

România literară

O dezbateră în sălile expoziției
„Ioan Andreescu — Anii de creație în țară”

(Paginile 12—13)

Tineretul patriei

La sfârșitul săptămânii trecute a avut loc Plenara Comitetului Central al Uniunii Tineretului Comunist, care a analizat și dezbătut sarcinile ce revin Uniunii Tineretului Comunist în baza orientărilor și indicațiilor tovarășului Nicolae Ceaușescu pentru îndeplinirea prevederilor actualei cincinale, a obiectivelor stabilite la Congresul al XII-lea și Conferința Națională. La încheierea Plenei, participanții au adresat o emoționantă telegramă secretarului general al partidului, asigurând că, sub conducerea partidului, organizațiile de tineret situează în centrul întregii lor activități unirea eforturilor tinerei generații la îndeplinirea obiectivelor de dezvoltare economico-socială a României pe anul 1983 și pe cincinalul actual.

„Ne angajăm solemn în fața dumneavoastră, mult iubite și stimabile tovarășe Nicolae Ceaușescu, să acționăm cu fermitate pentru promovarea neabătută a spiritului revoluționar, intransigent, în întreaga muncă a organizațiilor de tineret, pentru creșterea răspunderii cadrelor U.T.C. în îndeplinirea sarcinilor încredințate de partid, adoptând o poziție combativă, de înaltă exigență față de lipsurile și neajunsurile care se manifestă, adoptând un stil de muncă dinamic, eficient, care să conducă la îmbunătățirea continuă a întregii activități a Uniunii Tineretului Comunist” — se spune în telegramă. Care — în lumina sentimentului de aleasă mândrie patriotică prilejuit de omagierea împlinirii a 50 de ani de activitate revoluționară și zilei de naștere a conducătorului partidului și statului — exprimă, totodată, hotărârea de a apăra cu prețul vieții suveranitatea patriei și înaintarea ei fermă pe calea socialismului și comunismului, într-o lume a păcii și a cooperării :

„Tinerii României socialiste, organizațiile lor revoluționare se angajează să contribuie la întărirea solidarității tineretului de pretutindeni, alături de toate forțele progresiste și iubitoare de pace, pentru o lume fără arme și războaie, a păcii, progresului, destinderii și cooperării între popoare”.

Angajament care iradiază înaltul îndemn adresat tineretului de către tovarășul Nicolae Ceaușescu cu prilejul împlinirii a 60 de ani de la crearea Uniunii Tineretului Comunist :

„Faceți, dragi prieteni, totul pentru a vă însuși concepția revoluționară, a spiritului revoluționar, de abnegație și luptă, propriu comunistilor, pentru a asigura triumful mărețelor idealuri ale socialismului și comunismului. Fiți gata întotdeauna să vă serviți patria până la ultimul sacrificiu — dacă va fi necesar — să serviți poporul, partidul, socialismul și comunismul, să fiți luptători fermi pentru prietenie și colaborare internațională, pentru pace”. Cu același prilej, tovarășul Nicolae Ceaușescu adresa minunatului nostru tineret chemarea de a face totul pentru a-și însuși, în fabrici și pe ogoare, în toate sectoarele, deprinderile activității practice, îmbinând neabătut și permanent învățămîntul cu practica — singura cale a făuririi unor cadre bine pregătite, în stare să-și îndeplinească în bune condiții sarcinile ce le revin în producție, în dezvoltarea economică și socială a țării.

Cinstirea muncii face parte din însăși firea poporului nostru care, în îndelungata sa istorie, a știut întotdeauna să-și găsească reazimul în propriile-i puteri, punînd la viața viețuirii sale rîvna, priceperea și gîndul spre mai bine, pentru a-și împlini destinul în lume. Cultul muncii, al respectului față de muncă a prins la noi rădăcini atît de puternice încît poate fi considerat principala noastră trăsătură. Tineretul — intrupare a Viitorului — crește și este educat în acest spirit. De la un capăt la altul țara este un vast șantier ; pretutindeni ritmul înnoitor al profundelor prefaceri proiectează imaginea zilei de azi și o prefigurează pe cea a zilei de mâine. Ne făurim, prin muncă, propria istorie, liberi și stăpîni pe destinele și visurile noastre pe drumul impetuos al socialismului și comunismului. Un drum pe care tineretul va înfruntă realizate speranțele unui întreg popor, — o împlinire pe care și-o pregătește el însuși, sub conducerea partidului, prin muncă și învățătură.

Acum, în primăvară, Plenara Comitetului Central al Uniunii Tineretului Comunist, dezbătînd documentele Conferinței Naționale a partidului, ne dă o imagine a certitudinii depline că poporul nostru se va situa mereu la înălțimea încrederii pe care partidul o are în capacitatea sa de mobilizare. Că poporul nostru are, prin toți fiii săi, o încredere nestrămutată în viitorul luminos al patriei.

„România literară”



În acest număr, desene de Vasile Grigore

GARDUL

Cresc mai sălbatic, pururi mai sălbatic,
Ca ramurile grele peste gard
Dorințele ce-n suflete ne ard
Gîndind unul la altul singuratic
Așa de aproape și așa departe
Cum, stau, fără s-o știe, viață, moarte.

Și ramurile noastre se-mpletesc,
O frunză-atinge-un măr, cum buza sinul,
Și se-nfioară trunchiul meu bătrînul,
Cînd cite-un ram de-al tău mai tineresc
La mine prin vîlăstare se-ncovoaie
Ca-ntr-o furtună dulce-n flori și ploaie.

Iar peste gard se cern petale, picuri,
Și-n foi cite un flutur obosit
Încît și gardul parc-a-tînerit
Sub vîlmășagu-acesta de nimicuri,
Și-ncearcă-n gînd pe sine să se certe
Că-i ispitit, săracul, să ne ierte.

Dar vina noastră este și mai gravă
În timp ce gardul stă-ntr-o noapte cu spini
Noi dedesubt vorbim prin rădăcini
Cînd mai duos și cînd mai în gilceavă,
Și dormim prin sărut și suferință
Să ne unim tot visu-ntr-o ființă.

Mihai Beniuc

România literară

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

Din 7 în 7 zile

Problema centrală a epocii noastre

REVELATOARE au fost manifestările, de stimă, respect şi admiraţie peste hotare sau venite de peste hotare — prin mesaje şi telegrame speciale — din partea a numeroşi şefi de state sau de guverne, conducători de partide, personalităţi marcante ale vieţii internaţionale, cu prilejul omagierii împlinirii a 50 de ani de activitate revoluţionară şi aniversării zilei de naştere a tovarăşului Nicolae Ceauşescu. În marea lor majoritate, aceste mărturii de înaltă consideraţie pentru militanţul politic cu o activitate prodigioasă, marcând o jumătate de veac, întru propăşirea poporului şi a ţării sale, s-au împletit cu expresia unor deosebite aprecieri pentru rolul internaţional al celui care, conducător al partidului şi statului român, desfăşoară o multiplă şi prestigioasă activitate în slujba păcii şi cooperării pentru o nouă ordine economică într-o lume a securităţii şi a încrederii reciproce, pentru un viitor al demnităţii umane.

Profilul internaţional al preşedintelui României socialiste a impus an de an tot mai mult figura unui om politic de anvergură excepţională, devotat cauzei majore a lumii contemporane care este pacea, asigurarea ei ca bunul suprem al omenirii, ca garanţie indispensabilă a soluţionării marilor probleme în frunte cu cele de ordin economic şi social, ca principala condiţie a îndepărtării spectrului războiului şi despovăririi tuturor popoarelor de monstruoasă carcasă a înarmărilor, pentru a se orienta întregul lor potenţial pe făgaşul real al ameliorării condiţiei umane, al eradicării foametei şi sărăciei, bolilor endemice, analfabetismului, pentru inaugurarea unei veritabile ere a dezvoltării nestingherite a civilizaţiei şi culturii.

Această nobilă concepţie a tovarăşului Nicolae Ceauşescu, în care dialectica pace-dezarmare-dezvoltare este afirmată atât de pregnant, explică şi apariţia în atâtea ţări, unele cu limbi de largă circulaţie internaţională, a altor volume cu extrase din opera sa politică şi socială, punând în lumină argumente de o frapantă originalitate teoretică şi, totodată, cu o creatoare motivaţie practică.

Întru totul firesc, deci, că una din ultimele lucrări consacrate personalităţii conducătorului nostru, Nicolae Ceauşescu — **Scurtă biografie**, apărută recent la Londra (editura Blue Star Co.) consacra capitelele 4 şi 5 convingerii preşedintelui României în triumful raţiunii şi în capacitatea omenirii de a preveni războiul şi a promova cauza păcii. Sint puse în lumină propunerile din Raportul la Conferinţa Naţională a Partidului din decembrie 1982 în domeniul dezarmării, evidenţiind, între altele, că „de o importanţă deosebită — după opinia României — sint realizarea unui acord al statelor din cele două blocuri militare pentru reducerea cu 20 la sută a cheltuielilor lor militare în perioada 1982—1985 şi începerea de negocieri directe între Tratatul de la Varşovia şi N.A.T.O., care să ducă la dezarmare şi la retragerea armamentelor”.

Omenirea — arăta tovarăşul Nicolae Ceauşescu la Conferinţa Naţională a Partidului — a ajuns într-un stadiu cind nivelul înarmărilor, îndeosebi arsenalul nuclear, pune în pericol însăşi civilizaţia, existenţa societăţii omenestii. De aceea problema fundamentală a epocii noastre este problema preîntâmpinării războiului şi asigurarea păcii.

ÎN CADRUL sesiunii speciale a Adunării Generale a Organizaţiei Naţiunilor Unite, din iunie 1982, poziţia şi propunerile României cu privire la problemele dezarmării au constituit unul din documentele cele mai cuprinzătoare. Printre argumentele deosebit de apreciate în rândurile experţilor ca şi ale cercurilor largi de opinie publică a fost reducerea substanţială a armamentelor nucleare de către cele două mari puteri, de exemplu cu 50 la sută în prima fază, ca un pas spre eliminarea totală a armelor nucleare; de asemenea, propunerea pentru convenirea între cele două blocuri şi în general între cele două părţi a unui plafon maxim pentru principalele armamente — avioane, tancuri, nave de luptă, rachete, tunuri grele şi altele. Convocarea unei conferinţe de creştere a încrederii şi dezarmare în Europa a fost de asemenea apreciată ca un obiectiv de prim ordin în desfăşurarea lucrărilor reuniunii de la Madrid, unde România s-a pronunţat consecvent pentru edificarea unei Europe unite, în care toate statele, indiferent de orinduirea lor socială, să conlucreze rodnic, pe bază de egalitate şi respect reciproc, iar fiecare naţiune să se poată dezvolta liberă şi independentă, fără nici un amestec din afară.

O deosebită însemnătate atribuie România creării de zone denuclearizate în diferite regiuni ale lumii prin înţelegeri între statele din regiunile respective, puterile nucleare angajându-se că nu vor folosi arma atomică şi, în genere, forţa împotriva statelor care ar face parte din asemenea zone. În această privinţă, a fost relevantă propunerea României pentru o întâlnire balcanică la nivel de şefi de stat şi guvern, avind ca obiectiv transformarea regiunii Balcanilor într-o zonă a prieteniei, colaborării, bunei vecinătăţi şi a convieţuirii pasnice, fără arme nucleare.

Potrivit concepţiei preşedintelui Nicolae Ceauşescu, un obiectiv de o asemenea amploare cum este dezarmarea generală şi totală poate fi îndeplinit numai treptat, prin măsuri parţiale, în cadrul unui proces pe etape. De aici necesitatea adoptării programului global de dezarmare.

O impresie nu mai puţin favorabilă a produs susţinerea din partea României a creşterii rolului popoarelor, al opiniei publice mondiale în soluţionarea tuturor problemelor care privesc pacea şi progresul umanităţii, întărirea solidarităţii şi conlucrării lor în afirmarea politicii de destindere, de pace şi independenţă naţională.

ASADAR, tot atâtea temeiuri ale manifestării preţuirii de anvergură mondială, pentru ceea ce şi volumul omagial, recent apărut în Editura politică, măchează prin însuşi titlul său: **România, Ceauşescu, Pace.**

Cronica

Viaţa literară

Consfătuire

● În zilele de 11—12 martie 1983, la Hanoi, în Republica Socialistă Vietnam, a avut loc cea de-a XIX-a consfătuire a conducătorilor de uniuni de scriitori din ţări socialiste.

Conducerea Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România a fost reprezentată de o delegaţie compusă din Laurenţiu Fulga, vicepreşedinte al Uniunii Scriitorilor, Anghel Dumbrăveanu, membru în Biroul Uniunii, secretar al Asociaţiei scriitorilor din Timişoara, Mircea Ciobanu, membru în Biroul Uniunii.

„Symbolismul european”

● La cina literară „G. Călinescu” al Academiei Republicii Socialiste România a fost prezentată antologia în trei volume „Symbolismul european”, apărută în colecţia „Lyceum” (Editura „Albatros”), în realizarea Zinei Moleu şi Magdalenei Laszlo-Kutluk.

După expunerea lui Alexandru Balaci, au luat cuvântul Zina Moleu şi Ion Potopin. Din poeziile traduse de Alexandru Philippide şi Nicolae Crevedia, incluse în volum, ca şi din unele origi-

Ordinea de zi a consfăturii a fost următoarea: — Despre viaţa literaturii în ţara respectivă; — Manifestări pe plan internaţional în anul 1982; — Scriitorii şi lupta pentru pace.

Lucrările consfăturii, care s-au desfăşurat într-un spirit de înţelegere şi de respect reciproc, au fost conduse de Nguen Dion Thi, secretar general al Uniunii Scriitorilor din R.S. Vietnam.

Delegaţiile participante la consfătuire au fost primite de tovarăşul Pham Vang Dong, prim-ministru al Republicii Socialiste Vietnam.

„Cinstire înaintaşilor”

● Ediţia din acest an a „Zilelor pentru tineret” s-a desfăşurat între 14—22 martie, în organizarea Comitetului de cultură şi educaţie socialistă al municipiului şi Comitetului municipal al U.T.C., sub genericul „Cinstire înaintaşilor”.

Programul a inclus numeroase acţiuni de popularizare şi difuzare a celor mai semnificative lucrări literare din acest domeniu, acţiuni organizate în colaborare cu editurile bucureştene, la cluburile „Universul”, „Titan”, „Ecran” şi „Tehnic”, în întreprinderi şi instituţii, în licee şi facultăţi, la bibliotecile publice şi sindicale. În cadrul zilei Editurii „Cartea Românească”, la Biblioteca Tineretului au participat Florin Mugur, Const. Abăluţă, Nora Iuga, Ştefan Iures, George Almosnino, Elisaveta Novac, Mariana Marin.

Întâlniri cu cititorii

● Luni, 21 martie 1983, la Curtea Superioară de Control financiar, de pe lângă Consiliul de Miniştri, criticii Hristu Căndrovanu şi Marin Mincu au susţinut un colocviu cu tema: „Literatura română de după război, etape, realizări în poezie, proză, teatru, critică şi istorie literară”.

● La Casa de copii şcolari din Drobeta-Turnu Severin, Valeriu Armeanu, Romulus Cojocaru şi Marius Tupan s-au întâlnit cu elevii acestei şcoli.

● La librăria „Eminescu” din Timişoara a avut loc lansarea volumelor recent apărute în Editura Facla: „Nesomnul fîntînii” de Petru Novac Dolingă, „Allegro ma non troppo” de Arcadie Chirsbaum (volum de fabule cu ilustraţii de Neboişa Rosici) şi „Amurg experimental” de Sabin Opreanu. Volumele au fost prezentate de Ion Marin Almăjan, directorul editurii, Eugen Dorcescu şi Nicolae Ţirliu.

„Cîntarea României”

● Comitetul educaţiei politice şi al culturii socialiste al oraşului Urlaţi, judeţul Prahova, a organizat, în săptămîna 19—27 martie 1983, în colaborare cu revista „România literară”, acţiunea literar-muzicală „Nestemate de pe Cricov”.

La deschidere, după o expunere făcută de tovarăşul Ion Burada, secretarul Comitetului oraşenesc de partid, privind dezvoltarea zonei în cincinalul 1981—1985, au participat: Vasile Băran, Leonida Brezeanu, Violeta Miron, Mihai Miron, Adriana Stoia, Grăia Stoia şi Nicolae Violi, precum şi membrii cînaclului literar condus de tînărul inginer Constantin Stătescu.

„Ziua elevului”

● Cu prilejul Zilei elevului a avut loc o întâlnire între un grup de tineri scriitori şi elevi ai Liceului „Gh. Sincai” din Capitală. Au participat Gabriela Negreanu (din partea Editurii „Albatros”), Radu Călin Cristea, Alta Victoria Dobre, Carmen Firan, Ion Bogdan Lefter, Victor Niţă, Dan Petrescu, Mircea Popa, Petru Romanşan.

A apărut

„Almanahul copiilor '83”

● În condiţii grafice excelente, a apărut „Almanahul copiilor '83”, editat de Asociaţia scriitorilor din Bucureşti, secretar Constantin Toiu. În cele 108 pagini bogat ilustrate, iscălesc peste 100 de scriitori poezii, schiţe şi povestiri, traduceri, fabule şi ghicitori, scenarii, montaje desenate, anecdote, cuvinte încrucişate şi alte jocuri distractive. File de calendar pentru anul 1984 (in drum) bio-bibliografie privind cărţile destinate copiilor, fotografii etc. Colectivul redacţional al volumului: Gică Iuteş, Traian Stoica şi Adrian Cernescu. Coperta şi pre-

Premii

● În cadrul Festivalului artei şi creaţiei studenteşti ediţia a XV-a, faza pe centrul universitar Bucureşti, un juriu format din conf. univ. dr. Eugen Simion, preşedinte, şi din conf. univ. dr. Octavian Butoi, lect. univ. dr. Nicolae Manolescu, lect. univ. dr. Mircea Martin şi lect. univ. dr. Nicolae Raţă, membri, a acordat următoarele premii: POEZIE: premiul I: Horia Girbea, Institutul Agronomic „Nicolae Bălcescu”, Facultatea de îmbunătăţiri funciare, anul II; premiul II: Ioana Carabă, Universitate, Facultatea de limba şi literatură română, anul I; premiul III: Iorgu Stăfănescu, Universitate, Facultatea de istorie-filosofie, anul I; menţiuni: Simona Maria Antonescu-Serban, Universitate, Facultatea de limba şi literatură română, anul III, şi David Ioachim, Universitate, Facultatea de matematică, anul I. CRITICĂ: premiul I: Iulian Costache, Universitate, Facultatea de limba şi literatură română, anul I; premiul II: Mircea Vasilescu, Universitate, Facultatea de limba şi literatură română, anul III; menţiune: Anca Romeci, Conservatorul „Ciprian Porumbescu”, Muzicologie, anul II.

În spiritul colaborării

● Scriitorul Alan Charles Brown John, care ne vizitează ţara în cadrul Acordului cultural cu Marea Britanie, s-a întâlnit, vineri 18 martie a. c., la Casa Scriitorilor, cu Nina Cassian, Ioana Comşa, Radu Lupan, Ileana Mălăncioiu, Gheorghe Pituş, Grete Tartler, Doina Urlicariu şi Liliana Ursu.

Cu acest prilej au fost dezbătute probleme literare de interes reciproc.

● Scriitorul Aleksandr Branski, din U.R.S.S., s-a întâlnit vineri, 18 martie, la Casa Scriitorilor, cu Igor Blok, Aurel Buiciuc, Aurel Covaci şi Alexandru Ivănescu. Au fost discutate probleme ale traducerilor reciproce.

La Cînaclul

„Al. Macedonski”

● În cadrul lucrărilor Cînaclului „Al. Macedonski” (Casa de creaţie din piaţa Cosmonauţilor) a avut loc o seară literară la care au participat George Albou, Al. Văduva, Ion Potopin, Sergiu Sălăgean, Valeria Deleanu. Au citit din creaţiile lor Tică Ion Iacob şi Petru Mihai Sacu. Din creaţia eminesciană a recitat Cesonia Postelnicu.



zentarea artistică — Vasile Olac; prezentarea grafică — Cornel Catană. Desenele, caricaturile şi reproducerea foto sint executate de 16 specialiştii ai genului.

SEMNAL

● Antim Ivireanul — DIDAHIL. Antologie de Mihai Dascal cu o prefaţă (Antim, între realitate şi utopie) şi bibliografie de Florin Faife (Editura Minerva, 250 p., 12 lei).

● Mihail Sadoveanu — VENEA O MOARĂ F. SIRET. Reeditare în seria „Arcade” cu o prefaţă şi bibliografie de Constantin Cubleşan. (Editura Minerva, 270 p., 12,5 lei).

● Lucian Blaga — O PERE. VIII. Ediţia îngrijită de Dorli Blaga publică primul volum din opera filosofică cuprinzând Trilogia cunoaşterii (Despre conştiinţa filosofică, Eonul dogmatic, Cunoaşterea luciferică, Censura transcendentă, Experimentul şi spiritual matematic); prefaţă (Cunoaşterea şi mister) de Al. Tănase (Editura Minerva, 738 p., 42 lei).

● Victor Iancu — ÎN TREBĂRI ÎN ASFINTE. Douăsprezece povestiri. (Editura Dacia, 150 p., 8,2 lei).

● Ion Laz — CURTEA INTERIOARĂ. Romanul se adaugă volumului Ninge în ochii ei albaştri — 1970, Despre via, numă bine — 1971, Blana de vînzare — 1979, Muzeu poetului — 1981, Rămăşagul — 1982. (Editura Albatros, 238 p., 9,25 lei).

● Ion Bogdan Lefter — GLOBUL DE CRISTAL. După volumul colectiv Cinci, poetul reuneşte acum ciclurile Prefete, Autoportrete, reapta, Pamflete (interludiu) Cristale. (Editura Albatros, 98 p., 9,25 lei).

● Nicolae Gh. Caraiian — Nicolae Saramandu — FOLCLOR AROMÂN GRĂMOSTEAN. Sint reunite ghicitori, proverbe şi zicători, blesteme, expresii, poezii populare laolaltă cu studiile privind obiceiurile de naştere, căsătorie şi moarte. (Editura Minerva, XX + 512 p., 33 lei).

● Stefan Oprea — DIORAME CINEMATOGRAFICE. Studii, articole, cronici despre cinematografia românească, continuare a cărţilor anterioare Statul de celuloid (1972) şi Filmul vocaţie şi rutină (1974). (Editura Junimea, 264 p., 16,50 lei).

● Mihai Negulescu — CINE ESTI? Volum de poezii pentru copii grupate în ciclurile Minzul, Descoperiri, Spărgătorul de nuci sint ilustrate de Constantin Băciu. (Editura Ion Creangă, 96 p., 8 lei).

● Vitalie Munteanu — LECTIA DE ISTORIE. Viaţa şi activitatea lui Badea Cârţan constituie subiectul acestei cărţi apărute în colecţia „Virtuţi strămoşeşti”. (Editura Ion Creangă, 100 p., 6 lei).

● Al. Retinschi — MARI NAVIGATORI ÎN JURUL LUMII (Editura Albatros, 272 p., 26 lei).

● Tz. Todorov — TEORII ALE SIMBOLULUI (Editura Univers, 448 p., 19,50 lei).

● Christian Bernadac — 186 DE TREPTE. MATHAUSEN. Traducere de Paul B. Marian (Editura Politică, 304 p., 16 lei).

LECTOR

Premiile Festivalului dramaturgiei româneşti actuale (Timişoara, 7 — 14 martie 1983)

— Marele premiu al festivalului — spectacolul Amurgul burhez de Romulus Guga, Teatrul Naţional din Tg. Mures, secţia maghiară; Premiul pentru cel mai bun spectacol — Arma secretă a lui Arhimede de Dumitru Solomon, Teatrul Naţional din Timişoara; Premiul pentru cea mai bună regie — Dan Alecsandrescu pentru Amurgul burhez şi Ioan Ieremia pentru contribuţia regizorală la spectacolele prezentate în festival de Teatrul Naţional din Timişoara: Arma secretă a lui Arhimede de Dumitru Solomon şi Ca frunza dudului din rai de D.R. Popescu; Premiul pentru scenografie — Emilia Jivanov, pentru contribuţia scenografică la spec-

tacolele din festival: Amurgul burhez, Arma secretă a lui Arhimede şi Ca frunza dudului din rai; Diplomă a juriului lui Gabriel Kazinczy pentru scenografia spectacolului Valsul de la miezul nopţii de Viorel Căcoveanu, Teatrul german de stat din Timişoara; Premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol feminin — Farkas Ibolya, din spectacolul Amurgul burhez; Elena Gurgulescu, din spectacolul Nu ne naştem toţi la aceeaşi vîrstă de Tudor Popescu, Teatrul din Constanţa; Estera Neacşu, din spectacolul Ca frunza dudului din rai; Premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol masculin: Constantin Codres-

cu, din spectacolul Politica de Theodor Mănescu, Teatrul din Brăila; Ion Haiduc, din spectacolul Arma secretă a lui Arhimede; Lucian Iancu, din spectacolul Nu ne naştem toţi la aceeaşi vîrstă; Premiul Asociaţiei scriitorilor din Timişoara pentru dramaturgie: Tudor Popescu pentru plesă Nu ne naştem toţi la aceeaşi vîrstă; Premiul Presei din Timişoara pentru dramaturgie: Dumitru Solomon, Arma secretă a lui Arhimede. Juriul a acordat o diplomă de onoare Teatrului Mic din Bucureşti pentru reprezentarea, în afară de concurs, a piesei Nişte ţărani de Căţlina Buzoianu, după romanul lui Dinu Sărau.

NICOLAE CEAUSESCU

România literară 3

Poetică și critică

AL. CALINESCU a început cu articole de comentariu critic curent, precum și cu disocieri de ordin teoretic, publicate în reviste literare ieșene. S-a impus de la prima carte, consacrată lui Anton Holban, în cuprinsul careia a izbutit să construiască o interpretare originală și, în același timp, să introducă discret termenii unei analize prozastice moderne.

Punctul de plecare — polemic — al cărții îl constituie o ipoteză a lui Eugen Ionescu privitoare la filiația „pur franceză” (Rousseau — Amiel — Gide) a autorului studiat; dimpotrivă, susținea noul exeget, Holban este „un produs și un exponent” al unui anume „climat” și al unui moment anume din evoluția romanului românesc, alături de Camil Petrescu, Gib Mînaescu, Mircea Eliade, etc. Proustianismul lui Holban este însă recunoscut după un examen atent al părerilor sale literare, indeosebi al referirilor atât de frecvente și de nuanțate la scriitorul francez, receptat nu numai din unghi afectiv, dar și intelectual. Discuția se poartă, nu întâmplător, pe acele texte „în care narațiunea se face la persoana întâi”. Identificarea în cele mai multe cazuri la Holban a personajului principal cu naratorul nu duce, firește, la identificarea acestui personaj cu autorul însuși. Personajului-narator i se acordă, în schimb, o atenție monografică, spre a nu spune exclusivă.

Portretul eroului se realizează însă printr-un neașteptat rechizitoriu. Altnind „frazeele” confesiunii cu un comentariu provocator, Al. Calinescu montează un veritabil proces în cadrul căruia luciditatea devine, din speranță a apărării, o probă în favoarea acuzării. Vocația autoanalitică se degradează la personajul lui Holban în manie, luciditatea sfârșește în automatizare. Dar criticul adaugă următoarele — și aici exegeza sa atinge, cred, punctul de maximă profunzime și originalitate: „Luciditatea — căci ea există, totuși — constă în aceea că el este conștient de forța distructivă și de caracterul pernicios al acestei manii, că o analizează și o condamnă fără însă a se putea elibera de sub tirania ei: o luciditate sterilă, lipsită de perspectivă, înăbușind elanurile vitale în loc să le stimuleze, adîncind și mai mult impasul în loc să-l înlăture. Personajul lui Holban experimentează o lentă și chinuitoare sinucidere morală; or, luciditatea este, în cazul său, o armă ajunsă în minile unui sinucigaș.” Așadar, luciditatea nu e anulată de ineficiență, însă devine o valoare negativă, o forță distructivă îndreptată întâi și întâi asupra subiectului însuși, care nu numai că își contemplă în deplină conștiință dezastrul moral, dar îl agravează în continuare.

Preocuparea programatică a lui Al. Calinescu este aceea de a evita o lectură biografică a operei, spre care pretenția de „autenticitate” și „sinceritate” a eroului îl putea conduce în orice moment. Ferindu-se să-l confunde pe Holban cu Sandu, criticul „se montează” parcă împotriva acestuia din urmă, răspunde la „dublă luciditate” a personajului cu un fel de îndoită luciditate critică și-l bagatelizează avinturile sentimentale ori îl suspectează confesiunea de conformism. Comentariul parcă progresează din chiar refuzul mereu altfel motivat al interpretului de a accepta „jocul” personajului interpretat. Indiferent de ambițiile acestuia din urmă — și de stratagemele autorului — e menținută mereu aceeași distanță critică.

Această inaderență riscă să devină însă inadecvare atunci cînd este considerat din perspectivă critică ceea ce se cuvenea apreciat din unghi estetic. Înainte de a fi a personajului, luciditatea autoscopică este a autorului iar criticul, înainte de a-i fi subliniat vulnerabilitatea morală, trebuia să-i măsoare performanța de ordin artistic.

Depășindu-și premisele teoretice anunțate, Al. Calinescu intuiește că „în spatele dramei personajelor trebuie să vedem și drama creatorului, pentru care literatura este unicul, dar imperfectul mijloc de a comunica și a se dezvălui”. Dar nu

dezvoltă această ipoteză, nu insistă, din precauție teoretică, probabil, asupra a ceea ce unește, totuși, pe creator de creatura lui fictivă, dincolo de tot ceea ce îi desparte. Numai în final e sugerată o asemenea confluență: „Tot mai izolat, personajul încearcă ultimul mijloc pentru a realiza comunicarea: literatura; își joacă, așadar și la propriu și la figurat, ultima carte.” Deși fraza imediat următoare — care este și ultima a cărții — întărește sugestia de mai sus prin însăși logica succesiunii, ea pare exterioară, „lipită” pur și simplu dintr-un capriciu sentimental: „Cărțile acestea s-au vrut un strigăt către oameni, și poale n-au rămas fără ecou.”

Exegețul își recăpătă adevărul prea tirziu și prea brusc spre a ne mai putea convinge. Ne-a convins însă din plin de posibilitățile sale de construcție și de analiză, de acuitatea și coerența punctelor sale de vedere. Cartea lui e concepută astfel încît să incite gîndirea critică în continuare și să însoțească încă multă vreme posteritatea lui Anton Holban.

MAI convingătoare din toate punctele de vedere este a doua carte a autorului (Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii. Albatros, 1976) care excelează și printr-o problematică decupată cu multă abilitate. O reducere masivă e operată în „summa” caragialiană, astfel încît la piesele de teatru nu se fac decît referiri trecătoare, iar din proză sînt reținute numai acele aspecte susceptibile să ilustreze modernitatea „clasicului” nostru și, uneori, chiar situația lui de precursor pe plan european. Discuția se poartă exclusiv în planul formelor literare în a căror evoluție istorică sînt integrate parodiile „mofturile” și schițele caragialiene, cu rezultate dintre cele mai surprinzătoare.

Al. Calinescu își propune să analizeze „modul cu adevărat exemplar” în care are loc la Caragiale „substituirea dialectică dintre viața cotidiană și literatură” și, pe de altă parte, între genurile canonizate și cele (joase). Recunoaștem îndată în această ipoteză o aplicație a teoriei formalistilor ruși cu privire la canonizarea genurilor „vulgare” și trecerea faptului divers în literatură. Tot formalistii ruși au vorbit, se știe, despre „denudarea procedurilor” ca o reacție ciclică în evoluția formelor literare și scriitorul nostru e făcut de exeget să ilustreze, la rîndul lui, o asemenea atitudine față de motivarea estetică. Ba chiar mai mult decît atît, căci, „denudînd procedeul, Caragiale face în același timp literatură potențială...” El experimentează posibilitățile de dilatare ca și cele de condensare a textului. Anti-retorica sa devine astfel o poetică. Din datele binecunoscute ale operei caragialiene, din inteligența critică și vocația parodică a scriitorului, din aversiunea sa față de „floricele” de stil, sabloane ori automatisme de limbaj, Al. Calinescu scoate imaginea unui reformator literar care, „marchează intrarea în vîrsta modernă a literaturii noastre”.

Noutatea aproape paradoxală în context românesc a autorului **Momentelor și schițelor** n-a scăpat nici criticilor anteriori, ale căror observații comentatorul recent nu ezită, de altfel, să le utilizeze. Nouă la el este perspectiva formală integratoare care-și găsește repere în școala rusă (de la Șklovski și Tinianov la Bah-tin), dar și în Valéry și poeticienii francezi contemporani. Raportată la acești autori contribuția sa este una de ordin mai cu seamă aplicativ, în vreme ce în cadrul restrîns al exegezei caragialiene, valoarea ei este una preponderent teoretică. Aceste precizări nu sînt de natură să reducă originalitatea cărții lui Al. Calinescu pentru că, pe de o parte, avem încă puține interpretări din perspective cu adevărat moderne ale clasicilor noștri, pe de altă parte pentru că o aplicație atît de ingenioasă are în sine un caracter creator.

Sînt descoperite și alte fațete nevăzute ale modernității lui Caragiale. Vorbînd despre „exercițiile de stil”, adică despre parodiile caragialiene, Al. Calinescu observă că în cuprinsul lor scrii-



torul explorează „virtualitățile discursului literar” și intuiește „caracterul înfinit catalizabil al frazei și, implicit, al textului”. „Ceea ce — adaugă el — a devenit o idee prețioasă în lingvistica și teoria literară modernă (Chomsky, Torgueby, Barthes, Genette etc.), căci dacă o frază poate fi, în principiu, extinsă la infinit, limbajul reprezintă atunci o structură înfinită, fiind deci în același timp structurat și infinit, organizat și liber, supus anumitor legi dar încercînd adesea să le încalce”. Criticul găsește la Caragiale și alte confirmări intuitive „empirice”, ale unor ipoteze teoretice de dată recentă: „ideea caracterului rezumabil al textului narativ a fost exploartată de teoria literară modernă [...] de unde teza derivării formelor literare din așa-numitele „forme simple” (vezi André Jolles, *Einfache Formen*, 1930)”. Distincția între „fabulă” și „subiect” pare să fi fost la rîndul ei intuită de Caragiale după cum rezultă din anumite texte și dintr-o mărturie a fiului său Luca. De altfel, exegețul se și oprește o clipă asupra folosirii de către autorul său a unor termeni precum „fabulă”, „practicant” (al literaturii) etc. El nu ezită să vorbească o dată chiar de „punere în text” sau de „transformare a textului”.

Nu incupe indoiăla că schemele teoretice moderne prin care Al. Calinescu citește articolele și schițele lui Caragiale au o funcție mai mult decît revelatoare. Textele analizate sînt anume alese și montajul lor e subordonat unei demonstrații. Din succesiunea însăși a probelor invocate rezultă o modificare a accentelor și o imperceptibilă alunecare a sensurilor: termeni neutri și indiferenți în contextul caragialian sînt „activizați” dintr-odată. Operația nu e neapărat deformatoare și Al. Calinescu nu e nici primul nici ultimul care o săvîrșește. El are, de altfel, grijă să-și cîntărească bine afirmațiile și să aducă în sprijin argumente greu de respins. Deși cartea nu-și ascunde „tezismul” iar autorul își anunță — vorba lui Barthes — „sistemul de lectură”, demonstrația se desfășoară normal, riguros, fără exagerări pe cit de ambițioase pe atît de aberante. Lui Al. Calinescu îi place să judece lucrurile „la rece”, el nu-și absolutizează autorul (poziția lui Caragiale față de poezie e calificată net drept „conservatoare”) și — ceea ce este mai important — nici nu supralicitează propriile descoperiri. În timp ce atîția alți critici nu obosesc să sublinieze meritele superlative ale scriitorilor de care se ocupă ori (mai ales) pe cele proprii în raport cu comentarii anteriori, luciditatea și de-cența lui Al. Calinescu au de ce să impresioneze.

citați Camil Petrescu și, pe larg, Tudor Vianu, cu toate că **Artă prozatorilor români** este opera unui stilistician. În sfîrșit, vorbind despre „verosimil”, poezicia-nul revine la o temă familiară: „literatură potențială”.

Propria sa concepție despre poetică și critică, precum și despre relațiile dintre ele o găsim mai net exprimată în partea a doua a volumului, de-a lungul comentariilor la cărți și articole de specialitate cînd, raportîndu-se direct la o aserțiune sau alta, autorul e obligat să se delimiteze. Al. Calinescu crede cu tărie în posibilitatea formulării unei teorii a literaturii pe baze științifice. Optimismul și, implicit, exigența sa în această privință se fondează pe faptul că modelul științific îl oferă astăzi studiului literar lingvistica, „ori opera există înainte de toate ca fapt de limbaj”. Întrebarea care se ridică este însă dacă „importanța acordată limbajului” și preocuparea de „valorile intrinsece ale textului” trebuie interpretate ca probe de rigoare neapărat științifică. Să nu existe rigoare în afara științelor propriu-zise?

Recunoscînd că domeniul criticii este mai greu subsumabil unui asemenea statut științific, autorul îi pretinde, totuși, o „armătură teoretică” și-i leagă actualitatea de o imperioasă renovare metodologică. El are grijă să adauge însă: „Nu este vorba de a înlocui imperialismul impresionismului prin imperialismul cercetărilor de ultimă oră, de a schimbi un dogmatism cu altul ci de a utiliza (și — ceea ce ar fi ideal — de a îmbogăți) acele sisteme de lectură a căror valabilitate a fost încă mai demult pe deplin demonstrată [...] O discuție privind eficiența actului critic nu poate în nici un caz eluda acest proces de auto-transformare a criticii”.

Din chiar aceste fraze putem deduce modul lui Al. Calinescu de a înțelege și practica studiul literaturii. El este, se știe, unul din promotorii poezicii la noi, așadar al unei „teorii interne a literaturii”, dar al unei poezicii — cu propriile-i cuvinte — „aplicate”, vii, constructive, nu al unei mașinării de vehiculat abstracțiuni”. Preocupat cu precădere — spre a nu zice în exclusivitate — de proză (opțiunea pare să țină și de temperamentul său „realist” al autorului), comentariul său critic ajunge repede la esențe formale și conexiuni de ordin teoretic. Cărțile sale sînt, de fapt, cărți de poetică a prozei cu, uneori, implicații de semiotică textuală în genul lui Barthes, dar fără ipoteze seducătoare și riscate, căci Al. Calinescu rămîne circumspect în fața generalizărilor fără acoperire deplină.

Pentru poziția lui de principiu mi se pare semnificativ faptul că refuză înlocuirea poezicii de către semiotică literară, așa cum nu acceptă nici înlocuirea criticii literare de către poetică, declarîndu-se în favoarea coexistenței și cooperării între discipline și domenii în afara oricărui totalitarism. Dincolo de rigorisme partizane, opțiunea lui pentru poetică rămîne însă fermă și poate că — după ce totul o exprimă — nimic n-o deconspiră încă mai convingător decît faptul că argumentele de ordin teoretic funcționează la el ca niște criterii de apreciere critică.

Poetica reprezintă, se pare, pentru el, în primul rînd o șansă de a face din demersul interpretativ o practică teoretică. Dacă despre Livius Ciocărlie se poate spune că este un critic dublat de un poetician, despre Al. Calinescu trebuie spus că este și că vrea să rămînă în primul rînd poetician. Un poetician dublat, totuși, de un critic și — sînt tentat să adaug — dublat în favoarea poeticianului.

Mircea Martin

Semn

Și acum,
adunîndu-te
din toată abandonata putere,
sue în virful
nemaiîncercat

ca un oftăt
subțiat de adîncul prăpastiei —
fă afurisita dovadă
că există aer,

că el există
anume pentru sufletul tău vulnerat —
ca un transport clandestin de tezaur.

Pe gura mormintului,
cerul

se strînge,
sărac,
în pătrat.

Ninge cu fulgi negri, uscați.

Sănătoasă,
și nouă,
și sigură,

vine împărăția jăririi...

Adela Popescu

Critica textuală a jocului secund

AM dorit și am ezitat o vreme să scriu despre cartea lui Marin Mincu, **Ion Barbu. Eșeu despre textualitatea poetică**. Am dorit fiindcă este, cred, un studiu excelent, chiar important, și fiindcă unele încercări similare pe care le-am făcut într-o perioadă îmi dau cît de cît posibilitatea să citeșc acest studiu dinăuntrul lui. Intrucît numai cîțiva critici au urmat aceeași cale, este firesc, îmi spun în cele din urmă, să trec peste ezitări și să fac cîteva observații de natură să releve semnificația cărții.

Sub aspect teoretic, Marin Mincu rela o teză enunțată în anii șaizeci de către membrii grupului parizian „Tel Quel”, ca și, în felul său inconfundabil, de către Roland Barthes. Reformulări ale tezei și analize în spiritul ei au fost făcute de mulți. La noi, între alții, cu rezultate remarcabile, de Al. Călinescu, Mihail Dinu Gheorghiu, Victor Ivanovici, mai recent Cristina Hăuică, Dolores Toma. Referitor la Ion Barbu, sint pagini inspirate de aceeași teorie în **Eșeu asupra poeziei lui Ion Barbu** de Șerban Foarță. Dintre toate, eșeu lui Marin Mincu mi se pare cel mai elocvent deoarece, privitor la opera unui mare poet, descoperă și situează pe o mare și omogenă întindere un aspect esențial care cu alte mijloace nu poate fi evidențiat. Mai mult decît o analiză posibilă, analiza lui Marin Mincu este una necesară.

În concepția lui și a celorlalți autori pomeniți, **textul poetic** are un statut paradoxal: „...prin închiderea maximă, capătă deschidere infinită”. Un astfel de text se autosemnifică, adică își expune modul de a fi, și tinde să elimine orice alt sens. Poemul-text este un poem despre poem. Închis în reflectarea lui de sine, **textul poetic** este totodată de o maximă deschidere, fiind „reflectarea supsemă, intertextuală a oricărui text de orice altă natură”. Cu alte cuvinte, el revelează procesele constitutive ale oricărei organizări de tip textual din cîmpurile concentrice ale literaturii, artei și, în principiu, ideologiei, vieții sociale — din cîmpul existenței umane în general.

Orice scriere literară conține elemente textuale, însă cel mai adesea ele scapă atenției, rămînînd ascunse sub altele ale căror funcții, potrivit poeziei curentului respectiv, precumpănesc. În consecință, „**nu orice operă este un text**”. Se ajunge la text spre sfîrșitul secolului al XIX-lea prin procesul de decantare și conștientizare al textualizării. Faptul începe să se petreacă la romantici — „este cazul lui Eminescu” — și culminează la Mallarmé, iar în literatura română la Ion Barbu. În poemul romantic se înmulțesc simbolurile al căror sens este textului însuși — pădurea, labirintul, vârtejul etc. Mai târziu, fiindcă textualizarea completă presupune ieșirea din romantism prin transformarea lui, se produce „falsificarea” simbolului, deci a principaliului instrument romantic. În loc să mai sugereze un sens omogen, falsul simbol — cum se întîmplă în **Riga Crypto** — „nu duce la un singur sens, ci la o infinitate [...]”. **Sensul său este dispers**”. În această situație, poemul se impersonalizează — nu-l mai aduce în scenă pe autor, referindu-se numai la sine, la crea-tivitate, la limbaj. „Am putea să recitim acum întreaga producție barbiană poetică ca pe o figurare a apariției limbajului ca atare și a procesului lui permanent de desfășurare”. Dramatismul unei asemenea poezii nu mai este existențial. Drama este a gândirii poetice însăși, ajunsă în impasul conștiinței prea mari, sterilizante, de sine. Poezia riscă să producă „niște roade foarte sterpe, tocmai fiindcă nu trinit la altceva decît la sine și declinul ei constă în a ajunge la punctul de conștientizare a acestui fenomen”. Altfel spus, poezia textuală riscă să fie sterilă — „amenințînd să se resoarbă într-un vid” — tocmai atunci cînd se realizează pe deplin. Ne putem întreba de ce.

Pentru că — ar fi răspunsul cel mai cuprinzător — vocația și starea cea mai fertilă a textului este de a fi în **statu nascendi**, încă nenăscut. Odată ce s-a născut, textul este deja bătrîn. Pentru că, ar mai fi răspunsul, textul literar este în mod fundamental ambivalent. El tinde să fie autarhic, să se închidă, să se ia în posesie, să se cunoască, dar n-o poate face decît aflînd că este deschis, de neștiut, de necunoscut. „Je est un Autre” este legea lui. Textul se oglindește — se autocunoaște — ca act creator, iar creația presupune cunoaștere în necunoscut; presupune dialectica înțelegerii cu ceea ce rămîne neînțeles. Acesta e, de altfel, temeiul oricărei literaturi; se oglindește, se arată, dar n-o poate face decît oglinzind în sine pe Altul său — Lumea din afara ei. Redus la expresia cea mai simplă, **textul** e oglindirea înconștientului în conștiința de sine și oglindirea acesteia în inconștient. E, deci, o reunire de contrarii care se exclud. Este evidența, spectacolul a ceea ce nu poate fi. De unde, în această rotire, marile sau dinamism și primejdia ca rotirea să fie în gol.

Făcîndu-și din autocunoaștere sens, textul modern își include teoria. În secolul nostru teoria nu este altă gîndire despre literatură, cît gîndire dinăuntru ei. Apare astfel primejdia unui exces. Gîndirea uită că trebuie să-și încorporeze incognoscibilul, adică să-și încorporeze neputința, și, din orgoliu, vrea să controleze — să poată — tot. Așa i s-a în-

timplat în anii din urmă lui Jean Ricardou.

Nici lui Ion Barbu nu i-a fost străină tentația. Ar fi vrut și el, ca Mallarmé, să abolească hazardul („...acest «joc» interminabil, această «aruncătură de zaruri» care nu vor desființa niciodată hazardul, nu le mai iubesc”). Cît timp obsedează, hazardul rămîne fertil. Ion Barbu a fost prea mare poet ca să se lase prins în capcana lucidității exclusive, dar poate că tentația explicită, măcar în parte, renunțarea lui. Însă chiar și pînă acolo opera lui a evoluat „din dorința de purificare” și a atins în **Joc secund** stadiul pe care-l voi numi impropriu al conceptualizării poeziei. Totuși, și dacă am crede că în **Joc secund** gîndirea controlează întreaga construcție poetică, n-ar trebui să intrăm într-un impas al raționamentului fiindcă, oricît de riguros, ciclul rămîne ambivalent. Și aici gîndul se oglindește în Altul său, de vreme ce, mai mult ca la orice poet, gîndul se senzorializează pînă la a deveni, cu toată rigoarea lui, opac. „Vom observa în consecință că la Barbu se petrece următorul fenomen paradoxal: atunci cînd poetul evocă o imagine închisată și pură, «translată», trans-lucidă sau trans-reală, senzația care se degajă imediat din text este tocmai cea contrară, de prospețime și corporalitate, de vizual, olfactiv și tactil”, constată cu justete Marin Mincu.

Înscrierea ideii în materialitatea grea a versului poate să treacă drept naufragiu al ideii. Cu adăugirea că, aidoma aceluia al corabiei rimbaldiene, este un naufragiu care însuflețește navigația. În poezie, motivul morții și al resuscitării „este valorificat surprinzător ca o suprapunere, simultaneitate, cu efecte cu totul noi”.

AȘADAR: lectura textuală presupune relevarea multiplă a ambivalenței. În **Eșeu despre textualitatea poetică** Marin Mincu o relevă. Pînă la un punct.

„E posibil, spune autorul, ca rezultatele parțiale ale lucrării de față să poată fi contrazise: am dori să accentuăm însă că nu ele sînt cele mai importante, ci înțuirea unui proces...”. Într-adevăr. Procesul — autoreflexării — este intuit la Eminescu și demonstrat la Barbu, de unde excelența cărții. Mai mult decît afit, nici pe fragmente nu e ușor să contrazici cartea deoarece, așa cum se întîmplă uneori cu lucrările despre text, și aceasta tinde să fie ea însăși un **text**, adică o carte în care fragmentele se răsfrîng la depărtare, se corectează, se integrese. De aceea, cu două excepții marginale, nu voi încerca să contrazic, ci numai să discut.

Excepțiile, mai întîi. A explica dragostea lui Ion Barbu pentru cîini în legătură cu „motorul procesului semnificativ” mi se pare imprudent. Oricum, chiar și cînd nu sîntem năstrușnici, ni se reproșează că născocim, ocupîndu-ne de textualizare, semnificații bizare. Nu este cazul să fabricăm săgețile cu care să fim întepați.

Și a doua, mai neplăcută. Comentînd romanul lui Edgar Poe **Aventurile lui Arthur Gordon Pym**, Marin Mincu spune despre Bachelard că, deși n-a descoperit, i-a sugerat următorul adevăr: „...apa poetică constituie nivelul autoreflexant al textului literar”. Așa este, Bachelard nu l-a descoperit. În schimb Ricardou, în **Problèmes du nouveau roman** (Seuil, 1967), carte citată de Mincu în alt context, a analizat într-un întreg capitol apa din **Gordon Pym** și tot cu referire la Bachelard. Concluzia lui, aceeași: ea, apa, „definește o perfectă metaforă a textului scris” (p. 202). Este desigur numai o scăpare a criticului român, însă fiind el

un autor preocupat de prioritate în idei adevărul trebuie restabilit.

Venind la aspectele generale, din afirmația criticului cum că „întreaga producție barbiană nu este altceva decît o problematizare a procesului practicii semnificative în poezie”, aș discuta numai restricția („nu este altceva”). E adevărat că totul poate fi citit în acest fel, dar nu numai în acest fel. Rămîne la Barbu pînă la capăt un fond simbolic de interpretat. Marin Mincu nu-l recunoaște decît în proiectul inițial: „pornită inițial din dorința de purificare”, poezia și-ar nega prima intenție prin procesul de textualizare. Funcția simbolică ar fi în întregime anulată intrucît „în profunzimea gândirii barbiene se ascunde negarea funcției a experienței simbolice”. Din simbol n-ar rămîne decît o aparență: „În spatele simbolului se ascunde vidul...”.

Posibil, însă **vidul**, ca mai totul în poezia modernă, este ambivalent. El înseamnă lipsa totală de semnificație, dar și semnificația cea mai înaltă. **Vidul** este și numele romantic, hegelian, a ceea ce nu există, ci este. Numele Fiintei pure, altfel spus. Puritatea străbate, ca aspirație majoră, întreaga poezie barbiană. Procesul textualizării o problematizează, o pune în dificultate, însă n-o face să dispară. O regăsim mereu în stare de fuziune cu opusul ei, cum și reiese dintr-o demonstrație impecabilă a eseistului, cu încheierea: „Moartea este încărcată de senzualitate și, în același timp, de **virginitate**”.

În același plan poate fi situat **increatul**. Figură textuală a „diferenței”, cum spune Marin Mincu, el înseamnă și stare paradisiacă dinaintea lumii, dinainte de cuvînt. Paradoxul barbian, deci: prin mecanismul textual al ambivalenței, poezia își compromite, dar își și păstrează fondul simbolic. Poezie a poeziei, ea rămîne și una a aspirației, prin poezie, către Sens.

Marin Mincu nu evită, pare-se, cu totul o capcană a criticii textuale. Deși argumentează deschiderea poeziei și se referă de obicei la poezia prin excelență plurală a epocii moderne, critica textuală tinde să univocizeze văzînd în textele cercetate un singur nivel, acela care le face să fie literatură despre literatură. Potrivit eseistului, Ion Barbu ar atinge acest stadiu în **Joc secund**. În ce mă privește, mă întreb dacă poezia lui Barbu n-a fost mai textuală în ciclul carnavalesc al Isaricului decît în **Joc secund** unde, ca la Valéry, construcția riguroasă încifrează sensuri numai parțial dispersate de jocul textual. Este în **Joc secund**



o poezie mai identică cu sine, în timp ce modernitatea „neagă în esență actul poetic, iar poezia se aște din propria ei negație”. Își neagă identitatea, așadar.

E drept că se observă la poet o multiplicare de sine care ar putea să-i submineze identitatea, să-l schimbe în **altul**. Ca și Nerval, însă, Ion Barbu se multiplică autoreflexîndu-se, adică rămînînd același. Fețele sale sînt „tot atîtea ipostaze ale poetului însuși” și acesta speră prin înmulțirea lor „o resuscitare a propriei ființe ideale”. Împotriva sensului textualizării, poetul găsește tragică oglindirea în Altul și „ar dori s-o nege”. Cum se întîmplă în folclorul străvechi, la Barbu moartea violentă produce „ca un fel de identificare cu sine, ca o împlinire”. Prin textualizare, însă, moartea despica ființa, produce o falsă identificare: cu contrariul ei.

Marin Mincu demonstrează că poezia barbiană se îndreaptă spre „impersonalizare totală”, devenind „operație abstractă”, „meditație încifrată asupra procesului operațional al poeziei”. Evoluînd astfel, ea intră într-o stare paradoxală: tocmai pentru că tinde să nu fie decît oglindire de sine ca text, în **Joc secund** se ratează parțial ca text pentru că se închide în ea însăși în vreme ce textul este prin definiție deschis. Literatura modernă este textuală atunci cînd impersonalizarea ei înseamnă deschidere spre ceea ce se află dincolo de persoană — inconștientul individual și necunoscutul vieții — și își ratează vocația textuală atunci cînd nu face decît să se auto-speculeze. În **textul propriu-zis**, „întrearea în impersonal” înseamnă deci „schimbarea în **altul**”. Ca și alți mallarméeni, deoarece valoarea de origine romantică a purității a persistat, Ion Barbu s-a ferit de alteritate. Gradul de alteritate a fost mai mare la el în Isaric decît în **Joc secund**.

Cum poate s-a observat, mă folosesc de fraze din Marin Mincu și cînd par să-l contrazic. Așa că, de fapt, nu-l contrazic ci, doar, îl comentez. Cartea lui este remarcabilă fiindcă își răspunde singură și nu încetează să-și transforme răspunsurile în noi întrebări.

Marin Mincu își exprimă optimismul cu privire la posibilitatea ca alți critici să cerceteze gradul de textualizare al altor opere poetice românești și în primul rînd al celei eminesciene. De preferat ar fi ca operația să fie făcută de el însuși. Pînă atunci, studiul comentat aici reprezintă la noi, într-unul din modurile criticii contemporane, locul cel mai înaintat.

Livius Ciocărlie

Laurii crizei de timp

De ce, de ce-aș huli criza de timp a veacului meu ?

Neodihnit, neodihnit sufletul — n-are loc de cuib

pentru molii,

lacrișă s-ar face doar pulberii solare și nebănuțului

scîlpăt din încinsă rotire a pămîntului.

Aș ieși în mulțime — peste om și om aș azvîrli

surprinzătoarea întrebare : cine are timp de prisos ?

Dați-mi o parte, măcar o parte. Cine are timp

de vinzare ?

Cîntec să-l fac. Nemurire îngînă

unda lutului fărîmișilor din cuvinte.

Năzuințele, grijile, iluziile zvînesc în timplă

și fiecare suieș al pulsului — nouă ardere de etape.

Nu, nu voi huli criza de timp a veacului, monedă

cu două fețe,

cu două efigii. Nu privesc posomorirea lui Ianus

ci vulturul urcînd în nerăbdare spre azur —

mereu spre încă neajunse țeluri îndemn

cu îndîrjiri din sentimentul neîmplinirii în singe.

N-am timp cînteierînd prin grădini să caut în rană

ghimpul

trandafirului : fără ezitări, floarea o dăruie mai

devreme iubitei.

Nu mai știu cine spunea că-și preschimbă criza

de timp

în secretă armă contra incremențirii cetății a

eternității...

O, cite ere zorîndu-se una pe alta mi-au îngîrădit

În biblioteca memoriei șiruri de meditații și pasiuni ?

Cum le voi afla tilcul netihnelor ? Cit de pură

dimineața

în stare să le dăruie liniște ? Poate spre tihnă

răsare

doar cînd voi intra cu vîiet crescînd în marea cea

mare

nu domol ca valul ocolitor an de an printre trestii.

Poate cînd fără veste peste răsfațul ultimei toamne

vor închide cerc plutitor deasupra-mi ulii cei albi.

Pină atunci — pină cînd ? — prins între lăuntrice zări

beau cu sete de fulger din toate miracolele.

Nu, nu voi huli criza de timp a veacului meu —

ea nu-i decît noua mitologie a infinitului.

Cu cheia de taină a încumetării desferec grăbit

lacăte

din porțile care-ascund aurul nedeslușitelor

și fiecare celulă, fiecare enzimă și nerv

mi-amestecă-n febre pulbere din necunoscut.

Ehei, criza de timp — durută risipă de speranțe

și lauri.

Bazil Gruia



Victor FELEA

Și nu știu

Și nu știu ce vreau să spun
Am îngropat încă o zi
Ce mare gropar sînt
Și cite morminte în urma mea

Și tot nu știu ce vreau să spun
Căldura trupului tău
E chiar sufletul ce nu se ascunde –
Ah ce pierdut am fost azi
În golul fără ecouri al lumii

Precauții

Ce desăvîrșite precauții
În lumina de-afară
Abia atinge copacii uscați
Și marile valuri de piatră

Ce proză scheletică
În văzduhul rece
Călătorul prin timp
Învocă marile zodii

Se sting în așteptare
Gînduri sofisticate

Unde sînt

Unde sînt numeroasele vrăbii
Care umpleau copacii din centrul orașului
Și țopăiau prin balcoane
Ori pe înguste pervazuri ale ferestrelor

Unde a dispărut acest mic popor cenușiu și gălăgios –
Îmi dau seama deodată că nu mai există
Și mi se pare atît de ciudat

O veselă Atlantidă s-a scufundat

Nașterea poemului

Iată s-a făcut dimineață
și am stat puțin la soare
însă niște nori nesoși
m-au alungat în casă și-atunci
mi-am adus aminte
de poemul care așteaptă
să se nască din îndepărtatele nebuloase
ale sufletului din destinul obscur
care este și nu este trupul
ființa mea trecătoare conștiința
și eul – mereu pregătite de veghe
da mi-am adus aminte
ce important e să scoți la iveală
poemul din starea lui indecisă
larvară din plasma lui somnolentă
și oarbă dar din păcate
nu totdeauna poți prinde
firul acela de aur care
din cîteva simple mișcări
se transformă într-un zeu enigmatic
Poemul

Asist

Asist la căderea timpului
Un vuiet surd
Peste nervii infricoșați –
Corzile seci ale cuvintelor
Sună stridențe amare –

Încă o dată istoria
Mă abonează
La priverile ei funerare

Ar mai fi

Ar mai fi un mod –
Să ridem cu gura pînă la urechi
De idioții aștia de proștii și răii
Care umblă tot în cizmele vechi

În cizmele vechi și murdare
De noroiul și singele veacului

Ar mai fi un mod –
Să-i facem pe ei să plîngă
Și să se ducă la mama dracului



LÁSZLÓFFY Aladár

A iubi

Nu știu... Să nu iubiți,
să nu iubiți vîntul rece, tăios,
și totuși, uneori trebuie iubit,
cînd din ostenita noastră minte
mătură nevăzutele neguri.
Să nu iubiți întunericul, deși bineînțeles
pentru îndrăgostiți el e
refugiu cald, siguranță.
Să nu iubiți uraganul de glasuri,
deși uneori omenirea n-ar fi știut
nimic despre ea, dacă mulțimile
nu-i urlau în surda ureche.
Să nu iubiți tăcerea, decît în
întirime și biblioteci, unde
singura tovărășie a spiritului
poate fi numai eul cel mut.
Nu știu. Iubiți-le pe acestea
și nu le iubiți. Cît privește mamele,
copiii, casa natală și libertatea
nu avem de-ales. Dar nu vă fie drag
ceea ce nu iubiți. Însă lăsați-mă
să iubesc celelalte. Toate celelalte.
Orice. Altfel, ce valoare ar mai avea
însăși negația!

Sămînța

De luni întregi sămînța de ciușcă a zăcut
aici, în cutia asta albă de plastic.
S-ar fi convenit să fie sădită,
pe altul l-ar fi-ntîmpinat în noul an
cu roșii focuri mulțumire aducînd
că zi de zi a fost udată-n glastră.
Răstorn cutia : unsprezece globuri mici
pe albul hirtiei, natură închisă, în stare
să dea tot atîta rod, același, la fel
de mare și de mult. E asemeni pămîntului,
omului, cărții și totuși fără de asemănare,
adică trăiește, sau mai bine zis doarme,
în stare s-aștepte mulți ani atîcînd
cînd cine știe cum e uitată, în vreme ce
la alte geamuri de bucătărie și-a-nfiripat
alt trup din soare, toamnă după toamnă.
Dar dacă nu se poate, nu se poate... – cugetă
în fața mea cu-nșelepciune ciuștile-sămînță
și mă privesc ca și cum soarta lor
depinde nu numai de ele
ci și de mine. Recunosc.

Memento matinal

Statuie făurită de vînt, albe alcătuirii
așezate pe un copac. A durat-o pînă în zori
imaginația neantului, poate că
ascultînd după pofța sa muzică
din vechi amintiri adunate de-a valma
în această viață în care toate
par a fi laolaltă
pentru producerea unei distrugerii
micronice și a uneia cosmice,
slavă meșterilor ce n-au cunoscut
niciodată odihna, cu drag oferind
omenirii ce se trezește
mereu alte și alte surprize.
Dar această statuie
nu e o operă făurită de om,
ci doar a ninsorii. Și
din același vast univers!

Oda mașinii de scris

Mașină de scris, cel mai periculos
pian din lume,
din clasică răbdare,
rafală trasă pe deasupra
ocazionalei linii de front
a trupurilor.
Din cel mai depărtat cotlon
al nopții splendid izolate, o aude
în sala asta de concert
a celor cinci părți ale lumii
fiece om trăitor și îngropat și planificat.
Mașină de scris,
mesaj al anului 1900
spre 2000,
alături de flaute, grenade de mină, ultimatumuri,
te așteaptă muzeul,
cînd scrisul încă va mai fi,
iarăși și iar, o bucurie,
la vremea primelor scrisori
sosite după lupta de eliberare
a spiritului.

In românește de
Constantin Olariu

„Symbolismul european” (II)

UNUL dintre fenomenele cele mai interesante ale simbolismului spaniol este alunecarea lui către ceea ce s-a numit mult mai târziu existențialism. Prin acest cuvânt înțelegem orientarea nu numai a gândirii filosofice, dar și a literaturii spre o „trăire” patetică, neîmpăcată cu tragismul vieții, și, ca urmare, arborând „angoasa” fără ieșire sau refugiu în credința religioasă. Această din urmă soluție a găsit-o spaniolul Miguel de Unamuno (1864—1936), profesor universitar și rector al Universității din Salamanca, alăturat în timpul războiului civil forțelor progresiste, care, cum ne spune autoarea antologiei¹⁾, a învățat daneza ca să-l citească în original pe Søren Kierkegaard (1813—1855), părintele existențialismului „avant la lettre”, și ca să-l preia moștenirea.

Zina Molcuț expune în mod pertinent, această față a ilustrului gânditor, evitând însă de a pune punctul pe i, cînd e vorba să precizeze că Unamuno găsește în credință leacul disperării (vezi ediția românească a cărții lui fundamentale *Del sentimiento tragico de la vida en los hombres y en los pueblos* (Despre sentimentul tragic al vieții la oameni și la popoare, 1913). Unamuno a fost unul dintre puținii gânditori care i-au dat dreptate criticului francez Ferdinand Brunetiere, care **După o vizită la Vatican** (1894) s-a grăbit să declare „falimentul științei”, sub cuvînt că aceasta nu și-ar fi putut promisiunile și că singură religia (și anume cea catolică) oferă omului răspunsuri la toate problemele ce-l frământă, inclusiv acelea ale cunoașterii (prin revelație!). Or, știința, spre deosebire de alchimie, n-a făgăduit niciodată nimic, a lucrat cu modestie în laborator și a depășit, în decursul celor două din urmă secole, mai ales, toate așteptările. Dacă ar fi trăit zece ani, Unamuno ar fi trebuit să recunoască în mod cinstit că greșise, limitînd și subestimînd capacitatea cercetării științifice.

Surpriza antologiei, în ceea ce îl privește pe Unamuno, altminteri admirat și respectat atît pentru curajul său civic, cit și pentru profunzimea vieții interioare, este descoperirea, nu numai a unui poet de talent, dar și a unui teoretician al poeziei, într-o serie impresionantă de poeme (**Crez poetic, Dens, deplin, Pentru cînd nu voi mai fi, Muzica și mai ales Trestie sălbatică**). Se știe că Blaise Pascal (1623—1662), strămoșul existențialismului cu soluție religioasă, văzuse în om o trestie (metafora fragilității), dar una gînditoare, așadar aptă să cunoască și să interpreteze lumea (cosmologia) și omul (ontologia). Reluîndu-i metafora, Unamuno vede în om trestia sălbatică. Întrebîndu-se:

„Sînt eu mai mult decît o trestie fragilă / Prin care suflă vîntul ?”
o supune suflului divinității, umilînd în fond arta:

„Artă? La ce bun arta? / Cîntă, suflă al meu, / Cîntă cum stii... / Ba nu cîntă, ci tipă, / Tipă-a ta spaimă, / Fără să-și pese de muzicile lor, / Lasă-i să treacă: / Ei sînt artiștii!”

Cu alte cuvinte, arta nu e un scop în sine, nici un meșteșug, apropiat într-un fel artei muzicale, prin căutarea efectelor armonice, ci tipătul nemestegul al suferinței fără leac, dacă n-ar fi „voînța Domnului”, foarte fugitiv notată în cuprinsul acestui poem, confesiv și totodată teoretic, preconizînd de fapt autenticitatea simțirii, iar nicidecum căutarea frumuseții.

Poeții artiști, priviți sub acest unghi, n-ar fi decît niște „Neguțători ai artei” (și ca atare, nu ni se spune, dar sîntem lăsați să ghicim, vrednici de a fi izgoniți din templu cu biciul). Cam la aceasta duce gîndirea poetică a lui Unamuno, care se întoarce, fără a-și da seama, la mentalitatea Evului Mediu, făcînd din filosofie și din arte, tot atîtea roabe ale teologiei.

Încadrat totuși simbolismului spaniol, Unamuno respinge muzica, deoarece vede în acțiunea ei malefică adormirea conștiinței, preferîndu-i „lumina crudă”:

„Muzica e-atîpire și uitare. / În ea se lăpesc toate / Scoase din trup. / Și orice scop în ea parcă se-îneacă / Iar hotărîrea adoarme / Despovărată”. (**Muzica**, în traducerea, ca și a celorlalte poezii ale lui Unamuno, semnată Medeea Freiberg.)
Ne-am oprit mai îndelung asupra lui Unamuno, singurul, de altfel, dintre toți poeții antologiai, a cărui poezie a fost pusă sub semnul precursor al existențialismului modern, într-o direcție meșită a-l scoate pe om din impasul disperării.

Interesant este și bibliotecarul spaniol Manuel Machado (1874—1947), zice-se, nu poet de prim rang, dar nelipsit de atitudine răsăpate, ca aceea, din poemul **Proză**, în care pare a lovi în verslibrisca „de cînt și ritm lipsită”, precum și depresivă:

„Unde vezi boli și-amar / Și griji ne-nmărate / În silnicul pahar. / Neagră singurătate / Unde jalnice-s toate / Și-întotul în zadar.”

¹⁾ **Symbolismul european**, Editura Albatros, București, 1983, cu studiu introductiv, comentarii, note și bibliografie de Zina Molcuț pentru primele două volume, iar pentru al treilea, de Magdalena Laszlo-Kutiuk.

Ce ne spune despre el Zina Molcuț?

„Sedus de tehnica verlaineană a difluentizării formelor și de muzicalizarea esențială a poeziei, mizînd pe rupturi ale sintaxei și pe ritmuri inedite, cu un gust acuzat pentru evocarea momentelor de declin, a epocilor revoluate de rafinament, M. Machado, cu tot formalismul său, dintr-un anumit unghi, este cel mai apropiat de specificul spaniol, îndeosebi de cel andaluz. Revendîcîndu-se din «rasa maură», «veche prietenă a Soarelui», are sentimentul că Andalucia²⁾ înseamnă însăși materializarea categoriei de Cîntec și de Poezie (**Cantares**).”

Fie zis în treacăt, nu ne prea împacă cu noțiunea prea des folosită de autoarea antologiei: „difluentizarea formelor”, vocabula nespunînd prea bine ceea ce ar vrea să sugereze: muzicalizarea. Se știe că Verlaine, în a sa faimoasă **Art poétique**, a preconizat:

„De la musique avant toute chose”
și că Paul Valéry, ultimul mare poet simbolist și teoretician al acestui curent, l-a definit prin „reluarea de către poezie, de la muzică, a ceea ce era al ei”, cu alte cuvinte înrudirea apropiată dintre cele două arte.

ÎN articolul trecut, am relevat absența lui Tudor Arghezi din antologie. La 16 ani, poetul adolescent debutează în organul lui Macedonski, **Liga ortodoxă**, cu un poem în care se răfuiește cu tatăl său, ca în poeziile următoare, însușindu-și la perfecție tehnica „instrumentalistă” a maestrului, să-i smulgă admirația și să-l facă pe acesta să sublinieze că la vîrsta cînd el gingăvea versul, tînarul îl minuieste ca un virtuoz. Ce era acel „instrumentalism”? Era teoria lui René Ghil (1862—1925), care preconiza muzicalizarea versului prin procedeul „armoniei imitative”, adică printr-un joc savant de aliterații, capabile să potenteze lirismul³⁾. Arghezi s-a supărat în 1941⁴⁾, cînd am relevat supunerea lui la estetica macedonskiană din acel moment, pretinzînd că maestrul intervenise neautorizat în textul său, ceea ce determinase ruptură dintre ei. Or, răspunzîndu-i, am arătat că și în anii următori, 1897 și 1898, scriînd la revistele macedonskiene afiliate, ale fraților Cantilli, Arghezi s-a arătat debitor aceleiași tehnici „instrumentaliste”. De altfel, mai afirmăm că, în regulă generală, debuturile se caracterizează prin influențe ușor depistabile, fapt firesc și întru nimic neonorabil, cum crezuse Tudor Arghezi, care s-a simțit pe nedrept lezat în amorul său propriu.

Cînd a „debutat” pentru a doua oară⁵⁾, în **Linia dreaptă** (1904), cu cîteva poeme din ciclul **Agate negre**, Arghezi a polemizat cu G. Panu, luînd în lungul articol teoretic **Vers și poezie**⁶⁾, apărarea simbolismului, ba chiar și a decadentismului, atacat sumar ca o formă ostentativă a decadentei literare:

²⁾ În partea de sud a Spaniei, provincie ocupată de mauri în secolele VIII—XV ale erei noastre.

³⁾ Mai târziu a sărit la cealaltă extremă: poezia „științifică”!

⁴⁾ În **Curentul literar**.

⁵⁾ Francezii zic „primul debut”, ca să sublinieze că uneori și a doua oară începătorii rămîn debutanți. Este faza baudelaireană și rollinatescă a celui de „al doilea debut”.

⁶⁾ Retipărit în **Serieri**, 23, Proze, Editura Minerva, 1972, p. 43—55.

Marxism — ideologie și practică

(Urmare din pagina 3)

Am vrea totuși să scoatem în evidență faptul, extrem de semnificativ, că restabilirea valorilor autentice, teoretice și practice, ale marxismului a suferit o anumită întîrziere și în țara noastră, chiar după victoria revoluției sociale și naționale, antifasciste și antiimperialiste, cînd s-a realizat reconcilierea partidelor muncitorești, perpetuîndu-se unele formule fără bază reală, de pildă reducția politicului la o structură social-economică de clasă abstractă și multe altele.

A trebuit să vină în fruntea partidului tovarășul Nicolae Ceaușescu, Congresul al IX-lea, pentru această restabilire, profund necesară, a valorilor autentice ale marxismului.

Am impresia că readucerea în actualitate a relației marxiste dintre partid, socialism și democrație, reactualizarea marxismului ca o concepție deschisă, creatoare și situarea omului în centrul atenției constructorilor noii societăți au parcurs etapizat o cale destul de lungă. Științele noastre sociale și politice se pot astfel mîndri pentru faptul că, în anii care au trecut de la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, sub îndrumarea principală și clarvăzătoare a tovarășului Nicolae Ceaușescu, partidul nostru a examinat, a evaluat și a clarificat într-un spirit de profundă obiectivitate și responsabilitate luminile și umbrele în care a început edificarea societății socialiste în România. **Caracteristic pentru desfășurarea procesului revoluționar în țara noastră a fost largul consens popular în jurul apărării democrației, independenței și suveranității naționale.**

Rod al aplicării creatoare a principiilor socialismului științific în condițiile țării noastre este și dezvoltarea accelerată a forțelor de producție, avînd în vedere civilizația și belșugul națiunii. A fost reconsiderată teoria despre partid,

amintire

FUSESE vorba de foc, de tot ceea ce poate fi mai foc, și eu scriam: — Îmi spui că e doar un fir de nisip, că nimic nu poate face un fir de nisip. Iar eu îți spun că un fir de nisip poate face foarte mult, atunci cînd se desprinde dintre miliardele de fire de nisip de pe fundul oceanului, atunci cînd, printr-un act de voînță, își hotărăște un destin singular și tragic.

Fusese vorba de foc, de mistuitoare, nimicitoare flăcări, și eu scriam: — Îmi spui că e doar un fir de nisip, singur într-o imensitate de fire de nisip, că nimic nu poate face un fir de nisip. Iar eu îți spun că un fir de nisip poate face foarte mult, atunci cînd renunță la fundul liniștit al oceanului și pătrunde în măruntaiele scoicii.

Era într-o iarnă, țin bine minte, iar eu scriam: — Atunci, scoica se îmbolnăvește, nu se poate să nu se îmbolnăvească și, pînă la urmă, se iveauie incredibila perlă.

Era într-o iarnă, fusese vorba de foc, iar eu, pe nerăsuflăte, scriam: — Îmi spui că e doar un fir de nisip...

Geo Bogza

„Decadență” e un termen istoric, pînă la o probă contrarie; concepția „simbolică” e veche cit și gîndirea; simbolul există de cînd cu omul; e-n natura celui ce exprimă să simbolizeze. „L'art — scrie Paul Adam — c'est l'oeuvre d'inscrire un dogme dans un symbole.”⁷⁾

Decadența în artă e ceva născocit de vrăjmașii unor aducători de libertate, nu numai de talent, în poezia franceză; li s-a părut că numaidecît ești „decadent” dacă sări peste ceva ce-ți pare vechi și stricat, și dacă-n loc de cincisprezece, vezi douăzeci și cinci de cocori într-o zare, sau zece.⁸⁾

Dușmanii speculează faimosul vers al lui Verlaine:

„Je suis l'empire à la fin de la décadence”

prin care sugera nu propriu-zis un declin, ci o epocă de oboseală, dar și de rafinament în gusturi și în moravuri, ca acela al imperiului roman de apus, cîtropit de goți la mijlocul secolului al V-lea al erei noastre.

În acest pe drept cuvînt faimos articol teoretic al lui Arghezi, superior celor schițate mai târziu, poetul își exprimă opțiunea pentru versul regulat, cu ritm și rimă:

„Rima face dialectica lîcidă”⁹⁾ și-i decorează spiralele.

Curioasă este însă afirmația:

„Versul e cristalizarea geometrică a Poeziei...”

Or, geometria se opune... difluentizării, cum ar spune eminenta editoare. Afirmația e agravată prin cele ce urmează, cînd vorbește de

„limba matematică a versului”.

Cum însă și notația muzicală ține seama de oarecare reguli matematice, Arghezi a vrut să sublinieze în travaliul artistic un „calcul” urmărit de autor și l-a găsit analogic cu acela al matematicilor.

Arghezi era în acel moment ierodiamon. Iată și comparația adevătat cîinului său:

„Din clipita cînd [poetul] a zis eu a înțeles pe toată lumea (și dacă n-a subînțeles-o, tot nu se schimbă premiza). Cu o poezie se întîmplă același lucru ca și cu o rugăciune, scrisă de un închinător ca pentru el, devenind publică o citește fiecare pentru el însuși, adică: o citește toți pentru toți; e individuală, dar pentru acest motiv e generală.

⁷⁾ Artă este opera de a înscrie o dogmă într-un simbol. Prin dogmă, înțelegem credință, crez, convingere (de natură intelectuală). Expresia nu este prea fericită.

⁸⁾ Aluzie la legendarul conflict dintre Romulus și Remus.

⁹⁾ Lîcidă, cursivă, fluentă.

Aceasta, cînd ajunge cunoscută; în principiu, cea de la sine și pentru sine.”

Altminteri zis, individuală în actul compunerii, lucrarea poetică devine colectivă prin puterea ei de comunicare. Sîntem departe de conceptul poeziei ermetice, pe care Arghezi nu-l ia în considerație, deși marele ei teoretician și practician, Stéphane Mallarmé, era contemporanul și comilonul lui Paul Verlaine, de care Arghezi se simțea mai aproape.

Poetul afirmă că poezia, ca stare latentă, se află în toți, dar numai expresia ei îi dă viață. Așa se și explică receptivitatea unanimă la actul poetic plinar. Teoreticianul exclude din sfera poeziei epigrama, calamburul, care „ca și risul prostesc, e imoral în artă”, anecdota, precum și orice „gen de gîndire cu derivate precise, cu arcuade, adnotații, trimiteri, demonstrații etc.” (poezia filosofică, de gîndire) și, în sfîrșit, fabula („gen părăsit pînă la un nou La Fontaine”).

Se vede clar că Arghezi a circumscris cit mai strict, încă din 1904, sfera lirismului, prin eliminări succesive, urmărînd de pe atunci realizarea poeziei „pure”, singura capabilă „de a pune poezia înteroară a celuialt, în stare de spasm și de ondulare către nelimitat”.

Infinitul, care e o altă ipostază a absolutului, a fost invocat într-una din **Agatele negre**, apărută în februarie 1910 în **Viața socială** a lui N. D. Cocea, care era în posesia unui manuscris al celui expatriat în Elveția. **Rugă de seară** are caracterul unui dublu manifest: poetic și social:

„Să-mi fie verbul limbă / De flăcări vaste ce distrug, / Treacă ca șerpi cînd se plimbă; / Cuvîntul meu să fie plug / Ce fața solului o schimbă, / Lăsînd în urma lui belșug; // O! dă-mi puterea să scufund / O lume vagă, lîncezîndă, / Și să țîșnească-apoi din fund, / O alta limpede și blîndă.”

La acea dată, cînd simbolismul nostru își găsisse protagoniștii principali, Arghezi și-a însemnat și el locul de frunte, înainte de a-și fi găsit timbrul propriu, „arghezian”.

Șerban Cioculescu

● **Post-Scriptum.** În precedentul **Breviar** despre **Symbolismul european** (I), am atribuit Zinei Molcuț aprecierea despre Rozanov, din vol. III al antologiei, îngrijit de Magdalena Laszlo-Kutiuk.

În excelenta versiune a sonetului **Covorul** de Stefan George, semnată Livia Căvaru, se va citi:

În versul 5: „Mulțimi de linii...”

În v. 7: „E-o taină care...”

În v. 9: „Se mișcă-nflorate...”

Cu scuzele colective de rigoare!

în sensul de forță dinamizatoare a făuririi societății noi, concomitent dezvoltîndu-se creator concepția despre stat și drept în procesul edificării societății socialiste multilateral dezvoltate. În această emancipare procesuală generală se înscrie ca element social fondator cu efect progresiv de mai lungă durată autoconducerea muncitorească, cea care nu admite „nici muncă fără piine, nici piine fără muncă”. Revine, în sfîrșit, educației și culturii socialiste rolul formator în promovarea personalității multilaterale a omului nou, constructor conștient și beneficiar integral al noii societăți. Solidaritatea internațională, în concepția și practica P.C.R., a tovarășului Nicolae Ceaușescu, se exprimă fără echivoc în politica externă a statului, de promovare a colaborării și prieteniei cu toate popoarele, în înțelesul marxist al libertății și egalității și anume că nu poate fi liberă o națiune care exploatează o altă națiune.

Noi apreciem că gîndirea și practica social-politică a partidului nostru care devine, prin multilateralitatea acțiunii sale istorice, un partid al întregii națiuni, se bazează efec-tiv pe concepția materialismului dialectic și istoric a creatorului socialismului științific și de aceea, călăuzindu-ne de Programul și documentele partidului nostru, nu trebuie să uităm nici un moment că acesta nu dă și nu poate da decît orientarea științifică generală, că prevederile și concluziile sale nu sînt dogme date odată pentru totdeauna și că **va trebui să avem permanent în vedere îmbogățirea Programului cu noi teze teoretice reieșite din activitatea de transformare revoluționară a societății.**

Centenarul marxismului ne află, prin urmare, în posesia unui sistem de certitudine ideatice care a condus la crearea și organizarea unei lumi umane obiective în cadrul noii revoluții științifice și tehnice mondiale, în alcătuirea căreia, sub semnul umanismului socialist, Marx se redescoperă revitalizez, fiindcă el a introdus în prognozele sale conceptul atît de sugestiv de „om total”, ca și „trebuința umană bogată” ca o necesitate istorică și, în ultimă instanță, ca o definiție a progresului.

Mihnea Gheorghiu

Valentin LIPATTI:

„Singurele lucruri de care ești sigur că le posezi sînt cele pe care le dăruiești“



— Valentin Lipatti, ne cunoaștem de mult, știm o sumedenie de lucruri unul despre altul. Acum, cînd peste cîteva zile veți intra în „cea de a treia vîrstă“, cred că unele episoade, unele întîmplări din viața și cariera dv. ar trebui mai bine cunoscute. Și, dincolo de ele, să avem posibilitatea de a contura un portret al dv. La „Serata muzicală“ consacrată lui Dinu Lipatti, Iosif Sava a încercat și a reușit, într-o oarecare măsură, să vă înfrîngă discreția. Aș dori ca discreția să fie înfrîntă din nou pentru cititorii „României literare“.

— Să încep printr-o mărturisire: mă cam tem de mărturisiri. Epoca noastră este plină de oameni de toate felurile și de toate profesiunile care-și scriu memoriile, care publică amintiri. Rareori asemenea încercări sînt cu adevărat izbutite. Confesiunile cer o sinceritate absolută, în primul rînd față de tine însuși, și mult discernămint critic față de faptele relatate, ceea ce este foarte greu de atins. Ele mai cer o forță artistică de redare a unui trecut, care nu mai este același cu cel pe care l-ai trăit și care, în mod obiectiv, este văzut cu ochii prezentului. Datele sînt mai întotdeauna schimbate, dacă nu falsificate. De aceea, cred că memoriile care au cele mai mari șanse să dănuie sînt poate cele scrise pentru sertar și publicate post-mortem, în măsura în care și ele răspund criteriilor de mai sus. De unde necesitatea discreției de care ați vorbit, o discreție care nu este expresia unei cochetării, ci a conștiinței dificultăților de tot felul pe care le postulează o asemenea încercare de a evoca trecutul și de a te povesti pe tine însuși și epoca ta, atunci cînd nu ești un mare creator. Dar bănuiesc că nu la un asemenea exercițiu intenționați să mă supuneți pentru cititorii „României literare“, ci doriți doar o convorbire, cit mai sinceră cu puțință. Așa că vă ascult.

— Care a fost atmosfera culturală a copilăriei și adolescenței dv.?

— Cu trecerea vîrstei, întoarcerea în timp, spre copilărie și adolescență, capătă, cum e și firesc, tot mai mult farmec. Întoarcerea în timp îmi provoacă o nostalgie sporită, de vreme ce, ca să reiau o formulă a lui Roland Barthes care-mi place foarte mult, copilăria nu este numai ireversibilă, dar și ireductibilă. Pentru mine, primii douăzeci de ani de viață se situează între 1923 și 1943. E mai întîi copilăria în casa părinților mei de pe strada Povernei, într-un București încă patriarhal, în care formele de civilizație ale „anilor nebuni“ mai coexistau cu stările de lucruri de dinainte de primul război. Astfel, trăsurile cu „muscali“, îmbrăcați în halate de catifea, nu se temeau încă, în piața Romană, de concurența primelor taxiuri Ford sau Citroën; piscina cu valuri artificiale de la „Lido“, și charleston-ul conviețuiau cu tramvaiul de pe bulevardul Catargi, un tramvai tras de cai care, pe arșiță, erau mascați cu glugi albe de pichet demne de membrii ku-klux-klan-ului. Curînd, împreună cu fratele meu Dinu Lipatti, am plecat la studii la Paris. Era în 1934. În Europa epocii, Parisul era pe atunci, mai mult decît azi, o mare capitală a culturii. Omenirea trăia însă frenetic pe un vulcan: pe de o parte, explozia de viață a anilor 20 și experiențele artistice de avangardă cele mai uluitoare, pe de alta, neevdente încă dar reale, îngrijorarea, angosa pe care începeau să le provoace venirea lui Hitler la putere în Germania, acum 50 de ani, și, odată cu aceasta, preliminariile politice, economice, ideologice ale apariției nazismului. Multă vreme, tatăl meu a dorit să fiu și eu muzician. Nu aveam însă nici o înclinație de a deveni violonist, un violonist mai mult decît medicu într-o familie în care se înălța uriașul talent al lui Dinu Lipatti. Am mers atunci spre „artele spectacolului“ care au exercitat totdeauna asupra mea o fascinație constantă. Am frecventat cu ardore teatrul clasic ca și pe cel boulevardier, am cunoscut momente de neuitat ale „Cartelului“ animat de Copeau, Jouvet, Batty și Charles Dullin. Am devenit elevul lui Denis d'Inès, un mare societar al Comediei Franceze care cultiva stilul realist al școlii lui Antoine, i-am îndrăgit pe Raimu, Charles Vanel, Michel Simon, pe Harry Baur și am rămas marcat de pasiunea teatrului, devenind totodată și un cinefil impenitent.

— Cum ați ajuns profesor de literatură?

— Prin teatru. Gustul pentru literatura dramatică franceză m-a făcut să cunosc îndeaproape, încă de pe băncile liceului, cea mai mare parte a repertoriului clasic și modern. Pentru a învăța roluri, am copiat sute de pagini de texte la mașina de scris. Ceea ce mi-a permis totodată să devin o dactilografă meritorie și să dețin, prin acest exercițiu frec-

vent, o cunoaștere sigură a ortografiei unei limbi atît de complicate cum e franceza.

În 1939, m-am întors în țară, cu mama și fratele meu, cu cîteva săptămîni înainte de începerea celui de-al doilea război mondial. După ce mi-am terminat studiile secundare, m-am înscris în 1942 la Facultatea de Litere și Filosofie din București, iar după Eliberare am intrat în învățămîntul superior. Am regretat multă vreme că nu am putut deveni actor. Mi se părea pe atunci că era meseria care se potrivea cel mai bine cu datele profunde ale temperamentului meu, meseria pe care aș fi reușit s-o fac poate cel mai bine. Mai apoi, reconvertindu-mă spre cariera de profesor, am păstrat totdeauna nostalgia primei vocații ratate sau cel puțin împiedicate de cursul evenimentelor. Și am căutat să leg prima mea vocație de cea de-a doua îndeletnicire și chiar de-a treia.

— Cum așa?

— În măsura în care actorul, profesorul, diplomatul (mă gîndesc la diplomația multilaterală) au un mesaj de adresat unui partener, unui public, unui auditoriu, esența „sacerdoțului“ mi se pare a fi similară: în cele trei ipostaze, trebuie să poți transmite cit mai bine o lecție de artă, un bagaj de cunoștințe, o teză sau o idee ce trebuie însușită de ceilalți. Trebuie deci să „treci rampa“, să convingi și să emoționezi, prin justetea ideilor, puterea argumentării, forța sentimentelor, varietatea mijloacelor, prin identificarea lucidă cu rolul pe care-l joci, cu teza pe care o aperi, cu autorul pe care-l explici. Cred deci că meseriile pe care le-am făcut sau pe care aș fi dorit să le fac — de actor, de profesor, de diplomat — au fost, pentru mine cel puțin, complementare. Dealtfel, cînd le interpretam marile texte clasice ale literaturii franceze, studenții mei vedeau adesea în mine un exeget dublat de un interpret. Am jucat deci teatru și la Universitate. În sensul bun al cuvîntului. Cit despre diplomat, el este totdeauna mai mult sau mai puțin un om mascat, deci un actor, în măsura în care nu lasă să filtreze în discursul său de om care acționează decît ceea ce crede că e bine să se dezvăluie din propria personalitate.

— La Universitate v-ați dedicat un lung șir de ani veacului al XVIII-lea francez, iar autorii dv. predilecți sînt, se pare, Diderot și Stendhal. De ce?

— Cred că această preferință ține de trăsăturile caracterului și temperamentului meu. Sint, în fond, un om pasionat dublat de un om rațional și adesea ironic, un extravertit controlat de frina minții, un amestec de temperament meridional, elin, și de ordine și spirit gospodăresc proprii românilor din cîmpia Dunării. Pasiunea mea pentru o îndeletnicire poate căpăta adesea expresia unei monomanii. Sint un „căsunat“ care arde în mod excesiv pentru o idee, pentru un proiect sau o activitate. În acel moment, nimic nu este mai important în lume pentru mine. Puținii prieteni pe care-i mai am mi-au reproșat-o uneori, văzînd în acest comportament excesiv poate o formă de manifestare juvenilă și dăunătoare echilibrului meu sufleteș și fizic. Cred însă că lucrurile cit de cit durabile nu se fac decît cu o mare doză de pasiune și de abnegație. Fără această „sfîntă

înverșunare“ obiectul muncii devine simplă rutină. Dar pentru mine pasiunea nu înseamnă dezordine. Energia mea sufletească și morală se ordonează, strînută, în forme clare, fără ca aceasta să-i slăbească intensitatea și autenticitatea. Căci există o prudență a pasionaților, care trebuie deosebită de prudența sufletelor mediocre. Dar, răspunzînd la întrebarea dv., aș spune că pasiunea mea pentru veacul al XVIII-lea francez se explică poate și prin faptul că la marii autori ai acelei epoci am găsit un amestec inegalabil de sensibilitate și de rațiune, de pasiune și de înfrînare, dincolo de faptul că materialismul secolului XVIII este, cu siguranță, înaintea lui Marx, cea mai înaintată aventură intelectuală și politică a spiritului occidental. În mod deosebit Diderot, cel din Nepotul lui Rameau și poezii, din *Correspondența* cu Sophie Voland, mi-au luat ani lungi de studiu și de desfătare. Ca și mai tirziu Stendhal, în bună măsură și el un produs al veacului Luminilor, în care am regăsit aceeași inextricabilă țesătură de pasiune, de căutare a fericirii și de logică. Cunoașterea oare ceva mai definitiv frumos decît La Chartreuse de Parme pentru definirea sufletului modern?

— Paralel cu cariera de universitar, ați devenit și traducător.

— V-aș minți dacă v-aș spune că am simțit o vocație profundă pentru meseria, sau mai bine spus pentru arta, traducerii. Căci aceasta este o artă. Am întreprins, ce e drept, cîteva traduceri care au fost destul de izbutite. Mă gîndesc în primul rînd la *Răcoala* lui Rebreanu, care mi-a luat vreo doi ani de muncă, apoi mai ales la teatrul și proza lui Caragiale, pentru care am păstrat o venerație mereu reînnoită de lectura uriașei sale creații. Am fost traducător într-o perioadă în care simțeam nevoia să mă afirm pe acest tărîm și mai ales să-mi cîștig mai bine existența. Nu am însă un talent desăvîrșit pentru această îndeletnicire, care cere multă răbdare, un simț foarte dezvoltat al sinonimiei și alte multe calități. Am fost un traducător bun, atîta tot. Satisfacția pe care am resimțit-o a fost poate în travaliul de precizie și de nuanțare, care este iar o trăsătură a sufletului meu. Dar de pe la patruzeci de ani încoace m-am simțit incapabil să mă mai dedic, cum se spune, „frumosașelor infidele“, pe măsură ce alte preocupări m-au solicitat tot mai mult. Muncii cu dicționarul în mînă i-am preferat atunci acțiunea organizatorică, munca de relații, acțiunile de propagandă externă, care m-au prins în vîrtejul lor.

— Din 1958 încoace ați intrat, ca să spun așa, pe orbita UNESCO. Vorbiți-ne puțin despre acest capitol al diplomației culturale în viața dv.

— E adevărat. În 1958, Mihai Ralea și Tudor Vianu m-au chemat să ajut la organizarea activității de relații dintre țara noastră și UNESCO. Au fost ani pasionați de pionierat, de entuziasm și de realizări semnificative într-o perioadă în care România avea nevoie să fie mai bine cunoscută pe plan internațional. Am fost ani de-a rîndul secretarul Comisiei naționale române pentru UNESCO, apoi delegatul permanent al țării pe lângă Organizație și membru al Consiliului executiv al UNESCO, am participat la numeroase reuniuni internaționale cu un profil extrem de variat. Multe din proiectele realizate au contribuit la creșterea prestigiului

lui României în acest for și la obținerea unor avantaje pentru țara noastră, datorită conlucrării cu această importantă instituție specializată din sistemul Națiunilor Unite. Astăzi nu mă mai ocup în mod nemijlocit de problemele UNESCO, dar ele mi-au rămas la inimă, ca „o primă pasiune“, și nu mă pot împiedica să mai dau cite un sfat, cînd mi se cere și chiar cînd nu mi se cere, pentru bunul mers al lucrurilor.

— De la diplomația culturală ați trecut apoi la diplomația politică propriu-zisă, participînd, încă din 1972, la pregătirea și desfășurarea Conferinței pentru securitate și cooperare în Europa. Ce a însemnat această experiență în viața dv.?

— A însemnat foarte mult. A fost o perioadă unică în felul ei, care m-a marcat în profunzime. Unele aspecte legate de Conferința de la Helsinki, mai precis etapa pregătirii ei în cadrul Consultărilor multilaterale de la Dipoli, le-am consemnat în *Carnetul european* care a apărut, sub formă de serial, în „Lumea“. Și nu aș vrea să mă repet aici. Conferința general-europeană a constituit pentru mine o școală în care am învățat ceea ce, în mod normal, aș fi învățat poate cu greu de-a lungul unei întregi vieți de diplomat. A fost o experiență politică și umană care a valorificat poate acei „parametri“ de care v-am vorbit, căci niciodată nu am fost mai cu adevărat eu însumi decît de-a lungul acestor negocieri din anii 1972—1978, cînd m-am străduit să-mi aduc contribuția la înfăptuirea politicii României socialiste, a președintelui țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în problemele edificării securității europene.

— Bilanțul vieții dv. de pînă acum e pozitiv? Și ce vă doriți de-acum încolo?

— Una peste alta, cred că se poate vorbi de un bilanț pozitiv, în măsura în care, în toate meseriile pe care le-am făcut, am căutat să duc la bun sfîrșit munca încredințată. Rezultatele nu au fost, de cele mai multe ori, proaste. Am ieșit adesea îmbogățit de experiențele trăite, și bune și rele. Dar, pînă la urma urmei, am avut satisfacția să constat că singurele lucruri pe care ești sigur că le posezi sînt cele pe care le dăruiești, cum îmi scria, cu puțin înainte de a muri, marele meu prieten René Maheu. Ce-mi doresc de acum încolo? Dincolo de sănătate, dorința care la șalzei de ani este de rigoare, poate o oarecare scepticism. Nu o blazare, ci un scepticism metodic, care să corijeze entuziasmul ce m-a împiedicat adesea să evaluez cu grijă și seninătate lumea și oamenii... Iar dacă acest scepticism va întîrzia să vină, mă voi mulțumi să trăiesc ca și pînă acum, minot de pasiune și de rațiune într-un exercițiu care-mi este familiar.

Convorbire realizată de Andriana Fianu



Virgil CARIANOPOL

Scrisoare

Îmi spui să-ți scriu ce fac. Mă plimb, Visez cit pot și mă gîndesc La cit de multe și le-aș scrie Și cit de tare te iubesc.

E vară pe meleagul nostru. Stau tot la masă unde știi, La care-am stat odinioară Înconjurați de-aurării.

Aleg adeseori spre-ocolo Cu cite-un gînd grăbit, de rug, Dar el mereu mă lasă-n urmă Fugînd mai iute decît fug.

Acum e un amurg cum poate Pe-aici a fost așa mereu Bătrînul soare și pe tine Te aurește-n gîndul meu.

Un pui de vînt numără cărții Lăsată unde am șezut Foile vechi, greșește-ntr-una Și-o ia mereu de la-nceput l...

Durerea către poet

Sînt greu de dus, nu poate oricine să poarte-n suflet greutatea mea. Dar cel care mă duce luminează; În fiecare om aprînd o stea.

Sînt blestemată-n viață, ocolită De toți aceia care sînt de lut. Prin mine însă vezi întotdeauna Ce altfel, singur, n-ai mai fi văzut.

De n-aș fi eu, Durerea, orice-ai face, Ai fi la rînd cu toți cei trecători, N-ai mai putea pătrunde-n adîncime, Nici să-ți presari luminile cu flori.

Atunci cînd suferi le trăiești pe toate, Ești și uman și drept și temerar, Vezi Adevărul, Drumul și Dreptatea, Chiar fără ochi poți fi vizionar.

Te încovoi cu fiecare cîntec Însă te duc cu el în veșnicii. Sînt lacrimi, sînt zbatere amară, Dar fără mine n-ai putea să fii.

România literară 9

Povestirea și romanul



SE poate vorbi, oare, despre o nouă „echipă” de prozatori, așa cum se vorbește despre poeți, a căror ambiție a fost de la început să propună o grupare, bine sudată în ceea ce privește programul și aspirațiile ei estetice? Se pare că nu, de vreme ce prozatorii s-au păstrat și continuă să se păstreze în expectativă, intrarea lor în arena literară rămânând individuală și în tot cazul mai puțin „zgomotoasă” decât cea a poeziei (o parte dintre ei, bineînțeles, și anume cei grupați în jurul unor cenacuri bucureștene). La o primă vedere, toți acești prozatori, aflați la prima sau la a doua carte, nici nu seamănă între ei: ne va fi foarte greu să realizăm, de pildă, o apropiere între proza scrisă de Mircea Nedelciu — subtilă, discretă (o proză, am zice, cehoviană, trecută prin „noul roman”) și cea a lui Stelian Tănase — tumultuoasă, dramatică, patetică și ironică în același timp. Am dat două exemple prin care vrem să subliniem faptul că nu se poate vorbi de o grupare literară cu un program comun și, cu toate acestea, acești prozatori au, ca să zicem așa, o trăsătură unificată pe care ținem să o subliniem: ambiția lor este aceea de a rămâne în interiorul literaturii, demersul lor este, în primul rând, literar. Proza cu caracter jurnalistic, chiar dacă ea asigură autorului ei un anumit tip de succes, nu-i interesează!

Toate cele spuse de noi până acum se referă, bineînțeles, și la Tudor Dumitru Savu, care, cu romanul său *Treizeci și trei**, se află la a doua carte (prima, un volum de povestiri, a avut meritul de a atrage asupra sa atât atenția criticii cit și a cititorilor).

Ce fel de proză scrie, așadar, Tudor Dumitru Savu? O proză care își propune să aducă încă o dată în literatură pitoreasca lume a Deltei, spațiul dunărean, o lume cunoscută cititorilor din literatura unor mari scriitori, de la V. Voiculescu până la Ștefan Bănulescu sau Fănuș Neagu. Dar lumea Deltei, ca orice spațiu de altfel adus sub pana unui scriitor, rămâne nepuizabilă. Nici un autor, oricât de bun ar fi, nu este stăpînul absolut și definitiv al perimetrului geografic despre care scrie. După Faulkner, de pildă, sudul Americii a continuat să dea mari scriitori, cel ce a scris *Zgomotul și furia* nu i-a epuizat resursele literare... Scriind din nou despre Delta, T.D. Savu oferă cititorilor săi o proză densă, mustind de seve puternice, o proză care nu e nici pe departe vlăguță sau obosită.

Treizeci și trei e un roman care se impune prin pregnanța observației, prin concretețea detaliilor și, mai ales, prin bogăția, am zice fastuoasă, a povestirilor, nepuizabile, într-adevăr, ieșind parcă dintr-un sac fermecat, căruia nu i se poate da de capăt. „Profesorul” pătrunde în Delta, îndreptându-se spre *Mila 33* și, în timp ce lotca străbate apele invadate de stufăriș, oaspetele este introdus — am putea zice inițiat — în tainele acestui spațiu mirific pe care autorul cărții are grijă să-l așeze undeva în afara unei realități contingente. E o lume în care fantasticul pătrunde ca la el acasă, în care totul poate deveni posibil, spre marea satisfacție a prozatorului, căruia se vede că îi face o deosebită plăcere să povestească tot felul de întimplări ieșite din comun, unele groțesti sau, în tot cazul, cit se poate de bizare (să reținem doar întimplarea, remarcabil narată, a celor doi frați siamezi, monstruoși, al căror sfârșit tragic ne oripilează și ne zguduie în același timp!), întimplări dintre care unele sînt știute de noi și din alte cărți (cum ar fi, de pildă,

lupta cu peștele uriaș), dar cărora autorul, datorită încrederii sale nestrămutate în puterea povestirii, izbutește să le dea o indiscutabilă prospețime, să le facă noi și necunoscute. Da, povestirea e la mare preț în romanul lui Tudor Dumitru Savu. Există chiar un „negustor de povești”, Agachi Gherasim, venerat de întreaga obște, pe care cei de la *Mila 33* îl așteaptă cu sufletul la gură. O foame teribilă de a asculta îi cuprinde pe toți, un nou „Han al Ancuței” își deschide fermecatele-i porți: „La circuma lui Vadim pregătisem o încăpere mai mare în care puteau lesne intra o sută, o sută și ceva de oameni, fiecare adusesse scaunul lui sau cite o rogojină împletită din stuf, Gherasim începea cite o istorie și îi-o sfîrșea abia a doua sau a treia zi, ai fi fost în stare să nu te miști de acolo și să ascuți zile și nopți în șir pînă la capăt, dar, de cum bătea de miezul nopții, negustorul se oprea și ne făcea semn să ieșim și noi porneam care-ncotro spre casele noastre, fără să spunem un cuvînt, cu sufletul la gură, așteptînd ziua și seara următoare și-mi aduc aminte că unul dintre noi, poate Ionete sau Policarp, a zis atunci, într-una din nopțile cînd ieșeam din circuma lui Vadim, că dacă ar avea atîta putere, ar abate peste *Mila 33* o iarnă nesfîrșită care să-l țină în loc pe Agachi Gherasim și să-l oblige, în felul acesta, să ne spună tot, tot ce știe el, pînă i se golește mintea, dacă nu cumva, negustorul are în cap atîtea istorii încît ar putea fi în stare să ne povestească pînă îmbătrînim noi de tot și ne dăm duhul”.

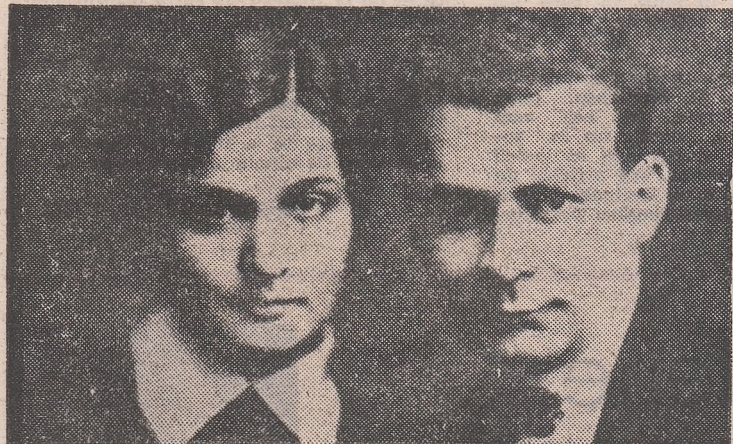
Ca orice lucru de preț, povestirile pot fi lăsate drept moștenire, așa cum Agatanghel le și lasă nepotului său Spiridon Onufrei, paznic de far, însoțite de comentarii dintre cele mai pilduitoare și mai semnificative, al căror rost este tocmai acela de a scoate în evidență tilcul ascuns al povestirii: „...Tu trebuie să ascuți și să înveți pe de rost firul vieții mele, să-ți las ție, vreau să-ți spun, amintirile mele, pentru ca tu, la rîndul tău, amintindu-ți-le, să mă readuci astfel la viață. E un fel de viață la care eu cred și în care mi-am pus toate speranțele, iar dacă tu vei fi în stare să îți mînte tot ce-ți spun eu și, din cînd

în cînd, să aduci la suprafață din străfundul minții tale o întîmplare din viața mea, sau parte din lucrurile făcute de mine și printre care mi-am petrecut atîția ani, eu voi mai putea trăi, așa să știi, voi fi o boare de vînt care va colînda pămîntul și va ști ce urmează și va veghea la ce se mai întîmplă, la viața ta chiar...” Ele, povestirile, pot fi însă uneori nocive: Haralambie și Filip, strănepoții Gherghinei, nepoții Vilampiei și fiii Haricleei, îmbătrînesc înainte de vreme: rememorînd clipă cu clipă viața străbunei lor, ei sînt incapabili să-și trăiască propria lor viață. Între a-ți trăi viața și a povesti viața altora există o ruptură tragică, asupra căreia autorul ne avertizează, trăgînd un foarte necesar semnal de alarmă.

Ceea ce izbutește mai puțin prozatorul în acest prim roman al său este „să adune toate faptele într-o singură legătură” (ca să folosim o frază a sa din penultimul capitol al cărții). Efortul de a uni într-un tot unitar firele multiple ale povestirilor este evident, dar rezultatul e mai puțin satisfăcător. Asemeni ucenicului vrăjitor, autorul scapă din mînă la un moment dat mecanismul pe care îl declanșează, povestirile se nasc unele din altele fără să finalizeze sau să realizeze o construcție bine asamblată. Nu numai brădetul deltei poate prolifera într-un chip îngrijorător, „sufocînd apa bălților, făcînd să dispară peștii... și uneori fac să putrezească malurile, milul și apa”, ci și povestirea prin exces, prin inflație, poate deveni la fel de nocivă pentru literatură. Oricum, atunci cînd e vorba de un scriitor tînr preferăm excesul, lipsa de măsură, preamultul și preaplînul unei literaturi care să ducă lipsă tocmai de materie primă. Mai ușor e să renunți la o încălțătură prea mare, atunci cînd te îndrepti spre larg, decât să pleci cu toate cămările goale. Tudor Dumitru Savu e un prozator care se îndreaptă spre literatură avînd în el o lume despre care va avea multe de spus și despre care va scrie, sînt convins, multe cărți remarcabile.

Sorin Titel

Cornelia Blaga



■ Cornelia și Lucian Blaga

AMURIT Cornelia Blaga. S-a încheiat o viață pe care iubirea și poezia au transformat-o în destin, dîndu-i o prelungire ideală fără termen.

Născută la 2 septembrie 1897, la Lugoj, ca ultim copil al lui Coriolan Brediceanu — cel dintîi fiind compozitorul Tiberiu Brediceanu —, Cornelia a crescut într-un mediu în care patriotismul și cultura reprezentau valorile fundamentale. A urmat cursurile liceului românesc din Brașov și, după examenul de bacalaureat din iunie 1916, a fost îndrumată de familie spre studiul medicinei, pe care l-a început la Universitatea din Viena și l-a terminat la cea din Cluj. Între timp s-a produs evenimentul care a determinat cursul și sensul acestei vieți: întîlnirea cu Lucian Blaga. Iubirea născută atunci a fost o flacără la lumina căreia Blaga s-a descoperit pe sine ca poet. Scrisorile trimise sînt, devin sau conțin poeme, cîntecul de început al lui Blaga este un cîntec de iubire. Cornelia este centrul vieții lui sufletești, „alfa și omega”, „subiectul absolut” al poeziilor sale. Înzestrată cu o sensibilitate cultivată prin lecturi din poezia modernă a epocii, ea este și cel dintîi martor cu ochi critic al procesului de creație al liricii lui Blaga. Ea trimite, în octombrie 1918, manuscrisul volumului de debut lui Sextil Pușcariu, „spre aprecie-

re” („N-aș îndrăzni să mă adresez cu o astfel de rugare [...] dacă n-aș avea convingere că și dumneata vei avea plăcerea să descoperi în autorul acestor poeme un adevărat talent”), ei îi sînt dedicate *Poeemele luminii*.

Dăruită iubirii ei, logodită în taină, Cornelia înfringe rezistența familiei și se căsătorește cu Blaga în decembrie 1920, la încheierea studiilor lui. Vor trăi la Cluj pînă în primăvara anului 1924, apoi la Lugoj, doi ani și jumătate, răs-timp în care ea practică medicina. Urmează lungul periplu diplomatic, apoi întoarcerea definitivă în țară, anii trăiți la Cluj, la Sibiu și din nou la Cluj, pînă la stingerea poetului. În toată această vreme viața ei a fost condusă de preocuparea pentru opera lui Blaga, de dorința ca marea lui vocație creatoare să se realizeze. A luat asupra-și unele poveri ale vieții lui de funcționar, a continuat să fie primul cititor sau ascultător al manuscriselor scriitorului, să înregistreze conștiincios ecurile critice ale publicațiilor lui.

Am văzut-o o singură dată, la Cluj, în ultima lor locuință, la cîțiva ani după moartea lui Blaga. Am rugat-o la telefon să mă primească măcar pentru un sfert de ceas. Mi-a acordat, cu generozitate, cu mult mai mult, cîteva ore, pe care n-am să le uit. Nu numai pentru că

le-am petrecut în casa, strîmță, de la marginea orașului în care trăise poetul, ci și pentru că niciodată n-am avut un sentiment atît de puternic al prezenței cuiva care nu mai era și pe care nici nu-l cunoscusem. A fost un lung monolog, întretăiat de întrebările mele, devenite pretexte pentru a-l continua, ca și pentru priviri curioase pe care le aruncam asupra cărților din bibliotecă, tablourilor de pe pereți, celor cîteva sculpturi. Evocarea, densă și precisă, a locurilor, oamenilor, împrejurărilor de care erau legate acele obiecte sau la care se refereau întrebările mele — de la momentul întîlnirii de la Viena pînă la acela al înmormîntării de la Lancrăm — avea o înălțime intelectuală și morală, o elevație spirituală care, mărturisesc, mi s-a părut firească. Ceea ce m-a surprins a fost sentimentul prezenței lui Blaga pe care îl producea confesiunea. Abia mai tîrziu am înțeles că el se datoră nu numai intensității cu care era trăită evocarea de către cea care o făcea, ci și unui fapt mai profund și mai tulburător: viețile lor deveniseră inseparabile și atîta vreme cit a ei continua, continua și a lui. Nu era aceasta ideea Doamnei Cornelia pe care o ascultam atunci, era impresia mea, nelămurită atunci.

La puțini ani după aceea, Doamna Cornelia a început să lunece în lumea umbrelor. A dispărut încet-încet din timpul ei, instalîndu-se în timpul lor, al ei și al poetului. A fost ca și cum făgașul vieții ei trebuia să urmeze, încă o dată, sau pînă la capăt, în cimitirul din Lancrăm, dira trasă de el.

A murit Cornelia Blaga. Însă numele ei, umplînd singur fila albă care deschide una dintre cărțile esențiale ale liricii românești — *Lucian Blaga, Poezii*, 1942 — va fi rostit mereu împreună cu acela al poetului, într-o alăturare care era de mult definitivă.

Cineva într-o zi te-a luat, Euridike, de mînă, ducîndu-te foarte departe prin negura care desparte. În întunericul meu locuiești de-așunci ca o stea în fîntînă. Cînd nicăieri nu mai ești, ești în mine. Ești, iată Aducere-Aminte, singur triumf al vieții asupra morții și cetii.

George Gană

Calendar

- 19. III. 1945. — s-a născut Vio-rel Grecu.
- 21. III. 1893 — s-a născut AL. Popescu-Negură (m. 1974)
- 21. III. 1901 — s-a născut Octavian Sireagu
- 21. III. 1915 — s-a născut Călin Gruia
- 21. III. 1930 — s-a născut Tiberiu Uțan
- 21. III. 1941 — s-a născut Constanța Buzea
- 22. III/4. IV. 1863 — s-a născut Mihail Dragomirescu (m. 1942).
- 22. III. 1888 — s-a născut D. Iov (m. 1959)
- 22. III. 1903 — s-a născut Virgil Gheorghiu (m. 1977)
- 22. III. 1938 — s-a născut Anais Nersesian
- 23. III. 1904 — s-a născut Ovid Densusianu-fiul
- 23. III. 1914 — s-a născut George Șbărcea
- 23. III. 1920 — s-a născut Radu Lupan
- 23. III. 1928 — s-a născut Deak Tamas
- 23. III. 1943 — s-a născut Valentin Ciucă
- 24. III. 1921 — s-a născut Traian Coșovei
- 24. III. 1923 — s-a născut Dane Tibor
- 24. III. 1927 — s-a născut George Damian
- 24. III. 1928 — s-a născut Dinu Lănculescu
- 25. III. 1813 — s-a născut Cezar Bolliac (m. 1881)
- 25. III. 1902 — s-a născut George Lesnea (m. 1979)
- 25. III. 1935 — s-a născut Niculaie Stoian
- 25. III. 1953 — a murit C.L. Șiclovanu (n. 1908)
- 25. III. 1954 — a murit Emil Isac (n. 1886)
- 25. III. 1979 — a murit Alf Adania (n. 1913)
- 26. III. 1913 — a murit Panait Cerna (n. 1881)
- 26. III. 1921 — s-a născut Olah Tibor
- 26. III. 1923 — s-a născut Valentin Lipatti
- 26. III. 1931 — s-a născut Mircea Ivănescu
- 26. III. 1945 — s-a născut Györfi Kálmán

Rubrică redactată de Gh. CATANĂ



O PATRUNZĂTOARE și fină analiză, semnată de Marin Sorescu, însoțește volumul de poeme inedite ale lui George Magheru (*), poet pe nedrept ocolit de critică și imbrățișat cu generozitate de citiva confrăți de arme lirice, surprinși de discreția destinului său și de vocația lui afirmată neostentativ, cu o ușor perceptibilă voluptate de a păstra pentru sine rodul imaginației și bucuria versului. **Cintee la marginea nopții**, titlul dat de editor „după modelul 10 cintece la marginea nopții din volumul Poezii anti-poetice, ediția Romulus Vulpesco“ (alt entuziast simpatizant), părindu-i-se „embematic pentru întreaga creație a lui George Magheru“, adună poemele rămase nepublicate în amintita culegere postumă, deci oferind oarecum ultimele piese lipsă din tabloul complet al operei. Ca în jocurile de puzzle, deși imaginea se clarifică după un anumit număr de cartonase alipite, trebuie să duci lucrul până la capăt pentru a avea satisfacția unei priviri care să se odihnească pe toate amănuntele delicate, înainte de a face efortul sintezei.

Perpessicius îl așeza pe George Magheru, după apariția primului său volum **Capricii** (1929), printre „fanteziști“. Cu toată opoziția politicoasă a lui Marin Sorescu față de o etichetare care i se pare strimțită, cred că Perpessicius avea dreptate. „Ce înseamnă un fantezist? Nu înseamnă nimic. Toți poeții au fantezie“ — exclamă autorul **Descintotecii**. Numele pe care citiva poeți francezi de la începutul secolului și l-au dat, de „fanteziști“, avea rolul de a-i delimita programatic de alți eroi ai lirei, așa cum alții alții și-au inventat formula pentru a se izola de ceilalți. „Fanteziștii“ francezi la care făcea referință Perpessicius: Paul-Jean Toulet, Jean-Marc Bernard, Jean Pellerin, Francis Carco, Tristan Derème sau Léon Vê-

*) George Magheru, **Cintee la marginea nopții**, Ed. Scrisul românesc, 1992.

rane, sint într-adevăr, cred, spiritele afine ale lui George Magheru, mai ales datorită subtilei imbinări a emoției cu o sensibilitate cultivată, cizelată prin lecturi profunde, prin unirea ironiei specifică lumii moderne cu afectivitatea elegiacă latină. Ei își căutau surse în „poetii minori ai secolului al XVII-lea“ și-și recunoșteau „o vină de inspirație rebelă la legile clasicismului cumințit“, spune Ion Pillat în **Portrete lirice**, mergând, adaugă el, spre „lirica spontană și muzicală, dar, lipsită de naivitate, nevrind să capituleze în fața sentimentului decit cu un zîmbet amar de dureroasă ironie“. Înțelegem de ce Perpessicius îl incluse pe George Magheru printre fanteziști dacă înlocuim în această schemă generală citiva termeni ce țin de contextul în care autorul **Capriciilor** își împlinea chemarea, termeni pe care prefațatorul îi indică foarte exact: „aluvionea balcanică“, „accentele urmuzlene“, moderniste, florul sarcasmului și „spiritul clasicist și baroc“. „Peste deschiderea clasică ning fulgii unui paradis modern, devastat, cad sfărâmurile și șuruburile tehnicii“, scrie Marin Sorescu.

Ceea ce este distinct în lirica lui George Magheru, mi se pare a fi interioritatea, caracterul intim al „fanteziilor“ — jocuri ale unei singurătăți ocrotitoare. Poetul nu vrea public, nu dorește să iasă în arenă și nici măcar în „societate“, el scrie pentru propria sa delectare, întors în sine, privind lumea de departe cu un fel de superioritate tandră. Poezia sa este „răsad de seră“; poetul vrea să-și închidă în ea toată simțirea și meditația, cu un fel de voluptuos egoism: „Sint ca un bulg senin de chihlimbar / Ce-a prins aripa unei libelule / Sint ca o liniștită închisoare / Ce-a-nchis un răzvrătit între culele. // Mă simt sub lava stinsă ca Pompei / Ce strânge pururi un cadavru de femeie / Sint ca Homer care sub ochiul orb / Privea desfășurându-se o epopee“. (Șase cintece moderne). În **Reprezentăția I** se înscenează cu rafinată ironie istoria înălțării prin poezie a Olimpului și a căderii lui în haos prinuciderea poetului — totul într-un desuet ritm de menuet desfășurându-se sint largi, baladestii. Rafinamentul ei stă în toipirea unei idei atît de modern demistificatoare într-o structură vetustă, revaluată cu delicie experte. Una din temele favorite este cea a măștilor, a relației ambigue dintre aparență și substanță reală a lucrurilor (**Reprezentăția II**, **Reprezentăția IV**), alta este cea a dependenței poetului de capriciile zeilor în ciuda iluzoriei sale independențe (**Reprezentăția III**).

Un capitol original îl constituie erotica în care iubita de o fierbinte senzualitate este întîmpinată de partener cu o rece luciditate care, paradoxal, salvează, în timp, sentimentul. Detașarea, puterea de contemplare a emoțiilor îi dăruiesc o rezistență pigmentată ironic. Femeia e chemată cu un fel de pasiune glacială, ana-

litică. Dacă la G. Călinescu dansul erotic era îmbibat de referințe livrești, filosofice, la George Magheru formația „științifică“ își lasă amprenta, artificializînd universul pentru a-l face mai ordonat, familiar. Procedul se extinde și asupra poemelor de „cunoaștere“ sau a celor vizionare: ca în acest **Descintec**, parodie savantă a genului: „Esburi / Fantasmagorii / Hipnezie / Carambolante / Hecatombante / Fizic // Viscoul pustiei suflă / Și în aștri adormiți / Descumpneri se insuflă / Deșteptat ca din repaș / Cosmou-i plecat pe haos // Și se umflă, umflă, umflă. / — Ca din vorbe vraja ta! / Însă vraciu-urta, urla: / Esburi / Fantasmagorii / Hipnezie / Carambolante / Hecatombante / Fizic“. În multe poeme se percep note dispartate din partiturile lui Emil Botta: lirismul obiectivat, excesiv teatralizat, alegorizat (pentru a anula tensiunea interioară), retorica antiretorică alunecînd uneori spre facilități formale, poza patetică, dramatică și mereu autosubminundu-se. Asprimea conceptuală își asociază euforia simțurilor cu ceva din curiozitatea cercetătorului și cu ceva din spiritul relativizator al literaturii: „Cînd primăvara femină-apare / Anatomistul din adîncul meu tresare“, iar mai jos: „În loc să viețuiesc, eu mă disec!“ declară poetul în **Balada celui care se analizează**. George Magheru este un poet pentru cititori cu un profund cult al intimității sufletești și al autoironiei. Nimeni, fără aceste ineztrări, nu-l poate gusta. Neliniștea sa ține de o substanță fin distilată care o particulează, dar o și izolează. Multe versuri publicate în acest volum postum sint simple exerciții formale, combinații sonore de virtuozitate muzicală, nu toate suficient slefuite. Poetul nu le socotise, de altfel, demne de publicat.

Cîteva cuvinte, în încheierea recenzării acestui volum, despre interviul luat de Marin Sorescu doamnei Alice Magheru. Personalitate remarcabilă ea însăși, soția poetului, medic microbiolog, este unul din rarele cazuri în ultima vreme de interviu **absolut sincer**. Dacă persoane supuse tirului unor întrebări mai mult sau mai puțin agresive și cărora li se cer confesiuni mai mult sau mai puțin esențiale sint prezente în paginile revistelor noastre, unele **absolut sincere**, trebuie să recunoaștem că descoperim cu greu. Alice Magheru și în dialogul cu Marin Sorescu de la sfîrșitul volumului și în cel realizat de Victoria Dumitriu în **Almanahul Ramuri** 1982 nu-si îmbracă amintirile în hainele de ceremonie, și nu apelează la tonul panegiricelor în evocarea oamenilor pe care i-a cunoscut, ci vorbește deschis, cu o linște a sincerității care dovedește respectul curat față de amintiri, dorința de a le păstra intacte pentru că au fost exemplare în felul lor, nefalsificate, bogate și adine trâte.

Dana Dumitriu

Tudor Mușatescu — 80



GENERAȚIILE mai noi au, în cel mai bun caz, știre despre Tudor Mușatescu prin **Titanic vals**. Este desigur această lucrare cea mai bună din cîte el a scris și una dintre cele mai reușite ale epocii. Dar Tudor Mușatescu — scriitorul și omul — merita, din mai multe puncte de vedere, să supraviețuiască piesei și legendei.

Am citit, cu prilejul acestei aniversări, primul și singurul său volum de versuri. Autorul l-a tipărit la Cîmpulung Muscel în 1926, cînd avea abia douăzeci și trei de ani. Cine-si mai amintește azi de **Vitrinele toamnei**? N-a fost debutul unui poet veritabil, ci mai curînd revelația unui literat care urma să devină prozator și dramaturg. Factura intimistă și subliniat provincială, semănătorismul subiacent nu puteau masca multă vreme spiritul critic, umorul nativ, inclinațiile realiste. Am găsit în paginile cărții reminiscențe din cei mai buni autori, dar și ecouri din Coppée și Haraucourt. Tudor Mușatescu a renunțat însă repede la poezie. Nu fără urme, credem noi. Nota de autentică emoție s-a pierdut în vălmășagul prozelor scurte și în producția dramatică, dar cine nu cunoaște **Vitrinele toamnei** nu poate beneficia de înțelegerea deplină a unei opere care s-a risipit la toate sollicitările succesului, poate pentru a evita prăpastia poeziei.

Tudor Mușatescu a trecut repede și cu rezultate optime la proza scurtă. A urmat **Ale „viciilor valurii“**, dar cel mai reușit al său volum de gen este **Dorese ca micile mele rîndulețe...** În această culegere de epistole autorul parodiază beția de cuvîn-

te a „mitocanilor“, a falșilor intelectuali... Ne place să desprindem un fragment dintr-o asemenea epistolă:

„...De ce trupul tău își tirăste căprioarele decadente în luminisul tîlbure al așteptărilor panemiprice? De ce apa trăirilor stelare inecă oblu cîrile ochilor tăi? Unde sint miinile tale să le lingă sarea dulce, viței buzlelor mele? Adu-mi lezi de fildes ai surisului tău lunar și menuetul buzlelor mele le va încălța copitele, în noaptea celei de-a patra dimensiuni, precum dogoarea balaurului septentrional, ghefurile calde ale fanteziei imemoriale. Au sunat tîlăngile la gitul dorintelor și meleii similor tăi își așteaptă țîpăul secerisului. Adu-mi clăite golădurilor pline și zbaterea potirnichilor din tîlpile tale“ etc., etc.

Dar Tudor Mușatescu nu s-a risipit numai în publicistica zilei, în revistele umoristice, în încercări de roman.

El s-a consacrat îndeosebi teatrului. Cităm cîteva din piesele care purtîndu-i semnătura au ajuns pe scenă: **Sosese diseară**, **Titanic vals**, **Escu**, **Lieurieli**, **Chestiuni familiare**, **Visul unei nopți de iarnă**, **Domnișoara Butterfly**, **Madona**, **Profesorul de franceză**, **A murit Bubi** și altele.

Aceasta este însă o parte infimă din activitatea scriitorului de teatru.

Tudor Mușatescu mai este autorul unei serii nesfîrșite de traduceri, de adaptări, de localizări, de versiuni, de variante după autori străini, care toate s-au jucat pe scenele noastre fie sub singura lui semnătură, fie asociată cu a lui Sică Alexandrescu, V. Tînuș, N. Constantinescu și alții.

Activitatea de director nevoit să facă mereu față cerințelor nesătioase ale publicului explică această prolificitate. Criteriile estetice treceau pe al doilea plan, pentru a ceda pasul celor comerciale. Tudor Mușatescu, minat de nevoi dar și de succes, a risipit fără cruțare deosebitele daruri cu care natura îl înzestrase. Desigur, mare parte din această activitate febrilă a murit odată cu epoca, dar multe piese din opera lui originală merită să-i supraviețuiască odată cu acel **Titanic vals** intrat definitiv în patrimoniul litera-

turii noastre dramatice. El este, alături de Al. Kirilescu (**Gaițele**), de Mircea Ștefănescu (**Vis de seară**), **Micul infern**), unul din cei mai calificați urmași ai lui Caragiale.

Ceea ce îl deosebește pe autorul **Scrisorii pierdute** de posteritatea sa este în primul rînd obiectivitatea critică, detașarea de mediu, punctul de vedere rece, dacă nu direct ostil, de a privi oamenii și întîmplările. Tudor Mușatescu, în schimb, participă Șarja lui comică nu-l cruță pe autor în măsura în care el rămîne sufletește solidar cu mediul în care se mișcă personajele. Această participare simpatetică nu-l împiedică — stăpîn pe o tehnică nu mai prejos decît a maestrului său — să creeze oameni. Nu există sfîrșit dramatic la care să nu fi făcut apel, lovitura de teatru pe care s-o fi evitat, întorsătura de situații la care să fi renunțat.

În ce măsură n-a tratat doar cu ușurință problemele o dovedește persistența interesului public, față de piesele sale. Deși genul dramatic este cel mai supus modelor trecătoare, cel mai ușor perisabil, publicul de azi urmărește **Titanic vals** (după 50 de ani de la premieră) cu înfrigurarea de atunci. Autorul, zugrăvind epoca, nu a ocolit deci permanentele omenești, permanente pe care timpul atît de greu le cîntătește.

Pentru noi, prietenii lui, amintirea omului rămîne mereu vie, a omului totdeauna vesel, el care a creat în epocă noțiunea de „mușatism“, gen în care umorul ciștiga în scîlpire tot ceea ce pierdea în adîncime.

În cafenelele și în restaurantele la modă, Tudor Mușatescu strălucea alături de Păstorel Teodorescu, de Victor Eftimiu, de Ion Iancovescu. Autoironia îl ajuta ca, la momentul delicat, să nu rămîna descoperit în fața ascultătorilor.

Ne amintim cum, întîlnindu-l cîteva luni înainte să moară, ne-a oprit:

— De ce nu vii să mă vezi... Are să-ți pară rău. Eu mă duc... Sint bolnav... Dar nu cine știe ce... Ia... acolo un canceras... Însă la Mușatescu.

Ani mulți au trecut de atunci cînd nu ne dădeam seama că în glasul lui mijea o lacrimă.

N. Carandino

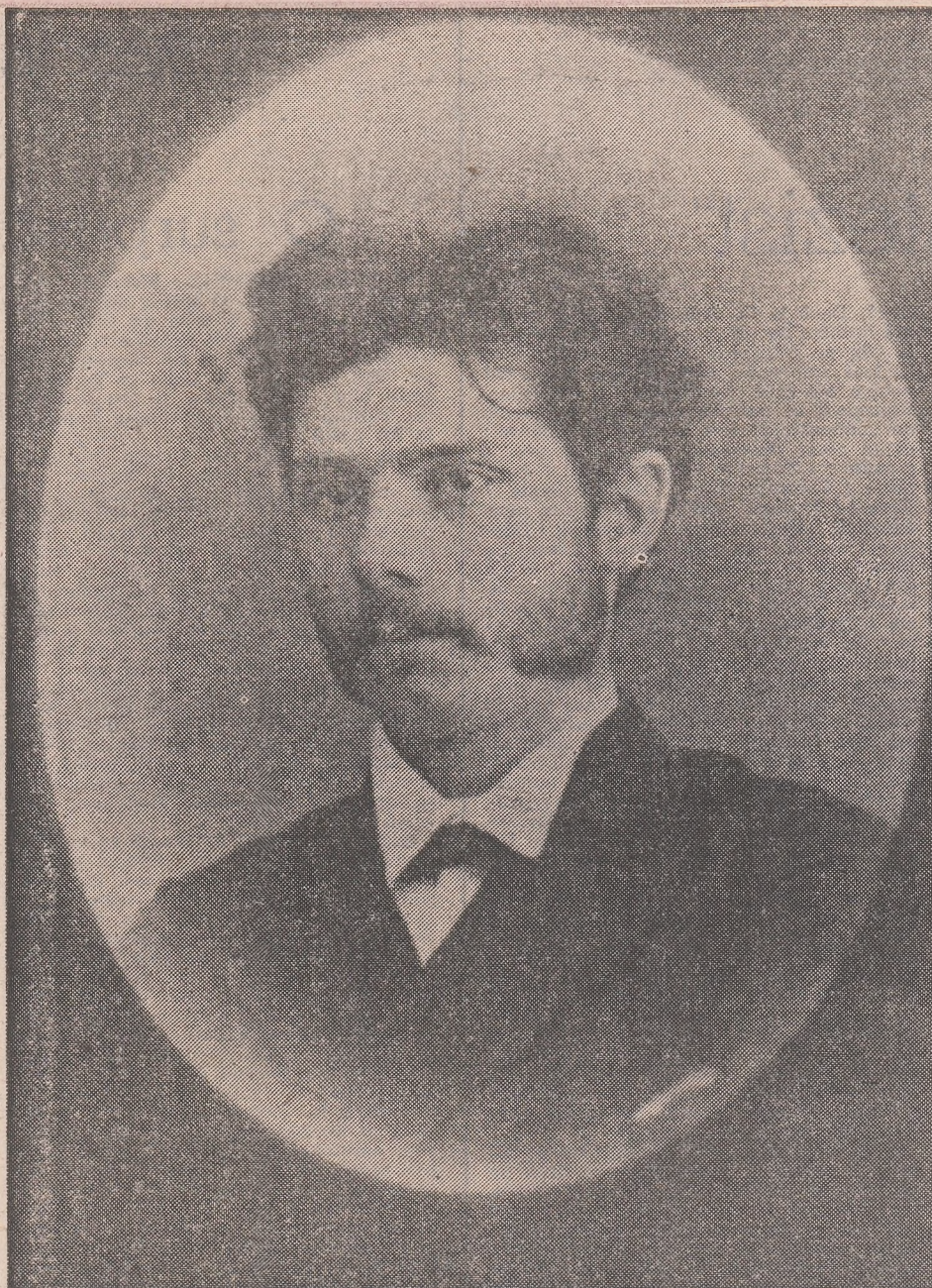
■ **AUREL ANTONIE: Mozaicul** (Ed. Scrisul Românesc). O foarte plăcută surpriză și, deopotrivă, încă un titlu adăugat la o direcție epică neașteptat de prolifică în vremea din urmă. Autorul acestor cărți — trăitor în Gorj, la Tg. Jiu — scrie bine, e inteligent și are imaginație, calități ce nu se întîlnesc împreună la tot pasul; cartea lui e o culegere de schițe și povestiri de factură fantastică, mai exact spus un aliaj de fantastic pur, de științifico-fantastic și de realism magic, nu o dată „călit“ la temperatura parabolei; apariția relativ recentă a unor debuturi în proză de aspect asemănător am semnalat-o de fiecare dată (e vorba de cărțile prime semnate de Tudor Dumitru Savu, Mihai Mănușiu, Mihail Grămescu, Dumitru Ignat și mai sint și alții) iar indeseia lor semnifică, dacă nu mă înșel, instaurarea unei direcții epice care nu coincide nici cu tradiția fantasticului autohton, nici cu fantasticul fabulistic de tip sudamerican și nici cu universalul S.F. ci, avînd oarecari legături cu fiecare din acestea, pare să-și fi ales, totuși, alte modele: realismul magic bontempelian, paralogismul labirintic borgesian, povestirile lui Buzzatti.

Suficiente pentru a lăsa să se vadă că e vorba de un fenomen distinct pe cale de a se contura, cărțile ce-l ilustrează sint deocamdată prea puține pentru a îngădui o detaliere analitică a particularităților; în orice caz fenomenul însuși merită să fie urmărit cu atenție, ceea ce, probabil, critica va și face. Să ne întoarcem însă la Aurel Antonie și la **Mozaicul** său, observînd mai întîi că modelul clar și declarat al majorității textelor lui este, în privința organizării și funcționării imaginarii, Borges (într-o sugestivă și auto-ironică povestire autorul chiar se identifică în model: „Dacă voiam să-l ucid pe Borges trebuia să mă sinucid“, zice naratorul la capătul a șapte eforturi eșuate de a pune punct obsesiei modelului). O asemenea directă plasare pe o orbită celebră nu ține, cum am bănuț, de recunoașterea propriilor aptitudini mimetice dar, dimpotrivă, sugerează, cu orgoliu, o strategie paradoxală a originalității; tînrul prozator, cultivat și la curent cu descoperirile mai noi ale științei, inclusiv ale științei literaturii, se folosește de tiparul imaginației borgesiene pentru a-și pune stilul personal într-o lumină mai înaltă; o mică ipocrizie deci, cu efecte favorabile.

Abundența imaginației, cu amestecul ei de invenție pură și de invenție în marginea livrescului găsește drumul spre semnificație (cel mai adesea de felul parabolei) pe o cale ce amintește de tactica poeziei mai vechi a lui Marin Sorescu, adică prin ironie și „poantă“, finalurile povestirilor fiind de regulă de esență surprizei. Cel mai scurt text din carte e chiar o punere în pagină cu sens de parabolă a condiției autorului, cufundat fără ieșire în „fintina“ imaginației livrești, în fond a literaturii și a unui model inevitabil, dar liber să-și impună, pe măsura posibilităților personale, a talentului vreau să zic, un punct de vedere al său, dramul său de originalitate; textul se numește chiar așa: **Fintina**: „Știu, n-o să mă credeți, dar lucrurile stau așa cum vă spun. Stau într-o fintină. Absurd, nu? E greu de crezut, dar, de fapt, nici nu mă interesează ce credeți voi. De cînd stau închis aici, începe să nu mă mai intereseze nici ceea ce cred eu. Parcă am citit eu ceva asemănător în Kobo Abe. O carte pe care mi-a recomandat-o un prieten. Și am citit-o. În fond nu-ți poți permite să citești tot ce se scrie. Nu poți să citești nici tot ce se scrie bine. Cine citește tot nu scrie, sau nu trăiește, sau e redactor la vreo editură... Și eu am scris ceva în genul asta cu un tip într-o celulă, dar acum nu mai e vorba de scrieri, e vorba de mine, care stau căzut într-o fintină. Și, pentru că tot sintem într-ale literaturii, am citit undeva... Tot citit! Ce vrei, sint ceea ce se cheamă un intelectual, un instruit, un citit, ce să mai vorbim... Am citit, sau am scris, despre un om care avea obsesia unui ochi care-l privește de undeva din univers, din cosmos, din cer, de sus de undeva. Omul avea obsesiile lui, în timp ce eu am fintina mea. Fintina este adîncă și cerul se vede ca un cerculeț, albastru, ca un ochi albastru, ca un iris, un iris albastru. Nu mai pot sta într-o fintină fără să simt nevoia să mă inec. Nici de inecat nu te poți îneca în noroiul asta blestemat. Căci este un noroi blestemat pe fundul fintinii mele. Nici broaște nu sint. Nu e nimeni! Unii vor ridica problema supraviețuirii mele în fintină. Alții, mai metafizici, vor bănuț că e vorba de un simbol al omului închis în el și-n egoismul lui. Iar alții, majoritatea covîrșitoare, nu vor zice nimic pentru că nu știu că eu stau închis într-o fintină. Nu știu pentru că n-au citit **Fintina**. Și în timp ce unii citesc, în timp ce alții mă critică, sau mă compătimesc, în timp ce toți vor tăcea, eu stau închis în fintina asta blestemată unde nu poți nici să te îneci, nici să mori, nici să ieși afară...“

Cine poate să fie atît de ironic cu sine însuși posedă, fără îndoială, calitățile pe care și le asumă ironic. Voi mai reveni asupra acestei cărți pline de imaginație și de idei. Despre Aurel Antonie vom mai auzi.

Laurențiu Ulici



Ioan Andreescu — fotografie din perioada primilor ani de ședere la Buzău

DAN GRIGORESCU :

— Secția de critică a Uniunii artiștilor plastici răspunde prin această dezbateri îndemnului firesc de a-l omagia încă o dată pe Andreescu, într-un cadru prielnic, constituit de expoziția închinată anilor de creație în țară ai marelui pictor. O expoziție gândită nu doar ca o antologie a operelor semnificative în planul valorii estetice, ci ca un argument într-o demonstrație de istorie a culturii. Îi mulțumim lui Radu Bogdan, îi mulțumim lui Paul Gherasim, pentru că au creat acest punct de reper al unei discuții ce depășește, evident, înțelesurile operei andreesciene. Căci ar putea să pară o cutezanță inutilă fragmentarea în etape a unei biografii artistice atât de restrinse cum e aceea a lui Andreescu. A unui pictor care se întâlnea cu arta contemporană la 28 de ani, a cărui existență avea să se frângă atât de curând după aceea, înainte de a fi ajuns la vîrsta la care, în mod obișnuit, se schițează marile sinteze ce definesc o personalitate. Dar, ni se revelează aici, Andreescu e un argument, unul dintre cele foarte rare, într-o discuție ce vizează perspectivele largi ale procesului de formare a unei concepții semnificative. Pentru că, la el, devenirea e un fenomen continuu, înțelesul foarte devreme, asimilarea sugestiilor primite de la mișcările moderne făcându-se în chip firesc, fără uimiri, fără șocuri, fără crize derutante. S-ar spune că, asemenea lui Brâncuși, i-a fost necesară întâlnirea cu arta lumii pentru a-și crea un catalizator care să dea fenomenului de afirmare a specificului un contur și mai limpede. O expoziție care îndeplinește la meditație asupra sensurilor generale ale culturii, ale acelor sinteze care constituie temeiul însuși al istoriei artistice.

AL. PALEOLOGU :

— Mi se pare potrivit să începem discuția pornind de la ecoul pe care l-a trezit expoziția și pe care l-am putut constata fie în presă, fie în conversații particulare cu diverse persoane din jurul nostru. Mărturisesc că m-am temut la un moment dat, încă înainte de vernisaj, de două riscuri: acela de a i se reproșa expoziției lipsa tablourilor pictate de Andreescu la Paris și la Barbizon, printre ele numărându-se o seamă de capodopere, și acela de a se interpreta prezentarea cu precădere a pinzelor executate înainte de plecarea artistului la studii în Franța, ca un argument în favoarea opiniei că aceste studii i-ar fi fost de fapt inutile, întrucât personalitatea sa s-a afirmat cu putere încă în anii activității la Buzău. „Nu vreau stimabile să știu de Europa dumitale!” sună o des și spontan repetată, dar numai rar citată, replică a lui Cațavencu, pe care am lăsat-o odată ca motto, cu referire

la cei care, situându-se pe poziții extreme, consideră că artiștii, cărturarii, oamenii de știință români nu au nevoie de studii în străinătate. Din fericire, cel puțin până acum, acest al doilea risc nu s-a confirmat. Cît îl privește pe primul, confirmarea lui s-a produs, dar o asemenea situație e în contrasens cu motivația și cu intenția afirmată de Radu Bogdan mai întîi în „Contemporanul” și „România literară”, apoi în catalogul expoziției, ca să nu mai vorbesc că tablourile pictate de Andreescu în Franța sînt accesibile publicului la numai cîțiva pași, în Galeria Națională.

Așa cum se prezintă, expoziția mi se pare bine concepută și convingătoare, de natură să ofere imaginea unui Andreescu a cărui personalitate se închegea deplin încă în țară și a cărui pictură atinsese deja de pe atunci un nivel foarte înalt. E o expoziție cu caracter demonstrativ, vînd să argumenteze un anumit punct de vedere, gen de expoziție frecvent în alte țări, dar după cîte știu neobișnuit la noi. Avem așadar de-a face cu o manifestare superior didactică, susținută cu o rigoare exemplară și de o mare frumusețe a prezentării. De la expoziția Henry Moore (din 1966, sala Dalles), nu-mi amintesc să fi văzut la noi în țară o alta de aceeași ținută.

ANDREI PLEȘU :

— Ca și Alexandru Paleologu, am avut și eu sentimentul malentendu-urilor pe care le-ar putea naște o expoziție de tipul celei prezente, și ca și dînsul mă bucur că numai unul din riscurile enunțate s-a confirmat. Pe de altă parte, chiar și această confirmare e într-un fel pozitivă, pentru că ea constituie totuși o reacție stîrnită de expoziție în presă; indiferent de accent, ea atestă o anumită vitalitate de ambianță spirituală. La retrospectiva Andreescu din 1975, care era foarte amplă, întocmai cum ar fi vrut unii croniciari să fi fost și expoziția actuală, n-a reacționat nimeni. Ea avea, așadar, toate calitățile despre care se spune, cu regret, că lipsesc acesteia, minus aceea de a stîrni interesul. Expoziția de acum ar fi plină de defecte, cum rezultă din presă; ea a provocat totuși o formă de febrilitate intelectuală.

Desigur, o expoziție de acest tip pune în sine foarte multe probleme. Ne putem întreba, cum se întreabă și Radu Bogdan în textul introductiv al catalogului, ce înseamnă „progres” într-o carieră artistică? Pentru că prejudecata cu care se luptă expoziția, și anume că în perioada buzoiană Andreescu ar fi un pictor tatonant, are în fond la temelie o anumită concepție despre progres, conform căreia un artist, la început, e neapărat stingaci, și că trebuie să treacă timpul ca să se consolideze. Or, e o întrebare dacă un artist are nevoie de foarte mult timp și de foarte multă experiență pentru a fi ceea ce este.

Artistul român în întîmpinarea culturii

O altă problemă ar fi: ce înseamnă originalitate și specific andreescian? Radu Bogdan vrea să demonstreze că ceea ce înseamnă pentru noi Andreescu e deja prezent în această expoziție. Că un artist sau un om de cultură poate pleca gata format în străinătate e un lucru categoric (mai sînt exemple notabile în istoria culturii românești și europene); dar tot nu pleacă degeaba! Te duci în străinătate ca să vezi în ce măsură datele tale native și ciștigurile tale stilistice țin într-o lume, alta decît lumea ta. Trebuie, cred, spus că Andreescu s-a întors de la Paris nu un meșter mai bun, cît un meșter mai sigur de sine, cu aplomb mai mare, cu o încredere în vigoarea lui artistică sporită. Trebuie să înțelegem și necesitatea unui asemenea fel de a face experiența străinătății. Este singurul mod de a ieși din complexul oricărui provincialism, de a te vindeca definitiv de panica de a fi un artist de margine de imperiu! Andreescu s-a întors fără îndoială de la Paris știind că poate face artă metropolitană în orice parte a lumii, chiar și într-o provincie a ei.

Ar fi de spus încă un lucru, pe care Radu Bogdan l-a observat în volumul al II-lea al monografiei Andreescu: această expoziție a mai fost dinaintea publicului românesc, dinaintea unui public foarte restrîns, dar foarte receptiv, dinaintea prietenilor lui Ioan Andreescu de la București și Buzău, o mină de oameni pe care îi chema Yarka, Demetriad, Panco, Bellu... Pe baza lucrărilor pe care le vedem, ei au devenit primii colecționari ai lui Andreescu, au devenit cei care l-au sprijinit să plece în străinătate. Vasează că au existat oameni care la data aceea n-aveau nici 30 de ani, care nu erau de profesune critici de artă sau artiști, ci se consacraseră unei cariere administrative, și care cu această pregătire și cu această vîrstă au intuit în aceste lucrări ale lui Andreescu, nu în cele din expunerea permanentă a Galeriei Naționale, geniul tinărului artist și au investit în el ca într-o valoare cu șanse maxime de constituire. Faptul mi se pare teribil! Încît celor care mai strîmbă din nas sau din umeri în fața uneia sau alteia din lucrările acestei expoziții — susținînd că ar fi inegale, că ar fi stingace — le-aș spune, istoricește vorbind: dumneavoastră nu sînteți dintre cei care, contemporani cu Andreescu la Buzău, ar fi scos un ban din buzunar ca să-l ajute, dumneavoastră nu sînteți dintre cei care ar fi simțit la Buzău pe cine aveți dinainte, și, nefiind dintre aceștia, nu intrați în discuție!

RAZVAN THEODORESCU :

— Spunea adineauri Andrei Pleșu: că nu exista în grupul tinerilor sprijinitori ai lui Andreescu, în mijlocul cărora se forma artistul la Buzău, sentimentul unui provincialism. Are perfectă dreptate! Întreaga noastră cultură a acelor decenii în care Andreescu ardea ca o flacără era o cultură foarte europeană, oamenii aveau un sentiment foarte european! Complexul provincialismului apare tîrziu, abia sub ochii noștri, și crește, crește la nesfîrșit, ceea ce mă face să fiu mult mai puțin optimist decît Paleologu și Pleșu în privința celui de-al doilea risc pe care l-au evocat. Dar nu aceasta contează, contează expoziția pe care o discutăm și care este de fapt pretextul unei dezbateri privind întîlnirea artistului român cu o altă lume, întîlnirea cu „celălalt”.

Am reflectat mult, am fost în expoziție de patru ori și pentru un om care nu este de specialitate strictă, ca mine, trebuie să mărturisesc că, după cele două volume ale monografiei lui Radu Bogdan, dar mai ales în această expoziție, Andreescu a însemnat o redescoperire: redescoperirea unui moment în fond foarte scurt, și care — de la începuturile pînă la sfîrșitul activității de numai puțini ani a pictorului — se situează pe o treaptă unică în creația artistică românească. Nu cunosc cazul vreunui alt artist al nostru care să se fi afirmat încă din capul locului cu forța și în deplinătatea viziunii sale caracteristice. Andreescu are aici, la începuturile sale, acea densitate picturală care pe plan semantic o avea Eminescu abia în perioada finală, înainte de 1883; are acea concizie clasică, acea liniște și acel dramatism pe care marele poet nu le avea înainte de a fi plecat la Viena și la Berlin. Și ar fi, cred, periculos să se ia cazul singular al lui Andreescu ca

etalon al unei structuri clasice specifice românești, inerente unei matrice spațiale locale. Pentru că, repet, Andreescu este unic. Mi-l imaginez însă pe Andreescu în această epocă de mare europenitate românească, care se situează în 1848 și Junimea, între 1848 și Eminescu alături de alți doi mari contemporani săi, doi mari cărturari, care se formează altfel decît el, dar care intră în Europa așa cum intră el, se duc să se verifice în Europa cea mare, pentru a se întoarce aici, în Europa lor mică: unul, Odobescu, celălalt Hasdeu. Ar fi foarte constructiv să vedem cum se creează mentalitatea culturală românească în în considerare a pictor de tipul Andreescu, un cărturar enciclopedic de tip Hasdeu și un arheolog și scriitor, olimpiu de tipul Odobescu. M-am înbat de multe ori cum acest fiu de chier, acest viitor profesor la o seminarială într-un tîrg prăfos din Europa română, a înregistrat atât de puternic ceea ce se petrecea în jurul lui. Cred că acest om care picta margini, sat, margini de pădure, margini de apă, margini de umanitate, era undeva un fel de marginal, nu în sensul marginalului de astăzi, ci în sensul marginii, care avea o perspectivă melancolică, foarte melancolică, pra lumii și asupra pămîntului și cîm românești în special, într-o vreme mare angoasă, resimțită, cred, ca și de alți artiști de la noi, dar de o mică anvergură...

MIHAI ZAMFIR :

— Deși, mă aflu, să zicem așa, vînd din afară și ca un nespecialist, nici pictură și, evident, nici în opera lui Andreescu, nu pot să nu fiu frapat de o mite obsesiv pe care această operă stîrnește. Obsesia universalității, exemplul, pe care eu o văd din ce în ce mai periculoasă și din ce în ce mai liniștitoare, pentru că atestă, așa s-a spus, un complex de inferioritate. Magnifica și extraordinara expoziție față ne arată în ce măsură poate fi calificat de „universal” un gânditor sau om de cultură român: numai în mîna în care universalitatea nu-l obseda, ci se afirmă spontan. Aș spune că o condiție psihologică, iar exemplul Andreescu mi se pare strălucit în punct de vedere. Nu sînt intrinsec curent cu datele biografiei lui, cum sînt la curent cu ceea ce înseamnă lufia lui strict tehnică, dar ochiul distinge o perfecțiune incredibilă a în perioada buzoiană, care elimină cronologie; siguranța din prima este siguranța definitivă. Și asta impresionează, șochează și emoționează mai mult decît orice pe cel care vînd din afară. Perfecțiunea interioară, în născut din această interioritate, în sine dina creațoare, ca în cazul acestui artist, este singurul element care asigură dimensiunea universală. Nu altceva! Ba mai mult, am certitudinea că preocuparea exclusivă pentru dimensiunile universale creează un handicap inițial care cu greu poate fi depășit, că tocmai cei care au lucrat fără a fi de complexe (a fost și cazul lui Andreescu, de exemplu), au atins universalitatea. Desigur, nimeni nu se formează de unul singur, nu pledez pentru izolarea aceasta n-ar duce la nimic. Și încă analizăm un caz ieșit din comun, cel mult poate sugera anumite opțiuni de natură generală, fără însă să le tifice, dat fiind că e vorba de un artist cu atîta de mult deasupra mediei, lecția lui nu poate fi o lecție absolută.

RADU FLORESCU :

— Aș începe subliniind în cit de măsură organizarea unei expoziții este o monstrație și organizarea unei expoziții dezbateri, așa cum se vrea expoziții, care ne aflăm, este un act de curaj un act de cultură, și cît de mult m-am asemenea act atenția și prezența noastră. Dar, față de provocarea pe care o aruncă expoziția, dezbaterile de s-a limitat surprinzător, chiar de atîns un mai mare grad de generalitate decît cazul Andreescu. S-a pus problema tendinței spre universalitate a unei țări sau a unei arte și nu s-au discutat nici cariera artistică a lui Andreescu, nici caracteristicile acestei personalități și nici măsura în care poziția izbutește, prin tema pe care propune, să demonstreze ceva din acestea. A fost o pledoarie pentru ceva decît pentru ceea ce s-ar vrea

uropene



IOAN ANDREESCU : Casă la drum

se discute. Mi-aș permite deci să readuc discuția la expoziția propriu-zisă.

Din punctul meu de vedere expoziția nu se ridică la ambițiile propunerii. Mai întâi, pentru că tema „anii de creație în țară” mi se pare artificială. De ce „anii de creație în țară”, creația lui Andreescu poate fi secționată? Se-ntimplă în timpul cit Andreescu este la Paris vreun fapt esențial, e deformată personalitatea lui, e deformat stilul? Nu! Dacă e vorba să demonstrăm coerența devenirii artistice a lui Andreescu, de ce să lipsească anii de la Paris: nu fac parte din această devenire, nu sînt revelatori? Mai mult: a pune problema în acest fel limitează adresa expoziției! Noi avem un public la care media omului instruit consideră că valorile maxime ale picturii românești sînt Băncilă și Grigorescu, și că Brâncuși este o glorioasă ciudațenie națională. Deci, dacă facem o expoziție demonstrativă trebuie s-o facem pentru acest public. Or, nu cred că expoziția reușește să facă demonstrația. Și nu reușește din mai multe motive. În primul rînd, din cauza selecției arbitrare; în al doilea rînd, pentru că felul în care expoziția este organizată din punct de vedere muzeotehnic nu se adresează unui public larg; se adresează unor oameni ca noi, care știm ceva despre Andreescu și pe care ne interesează piesele ca atare; nu ne interesează nici subtextul lor, nici contextul lor, nici ceea ce s-a întimplat. Iată, un lucru elementar: lipesc datele tablourilor, cu excepția citorva cazuri cînd se fac demonstrații anume.

Pe de altă parte, cînd se demonstrează că tehnica lui Andreescu este aceeași și la Buzău și după aceea, mi se pare nerevelator; pentru că stilul — coerența de stil și nu omogenitatea de stil — nu constă în egalitatea nivelului de tehnică, ci în măsura în care exprimă alte lucruri, constă adică în destinul individual și artistic al pictorului.

Aș mai spune că, din punct de vedere muzeistic, apariția în expoziție a unor elemente documentare nu se justifică, ele nu sînt coerent constituite într-un sistem care să dezvăluie ceva. Aflăm numai frînturi de informație despre Andreescu. Aș fi preferat un volum mai mare documentar. Ori documentele nu erau puse de loc, ori, dacă au fost puse, ar fi trebuit încheiate în așa fel încît să ne spună, niste lucruri concludente pentru tema expoziției! În cadrul dat, cu coordonatele pe care le-am amintit, o demonstrație reușită, care să fie accesibilă publicului, cere foarte multă subtilitate și oricum alte mijloace și alt efort decît cele produse aici. Inseși liniaritatea și despuierarea expoziției, care poate să placă unui specialist și unui om care cunoaște în linii mai mari sau mai mici fondul problemei, face ca pentru publicul larg lucrurile să se piardă, să se steargă, să pară monotone, și comparația să nu fie revelatoare. Văd un grup de peisaje, văd un grup de ulcele cu flori, văd un grup de tirguri... Se poate face raționamentul: dacă a fost pusă una, de ce să se pună trei? Trebuia s-o pună pe cea mai frumoasă și să mă lase-n pace! Aceasta, la nivelul publicului, vă rog să mă-nțelegeți! Nu s-a făcut un asemenea sondaj la nivel de public. Vorbim de fapt între noi, colegii de breaslă, presa, și lucrul important pe care ar fi trebuit să-l facem, pătrunderea lui Andreescu în publicul larg cu ajutorul unei expoziții, această treaptă în plus a ceea ce înseamnă artă și a ceea ce înseamnă creație pentru o mare mulțime de oameni rămasă departe de ele, nu s-a realizat, în ciuda intenției generoase și înalte de a ne oferi o demonstrație și prilejui o dezbatere.

OLGA BUȘNEAG :

— Nu pot fi de acord cu câteva din punctele dezvoltate de Radu Florescu! În primul rînd cu afirmația că expoziția ar avea un caracter arbitrar. Dimpotrivă, găsesc că selecția și textele care o însoțesc au fost profund gîndite, că între lucrări se stabilesc conexiuni subtile și care au greutate, că această restrînsă antologie de tablouri ne oferă întreaga concentrare, gravitate și ardere lăuntrică a picturii lui Andreescu. Apoi, în ce privește aparatul documentar: eu cred că cine a avut răbdare să se oprească în fața vitrinelor cu scrisori și documente a fost, ca și mine, tulburat de scrisoarea trimisă de Yarka lui Andreescu în octombrie 1878, și care ilustrează un moment de cultură românească. Mi s-a părut că această scrisoare — unde se spune că tablourile lui

Andreescu „sînt perfecte, de vigoare și fără defect, dar ce au pe dinsele decît cer și pămînt?” — îi definește pictura concis și fără cusur. M-a emoționat de asemenea petiția adresată de Andreescu rectorului Seminarului din Buzău, din care rezultă o atitudine foarte modernă și plină de grijă privitoare la rosturile învățămîntului artistic în astfel de școli.

Socot că, departe de a fi arbitrar, întregul aparat documentar înfățișat aici lărgște înțelegerea de către noi a personalității lui Andreescu. Poate că expoziția ar fi putut fi partea unui întreg mai amplu, dar și aceasta este contestabil în măsura în care ea se adresează, într-adevăr, celor cit de cit avizați. Oare marile public nu trebuie și el, cumva, ridicat la alt nivel, la o altă măsură decît aceea pe care o credem noi? De fiecare dată cînd am venit aici am fost uluiți și bucuroși să înțelegem atîta lume! Și nu specialiști, nu critici, nu artiști, ci public larg: profesori, ingineri, medici, elevi... Nu treceau în grabă prin fața tablourilor, ci stăruiau, le priveau, meditau... E un fapt care te pune pe gînduri în ce privește afirmația că expoziția n-ar sărbători evenimentul Andreescu la dimensiunea cuvenită. În realitate este o expoziție aparte, care ar trebui să devină cap de serie.

PAVEL CODÎȚA :

— Mi se pare această expoziție binevenită. Mai mult, aș zice chiar că așa cum a fost gîndită a fost fericit gîndită, pentru că Andreescu cel de dinaintea plecării la studii în Franța și Andreescu cel de după reîntoarcerea în țară vădesc o continuitate de viziune și de expresie proprie unei mari personalități. Aș vrea să atrag atenția asupra tabloului *Margine de sat în amurg*. Mă uitam — jos, în sălile de artă românească veche, ale Muzeului — la *Catapeteasma de la Tirgoviște*. Acolo, în icoanele respective, elemente ale coloritului cald care semnifică cerul (fondul de aur) sînt redate și integrate coloritului rece, de un verde întunecat, al primului plan, astfel încît să nu se creeze impresia unui decupaj, ci, dimpotrivă, a unei legături. Această problemă o rezolvă Andreescu în tabloul amintit, dar invers: porțiunea rece din primul plan (cîmpul verde închis) e legată de fondul cald al cerului (amurgul auriu) prin cîțiva nori în figurarea cărora folosește elemente de colorit rece, asemenea celor din primul plan. El procedează ca un mare artist, stăpîn pe subiectul său, atent la lecția marilor maeștri din trecut. Că a realizat atît de mult în atît de puțini ani? Cred că există o lege a compensației, cunoscută și din alte exemple ale istoriei.

OCTAVIAN BARBOSA :

— Am impresia că discuția capătă un caracter polemic pe care expoziția nu-l are. Ea se pierde în prea multe false probleme și presupune niste opoziții care nu s-au manifestat aici, cu excepția celei exprimate de Radu Florescu, pe care o socotesc total nefondată. Cu ce drept își permite dînsul să vorbească în numele publicului, despre care afirmă că „nu înțelege” (de unde știe atît de bine cine și cit înțelege?), fără să ne spună mai întâi cine i-a dat acest mandat, de a vorbi în numele unei entități psiho-sociale atît de diferențiate? Personal, consider că și eu fac parte din public, și nu l-am împuternicit pe Radu Florescu să vorbească în numele meu. Nu-mi îngădui să neg, dar nici nu am siguranța că o expoziție realizată după programul sugerat de dînsul l-ar face mai bine înțeles pe Andreescu. Poate că ar deschide alte perspective, închizînd în același timp unele oferite de expoziție, oricum nu le-ar deschide pe toate. Așa cum este alcătuită, această expoziție mi se pare (observați că nu folosesc pluralul) că are darul de a ne introduce în intimitatea procesului de creație și de formație al artistului; o face cu multă finețe, delicatețe și discreție, atît cit pot ajuta documentele! Am sentimentul că sînt virtualmente unul din prietenii lui Andreescu, că sînt alături de el, că particip la viața lui, nu ca un simplu spectator. Expoziția depășește limitele muzeale și-mi dă sentimentul *antumității* (iertăți-mi prezumția), mă face să simt că omul și artistul sînt deopotrivă în fața mea. Ceea ce nu este puțin lucru și nu știu dacă o retrospectivă „integrală” ar fi făcut-o mai bine.

Cît despre obsesia universalității, mi se pare că și aici se produc unele confuzii, de pildă între a fi universal și a avea

circulație universală. Universalitatea unei opere se judecă în primul rînd după caracterul ei intrinsec, dîncolo de orice conjunctură. Andreescu nu a devenit universal în urma experienței dobîndite în Franța, ci a rămas în continuare universal, pentru că era virtualmente universal încă în perioada formației sale la Buzău. Această perioadă e determinantă pentru întreaga evoluție ulterioară, determinantă dar nu unilateral exclusivistă, așa că orice opoziție între „înainte” și „după” plecarea în străinătate postulează o sciziune fără temel, și pe care nu am văzut-o în intenția programatică a celor care au conceput și prezentat expoziția.

PAUL GHERASIM :

— Cînd lucram cu Radu Bogdan la această expoziție, avînd în mină tabloul *Margine de sat în amurg*, simteam că sînt în fața a ceva care arde. Astfel de lucruri, prin mărturia lor, sînt vii. Noi trebuie să fim deasemenea vii, ca în ade-văr, în continuare, să aibă un rost ceea ce ne-au lăsat alții.

În 1966, la Veneția, am avut marile noroc să văd o retrospectivă Morandi și mă gîndeam la Andreescu. Îi aveam în minte pe acești doi pictori atît de apropiați prin tăcerea lor. Reflectam la modul în care un spirit viu se concentrează, se dăruiește, se delimitează, ca să ajungă la adevărata deschidere, deschiderea spre universal. Aș propune să privim aceste lucruri și să învățăm a tăcea. Pentru că în tăcerea lor se ascunde mult mai mult, spre folos, decît în vorbele prin care căutăm a face din orice un pretext. Convingerea noastră, a celor ce ne-am alăturat încă de la început acestei expoziții, este că cel care a inițiat-o a reușit mai mult decît își propusese. Pentru noi, pictorii de azi, Andreescu — ca urmare a acestei expoziții — înseamnă o înnoită descoperire. Pictura lui rămîne o taină. Este o taină gradul înalt în care și-a împlinit lucrarea la o vîrstă atît de timpurie. Să cercetăm cu atenție șirul de subiecte semnificate prin cer și pămînt, în mijlocul cărora, ca o incununare a dărilor, se află *Marginea de sat în amurg* și vom înțelege că prin viziunea unică, atît de matură, din aceste pinze, pictura lui Andreescu din perioada buzoiană rămîne învăluită în acel mister al precocității și al împlinirii totodată.

RĂZVAN THEODORESCU :

— Radu Florescu a vorbit ca un profesor de muzeologie. Dar aici sîntem în fața unui alt tip de expoziție. Un tip ce vine în întîmpinarea unui public foarte larg, în fruntea căruia stau oameni ca Radu Bogdan și Paul Gherasim, apoi noi, ceilalți, și apoi toți cei care treptat văd ca noi. Nu trebuie să segregăm publicul, căci noi toți îl formăm. S-au făcut expoziții de studiu, cum este aceasta, s-au făcut expoziții Goethe înainte de faimoasa sa călătorie italiană, s-au făcut expoziții cu Bellotto la Varșovia, s-au făcut expoziții Lorrain cu experiența sa italiană. În întreaga lume se fac asemenea expoziții și muzeografia le omologhează. Expoziția pe care o discutăm mi s-a părut sub raport științific excelentă, iar sub acela al prezentării de un rafinat bun gust. În ceea ce mă privește, acum și aici am avut revelația lui Andreescu. Pentru mine, el rămîne artistul copleșitor al românilor!

ANDREI PLEȘU :

— Un mic demon logic mă obligă să mai spun cîteva lucruri, provocat de cuvintele lui Radu Florescu. Am să vorbesc telegrafic și precipitat, trebuînd să fiu scurt. Prima observație: se pretinde că expoziția nu se ridică la ambițiile tezei și se întrebă unde e perioada franceză? Teza acestei expoziții e: cum arăta Andreescu fără perioada franceză! Atunci, cum adică, „unde e perioada franceză?”. Teza acestei expoziții e foarte simplă: există opinia majoritară că Andreescu, pînă să plece la Paris, era un pictor stingaci. Expoziția vrea să arate că acesta nu e ade-vărul. Punct! Întrebarea e dacă o arată sau nu. Eu consider că da! Orice dilatare, orice vag introdus aici n-ar face decît să torpileze teza însăși a expoziției, deci expoziția este exact ceea ce vrea să fie! A doua observație: expoziția nu ține cont de public, publicul nu poate fi servit de expoziția asta, care e prea specială. În schimb se reproșează că expoziția n-are destulă documentație! Adică, pe de o parte, e vorba de un public nesatisfăcut la nivel minor, pe de altă parte, e vorba de un public (același public!) nesatisfăcut la nivel foarte înalt! Așadar, ori să-l dăm

ceva gen Băncilă, ori să-l îngropăm într-un potop de documente! Există o tristete a monotoniei tehnice în muzeografia mai nouă. Ca și cum ar exista un singur fel de expoziții bune: expozițiile perfecte din punct de vedere muzeotehnic! Există foarte multe alte expoziții bune. N-am idee cită muzeotehnie știe Paul Gherasim, dar n-am văzut nici o expoziție proastă de Paul Gherasim!

RADU BOGDAN :

— Nevoit să fiu foarte concis, mă rezum la cîteva precizări. Se pretinde că n-aș fi indicat și respectat o cronologie? Este inexact! În cadrul fiecărei grupări tematice succesiunea lucrărilor e cronologică; ele se situează între 1873—1878, mai aproape de una sau de alta din aceste extreme, după caz. În catalog am propus chiar datări mai circumscrise. Nu se poate cere mai mult, în condițiile în care Andreescu însuși nu și-a datat între 1873—1879 decît trei tablouri. Cît despre „ultimul an de creație”, datarea rezultă de la sine! S-ar fi dorit mai multe documente, încheiate într-un sistem? Documentele privitoare la Andreescu sînt foarte puține; am expus marea majoritate. Fiind publicate și fructificate încă demult, funcția lor în expoziție nu e demonstrativă, ci evocatoare și afectivă; sînt menite să creeze atmosferă.

Referitor la afirmația conform căreia aș fi vrut să demonstrez „egalitatea nivelului de tehnică” a lui Andreescu în perioadele de dinainte și de după plecarea în Franța, precizez că o asemenea intenție ar fi fost pur și simplu aberantă și că am fost greșit înțeles. Ceea ce am vrut eu să demonstrez — și cred că am izbutit — este cu totul altceva și anume: Andreescu cel din perioada buzoiană atinge într-o seamă de opere un nivel artistic egal sau chiar superior anumitor opere foarte reprezentative din perioada de după plecarea în Franța.

Dar, să trec la probleme esențiale. Concepția expoziției este rezultatul unei cercetări critice și al unei meditații de peste trei decenii. Ca unul care am studiat temeinic „recepția” publică a lui Andreescu pe întinderea unui secol, — fenomen de care nu s-a ocupat și altcineva — cred că eram cel mai în măsură să apreciez ce fel de expoziție era cu adevărat necesară. Nu voi relua motivația produsă în repetate rînduri (v. Andreescu, vol. II, „Contemporanul”, „România literară”, *Catalogul expoziției*). Voi aminti totuși că principalul motiv l-a constituit nevoia obiectivă de a-l prezenta, expozițional, pe europeanul Andreescu, — pe cel ce avea să profite din plin de contactul cu pictura franceză și universală — în lumina formației sale inițiale, românești, lucru ce nu fusese făcut vreodată. Andreescu „integral”. Andreescu din perioada franceză, putea și poate fi văzut în permanență la Galeria Națională și în Muzeul colecțiilor, fără a mai vorbi că de acest tip au fost în trecut toate expozițiile consacrate artistului. Nu se simțea cituși de puțin nevoia repetării o dată mai mult a unei astfel de expoziții și nu există nici un principiu sau normă care să ceară ca o expoziție comemorativă să fie obligatoriu „integrală”! Am optat, deci, în consecință (căci despre o opțiune e vorba, nu despre o deficiență!).

Desigur, expoziția poate fi discutată, tezele ei pot fi analizate critic, soluțiile pot fi îmbunătățite. În loc de aceasta, însă, unii își exprimă pur și simplu preferința subiectivă pentru un alt tip de expoziție, luînd atitudine împotriva celei de față. Constat cu tristețe că o fac fără să se documenteze, fără să mă citească, fără să ia în considerare argumentele invocate, fără să țină seama de realitățile obiective care au impus-o și fără să aibă în vedere neconținuta, mare, afluență de public. Nimeni n-a dovedit că procedînd cum am procedat aș fi deservit pe Andreescu și arta națională. Dezbaterea de astăzi atestă că, dimpotrivă, expoziția pune în lumină valențe noi și suscită idei de natură să reveleze încă și mai profund geniul pictorului și locul său în cultura europeană. Să lăsăm deci timpului dreptul la ultimul cuvînt!

Red.

■ În urma succesului de public și a repetatelor dorințe exprimate de artiștii plastici, durată „Expoziției comemorative Ioan Andreescu — Anii de creație în țară” a fost prelungită pînă duminică 3 aprilie a.c.



Radu ALBALA

Propyläen Kunstgeschichte

„În tovărășia lor
și a samovarului...”

Lui Mihai P.

UMBLA în sus și în jos prin fața micii mele biblioteci, plimbându-și ochii pe cotoare. Deodată se opri, scoase un volum din raft, îl răsfoi la întâmplare, credeam eu, îl închise punându-și degetul semn și mă întrebă, fără a-l lăsa din mână:

— De unde ai tu cartea asta?
Era un volum stingher din „Propyläen Kunstgeschichte”, pe care prețul absolut modic, vreo sută de lei, mi se pare, mă ispitise să-l cumpăr de la un anticariat de cartier unde mi se părea că stă și mai stingher decât ar sta la mine acasă.

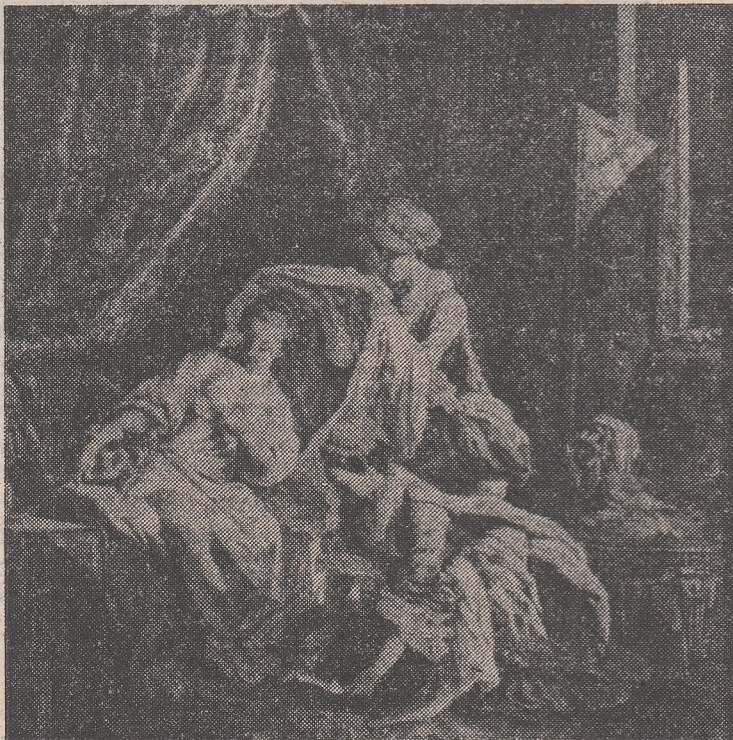
— Da, așa e, făcu el, pe gânduri. Se vede clar ștampila anticariatului. Ia uită-te puțin aici.

Pagina unde se opri, pagina 291, cuprindea o gravură. Trăind despre istoria mobilei de artă, autorul își însoțise textul nu numai cu numeroase reproduceri de piese de mobilier, dar și cu câteva tablouri menite să însufletească cumva obiectele, situându-le într-un cadru de viață.

— Vezi și tu, îmi arătă Vlad câteva reproduceri: un fotoliu pe care stă o femeie, o masă în jurul căreia mănincă sau bea cîțiva convivi reprezintă altceva decât niște troace de lemn. Imaginea asta de aici se intitulează, cum spune legenda, „Un lever”. E opera pictorului Pierre Baudouin, elev și ginere al lui Boucher, cu proptelele căruia, zic gurile rele, ar fi fost ales și la Academie. Lucrarea lui cea mai cunoscută e „Fryneea înfruntînd areopagul”.

Gravorul e Massart, care și-a exersat dăltița și pe Van Dyck și David. Mai remarcă că pictorul n-avea nici cincizeci de ani cînd a murit, cu douăzeci de ani înainte de marea greșală a istoriei, în vreme ce gravorul a supraviețuit-o cu peste douăzeci de ani, închizînd ochii aproape nonagenar. „Deșteptarea” nu e a reginei, ci a unei mari doamne oarecare. O asistă două slujnice, una, în genunchi, îi încalță pantofii de casă, cealaltă, în picioare, în spatele ei, îi pregătește „deshabillé”-ul pe care-l va îmbrăca peste cămașa de noapte generos și grațios decoltată. Cu dreptă, doamna mîngie o pisicuță cu care pesemne a dormit în superbul pat cu baldachin de catifea moară. Pe un scaunel, alături, adastă un fel de „Seidenpinch”. Delicatețea picioruşelor pregătindu-se să intre în papuci și a rădăcinilor sînilor ce se ghi-ece bogat sub cămașă nu-și au pereche, ca farmec, decât în nutrișoara puțin nedumerită, ca abia trezită după cine stie ce vis galant și dezmiardat, cu baluri, curteni în jabouri și doamne cu crinoline. Zic zău lui Dumnezeu că nu degeaba Baudouin asta e socotit unul din cei mai valoroși „petits-maitres” ai secolului său, care fu, cum s-a zis, „cel din urmă al bunului plac și al bunului gust și, mai presus de orice, veacul voluptății”.

Impresia pe care o am adesea că unei valoroase bucată literare un comentariu avizat îi sporește, parcă, și mai mult valoarea intrinsecă (n-am găsit, oare, noi desfătări în Bălcescu sau Odobescu, după ce am citit „Arta prozatorilor români”?), e cu atât mai puternică atunci cînd aud sau citesc un asemenea comentariu privitor la o bucată muzicală



sau la un tablou, domenii în care sînt cit se poate de profan. Or, ceea ce-mi spusese Vlad despre imaginea cu pricina nu erau, evident, vorbele sărace și pedante pe care, din amintire, le-am transcris eu mai sus, iar atunci cînd, conținîndu-și expunerea, mă întrebă ce mai observ eu acolo, l-am răspuns, cit se poate de cinsit, că nu eu, cu slabele mele mijloace, aș mai avea ceva de adăugat.

— Și totuși, privește cu atenție.

Ei, comedie! Mai era, într-adevăr, ceva de observat. Fila cu imaginea noastră, ruptă evident cîndva pe toată lungimea ei dinspre cotor, fusese lipită la loc cu bandă gumată transparentă, cu „hirtie de bani”, cum i se spunea pe vremea ei, de dinainte de inventarea „scotch”-ului, fusese lipită cu abilitate, dar nu cu destulă abilitate pentru a ascunde că fila aceasta nu era „de acolo”: marginea ei, tăiată liniar, cu foarfecă, nu se suprapunea pe „bontul” mătci, ale cărui colțuri neregulate indicau, fără putînd de tăgadă, o ablațiune efectuată cu violență și nepăsare.

— Munte cu munte se întîlnește, zise el pe gânduri, darămite carte cu om!

— S-ar părea că nu vezi pentru prima oară gravura asta.

— Ei, pe dracu, prima oară. Cînd am văzut-o prima oară, nu mai știu, dar pot să-ți spun cînd am văzut-o, cînd am văzut-o aievea, căci cu ochii minții am mai mîngiat-o de multe ori de atunci, cînd am văzut-o, zic, ultima oară. E o poveste veche, și nu una de toate zilele.

— Nu mi-o spui și mie? l-am imbiat, destupînd — o adusesem aici din sufrageria unde prizeam — încă o sticlă de Merlot de Ștefănești, vechi de trei ani, care cunoscuse rara favoare de a-i fi pe plac.

— Ei... Sînt, de atunci, treizeci și ceva de ani. Cum, necum, nu izbuteam să hălăduiesc mai mult de cîteva luni într-un loc. Ca să mă apăr, vindeam cărți.

Cu anticarii, relațiile mele s-au înnoțat tirziu. Tatăl meu, altminteri negustor cinsit, era un asiduă cumpărător de cărți atît de literatură, cit și de referință, dar numai de la librărie și pe cit se putea, netăiate: pătimaș al lecturii, n-ar fi citit o carte împrumutată, să-l fi omorît. În timpul liceului, începutul anului școlar era momentul cînd peculiul meu atîngea cotele maxime. La poalele Lipșcanilor, între Vama Poștei și Grand Hotel, era o piațetă ovală, pe care se clădise „Casa anticarilor”: vreo douăzeci de compartimente, așezate radial, adăpostind tot atîtea magazine de anticariat. În primele zile după începerea cursurilor, piațeta asta era literalmente invadată de etalaje de cărți, expuse mai în spalier, mai pe orizontală, de-a dreptul pe trotuar, de elevii care, dînd deoparte bunele oficii ale firmelor înscrise, vindeau și cumpărau fără intermediar manuale școlare. Unul din mușterii și negustorii acestui tirg (am putea să-i spunem, etimologic, farmaroc) pe cit de peștir, pe atît de pitoresc — cămași, sacouri, uniforme cu număr sau fără, șepci cu liziere de altă culoare pentru fiecare liceu, bascuri sau capele goale, țigări ascunse sau nu în podul palmei — eram și eu: cu banii obținuți pe cărțile anului precedent cumpăram, tot de acolo, și tot „vechi”, dar în stare perfectă, cum erau, de altfel, și ale mele, manualele pentru anul în curs; banii pe care-i primeam de acasă pentru cărți noi îmi rămîneau, astfel, aproape întregi. Problema perimării nu se punea, generații întregi de școlari au învățat cu încredere istoria de la V-a după D.D. Pătrăscanu, Zoologia după Popovici-Biznoșanu, latina după Bujor-Chiriac și au dat ani de-a rîndul bacalaureatul după aceeași programă analitică: „exolozia informațională” nu se produsese încă și progresele științei nu erau încă nici atît de vertiginoase, nici atît de contradictorii. Abia mai tirziu, terminasem facultatea și profesiunea pe care o exercitam îmi aducea substanțiale satisfacții bănești, spre a cuceri inima unei cucoane pe care o iubeam și în competiție cu alt supirant, îi cunoscusem pe anticari: cucoana cu pricina se bucura, mai presus decît de orice alt omagiu, de cărțile de bibliofilie. O legătură prețioasă, o ediție rară sau împodobită cu gravuri avea la dînsa curs afectiv mai ridicat decît cea mai scumpă bijuterie. Atunci, abia, i-am cunoscut, cum ziceam, pe Herman Pach, fudulul din basatul Vilagros, pe Mișu Pach, cu nelipsitu-l trabuc, pe fratele Pach cel mai mare, favoritul lui Iorga, pe Iuliu, imoreună cu toti ceilalți negustori de la „Casa anticarilor”, pe profesorul Potra, patronul rafinatului magazin „Bibliofilia” de lângă „Hasefer” de pe strada Domnița Anastasia, magazin care nu era, ce-l drept, pentru toate pîungile, pe Mișu Pollack și pe alții. Am lăsat ceva bani pe la ei. Să-i am acum...

— Spune-mi, te rog, cucoana asta nu era Despina M.?

— Ea însăși.

— Ce mai știi de ea?

— Nimic. Într-o dimineată, cinci oameni de plumb, vorba poetului, cinci oameni de cositor au venit și pe ea n-a mai văzut-o nimeni.

— În vila ei funcționează o Casă de Căsătorii. Nu mai departe decît alaltăieri am asistat, acolo, la cununia civilă a unui coleg.

— Hm! Casă de căsătorii! Despina și Junona! E drept că i-ar dispăcea mai puțin decît dacă se făcea acolo un templu al Lucinei... Dar ce s-o fi ales de toată comoara aceea de bibliotecă, în ce patru vînturi s-o fi risipit, asta chiar că numai zeii și zețele Olimpului o pot ști.

Se ridică de pe fotoliu, luă în mînă sticla de vin și o puse la loc.

— Mă, tu n-ai o tîrie?

M-am întors cu o sticlă de vodcă aburită, ținută în refrigeratoar, cum știam că-i place.

— Ei, și pe urmă?

— Pe urmă... A început să-mi cam placă să povestesc, zise, în timp ce-l turnam primul păhăral. Vorba conului Rache, semn de bătrînete... Pe urmă, n-am mai avut bani de cumpărat cărți. Am întors raporturile și am început să vind. Comerțul de anticariat fusese și el naționalizat de vreo cîțiva ani, primul și deocamdată singurul centru de achiziție funcționa în Biserica Enei, unde Marele Achizitor era Mișu Pollack, cel mai priceput dintre cei rămași, dar și foarte strîns la cheltuială, nu numai pentru că, o vreme după reforma din 1952, banul era încă foarte țeapăn, dar și pentru că oferta era uriașă. Jumătate din cărțile prezentate erau refuzate.

Plecăm de acasă cu un geamantan de cărți și mă întorceam cu el aproape plin, plus o traistă de ardei și roșii. Am dat, astfel, fără nici o remușcare, e drept, toată biblioteca de față a mamei, operele complete, sau aproape complete, legate în marochin albastru, cu goldșnit, ale lui... Georges Obnet, Pierre Loti și Henri Bataille, am dat, cu stringere de inimă, de data asta, seria de poezie românească în Fundații (edii „definitive”) constituită de mine și legată în pinză roșie, cu coperti flexibile, am dat cîteva Pleiade și am ajuns, în sfîrșit, la piesele de „artilerie grea”, sau ceea ce credeam eu că e artilerie grea, căci prezentînd un Larousse și apoi un „Meyers Konversation Lexicon” în cite șase volume, Marele Achizitor mi le-a cumpărat mai mult făcîndu-mi un hafir și pe jumătate din banii pe care mă așteptam să-i iau. Mai aveam „Propyläen Kunstgeschichte”.

— Spune-mi, te rog, e completă? mă întrebă Mișu Pollack cînd i-am vorbit de ea.

— Știu eu, cred că da...

— Sînt 17 volume plus 5 „Ergänzungs-bände”. Seria întreagă se găsește foarte, foarte rar. Și să știți că un singur volum dacă lipsește, colecția devine „deparelată” și prețul tuturor celorlalte volume scade simțitor, nu pierdu el prilejul să-mi țină o mică lecție de anticariat. Dacă e, într-adevăr, completă, și dacă e editia a doua, poți să obții 4-500 lei pe un volum (mă exprim în banii de azi), dar nu de la mine, eu nu pot să dau atît, trebuie să găsești un amator.

De unde să găsească amator? Mica publicitate nu se reînființase încă, nu-mi rămînea decît să pornesc veste din om în om, numai că oamenii pe care-i cunoșteam eu nu prea erau cumpărători, ci tot vinzători, ca și mine.

Strîns de nevoie, mă pregăteam s-o dau, totuși, pe cit o fi, la Anticariat, cînd, într-o bună după-amiază, îmi sună cineva la ușă.

Era un bărbat destul de chipeș, cam la vreo treizeci de ani, nici elegant îmbrăcat, nici ponosit, de altfel, pe vremea aceea, un loden pîros luat nou-nouț pe puncte îți dădea o înfățișare, sigur cam uniformică, dar cit se poate de decentă.

— Mi-a spus d. Pollack că ați avea de vînzare o „Propyläen Kunstgeschichte”.

— Da, am, răspunsei, pofîndu-l în casă nu fără a-mi îndrepta un gînd de grațitudine către un om care mi se dovedea astfel mai prieten decît îmi închipulam, cu atît mai prieten cu cit serviciul pe care mi-l făcea era cam puțin ortodox și cu cit, așa cum mi-a mărturisit cînd m-am dus să-i mulțumesc, nici nu-l cunoștea pe prezumtivul meu cumpărător.

— Aveți toată seria?

— Totă. Douăzeci și două de volume. Iată-le. Vă rog să le numărați.

— Și... ce se cere pe ele?

I-am spus prețul — cel mai scump, ca să am de unde lăsa — așa cum îl estimase Pollack:

— Unsprezece mii toată seria.

— Da, făcu el cu sfială. Între timp scoate cîte un volum, îl răsfoia, zăbovea pe cite o ilustrație și dădea pagina cu delicatețe, fără a-și muia degetul, ba chiar mîngîind cu oarecare voluptate albul glasaș al filei de hirtie crețată. Da, n-ar fi scump. Cărțile sînt bine întreținute, n-au însemnări... Vă rog să nu le dați la altcineva. Dar... e o chestie...

— Ce „chestie”?

— Chestia e că n-am toți banii. V-aș putea da acum 3000, și restul în patru rate lunare. Cărțile rămîn, firește, la dumneavoastră pînă achit toată suma.

— Și... dacă le vind și dispar?

— Am toată încrederea.

Tirgul îmi convenea. De bani n-aveam nevoie ca să-l investesc sau ca să-mi cumpăr cine stie ce. Îmi trebuiau pur și simplu ca să mîncin. Cum nu cîștigam nimic, mă vedeam astfel asigurat, pe o perioadă, cu o leafă lunară mai mult decît cochetă.

— Bine. De acord. Să facem o hirtie.

— Nu-i nevoie de nici o hirtie. V-am spus că am toată încrederea.

Îmi numără 3000 de lei și plecă:

— Vă salut. Ne vedem la 12 aprilie, la aceeași oră.

Într-adevăr, la data și ora stabilită, se înființă cu 2000 lei și la fol făcu și în mai și în iunie, cu cea mai strictă punctualitate. Pe la sfîrșitul lunii, mă pomenii cu el sunînd la ușă.

Seară literar-artistică

■ Seara literar-artistică organizată luni, 14 martie, la Casa Scriitorilor din București, intitulată „Rostire românească”, în semn de omagiu adus limbii române și nobililor ei slujitori, a însemnat pentru noi, truditarii cuvîntului, mai mult decît ceea ce numim, cu un termen uzual în asemenea ocazii, eveniment cultural. În fața unui public entuziast, pentru care sala de la etajul 1 devenise neîncăpătoare, s-a desfășurat nu un spectacol, cum ne așteptam, ci un capitol de istorie literară. Criticul Alexandru Paleologu a ridicat, prin cuvîntul său emoționant, acea cortină imaginară care ne desparte și nu ne desparte, de fapt, de crezul, aspirațiile și resturile predecesorilor noștri în zămislirea unei limbi, a unei culturi, a unei conștiințe. Nu a fost nevoie de decoruri, de costume, de lumini ca să se producă miracolul; el, predecesorii, au venit toți acolo, în fața noastră și ne-au vorbit: Ciobanul din Miorița, într-o variantă mai veche, de un colorit lingvistic unic, în interpretarea inteligentă și nuanțată a Irinei Răchiteanu-Șirianu, un Eminescu mai puțin obișnuit — Ovidiu Iuliu Moldovan a știut printr-o dicțiune personală să pună în valoare virtuțile melodice ale verbului marelui poet —, Conu Iancu a

stîrnit ropote de aplauze la „scenă deschisă” printr-un fragment din „Scrisoarea pierdută”, prezent într-o distribuție de zile mari: Marin Moraru, Costel Constantin și Marian Hudac. Farmecul crepuscular, acea lume fantomatică de o tulburătoare senzualitate a „Crailor” lui Mateiu I. Caragiale, a prins din nou viață prin veritabila performanță actoricească pe care ne-a oferit-o Alexandru Repan. A-această lume balcanică, același melos antonpannesc tărăgănat și insinuant și în „Cîntec de rușine” de Ion Barbu, cu care Ștefan Radoff a fascinat sala. Firește, de la această întîlnire nu puteau să lipsească Tudor Arghezi și Lucian Blaga, al căror timbru inconfundabil ne-a emoționat în rostirea sensibilă a Mitzurei Arghezi și a Elenei Sereda.

Vreme de două ceasuri am trăit sentimentul unei comunicări directe, ziditorii ni se adresau de dincolo de timp, ne trimiteau un nobil mesaj de continuitate în spirit. Acel fluid care ne lega, aproape insesizabil, nu era altceva decît nepieritoare, unica forță a cuvîntului. A celui cîvint care exprimă adevărul, care stă la temelie ființei noastre și ne apără demnitatea înscrîndu-ne în durata istoriei.

N. I.

— Pot intra? mă întrebă, la fel de sfios ca întotdeauna. Iată, vin cu o mare rugămintă, spuse după ce-l poftii înăuntru. Vă mai datorez 2000 lei. Am, acum, o ocazie cu o camionetă. V-am adus 1000 de lei. Permiteți-mi să ridic cărțile. Un volum sau două rămân la dumneavoastră până vă aduc și ultima mie.

Nu puteam să-l refuz. Practic, mă creditase cu o sumă mult mai importantă decît aceea cu care îmi cerea el să-l creditez acum. L-am invitat să și le ia pe toate.

— Nu, un volum vă las aici. Pentru bună regulă. Și să n-aveți nici o grijă, vă închipuiți că n-am să-mi deparez lucrarea pentru o mie de lei.

Luna viitoare, a sosit, înainte de termen. De rindul ăsta, era însoțit de o pîrtotină roscovană și cîrnă și pistruiață și cit se poate de nostimă, în rochița de stambă apretată, albă cu buline verzi — „rochița cu puncte pe puncte“.

Mi-a prezentat-o simplu:

— Dumneaei e Lola.

Mi-a dat banii, și-a luat volumul, ăsta era, pe care-l ai și tu aici, și m-a întrebă dacă n-aș vrea să coborim la „Miorița“, să gustăm ceva, să bem aldămașul. Să mă fi afectat despărțirea de bunuri, aș fi fost de mult căzut în melancolie depresivă, cînd cărase cele douăzeci și unu de volume nici că mi-a păsă, dar nu știu de ce plecarea acestui ultim volum mă făcea abia acum să realizez că le pierdusem pe toate și... și cite altele încă și... Ce mai, o tîrie, două era cit se poate de binevenită.

Am coborît, ne-am așezat în jurul unei mese cu fata la mijloc, s-a comandat o baterie și niște vodcă pentru mine și cheișnerul a întrebat:

— Doriti măsline? Avem măsline.

— Tii! Ce bucurie! exclamă Lola. Măsline! De cînd n-am mai văzut măsline.

Intr-adevăr, era multă vreme de cînd tinărul, încă, comerț de alimentație publică nu mai pusese în vinzare delicioasa poamă neagră, deopotrivă de prezentă, cîndva, la aperitivele meselor celor mai elegante ca și în săracile merinde ale celui de pe urmă salahor. Ciuguleam din măsline, închinam cite un păhărel, Lola stătea între noi, își abandonase mina dreaptă pe masă și clientul meu i-o strîngea, drăgăstos, cu stînga, privindu-se gales ochi în ochi amîndoi, în vreme ce, pe sub masă, întocmai ca domnișoara Căserina cu domnul d'Anquetil și cu Jacques Invirte-Frigare sau, mai degrabă, ca nefericita Maitreyi, ea își descălțase stîngul și, cu talpa goală și caldă, mă dezmiarda pe picior, mai sus de gleznă, de unde se termina șoseta și pînă unde îi permitea accesul cracul de la pantaloni.

Vinul se terminase, eu îmi făcusem plinul, s-a plătit, omul nu m-a lăsat să dau nici un ban, fusese invitația lui, nu?, dar măslinele cui le lăsăm, că mai rămăsese o grămadă?

— Grozav, zise Lola, le luăm acasă.

— Sigur, foarte bine, tovarășe ospătar, se rugă el, fii drăguț, pune-le la o hirtie.

— Hirtie n-avem, n-avem hirtie! Iată tovarășul ospătar.

— Ei, nu-i nimica, dădu din mină proaspătul proprietar al întregii colecții, nedepărate, de Propyläen, nu-i nimic!

Deschise volumul „Kunstgeschichte des Möbels, von Adolf Feulner, zweite Ausgabe, im Propyläen Verlag, Berlin“, care sta, acolo, pe masă, în superba lui legătură cu cotor și colțuri de piele, îl deschise, zic, la întimplare, pe la mijloc și, ascultă-mă bine, amice, nici dinții mei furci de fier sfîșindu-mi de sus și pînă jos spinarea nu m-ar fi făcut să mă înfior mai cumplit, de parcă m-ar fi străbătut o undă electrică, abia m-am ținut să nu tip, așa cum mi s-a părut că aud că tipă fila 291—292, vezi, țin minte colonciful, pe care nemernicul o rupse fulgerător din carte, așa cum ai rupe

dumneata și cu mine o filă netrebnică de calendar. Minunea de „Lever“ mi se arată încă o dată înaintea ochilor, rotindu-se, pe măsură ce omul confecționa din el un cornet: îl îndoi frumușel la virf, turnă într-insul blestematele acelea de măsline și i-l oferi cu un zîmbet unsuros podoabei lui de logodnică, sau de amantă, sau ce i-o fi fost.

Se scutură, oțărindu-se, ca de amintirea unui vis urit și-și mai turnă un pahar de vodcă. În odaie se așternu-se tăcerea.

— Îmi venea să-l întreb și eu, rosti el după un răstimp: „de ce, nene Anghelache, de ce?“

— Intr-adevăr, de ce? Un șnapan, un speculant nu se arată a fi fost, deși chiar ultimul telal de cărți are suficientă dragoste pentru „marfa“ lui, ca să nu se dedea la asemenea acte de vandalism.

— Să fi fost, cum zici tu, un telal de cărți, s-ar fi tocmît, ar fi pus bănil jos și s-ar fi dus în legea lui, nu și-ar fi rupt, știu eu, de la gură luni de-a rîndul să vină să plătească rate. Și atunci, ce bibliofil, ce om care iubește cartea ar fi fost în stare de asemenea mirșăvie? De ce, pentru ce, și pentru cine?

— De ce și pentru cine? Poate din dragoste pentru fata aceea, care-i robise sufletul.

— Eu nu întreb ce era în capul și în inima ei, ce-i putea pielea am băgat prea bine singur de seamă, întreb ce era în capul și în inima lui, căci ce dragoste alta decît una de tot nevrednică poate înșula sufletul femeii iubite măcar presupunînd că ar fi în stare să aprecieze asemenea gest? Și ce om altul decît unul de tot nevrednic și-ar lăsa „sufletul rob“ de o femeie care în adevăr l-ar aprecia?

Deși miez de iunie, se întunecase. Am aprins lumina, am luat de pe masă cartea și l-am întrebat:

— Și exemplarul ăsta restaurat, pe care te rog să-mi permiți să ți-l dăruiesc, exemplarul ăsta e cel care a fost al tău?

— E mai presus de orice îndoială. N-am obicei să-mi iscălesc cărțile, nici nu mi-am alcătuit vreodată sofisticate „ex-libris“-uri: originea mea e prea plebee ca să mă împăuniez cu cine știe ce „arme“ complicate și devize factice. Dar exemplarul nu poate fi altul, aș fi în stare să pun un rămășag pe care să-l decidă cel din laboratorul de criminalistică, studiînd amprente. Întrebarea e alta, sau altele.

— Și anume?

— Cine, ce alt proprietar ulterior, în ce împrejurări și în ce scop, mercantîl sau bibliofil, a restaurat cartea cu prețul unui nou act de vandalism, căci cum bine se vede, fila aparține altui exemplar? Cine deține acest al doilea exemplar mutilat? Care al doilea exemplar ajutat-a el, oare, la rîndul lui să prolifereze crima, restaurîndu-se în paguba unui al treilea, și așa mai departe, precum cutare diamant sau perla damnată a atras după sine moarte și nenorocire în casa tuturor proprietarilor succesivi?

Vinul adia unduînd ușor perdeaua. Amicul meu își curăță pipa, umplînd-o apoi, cu domoale mișcări din degete, o aprinse și trase, adînc, citeva fumuri în piept.

— Uite, prietene dragă, la întrebările tale nu am răspuns. În schimb am și eu o întrebare: pe pîrtotina aceea, cum îi ziceai, Lola, sau cum a chemat-o, ai mai întîlnit-o vreodată?

— Ei, întîlnit-o...

Se ridică și se duse la fereastră, privind îndelung la luna care răsărise, rotundă și roșie, de după colțul unui bloc. Apoi, întorcîndu-se spre mine:

— Mai bine spune-mi: cartea chiar mi-o dăruiești cu adevărat?

Am încuviințat din cap, și-a pus-o sub braț și a plecat, uitînd să-mi mai mulțumească, ba uitînd să spună și bună seara, mistuîndu-se, îngîndurat, în noaptea de vară.



Franz Johannes BULHARDT

Sînt pentru

Sînt pentru
stafia ce cutreeră-n lung Europa

fiindcă

nu numai pe acest continent ea se schimbă-n
viața de-a pururea înfloritoare, —
fiindcă nu vreau ca viața-ne-n floare
să cadă în lumea stafiilor reci.

Sînt pentru

viața, aceasta, reală, a noastră
realitate ajunsă posibilă

fiindcă

sînt alte lucruri posibile care
ne stă în puteri să le facem reale

și, iarăși, fiindcă

eu nu mai pot crede-n miracole.

Sînt pentru, sînt pentru toate acestea

asa cum sînt pentru mașina de scris
și nu anacronica pană de gîscă, —

asa cum, de pildă, aleg avionul

și nu diligența.

Tot astfel

precum, eu pe tine te-am vrut,
tovarășă dulce cărărilor mele
din multele și feluritele chipuri.

Dimineață la mare

Ridică oare acești oameni

imense cupe, sus, spre bolta cerului?

Din vremi feniciene vin spre noi?

Sau poate unde valurile Istrului

se lasă-mbrățișate de Pontul Euxin

aduc ofrîndă vechii Lini de aur?

Dar, nu, căci doar ei înșiși sînt acum, acum

ulcioare doar de bronz pîndind lumina razelor.

Iar cînd minjește prima pilpiire,

o, ele cresc

și umbra

și-o prelungesc departe pînă-n Apune Soare.

Și, tot așa, izvorul lor incins

pe malurile, zorilor, albastre foarte

ulcioarele le umple cu vin impurpurat,

să le strecoare-n sunet vigorile vieții.

Reșița

Cetate aspră-a umerilor largi

a fețelor suflate în funingine

și a gîtlejelor ce ard de sete, —

cetate-a focului mereu nestîns

întru dogoarea căruia

văd pletele strămoșilor desfășurate

cum cresc, pe clinuri,

sub frunzar.

Piatra

Nu-s caldă rătăcind mereu pe drum

și nici năier pe-o mare zbuciumată.

Ca piatra în cădere sînt de-acum

iar inima-mi, în preajmă rar se-arată.

Stau, insetat, izvorului, la tîrm.

Deșert mi-e olul anilor, — văpaie.

Se cascadează-n care-o să mă sfîrm

dar piatra, în cădere, cit de grea e!

La o mînaștire moldavă

E biblia album de poze plin,

album cu foile deschise-n cer

în tencuieli dorm pinze moi de în

să poarte-n secol palidul juvaer

Renasc legende? Sau scripturi din somn?

Sînt oamenii lui Ștefan domn cel Mare?

Poporul cere sfaturi de la domn?

Prin el își plînge lacrimile-n mare?

Cinstire miilor de ziditori

ce-au ridicat seninele ogeacuri

stăpîni pe taina caldelor culori

menîndu-le să strălucească-n veacuri!

Azi, arta anonimuului chezaș

ne-nflorează, să vedem, sub arcuri,

curajul unui meșter uriaș.





Actorul, singur cu publicul

DE MAI bine de un deceniu, Gala națională a recitalurilor dramatice și Colocviul republican al criticilor de teatru dau prestigiu și autoritate festivalului de la Bacău. Ediția a VII-a a manifestării a încercat să reunească într-o dezbateră comună cele două compartimente: arta actorului și critica de teatru. Masa rotundă care s-a ținut la Tescani (în casa memorială „George Enescu”), inițiată de Biroul secției de critică A.T.M. și revista „Ate-neu”, a avut ca temă: „Criterii de evaluare a actului critic — recitalul dramatic”. Alegerea este oportună. Actorii români au creat un stil național de interpretare ce a impus spectacologia noastră în circuit universal. Recitalul, mod specific de împlinire a personalității actorului, de perfecționare a mijloacelor sale de expresie, a atins cote înalte ale măiestriei artistice, bucurându-se de mare audiență la public. Nume reprezentative ale scenei românești i-au dat strălucire: Emil Botta, Toma Caragiu, Silvia Ghelan, Olga Tudorache, Leopoldina Bălănuță, Ion Caramitru, Tudor Gheorghe, Irina Răchițeanu Șirianu, Ion Lucian și alții.

La actuala gală ne-am întâlnit cu câteva momente de valoare artistică intens și reflexivitate, în evoluțiile, din concurs, ale actorilor Fabian Enikő și Dumitru Palade, în recitalurile extraordinare oferite de Silvia Popovici, Ileana Ploscaru, Florian Pittis, Mircea Vintilă, Mircea Belu. A mai reținut atenția incursiunea lui Paul Basarab și cea a lui Szentmiklósi József în universul liricii lui Emil Botta și în poezia lui Maikovsky. De asemenea, invitația actriței Ioana Ene Atanasiu de a ne confrunța, împreună, cu frânturi din biografia Josephinei Baker. Aceste partituri, susținute în reprezentatie de un concept modern de teatralitate, au avut putere emoțională.

Comparativ cu etapele precedente, forța creativă a actualei competiții a fost însă mai scăzută. Pentru mulți concurenți recitalul s-a vădit a fi un accident, clădit pe texte minore, în lecturi regizorale improprie, fără caracter ideatic. Astfel, expresivitatea actorului s-a diluat, în unele desfășurări scenice, în imobilism, într-o convenție de școală veche sau în extravaganță interpretativă. Semnătura regizorului Mircea Marin, într-un caz, prezența balerinilor Rodica Murgu și Francisk Valkay, în altul, talentul verificat al tinerei actrițe Victoria Cociaș-Serban, n-au putut da totuși consistență unor poeme mediocre. Prin opțiuni repertoriale de interes scăzut, alți doi tineri actori, cu disponibilități reale, Radu Vaida și Tudor George, și-au transformat, fiecare, recitalul într-un fel de examen studențesc.

Semnificațiile unor lucrări valoroase, Escorial de Michel de Ghelderode, Ul-

tima bandă de magnetofon de Beckett, Telegrama de Aldo Nicolaj, au fost fie minimalizate de viziuni plate (Florin Predună), fie nu indusul de tensionate, (Constantin Bărbulescu), fie încețoșate de o simbolistică sofisticată și rebarbativă (regia: Geirun Tino). Aceste carențe arată că întreruperea continuității festivalului (patru ani de pauză de la ultima ediție) a slăbit interesul pentru recital în unele colective. Așa cum s-a subliniat și în dialogul dintre critici și actori, Gala națională de la Bacău ar trebui ținută cu periodicitatea ei anuală. Numai așa poate fi un teren fertil de stimulare și afirmare pentru acest gen de spectacol, util educației estetice a publicului și creșterii profesionale a actorului.

Întilnirea de la Tescani a trecut în revistă și momentul actual al criticii. S-a făcut aprecierea că starea criticii teatrale din întreaga țară este bună, aceasta fiind implicată matur și responsabil în cultura teatrală. În acord cu această trăsătură pozitivă, s-a pledat pentru un mod de

conlucrare și de integrare a criticii în mișcarea teatrală, care nu presupune unanimitate în aprecieri, ci unitate de atitudine și crez, spirit colectiv, conștiința apartenenței la un front profesional comun (Valentin Silvestru), toate acestea constituindu-se ca un revelator al personalității, nu ca un nivelator. Criticul, „instituție cu program” (George Genoiu), esențializând și decantând valorile, contribuie la direcționarea mișcării teatrale. În acest demers el are a lupta pentru integritatea statutului său moral și intelectual. S-au semnalat, ca aspecte anacronice, ale unei părți a criticii: atonia, comoditatea analitică, gestul de complezență, incapacitatea de a surprinde fizionomia și esența unui spectacol. În relație cu publicul și opera de artă s-a invocat calitatea de creator a criticului, căci s-a ivit și „nevoia lecturii scrierilor critice pentru virtuțile lor artistice” (Ștefan Oprea). S-a atras atenția că un anume fenomen de îmbătrânire spirituală a criticii face actuală necesitatea încurajării, descoperirii și susținerii

forțelor tinere, poate și pregătirea unui seminar al tinerilor critici. În dezbateră problemelor profesionale au mai avut contribuții Margareta Bărbuță, Miruna Ionescu, Victor Bibicioiu, actorii Ileana Ploscaru, Carmen Petrescu, Stelian Preda, directorul teatrului băcăuan, și Petru Enăsoaie, președintele Comitetului județean de cultură și educație socialistă Bacău. Un juriu, condus cu distincție de actrița Dina Cocea, a înminat diplomele Galei, încununând cu premiul întâi creațiile actorilor Fabian Enikő (regia Ilyes Kinga) de la Teatrul din Oradea (secția maghiară) și Dumitru Palade, reprezentant al Teatrului din Ploiești. Remarcăm, nu în cele din urmă, că desfășurarea în bune condiții a manifestării, organizată sub egida „Cintării României” de către Consiliul Culturii și Educației Socialiste, A.T.M., Comitetul județean de cultură și educație socialistă și Teatrul „Bacovia” a avut în ospitalitatea gazdelor locale un sprijin hotărâtor.

Ludmila Patlanjoglu

„Ziua mondială a teatrului”

■ Ca în fiecare an, spre sfârșitul lui martie, teatrul reamintește lumii că există și că dăinuie ca o forță milenară și ca o șansă permanentă actuală. Ziua mondială a acestei arte paradoxale — care emite semnele pe cât de evanescente la vremea lor, pe atât de durabile în eternitate — mai reamintește tuturor celor de bună credință de pretutindeni că au la dispoziție, în arena scenei, un loc sacru de cooperare intelectuală, în desfășurare sufletească, deasupra zbuciumului momentan și controverselor mereu vremelnice. Căci umanului îi este proprie concordia și uriașa artă a teatrului își asumă neîstovită prerogativa sporirii ei, prin schimbul de valori spirituale, confruntările pasnice întru frumusețe, și oglindirea bucuriilor și elanurilor întru tonificarea cugetelor.

Teatrul românesc omagiază ziua de 27 martie, mai mult ca oricând, împreună cu publicul; iar acesta, acum, mai mult ca oricând, simțind — și adevărind, prin extraordinara-i prezență — că teatrul este al său. Teatrul românesc își păstrează încrederea în destinul hotărât de istoria culturii naționale și de societatea românească de azi, și se străduiește a conserva unul din bunurile sale de preț, legăturile în universalitate.

Trei premiere reprezentative, acum, în martie, chiar cu acest însemn: Aniversarea de Harold Pinter la Oradea, Calandria de Bibbiena la Teatrul „Nottara” (în imaginile alăturate) și Procesul de A. Suhovo-Kobilin, la Teatrul de Comedie.



„Procesul” la Teatrul de Comedie

Posibilitățile grotescului

DUPĂ ce a pus în scenă **Moartea lui Tarelkin** la Tg. Mureș, într-o concepție originală, Gheorghe Harag montează la București **Procesul**, a aceluiași autor, Alexandru Suhovo-Kobilin, într-o continuitate de preocupări stilistice, mergând chiar până la desenarea, în similitudine, a unui din personaje. Dacă va regiza și **Nunta lui Krecinski** vom avea în versiunea sa scenică toată trilogia dramaturgului (și, de fapt, toată opera sa). E vorba de o figură insolită a literaturii ruse, prin exasperarea satirei practicate și violența protestatară. Sub raport politic, scriitorul — care și-a elaborat piesele între anii 1854—1868 — nutrea o adversitate declarată față de tendințele democratice și revoluționare; dar scrierile au o fervoare critică surprinzătoare în incriminarea aparatului de stat țarist, a corupției și arbitrarului. Într-unul din numeroasele manuale de istoria literaturii ruse cu care a tot fost fericit învățămîntul nostru teatral prin ani, se zice că Suhovo-Kobilin suferea de „un adînc pesimism”, ceea ce a făcut ca realismul său „să rămînă unilateral”. Era și greu să aibă o concepție de viață sprinteră în vremea în care trăia și după procesele în care el însuși a fost ținut; iar ce ar putea însemna „realism unilateral” rămîne un mister estetic. În fapt, e vorba de o viziune grotescă asupra lumii, aducînd, într-o sarabandă a hiperbolelor, imagini goyesti ale alienării individului.

Grotesc, excelent și unitar organizat din acest unghi, e și reprezentarea Teatrului de Comedie, vădînd o atitudine regizorală creatoare foarte personală, de reală inventivitate. Cum adesea implicăm în considerațiile critice categoria grotescului ca imuabilă, adică o sumă constantă de deformări ale realului, avem

prilejul acum să amintim că și în acest teritoriu există determinări istorice; căci monștrii barocului sculptural au o altă factură decît bizareriile dramaturgiei romantice. Iar caricaturalul pe care-l numim modern are felurite ipostaze, sub zodia desacralizărilor, a fantasticului, a cruzimii, a bufonadei. Spectacolul **Procesul** amintește de factura clasică gogoliană, exprimată în măști hidos poicite de porniri lăuntrice mizere, degradare fizică, automatisme comportamentale, înfățișîndu-ni-se un urît agitat, terifiant. Chiar în prima scenă, sugerînd o peșteră cu ziduri muced, se arată o stare larvară; moșierul pare o omidă amorțită, bătrîna e o molie cenușie, servitorul o insectă păroasă. Apariția tinărului flutur, proaspăt sosit de la Paris, provoacă un biziit, un zumbet, o iluzie de dezmorțire și revenire la viață, dar senzația e falsă, căci nimic nu se va putea schimba. Liliacul zburător și unduios care e funcționarul venal și dezaxat va continua să le sugă singele și măduva, ca un vampir, pînă la urmă distrugîndu-l. În mediul funcționaresc, indivizii sint dezgustători, în uniformele lor coclite, cu mișcărilor lor mecanice și privirile furise, în zbaterea lor sterilă. Peste ei, Varavin, cu craniul ras și minile inerte, cu ochi încercănati, are o aparență golemică. Constantin Băltărețu dînd expresie șireteniei, cupidității, ticăloșiei, servilismului, despotismului, cu o opinie solid constituită în imaginarea monstruosului. Alt superior ierarhic, un print, are, în Silviu Stănculescu, postura unui țarut biologic, suferînd de infantilism, actorul fiind, după cum se vede, întru totul convins de justetea concepției regizorale, făurînd admirabil făptura lăminată și chipul efeminat, suferînd, iritîndu-se, isterizîndu-se cu o ironie păstoasă, pentru ca în clipa următoare, să

cînte, transportat, la clavecin. Interesant e, în registrul major al spectacolului, funcționarul Tarelkin, creat de Șerban Ionescu, obraz emaciat, ochi arzători, o dezarticulare continuă a mișcărilor prea lungi în prea strimtele minci ale hainei fluturînde, imagine a sardelui lacome care va fi devorată însă de sumbrul rechin, veșnic la pîndă. Din aceeași speță, funcționarul cu muștrări vagi de cuget, subtil lucrat de Sorin Gheorghiu, și Ușierul, schițat în carbunc de Dumitru Chesu.

Procesul de care e vorba în piesă e kaffian, acuzarea construindu-se pe supoziții și jumătăți de declarații în doi peri — incriminînd-o, în mod stupid, pe tinăra fiică a moșierului — iar apărarea acestui moșier scăpat, provincial, om de modă veche, încurcîndu-se din ce în ce mai rău în plasa țesută de funcționari și în ceremonialul execrabil al mitei. Justiția e atît de batjocorită, încît bietul impricinat are drept să se îndoaie, la un moment dat, nu numai de abjecția spoliatorilor (de care se va lămurii, iute) ci de sine însuși (ceea ce Amza Pellea realizează merituos, cu frumusețe), să-și iasă din fire, într-o diatribă eroică (ceea ce îi reușește din nou în interpretul, în remarcabila discuție a moșierului cu Varavin), să izbucnească în plîns, căinîndu-și soarta și să moară după ce a trecut de limita răbdării — ceea ce nu mai e săvîrșit scenic în maniera propusă, ci banal, expozitiv.

O parte din trupă se înscrie pe această sinusoidă: se porneste cu decizie la bătaie în armurile grotestice bine croite de regizor; pe urmă, cite unul-cite doi, bravii actori, cu sentimentul că haina pe care au îmbrăcat-o e incomodă, încep a juca altminteri, îndătinat, cum știu ei din bătrîni, ba chiar cite unul autonomizîndu-se complet, cum e Cornel Vulbe. Personajul său se iveaua ca un diavol feros al pandemionului birocratic, isprăvind însă prin a fi o oarecare figură estradistică, străină în universul infernal. Cu multă bunăvoință intră în lumea piesei Sanda Toma, Aurel Giurumia, Candid Stoița și cu tot atîta bunăvoință o și părăsesc, înainte de extincția ei, redevenind

ei înșiși. Iurie Darie se menține, poate, cel mai mult din toți — nu însă și pînă la urmă, cînd trebuia să dea o expresie puternică lășității și ingratitudinii, și n-a izbutit-o. Tinăra Aurora Leonte s-a prezentat multumitor, domnișoara Ludocika a ei avînd un aer stîns, o veselie fanată și o deznădejde modică. În schimb, desenul regizoral a fost puternic gravat de grupul funcționarilor, vîezuri verzuie răsuciți mereu, cu iscusință, de Florin Anton, Dan Tufaru, Eugen Racoți, Șerban Celca, Daniel Tomescu, Gheorghe Crîșmaru, strecurîndu-se, toți, după pupitre ca în custi. Fiecare poartă cite un stigmat de imbecilitate sadică, iar împreună evocă acea forță malefică distrugătoare pe care o constituie totdeauna canalile adunate într-o turmă ce poate fi minată cu biciul.

Înțelegerea dintre regizor și scenografa Doina Levința a fost deplină. S-ar zice că oamenii zidesc, cu trupurile lor, încăperi, decupează spații de așteptare, închipuiesc cotloane. Cadrul întunecat din casa lui Muromski, cu mormanul de mobilă, lăzi și boarfe, lumina înșelătoare din cancelarie, aceea prea puternică, făinoasă, din casa prințului, anoi uniforme zdrențuite, pătate, halatele de casă roase, rochiile greoaie, obscure, purtînd pe cetea osindei, dau un peisaj posac și generează o atmosferă nopătească.

Personalitatea lui Gheorghe Harag și opțiunea sa pentru această satiră atroce a tembelismului criminal, transousă într-o manieră riguros controlată, creațiile mustoase ale citorva actori, ambianța de vested și cald, senzația de pestilență a mediului larvar au edificat o hieerbolă cosmărescă a uritului. O hieerbolă atrăgătoare, altminteri, demonștrînd posibilitățile mari ale amestecului de tragic și ridicol degradat în grotesc, acesta avînd aici un efect purificator. Căci alimentează stenic repulsa față de nedreptatea sfruntată care se acomere cu lesea și față de coruperea conștiințelor ce duce la înămolirea existenței.

O performanță artistică a Teatrului de Comedie.

Valentin Silvestru

„IZVORUL“

Cinema

Flash-back

Un adevăr profitabil

■ UN crainic decăzut, nevropat, dezabuzat promite pe micul ecran, în fața a zeci de milioane de spectatori, că se va sinucide, pentru că a ajuns la fundul sacului de banalități și minciuni pe care le debitase vreme de douăzeci de ani. Dar — stupoare — direcția trece peste vilva creată și, în loc de a-l pedepsi, îi oferă o emisiune periodică în care să-și răcorească sufletul. Adeziunea spectatorilor crește, sparge toate recordurile, și astfel se naște bizară situație din Rețeaua (Network, 1976), în care adevărul spus de un nebun (Peter Finch) ajunge să-i miște pe oameni, să le contamineze conștiințele, să-i ațite contra culturii, statului și sistemului, să-i facă să ție enormități din ferestre, să-i convingă să trimită telegrame de protest autorităților etc., etc.

Numai că, în momentul când adevărul atinge (pină la urmă) un miez inflamabil, cabotinul, păcătosul, incomodul trebuie să fie ucis cu același singe rece cu care a fost făcut vedetă, iar întreaga desfășurare a epicii pare să semene, retroactiv, cu banalele povești despre „mărire și decădere” cu care ne-au nutrit arhivele arivismului. Filmul lui Sidney Lumet — destul de lung și inconsistent sub acest aspect (poate și datorită scenariului celebrului Chayefsky) — rămâne însă memorabil prin altceva: prin extraordinara aplicație cu care pătrunde în atrocele culise ale televiziunii și de acolo mai departe, în păienjenisul nevrotic, și parcă predestinat tragic, al relațiilor acestuia cu publicul. Apar redactorii detracți care fug de banalitate ca de moarte și inventează situațiile cele mai lipsite de scrupul (de pildă, teroristul „de studio”, adus sub bătaia reflectoarelor); bosi obsedați de concurență și de faliment, finanțându-și masochist orice înjosire, numai ca să-și mărească acțiunile; femei care renunță la viața personală și-și înlocuiesc simțirea prin falsa senzualitate a luptei pentru punctaj; în sfârșit, dincolo, în tabăra spectatorilor, anonimi fără personalitate care, lăsându-se conectați la rețeaua de iluzii, ajung să se „tranzistorizeze”, adică să devină roțiuri stereotipe ale cinicului scenariu.

Mai este și o poveste de dragoste — între una din fanaticele inventatoare de lumi artificiale (Faye Dunaway) și un t.v.-ist de modă veche (William Holden) care (frumoasă idee) își propune ca măcar prin dragostea lui tomată să-și păstreze acesteia o firavă legătură cu omnia (și omnia) adevărată. Dar, repet, singura reușită a lui Lumet — autor, altădată, de filme rotunde, cu aspect clasic — rămâne totuși difuza și halucinantă imagine a televiziunii, în care, ca-n fantasmaticile laboratoare ale romantismului negru, oficanți 99 la sută nebuni pregătesc momeala viitoarelor apocalipse.

Romulus Rusan



Cadru din filmul sovietic Izvorul (regizat de Arkadi Sirenko)

ginalitate când laudă neconștient calmul cu care locuitorii din acel sat tratează cel mai cumplit fenomen posibil: războiul. Acest calm este mai ales impresionant când e vorba de felul cum populația crede, imperturbabil, în victorie, în nimicirea inamicului. O certitudine bazată nu pe infumurare și laudăroșenie, ci pe tot ce acest sătean sovietic știe, despre dînsul și despre ai săi.

Toate personajele sînt interpretate magistral de actori remarcabili. Eroul principal al filmului se numește Kasian (actor: Vladimir Gostiuhin) iar protagonistă: Natalia (interpretă: Valentina Fedotova). Este o producție a studiourilor „Mosfilm”, după o povestire de Evgheni Nosov. Regia: Arkadi Sirenko.

Spectatorul ar putea avea o nedumerire: de ce filmul s-a numit *Izvorul*? Ce legătură are acest titlu cu faptele filmului, așa cum le-am analizat, adică atitudine calmă și infailibilă în fața curgerii evenimentelor, adică exact așa cum liniștit, neconștient și cuminte curge apa dintr-un izvor.

Văzînd acest film, frumusețea fără greș cu care oamenii gîndesc totodată cuminte și curajos, frumusețea cu care ei sînt mereu de acord, toate acestea ne fac să recunoaștem, să retrăim într-adevăr acea frumusețe plastică și morală a vieții rurale.

D.I. Suchianu

SECVENȚA

■ Ciclic reapare atitudinea sever critică în fața fenomenului cinematografic autohton; în explicabilele involuții ale unor realizatori sau coborîrea sub pragul mediocrității a citorva premiere lansate într-un timp relativ scurt declanșează firesc acute neliniști. Obosiți de prea îndelungatele perioade de așteptare, care despart doritele evenimente filmice, chiar cineastii își mărturisesc răspicat exigențele față de el și față de operele confrăților. Importante întrebări despre destinul unui creator, precum și despre coerența aspirațiilor cultivate în studiourile noastre se găsesc implicate în

asprele comentarii, cuprinse fie în cronici, fie în interviurile și declarațiile regizorilor, scenariștilor, actorilor. O pledoarie elocventă pentru întărirea conștiinței artistice și profesionale, adresată fiecărui membru aflat într-o echipă ce turnează o peliculă, ca și întregii bresle se recomune astfel; căci din lucida analiză a etapei prezente și din dialogul despre anvergura proiectelor se ivește mereu o idee unică: filmului românesc nu-i mai sînt suficiente bunele intenții și nici îndrăznelile întreprinse timid printre palide imagini.

I. C.

stagiunilor țării, constituind o arhivă ce nu poate face decât cinste culturii naționale.

■ Miercuri, 23 martie, *Viața culturală*, singura transmisiune culturală difuzată pe canalul I t.v., lipsește din program. Marea masă a telespectatorilor nu vor vedea în această săptămână nici măcar cele 10 minute pe care emisiunea le dedică în medie, literaturii, săptămînal, de la începutul anului. Calculul este simplu: de la 1 ianuarie, cele 10 ediții ale *Vieții culturale* au însumat 4 ore și 25 de minute de transmisie, dintre care cam o treime despre cărți și scriitori. Îngrijorător de puțin și îngrijorător că în aceste condiții, împotriva evidenței, atenția acordată literaturii naționale este în continuă scădere. *Dezbaterile culturale* au trecut, se pare definitiv, în umbra canalului al doilea unde se află și toate celelalte emisiuni dedicate realizărilor diferitelor arte. Excelenta rubrică *Semnal* nu poate, doar în cîteva minute, să acopere un domeniu atât de amplu și atât de important, așa încît, spre deosebire de radio, televiziunea a ieșit practic din rîndul factorilor de reflectare și comentare a vieții culturale, din rîndul factorilor de orientare a opiniei publice.

Ioana Mălin

Telecinema

■ TRECU, așadar, prin fața ochilor și auzului nostru *My Fair lady*, creație absolut încântătoare a unui sui generis „grup al celor cinci” (ca să folosesc o idee fertilă din istoria muzicii): Shaw (omul cu ideile și cuvintele), Loewe (omul cu muzica), Cukor (omul cu regia), Audrey Hepburn și Rex Harrison (oamenii cu interpretarea).

Ideile lui Shaw din această badinerie a cărei causticitate (da, există și badinerii caustice) nu e întrecută decît de falma ei sînt prea bine cunoscute, și nu eu am căderea să observ acum mai amănunțit chipul în care un misoginism ca și declarat alunecă, perfect logic, într-un feminism ironic (care, în treacăt fie spus, nu e decît o altă formă a misoginismului).

Muzica lui Loewe este, iarăși, prea bine știută, este „slagăroasă” (de la slagăr), cum cu un dulce și intempestiv barbarism îmi spunea cineva.

Audrey Hepburn și Rex Harrison erau și ei acolo, neclintîți (vorba vine), fermecători, „aiurindu-se” pînă la perfecțiune într-un „cocktail” dulceamar, grizant pînă la euforie, nicidecum pînă la adormire, ceea ce — să recunoaștem — nu este de ici de colo.

Și, totuși, revăzînd acest

În pași de dans

My Fair lady din 1964, vesel și „enervant” de bine pus la punct, eu mă gîndeam la alte lucruri. Mă gîndeam, de pildă, că omul care a regizat această prea (mult prea) instructivă poveste a „modelării” unei femei, mai exact spus a făuririi unei personalități, este același care în 1941, regizînd o altă poveste (*Femeia cu două fețe*), reușise să „demonstreze” o femeie, o personalitate, care — întîmplător — se numea Greta Garbo. *Femeia cu două fețe*, de Cukor, cu Garbo a fost un eșec hohotitor, în urma căruia Garbo s-a retras.

Este ciudat, foarte ciudat cum Cukor a reușit să fie Pygmalion-ul atîtor actrițe de geniu, dar pe una din ele, Garbo, „a izbutit” să o stingă precum o luminare. Să psihanalizăm? N-ar fi rău. Poate că din această întîmplare (ce își are, firește, partea ei de legendă) nu lipsește ideea că, involutar sau nu, un creator poate fi și un distrugător. Aș fi un copil, totuși, dacă m-aș întreba acum, în pași de dans și pe muzică de Loewe, ce s-ar fi întîmplat dacă, în 1941, nu Cukor, ci altcineva ar fi regizat *Femeia cu două fețe*.

Aurel Bădescu

Radio
Televiziune

Spre sfîrșitul lunii martie

■ Faptul că vom pași destul de curînd în cel de al doilea sfert al anului radio-t.v. ne îndeamnă la o scurtă retrospectivă. Iată, situația teatrului de televiziune. Din ianuarie pînă spre sfîrșitul lui martie s-au difuzat 21 de spectacole, 12 pe canalul al doilea (duminică după-amiază) și 9 pe canalul I. Dintre acestea, 7 în premieră. În prim plan (16 transmisiuni), dramaturgia românească, mai exact (cu excepția unor piese de V.I. Popa, Liviu Rebreanu, Tudor Mușatescu, A. de Herz), dramaturgia românească actuală. Ar fi interesant ca măcar *Scena și ecranul* să-și îndrepte atenția spre acest sector al vieții teatrale, mai ales că, nu e nevoie să citim sau să cităm statistici, ne aflăm în fața unui fenomen ce implică un impresionant număr de

spectatori. Atinge repertoriul teatrului t.v. un nivel artistic reprezentativ? Evenimentele primelor trei luni au fost puține și dacă e să căutăm cauzele una ni se pare destul de evidentă. A realiza 52 de spectacole de teatru pe an (majoritatea în premieră) nu este tocmai ușor, chiar dacă televiziunea are șansa de a se putea adresa tuturor scriitorilor, actorilor și regizorilor țării. Cu experiența anului 1983 dar și a lui 1982, credem că obsesia cantității ar trebui să cedeze loc primatului calității. Deci, un număr mai mic de premiere din dramaturgia actuală, care să pornească de la texte cu adevărat valoroase, atestînd nivelul de maturitate și indicele de originalitate al literaturii contemporane. Invitarea, apoi, în studio a unor ac-

tori mari din toate generațiile, ca și a unor renumiți regizori, căci și în 1983 se repetă o situație mai veche, cel puțin pentru noi de neînțeles. Un telespectator ce nu intră frecvent în sălile de teatru are, privind doar spectacolele de pe micul ecran, o imagine cu totul falsă asupra scolii interpretative românești, neputînd vedea, eventual verifica și aprecia, cota de mare strălucire pe care această școală o cunoaște pe plan intern și internațional. Televiziunea procedează exact invers decît radioul, unde aproape zilnic se pot asculta distribuții „de aur”, pe care orice teatru le-ar putea invidia cu afețiune. Întru echilibrarea repertoriului, televiziunea are și marea datorie ca, alături de spectacole realizate în incinta instituției, să înregistreze spectacolele „de vîrf” ale

„Portrete de scriitori”

● NELIPSIT, de ani și ani de zile, de la cele mai diverse întâlniri ale scriitorilor, prieten devotat al lor din unghiul său retras, graficianul Silvan Ionescu a publicat în anul 1982 un valoros volum: **Portrete de scriitori** (Editura „Eminescu”).

Cartea se deschide cu un câld „portret” semnat de însuși directorul Editurii „Eminescu”, criticul și istoricul literar Valeriu Răpeanu, și cuprinde un număr de 98 de imagini grafice (pigmentate cu câteva fragmente din cronicile plastice sau însemnările publicate de un N. Carandino, Vasile Drăguț, Dan Grigorescu, Dan Hăulică, Virgil Mocanu) ale tot atîtor scriitori sau critici de artă, ordonați alfabetic; sînt prezenți aici scriitori și artiști de diverse vîrste și mîrimi, de la Tudor Arghezi, la G.M. Zamfirescu, de la Nicolae Iorga, la Ioan Alexandru, de la Mihail Dragomirescu, la Paul Everac, de la Arthur Enăscescu, la Nichita Stănescu, de la Bacovia, la Ana Blandiana, de la Marin Preda ori D.R. Popescu, la Liviu Rebreanu sau Mihail Sadoveanu.

Ele, aceste imagini ieșite de sub creionul lui Silvan — notează Valeriu Răpeanu — „nu sînt simple portrete, ci, cu umor și inteligență, cele două trăsături specifice ale artei lui Silvan, izbutesc să dea la iveală adevărata față a omului, să citească în chipul fiecăruia din noi acele trăsături psihologice care sînt numai ale noastre. Ar fi prea mult — se întreabă prefătorul — dacă am spune că cei ce ne-am văzut chipul recreat sub pana lui Silvan ne-am cunoscut mai bine?” La rîndul său, Dan Hăulică — pe care însuși Valeriu Răpeanu îl invocă printre cei ce, foarte puțin, l-au redescoperit pe „uitatul” artist — a observat încă din 1958 două calități esențiale ale desenelor lui Silvan: lipsa caricării, deci a caricaturii, și tentația permanentelor umane.

Într-adevăr, ceea ce surprinde plăcut la aproape orice portret realizat de Silvan sînt căldura „fragilului năvod” în care și-a prins personajul, jovialitatea dialogului și, nu mai puțin, trăsătura dominantă a personalității respective.

Iată-l, de pildă, pe Octavian Goga, văzut din profil, cu un ochi imens deschis spre ceea ce cunoaște, pare-se, prea bine, că i s-a adus puțin și spatele de atîta grijă și răspunderi. Iată-l însă, pe Ion Pillat, cu mustața sa tivită discret sub un nas disproporționat, cu un git subțire și înalt, de singe albastru, cu neliplatele-i mînuși în mina stingă.

La Marin Preda, Silvan a surprins lumina ironică de sub ochelari (gata să te întrebe: „ce faci, mon cher?”), iar la Nichita Stănescu starea de răvășire intelectuală din privirea pe jumătate adormită. Urmuz este un personaj straniu prin jocul de caleidoscop al liniilor sale geometrice, dar Topirceanu un dandy, cu miștile la spate, cu pieptul bombat înainte, gata pregătit pentru o nouă aventură a „chiriașului grăbit”.

Capul imens al lui Sadoveanu rămîne suficient în sus, ca un munte enigmatic, însă capul nins al lui Lovinescu respiră bonomie, înțelegere, așteptare, atît de multă — și nu totdeauna justificabilă — răbdare, încît ochii s-au pierdut, s-au contopit cu lentilele, iar gîtul a dispărut sub imensa povară pe care, „ca un Atlas în vechime”, și-a asumat-o.

Călinescu este țeos ca un arici în înverșunarea destinului său, cu o bărbie puternic încordată, cu un ochi scrutător peste zgura familiarului. Ion Barbu, în schimb, s-a închis hermetic parcă între pereții „de var” ai unui ghioc. Ana Blandiana — „pe umeri pletele-i curg riu” — arată ca o zîină ieșită din povestile lui Charles Perrault, în timp ce Nicolae Iorga pare un sfînt desprins dintr-o icoană bizantină, iar Ștefan Augustin Doinaș are aerul unei proaspete intrupări a idealului clasic goethean.

În sfîrșit, ferestrele sprincenelor la Paul Anghel ori N.D. Cocea, ale mustății la Marin Sorescu, ramele ochelarilor la Tudor Arghezi sau Aurel Baranga, ochiul adînc al lui Vladimir Streinu, Constantin Noica ori Edgar Papu, privirea dreaptă, albastră, directă a lui Ion Vineanu și Camil Petrescu, sau, dimpotrivă, privirea înaltă a lui Mateiu I. Caragiale, pe lîngă anumite permanențe ale stilului artistului, revelă multiple și, uneori, nebanuite similitudini, paralelisme, afinități spirituale, demne de luat în seamă.

Gustate de public pentru, adesea, umor lor, apreciate de critică pentru hieratismul și finețea lor, căutate de reviste pentru culoarea lor afectivă, desenele lui Silvan n-ar trebui să lipsească de pe masa nici unui exeget. Pentru că, din mîile de schițe și proiecte ale artistului, au ieșit imagini perene pe care dacă istoria artelor plastice nu le va reține, istoriile literaturii sau ale spectacolelor nu le pot ignora.

Fănuș Băileșteanu

Autonomie și rigoare

EXPOZIȚIA pictorului AUGUSTIN COSTINESCU de la „Galeriile municipiului”, probabil una dintre cele mai semnificative din ultimul timp sub raportul implicațiilor de structură și limbaj, readuce în discuție, ca un argument virtual ce poate fi extins datorită caracterului său simptomatic, problema autonomiei expresivului.

De la bun început trebuie să operăm o disociere necesară și anume cea dintre autonomia stilului, în sensul procedeeilor ce definesc un artist într-un context dat, și autonomia valorilor picturale conotate într-o sintagmă activă sub raportul expresivității intrinseci. Dacă prima interpretare, ne apare deplin satisfăcută prin originalitatea limbajului utilizat de Costinescu, ajuns la un punct ce definește un sistem de gândire și transcriere iconică înconfundabil, cea de a doua presupune o analiză de substanță, intrucît orice formulă de extracție figurativă — și varianțe există în infinite ipostaze — poartă în ea germele diminuării sau chiar al anulării sensurilor specifice ale picturalului autonom. Problema în termenii aceștia datează de curînd, cel puțin sub raportul teoriei, pentru că renunțarea la subiect, în sensul literaturii implicate sau al anecdoticii explicate chiar dacă sînt disimulate sub simboluri sau alegorii, în favoarea expresivității intrinseci, a început odată cu impresionismul, în formă intuitivă, pentru a deveni obsesie și premisă în anii marilor mutații de fond și formă ai începutului de secol 20. Tranșant, ea a fost ridicată de opoziția figurativ-nonfigurativ, de apariția și impunerea procedeeilor abstractiei, situații ce porneau de la ideea unei autonomii totale în raport cu ceea ce pînă atunci servise drept scop și criteriu. După momentul crizei, soluțiile de reciprocitate, de confluență și complementaritate au relansat atitudini consacrate și latente insuficient valorificate, paralel cu inovații și propuneri fertile. Cîștigul intrinsec ni se pare imens și dacă autonomia s-a accentuat ca dimensiune capabilă să elibereze nu numai imaginea ci însuși sensul demersului, fenomenul se datorește în egală măsură exuberanțelor iconoclaste și prospecțiunilor riguroase, logice și perseverente, în teritorii atractive sau aride.

Augustin Costinescu este, simultan, beneficiar al ecloziunii produse după anii '60 în arta noastră și unul din artizanii ei, poate insuficient cunoscut ca atare pentru că a operat în tăcerea atelierului și nu în tumultul etalării mondene. Drumul autonomizării mijloacelor picturale, pînă la sonoritatea actuală, a fost parcurs de la însușirea tuturor procedeeilor consacrate de punere în imagine plastică — desen, compoziție, culoare — la sinteza abstractiei și apoi, ca un necesar punct de sprijin într-un univers ce tindea să se pulverizeze, la un nou figurativ, conceptualizat cu prudență. Formula este cea a unui afectiv ce știe și poate să-și cenzureze elanurile pasionale, fără a practica asceza prea frecvent vecină cu asepia, implicînd în starea iconică o calitate intelectuală vizibilă în elemente de concep-

ție și limbaj, chiar dacă franchețea sentimentelor este clar afirmată. O pictură de acest fel are avantajul permanentului recurs la substanța originară, definitorie, a noțiunii în sine — culoarea, în toată amplitudinea ei desfășurare acaparatoare — și al tratării prin mase esențiale, purtînd în ele definiția fenomenului concret, stimul și pretext pentru sinteze logic articulate. Fiind, limita dintre instituire și restituire este destul de elastică, excesul de explicit sau de abstract nu intră în ecuația provocatoare de structuri și nici în dozajul semnelor conotate, plăcerea regisirii și restituirii concretului apare fără complexe sau sofisticate disimulări, un senzualism rafinat se detectează ca o distilată participare dionisiacă la actul pictural. Dacă forța gestului definitoriu, capacitatea sintezei și o irepresibilă implicare în substanța imaginii pot defini la o primă analiză arta lui Costinescu, subtilitatea acordurilor cromatice și un rafinament orchestral ce operează în orice raport de calitate sau cantitate ni se par cu adevărat elementele de expresivitate ce o particularizează. În acest punct găsim o filiație de natură temperamentală și intelectuală cu familia din care face parte și Pallady, chiar dacă asceza voită a precursorului, subliniată prin decizia conturilor tranșante, nu se instituie ca procedeu esențial în arta lui Costinescu. La el sentimentul participării la un permanent ritual, în care protagoniștii sînt materia, culoarea și lumina, este dominant, jubilația panteistă se exprimă fără inhibiții dar neapărat cu cenzura „regulii

ce controlează emoția”, pentru că timpul energiilor eliberate prin gestualismul cromatic și tranșanța tonală a trecut, „strigătul” transformîndu-se în limbaj coerent articulat, șocul fiind înlocuit prin solida instalare a sentimentului de certitudine și valoare. Chestiunea în sine poate fi o problemă de evoluție personală, dar în intimitatea mecanismului se detectează o tendință acută a momentului actual, aceea de regăsire, firește la o altă treaptă interpretativă și conceptuală, a valorilor intrinseci ale figurativului, cu menținerea paralelă a sensurilor autonome. Triada tradițională — peisaj, natură statică, portret — oferă suportul interpretărilor picturale, cu dominantă tentație cromatică, dar grija restituirii nu sufocă nevoia de expresivitate și propria logică imagistică, degajarea din obsesia dublului producîndu-se firește, asemenea unui proces organic de sublimare. Există unele piese de o calmă și echilibrată solaritate, există altele în care implicarea pasională prevealează, avînsind ipoteza unei posibile depășări către un expresionism cromatic, foarte apropiat de abstracția propriu-zisă. Din acest moment, foarte fertil pentru artist dar și supus întrebărilor din interior, posibilitățile se diversifică, solicitînd o rezolvare tranșantă. Augustin Costinescu deține cheia problemei, pentru că este beneficiarul unui talent puternic, incomod chiar, bazat pe autonomie și rigoare.

Virgil Mocanu



AUGUSTIN COSTINESCU: Căii

MUZICA

„Orestia” I-II

C ELE două spectacole lirice, **Orestia I** și **Orestia II** de Aurel Stroe, au fost cunoscute de publicul nostru numai în versiunea de concert (**Orestia II**, compusă în 1976-77, a avut premiera absolută la București în 1979, iar **Orestia I**, realizată între 1979 și 1981, a putut fi recent audiată în studioul de concert al RTV). Un alt după premiera de la București, **Orestia II** își afla o răsunătoare punere în scenă prin Lucian Pintilie, la Avignon, în cadrul festivalului Jean Vilar (1979). Dar versiunea spectaculară completă nu a fost preluată de Opera Română, deși această idee a existat.

Totuși, versiunile de concert ale celor două **Orestii** au lăsat să se întrevadă, în spatele unor gesturi, acea nedivulgată dar conținută dimensiune a **teatrului instrumental** și pe aceea, doar fragmentar explorată (într-un asemenea context), a **mișcării** surselor sonore (interpret și instrumente) în spațiul de joc. În acest spirit de participare totală la spectacol, în **Orestia II** instrumentiștii făceau teatru instrumental sau se alăturau corului, iar cîntăreții acționau instrumente — manieră de cvasi-sincretism interpretativ prelungită și în **Orestia I**. În versiunea de concert a acesteia, parametrul vizual a fost doar sugerat (în singularul episod în care Cassandra își însoțește disperarea neputincioasă făcînd să rezoneze instrumentele de percuție, umplînd spațiile dintre ele cu propria-i mișcare); totuși, coeziunea viguroasă dintre cuvînt și sunet a suplinat această eludare, partitura muzicală solicitînd intens și continuu **auditorul**. Dar **Orestia I** au fost concepute ca piese de **teatru muzical**.

Ca esență atemporală, muzica **Orestii** este una singură, partiturile fiind delimitări dintr-un continuum bine precizat. Structurarea, ca și arhitectura de ansamblu aduc însă argumentul esențial, cel temporal, în definirea lor ca individualități muzicale. **Ores-**

tia II este o tentativă de aducere a teatrului muzical înspre opera barocă, monteverdiană (caracterizată prin succesiunea de arii, recitative, intermezzo-uri etc.), în timp ce **Orestia I** este o **compoziție morfogenetică**.

Aceeași alunecare spre mereu altceva, decurgînd firește într-o direcție anume, **morfogeneza sau nașterea continuă de fogenetic** este principiul activ, constructiv, prin transformare ireversibilă, ce propulsează pe axa timpului **Orestia I**. Punctul de plecare este o **Carte a canoanelor** (asemeni **Artei fugii** sau **Ofrandei muzicale**) — canoanele fiind aici, printre o originală „corecție”, heterofonice. Sub presiunea textului dramatic, acest prim nivel de organizare (de stabilitate) se descompune, dîndu-se impulsul morfogenetic cu sensul **spre libertate**; aria trece în **arioso** care, la rîndul lui, devine **recitativ**, pentru ca — structurile muzicale fiind lăsate în urmă — să se ajungă la **vorbie**, iar **cuvîntul** să se transforme în **zgomot**, de fapt o magmă sonoră nediferențiată, în felul acesta **Orestia I** trece prin vecinătatea operei și a teatrului, nestabilindu-se însă în teritoriile acestora.

Este interesant de observat că **degradarea** care afectează muzica în plan fenomenologic nu urmărește să „dubleze” vreun fenomen similar din text. Pentru că în **Agamemnon** nu mai este vorba de degradare morală sau faptică. Personajele se află într-o ipostază a lor stabilă: **Clitemnestra nu ezită** în fața gestului teribil, ci doar își revizuieste — și apoi își declară public — motivațiile; **Cassandra** își cunoaște soarta dar nu i se **impotrivesc**, ci doar se plînge protectorului **Apollo**; bătrînii cetății oscilează între diverși poli ai dreptății, autorității și moralei, rămînd în fapt egali cu ei înșiși; împotrivirea la venirea noului despot este doar un gest reflex, pentru că adevăratele timpuri ale democrației în insingeratul **Argos** apuseseră demult.

Degradarea sentimentelor, a moralei, se petrecuse înaintea acestui prim final.

Punînd față în față textul și partitura muzicală — tema și contrapunctul ei — desfăcînd, deci, pentru o clipă paralelismul lor structural, organic, ajungem la înțelesul a ceea ce compozitorul numea, în prezentarea concertului, „reinterpreta-re a textului eschylean” (fără a interveni în text! — n.n.). Cvasi-independența muzicii în singulara ei degradare re-dimensionează demersul epic, îl smulge din previzibilitatea și staticismul său, dîndu-i **temporalitate** și, deci, putere de rezonanță în cugetul și sensibilitatea modernă.

Caracterizarea personajelor pe care o realizează partitura (în afara textului) se supune aceluiași flux morfogenetic. Pentru că nu atît stilul vocal (unitar și în expresia muzicală și în cea vorbită) este cel cu putere de caracterizare, cu atît mai puțin timbrul (**Clitemnestra** și **Cassandra**, cele două roluri feminine, sînt ambele scrise pentru mezzosoprană!), cît **momentul** intrării în fluxul acțiunii, dar mai ales al morfogenezei muzicale. Un singur exemplu: partitura lui **Egist**, ultimul intrat în scenă, coincide cu trecerea de la **recitativ la vorbire** și, în consecință, va fi interpretată de un **actor**. Cu cît un personaj are o evoluție mai de durată, procedeele de exprimare care i se incredîntează vor urma stadiile morfogenezei; revelatorii, în acest caz, sînt traseele muzicale ale **Clitemnestrei** și ale bătrînilor cetății.

Din motive de spațiu, considerațiile asupra **Orestiei I** se opresc aici. Nu înainte însă de a aduce cuvîntul de laudă și mulțumire tîlmăcitorilor acestei partituri: dirijorul **Ludovic Bacî**, cîntăreții **Aurora Frântu**, **Adina Iurașcu**, **Vladimir Popescu-Deveselu**, actorii **Dorina Lazăr** și **Ion Marinescu**, instrumentiști, cîntăreți, actori ce s-au întrunit într-o formulă interpretativă de excepție.

Carmen Cărnei

Literatura română în școală

Personaje ale literaturii române interpretate de...



TITUS POPOVICI (n. 1930)

„ȘETE A”

(1958)

● Mitru Moț ● George Teodorescu ● Ardeleanu
● Ana Moț ● Găvrila Ursului ● Alexandru Suslănescu

MITRU MOT țăran sărac din satul ardelean Lunca; întors din război se vede și mai sărăcit. „gol ca sarpele”, însă năzuind să scape de umilinta și nedreptate, revoltându-se cu nepotolită ură împotriva bogătanilor satului; dirz, curajos, se angajează în bătălia pentru pământ din primăvara anului 1945, devenind „un luptător conștient ce înțelege și participă la prefacerile sociale pe care le trăiește” (D. Micu).

AL. CĂPRARIU: Mitru iubeste pământul ca și Ion: pătimaș, brutal — îl iubeste și-l urăște deopotrivă o vreme, pentru că de la el i s-au tras toate nenorocirile, pentru că el îl poate salva. Mitru urăște obsedat pe cel care l-au lovit, neiertător, cu patimă surdă și rece, gata să lovească fără nici o remuscă. Pe de altă parte, însă, în sufletul său se leagă nebănuite candori, o dragoste grea de duioasă și înțelegere pentru Florica, chinuța lui soție [...]. Discuția dintre el și Spinantiu, omul baronului Papp, realizată cu mare economie de cuvinte, încercată de humor, ni-l dezvăluie ca dotat cu o inteligență suplă, plină de nebănuite resurse. Pentru mediul rural, Mitru prezintă un caz între altele alte zeci de mii. Clarificările ce se produc în conștiința lui, drumul pe care îl străbate de la ura devorantă, anarhică, exercitată la început împotriva unor adversari care l-au afectat personal, până la cristalizarea sentimentului că aparține, prin condițiile existenței sale, la o imensă majoritate de oameni care își pretind dreptul la existență, ridicarea pe un plan etic superior, în funcție de care Mitru devine un cetățean conștient de menirea sa, de perspectivele sale într-o lume ale cărei destine urmează să le conducă, reprezintă în parte însăși evoluția înregistrată de societatea noastră în deceniile de mijloc ale acestui secol. Înregistrarea lui sub flamura partidului comunist se petrece și are sensul unei integrări conștiente în marile eforturi sociale, numai el singur, putea duce spre realizarea aspirațiilor sale. (1958. Reprodus din: Jurnal literar, 1957—1967, Buc., E.P.L., 1967, p. 217—218; 211—212).

CORNEL REGMAN: Prin Mitru Moț, Titus Popovici a vrut să-și creeze țăranul cu caracteristic, un fel de replică la Ion al lui Rebreanu, la Ilie Barbu sau Tugurlan al lui Marin Preda. [...] Ca umanitate, el e plasat în umbra eroilor lui Marin Preda, ale căror reacții și mai ales prilejuri de viață și situații le repetă ici-colo. Bunăoară, raporturile lui Mitru cu bogatul Cloambeș sau, pe alt plan, atmosfera vieții de familie din casa lui Mitru, acea intimitate afectuoasă fiind sub o poiză de asprime, reprezintă — oricât de bine narate — duplicate involuntare după scene binecunoscute din *Moromeții* etc., și însuși Mitru Moț ne apare citeodată un fel de Tugurlan plasat în condiții istorice și geografice deosebite. Originalitatea, dar nu și profunzimea tipului, e asigurată ulterior de situarea fără ocolisuri a eroului pe firul îndrăznei, însușire pe care eroii lui Marin Preda se deprind abia s-o cucerească. Scene ca acelea — de toți cunoscute — care-l înfățișează pe Mitru înfăptuind în mic și cu de la sine putere în satul său

ceea ce văzuse că s-a făcut în orășelul apropiat (alungarea primarului și a șefului jandarmilor din Lunca, urmând izgonirii pretorului reacionar) sau scenele în care — pe un plan mai evoluat de inițiere politică — Mitru Moț înfruntă pe trimisul baronului Papp de Zerind venit să intimideze satul, iar mai apoi liniștește spiritele întăritate, în momentul critic cind motoganii și luncanii erau gata să se încaiere din pricina pământului, ni-l arată pe erou în postura unui Ion al faptei, al inițiativei, acționând de astă dată pe planul lărg al intereselor colective, totodată ca pe un ins neînfricat și mai ales nesensibilizat de rănille trecutului, trăsături prin care se deosebește net de eroii similari ai lui Marin Preda — figuri de convalescenți morali. (Reprodus din: Cărți, autori, tendințe. Buc., E.P.L., 1976, p. 48—49).

MARIAN POPA: Mitru Moț este țăranul a cărui evoluție socială și psihologică ilustrează traiectoria umană obișnuită a unei epoci de răsturnări, mergând de la aversiunea și instinctul necanalizat, la clarificarea ideologică datorită comunismului, prin care capătă un sens al vieții. Este țăranul ardelean eliberat din chinurile prejudecăților având dreptul la libertate de inițiativă și decizie obștească. (Reprodus din: Dicționar de literatură română contemporană. Buc., Edit. Albatros, 1971, p. 489).

GEORGE TEODORESCU, învâțător, director de școală în Lunca, venit și el de pe front unde și-a pierdut brațul drept; cinstit, demn, modest, muncitor, spirit democratic, însetat de adevăr și dreptate, cu „conștiința necesității istorice”, se înscrie în partidul comunist și participă cu dăruire la acțiunile înnoitoare ale colectivității.

AL. CĂPRARIU: Prin conformația lui spirituală el aparține aceleiași familii de spirite pe care o reprezintă Andrei Sabin, eroul central din *Străinul*. Pentru ambii, acțiunile sint dublate de analiză lucidă, la rece, legitimize în plan etic și social în funcție de marile desiderate ale epocii. George Teodorescu este în egală măsură om de acțiune și analist al actelor care îi definesc poziția în raport cu societatea. Cum la Mitru setea de pământ este o virtualitate, la George persistă o anumită sete către realizarea absolută pe linie etică, eforturile sale tinzând cu încăpăținare și uncuri cu secretă voluptate spre auto-definirea poziției sale, procesul petrecându-se în conștiință până la mari adâncimi, chiar dacă relevarea lui se face, nu odată, fără explozii, în mod temperat. Prin George Teodorescu autorul e tentat să dea o soluție modernă unei mai vechi probleme, cunoscută prozei noastre, a apostolatului intelectualului din mediul rural. Pentru George a exista în viața satului înseamnă nu numai a înregistra evenimentele, a le analiza eventual, ci implică însăși participarea nemijlocită la desfășurarea acestora, determinarea procesului lor de clarificare. Dincolo de masca pe care o poartă, aparent împietrit, într-o stare de crispare rece, George este un pasional, frământat de mari neliniști ale spiritului, de întrebări care pretind răspunsuri cu scadențe imediate, deduse din via-

ța socială ca dintr-un uriaș izvor dotat cu forță permanent regeneratoare. Drama lui George circumscrie problematica intelectualului de tip nou, procesul său de formare. (1958. Reprodus din: Al. Căprariu, op. cit., p. 212).

MARIAN POPA: George Teodorescu materializează tipul intelectualului care, trecind și el printr-o serie de crize sufletești, va ajunge la înțelegerea sensului evenimentelor istorice, atasându-se acțiunii comuniste. Aparținând aceleiași familii spirituale ca și Andrei Sabin, învățătorul George Teodorescu este în același timp intelectualul pur, optind la început pentru comunism dintr-un fel de aversiune față de societatea veche și nu dintr-o înțelegere totală a opțiunii sale, pe care numai timpul i-o va aduce. (Reprodus din: Dicționar de literatură contemporană, Buc., „Albatros”, 1971, p. 488).

ARDELEANU, cunoscutul ilegalist din romanul *Străinul*, acum instructor de partid, conducătorul acțiunii de expropriare a moșiei baronului Papp de Zerind; echilibrat, profund în gândire, neobosit, curajos; în tumultul momentelor de împărțire a pământului, el adresează cu promptitudine moșilor, incitați de baron împotriva luncanilor, convingătoare cuvinte: „Și dumneavoastră primiți pământ”, evitând astfel o ciocnire dramatică între țăranii; moare ucis de teroriști.

Bătrina **ANA MOT**, mătusa lui Mitru, femeie trecută prin încercările unei existențe pline de vicisitudini, aprigă, tenace, setoasă de muncă până la pierderea oricărei urme de feminitate, amintind de Fefelega lui I. Agribiceanu, stăpinită de o pătimașă dorință de înăvțare ce se manifestă până în ultima clipă a vieții sale.

DUMITRU MICU: Figura acestei bătrine, mătusa lui Mitru și soacra lui George Teodorescu, e, neîndoișo, cea mai vie, mai împlinită artistic din cite cuprinde romanul. Unii critici au văzut în Ana o altă Mara. Într-adevăr, bătrina seamănă cu eroina lui Slavici. Seamănă și cu alte personaje ale acestui scriitor: cu Ghiță din *Moara cu noroc*, bunăoară; de asemenea, cu Ion al lui Rebreanu. O apropiere de toți aceștia numeroase trăsături temperamentale: dirzenia, tenacitatea, perseverența în urmărirea scopurilor, curajul de a înfrunta pieptș viața. Mai mult decât orice o apropiere însă de ei pătima imboldărită, care la ea se traduce în setea de pământ. [...] Pentru ea, ca și pentru Ion, pământul reprezintă mult mai mult decât o sursă de trai, reprezintă însăși condiția demnității personale a „unorei”. „Omul cind îi sărac — filozofează ea — nu-i om, e cline și n-are unoare la nime...”. Un singur lucru îi scapă Anei din vedere: că nu numai ea și ai săi aspiră la demnitate omenească. Soarta altora îi este însă total indiferentă. Puțin îi pasă, ca nevastă de „intezău”, că pământul de pe moșie o duc greu. Mai tirziu, în perioada de ascensiune, nu o tulbură cituși de puțin conștiința faptului că prosperitatea gospodăriei ei este condiționată de strivirea semenilor. Devenit scop în sine, pământul s-a transformat pentru ea într-o obsesie, într-o himeră ce-i terorizează conștiința și o usucă. (Reprodus din: Romanul românesc contemporan. Buc., E.S.P.L.A., 1959, p. 160—161).

GĂVRILA URSULUI, țăran instigat, apărător tenace al „rindului” capitalist, lacom, vicelan, egoist, tiran, își exploatează familia, reprimând orice tentativă de independență a copiilor, chiar și după căsătoria lor; sectant pios, cu cele sfinte pe buze, în realitate un ipocrit.

CORNEL REGMAN: Prin Găvrila Ursului, scriitorul ne pune în contact cu un alt original al satului, de astă dată unul care are o filozofie constituită, un punct de vedere ferm exprimat și consecvent urmat cu privire la economia țără-

nească, de unde și formularea unei anumite tactici în serviciul părerilor sale. Găvrila Ursului e un conservator puritan și printr-un stil de purtare și o energie neapărentă el a izbutit să se facă respectat dacă nu de tot satul [...], cel puțin de clanul familial alcătuit din cei vreo opt feciori, a căror avere o administrează ca un adevărat șef de trib, ținându-i pe toți sub aripa și ascultarea sa. [...] Prin întreaga lui desfășurare, conflictul determinat de prezența lui Găvrila Ursului demonstrează că încă o iluzie țărănească, aceea a solidității lumii burgheze și a bazelor ei morale — se prăbușește. (Reprodus din: C. Regman, op. cit., p. 52, 53).

ALEXANDRU SUSLĂNESCU, profesor de liceu la oraș — așa acum îl știm din *Străinul* — și apoi la școala din satul Lunca, „fugit la țară în căutarea unui ideal”; fire slabă, las, oportunist, ros de individualism, pierdut în meditații sterile, lipsit de convingeri, complexat; instabil, revine la oraș, bolnav, epuizat.

MIRCEA IORGULESCU: Cu mult mai autentice sint figurile celor doi intelectuali, profesorul Suslănescu și învățătorul George Teodorescu, precum și a țăranului sectant Găvrila Ursului, care se îndepărtează prin religie de țăranii obișnuiți. Ultimul este ceea ce se cheamă de obicei „o victimă a istoriei”, deoarece vinovăția lui se află dincolo de el: modul de viață la care aderase devine peste noapte anacronic. Din tot ceea ce se petrece în jur, Găvrila Ursului nu înțelege nimic, în afară de faptul că toate obișnuitele sale s-au destrămat și că trebuie să ia totul de la început. Suslănescu este un lucid neputincios, colșit de evenimentele la care asistă, interiorizat până la haos, eșuind în fiecare tentativă de a opta datorită nepotrivirii între capacitatea de reflecție hipertrofiată și inhibiția în fața acțiunii. Eroarea lui Suslănescu este de a crede prea mult în puterea minții sale și de a refuza să se supună valorilor istoriei; fiindcă nu întimplător Mitru Moț, cel care se uimea că „are gânduri”, iese victorios. Prin Suslănescu, Titus Popovici a creat un personaj foarte viu, dotat cu o conștiință de sine aproape bolnăvicioasă, iar eșecul umilitor al tuturor eforturilor lui de solidarizare este eșecul dramatic al individualității. (Reprodus din: *Rondul de noapte*. Buc., „Cartea Românească”, 1974, p. 104).

ALTE PERSONAJE

Din rindul maselor țărănești se disting **GLIGOR AL HAHĂULUI**, ins cu o forță fizică deosebită, el îl secundează pe Mitru Moț în actele de răzvrătire și îl alungă pe jandarmul **GOCIMAN** din sat ● **BITUȘA**, un alt revoltat al cărții, gata să intre cu plugul în pământurile bogatilor ● **GOZARU**, obsedat de pământ și el, își exprimă cu disperare dorința de improprietăre a moșiei sale („...Și noi? Unde să merem? Pe lume, să culduim? Bată-vă Dumnezeu, luncani! Unde să merem?...”).

Baronul **ROMULUS PAPP DE ZERIND**, reapare cu trăsăturile cunoscute din *Străinul* — moșier de tip feudal, dominator, rapace, își apără cu obstinație moșia și autoritatea care se clatină ● avocatul **SPINANTIU**, acolit al baronului, politician vicelan, demagog. Bogătanul **CLOAMBEȘ**, lacom, necinstit, îl trimite, prin manevre dubioase, pe Mitru în război, în locul fiului său **IOȘCA** ● **PICU MACRIȘ**, frațele vitreg al lui Găvrila Ursului, „un chiabur dement ce crede că va putea opri istoria în loc cu pușca lui retezată” (D. Micu) ● **EZECHIL**, fiul lui Găvrila Ursului, revoltat împotriva tiraniei tatălui, căruia îi cere partea de pământ ce i se cuvine, fără succes însă; se înhățează cu teroriștii și pierie ucis.

Prof. Constantin Popovici
Prof. Ștefan Năstăsescu

Cîteva completări la articolul

„Elevii și limba română”

CA profesor de limba și literatura română salut preocuparea revistei „România literară” de a veni în sprijinul nostru, al celor care ne străduim să predăm această importantă disciplină în școală. În acest sens, apreciez seria fișelor de citate asupra personajelor literare, întocmite de colegii Constantin Popovici și Ștefan Năstăsescu, publicate în paginile revistei, la rubrica **consultații**, caracterizări utile, cred eu, elevilor din licee și pe care le-am recomandat cu căldură la clasă. Dar m-a bucurat peste măsură intervenția celor doi profesori inspectori de limba și literatura română din municipiul București, George Șovu și Nicolae Vulpe, apărută în nr. 8 al „României literare” din 24 febr. a.e., în care se nominalizează, în sfîrșit, cauzele care au

dus ca unii elevi să nu mai învețe la **limba și literatura română**. Tot ce s-a spus este adevărat și subsciu fără rezervă. Aș dori numai să adaug și **alte cauze** care concurează la **analfabetismul** unor elevi la finele ciclurilor primar și gimnazial, bazându-mă pe observațiile făcute de mai mulți ani ca propunător la cl. a IX-a sau ca profesor metodist în cadrul acțiunii de patronare a gimnaziilor de către licee. Asistențele efectuate la școlile generale, unde m-am deplasat au confirmat că unii dascăli **nu predau corespunzător**, fac lecții sterile, dialogul lor cu clasa se rezumă la bruma de întrebări pe care manualele le recomandă (formulări de altfel discutabile), fac lecții monotone, fără **nerv** și — cum e de așteptat — ele rămîn fără **finalitate**. Bunăoară, nu de mult, am partici-

pat la o lecție de lectură, cl. a VII-a, în care „s-a comentat” poezia **Dăscălița** (O. Goga). Toată ora s-a bătut apa-n piuă despre **starea sufletească** a poetului, a personajului, despre chipul **dăscăliței**, s-au explicat 2—3 cuvinte (**muceniță**, **blind** și un al treilea care-mi scapă) iar în final, s-a stabilit cu **clasa**, citindu-se din manual, momentele în care e surprinsă **dăscălița**. Tocmai ceea ce trebuie să se facă, nu s-a făcut, adică: explicarea straturilor **semiotice**, **logice**, **onologice**, **anagoge** și **tropologice**; precizarea noțiunii de portret; consolidarea prin recunoaștere a tropilor. A rămas ca elevii să rezolve singuri, acasă, în cadrul temei scrise, comentariul stilistic (!). Discutind cu propunătoarea un posibil plan de tehnologie didactică mi s-a replicat că „la Institut n-am auzit de așa ceva” (nivelele de receptare a operei). E firesc, deci, ca în urma unor așa comentarii, absolutenți de gimnaziu să vină la liceu fără să posede elementare deprinderi de interpretare a textului literar.

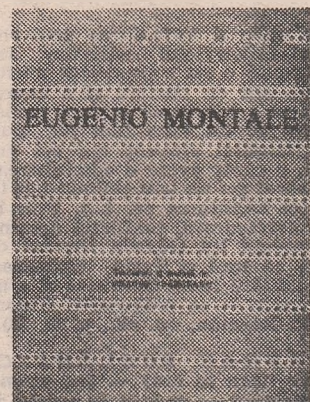
La o altă școală din preajma orașului Costești-Argeș, directorul adjunct, întrebându-l cum învață elevii la limba română, mi-a răspuns: — Nivelul elevilor noș-

tri e scăzut pentru că în ultimii ani predarea limbii române a căzut în seama profesorilor de limbi moderne (veniți prin detașare din alte județe), în general profesoare, care după citeva luni au intrat în concediu și orele le-am asigurat cum s-a putut. Chiar și acum avem o astfel de situație... La fel e și la școala din satul vecin. De aici, am tras o concluzie — o altă cauză care favorizează predarea necorespunzătoare a limbii române ține de încadrarea școlilor. Fluctuația profesorilor la catedră nu asigură un climat serios de muncă. Deci?

Și acum, o ultimă problemă: de ce nu se citește literatură de către elevi? În afara motivației aduse în discuție de către colegii bucureșteni, noi adăugăm și faptul că **bibliotecile** nu-și trăiesc viața în multe școli rurale, iar îndrumarea lecturii elevilor se face ocazional și formal, cum s-ar zice: „în stil pompiestic”. Semnalăm și faptul că în unele școli nu activează un cerc de creație. Comentariile sint de prisos.

Prof. Dumitru Anghel
Liceul industrial Costești-Argeș

Eugenio Montale în românește



DE curind, în colecția „Cele mai frumoase poezii” a Editurii Albatros, a apărut un volum de *Poeme alese* din opera lui Eugenio Montale în traducerea lui Dragoș Vrâncănu.

Volumul este introdus de o scrisoare (7 octombrie 1977) a poetului italian adresată familiei îndoliate a poetului român, dispărut în primăvara aceluiași an fatidic pentru întreaga colectivitate românească: „Vestea dispariției lui Dragoș Vrâncănu m-a îndurerat profund. El a făcut atât de mult pentru Italia și pentru cunoașterea țării mele în România sa. Era neobosit și plin de entuziasm și fiecare vizită a lui era o zi de sărbătoare pentru noi. Nu știu cine ar putea să-l înlocuiască. Mă întreb dacă tristețea multor prieteni pe care i-a lăsat în Italia poate fi o consolare.

Aș fi fericit dacă aceste câteva cuvinte ale mele ar fi cunoscute în România...”

Scrisoarea marelui poet italian, laureatul cel mai necontestat al Premiului Nobel pentru literatură din 1975, este o altă, binemeritată, recunoaștere a meritelor de italianist ale scriitorului român, călător și student în Italia în urmă cu mai mult de cinci decenii, mesager, în anii noștri, al culturii românești contemporane la cursurile Universității din Urbino al cărui „magnifico Rettore” este, de altădată, cunoscutul critic și istoric al literaturilor, Carlo Bo. Am încercat, în alte rânduri, să trasăm un portret luminos italianistului român, sensibilului poet Dragoș Vrâncănu, în enumerarea de prieteni sinceri ai săi și ai culturii românești, spirite elevate ale intelectualității italiene ca Giancarlo Vigorelli, Roberto Sanesi, Landolfo, Tadini ori profesorul Mario Luzi. Am avut și solemnul privilegiu de a fi fost împreună la înmormântarea „marelui bătrîn”, a lui Giuseppe Ungaretti, în cimitirul geometrico Verano din orașul eternei spiritualități umane care este Roma.

Poemele alese de către Dragoș Vrâncănu din opera lui Eugenio Montale aparțin capodoperelor lirice ale aceluia despre care s-a putut scrie că este frumos, trist și talentat ca Foscolo, Pușkin și Leopardi împreună. Pot re-lua acum, la apariția și lectura atentă a traducerii românești a capodoperelor lui Eugenio Montale, o serie de impresii, mai vechi ori mai noi, pentru a reafirma că în poezia sa nu există nici Dumnezeu, nici starea angelică, nici tragedie, nici blestem, decît ca elemente componente, echilibrate de arta verbului echivalentă cu înălțarea unor domuri verticale spre ipotetice, imposibile ceruri.

Severitatea, austeritatea l-au fost o primă lege estetică de al cărui grav comandament a ascultat și pe care l-a retranscris, cu rară tenacitate, încă din timpurile grele ale fascismului. Chemarea spre o astfel de poezie, din acele vremuri cenușii, lansată de arta lucidă a lui Eugenio Montale, a fost recepționată în profunzimi de către tinerii intelectuali ai Italiei, care i-au înțeles vibrația pură, clarul avertisment, lecția aspră a adevărului integral, exigența dură a obiectivității, pesimismul conștient de originile sale aflate în involuția politică și rațională a contemporaneității sale. Chemarea spre valori perene, descifrarea miracolului vieții pînă la irizarea ultimului simbol germinativ, dimensiunea lucidă a condiției umane în evoluția de la individ la istorie, au fost alte coordonate estetice propuse de Eugenio Montale. De la *Ossi di seppia*, în care conștiința solitudinii creatoare în organizarea societății restrictive este a unui autobiografism declarat, în *Le Occasioni*, în care iubirea se izbește cu marile ei arti albe de zidurile înalte ale neînțelegerii înconjurătoare, versurile lui Montale se revendică de la o neliniștită armonie. L-am învecinat altădată, poate cu multă îndrăzneală, și reiau afirmația, după cunoașterea aprofundată a zonei creației poeziei sale, cu modalitatea exoresivă, cu haloul fosforos al poeziei dantesti. Ca și Dante Alighieri, Eugenio Mon-

tales a cîntat cerurile și marea, pămîntul și stelele. A rătăcit, îndelung meditativ, pe tărîmuri sinuoase, la care pendulau apele oceanului planetar, cîzelind de milenii piatra munților sau „oasele de sepie”. Erodarea pietrelor de către ape este simbolică și sufletul lui Eugenio Montale aspiră să fie parte integrantă din universul material, „piatra roasă”, sîfuită bizar de vînturi, comparabilă cu statuile lui Moore. Pentru Montale trăirea este o „prăbușire de stînci”, o rostogolire lentă cit durată arcului existențial. Pentru el există suferința pietrelor, despuieră trupului și a sufletului într-o lumină puternică, la o răscruce de drumuri. Umanizarea poeziei sale vibrează ca arcul busolei spre un pol invers. Poezia lui Montale, în prima și cea mai cunoscută fază a sa, nu este o confesiune lirică, ci o ipostază a unei realități poliedrice, în care poate îngheța, simbolic, o stare a sufletului uman. Ne-a plăcut, desigur, să găsim în sintetica prefată, de transparentă cristalinului, cu care Dragoș Vrâncănu își întovărășește traducerea, o afirmație pe care am făcut-o altădată, relativă la poezia lui Montale, care nu ne scuteste de nici o amintire și poate fi aridă, pustie, arsă ca landele sub ochiul imens al soarelui sau ca un vast grohotiș, ca un fluviu de piatră. Aceasta este și albul schelet al Apeninilor bătuti de mare pe Riviera Liguriei care i-a fost, atîta vreme, orizont de așteptare, nu numai mental, poetului. Din asemenea albe reflexe poezia redă numai profilul dur, conturul net al scheletului mineral. Pădurile sînt pietrificate, „fructele mării” sînt osificate, parcă nu ar exista decît coralul în oceanul planetar Terra. Expresia este ca atotul unor asemenea mări, în transparente se întrevăde conturul pur al ideii cruscute din materie ca o stă-lactită: „Îmi vine-n minte aspru filtru / întins adolescențului fără cîrmă / în limpezile dimineții cînd se topeau / spinări de dealuri și de cer; în nisipul / tărîmului venea, în vîrtejului amplu, / o pulsare egală de vieți, / o febră a lumii, și fiecare lucru / se mistuia în sine / ca oasele de sepie izbîti atunci / de valuri, pe încetul să dispărem, / să devenim / un arbore ori o piatră / de mare sîfuită, și în culoarea apusurilor să ne topim / și să ne spulberăm ca trup...”

RĂZBOIUL al doilea mondial l-a purtat pe Montale spre o străluminare a concepției sale singulare, poetul vrîndu-se acum un participant direct la istoria omului, la coralitatea lumii. Poetul „celor fără de Biserică”, în volumul său cu titlu semnificativ *La Bufera e altro* (Fortuna și alte), poate să se infioare de ororile dictaturilor în imensa tragedie a lagărelor de concentrare, în strivirea libertăților. Dincolo de starea lui estetică primordială se accentuează tendința participării la social. Un eveniment editorial în Italia a fost *Satura*, considerat ca o sinteză a tuturor încercărilor lui Montale de a dialoga cu universul încă necunoscut, o confluență de sensuri pluridimensionale, un arc încordat, apt să lanseze spre inima lucrurilor săgețile înțelegerii. Artă gnomică din *Satura* respinge retorica, sentimentalismul prim, stăpîn pe vasele, durele zăcă-minte ale vieții, ale memoriei, ale chinului. Are o perfectă rezonanță dialogul reluat de la elementele primordiale pînă la datele de taină ale unei realități care transcende. În *Satura* poezia colocvială a lui Montale atinge un punct vernal, de frumusețe și de vibrație îndelung armonică, în versurile *Xeniet*, dialogul suprem tensionat al poetului cu umbra soției moarte, dar mai vie pentru el decît cei vii: „Am coborît un milion de scări alături / și-acum că nu mai ești vîd fiecare treaptă / ca un abis...”

Pentru Montale arta este un adevăr primordial al naturii, nu o descoperire experimentală. Și niciodată el nu a dezechilibrat ideea în favoarea formei în care ea cristalizează.

Traducerea lui Dragoș Vrâncănu este o echivalare românească a acestei lucidități a artei verbului italian care sapă cu dalta în densitatea cuvîntului, aspirînd spre sinteze și esența formelor. Așa cum autorul traducerii declară el însuși în prefată (se pare că au fost ultimele rînduri scrise înainte de a trece în moarte), „M-am călăuzit în această încercare de traducere după o regulă de echivalență cit mai apropiată a textului original, socotînd hotărîtoare sintaxa poetică a autorului, modul lui de a porni și de a continua țesătura propriilor sale imagini. Am căutat să-mi potrivesc horoscopul interior la ritmul lui lăuntric...”. Trebuie să mărturisim că *încercarea de traducere* a lui Dragoș Vrâncănu este o perfectă realizare de artă și ritmul interior al poetului român este în concordanță armonică cu al poetului italian.

Alexandru Balaci

Un roman crud și tandru

FAPT curios, cîteva din cele mai de succes romane franceze s-au datorat în anii din urmă poezilor. Așa a fost *Les Allumettes suédoises* de Robert Sabatier. Mai aproape de noi, Alain Bosquet a luat marea premiu pentru roman al Academiei Franceze pentru *Une mère russe**, o carte autobiografică și de ficțiune în egală măsură, ajunsă repede un adevărat best-seller.

Să fie oare o anume tandrețe omenească rămasă apanajul poezilor singuri, explicația acestui succes? Poate că, excedată de gustul pentru atrocitate al literaturii contemporane, lumea nutrește o nemărturisită nostalgie a duioșiei? Dacă așa ceva ar putea fi adevărat în cazul *Chibriturilor suedeze*, nu prea se potrivește cărții lui Alain Bosquet, unde observația crudă și chiar un anumit cinism al francheții caracterizează relatarea.

În punctul de pornire, motive care să îndreptățesc inflexiunile sentimentale nu lipsesc nici din romanul său. Alain Bosquet îl scrie sub impresia proaspătă a morții mamei sale, fapt survenit în 1977. Textul încearcă practic să prelungească un dialog care nu mai e cu puțință decît în planul imaginar. Capitolele scrise la persoana a doua l se adresează direct dispărutei, căutînd să o mențină prezență în minte, printr-o succesiune de memorii fără ordine cronologică. Paris, octombrie 1976; Lom Palanka, vara, 1921; Bruxelles, 1933; Berlin, toamna, 1948; Normandia, iunie 1944 etc.

Din întretăierea capricioasă, dar și abilă, a imaginilor aduse de ele se încheagă, pînă la urmă, nu fără surprize, puncte obscure și episoade revelatorii, biografia Berthei Touransky.

Născută la Odessa în 1889, ea a avut ambiții artistice în tinerețe, a studiat vioara cu Leopold Auer, profesorul lui Iasa Haifex, obținînd rezultate notabile (a și dat cîteva concerte apreciate). După o scurtă căsătorie nereușită, și-a părăsit primul soț, un inginer care a trăit-o cu el în Siberia, pentru Alexandru Bîrsk, tatăl poetului. Descinsă dintr-o familie alsaciano-belgiană, sosită în Rusia prin secolul al XIX-lea, cînd a început construcția căilor ferate ucrainiene, noul bărbat, o figură cam stearsă, are vagi indelețniri comerciale nu prea eclatante, colecționează timbre și scrie poezii în maniera lui Blok. Familia Bîrsk, speriată de războiul civil, fuge în Bulgaria, prima etapă dintr-un lung exod. Stabilindu-se la Bruxelles, găsește o posibilitate de existență în filatelie, pasiunea tatălui devenind treptat rentabilă. Invazia hitleristă îi alungă însă pe soții Bîrsk în Sudul Franței de unde iau apoi drumul Americii. Aici au parte de o existență mai liniștită, ajungînd chiar la o anume bună stare. Bertha Bîrsk începe să se reinterezeze de artă, cîtreieră muzeele și expozițiile, descoperindu-și acum o tardivă atracție pentru sculptură, ca urmare și a amicitiei cu Arhipenko, în ultimii săi ani. Moartea absurdă a soțului, octogenar, într-un incendiu, o decide să dea curs invitației fiului ei să vină la Paris, spre a locui cu dînsul. Experiența nu reușește însă, mama își detestă nora și trebuie în-

*) Alain Bosquet: *Une mère russe*, Albin Michel, 1970, Paris.

Sala Dalles

Istoria artei fotografice franceze

■ **PENTRU** comentatorul obișnuit cu genurile — să le spunem tradiționale — ale artei plastice, această expoziție, care cuprinde fotografii de la mijlocul secolului trecut și pînă la o dată foarte recentă, este de-a dreptul descumpănitoare. Întrebările privind locul și rolul artei fotografice în cultura modernă se îngheșuie, se diversifică. Deși sint aproape două decenii de cînd galerii de artă și mari muzee au inclus fotografia în colecțiile și programele lor de expunere, deși în avangarda artistică a începutului de veac XX — deci exact momentul în care estetica artelor vizuale se distanța de imaginea reproducivă — tocmai fotografia a avut, paradoxal, acțiunea unui ferment al năstrusnicilor creatoare, deși, încă de la începuturile fotografiei în Europa — documentar vorbind, în Franța — cu un peisaj J.N. Niépce (1826), inventatorii în domeniu au revendicat aparența artistică drept o prioritate firească a căutărilor lor, totuși ideea că esența raporturilor dintre artele plastice și fotografice stă în acceptarea delimitărilor stricte de atribuții rămîne încă o idee curentă. Se leagă de această idee și cea a prestigiului, în primul rînd de ordin tehnic, al fotografiei. Este un fapt din care decurge stabilirea, mai mult sau mai puțin evidentă, a unor ierarhii de valori privind însă numai operațiile din cimpul imaginii înseși, ca univers autonom, și prea puțin natura raporturilor acestei imagini cu substanța adîncă

ternată într-un sanatoriu, unde moare după puțină vreme.

Romanul posedă o calitate, ajunsă astăzi foarte rară, creează o figură memorabilă. În direcția aceasta, Alain Bosquet se arată un bun urmaș al tradiției moralizatorilor francezi, modernizînd caracterologia clasică doar printr-o delicată, tușă temperamentală de ordin etnic. O fire de femeie voluntară, care are inițiativele hotărîtoare în destinul familiei, e surprinsă manifestîndu-se sub forma ambiției la reușita socială, încercînd apoi să tuteleze existența fiului și exercitînd asupra lui, către sfîrșitul vieții, o cicălitoare tiranie sentimentală senilă.

Totul capătă însă o notă amuzantă, simpatcă, grație unei pasionalități calculate și devoțiuni nemiloase exercitate pe tărîm matern. Autorul își tratează cu mult umor modelul, dar tresare ori de cîte ori temperamentul ardent al mamei își spune cuvîntul și scoate lucrurile din plătină mic burgheză.

Cartea e într-o mare măsură și o autobiografie deghizată. Vorbînd de mama sa, autorul își istorisește o bună parte din viață, reînvie numeroase momente în care convulsii istoriei contemporane au marcat-o nu o dată foarte pregnant. Bosquet a activat intens în Rezistență, a lucrat pentru serviciile speciale americane, însărcinat cu pregătirea debarcării, s-a aflat printre unitățile care au înfăptuit-o, a fost ofiter de legătură pe lîngă comandamentele forțelor aliate, la Berlin. Chiar dacă își privește retrospectiv cu o pronunțată ironie faptele de arme și, sub protecția ficțiunii, are tendința să le dea o înfățișare mai curînd burlescă, nu poate trece peste anumite evenimente trăite: invazia Belgiei, armistițiul și instaurarea guvernului Pétain în Franța neocupată, debarcarea aliaților pe coasta Normandiei, blocada Berlinului etc. Toate acestea imprimă cărții o febrilitate a epocii, Alain Bosquet neîntîlnind niciodată că este și un excelent jurnalist.

Dar jocul între memorialistică și ficțiune incită inventivitatea poetului. Deliberat, el ne face martorii distorsiunilor prin care narațiunea o transformă pe Bertha Touransky, devenită Bîrsk, în *eroină de roman*. Aici atîngem și nervul cel mai fin al cărții. Fiul e scriitor și constată contrarietăți, stupefiiat, mîhnit și fascinat cum *fiinta mamei* se metamorfozează în personaj, trece cu identitatea ei vie, înconfundabilă, în spațiul fantomatic, deschis infinitelor posibilități, al ficțiunii literare. Există o voluptate a exercițiului acestuia, care are, poate, și facultăți analgezice, dar îl subîntinde, mereu prezentă, o surdă, sfîșietoare durere. Tonul ironic, ba chiar sarcastic nu o dată, jocul cu oglinzile biografice inventate pentru pură plăcere a imaginației sau din nevoia de a da mai multă culoare narațiunii, maschează o rană sufletească. O ține prin puterea artei cit mai departe de ochiul nostru, încearcă tot timpul să-i confere irealitatea ficțiunii, dar n-o poate împiedica să existe și să se trădeze abia astfel mai dureros.

Regăsim și în *Une mère russe*, deși nu ar părea, o frăgezime poetică a sentimentelor, o tandrețe filială, a cărei autenticitate omenească, oricînd din măști romancierului auctorial ar îmbrăca, ne mișcă profund și explică succesul cărții.

Ov.S. Crohmălniceanu



Acasă la Romain Rolland

NU cred că există o corespondență mai bogată dintre un scriitor francez și un scriitor român ca aceea dintre Romain Rolland și Panait Istrati, cele aproximativ 300 de scrisori lăsând impresia unui roman epistolar. Cînd mă gîndesc cum l-a încurajat și cum l-a lansat Romain Rolland pe Panait Istrati, îmi vine în minte imaginea marelui și generosului nostru Eminescu lingă Slavici, sfătîndu-l și irvîndu-l chiar cum să-și scrie schițele și nuvelele.

Nu puteam să-mi închei periplul meu la casele natale ale scriitorilor celebri fără să vizitez orașul Clamecy unde s-a născut, la 29 ianuarie 1866 Romain Rolland.

Pierdut și astăzi în imperiul pădurilor, orașul acesta, învelit în legende istorice și religioase, alimenta altădată cu lemne de foc sobele Parisului, deși pînă în capitala Franței sînt vreo 200 km. Primele texte care vorbesc despre Clamecy — numit în vechime Clamiciacus — sînt din secolul al șaptelea. De la populația de circa 1 400 de locuitori cîți erau în secolul al XIII-lea, astăzi orașul lui Romain Rolland are 5 500 de locuitori care sînt invidiați pentru atmosfera ozonată în care trăiesc. Am căutat casa natală a marelui scriitor pe strada Romain Rolland¹⁾ (altădată numită „L'hospice”) nr. 4 și în locul ei am găsit un dispensar medical unde am fost primit cu multă înțelegere și amabilitate, reușind, împreună cu domnul Dupont — președintele Societății științifice și artistice a orașului — să aflăm camera în care a copilărit Romain Rolland. Și domnul Dupont îmi citește dintr-o carte ceea ce scria Romain Rolland despre casa lui natală: „O curte destul de mare cu o grădină în mijloc înconjurată de trei pereți al casei mi se părea foarte înaltă. Strada din fața ei era despărțită printr-un canal ce străbatea orașul. Deși puteam să privesc de pe terasă cum curgea canalul, eu stăteam totuși închis la parter ca într-o cușcă zoologică”.

— Din cite știu eu, Romain Rolland n-a fost un copil prea sănătos.

— Deși părinții și bunicii lui au trăit peste 80 de ani, bucurîndu-se de o sănătate perfectă, totuși Romain Rolland pînă la 12 ani a fost mereu amenințat de bronșite, congestii pulmonare, dureri în gît, hemoragii nazale etc. Dealtfel, Romain Rolland va declara prin 1926 că jena pulmonară cauzată de o nefastă intîmplare din copilărie se va accentua odată cu înaintarea sa în vîrstă, provocîndu-i dese neplăceri, o debilitate permanentă, oboseală și insomnii, neputînd dormi — cu timpul — mai mult de 3 ore pe noapte. Marele scriitor se întreba — la un moment dat: „Cum de n-am murit pînă acum (1926)? Cum am putut scrie atîtea opere?”

— Să știți că strălucitul nostru compatriot și-a iubit nespus de mult locurile natale, astfel el afirma: „Nici Shakespeare, nici Beethoven, nici Tolstoi, idolii mei, nu mi-au oferit pe «Sesam deschide-te», așa cum mi-a dezvăluit orașul meu, sub-solul vieții mele, acest Hercule al meu care dormea sub lavă”²⁾.

— Romain Rolland era o fire deschisă, un temperament foarte sensibil, un mare admirator al muzicii. De la cine a moște-

¹⁾ Colegiul din Clamecy, unde a învățat Romain Rolland, poartă astăzi numele scriitorului ce l-a fost elev între 1873—1880.

²⁾ Jean-Bertrand Barrère, *Romain Rolland, par lui-même*, Seuil, Paris, p. 16.

nit această gingășie, această delicatețe sufletească? Probabil de la mama sa?!

— Exact. Să-l ascultăm pe el însuși: „De la ea (adică de la mamă — n. n.) am moștenit dragostea de muzică, sentimentul religios și independența opiniilor personale”³⁾.

— În ceea ce privește muzica, am citit undeva ceea ce el spunea către apusul vieții sale: „Muzica m-a ținut pe brațele ei din primii pași ai vieții mele. Ea a fost înțila mea dragoste și tot ea va fi probabil și ultima. Am iubit-o, de fapt, ca pe o femeie, înainte de a ști bine ce este dragostea feminină”.

— Ca dovadă că muzica a fost marca lui pasiune este și lucrarea sa despre Beethoven, din anii 1927—1931, și despre alți muzicieni.

— Romain Rolland s-a stins din viață la vila sa din Vézelay sau aici la Clamecy?

— A murit în ziua de 30 decembrie 1944 la Vézelay, dar a fost adus și înmormîntat în Clamecy. Mai tirziu, conform testamentului său, a fost transferat la 10 km de Clamecy, în cimitirul localității Brèves.

— S-ar putea vedea undeva parte din obiectele sale de familie și personale?

— Da, la expoziția de la „Centrul cultural Romain Rolland”, la doi pași de aici.

IN drumul nostru spre impunătoare clădire a Centrului, ne oprim în dreptul plăcii comemorative care spune trecătorilor că aici s-a născut Romain Rolland la 29 ianuarie 1866. Domnul Dupont răspunde la întrebarea mea despre părinții scriitorului, că se numeau: Emile Rolland și era notar, iar mama: Antoinette-Marie Courot și era fiică de notar.

Sînt prezentat la intrarea în muzeu, doamnei Marie-Claude Fontaine, „conservateur”, cum se numesc ghizii caselor memoriale în Franța. Împreună vizităm cele cinci camere care evocă, prin atmosfera lor, prin obiecte familiale, prin documente variate, fotografii în vitrine sau înrămate și fixate pe pereți, viața și opera laureatului Premiului Nobel pentru literatură din anul 1915 — care a fost Romain Rolland.

Am reținut arborele genealogic al familiei sale, numeroase scrisori privind copilăria marelui scriitor, fotografii împreună cu părinții, mașina de scris „Corona”, mapa cu tamponul de pe biroul unde lucra, o fotografie cu Gandhi. Într-o sală, la fereastră, se află patru dulapuri cu documente privind viața scriitorului. Acestea, precum și numeroase scaune, mese, etajere, fotolii, servicii din porțelan, pahare, ulcioare, vase din faianță cu o capacitate de 3—4 litri din celelalte camere au fost donate de Marie Romain Rolland, a doua soție a scriitorului, cu care s-a căsătorit în 1934. Trăiesc aici în ambianța marelui scriitor francez și citeva minute românești răsfoind romanul său *Înîmă vrăjită* tradus și în limba română. Erau vreo cinci volume așezate la loc de cinste împreună cu alte lucrări traduse în diferite limbi.

Pentru că citisem remarcabilul roman *L'âme enchantée* al lui Romain Rolland, am îndrăznit s-o întreb pe doamna Fontaine:

— Ați putea să-mi precizați dacă Romain Rolland a vizitat România, pentru că vorbește în *L'âme enchantée* despre c

³⁾ Ibidem, p. 17.



călătorie la București a eroinei principale Annette?

— Din păcate, nu știu, dar vă pot înlesni o convorbire cu doamna Marie Romain Rolland.

— Sînt foarte bucuros să aflu că trăiește la Paris și așa fi fericit să accepte o convorbire cu mine.

— Știu că sînteți oaspetele domnului Bardin și vă voi telefona acolo după ce voi aranja vizita dumneavoastră la doamna Rolland.

INTRE timp, venise doamna Bardin, soția distinsului primar Bardin, care fiind și deputat socialist fusese urgent chemat la Paris.

Atît doamna cit și domnul Bardin mi-au acordat neprețuitul lor sprijin în această călătorie de documentare la Clamecy și de aceea le exprim întreaga mea grațitudine.

Soția marelui scriitor Romain Rolland, deși are peste 86 de ani, a acceptat să mă primească la Paris, la locuința sa din Boulevard Montparnasse.

— Stimată doamnă Marie Romain Rolland, distinsul dumneavoastră soț are o mare importanță în istoria literaturii române pentru că l-a încurajat și l-a lansat pe Panait Istrati.

— Da, știu că au avut și o bogată corespondență — citeva sute de scrisori.

— Eu nu vă obosesc cu un interviu, ci doar cu o singură întrebare, și anume vă rog să-mi spuneți dacă Romain Rolland a vizitat țara noastră — România — fiindcă în celebrul său roman *L'âme enchantée*⁴⁾ vorbește despre o călătorie a „Annettei” la București. Descrierea este plină de amănunte, referîndu-se chiar și la băutura noastră națională care se numește țuică (eau-de-vie).

— Nu, n-a fost niciodată — mi-a răspuns energic, încă destul de frumoasă la 86 de ani, Marie Romain Rolland, a cărei mamă era de origină franceză.

— Știu că sînteți din U.R.S.S. și de aceea îndrăznesc să vă întreb dacă — poate — ați trecut dumneavoastră vreodată prin România.

— Nu, mi-a răspuns scurt amfitrionoa, dînd dispoziții secretarei să-mi ia adresa.

— Atunci cred că Panait Istrati l-a informat pe marele Romain Rolland despre viața din țara noastră, despre capitala României, București, despre vinurile noastre renumite etc.

— Și eu cred că numai Panait Istrati l-a putut informa pe Romain Rolland asupra modului de viață din România dumneavoastră.

⁴⁾ Romain Rolland: *L'âme enchantée*, Paris, Albin Michel, 1922, p. 341.

Fără să poarte ochelari, distinsa soție a celebrului scriitor francez caută în bibliotecă, ce ocupa întreaga cameră de la intrare, buletinele editate de „Asociația prietenilor fondurilor Romain Rolland” al cărei sediu este chiar în casa acestui mare scriitor, filosof, autor dramatic, istoric muzical etc.

Mi-a oferit patru numere pe care citindu-le mi-am dat seama cit de actual este Romain Rolland pe toate meridianele lumii, principalele lui opere fiind traduse în 20 de limbi. În română au fost traduse: *Jean-Christophe*, *Colas Breugnot*, *Înîmă vrăjită*, poate și altele...

Romain Rolland a fost un mare prieten al țării noastre nu numai pentru că l-a lansat pe Panait Istrati, ci și pentru că el s-a ridicat în 1933 să apere cu autoritatea lui dreptatea muncitorilor noștri în grevele de la Grivița. A fost un mare scriitor pacifist, un aprig antifascist, devenind președinte al Ligii internaționale a luptătorilor pentru pace.

Parizian din 1880, Romain Rolland a locuit succesiv sau la intervale mai mari pe diferite străzi, așa se explică de ce în Paris este un bulevard Romain Rolland. Cartierul lui preferat a fost însă Montparnasse, unde a revenit după aproape 60 de ani, prin 1940.

Pentru că locuința Mariei Romain Rolland se află la doi pași de turnul Montparnasse, am urcat cu rapidul și încăpătorul lift în citeva clipe cei 200 metri și am privit, împreună cu numeroși vizitatori, de pe terasa acoperișului, ca dintr-un elicopter, Parisul — orașul luminilor. Aproape tot ceea ce vedeam de la înălțime vizitasem „à pied” în alte împrejurări. Acum, căutam „Centre National d'art et de culture Georges Pompidou” unde știam — din presă — că se află și atelierul Brâncuși. Un francez amabil mi-a explicat cum să ajung mai repede pe strada „Saint-Martin”, unde se află acest renumit Centru.

Cele două camere Brâncuși din fața colosului metalic Pompidou m-au făcut să mă revăd acasă în România, în Oltenia, la Hobița. Dacă constructorii Centrului modern Pompidou au umanizat metalul ce te ia în brațe și te poartă prin cultură și artă, Brâncuși al nostru a slefuit lemnul și piatra, pînă cînd acestea au prins glas artistic, vorbind milioanei de vizitatori cu modestia lui Mircea cel Bătrîn despre arta poporului de la Gurile Dunării.

Prof. Ion Cheșcă

turi analizate cu perspicacitate balzaciană în portretele lui Nadar și Disderi, Verlaine și Francis Jammes apar în grădinile de început de veac din fotografiile lui Atget. Mai tirziu, ecoul lui Joseph Conrad și André Gide este cert în predicția pentru subiectele exotice și în felul de a selecta și puncta accentele, de a evoca o atmosferă — epică la Boubat, sofisticată la Sarramon. În anii 20—30 acționează nervul lui Cocteau și al lui Tristan Tzara. În continuare, variantele realiste își fac tot mai mult loc: de la notația imbatată de pitoresc a lui Plossu, la spiritul reportericesc, de tip ciné-vérité, a lui W. Ronis, și de la realismul bivalent cu reminescente cinematografice al lui Cartier-Bresson, atît de apropiat de Antonioni, la hiperrealismul poetizat al lui Diezauide ori la prim planurile Germaine-el Krull și precizia seacă a lui J. H. Lartigue. Ar fi însă o eroare să credem că apropierea de beletristică țin numai de temă și de un anume subtext verbalizator al fotografiei. Ele sînt în mare măsură sprijinite pe caracterul conceptual al factorilor umbră și lumină în fotografie (spre deosebire de caracterul mai carnal al aceluiași factor în pictură sau sculptură), precum și pe manipulara iluminării în relevarea substanței simbolice a realului.

Alături de toate numeroasele implicații culturale ale fotografiei artistice și — nu o dată — ale celei documentare, expoziția aceasta atrage atenția asupra acelor lucrări pe care fotografia ne învață să le vedem fără indiferență și rutină, ci cu emoție, imaginație, umor. Dorîndu-se o artă care depozitează amintiri, ea se definește în același timp ca o artă a exercițiului memoriei noastre vizuale și afective, a memoriei ca mediu de libertate în a observa viața lucrurilor ori a faptelor și a participa la ea.



DAGUERRE — una din primele daguerotipii existente (1837)

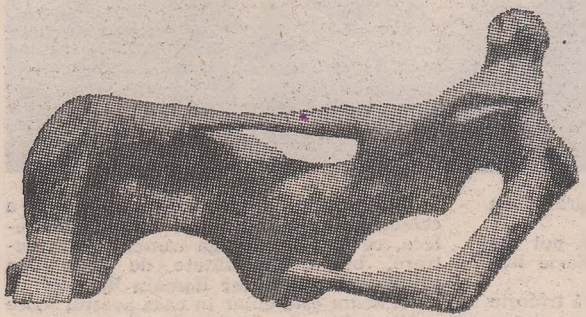
Imagini pariziene

■ COMPANIA Air-France, secția culturală a Primăriei orașului Paris și Biblioteca franceză din București prezintă în aceste zile la Biblioteca franceză din București un ansamblu de fotografii artistice ale Parisului. Este de fapt o mică monografie, semnată de Janine Niépce — descendentă a unuia din întemeietorii artei fotografice în Franța — și Michel Guillard. Toate cartierele, toate orele zilei, toate straturile societății pariziene, toate variantele de atmosferă sînt evocate: în alb-negru de Janine Niépce, în culori, de M. Guillard. Unghiuri de vedere și înfățișări pentru toate gusturile: de la imaginea vaporos sofisticată, cu multiple intervenții tehnice, la scena de o lăcidă simplitate, cu precizie de reportaj, dar plină de seva participării afective a operatorului, Janine Niépce este adeptă acestei viziuni pe care, după cum o mărturisește cu sinceritate, a deprins-o de la Cartier-Bresson, adăugîndu-i însă o notă de căldură emoțională și de interes pentru detalii, foarte feminine.

Concentrate mai mult pe efectele de limbaj, minuite însă cu o suverană discreție, fotografiile lui Guillard aleg cu predilecție fie spațiile largi — cum ar fi acel admirabil parc Luxembourg iarna —, fie un element de arhitectură sau decoratie izolat de context și proiectat în semnificația lirică; astfel, sînt detaliile podului Alexandru al III-lea, sau felinarele din fața Operei.

Întregind în mod fericit expoziția de la Dalles, această selecție confirmă totodată actuala orientare a fotografiei franceze spre un realism poetic.

Amelia Pavel



Henry Moore, sculpturi și desene recente

● Datate, cele mai multe dintre ele, 1980—1981, sculpturile și desenele marelui artist englez Henry Moore expuse la galeria Maegh au fost create în ultimii zece ani. În vîrstă de 85 de ani Moore ca și alți mari artiști își întinerește opera pe măsură ce înaintea în vîrstă — constată cronicarul ziarului „Le Monde”. Această se referă atît la desenele, peisaje fără a-

necdotă sau vreun amănunt care să le lege de un moment anume, cit și la sculpturile sale, care demonstrează că pe Moore nu-l interesează în mod special inovația tehnică în artă, că preferă să aprofundeze, să lucreze pentru eternitate, să ofere ceea ce el numește viziunea sa: exprimarea marilor emoții ale omului în fața naturii. În imagine, *Reclining figure*. (1982).

Paul Eluard

● Umbrele uitării păreau să l'căzută asupra operei lui Paul Eluard în cei treizeci și ceva de ani de la moarte. Dar un bilanț recent arată creșterea bruscă a interesului față de moștenirea sa poetică. După marele succes de public al expoziției din sălile centrului Beaubourg („Eluard și prietenii săi pictori”), încep să se înmulțească exegezele ce-l sînt dedicate. Mai întîi o reconstituire biografică, datorată cuiva care l-a fost multă vreme aproape — Luc Decaunes: *Paul Eluard, dragostea, revolta, visul*. Universitarul Daniel Bergez semnează studiul critic Eluard sau strălucirea filiației, socotit cea mai

completă sinteză a reflecției critice de pînă astăzi asupra operei poetului. Prețioase date noi extrase din scrisori aduce Lucien Scheler, autor al volumului *Marea speranță a poetilor, 1940—1945*, consacrat literaturii participante la mișcarea de rezistență anti-nazistă, printre care Eluard a avut un rol de prim plan. Se mai citează contribuții cum ar fi capitolul „ritualurile regenerării la Eluard” din cartea *Pentru o poezie a imaginarii* de Jean Burgos sau teza lui Jean-Charles Gateau, *Eluard și pictura suprarealistă* (Droz, 1982). Pe diverse căi, cîntărețul *Libertății* redevine o vie și incitantă prezență poetică.



Rafael — 500

● Anul 1983 este, pentru italieni, și nu numai pentru ei, „Anul Rafael”, deoarece acum se împlinesc 500 de ani de la nașterea marelui pictor și arhitect Raffaello Sanzio (1483—1520). În acest scop în Italia sînt organizate numeroase conferințe, simpozioane și expoziții (în șapte orașe italiene). Se editează mai multe albume și studii privind creația și viața acestui mare italian, unul dintre cei mai străluciți reprezentanți ai Renașterii. Studiourile de filme au pregătit cîteva documentare care înfățișează și comentează nu numai cele mai mari și cunoscute opere ale artistului, dar și cele mai mici amănunte care au fost depistate de cercetători cu privire la creația și viața lui Rafael. În imagine, autopoartretul lui Rafael.

Wagner — 170

● După ce în luna februarie s-au comemorat 100 de ani de la moartea marelui compozitor Richard Wagner (22.V.1813 — 13.II.1883), la Leipzig, orașul natal al artistului, a început o suită de manifestări care marchează 170 de ani de la nașterea sa. Manifestările au fost deschise printr-un concert festiv la care au fost interpretate fragmente din uvertura *Cristofor Columb*, din operele *Olandezul zburător* și *Maestrul cîntăreți din Nürenberg*. Cu același prilej a fost deschisă, tot la Leipzig, o expoziție omagială care înfățișează numeroase exponate legate de viața și creația compozitorului.

„Cel mai bun roman”

● Scopul „concursului pentru cel mai bun roman” lansat de una din cele mai importante edituri din Norvegia — „Guldental” — a fost acela de a „stimula dezvoltarea beletristicii norvegiene”. Editura a primit 130 de manuscrise, dintre care trei romane au fost apreciate ca cele mai bune: *Ecoul vechii moșii*, de Niels Juhan Rüd, în care viața particulară apare în legătură indisolubilă cu evenimentele istoriei; *Poduri în flăcări*, de Kay Skagen, roman social consacrat problemelor tineretului contemporan; *Pămînt roșu*, de Jun Michelet, înfățișînd activitatea unui medic suedez în Brazilia. Tutorul celor trei romane li s-a conferit premiul I (premiile II și III n-au fost atribuite).

Propp inedit

● În editura Universității din Leningrad a apărut volumul *Basmul rus*, de V. I. Propp (1895—1970), o continuare a *Morfologiei basmului*, 1928, și a *Rădăcinilor istorice ale basmului fantastic*, 1946. Lucrarea, rămasă inedită, este tipărită după notițele fostilor săi studenți, de la Universitatea din Leningrad, care au audiat acest curs al eminentului filolog sovietic.

Thomas Hardy, monografie

● La Londra, în editura Random House, a apărut monografia *Thomas Hardy* de Michael Milligate. Pe lîngă problemele pe care le discută, pe lîngă datele noi pe care le aduce, autorul contribuie la explicarea acelei perioade dureroase din viața romancierului englez, cînd datorită criticilor ostile, acesta s-a retras din activitatea literară: este vorba, cu aproximație, de anul ultimului deceniu al sec. XIX.

Zilele Aiken

● La Universitatea Harvard au fost instituite *Zilele Aiken*, care cuprind o serie de manifestări consacrate poetului american Conrad Aiken (1889—1973) — laureat al Premiului Pulitzer, 1953, al Premiului Bollingen, 1956.

Orizont teatral ungar

● Încă vii, acourile stațiunii 1982 pe scenele ungare continuă să fie comentate cu interes, ca bază pentru noi succese ce se întrevăd. Anul trecut, spectatorii budapeșteni au avut prilejul să asiste la reprezentațiile lui Piccolo Teatro, cu *Omul cel bun din Sicilian* de Brecht în regia lui Giorgio Strehler; se subliniază meritele egale ale spectacolului budapeștan Brecht, cu *Opera de trei parale*, la Teatrul Național (regia: I. Liubimov, de la teatrul Taganka din Moscova). O temă a discuțiilor este actualizarea marelui repertoriu clasic și exemplele încep tot cu un spectacol al Naționalului din Budapesta: *Orestia* lui Euripide, în regia lui Gabor Zsámbéki. Acestul efort li s-au alăturat, cu rezultate remarcabile, unele teatre din

provincie: astfel, la Szolnok, un excelent *Hamlet*, sub conducerea lui István Paál; la Kaposvár, un *Richard III* pus în scenă de László Babarzy; iar la Pécs și în alte localități, remarcabile montări din Schiller (*Hotii*) sau Goldoni. În ce privește repertoriul contemporan, este citat Vigszház (Teatrul de comedie) din Budapesta, cu *Amadeus* al lui Peter Shaffer, pus în scenă de Kopás Dezső. În vizită în capitala ungară, autorul însuși a făcut declarații extrem de elogiase la adresa spectacolului.

Dintre dramaturgii ungari, în primul plan al atenției continuă să se afle regretatul István Örkény (*Joc de pisici, Secnariu*), familiar și multora dintre noi, atît ca autor de teatru cit și ca autor al excelentelor *Nuvele la minut*.

Centenar Evgheni Vahtangov

● S-au împlinit o sută de ani de la nașterea marelui om de teatru Evgheni Vahtangov (1883—1922).

Au rămas celebre spectacolele montate de el cu piese cum ar fi *Prințesa Turandot* de Carlo Gozzi, *Potopul* de G. Berger, *Eric XIV* de Strindberg, *Nunta de Cehov*, *Minunile Sf. Antoniu* de Maeterlinck etc.

Făcîndu-și vreme de doi ani ucenicia pe lîngă Leopold Sulerjițki, care preda la cursurile organizate sub egida Teatrului de Artă din Moscova (MHAT), E. Vahtangov a debutat în acest teatru în 1911, ca actor și regizor. Talentul și seriozitatea sa au fost remarcate în curînd de K. Stanislavski, care-l invită pe tînărul om de teatru să-l asiste la montarea piesei *Hamlet*, pentru care fusese invitat celebrul Gordon Craig de la Londra. Curînd după aceea, Stanislavski îl propune lui Vahtangov să predea actoria unui grup de începători. După o muncă de numai doi ani, Vahtangov îndrăznește să prezinte maestrilor lucrarea sa regizorală — drama *Sărbătoarea păcii* de Hauptmann, eveniment care atrage, între altele, și aprecierea lui Gorki („Aceasta este artă adevărată, o artă a protestului”).

În 1919 E. Vahtangov devine regizor și profesor la Studioul armean de teatru din Moscova. O vreme conduce și Studioul evreiesc de teatru „Habima”, unde pune în scenă numeroase spectacole, dintre care „Dibuk” avea să devină un succes istoric, în trei ani prezen-

tîndu-se 300 de spectato-

re. În februarie 1922, E. Vahtangov triumfă la Teatrul MHAT cu montarea piesei *Prințesa Turandot*, cîntecul de lebdă al marelui om de teatru, care în luna mai avea să se stingă, în plină glorie, stăpîn pe un înalt profesionalism, adept și promotor al unor idei teoretice și estetice avî-nate.

Vito Pandolfi, autor al unei istorii a teatrului universal, în cinci volume, îl clasează pe Evgheni Vahtangov printre cei mai buni 20 regizori din lume, consacîndu-i un capitol special.

Dintre marii regizori, nici unul nu a trăit atît de puțin. Dar scurta viață a lui Vahtangov a fost plină de realizări artistice de prestigiu, demne de o mare personalitate. El nota în jurnalul său: „Pe lumea asta trebuie să duci totul la capăt cu bine și, dacă se poate, cu talent”.

Ingeborg Drevitz



● „Particip activ la viața politică. Dar nu mă atrage lupta de dragul luptei. În viața noastră importante sînt nu cuvintele, ci acțiunile ca atare și scopul pe care acestea le întesc”. Autoarea acestor profesii de credință este scriitoarea germană din Berlinul occidental Ingeborg Drevitz (în imagine), a cărei carte, *În pragul anului 1984*, a stîrnit un deosebit interes prin caracterul ei polemic

la adresa pronosticurilor reacționare ale unor viitorologi cu privire la anul 1984. „Mă tem — subliniază scriitoarea, care de curînd a fost sărbătorită cu prilejul celei de a 60-a aniversări — că modelul nostru de democrație pierde orice sens. Noi am programat moartea noastră, dar s-ar putea ca anul 1984 să transforme această idee criminală într-o fantomă într-o realitate. Scriu, vorbesc la adunări, mă străduiesc prin toate forțele să lupt împotriva temerii și neîncrederei în ziua de mine. Văd speranța noastră în energice acțiuni comune”. Cu cîteva săptămîni în urmă, Ingeborg Drevitz a publicat un nou roman intitulat *Gheață pe Elba* în care, pe canavaua acțiunii, scriitoarea face reflecții asupra realităților de azi, deapănă amintiri din trecut, din perioada războiului. Cartea a raportat un succes răsunător, întregul tiraj epuizîndu-se la cîteva zile după apariție.

Am citit despre...

Puterea magică a Cuvîntului

■ CARTEA despre care scriu astăzi, *Levitatie*, a fost selecționată pentru premiul de beletristică pe care urmează să-l decerneze în 1983 Cercul național al criticilor literari din Statele Unite. Fie că i se va atribui această prestigioasă distincție, fie că nu, autoarea, Cynthia Ozick, este, în orice caz, beneficiara uneia din cele mai substanțiale recompense materiale la care poate rivali un scriitor american: subvenția „Mildred și Harold Strauss”, instituită prin testament de H. Strauss, fost redactor șef al editurii „Alfred A. Knoff Inc”, un om care știa exact în ce fel poate fi ajutat mai bine un scriitor să-și consacre toate forțele creației. Cynthia Ozick va primi anual, vreme de cel puțin cinci ani, o sumă care îi va permite să trăiască la adăpost de orice griji materiale și să-și folosească tot timpul pentru a scrie. Stipendiul este rezervat unor autori care și-au demonstrat valoarea și Cynthia Ozick, cu patru cărți aclamate de critică la activ și mai ales cu o înzestrare și o pregătire dintre cele mai promițătoare, este considerată de toți o alegere perfect justificată.

Levitatie este o carte ciudată. Cele cinci „fiecțiuni” care o alcătuiesc (un critic se întreba de ce le desemnează prin acest termen neobișnuit și nu le numește povestiri, povești, nuvele sau schițe — mie mi se pare că cel mai potrivit ar fi să fie numite „fantezii”) sînt demonstrații de echilibristică intelectuală și verbală la cea mai amănunțită înălțime, exerciții de înfruntare a inefabilului încheiate prin victoria cuvîntului eliberator, atotputernic, inserții de umor sec în urzeli imbinînd intîmplări banale și semnificații esoterice. Cynthia Ozick este o adevărată vrăjitoare, dar în loc să-și folosească harul și erudiția într-ale supranaturalului pentru a crea viață, se amuza fabricînd himere, enigme, metafore.

Tot așa face, dealtfel, și simpatica eroină a două dintre cele cinci „fiecțiuni”, domnișoara cu numele caraghios de Ruth Puttermessenger (34 de ani, licențiată în drept, măruntă funcționară la secția Încasări și plăți a primăriei din New York). Ea își făurește, după rețeta clasică, un „Golem”, o făptură intruchipată din

lut. Fiind femeie (și feministă), Puttermessenger pune în circulație un Golem feminin care dorește să se numească Xantipa. Proiecție a minții umilei dar excesive de inteligenței și generoasei slujbe, Xantipa o ajută să-și înfăptuiască visul cel mai secret și mai nesăbuit: să fie aleasă primar al New York-ului și să săvîrșească minunea de a curăța metropola de întreaga ei murdărie fizică și morală, de a face din New York, literalmente raiul pe pămînt. Nostima aventură pe tărîmul idealului se termină însă repede. Legenda Golemului nu se dezmințe. Fiica spirituală a puritaniei Puttermessenger are o irepresibilă tendință spre promiscuitate cu efecte dezastruoase asupra marelui oraș care decade rapid sub nivelul inițial. „O. New York pierdut... O. Xantipa mea pierdută”, se lamentează în taină primăria Puttermessenger după ce s-a văzut nevoită să anihileze stihia, să întoarcă Golemul în țărîna din care îl înighebase. Liste de nume, de sintagme, de sunete, jocuri semantice în cascadă, aluzii filosofice, literare etc., fac din *Puttermessenger și Xantipa* o subtilă apologie a Cuvîntului, a forței lui magice.

În *Instantanee*, altă cîntăreță în vîrstă de 36 de ani își explică pasiunea pentru arta fotografiei prin „necrofilie”: se simte îndemnată să păstreze în imagini pentru ea vii chipurile unor personaje altminteri trecute în neîntîlnire. Chiar și iubirea pentru un bărbat căsătorit cu o altă femeie, o femeie perfectă, prea perfectă pentru ea să suporte viața cu ea și în același timp prea perfectă pentru ea să o părăsească sau să o însele. Își găsește paradoxala dezlegare într-o fotografie: „Îmi iau aparatul, ambasadorul dorinței mele, casa mea secretă cu un singur oblon, casta mea deschidere spre exterior, copilul meu mort, iubitul pe care îl port la sin. Surprind capul ei palid, capul lui negru, fiecare negativul celuilalt, alături unul de celălalt în oglinda fiicei lor. Trag. Acum sînt expuși. Acum vor rămîne uniți pe veci”.

Cynthia Ozick dă senzația unui muzician care exersează la nesfîrșit, strînîndu-și virtuozitatea în timp ce o desăvîrșește. În așa fel încît să nu-i dea în vileag emoțiile, pasiunea pentru artă, pasiunea pur și simplu. Este o scriitoare diabolic de talentată care se crispează, se contorsionează pentru a nu fi ea însăși, pentru a fi doar cea care cîntă Cuvîntul, splendoarea și puterea lui. Cînd va ieși din cochilie, cînd va îngădui cititorului să se apropie de sufletul ei vulnerabil, sensibil, va da opera extraordinară pe care este cu siguranță în stare s-o scrie.

Feliția Antip

Reeditare

● La Phenian (R. P. D. Coreeană) a fost reeditată, după 372 de ani de la apariție, **Enciclopedia Dong-y-Bogam**, lucrare consacrată medicinei coreene tradiționale. Alcatuită, între anii 1596-1610, de Heu Djon, lucrarea a apărut în 1611 în 25 de tomuri. Ediția actuală este formată din 5 volume și înserează articole despre 1 212 ingrediente medicale, precum și circa 5 000 de modalități de prescripție.

După 215 ani

● În urmă cu cîtva timp, un instrumentist al orchestrei din orașul danez Odense a descoperit într-o arhivă un pachet cu note muzicale pe care scria: Simfonia seniorului Mozart. Într-adevăr, Mozart scrisese această simfonie la 12 ani, deci în 1768. Experții au stabilit că partitura găsită îi aparține lui Mozart și că a ajuns la Odense în 1793, printr-un văr al lui Mozart. Evenimentul amintit constituie o sărbătoare și va fi tratat ca atare. În concluzie s-a stabilit că simfonia să fie prezentată luna viitoare publicului din Odense.

Marilyn



● Despre Marilyn Monroe (1925-1962), vedeta nr. 1 a ecranului american între 1950 și 1960, cînd a turnat numeroase filme, s-au scris nenumărate cărți și se vor mai scrie poate multe altele. Fapt, într-o oarecare măsură, explicabil, căci, pe de o parte, seria de succese răsunătoare, la care a contribuit și publicitatea făcută în jurul evenimentelor



Galaction Tabidze - 90

● S-au împlinit 90 de ani de la nașterea lui Galaction Tabidze (1893-1959), cel mai mare poet gruzin al veacului nostru. Evgheni Evtuşenko scria despre Galaction Tabidze că a fost „un extraordinar poet național și, implicit, universal”. Poezia lui Galaction Tabidze (în imagine) este profund națională și umanistă. Ea păstrează și continuă cele mai bune tradiții ale poeziei gruzine, fiind influențată de Puskin, Lermontov, Verhaeren și Baudelaire. Numele său stă cu cinste alături de cele ale lui Aleksandr Blok, Vladimir Maiakovski, Eghișe Cearenț etc.

„Traviata” pe ecrane

● Anul acesta, cînd se împlinesc 173 de ani de la nașterea marelui compozitor italian Giuseppe Verdi (1813-1901), cunoscutul regizor Franco Zeffirelli a început turnarea unei superproducții **Traviata** care va costa circa 6 milioane de dolari. Rolul Violettei a fost încredințat Teresei Stratas, iar ceilalți interpreți sînt Placido Domingo și Cornel MacNeil. Coloana sonoră, anunță Zeffirelli, va fi înregistrată cu ajutorul orchestrei de la Metropolitan Opera.

„Ani și decenii”

● La editura „Moskovski Rabocii” a apărut volumul **Ani și decenii**, carte de evocare a unei formații, un fel de Bildungsroman al prozatorului sovietic Iuri Kazakov (n. 1927).

După „12 oameni furioși”, „Verdictul”



● Cu Paul Newman (în imagine) ca protagonist, noul film al lui Sidney Lumet, **Verdictul**, vine să confirme preocuparea celebrului regizor american față de sistemul judiciar și toate implicațiile acestuia. Lumet reia aici tema, frecvent abordată în alte pelicule, a individului solitar luptînd împotriva angrenajelor implacabile ale mecanismului social. „Oricare ar fi deznoamîntul — declara regizorul — cel mai important este să lupti. În acest sens, aproape toate filmele mele sînt optimiste, chiar și atunci cînd eroul este zdrobit”.

ATLAS

Fragmente

■ AM observat demult — încă de pe vremea cînd mai puteam să mă iluzionez că numai vîrsta mea e de vină — că sînt tratată asemenea copiilor, în fața cărora nu pot fi spuse sau făcute lucruri urite și care, tocmai prin această protecție interdicție, îi jenează pe cei mari cu prezența lor. Descopăr că prietenii, pe care îi știu pudici, spun cînd eu lipsesc glume fără perdea; descopăr colegi care ar avea toate motivele să-mi fie prieteni și care totuși preferă, pentru propriul lor confort, să mă evite. Și nu pot să nu presupun că cenzura pe care — fără voia, dar din cauza mea — și-au inventat-o a sfîrșit prin a-i obosi și a-i întoarce — chiar dacă nu și-o mărturisesc — împotriva-mi. O cenzură datorată nu intransigenței mele — pe care, dealtfel, nici nu mi-au dat prilejul să mi-o manifest — ci vieții mele în care nu-și găsesc reciproc puncte de sprijin, pe care să le înțeleagă și să le ierte. Sînt, deci, considerată și evitată asemenea copiilor cărora nu trebuie să le strici imaginea despre lume, și a căror naivitate, indușindu-te, nu te împiedică să treci în camera de alături cînd ai de discutat lucruri serioase.

■ Scriitorul nu este creatorul, ci martorul lumii prin care trece. Dacă ar fi fost creată de scriitori, lumea ar fi arătat cu totul altfel.

■ Ciudat, în timpul cit am stat la mare, lăcomia cu care o priveam nu era nici pe departe asemenea aceleia cu care o privesc astăzi în amintire, în vis. Privitul din realitate ajunge la saturație relativ repede (deși se poate relua mereu de la capăt, la fel de proaspăt); în timp ce în imaginație, unde nu există reziduuri (și nu există nici intoxicația prin exces pe care numai ele o dau), contemplația în sine poate fi prelungită la infinit, abia suportul ei material (ochiul care clipește, corpul căruia îi este cald sau frig) obosind de propria sa spiritualitate.

■ A fi și a ști că ești sînt două lucruri atît de deosebite, de opuse chiar, încît foarte rar reușesc să fie stăpînite de același individ. De obicei, artistul nu este interesat decît de primul verb.

Ana Blandiana

Mihai Matei

● S-A stins din viață, în plină putere de creație, la nici 42 de ani, Mihai Matei, unul dintre înzestrații traducători de literatură română în limba engleză. Echivalentele de excepție pe care le-a realizat îndeosebi din poezia lui Eminescu, Bacovia și Mateiu Caragiale, ca și acelea din scrierile lui Vasile Părvan, din proza lui Urmuz, din versurile lui Viorica și Vinei, din dramaturgia lui Theodor Mazilu îi asiguraseră, în conștiința culturii noastre, dar și peste hotarele țării, o binemerită apreciere. Traducerea **Crailor de Curtea Veche**, la care lucra intens în aceste ultime luni, promitea să fie un eveniment editorial remarcabil. Sema, în paginile „României literare”,

ale „Contemporanului” și în ale altor publicații de cultură, texte de ținută dedicată fenomenului contemporan de pe diverse meridiane ale globului, precum și frumoase traduceri din poezia engleză și americană.

Profunda sensibilitate artistică, aleasa cultură, o rigoare filologică puțin obișnuită, ascuțitul său spirit critic, asociat cu o neștirbită probitate, îl desemnau pe Mihai Matei drept unul dintre valoroșii intelectuali ai generației sale. Prematură și nedreaptă, dispariția lui nu-l va putea răpi amintirii noastre.

Șerban Stati

Gabriel Garcia Márquez:

Avionul frumoasei adormite

ERA frumoasă, elastică, suplă, cu o piele moale de culoarea piinii și cu ochii ca migdalele verzi, și avea părul lîns și negru și lung pînă pe spate și o aureolă de antichitate orientală, încît putea să fie, la fel de bine, din Bolivia sau din Filipine. Era îmbrăcată cu un gust subtil: o jachetă de lînx, o bluză de mătase cu flori foarte discrete, niște pantaloni de in și pantofi fără toc, de culoarea bugambilei. „E femeia cea mai frumoasă pe care am văzut-o în viața mea”, m-am gîndit, cînd am văzut-o stînd la coada scaunului avionului de New York, în aeroportul Charles de Gaulle din Paris. I-am cedat rîndul și cînd am ajuns la locul pe care mi-l indicaseră pe tichet de îmbarcare, am găsit-o instalîndu-se pe scaunul vecin. Cu răsufierea aproape tăiată, am reușit să mă întreb căruia dintre noi îi va aduce nenoroc acea înspăimîntătoare întîmplare. S-a instalat ca și cînd ar fi făcut-o pentru mulți ani, punînd fiecare lucru la locul său într-o ordine perfectă, pînă cînd spațiul său personal a fost tot atît de bine aranjat ca într-o casă ideală unde orice lucru ar fi fost la îndemînă. În timp ce ea făcea asta, ofiterul de servicii ne-a oferit șampania de bun venit. Ea nu a vrut-o și a încercat să explice ceva într-o franceză rudimentară. Ofiterul i-a vorbit atunci în engleză și ea i-a mulțumit cu un zîmbet ceresc și i-a cerut un pahar cu apă și l-a rugat să nu fie trezită pentru nimic în lume în timpul zborului. Apoi a deschis pe genunchi un necesar mare și pătrat, cu colțuri de bronz ca la cuferele de voiaj ale bunicilor, și a luat două pastile aurii pe care le-a scos dintr-un tub în care avea multe și de diverse culori. Făcea totul într-un fel metodic și parcimonios, ca și cînd n-ar fi existat nimic care să nu fie prevăzut de ea încă de la naștere.

La sfîrșit, a pus pușorul de pernă în

colțul fereștricii, s-a acoperit cu pătura pînă la talie fără să-și scoată pantofii, s-a aranjat pe o parte, în fotoliu, într-o poziție aproape fetală, și a dormit fără nici o pauză, fără un suspin, fără cea mai mică schimbare de poziție de-a lungul celor șapte ore îngrozitoare și douăsprezece minute în plus, cît a durat zborul pînă la New York.

Totdeauna am crezut că nu există nimic mai frumos în natură decît o femeie frumoasă. Așa încît mi-a fost imposibil să scap vreun moment de vraja acelei creaturi fabuloase care dormea lingă mine. Era un somn atît de liniștit, încît la un moment dat mi-a fost teamă că pastilele pe care le luase nu erau ca să doarmă, ci ca să moară. Am contemplant-o de multe ori centimetru cu centimetru și singurul semn de viață pe care l-am putut percepe au fost umbrele visurilor care treceau pe fruntea sa ca norii pe apă. Avea la gît un lanț atît de fin încît era aproape invizibil pe pielea ei de aur, avea urechile perfecte, fără găuri pentru cercei, și avea un inel simplu pe mîna stîngă. Cum nu părea să aibă mai mult de douăzeci și doi de ani, m-am consolatat cu gîndul că nu era o verighetă, ci inelul unei logodne efemere și fericite. Nu era parfumată deloc: pielea ei răspîndea o adiere gingașă care nu putea fi decît mirosul natural al frumuseții sale. „Tu navigînd prin visu-ți și navele pe mare”, m-am gîndit, la 20 000 de picioare înălțime deasupra Oceanului Atlantic, încercînd să-mi aduc aminte sonetul de neuitat al lui Gerardo Diego. „Să știu că dormi, întreagă și-mpăcată / — vad credincios plăcerii, linie curată — / cînd eu sînt în cătușe și tu atît de aproape”. Realitatea mea era atît de asemănătoare celei din sonet, încît după o jumătate de oră îl reconstituisem din memorie pînă la sfîrșit. „O, ce îngrozitoare, de insular, sclavie. / Eu, fără somn pe țarmuri și

nebulă, și-aproape / tu navigînd prin visu-ți și navele pe mare”. Fără îndoială, la capătul a cinci ore de zbor atîta o contemplasem pe frumoasa adormită, și cu atîta tulburare fără sens, încît am înțeles dintr-odată că starea mea de grație nu era aceea din sonetul lui Gerardo Diego, ci alta, dintr-o altă capodoperă a literaturii contemporane, **Casa frumoaselor adormite**, a japonezului Yasunari Kawabata.

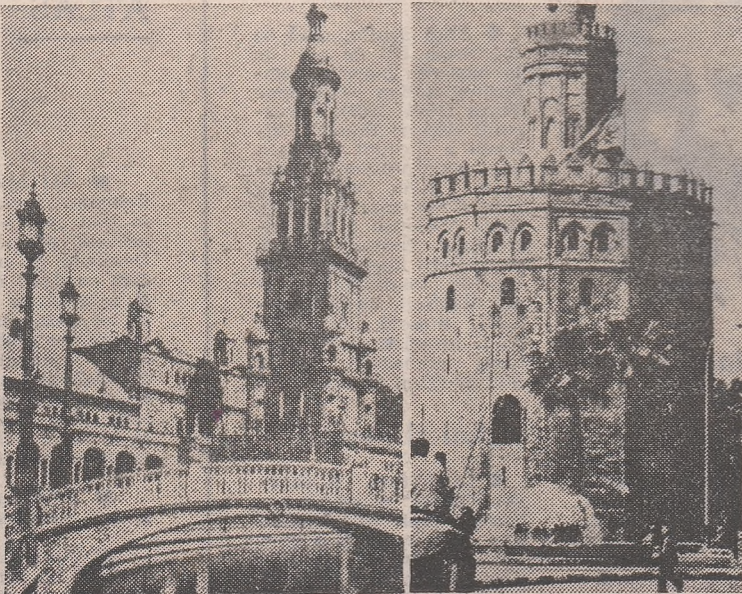
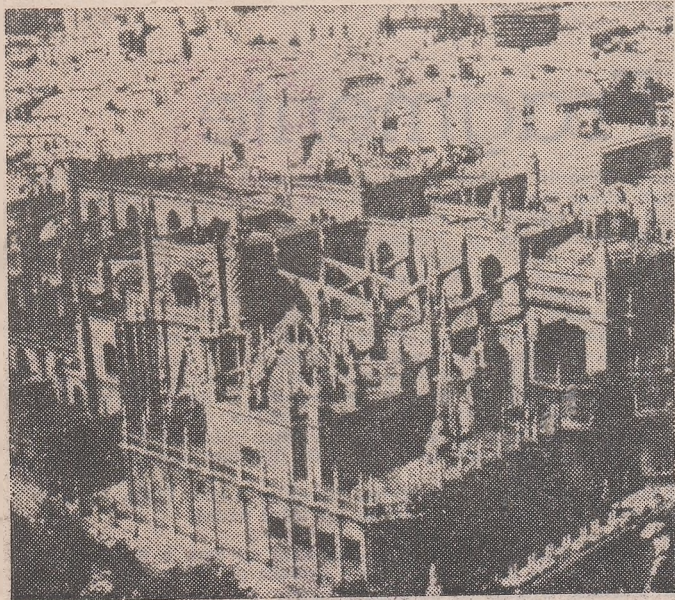
Am descoperit acest frumos roman pe un drum lung și diferit, dar care s-a sfîrșit, în orice caz, cu frumoasa din avion. Cu mai mulți ani în urmă, în Paris, scriitorul Alain Jouffroy m-a chemat la telefon ca să-mi spună că dorea să-mi prezinte cîțiva scriitori japonezi care se aflau la el acasă. Singurul lucru pe care eu îl cunoșteam pe vremea aceea din literatură japoneză, în afara tristelor haiku-uri ale bacalaureatului, erau unele povestiri de Junichiro Tanizaki care fuseseră traduse în spaniolă. În realitate, singurul lucru pe care-l știu sigur despre scriitorii japonezi era că toți, mai devreme sau mai tîrziu, terminau prin a se sinucide. Auzisem despre Kawabata pentru prima oară cînd i s-a decernat Premiul Nobel în 1968 și atunci am încercat să citesc ceva de al său, dar am adormit. Puțin după aceea și-a făcut harakiri cu o sabie rituală, așa cum făcuse în 1946 un alt romancier cunoscut, Osamu Dazai, după mai multe tentative nereușite. Doi ani înaintea lui Kawabata, și tot după mai multe tentative nereușite, romancierul Yukio Mishima care este, poate, cel mai cunoscut în Occident, își făcuse harakiri complet după ce țînuse un discurs patriotic soldaților din garda imperială. Așa încît, atunci cînd Alain Jouffroy m-a sunat la telefon, primul lucru care mi-a venit în minte a fost cultul pentru moarte al scriitorilor japonezi. „Vin cu multă plăcere, i-am spus lui Alain, dar cu condiția să nu se sinucidă”. Nu s-a sinucis, într-adevăr, ci am petrecut o noapte incîntătoare, de-a lungul căreia lucrul cel mai important pe care l-am învățat a fost că toți erau nebuni. Ei au fost de acord. „De asta vroiam să te cunoaștem”, mi-au spus. La sfîrșit, m-am lăsat convins că pentru toți cititorii japonezi nu există nici o îndoială că eu sînt un scriitor japonez.

Încercînd să înțeleg ce au vrut să-mi spună, m-am dus a doua zi la librăria specializată din Paris și am cumpărat toate cărțile disponibile ale autorilor Shusako Endo, Kenzaburo Oe, Yasushi Inoue, Akutagawa Ryunosuke, Masuji Ibuse, Osamu Dozai, pe lingă operele complete ale lui Kawabata și Mishima. De-a lungul aproape unui an n-am citit altceva, iar acum și eu sînt convins: romanele japoneze au ceva comun cu ale mele. Ceva ce n-aș putea explica și pe care nu l-am simțit în viața țării în timpul unei mele vizite în Japonia, dar care mi se pare mai mult decît evident.

Fără îndoială, singurul pe care mi-ar fi plăcut să-l scriu este **Casa frumoaselor adormite**, de Kawabata, care povestește istoria unei strîni pensiuni din suburbiile Tokio-ului, unde bătrînii burghezi plăteau sume imense ca să se bucure în felul cel mai rafinat de ultima noapte de dragoste: să petreacă noaptea contemplînd fetele cele mai frumoase din oraș, care zăceau goale și narcotizate în același pat. Nu le puteau trezi și nici măcar atinge, cu toate că nici măcar nu încercă, pentru că satisfacția cea mai pură a acelei plăceri senile era că puteau visa alături de ele.

Am trăit această experiență lingă frumoasa adormită în avionul de New York, dar nu mă bucur. Dimpotrivă: singurul lucru pe care-l doream în ultima oră de zbor era ca ofiterul s-o trezească pentru ca eu să pot să-mi recitig libertatea și poate chiar tinerețea. Dar n-a fost așa. S-a trezit singură cînd nava era deja pe pămînt, s-a aranjat și s-a ridicat fără să mă privească și a fost prima care a ieșit din avion și s-a pierdut pentru totdeauna în mulțime. Eu am continuat cu același zbor pînă în Mexic, păstîrînd primele nostalgii ale frumuseții sale alături de fotoliul cald încă de somnul ei, fără să-mi pot scoate din minte lucrul pe care-l spusese despre cărțile mele scriitorii nebuni de la Paris. Înainte de a ateriza, cînd mi-au dat fișa de emigrare, am completat-o cu un sentiment de amărăciune. Profesia: scriitor japonez. Vîrsta: 92 de ani.

Traducere de
Miruna Ionescu



Sevilla : Catedrala, Piața Spaniei și Turnul de Aur

Festival la Sevilla

Da, am greșit. Am greșit atunci când, în cuvîntul de răspuns pe care l-am rostit în numele participanților la cel de al II-lea Festival internațional al teatrului de marionete de la Sevilla, la alocuțiunea președintelui regiunii, Don Manuel del Valle, am exprimat bucuria de a fi oaspeții „unui dintre cele mai frumoase orașe din lume”. Și nu m-au iertat : cînd primirea oficială s-a încheiat, la un pahar închinat evenimentului la „Hosteria del Laurel” în plaza de Los Venerables, delegatul cu probleme culturale al Municipiului, Don Jose Luis Ortiz Nuevo, mă aștepta înarmat cu un bogat material iconografic, pentru a argumenta cu ardoare, cit de motivată este aspirația sevilanilor la superlativul „cel mai”. De altfel și Larousse-ul pune în circulație afirmația „cine nu a vizitat Sevilla, nu a văzut minune în viața lui”.

Dacă „zgîrie norii” la New York zgîrie norii, dacă la Veneția casele fac trăsătura de unire între apă și cer, aci, la Sevilla, edificiile s-au oprit resemnate : cerul e prea departe în transparența lui albastră.

În orice loc te afli în Sevilla, privirea îți rămîne agățată în aceea săgeată rotitoare în mișcarea vîntului, numită popular „La giralda” (Morișca) — vestigiul semeț a ceea ce a fost cea mai mare moschee almohadă a tuturor timpurilor, construcție începută în 1184. Te obligă să întorci capul mereu în direcția ei, te invită să descoperi la poalele ei catedrala. Cea mai mare catedrală gotică din lume. Impresionantă prin armonia proporțiilor, grația tăieturii în piatră, fina cizelare a metalului. Începută în secolul XV, oamenii le-au trebuit 120 de ani ca să-i ridice structura și 300 ca să-i dea imbrăcămînta interioară, alternînd fastuosul cu sobrietatea. Picturi semnate Pedro de Campaña, Zurbarán, Ribera, Murillo, Velázquez, Goya, sculptură și ceramică de Lorenzo Mercadante, Juan Martínez Montañés, se așează în spațiul de liniște meditativă de-a lungul a cinci secole, goticul acceptînd cu subtilă toleranță operele maeștrilor renașterii, barocul, creații ale sec. 19 și chiar ale începutului de sec. 20. Dacă cele 68 de bolti nu ar fi atît de înalte, mina ar rătăci cu voluptate pe dantela filigranată a pietrei, ochiul urmîndu-se de nemișcarea ei. Rămii fără suflu în fața altarului — cel mai mare altar gotic din lume (220 m² — 1 000 semne figurative).

Oare de cite ori am folosit superlativul, atît de drag spațiului ?

Am parcurs în fugă grădinile Alcazarului cu verdețea lor luxuriantă, cu parfumul portocalilor, al lămiilor, al iasomiei și mirtului, cu decorațiile soclurilor în ceramică. Din nou descopăr succesiunea, altoit armonios al unei culturi pe trunchiul alteia, artă islamică și castiliană (cu frumosul palat în stil mudejar al lui Pedro I-iul).

Santa Cruz, vechiul cartier, trăind în tumultul orașului industrial o viață a sa de liniște și reculegere. Două lumi paralele, una medievală, pentru care spațiul și timpul aveau un alt sens, și cea nouă, cu graba sa, cu sentimentul efemerului. Santa Cruz, oraș în oraș, cu străduțe înguste — cu brațele deschise atîngi zidurile clădirilor de pe ambele laturi — cu case mici cu două etaje, cu pereți de var, care înapoiază soarelui lumina, cu balcoane încărcate de flori. Cînd și cînd labirintul se intersectează în mici piețe cu bănci și statui : Plaza Santa Marta, Plaza Dona Elvira, Calle de la Pimienta, Calle Lope de Rueda. Le-am notat ca să le pronunțăm ; sonoritatea lor e voluptate.

Italia romană, născătoare de împărați și poeți... Sevilla, fascinantă sinteză a geniului omenesc.

AM început aceste rînduri nu în ordinea itinerarului parcurs, ci în cea a emoțiilor celor mai puternice.

Prima „acțiune artistică” a fost filmarea de către televiziunea madrilenă a spectacolului **Pungața cu doi bani**.

Primul spectacol **Stravinski** în Spania a avut loc în seara lui 18 decembrie la Valencia, în cadrul „Săptămîinii spectacolului de marionete pentru adulți”. Organizată la Centrul Cultural al Băncii de economii. Deși sîntem preveniți cu prudență : ne aflăm în preajma familiarelor sîrbători de sfîrșit de an, deși mi se spune cu un aer jenat, cu anticipație, teatrul de marionete, ca „teatru de sală” (uf, terminologia !) este puțin cunoscut în această zonă, sala de 500 de locuri, nouă, bine echipată, dar cu o scenă dotată cu parchet în care nu ai voie să bați un cui (uf, ce știu Băncile despre teatru !) s-a dovedit neîncăpătoare față de aflul publicului — care ocupă și culoarele.

La Murcia, Alcoy, Elche, centre urbane cu rădăcini în preistoria peninsulei iberice, conduși din inițiativa aceluiasi organism, mereu săli pline și arhipline, trupa ovaționată la fiecare final de spectacol. Pentru noi, bucuria jocului teatral împărtășit, pentru organizatori, validarea inițiativei, inspirată de dorința de a sensibiliza la ceea ce arta contemporană, arta teatrală modernă — cu componenta sa, teatrul de marionete inclusă — poate aduce ca trăire afectivă, ca gîndire și experiență umană.

„...Acum, după spectacolele voastre... vă spunem : reveniți... numai spectacole de acest nivel pot fi argumentul nostru decisiv” — sînt cuvinte cu care m-au însoțit, pînă în clipa despărțirii, organizatorii „Săptămîinii”.

Întîlnim pe șoseaua ce duce de la Alicante, pe malul Mediteranei, la Sevilla, apa grea încărcată de istorie a Guadalquivirului. Pe apele sale au venit și plecat popoare, și-au lansat navele temerari porniți să descopere lumea nouă. Guadalquivirul, cîntat de Lorca. Aici, în Andaluzia, am intuit de ce Lorca, de ce Alberti au o față de soare și una de umbră, patetică.

700 de km în 14 ore. Și iată-ne ajuși la orele 11 din noapte la Sevilla, acolo unde eram așteptați. Oare ? La această oră ?

Care sînt orele de somn ale sevilanilor ? Străzile sînt viu populate, o forfotă veselă atrasă de o multitudine de „evenimente”. Fîntini arteziene — uriașă investiție publicitară — își modulează mișcarea apelor la impulsul comenzii sonore a muzicii lui Ravel, Haciaurian, De Falla. Estrade montate în piețe și parcuri întrețin atmosfera sîrbătorească de sfîrșit de an, sute de spectatori, bucurîndu-se să-și uite neliniștile, în picioare sau pe scaune, aplaudă cu incitare formații corale, instrumentale, pe virtuozii dansatori ai sevilanei, veniți din întreaga Andaluzie.

Animatorii „Festivalului internațional al teatrului de marionete”, aflat la a doua sa ediție, ne întîmpină. Prim semn de caldă ospitalitate, de bună organizare — ce se va dovedi excelentă pe întreaga durată a prezenței noastre.

Masiv, cu un zîmbet deschis și o privire albastră, Jesus Cantero Martinez, asesor pentru probleme de teatru ale departamentului cultural, ne informează că **Nocturn Stravinski** este spectacolul de gală al Festivalului. Reportera postului de radio local înregistrează primele răspunsuri și ne înmînează orarul celor trei interviuri în studio : „trebuie să intrați în relația directă cu orașul, să vorbiți despre teatru, despre spectacole, despre cultura românească”. După cum se vede, festivalul e bine articulat. Directorul său, Pedro Alvarez Ossario, regizor și actor, este o personalitate bine cunoscută atît prin creațiile sale (am asistat la o repetiție extrem de interesantă condusă de el la Institutul de teatru, cu schițe de Arthur Schnitzler) cît și ca inspirator a numeroase manifestări artistice și culturale. Este impresionantă amploarea acțiunilor pe care acest grup de animatori le inițiază pentru a da existenței spirituale a Sevillei și Andaluziei o nouă dimensiune. Opțiunea lor programatică : democratizarea vieții social-culturale ; cucerirea și formarea publicului, crearea receptivității la demersul cultural contemporan. Preferințe : teatrul, în multitudinea sa de identități. Festivalul internațional al teatrelor de marionete se înscrie în acest program.

NU lipsit de impetuozitate, festivalul își propune să creeze și să favorizeze întîlnirea între teatru și public. Confruntările între slujitorii aceleiași arte sînt întîmplătoare — trupele succedîndu-se pe parcursul a 30 de zile — hazardul oferînd pe băncile de piatră, între copacii din fața teatrului, loc de întîlnire colocvială, spontană. Gîndit ca instrument de formare a publicului, programul festivalului pune accentul pe informare, organizînd, în colaborare cu muzeul din Cadiz, în foyerul teatrului, o documentată expoziție cuprinzînd marionete, personaje ale tradiționalului repertoriu „La Tia Norica” — gravuri, cortine, texte, o versiune a lui Don Juan Tenorio, partituri. Selecția trupelor optează pentru diversitatea de expresie, inscriind, ca punct culminant, o trupă de prestigiu și consacrare internațională pentru originalitatea sa. Anul acesta, teatrul bucureștean Tîndărică, cu spectacolele **Nocturn Stravinski** și **Pungața cu doi bani**, „La Rana Labia” din Ecuador prezintă 1822 — cronică fascinantă a unei bătălii, spectacol în stil naiv, cu implicații în lupta populară de independență. Teatrul polonez „Rabicio” joacă cunoscuta poveste a lui **Zwirtdala** — muzicantul într-o interpretare care se îndepărtează de sensul ei popular, probunîndu-și să flateze sensibilitatea catolică. Horacio Peralto — din Franța, își intitulează programul solist **Față în față**, scene poetice, umoristice și tragice. Impresionant, episodul „mortii-copii” — personaj patetic ce-și strigă mama cu tandrețe, cu sfială, apoi într-un crescendo inteligent și sensibil dozat, cu dezolare, cu disperare ce culminează în tragic-grotesc, risul și plînsul amestecîndu-și sunetele. „El Farolito”, trupă creată de Alcides Moreno și Guadalupe Tempestini, joacă în aer liber, pentru copii, într-o continuă relație cu publicul. Inspirat direct și simplu de fapte ale existenței reale, Alcides dezvăluie, cu subtilitate pedagogică, mecanismul relațiilor umane, expresie a profundului său crez în democrație.

E un sentiment tonic acela de a fi participat la un eveniment teatral și de a fi adăugat o parte a ta la strălucirea reușitei.

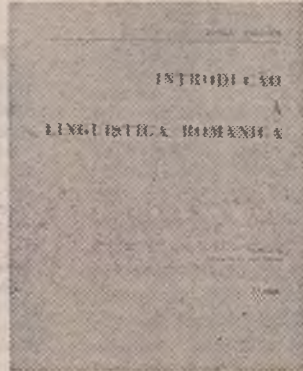
Margareta Niculescu

PREZENȚE

ROMÂNEȘTI

PORTUGALIA

● De curînd a apărut la Lisabona a doua ediție a lucrării **Introducere în lingvistica romanică** (Introducao à linguistica românica) de academicianul



Iorgu Iordan. Peste 600 de pagini, în excelente condiții grafice, în traducerea Juliei Dias Ferreira.

ITALIA

● În seria albumelor de literatură și artă „Dossier arte”, care apare la Ancona, în Italia, sub conducerea criticului de artă și poetului Carlo Emanuele Bugatti, sub titlul „I Cavalli di



fumo”, au apărut patru poeme de Bucur Chiriac în traducerea lui Alexandru Mircan, ilustrate cu patru serigrafii semnate de Elena Uta Chelaru. Albumul este prefăcut de Carlo Emanuele Bugatti.

R. P. UNGARA

● Revista budapestană „Tükör” publică, în nr. din ianuarie a.c., un articol de Kántor Lajos despre volumul **Cartea cu prieteni** de Fănuș Neagu și, în traducerea aceluiași scriitor, două portrete din cartea citată : acelea ale lui Sütő András și Eugen Simion.

FINLANDA

● Regizorul Dan Micu și scenograful Dragoș Georgescu se află în Finlanda, unde au fost invitați de teatrul din orașul Kuopio să pună în scenă **Capul de răfoi** de G. Ciprian.

R.F. GERMANIA

● Colectivul de balet al Operei Române întreprinde un turneu în R.F. Germania. În cadrul spectacolului inaugural din orașul Ludwigshafen a fost prezentat, în sala mare a noului edificiu „Theater im Pfalzhaus”, baletul **Floarea de piatră** de Serghei Prokofiev. A acompaniat Filarmonica de stat din Arad, sub conducerea dirijorului Carol Litvin. Interpreții, între care s-au distins Cristina Teodorescu, Cristina Crăciun, Adrian Gheorghiu, au fost aplaudați de public la scenă deschisă.

„România literară”

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

Director GEORGE IVĂȘCU