen cert, al Ibolyei Farkaș, Ortansa ei fiind o femeie în toată puterea cuvîntului, simulînd hazos preocuparea pentru cultură, grija de ale casei, dragostea, și exprimînd glacial dezinteresul pentru bărbatul care nu vrea să facă potlogării. Lamentuoasă în chipul cel mai ridicol, Clementina apare ca o ființă redusă, într-o torpoare veșnică, din care iese pentru a se scandaliza și a se supune, Illyes Kinga portretizînd-o în linii subtiri, nu însă și coerent stilistic. Părinții Ortansei (Magyari Gergely și Biluska Anna Mária) au făcut să funcționeze amuzant automatismele cuplului și indistincția celor doi parteneri, găsind gaguri nimerite. Meister Éva (Vasilica) și Bodó Zoltán (Fane) au fost mai evazivi, iar Zalányi Gyula (Emilian) n-a atins nici una din dimensiunile majore ale rolului. Actor de resurse bogate, pus ca pe arcuri, practicînd un joc truculent și avînd umor nativ cu carul, Gyarmati István a creat un Gogu pletoric, dar, după părerea mea, de substanță rarefiată. Prea multă mimică, prea multe fandări, prea multe modulații, ochiade, salturi... Romanii își criticau actorii care practicau atari modalități cîrlionțate ca fiind „fără astîmpăr" (vezi la Quintilian, de pildă), critică pe care moderniii o reiau mereu.

Kincses Elemér e un regizor robust și ingenios, cu o opinie personală despre piesa ce o pune în scenă, și cu curajul afirmării pînă la capăt a acestei opinii. Potopul de boarfe care inundă scena în secvența ultimă e o alegorie bine găsită pentru condiția derizorie a lumii descrise și pentru orizontul zăvorît. Deși nu cunosc limba, am observat că spectatorii vibrau mai mult la scînteietoarele replici decît la situațiile supraetajate și am avut impresia că, după ce a privit atent publicul, regizorul a înțeles că a făcut mai puțin decît se cuvenea. Dar, din alt punct de vedere, trebuie să convenim că, montînd piesa, a făcut mai mult decît orice alt coleg de-al său pentru un exemplar capital al comediografiei românești moderne.

Valentin Silvestru

Gheorghe Dinică (Cațavencu) și **Dem. Rădulescu** (Cetățeanul turmentat) în noul spectacol O scrisoare pierdută al Teatrului Național „I. L. Caragiale"

Radio Televiziune

Viața culturală în 90 de minute

● SUB titlul **Viața culturală**, televiziunea a început, din a doua parte a lunii septembrie, o emisiune pentru care am plecat în repetate rînduri, considerînd, din multe puncte de vedere, foarte necesară includerea ei în program. Transmisă săptămînal în după-amiaza zilei de joi ca intenționează, în cele 90 de minute ce-i sînt rezervate (înțelegem că reducerea duratei de transmisie de săptămîna aceasta are obiective justificări), o trecere în revistă a principalelor evenimente ale vieții culturale naționale, interesîndu-se deopotrivă și de prezențe artistice românești peste hotare. Rostul **Vieții culturale** este de a da o imagine de ansamblu a domeniului investigat, astfel încît rămîne loc (și timp) pentru emisiuni „de profil", precum **Revista literar-artistică t.v.**, **Meridiane culturale**, rubrici dedicate muzicii, artelor plastice, filmului etc. De aici, și caracterul enciclopedic al noii emisiuni ce nu-și propune (și de altfel nici nu poate în doar 90 de minute) să epuizeze teritoriul larg cuprinzător al artei și culturii. Primele ediții ale **Vieții culturale** au fost gîndite în acest sens și milioane de tele-spectatori au avut posibilitatea să cunoască reprezentativi creatori afirmați în cadrul Festivalului național „Cîntarea României", ca și opinii ale unor specialiști străini despre acest Festival, să afle ce este nou în sălile de teatru (deși, despre aceasta, deocamdată nu ni s-a spus, bizar, **nimic !**) și ce premiere cinematografice sînt incluse în afișul săptămînii, să asculte noi discuri sau să vadă recente expoziții de artă plastică, să participe la utile dezbateri. În fața aparatului de filmat au fost invitați creatori și critici de prestigiu iar raidurile-anchetă au evidențiat, adeseori, aspecte semnificative. Inițiativa televiziunii este, deci, absolut lăudabilă și **Viața culturală** a devenit, deja, un moment de referință al programului transmis pentru publicul din toate localitățile țării.

● CUM emisiunea de abia a început și cum Marilena Rotaru, redactorul-realizator plin de grație și tact al primelor ediții, ne-a invitat să devenim cu toții colaboratori activi la **Poșta** ce este anunțată ca un punct stabil al sumarului, ne permitem cîteva aprecieri și sugestii. În primul rînd ni se pare salutară hotărîrea comentatorilor chemați în studio de a nu rămîne la simpla descripție, ci de a-și susține, argumentat, un punct de vedere (nu o dată incisiv, critic, altcori încărcat de elogii binemeritate). Altfel spus, **Viața culturală** vrea să fie nu un repertoriu de fapte ci un ghid la îndemîna marelui public, un ghid care să reușească a depista cu fermitate valorile și eșecurile sau creațiile de nivel mediu ale fiecărei arte luate în discuție. Avînd, spre deosebire de radio și mult mai mult decît presa posibilitatea de a ilustra prezentările critice, beneficiind, deci, de forța de șoc a imaginii în sprijinul forței extreme a cuvîntului, **Viața culturală** contribuie direct și prompt la edu-

Două filme de debut

SE ÎNMULȚESC filmele românești. Se înmulțesc nu numai filmele românești în sine, dar mai ales filmele de debut. Ceea ce, într-o privință, e bine. Prin calculul probabilităților și legea marilor numere, sporesc șansele de filme românești ceva mai bunicele. Dar...

La interval de o săptămînă am avut două debuturi ; categorie care ascultă de un cod propriu ; de o judecată după reguli speciale. Și prima lege căreia trebuie să se supună filmele de debutant este o lege negativă : **să nu conțină enormități**, adică fapte imposibile materialmente, conduite psihologicește absurde. La lumina acestui criteriu sever vom judeca recentele filme de debut : **Jachetele galbene**, scenariul : Ovidiu Zotta, regia : Dan Mironescu; celălalt : **Ora zero**, scenariul : Coman Șova, regia : Nicolae Corjos ; interpreți : Mihai Mereuță, Geo Costiniu, Carmen Galin, Silviu Stănculescu, Catrinel Dumitrescu.

Enormități există și în filmele unor maeștri, dar ceea ce putem ierta unor genii este tabu pentru un începător. **Quod licet Jovi...** Să vedem dacă găsim „enormități" în cele două filme de debut de care ne ocupăm aci.

Unul din ele (**Jachetele galbene**) conține o poveste polițistă. În astfel de istorii, enormitățile, evenimentele absurde, faptele fizic și psihologic imposibile, se pot preface, din cusur, în calități ; ba chiar în calități cheie. Un bun roman polițist cuprinde întotdeauna fapte absurde dar cărora detectivul e silit să le recunoască existența, precum își recunoaște și neputința de a le explica. Căznindu-se, pînă la urmă, detectivul nu numai că le va explica, dar, prin ele, va mai explica și o grămadă de altele.

În **Jachetele galbene** e vorba de furtul, dintr-un muzeu, al unui tablou pe care un eminent critic de artă îl crede din secolul al XVI-lea, pictat poate de marele Tintoretto. El difuzează la T.V. această senzațională descoperire ; ba indică și fapte care coroborează ipoteza. În același muzeu există o sabie din veacul al XVI-lea purtînd o emblemă absolut identică cu broșa de la corsajul femeii presupus zugrăvită de Tintoretto. Cineva fură tabloul. Nu ni se arată ce va face cu el. Știm numai atît : **că nu-l poate vinde !** Orice vînzare e juridicește nulă. Obiect furat ! Grație explicațiilor televizate de directorul muzeului, toată lumea știe că acest tablou e obiect furat. Nici de glorificat nu se poate hoțul glorifica. Atunci de ce s-a furat acel tablou ? La această nedumerire se adaugă o a doua. Hoțul, cîteva zile mai tîrziu, încearcă să fure și sabia ! Or, interesul lui era, din contra, ca acea sculă să continue să stea, cît mai bine păzită, în muzeu. **Ea dădea valoarea de autenticitate** tabloului furat. Dacă o fura din muzeu, nu se mai putea servi de ea ca argument. I se putea oricînd obiecta că obiectul fusese fabricat de el, după chipul și asemănarea celui sustras din muzeu. Detectivul (adică un grup de tineri liceeni) din nou caută acum să explice aceste nepotriviri.

Am spus adesea că în filmele românești găsim idei extraordinare, dar pe care autorii lor le pierd pe drum. În cazul nostru povestea polițistă este înecată într-o poveste lipită, un „film în film", o filmare la Rișnov, în costume de epocă, avînd ca eroi personajele din povestea nr. 1, anume tinerii elevi (deci neprofesioniști) de la Brașov, de unde se furase și tabloul, și sabia. Aici încep naivitățile. De ce sabia trebuie să figureze, în original, în filmul bis ? De ce să scoți din muzeu și să cari în alt oraș un obiect care, dacă ții neapărat să-l filmezi, poți să-l înlocuiești ! Altă naivitate : de ce acel microfon lipit cu gumă de mestecat, pe mînerul sabiei ? Pentru ca, prin aparatul electronic, să poți urmări pe hoț ? Nu ! Prinderea lui trebuie făcută simplu ! Filmarea de la Rișnov putea și a ajutat în alt fel la prinderea hoțului : grație acelei căderi de pe cal a unuia din băieți. Calul se ambalase, și-l dusese pe călăreț în fundul pădurii. Acolo unde căzuse, el are norocul să descopere diferitele planuri ale hoților: intenția de a căra sabia și de a-i da drumul pe jghiabul înclinat care duce butucii la rîu. Tînărul dă repede de veste camarazilor săi, care încep fugărirea hoțului. Asta, și numai asta, putea fi orilejul pentru splendidele goane pe schiuri, spectacol nu de performanță și scor, ci de stil și eleganță (cum s-a și făcut în film). La care se adaugă plăcerea unor coboriri spectaculoase cu schiuri, plus plăcerea tuturor spectatorilor români tineri de a-și recunoaște chipul pe ecran. Da ! căci faptul că interpreții din film nu erau actori, ci tineri, liceeni, asta dă dreptul oricui să-și zică : „ăla de pe ecran puteam foarte bine să fiu eu".

Cadru din noul film românesc Ora zero (în fotografie, Julieta Szönyi, una din interpretele peliculei)

SĂ TRECEM acum la celălalt film „de debut" (adică unde regizorul e pentru prima oară regizor principal) **Ora zero**, regia: Nicolae Corjos ; scenariu : Coman Șova. O poveste care se desfășoară în mai puțin de 24 de ore și, anume în noaptea de Anul Nou. Această ambianță spațio-temporală a ispitit adesea pe cineaști, căci așa zisul „revelion" este un fenomen sufletesc bizar, moștenire de la societatea omenească de acum cîteva mii de ani. Este nevoia preistoricei societăți primitive de a opri timpul în loc, de a decreta permis tot ce în mod normal e interzis. Este licența carnavalului, sau acea fraternizare ceva mai moderată a **revelionului**, unde ai sau n-ai chef, trebuie musai să faci chef. Nu e oare curios că oamenii — de cele mai multe ori — simt nevoia să chefuiască nu în intimitate, ci în public ?

Strada, întregul oraș fac, atunci, o singură lume. Totul fuzionează într-o vastă sindrofie. În trecuturile milenare, această intimitate generalizată se manifesta prin dans. În vremurile noastre electronice și cancaniere, în epoca noastră publicitară, gazetărească, reportericească, nevoia de fraternizare se manifestă prin aparate fotografice, cinematografice, radiofonice, purtate de reporteri care iau frenetic interviuri în dreapta și în stînga. Străzile, piețele sînt inundate de lumina dezordonată și orbitoare a **„flash"**-urilor fotografice, o lume unde nu se mai **petrece** nimic, pentru că toată lumea **petrece**.

Și totuși, în această oprire a timpului în loc, în cursul acestei alinieri generale la „ora zero", se mai pot întîmpla drame teribile. În filmul nostru, o fată nefericită (interpretată de Carmen Galin), părăsită de toți, alungată de toți, este călcată de un automobil. Grav rănită, șocul grăbește nașterea unui copil (fata era însărcinată) și pînă la urmă, sărmana moare. Veți întreba poate ce legătură are asta cu revelionul și cu „Anul Nou" ? Ei bine, are.

Găsim aici acel fenomen ciudat și malițios, acele bizare momente cînd oarbele lucruri fizice se aranjează între ele așa încît produc efecte morale, parcă animate de viclene intenții. În cazul nostru accidentul fusese provocat de faptul că victima traversa strada neatentă, tocmai într-un moment cînd o explozie de flasuri fotografice inundau piața. Poate, acele fulgere incoerente orbiseră deopotrivă pe tînăra noastră și pe conducătorul mașinii care trecea pe acolo. Acesta caută să scape nepedepsit, încredințînd mașina unui prieten și pretextînd că mașina are nevoie de o revizie. Vrea ca miliția să creadă că accidentul fusese provocat de acest „prieten". Descoperit de miliție, nenorocitul avea toate probele contra lui. Tragică nedreptate, mai ales că acel tînăr era un om admirabil (interpret : Geo Costiniu). Care va scăpa totuși, căci probele de nevinovăție sosesc. Unul din fotografii de pe străzile revelionului aprinsese flashul și luase poza tocmai cînd mașina ucigașă trece pe acolo, fotografiind foarte clar pe omul de la volan. Astfel, același fenomen : iluminarea **a giorno** a străzilor prin flashurile revelionului, fusese deopotrivă cauza accidentului, dar și cauza pedepsirii adevăratului vinovat. Este un fel de **gag dublu**, iscusință cinematografică neobișnuită. Adevăratul vinovat (interpretat de Dan Nutu) este un magistral portret cinematografic al secăturii care trăiește din expediente, al escrocului plin de siguranță de sine, specimen care mai există și care e bine să fie semnalat.

În tot cazul, iată cum o dublă, ba chiar triplă tragedie : moartea fetei, implicarea în crimă a unui nevinovat, scăparea de pedeapsă a unui ticălos, toate apoi, plus triumful pînă la urmă al justiției, se datoresc direct ciudatelor moravuri ale nopții de revelion. De micul orfan va îngriji, ca de propriul ei copil, brava familie de muncitori electricieni care participase cu atîtea riscuri și emoții la drama unei necunoscute, adusă de valurile oarbe ale revelionului. Noii părinți „adoptivi" au ceva mitologic. Sînt o creație a zeului Revelion și a Orei Zero.

D.I. Suchianu

Cinema

FLASH-BACK

Viața, de la capăt

■ DE FAPT, desenul animat este o teribilă lecție de independență dată filmului cu actori. Prin ingenuitatea cu care răstoarnă șabloanele, micile jivine de pe ecran par niște seniori traversînd o lume de tabuuri pe care ei înșiși nu le respectă. La fiecare pas al lor se poate pune întrebarea : „de ce ?", „cum e posibil așa ceva ?", iar, artisticește vorbind, tot timpul acțiunile lor frizează kitsch-ul, și totuși, judecînd la rece, lipsa lor de naturalete, precalculată, abia că le absolvă de kitsch și acuză de kitsch filmele „adevărate". În fapt, ce este kitsch-ul altceva decît o încercare deocheată de a imita viața, de a o pune în canoane teoretice ? Cel ce jinduiește spre așa ceva nu este în nici un caz desenul animat.

De ce șoarecele este cel mai isteț și simpatic dintre animale ? De ce găina se îmbracă în om și poate trage după ea o trăsură ? De ce rățoiul cel urît, în fapt, și clăpăug face figură de june-prim ? De ce cîinele trufaș e un veșnic păcălit, iar ursul masiv — o victimă eternă ? Toate aceste întrebări sînt suficiente pentru a defini prin ele independența față de viață a desenului animat. Dacă le luăm în serios, ele ne pot pune pe gînduri. Dacă le privim cu ochi de copil, ele pot simula o lume a lor, suficient de populată pentru a ne detașa critic de cea reală, pe care o cunoaștem așa de bine încît ne lunecă prin fața ochilor. Ar fi exagerat să spunem că arta desenului animat este o artă majoră, dar este cert că ea poate da oricînd lecții de inventivitate filmului „mare", care este prea aservit vieții prin firele ce-l leagă de literatură, de „autentic". A privi un film cu actori este a continua pe un alt plan, mai dramatic sau mai comic, mai banal sau mai teribilist, mai ascetic sau mai risipitor, viața cea de toate zilele. A privi un desen animat este altceva : a te întoarce în copilărie, a reinventa lumea cu ochii unui spectator cosmic, pentru care totul începe și sfîrșește acum, care caută în anecdotele cu viețuitoare noi definiții și soluții pentru omenire.

Cînd nu este o simplă fabulă (și exclud această posibilitate din tot ce am spus mai sus), desenul animat este o cale mai directă spre artă prin aceea că nu se mulțumește să facă „procese în instanță", ci restructurează realitatea după legi libere și fanteziste, găsind soluțiile în suprastructura cerebrală a lucrurilor.

Romulus Rusan

...a gustului, la orientarea opțiunilor, la formarea unui curent de opinie, semn al maturității unui climat cultural. Dar, așa cum observam de la început, chiar dacă **Viața culturală** ar beneficia de un spațiu de emisie încă mai generos, emisiunea nu ar putea înregistra și analiza totul. Privirea **Vieții culturale** este obligată a fi selectivă și în calitatea acestei selecții stă și sensul formativ al acțiunilor ei. Ca atare, am sugera ca asemenea tuturor paginilor de presă tipărită și aceste pagini de presă vizuală să facă diferența (măsurabilă nu numai în minute de emisiune) între comentariul dedicat unui eveniment, unui aspect memorabil sau profund reprezentativ și simpla informație, simpla consemnare. Oricum, numărul informațiilor merită a fi mărit. **Instantaneele** să nu rămînă doar în finalul transmisiei, ci să puncteze secvențele sumarului, înviorînd și diversificînd ansamblul. Mai direct spus : telespectatorul trebuie să-și dea seama vizionînd emisiunea care sînt vîrfurile reliefului artistic actual și care sînt, apoi, elementele ce înconjoară, în chip obligatoriu și necesar, aceste vîrfuri de excepție.

● ÎNCREDINȚATĂ unor colaboratori al căror nume să fie prin el însuși o garanție, **Viața culturală** va trebui, în continuare, a fi redactată alert și mereu incitant, spontaneitatea reală (și nu trucată) convingînd de la sine.

● NE-AR bucura încadrarea în sumarul **Vieții culturale** a unor micro-interviuri de creație, lecturi antologice, prezentări ale unor mari opere în viziunea autorilor inșiși, inițierea unei rubrici **Calendar** sesizînd principalele evenimente ale săptămînii. De asemenea, o rubrică doar anunțată săptămîna trecută, **Cum vorbim?**, menită a radiografia eficient greșelile uzuale. Iar **Poșta emisiunii** nu are de ce lipsi din sumar. **Viața culturală** poate, apoi, prelua din experiența radioului și a presei tipărite, invitînd săptămînal o personalitate a vieții noastre culturale pentru a recomanda (selecție evident personală) puncte proeminente ale agendei culturale în curs. În sfîrșit, un amănunt care are și el o anume importanță : ca toate emisiunile stabile ale micului ecran, **Viața culturală** are nevoie de un generic care să o însoțească de-a lungul anilor.

Ioana Mălin

SECVENȚA

● CASCADORII nu cred în legenda propriului renume (răspîndită cu fervoare, de multă vreme, prin revistele ilustrate) ; bravurile lor spectaculoase și periculoase sînt săvîrșite nu ca o ofrandă adusă zeului aventurii — deși ele sînt, desigur, mai numeroase în filmele de gen — ci deseori fac parte din substanța, din însăși realitatea dramelor contemporane, a comediilor din toate timpurile și chiar a ecranizărilor clasice. O cavalcadă sau un incendiu, un salt în spațiu, o cursă de urmărire sau un accident, o catastrofă ori o simplă luptă își cuceresc verosimilitatea și puterea de a emotiona doar prin virtuozitatea inteligenței și a mușchilor, prin luciditate și prin calculele minuțioase ale profesiunii curajului. Căci, după cum scria regretatul Aurel Grușevski, o cascadă frumoasă se înfăptuiește nu dintr-un paradoxal cult al riscului, ci „Liniștit, cu inima bătîndu-mi doar așa, de emoția filmării, cu orgoliul și mîndria, și liniștea, și bucuria unui an de antrenamente mintale, și a trei antrenamente fizice."

I. C.

TELECINEMA

Dincolo de Filiași

● SÎMBĂTĂ seara, cineva îmi intră în cameră, în jurul orei 20, întrebîndu-mă cînd începe „Dallas"-ul. Nu fără un latent cinism informez persoana că e inutil să se intereseze de asemenea detalii, fiindcă am de gînd să privesc pe celălalt program concertul simfonic. Scandal, deci. Știi ce înseamnă pentru mine un concert ? — îmi vine să urlu. Nu mă interesează ce înseamnă un „Dallas" pentru altii, mă interesează în (poate) meschinăria și schematismul meu ce înseamnă un „Vox Maris" și o „a noua" de Beethoven pentru mine. Asta e tot — îmi spun nervos trecînd pe programul doi unde lucrurile (concertul adică) tocmai începeau și unde o altă persoană îmi explica despre ce va fi vorba (muzica ! muzica !), numai că pe mine mă lăsa profund rece tot ce spunea, nu de alta, dar îmi dădeam seama că n-ar fi exclus să am idei mai bune despre „Vox Maris" și „a noua" decît ea, dar mai ales nu mă interesa în momentul acela fiindcă mă interesase mai devreme, la prînz, cineva care a venit și ne-a povestit în redacție (mie și „alor mei" din birou) cum a plîns cu o seară înainte la Operă, la „Madame Butterfly". Îi era rușine — spunea — dar a plîns. Probabil din cauza oboselii — a avut grijă să adauge, într-un inutil acces de pudoare.

Am cedat în cele din urmă și am trecut înapoi

pe programul I, a început „Dallas"-ul, am început și eu să îl privesc, simțindu-mă că mă trag din „C.F.R."-ul lui nenea Iancu, întrebîndu-mă adică din zece în zece minute „cîte ceasuri sînt acuma ?" și pe la opt și jumătate zicîndu-mi că acum concertul trebuie să fie pe la sfîrșitul primei părți. „Dallas"-ul a continuat să curgă pînă la exasperare sub ochii mei și în momentul începutului Simfoniei a IX-a. După aceea, am simțit că s-a intrat în „scherzo", în vreme ce serialul se termina și începeau varietățile la care am rămas în continuare. Cîte ceasuri să fie ? Acum trebuie să fi ajuns la „adagio", îmi spuneam, privind-o pe Raquel Welch „cîntînd în ploaie" În sfîrșit, ceasul mi-a spus că în timp ce un tip cînta „Vreau să semăn doar cu mine. / E normal", pe programul celălalt s-a ajuns probabil la „Toți pe lume frați noi sîntem" și nu a mai rămas de ascultat decît finalul. Mult pe doi și, într-adevăr, așa este. Mă gîndesc din nou, seara, tîrziu, la persoana care mi-a explicat cum a plîns la Bizet, după care mă culc, în timp ce în urechi îmi sună același „C.F.R." cu al său „Poți să dormi pînă dincolo de Filiași...".

Aurel Bădescu

Festivalul internațional

Poetica artei camerale

CORUL „MADRIGAL", Concertul „Madrigalului", condus de Marin Constantin, e o tradiție în Festival. De 15 ani concurează în realizări și audiență pe oaspeții iluștri, exercitînd fascinația unicatului în lume. Extraordinară, pentru mulțimea care a trăit emoția de la Ateneu, apărea din nou forța concentrării pe imaginea muzicală, cu aceeași sete a perfecțiunii fără margini. O perfecțiune descinzînd din sferele imaginate de Pythagora aureola pagina lui Palestrina. Aceleași infinite precautiuni în atacul, manipularea și stingerea tonurilor se regăseau în evocarea polifoniei din culegerea ardeleană de secol 18, original notată în caractere bizantine, ori în cîntarea semnată de Filotei, protopsaltul principelui Brîncoveanu. Sublimul „Madrigalului" vine dintr-un joc al registrelor dominat de culori, pe care le reconstruiește de fiecare dată spectacular. Figurațiile păsărești notate cu geniul lui Monteverdi (**Duel augelin**) se desfășurau ametitor cu culori de cristal. Iar o capodoperă ca **Timpul cerbilor** de Tiberiu Olah nici n-ar fi fost, fără deschiderile spre orchestra modernă cu care l-a inspirat pe autor talentul lui Marin Constantin. Piesa e pură simfonie a cappella. Conține și forma clasică cu repriză, dezvoltare și codă. Numai că, vitalitatea coloristică pe care Olah o simfonizează cu belșug de percuție s-a cuprins și ea în partitura corului, eliminînd percuția propriu-zisă, ca pe-o banalitate. De multă vreme virtuozul ansamblu dezvoltă cu atenție potențialul expresiv conținut în dimensiunea spațială. În **Continuum 2**, o primă audiție, s-a întîlnit cu aceeași preocupare prin care compozitorul Dinu Petrescu intuiește cu real talent adecvarea muzicii la spațiu, ajungînd la o adevărată inginerie. Întreprinderea, unde în lume Yannis Xenakis și Stockhausen s-au arătat maeștri, a rămas temerară, fiind cu totul legată de ambianta arhitectonică a execuției și de circuitele electronice disponibile. Eforturile în **Continuum 2** de a rupe corul de pe scenă și de a-l mai dispersa în alte 7 grupe pe perimetrul circular al sălii amenajate cu difuzoare suplimentare, aducînd în arsenal și un sintetizor, au fost deplin răsplătite într-un spectacol care a impresionat publicul. Lucrarea a încurajat deplin continuarea acestei forme de artă. Același concert a mai produs două premiere. **Cantum hibernum**, al lui Alexandru Pascanu — după un model reușit de Sabin Pautza **(Ofrandă copiilor lumii)** cu larg succes — monta într-un context rapsodic cîntări ale iernii înmiresmate de brad, cu duioșie și cu îndemînarea polifonistului. În fine, tînărul Cristian Brâncuși circumscria în forma preclasică de **Passacaglia** practici străvechi, reunind incantația melodică și figuri ritmice fulgerate la percuție.

Prime audiții cu „Quod libet musicum" și Trio „Iliescu". Se cuvine subliniat meritul celor două formații, care, în concertul lor comun, au știut să creeze caracter de eveniment în jurul creației noi românești, ca urmare a unei selecții reprezentative și prin realizarea sonoră a unor compoziții situabile în avangarda muzicii. **Curcubee** reprezintă o etapă recentă din activitatea lui Octavian Nemescu. Ar fi cam a treia după postserialism și după muzica ambientală, fiecare aducînd aproximativ negația precedentei, în sensul saltului necesar după acumulări. Așa, **Curcubee** ar sta la antipodul timpului dilatat din muzicile a căror destinație era evadarea din ambianța concertelor. În **Curcubee**, timpul efectiv al muzicii aproape că nu există. Cele 5 enunțuri sonore întrerupte de pauze se consumă în secunde puține. Ceea ce experimentează autorul nu este propriu-zis concentratul sonor, ci imaginea densității maxime a expresiei. Cu concursul artistului de imens talent care a produs o bogăție de idei în materie de clarinet — am numit, firește, pe Aurelian Octav Popa — cu contribuția unui grup de muzicieni autentici, al căror talent, condus de același Aurelian Octav Popa, l-am putut aprecia și în simfonia **La Passione** de Haydn, în fine, avînd ca reper o bandă magnetică strălucitoare, experiența propusă de Octavian Nemescu a întregit încrederea în seriozitatea căutărilor sale. Timpul real al compoziției a devenit un timp prelungit atît de mult cît aceste impresionante flash-uri au reverberat în memoria afectivă a auditoriului. Fidel evoluției sale, care se dezvoltă pe un traseu continuu, Iancu Dumitrescu a propus, dimpotrivă, în **Pasărea măiastră**, un reconfortant discurs cu aspect improvizatoric, regăsibil pe filieră pînă în străvechiul **maqam** oriental, vecin spiritual al doinei românești. Condiția stă în această muzică într-o esențializare a mijloacelor (la nivelul vocabularului și cel al sintaxei), teren unde Iancu Dumitrescu și-a îmbogățit continuu experiența. Evoluînd după un șir de reguli de o exemplară economie, sugerate de experiențe artistice milenare, execuția sugerează **modelul** unei muzici, care ea se consuma **în actu**, dar comunica sentimentul că s-ar putea prelungi asemeni unui zbor în infinit. Ne-au delectat același Aurelian Octav Popa, alăturat membrilor din Trio „Iliescu", care l-a avut la pian în această piesă pe compozitor.

London Gabrieli Brass Ensemble ; Deutsche Kammerakademie. O impresie vie, care a deplasat, în bună tradiție enesciană, accentul acestui Festival pe poetica artei camerale, au fost concertele camerale de la Radioteleviziune. London Gabrieli Brass Ensemble și-a confirmat renumele subliniat în presa universală și probat prin discografie. Acoperă practic întreg repertoriul pentru combinații de alămuri pînă la 6 persoane, mai puțin cel strict contemporan. Este un muzeu viu al instrumentelor vechi, excelînd în paginile Renașterii, cu specimene încîntător realizate din muzica lui Giovanni Gabrieli, Anthony Holborne și Tylman Susato. Talia mare a acestor suflători, care sînt în primul rînd artiști de întinsă cultură, am recunoscut-o după modul în care au interpretat (în proprie transcripție) o piesă din **Arta fugii** de Bach și o muzică festivă a compatriotului Henry Purcell. Dacă repertoriul a continuat și piese de substanță mai subțire, motivația lor a fost mai degrabă „de ordin tehnic", scuzabilă prin nevoia de relaxare a unor interpreți care manipulează instrumente epuizante.

Concertul lui Deutsche Kammerakademie, dincolo de un oboist de mare clasă, Ingo Goritzki, a fost pilda unui grup de instrumentiști cultivînd la nivel foarte înalt coeziunea și afinitatea timbrală a ansamblului cu aceeași dispoziție de perfectă integrare în stilul lui Bach, Mozart sau Hindemith. Din performanța acestui ansamblu remarcabil am desprins conceptul de **școală** pe care trebuie să-l cultive mai presus de toate o grupare artistică prestigioasă.

Radu Stan

Sextetul „London Gabrieli Brass Ensemble"

Oaspeți sovietici și japonezi

ÎN cadrul Festivalului internațional „George Enescu" din acest an am avut prilejul să urmărim trei stiluri și școli complet deosebite de dans : una dintre cele mai renumite școli americane de dans contemporan, rezultat al fuziunii dintre anumite direcții venite din expresionismul european și dansurile popoarelor negre, școală reprezentată de Compania Alvin Ailey ; actuala școală de dans sovietică, continuatoare a tradițiilor biseculare ale școlii ruse, ce la rîndu-i continuă linia de dezvoltare a baletelor italiene și franceze ; și, în fine, o formație de dansuri tradiționale japoneze, ce perpetuează forme născute cu trei secole în urmă.

În **Lacul lebedelor**, piatră de încercare pentru toți marii dansatori de formație clasică, alături de soliștii și ansamblul Operei Române din București, au dansat, în rolurile principale, Elena Guskina și Iuri Vedeneev, primii balerini ai Operei din Svedlovsk, cu studiile făcute la Moscova. Dansul lor a dovedit în primul rînd apartenența la o școală de veche și rizuroasă tradiție clasică, corpurile bine plasate în spațiu și tehnica conformă acestei discipline dîndu-le posibilitatea executării cu aplomb a dificilelor variații, specifice partiturii acestui balet. Fără a avea o deschidere, un development prea mare — ceea ce este un impediment pentru orice dansatoare care are de interpretat dublul rol Odette-Odillia, întrucît coreografia acestora este bazată în primul rînd pe arabescuri și développé-uri înalte — Elena Guskina a suplinit această lipsă prin precizie, prin execuția cu brio a tuturor exercițiilor de turație și — ceea ce este în primul rînd de remarcat la un creator de dans clasic, care nu vrea să rămînă doar un simplu executant — prin căldura și expresivitatea mișcării, ușor întîrziata, a brațelor și prin impulsurile pornite din partea superioară a trunchiului. Iuri Vedeneev s-a relevat cu precădere în variațiile actului trei. Mișcarea sa de mare puritate clasică, în care plie-ul funcționa excelent, ca la toți dansatorii de bună școală rusă, s-a evidențiat în timpul turațiilor și săriturilor specifice variațiilor lui Siegfried din acest act.

Fără să vrem însă, imaginii acestor tineri dansatori li se suprapuneau imaginile marilor dansatori Fadeiev sau Gherman Ianson, ale marii balerine Maia Plisețkaia, sau ale artistei de excepție Margot Fonteyn, pe care de-a lungul anilor am avut șansa să-i vedem în acest balet clasic celebru.

Ultimul spectacol de dans din cadrul Festivalului „George Enescu" a fost dat de trupa de dansuri tradiționale **Miyagi Minoru**, din arhipelagul japonez al insulelor, cele mai multe din corali, Okinawa.

Avînd arareori prilejul să venim în contact direct cu arta Extremului Orient, spectacolul acestui ansamblu a prezentat un deosebit interes, prin factura tradițională a costumelor, a mișcărilor de dans, cît și a tematicii acestora, veche de [illegible] de ani. Trupa ne-a încîntat mai mult prin culoarea costumelor decît prin mișcarea dansatorilor.

Am avut totuși prilejul să ne reamintim de importanța pe care o au, în viața poporului japonez, faptele cele mai obișnuite, în sens european — cum ar fi servirea unor băuturi la o serbare, totul avînd aerul unei ceremonii, ca în baletul **Nida Tichi Uchi** — chiar dacă delicatețea gesturilor nu era îndeajuns speculată. Un alt mod de a păși decît cel european, aproape plutit, mărunt și lent, un alt ritm în parcurgerea și luarea în stăpînire a spațiului erau vizibile în dansurile prezentate, alături de poziția specifică a picioarelor, caracteristică pentru toate dansurile asiatice, cu linia în dehors, dar cu genunchii îndoiți și cu tălpile în ceea ce în dansul clasic european se numește poziția a doua.

Au fost o încîntare pentru ochi costumele, cu gingașe combinații de roz, verde pal, ocru, puternic contrapunctate de strălucirea roșului permanent al căptușelilor, ce se zăreau în timpul mișcării și de movurile tari ale eșarfelor, pentru cap și pentru talie. De un deosebit rafinament, costumele, în diverse nuanțe de gris-mov și de ocruri, și lungile fîșii de materiale, la fel colorate, cu care se desenau în spațiu diverse combinații, în dansul **Țesătoarelor**, din suita **Insulelor Soarelui Arzător**. Coreografic, cel mai reușit a fost **Dansul Florilor** din aceeași suită. Un moment de candid umor s-a realizat în **Dansul Shishi**, leul mitologic.

Ceva din poezia artei îndepărtatei Japonii a răzbătut pînă la noi.

Liana Tugearu

Acorduri finale

ÎN ACORDURILE poemului enescian **Vox Maris** și ale marii **Simfonii** cu cor a lui Beethoven s-au încheiat sîmbătă, sub inspirata și autoritara baghetă a lui Iosif Conta, cele 10 zile de sărbătoare muzicală în care s-au întrecut, în numele marilor idei ale artei enesciene, reprezentanți de frunte ai muzicii românești, ansambluri și soliști de notorietate de peste hotare.

Poemul enescian cu adînca sa investiție filosofică a avut continuu puritate, tensiune, o paletă coloristică adecvată. **Simfonia a IX-a** a răsunat în depline coordonate stilistice și tehnice. Relevabile momente în viziunea lui Iosif Conta : jocul de umbre și lumini din primele mișcări ale Allegro-ului ; vigoarea ritmică imprimată Scherzo-ului ; incredibilul pianissimo cu care corzile grave au anunțat prima temă a Finalului. Quartetul solistic, întrunind străluciți reprezentanți ai artei oratoriale din patru țări ale Europei — soprana Sheila Armstrong din Anglia, mezzosoprana Penka Dilova din Bulgaria, tenorul Reiner Goldberg din R.D. Germană și basul Gheorghe Crăsnaru din România — a sunat continuu omogen, perfect adaptat ansamblului.

În afara concertului final, momentul hotărîtor în derularea Festivalului enescian a fost marcat de impunătorul spectacol **Oedip**, capodopera enesciană care, de la premiera pariziană din 1936, la montarea varșoviană din 1978, a străbătut drumul impunerii sale în conștiința contemporaneității. Cei trei oaspeți invitați din capitala Poloniei pentru spectacolul festivalului (Jan Czekay — Oedip, Pola Lipinska — Jocasta, Irena Slifarska — Sfinxul), au atestat, într-o artă de vibrație, puterea de seducție a partiturii enesciene.

Spectacolul **Oedip** ne-a arătat din nou că opera enesciană rămîne coloana vertebrală a scenei noastre lirice și că trebuie s-o regăsim periodic în programele curente, să-i creăm vaduri largi spre teatrele lumii. Îmbucurătoare, pe acest plan, invitația pe care direcția Festivalului din Lucerna a adresat-o, zilele acestea, dirijorului Mihai Brediceanu (de numele căruia se leagă marile succese ale **Oedipului** la Paris și Atena) de a monta capodopera enesciană, în 1981, la celebrul festival elvețian, cu prilejul Centenarului marelui compozitor român.

Impresionantă în filmul ultimelor zile de Festival a fost prezența marii Orchestre a Radioteleviziunii din Praga. De la primele marșuri ale unui opus-pilon în literatura primei jumătăți a veacului, **Simfonia a V-a** de Martinu, ansamblul impunea prin acordaj, sudaj compartimental, exemplară concentrare. A 6-a Simfonie a lui Dvořak, **Simfonia** lui Martinu, prima rapsodie enesciană integrată în cele două concerte prezentate la București omagiau creația marelui sărbătorit (și versiunea Rapsodiei a avut strălucire și sensibilitate), demonstrînd hotărîrea muzicianului praghez de a continua vechile tradiții ale formației.

Ansamblul datorează indiscutabil forma sa actuală dirijorului Josef Hrncir : spirit metodic, suplu, eficient.

Am reîntîlnit-o pe Sheila Armstrong ca solistă în **Simfonia a IX-a** după un recital în care a cîștigat toate sufragiile.

Momentul culminant al periplului : ciclul schumannian **Dragoste și viață de femeie**, emoționant prin infinita paletă de culori, prin bogăția imaginilor. La pian un acompaniator model : Martin Isepp.

Alături de simfonice și concerte camerale, în agenda ultimelor zile ale festivalului trebuie remarcată prezența coralei feminine iugoslave „Collegium Musicum" (dirijor Darinka Matic Marović), pilduitoare prin diapazonul repertorial, prin forța cu care scoate la lumină vechile comori ale artei naționale, prin dragostea cu care a integrat în programul bucureștean o piesă de Anton Pann, prin date interpretative de prim ordin : naturaletea intonației, nobletea frazării, simțul construcției muzicale, bucuria cîntului în comun.

Iosif Sava

„George Enescu"

MĂRTURII

ROBERTO BENZI (Franța) :

● Este pentru prima oară cînd particip la acest festival, însă la București am mai dirijat și trebuie să recunosc că revin cu foarte mare plăcere. De data aceasta am colaborat, pentru prima oară, cu Orchestra Radio, pe care o cunoșteam doar din imprimări. De asemenea, o premieră o constituie și faptul că am dirijat **Rapsodia a II-a** de George Enescu, care, nefiind cea mai reprezentativă lucrare a sa, constituie unul dintre opusurile importante. Se poate observa într-insa cum Enescu a reușit să îmbine elemente ale tradiției muzicale germane cu cele ale tradiției muzicale franceze, suportul constituindu-l bogăția fascinantă a folclorului dvs. Și în această lucrare a sa se poate observa că avem de-a face cu un muzician de mare cultură, care a depus o extraordinară activitate de interpret. Am alăturat, în program, **Simfonia a IV-a** de Brahms, fiindcă marele romantic a avut o deosebită influență asupra lui Enescu. Totuși, stilul enescian este ușor de recunoscut, trădîndu-l o mare generozitate, un caracter de excepție. Enescu — omul și profesorul — se spune că era foarte căutat pentru aceste minunate calități. În concertul de la Radio am colaborat cu violonistul Ion Voicu, pe care-l cunosc și-l apreciez de mult timp. De fapt, România, după părerea mea, este o veritabilă pepinieră de mari muzicieni. Mă bucur că sînt prieten cu Valentin Gheorghiu, Emilia Petrescu, Viorica Cortez, Eugen Sîrbu, Ludovic Spiess, Silvia Marcovici, cărora trebuie să le adaug acum Orchestra Radio, cu care mă înțeleg foarte bine și cu care aș dori să mai colaborez.

NIKITA MAGALOFF (Elveția) :

● Participarea mea la festival se află sub semnul puternicelor impresii pe care le-am trăit, ocazional, alături de George Enescu, unul dintre muzicienii de excepție ai epocii noastre. L-am cunoscut ca violonist și pianist și m-am apropiat de el prin intermediul celor doi mari prieteni ai mei, cu care am activat la Geneva, pianiștii Clara Haskill și Dinu Lipatti. Mi-amintesc că într-un concert comemorativ „Dinu Lipatti", de la Geneva, Yehudi Menuhin mi-a cerut chiar să-l acompaniez la **Sonata a III-a, în caracter popular românesc** de George Enescu. Marele muzician a impresionat întotdeauna prin capacitatea sa excepțională de a cuprinde muzica, cu toată ființa sa, de a pătrunde absolut toate tainele partiturilor pe care le interpreta. Lucrările orchestrale, care făceau parte din repertoriul său, erau stăpînite la perfecție. În cadrul unei reuniuni, care s-a desfășurat în America, și unde mă găseam alături de George Enescu, l-am ascultat reducînd la pian, într-un chip magistral, **Simfonia neterminată** de Schubert.

M-ați întrebat ce recomand tinerilor interpreți. Enescu este un model, care trebuie urmat de către toți tinerii, cu multă știință și pasiune. Mă refer la faptul că aceștia trebuie să cunoască stilurile compozitorilor din toate epocile. Și să asimileze partituri în toate genurile. Oricare tînăr pianist trebuie să asculte mult și să cunoască muzică veche și nouă, pentru a se putea reprezenta pe sine într-un anume fel, impresionant. Cunoașterea complexă a muzicii îți dă putere.

Revenind la festival, nu știu dacă am reușit să arăt celor care m-au urmărit că am participat cu multă bucurie și că doresc să continui veritabila tradiție pe care am creat-o, prin revenirea continuă pe meleagurile enesciene.

CRISTIAN STEELE PERKINS (Anglia) :

● Grupul nostru de interpreți, care cuprinde un număr mai mare de membri decît cel pe care îl vedeți dumneavoastră, a fost înființat în anul 1963, pe atunci acești artiști fiind studenți pasionați. Uneori folosim și instrumente vechi, în vederea interpretării repertoriului pe care-l alegem împreună. De multe ori adaptăm partiturile la necesități de interpretare modernă, colaborînd cu artiști solicitați numai pentru anumite ocazii. În privința activității noastre, ne prezentăm frecvent la televiziune și facem deplasări în afara Londrei, unde repertoriul nostru este foarte gustat. În turneele efectuate, am încercat o apropiere de muzica folclorică, pe care chiar am aranjat-o pentru a o prezenta sub diferite forme. Cu folclorul românesc acest lucru ni se pare mai dificil, fiindcă muzica dvs. instrumentală a fost gîndită parcă numai pentru instrumente specifice, nesuportînd aranjamente cu instrumente tradiționale. Fiecare interpret al nostru este polivalent, mînuind cîte 4—5 instrumente, toți fiind însă mari amatori de a interpreta muzică veche. De cele mai multe ori, în festivaluri, sîntem cuplați în cadrul programelor cu cîte o formație corală. Colaborăm cu mulți compozitori tineri, care ne-au înțeles și ne sprijină intențiile. Dintre aceștia aș numi pe: Edward Gregson, John White, Richard Hill ș.a.

MIYAGI MINORU (Japonia) :

● Cei 18 membri ai trupei noastre întreprind acest lung turneu cu ocazia aniversării a 10 ani de la înființarea ansamblului. Darul pe care ni l-a oferit guvernul Japoniei ne face să credem că sîntem apreciați pentru activitatea pe care o depunem. Despre programul prezentat la București: reunește dansuri tradiționale vechi, ce adună în adîncul lor sentimentele oamenilor, care, după o veche credință a noastră, nu se pot exterioriza. În dansul **tichiucinido**, de pildă, se povestește omorîrea mîrșavă a unui feudal, care este răzbunat de către fiii săi. Tehnica propriu-zisă de desfășurare a spectacolului este greu de explicat, reunind procedee specifice ale artei noastre. În partea a doua a programului, aducem la rampă obiceiuri și dansuri din zona sudică a Japoniei: dansul pescarilor, al țăranilor, jocuri ocazionate de diferite sărbători. Muzica pe care o folosim este pur populară, ca și costumele de altfel, care sînt lucrate manual și îmbogățite cu culori naturale. La noi se afirmă că „Arta populară este un muzeu umblător". Noi încercăm să demonstrăm permanent acest lucru, prin toate locurile de unde trecem.

Am urmărit la televizor cîteva ansambluri de dansuri din țara dvs., și am fost surprins de asemănarea lor cu ale noastre în ceea ce privește desfășurarea sărbătorilor tradiționale. Surprinzător și în același timp interesant de studiat și de comparat.

Recital Dan Iordăchescu. La pian, Dan Grigore

Plastică

Expoziția Ion Săliștеanu

REFUZÎND deliberat acel caracter de „inventar" al etapelor din care se compune orice biografie artistică, specific pentru expozițiile ce marchează trecerea unui prag cronologic simbolic — în acest caz 50 de ani — ION SĂLIȘTEANU deschide cel puțin două unghiuri pentru abordarea discuției legate de actuala sa expoziție.

Am putea vedea în acest gest intenția de a renega etapele anterioare, ca neconcludente sau chiar incomode pentru stadiul actual al preocupărilor și pentru propria imagine de artist al noului. Atitudine explicabilă și justificată în măsura în care ea este consecința unei cezuri irecuperabile sau a reformulărilor de esență în interiorul propriei concepții și a demersului pictural, ceea ce ar presupune și existența revelației produse la un moment dat prin reconsiderarea opțiunilor sau descoperirea unor teritorii expresive inedite. Sau, posibilitatea cea mai probabilă, artistul a preferat tonului „retrospectiv", oarecum nostalgic și pasceist prin chiar simpla alăturare a exemplarelor ce jalonează un traseu parcurs cu inerente întrebări și reușite, caracterul viu, activ, polemic, al actualelor preocupări, vizibil subordonate unui program de atelier atent elaborat. Însumînd datele ce se leagă de prezența lui Ion Săliștеanu în pictura ultimului deceniu, am fi tentați să acordăm credit acestei ipoteze, fără a exclude total prima variantă, între cele două situații existînd dealtfel raporturi de interdependență și reciprocitate. Pentru că acest artist, cu o evoluție constantă pe linia tradiției picturale de formulă figurativă, cel puțin într-o primă perioadă, absentă din expoziția de la „Dalles", s-a orientat treptat, cu o manifestă intenție novatoare și cu vădită voință de înscriere în noua situație a imaginii, către o problematică evanescentă dar beneficiind de avantajele ineditului și proteismului formal. În acest fel el a devenit unul din acei artiști care, păstrînd un contact ineluctabil cu ceea ce formează fondul permanenței picturale, au căutat și propus, în continuarea unor atitudini ce se ilustraseră pe plan universal prin teoria și practica deceniilor 5—6, un alt mod de a concepe relația realitate-operă de artă, implicînd obligația unei atitudini active față de imagine, dincolo de simpla înregistrare afectivă sau cerebrală.

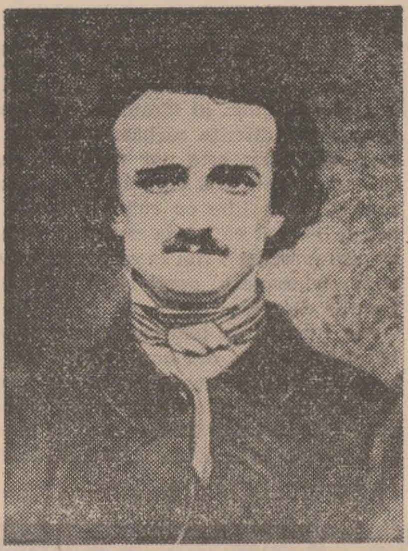
În realitate, arta lui Ion Săliștеanu rămîne acuzat subiectivă, subordonată afectului, chiar dacă formula a fost adoptată lucid, cu deliberată dorință prospectivă, mizînd pe punerea în libertate a energiilor conținute în structura fenomenelor prin procedee gestuale, de „action painting" și tașism, compulsate sau alternate în interiorul sintagmelor expresive. Mecanismul procesului ni se pare explicit deconspirat prin chiar alăturarea unor lucrări a căror esență conceptuală ne apare antinomică, nu contradictorie ci doar complementară. Aceasta ar fi, de fapt, și principala problemă ce se impune la primul contact cu ansamblul expunerii, ea putînd fi formulată ca un permanent dialog, supus unor tensiuni dichotomice, între autoritatea figurativului, fie și esențializat, dătător de certitudini și pretexte compoziționale, și obstinata căutare a ineditului formal, detectabilă și încorporabilă unei maniere definitorii. Sugestiile jocului liber al petelor de culoare, cu toate accidentele presupuse de supremația gestului, se regăsesc tot în realitatea concretă, în esența fenomenelor, mai ales în peisajul acceptat totdeauna ca macro sau microcosmos dar niciodată în scara percepției curente. De aici și preponderența unor cîmpuri cromatice provenite din prelucrarea datelor furnizate de analiza naturii, cu fireasca implicare a funcțiilor simbolice atunci cînd imaginea tinde către punctul extrem al abstractizării. Astfel se ajunge la acea pendulare între sechelele figurativului, nu o dată restituit în integritatea sa, și soluțiile unui informal axat pe dinamica liniilor de forță. Poate paradoxal, dar noțiunea de „informal" nu exclude logica picturală, organizarea, articularea semnelor utilizate, e drept că după un alt cod și cu o altă finalitate, mizînd pe hazard și insolit, pe truculență și șoc, dar neputîndu-se elibera complet de tutela marilor legi ce guvernează structura materiei și exprimarea artistică. Aceasta pare să fie și opinia lui Ion Săliștеanu despre formula adoptată, chiar dacă descoperim frecvente intenții de negare sau rupere a barierelor abstracte ce separă arta ca act conștient — și de conștiință — de accident, incongruent sau aberant, în care trebuie să vedem tentația explorării dar și consecințele programului propus, polemic în raport cu toate celelalte atitudini. Dar, lucru semnificativ și detectabil, urmărind negarea sau poate doar eliberarea, personalitatea artistului se regăsește mai exact conturată, așa cum este ea în realitate, în piesele ce atestă o punere în ordine, fie după legile figurativului sintetic, fie după cele ale abstracției expresioniste, în special în lucrările de mici dimensiuni, studii pregătitoare de reală picturalitate. Piesele mari, concepute ca argumente autoritare, oscilează între un decorativ rezultat din utilizarea cromaticii, în care negrul abundent nu reușește să devină culoare, în sensul autonomiei și al efectului pictural, și o expresivitate mizînd pe efectul de șoc al compunerii cîmpurilor și al relațiilor simbolice presupuse prin titluri. Într-un fel sau altul, problematica acestei expoziții se dovedește deosebită nu prin raportare la precedentele din care descinde ca atitudine, ci prin locul pe care îl ocupă în biografia artistului și în contextul artei noastre. Unghi de abordare ce trebuie să implice, pentru o dreaptă judecată și apreciere, toate celelalte tendințe ce compun la ora actuală pictura noastră, precum și locul real ocupat de o propunere ce presupune reconsiderarea și reformularea multor cutume și valori.

Interesant și simptomatic ni se pare faptul că, preocupat mereu de teoretizarea și analizarea raporturilor eficiente dintre artă și public, cu evidente intenții pedagogice la nivelul societății, Ion Săliștеanu și-a conceput propria expoziție de pe această poziție, preferînd caracterul de exemplificare concretă, cu tot ceea ce implică ea în relația cu vizitatorii, celui de etalare consacrată, mai puțin demonstrație și mai mult convenție. Argument pentru care, în analiza manifestării se cuvine să utilizăm premisa oferită de artist, considerînd-o eficientă și critică, pentru a accepta că ne aflăm în prezența unui moment din procesul permanentei prospecțiuni, desigur nu festiv și nici paradigmatic prin izolarea de context, concluzia urmînd a fi trasă în momentul recuperării tuturor etapelor pe care artistul le va considera simptomatice pentru propria definire.

Virgil Mocanu

Cartea străină

Edgar Poe între enigmă şi mister



TOTUL, sau aproape totul în noi, tinde spre desacralizarea misterului, spre reducerea sa la condiţia enigmei. Căci ireductibilitatea misterelor a iritat dintotdeauna raţiunea umană şi a incitat voinţa de putere a cărei răzvrătire împotriva imposibilului a însemnat repudierea tainei. Şi, totuşi, este în noi o vocaţie a misterului pe care nu o putem jugula, dar care nu poate fi nici **urmată**, precum orice altă vocaţie. Căci unde ai urma-o? Misterul se scufundă în tenebre pe măsură ce înaintezi într-însul, şi perdelele de umbră se îngroaşă pe măsură ce le sfîşii. Imaginaţia care încearcă să surprindă în imagini tainicul se destramă pe sine. De aceea, unica fantazie apropriată misterului este aceea care nu proiectează imagini, nu se închide în imagini, o fantazie fără imagini. Paradoxul unei imaginaţii lipsită de imagini nu e atît de scandalos pe cît pare. Limita aceasta a imaginarului, care dintre marii imaginativi n-au încercat să o atingă? Este, însă, aici mai mult decît o limită, este o transgresiune. Edgar Poe e un maestru al acestei transgresiuni.

Aceasta nu pentru că arta lui s-ar situa în acel **no-man's land** al imaginarului expurjat de imagini. În textele sale mişună imaginile. Dar apetenţa sa profundă este aceea a unui spaţiu al reveriei în gol. **De nihilo et tenebris** — acesta ar fi fost, într-un ev mediu gotic (atît de odios-iubit de el) subtitlul Tratatului liric mistic pe care l-ar fi compus poate. O imaginaţie care se imaginează, imaginînd cu alte cuvinte o imaginaţie de gradul al doilea, acesta este motorul, lucrînd într-un regim forţat, pe care ni-l trădează dedesubturile producţiei sale literare. Ca orice estetică de gradul al doilea, ea nu este lipsită de o asumare a **kitsch**-ului. Poe a fost, poate, cel dintîi poet al modernităţii conştiente care a recurs la **kitsch.** Toate acele subproduse literare pe care le parodia, dar le imita, le submina dar le promova, îi in-formează opera. La o asemenea estetică aparţine menajarea apocrifiei. Este o doză mult mai mare de „fals", de pseudo-, de simili-, în creaţia aceasta decît s-ar crede. Poe cunoaşte tehnicile travestiului, ale substituirilor, ale supercheriei. El e un maestru al subversiunii.

DE ACEEA orice iniţiere în textele lui Poe trebuie să fie, voit, o pseudo-iniţiere, adică să urmeze ritul iniţiatic, ştiind că nu duce nicăieri. Nici o pecete pusă nu se ridică, pentru că pecetea e dubioasă, are o esenţială ambiguitate: este adevărată şi falsă totodată. Obscuritate? Hermetism? Nu este o literatură încifrată aici, nici una a gnozei. Este mai curînd o poezie hermeneutică, decît una hermetică. Ea prezintă chei, deşi, ne grăbim să spunem, şi acestea sînt astfel potrivite încît să deschidă fără să deschidă cu adevărat. Enigme se ivesc la tot pasul. Prozele lui Poe alcătuiesc o ţesătură enigmistică, sensul ascuns constituind un principiu de construcţie esenţial. O ştiinţă semiologică ar găsi o materie privilegiată a demersurilor sale în textele poetului narator. Aceasta, îndeosebi, prin caracterul funciar amfibologic al expresiei literare poeşti. Conflictele universului său au o rădăcină semantică.

De unde ambiguităţile, de unde privilegierea ambivalenţelor în aceste proze? Nu ne putem îngădui aici să analizăm întreaga matrice din care derivă structura paradoxală a acestor ficţiuni. Din întreg ghemul, voi extrage doar un singur fir, e adevărat, călăuzitor în derularea întregului. Este vorba de un fir al Ariadnei, care încearcă să prefacă structura eminamente labirintică, plină de hrube, case închise, cavouri, spaţii hermetice, din universul imaginar al lui Poe, în spaţii hermeneutice, ale revelării. Asociem cercuri întregi tematice, motive centrale ale acestei literaturi, cu o anume voinţă de mister centrală a creatorului ei. O voinţă de mister contracarată necontenit de adeptul unei raţionalităţi iscoditoare, a unei ştiinţe analitice, inevitabil desacralizatoare. Spiritul analitic format în respectul rigorilor raţiunii subjugat de prestigiul ştiinţelor exacte procedează necontenit la o demistificare a misterelor. Dar, ştiinţa însăşi, cultivată de Poe, este pătrunsă de un duh al apocrifiei, e o pseudo-ştiinţă ce vizează enigme, desluşiri de enigme prin proliferarea lor. Pe trunchiul epic golit de seve tainice se răspîndesc printr-o rapidă înmugurire enigmele. Povestirile detectivistice, textele-şaradă, menajarea suspense-urilor, fabulaţia fantastic-ştiinţifică oferă numeroase exemple ale unui discurs interogativ placat pe o fabulă obscurizată. Interogaţie şi hermetism se potrivesc însă precum cheia în broască, doar una sau alta lipsesc, sînt puse momentan în paranteză. În asemenea enigme, misterul devine recesiv, se ascunde, piere chiar cu desăvîrşire. Nici chiar în marile parabole ale **Groazei**, în ficţiunile a căror atmosferă este creată prin emanaţii ale anxietăţii, nici în **Prăbuşirea casei Usher**, spre pildă, nu vom întîlni misterul în enigma morbidei legături dintre frate şi soră. În schimb, el se prelinge prin interstiţiile textului, prin golurile sale, alcătuind un alt plan, secund, al naraţiunii, un plan de referinţă transcendent (ceea ce nu înseamnă reducţiere la vreo transcendenţă oarecare, ce poate fi **numită**, teologică, mitică ori metafizică). Metaforele obsesionale ale nopţii, profunzimii, căderii, apei lugubre, lăcaşelor delabrate, sînt semne (nu imagini) ale misterului. Iată, de pildă, în **Prăbuşirea casei Usher** operînd cîteva din aceste metafore, pulverizînd — ca să spunem aşa — misteriosul (nicidecum enigmaticul): „Stăpînit de aceste gînduri mi-am îndreptat calul spre malurile rîpoase ale unui negru şi lugubru heleşteu care îşi aşternea neclintitul său luciu în faţa locuinţei şi — cu un fior mai pătrunzător — am privit în unde la icoana răsturnată şi înmulţită a trestiilor cenuşii, la copacii trunchiaţi şi fantomatici şi la ferestrele asemănătoare cu nişte ochi fără priviri". **Oglinda** apei întunecate, oglindă fără lumină, în neagra, marmoreana ei lucire este una din acele matrice din care se naşte misterul. Atmosfera densă pînă la sufocare a casei Usher derivă şi din oglindirile (în priviri, în lac, în vis) ce revin de mai multe ori în cuprinsul povestirii. Or, oglinda aparţine unei emblematici thanatice. Un decor funerar se proiectează, un scenariu al criptei, casa însăşi — vechea casă Usher — fiind un spaţiu-cavou cu implicaţii thanatice.

Eros şi Thanatos sînt surse ale misterului, ale unui **mysterium tremendum**, în naraţiunile lui Poe. Numinosul este expurjat de unele din caracterele sale obişnuite: augustul, sublimul etc., pentru a păstra în expresiile sale, mai presus de toate, **terifiantul**. Pe estetizarea anxietăţii se grefează formele obsesionale ale imaginarului. Voluptatea terorii, aşa cum apare ea în faţa unei mai mult ori mai puţin tradiţionale psihanalize, ascunde alte propensiuni mai adînci ce ţin de o voinţă a misterului. Nici o psihologie nu poate da socoteală de o asemenea propensiune ce ţine de planul ontic, nu de cel psihic. În schimb, momentele unui proces de degradare a misterului în imaginarul lui Poe sînt condiţionate de sindroamele psihologiei sale. Pendularea între enigmă şi mister, atît de simptomatică pentru **cazul** Poe, reprezintă — în zorii literelor moderne — un destin al Poeziei şi al trăirii, al unei experienţe poetice.

Nicolae Balotă

Gérard Genette:

„FIGURI"

● ESTE binevenită în contextul mai larg al apariţiei unor cărţi precum **Teoria expresiei poetice** de C. Bousoño, **Poetică şi retorică** de R. Barilli, **De ce Noua Critică?** de S. Doubrovski, traducerea în versiune românească a **Figurilor** lui G. Genette (selecţie, traducere şi prefaţă de Angela Ion şi Irina Mavrodin, Editura Univers), poetician care, după cum se ştie, a realizat o sinteză a atitudinilor teoretice de la Şcoala formalistă rusă la Şcoala pragheză şi Noua critică, unind patosul investigator în metodologia literaturii cu un permanent efort de acurateţe terminologică.

Domeniul căruia i se aplică studiile antologate din cele trei volume apărute la scurt interval de timp circumscrie o arie de probleme predilecte ale teoriei şi criticii literare actuale şi interesează mai ales în tentativa lor de a reinterpreta textul aristotelic referitor la arta narativă, demers necesar într-o perioadă de aprehensiune faţă de acest gen.

Într-un prim moment, autorul se arată interesat în construirea unui topos al literaturii baroce prin recurenţe de figuri de stil vizînd o preferinţă structurală şi structurantă a omului baroc, de adîncime. În **Aurul cade sub fier** descrierea uzînd de terminologia şi locurile devenite comune tematismului precede generalizării critice în ipostază „structuralistă" ca necesitate emanată de o operă capabilă să o ilustreze, mai mult să se ofere drept alibi al unei sensibilităţi moderne. „Poetica barocă se fereşte să descopere distanţele sau să le accentueze contrastele prin magia unificatoare a unei tandreţi; ea preferă să le accentueze pentru a le reduce mai bine cu ajutorul unei dialectici fulgerătoare". (p. 20).

Dar privită în diacronie această idee a „dialecticii fulgerătoare" nu reprezinta de fapt un deziderat estetic reformulat în epoca dicteului automat de un Breton şi S. J.-Perse? O poetică întemeiată pe oximoron e, după G. Genette, consubstanţială unei viziuni proteice şi de corespondenţe magice realizate de autor din plin „ecart". În perspectiva proliferării studiilor despre baroc, un asemenea articol problematizează intens înseşi conceptele istoriei literare, puse în discuţie în termenii „de evoluţie a formelor", de la Valéry la Focillon, de la Wölfflin la Şcoala formalistă rusă (V. Tinianov) şi Şcoala pragheză, ca să indicăm contururile de amplă rezonanţă ale unor preocupări.

În Structuralism şi critica literară se validează termenii noi meniţi să aducă o adîncime funcţională ideei de „autor", „istorie", „critică literară". E vorba mai precis de dubletul „ecrivant-ecrivain" prin care se acuză o programatică şi necesară în acelaşi timp opţiune pentru o **morală a scriiturii** de tip romantic sau postromantic, fie ea şi prezumată; de unde o implicită pledoarie pentru o „istorie a funcţiei literare" formulată prin caracterul diferenţial al faptului literar. Jocul dihotomic literaritate-nonliteraritate se desfăşoară într-un mod dialectic de reformulare continuă şi derivată, fapt ce trădează contactul necesar cu filozofia marxistă în ce priveşte trecerea de la un sistem la altul, ca şi proprietatea inerentă a sistemelor de autoreglare, relevantă sub aspectul unei „conştiinţe a limitelor". (p. 847).

Practic, G. Genette reactualizează aci nişte teze curente în ultimele decenii, fecunde pentru o anumită ideologie a literaturii, inerentă în contextul de preocupări cu care vine în atingere autorul **Figurilor...** Am în vedere deschiderea spre o problematică interdisciplinară, de conversiune a funcţiei specifice literaturii sub presiunea unor sisteme semiotice noi, cum ar fi bunăoară cinematograful care creează de la sine un climat interogativ, o criză fertilă sub aspect teoretic a „limitelor literaturii". Meditaţia postmallarmeeană se prelungeşte sub incidenţa unor mutaţii substanţiale şi eventual primeşte noi răspunsuri în conformitate cu sistemul de relaţii pe care-l conectează în prezent literatura, fără a pierde însă din fondul angoasat al ei: „în ziua în care Cartea va fi încetat să fie principalul vehicol al cunoaşterii, literatura nu-şi va fi schimbat oare încă o dată sensul? Poate că trăim ultimele zile ale Că[illegible] Tot mai pregnant apare — şi legiti[illegible] de o corelaţie adîncită critic — scriit[illegible] — epistemologie, de la Saussure la Benveniste şi de la Lacan la Meschonnic necesitatea unei deplasări de accent de la o istorie a scriiturii la o istorie a lecturii ca mod de constituire în diacronie a sensurilor validate în prezenţa unui destinatar. Aparent excentrică, concepţia despre critică exprimată în termenul de „bricolaj" (v. Lévi-Strauss în **Gîndirea sălbatică**) e reluată în paralel cu „critica parametrică", concept fundamentat de Barthes, ca loc de convergenţă terminologică motivată de un fond de gîndire filosofic omogen, în filiaţie kantiană. **Raţiunea criticii pure** aduce în consecinţă fondul de fapte necesare unei distanţări ca şi evitării unui narcisism metodologic, specific epocii actuale. Thibaudet fiind un reper critic pentru generaţiile mai noi şi ca atare invitînd la o lectură prin concepte noi a **Psihologiei artei.**

Metonimia la Proust continuă în termeni retorici investigaţiile în domeniul genului literar aşa cum au fost iniţiate de Jakobson şi adîncite psihanalitic de Lacan. Meritul lui G. Genette e de a fi privit metonimia în cadrul cuplului dinamic metaforă-metonimie. În legătură cu proza proustiană se observă că proximitatea comandă sau generează asemănarea; metafora îşi găseşte sprijinul în metonimie. Aceasta din urmă e de fapt un plan de inserţie pe o dimensiune temporal-volitivă (v. „retorică a dorinţei", „fetişism al locului"). Astfel ea generează dinamica îmbinării de planuri din ce în ce mai ample capabile să fie tematizate prin motivul „contopirii", al omogenului (v.p. 308). Fără a avea tentaţia de a-şi epuiza subiectul, G. Genette are capacitatea de a schiţa, în spatele problematicii abordate, cadrul teoretic menit să acorde articolelor adîncime de istorie a ideilor critice şi tăiş polemic. **Fericirea lui Mallarmé**, prin referirile la J. P. Richard, marchează linia de separaţie între două moduri distincte de a practica critica, bazate pe conceptul de „structură" şi, reciproc, pe cel fenomenologic de „totalitate". Chiar în capitolul despre maratologie, vehiculînd termeni precum analepse, prolepse, elip[illegible] diegetic, extradiegetic, metadiegetic t[illegible]dează în permanenţă supleţea şi dezinv[illegible]tura cu care acest poetician, pornind de la un motiv la prima vedere depărtat în raport cu un fond de apercepţie validat istoriceşte, completează premisele de gîndire deductivă ale şcolilor în spiritul cărora s-a format.

Tatiana Rădulescu

HONORÉ DAUMIER : **Don Quijote**
(Expoziţia comemorativă de la Muzeul Naţional de Artă)

Nakamura Kusatao:

Modul de a simți un haiku, modul de a-l construi

Meridiane

■ A CUNOAȘTE combinațiile, disponibilitățile și limitele oferite de „haiku"-ul japonez, prin intermediul analizei făcute tot de un scriitor japonez, ni se pare de un interes incontestabil, mai ales că, atunci cînd textul este privit ca un „fapt de limbaj", a easta nu înseamnă, totuși, o oprire la nivelul restrictivului structuralism occidental, cu toate raportările posibile.

Climatul poetic nu se tulbură, modelul structural ce poartă în sine, cum zicea Sartre, germenii morții sale, nu contracarează, în nici o direcție, voința de analiză a comentatorului japonez supus, în ultimă instanță, doar propriilor legi. Ni se oferă, așadar, „trei mișcări" originale, dintr-o vastă compoziție ce poartă amprenta unui stil național: mici jocuri de virtuozitate. Și mult mai mult decît atît, în măsura în care sîntem dispuși să urmărim cu atenție interpretarea lui NAKAMURA KUSATAO[1]), atrași nu de aura de exotism, ci de forța unei tradiții literare. Apariția primelor haiku-uri, în Japonia, corespunde la noi epocii hrisoavelor lui Ștefan cel Mare.

D. C.

Haiku scris de poetul Basht (1644–1694) pe o stîncă, la cascada Kiyo-taki, lîngă Kyoto

Yuki nokoru — **Zăpada ce rămîne**
Itadaki hitotsu — **Pe un singur pisc —**
Kunizakai — **Hotarul țării[2])**

(Masaoka SHIKI)

În haiku ul acesta cuvintele care exprimă anotimpul (**kidai**) sînt **yuki nokoru** (**zansetsu**[3]), zăpada ce rămîne) și se referă la zăpada rămasă din iarnă la-nceputul primăverii. **Kunizakai**[4]) nu reprezintă aici o graniță kokkyō[4]) ca aceea dintre Germania și Franța, de pildă, ci o delimitare proprie Japoniei. Odinioară oamenii locuiau de pe timpul strămoșilor, generație după generație, pe domeniul clanului numit de ei „țara mea". Poetul Shiki aparține epocii Meiji[5]), dar pînă în perioada tinereții sale situația a rămas aceeași. Nu putem trece cu vederea faptul că la baza haiku-ului stă, așadar, un anumit sentiment de „familiaritate" raportat la ținutul natal.

De obicei, linia de hotar dintre provincii era constituită sau de un rîu sau de un lanț de munți. Acesta fiind cazul, din versurile de mai sus se deduce că în mijlocul lanțului de munți se află un pisc neobișnuit de înalt, mult mai înalt decît celelalte. Locul de naștere al lui Shiki este Iyo din Shikoku (prefectura Ehime), iar acolo iernile fiind blinde, ninge rar, zăpada cade în cantități mici și se topește toată odată cu venirea primăverii, atît pe cîmpie cît și pe munții mai puțin înalți.

De aceea, albeața zăpezii rămasă pe un singur pisc ce străpunge norii atrage clar și în mod aparte atenția. Ai un sentiment straniu stînd și privind, de departe, peisajul cufundat în calmul împrejurimilor cu aspect de regiune sudică, unde treptat își face apariția și culoarea verde. „O, locul acesta în care miraculos rămîne, la nesfîrșit, zăpada, e hotarul ținutului, iar dincolo de el ce este oare? Altă țară, alt pămînt"... iată impresia care te copleșește pe negîndite.

...Am insistat asupra unor nuanțe importante; la lectura atentă a versurilor, sesizînd părțile sugestive, extinzînd asociațiile, dînd la iveală simțămintele, se poate ajunge la o reprezentare asemănătoare celei evocate, haiku-ul însă exprimă, concis, doar niște puncte esențiale și, mai ales, nu oferă, deschis, nici o direcție în privința orientării emoționale. E o cerință inerentă a haiku-ului, deoarece acesta reflectă concentrarea asupra realității. De aici derivă, implicit, schițarea sumară a imaginii. Dacă ne referim la haiku-ul amintit, să presupunem că ar fi început cu expresia **zansetsu no...** (Vezi nota 3 — n.tr.). Sonoritatea cuvintelor ar fi fost prea puternică și, altfel spus, ne-ar fi sugerat mari cantități de zăpadă, ca în ținuturile nordice. Este de preferat varianta aleasă de către poet, **yuki nokoru**, cu înțelesul de zăpadă puțină ce se menține, în mod miraculos, pe alocuri, ca în regiunile sudice. Expresia **itadaki hitotsu** constituie și ca un exemplu de măiestrie. Luată aparte, n-ar exprima mare lucru la prima vedere, cu toată accentuarea dată de „hitotsu", însă ne putem imagina în mod firesc, din contextul, referința la șirul celorlalți munți lipsiți de zăpadă, poate schimbîndu-și deja coloritul într-unul primăvăratic.

În cazul formelor scurte de tipul haiku-ului, chiar dacă ne îndreptăm continuu atenția asupra centrului de interes, nu trebuie să se-ajungă la o explicație banală. Scriitorul e obligat să descopere, în asemenea cazuri, termenii capabili să sugereze, plauzibil și cu acuratețe, ceea ce se percepe din ansamblu, folosind și ritmica potrivită. Cerință absolut necesară, care se impune și în exemplul de mai sus, sensul și melodicitatea versului — **itadaki hitotsu** — odată precizate. Pînă aici, cititorului i se comunică doar imaginea unui pisc cu zăpadă netopită încă, apta să concentreze întreaga sa capacitate de atenție, pentru ca apoi expresia **kunizakai** să emoționeze brusc, prin întregul ei conținut sensibil.

Sakura sakura — **Flori de cireș flori de cireș**
Hito ga hito ga — **Oameni oameni**
Ko wo arukasete — **Plimbînd copiii**

(Ogiwara SEISENSUI)

Cuvîntul **sakura** care apare în haiku-ul acesta, introdus în manieră liberă, cu deosebită tehnică, nu s-ar putea repeta, conform legilor haiku-ului, știind că este „kidai" (adică indică anotimpul).

În acest tip de haiku, limitele nu sînt totuși depășite în mod exagerat, chiar și forma fiind asemănătoare celei obișnuite. În plus, repetiția „sakura sakura" — „hito ga hito ga", conferă o mare melodicitate. În haiku-ul în formă liberă, introdus astfel, pe baza sonorității și a ritmului, sentimentul capătă și el forța lui de eloc-venț, devenind și mai inteligibil.

Aici este evocată imaginea celor veniți să privească, în epoca lor de maximă înflorire, cireșii, din mulțime făcînd parte și numeroși părinți care își plimbă copiii de mînă. Senzația generală e de pace și încîntare. „Sakura sakura" — ne lasă să întrevedem tocmai o asemenea stare, repetiție similară cu aceea a verbului „saita saita" (au înflorit, au înflorit), sugerînd o atmosferă plină de bucurie.

„Hito ga hito ga / Ko wo arukasete", este echivalent cu „Hito ga ko wo arukasete / Hito ga ko wo arukasete" — ceea ce ar însemna că oamenii vin însoțiți de copii și dintr-o direcție și din alta. Pentru sublinierea atmosferei sînt folosite cuvinte din limba vorbită

A compune „în formă liberă"[6]) este doar aparent la îndemîna oricui, căci la o examinare mai atentă a haiku-ului relativ simplu de mai sus, se vede că nu-i vorba de o construcție întîmplătoare, cu toate abaterile formale, și că el se constituie, cu atît mai mult, pe baza aspirației spre esențial, pe plan afectiv și în ceea ce privește cadrul, în consens și cu felul de alcătuire al versurilor. De unde ajungem la concluzia că a face un bun haiku „în formă liberă" implică destule dificultăți.

Tansen no — **Pe linia simplă**
Sureai matsu ya — **Așteptînd la încrucișare**
Mugi aoshi — **Lanul de grîu verde**

Mugi *[7]) este „kidai", indicînd primăvara. Pe căile ferate de la periferie sau pe cele de la țară, trenul cu abur sau electric, venind dintr-o direcție, se oprește un timp, atunci cînd se apropie de stația următoare, în locul unde linia devine dublă, pe o porțiune foarte scurtă; ca să-și continue apoi, din nou, goana, pe linia de bază, după trecerea altui tren din direcție opusă. E un interval de numai două-trei minute, însă de tăcere aproape totală, cînd tot ce e în jur se cufundă în liniște, în vreme ce privești în zare cîmpul și vreo casă singuratică.

Tocmai pentru că aici e vorba de apropierea de un lan de grîu, poate deveni de o mare plasticitate imaginea spicelor de un verde intens, care strălucesc parcă în lumina soarelui, țîșnind toate la aceeași înălțime. Analiza ne trimite, așadar, spre o nouă impresie: sentimentul plăcut sugerat de grîul atît de verde. În compunerea unui haiku, indispensabilă rămîne o intensă activizare a stărilor de spirit. Dacă se ajunge la asta, chiar și într-o astfel de ocazie, neașteptată și de scurtă durată, se poate realiza o compoziție delicată și profundă.

În prima variantă a haiku-ului se specifica: „Tansen no sureau ma mugi wo miru" (În timpul încrucișării... pe linia ferată simplă, privesc grîul), era însă o formulare prea explicativă, fără să dea un plus de valoare conținutului.

Modificarea făcută, cu adăugarea verbului care să exprime așteptarea, însoțit de **ya** (**matsu ya**) indică limpede ideea de oprire a trenului, pe cînd versiunea inițială nu sublinia momentul de pauză, era rigidă. Destinderea a fost adusă de noua schimbare ce provoacă o multitudine de sentimente.

În haiku-ul contemporan, chiar și marii poeți neglijează folosirea silabei despărțitoare — **ya** — însă aici delimitarea înseamnă o conturare a amintitei situații — faptul opririi trenului pe de-o parte, faptul că în acest răstimp, pe de alta, „privești întîmplător pe fereastră" — sugestie oferită cititorului — „și afară e lanul de grîu...".

Desigur că primăvara, firesc, grîul e verde, totuși o precizare — **mugi aoshi** — accentuează expresiv clipa perceperii frumuseții grîului, e o lămurire necesară.

Traducere din limba japoneză de
Flavius Florea
Doina Ciurea

---

[1]) Nakamura Kusatao (n. 1901), pe adevăratul său nume Seiichiro, s-a născut în China și s-a stabilit ulterior în prefectura Ehime. Absolvent al Facultății de literatură a Universității Tokyo, elev al lui Mizuhara Shuoshi, a publicat eseuri și mai multe culegeri de haiku-uri. Textul de față este un fragment din **Atarashii haiku no toukurikata** (Modul de a construi un haiku).

[2]) **Kuni** înseamnă, în același timp, „țară" și „ținut".

[3]) În limba japoneză există două moduri de citire a hieroglifelor (kanji): prima, numită kun'yomi, provenită din japoneza veche, și a doua, on'yomi, adaptată după citirea chineză și asimilată de limba țării. Folosirea unui mod sau al altuia depinde de situație și este fixată prin evoluția limbii. În cazul cînd ambele sînt admise, pot exista deosebiri de nuanță, fie ele și de mare finețe, cum ne-o demonstrează comentariul lui Nakamura Kusatao. **Zansetsu** înseamnă, așadar, „zăpadă care rămîne încă".

[4]) **Kunizakai** și **kokkyo** sînt kun'yomi, respectiv on'yomi, ale aceloraşi semne. Citirea normală este **kokkyo**, kun'oymi-ul fiind folosit aici cu valoare poetică.

[5]) **Meiji**: epoca de modernizare a Japoniei, începută după 1868.

[6]) Haiku-ul „în formă liberă" (jiyūritsu noku) respectă numărul total de silabe (17) nu și împărțirea în grupuri de 5.7,5 — în cazul citat acestea fiind de 6,6,7.

*[7]) **Mugi** înseamnă grîu, orz, secară, lan de grîu...

„...Jocuri de virtuozitate"
Fotografie de Mihai Gheorghiu

Meridiane

Răzbunarea vizcainului

● În timp ce din sutele de editii din **Don Quijote** se mai pot cumpăra, azi, în Spania, exemplare din, aproximativ, şaptezeci, un colecţionar catalan, Juan Sedó, are în biblioteca sa exact trei mii de ediţii diferite, reprezentînd traducerea acestei opere în limbi străine. Dar, tot în acelaşi timp, din toate casele în care a trăit marele Cervantes, nu se păstrează decît cea în care a murit, în strada Leon, colţ cu strada Francos, în Madrid. Ultima poartă azi numele său şi aici se afla Casa Muzeu Lope de Vega. Ca un echilibru al onomasticii literare, vechea stradă Cantarranas, unde se află mormîntul lui Cervantes (mănăstirea Trinitarias), se numeşte în prezent strada Lope de Vega...

Ca o recunoaştere a geniului lui Cervantes, mai toate oraşele spaniole au o stradă sau o piaţă care poartă numele său. Exista una chiar şi în Lejona, un mic orăşel de lîngă Bilbao. Numai că, recent, consilierii municipali de aici au hotărît ca **Piaţa Miguel de Cervantes** să se numească de acum încolo **Nicolás Ormaechea**, numele unui poet şi traducător din părţile locului.

E adevărat, în capitolul al IX-lea din **Don Quijote** în care îşi află încheiere şi capăt nemaipomenita bătălie dintre voinicul vizcain şi viteazul cavaler din La Mancha (ediţia românească de la „Univers", 1965, pag. 139), Cervantes spune că „vizcainul vorbea într-o foarte proastă limbă castiliană şi încă mai prost în limba bască". Destul de tîrziu, dar, totuşi, vizcainul s-a răzbunat...

Naşterea poeziei

● În toate interviurile sale, şi nu puţine, Jorge Luis Borges spune foarte multe lucruri discutabile. Dacă n-ar face-o, n-ar mai fi Borges. Uneori, însă, spune şi lucruri indiscutabile. Ca acesta, afirmat de curînd în presa argentiniană : „Poezia se naşte din emoţia trăită şi amintită în linişte. Mai întîi, poetul trece prin tot felul de întîmplări, pe care, plictisit, nu le ia în seamă. Mai tîrziu, însă, îşi aduce aminte de ele. Şi-atunci nu e numai actor, ci şi spectator. Acesta este momentul favorabil creaţiei literare". E discutabil ?

Independent de afirmaţia borgesiană, poetul brazilian Cassiano Ricardo, la un moţ ritual, se întreabă şi-şi răspunde : „Ce este poezia ? / o insulă / înconjurată / de cuvinte / din toate / părţile.". Iar un alt poet, tot brazilian, Carlos Drummond de Andrade se consolează pe sine însuşi : „Carlos, linişteşte-te, dragostea / e ceea ce vezi : / azi se sărută, mîine, nu, / poimîine e duminică / şi luni nimeni nu ştie / ce se va mai întîmpla."...

Picasso la Grand Palais

● Într-unul din celebrele lăcaşuri de artă ale Parisului — Grand Palais — vor fi prezentate, între 12 octombrie 1979 şi 7 ianuarie 1980, principalele piese din Colecţia Picasso, donată de către pictor şi constituind fondul permanent al Muzeului Picasso în curs de amenajare în palatul Sallé din capitala Franţei.

De la Hölderlin pentru Diotima

● Un germanist din Italia, Enzo Mandruzzato, a publicat o carte intitulată **Diotima şi Hölderlin. Scrisori şi poezii** (ed. Adelphi), în care a înmănunchiat documente relevante pentru istoria vieţii şi operei marelui poet german. Corespondenţa lui Friedrich Hölderlin cu iubita sa Diotima (Susette Gontard) este ea însăşi de o mare valoare literară, egalînd pe alocuri pe aceea a unor poezii cum e **Dacă de departe ...**, scrisă după moartea prietenei adorate. Comentînd volumul scos de Mandruzzato, criticul şi istoricul literar Vittorio Saltini remarcă în „l'Espresso" predominanta nostalgiei şi a utopiei în scrierile date acum tiparului, precum şi prea numeroasele versuri nebuloase, care amintesc de recomandarea făcută cîndva de Goethe lui Hölderlin : mai multă precizie în descrieri, mai multă claritate în idei.

Triumful lui Berlioz

● Festivalul Berlioz, organizat de oraşul Lyon, a fost un adevărat triumf — relevă cronicarii de specialitate. Aprecierea se justifică prin valoarea deosebită a manifestărilor incluse în program. În mod special a fost remarcată prezentarea **Simfoniei fantastice**, pusă în scenă de Gay Coutance, cu Serge Baudo la pupitrul dirijoral.

San Sebastian, palmares

● Festivalul cinematografic internaţional de la San Sebastian s-a încheiat prin acordarea premiului I filmului sovietic **Maraton de toamnă**, realizat de Serghei Danelia, iar la scurt-metraje, peliculei **Ikusta III**, creaţia bascului Antonio Merica Acheverria. Premiul special al juriului a revenit filmului **Mama împlineşte o sută de ani** în regia lui Carlos Saura. Premiile de interpretare : Laura Betti şi Nelson Villagra.

Graham Greene — 75

● La 2 octombrie a.c. romancierul şi dramaturgul englez Graham Greene (n. 1904 în oraşelul Berkhamsted) a împlinit 75 de ani. Greene a debutat ca romancier în 1929 cu **Omul dinăuntru**, pe cînd era ziarist la cotidianul londonez „The Times". Între 1935—1939, a condus rubrica literară a revistei „The Spectator" şi pe aceea cinematografică a revistei „Night and Day", care îşi va înceta apariţia în urma unui proces intentat de Shirley Temple revistei şi personal lui Greene. Între 1944—1948 este director la editura Eyre Sottiswoade, apoi în 1958 la editura The Bodley Head. Ca autor, Graham Greene a publicat numeroase romane (**Zarvă la căderea nopţii**, 1931, **Tren spre Istanbul**, 1932, **Ucigaş de vinzare**, 1936, **Agentul secret**, 1939, **Puterea şi gloria**, 1940, **Esenţa lucrurilor**, 1948, **Americanul liniştit**, 1955, **Un caz de mutilare**, 1960, **Comedianţii**, 1966 etc.), piese de teatru (**Camera de zi**, 1953, **Amantul complezent**, 1959, **Cioplind o statuie**, 1966 etc.) iar 20 din cărţile sale au fost ecranizate de unii dintre cei mai importanţi regizori : John Ford (**Puterea şi gloria**, 1947), Fritz Lang (**Ministerul groazei**, 1943), Peter Glenville (**Comedianţii**, 1967), Carol Reed (**Al treilea om**, 1949). Graham Greene figurează şi anul acesta pe lista candidaţilor la Premiul Nobel.

Premiul „Lion Feuchtwanger"

● Instituit în anul 1971 de Academia de artă a R.D. Germane cu scopul de a recompensa cele mai bune lucrări cu tematică istorică, Premiul „Lion Feuchtwanger" pe anul 1978 a fost atribuit scriitoarei Waltraud Lewin pentru trilogia romanescă **Roma antică**. În aprecierile făcute de înaltul for academic cu privire la calităţile lucrării, se remarcă, între altele, că autoarea a reuşit să folosească magistral tehnicile moderne de narare pentru redarea unor amănunte istorice într-un text închegat şi atractiv.

Octogenarul Ignazio Buttita

● Poetul sicilian Ignazio Buttita a împlinit 80 de ani. În semn de omagiu, Consiliul Comunal din oraşul său natal, Bagheria, a organizat o festivitate în cadrul căreia prof. Natale Tedesco, titularul catedrei de literatură italiană a Universităţii din Palermo, a vorbit despre legătura strînsă dintre opera marelui poet dialectal şi viaţa, luptele şi speranţele poporului.

În fotografie : Ignazio Buttita, recitînd din versurile sale în timpul unei acţiuni de protest a ţăranilor sicilieni.

„Supravieţuitorul"...

...este titlul romanului lui Jack Eisner, supravieţuitor al ghetourilor naziste din Polonia, şi va deveni titlul unei noi producţii a lui Stanley Kramer. Noul „Holocaust" va fi realizat de producătorul american Victor Staloff, după scenariul lui Abbe Man, iar filmările se vor face în cea mai mare parte în Polonia.

Preston Jones şi „Trilogia Texasului"

● A murit recent, în vîrstă de 43 de ani, unul dintre cei mai interesanţi autori dramatici revelaţi în ultimii ani în Statele Unite. Cunoscut mai ales prin piesele alcătuind **Trilogia Texasului** — de fapt istoria unui oraş, cu oamenii săi — Preston Jones a dobîndit repede faima de a fi un nou Eugene O'Neill sau un nou Tennessee Williams. Vocaţia de autor el şi-a descoperit-o abia la 40 de ani, cînd, în calitatea sa de lector al Teatrului din Dallas, unde era şi actor, a constatat că piesele pe care le citea nu erau destul de reprezentative pentru regiunea sa.

Allen Ginsberg în „Flammarion"

● După debutul editorial din 1956 cu poemul **Howl**, interzis pe atunci ca „obscen", Allen Ginsberg, poate cel mai cunoscut poet american contemporan, a fost onorat în 1974 cu importanta distincţie literară — „National Book Award". Răsunetul creaţiei sale a dus la apariţia, anul acesta, în colecţia „Connections" a Editurii Flammarion a uneia dintre cele mai recente lucrări ale sale : **Căderea Americii**. Lucrarea, cum afirmă şi autorul, nu este un roman şi nici un studiu de specialitate, ci „un jurnal de scriitor" care inserează o cronică poetică, istorică şi politică a Statelor Unite între anii 1965—1971.

„Sicilia ca metaforă"

● **La Sicilia come metafora** este titlul ultimei cărţi a lui Leonardo Sciascia, apărută de curînd în Editura Mondadori. La originea ei stă un lung interviu acordat de marele scriitor italian ziaristei franceze Marcelle Padovanni, corespondentă la Roma a săptămînalului parizian „Le Nouvel Observateur". În prefaţa cărţii, Sciascia îşi face un fel de autoportret moral, în care scepticismul şi pesimismul afirmate sînt însă cele ale unui om încrezător, declarînd cu fermitate : „cred în libertate, în dreptate, în raţiune". El nutreşte un ideal neoiluminist, dar fără iluzii, deoarece cunoaşte dificultatea de a acţiona asupra unei realităţi sociale dominate de complexe jocuri de putere şi de interese conflictuale. „Răul de fond al acestei realităţi sociale este triplu, spune Sciascia : perpetuarea fascismului, contradicţiile religiei şi corupţia unei mari părţi a păturii politice care guvernează".

Peggy Guggenheim

● În vîrstă de 81 ani, Peggy Guggenheim, vestita colecţionară de artă, care a dăruit New Yorkului muzeul ce-i poartă numele, locuieşte de 30 de ani la Veneţia, într-un palat pe care localnicii îl numesc „Palazzo non compiuto". Nu-i pl[illegible]

ce să povestească nimic despre viaţa sa, despre amiciţiile cu artişti şi scriitori celebri ca Samuel Beckett, Max Ernst, Alexander Calder, Marcel Duchamp, John Cage etc. Recomandarea este invariabil aceeaşi : „Dacă vreţi să aflaţi amănunte din viaţa mea, citiţi volumul meu de memorii". În legătură cu obiectele de artă aflate în locuinţa sa veneţiană, Peggy Guggenheim precizează : „Nimic din ce mă înconjoară nu-mi aparţine. Am lăsat totul, prin testament, muzeului Guggenheim din New York".

Am citit despre...

Un tip de relaţii dispărut

● CÎND a fost înştiinţat că i s-a decernat Premiul Nobel, William Faulkner, care se afla la Oxford (Mississippi), a telefonat la New York redactorului lui de carte, Saxe Commins, pentru a-i cere ajutorul : n-avea şi nici nu vroia să-şi cumpere frac şi-l ruga să închirieze unul care să-i vină bine, pentru ceremonia de la Stockholm. Saxe Commins şi-a îndeplinit perfect misiunea, dar, la întoarcerea din Suedia, proaspătul laureat s-a plîns că pantalonii lui aveau o singură bentită de satin, în timp ce pantalonii regelui acelei ţări aveau două. La sugestia lui Commins, editura Random House a cumpărat costumul de gală şi l-a dăruit, spre amintire, lui Faulkner, nu însă înainte ca Saxe să fi pus să i se coasă încă o vipuşcă de mătase lucioasă. Din 1936, cînd a adus la Random House manuscrisul romanului *Absalom, Absalom !* pînă în 1958, anul în care Saxe Commins a murit (după ce corectase, pînă în ultima clipă, în spital, spalturile unor cărţi de Edgar Snow şi Isak Dinesen), în vreme ce lucrau împreună la definitivarea romanului *Conacul*, toate cele 13 volume scoase de Faulkner au fost publicate sub îngrijirea celui căruia, la 20 de ani după moarte, soţia sa, pianista Dorothy Commins, i-a închinat cartea *Ce este un editor ? Saxe Commins la lucru*. „M-a iubit — acesta este cel mai frumos epitaf la care, vrînd-nevrînd, va trebui să subscrie oricine l-a cunoscut pe Saxe", a telegrafiat Faulkner la moartea prietenului şi editorului său.

Toate biografiile lui Eugene O'Neill relevă rolul important jucat de Saxe Commins în lupta ciudată şi sortită eşecului pentru smulgerea dramaturgului din captivitatea dezaxatei şi dominatoarei Carlotta Monterey, ultima sa soţie. Această carte alcătuită în bună parte din scrisori — mai ales scrisori primite de Commins care le-a păstrat, fără să considere însă necesar, cu modestia lui excesivă, să lase posterităţii şi copiii ale scrisorilor trimise de el — povesteşte respectivele episoade şi altele mai vechi din unghiul pe drept cuvînt îngrijoratului Saxe. O'Neill şi Commins fuseseră prezentaţi unul altuia în preajma primului război mondial de John Reed (cel ce avea să scrie *Zece zile care au zguduit lumea*). Înainte de a se consacra (la insistenţele lui O'Neill) profesiei de editor, Commins a fost... dentistul lui — asta era ocupaţia sa iniţială — şi i-a rămas, toată viaţa, cel mai apropiat şi mai devotat prieten.

Între debutul stimulat şi susţinut de O'Neill şi ultima carte la care a colaborat cu Faulkner, Saxe Commins şi-a petrecut trei decenii dînd sugestii de restructurare şi perfecţionare, cizelînd cele mai diferite manuscrise şi cultivînd relaţii calde, rodnice, de desăvîrşită înţelegere, cu cei mai diverşi autori. „Saxe Commins — afirmă romancierul Irwin Shaw — este cel mai bun editor cu care am lucrat vreodată şi, foarte probabil, cel mai bun editor din America în secolul XX." „Cel mai bun editor" n-a fost, fireşte, niciodată, şi nici n-a aspirat să devină şef de editură. Nu-l interesa puterea, nu-l interesau nici banii, singura lui pasiune erau cărţile şi cei ce le scriau. Filtrate de mintea lui ageră, pătrunzătoare şi informată, au fost puse la punct şi au apărut şi cărţi de ştiinţă popularizată, şi studii filosofice, şi culegeri de discursuri, şi texte politice. Mai presus de toate au fost însă, totdeauna, operele literare, dintre care foarte multe aveau să ajungă celebre.

Acest om multilateral dotat ştia că „trebuie să joace multe roluri, deoarece, odată cu fiecare manuscris, editorul este în situaţia de a înfrunta un nou set de idei, proiecţia unei noi personalităţi şi necesitatea de a se adapta unui rol nou". Un singur rol n-a jucat niciodată : pe cel de autor sub propria lui semnătură. În anii de sărăcie ai depresiunii a scris ca „negru" o grămadă de cărţi pentru mai nimic, fiind mereu tras pe sfoară, ceea ce nu-l mira deloc : semnînd ceea ce scrisese altcineva, adică, el, clienţii lui îşi dăduseră singuri cel mai inatacabil certificat de neonestitate. Şi-a sublimat însă, definitiv, năzuinţa de a se afirma pe tărîmul creaţiei, dedicîndu-se cu trup şi suflet operei altora. Ambiţia lui era să ajute la realizarea celor mai temerare ambiţii ale lor. „Eficienţa spiritului şi bunătatea inimii se combină rareori în cantităţi egale, dar la Saxe asa a fost", a scris unul dintre autorii editaţi de el, W.H. Auden.

„Este extrem de improbabil ca tipul de relaţii personale exemplificat de modul în care Saxe lucra cu scriitorii săi să mai existe vreodată", crede Dorothy Commins. Are, probabil, dreptate. Şi e păcat.

Felicia Antip

„Monumente literare"

● Colecția astfel intitulată, editată de Academia de științe a U.R.S.S., a debutat cu 30 de ani în urmă cu cartea **Călătorie peste trei mări** a celebrului explorator rus din secolul XV, Afanasi Nikitin. De atunci în această colecție au apărut 250 de volume. În pregătire se află editarea, pentru prima oară în limba rusă, a **Tragediilor** filosofului și scriitorului roman Lucius Seneca, volumul **Poezia engleză veche, Cartea bunei iubiri** a poetului spaniol medieval Juan Ruiz, **Jurnalul către Stella** de Jonathan Swift, **Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister** de Goethe. Din literatura rusă se vor edita **Legende și povestiri despre bătălia de la Kulikovo, Povestea izbînzilor statului Moscova,** romanul **Petersburg** de Andrei Belii, **Memoriile mele** de pictorul rus Alexandr Benua.

Brook la Roma

● Marele regizor englez Peter Brook se află la Roma, unde prezintă do[illegible] cele mai recente spectacole ale sale : **Ozul** și **Congresul păsărilor.**

Prima este o povestire africană, a doua adaptarea scenică a unui poem persan din secolele 12—13. Autor al unor spectacole memorabile — de la **Regele Lear,** la **Furtuna** și la celebra reprezentare a **Visului unei nopți de vară** — de fapt lunga listă a realizărilor sale regizorale face parte din istoria teatrului — Peter Brook a precizat în timpul unei recente întîlniri cu regizori și critici de artă: „principalele direcții ale muncii mele urmăresc aprofundarea atît a mijloacelor tehnice, cît și a limbajului actoricesc, a sensibilității umane a actorilor".

În fotografie : Peter Brook în timpul conferinței de presă.

O nouă revistă de artă

● Editura Gruner+Jahr din München a început publicarea unei noi reviste de artă intitulată **Art/Das Kunstmagazin.** Primul număr (164 de pagini bogat ilustrate în culori) este astfel alcătuit încît să intereseze deopotrivă publicul specialist și pe acela, mai larg, al amatorilor de artă și, în general, de frumos. În sumar figurează articole și studii despre Velasquez, despre arhitectura industrială, despre sculptura „naivă" a unui miner, Bodeker, despre artiști contemporani ca Joseph Beuys și Allen Jones, despre colecționarul Gulbenkian, despre furtul de opere de artă, despre fotografia experimentală etc., etc.

Restaurare

● Presa din R.D. Germană relatează că la Potsdam au început lucrările de restaurare ale palatului Sans-Souci. Printre comorile care vor fi adăpostite în palatul renovat se vor număra 4 000 de sculpturi, 3 000 de picturi și 30 000 de acuarele.

Premiile literare franceze, preliminarii

● „Goncourt", „Renaudot", „Femina" etc. Care vor fi anul acesta laureații celebrelor premii literare franceze ? Pe lista favoriților Marelui Premiu al Academiei franceze figurează Vladimir Volkoff cu **Le Retournement.** Se mai vorbește de Jean Raspail cu **Septentrion** și Pierre-Jean Remy cu **Orient-Express** și **Cordelia ou l'Angleterre.** Juriul „Goncourt" (19 noiembrie) nu va mai publica liste de candidați pentru că, afirmă Armand Lanoux, „ne găsim în fața multor cărți bune, fără ca vreuna să se detașeze ca un favorit incontestabil". La „Renaudot", o „bună recoltă romanescă", pronosticurile numind-o pe Jeanne Champion cu **Les Frères Montaurian** ; „Femina" va fi decernat la 26 noiembrie.

Premiul Büchner

● Premiul Georg Büchner, atribuit anual de Academia de limbă și poezie din R.F. Germania, a revenit în acest an, cu titlu postum, scriitorului Ernst Meister, decedat în

iunie a.c. Ceremonia de omagiere va avea loc în noiembrie și va include lecturi din operele laureatului post mortem, făcute de unii dintre cei mai reprezentativi scriitori ai tuturor generațiilor actuale.

Timbre pentru Anul internațional al copilului

● A doua serie de timbre emise de O.N.U. cu prilejul Anului internațional al copilului cuprinde pe fiecare coală 20 de timbre în locul celor 50 obișnuite. Cele pe care le reproducem au fost desenate de Helena Matuszewska și K. Tartowska-Gruszecka din Polonia. Pe bordura colilor, desenată de daneza Ruth Rasmussen, sînt imprimate desene ale copiilor din diferite țări ale lumii.

Pe lista patrimoniului mondial

● Monumentele și siturile propuse să fie incluse pe lista patrimoniului mondial al UNESCO trebuie — după cum prevede convenția internațională — să aibă „o valoare universală excepțională din punct de vedere al istoriei artei sau al științei", iar în ce privește siturile naturale, „o valoare universală din punct de vedere estetic sau științific". Ținînd seama de aceste considerente, la sesiunea UNESCO din luna octombrie, vor fi înscrise 73 noi monumente și situri, printre care Chartres, regiunea tanzaniană Ngoro-Ngoro, muntele Saint Michel, Persepolis, peștera Lascaux și altele.

Coproducție

● Stuart Whitman se află în fruntea unei coproducții americano-mexicane care va înfățișa împrejurările tragice în care au murit cei 916 membri ai sectei „Templul poporului", condusă de reverendul Jones. Filmul, a cărui turnare în Mexic a și început, în regia lui Rene Cardona Hija, se va intitula **Guyana — crima secolului** și are un buget de 2 300 000 dolari.

Gunnar Ekelöff în „Gallimard"

● În cunoscuta colecție „Din toată lumea" a editurii „Gallimard" a apărut, recent, volumul de **Poeme** al suprarealistului suedez Gunnar Ekelöff. Născut în 1910, Ekelöff a trăit timp îndelungat în regiunile mediteraneene, în special în Turcia, fapt care și-a pus amprenta asupra creației sale. Recentele **Poeme,** de fapt o trilogie asupra vieții, iubirii și morții, îl situează, după aprecierile din comentariile criticii pariziene, printre cei mai interesanți poeți contemporani.

ATLAS

Pentru mine...

PENTRU MINE poezia e o înaintare logică din cuvînt în cuvînt, din piatră în piatră, pe pămînt solid, pînă într-un loc în care sensul se deschide deodată neașteptat deasupra golului și se oprește ținîndu-și respirația. Acest moment este totul, această realizare a golului de dedesubt, această emoție bruscă în fața hotarului asumat, această oprire, mai revelatoare decît continuarea inconștientă a drumului pe deasupra prăpastiei. Am preferat întotdeauna miraculosului întrebările fără răspuns din care se naște în cele din urmă.

NU AM SCRIS niciodată o poezie de dicteu automat sau de joc muzical și întîmplător cu vorbele : gîndul meu a fost de cele mai multe ori limpede, iar mesajul meu se voia întotdeauna explicit. Cu cît trece timpul, însă, observ cum, fără voia mea și dincolo de mine, logicei mele omenești îi sînt șterse contururile și multiplicate sensurile, un farmec neintenționat și uneori neînțeles se insinuează în vorbele care încep să dea mai mult decît le dădusem eu. Textul născut astfel, scris de mîna mea, aparține în cel puțin egală măsură fazelor lunii, sau cine știe căror alte misterioase forțe ale universului, sau poeziei neîmblînzite încă de cuvînt. Într-un mod oarecum abuziv, acest text final poartă numele meu.

NIMIC nu e mai ciudat decît felul brusc, maladiv, în care, scriind, pot să trec de la cea mai neagră deprimare, la cea mai transparentă beatitudine, și totul legat de o frază — uneori fără nici o importanță — care îmi vine sau nu îmi vine în minte. Această neserioasă, dar atît de reală suferință, această efemeră, dar mereu repetată tragedie îmi face viața fărîme din care nu le leagă, în afara paginilor, nimic.

Ana Blandiana

Expoziție comemorativă

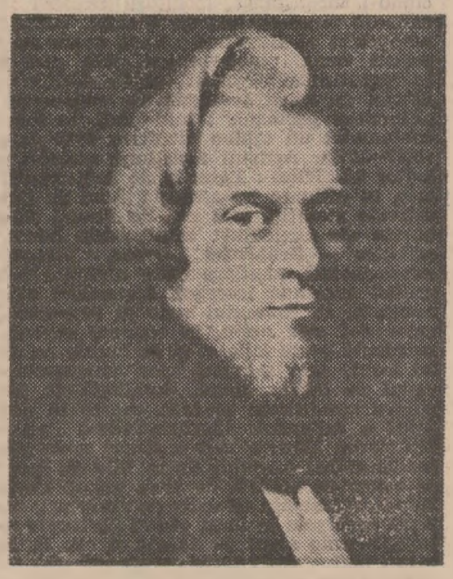
Daumier (1808 — 1879)

● ÎN ultimele două decenii s-a scris foarte mult despre Honoré Daumier ; puține nume de artiști au fost atît de des invocate, puțini au cunoscut o mai mare popularitate de imagini — limitate, e drept, la cîteva capodopere de semnificație politică. După cum se întîmplă însă adesea în cazurile de concentrare masivă a atenției cercetătorilor asupra unui subiect artistic, sensuri importante ale respectivului subiect parcă încep să se derobeze, să se deplaseze, așteptînd să fie redescoperite, așezate într-un context spiritual mai puțin crispat de dorința unor identificări și caracterizări estetice definitive.

Expoziția de mare amploare consacrată grafi ii lui Daumier în cadrul comemorărilor UNESCO, la Muzeul de Artă din București, permite o astfel de meditație fertilă, eliberată de constrîngeri livrești, cu discreție ghidată spre punctele-surpriză care ni-l dezvăluie pe Daumier, în multiforma, cuceritoarea, influenta lui personalitate. Plin de bonomie glumeață, virulent la nevoie, dar, prin natura lui de francez volubil, gata și la birfa inofensivă, inteligentă ; atent la tot ce se petrece în jur, însă cu un imens dar de a adăposti lumea exterioară în propria-i imaginație — darul unei „memorii quasidivine", cum o califica devotatul său admirator Baudelaire ; pasionat de artă, dar și degajat de orice obsesii, mărturisind, în 1856, unui tînăr emul : „De ce naiba să faci caricatură !", Daumier a reușit pe nesimțite ca ilustrator de periodice umoristice, mai mult autodidact, și preocupat, în aparență, numai de mărunțișurile evenimentului zilnic, să facă istoria reală a secolului al XIX-lea francez, să dea artei și literaturii un nou curs, să devină unul din marii inventatori de forme ale limbajului vizual modern.

În repertoriul lui Daumier de expresii și procedee se află în germen limbajul cinic-lucid al lui Lautrec și cel trist bonom al lui Steinlen și Poulbot, dramatismul romantic al lui Odilon Redon și elocvența concentrată a lui Max Klinger. Predispus să extragă din datele cele mai confuze ale realului esențialul unor situații, Daumier știe să folosească și limbajul corespunzător, limbajul acela „eroic", cum îl caracteriza Focillon, „care nu se exprimă decît în majuscule". Pe această linie în care se înscriu ilustra **Stradă Transnonain, Pinteceul legislativ, Presa** și cîteva din capodoperele ultimilor ani de viață, Daumier a fost dascălul graficii militante europene în aspectele ei cele mai valoroase, așa cum le vom întîlni de la Käthe Kollwitz, Barlach la Saul Steinberg. În plină modă a „fiziognomiei", Daumier, cu o prezență de spirit care acționează la el pînă departe în viitor, va dibui șansele de supraviețuire ale studiului fizionomiei formulat cu nervul imediatului înregistrat reportericește. În mîna lui Daumier aceste formulări jurnalistice confirmă — poate paradoxal — măreția primordială a efortului de a înțelege adevăruri permanente din lectura, nu întotdeauna roză, nici suavă, a chipului uman.

Din cele 4 000 de litografii — tehnica predilectă a lui Daumier, și din care a știut să obțină extraordinare efecte plastice și picturale — se află numai în colecția Muzeului **românesc de artă** 3 000 dintre cele mai cunoscute serii : începînd cu **Crochiurile de expresie** ale perioadei de



Daumier — autoportret

tinerețe (1836—1838), trecînd prin **Tipurile pariziene** (1840), **Moravurile conjugale** (1842—1847), **Femeile savante** (1849), seria **Ratapoil** (1851), seria **Saloanelor de expoziții** (1852—1859), și incluzînd lucrările celebre de atitudine politică deschisă împotriva monarhiei și a funcționarilor ei. Prezența masivă în România a operei grafice a lui Daumier, în cea mai mare parte publicată în „La caricature" și „Charivari", atestă nu doar interesul acut pentru desenul satiric la noi în țară în secolul trecut, desen mult practicat în periodicele vremii și nu o dată sub influența directă a graficii lui Daumier, ci și nivelul legăturilor noastre culturale în sec. XIX cu Franța, și concentrarea lor asupra fenomenelor majore, de avangardă în epocă. Meritul deosebit al actualei expoziții stă, pe lîngă prezentarea lucrărilor într-o compoziție mobilă, suplă și alcătuită cu subtilitate, în faptul că a reușit, prin grupajele tematice, să scoată în evidență pe francezul Daumier — înrudit direct cu Rabelais, Moliere, Balzac și Zola, mînuind, în salturi de mare măiestrie, cînd arma gîndului revoluționar, cînd rîsul îndulgent în fața slăbiciunilor omenești. Caricatura a existat în Franța și înainte și în vremea lui Daumier. Charlet, Gavarni erau pentru cititorii de atunci nume considerabil apreciate. Daumier a reușit însă, cum spuneau frații Goncourt, să transforme caricatura în „comedie umană scrisă cu creionul". Acele pagini de istorie în care Baudelaire descifra „o realitate trivială și cumplită", ca și multe pagini de dramă și poezie, de schiță și roman, de reportaj și farsă bufă, astăzi readuse în atenție și rămase neatinse de timp în actualitatea lor, răsună ca un omagiu adus libertății spiritului, umorului, minții inventive și curajoase.

Amelia Pavel

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

● Semnalăm cu întîrziere apariția în Cuba a romanului **Șatra** de Zaharia Stancu. „La tribu de los gitanos", cum este intitulat romanul în versiunea spaniolă, reprezintă efortul de traducere al lui Sandu Darie, pictor cubanez de origine română, un statornic și pasionat prieten al culturii noastre. Cu o prefață de mare frumusețe aparținînd tot traducătorului, romanul a fost publicat de editura „Arte y Literatura", în colecția „Huracán, într-un tiraj de zece mii exemplare.

● La Biblioteca de stat de istorie din Moscova a avut loc o seară literară consacrată împlinirii a 70 de ani de la nașterea scriitorului român Alexandru Sahia. Despre viața scriitorului au vorbit Iuri Zaiuncikovski, doctor în filologie, și scriitorul Kirill Kovaldji, traducător de literatură română, care a subliniat motivele pentru care Sahia este îndrăgit de cititorii sovietici. „Alexandru Sahia și-a legat nu întîmplător soarta de literatură, a relevat, între altele, Kirill Kovaldji. El a văzut în literatură o posibilitate reală de a păși pe calea luptei, pe calea demascării șamavolniciilor celor ce dețineau puterea. În inima lui ardea focul sacru al luptei pentru un viitor mai bun. Ura față de orînduirea burghezo-moșierească, dragostea și compasiunea pentru cei asupriți — acestea erau calitățile prin care se distingea Alexandru Sahia".

Itinerar în R. D. Germană

Densitatea semnificațiilor

CURSURILE internaționale de vară de la Dresda numără deja 12 ediții. Avînd ca scop imediat perfecționarea cunoștințelor de limbă germană ale participanților, ele se înscriu printre manifestările devenite etalonul unor principii mult mai largi : cunoașterea reciprocă a oamenilor din diverse țări, accelerarea la înțelegere prin intermediul culturii, prin revelarea geniului creator specific fiecărei națiuni. Coordonatorii cursurilor, în frunte cu distinsul profesor Max Pfütze, au reușit să îmbine intensa activitate de studiu cu descoperirea „la sursă" a realităților țării gazdă. Desigur, cel de-al doilea aspect prevalează atunci cînd încercăm o reconstituire din unghi subiectiv a cîtorva experiențe trăite timp de o lună în spațiul sudic al R.D. Germane.

Dresda este o metropolă ascunsă. Călătorul grăbit rămîne cu impresia trunchiată a unui oraș ce poate fi măsurat cu privirea, de la gară pînă la monumentele din centru și apoi pînă la Elba. În realitate, capitala saxonă, deși cu o populație mai mică decît Berlinul și Leipzigul, e unul dintre cele mai întinse orașe europene (cu suprafața de 226 km² și un perimetru însumînd peste 100 km). Iar numărul comorilor arhitectonice, istorice, culturale adăpostite aici impresionează.

Elba desfășoară de la sud către nord maiestuoase curburi. Cunoscîndu-i inconstanța, locuitorii Dresdei și-au retras locuințele la o distanță considerabilă de maluri. De aici și magnificența cursului neîngrădit al fluviului. Vara apele curg în albia minoră, lăsînd pajiști verzi, încă umede, prin care îndrăgostiții de soare sau îndrăgostiții-îndrăgostiți umblă dezinhibați dar plini de nostalgie. Starea de spirit îmbibată de melancolie pare a fi o constantă a „Florenței germane" : într-unul din marile muzee ale Dresdei am contemplat un tablou pictat în 1928 de către Conrad Felixmüller (1897—1977). Artistul aparținea pleiadei virulent anti-academice, a anilor 20. Titlul : **Pereche de îndrăgostiți din Dresda.** Protagoniștii stau în picioare pe acea porțiune de iarbă destinată promenadelor estivale amintită mai sus. În fundal se disting liniile savant combinate ale nucleului arhitectonic baroc specific acestei citadele artistice — **Brühlsche Terasse.** Viziunea, în pofida deformărilor expresioniste, similare celor obținute prin „ochiul de pește" fotografic, cuprinde întregul dramatism al relației sentiment-spirit-realitate, în contextul unic al respectivului oraș. Îmbrăcămintea celor doi s-ar numi, în termeni recenți, „retro", el, cu o mînă petrecută peste talia ei și cu bărbia pe umărul ei, privind indefinit, cu ironie abia mascată spre necunoscut, în timp ce ea își înclină capul pe partea opusă, dominată de propria-i interioritate. Șocul pentru spectatorul modern constă în descoperirea perfectei actualități a tabloului. Confruntîndu-l cu imaginea pură a actualei **Brühlsche Terasse** nici o fisură n-ar putea fi constatată. Resturile fortificațiilor orașului de la 1550 au fost împodobite pe parcursul secolelor cu edificii de preț, palate numite Secundogenitur, Albertinum, Academia de arte, cu sculpturi, parcuri și somptuoase esplanade revărsate în largi căderi de trepte spre Elba. În realitate, între imaginea de acum 50 de ani și cea de astăzi se interpune cel mai oribil hiatus din istoria europeană. Noaptea de 13 spre 14 februarie 1945 înscrie o pagină de cenușă în bilanțul înfiorătoarei conflagrații : bombardamentele anglo-americane aduc moartea unui număr de oameni încă și azi necunoscut, distrug mai bine de 75 000 de locuințe, spitale, școli și aproape toate monumentele importante ale Dresdei. Reconstruirea lor părea de-a dreptul utopică. Cu toate acestea, prin enorme eforturi și sacrificii, s-a reușit redarea în circuit a multora dintre obiectivele de renume. E concludent să amintim că restaurarea palatului Zwinger, capodoperă a barocului central-european, a durat 20 de ani. Șantierele își continuă activitatea. Cu minuțiozitate, factorii de răspundere anunță pentru o seară anume a anului 1983 redeschiderea operei construite în secolul trecut de arhitectul Semper. Lucrărilor le-au fost afectate din bugetul statului peste 100 de milioane de mărci. Însă celebra Frauenkirche, monument universal recunoscut al protestantismului, va rămîne ca o biserică a rememorării, moloz și ruine arse de flăcări, avertisment în fața căruia se înalță statuia lui Luther, întrebătoare parcă.

Cei doi îndrăgostiți pictați de Felixmüller închid în îmbrățișarea lor aparent frivolă, ca într-o acoladă peste timp, toată apăsătoarea problemă a răspunderii omenești față de propriile sale cuceriri. Un teritoriu saturat de frumusețe atrăgînd, în mod paradoxal, dezlănțuirea instinctelor distructive. Situație liminară, în mod tragic repetată istoricește, pe care vizitatorul R.D.G. o resimte poate mai mult decît altcineva-altundeva. Weimarul, situat în relativa apropiere a Dresdei, constituie aproape un „model" în acest sens. Densitatea covîrșitoarelor mărturii culturale e brusc bulversată de conștiința tragică a faptului că, pe un versant de deal opus, se află rămășițele lagărului de concentrare de la Buchenwald. Secolele de strădanii ale titanilor literelor și artelor germane, biblioteca și patul de moarte al lui Goethe, încăperile casei lui Schiller, gîndul întors spre premergători, Grimmelshausen zîmbind cu amărăciune, sunetele marcate în piatra catedralelor unde a cîntat Bach, Lessing și Herder concentrați întru definirea echilibrului, fluturarea pelerinei lui Büchner, ironia romanticilor, strigătul expresionist, sarcasmul tragic pulsînd în operele atît de diverse ale modernilor, Wedekind, Th. Mann, Brecht, triumful arhitecturii, al culorii, al gîndului și al civilizației, toate valorile umanității — nesocotite cu brutalitate, arse, încarcerate, umilite, în coșmarul celor 12 ani de dominație fascistă. Vecinătatea Weimar—Buchenwald e prin ea însăși un memento cu acute semnificații.

Dresda, Theaterplatz

PLIMBĂRILE cu vaporașele „flotei albe" pe Elba sînt asemănătoare celor întreprinse în Anglia pe Tamisa. Peisajele din Sächsische Schweiz (Elveția Saxonă) par arhetipuri ale inspirației romantice, la fel ca și orașul-cetate Bautzen, cu multitudinea turnurilor sale, între care cel principal este înclinat. Tot în Bautzen poate fi văzută o catedrală cu nava principală frîntă în unghi. Pînă la jumătate lăcașul sfînt aparține protestanților, cealaltă jumătate le este consacrată catolicilor. În mod repetat distrusă, cetatea a renăscut cu obstinație devenind azi o perlă arhitectonică. În spatele fațadelor superb conservate au fost create complexe de locuințe moderne, unde inventivitatea urbaniștilor s-a putut desfășura în direcții mai variate, conform generosului cadru medieval.

Amenajări similare au fost întreprinse la Erfurt, însă cu desfășurări pe planuri mai ample. Frumusețea orașului descurajează orice tentativă de transpunere a emoției în cuvînt. Străzile sînt alcătuiri fascinante unde jocurile stilistice libere converg spre unitatea de sine a operei unicat. Perdelele fumurii ale hiper-industrializării sînt date discret la o parte, făcînd loc cetății destinate citadinilor, locului de viață unde visul să se poată întrețese printre faptele cotidiene. Eleganța, distincția emană din decorațiile fastuoase, pline de bun gust ale fațadelor, din organizarea grupurilor de clădiri, dominate de la înălțimea colinei centrale de impresionantul dom, din parfumurile magazinelor, librăriilor, piețelor sau localurilor. Chiar fără o vizită la marile expoziții horticole din marginea Erfurtului, apelativul de oraș-floare i s-ar cuveni pe bună dreptate. Fie și numai pentru acea stradă medievală, cu prăvălioare de artă, anticariate, mici magazine de artizanat sau obiecte de lux, care se dovedește a fi un pod peste rîul Gera. Vechiul pod florentin revine în minte ca termen de comparație, dar surpriza e aici, în centrul Europei, mult mai mare.

PEISAJUL Turingiei nu are nimic din dramatismul munților noștri. Însă, pentru o țară predominant plană, înălțimile, fie ele și reduse, din zona sudică joacă un rol special. Trecutul le-a presărat cu cetăți, „cuiburi de vulturi", menite să incite, iar mai apoi să ilustreze imaginația romantică. Dintre toate, Wartburg-ul de lîngă Eisenach e cea mai importantă. Stratificări seculare i-au imprimat un caracter eterogen, însă multitudinea legendelor și adevărurilor legate de numele ei au transformat-o într-un simbol istoric. Corpul clădirii principale păstrează puternice însemne romanice, mărturii aspre și tăcute asupra forței culturii de a transcende limitele artificiale impuse oamenilor, popoarelor, civilizațiilor. Dincolo de cortegiile cavalerilor cîntăreți, ale prinților legendari, ale actelor de caritate sau impietate ce s-au succedat pe această înălțime, la capătul parcursului prin încăperile palatului și ale construcțiilor alăturate, după ce toate explicațiile ghidului contemporan au fost date, vizitatorul este lăsat să pătrundă în camera unde, la începutul secolului al XVI-lea, și-a aflat refugiul Martin Luther. Spațiul simplu, rece și auster apare dintr-o dată drept matricea personalizată a creației pure. O masă rudimentară și incomodă de lemn, podele deloc netede, în schimb, prin ferestrele cu sticle mici, rotunde prinse în cercuri de fier, privirea cade peste orizonturi infinite, peste mări împădurite a căror singură limită e cerul. Dacă e adevărat că Luther a tradus Biblia în numai cîteva luni, atunci poate tocmai imaginea țării ce i se întindea în față îl va fi determinat să desăvîrșească opera prin care se năștea de fapt limba germană literară unitară. Din punctul cel mai abrupt al cetății opțiunea pentru Hochdeutsch (dialectul „de sus") în detrimentul dialectului de cîmpie nord-german apare cum nu se poate mai firească, implicînd rezonanțe afective ce i se impuneau traducătorului cu stringență.

Tresărind la fiecare nouă întîlnire cu locuri știute din cărți, din patrimoniul universalității, descoperi farmecul Meissenului, școala unde a învățat Lessing, manufacturile de porțelan, acoperișurile Jenei, așezările venețiene de pe canalele rîului Spree, Arnstadt-ul, cel mai vechi oraș al țării, Karl-Marx-Stadt și Gotha, nume de rezonanță în istoria modernă, castelul Kochberg, în care Goethe venise timp de zece ani s-o întîlnească pe Charlotte von Stein (cadrul autentic al piesei lui Peter Hacks jucată și la Teatrul Nottara), palatele și parcurile din jurul Dresdei și așa mai departe.

Dar monumentele nu se închid în propria măreție, ci devin elementul viu al unei continuități spirituale ce trebuie cultivată. Atenția acordată trecutului este organic legată de crearea celor mai largi posibilități de afirmare a noului. De la librării și biblioteci perfect dotate, pînă la galerii de artă, săli de concert și de cinema, oferind nu numai un mare grad de confort, ci și o selecție artistică diversă, pe măsura noilor timpuri, statul socialist german demonstrează, la 30 de ani după crearea sa, o tendință de dublare a înaltului standard material cu componente spirituale de care depinde, în fond, calitatea reală a existenței.

Virgil Mihai

Sport

În iarbă limpede, între vîltori moștenite

■ OCTOMBRIE, cu mătasea lui mohorîtă, s-a așezat pe lume plin de plictiseală, ca o cucinărie dintr-o piață balcanică. Dar ce și-o fi zis Dumnezeu, dacă lipsesc din temeiul toamnei mustul și pastrama, de ce să lipsească și ploile ? Și-atunci, d[illegible] pirie, torente și mai c[illegible]ă bălți late pe care să pună b[illegible]te de hîrtie. Ah, și ce frumos se încălea septembrie ! Și cum știa să-și ducă asfințiturile, din Bărăgan la rîul Doamnei, ca să asculte căderea merelor și o pală de vînt iscusit trecînd cu pas ușor și leneș printre lăute atîrnînd, cu geană scăzută, pe prag de hanuri. Ultima zi din septembrie am trăit-o la Brăila, luminat de sălcii roșii, cu sufletul împodobit primejdios de stîlpi în care factorul principal nu e înălțimea, ci cîntecul curgînd în pămînt. Gîlceavă între vîltori moștenite și excesiv îndrăgostit de libertatea ce îmbată sfîrșitul fiecărei săptămîni la ceasul cînd Dunărea-și căuta-n gînd pîlcurile de stuf ce i le-am prădat cîndva, m-am luat la braț cu niște prieteni prea puțin virtuoși cu timpul lor și am suit în tribunele stadionului municipal. Juca F.C. Brăila cu Minerul Gura Humorului. Bătut pe umeri de două culori din alte vremi, trebuie să zic că priveam cu lăcomie și cu inima plină de patimă — poți, la Brăila fiind, să nu ții cu Brăila ? În iarba limpede, ca adunate de sub toate lămpile salcîmilor din Bărăgan, copilăria și credințele mele se căzneau să îndoaie fulgerul pe genunchi, să ascundă păuni verzi în dovleci galbeni și să-i trimită astfel spre satele bătute de singurătăți și se răsturnau, ca la culesul m[illegible]găritarelor și răsăritul l[illegible] dintr-o scorbură de tei, caii [illegible] i-am dus, gătiți cu canafi, [illegible] cîmp de colilie. Aromele din septembrie sînt singurele mele daruri. Mi s-au îngropat acum în sînge și le aud cum trosnesc, ca niște cumpeni de fîntînă, cînd se închide gîndul în lacrimă... Dar, în zvon de talăngi, jucau două echipe și cea din Brăila era mai bună și lîngă mine cineva spunea vorbe de vrăjitor : hai, băieți, luați aer sub aripi ! Și totul în jur suna ca un cîntec care se schimba brusc în blestem cînd vulturul ăla cu fluieru-n ghiare (l-am numit pe arbitrul Ion Vasile) se repezea să pună mari bucăți de întuneric peste ultima zi din septembrie plutind în boare de poveste sadoveniană.

Fănuș Neagu

„România literară"

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

Director GEORGE IVAȘCU

REDACȚIA : București Piața Scînteii nr 1, poarta B2-B3, telefon : 17 60 10 ADMINISTRAȚIA : Calea Victoriei 115. Telefon : 50 24 96. ABONAMENTE : 3 luni — 26 lei : 6 luni — 52 lei . 1 an — 104 lei. Tiparul : Combinatul Poligrafic „CASA SCÎNTEII"